

UNIVERZITA KARLOVA - FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav pro dějiny umění

JIŘÍ FRONEK

Johann Hiebel, malíř fresek

Johann Hiebel, The Painter of Frescoes

DISERTAČNÍ PRÁCE

Dějiny výtvarného umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

vedoucí práce - Prof. PhDr. Mojmír Horyna

2007

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Jiří Fronek

Johann Hiebel

Johann Hiebel, malíř fresek

(1679/1681 Kempen ve Švábsku – 1755 Praha)

- Johann Hiebel a fresková malba v Čechách na přelomu 17. a 18. století
 - [\[18\]](#) Johann Hiebel – život a dílo v datech
- I. [\[42\]](#) Kostel sv. Klimenta v pražském Klementinu 1714 - 1715
 - II. [\[58\]](#) Kostel Neposkvrněného početí Panny Marie a sv. Ignáce JS
v Klatovech 1716 - 1717
 - III. [\[73\]](#) Královská kanonie premonstrátek v Doksanech – klášterní kostel
Narození Panny Marie, klášterní kaple Zasnoubení Panny Marie, 1720
– 1721, 1729, 1732
 - IV. [\[117\]](#) Rastatt - Hofpfarrkirche zum Heiligen Kreuz – nástropní fresko
Nalezení sv. Kříže sv. Helenou, 1722
 - V. [\[136\]](#) Oratoř latinské větší kongregace Zvěstování Panně Marii v pražském
Klementinu 1723
 - VI. [\[152\]](#) Bibliotheca maior - sál knihovny pražského Klementina 1724
 - VII. [\[169\]](#) Kaple Matki Boskiej Świdnickiej (*Beatissimae Virginis in Sole*)
v katedrálním, dříve farním jezuitském chrámu Św. Stanisława i
Wacława ve Svídnici 1726
- [\[198\]](#) Johann Hiebel v grafické produkci, návrhová kresba
 - [\[216\]](#) Archivní prameny - transkripce
 - [\[229\]](#) Prameny / Bibliografie

Johann Hiebel malíř fresek

Malíř Johann Hiebel (1679/1681 – 1755), původem ze Švábska byl jedním z řady umělců cizího původu, kteří se trvale usadili v Čechách a významně zasáhli do vývoje českého barokního umění. Když koncem roku 1707 dorazil do Prahy, s pověstí malíře fresek školeného u slavného Andrea Pozza, objevil se možno říci v pravou chvíli na pravém místě. Zanedlouho začal pracovat pro nejvýznamnější stavebníky v Čechách, především pro řád Tovaryšstva Ježíšova české provincie, pro jehož kostely, kaple a knihovnu namaloval své nejvýznamnější fresky, vydal své nejlepší schopnosti.

Svou první velkou a neobyčejně zdařilou zakázkou fresek pro kostel sv. Klimenta v Praze (1714 - 1715) si získal vysoké renomé a navázal s jezuitou české provincie dlouhodobě užší vztahy. Následně pro ně realizoval další zakázky, které patří k jeho vrcholným opusům - fresky v řádovém kostele v Klatovech (1716), opět v pražském Klementinu – Kongregační kapli Zvěstování P. Marii (1723) a sál knihovny (1724), a nakonec i ve slezské Svídnici – kaple Beatissimae Virginis in Sole (1726) farního kostela JS. Dalším ohniskem Hiebelovy tvorby se stal klášterní kostel premonstrátek v Doksanech kde v letech 1720 -1721, 1729 – 1732 namaloval rozsáhlý mariologicko-christologický cyklus fresek. V roce 1722 byl dokonce angažován bádenskou markraběnkou k výzdobě dvorního kostela sv. Kříže ve vzdáleném Rastattu.

Jeho nejplodnější období malíře fresek lze vymezit pouhými dvanácti lety velmi intenzivní práce. Tehdy však realizoval sedm významných, namnoze rozsáhlých zakázek, z nichž více jak polovinu lze řadit k nejdůležitějším projevům české barokní freskové malby. Hiebelovou předností byl smysl pro součinnost fresky s daným prostorem, jenž u něho objednavatelé oceňovali. Jeho fresky také vždy dotvářejí architektonické realizace prvořadého významu.

Ačkoli je Johann Hiebel pravidelně připomínán již v edicích starší umělecké historiografie, monografické zpracování jeho díla v odborné literatuře dosud chybělo.

JOHANN HIEBEL, The Painter of Frescoes

The painter Johann Hiebel (1679/1681 – 1755), who came from Schwaben (South Germany), was one of the many foreign artists who became residents in Bohemia and significantly influenced the Bohemian baroque art. He arrived in Prague at the end of the year 1707 and his arrival was very seasonable. He has acquired a reputation as a painter of frescoes educated by the famous painter Andrea Pozzo. In a short period of time he started working on projects organized by the most important investors in Bohemia, especially by the Societas Jesu of the Bohemian province, where he realized his most significant frescoes in their churches, chapels and libraries, employing his best abilities.

Johann Hiebel established the long-term, close relations with the Jesuits and gained fame by realizing his first important and successful contract in the St. Climent's church in Prague (1714-1715). Consequently he made for them other works in fresco that are counted as his masterpieces – the frescoes in one of the order's churches SJ in Klatovy in 1716, then again in the Klementinum in Prague (Oratorium Congregationis Latinae Maioris 1723 and the Bibliotheca Maior 1724), and finally in Świdnica (Schweidnitz) in the Silesia – the chapel Beatissimea Virgins in Sole of the parish church JS (1726). Other focal point of Hiebel's creation became the Premonstratensian monasterial church in Doksany, where there in the years 1720 – 1721, 1729 – 1732 painted an extensive Marian-Christological cycle of frescoes. In 1722 he was signed up by the Baden's margrave Augusta Sibylla to decorate the court church St. Cross in the far-distant Rastatt (Baden – Württemberg).

His most procreative period, as a fresco painter, took only twelve years of very intensive work. During this time he realized seven significant, mostly extensive orders, and a half of them may be assigned the most important manifestations of the Czech baroque frescoes. Hiebel's advantage that was appreciated by the employers, was his sense for the interaction of fresco within the given architectonic space. His frescoes are always valuable parts of the first-rate architectural realizations.

Although Johann Hiebel's name has been constantly reminded in the older editions of the historiography of art, a monograph elaboration of his production is hitherto missing in the scientific literature.

Johann Hiebel a fresková malba v Čechách na přelomu 17. a 18. století

V posledním desetiletí 17. a na počátku 18. století došlo v českých zemích k nebyvalému vzepětí tvůrčích sil, kdy se Čechy stávaly svébytným zaalpským centrem barokního umění, kosmopolitním místem široce otevřeným aktuálním dobovým tendencím. Přitahování stavební konjunkturou a velkými zakázkami náročných objednavatelů, přicházeli sem četní umělci cizího původu, kteří se nyní stali jak podnětnou silou v procesu zrání domácích uměleckých individualit, tak také silou akcelerující mnohvrstevný vývoj českého baroka, jež v první čtvrtině 18. století celou řadou vynikajících realizací v podstatě uzavírá období velkého slohu.

S rozvojem vrcholně barokní architektury, s novým pojmáním prostoru v intencích barokového ilusionismu, vzrůstá i aktuálnost a nové možnosti uplatnění nástěnné malby, dosud výrazně trpící diskontinuitou a nedostatkem domácích sil (na rozdíl od oblasti olejomalby, kde vývoj byl od počátku čtyřicátých let 17. století zajištěn silnou osobností italsky školeného Škréty a jeho následovníky a stimulován importy významných děl). V devadesátých letech se objevuje hned několik realizací nástěnných maleb různého typu a stylového zaměření, většinou ještě *al secco*.

Silné impulsy benátské školy, které pak nadlouho ovlivňovaly barokní malířství v Čechách, přinášeli odchovanci Carl-Lothova atelieru v Benátkách. Díky jejich zdejšími, byť nečetným opusům *al secco* či *fresco*, se zde také v nástěnné malbě projevila tato orientace jako jedna ze substancí, dlouho čitelná v pozdějším rozvoji této disciplíny. Přední představitel této školy v Zaalpi, Johann Michael Rottmayr, poté co předvedl bravurní figurální přednes a zejména svěží, sálavý kolorit své palety na fresce v sále vranovského zámku Althanů, byl roku 1695 povolán hrabětem Maxmilianem Thunem k výmalbě hlavního sálu jeho pražského malostranského paláce (zaniklé požárem o století později). Michael Václav Halbax, další žák C. Lotha, střídavě působící v Čechách a Rakousku, kde ztrávil poslední léta života, zasáhl do českého malířství mnohem výrazněji, zejména svým vlivem na P. Brandla. Jako freskant se uplatnil již v rakouském Lambachu v nástrovní malbě klášterní knihovny z roku 1699. Roku 1701 Halbax za spolupráce V. J. Noska pracoval na malbách v Zákupcích a o rok později na klenbě mariánské kaple kostela sv. Jakuba SJ v Jihlavě, které byly později přemalovány. Pro Václava Vojtěcha ze Šternberka vytváří do roku 1708 nástrovní malby (temperou) v sálech

piana nobile Šternberského paláce na Hradčanech (s tematikou tragických osudů antických heroin lásky Didony a Artemidy). Ojedinělými pracemi se v nástěnné malbě prezentoval i mladý Petr Brandl. Jeho Kající se Maří Magdalena, v pozoruhodném dramatickém krajinném rámci, vznikla roku 1693 - 1694 na stropě kláštera na Skalce u Mníšku pod Brdy (trans. in kostel sv. Václava v Mníšku). Plastická modelace i typika ženské figury, zaujetí pro detail a hladký traktament této překvapivě vyzrálé olejomalby na štukovém podkladu, zde poukazují na Bysův vliv. Svou poslední nástropní malbu zrealizoval mezi léty 1698 - 1700 v přízemí zámku Michnův v Chýši (s námětem Caesara, jemuž přinášejí hlavu zabitého Pompeia). Se specifikou lokace malby se snažil vyrovnat alespoň snahou o podhledové zachycení figur v terénu. Nejen technika ale i kompoziční frontální pojetí v duchu závěsných obrazů, prozrazují jednoznačné zaměření autora, jehož angažování pro nástropní malbu výmluvně svědčí o nedostatku specialistů v této disciplině. Benátskému kolorismu blízké, avšak s klasicizující komponentou francouzského ladění (patrně zprostředkovanou anglickým a holandským pobytem), byly i práce Švýcara Jana Rudolfa Byse. Po roce 1699 prováděl nástěnné malby v pražském malostranském paláci J. P. Straky z Nedabylic. K nim přibyla do roku 1708 výmalba antického a čínského kabinetu Šternberského paláce na Hradčanech. Sytější kolorit jeho historií a mytologií, s motivy kompilativně těženými z freskové produkce zejména časného *seicenta*, Bysovi umožňovala dosáhnout technika tempery. Účinnost a vývojový význam jeho nečetných exkurzů do oblasti nástěnné malby však byly značně omezeny převládající dekorativní tendencí a intuitivním členěním velkých ploch do menších sektorů, malířsky zvládnutelnějších.

Práce tohoto okruhu malířů se stále ještě nestávají prostorotvornou složkou interieru, neřeší úkoly o něž usiluje barokní kvadratura *seicenta* (podstatně předpracované vrcholnou renesancí) v čele se svými centry v Bologni a Římě. Tyto práce namnoze nevybočují z rámce pouhé složky výzdoby interieru, vymezené do rezerv v dominujících štukaturách (výjimkou jsou realizace J.M. Rottmayrra, jehož znamenité, stylově neobyčejně recentní *sfondato* s apotheosou Althanů v moravském Vranově však zůstává žel mimo kontext vývoje v Čechách, a o celkové koncepci jeho zaniklých homérských scén z pražského Thunovského paláce se lze jen mlhavě domnívat na základě dochovaných skic). Jen jako izolované motivy se zde objevují iluzivní architektonické prvky, tvořící kompoziční rámec dominantní figurální složce – *scenae frons*, jež jsou pro benátskou školu tradičně příznačné. Přičemž pojetí maleb stále osciluje mezi koncepcí závěsného obrazu a iluzivní podhledovou scénou.

Stylově zcela odlišné, avšak neobyčejně osobité podněty v intencích radikálního baroku, do Čech přináší Jan Kryštof Liška. Své školení u nizozemsky orientovaného Willmanna, v jehož atelieru si osvojil charakteristicky uvolněný rukopisný přednes, záhy doplnil šestiletým pobytem v Itálii. Kompoziční schemata svých děl zakládá (kromě tradičních diagonál) na křivkových útvarech v čele s rotujícím oválem jako centrifugálním silovým ohniskem s radiálně řazenými figurami. Deskripci obrazového prostoru omezuje na minimum, popřípadě vytváří jakési abstraktní universum, v němž jsou postavy světců zbaveny tíže pozemského bytí, a vázány již silou jiného řádu, strženy v extatický vířivý pohyb. V samotném malířském přednesu navazuje na Willmanna – rozostření kontur specifickou bezprostřední rukopisnou fakturou, jež imanentní silou rozechvívá hmotu; disoluce tvaru sálavým světelně barevným mediem, které naplňuje celý prostor a naleptává, rozrušuje ba rozpouští objemy figur. Liškovo dílo mimořádného významu - ve středoevropském prostoru jedna z nejosobitějších syntéz barokního malířství, dosud ne zcela doceněná - vlivně zasáhlo i do oblasti freskové malby. Od roku 1689 působil v Praze, kde pro řád křížovníků s červenou hvězdou maluje fresky v kalotě a bočních kaplích presbyteria kostela sv. Františka. V devadesátých letech také provedl freskovou výzdobu v kaplích sv. Josefa a sv. Barbory ještě v původním gotickém kostele sv. Mikuláše benediktinů na Starém Městě. Nejvýznamnější práce *al fresco* však realizoval pro cisterciáky v Plasích. Vedle „Triumfu Církve“ na stropě sálu prelatury, je to zejména znamenitý „Jákovův sen“ nad schodištěm prelatury z doby 1702-1703. Uvolněným, až črtavým štětcovým duktem podané vylehčené figury andělů, komponované do vzdušné konstrukce schodišťových ramen, nejlépe vypovídají o mimořádných malířských kvalitách Jana Kryštofa Lišky i v oblasti freskové malby. Svým bezprostředním vlivem na Václava Vavřince Reinera a okruhem následovníků (J. A. Pink, J. V. Neunhertz) se Liška stal v podstatě zakladatelskou osobností freskové malby vrcholného a pozdního baroku v Čechách.

Prvým malířem, již domácího původu, specializovaným na techniku fresky, byl Jan Jakub Steinfels. Od počátku devadesátých let realizoval celou řadu opusů *al fresco*, avšak s výsledkem kvalitativně kolísavým. Orientován na italskou fresku, již poznal nejspíše z autopsie, těžil z prací Guercina, G. Lanfranca, Pietra da Cortony, i s patrnou snahou vyrovnat se s aktuální problematikou římského ilusionismu pozdního *seicenta*. Byl umělcem nesporné erudice, leč s malířskou dispozicí zřetelně limitovanou. Ač převážná část jeho díla nevybočuje z rámce pasivní, podřízené nástěnné dekorace, s nepřilíš přesvědčivým prohloubením optické iluze, v několika významných opusech na velkých klenebních plochách dosáhl výsledků, jež nelze podceňovat. V letech 1695 - 1698 malířsky zvládl rozměrnou plochu

kupole cisterciáckého kostela ve Waldsassen jako *sfondato* s nevýrazným architektonickým odsazením, s P. Marií Plášťovou a řadou asistenčních figur. Na jednotlivých travé klenby pražského kostela sv. Voršily roku 1707 vymaloval drůzy figur v poměrně zdařilém *scorzu* s důrazem na dynamiku pohybu. Kompoziční řešení i světelně barevná výstavba fresek (s převládajícími teplými pastelovými tóny) se zde již odvolává k římskému iluzionismu zralého *seicenta* (G. B. Gaulli – Il Gesu). V letech 1719 - 1721 Steinfels dostal jedinečnou příležitost podílet se na sofistikované výzdobě interieru chrámu sv. Markéty v Břevnově, jednoho z nejmělejších projektů českého baroka. Zde byla fresce svěřena závažná úloha v promyšlené součinnosti s architektonickým řešením klenby. Malba tu významně participuje na výsledné iluzi klenby jako otevřeného nebeského prostoru, který je pouze v místech nad půdorysnými pronikovými ovály „zakrývá“ křehkými baldachýnovými útvary nesenými nakoso stavěnými pilíři. Steinfelsova freska zde má za úkol pomoci maximálně dematerialisovat klenební plochu a ozřejmit tak nakonec pointu celého originálního architektonického řešení. V následujících letech se i v českém baroku stává běžnou praxí, že fresko usiluje o negaci klenební plochy a iluzivně ji „prolamuje – otevírá“ jako iluzivní prostorou extenzi. Avšak tato iluze již později nikdy nebyla tak účinně verifikována architektonickými prvky (zde baldachýny, tvořenými vykláněnými pasy), jako právě v tomto díle.

Vedle nástěnné malby dekorativní, či prostorově dekorativní, se v této době do Čech také dostávají importované pokročilé formy malby kvadrurní, jež k cílům vrcholně barokního iluzionismu přistupuje vyzbrojena dobře propracovanou racionálně konstruktivní metodikou. Nástěnná malba tohoto typu představuje krajní polohu iluzionismu, který se již nespokojuje pouhou dematerializací stropu pomocí *sfondato* – architektonicky rámovaného průhledu do otevřeného nebeského prostoru, ale malířskými prostředky konstruuje často dosti komplikovanou architekturu, která architekturu reálnou, z níž ústojně vyrůstá, opticky prohlubuje, doplňuje a případně proporčně mění. „*Třebaže je kvadrurní malba jen dílčím partem v mnohohlase barokního malířství v Čechách, kam vstoupila již jako vývojově uzavřená forma, zanechala přec jen v naší zemi více stop než v kterékoliv ze sousedních krajin střední Evropy, kde nikdy nedošel pozzismus tak silného ohlasu*“ (P. Preiss, 1956, s. 177).

Roku 1692 povolává do Prahy hrabě Heřman J. Černín italského architekta a malíře Domenica Egidia Rossiho k vedení stavby rodového paláce. Pro hlavní sál a *antecameru* Rossi vypracoval pět návrhů fresek (žel nerealizovaných), jež měly strop a stěny pokryt impozantními iluzivními architekturami, představujícími velmi kvalitní, reprezentativní ukázkou bolognské kvadrurny. Teprve až Abraham Godyn,

rodák z Antverp, v Čechách zrealizoval na sklonku 17. století monumentální kvadraturu bolognského typu (1691-1697), když jej Václav Vojtěch ze Šternberka angažoval pro výmalbu hlavního sálu svého letohrádku Trója (krátce poté, co byl erudovaným stavebníkem zcela po právu odvolán malíř Francesco Marchetti, jenž zde v nástropních malbách několika pokojů předvedl poněkud rustikalizovanou, kompilaci konvenčních motivů *cinquecenta*).

Godyn v koncepci výmalby sálu s poměrně střízlivou malovanou pilastrovou strukturou (a s bohatým ikonografickým programem - vítězství *Ecclesiae* nad pohany, triumf císaře Leopolda, *Pietas Austriaca*), použil vedle mohutné iluzivní architektonické nadstavby v nástropní partii, také efektní carracciiovské iluzivní motivy „obrazů v obraze“. Patrně pro mnohem snazší technologický postup a specifické koloristické kvality, maloval celý sál *al secco* – temperou. Godynovy kvadraturní práce v Tróji (a stylově zralejší studie D. E. Rossiho) ještě nenašly v Čechách na přelomu 17. a 18. století přímé následnosti a zůstaly svého druhu ojedinělým opusem (avšak v oblasti figurální tyto „seversky přetlumočené italismy“ svou pevnou robustní modelací a výrazným sytým koloritem, představují stylovou syntézu, která v Čechách jak s ohledem na předchozí vývoj, tak ve vztahu k tvorbě Byse a Brandla, rozhodně nebyla prvkem cizorodým).

Na počátku 18. století byl vývoj kvadratury a architektonického iluzionismu vůbec, zásadně ovlivněn tvorbou slavného italského kvadraturisty Andrea Pozza.¹ Architekt, dekorátér, malíř a freskant A. Pozzo (1642-1709) koadjutor SJ, byl všestranně disponovaným umělcem. Díky své teoretické erudici (dokonale ovládl možnosti perspektivy), zkušenostem praktikujícího architekta a také znamenitého malíře, ovládajícího jak techniku fresky na velkých klenebních plochách, tak i olejomalby, Pozzo završil svými stěžejními díly vývoj této disciplíny (olejomalbu neváhal na velkém formátu použít i v nástropní malbě, vyžadovala-li to situace, např. fiktivní kupole v St. Ignazio, 1685). V jeho realizacích v římském řádovém chrámu St. Ignazio byla italská iluzivní freska architektonického zaměření dovedena až na samotnou mez svých technických možností, za kterou vývoj již nemohl dále pokračovat. A tak Pozzova *cupola finta* a apotheosa titulárního světce na klenbě St. Ignazio byly poté již jen dílčími aplikacemi rozměňňovány generací jeho žáků a následovníků.

V jeho pojetí již nejde jen o iluzivní prohloubení, či prolomení prostoru. Pozzo malířskými prostředky konstruuje fiktivní architekturu, jež organicky vyrůstá z architektury reálné a vytváří tak zcela nové prostorové relace. Jeho racionálně

¹ Preiss, P. 1956; Kerber, B. 1971; Vittorio De Feo – Vittorio Martinelli (ed.): Andrea Pozzo, Milano 1996

konstruované architektonické fikce si činí nárok na iluzi reálné existence v prostoru, od skutečné hmotné architektury nerozeznatelné. Mezi nejobdivovanější efekty Pozzových děl patřila tzv. *cupola finta* – iluzivní malovaná kupole na podhledově korigovaném oválném půdorysu v jedné perspektivní ose – 1676-78 Mondovi (zde jen nezaklenutý tambur), Frascati, 1684-1685 Řím St. Ignazio, 1703 Wiener Jesuitenkirche. Z příležitostných chrámových dekorací – *apparato* pak vznikaly iluzivní portálové oltáře *al fresco* (šířené především díky grafickým přepisům v jeho traktátu). Výsledky své práce kodifikoval v dvoudílném teoretickém spisu „*Perspectiva pictorum atque architectorum...*“, jenž se dočkal řady vydání a překladů (I. díl, Řím 1693, II. Řím 1700, latinsko-německé vydání, Vídeň 1706). Tím také v podstatě završil tradici novověkých traktátů o perspektivě. Roku 1702 byl Pozzo císařem Leopoldem I. povolán do Vídně, aby zde upravil a vymaloval Peterskirche am Graben (tohoto úkolu se později ujal Rottmayr). Díla která zde Pozzo za svého šestiletého velmi plodného období zrealizoval, měla mimořádný význam pro další vývoj středoevropské freskové malby 18. století – Wiener Jesuitenkirche 1702-1705,² výzdoba divadelního sálu jezuitské univerzity, fresko velkého sálu Favorita v Leopoldstadtu (zaniklé), a konečně monumentální freska „Oslava Herkulova“ pro hlavní sál Liechtensteinského letního paláce 1704 - 1708. Jeho atelier, ač tu působil jen nedlouho, se v této době stal pro střední Evropu důležitým ohniskem italského vrcholně barokního iluzionismu. Vychoval zde několik žáků, kteří pak dále šířili jeho pojetí freskové architektonické iluzivní malby (zejména na půdě SJ). Ve Vídni také roku 1706 za spolupráce s předními rytci (např. A. Birckhardtem) vydal I. díl svého traktátu v latinsko-německé verzi.

Působení slavného freskanta ve Vídni nemohlo ujít pozornosti významných stavebníků v Čechách. Roku 1707 se na mistra obrátil opat Jindřich Snopek s písemnou žádostí o výmalbu cisterciáckého chrámu v Sedlci. Pozzo přislíbil návštěvu, kterou hodlal spojit se svou cestou do Prahy u příležitosti provedení malby pro jesuity v klementinském letním refektáři s tematem Svatby v Káni Galilejské.³ V cestě do Čech mu nakonec zabránila smrt roku 31.8.1709 (klementinskou zakázku poté zrealizoval dle Pozzovy skicy jeho vídeňský žák Kryštof Tausch roku 1710, jako olejomalbu na plátně). Nejdůležitějším exponentem Pozzova fikcionalismu v Čechách se stal jeho přední žák **Johann Hiebel**.

² Hellmut Lorenz (2003, s. 66): „Pro Vídeň znamenal Pozzův nově vytvořený interier Universitätskirche v době krátce po 1700 dalekosáhlé novum, a zároveň průlom v doposud platných standardech /normách/ pro vytváření sakrálního prostoru.“

³ Hejnic 1909, 429-32; Šperling 1986a, s. 296-298; Preiss 1956, s. 175 pozn. 21.

Malíř Johann Hiebell (1679/1681 – 1755), původem ze Švábska byl jedním z řady umělců cizího původu, kteří se trvale usadili v Čechách a významně zasáhli do vývoje českého barokního umění. Zdá se, že když koncem roku 1707 dorazil do Prahy, s pověstí malíře fresek školeného u slavného Andrea Pozza, objevil se v pravou chvíli na pravém místě. Zanedlouho začal pracovat pro nejvýznamnější stavebníky v Čechách, především pro řád Tovaryšstva Ježíšova české provincie, pro jehož kostely, kaple a knihovnu namaloval své nejvýznamnější fresky, vydal své nejlepší schopnosti.

Svou první velkou a neobyčejně zdařilou zakázkou fresek pro kostel sv. Klimenta v Praze (1714-1715) si získal vysoké renomé a navázal s jezuiti české provincie dlouhodobě užší vztahy. Následně pro ně realizoval další zakázky, které patří k jeho vrcholným opusům - fresky v řádovém kostele v Klatovech 1716, opět v pražském Klementinu (Kongregační kapli Zvěstování P. Marie 1723 a sál knihovny 1724) a nakonec i ve slezské Svídnici – kaple *Beatissimae Virginis in Sole* farního kostela JS (1726). Dalším ohniskem Hiebelovy tvorby se stal klášterní kostel premonstrátek v Doksanech kde v letech 1720 -1721, 1729 – 1732 namaloval rozsáhlý mariologicko-christologický cyklus fresek. V roce 1722 byl dokonce angažován bádenskou markraběnkou k výzdobě dvorního kostela sv. Kříže ve vzdáleném Rastattu.

Jeho nejplodnější období malíře fresek lze vymezit pouhými dvanácti lety velmi intenzivní práce. Tehdy však realizoval sedm významných, namnoze rozsáhlých zakázek, z nichž více jak polovinu lze řadit k nejdůležitějším projevům české barokní freskové malby. Hiebelovou předností byl smysl pro součinnost fresky s daným prostorem, jenž u něho zadavatelé oceňovali. Jeho fresky také vždy dotvářejí architektonické realizace prvořadého významu.

Už z pouhého výčtu nejdůležitějších prací Johanna Hiebela vyplývá, že se od svého příchodu na konci prvního desetiletí 18. století zařadil k předním aktérům uměleckého dění v Čechách. Před nástupem V. V. Reinera jako zralého freskanta, patřil Hiebel v této disciplíně jednoznačně k vůdčím osobnostem a byly mu svěřovány zakázky prvořadého významu. Avšak i poté, co dožrálo Reinerovo mistrovství v oboru monumentální fresky, si Hiebel svou specializací na kvadraturu (i pohotovou dispozicí jako figuralista, a také malíř dobře zvládající olejomalbu) udržel přední postavení až do počátku třicátých let, kdy jako freskant přestal působit (patrně pro špatný zdravotní stav). Od začátku jej provázela pověst odchovance slavného Andrea Pozza, jehož způsob iluzivní malby si osvojil – „*Hierauf begab er sich gegen 1706 zum Pozzo, nach Wien, und studierte so*

fleissig unter ihm, dass er seine Manier in Architektur – und Frescogemälden ziemlich nachahmte“ (J. Q. Jahn 1776, Kap. VII, s. 142).

Hiebelův význam pro vývoj barokní fresky v Čechách je jistě nesporný. Často však bývá přeceňován jeho vliv na současníky (mnohdy i umělecky výše disponované), v krajním důsledku vzbuzující představu jakési dělby práce mezi ojedinělým specialistou-kvadraturistou a předními pražskými malíři, jejichž ateliery by Hiebel navštěvoval a na jejich obrazech či freskách neúnavně vytyčoval architektonické konstrukce. Tento názor se rozšířil na základě Jahnova dosti nekonkrétního tvrzení, že bylo-li v Brandlově díle třeba architektury, povětšinou mu v této věci vypomáhal Hiebel - „*Že se Brandl obeznámil se základy perspektivy, která je branou malířství, je sotva nutné poznamenávat. Je však nutné podotknout, že pozapomněl architekturu spojovat s perspektivou, v důsledku čehož byl nucen v tomto oboru hledat cizí pomoc. V tom mu pak zpravidla pomáhal Hiebel, když vedlejší motivy v jeho dílech vyžadovaly architekturu.*“⁴

V Brandlově tvorbě jsou nejčastěji připomínána tři jeho stěžejní plátna, kde iluzivní architektura hraje důležitou roli a kde je spatřována Hiebelova účast : Sv. Jáchym a Anna 1716, Smrt sv. Benedikta 1719 a Historie Josefa Egyptského 1721.⁵

S prvkem prostorotvorné iluzivní architektonické konstrukce se Brandl musel setkat už za studia u Schrödera, pilného kopisty Veroneseho děl a nadto správce početné kvalitní sbírky hradní obrazárny, zahrnující i řadu děl benátské školy.⁶ Nezanedbatelný je i kontakt s italsky školeným J.F. Schorem, který v Čechách dále rozvíjel rodinnou tradici barokového iluzionismu a se kterým se Brandl setkal při zakázkách pro malostranské karmelitány 1715. J. Neumann si všimá u obrazu Sv. Jáchym a Anna afinity pregnantně provedených sloupových kulís s Pozzovými konstrukcemi v jeho traktátu⁷, s nímž se Brandl mohl seznámit buď v italské verzi z roku 1693 /import tak oblíbené a rozšířené práce je vysoce pravděpodobný/,

⁴ J.Q.Jahn, Peter Brandel, *Geschicht – und Bildnissmahler*, in: *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber. Fortsetzung des Neuen Museums für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig, 1796, s. 312-313 : „*Dass Brandel sich die Anfangsgründe der Perspektiv, die die Pforte zur Malerey ist, bekannt gemacht, ist kaum nöthig anzumerken; wohl aber, dass er die Architektur damit zu verbinden vergessen habe, welches ihm ist der Folge nöthigte, fremde Hülfe in diesem Fache zu suchen; Wie ihm denn Hybel, wenn die Nebenwerke zu seinen Arbeiten Architektur erheischten, meistens hierinnen diente*“.

⁵ Preiss, P. 1989, 578, 580

⁶ Viz Šroněk, M. : Barokní malířství 17. stol. v Čechách , in : Dějiny čes.výt.v.umění II/1, Academia Praha, 1989, 354:

Neumann, J. 1968, 115 - 17

⁷ Neumann, J. 1968, s. 59

anebo z latinsko-německého vydání z r. 1706.⁸ Na malbě architektury tohoto obrazu však Neumann zřetelně rozpoznává Brandlův rukopis, tudíž Hiebelovu přímou účast vylučuje.⁹

Největší význam v této otázce patrně připadá M. V. Halbaxovi, jehož pedagogický vliv na Brandla je nesporný. Na svém oltářním obrazu Sv. Josef se sv. Rodinou v kostele P.M. u Kajetánů z roku 1707 použil v pravé části dvojici římsko-dórských sloupů s úsekem kladí, téměř shodnou s těmi, jež tvoří kulisu na obou stranách Brandlova výše zmíněného plátna. Vzhledem k časné dataci tu s Hiebelovou účastí nelze počítat.¹⁰ A jistě by jí ani nebylo třeba, díky Halbaxově znamenitému školení u J. C. Lotha. Během několikaletého pobytu v Benátkách si mohl bezpečně osvojit kompoziční postupy benátské školy, kde iluzivně podaná malba architektonických kulis hraje vždy důležitou roli, tak jak to jistě vídal na mnoha Veroneseho dílech. Svým plátnem Sv. Josef a sv. Rodina se zřetelně hlásí k benátské tradici oltářních obrazů, progresivně vkomponovaných do klasické sloupové kulisy, tak jak to vytyčil již Tizian v retablu Pesarů (1528, Benátky, St. Maria dei Frari).

Na druhém Brandlově díle této řady, Smrt sv. Benedikta, se klene smělá fantaskní architektura, kterou Neumann po právu dává do souvislosti s dílem K. Dientzenhofera.¹¹ Zde se jedná o malířskou fabulaci rostlou z radikálně barokního tvarosloví, které tu dokonale dotváří mystické prostředí strhujícího výjevu. Je však již zcela vzdálena Pozzovu pojetí racionálně konstruovaných architektur, stylově vytěžených z benátského cinquecenta, které Hiebel šířil konstrukčně jen s nevelkou kreativností. Zajímavé je srovnání tohoto plátna s rozměrným obrazem M. V. Halbaxe – Císař Jindřich vítá sv. Václava na sněmu (chrám Panny Marie před Týnem), jenž je řazen ke konci druhého autorova pražského pobytu (1705-8).¹² I zde se nad výjevem klene fragilní snová architektura, blízká Brandlovu Sv. Benediktu, je však zatlumena sonorní tenebrou.

Patrně jediným obrazem, kde by Hiebelova asistence byla nejpravděpodobnější, je Brandlova Historie Josefa Egyptského, kde je monumentální palácová kulisa i v detailu velmi blízká pozzovské interpretaci veronesovských architektur. V katalogu Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění z roku 1827 byl dokonce Hiebel jako autor architektury na tomto obraze výslovně uveden.¹³ Není

⁸ Opat Snopek se zmiňuje A. Pozzovi v korespondenci z r. 1707 o mistrově věhlasu v Čechách a o znalosti jeho traktátu.

⁹ Neumann, J. 1968, 59

¹⁰ Srov. Preiss, P. 1989, 572

¹¹ Neumann, J. 1968, 62

¹² Atribuci určil na základě stylové analýzy J. Neumann, 1968, s. 125

¹³ Neumann, J. 1968, 65

bez zajímavosti, že Brandl podává kamenné články vždy se stejným veristickým zaujetím pro materiál, se stejně ukázněnou rukopisnou fakturou jak na náročných architekturách, tak i v místech zcela marginálního významu, kde vůbec nelze předpokládat součinnost kvadraturisty (srov. např. Umučení sv. Bartoloměje 1734). To velmi konvenuje s představou, že Hiebel sehrál v blízkosti Brandlova ingenia roli nejdříve jen konzultanta.

Velmi hypotetická je v tomto směru Hiebelova spolupráce s ostatními malíři. I. Šperling předpokládá jeho účast i na oseckých freskách J. J. Steinfelse.¹⁴ Steinfelsova práce tu je omezena na pouhý dekorativní doplněk v rezervách bohatého nástropního italského štu. Nevýrazný účín příliš malého formátu v ploše klenby ještě více rozmělnuje nepřehlednou koncepcí v podstatě závěsného obrazu, bez podhledových a prostorových hledisek. Jednoduché architektonické motivy tu tvoří pouhé pozadí příliš koncizního výjevu, třebaže někde lze vyčíst snahu o „*Raumweiterung*“. K nešťastnému kompozičnímu řešení nutno přičíst nezvládnutou pohybovou akci a často i proporční labilitu figur. Je velmi nepravděpodobné, že by Steinfels, schopný zkonstruovat i jednoduché sfondato, musel na tak nenáročném, pozzovskému fikcionalismu zcela vzdálené práce povolávat do Oseku na pomoc specialistu. Argument, o nějž Šperling opírá svůj předpoklad spolupráce Hiebela s Neunhertzem na freskách strahovského kostela Nanebevzetí P. Marie, je dosti lákavý (Hiebel se tu měl spolu s Neunhertzem a Noseckým signovat v podobě malovaného symbolu svého jména).¹⁵ Je však třeba vzít v úvahu skutečnost, že v této době (1742 - 1745) se již třiašedesátiletý malíř zcela vzdal jako freskant činnosti, jistě pro špatný zdravotní stav.¹⁶ Nutno přihlídnout i k faktu, že Neunhertz byl školen znamenitým učitelem, schopným smělých architektonických konstrukcí, jak dokazuje Liškova obdivuhodná freska nad schodištěm prelatury v Plasech (1702-1703). Krom charakteristického Neunhertzova rukopisu je tu ještě jeden rozdíl, a to v samotné povaze architektur v těchto freskách. Ač vyrůstají ještě z vrcholně barokového iluzionismu, již se vzdávají nároku na pozzovskou iluzi reálné existence v prostoru. Svým charakterem již patří do sféry pozdně barokové bizarní dekorativnosti a hravosti.

¹⁴ Šperling, I. 1986a, 294-305

¹⁵ týž 1986b, 457 pozn.38

¹⁶ Nicméně v této době se Hiebel s Neunhertzem stýkat mohl – 10. února roku 1745 se „*pan Jan Hibl*“ spolu s V. Neunhertzem účastnil jako kmotr křtu syna Baltazara J. Göbla, malíře ze S. M. pražského - záz. v m. býv. f. u P. Marie na Louži v Praze (Podlaha 1917, s. 60).

Poté co Andrea Pozzo dokončil ve Vídni svou iluzivní výmalbu v Jesuitenkirche (*cupola finta* 1703), našel pozzovský fikcionalismus rychle odezvu i ve střední Evropě jako specifický typ výzdoby chrámového interieru, přirozeně zejména v prostředí jezuitského řádu. Na konci třetího desetiletí (s doznívající činností Pozzových žáků) však tento styl ztrácí svůj náročný ideový kontext a stává se pouhou nástěnnou dekorací, efektním cvičením malířské perspektivy. Hiebelova klatovská kvadratura však ještě náleží do kategorie bezprostředních reakcí na Pozzovo dílo, kdy malba kongeniálně vstupuje do architektonického kontextu interieru a účinně dotváří, pozměňuje, nejen prostorovou ale i ideovou situaci díla. Nejen v Čechách ale i ve středoevropském prostoru se jedná o jeden z formálně nejčistších příkladů takové aplikace pozzovského fikcionalismu. V Klatovech měl Hiebel jedinečnou příležitost výrazně pozměnit jevový obraz vnitřního prostoru chrámu, a to přesně v Pozzově pojetí - bez zasahování hmotnými architektonickými prostředky do stavby - „*Senza toccar le mura della chiesa*“ („bez zásahu do zdi kostela“).¹⁷ Hiebel tak mohl v jednoduše a přehledně traktovaném rozlehlém interieru realizovat přímo exemplární aplikaci Pozzových zásad, podle kterých se umění malíře vyrovná nejlepšímu staviteli, jak to umělec formuloval ve svém traktátu – „... *tím také mezi oběma* [architektem a malířem] *není žádný jiný rozdíl, než že jeden buduje stavbu vápnem a maltou a druhý liniemi a barvou.*“¹⁸

Jednotlivé motivy iluzivních architektur aplikoval věrně podle Pozzových prací. Byl však schopen kreativních modifikací a osobitých řešení, jak předvedl např. na klenbě knihovního sálu v Klementinu, ve své nejvýznamnější realizaci. Hiebelovým osobním vkladem a pozoruhodným výkonem v aplikaci pozzovského modelu *cupola finta* je světelně barevná výstavba fresky. Vedle schopnosti přesné perspektivní konstrukce iluzivního útvaru tu Hiebel osvědčil jednu z nejsilnějších stránek svého výtvarného talentu - jako znamenitý dekoratér se smyslem pro deskripci materiálu dokázal jeho povrch zachytit až s impresivní světelně barevnou intenzitou a věrohodností (zatímco Pozzovy kupole, umístěné vysoko v chrámových klenbách, často zůstávají v barevně tlumeném provedení *con sordino*).

Naplnění prostoru intenzivním světlem a sytá pastelová barevnost, tak jak se projevují již na doksanských kupolkách (III.C.3) a finálně na klenbě klementinské knihovny (VI.), lze nepochybně přičíst sílícím vlivům pozdně barokního luminismu.

¹⁷ Lione Pascoli, *Vite de Pittori...*, Roma 1736, Bd. II, s. 265, cit. dle Lorenz 2003, s. 65

¹⁸ A. Pozzo, *Perspectiva pictorum atque architectorum*, II. pars, 1706/1709 Augsburg, komentář k fig. LXVI.

U Hiebela se projevují od počátku třetího desetiletí, avšak tou dobou do středoevropské malby již pronikají jako obecná slohová tendence.

Z hlediska pozzovského fikcionalismu, s nároky na reálnou existenci iluzivního prvku, jenž malbou supluje jeho materiální realizaci, a i z hlediska logiky tektonické výstavby útvaru, je Hibelova kupole klementinské knihovny, bizarně umístěná na příčných pasech v sousedství otevřených nebes, poněkud nesmyslná. Přesto však kvalitou iluzivní konstrukce prvků a svého malířského podání, zejména světelně barevného, je impozantním výkonem.

Hibelova malovaná kupole *Bibliothecae maior* (tak jako již obě kupole v transeptu doksanského chrámu) se koncepčně od pozzovského prostorově iluzivního pojetí posouvá do oblasti pozdně barokního iluzivně dekorativního pojetí, kde ztrácí svou věrohodnost, opodstatnění reálné existence v daném prostoru. Stala se dekorativním útvarem, sice brilantně konstruovaným podle Pozzovy *cupola finta* ze S. Ignazio, avšak útvarem autonomním, bez možnosti věrohodně změnit jevový obraz vnitřního prostoru v pojetí Pozzova fikcionalismu („*Senza toccar le mura della chiesa*“¹⁹).

Hibel sice proslul jako specialista na pozzovskou kvadraturu, značná část jeho díla je však figurální, ovlivněná pracemi jejichž východiskem se stalo prostorově dekorativní pojetí boloňské kvadratury. Tím však zcela přirozeně posouvá (obdobně jako Reiner) vývoj zdejší freskové malby ke koncepci pozdního baroka (srov. např. Nalezení sv. Kříže v zámecké kapli v Rastattu).

Hibelovou nespornou výhodou v českém prostředí byla jeho všestrannost. Jako freskař znamenitě ovládal kvadraturní malbu, ale uplatňoval se zejména jako figuralista na velkých nástropních kompozicích. Zvládal však dobře i olejomalbu. Hibelův figurální styl, s jistou zemitostí, místy hrubší, v sobě spojuje silnou komponentu boloňsko-římské klasicizující tradice, tak jak ji poznal u svého mistra ve Vídni, a jak si ji osvojoval v počátcích svého školení v jižním Německu (spolu s těžkopádností figurálního projevu jeho prvních učitelů švábského Johanna F. Sichelbeina a posléze i J. K. Singa v Mnichově). Tak se v jeho kompozicích vedle sebe objevují znamenitě podané figury v přesvědčivém efektním *scorzu* spolu s těžkopádnými, hrubšími, nepřirozeně gestikulujícími aktéry jeho „historií“. Tyto nedostatky (asi posílené představou zadavatelů většinou z řad Tovaryšstva o emotivním, názorném líčení „silného příběhu“), tento stylový „rozpor“ či „nesoulad“, je trvalou charakteristikou Hibelova figurálního stylu (ačkoli se je do jisté míry dařilo eliminovat v Kongregační kapli a knihovně Klementina).

¹⁹ Lione Pascoli, *Vite de Pittori...*, Roma 1736, Bd. II, s. 265, cit. dle Lorenz 2003, s. 65

Podstatně méně čitelný je však tento rozpor na Hiebelově dosud jedině známé kresbě, jež má ráz akademického, stylově sice nevýrazného ale konzistentního a kompozičně konvenčního projevu.²⁰ Kriticky (v kontextu se svatoklimentským cyklem snad až příliš) se k Hiebelovým figurálním freskám vyjádřil E. Hubala - „...nepůsobí právě kultivovaně, zhrublost nachází se všude, avšak gestika a mimika je přeformulována tak, aby to vše bylo i ve vzdálenosti zřetelné a srozumitelné, podobně jako masky na divadle.“²¹

Fresky klenebního travě v presbyteriu kostela Neposkvrněného Početí P. Marie v Klatovech z roku 1716 (Bůh Otec a andělský kompars (II.A.2.) a stylově obdobně laděná kompozice v kupoli křížení doksanského klášterního chrámu (III.C.1.) z roku 1721, výmluvně svědčí o klasicizujícím vlivu na Hiebelovu figurální malbu.²² Ten sílí v kultivovanější podobě v klementinské Kongregační kapli a knihovním sále. Za svého školení se jistě seznamoval s příklady kompozičních schémat s efektním *scorzem* figur těžných z klíčových kompozic Giovanniho Lanfranca (Nejsvětější Trojice v apsidě presbyteria S. Carlo ai Catinari v Římě, do 1647) a Pietra da Cortona (Nejsvětější Trojice v kupoli chrámu S. Maria in Vallicella v Římě 1647-1651). S vlivem římského klasicizujícího akademismu, prostředkovaného dílem Carla Maratty a okruhem v Římě činných francouzských malířů Le Brunovy školy se v jisté míře Hiebel setkal i ve figurálním projevu svého mistra A. Pozza. Vliv normativní estetiky klasicizujícího baroku, založené na preferenci tradičních pojmů akademické výuky – „disegno“, „imitare“, „decoro“ je u Hiebela čitelný ve větší či menší míře po celé tvůrčí období. Avšak v rustikalizované formě, jako stylová komponenta usměrňující jeho zemitý, místy robustní, rukopisný projev, determinovaný jeho výchozím jihoněmeckým školením u malířů regionálního významu.

Na aktuální podněty v oblasti světelně barevné výstavby díla počal Hiebel reagovat již ve freskách v kupoli a klenbě klášterního kostele v Doksanech. Vykazují tendenci k barevně sytému teplému koloritu, pevné objemové výstavbě a místy světelné režii až s kontrastním reflektorickým efektem (zejména v kupoli křížení). Oblačný prostor však zaplňuje stále ještě těžkou hmotou mraků, místy až

²⁰ Dedikační list, návrh k frontispisu univerzitní teze, Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č. K 4657

²¹ Hubala 1964, s. 214-215

²² Srov. také Nejsvětější Trojici s anděly na horní části Hiebelovy kresby - návrhu na frontispis univerzitní teze, kresba perem tuší, podkreslená olůvkem, na světle okrovém papíru s vodoznakem, 45,2 x 27,9 cm. Neznačeno, dvacátá léta 18. století. Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č. K 4657.

tmavohnědé barvy. Stylově pokročilejší a rukopisně uvolněnější jsou tu drobné formáty na poprsních emporech. K luministickému pojetí malby se přiblížil až ve svém rozměrném opusu s námětem Legendy sv. Kříže v zámecké kapli v Rastattu a zejména na klenbě klementinské knihovny, kde je tendence k barevnému vylehčení a prosvětlení maleb patrná nejvíce.

Hiebelovým nejvýraznějším přínosem v první třetině 18. století v Čechách, který se projevil již v ohlasu na jeho nástropní fresky v kostele sv. Klimenta, byla jeho schopnost zvládat rozsáhlé plochy *al fresco*, zabírající celá travě či klenební plochu, se smyslem pro dimenzi a prostorová specifika daného interieru a součinnost malby s architekturou. Bravurně malované iluzivní architektonické prvky, tvořící kompoziční rámec dominantní figurální složce se od počátku Hiebelovy činnosti staly největší devizou jeho freskové malby. Hiebel byl však také znamenitým dekorátérem se smyslem pro efektní deskripci materiálu a zachycení světelně barevných charakteristik jeho povrchů. V neposlední řadě zaujme na jeho kompozicích i prvek velmi kvalitní krajinomalby, provázející řadu jeho freskových výjevů. Zdá se, že vedle Reinerova mistrovství v tomto žánru čestně ob stojí i Hiebel jako přední reprezentant barokní krajinomalby v Čechách.

Základní údaje o životě a díle malíře Jana Hiebla poprvé publikoval pražský malíř a historiograf Jan Quirin Jahn (1739 – 1802). Od konce šedesátých let 18. století systematicky shromažďoval informace o životech a dílech českých umělců s nedovršeným záměrem sepsat souhrnné dějiny malířství v Čechách od nejstaršího období až po svou současnost, jak o tom svědčí jeho rukopisné poznámky dochované ve fondech Archivu Národní galerie v Praze. Jahnova nepublikovaná excerpta a materiále pro proponované dějiny českého malířství („*Auszug der bisher in Böhmen bekannten Künstler*“) obsahují ve složce nadepsané „*Nachrichten von einigen böhmischen alten Malern und Künstlern 1770*“ Hieblův stručný medailon s podstatnými životopisnými údaji a výčtem šesti nejvýznamnějších realizací „*in Kalk*“ (ANG, sign. AA 1222/8).

Tento Hieblův nejstarší biogram z roku 1770 pak v podstatě v nezměněné podobě publikoval Jahn („*Johann Hiebel, ein böhmischer Maler*“) ve svých *Zprávách*, respektive „*Pokračování zpráv o českých umělcích, většinou cizincích, kteří se ale jednak v Praze usadili a jednak právě zde po nějakou dobu pracovali*“ uveřejněných ve 20. svazku *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, vydaném roku 1776.

Zmínku o Hieblově specializaci na malovanou iluzivní architekturu J. Q. Jahn publikoval ve své studii o Brandlovi - Peter Brandel, *Geschicht – und Bildnissmahler*, in: *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber. Fortsetzung des Neuen Museums für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig, 1796, s. 312 – 313. Jahn tu Hiebela uvádí jako specialistu, pomáhajícího Petru Brandlovi s malbou iluzivních architektur na jeho obrazech (odtud byla později v literatuře odvozována i spolupráce s dalšími předními malíři). („*... Wie ihm denn Hybel, wenn die Nebenwerke zu seinen Arbeiten Architektur erheischten, meistens hierinnen diente*“).

Naopak Hieblův medailon nebyl zařazen do významné pražské edice historiografa Františka Martina Pelcla z roku 1777 *Abbildungen böhmischer und mährischer*

²³ Dlabacz, 1815, s. 624

Gelehrten und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Weken pro kterou J. Q. Jahn rovněž dodával stručné biografické statě o českých umělcích.²⁴

Schaller ve III. svazku *Beschreibung der kgl. Haupt-und Residenzstadt Prag*, z roku 1796 na s. 60 zmiňuje Hiebela jako autora výmalby klementinské knihovny („*Die gewölbte Decke ist durch der berühmten Maler Hiebel in Fresko Farben entworfen*“), nepřipomíná však Hibelovy fresky v kostele sv. Klimenta (III. Band, Die Altstadt, VI. St. Klemens Kirche, s. 54), zde je zmíněn pouze Brandlův obraz sv. Leonarda a plastiky M. B. Brauna).

Avšak základním zdrojem informací o životě a díle Jana Hiebela pro celou následující encyklopedickou a uměnovědnou literaturu se stal biogram publikovaný v Dlabáčově *Künstlerlexikonu* z roku 1815 (na s. 624). Dlabáč přejal a doplnil Jahnův text z *Neue Bibliothek* do svého *Künstlerlexikonu*. Uvedl správné datum úmrtí a cituje Hibelův nekrolog z Bruderschaftsbuch Mariánské kongregace u sv. Klimenta JS („*1755 17. Juny Funus D. Joannis Hiebel...*“).

Hiebel je zmiňován již v nejstarší historiografické literatuře (Jahn, Dlabacz a dal.), která jej řadí mezi přední umělce působící v Čechách. Je dochováno i několik soudobých referencí, jež vypovídají o vysokém hodnocení Hibelových prací jeho současníky. Pražský mramorář a dekoratér M. Giggel referuje v dopisu ze října 1714 knížeti Schwarzenbergovi o Hibelových freskách na klenbě kostela sv. Klimenta (nikoliv o jeho iluzivním oltáři, jak uvádí dosavadní literatura²⁵ – ten byl dokončen až v červenci 1715) - „*Mluvil jsem s malířem v Praze sám ústně a jsa jeho práci přítomen, mohu vaší knížecí Jasnost ujistit, že jsem viděl u jeho práce něco, co nebylo jakživo viděti v království českém, pracujeť u Jesuitů na Starém Městě a maluje tam kostel německé kongregace...*“ (viz F. Mareš, Stavitel P. I. Bayer, in: Památky arch., 1910, s. 459).

Záznam o Hibelových freskách v tzv. Zrcadlové kapli Klementina je v *Literae Annuae Collegii Societatis Jesu Pragae ad Sanctum Clementem ad Annum 1723*: „*...elegante penicille per D. Joannem Hiebel, celebrem ab arte al fresco, ut vocant, artificem perigi fecerit.*“ Obdobnou referenci obsahuje Bruderschaftsbuch der Marianischen Congregation bei St. Clemens in der Altstadt Prag, ve zprávě o jeho

²⁴ Srov. Pavel Preiss, Jan Quirin Jahn a český klasicismus, *Sborník Národního muzea*, řada A – Historie, 1958, s. 141-144; Lubomír Slavíček, „*meinem Seel Bruder zu mehrer Ehre*“ Benedikt Kern a Jahnův životopis malíře Antonína Kerna, in: *Umění LIII/* 2005, s. 612-622)

²⁵ Preiss 1979, s. 285-6; týž 1989 s. 549

úmrtí z roku 1755: „*D. Joannis Hiebel, civis et praeclari Pictoris V. Pragensis, cuius penicillum perpetuo laudabit templum S. Clementis et fervorem...*“

I v podstatě všechny novější uměnovědné práce o českém baroku uvádějí více či méně obsáhlou zmínku o J. Hibelovi (samostatnou studii mu věnoval P. Preiss 1979, a I. Šperling 1986). Jeho dílo však dosud souhrnně zpracováno nebylo. Potřeba monografického zpracování a nového zhodnocení jeho malířského díla je ale pociťována již delší dobu.

„Hibelovi bylo usouzeno, aby v Praze po Godinovi první oslňoval v málo pokrokovém prostředí dovedností svého štětce. Mnohé z jeho vlastností a způsobů práce byly tu novinkou. Měnil-li studené a málo vábné klenby lacino a zdařile v pyšné kopule, dovedl-li najít vhodné pojetí i pro plochy rozměrů nad obyčej značných a zcela snadno, ba s přepychem znal doplňovat nebo i nahrazovat součásti, které bývaly dosud pouze buď dílem architektů nebo řezbářů, stal se v Praze i po venkově představitelem zcela nových výtvarných představ ...“ - Herain (1915, s. 120, č. pozn. 170)

„[Reiner] Měl doma sice vzory ve výtvorech freskové malby Liškovy a Stevensovy, ale tato díla byla náhle zastíněna virtuosní technikou Hieblovou, který vznítil v Reinerovi prudkou touhu, uplatnit svůj erupivní talent v oboru malby freskové“ - V. Bitnar (1928, s. 34).

„Pozzo sice nepřijel, ale brzy nato v Praze působili hned dva jeho žáci, oba zejména pro jezuitu: Kryštof Tousch... a Jan Hiebel, který v Čechách pozzovskou architektonickou fresku převede do dalšího období“ – O. J. Blažiček (1971, s. 67).

„Eine monographische Darstellung des Lebens und der Werke Hiebel's ist ein Desiderat“ - Erich Hubala (1964, s. 214, poz. 23).

„Po někdejším nadneseném hodnocení vývojové úlohy a podnětnosti Hiebelovy tvorby a určitém útlumu zájmu o ni, stává se nezbytné, věnovat Hiebelově uměleckému postavení v českém barokním malířství speciální studii.“ - P. Preiss (1979, s. 287).

„S překvapením jsme zjistili, že právě dílu tohoto umělce, uváděného ve všech pracech o barokním malířství v Čechách, je věnována až na čestné výjimky poměrně malá pozornost“ – I. Šperling (1986b, s. 449).

Johann Hiebel – život a dílo v datech

1679/1681

Johann Hiebel se podle starší tradice (J. Q. Jahn, *Nachrichten... kap.IV*, nepubl. excerpta z r. 1770, Archiv NG sign. AA 1222/8) měl narodit ve švábském **Ottobeuren** nedaleko Memmingen (Allgäu).¹ Podle ojediněle dochovaných archivních záznamů však pocházel z **Kemptenu** ve Švábsku, jak ukazují pražské archiválie.² Ani rok narození **1681** uváděný nejprve J. Q. Jahnem, není zcela věrohodný, koliduje se záznamem v týnské matrice o Hiebelově úmrtí.

Hiebel zemřel r. **1755**, dle matriky ve věku 76 let, pak by se však musel narodit v roce **1679**. Rovněž jeho žena Magdalena rozená Kulíková se narodila roku 1679.

Podle úmrtního zápisu z roku 1755 ve farní matrice Týnského chrámu v Praze se Hiebel narodil roku 1679 a pocházel z Kemptenu ve Švábsku (Archiv hl. m. Prahy, Sbírká matrik, ř.k. fara Panny Marie před Týnem, sign. TÝN Z3, fol. 239r). Totéž místo Hiebelova původu - Kempten je uvedeno i v Pamětní listině z kupole klášterního kostela Narození Panny Marie v Doksanech, dat. 1720 - „*Al Fresco integram Ecclesiam pinxit D. Joannes Hübl Civis Antiquae Urbis Pragae Algavus Kempensis*“ (pův. uloženo v cínové kapsuli (dat. 1720) v makovici kupole, nyní Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově).

¹ Jahn, J.Q. 1776, s.142; Dlabacz, G.J. 1815, s. 624; Herain, K.V. 1915, s. 119; Thieme-Becker 1924, s. 52; Podlaha 1930, IV, s. 907; Matějček 1932, IV, s. 319; Toman 1947, I, s. 331; Preiss 1956, s. 176 (172-178); Neumann 1975, s. 160-1; P. Preiss (1979, s. 285 - 306); I. Šperling 1986b, s. 449-57 věnoval Hiebelovi obsáhlejší studii, tam také podrobný seznam dosavadní literatury; nověji Preiss 1989, s. 549-551.

² Dosud se nepodařilo nalézt ve farních matrikách ve Švábsku záznam o Hiebelově křtu.

Schwaben – archivní rešerše ad Johann Hiebel (Hiebl, Hibl, etc.)

Archiv der Abtei Ottobeuren: *Taufbücher* jsou ve Pfarrarchiv von Ottobeuren.

Pfarrarchiv von Ottobeuren (Kath. Pfarramt, Ottobeuren): *Taufregister* neobsahuje žádný záznam pro jméno Hiebel.

Basilica minor St. Lorenz in Kempten – Pfarrarchiv St. Lorenz (Kath. Pfarramt St. Lorenz in Kempten): Matriky (křestní/sňatkové) jsou ve zdejším archivu až od roku 1886.

Staatsarchiv Augsburg - Salomon-Idler-Str. 2: V sem předané složce „Fürststift Kempten“ nejsou žádné křestní záznamy uchovávány. Pro předávání farních záznamů náleží příslušnost k Archivu biskupství v Augsburgu. Pod signaturou „Fürststift Kempten, listiny č. 5025“ lze pouze nalézt kupní smlouvu z 5.3. 1620, ve které figuruje jako svědek nějaký **Lorenz Hiebeler**, který je označen jako **malíř kláštera**. Možná že se jedná o staršího příslušníka rodiny Hiebelů.

Archiv der Diözese Augsburg (Diözesanarchiv, Bistum – Augsburg),

Archiv des Bistums Augsburg, Hafnerberg 2/II: V matrikách fary Kempten nebyl nalezen žádný záznam o křtu Johanna Hiebela.

Nejstarší dochovaný záznam o Hiebelově švábském původu je zápis o jeho přijetí 5. října 1710 do pražského malířského pořádku ve *Výpisech z knih a listin staroměstského malířského cechu* sepsaných r. 1714 Paulem Fridericem Fahršonem, kde je „*H[err] Johann Hiebl Altstätter Mahler*“ zprvu uveden jako *ein Schweitzer*, což je následně autorem přepsáno na *Schwab* (viz Archiv NG sig. AA1211). Rovněž v **Kemptenu** byl vystaven Hiebelův zhostný list z 1. února 1707 (AMP, Sběrka rukopisů, sign. 539, fol. 40 Kniha měšťanských práv Starého Města pražského). J. Q. Jahn ve svých nepublikovaných rukopisných poznámkách pro připravované dějiny malířství v Čechách z roku 1770 však uvádí: „*Johann Hiebl war 1681 zu Otto-beuren in Allgäu geboren. ... Starb 1756 an einem Schlagflusse.*“ (Archiv NG, fond 142 – J.Q. Jahn, sign. AA 1222/8 dvojlíst č. 3 sloupec vpravo dole, dále složka „Nachrichten von einigen böhm. alten Malern und Künstlern 1770“, kap. IV. vlevo uprostřed). Mýlný údaj (krom jiných) o roku Hiebelova úmrtí Jahn publikoval následně i ve *Fortsetzung der Nachrichten von böhmischen Künstler* roku 1776 (s. 142) a není tedy jisté, že informaci o jeho narození měl ověřenu. Správné datum úmrtí („*Er starb am Schlagflusse 1755, den 15. Junius.*“) uvádí až Dlabacž r. 1815, s. 624, který Jahnův text z *Fortsetzung der Nachrichten* přejal a doplnil do svého *Künstlerlexikonu*, kde cituje Hieblův nekrolog z *Bruderschaftsbuch der Marianischen Congregation bei St. Clemens* („*1755 17. Juny Funus D. Joannis Hiebel...*“).

Rešerše v příslušných archivech v Bavorsku žel neprokázaly v matrikách záznam o Hiebelově narození v Otto-beuren či jinde ve *Fürststift Kempten*.³

Memmingen – počátek malířského školení u nevýznamného švábského malíře Johanna Friedricha Sichelbeina (1648 – 1719)⁴ - J.Q. Jahn si poznamenal, že se Hiebel učil základy malby ve *Wangen* ve Švábsku u *Johanna Siegelbeina*.⁵ U Dlabacze pak doslova uvádí, že Hiebel „strávil své mládí ve škole Johanna Siegelbeina („... *brachte seine jugend in der Schule des Johann Siegelbein zu Wangen in Schwaben zu.*“ Dlabacz, G.J. 1815, 624). Hiebel tu nejspíše dostal jen průměrné základy figurální malby, těžící ze starších tradic akademické klasicizující barokní malby 17. století.⁶

³ Viz pozn. 1

⁴ srov. Günther Bayer, *Die Malerfamilie Sichelbein 1580 – 1758*, Lindenberg 2003, s. 35.

⁵ Jahn, *Nachrichten... kap.IV*, nepubl. excerpta z r. 1770, Archiv NG sign. AA 1222/8; J.Q. Jahn, *Fortsetzung der Nachrichten*, 1776 s. 142

⁶ To ukazuje např. i práce Hiebelova vrstevníka z Memmingen, malíře Eliase Zobela (2.11. 1677 Memmingen – 1718/1719 Praha), který roku 1716 v nedalekém Otto-beuren vyzdobil *al fresco* strop klášterní knihovny OSB zemíťmi robustními figurami ve štukových rámcích (v zrcadlech v rozích stropu se pokusil i o perspektivně nesmělá sfondata).

Mnichov - důkladnější **školení u kurfirstského dvorního malíře Johanna Kaspara Singa** (1651 – 1729), v jeho atelieru se Hiebel poprvé setkává s malbou iluzivně pojatých architektonických motivů.⁷ Sing patřil v Bavorsku k frekventovaným malířům orientovaným na oltářní obrazy.⁸ Pro jezuitský kostel sv. Klimenta v Praze, kde o několik let dříve jeho žák Hiebel vytvořil své první monumentální fresky, Sing namaloval roku 1719 oltářní obraz Očišťování Panny Marie.⁹

1706

Ve Vídni se stal **žákem proslulého malíře Andrea Pozza** (1642-1709) jezuitského koadjutora, geniálního dovršitele architektonického iluzionismu. Hiebel přichází do Pozzova atelieru ve svých cca 27 letech (nejspíše na doporučení Singa, který s jezuitou udržoval pracovní kontakty) ve chvíli, kdy vrcholí práce na Pozzově monumentální nástropní fresce (1704-1708) v hlavním tzv. Herkulově sálu v *Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau*, na které se ještě spolu s ostatními „*Gesellen*“ jistě podílel. Zde se však také setkal s prací Johanna Michaela Rottmayra (1654-1730), který tu v letech 1705-1708 realizoval znamenitá nástropní freska na schodišti a v apartmá piana nobile. Nejen z hlediska figurální kompozice, ale zejména světelně barevnou výstavbou musela být tato Rottmayrova svěží, dekorativní sfondata pro Hiebela podnětná. Krom toho měl možnost studovat již dokončené Pozzovy fresky ve *Wiener Jesuitenkirche*.

„*Hierauf begab er sich gegen 1706 zum Pozzo, nach Wien, und studierte so fleissig unter ihm, dass er seine Manier in Architektur – und Frescogemälden ziemlich nachahmte*“ (J. Q. Jahn nepubl. excerpta z r. 1770 Archiv NG sign. AA 1222/8; J.Q. Jahn, Fortsetzung der Nachrichten, 1776 s. 142).

1707

1. února roku 1707 ve švábském Kemptenu vystavil **opat Ruprecht**, zemský pán v Kemptenu, Hibelovi **zhostný list**, jímž byl propuštěn od 1.2. 1707 z poddanství k panství **Kempton** (AMP, Sběrka rukopisů, sign. 539, fol. 40 Kniha měšťanských práv Starého Města pražského).¹⁰

Z vývoje následných událostí se lze oprávněně domnívat, že nejpozději v zimě roku 1707 se Hiebel objevil v Praze. Zůstává tedy otázkou, jak skutečně dlouho trval Hibelův pobyt ve Vídni a jak dalece byl kontinuální. Možná že podnětem

⁷ Hubala 1964, s. 214

⁸ Nagler, G.K. 1846, XVI., s. 451

⁹ K.B. Mádl, Socha M. B. Brauna, in: Umění 1929, s. 200, pozn. I.; Vokolková 1984, s. 132-3

¹⁰ viz také Herain 1915, s. 119, ad Hibelův list zachovalosti.

k Hiebelově cestě do Prahy (ať už přímým či nepřímým) bylo vyjednávání sedleckého opata J. Snopka a klementinských jezuitů s A. Pozzem o malířských zakázkách v Čechách.¹¹ Dle korespondence ze října – prosince 1707 měl Pozzo navštívit cisterciácký klášter v Sedlci při své cestě do Prahy, kde přislíbil Tovaryšstvu vymalovat v klementinském refektáři monumentální lunetu na téma Svatba v Káni Galilejské.¹² Plánovanou cestu však před svou smrtí 31. srpna 1709 realizovat nestačil. Lunetu v refektáři Klementina namaloval v roce 1710 podle Pozzovy předlohy jeho další žák Ch. Tausch.

Nejpozději ke konci roku 1707 Hiebel musel již pobývat v Praze (mimo jiné i s ohledem na tzv. „trojí ohlášky“ vyžadující alespoň třítydenní lhůtu) a připravovat svůj sňatek s dcerou pražského malíře Karla Kulíka.

1708

27. ledna roku 1708 uzavřel sňatek v pražském kostele Sv. Martina ve Zdi - „Od Zlaté Palmy [Perlová čp 4/367 – bydliště rodiny K. Kulíka] Dne 27. Januarii (1708) po trojím vohlášení potvrzený jsou osoby tyto: ženich pan *Joannes Hebl* kunstu malířského. Nevěsta panna Magdalena [naroz. r. 1679], uroz. pana Carla Kullyka M. K. S. M. [malíře] vlastní dcera. Družba pan Carel Kullik, družička panna Kateřina Heldtburgerin, p. Jan Vacl. Michalek M. N. M., p. Jiří Hebl [?] M. S. M., panna Alžběta Rabova.“¹³

Záznam z farní matriky u sv. Martina ve Zdi je prvou zmínkou o Hiebelově příchodu do Čech. **V Praze trvale bydlel na Starém Městě** ve farnosti kostela sv. Havla, nejprve v domě U tří andělů Na příkopě (Na příkopě č.p. 7/391), poté v domě naproti Staroměstské mincovně, také v Havelské ulici v domě č. 16 (1725-1726), v domě U Marvanů (Masná č.p. 698) v letech 1728-1749 a naposledy U sv. Antonína (Celetná čp. 18/561a).¹⁴ Stýkal se tu se zdejší komunitou předních pražských umělců – jejich jména, či jména jejich rodinných příslušníků, jsou v průběhu let uváděna u příležitosti svědectví a kmotrovství při křtu (Jäckel, Birckhart, Wussin, Hönevogel, Molitor, Neunhertz, Schöffler).¹⁵

¹¹ Šperling, I. 1986a, 294-305

¹² Hejnic 1909, 429-32; Šperling 1986a, s. 296-298; Preiss 1956, s. 175 pozn. 21.

¹³ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, ř.k. fara sv. Martina ve Zdi, sign. MAR N3O3, fol. 18r. A. Podlaha, Materialie, in: Pam. arch. 1916, XXVIII, s. 164-165 transk. ve zkrácené podobě; K.V. Herain, České malířství, s.119 pozn. 170; Nový slovník čs. výtvarných umělců, sestavil dr. Prokop Toman, díl I., Praha 1947, s. 331.

¹⁴ viz záznamy z: Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, ř.k. fara sv. Martina ve Zdi, sv. Havel; o křtu dětí 1710 a 1715

¹⁵ AMP, Sběrka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2; ř. k. fara sv. Martina ve Zdi, sign. MAR N3O3; Panna Maria na Louži, N 6; A. Podlaha PA XXIX 1917, s. 60, 65, 67, 137

1709

29. března 1709 pokřtěn syn **Johannes Adalbert**, otec *Joannis Hibel*, matka Anna Magdalena (roz. Kulíková) - záznam ve farní matrice u sv. Havla v Praze na Starém Městě. *Levans* Georg Blassek, *patrini* Hyeronimus Koska, **Maria Elisabetha Jecklin**, Anna Regina Schnitzelbaumin.¹⁶

1709

Spolupráci s J. R. Bysem na blíže neurčené fresce v Thunovském paláci na Malé Straně v roce 1709 uvádí jako první Hibelovu zakázku po příchodu do Čech J. Q. Jahn, a to již ve svých rukopisných poznámkách z roku 1770 (*„Im Jahre 1709 kam er nach Prag, und arbeitete mit Byss in Fresco, in dem Gräfl. Thunischen Hause, auf der Kleinseite...“*).¹⁷ Ačkoli tato Jahnova informace nebyla zatím archivně doložena, není rozhodně nereálná, jak se snažil prokázat už I. Šperling.¹⁸ Činnost Jana Rudolfa Byse pro malostranské sídlo Thunů je prokázána – Bys pracoval v roce 1703 v Thunovském paláci ve Sněmovní ulici (jak doložila Naňková na základě stavebních účtů, viz V. Naňková, Fischer z Erlachu v Thunovské korespondenci, in *Umění* 31, 1983, s. 337, pozn. 7). Je tedy možné, že v případě spolupráce s Hiebelem, jako specialistou na kvadraturu, v roce 1709 (nebo krátce po 1709) se mohlo jednat o Thunovský palác v Nerudově ulici na Malé Straně.

1710

11. června 1710 pokřtěn syn **Antonín Jan**, otec *Joannis Hiebl* měšťan a malíř na S. M. pražském, matka Magdalena (roz. Kulíková), z domu U tří andělů Na příkopě [Na příkopě 7/391] (*„ex domo prope tres angelos in fossam“*) - záznam ve farní matrice u sv. Havla v Praze na Starém Městě. *Levans* - kmotři byli urozený pan Jiří František Blassek, *servus senatus* Jeroným Koska ze St. Města, a urozená paní Anna Regina Schnitzelbaum.¹⁹

Poprvé se objevuje adresa Hibelova pražského bydliště – dům U tří andělů, Na příkopě č.p. 7/391 ve svatohavelské farnosti.

¹⁶ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, sv. Havel, sign. HAV N2, pag. 52

¹⁷ Archiv NG fond 142 - J. Q. Jahn, sign. AA 1222/8 *„Nachrichten ... 1770“*, kap. IV.; J.Q. Jahn, Fortsetzung der Nachrichten von böhmischen Künstlern, 1776, Kap. VII, s.142; Dlabacz, G.J. I, 624; Thieme-Becker 1924, sv. 17, s. 52; Preiss, P. 1989, 549, pozn. 50.

¹⁸ I. Šperling 1986a, s. 295 pozn. 8

¹⁹ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, sv. Havel, sign. HAV N2, pag. 68. /A. Podlaha, Materialie, PA XXIX, 1917, s. 65 zkrácená transkripce - uvádí jen *patrini* Maria Elisabetha Jecklin; K.V. Herain, České malířství, s.119 pozn. 170; „člen Tovaryšstva Ježíšova do něhož vstoupil r. 1726“ viz A. Podlaha, Materialie, XXVI, 1914, s. 41; Toman – Nový slovník čs. výt. um. s. 331.

Hiebelův druhorozený syn **Antonín Jan** vstoupil roku 1726 do Tovaryšstva Ježíšova, noviciát vykonal v Brně, bohoslovecká studia 1734 – 37 v Praze, působil na jezuitských školách v Těšíně (1739 – 46), v Praze (1746 – 56), v Březnici (1757 – 60), Kutné Hoře (1761 – 67), v Jičíně (1768), a posléze, od roku 1769 až do zrušení řádu, u sv. Klimenta v Praze (Podlaha 1914b, s. 41). Zabýval se bez větších úspěchů návrhovou kresbou, v literatuře je připomínáno jen několik jeho prací.²⁰

1710 5. října je v Praze **přijat jako mistr do staroměstského malířského pořádku** „5.10. 1710 byl **Johann Hiebl** přijat do cechu a zaplatil poplatek za mistrovský kus – 5 zlatých“.²¹ „1710 5. octobri Herr Johann Hiebel Altstätter Mahler, Schwaben“.²²

1712

Hiebel navázal dlouhodobou **spolupráci se svým krajanem rytcem Antonínem Birckhartem** (1677 Augsburg – 21. ledna 1748 Praha) krátce po jeho příchodu do Prahy roku 1711 kdy je imatrikulován na pražské univerzitě. Patrně nejstarší grafický list, který Birckhart vytvořil podle Hiebelova návrhu je datován rokem 1712

²⁰ **Antonín Jan Hiebel, Sv. Josef s Ježíškem a se sv. Františkem a světící (sv. Klárou?)**

Kresba rudkou na silnějším papíře hrubší struktury, 14 x 8,2 cm.

Provenience: ex coll. Vojtěch Lanna, poté v majetku Rudolfa Kuchynky.

Uprostřed výjevu na vysokém postamentu stojící sv. Josef v klasickém kontrapostu, s výrazně řasenou draperií, v levici drží lilie, na pravé ruce má Ježíška, který k němu tiskne tvář. Shora nad hlavou světce přidržuje vavřínový věnec letící andílek. Pod postamentem vlevo klečí se sepjatýma rukama sv. František v řeholním rouchu. Vpravo klečící světice snad sv. Klára. Mezi nimi andílek s úhelníkem v ruce, atributem řemesla sv. Josefa pěstouna Páně. Výjev je situován do mělkého prostoru vlevo flankovaného fragmentem sloupové, vpravo pak pilířové architektury. V pravém dolním rohu kresby čitelná sig.: „Hiebel“. Patrně předloha pro grafický list (Kuchynka však podotýká, že taková rytina není známa mezi dochovanými grafikami Birckharta, Renze či Jana F. Fischera, jež vznikly dle předloh Hiebelů). Kresbu zprvu Kuchynka připsal Janu Hiebelovi, avšak následným srovnáním se signovanou kresbou ze Strahovské knihovny atribuci po právu změnil ve prospěch Hiebelova syna Antonína. Konvenčně pojatou kresbu charakterizuje poněkud tužší modelace ztěžklou konturou, a zejména těžkopádné podání tváří.

Lit.: Rudolf Kuchynka, Hiebelova kresba, in: *Památky archeologické*, XXIX, 1917, s. 268, obr. 96.

Antonín Jan Hiebel S.J., Madonna s děckem

Kresba rudkou na silnějším papíře hrubší struktury, 30,2 x 27,2 cm

Provenience: Knihovna Strahovského kláštera v Praze

„Sedící Madonna drží oběma rukama Ježíška stojícího na jejím klíně. Značeno „A. Hiebel Junior del.“ Pod kresbou „Doctor parvulorum.“

Kuchynka upozorňuje, že kresba se „provedením úplně shoduje s kresbou sv. Josefa, kterou uveřejnil v Pam. arch. XXIX, s. 268“ a mylně považoval za práci Hiebela staršího.

Lit.: Rudolf Kuchynka, Kresby v knihovně Strahovského kláštera, in: *Památky archeologické*, XXIX, 1917, s. 113.

²¹ Účetní kniha staroměstského malířského pořádku 1699 – 1781 (tzv. *Raydungsbuch*) Archiv NG sig. AA 1210 s. 34

²² Výpisy z knih a listin staroměstského malířského pořádku (tzv. *Fahrschonovy výpisy*) sign. AA 1211. /K.V. Herain 1915, s.119 pozn. 170; R. Kuchynka, 1916, s. 83.

(Dlabacz, I., s. 154, č. 6). Pro Birckhartovu pražskou oficínu Hiebel dodával několik desítek kresebných předloh většinou pro devoční grafiku, minimálně ještě v průběhu druhého desetiletí 18. století. Birckhartův vztah k Hiebelově rodině dosvědčuje i jeho účast na křtinách Hiebelových dětí – roku 1713 je doložen na křtu Marie Josefy Anežky a 1715 byl svědkem na křtu Anny Františky.

1713

7. března roku 1713 bylo Hiebelovi (a jeho staršímu synovi Janu Vojtěchovi) uděleno **měšťanské právo** Královského Starého Města pražského po předložení **zhostného listu** z poddanství k panství Kempten, vystaveného 1. února 1707 opatem Ruprechtem, zemským pánem v Kemptenu, a „obvyklého **listu zachovalosti**“ [nebo také „listu poutivého zplození a zachování“] (*das gewöhnliche Juramentum Fidelitatis*) „a složení jiných nutných nezbytností“. Za Hiebela se zaručili tchán Karel Kulik a Mathes Werger.²³

1713 19. března pokřtěna **dcera Maria Josepha Agnes**, otec *Johannes Hebl*, matka Magdalena (roz. Kulíková), „*ex domo e Regione Moneta*“ (z domu z okolí mincovny) - záznam ve farní matrice u sv. Havla v Praze na Starém Městě. *Levans* - kmotři **Agnes Elisabetha Bussinowa**, *testes* - svědci **Antonius Birkard C. P. P.**, **Elisabetha Jeklowa**.

Z Příkopů se Hiebel s rodinou záhy přestěhoval do domu nedaleko Staroměstské mincovny v Celetné ul. čp. 587/I. Bydlel tedy stále v Havelském městě, nejspíše nároží Celetné a Ovocného trhu čp. 570 U Zlaté mříže nebo čp. 569 U Černé Matky Boží, oba domy byly roku 1911 zbourány při stavbě kubistického domu. Hiebelova dcera Marie Josefa je zmiňovaná otcovou závětí jako pozdější řeholnice u sv. Anežky v Praze.²⁴

Na křtu dcery Marie Josefy byla zastoupena vedle rytce A. Birckharta další známá rodina pražských grafiků. Tiskařská oficína rodiny Wussinových zastávala společensky významné postavení v komunitě pražských umělců od 17. století. Již Daniel Wussin (1626-1691) patřil do okruhu uměleckých přátel Karla Škréty. Také Danielovi synové, rovněž vyškolení v grafické a nakladatelské práci, byli v přátelských vztazích s předními mistry pražské výtvarné scény. Samuela Wussina portrétoval Petr Brandl roku 1703 a Jan Kupecký v roce 1712, ten maloval i jeho dceru Hedviku v roli Flóry a bratra Kašpara Zachariáše Wussina

²³ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka rukopisů, sign. 539, fol. 40 Kniha měšťanských práv Starého Města pražského. / K.V. Herain, České malířství, s.119 pozn. 170/

²⁴ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, sv. Havel, sign. HAV N2, pag. 103

(1664-1747).²⁵ Do okruhu přátel rodiny Wussinů se brzy po svém příchodu do Prahy zařadil i Jan Hiebel. Zejména v těchto letech byla pro Hiebela návrhová kresba pro grafickou produkci jistě vítaným zdrojem příjmu, když ještě neměl velké zakázky na freskovou malbu.

1714

Roku 1714 Hiebel získal svou první velkou zakázku – **fresky pro jezuitský kostel sv. Klimenta v Praze**. V letech 1714 - 1715 tu vytvořil na čtyřech obdélných plackových polích klenby cyklus fresek na téma svatoklimentské legendy. **Dne 23. února 1714** klementinský rektor Jakub Stessl uzavřel smlouvu s Janem Hiebelem na vymalování čtyř polí klenby podle schváleného modelu. Dodatečně byla připojena smlouva z **15. prosince 1714** na zhotovení malovaného iluzivního oltáře.²⁶ Iluzivní oltář *al fresco* na závěrové zdi presbyteria vznikl až od července 1715.

Tato realizace měla zásadní význam pro celou jeho další kariéru.

Svatoklimentskými freskami se v Praze, ale možno říci i ve středoevropském prostoru, uvedl jako významný Pozzův žák, všestranně disponovaný, schopný pracovat ve stylu pozzovského iluzionismu ale také vytvářet i monumentální narativní figurální kompozice. Hiebelovy fresky ve sv. Klimentu se v době svého vzniku staly v pražském prostředí obdivovaným příkladem monumentální nástropní malby, která již nebyla pouhou dekorací opírající se o dominantní plastický štukový rámeček, ale která suverénně ovládla celé klenební travé a účinně zasahovala do prostorového kontextu chrámu.

Hiebel si svou první velkou a velmi zdařilou zakázku získal v Praze, kde se trvale usadil, vysoké renomé a navázal s jezuitou české provincie dlouhodobě blízké vztahy. Následně pro ně realizoval další rozsáhlé práce *al fresco*, které patří k jeho nejvýznamnějším opusům - fresky v řádovém kostele v Klatovech 1716, pak opět v pražském Klementinu (Kongregační kapli Zvěstování P. Marie 1723 a sál knihovny 1724) a nakonec i ve slezské Svídnici – farní kostel JS 1726.

1714 9. října - dopis pražského mramoráře Matěje Gigela, který tu emotivně doporučuje **Jana Hiebela** knížeti Schwarzenbergovi pro jeho zamýšlené fresko v zámku Ohrada, počátkem října 1714 měl Hiebel vymalována dvě travé klenby sv.

²⁵ Preiss 1989, s. 604, 591

²⁶ Mixová 1959, s.68

Klimenta a třetí začínal. Snad Gigela tak ohromila freska s mohutnou galérou a umučením sv. Klimenta, která je nejzdařilejší a percepčně nejpůsobivější.²⁷

1715

11. ledna roku 1715 si Hiebel **najal na práci uředníka jménem Carl Costa** a spolu s voskem zaplatil staroměstskému malířskému pořádku 2 zlaté, 22 krejcarů.²⁸

1715 7. května byla pokřtěna **dcera Anna Francisca**, otec *Joannes Hybel*, měšťan a malíř na S. M. pražském, matka Magdalena (roz. Kulíková), z domu naproti staroměstské mincovně („*aus dem Haus gegen der Müntz*“) - záznam ve farní matrice u sv. Havla v Praze na Starém Městě. *Levans* - kmotři **Elisabetha Geklin**, *testes* - svědci **Antonius Birkhardt**, měšťan a obchodník na S. M. pražském, Anna Regina Schnitzelbaumin.²⁹

V červnu roku **1715** dokončil fresku v **posledním travé** klenby kostela **sv. Klimenta SJ** v Praze a během července a srpna téhož roku namaloval **iluzivní hlavní oltář** v závěru presbyteria.

1715 4. červenec – Hiebel zaplatil do cechovní pokladnice 5 zlatých jako splátku svého dluhu.³⁰

1716

Roku 1716 – 1717 maloval fresky pro kostel jezuitské koleje v Klatovech. V jezuitském **kostele Neposkvrněného početí Panny Marie a Sv. Ignáce** Hiebel realizoval svou nejrozsáhlejší dochovanou kvadrurní výmalbu ve stylu pozzovského fikcionalismu. V roce 1716 tu vytvořil svou největší fiktivní kupoli *al fresco* (14 x 14 m) a iluzivní hlavní oltář ve stylu Pozzova *finto altare*. Formálně svou kupoli koncipoval na základě stejného konstrukčního schématu, jaké v roce 1703 použil jeho učitel Andrea Pozzo ve své kompozici *Scheinkuppel* ve vídeňském *Jesuitenkirche*. Hiebel tuto předlohu velmi zdařile adaptoval pro prostorovou situaci klatovského kostela a kreativně pozměnil některé detaily.

²⁷ Mareš 1910, s. 454: „Mluvil jsem s malířem v Praze sám ústně a jsa jeho práci přítomen, mohu Vaši kníž. Jasnosti ujistit, že jsem viděl u jeho práce něco, co nebylo jakživo viděti v Království Českém; pracujeť u Jesuitů na Starém Městě a maluje tam kostel něm. kongregace“.

²⁸ AA 1210 Účetní kniha staroměstského pořádku 1699 – 1781 „Raydungsbuch“, s. 46; (Kuchynka 1916, s. 83)

²⁹ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, sv. Havel, sign. HAV N2, pag. 124. (Podlaha 1917, s. 65 - zkrácená transkripce).

³⁰ AA 1210 Účetní kniha staroměstského pořádku 1699 – 1781 „Raydungsbuch“, s. 46.

Téhož roku ještě v travé klenby presbyteria namaloval Nejsvětější Trojici, jež tu konverguje s motivem Korunování Panny Marie, vztahující se k iluzivní malbě Hibelova hlavního oltáře s námětem Neposkvrněného početí P. Marie na závěrové zdi (s iluzivní prostorovou extenzí do dalšího, fiktivního chrámového transeptu s kupolí nad křížením a velkou apsidou v závěru).

Hibelova **klatovská kvadratura** náleží do kategorie bezprostředních, plně koherentních reakcí na Pozzovo dílo, kdy malba kongeniálně vstupuje do architektonického kontextu interieru a účinně dotváří, pozměňuje, nejen prostorovou ale i ideovou situaci díla. Nejen v Čechách ale i ve středoevropském prostoru se jedná o jeden z nejzdařilejších a formálně nejčistších příkladů takové aplikace pozzovského fikcionalismu.

1717

Hibel podle záznamu v Millerově *Historii Provinciae* dokončoval svou **zakázku pro klatovské jezuity ještě v prvé polovině roku 1717** (přesněji do 31. července kdy na den sv. Ignáce byl kostel slavnostně benedikován),³¹ kdy vymaloval úzká travé v ramenech transeptu („Vymítání démonů, zlých duchů, sv. Ignácem“ a „Kázání sv. Františka Xaverského Indům“) spolu s emblémy v kartuších nad oběma oltáři.

Pro **děkanský kostel v Rokycanech** namaloval roku **1717** hlavní **oltářní obraz Panny Marie Sněžné**, zničený požárem roku 1784.³²

Původně gotický chrám Panny Marie Matky Boží Sněžné v Rokycanech zcela vyhořel roku 1784 při velkém požáru, který zachvátil téměř celé město. Z kostela se zachovalo jen zdivo, po požáru byl znovu vystavěn v původním půdorysném rozvrhu jako trojlodní bazilika avšak bez věží, pražským stavitelem Palliardim a dokončen r. 1788, již v klasicistním stylu, v interieru s reflexí ještě pozdně barokního rázu. „V dřívějším kostele stál až do r. 1717 [hlavní] oltář se starobylými na dřevě malovanými obrazy. Toho roku zřízen nákladem 1200 zl. nový oltář, k němuž použito řezeb ze starého oltáře. Oltářní obraz, na němž vypodobněna byla P. Maria Sněžná, a níže příběh, který k názvu „Sněžná“ podnět dal, zhotovil pražský malíř **Jan Hiebl** za 300 zl. Staré tabulové obrazy oltářní dány do kaple sv. Anny, a byly z nich některé i při požáru r. 1784 zachráněny, nyní však není po nich památky.“³³ Požárem zničený hlavní oltář s Hibelovým obrazem byl nahrazen kol.

³¹ Miller, *Historia Provinciae Bohemiae SJ* 1723, tomus IV. p. 951

³² Podlaha 1900, s. 93; Herain 1915, s.120; Thieme-Becker, sv. 17, s. 52.; Nový slovník čs. výtvarných umělců, Toman 1947, s. 331.

³³ Podlaha 1900, s. 93

1786-88 rokovým oltářem vytvořeným roku 1750 z barevného mramoru kameníkem Josefem Lauermannem dle návrhu architekta Karla Pree, se sochami F. Platzera st. a obrazem arch. Michaela od P. Brandla později nahrazeným obrazem P.M. Sněžné od J. Kramolína. Oltář vznikl pro klášterní kostel servitů sv. Michala na Starém Městě pražském, po jehož zrušení r. 1786 byl transferován do Rokycan.³⁴

Zaniklý obraz z hlavního oltáře Panny Marie Matky Boží Sněžné v Rokycanech patřil k Hibelovým ojedinělým olejomalbám. Že však tuto techniku velmi dobře ovládal dosvědčuje jeho plastické modelletto pro nástrovní fresku knihovního sálu v pražském Klementinu (Národní galerie v Praze, Sběrka starého umění, inv. č. DO 181).

1718

29. května roku **1718** Hibel zaplatil do cechovní pokladnice úplně svůj poplatek – 5 zlatých.³⁵

24. září **1718** pokřtěna **dcera Maria Theresia** otec *Joannes Hibel*, matka Maria Magdalena (roz. Kulíková) - záznam ve farní matrice u sv. Havla v Praze na Starém Městě. *Levans* - kmotři Anna Constantia Ridlin, *testis* - svědci Thomas Snitzelbaum.³⁶

1720

Nejpozději v červenci roku 1720 Hibel začal pracovat pro Královskou panenskou kanonii premonstrátů v Doksanech za vedení probošta Josefa Míky. V zrcadlech klenby, kupoli a v kartuších poprsní empor a chóru kostela Narození Panny Marie vznikl v letech 1720 - 1729 Hibelův obsáhlý mariologicko-christologický cyklus založený na biblickém typologickém paralelismu. Celkový rozsah maleb, které tu Hibel postupně realizoval dosáhl úctyhodného počtu 64 freskových polí. Dle záznamu z *Diarie* probošta Míky dorazil Johann Hibel do kláštera 18. července 1720 – „*přijel malíř, který má vymalovat klenbu kostela. Dohodnuto, že za malby až ke kupoli (mimo této) dostane malíř 300zl.*“ (J. Mika, *Diarium* 1720, denní záznamy z 18. července). Malby v kostele započal freskovým cyklem Kristova rodokmenu na klenbě hlavní lodi v létě roku 1720, vzápětí po dokončení štukových zrcadel Rocha Bayera. Práce zde musela být hotova během sezóny 1720, lešení se odstraňovalo 2. prosince téhož roku (dle *Diarie*). Na pamětní listině, kterou nechal probošt 29.

³⁴ viz Podlaha 1900, s. 93

³⁵ AA 1210 Účetní kniha staroměstského pořádku 1699 – 1781 „Raydungsbuch“, s. 60

³⁶ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, sv. Havel, sign. HAV N2, pag. 169.

srpna 1720 osadit v cínové kapsuli do makovice kupole, je Hiebel uveden (v záhlaví spolu s architektem T. Haffeneckerem a polírem B. Langem) výslovně jako autor freskové výmalby celého chrámu – „*Al Fresco integram Ecclesiam pinxit D. Joannes Hübl...*“ (pův. uloženo v cínové kapsuli (dat. 1720) v makovici kupole, nyní Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově).

21. listopadu **1720** probošt Míka vysvětil novou kapli, postavenou nedaleko od severní strany chrámové lodi, k počtě Zasnoubení P. Marie se sv. Josefem. **Výzdoba nové kaple Zasnoubení P. Marie** byla hotova **5. října** roku **1720** - s **malbami kupole** a oltáře. Za fresko v kupoli (spolu s blíže nedefinovanou malbou oltáře) kanonie uhradila částku 150 zl. Ačkoli Hiebelovo jméno není v pramenech v této souvislosti explicitně uvedeno, není třeba o jeho autorství výmalby kaple pochybovat.³⁷ V angažmá doksanské kanonie byl jediným freskantem již od 18. července 1720. Nová kaple byla vybudována péčí Josefa Míky a z podnětu sestry Maxmiliány (snad z jejího finančního odkazu) pro milostný obraz P. Marie doksanské z její pozůstalosti.³⁸ Kaple byla v roce 1825 zbourána.

1721

Roku **1721** Hiebel **vymaloval kupoli klášterního chrámu v Doksanech**. Velké fresko v kupoli s apokryfním námětem Zvěstování sv. Anně a sv. Jáchymovi a zázračné početí sv. Anny je Hiebelovou největší prací v Doksanech a zároveň se řadí k jeho nejlepším opusům. Dokončení malby signoval na kamenném stupni portálové architektury při severovýchodním okraji („*Joan. Hiebel. pin: A: 1721.*“). V témže roce Hiebel dokončil i další fresky v transeptu (iluzivní kupole podle Pozzovy fiktivní kupole v římském S. Iganzio), jak ukazuje jeho drobné fresko s portrétem a proboštským znakem Josefa Míky s datací 1721 ve štukové kartuši na východní stěně severního ramene transeptu. V období 1720 – 1721 nepochybně vznikaly i emblematické malby na poprsních empor, chóru a na klenbách vedlejších lodí, rámované stylově jednotnými štuky Rocha Bayera. V letech 1729 – 1732 tu Hiebel ještě vymaloval kaple sv. Lucunda a sv. Lucundy a sakristii.

1722

V průběhu roku 1722 Hiebel pracoval v Rastattu na výmalbě zámeckého kostela sv. Kříže, ve službách Sibylly Augusty markraběnky baden-badenské (rozené vévodkyně Sachsen-Lauenburg).

³⁷ H. Kuchařová – L. Šturc 2005, s. 15

³⁸ Beneš 1864, s. 194; Kubíčková 1944, bez pag.; H. Kuchařová – L. Šturc 2005, s. 15

Markraběnka se během svého pobytu v Praze, ve druhé půli července roku 1721, seznámila s Hibelovými freskami (nepochybně v kostele sv. Klimenta), jež jí zaujaly natolik, že se rozhodla pražského freskanta angažovat pro svůj dokončovaný kostel v rastattské rezidenci v Bádensku. Hibel tak byl upřednostněn (zcela po právu) před dvěma jinými adepty na tuto zakázku, Italy Lazaro Maria Sanguinettim a Luca Aurelio Colombou, se kterými již probíhala vážná jednání. Sanguinetti dokonce již v době od 20. června do 4. července začal na klenbě pracovat (na dílčím motivu „nemocné ženy“ a také vymaloval tři „*Spatia*“ v „*Singchoru*“), nicméně byl z rozhodnutí markraběnky na konci července nekompromisně odvolán.³⁹ Sibylla Augusta kontaktovala také dalšího pražského malíře Jana Ongherse, předního staršího staroměstského malířského pořádku, a objednala u něho čtyři velké obrazy pro boční oltáře svého nového dvorního kostela.⁴⁰

Někdy počátkem sezony roku 1722 Hibel zahájil práci na této prestižní zakázce v Rastattu, rezidenci bádenských markrabat. Kostel sv. Kříže vystavěl dle svého projektu dvorní stavitel Johann Michael L. Rohrer v letech 1719 – 1723 jako své vrcholné dílo. Námětem velké nástropní fresky vytvořené **Hibelem** roku **1722**, jsou **scény z legendy Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou** na její pouti do Svaté země. Postava sv. Heleny je v kompozici Hibelova sfondata pojata jako identifikační portrét fundátorky markraběnky Sibylly Augusty.

Baldachýnovou klenbu pilířové haly, rozeklanou lunetovými výsečemi, Hibel rámoval iluzivní architektonickou římsou, nad níž se okolo odvíjí na úzkém pásu přírodního terénu rušný příběh, zachycující několik klíčových epizod z legendy sv. Kříže, vycházejících z textu Zlaté legendy Jakuba de Voragine.

1723

Roku 1723 povolali staroměstští jezuité J. Hiebela k výzdobě klenby freskovou malbou **oratoře Latinské větší kongregace Zvěstování Panně Marii** (zvané Zrcadlová kaple) v pražském Klementinu. Hibel tak po osmi letech opět pracoval pro Tovaryšstvo na mimořádné zakázce v pražském Klementinu, kde mohl navázat na své fresky v kostele sv. Klimenta (1714 - 1715), jimiž si vydobyl postavení respektovaného pražského malíře fresek.

Nejstarší a nejvýznamnější sodalita pražského Klementina „*Sodalitas B. Virginis Annuntiatae Latina maior*“, si v letech 1722 – 1726 nechala nákladně vybudovat vlastní kongregační kapli. Nová oratoř byla situována do přízemí novostavby křídla

³⁹ Renner 1936, s. 76

⁴⁰ Plátina s náměty - Apotheosa sv. Ignáce, Smrt sv. Františka Xaverského, Smrt sv. Josefa a Předání klíčů sv. Petrovi - Onghers dodal roku 1722, kdy byla v Rastattu osazena.

s knihovním sálem v patře, vznikajícího na čtvrtém, severovýchodním nádvoří Klementina. Financování stavebních prací nového křídla, v jehož první etáži vznikl velký sál knihovny, zajišťovala sama kolej. Kompletní výzdobu a vybavení oratoře pak hradila kongregace z vlastních prostředků.⁴¹

Kaple je založena na obdélném půdorysu, s jednoduchou sálovou dispozicí. Zaklenuta je pěti mělkými plackami o zhruba stejném intervalu, členěná čtyřmi širokými segmentovými pasy. Jednotlivá klenební pole Hiebel orámoval jednoduchým architektonickým rámcem v podobě růžové mramorové římsy, z níž vyrůstá modrošedý mramorový sokl freskového pole. Opticky labilní zóny rohů vyplnil dekorativními mramorovými konzolami. Tím získal oválnou mírně vyklenutou obrazovou plochu, která je iluzivní římsou plynule napojena na reálný architektonický prostor. Jednotlivá travě jsou pak tematicky určena články Andělského pozdravení – *Ave Maria - Gratia plena - Dominus Tecum - Benedicta tu inter mulieribus – Benedictus fructus ventris tui – Ora pro nobis*. Fresky na klenbě jsou tak trvalou vizualizovanou formou modlitby k Panně Marii za členy této mariánské kongregace. V cyklu fresek dominuje pro Hiebela příznačný figurální prvek s potlačením detailů, v přehledné čitelné kompozici s cílem srozumitelného, až názorného podání výjevů. Autorství a dataci potvrzuje zápis ve výroční zprávě *Collegia* za rok 1723.⁴²

1724

Hiebelovo monumentální fresko v knihovním sále Klementina, zvaném ***Bibliotheca maior***, je možno říci po všech stránkách vrcholným dílem jeho malířských schopností, tvůrčích sil.

Pro velkou klementinskou knihovnu, budovanou ve dvacátých letech 18. století, tehdy již s rozsahem na patnáct tisíc svazků, byl projektován nový trakt, vytyčený na severovýchodním nádvoří areálu. Knihovna byla velkoryse koncipována v první etáži, prostor v přízemí objektu získala Latinská větší kongregace Zvěstování P. Marii.

Roku 1724 klementinští jezuité Hiebela pověřili výzdobou *al fresco* klenby rozměrného sálu nové knihovny.⁴³ Zdá se, že Hiebel tuto monumentální freskovou výmalbu s tématem „Tří stupňů poznání Pravdy Boží“ dokončoval ještě v roce

⁴¹ Kop 1938, s. 11.

⁴² *Litterae Annuae Collegii Societatis Iesu Pragae ad Sanctum Clementem ad Annum 1723* (sign. NK - MS XXIII C 105, 1723)

⁴³ Ústřední archiv Societatis Iesu v Římě –

Boh. 142, Supplementum Historiae Provinciae Boemiae Societatis Iesu, 1723 – 1725, rok 1724, fol. 65a: „Fornix novae Bibliothecae ab elegante et erudito penicillo decorem accepit.“ (NK ČR Praha, MS XXIII C 105) *Litterae Annuae provinciae Bohemiae S.J. 1724*, fol. 298b.

1725, což by vzhledem k tak velké ploše (500 m²) a náročnosti kompozice bylo pravděpodobné. Z reference v *Literae Annuae provinciae Bohemiae S.J.* pro rok 1725 vyplývá, že ještě měla být dokončena výzdoba patrně osmi lunet s portrétními medailony významných představitelů klementinské koleje v jižním a severním sektoru klenby.⁴⁴

Sál knihovny je založen na půdorysu protáhlého, úzkého obdélníku o rozměru 41 x 12 metrů. Klenba je valená se segmentovým profilem, uprostřed s plackou pro malbu iluzivní kupole, členěná šesti lunetovými výsečemi po každé straně. Prostor knihovny má nekomplikovaný statický charakter. Jediným hybným prvkem je křivkový, konvex-konkávní průběh hrany a zábradlí samonosné galerie. Freska je formálně členěna do tří autonomních celků. Hiebel rozdělil plochu klenby malovanými zdvojenými příčnými pasy na třetiny. Prostřední část, kde klenba měkkou sférickou modelací přechází v mělkou placku, zaujímá pozzovská *cupola finta* – malba mohutné iluzivní kupole na vysokém tamburu (jako pozdní reflexe velkých pozzovských realizací). Jižní a severní část klenby je po stranách vymezena iluzivní fabionovou římsou, do jejíž zóny jsou zdařile zakomponovány reálné kápě lunetových výsečí. Tak je pole fresky, jako *sfondato* otevřené do nebes, malovaným architektonickým rámcem napojeno na reálný prostor sálu knihovny.

Ikonografický program tu ve zjednodušeném schématu demonstruje tradiční teologické postuláty jezuitů založené v jádru na scholastice, s primárním postavením teologie a jí podřízené filosofii, jež usiluje o poznání nejvyšší příčiny věcí („*causam cognitio*“), a která je matkou Sedmera svobodných umění – nástrojů tohoto poznání.

Motivicky je freska rozdělena na antickou filosofickou jižní část (Parnásos s Apollónem a Músami a alegoriemi *septem artes liberales*), střední část s kupolí (alegorizovanou starozákonní Moudrostí), a christologickou novozákonní severní část (Proměnění Páně na hoře Tábor). Antická – filosofická a novozákonní - teologická zóna fresky tu v rámci dobového myšlení reprezentují dvě sféry jednoho myšlenkového systému, jednoho pohledu na svět a jeho interpretaci. *Epistémé* – poznávání tajů všehomíra, stvořitelského díla Božího, ústrojně spojuje profánní i sakrální dimenzi universa, tak jak ji propracovala a legitimizovala středověká a zejména novověká filosofie. Na vrcholu tohoto epistemologického procesu je poznání samého Boha – v Proměnění na hoře, kde Hospodin ukázal, označil svého Syna, Ježíše Krista „oděného nebeskou slávou“ (Mt 17, 2; Mk 9, 2; L 9, 29).

⁴⁴ Nevimová 2001b, s. 111

Střední kupolová část není pouhým přechodem mezi zónou antického filosofického „racionálního“ poznávání stvořitelského díla a zónou *epifanie* - novozákonní teologickou, ale je rovnocennou složkou ikonografického schématu fresky (tak jako i ve výtvarné, formální koncepci). Iluzivní kupole reprezentuje v *concettu* fresky alegorii starozákonní Moudrosti, jež vede lid Staré smlouvy k poznáním zákona Nejvyššího, a v textech proroků skrytě ohlašuje příchod Spasitele a čas Nové smlouvy. Sama forma – chrámová kupole – symbolicky odkazuje na *Templum Sapientiae Domini*.

Ke knihovní fresce se vzácně dochovala **Hiebelova olejová skica na dřevěném trojrozměrném modelu klenby** (Národní galerie v Praze, Sbírka starého umění, inv. č. DO 181). Jedná se nepochybně o prováděcí plastické modelletto, jež bylo součástí (nezachované) smlouvy mezi klementinskými *patres* a malířem Johannem Hiebelem na provedení náročné fresky. Podle dobových usancí součástí procesu uzavírání smluv bylo i schvalování předložené návrhové kresby, olejové skici či modelletta.

Modelletto ukazuje Hiebelovo sebejisté uvolněné malířské gesto, které vedle detailního vypracování iluzivní konstrukce formálního řešení, přináší i uvolněnou barevnou skvrnu figurálního projevu, s příznačnou stylovou charakteristikou Hiebelova rukopisu, jíž lze sledovat na jeho monumentální malbě.

1725

21. května 1725 byl **Jan Hübl svědkem na svatbě Jana Viléma Honenvogela** [Hönevogela - mramoráře], *malíře aneb Marmell – Lakürer* od zlatého lva, rozeného (z) Freyenfelzu nad Bambergem, s pannou Annou, záznam v matrice bývalé fary u Panny Marie na Louži v Praze.⁴⁵

1725-1726

Z přípravné varianty Tereziánského katastru, která v Praze probíhala v letech 1725 – 1726, se lze dočíst o aktuálních majetkových poměrech Johanna Hiebela. V té době bydlel v Týnské čtvrti v Havelské ulici v domě č. 16, jehož vlastníkem byl lazebník Frantz Bartl. Hiebel byl jedním z nájemníků (*Innleuthe*) a za byt platil ročně 34 fl., nezaměstnával žádného tovaryše. Za uplynulý rok vydělal 900 fl. a stal se tak **po Reinerovi nejlépe placeným malířem - „Ein Mahler Johann Hübl verdient des Jahrs 900 Fl., lebt davon, zinnstet jährl. 34 Fl.“**⁴⁶

⁴⁵ A. Podlaha 1917, s. 67

⁴⁶ Národní archiv, fond Tereziánský katastr, kniha i. č. 129 (Vizitace 1725 - 1726 pro Staré Město pražské), Zápis domu je na fol. 7

Majetkové poměry dalších umělců na St. Městě: Angers (Ongers) Jan, majitel domu č. 557, v ceně 2200 zl., nezaměstnává žádného tovaryše, vydělá 500 zl.; č. 20 Angers Jan, majitel domu č. 543, nezaměstnává žádného tovaryše; B. 1. Neunhertz Vilém, nájemník v č. 478, platí činže 100 zl., nezaměstnává žádného tovaryše, vydělá 600 zl., není Pražským měšťanem; č. 50. Angermayer Vojtěch, nájemník č. 440, platí činže 16 zl., nezaměstnává žádného tovaryše, vydělá 300 zl.; C. 3. Reinerová Anna Veronika, majitelka domu č. 344, v ceně 8000 zl., její manžel jest slavným malířem, nezaměstnává žádného tovaryše, vydělá 2000 zl., dům nese 102 zl. činže.⁴⁷

1726

Na jaře roku **1726** byl **Hiebel** svídnickým rektorem JS angažován pro výmalbu nově a velkoryse upravované **kaple Madonny Świdnickiej**. Farní kostel sv. Stanisława a Václava ve Svídnici byl vystavěn v letech kol. 1323 – 1488 jako trojlodní bazilika s vysokým chórem. Od roku 1662 nad kostelem převzali patronaci jezuité (české provincie). V éře barokní obnovy chrámového interieru z hlediska výtvarné kvality a svým způsobem i ideového významu lze za nejzávažnější realizaci *patres* pokládat přestavbu **kaple Panny Marie Svídnické**, zvané také Mramorové, dříve Řeznické. Důvodem neobvykle honosné výbavy a značné pozornosti stavebníků i donátorů bylo umístění v této kapli milostného obrazu Panny Marie ***Beatissimae Virginis in Sole***, uctívané svídnické *Thaumaturgy*. Tzv. Řeznická kaple byla fundována cechem svídnických řezníků kolem roku 1459.⁴⁸ Nachází se při jižní boční lodi jako první v řadě od varhanní kruchty. Jezuité v kapli obnovili dávnou místní tradici úcty k Panně Marii Svídnické. Roku 1686 se *patres* rozhodli přestěhovat milostný obraz do Řeznické kaple. Kaple byla nově zasvěcena Panně Marii a 10. října 1686 byla *Madonna in Sole* slavnostně instalována na nově vybudovaný mariánský oltář, který byl při přestavbě interieru ve dvacátých letech 18. století nahrazen honosným mramorovým oltářem (svídnická *Domina in Sole* nevelkých rozměrů vznikla patrně jako votivní deskový obraz kol. roku 1480).

Kaple je založena na obdélném půdorysu (cca 12,5 x 10 m), její stěny jsou přetaženy leštěným sádrovým mramorem a členěny kanelovanými pilastry. Prostor dostatečně osvětluje segmentově zaklenuté okno v jižní stěně. Na východní stěně je pak mramorový portálový oltář P. Marie Svídnické pozzovského typu. Někdejší

⁴⁷ Matějka uvádí zkrácenou transkripci zápisu s chybně uvedeným jménem malíře „Hübl František“. Bohuslav Matějka, Další příspěvek k dějinám Pražského baroka, in: Památky archeologické, XVIII, 1898, s. 541.

⁴⁸ Nowotny 1999, s. 50

žebrová klenba byla na lícni straně odtesána a plocha nově omítnuta do podoby plackové klenby, čímž vznikla souvislá plocha pro freskovou výmalbu provedenou **Johannem Hiebelem**.

Hiebelovo autorství fresky na klenbě kaple je zmiňováno už ve starší historiografii kostela (s odkazem na účty v jezuitských farních archiváliích).⁴⁹ „**Meister Johann Hiebel aus Prag hat 1726 die Kapelle für 380 fl. gemalt.**“⁵⁰

Úpravu interieru a vybavení této kaple, v čele s návrhem nového oltáře P. Marie in Sole, navrhoval a vedl v letech 1726 – 1727 Ch. Tausch (1673 – 1731), Hiebelův kolega z časů školení v Pozzově vídeňském atelieru v roce 1706, který své tvůrčí síly spojil s jezuitským řádem.⁵¹

Klenební plochu Hiebel odsadil nevýraznou malovanou architektonickou paspartou na níž navazuje pás přírodního terénu, zaplněný figurami s typicky hiebelovskou zemitou fyziognomií. Jednotlivé figurální skupinky radiálně rozmístil kolem ústředního motivu – slunce s oslnivou paprscitou září na otevřeném nebi. Do slunečního kotouče (symbol slunce - *Domina in Sole*, etc.) je vepsán monogram jména *Maria* jako leitmotiv výzdoby celé kaple. Reflektuje základní myšlenku spásy – příchod Mesiáše skrze Pannu Marii, Boží zaslíbení se v dějinách spásy naplňuje skrze Marii. *Domina in Sole* ve světelné symbolice slunce s logem *Maria* a christogramem je vizualizované spojení *Loga Domini* a *Lumen Domini*, doplněné mariánsko-christologickými emblémy.

Na západní stěně proti oltáři Hiebel vymaloval fresko s motivem andělské adorace christogramu s žehnajícím dítětem - Kristem s křížem v ruce jako *Salvator mundi*, kompozičně omezené na konvenční jesuitský typus (v podobě liter IHS v glorii, s Jezulátkem uprostřed, dole s adorujícími andílky). Fresko tvoří ikonograficky závažný protějšek mariánského oltáře.

Celá výzdoba kaple se ikonograficky v četných konotacích vztahuje k oltářnímu milostnému obrazu *Domina in Sole*, k Panně Marii *Mediatrix* Prostřednici všech milostí skrze níž vzešlo „slunce spravedlnost“ a dále k Panně Marii *Theotokos* – Bohorodičce v dávném mariánském hymnu *Sub Tuum praesidium confugimus* reprezentovaném ve struktuře nástrovní fresky (spolu s odkazy na historii *loci* – knížectví svídnické).

Nástrovní malba je žel poznamenána nekvalifikovanými zásahy v průběhu 19. století a nekvalitním restaurováním ve druhé polovině 20. století.

Hiebelovo nástrovní fresko zde nepřináší po stránce kompoziční či koloristické nic nového. Z hlediska malířova stylu neznamena žádný posun, či citelnou změnu.

⁴⁹ Görlich, *Versuch einer Geschichte der Pfarrkirche zu Schweidnitz...*, 1830, s. 92

⁵⁰ Hoffmann 1930a, s. 154

⁵¹ Witkowski, 2002, s. 51

Je zručnou aplikací prověřeného postupu, solidně provedenou realizací ikonograficky obsáhlého zadání.

Touto zakázkou Hiebel v podstatě zakončil svou dlouhodobou spolupráci s řádem Tovaryšstva Ježíšova české provincie, pro jehož kostely, kaple a knihovnu vydal své nejlepší schopnosti, namaloval své nejvýznamnější fresky. Ve Svídnici však uzavřel i své nejplodnější období malíře fresek.

1728

27. listopadu 1728 si **Hiebl zakoupil dům „U Marvanů“** [Masná č.p. 698 na Starém Městě pražském] (DZ, liber contract. VI, St. M. Pr., 212).⁵² Dům později opět prodal 12. srpna roku 1749 (viz rok [1748](#) a [1749](#)).

1729

Po několika letech probošt Josef Míka přizval Hiebela k výzdobě **východních kaplí** při presbyteriu **doksanského klášterního kostela** Narození P. Marie. K dokončení Hiebelovy fresky na bářňové klenbě s námětem Sv. lucunda na svatbě Beránkové si probošt Míka ve svém *Diariu* poznamenal: „**19. července 1729 - malíř Hibel hotov s výmalbou kaple sv. lucundy, za cenu 300 zl.**“ Rok výmalby této **kupole v kapli sv. lucundy** potvrzuje i chronogram 1729 v kartuši u nohou světice.⁵³

1730

4. leden 1730 – 25. duben 1736, Vídeň - Johann Carl Ferdinand Unzeitig odpovídá na Hiebelův předchozí dopis a píše 6 dopisů *Johannu Hieblovi*, staršímu staroměstského malířského cechu o poplatcích - vydáních (a jejich vyřízení ve Vídni) za potvrzení privilegií (artikulí) Staroměstského cechu malířského a krumplířského ve Vídni.⁵⁴

7. března **1730 Hiebel** nastoupil do čela **staroměstského malířského pořádku** po Janu Onghersovi. „7. 3. 1730 – Hiebel převzal po Janu Onghersovi účetnictví

⁵² K. V. Herain (1915, s. 119, pozn. č. 170) uvádí nepřesně pramen citace. Jedná se o zápis v měšťanské Trhové knize Starého Města pražského, se starším označením Liber contr. Dnes však údaj nelze ověřit, protože staroměstské trhové knihy shořely při požáru Staroměstské radnice roku 1945.

⁵³ P. Nevímová realizaci fresky se sv. lucundou mylně datuje už do roku 1728, viz Nevímová 2003, s. 211.

⁵⁴ Archiv NG, fond Pražská malířská bratrstva 1348-1783. Aktový materiál, AA 1219/17 č. 40 – 45

s nesplacenou pohledávkou 100 zlatých, předtím ještě Ongers předal Hibelovi k zaúčtování 21 zl. 45 krejcarů se dvěma *Wachtlische Landschaft* 9 zl. 45 kr.⁵⁵ Ongers tedy jako částečnou kompenzaci své pohledávky Hibelovi předal i dvě krajinomalby malíře Šimona Wachtela.⁵⁶

Ongers byl předním starším pořádku od r. 1714, kdy 12. října přejímá vedení účtů, až do počátku r. 1730, kdy 7. března odevzdává majetek pořádku svému nástupci J. Hibelovi, z dlužné částky 100 zl. pak ještě platil úroky 19. října následujícího roku.⁵⁷

1731

11. února **1731** uvedl Hibel do pořádku účty; podepsáni další starší cechu malíř Johann Christoph Bauer, krumplíř Georg Niclas Zimmermann a Johann Hibel toho času představený staroměstského pořádku.⁵⁸

1732

Od roku 1732 po dalších 19 let až do 4. ledna 1750 prováděl Hibel účetní uzávěrky cechu za uplynulý kalendářní rok.⁵⁹

1732

Nedatovaná výmalba protějškové **kaple sv. lucunda** kostela Narození P. Marie v Doksanech musela vzniknout v čase mezi květnem 1730, kdy se konala translace získaných ostatků sv. lucunda do Doksan⁶⁰ a rokem 1733, kdy je datována ostatková schrána světce a byly ukončeny práce na výzdobě interieru. Výmalbu Hibel provedl nejspíše v roce **1732**, kdy prokazatelně pracoval v sakristii chrámu.

Signaturu s datací nese i Hibelova poslední práce pro doksanský klášter - fresko se **sv. Norbertem adorujícím Nejsvětější svátost oltářní**, namalované na plochem stropě **prosté sakristie kostela Narození P. Marie**. Hibel svou poslední malbu *al fresco* podepsal na kamenném schodu vpravo dole: „*Hibel, pin: Aō: 1732*“.

⁵⁵ Účetní kniha staroměstského malířského pořádku 1699 – 1781 (tzv. *Raydungsbuch*) Archiv NG sig. AA 1210 s. 110; Herain 1915, s. 119, pozn. č. 170; Kuchynka 1916, s. 83.

⁵⁶ P. Bergner (Jahrbuch k. k. Zentralkom. 1910, s. 104) uvádí, že malíř Šimon Wachtel zemřel v nemocnici U milosrdných bratří v Praze.

⁵⁷ Kuchynka 1916, s. 85-86.

⁵⁸ AA 1210 Účetní kniha staroměstského pořádku 1699 – 1781 „*Raydungsbuch*“, s. 114

⁵⁹ Viz totožné zápisy jako z 11.2. 1731 na s. 114 v „*Raydungsbuch*“ ANG sign. AA 1210 Účetní kniha staroměstského pořádku 1699 – 1781

⁶⁰ H. Kuchařová – L. Štunc, s. 16, pozn. č. 26

Po roce **1732** se již vzdal (ve svých 51 letech) fyzicky náročné práce freskanta (nejspíše pro špatný zdravotní stav) a věnoval se především kresebným návrhům pro grafickou produkci a práci ve vedení **staroměstského malířského pořádku** (až do roku 1750).

1734

12. května **1734 Hiebel** v dražbě koupil dům **Pivoňkovský řečený U Růžičků** (v Jirchářích, ve zderazské čtvrti) nejspíše za účelem dalšího prodeje jako spekulaci na zisk, neboť jej již 1. července 1734 opět prodal. „*Jakož při té za příčinou domu Pivonkovského, právně subhastírovaného, v čtvrti zderazské ležícího U Růžičků řečeného, u přítomnosti všech interessentův držané licitativní commissi pan Jan Hiebl, měštěnin král. Starého Města pražského, s pozorováním všech slavností hasta, též hořícího světla, největší trhový peníz, totiž 666 fl. jest offeríroval, po stálé relati v místě radním tohoto commisionálního jednání jest týž dům pravenému panu Hieblovi v té summě právně přiřknutý. Actum in consilio Reg. Novae Urbis Prag. die 12. Maii Anno 1734. Ex manuali meo N. 9, fol. 166.*“⁶¹

1737

7. prosince 1737 „Z domu p. Hiebla malíře. Dne 7. Decemb. 1737 pohřbena p. Máří Magdalena, 58 let stará vlastní manželka p. Jana Hibla, všemi svátostmi zaopatřená, která na prsní vodnatedlnost jest umřela, položena do crypty blíž crucifixu. Ita testor Christophorus Adal. Hubatius de Kotterov in Teyn Curatus“⁶²

1742

1. listopadu **1742** byl **Hiebel kmotrem** syna malíře Jana Petra Molitora (1702-1756). Záz. v m. býv. f. u sv. Martina v Praze: „1742 1. Nov., z domu u tří štiček pokřtěno dítě Jan Petr z otce pana Jana Molitora, m. k. S. M. P., a z matere Concordie. Levans - kmotr byl pan *Jan Hübl*, m. k. S. M. P.“⁶³

⁶¹ AMP, Sběrka rukopisů, sign. 3776 (trhová kniha Nového Města pražského, kdysi liber contrac., N. 38, pro období 1734 - 1736), fol 53b-54a.

Herain (1915, s. 119, pozn. č. 170) uvádí jen vykrácenou transkripci zápisu a nepřesně pramen citace. Jedná se o zápis v měšťanské Trhové knize Nového Města pražského, se starším označením Liber contr. Mylně se domníval, že se jednalo o dvě nemovitosti, ze zápisu v Trhové knize je však zjevné, že šlo o koupi a následný prodej jednoho a téhož domu, a sice U Růžičků. Hiebel dům prodal Antonínu Nowakovi, jak vyplývá ze zápisu na třetí straně Hiebelova testamentu.

⁶² Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, ř.k. fara Panny Marie před Týnem, sign. TÝN Z3, fol.163r. (Podlaha, 1916, s. 41).

⁶³ Podlaha 1916, s.170

Roku 1741 Molitor vymaloval na klenbě kostela sv. Havla v Liběchově pozzovskou iluzivní kupoli, v jeho díle jinak cizorodý prvek, kterou mu údajně mohl pomáhat koncipovat Hiebel. Jejich vzájemné přátelské styky kmotrovství syna dotvrzuje.⁶⁴

1745

10. února 1745 pan **Jan Hibl** spolu s **V. Neunhertzem** se účastnili jako *levans* (kmoři) křtu syna Baltazara J. Göbla, malíře ze S. M. pražského, záz. v m. býv. f. u P. Marie na Louži (nyní u P. Marie Sněžné) v Praze.⁶⁵

1747

4. červenec 1747 Johann Hiebl se jako přední starší Staroměstského malířského pořádku v dopisu dotazuje Mathese Schmida, staršího malířského cechu, je-li pravda, že malostranský malíř Maxmilian Quido chce dát svého syna do učení na Strahov k páteru Siardovi Nossetzkému.⁶⁶

15. prosince roku 1747 Hiebel sepsal poslední vůli

„1747, 15. Decembris **Testament des Johann Hiebl**“. Mimo jiné svému **synovi Antonínu Janovi** (*1710), který v roce 1726 vstoupil do Tovaryšstva Ježíšova, odkázal všechny knihy a rytiny, 4 obrazy – 2 kusy s motivy skotu od Rosy, 1 obraz od Abrahama von Ditrich, 1 s námětem kajčnice-poustevnice Marie Egyptské („2 *Vieh Stück orig. von Rosa, 1 St. den Abraham von Ditrich, 1 Stück Maria Egibteica orig.*“); **dceři Marii Josefě** (*1713), řeholnici u sv. Anežky v Praze, odkázal mimo jiné *zum väterlichen Andenken* také 4 obrazy – 2 kusy s námětem Otce a Matky [Boží?] a také 2 velké obrazy podle Škréty - sv. Lukáš Ježíš, Maria Josef („4 *Stück gemalte Bilder nemlich 2 conten. Vater und Mutter, so auch zwey grosse Stück nach dem Scretta S Lucas Jesus, Maria Joseph*“).⁶⁷

Dále odkázal jistému staroměstskému truhláři Georgu Zeillerovi, jehož nazývá „*mein lieber Vatter*“, svůj vlastní dům i s vybavením („*mein eigenthümliches Wohnhaus mit aller Einrichtung und Hausrath*“). Pamatoval v závěti také na svou posluhovačku Annu Světlíkovou a sousedku Magdalenu Strakovou. Zbytek svého majetku (úroky z fundací nemovitého majetku) nechal převádět pražským špitálům Sv. Bartoloměje a Sv. Alžběty na Novém Městě.

⁶⁴ Herain 1915, s. 138; Preiss 1989, s. 760

⁶⁵ Podlaha 1917, s. 60

⁶⁶ Archiv NG, fond Pražská malířská bratrstva 1348-1783. Aktový materiál, sign. AA 1218a/96

⁶⁷ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka papírových listin (Sběrka B1), i. č. 2136, sign. PPL I – 316.

Herain (1915, s. 119, pozn. č. 170) uvádí nepřesnou transkripci údaje o odkázaných obrazech v testamentu.

1748

Roku 1748 ve fondu Tereziánského katastru (kniha i. č. 4846, karton 1060) je Hiebel uváděn jako majitel domu No. 80 v Týnské čtvrti [**dům řečený U Marvanů v Masné ul. č. 698**], jehož majitelem z r. 1725 byl Karel Hubatius, dům K. Hubatia ve variantě katastru z let 1725/26 (Národní archiv, fond Tereziánský katastr, kniha i. č. 129 (Vizitace 1725 - 1726 pro Staré Město pražské). Tam se uvádí krom současného majitele K. Hubatia i majitel z Berní ruly z 50. let 17. století, jménem **Karel Marvan**. V edici *Berní rula 3, Pražská města, ed. V. Liva* je na s. 20 dům K. Marvana identifikován jako Masná č.p. 698. Jedná se tedy o **dům U Marvanů**, který **Hiebel koupil 27. listopadu 1728** a prodal jej 12. srpna roku 1749.

19. prosince **1748** *Jan Hibel* kmotrem (*levans*) a svědkem při křtu synů-dvojčat malíře Antonína Schöfflera z domu U červený botky na S. M. pražském (v dnešní Karlově ul.), záz. v matrice býv. f. u P. Marie na Louži (nyní u P. Marie Sněžné) v Praze.⁶⁸

1749

23. února 1749 se patrně také vzdal hodnosti staršího cechu malířského (Kn. br. mal. starom. z l. 1699 – 1781).⁶⁹ Cechovní účty ale svému nástupci J. J. Braunovi předal až 4. ledna 1750.

12. srpna **1749** Hiebl **prodal dům u Marvanů** [Masná č.p. 698 na Starém Městě pražském] za 3900 zl. a 2 dukáty klíčného.⁷⁰

1750

4. ledna **1750** Hiebel vyhotovil a **stvrdil účetní uzávěrku** za poslední rok. Poté od něho Johann Jacob Braun jako nový přední starší cechu přijal cechovní směnky dle soupisu, což stvrdil vlastním podpisem za přítomnosti svědků Georga Nicolause Zimermanna [krumplíře] a Maxmiliana Josepha Seüfferta – staršího cechu.⁷¹

Od roku **1750** posledních pět let života Johann Hiebel proležel na loži raněn mrtvicí.⁷²

⁶⁸ Podlaha 1917, s. 137; Marcela Vondráčková, A. Scheffler, diser. FF. UK v Praze, 2005, s. 2, 4.

⁶⁹ Herain 1915, s. 119, pozn. č. 170.

⁷⁰ Herain 1915, s. 119, pozn. č. 170.

⁷¹ AA 1210 Účetní kniha staroměstského pořádku 1699 – 1781 „Raydungsbuch“, s. 181

⁷² Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, ř.k. fara Panny Marie před Týnem, sign. TÝN Z3, fol. 239r. Herain 1915, s. 119, pozn. č. 170.

1755

15. června **1755 Hiebel zemřel na záchvat mrtvice** – „*Er starb am Schlagflusse 1755 den 15. Junius.*“⁷³

17. června **1755** Hiebl pohřben v chrámu P. Marie Matky Boží před Týnem. „Od S. Antonína [U sv. Antonína, Celetná 18/561a]. Die 17. (Junii 1755) sepultus est in crypta ad crucifixum in basilica Teynensi defunctus in Domino Dnus Joannes Hübl, civis Vetero Pragensis, pictor famosissimus, oriundus Campoduni in Suevia, tactus apoplexia, jacuit 5 annis, tandem sacramentis extremis munitus ex eodem ictu apoplexiae de mortuus, ... sepelivi qui testor Ant. Wessely cur./ator/. Anni 76.“ („Dne 17. června pohřben jest do krypty u krucifixu v bazilice Týnské v Pánu zesnulý pan Joannes Hübl z domu od sv. Antonína, měšťan Starého Města pražského, malíř nanejvýš proslulý, pocházející z Kemptenu ve Švábsku, stížený mrtvicí proležel 5 let až konečně poslední svátostí zaopatřený, touž mozkovou mrtvicí zesnul a byl pochován ve věku 76 let, jak dosvědčuje Ant. Wessely kurator.“)⁷⁴

Hiebelův nekrolog z *Bruderschaftsbuch* Mariánské kongregace u Sv.Klimenta v Praze: „Das Bruderschaftsbuch der Marianischen Congregation bei St. Clemens in der Altstadt Prag: „1755 17. Juny Funus D. Joannis Hiebel, Civis et praeclari Pictoris V. Pragensis, cuius penicillum perpetuo laudabit templum S. Clementis et fervorem...“⁷⁵

⁷³ Dlabacž 1815, I. Bd., s. 624

⁷⁴ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, ř.k. fara Panny Marie před Týnem, sign. TÝN Z3, fol. 239r.; Podlaha 1916, s. 41 – transkripce latin. textu z úmrtní matriky.

⁷⁵ Dlabacž 1815, I. Bd., s. 624

I. Kostel sv. Klimenta v pražském Klementinu

„Ioannes Hiebel, Civis et praeclarus Pictor V. Pragensis, cuius penicillum perpetuo laudabit templum S. Clementis et fervorem...“¹

Na počátku druhého desetiletí 18. století iniciovali staroměstští *patres Jesu Societas* stavbu nového kostela klementinského areálu. Nový stánek pro německá kázání a německou mariánskou sodalitu *patres* zamýšleli již dlouho v 17. století. Teprve až k roku 1710 za rektorátu J. Millera byla konečně proponována stavba nového chrámu. První projekt kostela sv. Klimenta vypracoval roku 1710 Pavel Ignác Bayer.² Po oponování projektu na římském generalátu Tovaryšstva byl roku 1711 nově korigovaný návrh schválen a doporučen k provedení. Tento druhý projekt, zachovávající základní schéma podélné pilířové haly, o čtyřech travé, je však výrazně progresivnější – konkávní probrání hmot v bocích masivních pilířů (které je ve výsledné realizaci ještě zřetelnější než na tomto návrhu) do půdorysného konceptu chrámového prostoru vnáší dynamizující křivkové linie.³

V srpnu téhož roku byla komisí staroměstského magistrátu za přítomnosti rektora koleje vytyčena uliční čára budoucího jižního průčelí novostavby. Základní kámen kostela byl slavnostně svěcen biskupem Danielem z Mayernu 10. července 1712 již za rektorátu Jakuba Stessla.⁴ Pamětní listina z roku 1713, uložená do makovice sanktusníku právě dokončené střechy chrámu,

¹ Záznam o Hiebelově úmrtí z roku 1755 v *Bruderschaftsbuch der Marianischen Congregation bei St. Clemens in der Altstadt Prag: „1755 17. Juny Funus D. Joannis Hiebel, Civis et praeclari Pictoris V. Pragensis, cuius penicillum perpetuo laudabit templum S. Clementis et fervorem, quem quoad per valetudinem licuit, in frequentandis officiis Marianaе pietatis exercitiis manifestum fecit, dignissimo elogio prosecuti sunt hodie funeris comites Sodales nostri 110.“* Dlabacz, G.J.1815, I, s. 624

² Naňková, 1974, s. 224 - 261

³ Návrh z roku 1710 in Bibliothèque Nationale, sig. č. 1039, Hd-4c, 72; návrh z roku 1711 in Bibliothèque Nationale, sig. č. 1040, Hd-4c, 71; K plánům – J. Jíra, Plány našich jezuitských kolejí a kostelů v Bibliothèque Nationale v Paříži, in *Památky archeologické XXXIV, 1924-1925*, tab. 39; Příbilová 1991, s. 204; nověji Nevimová 2001b (obr. př.).

⁴ Podlaha 1914, s. 46. J. Schaller, Beschreibung der kgl. Haupt-und Residenzstadt Prag, III.Band, Die Altstadt, VI. St. Klemens Kirche, Prag,1796, na s. 54 uvádí že „základní kámen byl položen 10. července 1712 nejvyšším purkrabím Johanem Josefem hrabětem z Vrtby. Roku 1715 kostel dokončen a brzy nato pražským světicím biskupem Danielem Mayerem von Mayern slavnostně vysvěcen, a protože právě zde slovo Boží německy kázáno, kostel nazýván německým.“

zaznamenává jako stavitele kostela Jana Antonína Luraga (1653-1727). Polírem stavby byl dle textu Georgius Plejer, tesařské práce prováděl Filip Knapp s pomocníkem Matějem Risem, pro pokrývačské práce byl angažován Petr Zöpfl.⁵ Kamenické práce v mramoru realizoval v letech 1712 – 1715 Dominik Antonín Rapp.⁶ Štukovou výzdobu chrámu vytvořil Štěpán Götzler dle smlouvy z 23. srpna 1713.⁷

Chrám sv. Klimenta, na jehož realizaci se podílela řada vynikajících umělců, se ve druhém desetiletí 18. století stal ambiciózním projektem, který nebyl přerušen ani morovou epidemií v roce 1713 - 1714.⁸ Kostel byl slavnostně svěcen 15. září roku 1715 biskupem Danielem z Mayernu.⁹ Práce na postupném vybavení interieru však probíhaly až do roku 1721.

Otázka autorství realizovaného architektonického projektu není zatím uspokojivě zodpovězena. Dosud převládajícím názorem je starší atribuce Wirthova, přisuzující projekt Františku Maxmiliánu Kaňkovi.¹⁰ Autorství je však také spojováno s Kryštofem Dientzenhoferem, roku 1711 činným pro malostranské jezuitské gymnázium.¹¹ J. Přibilová se pokusila přiznat roli navrhujícího architekta kostela J. A. Luragovi, uvedenému pamětní listinou z roku 1713, a dosud vnímanému jako stavitel pouze provádějící tuto stavbu.¹² Nevyjasněné autorství velmi kvalitního projektu kostela naposledy kriticky zhodnotila P. Nevímová.¹³ Možnost Luragova autorství zcela nezavrhuje, objektivnímu posouzení však brání nedostatečná znalost Luragovy samostatné činnosti. Nevímová se domnívá, že Luragovo autorství by bylo myslitelné jen pod převládajícím vlivem tvorby Kryštofa Dientzenhofera a také ovlivněné kostelem sv. Voršily Marca Antonia Canevale.¹⁴

Interier chrámu, vytvořený v relativně krátkém časovém rozmezí tu představuje mimořádně koherentní celek vrcholného baroku v Čechách. Rozlehlý sálový prostor, vybudovaný jako „*Wandpfeilerhalle*“, je zaklenutý čtyřmi plackami na pilířích, s vymezením sdruženými pasy do čtyř travé. Rytmus řazení jednotlivých travé odpovídá schématu BAAC, s architektonickou artikulací

⁵ Přibilová 1991, s. 193 - 233

⁶ Mixová 1959, s. 68-69

⁷ Šperling 1986b, 450 (jméno malostr. štukatéra uvedeno ve znění „Bötzler“); Nevímová 2001b, s. 174

⁸ Rezek, A. – Svátek, J.: Dějiny Čech a Moravy, IV. 1895, 134 – 155.

⁹ Podlaha 1914, s. 46

¹⁰ Z. Wirth, F. M. Kaňka, 1949, s. 161 – 176; V. Naňková, Architektura vrcholného baroka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989, s. 434; P. Macek – P. Vlček – P. Zahradník, František Maxmilián Kaňka, Umění XXXX, 1992, s. 180 - 227

¹¹ M. Vilímková, Ke stavebnímu vývoji jezuitských budov na Malostranském náměstí, *Umění XIX*, 1971, s. 310, 311; *K. I. Dientzenhofer*, Kat. výstavy, Praha 1989, s. 62, č. k. 15;

¹² Přibilová 1991, s. 193-233

¹³ Nevímová 2001b, 175-178

¹⁴ *Ibidem*, s. 178

prostoru presbyteria a dvouetážové kruchty. Odlehčené pasivní stěny jsou prolomeny zvláště rozměrnými obdélnými, půlkruhově zakončenými okny. Touto prostorovou a také světelnou dispozicí byly vytvořeny velmi příhodné podmínky pro freskovou výzdobu interieru.

V letech 1714 - 1715 vytvořil malíř Jan Hiebel na čtyřech obdélných plackových polích klenby tohoto kostela cyklus fresek na téma svatoklimentské legendy. Vznikl tak sled výraznými klenebními pasy oddělených epických výjevů, jež jsou řazeny v jedné pohledové ose v podstatě ireverzibilní (vyjma travé nad kruchtou, přirozeně orientovaného pro pohled od presbyteria). V souladu s prostorovou koncepcí interieru, tak fresková výzdoba tvoří pohledovou jednotu s malbou iluzivního hlavního oltáře na ploše závěrové zdi. Kompozičním meritem celého cyklu, a zároveň patrně nejdynamičtější momentem chrámového prostoru, je emerze mohutné galéry na druhém klenebním poli. Vcelku jednoduchými ale působivými iluzivními prostředky je tu simulován pohyb ohromného tělesa po protilehlé linii, která tak výrazně vybíhá do základní pohledové a komunikační osy. Tím je v pravý okamžik zajištěna (ba přímo vynucena) percepce tohoto pole klenby, kde umučením sv. Klimenta vrcholí celý freskový cyklus.

Tato první Hiebelova velká samostatná zakázka vyvolala už v čase svého vzniku v Praze živý ohlas, jak o tom svědčí citace z dopisu (datovaného 9. října 1714) pražského mramoráře Matěje Gigela, který tu Jana Hiebela emotivně doporučuje knížeti Adamovi Františku Schwarzenbergovi pro jeho zamýšlené fresko v loveckém zámku Ohrada: „Mluvil jsem s malířem v Praze sám ústně a jsa jeho práci přítomen, mohu Vaši kníž. Jasnosti ujistit, že jsem viděl u jeho práce něco, co nebylo jakživo viděti v Království Českém; pracujet' u Jesuitů na Starém Městě a maluje tam kostel německé kongregace“.¹⁵ Spontánní obdiv frekventovaného umělce M. Gigela tu však nepatří Hiebelově malované iluzi hlavního oltáře, jak se dosud uvádí v literatuře,¹⁶ ale freskám na klenbě lodi. Z textu smluv mezi Hiebelem a rektorem klementinské koleje J. Stesslem vyplývá, že malovaný oltář vznikl až od července 1715.¹⁷ Při Gigelově návštěvě počátkem října 1714 měl Hiebel vymalována dvě travé klenby a třetí právě v říjnu dokončoval. Gigela nejspíše tak ohromila freska s mohutnou galérou a umučením sv. Klimenta, která je bezesporu nejpůsobivější.

Rozměrné plochy měkce vzduťých plackových kleneb bohatě prosvětleného sálového prostoru svatoklimentského chrámu musely být na počátku roku 1714

¹⁵ Mareš 1910, s. 454. Realizace nástropní fresky v loveckém zámku Ohrada byla nakonec svěřena malíři Werlemu.

¹⁶ Preiss, 1989, s. 549; Nevímová 2001, s. 18; Nevímová 2003, s. 197

¹⁷ Šperling 1986b, 455-6, pozn. 12, uvádí orig.text smluv

jedinečnou příležitostí pro schopného malíře fresek. Právem se lze domnívat, že výběr malíře tu byl náročným objednavatelem pečlivě zvažován. Celkové pojetí cyklu fresek napovídá, že již v průběhu architektonického řešení interieru musela být základní koncepce freskové výzdoby a její součinnosti s prostorem definována. To jistě sehrálo důležitou roli při formulaci požadavků na schopnosti freskanta. Toho času mohlo v Čechách na tuto úlohu aspirovat jen nemnoho malířů, pracujících *al fresco*. Blízký Hiebelově orientaci na kvadrurní malbu byl italsky školený Johann Ferdinand Schor (1686 – 1767). Jako novic O.C.D. byl však v této době vázán četnými pracemi pro karmelitány u Panny Marie Vítězné.¹⁸ J. F. Schorr, i když se později věnoval práci architekta (a přednášel na pražské technice), nemohl jezuitům nabídnout to, co si Hiebel velmi dobře osvojil u Pozza – smysl pro koncepci velké freskové malby (ať už kvadrurní či jen figurální) v dokonalém kontextu s daným prostorem architektury. To přesně dosvědčuje značně opožděný příklad Schorovy kvadrurny boloňského typu (kol. 1720) v komorním sále *piana nobile* pražské vily Amerika, který malíř natěsnil zcela předimenzovanou, nevěrohodnou architektonickou konstrukcí. Jan Jakub Steinfels, roku 1714 ještě činný v Oseku, ač v malbě kupole klášterního kostela ve Waldsassen podal nadějný výkon, nikdy plně nedosáhl výsledků o které na velkých plochách usilovalo vrcholně barokní fresko se svými nároky na prohloubenou optickou iluzi, odvážné *scorzo*, expresi výrazu a dynamičnost pohybu. Reinerovo mistrovství v oboru fresky v této době již zrlo. Roku 1714 byl však zaměstnán zakázkou v Oseku, kde navázal na Steinfelse cyklem apoštolských martyrií. Hiebelovým vážnějším konkurentem mohl být Christoph Tausch SJ. Vstoupil jako laický bratr do řádového domu u Sv. Anny ve Vídni, stal se Pozzovým žákem a podílel se spolu s Hiebelem jako *Geselle* na freskách v Liechtensteinském paláci. Podle Pozzových plánů pak řídil přestavbu gotického kostela sv. Anny. Roku 1710 je doložen ve službách Tovaryšstva klementinské koleje, kde v místním refektáři realizoval Svatbu v Káni Galilejské, ke které Pozzo již dříve vypracoval skicu.¹⁹ Tausch byl velmi dobře školen pro konstrukční práci architektonického iluzionismu pozzovského typu (sám se záhy věnoval projekční práci architekta), avšak jeho výrazný handicap v malbě představuje figurální projev, jak dokládá zmíněná monumentální kompozice v refektáři Klementina. Svými bizarně loutkovitými neživotnými figurami nemohl konkurovat flexibilnímu, malířsky lépe vybavenému Hiebelovi. Nepochybně důležitým podnětem, na jehož základě byl freskovou výzdobou Sv. Klimenta pověřen právě Johann Hiebel, byla jeho pověst odchovance slavného Andrea Pozza, nejen v Tovaryšstvu velmi respektovaného umělce ve službách *Societas Jesu*. Je možné, že Hiebel, jako Pozzův žák, sehrál jistou roli už při vyjednávání sedleckého opata J. Snopka a klementinských jezuitů s A. Pozzem

¹⁸ Kotrba, V. in : Encyklopedie čes. výt. umění, 1975

¹⁹ Kerber 1971, s. 211-212; Šperling 1986b, 449 pozn. 7; Preiss 1989, 549;

o malířských zakázkách v Čechách.²⁰ Právě v této době Hiebel navazoval kontakty s pražským uměleckým prostředím a možná se prvně seznámil i s *patres* klementinské koleje. Nejpozději v zimě roku 1707 už Hiebel musel být v Praze – 27. ledna následujícího roku se „*po trojím vohlášení*“ oženil s Magdalenou, dcerou malíře Kulíka.²¹ Dle korespondence s opatem Snopkem ze října – prosince 1707 měl Pozzo navštívit cisterciácký klášter v Sedlci při své cestě do Prahy, kde přislíbil Tovaryšstvu vymalovat v klementinském refektáři monumentální lunetu s námětem Svatby v Káni Galilejské.²² Plánovanou cestu z Vídně do Čech však před svou smrtí 31. srpna 1709 realizovat nestačil.²³ Šperlingův názor, že se Hiebel na čas vrátil do Vídně, aby vypomáhal Pozzovi na jeho náročných zakázkách minimálně až do jeho úmrtí je mylný.²⁴ Hiebel je roku 1709 archivně doložen v Praze záznamem ve farní matrice u sv. Havla na Starém Městě o křtu svého syna Johanna Adalberta (29. března 1709).²⁵ Kolem roku 1709 se Hiebel také uvedl v mezinárodní komunitě významných umělců činných v Praze spoluprací s J. R. Bysem. Ta se měla týkat, jak uvádí J. Q. Jahn už ve svých rukopisných poznámkách z roku 1770, blíže neurčených Bysových fresek v Thunovském paláci na Malé Straně, kde se Hiebel jako školený kvadraturista mohl podílet nejspíše malbou architektonického rámce. Následně byl 5. října roku 1710 přijat jako mistr do staroměstského malířského pořádku, což mu jistě mohlo pomoci získat další, větší zakázky.²⁶ Nedlouho poté Hiebel navázal dlouhodobou spolupráci se svým krajanem rytcem Antonínem Birckhartem, který přišel do Prahy roku 1711 kdy je imatrikulován na pražské univerzitě, a pro jehož pražskou ryteckou oficínu Hiebel dodával návrhy pro grafickou produkci převážně devoční grafiky.²⁷ Svou první velkou a neobyčejně zdařilou zakázkou fresek pro kostel sv. Klimenta si získal v Praze, kde se trvale usadil, vysoké renomé a navázal s jezuitou české provincie dlouhodobě užší vztahy. Následně pro ně realizoval další zakázky, které patří k jeho nejvýznamnějším opusům - fresky v řádovém kostele v Klatovech 1716, opět v pražském Klementinu (Kongregační kapli Zvěstování P. Marie 1723 a sál knihovny 1724) a nakonec i ve slezské Svídnici – farní kostel JS 1726.

²⁰ Šperling 1986a, s. 296-297

²¹ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, římsko-katolická fara sv. Martina ve Zdi, sign. MAR N303, fol. 18r.

²² Hejnic 1909, PA XXIII, s. 429-432; Preiss 1956, s. 175 pozn. 21; Šperling 1986a, s. 297

²³ Lunetu v refektáři Klementina namaloval v roce 1710 podle Pozzovy předlohy jeho žák Ch. Tausch

²⁴ Šperling 1986a, s. 299

²⁵ Archiv hl. m. Prahy, Sběrka matrik, sv. Havel, sign. HAV N2, pag. 52

²⁶ Účetní kniha staroměstského malířského pořádku 1699 – 1781 (tzv. *Raydungsbuch*) Archiv NG sig. AA 1210 s. 34; Výpisy z knih a listin staroměstského malířského pořádku (tzv. *Fahrschonovy výpisy*) sign. AA 1211. /K.V. Herain, České malířství, s.119 pozn. 170; R. Kuchynka, Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699 – 1781, in: PA XXVIII 1916, s. 83/.

²⁷ Dlabacz, I., s. 154, č. 6, uvádí nejstarší Birckhartův list podle návrhu J. Hiebela z roku 1712

Již nejstarší historiografická literatura zaznamenává Hiebelovy svatoklimentské fresky, ač bez přesné datace. Jan Q. Jahn uvádí ve svých *Nachrichten* z roku 1770 fresky ve sv. Klimentu na počátku výčtu Hiebelových „*wichtigsten Arbeiten in Kalk*“, bez určení datace.²⁸ Stejný údaj pak publikoval roku 1776 ve *Fortsetzung*²⁹, Následně i u G. J. Dlabacze roku 1815, zde je také záznam o Hiebelově úmrtí z roku 1755 v *Bruderschaftsbuch* Mariánské kongregace u sv. Klimenta.³⁰ Starší literatura většinou nevěnuje svatoklimentským freskám bližší pozornost, uvádí je pouze ve výčtu Hiebelových prací. Herain (1915 s. 119, č. pozn. 170) - „Roku následujícího [1715] maloval čtyři fresky na klenbě sv. Klimenta, líčící události z jeho života a také architekturu hl. oltáře.“

V. Mixová (1959, s. 68) provedla archivní rešerše, které umožnily přesnější datování jednotlivých etap výmalby kostela.

I. Šperling (1986b) věnoval Hiebelovým freskám v kostele sv. Klimenta obsáhlou studii, s podrobným soupisem literatury a s transkripcí textů smluv mezi malířem a rektorem Stesslem.

P. Preiss (1989, s. 549-551) výstižně charakterizoval Hiebelův výkon z hlediska stylu malby: „Třeba uvážit slohovou situaci v Čechách v těchto letech, aby bylo možno pochopit význam těchto sice nesporně kvalitních, ale přece jen průměrných maleb, koncipovaných spíše pro celkový dojem, než upínajících se k jednotlivostem, k živosti rukopisu, jak jej tou dobou tak účinně uplatňoval začínající Reiner.“

Naposledy se podrobně těmito freskami zabývala P. Nevímová (2001b) (s kvalitně zpracovaným ikonografickým rozbohem maleb).

Vznik svatoklimentských fresek byl v minulosti řazen do roku 1715, kdy byl kostel na podzim slavnostně vysvěcen.³¹ Přesnější dataci postupu malířských prací osvětlují dochované archiválie z let 1689 – 1723, vztahujících se ke stavbě kostela.³² Z těchto dokumentů vyplývá, že klementinský rektor Jakub Stessl dne 23. února 1714 uzavřel smlouvu s Janem Hiebelem na vymalování čtyř polí klenby podle schváleného modelu (*nach aprobeierten model oder abriss*). Dodatečně byla připojena smlouva z 15. prosince 1714 na zhotovení malovaného iluzivního oltáře. Hiebel se zavázal nepřijímat během práce jiné zakázky, aby tato mohla být včas hotova.

²⁸ J. Q. Jahn, *Nachrichten... kap.IV*, nepubl. excerpta z r. 1770, Archiv NG sign. AA 1222/8

²⁹ J. Q. Jahn, *Fortsetzung der Nachrichten...*, 1776 s. 142

³⁰ Dlabacz 1815, I, s. 624, č. 1

³¹ Podlaha 1914, s. 46

³² Mixová 1959, s.68

11. ledna 1715 Hiebel najal na práci uředníka jménem Carl Costa, je možné že se uplatnil jako výpomoc (Hiebelův *Geselle* zmiňovaný ve smlouvě) právě při dokončení svatoklimentské zakázky.³³

Jedno pole klenby dokončil v červenci, do konce října další dvě a zbývající čtvrté pak dohotovil v červnu roku 1715. Během července a srpna téhož roku namaloval iluzivní oltář. Ve smlouvě zmiňované skici či modelleto se nedochovaly. Dle dobové praxe však byly nezbytností každé větší zakázky. Podle pečlivě vypracovaného modelleta pro fresku knihovního sálu lze usuzovat, že schvalovací řízení komise SJ každého významnějšího projektu probíhalo s mimořádnou pozorností.

Dochované texty smluv a účtů (Státní ústř. archiv v Praze, sign. Ř. Jesuitica, CXXXIV, 5/1-23) jsou výjimečným dokumentem nejen v rámci Hiebelovy tvorby³⁴ „Im Jahr Anno **1714 den 23 Februarii** ist zwischen dem Wohlehrwürdigen Patre **Jakobo Stessl** des Collegii der Soc. Jesu bey St. Clement in der Königl. Alten Stadt Prag Rector an einem und dem **kunstreichem Herrn Johanes Hiebel Mahlern und bürgern derselben Alten Stadt Prag** an anderen theil dieser **Contract abgeredet und geschlossen worden**, wie folget: Als nemblich verspricht jetzt gedachter Herr Joannes Hiebel mahler das **Kirchengewölb Sti Clementis in vier Theil bestehend nach aprobierten model oder abriß** in vier Stuck zu selbigen Kirchen gewölb gehörig, künstlich mit allen fleiss, wohl ausmahlen all fresco aus fleiss so viel es möglich seyn kan zu verfertigen, **ohne einige andere Arbeith der zwischen anzunehmen**. Wodurch diess angenommene werk seyden. Hingege hatt obgedachter Herr pater Rector Ihme Joanni Hiebel vor diese vier theil seiner Arbeith zu bezahlen an bahrem geld versprechen, **Tausend zwey hundert Gulden rheinisch** und soll Ihm nach aussmahlung oder verfertigung jedes Stuck oder Theil drey hundert floren rheinisch richtig bezahlen werden: kan auch der wohlerwürdiger Pater Rector zu mehrer sicherheit fünfzig, ja auch hundert floren wan ein feld oder Stuck ausgemahlet innenbehalten und wan das völige werk verfertiget, die obgedachte contrahierte Summa betreffend auszahlen, damit obgedachter **Herr Joanes Hiebel sambt seinem gesellen oder College in seiner Arbeith** nicht verhindert werde und solche schleuniger von stalten gehe; wird beyden von dem Wohlerwürdigen Patre Rectore des Mittags die kost und vor beyde ein bind bier, wie auch umb vier uhr ein bind accordiert und nach belieben R. Pris Rectoris ein trunk wein gegeben werden. Wird also obgemelter Herr Joannes Hiebel schuldig

³³ Za tovaryše Carla Costu Hiebel malířskému pořádku spolu s voskem zaplatil 2 zlaté, 22 krejcarů. Archiv NG, sign. AA 1210 Účetní kniha staroměstského pořádku 1699 – 1781 „Raydungsbuch“, s. 46. (R. Kuchynka, Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699 – 1781, in: PA XXVIII 1916, s. 83)

³⁴ Uvedené texty smluv jsou citovány dle I. Šperlinga 1986b, na s. 455-456 uvádí plnou transkripci textů smluv; (srov. také Mixová 1959, s. 68)

seyn die farben ambt den zugehörigen instruments, ein **handlanger** zum farbeiben und was er seine Kunst gemässvonnöthen haben wirdt. Selbsten von oben accordierten Geld zu verschaffen, ausgenommen, ein gutten mauer, welchen zu erhöhung und spritzung der Architektur, was von geld beym gleichen sechs buch vonnöthen seyn wird, **verspricht R. P. Rector selbiges bezahlen.** Was nun Er Herr Joan. Hibel auf die Arbeith empfangen wird, das soll hierunter jedesmahl in diesen Contract eingeschrieben werden. Zu mehrer bekräftigung desen haben sich beyde Contrahenten mittallein nier aigenhendig unterschrieben und Ihr gewönlich pettschaft beygedrucket. Sondern auch einen jeden theil ein Exemplar zugestellet. So geschehen zu Prag in Collegio der Societat. Jesu bey St. Clement Anno et die ut supra.

Jacobus Stessl Johannes Hibel burger und Mahler der Altstadt Prag.
 Contractus cum Pictor P. Joanne Hibel, pictus ad pingem dum fornicemet altare majus in templo Sti Clementis, 1715, Glorie solutus 18. Aug.

den 25 Februarii --- empfangen	150 fl
den 30 Julii 1714 --- empfangen	150 fl
den 23 Augusti --- empfangen	200 fl
den 30 October ---	300 fl
den 2 Junii 1715 ---	300 fl
völlig erzahlet den 28 Julii ---	100 fl

Summa	1200
-------	------

„Heunt den 15. Dezember 1714 ist zwischen beyden ob genanten Herrn Contrahenten als meiblich mit den Wohlerwürdigen Patre Rectore des Clementinischen Collegi Soc. Jesu dan herren Joanne Hibel der Grosse Altar in der Kirschen S. Clementis al fresco, woll nach der Kunst zu mahlen abgeredet worden. Von seyten des Herrn mahlers sollen die farben die darzu von nöthe, wie dem gewölb geschehen darzu gegeben werden. Von der Kirche soll ihm ein mauer und handwerker gehalten und das Gerüst verfetigen werden, wie auch das Gold was zum ausmahlen brauchen wird, das essen und trunk, wie er es in mahlung des gewölbes gehabt vom Collegio gegeben werde und **für seine arbeit fünf hundert flor. rein** ausgezahlet werde. Draus er anfangs hunderts floren empfangen soll, das übrige nach verfertigung dessen bekommen wird. (?) der Altar ... (?) besser soll verfertiget werden obligiert sich, er wolle unter werrender mahlen, seine andere arbeith annehmen. Datum Anno et die ut super.
 Jacobus Stessl Johann Hibel

den 28. Julii empfangen --- 200 fl

den 18. Augusti --- 300 fl

Honorariu illi dati --- 30 fl.“

Concetto k výzdobě klenby se nedochovalo, jistě však ikonografický program, třebaže nenáročný, byl proponován někým z řadových autorit staroměstské koleje JS. Zůstal však zaznamenán stručný dobový popis Hiebelova díla ve výročních zprávách provincie JS – *Litterae annuae Provinciae Bohemiae*: „Nova Divi Clementis Sacra ades ad omnem elegantiam perfecta est; nam praeter stratum marmoreum decorem praecipuum addit artifex penicillus, Qui altare majus in pariete super viva calce, et optice expressit, ut etiam prospicientem oculum.

Superne in quadruplici fornice divi Clementis thaumata mira varietate e formavit; Campus primus majori arae imines refert Divum Clementem Personesum ab Agno caelesti super montem consistente aquas Salute, res exoranem; Alter eundem Divum anchora gravatum et de navi in profundum maris demergentum;

Tertius marmoream aediculam cum Sacris exuviis quondam inter aquas Angelicis manibus extractam;

quartus denique supra duplicem chorum exhibet domus Clementiae Patronus in caelis gloriosum et cum S. Heraclio eidem domui beneficentem. Aforie quoque perelegans erectum est propylaeum, quod platea exinde latiori mirum addit decorem, super quo eminet Divus Clemens Pontificia asistentibus quator Angelis et insignia Clementino Pontificia gestatibus, desuper duplivem praebet introitum, alterum ad modo dictam aedem, alterum ad Sacellum Assumpta Virginis /Italicum vocant/, quod hinc inde renovatum ...“³⁵

Obdobnou stručnou referenci zaznamenal i historiograf české jezuitské provincie P. Johannes Miller ve své *Historia Provinciae Bohemiae Societatis Jesu*:

„Superne in quadruplici fornici campo S. Clementis miracula varietate mira efformavit.

Primus campus arae majori superstans refert Sanctum ab Agno coelesti super montem ad Chemonesum stante salutare aquas exornantem, alter eundem \divum anchora gravatum et de navi in profundam pelagi demergendum; tertius marmoream aediculam cum S. exuviis, quondam inter aquas manibus angelicis constructam;

³⁵ *Litterae annuae Provinciae Bohemiae*, Archivum Romanum Societas Jesu, Boh. 128, fol 214 a 215. Cit. dle Šperling 1986b, s. 456, pozn. 13.

quartus denique supra chorum exhibet Clementiae domus Patronum in coelis gloriosum et cum S. Heraclio, cujus corpus in hoc templo in ara, ejusdem honori dicata, quiescit, eidem domui benedicentem.“³⁶

Ikonografický program fresek je odvozen ze tří klíčových epizod legendy o sv. Klimentu.³⁷ Světec, jemuž je chrám zasvěcen a který je i titulárním patronem celého komplexu SJ, tu má z více hledisek mimořádný význam. Jezuité přejali patrocinium původní středověké svatyně někdejšího dominikánského řádu, který tu byl ustaven na obranu *Ecclesiae*.³⁸ Po vleklé herezi a válkách, zejména třicetileté, se aktualizace slavné minulosti středověku stala jednou z nejpozoruhodnějších tendencí konjunktury sakrálního baroku v Čechách. Sv. Kliment - bezprostřední nástupce sv. Petra, jehož patrocinium patří mezi nejstarší v Čechách, je i zároveň garantem integrity české země s katolickým Římem. Roku 861 sv. Cyril našel v Chersonu na Krymském poloostrově ostatky sv. Klimenta i s nástrojem jeho umučení – lodní kotvou. Ty pak přenesl do Čech a poté do Říma. F. Ekert zdůrazňuje, že chrám sv. Víta uchovává od nejstarších dob vzácnou relikvii – čelist se třemi zuby sv. Klimenta a roku 1368 Karel IV. získal z Říma pro chrámový poklad i kus železného řetězu ze světcovy mučednické kotvy.³⁹

Jednotlivá travé klenby Hiebel orámoval jednoduchým architektonickým rámcem v podobě výrazné mramorové římsy, v protilehlých stranách s nikami s prolomeným frontonem. Cípy pendantivů vyplnil iluzivní plastickou výzdobou. Tím získal oválnou mírně vyklenutou obrazovou plochu, která je iluzivní římsou plynule napojena na reálný architektonický prostor.

Kompozice, figurální projev, potlačení detailu, ukázněná rukopisná faktura – vše je podřízeno požadavku srozumitelnosti výjevů, názornosti scén (někdy až přímo didaktické) a čitelnosti (i ze zadní části lodi chrámu). Dílčí epizody jsou zasazeny do ideálních dramaticky podbarveným krajin. Kvalitně stylizovaná malba krajinářských motivů, hojně uplatňovaná a rozvíjená v dalších zakázkách, patří k výrazným stránkám Hiebelových fresek. O Hiebelově zájmu o krajinomalbu, svědčí i záznam o vlastnictví dvou obrazů od Philippa Petra Roose – Rosa di Tivoli (nebo Johanna Heinricha Roose).⁴⁰

I.A.1. Travé nad presbytářem - **Zázračné objevení pramene sv. Klimentem** - fresko ilustruje okamžik, kdy se podle tradice sv. Klimentu po vroucích

³⁶ Johannes Miller, *Historia Provinciae Bohemiae Societatis Jesu*, liber quartus, 1723, p. 1009, NK ČR Praha, sign. XXIII C 105. Cit. dle Nevimová 2001b, s. 180. Viz také Podlaha 1914, s. 46.

³⁷ K ikonografii viz Ekert, F. 1899, s. 517-521; de Voragine, *Legenda aurea*, 1984, s. 262-4

³⁸ M. Vilímková, *Stavebně histor. průzkum Klementina*, SSPPOP, inv. č. 2267

³⁹ Ekert 1899, s. 517-521

⁴⁰ Viz záznam v Hiebelově testamentu z 15. prosince 1747, z kterého vyplývá, že vlastnil "dva obrazy zvířat – originály Rosovy" („2 Vieh Stück orig. von Rosa“) Archiv hl. m. Prahy, Sběrka papírových listin (Sběrka B1), i. č. 2136, sign. PPL I – 316. (Herain 1915, s. 119-120).

modlitbách zjevil *Agnus Dei*. Na nedalekém pahorku mu označil místo, z kterého pak vytryskl pramen pro žíznící trestance z blízkého kamenolomu.

„... vyzval je: „Modleme se všichni k Pánu našemu Ježíši Kristu, ať pro své vyznavače otevře na tomto místě pramen žíly vod a ať ten, který po úderu do skály na poušti sinajské nechá téci vodu v hojnosti, i nám poskytne vytékající proudy ...“⁴¹ Motiv zázračného objevení pramene, jako starozákonní typologickou paralelu naznačuje již citovaný text Zlaté legendy, odkazující na starozákonní výjev Mojžíše, jenž vyráží vodu ze skály pro žíznící Boží lid na poušti – „Udeříš do skály a vyjde z ní voda, aby lid mohl pít.“ (Ex 17, 6); „Nato Mojžíš pozdvihl ruku, dvakrát udeřil svou holí do skaliska a vytryskl proud vody, takže se napila pospolitost, i jejich dobytek.“ (Nu 20, 11). Výjev s beránkem Božím na vrcholku hory a tryskajícím pramenem, z kterého se občerstvuje zástup trpících, zároveň ukazuje i řadu dalších obecně srozumitelných analogií ze Starého i Nového zákona - „Jestliže kdo žízní ať přijde ke mně a pije!“ (J 7, 37); dále J 4, 14; J 6, 35; J 6, 54-6; J 1, 29; L 4, 18; Mt 5, 6.

Výjev se odehrává ve stylizované heroické krajině, italský charakter navozuje zřícenina antického templu v levé části. Přestože se na tomto travé krajinný motiv uplatňuje nejvýrazněji, má charakter spíše jen umělého scénického útvaru. Přehledné dostředné kompozici vévodí skalnatý masiv uprostřed pusté, nicméně malebné krajiny, jež má navozovat představu trestaneckého lomu na kámen. Vegetace je podána jen tlumeně, účín fresky je zacílen na narativnost výjevu, který má být dobře čitelný i ze vzdálenějšího stanoviště.

I.A.2. První travé lodi – fresko s námětem **umučení sv. Klimenta - svržení světce do moře**. Biřící uvazují Klimentovi kolem hrdla řetěz s kotvou a srážejí ho z lodi do moře. Vpravo se zármutkem přihlíží hlouček křesťanů z místní trestanecké osady. Sv. Kliment jako římský biskup byl za svou evangelizační činnost poslán císařem Trajánem do vyhnanství na Chersonés (poloostrov Krym). Zde se stal duchovním správcem místní komunity křesťanských vyhnanců, odsouzených k těžké práci v lomech na mramor. Za jeho pastoračního působení se křesťanství v trestaneckých osadách rychle šířilo, následkem toho byl z Trajánova rozkazu kolem roku 100 umučen.

Na rozdíl od předchozího travé je tato freska kompozičně velmi zajímavě řešena. Výjevu dominuje robustní veslice, jejíž mohutný kýl v efektním *scorzu* expanduje ven z obrazové plochy. Prostorově iluzivní funkci tohoto motivu v rámci celého freskového cyklu Hiebel promyšleně komponoval v kontextu s prostorovou relací chrámové lodi.

⁴¹ de Voragine 1984, s. 262

Svámi objemově plnými a obrysově pevně definovanými figurami tu Hiebel navazuje na tradici v Čechách již uvedenou Škrétou a dále rozvíjenou Godynem. Pohybově zdařilá je figura letícího anděla nad hlavou světce, v ruce třímá *corona martyrii* na znamení Klimentovy mučednické slávy (autor tak zároveň pohotově vyřešil problém s maskováním kruhového průduchu v klenbě). Působivý repousoirový motiv lodi, dramaticky přesvědčivě vygradovaný děj, neoslabený přílišnou teatrálností gest a v neposlední řadě koloristicky kultivovaný přednes, řadí tuto fresku mezi Hiebelovy nejlepší výkony v oblasti figurální freskové malby.

I.A.3. Druhé travé lodi - fresko znázorňuje závěrečnou epizodu svatoklimentské legendy - **uctívání ostatků sv. Klimenta**. Na modlitby křesťanů moře ustoupilo a objevil se kamenný chrám, kde byly uloženy světcovy ostatky. Spěchající mladík v červeném plášti s holí v popředí davu je nejspíše jeden z Klimentových žáků, zmíněných Zlatou legendou – Cornelius či Phoebus, kteří „vzvali všechny, aby se modlili, aby jim Pán ukázal tělo svého mučedníka. Moře ihned ustoupilo o tři míle, všichni mohli jít po suchém dně a našli tam Bohem připravené obydlí na způsob mramorového chrámu, v něm v truhle tělo svatého Klimenta a vedle něho kotvu.“⁴²

Zde Hiebel uplatnil svou pozzovskou lekci nejvýrazněji. Krajinný rámec prvního plánu redukoval na pouhé terénní odsazení a nechal tak v maximální míře vyniknout v ostrém pohledu mramorový templ s kupolí. Stavbu konstruoval v duchu Pozzovských architektur, se zřetelem na exaktně formulovaný klasický detail, často s dosti volným uspořádáním tektonických článků (značně bizarní je dvojice sloupů se zalomeným kladím, vložená přímo do osy štítu). Otevřenou arkádou dává autor nahlédnout do interieru chrámu. Na stupňovitém postamentu je schrána tumbového tvaru se světcovými ostatky. Před ní je skupinka adorujících andělů (nejvýrazněji je tu úcta projevována andělem v žlutém rouchu, který se sklání k zemi v gestu proskynese).⁴³ Početný kompars v pravé části fresky odhaluje poněkud Hiebelovy slabiny. Snaha o dramatizaci tu místy vyznívá v teatrálních gestech, některé figury působí těžkopádně i přes snahu překonat jejich státnost energickým pohybem. Naproti tomu zdařilí jsou letící andělé v pravé části nebeské stafáže. V pohybu jsou více uvolnění, přirozenější a svědčí o úsilí s jakým se autor věnoval studiu pohledových zkratk.

I.A.4. Závěrečné travé lodi - nad kruchtou - fresko s námětem **Sv. Kliment žehná klementinskému areálu JS** opět výrazněji využívá krajinného rámce, kde volná

⁴² de Voragine 1984, s. 263

⁴³ Šperling 1986b, s. 452 interpretuje tuto scénu zcela mylně jako P. Marii v chrámu, adorovanou andělem. Rovněž tak loď v levé části nepřivazuje světcovy ostatky, ty jsou uloženy v dobře patrné schráně uprostřed templu (v souladu s textem legendy).

přírodní partie vyplňuje první plán prostorového schématu. Dole andělé roztahují svitek s vedutou Klementina. Uprostřed nebeské sféry v oblacích dominuje *Salvator mundi*.⁴⁴ Vpravo nesou andělé temný kumulus, z jehož vrcholku žehná sv. Kliment řádovému domu. Po jeho pravici je sv. Heraklinus spolupatron chrámu s gestem oranta.

Ostatky sv. Heraklina získal pro řád roku 1706 P. Ferdinand Waldhauser SJ od papeže Klementa XI. V roce 1708 jezuité uspořádali slavnost, při níž byly ostatky světce uloženy v klementinském areálu. Při této příležitosti vznikla Herakliova plastika (snad z kaširovaného materiálu), adjustována byla v trojdílné konfiguraci typu mosteckých plastik. Toto příležitostné dílko pak zachytil v mědirytu Baltazar van Westerhaut. Světcova ideální podoba v tomto grafickém listu byla nepochybně předlohou v Hiebelově fresce. 15. Zář 1715 byly ostatky sv. Heraklina slavnostně uloženy v dokončeném svatoklimentském chrámu.⁴⁵ V běžné hagiografické literatuře tento světec uváděn není. A. Podlaha zmiňuje pouze, že sv. Heraklius byl lektorem sv. Klimenta.⁴⁶ Malovaná veduta klementinského areálu budí z hlediska významu zájem až nekritický. Úvahy nad tím, proč na průčelí Sv. Salvátora nejsou zachyceny i Bendlovy plastiky⁴⁷, či zda má fasáda kostela sv. Klimenta na vedutě 3 nebo 4 okenní osy,⁴⁸ jsou irelevantní. Autorovi tu nešlo o přesné zaznamenání architektonického detailu který by stejně nebyl pro percepci z lodi chrámu čitelný, ale pouze o sumární podobu celého komplexu.⁴⁹

Hiebelův figurální styl, s jistou zemitostí, místy hrubší, v sobě spojuje silnou komponentu boloňsko-římské klasicizující tradice, tak jak ji poznal u svého mistra ve Vídni, spolu s těžkopádností figurálního projevu Singova, jak si jej osvojoval v počátcích svého školení v Mnichově. Tak se v jeho kompozicích vedle sebe objevují znamenitě podané figury v přesvědčivém efektním *scorzu* spolu s těžkopádnými, nepřírozně gestikulujícími aktéry jeho „historií“. Tyto nedostatky (asi posílené představou zadavatele o emotivním, názorném líčení „silného příběhu“) jsou však na těchto kompozicích možná nejméně patrné, či rušivé ve srovnání s jeho pozdější tvorbou. Tento stylový „rozpor“ či „nesoulad“ je trvalou charakteristikou Hiebelova figurálního stylu. Podstatně méně čitelný je

⁴⁴ Šperling 1986b, s. 452, postavu *Salvatora Mundi* se sférou a andělským komparsem zaměnil mylně za trojiční motiv, a sv. Heraklia, spolupatrona chrámu, chybně identifikoval jako Hilaria.

⁴⁵ Vokolková 1984, s. 133

⁴⁶ Podlaha, A. 1930, 794

⁴⁷ Šperling, I. 1986b, 450

⁴⁸ Přibilová 1991, s. 193-233

⁴⁹ Hiebel bývá označován za autora neveliké drobnopisné veduty klementinského komplexu z r. 1730 z majetku NM v Praze (i.č. H2-22578), kvaš na pergamenu, 61 x 75 cm. Z hlediska stylu figurální malby, jednotlivých detailů, fysiognomie, tu nic přesvědčivě neukazuje na Hiebelovo autorství. I. Kořán kvašovou malbu připsal Hiebelovi s otazníkem (in: Petráň ed. Památky Univerzity Karlovy, Praha 1999, obr. č. 71). Jako Hiebelovu ji také uvádí Nevimová 2001b, obr. příloha, s. 63.

ale na Hibelově dosud jediné známé kresbě, jež má ráz akademického, stylově nevýrazného a kompozičně konvenčního projevu.⁵⁰ Kriticky (v kontextu se sv. Klimentem snad až příliš) se k Hibelovým figurálním freskám vyjádřil E. Hubala - „...nepůsobí právě kultivovaně, zhrublost nachází se všude, avšak gestika a mimika je přeformulována tak, aby to vše bylo i ve vzdálenosti zřetelné a srozumitelné, podobně jako masky na divadle.“⁵¹

Hlavní oltář - Iluzivní malba hlavního oltáře *al fresco*, na němž Hibel pracoval od července 1715, byla jeho poslední realizací v tomto chrámu. Koncipoval ji věrně v duchu Pozzova fikcionalismu jako vrcholně barokní mramorovou architekturu portálového oltáře. V iluzivně vyklenutém retablu byla zachycena malovaná nika s fiktivní sochou sv. Klimenta. Na Hibelův oltář v pražském kostele sv. Klimenta jako na příklad řešení kombinace freskové malby aparátu s vložením oltářního obrazu do retabula jako závěsné olejomalby se odvolával Jan Ignác Pešina z Čechorodu (1674-1746) při jednání roku 1738 o zakázku na iluzivní malbu v kostele sv. Klimenta v Miroticích.⁵² Dobrou představu o vzhledu tohoto nedochovaného oltáře dává Birckhartův grafický přepis podle Hibelova návrhu (**I.B.b.**). Formálně blízkou variantou svatoklimentského *finto altare* je hlavní oltář v kostele Neposkvrněného početí P. Marie a sv. Ignáce v Klatovech (**II.A.1.**), který Hibel vytvořil v roce 1716. Hibel ve své poměrně složité kompozici portálového oltáře invenčně kompiloval několik motivů z Pozzových návrhů mramorový oltářů (S. Ignazio Roma, San Sebastiano Verona a dal.) Někdy před 21. září 1714 (kdy mu byl proplacen honorář 165 zl.) Štěpán Götzler vymodeloval ve štuku pod klenebním obloukem závěrové zdi plastický baldachýn s anděly po stranách (který zanikl k roku 1770 spolu s Hibelovou kvadraturou).⁵³ Pod touto dekorací pak za několik měsíců Hibel namaloval svůj iluzivní hlavní oltář *al fresco*. Štukovým baldachýnem se však plocha pro freskovou kompozici ještě zmenšila a je tak velmi pravděpodobné, že tu fiktivní prostorová extenze za oltářním aparátem nebyla architektonickým záměrem, tak jak ji Hibel realizoval o rok později v jezuitském chrámu v Klatovech (**II.A.1.**), kde větší plocha závěrové zdi a prostorový kontext skýtaly mnohem příznivější podmínky pro aplikaci pozzovského fenoménu *finto altare*.⁵⁴

Přednosti nového neobvyklého řešení začaly být záhy v Čechách oceňovány a malované iluzivní oltáře se staly oblíbené, zejména v kostelích SJ, a zde šířené vlastními malíři koadjutory. Udržely se ještě i po polovině 18. století (např. Kramolínovy realizace).

⁵⁰ Dedikační list, návrh k frontispisu dizertace, Sbírnka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č. K 4 657

⁵¹ Hubala 1964, s. 214-215

⁵² I. Kořán, Mirovický kostel sv. Klimenta v baroku, *Umění* 15, 1967, s. 417-418, a 420-421, pozn. 30-34; Preiss 1989, s. 549

⁵³ Šperling 1986b, s. 450; Nevimová 2001b, s. 174

⁵⁴ srov. Šperling 1986b, s. 450

I.B.b. Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Iluzivní hlavní oltář al fresco v kostele sv. Klimenta v Praze z roku 1715*

Na stupni oltáře: „*Hiebel invenit Birckart sc. Prag*“. Pod spodním okrajem popis: „*Heyliger Clemens bitt für uns. Copeylicher Entwurf des in der Kirchen S. Clementis Pabst und Martyres bey den PPbus Societatis Jesu zu Prag in der Altstadt befindlichen, optisch und architectonisch, an der flachen Mauer gemahlten Hohen Altars.*“ Mědiryt, 23,3 (24,5) x 12 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 37146

Lit.: A. Podlaha, Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXVI, 1914, s. 121 č. 2, s. 122, s. 123 obr. 62

I.B.a. Závěrová zeď presbyteria - iluzivní malba hlavního oltáře, provedená roku 1770 Josefem Kramolínem. Autorství návrhu, malířské provedení a dataci nové malby dokládá nápis ve výklenku za oltářním obrazem nástavce: „*Ao 1770 / in Venit et Deliniavi / Adamus Lauterer S. J. / Pictor et fecit Jos: Kramolin S. J. / Socius Pictoris Ignat: Tascher.*“⁵⁵

V roce 1770 původní Hiebelovu práci přemaloval jezuitský koadjutor, zručný malíř a dekorátor Josef Kramolín (1730 Nymburk – 1802 Karlovy Vary).

K přemalbě došlo snad pod dojmem výstavby honosného mramorového oltářního aparátu v sousedním kostele sv. Salvátora a v chrámu sv. Ignáce SJ na Novém Městě. Kvalit Hiebelovy původní prostorově působivé plastické iluze tu však Kramolín svou přemalbou zdaleka nedosáhl, jak o tom svědčí srovnání s Hiebelovým oltářem v Klatovech. V souvislosti s restaurováním fresek v letech 1982-1983 provedl ak. mal. Karel Mezera průzkum malby oltáře a omítky závěrové zdi, jenž však neprokázal ani pozůstatky původní Hiebelovy malby.⁵⁶ Hiebelova freska byla tedy i s podkladem zcela stržena a pro Kramolínovu malbu natažena nová omítka.

Kramolínův iluzivní oltářní aparát vychází z pozzovské tradice portálových oltářů, avšak je zatížen množstvím prvků a dekoru (již rokokového, s použitím zrcadel a prostorové jímky retabula), čímž je iluze oslabena na pouhou dekorativní spektakulární kulisu bez věrohodného prostorového kontextu s architekturou reálnou. Oltář portálové konstrukce je tvořen úseky s pilířem a předsazenými sloupy se zalamaným kladím, na němž jsou ramena roztrženého frontonu, ukončená volutou. Nahoře dosedá štítový nástavec ve tvaru složitě komponované edikuly, do něhož je analogicky jako v retabulu, vložen oválný obraz (deska al secco) s polopostavou sv. Ignáce, s rozevřenou knihou s iniciálami řádové devízy „AMDG“ (Ad maiorem Dei Gloriam). Kompozici

⁵⁵ Šperling 1986b, s. 450, sign. obr. s. 457

⁵⁶ Šperling 1986b, s. 450

štítového nástavce uzavírá skupina Nejsvětější Trojice (jako fiktivní plastiky) vlevo s postavou Krista, vpravo sedí Bůh Otec a uprostřed v paprscité glorii je holubice Ducha Svatého. Na konzolách soklu jsou po obou stranách umístěny iluzivní plastiky evangelistů (bílá, takřka v životní velikosti) – na evangelní straně sv. Lukáš, sv. Jan Evangelista; na epištolní straně sv. Matouš a sv. Marek. V ploše retabula Kramolín vytvořil jímku, do níž vložil oltářní obraz (desku *al secco*) s apotheosou sv. Klimenta – světec v rochetě a purpurové mozzetě s palmovou ratolestí mučedníka stoupá k nebesům na kumu podpíraném anděly, dole dva andělci drží kotvu, světcův mučednický atribut, nahoře na nebesích pak andělci nesou odznaky jeho duchovní hodnosti, papežskou tiáru a papežský kříž. Stejnou iluzivní konstrukci použil Kramolín i pro hlavní oltář al fresco jezuitského kostela v Jihlavě.

Fresky byly v minulosti vystaveny (nejméně ve dvou etapách) dosti razantním restaurátorským zásahům s mnoha retušemi, či souvislými přemalbami. Byly fixovány, spolu s nánosy nečistot, firnisem s vysokým leskem. Tím byla snížena čitelnost, změněna barevná kvalita a celkový účín díla značně poklesl. Fresky mohly být náležitě zhodnoceny až po komplexním zrestaurování v letech 1982-1983.⁵⁷

⁵⁷ Restaurování fresek provedeno firmou „Dílo“ – podnik Českého fondu výtvarných umění, viz Šperling 1986b, s. 451

II.

Kostel Neposkvrněného Početí Panny Marie a sv. Ignáce JS v Klatovech

„*Cum nil discrepet inter utrosque, nisi quod alter caementis aedificat, alter
linies ac coloribus*“¹

Andrea Pozzo

Barokní dominanta královského města Klatov, jezuitský kostel Neposkvrněného početí Panny Marie a Sv. Ignáce, je trvale spojena s nejrozsáhlejší Hibelovou dochovanou kvadraturní výmalbou ve stylu pozzovského fikcionalismu. V roce 1716 tu Johann Hibel vytvořil svou největší fiktivní kupoli *al fresco* a na závěrové zdi presbyteria iluzivní oltář ve stylu Pozzova *finto altare*.

Kostel Panny Marie a sv. Ignáce při jezuitské koleji v Klatovech byl založen v padesátých letech 17. století a budován v několika etapách až do konce druhého desetiletí 18. století.² Původním projektantem nové koleje a chrámu *Societas Iesu* byl Carlo Lurago, jehož přítomnost je tu potvrzena od září 1655.³ Rektor klatovské jezuitské koleje Theodor Moretus s Luragem také patrně

¹ „... tím také mezi oběma [architektem a malířem] není žádný jiný rozdíl, než že jeden buduje stavbu vápnem a maltou a druhý liniemi a barvou.“ A. Pozzo, *Perspectiva pictorum atque architectorum*, II. pars, 1706/1709 Augsburg, komentář k fig. LXVI.

² Prameny / literatura: „Idea Collegii Clattoviensis“ ÚSA sbírka map a plánů, inv. č. 1501, XIXb, Jesuitika, fasc. 10, I/10F; *Historia Collegii Clattoviensis SJ*, sign. VII-C-29, s. 114, Odd. rukopisů NM v Praze; *Catalogus personarum SJ*, SAB Cerr II. 76/10, Národní knihovna ČR v Praze - sig. MS XXIII C 104 - J. Miller, *Historia Provinciae Bohemiae SJ ab anno D. 1555 ... ad annum 1723 ... conscripta anno 1723*, tomus IV, s. 951 a dal; SÚA fond JS III. 437, 461; F. Vaněk – K. Hostaš – F. Borovský, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese klatovském*, Praha 1899, s. 62-73; A. Podlaha, *Dějiny kollejí jezuitských v Čechách a na Moravě od r. 1654 až do jejich zrušení*, V., *Kolej klatovská*, Sborník historického kroužku, XIV., Praha 1913, s. 195 – 209; J. Vančura, *Dějiny někdejšího královského města Klatov*, II/1, Klatovy, 1930 – 1932, s. 109 ad.; V. Wagner, 1940, bez paginace; K. Peters, *Dějiny jezuitské koleje v Klatovech*, in: *Časopis Společnosti přátel starožitností českých*, LI – LIII, (1943-45), Praha 1946, s. 214-248; K. Peters, *Dějiny jezuitské koleje v Klatovech*, in: *Časopis Společnosti přátel starožitností českých*, LXV, Praha 1957, s. 207-212; Marcela Mrázová –Schusterová, *K otázce projektanta jezuitského kostela v Klatovech*, in: *Umění XII*, 1964, s. 81 ad; P. Vlček – P. Sommer – D. Foltýn: *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997, s. 304 – 307.

³ Mrázová – Schusterová (1964, s. 84) připsala autorství prvního projektu jezuitské koleje a kostela v Klatovech z doby kol. 1654 C. Luragovi („*Idea Collegii Clattoviensis*“ ÚSA sbírka map a plánů, inv. č. 1501, XIXb, Jesuitika, fasc. 10, I/10) na základě komparace s jeho dochovanými kláštereckými a náhodskými plány.

uzavřel smlouvu na realizaci celého areálu. Základní kámen *Collegii Clattoviensis* byl svěcen 13. dubna 1655. Následně byla zahájena i výstavba nového kostela na jihozápadní straně náměstí, jehož základní kámen *Patres* položili 24. dubna 1656 v místě starší zástavby (sešlých měšťanských domů Kocovského a Korálkovského).⁴ Po letech však jezuité vyjádřili nespokojenost s postupem stavby pod vedením C. Luraga („protože stavitel nedostačoval k dokončení tak ohromného díla“) a tak roku 1665 v čele stavby stanul Giovanni Domenico Orsi, který tu již v letech 1656 – 57 pracoval jako polír pod Luragovým vedením.⁵ Nejpozději v roce 1660 byl vedením stavby na čas pověřen Martin Wickmann z Mnichova. K roku 1657 byly vyžděny základy a zdivo lodi kostela do nadzemní výše. V období let 1660 – 1666 však stavba z finančních důvodů stagnovala.⁶ 13. února 1666 rektor Václav Schwerter uzavřel novou smlouvu na výstavbu již započatého kostela a to s Giovannim Domenicem Orsim, jenž měl vystavět mohutný kostel dle vlastního projektu, ale v intencích již založené stavby. Orsi se ve smlouvě zavazuje „nově počatý kostel tak, jak tento nyní se nalézá, podle vykázání dodaného abrisu až na místo a na tom místě provést...“.⁷ Zajímavé, ač poněkud nejasné jsou v textu stavebníkem vymezené dispozice k zaklenutí křížení – „Celý kostel, též chór a prostor před chórem s kaplemi a oratorii nad nimi zaklenouti. Ale *cupula* má zůstati a pro ni započaté pilíře neprováděti, místo nich *volta* [klenbu] a *vella* provést.“⁸ Orsi v podstatě dodržel tradiční vignolovskou půdorysnou dispozici, původně navrženou Luragem (na variantním projektu). Jeho inovace projektu – pravoúhlé zakončení ramen transeptu a obdélný půdorys presbyteria s rovnou závěrovou zdí – ještě zjednodušila prostorovou situaci a přinesla zesílení centralizujícího charakteru prostoru křížení a presbytáře, a připravila tak podmínky pro pozdější realizaci Hiebelovy efektní kvadratury.

V době své nepřítomnosti byl Orsi na stavbě zastupován Giovannim Domenicem Canevallem, doloženým zde roku 1666.⁹ Rektor uzavřel s G. D. Orsim další smlouvu 29. července 1670, kde se architekt zavázal, že dokončí se svými lidmi

⁴ F. Vaněk – K. Hostaš – F. Borovský, *Soupis památek* 1899, s. 62; Wagner 1940, bez paginace; Peters 1946, s. 223; Mrázová – Schusterová 1964, s. 82. Založení chrámu na den sv. Jiří 24. dubna byl vybrán vedle příhodného začátku stavební sezony i s ohledem na výroční den založení klatovské koleje a na paměť donátora stavby Jiřího hraběte z Martinic, nejvyššího kancléře království Českého, který odkázal na výstavbu nového chrámu 10 000 zl. K této donaci se postupně připojovala řada místních šlechtických rodů a měšťanských dárců, bez jejichž velkorysé podpory by se jezuitům nepodařilo chrám vystavět a po požáru 1689 rekonstruovat a dokončit, viz A. Podlaha, *Dějiny kolejí jezuitských* 1913, s. 196 a dal.

⁵ Vančura 1932, s. 113; Mrázová – Schusterová 1964, s. 81, 82; P. Vlček – P. Sommer – D. Foltýn, 1997, s. 305

⁶ Mrázová – Schusterová 1964, s. 84

⁷ *Historia Collegii Clattoviensis SJ*, sign. VII-C-29, s. 114, Odd. rukopisů NM v Praze; Wagner 1940; Mrázová – Schusterová 1964, s. 81, 84 v pozn. 27 na s. 86 uvádí text smlouvy; P. Vlček – P. Sommer – D. Foltýn, 1997, s. 305

⁸ *Ibidem*

⁹ Mrázová – Schusterová 1964, s. 84

veškeré stavební práce, zejména zednické, a provede finální úpravy chrámu, za honorář ve výši 8450 zl. Materiál pro stavbu si bude dodávat Tovaryšstvo samo.¹⁰ V roce 1671, za nového rektora P. Jana Mitrovia, byly stavebně dokončeny obě věže průčelí kostela a do jejich makovic vložena pamětní listina ze dne 13. října 1671.¹¹ O dva roky později byla zastřešena i loď chrámu a následně zaklenuta. V provizorně uzavřené lodi kostela se sloužila první mše na svátek Neposkvrněného Početí P. Marie 8. prosince 1675. Práce na výzdobě interieru a na mobiliáři pokračovaly až do roku 1679 kdy byl kostel 20. srpna vysvěcen biskupem Ignácem Dlouhoveským.

8. července roku 1689 byl dokončený kostel vážně poškozen požárem založeným ve městě francouzskými žháři („paliči od Francouzů do Čech poslanými“, „emisary francouzského krále Ludvíka XIV“).¹² Po provizorním zajištění přikročili *Patres* k důkladné rekonstrukci v letech 1710 – 1717. Nové zastřešení lodi dokončili roku 1712 a v následujícím roce i novou valenou klenbu s lunetami (v intencích původního raně barokního zaklenutí lodi). 1715 byly nově vystavěny shořelé cibulové střechy věží a pokryty plechem. V této době byly také vsazeny nad kaple v arkádách bočních stěn empory, jež dynamizují sálový prostor lodi konvex-konkávně zvlňnými balustrovými poprsněmi. Subtilní zvlňné empory obíhají i v ramenech transeptu. V roce 1716/1717 obnova vyhořelého chrámu dospěla do závěrečné fáze - byla položena chrámová dlažba, provedeny omítky a štuková výzdoba, pultové střechy kaplí pokryty novými prejzy a také Hiebelem realizovány fresky na klenbách křížení, ramen transeptu a na závěrové zdi presbyteria.¹³ Trojicí kvalitních vrcholně barokních kamenných portálů, neprávem připisovaných K. I. Dientzenhoferovi, bylo také ve druhém desetiletí 18. století aktualizováno celé průčelí kostela. Obnovený chrám Neposkvrněného Početí P. Marie a sv. Ignáce byl nově vysvěcen v roce 1717 děkanem metropolitní kapituly svobodným pánem Hotovcem z Husenic.¹⁴ Na vybavení chrámu se však pracovalo i v následujících letech. Z roku 1718 jsou nové lavice, v roce 1720 řezbář Michael Koller, řádový koadjutor, vytvořil znamenitou kazatelnu, téhož roku vznikly i dvě zpovědnice, 1722 pak dodal další chrámový mobiliář.¹⁵ Sochy v nikách v průčelí byly osazovány až roku 1743. Roku 1758 požár poškodil věže průčelí a zcela zničil jejich krovy. Současný tvar helmic je až z roku 1817, kdy nahradily v méně vhodné formě cibulové střechy po dalším požáru v roce 1791.

¹⁰ Peters 1946, s. 225; Mrázová – Schusterová 1964, s. 81; P. Vlček – P. Sommer – D. Foltýn, 1997, s. 305

¹¹ Text pamětní listiny uvádí A. Podlaha *Dějiny kolejí jezuitských* 1913, s. 198

¹² Podlaha, *Dějiny kolejí jezuitských* 1913, s. 199; Wagner 1940, bez paginace; Peters 1946, s. 136

¹³ Wagner, 1940, bez paginace

¹⁴ Podlaha, *Dějiny kolejí jezuitských* 1913, s. 201; (Wagner, 1940, bez paginace, P. Vlček – P. Sommer – D. Foltýn, 1997, s. 305)

¹⁵ Wagner, 1940, bez paginace

Klatovští *Patres SJ* rezignovali na orientování chrámu a upřednostnili vytvoření urbanistické dominanty situováním monumentálního průčelí kostela do velkého náměstí. Kostel je založen na půdorysu latinského kříže (s podélnou osou 51 m dlouhou), s jednodílnou dispozicí s trojicemi kaplí po obou stranách, s valenou klenbou s lunetovými výsečemi o třech travé, členěných příčnými pasy. V křížení je mohutný transept s mělkými rameny (v délce cca 28 m, šíře 14 m) a velkou plackovou klenbou na půlkruhových pasech nad křížením s iluzivní malbou kupole na vysokém tamburu. Mělký presbytář o jednom poli je ukončen rovnou závěrovou zdí s iluzivní malbou hlavního oltáře a prostorové extenze v pozadí. Prostor lodi dostatečně osvětlují velká termální okna v lunetách klenby a transept s kupolí je prosvětlen zdvojenými vysokými okny závěrových zdí ramen transeptu.

Klatovští jezuité v průběhu rekonstrukce chrámu v letech 1710-1716 zcela správně odůvodnili, že celková prostorová dispozice interieru s velkou plochou závěrové zdi presbyteria a měkce sféricky modelovanou rozměrnou plochou bahnové klenby nad křížením, skýtají jedinečnou příležitost pro kvadraturní freskovou výmalbu ve stylu pozzovského fikcionalismu. Tak mohl být chrámový interier, koncipovaný již před půlstoletím, bez nutnosti zásahů do stavební hmoty aktualizován fascinujícím dílem v duchu vrcholně barokního římského iluzionismu. Johann Hiebel s pověstí žáka slavného Andrea Pozza byl pro tento úkol nesporně zcela ideálním adeptem. Právě dokončil (1715) pro jezuitu v Praze znamenitý cyklus fresek v kostele sv. Klimenta včetně iluzivního hlavního oltáře a získal si tak pověst renomovaného malíře fresek schopného zvládat náročné figurální i velké kvadraturní kompozice. Smlouvu s Hiebelem nepochybně uzavíral tehdejší rektor koleje JS v Klatovech Johannes Teffer (Töffler), činný ve funkci rektora od 1. listopadu 1714 do 6. listopadu 1718.¹⁶ Ačkoli se text kontraktu nedochoval o Hiebelově autorství fresek není pochyb. Vedle jednoznačné stylové a rukopisné charakteristiky díla, atribuci freskové výmalby potvrzuje malířova signatura, umístěná těsně pod spodním okrajem hlavního oltářního obrazu *al fresco* s *Immaculata*, zcela zakrytá dřevěným tabernaklem hlavního oltáře: „*Hiebel invenit et fecit MDCCXVI.*“¹⁷

Hiebelovy malby v Klatovech registruje již nejstarší historiografická literatura, byť nepřesně a bez znalosti datace. Roku 1770 J. Q. Jahn ve svých *Nachrichten* uvádí malbu kupole v Hiebelových „*wichtigsten Arbeiten in Kalk*“ s chybnou

¹⁶ *Catalogus personarum SJ*, SAB Cerr II. 76/10, NK Miller 53, XXIII, C 110/1; Oddělení rukopisů NM sig. IIV-C-29 (*Historia collegii Clattoviensis SJ*); SÚA fond JS III. 437, 461.

¹⁷ Thieme-Becker 1924, sv. 17, s. 52 prvně zmiňuje Hiebelovu signaturu bez uvedení místa; Wagner (1940) uvádí signaturu s chybně uvedenou lokací, ta je pak dále přejata i mladší literaturou.

lokací „*Kupel des Saals zu Klatau*“.¹⁸ Následně u G. J. Dlabacze (roku 1815) je zmíněná mylná lokace malby definována jako „*Refektorium in Klattau bei Jesuiten*“.¹⁹

Autorům Soupisu památek historických (1899) Hiebelovo autorství s přesnou datací nebylo známo, celkem výstižně však charakterizují jeho malířský styl: „Všecky tyto malby, provedené okolo roku 1717, bezpochyby knězem nebo laikem řádovým, dle jména nám neznámým, prozrazují umělce v oboru tomto již routinovaného, jehož snaze po dramatickém efektu, seskupení postav a jich živé, místy theatrální gestikulaci všude dostává se náležitého výrazu. V kresbě pohřešuje se sice studium dle přírody, zejména v konvencionelně kreslených aktech s přehnanou muskulaturou mnohé věci skreslené se spatřují, za to barvitost jest sytá a dobře sharmonisovaná.“²⁰

A. Podlaha ve svých Dějinách kollejí jesuitských v Čechách a na Moravě (1913, s. 201, pozn. 28) upozornil na zmínku o dokončení rekonstrukce kostela v Millerově *Historia Provinciae Bohemiae SJ* z roku 1723: „*Ultima manus anno 1717 fabricae templi hujus imposita est; arae majori elegans appositum tabernaculum, in fornice ss. PP. Ignatii et Xaverii artifice penicillo utriusque vita mirificum adumbrata, sacella eorumdem sanctorum quadro lapide instructa, novis cancellis circumsepta, et altaria omnem ad decentiam erecta, ...*“²¹ Z textu je zřejmé, že v roce 1717 (přesněji do 31. července kdy na den sv. Ignáce byl kostel slavnostně benedikován) probíhaly poslední práce v presbyteriu, kde byl na menzu hlavního oltáře instalován „půvabný [dřevěný] tabernakl“, a zejména v ramenech transeptu na výzdobě kaplí sv. Ignáce a sv. Františka Xaverského, kde byly „na klenbě umným štětcem nastíněny podivuhodné životy obou světců“. Krom toho byly kaple „dlážděny kamenem a zde vystavěny v celé nádheře oltáře obou světců“. Hiebel tedy podle záznamu v Millerově *Historii Provinciae* dokončoval svou zakázku pro klatovské jezuitu ještě v první polovině roku 1717, kdy vymaloval úzká travé v ramenech transeptu spolu s emblémy v kartuších nad oběma oltáři.

V *Allgemeines Lexikon - Thieme-Becker* (1924) jsou zmíněny fresky na klenbě presbyteria („Oslava P.M./apotheosa“) a v příčné lodi („Uzdravování nemocných sv. Ignácem“) a Hiebelova signatura. Zavádějící je však zmínka o domnělé malbě v refektoriu, přejatá od Dlabacze: „nedochovaná je jeho výmalba refektáře kláštera v Klatovech.“²²

P. Toman (1936) z Hiebelových prací v Klatovech připomíná pouze nástrojně fresky v kněžišti („Oslavení P. Marie“) a v ramenech příčné lodi („sv. Ignác

¹⁸ Jahn 1770 „*Nachrichten*“, kap. IV.

¹⁹ Dlabacz 1815, s. 624, č. 3.

²⁰ Vaněk F. – Hostaš K. – Borovský F., *Soupis památek* 1899, s. 71

²¹ Miller, *Historia Provinciae Bohemiae SJ* 1723, tomus IV. p. 951

²² Thieme-Becker 1924, sv. 17, s. 52

uzdravuje nemocné a sv. František Xav. káže Indům z r. 1716“) s chybnou datací.²³

Vysoce hodnotil Hiebelovy fresky v roce 1940 V. Wagner (ještě před rozsáhlým restaurováním) - „A nade vším malba v kupoli křížení a v klenbových pásech ji rámuujících, barevný zázrak třeba dnes zašlý, zčernalý a zřejmě i přemalovaný [1868], přesto však stále ukazující svoji původní průsvitnost a zářivost: jedno z prvních děl Jana Hiebela ... , signované autorem (dnes téměř nezřetelně) na dolním okraji malby nad oltářem...“

P. Preiss (1956) upozornil na předlohu Hiebelovy klatovské kupole v Pozzově *cupola finta Wiener Jesuitenkirche* - „Fiktivní kupoli svého učitele ve vídeňském jezuitském kostele zopakoval Hiebel zcela obdobnou malbou v jezuitském kostele Neposkvrněného Početí v Klatovech (1716).“ Vyjádřil však pochybnosti o iluzivně prostorové účinnosti Hiebelovy klatovské kupole vzhledem k jejímu umístění – „Jestliže tu hloubka prostoru a umístění znemožnily plnou prostorovou působivost této architektonické malby, narážející na podobné obtíže jako stejně málo účinná Pozzova freska ve Vídni, pak byly proporční a náhledové předpoklady dvou Hiebelových fiktivních kupolí v klášterním kostele Nanebevzetí v Doksanech (asi 1722) již nepoměrně příznivější.“²⁴ Své kritické výhrady k prostorové koncepci a účinnosti Hiebelovy kupole P. Preiss zopakoval ve své stati z roku 1989 (s. 551) - „Hloubka prostoru a umístění plochy určené k jejímu vytvoření v zárodku znemožnilo prostorotvorné uplatnění pozzovské fiktivní kupole v kostele Neposkvrněného Početí u jezuitské koleje v Klatovech, vzniklé roku 1716. Příznivější byly podmínky v chrámu premonstrátek v Doksanech, kde iluzivní kupole zabírají plochy mělkých placek, rozkládajících se nad rameny příčné lodi.“²⁵

Následně i J. Neumann (1975) v marginální zmínce o Hiebelově iluzivní kupoli v Klatovech připomenul souvislost s nástrovní malbou ve vídeňském kostele Jesu Societas.²⁶

Hiebela jako předního exponenta Pozzova stylu iluzivní malby ve střední Evropě uvádí B. Kerber ve své pozzovské monografii (1971) - „Hiebel rozšířil pozzovskou perspektivu v premonstrátských Doksanech (iluzivní kupole 1722), v jezuitském kostele v Klatovech (iluzivní kupole 1716), v pražském kostele sv. Klimenta (1715) a v univerzitní knihovně (1727).“²⁷ Ve stejném smyslu je Hiebel zastoupen i ve velké monografii díla A. Pozza z roku 1996 (ed. Vittorio De Feo – Vittorio Martinelli), kde Richard Bösel v kapitole „Le opere viennesi e i loro riflessi

²³ Toman, Nový slovník čs. výt. um. 1936, s. 205

²⁴ Preiss 1956, s. 176

²⁵ Preiss 1989, s. 551

²⁶ J. Neumann, heslo Hiebel, 1975, s. 161

²⁷ Kerber, Andrea Pozzo, 1971, s. 211-212

nell'Europa centro orientale“ upozornil na zjevně shodné prvky Hiebelovy iluzivní kompozice v klatovském kostele se slavným *finto altare* A. Pozza ve Frascati.²⁸ Recentní encyklopedická literatura zmiňuje lakonicky jen Hiebelovu malbu oltáře - „...zde nalezneme pouze iluzivní hlavní oltář, který v letech 1716 – 1717 maloval Jan Hiebel.“²⁹

I. Šperling (1986a s. 300) vedle Pozzovy *Scheinkuppel* spatřuje mylně předlohu i v hlavním oltáři *Wiener Jesuitenkirche* pro Hiebelovu kvadraturu v Klatovech. Vídeňský oltář, prvně odhalený 2. prosince 1705 a dokončovaný až do závěru desetiletí, má však zcela jinou (trojrozměrnou) koncepci. Hlavní oltářní obraz (*al secco*) „*Himmelfahrt der Madonna*“ je vsazen do monumentálního sloupového portálu z mramoru, a kompozici nad roztrženým frontonem s plastikami zakončuje velký baldachýn s korunou *Reginae Coeli*.

Rovněž Šperlingův předpoklad o Hiebelově výmalbě divadelního sálu klatovského *Collegia* je neopodstatněný – „V současné době bohužel nemůžeme posoudit vztah mezi malbou divadelního sálu jezuitů ve Vídni od Andrea Pozzy s obdobnou zadávkou, kterou dělal Jan Hiebel pro klatovské jezuitu, jež čeká na své znovuodkrytí.“³⁰ Ze zápisu v Millerově *Historii Provinciae* je zřejmé, že v nové budově jezuitského gymnázia v Klatovech byl divadelní sál vyzdobený malbami (nedochovanými), avšak nejdříve na počátku dvacátých let 18. století.³¹ Nová budova byla dostavěna až k 10. září 1721, tedy v době, kdy Hiebel již druhou sezonu pracoval na rozsáhlém freskovém cyklu klášterního kostela v Doksanech.

Ani Dlabaczem zmiňované „*Refektorium in Klattau bei den Jesuiten*“ nedává žádnou reálnou naději na nalezení dalších Hiebelových prací v klatovském jezuitském areálu. Sál někdejšího refektáře ve sníženém přízemí západního křídla budovy koleje je zaklenut valenou klenbou s lunetovými výsečemi. Nevelká plocha, dekorovaná kvalitním subtilním reliéfním štukem, je v podélné ose členěna trojicí menších štukových zrcadel, vymezených bohatě křivkově zalamovanou profilovanou lištou. Středové zrcadlo vyplňuje uprostřed štuková reliéfní kompozice a štukový dekor zabíhá i do sousedních zrcadel kasulového tvaru. Jejich plocha, dnes přemalovaná, mohla skýtat jen velmi omezený prostor pro freskovou malbu, marginálního významu. Oválná „zrcadla“ po stranách mezi lunetami klenby, jen pravoúhle odsazená a zahloubená v omítce bez profilované štukové lišty, jsou nepochybně jímkami v omítce pro osazení olejomalb v oválných rámech (tyto dnes nezvěstné oválné výplně nejspíše zanikly v době, kdy byl objekt až do počátku devadesátých let 20. století využíván armádou).

²⁸ De Feo, V. – Martinelli, V. (ed.), *Andrea Pozzo*, 1996, s. 220

²⁹ P. Vlček – P. Sommer – D. Foltýn 1997, s. 307.

³⁰ Šperling 1986a, s. 300

³¹ Miller, *Historia Provinciae Bohemiae SJ* 1723, tomus VI. p. 1432; Podlaha, *Dějiny kolejí jezuitských* 1913, s. 207-208

Jemný dekor štukatury této klenby je tvořený sféricky krouženou a zalamovanou páskou místy s drobnými štíhlými úponky akantu, doplněn stylizovanou čabrákou a drobnými postavami andílků v nízkém reliéfu. Výzdoba klenby refektáře, již stylově pokročilejší, nenáleží do etapy rekonstrukce interieru kostela ale vznikala až ve třetím desetiletí 18. století. Stavebně historický průzkum, realizovaný v devadesátých letech 20. století před renovací objektu (a jeho adaptací pro komunální účely) existenci nástropních či nástěnných maleb v interierech klatovské koleje neprokázal.³²

II.A.2. Klenební travé v presbyteriu tvoří relativně úzký pás valené klenby, analogický s travé v ramenech transeptu, plochu cele vyplňuje freska (z roku 1716) s námětem **Nejsvětější Trojice**, jež konverguje s motivem **Korunování Panny Marie**. Bůh Otec na oblacích žehná, po jeho pravici Kristus s křížem, který v levici drží korunu ve směru nad mariánským oltářem na závěrové zdi. Okolo andělé uctívají květinami a květinovými věnci Pannu Marii, zastoupenou na iluzivním mariánském oltáři dole.

Bůh Otec a andělský kompars je týž, jaký Hiebel později rozmístil v kompozici z roku 1721, založené na rotačním oválu v kupoli v křížení doksanského klášterního chrámu (**III.C.1.**).³³ Tyto práce výmluvně svědčí o klasicizujícím vlivu na Hiebelovu figurální malbu. Za svého školení se jistě seznamoval s příklady kompozičních schémat s efektním scorzem figur těžných z klíčových kompozic Giovanniho Lanfranca (**Nejsvětější Trojice** v apsidě presbyteria S. Carlo ai Catinari v Římě, do 1647) a Pietra da Cortona (**Nejsvětější Trojice** v kupoli chrámu S. Maria in Vallicella v Římě 1647-1651). S vlivem římského klasicizujícího akademismu, prostředkovaného dílem Carla Maratty a okruhem v Římě činných francouzských malířů Le Brunovy školy se v jisté míře Hiebel setkal i ve figurálním projevu svého mistra A. Pozza.³⁴

Transept

II.C. Levé rameno transeptu (na evangelní straně) - na úzkém pásu valené klenby, vymezené obloukem křížení a závěrovou zdí, je freska (realizovaná ve 2. čtvrtině roku 1717) s námětem **vymítání démonů, zlých duchů, sv. Ignácem**.

³² Z. Knoflíček, Stavebně-historický průzkum jezuitské koleje v Klatovech, Památkový atelier Plzeň

³³ Srov. také Nejsvětější Trojici s anděly na horní části Hiebelovy kresby - návrhu na frontispis univerzitní teze, kresba perem tuší, podkreslená olůvkem, na světle okrovém papíru s vodoznakem, 45,2 x 27,9 cm. Neznačeno, dvacátá léta 18. století.

Sbírka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č. K 4657.

³⁴ Vliv normativní estetiky klasicizujícího baroku, založené na preferenci tradičních pojmů akademické výuky – „disegno“, „imitare“, „decoro“ je u Hiebela čitelný ve větší či menší míře po celé tvůrčí období. Avšak v rustikalizované formě, jako stylová komponenta usměřující jeho zemitý, místy robustní, rukopisný projev, determinovaný jeho výchozím jihoněmeckým školením u malířů regionálního významu (švábského malíře Johanna Friedricha Sichelbeina (1648 – 1719) a kurfirstského dvorního malíře v Mnichově Johanna Kaspara Singa (1651 – 1729).

Uprostřed dramatického výjevu stojí zakladatel Tovaryšstva v mešním kněžském rouchu (alba s brokátovou kasulí) jako exorcista a s rozhodným gestem divotvůrce uzdravuje nemocné v davu shromážděném kolem, zbavuje posedlé od démonů ve jménu Ježíše Krista (nad scénou září v mraku christogram nesený dvěma andílky). Jeho přihlížející řádoví spolubratři v posvátné hrůze a úctě padají na kolena s rukama sepjatýma k modlitbě. Ignác z Loyoly je tu prezentován jako pravý učedník a následovník Kristův – jak zaznamenává Lukášovo evangelium, když se Ježíšovi učedníci navrátili z první misijní cesty s radostí mu říkali: „Pane, i démoni se nám podrobují ve tvém jménu“. (L 10, 17).

V levé části nad patou klenby je freska vážně poškozena zatékáním, kdy podkladová vrstva malby – omítka se uvolňuje a odpadá (nejméně v rozsahu 0,5 m²). Rovněž tak při spodním okraji v polovině výjevu odpadá malba. Freskové pole se sv. Ignácem je nejvíce poškozenou Hiebelovou malbou na klenbách kostela. K nevratné degradaci Hiebelových fresek v klatovském kostele žel dochází v devadesátých letech 20. století nedostatečnou údržbou střešního pláště budovy.

II.C.1. Štuková kartuše s malbou emblému *al fresco* v levém ramenu transeptu, umístěná pod klenebním obloukem na závěrové zdi, mezi záklenky dvojice oken - zemská sféra, nad ní planoucí srdce s plamenem zažehávaným pochodní v pravici Boží, v plameni christogram, sféru obtáčí lemma: „*IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM, LU : 12.*“ - „**Oheň jsem přišel uvrhnout na zemi**“ - jeden ze zásadních výroků Krista o sváru a rozdělení světa pro Syna Božího, o povstání člověka proti člověku pro Ježíše, pro víru v Mesiáše: „**Oheň jsem přišel uvrhnout na zemi**, a jak si přeji, aby se už vzňal! ... Myslíte, že jsem přišel dát zemi pokoj? Ne, pravím vám, ale rozdělení! Neboť od této chvíle bude rozděleno v jednom domě pět lidí: tři proti dvěma a dva proti třem; budou rozděleni otec proti synu a syn proti otci, matka proti dceři a dcera proti matce, ...“ (L 13, 49 – 53). A šířitelem „ohně“ učení Ježíšova, který zažehává *Dextera Dei* nad celým světem se v přeneseném smyslu stává Tovaryšstvo Ježíšovo.

Planoucí srdce uprostřed emblému – v obecné rovině symbol křesťanské lásky - *Caritas* jako jedna z trojice teologických ctností (*Tricenerate fide, spe, et charitate*) také však **symbol vroucí oddanosti** – se tu vztahuje především k osobě zakladatele jezuitského řádu sv. Ignáce z Loyoly, jenž je titulován (zde v kartuši oltáře) „*Ardentissimus Divinae Gloriam Zelota*“ – „**Nejvroucnější /nejohnivější/ Boží Slávy zélóta /horlivý stoupenec/**“.

II.D. Pravé rameno transeptu (na epištolní straně) - na úzkém pásu valené klenby, vymezené obloukem křížení a závěrovou zdí, je freska s námětem **kázání sv. Františka Xaverského** Indům. Výjev (realizovaný ve 2. čtvrtině roku 1717) zachycuje spoluzakladatele řádu, proslulého svou misijní činností v Indii, jako homiletika a divotvůrce, jenž šíří světlo poznání Boží spásy mezi pohany

asijského kontinentu.³⁵ Sv. František Xav. v řádovém kněžském rouchu (v černém taláru, navrch superpelliceum a kolem krku přes ramena má brokátovou červenožlatou štolu) stojí za velkým balvanem – improvizovaným lektoriem - na němž leží otevřené Písmo, a káže početnému auditoriu „domorodců“, kteří fascinovaně naslouchají. Po jeho boku mu vypomáhají dva řádoví spolubratři. Hiebel tu vytvořil etnograficky pestrou směsici typů v půvabné dobové stylizaci, kterou zasadil do působivé skalnaté divoké krajiny, vlevo s monumentálním fragmentem antického chrámu.

II.D.1. Štuková kartuše s malbou emblému al fresco v pravém ramenu transeptu, umístěná pod klenebním obloukem na závěrové zdi, mezi záklenky dvojice oken - na zemi leží dvojice „Indiánů“ s lukem, kteří se obracejí k nebesům, z nichž jeden má páskou převázaný oči, na pozadí mapa světa se zeměpisnou sítí a naznačením kontinentů, nahoře pak z mraku ční levice Boží s hořící pochodní, pod ní lemma: „*LVMEN AD REVELATIONEM GENTIVM, LU : 2.*“ - **Světlo k zjevení národům (pohanům)**. Devíza emblému je sentencí ze známého Simeonova proroctví z textu Lukášova evangelia – „Když pak rodiče přinášeli Ježíše, aby splnili, co o dítěti předepisoval Zákon, vzal ho Simeon do náručí a takto chválil Boha: „Nyní propouštíš v pokoji svého služebníka, Pane, podle svého slova, neboť mé oči viděly tvé spasení, které jsi připravil přede všemi národy – **světlo, jež bude zjevením pohanům**, slávu pro tvůj lid Izrael.“ (L 2, 27 – 32). V přeneseném smyslu emblém odkazuje k Tovaryšstvu s jeho rozsáhlou misijní činností, jako zažehnuté pochodni Božího světla poznání národům, reprezentovanému v tomto kontextu sv. Františkem Xaverským - *Apostolo delle Indie*.

II.B. Klenba nad křížením – iluzivní kupole al fresco

Líc klenby ve výši 26 m, půdorys klenby 14 x 14 m (196 m²). Placková klenba nad křížením, se sféricky kontinuálně modelovanou plochou dosedající na hlavice pilířů bez odsazení v pateční linii.

Na půlkruhové pasy křížení navázal profilovanými archivoltami Hiebel svou malovanou iluzivní konstrukci z červeného žíhaného mramoru (roku 1716). Zóny pendantivů osadil masivními edikulami s dvojicemi andílků. Pateční linii iluzivní kupole pak odsadil konzolovou římsou s výrazně vyloženým geison. Na ní dosedá mohutný zalamovaný sokl tamburu, členěný osmi pilíři s předsazenými sloupy, jež nesou zalamované kladí, a obdélnými okny s frontonem, flankovanými vsazenými sloupy. Báň je radiálně strukturována plochými žebry, dosedajícími na úseky kladí pilířů, a příložkami s rozetami v podobě bílého štku. Báň je prolomena okulem s křehkou lucernou, jejíž tambur se otevírá osmi obdélnými segmentově ukončenými okny a v kalotě osmi volskými oky.

³⁵ Viz Daniello Bartoli, Vita di S. Francesco Saverio della Compagnia di Gesù, apostolo delle Indie, Bd I, reprint Torino 1869

II.B. Ve středové edikule iluzivního tamburu kupole je alegorická skupina tří teologických ctností (jako fiktivní sousoší z bílého mramoru) – uprostřed **Víra** (*Fides*) v podobě dívky s křížem a kalichem, vlevo sedí **Naděje** (*Spes*) se svým atributem kotvou, a vpravo pak personifikace křesťanské **Lásky** (*Caritas*), reprezentovaná dívkou s planoucím srdcem v pozdvižené ruce. Pod skupinou teologických ctností je na archivoltě klenebního oblouku umístěna uprostřed dvojice sedících andělů (jako fiktivní sochy z bílého mramoru) kteří drží kartuši s christogramem IHS, řádovou devizou. Kompozici edikuly a celé alegorické skupiny na půlkruhovém postamentu, včetně andělské dvojice s kartuší Hiebel zcela převzal z Pozzovy iluzivní kupole ve Wiener Jesuitenkirche.

Pendantivy iluzivní kupole - malované iluzivní edikuly, před nimi dvojice andělů na postamentu s atributy vztahujícími se k osobě Panny Marie.

II.B.a. Na evangelní straně v pendantivu blíže presbyteriu andělci pozdvihují zlatou **korunu** – adorují P. Marii jako *Reginam coeli* – **Královnu nebes**.

II.B.d. V protilehlém pendantivu na evangelní straně andělci drží zrcadlo – „*Speculum sine macula*“ (Mdr 7, 26) **Zrcadlo neposkvrněné**. Mariánský motiv zrcadla je odvozen z deuterokanonického textu starozákonní Knihy moudrosti – „Je odleskem věčného světla, **nezkaleným zrcadlem** Božího působení a obrazem jeho dobrotivosti.“ (Mdr 7, 26). Tato strofa o „vznešenosti a kráse Boží moudrosti“ byla středověkými exegety vztahována k Panně Marii a „Zrcadlo neposkvrněné“ se stalo jejím tradičním hymnickým příměrem, jednou z mariánských apostrof v Loretánské litanii, připomínající Mariinu čistotu.

II.B.b. Na epištolní straně v pendantivu blíže presbyteriu andělci vykuňují **zlatou kadidelnicí** – symbol odkazuje k deuterokanonickému textu Sírachovce „Chvála moudrosti“, jehož vybrané strofy byly exegety vztahovány na Pannu Marii, v níž si Boží Moudrost našla zalíbení – „Tedy mi Stvořitel všehomíra dal příkaz, ten, který i mne stvořil a našel místo pro můj stan, mi řekl: „V Jákobovi přebývej a v Izraeli měj své dědictví!“ (Sír 24, 8). „Vydávala jsem vůni jako skořice a vonný balzám, šířila jsem vůni jako vybraná myrha, ... **jako dým kadidla** ve stanu.“ (Sír 24, 15).

II.B.c. V protilehlém pendantivu na epištolní straně andělci vystřelují z luku - „*Arcus suscitatus*“ (Abk 3, 9) „**Luk připravený**“, další z mariánských symbolů oslavující Pannu Marii jako nástroj, prostředníci naplnění Božích zaslíbení, byl exegety spatřován ve starozákonním textu proroka Abakuka - „**Luk** máš **připravený** (pozdvižený) ke splnění přísah, daných dávným pokolením.“ (Abk 3, 9). Šíp – střela, jež vychází z tohoto luku – „*Sagitta Salutis*“ **Střela spásy**, záchrany – pak má v tomto námětu christologickou exegezi. Motiv je převzatý z Elizeova prorocství v textu Druhé knihy královské - „[Prorok Elizeus] Elíša mu řekl: „Vezmi **luk a šípy**. Přinesl [král Joáš] k němu tedy luk a šípy. Řekl izraelskému králi: „Napni rukou luk.“ I napjal jej rukou. Elíša položil své ruce na

ruce královny. A nařídil: „Otevři okno na východ!“ Když je otevřel, Elíša řekl: „Střel!“ Střelil a on řekl: „**Šíp záchrany** Hospodinovy,“ (2 Kr, 13, 15-17). Vyobrazení v pendantivu emblematicky ukazuje na **Pannu Marii** jako na **Boží luk** připravený ke splnění přísah Hospodinových a vystřelený šíp symbolizuje Krista *Salvatora Mundi* – „šíp záchrany Hospodinovy“.

Hiebel vyšel formálně ze stejného konstrukčního schématu, jaké v roce 1703 použil jeho učitel Andrea Pozzo ve své kompozici *Scheinkuppel* ve vídeňském *Jesuitenkirche*. Hiebel tuto předlohu velmi zdařile adaptoval pro prostorovou situaci klatovského kostela a pozměnil některé detaily (např. vypustil kazetování) ve prospěch zesílení prostorové a hmotové iluze. Pozzův vídeňský opus poznal důvěrně z autopsie při svém vídeňském školení a teoretický postup konstrukce tohoto typu kupole si osvojoval z Pozzova traktátu, nejspíše z italsko-německé edice z roku 1700, či latinsko-německé z roku 1706.³⁶ Je však nutno zdůraznit, že jeho originálním a mimořádným výkonem v aplikaci tohoto pozzovského modelu je světelně barevná výstavba fresky. Ačkoli Pozzova malba iluzivní kupole ve vídeňském jesuitském kostele dnes již není v autentickém stavu a je do značné míry rekonstrukcí, je zřejmé, že Hiebel svým vlastním světelně barevným pojetím *cupola finta* v Klatovech dosáhl lepšího účinku, než jeho učitel. Hiebel tu ukázal jednu z nejsilnějších stránek svého výtvarného talentu - byl znamenitý dekoratér se smyslem pro deskripci materiálu, jehož povrch dokázal zachytit až s impresivní světelně barevnou intenzitou. Tam kde Pozzo používal k dosažení iluze plasticity a prostorovosti kontrast barevně tlumeného podání materiálů s pointováním silně vyzlacenými plochami (Wiener Jesuitenkirche), tam Hiebel ve skromnějších podmínkách využívá jen světelně barevného kontrastu malby, často s obdivuhodným výsledkem, když plochy barevného mramoru svých iluzivních architektur dokáže nasytit intenzivním sálavým světlem. Tento fenomén pak ještě vystupňoval ve formálně jednodušších fiktivních kupolích na klenbách transeptu klášterního kostela v Doksanech (III.C.3).

Výchozím modelem Pozzových fiktivních kupolí se stala *finta cupola* z křížení v S. Ignazio del Collegio Romano, malovaná na plátně, kterou Pozzo proponoval v říjnu 1684 a dokončil do 31. července 1685.³⁷ V grafickém přepisu (i v konstrukčním schématu) pak svůj projekt *cupola finta* in S. Ignazio publikoval ve svém traktátu roku 1693 (Parte prima del Trattato, Roma 1693, fig. 53). Kompozici pak později ještě zjednodušil a plasticky zvýraznil v iluzivní kupoli kostela SS. Fiora e Lucilla v Arezzu (efektní středovou loggiu tamburu nahradil

³⁶ První římské vydání Pozzova slavného traktátu je z roku 1693, tištěné v Komárkově oficíně: *Prospetiva de pittori e architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Giesù. Parte prima. In Roma 1693. (Nella Stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boëmo all'Angelo Custode)*

³⁷ Kerber 1971, s. 54-55.

jednodušším oknem).³⁸ Této modifikaci stojí nejbližší pozdější Hiebelovy formálně brilantní kupole v transeptu doksanského klášterního kostela.

II.A.1. Hlavní oltář Neposkvrněného početí P. Marie.

Hiebel malbu hlavního oltáře (z roku 1716) koncipoval jako mohutnou portálovou architekturu pozzovského typu, nesenou dvojicemi sloupů s hladkým a tordovaným dříkem, se zalamovaným kladím, prolomeným frontonem s nakoso vytáčenými rameny a vysokým štítovým nástavcem, flankovaným volutovými křídly. Po stranách oltáře jsou na konzolách iluzivně malované figury apoštolů sv. Petra a Pavla. Na menze v zóně vysokého soklu retabula je umístěn trojosý tabernakl dřevěné konstrukce, štafírovaný s polychromií imitující červený mramor, členěný řezanými tordovanými sloupky, provedený a osazený roku 1717.³⁹ Kompozice oltáře je strukturou úzce příbuzná iluzivní malbě hlavního oltáře v kostele sv. Klimenta kterou Hiebel realizoval pro pražské jezuity roku 1715 (I.B.b.) je však koncepčně pokročilejší.

V ploše iluzivního retabula, vymezené segmentově ukončeným fiktivním rámem, je malba *al fresco* **Immaculaty** typu *Vítězky nad hadem* - Panny Marie s atributy apokalyptické ženy „oděné sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy“ (Zj 12, 1-4), stojící na sféře, v náručí drží nahé dítě – Krista, jenž probodává draka svým křížem (dlouhou holí – stylizované *rhabdos* – na konci s malým křížem) jako symbol vítězství nad dědičným hříchem. Hiebel ve své kompozici vycházel z typu *Immaculaty St. Maria della Vittoria* Carla Maratty v římském kostele S. Isidoro Agricola.

V prostředí Jesu Societas se *Immaculata conceptio Mariae* stalo dominantním tematem a Jezuité byli ze všech řádů jeho nejhrořivějšími obránci.

Těsně pod orámováním oltářního obrazu Hiebel namaloval svou signaturu s datací: „*Hiebel invenit et fecit MDCCXVI*“ (jíž zakrývá dřevěný tabernakl).

V oltářním nástavci, ve fiktivním oválném rámu, je malba (*al fresco*) titulárního světce **sv. Ignáce** v apoteóze neseného na oblaku s anděly a adorujícího christogram. Po stranách na volutových křídlech nástavce jsou iluzivní malované figury (plastiky) andělů.

Na velké ploše závěrové zdi presbyteria Hiebel vytvořil malířskými prostředky iluzivní prostorovou extenzi do dalšího chrámového transeptu s kupolí nad křížením a velkou apsidou v závěru. Konstrukční prvky kvadratury kontinuálně v presbyteriu navazují na pilastry vysokého řádu s úseky mohutného kladí, které přehledně člení celý chrámový interier, rovněž archivolta v klenebním travě presbytáře pokračuje malovaným půlkruhovým pasem fiktivního křížení. Teprve do tohoto iluzivního sakrálního prostoru - *alterum templum* – je stereometricky

³⁸ Viz Kerber 1971, s. 93 pozn. 228

³⁹ Miller, *Historia Provinciae Bohemiae* SJ 1723, tomus IV. p. 951

projektován fenomén monumentálního portálového oltáře Neposkvrněného Početí Panny Marie. Oltář se tedy vizuálně nenachází v presbyteriu kostela, ale je vnímán za hranicí materiálně vymezeného architektonického prostoru jako projekce uprostřed chrámu pod mohutnou kupolí na vysokém tamburu, jako skutečné *Sanctimonium Beatissimae Mariae Sanctitatis*, jako nedoknutelné *Templum Spiritus Sancti*.

Hiebel tuto iluzivní prostorovou spekulaci konstruoval věrně podle Pozzovy předlohy - *finto altare maggiore* v kostele Il Gesù ve Frascati (realizováno před 1685). Oltářní aparát však Pozzo pojal nikoli jako portálové retabulum ale jako *baldacchino* na kruhovém půdorysu. Podobu iluzivního *sanctimonia* pak odvodil z křížení s kupolí na vysokém tamburu (členěném zdvojenými pilastry a obdélnými okny s frontonem) římského řádového chrámu Il Gesù (Giacomo Barozzi da Vignola – Giacomo della Porta, 1568-1584). Svůj slavný opus Pozzo přesně dokumentoval mědirytem ve svém traktátu.⁴⁰

Oba iluzivní útvary v klatovském chrámu – kupole i oltář - jsou komponovány na jednu pohledovou osu a v součinnosti ovlivňují percepci celého chrámového prostoru - „*punctum oculi optimum*“ lze nalézt už v první třetině lodi. Proto nelze kupoli posuzovat jako autonomní iluzivní prvek (jako tomu bylo v literatuře doposud) ale jako součást téže prostorové situace spolu s fiktivním *sanctimonium* na závěrové zdi. Naproti tomu v Doksanech iluzivní kupole v ramenech transeptu nevstupují do širšího kontextu s chrámovým interierem. Zůstaly autonomním útvarem bez možnosti v pozzovském smyslu ovlivnění prostorové koncepce chrámového interieru. Nemají jiné opodstatnění než vytvářet efektní pozdně barokní dekoraci bočních prostor v příčné lodi. Probošt Míka je ve svém *concettu* nejspíše zamýšlel jako historizující reflexi zaniklých románských kupolí ramen transeptu.⁴¹ Architektonický iluzionismus v podstatě nemá ve výzdobě chrámu s prevalencí štukového dekoru hlubší uplatnění. Hiebelovy doksanské iluzivní kupole, i když vysoce hodnoceny dosavadní literaturou, dotvářejí nikoli prostorovou ale pouze ideovou situaci chrámu. Naproti tomu v Klatovech měl Hiebel jedinečnou příležitost výrazně pozměnit jevový obraz vnitřního prostoru chrámu, a to přesně v Pozzově pojetí - bez zasahování hmotnými architektonickými prostředky do stavby - „*Senza toccar le mura della chiesa*“ („bez zásahu do zdi kostela“).⁴² Hiebel tak mohl v jednoduše a přehledně traktovaném rozlehlém interieru realizovat přímo exemplární aplikaci Pozzových zásad, podle kterých se umění malíře vyrovná nejlepšímu staviteli, jak to umělec formuloval ve svém traktátu – „... *tím také mezi oběma*

⁴⁰ A. Pozzo, *Perspectiva pictorum atque architectorum*, II. pars, 1706/1709 Augsburg, fig. LXIX.

⁴¹ srov D. Líbal, ZPP VI. 1942, s. 62

⁴² Lione Pascoli, *Vite de Pittori...*, Roma 1736, Bd. II, s. 265, cit. dle Lorenz 2003, s. 65

[architektem a malířem] *není žádný jiný rozdíl, než že jeden buduje stavbu vápnem a maltou a druhý liniemi a barvou.*⁴³

Poté co Andrea Pozzo dokončil ve Vídni svou iluzivní výmalbu v Jesuitenkirche (*cupola finta* 1703), našel pozzovský fikcionalismus rychle odezvu i ve střední Evropě jako specifický typ výzdoby chrámového interieru, přirozeně zejména v prostředí jezuitského řádu. Na konci třetího desetiletí (s doznívající činností Pozzových žáků) však tento styl ztrácí svůj náročný ideový kontext a stává se pouhou nástěnnou dekorací, efektním cvičením malířské perspektivy. Hiebelova klatovská kvadratura však náleží do kategorie bezprostředních plně koherentních reakcí na Pozzovo dílo, kdy malba kongeniálně vstupuje do architektonického kontextu interieru a účinně dotváří, pozměňuje, nejen prostorovou ale i ideovou situaci díla. Nejen v Čechách ale i ve středoevropském prostoru se jedná o jeden z formálně nejčistších příkladů takové aplikace pozzovského fikcionalismu.

První větší oprava interieru kostela byla realizována v roce 1868. Komplexní renovace fresek i mobiliáře se uskutečnila v roce 1941, kdy na základě výběrového řízení městské správní komise a památkového úřadu bylo v březnu téhož roku svěřeno očištění a konzervace velké fresky na stěně presbytáře a iluzivní kupole na klenbě křížení akad. malíři Rudolfu Adámkovi z Prahy (za 18.000 K.). Ostatní Hiebelovy fresky na klenbě presbyteria a v ramenech transeptu komise svěřila akad. malíři J. Tomáškoví z Prahy (za honorář 13.200 K.). Krátce před tímto zásahem V. Wagner v roce 1940 konstatuje, že fresky jsou „zašlé, zčernalé a zřejmě i přemalované“. Zdá se tedy, že rozsáhlé čištění a snímání přemalob zejména na závěrové stěně presbyteria znamenalo malbu atrofii barevného pigmentu a oslabilo tak barevnou intenzitu (a do jisté míry i prostorovou účinnost) iluzivní fresky.

Poslední oprava kostela proběhla v 80. letech 20. století, aniž by však zamezila postupnému chátrání fresek. Vlivem pronikání vlhkosti dochází k uvolňování podkladu barevné vrstvy a následnému opadávání na několika místech na klenbách. Barevná integrita malby iluzivní kupole je dnes narušena retušemi a zejména četnými průsaky vlhkosti vlivem v minulosti poškozené krytiny střechy.

⁴³ A. Pozzo, *Perspectiva pictorum atque architectorum*, II. pars, 1706/1709 Augsburg, komentář k fig. LXVI.

III. Královská kanonie premonstrátek v Doksanech – klášterní kostel Narození Panny Marie klášterní kaple Zasnoubení Panny Marie

*„Tu nos iuvando respice et nos ab hoste protege, pestem famemque remove,
horaque mortis suscipe.“¹*

Zcela příhodně a s plnou naléhavostí nechaly řeholnice premonstrátské královské kanonie v Doksanech kolem roku 1697 umístit do štítu své nové klášterní porty invokaci z Fortunátova mariánského hymnu za ochranu proti nepříteli, moru a hladu. Doksanská kanonie premonstrátek, která patřila mezi největší a nejvýznamnější kláštery v Čechách, byla v průběhu své více jak šestisetleté existence s krutou pravidelností decimována požáry, záplavami, hladomorem, morovými epidemiemi, či rabováním v časech konfesních nepokojů a drancováním při vojenských konfliktech.

„*Parthenon Doxanensis*“ byl založen na počátku čtyřicátých let 12. století následně po fundaci patronátní kanonie premonstrátů na Strahově. Jeho zakladateli byli, stejně jako strahovského kláštera, kníže Vladislav II. se svou chotí Gertrudou, dcerou Leopolda III. Rakouského. Z řad řeholních kanovníků premonstrátů na Strahově byl také povždy do správy doksanského kláštera dosazován probošt.

Původní románská konventní bazilika byla vystavěna v poslední čtvrtině 12. a počátkem 13. století jako jedna z nejvýznamnějších románských sakrálních staveb na českém území. Byla založena na půdorysu latinského kříže s bazilikální dispozicí

¹ („*Tu nos iuvando respice et nos ab hoste protege, Pestem famemque remove, horaque mortis suscipe.*“) Beneš 1863, s. 193. V kartuši štítu vstupní brány do kláštera (připisované Silvestru Carlone † 1697) latinský citát z mariánského hymnu Venantia Fortunata (kol. 530 Treviso – před 610 Poitiers) z premonstrátského breviáře – s prosbou za ochranu proti nepříteli, moru a hladu (*Breviarium ad usum sacri et canonici ordinis praemonstratensis, pars aestivalis, Verden 1709*). Hobzek 1983, bez paginace; Nevímová 2001, s. 19; Nevímová 2003, s. 202, pozn. 14.

s pěti apsidami, rozsáhlou dodnes dochovanou kryptou, transeptem, protáhlým kněžištěm a se dvěma věžemi v západním průčelí.²

Již v průběhu 13. století, nedlouho po svém založení, byl klášter třikrát zpuštěn velkými požáry a následně opět obnovován. Největší devastaci však byl vystaven 7. července 1421 kdy jej zcela vyplenili husité, táhnoucí na pomoc Žateckým a Lounským. Husitské vojsko vyrabovalo kostel, vypálilo budovy i hospodářské zázemí. Z kláštera i s přílehlými statky se na dlouho staly ruiny. Kanonie zůstala opuštěna až do roku 1430, kdy se vrátilo prvních 11 řeholnic zpět do zcela

² **Prameny/Literatura: Pamětní listina** z kupole klášterního kostela Narození Panny Marie v Doksanech, dat. 1720, inkoust na pergameni, pův. uloženo v cínové kapsli (dat. 1720) v makovici kupole. (Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově). **Josef Mika**, *Diaria* z let 1711, 1712, 1715 - 1720, 1723, 1725 - 1729 a 1732 (Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově). **Josef Mika**, Das ruhmwürdige Doxan oder des kön. jungfraulichen Stifts schneeweisser Jungfrauen zu Doxan kurzer Entwurf etc. von Josepho Mika des königl. Jungfr. Stiftes Probst und des Königr. Böheim Praelaten, Leitmeritz, 1726 (Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, sig. FE IV. 98). **Jan Quirin Jahn**, nepublikovaná excerpta pro připravované dějiny malířství v Čechách – „*Auszug der bisher in Böhmen bekannten Künstler*“, Archiv Národní galerie v Praze, fond 142 – J. Q. Jahn, sign. AA 1222/8 složka „*Nachrichten von einigen böhm. alten Malern und Künstlern 1770*“, kap. IV. vlevo uprostřed.

J. Q. Jahn, Fortsetzung der Nachrichten von böhmischen Künstlern, meistens Ausländern, die sich aber theils in Prag niederlassen, theils daselbst einige Zeit gearbeitet haben, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und den freyen Künste*, XX. Band, erstes Stück, Leipzig, 1776, Kap. VII, s. 142. **Gottfried Johann Dlabacz**, Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, I. Bd., A-H, Prag, 1815, s. 625. **G. K. Nagler**: Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. VI., München, 1838, s. 173. **Mathias Maria Feyfar**, *Kurze Geshichte des königlichen Prämonstratenser-Jungfrauen-Stiftes Doxan*, Dresden 1860. **František Beneš**, Doksany, býv. královský, panenský klášter Praemonstrátek nad Ohří, in: *Památky*, Časopis Musea království Českého pro dějepis hlavně český, V., 1863, s. 194, 196-197, 198. **Dominik K. Čermák**: Premonstráti v Čechách a na Moravě, Cyrillo-Methodějská kněhtiskárna na Strahově, Praha, 1877. **B. Matějka**, Soupis památek historických a uměleckých v Král. čes., IV. Roudnicko, díl I., 1898, s. 74-76, 78, 79. **K. V. Herain**: České malířství od doby Rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576 – 1743, Praha, 1915, č. pozn. 170, s. 120. **Evermond Vladimír Balcárek**, Doksany nad Ohří, bývalý klášter premonstrátek, Doksany, 1929. **E. V. Balcárek**, Doksany, Ehemaliges Prämonstratenserinnenkloster, 1931. **Dobroslav Líbal**, Románský kostel kláštera premonstrátek v Doksanech, *Zprávy pam. péče*, VI. 1942. **Jarmila Kubíčková**: Bývalý klášter Premonstrátek v Doksanech nad Ohří, edice Poklady umění v Čechách a na Moravě, sv. 66, Praha 1944, bez paginace. **M. Horyna – D. Líbal**, *Doksany, státní zámek. Kostel*, SÚRPMO, Praha 1974, strojopis. **Josef Hobzek**, Kulturní památka Doksany, KSSPPaOP Ústí n. Labem, 1983, bez paginace. **Umělecké památky Čech I.**, Ústav teorie a dějin umění ČSAV, E. Poche ed., Praha 1977, s. 283-284, 286. **P. Preiss**, Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha, 1989, s. 551. **P. Vlček – P. Sommer – D. Foltýn**, Encyklopedie českých klášterů, Praha 1997, s. 214. **Petra Nevimová**, Mariánský cyklus fresek v Doksanech, in: *Dějiny a současnost*, ročník 4, 2001, č. 4, s. 18 - 24. **Petra Nevimová**, Virga notat virginem et flos Deum hominem, freskový cyklus J. Hiebela v Doksanech, in: *Barokní umění v severozápadních Čechách*. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 24. – 25. května 2001, ed. P. Hrubý – M. Hrubá, Ústí nad Labem 2003, s. 197 – 232. **Hedvika Kuchařová – Libor Šturc**, Doksanský klášter, in: Tomáš Hladík (ed.), *František Preiss kol. 1660-1712. Restaurované sochy z klášterního kostela Narození Panny Marie v Doksanech*, Praha 2005 (ad Hiebel s. 14-15).

zchudlého kláštera. Větší renovační práce mohly být realizovány až od počátku 16. století, následně roku 1522, byl opětovně vysvěcen klášterní kostel. Za správy probošta Ondřeje Wernera v letech 1587 – 1591 byla vystavěna sakristie. Roku 1604 byly vyzděny úseky bočních lodí a tím vytvořeny boční kaple (sv. Kandida na jižní straně a sv. Jana Nep. na severní). Kolem roku 1628 byl prodloužen a nově zaklenut presbytář kostela.

Opakovaně byl klášter vypleněn za třicetileté války nájezdy vojska saského kurfiřta a švédskými vojáky.

Teprve po polovině 17. století za správy probošta Cyrila Hofmana (1654 - 1669) a jeho nástupců započala postupná obnova celého klášterního komplexu.

Od roku 1665 probíhala výstavba prelatury za probošta Hofmana (1654-1669), dokončená roku 1692 (dle datace na portálech) za probošta Františka Waldhausera (1689-1692). 1674 dostavěna-zvýšena jižní věž ze západního dvouvěžového průčelí chrámu (definitivní úpravu věže dostávají až roku 1729).

V letech 1678 - 1682 znovu upravován presbytář kostela s barokizací interieru, za účasti Giulia Broggia, se štukovou výzdobou Giovannioho Maderny.³ Roku 1683 položen základní kámen nové budovy konventu proboštem Dominikem Girnthem (1679-1689). Konvent s impozantním průčelím byl dokončen k roku 1697 (jak ukazuje datace na průčelí) za významného probošta Bruna Kunovského (1692-1709).

Klášterní chrám Narození Panny Marie v Doksanech i po zevrubné barokizaci v prvé třetině 18. století ve svém zdivu a půdorysném rozvržení dodnes do značné míry uchovává původní románskou baziliku založenou na půdorysu latinského kříže. Z románské stavby z poslední čtvrti 12. století se vedle krypty z pečlivě tesaných pískovcových kvádrů dochovalo z podstatné části i románské zdivo pod barokní omítkou v lodi chrámu, transeptu, v kněžišti, v severní čtvercové a v jižní obdélné kapli, také zdivo severní věže a z části jižní věže.

Probošt Kunovský otevřel vrcholně barokní éru rekonstrukce doksanského klášterního komplexu. Jako poučený stavebník angažoval vynikající umělce své doby a zasloužil se zejména o realizaci nové porty kláštera a hlavního oltáře chrámu, jež se řadí k nejlepším dílům českého baroka. Roku 1697 dal vybudovat monumentální vstupní bránu do kláštera, svého druhu nejvýznamnější barokní realizaci doksanského klášterního komplexu. Vyzděna je z pískovcových kvádrů, na vrchol štítového nástavce byla 15. července 1701 umístěna a vysvěcena socha Panny Marie *Domina Nostra Praemonstratensis* s vloženými relikviemi, po stranách

³ P. Vlček – P. Sommer – D. Foltýn 1997, s. 214.

na postamentech atiky doplněná postavami sv. Augustina a sv. Norberta.⁴ Do nástavce jsou vloženy kartuše s řádovým znakem, nad nimi ve vrcholku štítu kartuš s citací Fortunátova mariánského hymnu. Dynamický průběh v hmotové modelaci porty je zajištěn konkávním probráním v ose brány, flankované dvojicemi sdružených pilastrů vysokého řádu se zaoblením v nárožích a s lehce nakoso vytáčenými pilastry do tělesa stavby vloženého portálu. Příznačný je i přetížený vysoký štítový nástavec. Kompozice doksanské „porty“ předznamenává realizace z okruhu staveb radikálního baroka v Čechách. Je připisována architektu ve službách strahovské kanonie Silvestru Carlone ml. (+1697), který je v Doksanech doložen již od 15. září 1693.⁵

V létě roku 1702 vysvětil strahovský opat Seipl dva oltáře umístěné v bočních kaplích při kněžišti s obrazy sv. Norberta, sv. Prokopa, sv. Augustina a sv. Vojtěcha, které dodal Jan Kryštof Liška.⁶ 22. srpna 1703 vysvětil opat Seipl nově vybudovaný hlavní oltář, mohutnou portálovou architekturu se sochami od Františka Preisse.⁷ Velké oltářní plátno s námětem Narození P. Marie (430x240 cm) a oválné s Assumptou pro nástavec dodal téhož roku Petr Brandl, řadí se k jeho stěžejním opusům.⁸ Nejspíše roku 1707 vznikly další dva Brandlovy obrazy umístěné v kněžišti protějškově po obou stranách hlavního oltáře – Sv. Norbert dostává řádové roucho od P. Marie a Sv. Norbert přijímá řádové regule od sv. Augustina.⁹ Později namaloval Brandl ještě dva obrazy pro protějškové oltáře v transeptu - Umučení sv. Vavřince a sv. Josef s Ježíškem, jež probošt Mika světil v listopadu 1723. V letech 1773 -1774 byly za probošta Josefa Winkelburga tyto oltáře nahrazeny mramorovou architekturou Františka Lauermanna a osazeny obrazy Ludvíka Kohla (Brandlova původní plátna byla 1815 převezena do strahovského kláštera a posléze zařazena do Strahovské obrazárny).¹⁰ Roku 1708 Jan Kryštof Liška vytvořil také obrazy pro další oltáře v transeptu – s náměty sv. Norberta a sv. Augustina. Při výměně těchto oltářů za mramorové z dílny Františka Lauermanna v letech 1773-1774 byly Liškovy obrazy jen upraveny a opět osazeny na nové mramorové oltáře.

Další části barokního mobiliáře vznikaly od roku 1708 – trojdílné zpovědnice s řezanou plastikou Marnotratného syna a Dobrého pastýře, kvalitní řezbářská

⁴ J. Mika, *Diaria*, 15.7. 1701; H. Kuchařová – L. Šturc, 2005, s.13.

⁵ P. Vlček – P. Sommer – D. Foltýn, 1997, s. 214, 215.

⁶ H. Kuchařová – L. Šturc, s. 13; Preiss 1989, s. 567.

⁷ B. Kunovský, *Diarium*, zápis z 22.8. 1703. Za přesnou transkripci těchto údajů z obtížně čitelného manuskriptu *Diarii* vděčím dr. Kuchařové z knihovny Královské kanonie premonstrátů.

⁸ Neumann 1968, s. 48.

⁹ Neumann 1968, s. 18; H. Kuchařová – L. Šturc, s. 14.

¹⁰ H. Kuchařová – L. Šturc, s. 14

práce v dubovém dřevu (dat. 1708), umístěné v transeptu; dubové lavice v hlavní lodi jsou datovány rokem 1716 a nesou monogram J. Míky; ve stejném roce byly osazeny nové stally chóru řeholnic a varhany (velký varhanní pozitiv zde byl vybudován r. 1732); 1723 přibily bohatě řezané chórové lavice s datací, kol. 1723 i pontifikální křeslo.

Roku 1716 probošt Míka realizoval přestavbu kaple sv. Kandida.¹¹ 1718 byla vystavěna věž v závěru presbyteria (datovaná letopočtem na ostění vchodu) osazená hodinovým strojem P. Neumanna z Prahy (dat. 1715). V témže roce byl exteriér kostela opatřen novými omítkami.

Barokní rekonstrukce citelně posunula prostorový charakter chrámu - zejména výstavbou kupole v křížení, plochého závěru s věží při východním konci kněžiště, úpravou kaplí, chóru a situováním hlavního vchodu na jižní stranu lodě (opatřen portálem a dveřmi s datací 1720). Románská prostorová dispozice chrámového interieru byla částečně pozměněna již roku 1604 kdy byly vyzděny úseky bočních lodí a tím vznikly samostatné kaple (sv. Kandida na jižní straně a sv. Jana Nep. na severní).

Nástupem probošta Josefa Míky roku 1709 – 1733 vrcholí barokní rekonstrukce klášterního komplexu.¹² Do dějin doksanské kanonie se zapsal jako ambiciozní stavebník, jenž úspěšně završil velkorysou barokizaci klášterního kostela Narození Panny Marie. Pro tento projekt angažoval zejména významného pražského architekta Tomáše Haffeneckera, obratného štukatéra Rocha Bayera a na velkých zakázkách již osvědčeného freskaře **Johanna Hiebela**, kteří vtiskli chrámu doksanského kláštera finální barokní podobu.

Po menších úpravách interieru s obnovou mobiliáře, přistoupil roku 1720 probošt Míka k rozhodujícímu a stavebně nejnáročnějšímu kroku barokizace chrámu, jímž bylo vztyčení mohutné kupole nad křížením. Harmonogram prací na kupoli v hlavních bodech přesně ukazují záznamy v Mikově *Diariu*.¹³

8. května 1720 se začala strhávat původní vížka nad křížením uprostřed lodi.

10. května 1720 bylo připraveno lešení v kostele.

11. července 1720 dělníci uzavřely první okno velké kupole kostela.

14. srpna 1720 byla kupole zaklenuta.

29. srpna 1720 osazena makovice a kříž na novou kupoli.

¹¹ H. Kuchařová – L. Šturc, s. 14

¹² J. Míka (6.3. 1669 Jihlava – 14.9. 1733 Doksany) 1687 vstoupil do řádu na Strahově, od 1707 převorem strahovského kláštera v Praze. V říjnu roku 1709 uveden do úřadu probošta Královské kanonie v Doksanech, s pověstí učeného a zbožného správce, v pořadí 53 probošt doksanského kláštera. Čermák 1877, s. 166; H. Kuchařová – L. Šturc, s. 14.

¹³ J. Míka, *Diarium* 1720, denní záznamy z 8. května – 2. prosince.

25. října 1720 pokrývači dokončili střechu kupole, náklady dosáhly výše 1400 zl. 2. prosince 1720 již bylo odstraněno lešení, odkryty oltáře, hotova sakristie (*sacrarium*) s malbami (sic).

Roku 1894 byla při opravách chrámu nalezena v kupoli pamětní listina, kterou nechal probošt 29. srpna 1720 osadit v cínové kapsuli do makovice. Pamětní dokument označuje za autora projektu kupole Tomáše Haffeneckera („*Cupulam aedificavit D. Thomas Haffenecker Civis Parvae Partis Pragae Tirolensis Stertzingensis*“). Dále jsou zde uvedeni představitelé všech podstatných profesí, kteří se podíleli na vytvoření kupole, a kteří nepochybně pracovali i na dalších úsecích barokizace chrámu - polírem stavby byl Benedikt Lang („*Palirium egit Benedictus Lang, Civis Parvae Partis Pragae Bavarus Fischpahensis*“), fresky maloval Johann Hiebel („*Al Fresco integram Ecclesiam pinxit D. Joannes Hübl Civis Antiquae Urbis Pragae Algavus Kempensis*“), štuky vytvořil Rochus Bayer („*Laborem Stukatura perfecit D. Rochus Beÿer Civis Antiquae Urbis Pragae Bavarus Deginsensis*“), v čele kamenických prací stál Jan Helitzký, tesařské dílo realizoval Rupert Eschenberger, zámečnické práce prováděl Matěj Marx a hlavním klempířem stavby byl František Hüber.¹⁴

Architekt Tomáš Haffenecker (1678 – 1730) byl již ve službách strahovských premonstrátů, v této době pro ně realizoval stavbu nového provizoriátu na Strahově, jeho syn se později stal profesem ve strahovském klášteře.¹⁵ Haffeneckerovi, doloženému v pamětní listině z r. 1720 jako autor projektu velké kupole v křížení, je

¹⁴ **Pamětní listina** z kupole klášterního kostela Narození Panny Marie v Doksanech, dat. 1720, inkoust na pergamenu, pův. uloženo v cínové kapsuli (dat. 1720) v makovici kupole (Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově):
Cupulam aedificavit D. Thomas Haffenecker Civis Parvae Partis Pragae Tirolensis Stertzingensis.
Palirium egit Benedictus Lang, Civis Parvae Partis Pragae Bavarus Fischpahensis.
Al Fresco integram Ecclesiam pinxit D. Joannes Hübl Civis Antiquae Urbis Pragae Algavus Kempensis.
Laborem Stukatura perfecit D. Rochus Beÿer Civis Antiquae Urbis Pragae Bavarus Deginsensis.
Opus Fabri Lignary struxit D. Rupertus Eschenberger Civis Litomericensis Salisburgensis Arinensis.
Lapidariae opus perfecit D. Joannes Helitzky Boëmus Czernucensis.
Fabri Serary opus egit D. Matthias Marx Civis Budinensis Franco Bambergensis.
Cupulam cupro textit D. Franciscus Hüber Civis Litomericensis, Boëmus Breznicensis.
Annus hic fertilis erat, ita ut siligonis medius ad 28 grossos deciderit, ubi praecedenti anno ad 5 florenos, & ultra pretium ascendit. Hordei modius per florenum, & gruciferos decem vendebatur. Hoc anno quoque Heterodoxi minabantur Catholicis irruptionem, quam tamen Deo favente non timebamus, licet in Imperio iam dispositiones fuerint. Dabit Deus, ut locum hunc accedere non sunt digni futuri !

¹⁵ H. Kuchařová – L. Šturc, s. 14

dnes bez výhrad připisováno autorství celé barokní přestavby doksanského chrámu.¹⁶

Rochus Bayer provedl štukatérské práce nejen v kupoli, jak uvádí zmíněná pamětní listina, ale realizoval ve znamenité kvalitě bohatou štukovou výzdobu kleneb a dalších ploch celého chrámu. Vytvořil tak plastickou strukturu ploch klenebních polí a poprsní pro rozsáhlou freskovou výmalbu Johanna Hiebela. Jméno štukatéra je uvedeno ve štukové výzdobě archivoly klenebního oblouku v hlavní lodi při kupoli (ve směru od kruchty) velkými písmeny po stranách středové kartuše: „ROCHVS – PEIR“.¹⁷ Rok 1720, kdy Peir-Bayer dokončil štukovou výzdobu lodi, je zaznamenán na archivoltě vítězného oblouku (na straně ke kněžišti).¹⁸

Hiebelova činnost v Doksanech je patrně jeho nejlépe archivně doloženou realizací. Jeho doksanské práce z dvacátých let jsou však i v recentní literatuře pravidelně datovány mylně. Dle záznamu z *Diaria* probošta Míky dorazil Johann Hiebel do kláštera 18. července 1720 – „přijel malíř, který má vymalovat klenbu kostela. Dohodnuto, že za malby až ke kupoli (mimo této) dostane malíř 300zl.“¹⁹ Je tedy zřejmé, že malby v kostele započal freskovým cyklem na klenbě hlavní lodi v létě roku 1720, vzápětí po dokončení štukových zrcadel Rocha Bayera. Práce zde musela být hotova během sezóny 1720, lešení se odstraňovalo 2. prosince téhož roku (dle *Diaria*).²⁰ Na pamětní listině, kterou nechal probošt 29. srpna 1720 osadit v cínové kapsuli do makovice kupole, je Hiebel uveden (v záhlaví spolu s Haffeneckerem a polírem Langem) výslovně jako autor freskové výmalby celého chrámu – „*Al Fresco integram Ecclesiam pinxit D. Joannes Hübl...*“²¹ Zaklenutí kupole bylo stavebně dokončeno 14. srpna 1720 (dle *Diaria*), ale Hiebel ji maloval až následujícího roku. Velké fresko v kupoli s apokryfním námětem

¹⁶ Barokní úprava klášterního kostela v Doksanech je prokázaným dílem Tomáše Haffeneckera, viz naposledy Mojmir Horyna, *Několik poznámek ke vztahu hmoty a prostoru...*, 2004, s. 196.

¹⁷ Matějka 1898, s. 74; Kubíčková 1944, bez paginace.

¹⁸ Kubíčková 1944, bez paginace; Nevimová 2001, s. 19.

¹⁹ J. Mika, *Diarium* 1720, denní záznamy z 18. července

²⁰ Smlouva mezi Hiebelem a proboštem Míkou na výmalbu chrámu se nedochovala. Z hlediska časové náročnosti, rozsahu a nakonec i výše honoráře je však zajímavé srovnání kontraktu Hiebelova konkurenta z téže doby, malíře Steinfelse, který s ním uzavřel v dubnu 1719 opat Otmar Zinke na fresky v kostele sv. Markéty v Břevnově. Steinfels fresky započal v presbytáři 12. dubna 1719 – 27. listopadu 1719. Práce pokračovaly následující sezónu a byly dokončeny 11. června 1720. Za malby na klenbě presbyteria Steinfels obdržel 450 zl. Malby v chrámové lodi započal 10. července 1720 a dokončil ke dni 26. července 1721. Za fresky na klenbě lodi opat vyplatil Steinfelsovi 800 zl. Viz Materiál k dějinám českého umění, in: *Památky-Historie*, XLIII, 1948, s. 93 – 94.

²¹ I když tato pamětní listina v literatuře k doksanskému klášteru již byla zmiňována (Kubíčková 1944), bylo to vždy jen v souvislosti s architektem Haffeneckerem a polírem stavby. Ani pozdější badatelé však necitují jméno J. Hiebela (Nevimová 2001, s. 19; táž 2003, s. 200), ačkoli je Hiebel v listině uveden na čelném místě explicitně jako autor freskové výmalby celého chrámu.

Zvěstování sv. Anně a sv. Jáchymovi a zázračné početí sv. Anny je Hibelovou největší prací v Doksanech a zároveň se řadí k jeho nejlepším opusům. Dokončení malby hrdě signoval na kamenném stupni portálové architektury při severovýchodním okraji (III.C.1.): „*Joan. Hibel. pin: A: 1721.*“²² V témže roce Hibel dokončil i další fresky v transeptu, jak ukazuje jeho drobné fresko s portrétem a proboštským znakem Josefa Míky s datací 1721 ve štukové kartuši na východní stěně severního ramene transeptu (III.C.2.a.). V období 1720 – 1721 nepochybně vznikaly i malby na poprsních empor, chóru a na klenbách vedlejších lodí, rámované stylově jednotnými pracemi Rocha Bayera. Probošt Mika k roku 1726 uvádí ve svém *Ruhmwürdiges Doxan* – „*Durch die letzten Jahre her ist die Kirche erneuert, mit einer hohen Kuppel und in der Kirchen befindlichen Malereyen versehen worden...*“²³

Po několika letech probošt přizval Hibela k výzdobě východních kaplí při presbyteriu. K dokončení Hibelovy fresky na báňové klenbě s námětem Sv. lucunda na svatbě Beránkově si probošt Míka ve svém *Diariu* poznamenal: „*19. července 1729 - malíř Hibel hotov s výmalbou kaple sv. lucundy, za cenu 300 zl.*“ Rok výmalby této kupole v kapli sv. lucundy potvrzuje i chronogram 1729 v kartuši u nohou světice (III.E.1.).²⁴ Nedatovaná výmalba protější kaple sv. lucunda musela vzniknout v čase mezi květnem 1730, kdy se konala translace získaných ostatků sv. lucunda do Doksan²⁵ a rokem 1733, kdy je datována ostatková schrána světce a byly ukončeny práce na výzdobě interieru. Výmalbu Hibel provedl nejspíše v roce 1732, kdy prokazatelně pracoval v sakristii chrámu. Signaturu s datací nese i Hibelova poslední práce pro doksanský klášter - fresko se sv. Norbertem adorujícím nejsvětější svátost, namalované na plochem stropě prosté sakristie. Hibel svou poslední malbu *al fresco* podepsal na kamenném schodu vpravo dole: „*Hibel, pin: Aō: 1732*“.²⁶

Hibelova fresková výzdoba chrámu Narození Panny Marie v Doksanech vznikala v letech 1720 – 1721 s menším doplněním v roce 1729 a 1732. Johann

²² Třebaže je Hibelova signatura s datací v kupoli celkem dobře čitelná, Matějka v *Soupisu* (Matějka 1898, s. 74) mylně datoval vznik fresky až do roku 1722 a po něm chybnou datací převzali další badatelé až po recentní – Herain 1915, č. pozn. 170, s. 120; Thieme-Becker, sv. 17, s. 52.; Hobzek 1983, bez pag.; Preiss 1989, s. 551; Nevimová 2001, s. 19.; Nevimová 2003, s. 200.

²³ Josef Mika, *Das ruhmwürdige Doxan oder des kön. jungfraulichen Stifts schneeweisser Jungfrauen zu Doxan*, 1726, s. 195.

²⁴ P. Nevimová realizaci fresky se sv. lucundou mylně datuje už do roku 1728, viz Nevimová 2003, s. 211.

²⁵ H. Kuchařová – L. Šturc, s. 16, pozn. č. 26

²⁶ Hibelovu signaturu fresky v sakristii připomíná relevantní literatura (Beneš 1863, s. 198; Matějka 1898, s. 74; Herain 1915, s. 119, č. pozn. 170; Nevimová 2001, s. 19; táž 2003, s. 201.).

Hiebel zde vytvořil kvalitou i rozsahem jedinečný pozdně barokní mariánsko - christologický cyklus maleb. Souhrn jednotlivých maleb, které tu v těchto letech realizoval, dosáhl úctyhodného počtu 64 freskových polí různého formátu, od velké kupole nad křížením až po emblémy v lunetových výsečích klenby, ve cviklech kupolí a na poprsních empor.

Hiebelovy fresky v Doksanech zmiňuje ve výčtu jeho prací již nejstarší historiografická literatura. J. Q. Jahn ve svých *Nachrichten* z roku 1770 Doksany uvádí v Hiebelových „*wichtigsten Arbeiten in Kalk*“.²⁷ Rovněž tak G. J. Dlabacz, který připojuje dataci 1721.²⁸ F. Beneš se roku 1863 ve svém stručném popisu interieru chrámu pokusil i o základní charakteristiku Hiebelova figurálního projevu v rámci doksanského cyklu - „...pěkné freskové malby, které se neporušeně zachovaly a svědčí o pěkné umělosti svého původce malíře Jana Hiebla. V těchto malbách objevují se jadrné a vážné postavy, pohyb jejich jest svobodný při velmi pěkném uložení oděvův.“²⁹ K. V. Herain klade Doksany do popředí Hiebelových mimopražských realizací - „Na venkově se po něm zachovala hlavně fresková výzdoba v klášterním chrámu doksanském. Vymaloval tu v polích dosud vydatně ovroubených štukem symboly, vztahující se k P. Marii, rodokmenu Páně a jeho obětování.“³⁰

Zaslouženou pozornost vzbuzovaly Hiebelovy bravurně provedené iluzivní kupole v ramenech transeptu - „Klenba před apsidou skví se výtečnou perspektivistickou malbou, a svědčí že malíř Hiebl od vídeňského Pozza mnohému se naučil.“ (J. Beneš, 1863, s. 198); „V příčné lodi vykouznil dále r. 1722 (sic) na ploše konchy perspektivní illusi bohatě zkonstruované kopule.“ (K.V. Herain 1915, pozn. č. 170, s.120). P. Preiss (1956, s. 176) doksanské iluzivní kupole (odvozené ze S. Ignazio) hodnotí v Hiebelově kvadrurní tvorbě nejvýše: „...proporční a náhledové předpoklady dvou Hiebelových fiktivních kupolí v klášterním kostele Nanebevzetí v Doksanech (asi 1722) byly již nepoměrně příznivější [než v Klatovech]. Fiktivní malby zaplňují plochy mělkých placek, klenoucích se nad rameny příčné lodi, jež jsou svým mírně podélným půdorysem zvláště výhodné pro útvar zdánlivé kupole s kruhovým základem, skresleným šikmým pohledem v ovál. Oční bod obou maleb je položen na křížení os hlavní lodi a transeptu. ... Barevnou a především světelnou výstavbou je vystupňována snaha o podání prostorové a architektonické klamavosti

²⁷ Jahn 1770 „*Nachrichten*“, kap. IV. vlevo uprostřed.

²⁸ Dlabacz 1815, s. 625.

²⁹ František Beneš, Doksany, býv. královský, panenský klášter Praemonstrátek nad Ohří, in: Památky, V., 1863, s. 196.

³⁰ Herain, 1915, pozn. č. 170, s.120

ve smyslu pozzovského fikcionalismu. Hiebelovy doksanské architektonické malby jsou jednou z nejvýraznějších formulací této slohové tendence...“

„Výtvarně lépe řešené kupole v Doksanech [než v Klatovech] odvozené z Pozzových maleb v S. Ignazio v Římě“ (J. Neumann, heslo Hiebel, in: Encykl. českého výt. um., ed. E. Poche, 1975). „Tyto malby, asi z roku 1722 ... byly jednou z nejzdařilejších replik Pozzovy fiktivní kupole v římském S. Ignazio.“ (P. Preiss 1989, s. 551).

Luministické tendence v Hiebelově práci se světlem a barvou spatřovala v doksanském freskovém cyklu P. Nevímová - „Umělec namaloval na klenbě půvabné freskové alegorie zasazené do krajinného prostředí, kterým prostupuje světlo, jež naleptává dosud pevné konturování a dodává tvarům zjemnělou křehkost.“ (Nevímová 2001, s. 19). „Charakteristickou změnou oproti předcházejícím malbám je odlišná, světlejší a chladnější barevná škála. Vše zahaluje lehký světelný opar, jenž naleptává dosud pevné konturování.“ (Nevímová 2003, s. 201).

Při bližším pohledu však freska v kupoli a cyklus Kristova rodokmenu v Doksanech vykazují dosud nejvýraznější tendenci k barevně sytému teplému koloritu, pevné objemové výstavbě a místy světelné režii až s kontrastním reflektorickým efektem (zejména v kupoli křížení). Oblačný prostor zaplnil nikoli „lehkým světelným oparem“ ale dosud nezvykle těžkou hmotou mraků, místy až tmavohnědé barvy (stylově nejpokročilejší a rukopisně uvolněnější jsou až drobné formáty na poprsních empor). Ke skutečně luministickému pojetí malby se přiblížil až ve svém rozměrném opusu s námětem legendy sv. Kříže v zámecké kapli v Rastattu a zejména v monumentální fresce klenby klementinské knihovny.

K ikonografii freskového cyklu již B. Matějka (1898 s. 74) uvádí - „zajímavá symbolika vztahující se zvláště na P. Marii, na rodokmen Páně a na jeho obětování se, na páskách připsána jsou slova ze starého i nového zákona s udáním kapitoly a verše.“ K. V. Herain (1915, pozn. č. 170, s. 120) poukazuje na „symboly, vztahující se k P. Marii, rodokmenu Páně a jeho obětování“. Podrobnější ikonografickou analýzu cyklu fresek provedla až P. Nevímová (2001, s. 18 – 24), upozornila na souvislost struktury ikonografického programu fresek Kristova rodokmenu (s mariánsko - christologickými odkazy) se strukturou „denní modlitby církve“ určené premonstrátským breviářem pro období svátku Narození Panny Marie 8. září, jemuž je chrám zasvěcen. Nevímová pak následně téma doplnila o ikonografický rozbor freskových polí nejen v hlavní lodi a kněžišti ale i o určení mariánsko-christologických symbolů v kaplích (2003, s. 197-232).

Jak je obecně zřejmé, Hiebel se v Doksanech uplatnil jako zdatný kvadraturista, také jako obratný figuralista, komponující scény do dekorativně pojatého

architektonického rámce. Co se však při bližším pohledu jeví jako pozoruhodně silnou devízou jeho doksanských maleb je komponenta velmi kvalitní krajinomalby, jež provází řadu těchto freskových výjevů. Pozoruhodné jsou zejména drobné formáty kde Hiebel více uvolnil štětec, projasnil kolorit a vzhledem k prostorové distanci se odvážil větší tvarové zkratky a zjednodušení.³¹ Zdá se, že vedle Reinerova mistrovství v tomto žánru tu Hiebel čestně ob stojí jako přední reprezentant barokní krajinomalby v Čechách.

Výzdoba chrámového interieru vznikala od počátku 18. století v průběhu tří desetiletí, tvoří však zcela koherentní autentický celek, obdivuhodné *bel composto* provázané komplexním ikonografickým programem a výtvarnou jednotou všech zúčastněných prvků.

Ikonografické schéma freskové výzdoby chrámu, jehož inventorem je nepochybně sám probošt Míka, je úzce spjato s konkrétním patrociniem chrámu a charakteristickou spiritualitou řádu. Pilířem premonstrátské spirituality (a panenské kanonie zejména) je tradičně *cultus marianus* – mariánská úcta se zavedením vlastního mariánského oficia. Kanonie je přímo zasvěcena Panně Marii, jíž tituluje *Domina Nostra Praemonstratensis*. V popředí tohoto mariánského kultu stojí temata Neposkrvněného početí, sedmero radostí Panny Marie (Zvěstování, Navštívení, Narození, Klanění, Nalezení 12-letého Ježíše v Chrámě, Zjevení Páně po zmrtnýchvstání, Nanebevstoupení), Mariino panenství a mateřství, Maria Prostřednice všech milostí. Kontemplativní společenství sester Královské kanonie bylo orientováno na chórovou modlitbu a slavení Liturgie hodin. Program freskové výzdoby kostela reflektuje právě texty breviáře - denní modlitby církve (ranní chvály, modlitba uprostřed dne, nešpory a modlitba před spaním) určené pro období svátku Narození Panny Marie na den 8. září, jemuž je chrám zasvěcen.³² Texty denní modlitby příslušného svátku jsou sestaveny ze sentencí Starého a Nového zákona, kázání Otců, žalmů, hymnů s antifonami a responsorii.

³¹ Hiebelův zájem o efektní krajinářské motivy dosvědčuje i záznam v jeho testamentu z 15. prosince 1747, ze kterého vyplývá, že vlastnil „dva obrazy skotu – originály Rosovy“ („2 *Vieh Stück orig. von Rosa*“), patrně se jedná o Philippa Petra Roose – Rosa di Tivoli, či Johanna Heinricha Roose. Archiv hl. m. Prahy, Sběrka papírových listin (Sběrka B1), i. č. 2136, sign. PPL I – 316.

³² K ikonografii freskového cyklu - Matějka 1898 s. 74; Herain 1915, pozn. č. 170, s. 120; Podrobnější ikonografickou analýzu cyklu fresek provedla P. Nevimová (2001, s. 18 – 24), upozornila na souvislost struktury ikonografického programu fresek Kristova rodokmenu (s mariánsko - christologickými odkazy) se strukturou „denní modlitby církve“ určené premonstrátským breviářem pro období svátku Narození Panny Marie 8. září, jemuž je chrám zasvěcen. Nevimová pak následně téma doplnila o ikonografický rozbor freskových polí nejen v hlavní lodi a kněžišti ale i o určení mariánsko-christologických symbolů v kaplích (2003, s. 197-232).

Svátek Narození P. Marie, tradičně slavený 8. září, je nejvýznamnějším a jedním z nejstarších mariánských svátků. Přesný den jejího narození není znám a datum svátku se objevuje poprvé v 5. století v Jeruzalémě. 8. září bylo výročním dnem posvěcení baziliky postavené na místě, tradičně pokládaném za místo narození Matky Boží (nyní bazilika sv. Anny). Od 7. století se slaví oficiálně církví v tento den svátek Narození P. Marie.

V zrcadlech klenby, kupoli a v kartuších poprsní empor a chóru vznikl v letech 1720-1729 Hiebelův obsáhlý mariologicko-christologický cyklus založený na biblickém typologickém paralelismu. Jednotlivé výjevy využívají typologii k vyjádření vlastností P. Marie a její úlohy v inkarnaci Spasitele. Tyto freskové malby jsou svého druhu jakousi monumentální ilustrací biblických sentencí a invokací z nichž jsou složeny denní modlitby premonstrátského breviáře, vztahující se ke svátku **Narození Panny Marie** na den 8. září a oktávu svátku v typologické provázanosti Starého a Nového zákona.

Malby na klenbě lodi a presbyteria v čele s hlavním oltářem se bezprostředně váží k tematiku zasvěcení chrámu - Narození P. Marie. Významovým a prostorovým meritem se tak přirozeně stává Brandlův obraz na hlavním oltáři s narozením Bohorodičky, který v tomto *conceitu* ilustruje antifonu k Zachariášovu kantiku: „Tvé narození, panenská Bohorodičko, přineslo radost celému světu: z tebe nám vzešlo slunce spravedlnosti, Kristus, náš Bůh; on z nás sňal kletbu a dal nám požehnání, přemohl smrt a daroval nám věčný život.“

Následnou významovou a prostorovou dominantou se stává výjev ve velké kupoli s vyobrazením sv. Jáchyma a Anny v koncizním mnohofigurálním výjevu se zvěstováním a zázračným početím sv. Anny jež jsou zároveň i prefigurací Zvěstování a Neposkvrněného početí P. Marie. Svátek **Početí sv. Anny**, od 10. století slavený na den 9. září, následuje bezprostředně po svátku Narození P. Marie, k němuž má úzkou vazbu liturgickou a ideovou. Zázračné početí sv. Anny je základem později kodifikovaného mariánského dogmatu *Immaculatio conceptio* (jehož premisou je, že už Panna Maria byla počata zázračně z Ducha svatého).

Fresky v hlavní lodi a na klenbě presbyteria zachycují klíčové postavy Kristova rodokmenu. **Kristův rodokmen** je i hlavním tematem textů čtení denní modlitby na svátek Narození P. Marie („Vychází ratolest z pahýlu Jesse, výhonek vypočít z jeho kořenů.“).³³

III.A. Hlavní loď (30,82 m dlouhá; 7,3 m široká; 13,3 m vysoká; celková délka chrámu 60 m) je členěna pěti páry mohutných pilastrů s kompozitními štukovými

³³ Nevimová 2001, s. 20-22

hlavicemi nesoucími úseky zalamovaného kladí s výrazně předsazenou římsou. Klenba je valená s lunetovými výsečemi. Travé jsou vymezena výraznými příčnými pasy a strukturovaná štukovým dekorem do trojice zrcadel s jednotlivými freskovými obrazy - uprostřed velké obdélné se zvlněným okrajem, ve výsečích pak protějškově dva malé, srdčitého tvaru. Tato velmi kvalitní štuková zrcadla Rocha Bayera tvoří na klenbě vpravdě kongeniální „projekční plochu“ pro Hiebelovu freskovou ilustraci Kristova rodokmenu s mariánsko-christologickými emblémy po stranách.

Systematika **rodokmenu Kristova** s četnými typologickými odkazy je ve výzdobě chrámu sui generis vizualizovanou systematikou dějin spásy.

Kristův rodokmen (tzv. vzestupný) uvozuje Matoušovo evangelium (Mt. 1, 1-16) jako základní argument a patří k hlavním liturgickým čtením na svátek Narození P. Marie. Začíná postavou praotce Abrahama, na fresce umístěné do třetího travé klenby hlavní lodi. V zóně tohoto travé již začíná varhanní kruchta - chór jeptišek (dlouhý 17,25 m).

Chrámový prostor byl v novověku přeformulován stavebními úpravami, kde hlavní vchod byl situován do severní strany lodi těsně před křížením. Hloubková osa hlavní lodi je značně oslabena uzavřeným chórem řeholnic-varhanní kruchtou, jež na západní straně zabíhá do hloubi přes tři travé. Zbudováním velkých východních kaplí je rovněž oslabena longituda protáhlého presbyteria a centralizující dominantou chrámového prostoru se tak stává široký transept s mohutnou kupolí nad křížením. V duchu centralizujícího pojetí barokizovaného chrámového prostoru je koncipováno i řazení jednotlivých polí freskového cyklu.

Freskové pole s Abrahamem jímž celý cyklus Kristova rodokmenu začíná je tak z hlediska vstupu do chrámu a pohybové intence v jeho prostoru krajním, plně čitelným polem fresky v západní zóně prostoru. Zde hlavní freskový cyklus začíná a odtud percepce rodokmenu pokračuje směrem k presbyteriu. Poslední dvě fresková pole hlavní lodi jsou zpola skryta v hloubi prostoru chóru řeholnic - varhanní kruchty a jsou věnována Kristu jako *Novissimus Adam*, alfa a omega, počátek a završení dějin spásy, a při západní zdi chóru Panně Marii s rodiči - instrumentu Boží prozřetelnosti, jenž toto završení dějin spásy prostředkuje.

III.A.1. třetí travé v hlavní lodi – **praotec Abrahám** na oblaku s velkou rozevřenou knihou rodokmenu Kristova – na stránce vlevo s monogramem Marie, na protější straně „*Liber generationis Jesu Christi. Mathaei 1.*“, odvolávající se k úvodu Matoušova evangelia s **výčtem předků Kristových od Abrahama**. S nebes slétává anděl s nápisovou páskou „*In carne ejus stare fecit Testamentum. Eccli: 44. V: 21.*“

– „**Na svém těle potvrdil smlouvu** (a ve zkoušce byl shledán věrným).“ (Sír 44, 20). Starozákonní autor Jesús Sírach - Ecclesiasticus v „Chvále otců“ ve svém deuterokanonickém textu zdůraznil význam Abrahama „velkého otce mnoha pronárodů“ a význam zkoušky, které ho Hospodin podrobil, když Abrahama vyzval aby obětoval svého jediného syna. „Na svém těle“, na krvi své krve „potvrdil smlouvu a ve zkoušce byl shledán věrným.“ Abraham stvrdil Bohu nejhlubší oddanost, víru a pokoru když byl hotov obětovat jediného syna Izáka. „Počítal s tím, že Bůh je mocen vzkřísit i mrtvé. Proto dostal Izáka zpět jako předobraz budoucího vzkříšení.“ (Žd 11, 17-19). Autor Listu Židům tak ozřejmuje Abrahamovu oběť (že „neodepřel Bohu svého jediného syna“ Bůh v poslední chvíli zvolil za zápalnou oběť beránka namísto Izáka) jako typologický předobraz Kristovy dokonalé oběti, obětování Ježíše Krista Syna Božího, *Agnus Dei*. Novozákonní autoři tak v rodokmenu Kristově dokazují naplnění Hospodinova zaslíbení a požehnání skrze Abrahama národům v osobě Ježíše Krista *Salvatora Mundi*. „Amen, amen, pravím vám, dříve než se Abraham narodil, já jsem.“ J 8, 57. Kristus je završením Starého zákona. Panna Maria, rovněž z rodu Davidova, apostrofovaná jako Královna patriarchů, prostřednice u Boha, „milostiplná, požehnaná mezi ženami“, je pak vyvýšena mezi ženami tohoto rodokmenu. Postavami starozákonních žen jsou v této typologické exegezi personifikovány ctnosti Mariiny (Sára Abrahamova je tak předobrazem „podivuhodného mateřství“ Panny Marie).³⁴

III.A.1.a. Lunetová klenební výseč vlevo – ve skalnaté krajině stojící pšeničný snop obrůstající liliemi, pod ním se plazí had, nahoře páska s nápisem „*Acervus tritici vallatus liliis. Cant: 7. v: 2.*“ - „[Tvé břicho je] **stoh pšeničný, obrostlý liliemi.**“ Pís 7, 3. Emblém s přirovnáním P. Marie ke stohu pšeničnému s liliemi je odvozen z mariologického výkladu Písně písní. Had, biblický princip zla, hříchu, apokalyptický „veliký drak, ten dávný had, zvaný ďábel, který sváděl celý svět“ tu je aluzí na apokalyptickou ženu „v slunci oděnou“, která porodila syna, (středověkými exegety ztotožněnou s P. Marií) prchající před drakem na poušť (Zj 12, 1-17). „Nad ním zvítězili pro krev Beránkovu“ ti kteří „zachovávají přikázání Boží a drží se svědectví Ježíšova“. (Zj 12, 11,17).

III.A.1.b. Lunetová klenební výseč vpravo – **Dívka - Panna Maria** klečící na kameni v pusté krajině, pravou nohou **zašlapuje hada**, za kterým šlehají plameny pekelné, a z nebes k ní slétá Ježíšek s křížem na rameni. Středem obrazu se vine nápisová páska „*Signum in profundum in ferni et in excelsum supra. Isaiae. 7. v: 11*“ - „[Vyžádej si] **znamení od Hospodina**, svého Boha, buď dole z hlubin nebo nahoře

³⁴ Viz Royt, 2006, s. 192

z výšin.“ (Iz 7, 11). Oním znamením od Boha je známé proroctví Izajášovo spojované s narozením Krista: „Hle dívka (panna) počne a porodí syna a dá mu jméno Immanuel (*to je S námi Bůh*)“ Iz 7, 14. K dalšímu výroku z téhož textu odkazuje motiv skály/kamene na němž P. Maria klečí - „Dosvědčujte svatost Hospodina zástupů! Jeho se bojte a strachujte. Vám bude svatyní, ale oběma domům izraelským kamenem úrazu a skálou, o kterou budou klopýtat, ...“ (Iz 8, 13-14). Stylizací výjev také zřetelně upomíná na typus P. Marie Immaculaty zašlapující hada jako symbol vítězství nad dědičným hříchem.

III.A.2. druhé travé v hlavní lodi – V pusté krajině leží věkovitý praotec Abrahám, z jeho těla povstává jeho syn Izák, který v pravici drží olistěnou snítku. Ten s hlavou zakloněnou hledí na výhonek svého rodu, na jehož konci se zjevuje postava Panny Marie v glorii. V rukách drží červené srdce na němž je maličký Ježíšek. Nad Izákem s nebes slétává anděl s nápisovou páskou a zvěstuje [národům Hospodinovo zaslíbení a požehnání skrze Abrahama a Izáka](#): „*Benedictionem omnium gentium dedit illi Dominus. Eccli: 44. v: 25.*“ - „Proto mu Bůh potvrdil přísahou, že v jeho potomstvu budou požehnány pronárody, ...“ (Sír 44, 21). Nahoře andělci rozvinují lemmu nad postavou P. Marie s veršem z Mariina chvalo zpěvu: „*Ex hoc Beatam me dicent omnes generationes. Luc: 1. v: 3.*“ – „Hle od této chvíle budou mne blahoslovit všechna pokolení, že se mnou učinil veliké věci ten, který je mocný.“ (L 1, 48);

Zaslíbení Abrahamovi a Izákovi klene spojnici mezi Starým a Novým zákonem – „Mezi sebe a tebe kladu svou smlouvu; převelice tě rozmnožím. ... A toto je má smlouva s tebou: Staneš se praotcem hlučícího davu pronárodů. Smlouvu mezi sebou a tebou činím totiž smlouvou věčnou, že budu Bohem tobě i tvému potomstvu.“ (Gn 17, 2 – 7). Poté co Abraham měl zapudit svou otrokyni Hagar se synem „Bůh však Abrahamovi řekl: „Netrap se pro chlapce a pro tu otrokyni; poslechni Sáru ve všem, co ti říká, neboť tvé potomstvo bude povoláno z Izáka.“ (Gn 21, 12). Sírach píše, „Také Izákovi dal stejný příslib kvůli otci Abrahamovi. Požehnání všem lidem i smlouvu přenesl pak na Jákobovu hlavu.“ (Sír 44, 22-23). Typologickou paralelu mezi Izákem připraveným otcem k obětování a Kristem vzkříšeným ozřejmuje text Listu Židům: „Abraham věřil, a proto šel obětovat Izáka, když byl podroben zkoušce. Svého jediného syna byl hotov obětovat, ačkoli se mu dostalo zaslíbení a bylo mu řečeno: „Z Izáka bude pocházet tvé potomstvo.“ Počítal s tím, že Bůh je mocen vzkřísit i mrtvé. Proto dostal Izáka zpět jako předobraz budoucího vzkříšení.“ (Žd 11, 17-19).

III.A.2.a. Lunetová klenební výseč vlevo – na vrcholku pilíře (postamentu) stojí andílek a drží [harfu](#) na jejímž rámu je nápis Maria. Pod abakem se vine nápisová

páska: „*Causa nostrae Laetitiaae. 1. Reg: C: 18. V: 10*“ Mariologický emblém s harfou – atributem izraelského krále Davida, přímého předka Kristova, nese čestné epiteton Panny Marie – „[Příčina naší radosti](#)“, řazené mezi invokace Loretánských litaníí. Spojení se symbolikou krále Davida poukazuje na P. Marii vzývanou v litaníích jako Královnu patriarchů.

III.A.2.b. Lunetová klenební výseč vpravo – na vrcholku pilíře (postamentu) desky Zákona zahalené v zlatistém mraku, na jejich vrcholku sedí žehnající Ježíšek se svatozáří. Při abaku pilíře se vine nápisová páska „[Viva Tabula verbi DEI. Exodi. 32, v. 16.](#)“ Lemma christologického emblému parafrázuje text z Druhé knihy Mojžíšovy - „Mojžíš se obrátil a sestupoval z hory s dvěma deskami svědectví v ruce. Desky byly psány po obou stranách, byly popsané po líci i po rubu. Ty desky byly dílo Boží, i písmo vyryté na deskách bylo Boží.“ (Ex 32, 15-16).

Desky Zákona – Desatero, obsahují deset slov Božích, jež jsou zjevením Boží vůle všemu lidu po všechen čas. Avšak svrchované slovo Hospodinovo, živé *Logos* je Ježíš Kristus.

III.A.3. první travé v hlavní lodi (při transeptu) – V dramatické, koloristicky svěží skalnaté krajině klečí starozákonní patriarcha Jákob, z jeho hrudi a paží stoupá hutný oblak na němž se zjevuje osmicípá hvězda s Pannou Marií. Na nebesích andělci rozvinují pásku s textem Bileáмова proroctví: „*Orietur stella ex Jacob. Num: 24. v: 17*“ - „Výrok Bileáma, ... výrok muže jasnozřivého, ... jenž mívá vidění od Všemocného ... Vidím jej, ne však přítomného, hledím na něj, ne však z blízka. [Vyjde hvězda z Jákoba](#), povstane žezlo z Izraele.“ (Nu 24, 16-17). Prorok Bileám ohlašuje příchod Spasitele z Jákobova rodu. Je tu obsažen i mariánský aspekt v aluzi na *stella maris*, Mariino pojmenování v hymnech a litaníích.

III.A.3.a. Lunetová klenební výseč vlevo – Zlatý třiramenný svícen s prorůstajícími liliemi, na postamentu na jehož basi je nápis: *Candelabrum puritatis. Exodi. 31. v. 8* – „ ... [svícen z čistého zlata](#) s veškerým náčiním a kadidlový oltář.“ Ex 31, 8. Ve vyobrazení je symbolizována Panna Maria - svícnem nejvzácnějším, z bohoslužebného náčiní ve stanu setkávání, popisovaného v Druhé knize Mojžíšově. V loretánské litanii pak apostrofovaná jako *candelabrum cum septem lucernis* Ex 25, 37.

III.A.3.b. Lunetová klenební výseč vpravo – Pahorek se vzrostlým stromem s košatou zelenou korunou ve které se v nimbu zjevuje postava Krista *Salvatora* s křížem a žehnající pravicí, dole nápisová páska: „[Arbor Vitae. Gen. 2. v: 23.](#)“ „Hospodin Bůh dal vyrůst ze země všemu stromoví žádoucímu na pohled, s plody dobrými k jídlu, uprostřed zahrady pak stromu života a stromu poznání dobrého a zlého.“ Gn 2, 9. „I řekl Hospodin Bůh: „Teď je člověk jako jeden z nás, zná dobré i

zlé. Nepřipustím, aby vztáhl ruku po stromu života, jedl a byl živ navěky.“ Gn 3, 22. Jednoznačně christologickou exegezi motivu *arbor vitae* naznačenou na malbě, přináší text Janova Zjevení Zj 22, 13-14: „Já jsem Alfa i Omega, první i poslední, počátek i konec. Blaze těm, kdo si vyprali roucha, a tak mají přístup ke stromu života i do bran města.“

III.B. Presbytář (21 m délka; 7,8 m šíře; 13,30 m výška; celková délka chrámu 60 m) členěn analogicky jako hlavní loď dvěma páry pilastrů, s valenou klenbou s lunetovými výsečemi, dělenou příčnými klenebními pasy do tří travé. Freskový cyklus Kristova rodokmenu pokračuje na prvním klenebním poli nad hlavním oltářem.

III.B.1. Na prvním travé presbytáře nad hlavním oltářem je znázorněna prabába Davidova **Rút Moábská** sedící na pahorku pod stromem u pole, váže obilný snop stuhou se jménem *Maria*, nad klasy se zjevuje zářící hostie. V pozadí výjevu jsou ženci na poli. Na nebi pak trojice andílků přidržuje lemmu s citátem z Markova evangelia „*Plenum frumentum in spica. Marci 4, v. 28.*“ o podobenství o Božím království a zasetém semenu, kdy země sama plodí **zralé obilí v klasu**. „A když úroda dozraje, hospodář hned pošle srp, protože nastala žeň.“ Mk 4, 26-29. Obilné klasy, jako důležitá rekvizita starozákonní epizody o Noemi a Rút, jsou spolu s lokací v presbyteriu nad hlavním oltářem, i zřetelně eucharistickým motivem. K témuž odkazují i dva ženci na Bóazově poli, ohánějící se srpy, v pozadí freskového výjevu. Cizinka Rút z Moábských polí, záhy ovdovělá, se přimkla ke své tchýni Noemi a s ní i k lidu Izraele a k Hospodinu (Rt 1-4). Spolu přišly do Betléma, když začínala sklizeň ječmene. Zde našla Rút stravu a ochranu u velmože Bóaze, příbuzného Noemi, na jehož polích sbírala klasy a jehož se posléze stala i ženou („*Ráda bych šla na pole sbírat klasy za někým, u koho dojdou přízně*“ Rt 2, 2. *Mohla bych sbírat a paběrkovat za ženci mezi snopy?* Rt 2, 7.) Podivuhodný příběh cizinky Rút, která byla pro svou věrnost přijata do domu Izraele a dokonce porodila syna Obéda, praotce Davidova, je tu predikcí lidu Nové smlouvy a Ježíše Vykupitele z rodu Davidova. Zbožná a oddaná Rút je také starozákonním předobrazem Panny Marie a její pokory.

III.B.1.a. Lunetová klenební výseč vlevo: Agnus Dei se zářícím christogramem, jako obětina na kamenné oltářní menze v krajině, opodál plápolající oheň, nahoře lemma – „*Altare Holocausti. L: 1. Paral: C: 6. v: 49.*“ - K námětu Agnus Dei typologicky souvztažný úryvek z První knihy Paralipomenon (1 Pa 6, 49) o Áronovi a jeho synech jež obraceli v dým, co bylo přinášeno na oltář ve velesvatyni a vykonávali smírčí obřady za Izraele.

III.B.1.b. Lunetová klenební výseč vpravo: Ježíšek na oblaku žehnající, lemma „*Nubes DEI fera. Isaia: 19. v. 1*“ - z Izajášova proroctví Proti Egyptu – „**Hle Hospodin jede na rychlém oblaku** a vjíždí do Egypta“. (Iz 19, 1)

III.B.2. Na druhém travé presbytáře je vyobrazeno **Izajášovo proroctví o proutku z kořenu Jesse** – v krajině zalité zlatavým slunečným světlem, pod fragmentem sloupové architektury, leží praotec **David** s královskou korunou, v orientálním rouchu, z jeho boku vyrůstá olistěný proutek s postavou Panny Marie, na jehož vrcholku je bílý květ s christogramem IHS uprostřed. Z nebes slétají andělé a drží nápisovou pásku s Izajášovým proroctvím: „*Egredietur Virga de radice Jesse, et Flos de radice ejus ascendet. Isaia. 11. V:1*“ - **Vzejde proutek z kořene Jesse a květ z kořene jeho vyraší** (Iz. 11, 1). V tomto proroctví o novém spravedlivém panovníku jež vzejde z rodu Davidova exegeté tradičně spojují latinské *virga* – proutek s *virgo* – pannou – Marií dcerou z kořene rodu Davidova, jejímž květem – *flos* - je Ježíš Kristus z královského rodu Davidova. Na pozadí výjevu je kulisa z fragmentu monumentální sloupové architektury, brilantně provedené jak v detailní deskripci materiálu článků z mramoru, tak i vzhledem k prostorové koncepci fresky a svědčí o Hiebelově kvalitním školení kvadraturisty.

III.B.2.a. Lunetová klenební výseč vlevo: Archa Noemova spočívající na travnatém pahorku, nad ní přilétající holubice s olivovou snítkou v zobáku. Nahoře lemma „*Nuntia salutis. Gen: 8. v. 11.*“ (Zvěstovatelka spásy). Vyobrazení se vztahuje k textu z První knihy Mojžíšovy: „Čekal ještě dalších sedm dní a znovu vypustil holubici z archy. A holubice k němu v době večerní přilétla, a hle, měla v zobáčku čerstvý olivový lístek. Tak Noe poznal, že vody ze země ustoupily.“ (Gn 8, 10-11). Noemova archa je typologickým předobrazem Seslání Ducha svatého. V Mariánské emblematicke motiv *Arca Noe* (často s devisou „*Bonae Spei*“)³⁵ symbolizuje v osobě Panny Marie naději, nový počátek, naději na vykopení a spásu.

III.B.2.b. Lunetová klenební výseč vpravo: Fontána v podobě kamenného pilastrového portálku v jehož kladí je maskaron, ze kterého prýští voda do mramorového lavaba, nahoře lemma – „*Cisterna aqvae vivae. 2 Reg: C: 23. V: 15.*“ Motiv **pramene živé vody** je v tomto schematu motivem mariánským, metaforicky odkazuje k Panně Marii Immaculaté a Bohorodičce. Fresko ilustruje text z Druhé knihy královské o zázračném ozdravení zkaženého pramene v Jerichu prorokem Elíšou, pramene ze kterého nyní už „nikdy nevzejde smrt či neplodnost“ - „Mužové

³⁵ Viz např. Daniel de la Feuille: *Devises Et Emblemes*, Augsburg 1697 (bibl. Wolfenbüttel), *L'Arche de Noel*, 380, p. 28, no. 4

města řekli Elišovi: „Hle, v městě se dobře sídlí, jak náš pán vidí, ale voda je zlá, takže země trpí neplodností“. I řekl: „Podejte mi novou mísu a dejte do ní sůl.“ Podali mu ji tedy. Pak vyšel k místu, kde voda vyvěrala, a hodil tam sůl a řekl: „Toto praví Hospodin: Uzdravuji tuto vodu, už nikdy odtud nevzejde smrt či neplodnost.“ A voda je zdravá až dodnes podle Elišova slova, které promluvil.“ (2 Kr 2, 19-22). Vyobrazení dále mimo jiné odkazuje i na 15. verš 4 kap. Písně písní „Jsi pramen zahradní, [studna vody živé](#), bystřina z Libanónu.“, jež se objevuje jako responsoria mariánských litaní, „Puteus aquarum viventium“, „Fons hortorum“.

III.B.3. Na třetím travé presbytáře – král Šalamoun syn Davidův, proslulý moudrostí a velkolepostí svého dvora, sedí na zlatém trůnu s honosným baldachýnem (*Thronus Salomoni – Sedes Sapientiae*), dává pokyny služebníkům, před ním služebník na stupních chrámu připravuje obětního berana. V pozadí fresky je Šalamounův chrám v podobě centrály s mohutnou kupolí, s otevřeným vstupním portálem. Uvnitř chrámu sedí P. Maria a na klíně drží koš s narozeným děckem. Na nebesích letí dva andělé s nápisovou páskou, jež oznamuje [Šalamounovo založení stavby domu Hospodinova](#): „*Coepit Salomon aedificare domum Domini. 2 Paral: 3*“. Skvostný chrám vybudoval na hoře Mórija, památném obětišti, kde praotec Abrahám chtěl v poslušnosti obětovat svého syna Izáka, na místě, jež Hospodin označil pro stavbu již jeho otci králi Davidovi - „Šalomoun začal budovat v Jeruzalémě Hospodinův dům na Hoře Mórija, kde se Hospodin ukázal jeho otci Davidovi, na místě, které připravil David, na humně Ornána Jebúsejského.“ (2 Pa 3, 1) Šalamoun *král pokoje* je tu předobrazem Krista - „On vybuduje dům pro mé jméno. On se stane mým synem a já mu budu Otcem. Jeho královský trůn nad Izraelem upevním na věky.“ (1 Pa 22, 10). Šalamounův chrám v němž se zjevuje [P. Maria](#) je metaforické *templum Spiritus Sancti* (I. Kor 6, 19), typologickým předobrazem Narození P. Marie. Hiebelova malba chrámu je redukcí iluzivní chrámové architektury z fresky s výjevem uctívání ostatků sv. Klimenta, kterou Hiebel namaloval na III. travé klenby chrámu sv. Klimenta roku 1714 (červenec – říjen).

III.B.3.a. Lunetová klenební výseč vlevo: Zlatá truhlice naplněná nebeskou manou, nad níž je hostie v záři, dole lemma odkazující k listu Židům: „*Conservatrix Panis Caelestis: Hebr: 9. v: 4*“. Dle Druhé knihy Mojžíšovy Hospodin přikázal naplnit džbán manou, kterou Izraelští sbírali na poušti, a uložit jej před schránou svědectví, „aby to bylo opatrováno po všechna pokolení“, aby viděla chléb, kterým Hospodin živil svůj lid na poušti, když jej vyvedl z egyptské země (Ex 16, 32-34). Text nápisové pásky fresky však citací z Pavlova listu Židům dává výjevu jednoznačně christologický a mariologický význam – apoštol Pavel zmiňuje nádobu

s manou, uloženou v truhle smlouvy v popisu bohoslužebného řádu staré smlouvy s poukazem, že dokonalou obětí je Kristus smlouvy nové. Lemma se tak svou formulací zároveň vztahuje i k symbolice - invokaci v loretánské litanii vzývající Pannu Marii jako „nádobu zlatou“ - *urna aurea habens manna* (Žd 9, 4), *Conservatrix - Zachovatelku* pokrmu nebeského – Ježíše Krista. Důležitý je i etymologický vztah k arabskému *mann*, jenž označuje dar – příchod vykupitele skrze P. Marii. Hostie v glorii nad truhlicí s manou ve výjevu je eucharistickým motivem, typologicky spojujícím nebeskou manu Starého zákona s „chlebem života věčného“ těla a krve Kristovy dokonalé oběti Nového zákona.

III.B.3.b. Lunetová klenební výseč vpravo: Uprostřed svěží, idylické krajiny se stromořadím cedrů a fíkovníků je zobrazena fontána, tryskající v horní části jako symbol „pramene živé vody“ (Zj 22, 1), „pramene života věčného“ v Ježíši Kristu. Uprostřed fontány dvojice alegorických postav – vlevo Statečnost *Fortitudo* s fragmentem kanelovaného sloupu v pravici, vpravo pak Naděje *Spes* s kotvou. Mezi sebou mají velikou urnu, ze které vytéká mocný proud vody, na němž je velká červená pečeť v glorii. Nad výjevem lemma „*Fons salutis. Cant: 4. v. 12*“ (**Pramen uzdravení, spásy**, života). Malovaná pečeť i odkaz citace nápisu určují námět fresky jako jeden z dalších mariánských symbolů z loretánské litanie vzývající Pannu Marii jako **pramen zapečetěný *Fons signatus*** Pís 4, 12. Motiv poukazující na Mariinu čistotu, je převzat ze čtvrté kapitoly Písně písní: „Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto, uzavřený val, zapečetěný pramen.“ (Pís 4, 12).

Motivem Krista - Nového Adama a P. Marie – *Mediatrix* s rodiči na čtvrtém a závěrečném pátém travé hlavní lodi nad chórem řeholnic celý cyklus Kristova rodokmenu končí.

III.A.4. čtvrté travé v hlavní lodi – v rajske krajíně se stromy obtěžkanými plody, ozářené paprčitým nimbem s Mariiným monogramem, stojí Ježíšek a pravící žehná jako *Salvator mundi*, pod jeho nohama andílek rozvinuje nápisovou pásku - „*Novissimus Adam in spiritum. I. ad Cor: 15. V: 45.*“ – „Jak je psáno: „První člověk Adam se stal duší živou – poslední Adam je však Duchem oživujícím.“ (1K 15, 45). Nahoře dva andělé slétají z nebes s nápisovou páskou - „*Paradisus Domini. Gen: 13. v: 10.* – „... jako **zahrada Hospodinova**, ...“ (Gn 13, 10).

Kristus jako „nový Adam“ vykoupil svou obětí na kříži celé lidstvo počínaje Adamem. Motiv Krista žehnajícího v ráji – Kristus je lidstvu příslibem ráje ztraceného - *Paradisus Domini*, života věčného a P. Maria jeho prostřednicí – *Mediatrix*.

III.A.4.a. Lunetová klenební výseč vlevo – v pusté krajíně na pahorku sedí zmrtvýchvstalý Kristus trůnící na tetramorfu, pravící žehná, v levici drží kříž. Před symboly čtyř evangelistů Kristova trůnu, zmiňovaných Ezechielovým proctvím,

září monogramy Maria v nimbu. Na nebesích nápisová páska „*Rota Deiveha. Ezech: 1.v: 16.*“ – „**Kola Boha nesoucí**“. „...před každou z těch čtyř [bytostí] bylo po jednom kole. Vzhled a vybavení kol bylo toto: třpytila se jako chrysolit a všechna čtyři se sobě podobala...“ Ez 1, 15-16. „Kam je vedl duch, tam šly...; vznášela se spolu s nimi, neboť duch bytostí byl v kolech.“ Ez 1, 20. V ikonografickém konceptu tohoto emblému, založeného na exegezi Ezechielova vidění, představuje Panna Maria „kola“ naplněná sv. Duchem, jež spolu s evangelisty, symbolizovanými tetramorfem, nesou mystický trůn Syna Božího – „na klenbě safírový kámen podoby trůnu, se září duhy, s podobou Hospodinovy slávy“ Ez 1, 22-28.

III.A.4.b. Lunetová klenební výseč vpravo – ruka Boží se vynořuje z oblaku a ukazuje větévku mandloně, olistěnou, s květy a plody. Nad oblakem lemma „*Mater sine Patre. Num: 17. V: 8.*“

V čase po vyvedení z Egypta se dvě sta padesát předáků Izraele vzepřelo proti vůdcovství Mojžíše a Árona určenému Hospodinem. Zato, že se vzepřeli vůli Boží zaplatili životem. Hospodin pak přikázal Mojžíšovi vybrat hole (z mandloně) od každého představitele z dvanácti izraelských kmenů a uložit do stanu setkávání před archu úmluvy. Hůl muže vyvoleného Hospodinem musí do druhého dne vypučet. „Když pak nazítří Mojžíš vešel do stanu svědectví, hle, **Áronova hůl** za dům Léviho vypučela, vyrazilo poupě, rozkvetl květ a dozrály mandle.“ (Nu 17, 16-26). Áronovo kněžské postavení tak bylo Bohem stvrzeno před zraky všech a Áronova hůl pak byla z vůle Hospodina uložena do archy úmluvy, „aby byla opatrována jako znamení pro vzpurné.“ Tím byli vyvoleni ke kněžské službě ve svatyni Hospodinově potomci kmene Lévi.

Lemma emblému zřetelně ukazuje mariologické určení symbolu. Motiv rozkvetlé Áronovy hole je tradiční typologický předobraz Mariina neposkvrněného početí a jejího panenství jako Bohorodičky. Obdobně byl, dle apokryfního Protoevangelia Jakubova, vyvolen manžel P. Marie sv. Josef. Mariiny nápadníci se dostavili do chrámu a přinesli s sebou pruty. Na důkaz Hospodinova určení Josefova hůlka zázračně vypučela a usedla na ní holubice. Typologická predikce Panny Marie v textech Starého zákona (*Virga Aaron, Virga Jesse*) byla odvozována i z fonetické příbuznosti latinských substantiv *virga* – prut a *virgo* – panna (Rupert z Deutzu, *De trinitate*).³⁶ Symbolický význam má i zvolený druh dřeviny. Mandlovník (*Amygdalus communis*), běžně rostoucí zejména v oblasti Libanonu, Hermonu a Zajordání, v antice jednoznačně reprezentuje plodnost, také Boží bdělost, protože zde kvete ze všech stromů nejdříve.³⁷

³⁶ Royt, 2006, s. 48

³⁷ Royt - Šedinová, 1998, 100-101; A. Novotný 1992, I., s. 398-399

III.A.5. páté travé v hlavní lodi – na oltářním stipes (na chrámovém stupni) klečí sv. Anna a Jáchym a vzhlížejí k Panně Marii, jež se zjevuje v oblaku, stylizovaná jako *Immaculata* typu *La Purissima*.³⁸ Na kamenném postamentu je nápis „*Gratia*“ pod postavou sv. Anny a „*Preparatio Domini*“ pod klečícím Jáchymem. Okolo hlavy P. Marie se rozlévá paprscitá záře, obklopená hlavičkami andílků. V horní části výjevu letící anděl drží nápisovou pásku „*Preparant repromissam Benedictionem. 2 ad Cor: 5.*“. Nápis je parafrází textu z Druhé knihy Korintským a v emblému označuje rodiče P. Marie sv. Annu a Jáchyma jako ty, jež připravují naplnění Božího zaslíbení - „Proto jsem pokládal za nutné vyzvat tyto bratry, aby k vám šli napřed a **připravili vás dávno slíbený dar**, tak aby byl pohotově a byla to opravdu štědrost a ne lakota. ... kdo štědře rozsévá, bude také štědře sklízet. Každý ať dává podle toho, jak se ve svém srdci předem rozhodl, ...; vždyť radostného dárce miluje Bůh.“ (2 K 9, 5-7).

Trochu těžkopádně malovaná dvojice, tuhé modelace s loutkovitým charakterem odhaluje Hiebelovy slabiny ve figurálním projevu (narozdíl od půvabně a svěže podané mladičké *Immaculaty* ve zlatavé glorii).

III.A.5.a. Lunetová klenební výseč vlevo – keře **vinné révy** na vinici se zralými hrozny, v popředí vinný kmen s většími červenými hrozny s postavou Ježíška jako „krví hroznu“. Nahoře na obloze lemma „*Botrus cypri in vineis Engaddi. Cant: 1. V: 13.*“ - **Hrozen cyprový na vinicích v Engadi** („Hroznem henny je pro mne můj milý v éngedských vinicích.“ Pís 1, 14). Použitý citát z Písňe písní se však nevztahuje k vinné révě ale k vonné rostlině cypr nebo také henna (*Lausonia alba*; *Lawsonia inermis*) s hrozny žlutých a bílých květů, jejíž listy a mladé větvičky se používaly v Orientu jako červeno oranžové přírodní barvivo v podobě sušeného prášku. Pěstovala se na Kypru a v Palestině v údolí Engadi u Mrtvého moře.³⁹

Vinná réva je nejvýraznější eucharistický symbol. Ve starověkých kulturách často vnímána jako kultická rostlina. Už v čase mojžíšského zákona je víno užíváno jako oběť – úlitba při bohoslužebných shromážděních Božího lidu (Lv 23, 13).

K vinnému keři přirovnává žalmista vyvolený lid (Ž 80, 9-12). Sírach připodobňuje Boží Moudrost k vinné révě, což exegeté tradičně vztahovali k osobě Panny Marie: „Jako vinná réva jsem se zazelenala milostí a mé květy přinesly ovoce slávy a bohatství. Pojdte ke mně, kdo po mně toužíte, a nasytte se mých plodů.“ (Sír 24, 17-19). Vinice a vinná réva hraje podstatnou roli v řadě novozákonních podobenstvích Mt 21, 28-41; Mk 12, 1-12; L 20, 9-16. Vinice s hrozny se stávají

³⁸ Viz Royt 2006, s. 198

³⁹ Viz Novotný 1992, I., s. 101

metaforickým obrazem paruzie ve Zjevení Janově, kde apokalyptický anděl z nebeského chrámu ostrým srpem sklízí hrozny na vinicích země „a uvrhl je do velikého lisu Božího hněvu. A v lisu za městem byly hrozny stlačeny a vytékající krev dosahovala až po uzdy koní na vzdálenost sto šedesát mil.“ (Zj 14, 18-20). Významově zásadní je ztotožnění vinné révy se symbolikou Mesiáše. V Janově evangeliu sám Ježíš říká: „Já jsem pravý vinný kmen a můj Otec je vinař. Každou mou ratolest, která nenese ovoce, čistí, aby nesla hojnější ovoce.“ (J 15, 1-2).

III.A.5.b. Lunetová klenební výseč vpravo – uprostřed pustého pahorku rozpuštěné **granátové jablko**, v jehož levé polovině je christogram. Vlevo z pahýlu odlomeného kmene stromku raší nová ratolest. Nahoře lemma „*Fragmen mali punici. Cant: 4. V: 3.*“ – „část jablka (zla) trestu“. Nápis parafrázuje citát z Písně písní, kde v pojetí P. Marie jako *Tota Pulrcha* je poeticky připodobňována k výjimečným plodům granátovníku: „Jak rozpuštěné granátové jablko jsou tvoje skráně“ Pís 4, 3. A jinde: „Vydáváš vůni jako sad s jablky granátovými, s výtečným ovocem.“ Pís 4, 13. Granátová jablka svým jaderníkem plným semen symbolizovala u Izraelitů plodnost a byla pokládána za posvátná. Purpurová barva upomínala na utrpení Kristovo.⁴⁰ Text nápisové pásky naráží na formální shodu latinských substantiv *malum,i* – zlo špatnost, neštěstí a *mālum,i* – jablko, plod ze zakázaného stromu, symbol dědičného hříchu. V tomto kontextu emblém typologicky symbolizuje P. Marii jako „**druhou Evu**“, která se jako Theotokos – Bohorodička podílí na eliminaci dědičného hříchu Evy Starého zákona.

Kruchta v rozsahu tří polí západního závěru hlavní lodi (17 m), na její poprsni fresková dekorace, podobně jako na emporách presbyteria.

III.A.1.1. Varhanní kruchta / chór řeholnic – fresky na poprsni ve zlacených štukových rámcích:

III.A.1.1.a. Kartuš vlevo – strom s rozložitou korunou, na jeho kmenu Ježíšek jako *Salvator mundi* žehnající a s křížem v ruce, nápis na lemmě „*Quasi cedrus. Eccl: 24. v: 17. Medulla Cedri. Ezech: 17. v: 3.*“ („**Jádro cedru**“). Christologický emblém „*jako cedr*“ vychází z Ezechielova podobenství o vrcholu cedru a vinném kmenu, kdy nepravý král bude nahrazen Hospodinovým Pomazaným – „Já vezmu ratolest z vrcholku vysokého cedru a zasadím ji, z vršku jeho koruny utrhnu snítku a zasadím na vysoko čnicí hoře. Zasadím ji na vyvýšené hoře izraelské a vyžene větve, ponese plody a stane se nádherným cedrem. Pod ním bude bydlet všechno ptactvo, všechno co má křídla bude bydlet ve stínu jeho větví.“ Ez 17, 22-23.

⁴⁰ Royt - Šedinová, 1998, 99-100

III.A.1.1.b. Kartuš uprostřed – z temného kumulu trčí ruka třímající luk s nápisem Maria, z luku letí vystřelený šíp, jenž protíná christogram v nimbu, dva cherubové uprostřed drží nápisovou pásku, nápis na lemmě „*Arcus suscitatus. Habac. 3. v: 9.* („Luk máš **připravený** ke splnění přísah, daných dávným pokolením.“ Abk 3, 9); *Sagitta Salutis. 4. Reg: 13. v: 27.*“ (**Střela spásy**, záchrany – „[Prorok Elizeus] Elíša mu řekl: „Vezmi luk a šípy. Přinesl [král Joáš] k němu tedy luk a šípy. Řekl izraelskému králi: „Napni rukou luk.“ I napjal jej rukou. Elíša položil své ruce na ruce královy. A nařídil: „Otevři okno na východ!“ Když je otevřel, Elíša řekl: „Střel!“ Střelil a on řekl: „Šíp záchrany Hospodinovy, ...“ 2 Kr, 13, 15-17). **Panna Maria** je na tomto emblému **Božím lukem** připraveným ke splnění přísah Hospodinových a vystřelený šíp s christogramem na hrotu symbolizuje Krista *Salvatora Mundi* – šíp záchrany Hospodinovy.

III.A.1.1.c. Kartuš vpravo – velký olivovník posetý olivami, z nichž kanou krůpěje oleje s drobnými zářícími christogramy, nápisy na lemmách „*Oleum effusum nomen tuum. Cant:1 v: 2.* (Nejčistší olej – tvé jméno Pís 1, 3) *Quasi Oliva Speciosa. Eccl: 24. v: 19.*“ (Jako spanilá oliva Sír 24, 14). Emblém oslavuje P. Marii poetickým příměrem z Písně písní poukazujícím na Mariinu čistotu („Příjemně voní tvé oleje, **nejčistší olej – tvé jméno**“) a také jako příbytek Boží Moudrosti v citaci z textu Sírachovcovy „Chvály Moudrosti“ („Vyšla jsem z úst Nejvyššího a jako mlha jsem zahalila zemi. ... Vyrostla jsem jako palma v Ěn-gedí a jako keře růží v Jerichu, **jako spanilá oliva v údolí...**“ Sír 24, 3,14).

V zóně třetího travé presbyteria při vítězném oblouku jsou v severní a jižní zdi vybudovány **oratoře**. Do prostoru kněžiště vystupují vyklenutou zvlněnou poprsní, dekorovanou freskami v subtilních štukových rámcích. Nad římsou parapetu je bohatě řezaná zlacená mříž s motivem pásky a akantu.

III.B.3.1. Severní oratoř presbyteria:

III.B.3.1.a. Kartuš vlevo – Ježíšek na vrcholku schodiště na nebesích, nápis na lemmě „*Dominus innixus scala. Gen: 28 v. 13*“. Starozákonní patriarcha **Jákob**, syn Izákův, putoval k svému příbuznému Lábanovi aby si tam vybral ženu. Když nocoval na místě, jež pojmenoval Bét-el (Dům Boží) měl v noci sen, ve kterém se mu zjevil **žebřík** sahající až do nebe a po něm vystupovali a sestupovali poslové Boží – andělé. „Nad ním stojí Hospodin a praví: „Já jsem Hospodin, Bůh tvého otce Abrahama a Bůh Izákův. Zemi na které ležíš, dám tobě a tvému potomstvu. Tvého potomstva bude jako prachu země.“ (Gen 28, 13 – 14). **Jákobův sen** se zaslíbením Hospodinovým pro budoucí pokolení je pokládán za typologický předobraz Kristova nanebevstoupení.

III.B.3.1.b. Kartuš uprostřed – Ježíšek žehnající se sférou, sedí na podušce, nad hlavou monogram Maria, nad ním drží draperii postavy andělů, nápis na lemmě „*Super Propitiatorum loquar ad te. Exod: 25.*“.

III.B.3.1.c. Kartuš vpravo – Ježíšek pod mohutným kmenem palmy na němž monogram Maria v nymbu, koruna stromu nese jako plody zářící christogramy, nápis na lemmě „*Quasi Palma Eccli: 24: v. 18; - „Vyrostla jsem jako palma v Éngedí ...“*. Sír 24, 14 – Text z kapitoly „Chvála moudrosti“ starozákonního deuterokanonického autora Jesúse Síracha (Ecclesiasticus). *Ascendam in palmam apprehendam fructum ejus*“ - „*Vystoupím na palmu, abych se zmocnil plodů jejích*“ Pís 7, 9; „Postavou se podobáš palmě a svými prsy hroznům datlí“ Pís 7, 8. Palma je jedním z řady biblických a hymnických přirovnání Panny Marie. V Sírachově textu velebná palma symbolizuje Moudrost, která je dílem Stvořitele všehomíra – „ten, který i mne stvořil mi řekl: „V Jákobovi přebývej a v Izraeli měj své dědictví!“ Sír 24, 8. Boží Moudrost tak přebývá i v Panně Marii z rodu Davidova aby „její květy mohly přinést [v podobě Ježíše Krista] ovoce slávy a bohatství.“ (Sír 24, 17).

III.B.3.2. Jižní oratoř presbyteria:

III.B.3.2.a. Kartuš vlevo – Ježíšek vychází z chrámového portálu s paprscitým nymbem okolo hlavy, nápis na lemmě „*Porta clausa per quam Deus in gressus est. Ezech: 44.*“ (*Brána zavřená, skrze kterou Hospodin vstoupil*) Citát na vyobrazení je z Ezechielova vidění, z textu o Východní bráně Nového Jeruzaléma navždy uzavřené: „Pak mě odvedl cestou k vnější bráně do svatyně, obrácené k východu. Byla zavřená. Hospodin mi řekl: „Tato brána zůstane zavřená; nebude otvírána a nikdo jí nebude vstupovat, neboť skrze ni vstoupil Hospodin, Bůh Izraele. Jen kníže, protože je knížetem, bude v ní sedat ...“ (Ez 44, 1-3). Motiv „brány zavřené“ odkazuje na čistotu P. Marie, Bohorodičku, stejně jako mariánský symbol *hortus conclusus* z Písně písní 4, 12.

III.B.3.2.b. Kartuš uprostřed – keř hořící v jehož vrcholku sedí žehnající Ježíšek, dole monogram Maria v nimbu, nápis na lemmě: „*Deus noster ignis consumens est. ad Hebr: 12. v: 29;*“ - „*Vždyť náš Bůh je oheň stravující.*“ (Žd 12, 29), „*Apparuit Dominus in flamina ignis de medio rubi.*“ „*Objevil se Bůh uprostřed keře*“ - citace z textu druhé knihy Mojžíšovy, kdy se na hoře Choréb zjevil Mojžíšovi Hospodin uprostřed hořícího keře, aniž by plamen keř strávil (Ex 3, 2-3). Výjev s lemmou se vztahují k mariánskému symbolu - *keři nespalitelnému*, odkazujícímu k čistotě, panenství P. Marie.

III.B.3.2.c. Kartuš vpravo – dřevěná stolička s vepsaným monogramem Maria, na ní ležící beránek, nápis na lemmě „*Sedes Dei, et Agni, Apocal: 22 v: 1.*“ Lapidárně stylizovaná malba „trůnu Božího a Beránkova“ ilustruje sentenci z poslední kapitoly

Janova Zjevení – „Bude tam **trůn Boží a Beránkův**; jeho služebníci mu budou sloužit, budou hledět na jeho tvář a na čele ponosou jeho jméno.“ (Zj 22, 3-4). Eschatologická symbolika Krista jako *Agnus Dei*, Krista *parusie*, je tu (monogramem Maria na stolci) spojena se symbolikou mariánskou - *Sedes sapientiae* jako jeden z čestných titulů P. Marie uváděných středověkou mariologickou literaturou s aluzí na trůn Šalamounův (I. Kr 10, 18-20). Tento odkaz je i typologickým předobrazem P. Marie *Regina coeli* – Žena krále Davida porodila „kníže pokoje“ Šalomouna, ten ji posadil na trůn vedle sebe; Maria porodila „kníže pokoje“ Krista, jenž ji posadil na trůn na nebesích a korunoval ji.

III.C.1. Kupole nad křížením (8,18 x 8,18m) nesena čtveřicí mohutných pilířů, dekorovaných sdruženými pilastry, zalamovaným kladím, na ně dosedají půlkruhové pasy s malovanými poli v pendantivech. Nad nimi obíhá vlys se štukovou reliéfní výzdobou s vloženými kartušemi drženy andílky. V kartuších monogram připomíná stavebníka I M P D (*Josef Mika Praepositus Doxanensis*). Nad římsou se zvedá vysoký tambur, členěný osmi pilastry, které flankují osm obdélných segmentově zaklenutých oken, jež dostatečně osvětlují prostor v křížení. Klenba, uprostřed otevřená lucernou se čtyřmi obdélnými segmentově ukončenými okny, je vymalována freskou, která je při severovýchodním okraji signována „*Joan. Hiebel. pin: A: 1721.*“⁴¹

Legendické epizody ze života rodičů Panny Marie zaznamenávají novozákonní apokryfní texty (Protoevangelium Jakubovo, Matoušovo) a Legenda aurea ze 13. století. Jáchym, zbožný stařec, žil s Annou, ženou již pokročilého věku, v bezdětném svazku. O svátku přišel Jáchym do jeruzalémského velechrámu aby přinesl oběť zápalnou, kněz jej však vykázal jako muže, který zůstal bez potomků a tedy je bez Božího požehnání. Poníženy Jáchym opustil domov a odešel do kraje k pastýřům svých stád, kde mu anděl zvěstoval narození dcery. Také Anně nebesa zvěstovala o naplnění jejího života, o jejím nadcházejícím požehnaném stavu. Manželé se pak měli setkat u Zlaté brány Jeruzaléma, jako aluze na „Bránu zavřenou, skrze kterou Hospodin vstoupil“ z Ezechielova vidění, z textu o Východní bráně Nového Jeruzaléma navždy uzavřené (Ez 44, 1-3) „*Porta clausa per quam Deus in gressus est.*“ Motiv „brány zavřené“ odkazuje na čistotu Panny Marie, Bohorodičky – Anna počala zázračně „*sine macula*“, tedy bez poskvrny dědičného

⁴¹ Hiebelova signatura s datací v kupoli je celkem dobře čitelná, Matějka však v Soupisu (Matějka 1898, s. 74) mylně datoval vznik fresky až do roku 1722 a po něm chybnou datací převzali další badatelé až po recentní – Herain 1915, č. pozn. 170, s. 120; Thieme-Becker, sv. 17, s. 52.; Hobzek 1983, bez pag.; Preiss 1989, s. 551; Nevimová 2001, s. 19.; Nevimová 2003, s. 200.

hříchu, což se stalo jádrem pozdějšího dogmatu o neposkvrněném početí Panny Marie. Typologickým předobrazem podivuhodného početí sv. Anny v pozdním věku je mateřství Abrahámovy Sáry, matky Izáka (Gn 18,1-19).

Hiebelova znamenitá kompozice ve velké kupoli konverguje několik motivů z příběhu o rodičích P. Marie. Scénu vymezil monumentální architektonickou kulisou v podobě rozložitého třiosého chrámového portálu, jenž motivicky spojuje *Portu Aureu*, *arcus triumphalis* i otevřený portál jeruzalémské svatyně s průhledem do interieru (v edikulách architektury jsou zachyceny sochy Davida a Mojžíše).⁴² Ve střední ose na oblačných nebesích je Bůh Otec, jenž s gestem demiurga právě rozhodl o naplnění zaslíbení daného Abrahamovi, o završení dějin spásy. Četný andělský kompars, rozmístěný do rotačního oválu, je tím uveden do dynamického pohybu. Dole v portálu chrámu klečí stařec sv. Jáchym a vzrušeně hledí k nebesům, jež mu zvěstují narození dcery, matky Spasitele. Opodál pokorně klečí sv. Anna, hledící na svého muže, která je již, jak se zdá, o svém mateřství zpravena.

Hiebelovo rozsáhlé fresko v kupoli doksanského chrámu patří kompozičně a koloristicky k jeho nejzdařilejším opusům. Těžké hmoty oblak v nebeské sféře a draperiích figurálních skupin koloristicky zdařile prokreslil sytými pastelovými tóny. Prostor vyplnil intenzivním teplým světlem, s vyrovnanou intenzitou přirozeného i sakrálního zdroje, s velmi dobře zvládnutým efektem až téměř reflektoricky kontrastního nasvícení jednotlivých pasáží.⁴³ Oblačný prostor opanuje dosud nezvykle těžká hmota mraků, místy až tmavohnědé barvy. Freska v kupoli a cyklus Kristova rodokmenu v Hiebelově tvorbě vykazují dosud nejvýraznější tendenci k barevně sytému hutnému koloritu s pevnou objemovou výstavbou, kterou v následující práci v zámecké kapli v Rastattu rozvolnil pod vlivem aktuálního luminismu. Bravurně komponovanou iluzivní architektonickou kulisu zdařile propojil se skupinami letících figur andělů, jež představují efektní pohybové studie ve velmi dobře zvládnutém *scorzu*. Reprezentují kvalitu, již se později Hiebelovi na klenbách severní a jižní kaple již nepodařilo dostat (i když tyto fresky jsou částečně degradovány letitým zatékáním a přemalbou v 19. století).

⁴² David s Mojžíšem a sv. Josefem na fresce neputují do Betléma, jak zcela mylně uvádí Matějka (Soupis, s. 74). Ve skutečnosti lze postavy Davida a Mojžíše spatřit na fresce jen jako malované plastiky umístěné v postranních edikulách iluzivní architektury.

⁴³ V oblasti světelně barevné výstavby díla tu lze do jisté míry také předpokládat vlivy pozdně barokní neapolské školy. Poté co se Neapol dostala od roku 1707 pod habsburskou správu, staly se práce této školy více frekventované v prostředí císařského dvora ve Vídni a ceněné představiteli říšské šlechty. V tomto smyslu je pozoruhodné srovnání s freskou v kupoli Bibliotheky vídeňského Hofburgu malovanou roku 1730 Danielem Granem, který v letech 1719-20 patřil v Neapoli k četným žákům proslulého F. Solimeny.

Fresky v zrcadlech pendentivů kupole - malované iluzivní mramorové oltářní menzy tumbového tvaru, v čele s kartuší s citacemi z Písně písní:

III.C.1.a. Štukové zrcadlo **severovýchodního pendentivu** zdobí malba oltářní menzi s kartuší a nápisem „*Pulchra ut Luna. Cantic: 6.*“, nad menzou oblak s andělčí hlavou a srpkem měsíce.

III.C.1.b. Na sousedním **jihovýchodním pendentivu** menza s kartuší a nápisem „*Electa ut Sol. Cantic: 6.*“, nad menzou hlavy dvou andělků a nad nimi zářící slunce.

III.C.1.c. Štukové zrcadlo na **severozápadním pendentivu** nese malbu kartuše s nápisem „*Quae est ista quae progreditur quasi Aurora consurgens. Cantic: 6.*“, nad menzou hlavy dvou andělků v oblaku a za ním paprsky úsvitu.

III.C.1.d. Na **jihozápadním pendentivu** menza s kartuší a nápisem „*Terribilis Castrorum Acies ordinata. Cantic: 6.*“, nad menzou hlava andělka v oblaku a nad ním trojice.

Malby ilustrují sentenci ze starozákonního textu Písně písní, zastoupené ve struktuře Liturgie hodin k tomuto svátku tzv. krátkým čtením: „*Kdo je to: vychází jak zora, krásná jak luna, jasná jak slunce, hrozná jak seřaděné šiky?*“ (Pís 6,10).

Apostrofují Pannu Marii - *Tota pulchra* („Celá jsi krásná, přítelkyně moje, poskvrny na tobě není.“ Pís 4,7), dle středověké exegeze textu Písně písní, kde je Šulamítka poeticky ztotožňována s Pannou Marií.⁴⁴

V ramenech transeptu ukončených původními apsidami, jsou **plackové klenby** na nichž Hiebel vymaloval **iluzivní kupole** (délka transeptu včetně apsid 34,4 m; šíře 8,2 m; výška 13,3 m; poloměr apsid 3 m; rozpětí vítězného oblouku 8,24 m). Obě malované kupole jsou téměř shodné a vycházejí ze slavné Pozzovy římské realizace z let 1684 -1685 – *cupola finta* v S. Ignazio del Collegio Roma. Patří k Hiebelovým nejzdařilejším.⁴⁵

Na Hiebelovy fresky iluzivních kupolí tu k roku 1774, kdy byly stavěny nové mramorové oltáře, navázal Josef Hager dekorativními prvky *al fresco* – kazetováním v konchách apsid, iluzivní šambrány oken apsid, iluzivní portály dveří a fiktivní malované dveře s mřížovím s letopočtem 1777.⁴⁶

⁴⁴ Viz Royt, 2006, s. 197

⁴⁵ Beneš, 1863, s. 198 („Klenba před apsidou skví se výtečnou perspektivistickou malbou, a svědčí že malíř Hiebl od vídeňského Pozza mnohému se naučil.“); Herain 1915, pozn. č. 170, s.120; Preiss 1956, s. 176; J. Neumann, heslo Hiebel, in: Encykl. českého výt. um, ed. E. Poche, 1975 („Výtvarně lépe řešené kupole v Doksanech [než v Klatovech] odvozené z Pozzových maleb v S. Ignazio v Římě“); Preiss 1989, s. 551 („Tyto malby, asi z roku 1722 ... byly jednou z nejzdařilejších replik Pozzovy fiktivní kupole v římském S. Ignazio.“).

⁴⁶ Matějka, 1898, s. 73; Horyna – Líbal 1974, s. 115; Uměl. pam. Čech I., 1977, s. 285; Nevimová 2003, s. 203, pozn. 18

III.C.3. Iluzivní kupole v jižním rameni transeptu je v autentickém stavu a lze ji v rámci Hibelovy různorodé malířské tvorby pokládat za reprezentativní ukázkou pozzovské kvadratury. Vzhledem k ploše placky, výškové relaci kvadratického prostoru ramene transeptu je Hibelova iluzivní konstrukce znamenitě koncipovaná. Iluzivní strukturu od reálné architektury klenebních oblouků odsadil malovanou výraznou římsou s konzolami, na ní dosedá zalamovaný sokl tamburu. Mohutně dimenzovaný tambur, do čtyř stran iluzivně prolomený okny, je členěn sloupy a nikami se zalamovaným kladím. Kalota malované kupole je iluzivně osvětlována čtyřmi analogicky umístěnými okny a uprostřed lucernou. Nad iluzivními konzolami v pendantivech se vznášejí dvojice andílků se symboly Panny Marie Immaculaty (zemská sféra obtočená hadem s jablkem hříchu, srpek měsíce, koruna z dvanácti hvězd, kniha rozevřená).

III.C.2. Iluzivní kupole v protějším severním rameni transeptu je morfologicky a konstrukčně zcela shodná s Hibelovou realizací v jižním transeptu, jen různé dvojice andílků nad konzolami v pendantivech nesou odlišné mariánské symboly, odkazující k hymnickým příměrům a titulům Panny Marie (růže, lilie, královská koruna, hůl Aronova). Freska je poškozena průsaky z dlouhodobého zatékání střechou.

III.C.2.a. Na východní stěně **severního ramene transeptu**, nad vchodem do kaple, vymaloval **Hibel** štukovou **kartuši al fresco s portrétem a proboštským znakem Josefa Míky, s monogramem I. M. P. D. a datací 1721** jež zároveň vymezuje dobu závěrečných prací Hibela v této části chrámu.

III.C.3.a. Na východní stěně **jižního ramene transeptu**, nad vchodem do kaple, pak Hibel vymaloval *al fresco* protějškovou štukovou kartuši se stylizovaným znakem doksanské kanonie (trojice modlících se premonstrátek v chórové lavici, prostřední patrně s rysy převorky kláštera) v horním segmentu kartuše Hibel vymaloval zdařilou polopostavu **Madony s děckem na srpku měsíce**, jež nese charakteristické rukopisné rysy jeho figurálního projevu.

Na západních stěnách ramen transeptu dva barokní náhrobníky dat. 1729 – v severním ramenu biskupa Jindřicha Břetislava a v jižním náhrobník kněžny Gertrudy zakladatelky kláštera, jež zároveň časově vymezují ukončení prací na výzdobě této části chrámu.

III.E. Východní kaple umístěné **po stranách kněžiště** a sevřené rameny transeptu, v jádru původní románské prostory na východě ukončené apsidou. Stěny jsou

členěny pilastry s korintskými hlavicemi a římsou z umělého červeného mramoru, báňová klenba nad oválem je ve vrchlíku prolomena malou lucernou, ovoidová plocha klenby nese freskovou výmalbu. Ve výši patra je vsazena empora, zabíhající do tří stran kaple, s poprsní dekorovanou analogicky jako na kruchtě a v oratořích kněžiště.

III.E.1. Kaple sv. lucundy při severní straně kněžiště (délka 7,1 m; šíře 7,7 m; poloměr apsidy 2,1 m) - Zdejší kult sv. lucundy založil probošt Míka, který v srpnu roku 1728 získal ostatky této svěřice pro doksanský klášter.⁴⁷ Následně od září 1728 nechal v kostele upravit a zasvětit sv. lucundě kapli dokončenou 1729.⁴⁸ Ostatky sedící sv. lucundy v hedvábném rouchu darovaném 21. dubna 1729 kněžnou Lobkowiczovou, byly osazeny do velké oltářní schránky (řezané a zlacené barokní vitriny).⁴⁹ Téhož roku byl Hibel angažován aby vymaloval **fresko v kupoli kaple** s námětem **sv. lucundy**. V *Diariu* probošta Míky je Hibel jako autor fresky explicitě uveden – „19. července 1729 malíř Hibel hotov s výmalbou kaple sv. lucundy, za cenu 300 zl.“⁵⁰ 29. července pak probošt Míka posvětil oltář sv. lucundy.⁵¹ Práce na vybavení kaple pokračovaly až do roku 1733.

Námětem fresky na báňové klenbě je **sv. lucunda na svatbě Beránkově**. Ovoidní plochu Hibel koncipoval jako průhled do oblačných nebes, kde v popředí jsou zachyceny jen vrcholky krajních úseků iluzivní monumentální architektury typu *arcus triumphalis*, tvořené pilíři s předsazenými sloupy a s oblamovaným kladím, na konkávním půdorysu. Uprostřed při okulu lucerny je obětní mensa na níž leží beránek, pod mensou je nápisová páska s textem z Janovy Apokalypsy: „*NVPTIAE AGNI Apocal: 19,7*“ – „Radujme se a jásejme ...; přišel den svatby Beránkovy, jeho choť [Ecclesia] se připravila a byl jí dán zářivě čistý kment, aby se jím oděla.“ (Zj 19, 7-8). V popředí, nad kladím *arcu* je na kumulu sv. lucunda provázená anděly, nápis v kartuši jí označuje jako svatou pannu lucundu, jež „je příjemností Bohu a Beránku“ (*IVCVnDitas Deo et agno Virgo IVCVnDa*, chronogram datuje fresku do roku **1729**).⁵² V levici drží hořící olejovou lampu – jako „panna moudrá“ je zvána ke svatbě Beránkově. Kompozice, založená na půdorysu rotujícího oválu, je symetricky rozčleněna do čtyř protilehlých figurálních skupin. Nalevo od lucundy je dvojice dívek, z nichž jedna drží palmovou ratolest a hořící olejovou lampu (symbol „panny moudré“) a druhá kříž (symbolizující základní teologickou ctnost – *Fides* –

⁴⁷ Josef Míka, *Diarium* 1728; H. Kuchařová – L. Šturc, 2005, s. 16

⁴⁸ Josef Míka, *Diarium* 17. 9. 1728

⁴⁹ Josef Míka, *Diarium* 1729; H. Kuchařová – L. Šturc, 2005, s. 16

⁵⁰ Josef Míka, *Diarium* 19.7. 1729

⁵¹ Josef Míka, *Diarium* 29.7. 1729

⁵² Nevimová (2003, s. 211) fresku mylně datuje už do roku 1728

Víru). Napravo je skupinka andělů s dívkou, jež drží kalich, symbol Víry, andělci jí přidržují hořící lampu. Protilehle od světice je na mraku ležící dívka, jež má levou paži ovinutou okolo šíje psa a pravíci ukazuje k Beránkovi. Andělek u jejích nohou jí drží hořící lampu. Pes, světlé barvy, tu symbolizuje věrnost (v tomto významu provází alegorii Víry)⁵³ a vzhledem ke kontextu také bdělost. Malba se vztahuje k Podoběnství o pošetilých a moudrých pannách z Matoušova evangelia. Dívky s hořícími lampami – „panny moudré“ (v čele se sv. Lucundou) tu jsou přizvanými družičkami apokalyptické svatby Beránkovy – „Uprostřed noci se rozlehl křik: „Ženich je tu, jděte mu naproti!“ Všechny družičky procitly a dávaly do pořádku své lampy. Tu řekly ty pošetilé rozumným: „Dejte nám trochu oleje, naše lampy dohasínají!“ Ale rozumné odpověděly: „Nemůžeme, nedostávalo by se nám ani vám. Jděte raději ke kupcům a kupte si!“ Ale zatímco šly kupovat, přišel ženich, a které byly připraveny, vešly s ním na svatbu; a dveře byly zavřeny.“ Mt 25, 1-11. V kalotě lucerny je fresko zachycující ve výrazném *scorzu* anděla slétávajícího po hlavě úzkým okulem z nebes s vavřínovým věncem, jenž drží v obou rukách. Hiebelova freska na klenbě kaple sv. Jukundy, v minulosti poškozená zatékáním, byla roku 1885 obnovena (přemalována) malířem Janem Heřmanem (1844-1904).⁵⁴

V pendantivech kupole kaple sv. Lucundy Hiebel namaloval *al fresco* **emblémy se symboly čtyř řeholních ctností:**

III.E.1.1.a. SV **Květina** se stvolem s modrými květy v žardiniéře „*Castitate floreo*“ – **Čistotou**, cudností, vzkvétám

III.E.1.1.b. JV **Okřídlené srdce**, na pozadí strom v krajině „*Perfectione tendo*“ – **Dokonalostí** se vzpínám, vztahuji vzhůru

III.E.1.1.c. SZ **Křídlo** ptačí, na nebi nad krajinou „*Paupertate elevo*“ – **Chudobou** pozdvihován, povznášen

III.E.1.1.d. JZ **Koráb na moři** „*Obedientia procedo*“ – **Poslušností** postupuji vpřed

III.E.1.2. V konše apsidy kaple sv. Lucundy je lodice - **archa** na moři, s nástavcem v podobě trojice oltářních tabernaklů, jež nesou symboly teologických ctností: vlevo planoucí srdce – **Láska**, uprostřed kalich se zářící hostií - **Víra**, vpravo kotva – **Naděje**. Na nebi, na pozadí temného mraku, zlatě prozářeného nejsvětější svátostí, se objevuje letící anděl s nápisovou páskou „*Tricanerata fide, spe, et charitate. S. Bonav: in PS. 67.*“ Freska byla v minulosti poškozena vlhkostí, nese stopy zásahů J. Heřmana z roku 1885 (zejména v horní části, konturování figury anděla ad.).⁵⁵

⁵³ Viz Royt – Šedinová, 1998, s. 156

⁵⁴ Kubíčková, 1944; Hobzek, 1983 bez pag.

⁵⁵ Hobzek 1983, bez pag.

III.E.1.3.a. Malba v kartuši **severní části poprsně empory kaple sv. Lucundy** – dvě dvojice andílků s křížky a modlitebními knížkami a nápisovou páskou „*Deprecantes Dominum. Iudith. 4. v: 15.*“ (Proste pána) - „Měli popel i na kněžských čepicích a **volali** ze všech sil **k Hospodinu**, aby milostivě shlédl na celý dům izraelský.“ Júd 4, 15.

III.E.1.3.b. Malba v kartuši **střední části poprsně empory kaple** – půvabná barokní zahrada uzavřená v pozadí barokní branou s kovanou mříží, vpředu trojice andílků s květinovým věncem, lilii a nápisovou páskou „*Sicut Angeli. Marci 12. V: 25.*“ – „Když lidé vstanou z mrtvých, nežení se ani nevdávají, ale jsou **jako nebeští andělé.**“ Mk 12, 25.

III.E.1.3.c. Malba v kartuši **jižní části poprsně empory kaple** – trojice hudoucích andílků na loutnu, hoboje a housle, na pásce nápis „*Cantantes et psallentes. Eph: 5. v: 19.*“ – „...plni Ducha zpívejte společně žalmy, chvalozpěvy a duchovní písně. **Zpívejte Pánu** chvalte ho z celého srdce...“ Ef 5, 19-20.

Empory svou emblematickou výzdobou symbolizují nebeské kůry, rajské zahrady zabydlené andílky, jejichž posláním je adorace Hospodina, jeho chvála zpěvem a hrou. Hiebel tu dokázal svou všestrannost s jakou zvládá přesvědčivě velké formáty fresek ale i drobné žánrové výjevy, zdánlivě v tomto rozsáhlém cyklu marginální. Ale právě zde na emporách (a pendantivech) osvědčil svou nejvýraznější dispozici dekoratéra se smyslem pro detail a výrazným talentem pro krajinomalbu. Právě v těchto malých formátech, kde nebyl svazován větší kompozicí k zažitým schématům, osvědčeným konvencím, reagoval spontánně hravostí a nadsázkou, zcela aktuálně v intencích rokokové malby.

U příležitosti instalace ostatků světice v kapli roku 1729 vytvořil Hiebel předlohu pro grafickou realizaci v oficíně A. Birckharta:

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Sv. Lucunda, světice v hedvábných barokních šatech s krucifixem v levici, sedící na křesle pontifikálního typu, na kamenném stupni nápis *S: IUCUNDA V: & M:.* Dole: *Hiebel del. Birckhart Sc: Prag.* Pod spodním okrajem modlitba: „*O Gott der du die heilige Iucundam Jungfrau und Martýrin, mit sonderlichen gaben, deiner Liebe, und stärke des glaubens, gezihret hast; verleihe uns gnädiglich: auff das wir durch ihre verdiensten, und vorbitt, alle zeit, und sonderlich in der stundt unseres absterbens, die fröhlichkeit deiner barmhertzigkeit erfahre mägen. Durch Christum unseren Herrn Amen.*“ Mědiryt, 12 (14,2) x 7,5 cm, kol. 1729.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 196814.

Lit.: Dlabacz, I., s. 166, č. 95

III.E.2. Kaple sv. Lucunda (dříve sv. Anny) při jižní straně kněžiště (délka 7,1 m; šíře 9,4 m; poloměr apsidy 2,1 m) – Úcta ke sv. Lucundovi se v Doksanech počíná rokem 1730, kdy se při oslavách svátku sv. Jana Nepomuckého 16. května konala i slavnostní translace ostatků sv. Lucunda, afrického mučedníka ze 7. století, uctívaného společně s jeho druhy Epiktétem, Secundem, Vitalisem a Felixem. U příležitosti této translace byl vydán spis *Trojistranný lešení slávy trojnásobního věnce bobkového*, Litoměřice 1730, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, sign. EL XIV. 43.⁵⁶ Ostatky sv. Lucunda byly uloženy na oltářní mense z umělého mramoru u jižní stěny, v prosklené ostatkové schráně tvaru tumb, datované chronogramem 1733. Kaple byla dokončena k roku 1733 (kdy je datována ostatková schránka), vznikla úpravou původní kaple zasvěcené sv. Anně, jež byla stavebně řešena v devadesátých letech 17. století.⁵⁷ Výmalbu *al fresco* provedl Hiebel nejspíše v roce 1732, kdy pracoval i v sakristii chrámu.

Námětem fresky na báňové klenbě je **apotheosa sv. Lucunda**. Hiebel kompoziční i barevnou výstavbu malby řešil zcela analogicky jako protějšek fresky v kapli sv. Lucundy, vytvořené o něco dříve v létě roku 1729. Nevelká plocha klenby na půdorysu protáhlého oválu je opět koncipována jako průhled do oblačných nebes, kde architektonická kulisa v popředí výjevu je redukována jen na vrcholky krajních úseků iluzivní monumentální architektury typu *arcus triumphalis*, tvořené pilíři s předsazenými sloupy a oblamovaným kladím, na konkávním půdorysu. Uprostřed se vznáší na kumulu v doprovodu andílků mučedník sv. Lucundus ve stylizaci římského vojáka. Jeho skráně zdobí vavřínový věnec, po levici má palmovou ratolest na znamení svého mučednictví. Pravou ruku vztahuje ke kulise nebeského Jeruzaléma, jenž se zjevuje před ním v oblaku neseném anděly. Pod postavou světce nápisová páska „*Ostendit mihi Civitatem sanctam. Apocal: 21. V: 10*“ - „Ve vytržení ducha mě vyvedl na velikou a vysokou horu a **ukázal mi svaté město** Jeruzalém, jak sestupuje z nebe od Boha, zářící Boží slávou; jeho jas jako nejdražší drahokam a jako průzračný křišťál.“ (Zj 21, 10-11). Citace ze známé sentence z Janovy Apokalypsy se tu vztahuje k mučednické smrti sv. Lucunda a jeho následování Krista. Mučedník ve své smrti ve jménu Kristově „spatřil království Boží“, získal život věčný – „Neboť kdo by chtěl zachránit svůj život, ten o něj přijde; **kdo však přijde o život pro mne zachrání jej**. ... Říkám vám po pravdě: Někteří z těch, kteří tu stojí, neokusí smrti, dokud nespatří království Boží.“ (L 9, 24,27).

⁵⁶ H. Kuchařová – L. Šturc, s. 16, pozn. č. 26

⁵⁷ Macek, 1992, s. 59-60

Malba byla v minulosti poškozena průsaky deště, jak roku 1863 poznamenává F. Beneš, a nese stopy nevhodných zásahů a přemaleb, které nejspíše provedl Jan Heřman (1844-1904), když roku 1885 restauroval protějščí kapli sv. Lucundy.⁵⁸ V kalotě lucerny je fresko z větší části poškozeno zatékáním, v podstatě nečitelné (snad trojiční symbol v paprscité záři).

Hiebelovy fresky na klenbách obou kaplí sv. Lucundy a sv. Lucunda dnes sice nejsou v autentickém stavu, jsou poznamenány „restaurátorskými“ zásahy J. Heřmana z osmdesátých let 19. století, přesto je zřejmé že tu již Hiebel zdaleka nedosahoval kvalit svých prací z druhého desetiletí a počátku dvacátých let. V kompozici opětovně aplikuje starší konvenční schemata, jejichž vzory vzdálené desítky let, kodifikované v malbě italského *seicenta*, jsou již neaktuální. Problematická je zejména barevná výstavba, charakterizovaná těžkou barevnou hmotou oblaků, které zaplňují téměř celou plochu fresky. Těžkopádnou modelaci figur s tvrdým konturováním lze přičíst druhotným zásahům z druhé poloviny 19. století.

V pendantivech kupole kaple sv. Lucunda Hiebel namaloval *al fresco* **emblémy se symboly čtyř kardinálních ctností**:

III.E.2.1.a. SV **Ruka hrající na loutnu** opřenou o kamenný sokl „*Temperantia fovet*“ – **Umírněnost** zahřívá, oblažuje

III.E.2.1.b. JV **Maják** s planoucím světlem na mořském útesu „*Prudentia dirigit*“ – **Obezřetnost** vede, řídí, naviguje

III.E.2.1.c. SZ **Ruka s kladivem tlukoucí do diamantu na kovadlině** „*Fortitudo conservat*“ – **Statečnost** uchovává

III.E.2.1.d. JZ **Váhy** zavěšené na krucifixu „*Iustitia aequat*“ - **Spravedlnost** narovnává, vyvažuje, nestrání

III.E.2.2. **V konše apsidy** kaple sv. Lucunda - Mramorová kašna, uprostřed se zlatým kalichem – **fons vitae** - z něhož vyvěrá **krev Kristova**. Napravo běží krajinou k tomuto **mystickému prameni jelen**, na němž sedí andílek a drží nápisovou pásku „*Ita desiderat anima mea. Psal: 41. V. 1.*“ – „Jako laň dychtí po bystré vodě, **tak dychtí duše má po tobě, Bože!** Po Bohu žízním, po živém Bohu.“ Ž 42, 2-3. Ve Starém zákoně je jelen pokládán za kulticky čisté zvíře. Žalmista jej (laň) přirovnává k duši toužící po Bohu. Žalm 42,2 provázel v raně křesťanských časech katechumeny, jimž byla o Velikonocích udílána svátost křtu. Námět jelena či laně

⁵⁸ Beneš 1863, s. 197 (Malba na klenbě s námětem apotheosy sv. Lucunda, mučedníka, „však prosakujícím deštěm silně již utrpěla“).

napájeného z mystického pramene, zřídla je tedy motivem křesťnám a od časných dob provází výzdobu baptisterií. Podle legendy jelen potírá hada nalezeného u pramene (*Fysiologus* I., 30) a symbolizuje tak Krista přemožitele hada – hříchu.⁵⁹

III.E.2.3.a. Malba v kartuši severní části poprsně empory (jižní) kaple sv.

Lucunda – v půvabné horské krajině na mezi sedící andílek s nápisovou páskou s textem „*Sonet vox tua. Cant. 2 v. 14.*“ – „...dopřej mi zhlédnout tvou tvář, dovol mi hlas tvůj slyšet. Jak **lahodný je tvůj hlas!** Jak půvabnou máš tvář!“ Pís 2, 14.

III.E.2.3.b. Malba v kartuši ve střední části poprsně empory kaple – dva andělci na nebesích dující do trumpet (klarín), nápis na lemmě „*In novissima tuba. 1. ad Corint: 15. v. 52.*“ – „Hle odhalím vám tajemství: Ne všichni zemřeme, ale všichni budeme proměněni, naráz, v okamžiku, **až se naposled ozve polnice**. Až zazní, mrtví budou vzkříšeni k nepomíjitelosti a my živí proměněni.“ 1K 15, 51-52.

III.E.2.3.c. Malba v kartuši jižní části poprsně empory kaple – nad údolím v idilické krajině se klene oblouk duhy na jejímž vrcholku sedí Kristus vzkříšený, vpravo se zdvihá skalnatý masiv. Vpředu klečí andílek a drží lemmu s textem „*Audiam vocem laudis. Psal: 25. v. 7.*“ – „... při tvém oltáři se držím, Hospodine, **aby bylo slyšet mé hlasité díkuvzdání**, abych vyprávěl o všech tvých dívech.“ (Ž 26, 6-7). Duha je připomínkou znamení smlouvy, kterou po potopě uzavřel Hospodin s Noem i se vším stvořením a Kristus je jejím završením – „Ustavuji s vámi svou smlouvu. ...nedojde již k potopě, která by zahladila zemi. Toto je znamení smlouvy, jež kladu mezi sebe a vás i každého živého tvora, který je s vámi, pro pokolení všech věků: „Položil jsem na oblak svou duhu, aby byla znamením smlouvy mezi mnou a zemí. Kdykoli zahalím zemi oblakem a na oblaku se ukáže duha, rozpomenou se na svou smlouvu...“ Gn 9, 8-14.

V této době také pro premonstráty **Hiebel vytvořil návrh pro mědiryt s námětem mučedníka sv. Lucunda**, realizovaný **Antonínem Birckhartem** (Dlabacz, I., s. 166, č. 95).

III.D.1. Vstupní prostor – první travé v jižní boční lodi při transeptu (výška 6,3 m; šíře 4,5 m) - na klenbě **Umiltà - Panna Maria Pokorná**. V kopcovitém terénu sedí na zemi P. Maria a má na klíně spícího Ježíška s odkrytou rouškou. Zespodu přilétá andílek s kyticí z růží, lilie a konvalinek a s nápisovou páskou „*Circumdabant eam flores rosarum et lilia convallium*“ (Obklopovaly jí květy růží a lilií a konvalinek). Shora z nebes slétává anděl a roztahuje nad hlavou P. Marie pásku s textem

⁵⁹ Royt – Šedinová, 1998, s. 141-142

„*Lectulus floridus* – Cant: 1. V: 16.“ (Lůžko rozkvetlé) – „Jak jsi krásný milý můj, jsi líbezný! A naše lůžko samá zeleň.“ (Pís 1, 16). Ve stejném významu je marilogicky pojímána sentence z Izaiášova proroctví, symbolizující Pannu Marii jako Theotokos – Bohorodičku, jež počala z Ducha svatého a naplnila dávná proroctví o příchodu Mesiáše - „Poušť i suchopár se rozveselí, rozjásá se pustina a rozkveťte kvítím.“ Iz 35, 1. Růže a lilie jsou tradiční mariánské květy, tak jako konvalinka, symbol Mariiny pokory a znamení spásy (zejména u námětů Narození a Poslední večeře). Viz Royt – Šedinová, s. 85.

Hiebelova **Umiltà**, jejíž vznik lze řadit do první fáze výmalby do roku 1721, je žel z celého cyklu nejvíce poznamenána negativními zásahy, provedenými v roce 1885 Janem Heřmanem (1844-1904) v rámci oprav výzdoby kleneb, poškozených letitým zatékáním narušenou střešní krytinou. Freska je znehodnocena plošnou, nekvalitní přemalbou J. Heřmana, zcela bez respektu k původnímu autorskému rukopisu. Z Hiebelovy práce zůstal jen kompoziční rozvrh, jeho rukopis lze v náznaku sledovat pouze v malbě krajinného rámce výjevu.

III.D.2. Protilehlé travé v severní boční lodi při transeptu (výška 6,3 m; šíře 4,5 m), na klenbě malba s eucharistickým námětem s vyobrazením Jezulátka na lodici. Při mořském břehu se objevuje lodice na jejíž přídi stojí Ježíšek, drží velký kříž a pravicí žehná jako *Salvator Mundi*. Na špicí kýlu přidě je zlatý ozdobný štít s monogramem Maria. Při okraji lodního kýlu nápis „*Quasi navis institoris de longe portans panem suum. Prov. 31. V: 14.*“ – Ženu statečnou kdo nalezne? Je daleko cennější než perly. ... **Podobna obchodním lodím zdaleka přiváží svůj chléb.**“ (Př 31, 10,14). Nad lodicí se z nebe snáší anděl a rozvinuje nápisovou pásku „*Hic est panis qui de coelo descendit. Joan: C: 6. V: 59*“ – „Jako mne poslal živý Otec a já mám život z Otce, tak i ten, kdo mne jí, bude mít život ze mne. **To je ten chléb, který sestoupil z nebe** – ne jako jedli vaši otcové, a zemřeli. Kdo jí tento chléb, živ bude na věky.“ (J 6, 57-58). Otcové Starého zákona měli chléb – manu nebeskou, která je zachránila na poušti, avšak lid nové smlouvy dostává v Kristu chléb života věčného. Maria je metaforickou lodicí spásy, která přiváží chléb života věčného - Ježíše Krista.

Hiebel zde kompozici založil na svém osvědčeném efektním motivu emerze lodního kýlu, tak jako na fresce z roku 1714 „Svržení sv. Klimenta do moře“ na II. poli klenby kostela sv. Klimenta v areálu pražského Klementina. Mohutná galéra v pohledu *sotto-in-su* iluzivně vyjíždí z obrazového pole, kde mořský břeh je tvořen jen labilním, úzkým pásem terénu, jenž končí prohlubní ze které divák, tak říkajíc „hluboko pod úrovní mořské hladiny“, vzhlíží k výjevu.

Obdobně jako analogická freska travé vstupního prostoru jižní boční lodi, je i tato silně poznamenána přemalbou J. Heřmana z roku 1885, zde však s poněkud větší mírou uchování charakteru Hiebelova rukopisu. Heřman atrofii původních barevných pigmentů nahrazoval souvislou přemalbou ploch. Takto jsou barevně pozměněny zejména inkarnáty, oblaka i trup lodi. Figury, zbavené jemné barevné gradace původních inkarnátů, získaly tuhou modelaci a byly nově konturovány tvrdou obrysovou lineou.

III.D.3. Vyzděním příček v bočních lodích na počátku 17. století vznikla na **severní straně** menší **kaple, zasvěcená sv. Janu Nepomuckému** (výška 6,3 m; šíře 4,5 m). Původně osvětlená oknem, později zazděným. Prostor byl původně zaklenut jedním polem křížové klenby, která byla při barokizaci interieru chrámu přetažena barokním štukem, rovněž okno v severní stěně bylo zazděno. Štukové zrcadlo Rocha Baiera tvoří na klenbě plastický rámec malby *al fresco* s námětem apotheosy sv. Jana Nepomuka. Světec je skupinkou andělů nesen nad zemskou sférou vzhůru, okolo hlavy má pěti hvězd, v pravé ruce drží palmovou ratolest jako mučedník. Nahoře ve výšinách universa se ve zlatavém oparu zjevuje Nejsvětější trojice. nad hlavou Jana Nepomuka se vznáší holubice Ducha svatého, o něco výše je sedící Bůh Otec v podobě starce, s levicí opřenou o sféru, pravou rukou žehná světci. Vedle sedící Kristus energickým gestem rovněž žehná mučedníku.

Už na počátku šedesátých let 19. století však F. Beneš konstatuje, že „Oltář zmizel a Hiebelovy fresky i štukatury pozůstaveny jsou hlodajícím zubu času.“⁶⁰. Freska poškozená vlhkostí, je poznamenána řadou zásahů, zejména ve skupině sv. Jana. Jako zcela autentické se jeví okřídlené hlavičky andílků.

Velmi zajímavým motivem v Hiebelově koncepci tradičního námětu apotheosy je mohutné těleso zeměkoule (pokud ovšem není „restaurátorským“ doplňkem z druhé poloviny 19. století). Kulová úseč, téměř polovina zemské sféry, vyplňuje dole přední plán kompozice, a to i s naznačením struktury zemského povrchu. Janova apotheosa se takto odehrává nikoli tradičně „v oblacích na nebi“ ale v otevřeném prostoru universa nad zemskou sférou. Tento takříkajíc „extraglobální“ pohled na Zemi z universa Hiebel mohl převzít z obdobně řešených kompozic s tématem Vidění / snu sv. Benedikta z Nursie (viz Steinfels, fresko na klenbě presbyteria kostela sv. Markéty v Břevnově; nebo monumentální plátno z někdejšího hlavního oltáře kostela sv. Mikuláše na Starém Městě pražském, s námětem Vidění sv. Benedikta s českými patrony od Jana K. Lišky, asi 1693), kde je tento motiv založen na světcově referenci o mystické vizi.

⁶⁰ Beneš 1863, s. 199

Protilehlá **Jižní kaple** vytvořená roku 1604 vyzdáním úseku boční lodi a přestavěná roku 1716 za probošta Míky – zasvěcena je **sv. Kandidovi**, římskému legionáři a mučedníku, druhovi sv. Mořice, jehož téměř všechny ostatky klášter vlastnil a uctíval (analogicky vznikla na protější severní straně kaple sv. Jana Nepomuckého). Stěny jsou členěny kanelovanými lisenami, prostor spoře osvětlují dvě okna. Klenba je křížová o dvou travé, její strukturu kuntuřují festony provedené ve štuku, v plochách štuková zrcadla s freskou. „Kaple sv. Kandida má na klenbě uprostřed P. Marii a kolem šest světců.“⁶¹ Ve starší literatuře jsou i tyto malby připisovány Hibelovi: „Oltář přišel odtud do Ředhosti a bohatá štukatura jakož i Hibelovy fresky již velice utrpěly.“⁶² Již na prvý pohled je však zřejmé, že malby slohově ani rukopisně s prací Johanna Hiebela nesouvisejí. Štuková a malířská dekorace v kapli sv. Kandida vznikla už k roku 1695.⁶³

III.F. V sakristii budované za probošta Ondřeje Wernera 1587-1591 jako prostá čtvercová místnost **na klenbě fresková malba sv. Norberta**, sign. „*Hibel, pin: Aō: 1732*“.⁶⁴

V jednoduchém štukovém rámcí kasulového tvaru je freska s vyobrazením hlavního řádového světce sv. Norberta adorujícího Nejsvětější svátost oltářní. Malba je ve velmi autentickém stavu. Poslední známá signovaná Hibelova malba *al fresco*. Norbert v pontifikálním rouchu s mozzetou a palliem, klečící s gestem tradiční proskineze na oltářním stupni před menzou mramorového oltáře portálového typu. Na tabernaklu je umístěna monstrance, jejíž paprscitý nimbus ozařuje proud sakrálního světla ze zlatavého oblaku v chrámové klenbě. Z hostie v lunule monstrance proudí na světcovu tvář paprsek sakrálního světla. Světci přísluhují dva andělci u jeho nohou. Jeden drží kadidelnici, druhý rozevřenou knihu na jejíchž stranách je text „*Serm: S: Norb: Circa Altare et Divina mysteria munditium*“. Na spodním stupni stipes je Hibelova signatura: „*Hibel, pin: Aō: 1732*“. Výjev se odehrává v rozlehlém chrámovém interieru, jenž má blízko k pojetí Haffeneckerovy architektury.

V rámcí rozsáhlé výmalby kostela Narození Panny Marie v Doksanech byl Johannu Hibelovi tradičně také připisován konvolut obrazů ze života sv.

⁶¹ Kubíčková 1944, bez pag.

⁶² Beneš 1863, s. 199

⁶³ Macek 1992, s. 59-60

⁶⁴ Hibelovu signaturu fresky v sakristii připomíná relevantní literatura (Beneš 1863, s. 198; Matějka 1898, s. 74; Herain 1915, s. 119, č. pozn. 170; Nevimová 2001, s. 19; táž 2003, s. 201.).

Norberta.⁶⁵ Jak je v řádových chrámech premonstrátů obvyklé i v Doksanech zdobí stěny interieru kostela **cyklus ze života zakladatele řádu sv. Norberta** – devět olejomalb na plátně, velkých rozměrů, umístěných v kněžišti, transeptu a v hlavní lodi. Cyklus ve výzdobě chrámu navazuje na starší dva obrazy Brandlovy se stejnou tematikou – *Obláčka sv. Norberta a Sv. Augustin odevzdává sv. Norbertovi řádové regule* z roku 1707, umístěné v kněžišti protějškově po obou stranách hlavního oltáře.

Tuto houževnatě tradovanou mylnou atribuci J. Hiebelovi založil svým lakonickým sdělením již G. J. Dlabacz (1815, s. 625 č. 6): „*Im Oel hat er das Leben des heil. Norbert für die Stiftskirche zu Doxan in mehreren großen Gemälden geliefert.*“ Byla pak všeobecně přijímána a soubor doksanských pláten až do nedávné doby reprezentoval Hiebelův tvůrčí projev na poli olejomalby. „Velké olejové obrazy v rámech, ze života sv. Norberta, kteréž s velkou umělostí maloval Jan Hiebel, a které podle sebe zavěšeny ozdobují stěny chrámové.“ (František Beneš, 1863, s. 197). „Přičítají se Janu Hieblovi. Jsou však patrně dílem dvou malířů, z nichž jeden byl věcný realista, druhého zajímali problémy luministické.“ (Kubíčková 1944).

„Tam dodal Hiebel také obratně malovaný cyklus ze života sv. Norberta, svědčící o navázání na malbu vrcholného baroku v Čechách.“ (J. Neumann, heslo Hiebel, 1975). „Plný plastický vývin objemů, charakterizující figury jeho fresek, se v plné míře projevuje na zdařilém a působivém svatonorbetském cyklu v doksanském kostele.“ (P. Preiss, 1989, s. 551). „Hieblovým dílem je i cyklus obrazů ze života sv. Norberta, jenž je zavěšen na stěnách lodi a kněžiště.“ (Nevímová 2003, s. 200).

Konvolut pláten, poměrně solidní ač průměrnou malířskou kvalitou, vždy budil pozornost ve vztahu k Hiebelovi. A to zejména pevnou výstavbou objemů, robustní, skulptivní modelací a zemitostí figurálních typů s výraznou spektakulární gestikou. Srovnání s detaily Hiebelových maleb *al fresco* však vykazuje mnohé odlišnosti budící rozpaky, nejvíce patrná je zcela jiná typika tváří. Otázku problematice atribuce svatonorbetského cyklu vyřešila až v nedávné době H. Kuchařová, když si povšimla poznámky probošta Míky v jeho *Diariu* ze dne 9.10. 1712, odkazující k malíři Václavu Noskovi z Jihlavy⁶⁶ - „*Venit P. Andreas Parochus Iglaviensis cum*

⁶⁵ Dlabacz 1815, 625 č. 6; Beneš 1863, s. 197; Kubíčková 1944, bez pag.; Preiss 1989, s. 551; Nevímová 2003, s. 200

⁶⁶ Václav Jindřich Nosek (Nosecký) se od roku 1675 školil v Praze v dílně Jiřího Filipa Mazance, od roku 1696 členem malostranského malířského pořádku, od 1702 ve staroměstském pořádku. Poté přesídlil do Jihlavy, pro tamní kostely dodal řadu oltářních pláten. Kol. roku 1702 se účastnil spolu s M. V. Halbaxem na freskové výmalbě mariánské kaple v kostele sv. Jakuba v Jihlavě. Pro strahovské premonstráty dodal oltářní obraz Nanebevzetí P. M. Byl otcem známějšího malíře Františka K. E. Noseckého (1693 – 1753), který vstoupil roku 1714 do premonstrátského řádu na Strahově a přijal řeholní jméno Siardus. Dlabacz II, s. 398-399; Herain 1915, s. 103

domino Campion, per quos misi pictori Wenceslao Iglaviensis residuos centum sexaginta id est 160 fl. pro imaginibus magnis quae pendent in Ecclesia de Sancti Patri Norberti, ceterisque habet totum solutum.“ (9. října 1712 – přijel P. Andreas, farář v Jihlavě, s panem Campionem. Jejich prostřednictvím poslal malíři Václavu Jihlavskému zbylých 160 zl. za velké obrazy ze života sv. Norberta, které visí v kostele, ostatní má již cele uhrazeny).⁶⁷

Autorství Václava Noska (Noseckého) cyklu olejomalb se sv. Norbertem potvrzuje i nově nalezená signatura, kterou malíř vepsal do obojku psa - „*W. Nos*“ - v levém dolním rohu plátna, zavěšeného na severní stěně hlavní lodi (I. travé).

⁶⁷ J. Mika, *Diaria*, 9. říjen 1712; H. Kuchařová – L. Šturc, 2005, s.14

Klášterní kaple Zasnoubení Panny Marie

S. Maria in Capella Doxanensi honorata - Nigra, sed formosa Dei Genitricis Ruthenicae Effigies

Hiebelova činnost pro panenský klášter premonstrátského řádu v Doksanech byla na samém počátku, roku 1720, spojena kromě výmalby chrámu, ještě s drobnou, avšak pozoruhodnou fundací zasloužilého probošta Josefa Míky.

V dubnu 1718, v roce úmrtí premonstrátské vizionářky z Doksan sestry Maxmiliány Zásmucké (1655 – 1718), založil probošt Míka stavbu mariánské kaple zasvěcené Zasnoubení Panny Marie.⁶⁸ Nová stavba byla situována do konventní části na čtvrtém dvoře, nedaleko od severní strany chrámové lodi.⁶⁹ Drobná centrála byla vystavěna na kruhovém (či oválném) půdorysu, s fasádou členěnou dvojicemi pilastrů, s kupolí s lucernou, na rubu s patrnou strukturou radiálních žeber. U projektu kaple, budované v čase hlavní fáze barokizace chrámu, lze předpokládat autorství Tomáše Haffeneckera, stejně jako při velké chrámové kupoli, jejímuž formálnímu řešení se zdá být analogická. Lokace i forma doksanské kaple P. Marie je patrná na vedutě klášterního komplexu z roku 1726 Jana Františka Fischera podle Pietra Antonia Versy, (mědiryt na papíru, příloha spisu Josefa Míky, *Das ruhmwürdige Doxan ...* Litoměřice 1726), případně je také zakreslena na plánu kláštera z roku 1784 (viz E. V. Balcárek, Doksany, 1931).

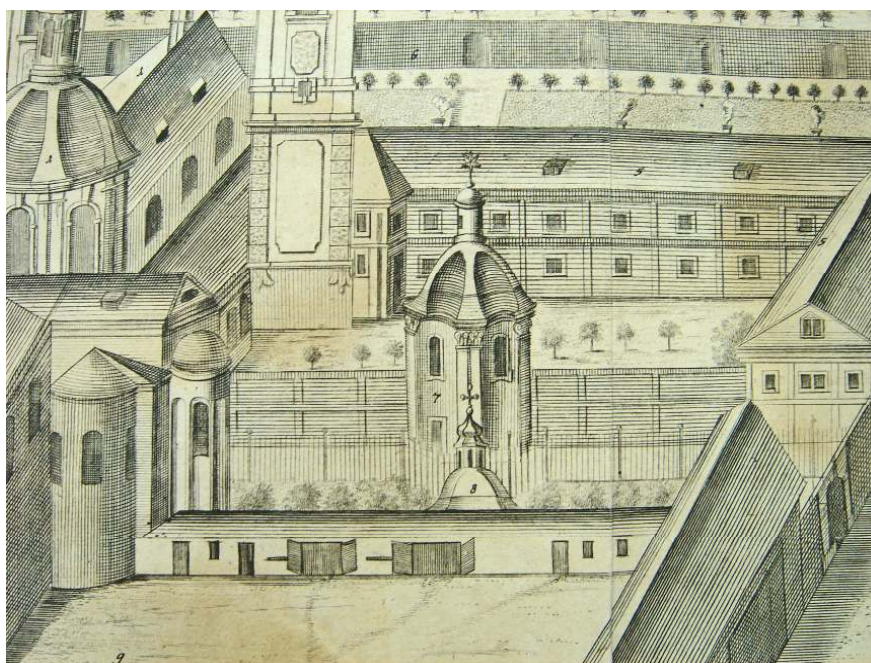
O časovém postupu výstavby kaple referují opět záznamy z *Diaria* probošta Míky. 4. dubna 1718 požehnal probošt základní kámen kaple. 7. listopadu téhož roku byla kaple stavebně dokončena. 21. listopadu [na den Zsvěcení/Obětování Panny Marie] probošt novou kapli vysvětil k počtě Zasnoubení P. Marie se sv. Josefem⁷⁰ (posvětil také oltář). 9. ledna 1719 požehnal zvon a 20. ledna 1719 se postaral o umístění zvoníčky nad kaplí. Konečně 5. října roku 1720 byla kaple

⁶⁸ H. Kuchařová – L. Štunc 2005, s. 15

⁶⁹ Beneš, 1864, s. 194; Kubíčková 1944, bez pag.

⁷⁰ Patrocinium kaple – Zasnoubení P. Marie se sv. Josefem – se vztahovalo jak k tradiční řádové mariánské preferenci, tak ke jménu stavebníka probošta Josefa Míky, také však patrně reflektovalo mystickou/vizionářskou dispozici fundátorky kaple sestry Maxmiliány.

Zasnoubení P.M. hotova i s výzdobou - s malbami kupole a oltáře. Za fresko v kupoli (spolu s blížie nedefinovanou malbou oltáře) kanonie uhradila částku 150 zl. Ačkoli Hiebelovo jméno není v pramenech v této souvislosti explicitně uvedeno, není třeba o jeho autorství výmalby kaple pochybovat.⁷¹ Hiebel byl již od 18. července 1720 prokazatelně v angažmá doksanské kanonie (a to jako jediný freskant).



J. F. Fischer podle Pietra A. Versy, *Klášter v Doksanech* – detail s kaplí Zasnoubení Panny Marie, Litoměřice 1726, mědiryt

Nová kaple byla vybudována péčí Josefa Míky a z podnětu sestry Maxmiliány (snad z jejího finančního odkazu) pro milostný obraz P. Marie z její pozůstalosti.⁷² Obraz doksanské Madony od zmíněné řeholnice „bohatě ozdobený a od lidu vysoce ctěný“ zde býval vystaven do sedmdesátých let 18. století. Kaple byla v roce 1825 odstraněna z příkazu Jana Lexy svobodného pána z Aehrenthalu, jenž se po zrušení kláštera roku 1782 stal novodobým majitelem panství.⁷³ Doksanský milostný obraz Vladimírské Bohorodičky – „Panny Marie Rušánské“ patřil na počátku druhého desetiletí (za éry probošta Míky) k nejvíce ceněným

⁷¹ H. Kuchařová – L. Šturc 2005, s. 15

⁷² Beneš 1864, s. 194; Kubíčková 1944, bez pag.; H. Kuchařová – L. Šturc 2005, s. 15

⁷³ Ibidem

devocionální kanonie premonstrátek v Doksanech. Kopie proslulé ikony Vladimírské Bohorodičky byla malovaná temperou na desce z lipového dřeva, vysoké asi 25 cm a 22 cm široké.⁷⁴

Po vytvoření nových mramorových oltářů v transeptu F. Lauermannem 1773/1774 byla doksanská ikona osazena na oltáři sv. Josefa pod oltářním plátnem Sen sv. Josefa od Ludvíka Kohla z roku 1773 do prosklené schránky (tabernaklu) - „v mramorovém výklenku za sklem prastarý obraz Madonny s Ježíškem na zlaté půdě a na lipovém dřevě. Jemné pletivo ze zlatého drátu a smaltových perliček ozdobuje ho vůkol ...“⁷⁵ V dubnu roku 1862 byl obraz Madony vyjmut z rámu a na rubu desky objeven nápis o původu devocionálie: *Haec imago oblata fuit Serenissimo Marchioni Badensi Ludovico ab Archi-Episcopo Albaniae, ab illo Domino Episcopo Litomericensi Jaroslao praesentata, quam ille ante mortem suam V. Maximilianae Doxanensi donavit, illam sibi Dominus Vitus Abbas Strahoviensis pro suo solatio mutuavit, post cujus mortem Josefus Praelatus Doxanensis eandem recepit. A. 1711.* – „Tento obraz darován byl jasnému markraběti Badenskému Ludvíkovi od arcibiskupa Albanského, markrabě Ludvík jej obětoval Litoměřickému biskupu Jaroslavovi [ze Šternberka]⁷⁶, ten jej dal před svou smrtí [t.j. před r. 1709] panně Maxmilianě [ze Zásduk, prem. řeholnici] v Doksanech, od které si ho vypůjčil pro potěšení své pan Víty [Seipl], opat Strahovský, po jehož smrti Josef (Mika), probošt Doksanský, zas ho nazpět obdržel r. 1711.“ Malíř J. Sheivl učinil věrnou kopii.⁷⁷

Doksanský obraz Panny Marie Vladimírské, zv. Rušánské, byl patrně ukořistěn v tureckém táboře pod Vídní roku 1683 markrabím Ludvíkem Bádenským.⁷⁸

Ikona je zmiňována na oltáři sv. Josefa ještě k roku 1977 v Matějkově Soupisu uměleckých památek Čech (s. 285), poté je však nezvěstná – J. Hobzek ve své studii z roku 1983 již uvádí na témže místě jen fotokopii doksanské ikony.

Mariánský typus a původ této ikony v Čechách podrobně popsal J. Royt.⁷⁹ Panna Maria Rušánská (*Imago Ruthenica* – t.j. míněno „Ruská“, „*Nigra, sed formosa Dei Genitricis Ruthenicae Effigies*“) je kopií palladia Ruska Panny Marie Vladimírské – ikony typu Glikofilúsy (Sladce/něžně milující), či Eleusy (Slitovnice),

⁷⁴ Matějka 1898, s. 74

⁷⁵ Beneš 1863, s. 198

⁷⁶ Jaroslav František Ignác ze Šternberka (větev holických Šternberků) od r. 1676 biskupem litoměřickým, zemřel 12.4. 1709. Na cestě na jeho pohřeb stihla smrt Míkova předchůdce probošta Bruna Matyáše Kunovského (1658 Třeboň – v létě 1692 zvolen doksanským proboštem, zemřel 1709).

⁷⁷ Beneš, 1863, s. 198. Text na rubu desky uvádí také Royt 1999, s. 87, 267

⁷⁸ Royt 1999, s. 87, 267

⁷⁹ Royt 1999, s. 68, 87, 124-126, 267; Royt 2006, s. 202.

jež je byzantského původu, pochází ze 12. století, byla chována v Uspenském chrámu moskevského Kremlu, později uložena ve sbírkách Tretjakovy galerie v Moskvě. Bohorodička Vladimírská je nejuctívanější ikonou typu Glykofilúsa. Kopie Vladimírské Matky Boží zv. Rušánské byly uctívány kromě premonstrátského kláštera v Doksanech, také v kostele sv. Jakuba Většího v Berouně a ve Vilémově u Havlíčkova Brodu, kam kopii obrazu z Prahy přenesla rodina hrabat Carretto-Millesimo. Milostný obraz Panny Marie Vladimírské - Rušánské byl chován také od r. 1637 v Jičíně v kostele jezuitské koleje.⁸⁰

Roku 1720 Hiebel ještě v Doksanech nakreslil pro pražskou oficínu Jana F. Fischera barokně stylizovanou **milostnou sošku Panny Marie** chovanou v klášteře premonstrátek. Hiebelovu předlohu Fischer ryl a editoval roku 1720 s popisem a chronogramem „*Vera effigies s. Marlae In CapeLLa DoXanensi honoratae*“.⁸¹

Pro vlastní mariánské litanie zdejších premonstrátek v roce 1729 Hiebel vytvořil **kresbu P. Marie** (Doxanské) jako předlohu pro frontispis. *Litanie aneb suplikace k Panně Marii Doxanské, patronce všech k ní se utíkajících* byly vydány roku 1729 v Litoměřicích.⁸²

⁸⁰ Royt 1999, s. 68, 87, 124-126, 267

⁸¹ Beneš, 1863, s. 194. F. Beneš a po něm K.V. Herain (1915, s. 120, č. pozn. 170) tu nepochybně zaměnili doxanskou kopii Panny Marie Vladimírské, jež bývala vystavena v kapli Zasnoubení P. Marie za milostnou sošku Panny Marie Doxanské, jež je zachycena na rytině z roku 1720, pro kterou kreslil Hiebel předlohu. Obr. viz Nevímová 2003, s. 230, obr. č. 12.

⁸² Nevímová, 2001, s. 23

IV.

Rastatt - Hofpfarrkirche zum Heiligen Kreuz – nástropní fresko Nalezení sv. Kříže sv. Helenou, 1722

„*Bettet für die grose Sünderin Augusta*“¹

Po návratu z poutní cesty do Říma v létě roku 1719 se markraběnka Sibylla Augusta von Baden-Baden, rozená vévodkyně Sachsen-Lauenburg, rozhodla neprodleně zahájit již déle plánovanou stavbu zámeckého kostela sv. Kříže v Rastattu. Projekt nového chrámu vypracoval dvorní stavitele Johann Michael Rohrer na základě podrobných propozic samotné fundátorky, která se osobně podílela i na tvorbě dekorací interieru.

Na realizaci prestižního projektu pracovalo několik významných umělců narozených, či trvale usazených v Čechách, v čele s bádenským dvorním stavitelem Rohrerem (malíř – dekoratér Franz Pfleger, malíř oltářních pláten J. Onghers). Pro vytvoření nástropní fresky, koruny celého díla, markraběnka během svého pobytu v Praze v červenci roku 1721 osobně angažovala Johanna Hiebela. *Hofpfarrkirche zum Heiligen Kreuz* v Rastattu svou výtvarnou kvalitou a vysokou autenticitou dnes reprezentuje nejvýznamnější sakrální barokní stavbu v celé oblasti Baden – Württemberg.

Francisca Sibylla Augusta se narodila 21. ledna 1675 v dolnosaském Ratzeburgu, vyrůstala však na panství v západních Čechách v Ostrově nad Ohří.²

¹ Epitaf Franzisky Sibylly Augusty markraběnky bádenské na její přání osazený po její smrti roku 1733 na kamenné desce v dláždění pod kruchtou při vstupu do chrámu, nedaleko místa jejího posledního odpočinku. Červený pískovec s inkrustovanými mosaznými literami, 88,5 cm x 88,5 cm.

² Rod Sachsen-Lauenburg pocházel z vévodství Lauenburg (Dolní Sasko), tvořící jihovýchodní část šlesvicko-holštýnské provincie s hlavním městem Ratzeburg.

V roce 1623, 9. srpna, předal český místodržící Karel kníže z Liechtensteinu v zástavu panství Ostrov nad Ohří (Schlackenwerth) vévodovi Juliu Heinrichu von Sachsen-Lauenburg za pohledávku 600.000 zl. rýnských, kterou mu dlužil císař za vojenskou výpomoc - postavení pluku. Následně bylo vévodovi 30. ledna 1625 panství prodáno i s městem v dědičný majetek za 150.000 zl. rýnských. Tak se dostal vévodský rod Sachsen-Lauenburg do Čech. Vévoda Julius Heinrich si Ostrov zvolil za svou novou rodovou rezidenci a za správní ústředí všech osmi postupně nabytých panství v západních Čechách. Jeho ženou se stala Anna Magdalena z Lobkowitz. Po jeho smrti roku 1665 převzal ostrovské panství jeho mladší syn Julius Franz (1641-1689) a v roce 1667 též

K Čechám měla trvalé vazby a i později, když přesídlila do Bádenska, se na své panství v Ostrově pravidelně vracela.

Po náhlém úmrtí vévody Julia Franze se poručnictví nad jeho nezletilými vysoce urozenými dcerami ujal sám císař Leopold I., opatrovnická péče byla svěřena do rukou příbuzných, roudnických Lobkowiczů. Vzhledem k postavení a majetku svého rodu byla Sibylla Augusta princezna sasko-lauenburská (spolu se svou sestrou Annou Marií Franciscou) pokládána za jednu z nejvýhodnějších příležitostí aristokratického sňatku v celé říši (mezi aspiranty se objevila taková jména jako princ Evžen Savojský či August Silný, pozdější král polský).

Markrabě bádenský Ludwig Wilhelm (1655-1707), zasloužilý vojevůdce v bojích proti Turkům, měl již požehnání císaře Leopolda pro sňatek se starší dědičkou rodu Sachsen-Lauenburg, Annou Marií Franciscou. Situace se však náhle změnila, když byl oproti očekávání markrabě patrně více zaujat mladičkou Sibyllou Augustou. Neprodleně byly 14. ledna 1690 oznámeny zásnuby a 27. března 1690 se Francisca Sibylla Augusta Herzogin von Sachsen-Lauenburg ve svých patnácti letech provdala za Ludwiga Wilhelma markraběte bádenského. Svatba se konala na zámku v Roudnici nad Labem pod poručnickým vedením příbuzné Marie Anny kněžny z Lobkowiczů. Nedlouho před svatbou sídlo markraběte bádenského, atakované francouzským vojskem, zničil požár roku 1689 a rodina se musela dočasně přestěhovat do rodové rezidence Sibylly Augusty. Ostrov nad Ohří se tak na několik let stal markraběcí rezidencí. V roce 1691 byl však poškozen požárem i zámek v Ostrově a musel být nákladně opravován (přestavbu realizoval bádenský dvorní architekt Domenico E. Rossi³). Roku 1691 Ludwig Wilhelm porazil v Uhrách u Szalankamen tureckou armádu a byl povýšen císařem na generálporučíka císařských vojsk. V roce 1697 manželé přesídlili do Baden-Badenu. Následujícího roku dvorní architekt Domenico Egidio Rossi začíná postupně budovat v nedalekém Rastattu pro markraběte reprezentativní zámeckou rezidenci. V letech 1695 – 1706 Sibylla Augusta krátce za sebou porodila devět dětí, z nichž v časném věku sedm zemřelo. Do Rastattu se rodina trvale přestěhovala roku 1705. Markrabě Ludwig Wilhelm, proslulý „*Türkenluis*“, se ještě v císařských

zdedil knížectví Lauenburg po svém starším bezdětném bratrovi. Po smrti Julia Franze roku 1689 byl rozsáhlý majetek rozdělen mezi jeho dvě dcery. Starší Anna Maria Francisca (1672 – 1741) dostala panství původně z vlastnictví své babičky Anny Magdaleny z Lobkowicz (Zákupy, Buštěhrad, Ploskovice a dal.). Mladší dcera Francisca Sibylla Augusta (1675-1733) zdědila panství získané jejím dědem Juliem Heinrichem - Ostrov nad Ohří (Schlackenwerth) spolu s dalšími sedmi přilehlými a také statky Grasengrün, Starou Rolí a Mirovice. (Viz Wachsmannová 1946, s. 34-39). Sibylla Augusta zemřela 10. července 1733 na zámku Ettlingen, kde převážně žila od roku 1727, kdy předala markrabství Bádenské svému plnoletému synovi Ludwigu Georgovi.

³ Royt 2006b, s. 274

službách zúčastnil jako *Generalleutnant* válek o španělské dědictví. Utrpěl však vážnější zranění v bitvě u Schellenbergu roku 1704 a o tři roky později předčasně umírá ve věku 52 let.⁴ Sibylla Augusta tak od roku 1707, vedle rodového panství v Čechách, jako regentka spravovala i markrabství bádenské za svého nezletilého syna Ludwiga Georga až do roku 1727.

Po smrti markraběte Ludwiga Wilhelma von Baden-Baden roku 1707 nahradil stavitel Johann Michael Ludwig Rohrer dvorního architekta Domenica Egidia Rossiho,⁵ jenž od roku 1698 budoval v Rastattu rezidenční sídlo markrabat. Johann M. Rohrer ve službách ovdovělé Sibylly Augusty vystavěl od roku 1710 tzv. *Sibyllenflügel* na severní straně zámeckého areálu a zejména navazující novostavbu pozoruhodné zámecké svatyně.⁶

V letech 1719 – 1723 nechala Sibylla Augusta vybudovat zámecký kostel sv. Kříže podle plánů svého dvorního stavitele Johanna M. Rohrera.⁷ Stavba vznikala

⁴ A. Zimmermann, Sibylla Augusta 1675-1733 Die kunstsinnige Regentin, in: Schloss Rastatt, 300 Jahre Residenzschloss Rastatt, Ein Sonderheft von Schlösser Baden – Württemberg, Stuttgart 2000, s. 20; V. Wachsmánová 1946, s. 34-40; O. Špecinger, Anna Marie Františka velkovévodkyně Toskánská, in: Cour d' honneur č. 3, s. 74-77; Royt 2006b, s. 273-274

⁵ G. Passavant, Studien zu Domenico Egidio Rossi, Karlsruhe, 1967; P. Preiss, Italští umělci v Praze, Praha 1986 (ad návrhy pro zámek v Rastattu)

⁶ Johann Michael Ludwig Rohrer se narodil roku 1683 na Karlovarsku v Čechách. Oboru se nejprve učil u svého otce, rovněž stavitele. Nejprve pracoval v Ostrově nad Ohří. Nedlouho po smrti markraběte jej Sibylla Augusta jmenovala svým dvorním stavitelem v Rastattu.

⁷ **Literatura:** Karl Lohmeyer, Beiträge zur Baugeschichte des Rastatter Schlosses. In: Zeitschrift für Geschichte d. Oberrheins. Neue Folge XXVII, 1912 und NF XXIX, 1914

Elisabeth Weiland, Markgräfin Sibylla Augusta von Baden. Ein Beitrag zur Geschichte eines fürstlichen Frauenlebens um die Wende des 17. Jahrhunderts, nepublikovaná disertační práce, Universität Freiburg 1922

Anna Maria Renner, Die Schlosskirche zu Rastatt und ihr Baumeister Michael Ludwig Rohrer. Die Baumeisterfamilie Rohrer. Schriftenreihe der Badischen Heimat „Vom Bodensee zum Main“ Nr. 43, Karlsruhe 1936

Anna Maria Renner, Die Kunstinventare der Markgrafen von Baden. Beiträge zur Geschichte des Oberrheins, herausg. Oberrh. Historischen Kommission, Bühl 1941

Viktorie Wachsmánová, Život a dílo Abrahama Leuthnera, in: Památky archeologické, XLII 1939-1946, Praha 1946, s. 34-40

A. M. Renner, Die Heilig Kreuz-Kirche, ehemals Schlosskirche, in: *Festschrift zur 200sten Wiederkehr der Kircheneinweihung am 2. 9. 1964*, Hrsg. Katholisches Stadtpfarramt St. Alexander, Rastatt 1964, s. 29-35

Anna Maria Renner, Sibylla Augusta Markgräfin von Baden, Karlsruhe 1976

Lotte Weiskirchner, Die Kapellen der Rastatter Residenz, nepublikovaná magisterská práce, univerzita v Tübingen, 1990

Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I, 1993, s. 634
Schloss Rastatt, 300 Jahre Residenzschloss Rastatt, Ein Sonderheft von Schlösser Baden – Württemberg, Stuttgart 2000

Sigrid Gensichen, Zur Ikonologie des Kreuzes: Die Heilige Stiege mit Kapelle des Leidens Christi und die Hofpfarrkirche „Zum Heiligen Kreuz“ an der Rastatter Residenz, 1719 bis 1723. In: *Zwischen Sonne und Halbmond. Das Erbe des Türkenlouis: Bauen und Bewahren*. Kolloquium zur

jako svého druhu sakrální dvorský komplex, jehož ideovou koncepci vytvořila sama markraběnka. Na počátku tohoto projektu však bylo *ex voto* jejího drahého chotě – zbožný slib postavit v Rastattu nový kostel v očekávání narození svého dědice, roku 1702 narozeného korunního prince Ludwiga Geoga.⁸ Svůj slib markrabě bádenský již naplnit nestačil, po jeho úmrtí roku 1707 se však realizací nového chrámu začala zabývat ovdovělá Sibylla Augusta. Je zřejmé, že se tento záměr rodil již dlouho před samotnou realizací, a že výsledné velmi komplexní pojetí markraběnka promýšlela ještě před svou poutní cestou do Říma.

Základní ideou nové svatyně se mělo stát *Passio Christi* a Oslavení sv. Kříže jako nástroje vykoupení, završení dějin spásy. V tomto pozoruhodném projektu se spojovala nejen dobová barokní emotivní spiritualita s dvorskou reprezentací, reflektující tradice panovnického kultu sv. Kříže jako symbolu legitimacy křesťanské moci, jistě i tradice karlovske úcty k pašijovým relikviím, s níž se markraběnka setkala v Čechách, také však její osobní prožitá náboženská zkušenost.⁹ Krátce po úmrtí svého chotě podnikla markraběnka v roce 1708 cestu z Klášterce nad Ohří do Einsiedeln, proslulého poutního místa ve Švýcarsku, aby tam prosila u milostné Madony Einsiedelnské za uzdravení svého syna Ludwiga Geoga. Roku 1702 narozený korunní princ byl němý a po návratu své matky se skutečně uzdravil. Proto markraběnka o něm nadále mluvila jako o svém „*Einsiedler-Kind*“ a na poděkování nechala postavit na panství Ostrov nad Ohří v Čechách kapli Panny Marie Einsiedelnské. Později, roku 1715, nechala Sibylla Augusta také při nové rezidenci v Rastattu vybudovat v zámeckém parku kapli ke cti P. Marie Einsiedelnské na paměť pouti do Švýcarska a zázračného uzdravení syna. Kapli postavil její dvorní stavitel Johann Michael Ludwig Rohrer.¹⁰

Baugeschichte und Denkmalpflege der Barockresidenz Rastatt am 15. und 16. September 2005 im Rastatter Schloss. Stuttgart 2006, s. 101 – 110

Sigrid Gensichen, Hofpfarrkirche „Zum Heiligen Kreuz“ an der Rastatter Residenz, 1719 bis 1723, als Gesamtkunstwerk im liturgischen Vollzug, nepublikovaná disertační práce předkládaná v průběhu roku 2005-2006 na Universität Heidelberg,

Jan Royt, Franziska Sibylla Augusta markraběnka bádenská jako „druhá Helena“. K ikonografii výzdoby zámeckého kostela sv. Kříže v Rastattu. In: *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, B. Bukovinská – L. Slavíček (ed.), Praha 2006b, s. 271 – 277

Konstantin Maier, Kirchliche Pracht als inszeniertes Gotteslob. Barocke Frömmigkeit und Liturgie. In: *Zwischen Sonne und Halbmond. Das Erbe des Türkenlois: Bauen und Bewahren*. Kolloquium zur Baugeschichte und Denkmalpflege der Barockresidenz Rastatt am 15. und 16. September 2005 im Rastatter Schloss. Stuttgart 2006, s. 87 – 92

⁸ Maier 2006, s. 87; Gensichen 2006, s. 102

⁹ Genezi ikonografického námětu Nalezení sv. Kříže, úcty ke sv. Kříži a tradici tohoto kultu v Čechách podrobně ozřejmil ve své studii J. Royt 2006b, s. 271-275

¹⁰ Maier 2006, s. 90-91

Na podporu kultu sv. Kříže, jenž měl být pěstován v nově proponovaném chrámu téhož zasvěcení, markraběnka již roku 1717 v Rastattu založila sodalitu nazvanou „Společenství Kříže“ („*Creutz-Versammlung*“). Zakladatelka – „*Gnädigste Stiffterin*“ následně pro své bratrstvo získala papežské privilegium, jímž se tak stalo prominentním společenstvím ke kterému patřil i sám kardinál Schönborn. Poslání Společenství Kříže charakterizoval dvorní kazatel P. Antonius Planer S.J. ve své homilii při slavnosti vysvěcení kostela – „nést vpřed korouhev kříže k triumfu Ježíše Krista a k větší cti a slávě přivedení lidí ke všem blahoslavenstvím a svátostem“.¹¹ K příležitosti přijetí do Společenství Kříže dostalo třicet tři členů malé krucifixy, které byly posvěceny dotykem s pašijovými relikviemi získanými roku 1719 markraběnkou a sodalové pak tyto křížky doživotně nosili na krku, jak je vidět i na Birckhartově portrétu Sibylly Augusty.¹² V roce 1722 založila markraběnka další Společenství Kříže i při své rezidenci v Ostrově nad Ohří.¹³

Od 24. května do 2. července roku 1719 vykonala markraběnka pouť do Říma.¹⁴ Navštívila zde řadu barokních chrámů a významná kultovní místa, zejména spojovaná s pašijovou tematikou – Scala Sancta s kaplí Sancta sanctorum při Lateránské bazilice, baziliku S. Croce in Gerusalemme s pašijovými relikviemi, jež byla vestavěna do paláce sv. Heleny, baziliku S. Praesede s kaplí sv. Zenona, kde je uchovávána další pašijová relikvie - sloup u něhož byl bičován Ježíš Kristus, dále chrám S. Maria Maggiore.¹⁵ Během pobytu se jí také dostalo audience u papeže Klimenta XI. V Římě se jí podařilo získat i některé relikvie důležité pro koncepci její promyšlené rastattské svatyně.

A. M. Rennerová pokládá za opodstatněnou domněnku o účasti dvorního stavitele Rohrera v průvodu markraběnky na její římské cestě.¹⁶ Vzhledem k vysoké kvalitě projektu kostela je možná Rohrerova osobní obeznámenost s architekturou římského baroku. Konstrukčně je však jeho projekt *Heilig Kreuz-Kirche* argumentovatelný především českou a jihoněmeckou tradicí typu Wandpfeilerhalle s baldachýnovým zaklenutím.

Po návratu z Říma se markraběnka obrátila na svého diecézního biskupa Speyeru Damiana Huga kardinála von Schönborn se žádostí o příslib požehnání a po dokončení i vysvěcení nově zakládané sakrální stavby v areálu rastattské

¹¹ Maier 2006, s. 88; Gensichen 2006, s. 102

¹² Gensichen 2006, obr. s. 102

¹³ Státní oblastní archiv v Plzni, karton 45, *Bad. Geh. Kanzlei*, fasc. 369. Viz Gensichen 2006, s. 110 pozn. 4.

¹⁴ Karlsruhe Badische Generallandesarchiv Abt. 220/620, 623 c. Renner 1964, s. 29, pozn. 1.

Maier (2006, s. 91) datuje mylně římskou pouť už do roku 1717.

¹⁵ Renner 1936, s. 50; Royt 2006b, s. 275

¹⁶ Renner 1964, s. 32; srov. Renner 1936, s. 52, pozn. 16

rezidence.¹⁷ Vypracováním projektu na základě svých přesných dispozic pověřila dvorního stavitele Johanna Michaela L. Rohrera.¹⁸ Místo a rozsah stavby byly dány urbánní situací zámeckého areálu – nový chrám s přílehlými sakrálními prostory musel navazovat na severní zámecké křídlo, kde byly soukromé obytné prostory Sibylly Augusty, tzv. *Sibyllenflügel*. Poměr stran (1:1,53) a rozdělení vnitřního prostoru nové budovy byly definovány podle osobního přání stavebníka – markraběnky.¹⁹

O postupu prací na budování kostela referují „*Relationen*“, které kreslíř a dvorní malíř Franz Pflieger pravidelně posílal od 4. února 1720 do července roku 1721 markraběnce během jejího pobytu v Ostrově a Praze. Pflieger měl na starost vedení prací na vybavení interieru (a návrhy výzdoby). Práce zpočátku postupovala rychle a tak se zdá, že již ke konci roku 1719 byla hotova hrubá stavba.²⁰

Rohrer nejprve dokončil roku 1720 Scala Sancta – Svaté schody inspirované Svatými schody Lateránské basiliky. Schody jsou vestavěné, spolu s relikviářovou kaplí Utrpení Krista, do tělesa chrámové novostavby. Jsou situovány příčně k podélné ose kostela a spojují chór kostela s obytným zámeckým traktem markraběnky (*Sibyllenflügel*). Augusta Sibylla si již dříve pro své Scala Sancta zajistila papežské odpustky. Svaté schody mají 27 stupňů a byly určeny ke stoupání v pokoře po kolenou na modlitbách. Stěny schodiště bývaly zdobeny obrazy.

Na den svých narozenin 21. ledna 1720 uspořádala markraběnka se svou sodalitou velkolepé procesí k vysvěcení dokončených Svatých schodů, na kterém prezentovala relikvie získané převážně na své pouti v Římě. Početní účastníci vytvořili formaci ve tvaru řeckého kříže.²¹ Jako drahocenné relikvie byly nesený tělesné ostatky martyřů Theodora a Theodory (instalované později na bočních oltářích chrámu), paže sv. Františka Xaverského, relikvie ze sloupu bičování Krista a také krůpěje krve Ježíše Krista. Procesí bylo mimořádnou událostí, vedl je světící biskup Speyeru Peter Cornelius von Beyweg, pak v průvodu následovali markraběnka se svými dětmi, dvorní dámy, ministři a dvorní radové, preláti ze Schwarzach, Gengenbach a Ettenheimmünster, kteří zároveň nesli relikvie.

¹⁷ Renner 1936, s. 50; Renner 1964, s. 30

¹⁸ Renner 1936, s. 50 obr. 20

¹⁹ Renner 1964, s. 30

²⁰ Renner 1964, s. 31

²¹ Událost přesně dokumentuje anonymní mědiryt z roku 1720, Historische Bibliothek Rastatt. Viz Maier 2006, obr. s. 87; Royt 2006b, obr. s. 273; Gensichen 2006, s. 105.

Následovali obyvatelé Rastattu, hudba, prapory a „*badischen Schutzgeister*“. Po procesí byly relikvie osazeny do sanktuarií kaple při Svatých schodech.

Sibylla Augusta v Itálii také získala ostatky markraběte Bernharda von Baden (1428-1458) oficiálně beatifikovaného až roku 1769.²² Největší cenu však prý přisuzovala vlastnictví ostatků časně křesťanských mučedníků z katakomb – sv. Theodora a Theodory.²³

Fasáda kostela sv. Kříže, průběžnou římsou dělená do dvou etáží, členěná v pravidelném rytmu pilastry a osazená v devíti osách obdélnými okny se segmentovými frontony, je tak plně integrována do architektonického řešení exteriéru zámku. Sakrální charakter zcela jednoduše řešené budovy na obdélném půdorysu prozrazuje jen vstupní portál a sanktusník. V prostém tříosém průčelí (na severní straně) zcela dominuje portál vstupu se zdvojenými sloupy a prolomeným frontonem, uprostřed s vloženým kamenným křížem v glorii, pod ním nade dveřmi je osazen velký alianční znak Augusty Sibylly s knížecí korunkou.

S rafinovaně prostým exteriérem je v cíleném kontrastu náročně koncipovaný a zdobený interier chrámu. Ten je založen na obdélném půdorysu jako pilířová hala s baldachýnovou klenbou s lunetovými výsečemi. Centralizovaný prostor chrámu je členěn čtveřicí pilířů po každé straně, mezi nimiž jsou mělké průchozí kaple, na severní straně s vloženou varhanní kruchtou, na jižní s vyvýšeným chórem s dvouramenným schodištěm, trojbokým závěrem s oratořemi a se sloupovou portálovou architekturou hlavního oltáře.

Vedením prací na vybavení interieru byl pověřen Franz Pfleger z Ostrova nad Ohří, Štukové dekorace vytvořil Giovanni Battista Artario z Arogna u Lugana. Práce ve stucco-mramoru s dekorem *in scagliola* realizoval mramorář Matthias Brückner. Nástrovní fresko s námětem Legendy sv. Kříže maloval roku 1722 J. Hiebel. Oltářní obrazy dodal téhož roku J. Onghers.

Na jaře roku 1721 Franz Pfleger v referenci markraběnky již rozvrhnul všechny následující práce v interieru kostela. **Hlavní oltář**, na jednom z návrhů Rohrera označený „*Ein hoher freier Altar*“ (Renner 1964, s. 30), s důmyslným systémem osvětlení, je jedinečným dílem pozdně barokní oltářní architektury. Je postaven na vložené etáži vyvýšeného chóru (jenž evokuje zvýšený prostor chóru se vstupem do krypty v románských chrámech). K hlavnímu oltáři vede schodiště s rameny po obou stranách, s kovaným zlaceným zábradlím, jež vytvořil dvorní zámečník Anton Rochlitzer. Oltář je půdorysně založen na křivce přibližně půloválu, jako portálový

²² Maier 2006, s. 91

²³ Maier 2006, s. 91

aparát nesený pilíři ze stucco-mramoru s trojicí vsazených sloupů po stranách, nesoucích zvlněné kladí se stlačeným vlysem a na konci s úseky vytočených ramen prolomeného frontonu. Duté sloupy mají kovovou konstrukci (tektoniku zajišťují jen pilíře) s vertikálně vsazovanými díly translucidního alabastru. Každý sloup má vzadu v soklu dvířka kryjící mechanismus na vytahování a spouštění olejových lamp na koženém řemínku a kladce, ovládaný klikou. Sloupy vyložené translucidním alabastrem byly těmito olejovými lampami tlumeně prosvětlovány při zvláštních liturgických příležitostech, jako hymnická oslava sv. Kříže - „*Fulget Crucis mysterium*.“ V retablu oltáře je velká plastika Ukřižovaného jako součást kompozice Nejsvětější Trojice v glorii oltářního nástavce. Crucifixus, litý ve stříbře, je dílem dvorního sochaře Möckela. Antependium a boky oltářní mensy s dekorem *scagliola* vytvořil mramorář Matthias Brückner.²⁴ Ve výzdobě hlavního oltáře a tabernaklu se uplatňují i řezané drahokamy a také barvené sklo.²⁵ Oltářní nástavec, berniniovsky komponovaný, je tvořený věncem oblaků s plastikami Boha Otce, holubice Ducha svatého a andělů. Prosvětlován je zezadu oknem se zlatavě zabarvenými tabulkami skla. Po stranách jsou na ramenech frontonu osazeny plastiky andělů držících *Arma Christi*. Nástavec s plastickou výzdobou vznikl dle „*Relationen*“ během roku 1721.²⁶

Pod chórem je skryta někdejší kaple Božího hrobu s oltářem, a dveře do sakristie. Do vstupního průčelí Božího hrobu s mříží byl později, za správy piaristů, nevhodně instalován oltář s obrazem sv. Josefa Kalasánského. Vyvýšený chór ukončuje trojboká závěrová zeď, po stranách prosklená okna oratoře. Do knížecí oratoře je přístup intarzovanými dveřmi na pravé straně chóru, úzkým točitým schodištěm. Podesta oratoře zároveň vede ke Svatým schodům a dále k soukromému apartmá markraběnky.

Boční oltáře v chóru jsou koncipovány jako rámové oltáře, doplněné štukovým plastickým dekorem s věncem oblaků a paprscitým nimbem, osazeny byly vzhledem k lokaci nejcennějšími obrazy. Oltář evangelní strany zdobil deskový obraz A. Dürera **Sv. Anna s P. Marií a malým Ježíšem**. Oltářní obraz na epištolní straně má námět **Narození Krista**, kopie z roku 1843 podle originálu Lorenza da Credi z markraběcích sbírek (nyní in Staatliche Kunsthalle Karlsruhe).²⁷

²⁴ Renner 1936, s. 66; Renner 1964, s. 31

²⁵ Renner (1964, s. 31) uvádí, že ve stavebních výkazech („*Relationen*“) je několikrát připomínána práce anonymního českého řezáče skla. Barvené sklo se tu uplatnilo např. i v kompozici plastik andělů na postamentech zábradlí chóru, jež nesou rohy hojnosti s květinami a girlandami z barveného a broušeného skla.

²⁶ Renner 1964, s. 31

²⁷ Renner 1964, s. 32; Royt 2006b, s. 275

Mělké mezpilířové prostory lodi, osvětlené vždy oknem, jsou osazeny čtyřmi stejně konstruovanými portálovými oltáři. Jsou opět provedeny ve vysoké kvalitě technikou umělého mramoru (stucco-mramoru) v kombinaci šedozelené a červené barvy. Retabulum flankují na vysokém soklu sloupy předsazené pilíři, nesoucí kladí se stlačeným vlysem a těžký konvex-konkávně zvlněný fronton. Antependium oltářní mensy zdobí páskový dekor v technice *scagliola*. Dvířka tabernaklu jsou vyložena destičkou s dekorem kytice *in pietra dura* - nepochybně import z florentských dílen. Retabula všech čtyř oltářů jsou osazena plátny Johanna Ongherse. Pfleger v *Relationen* z období od 11. do 25. října roku 1720 sděluje, že práce na těchto oltářích jsou v plném proudu. Korpusy jsou již hotovy a sochař Möckel se svými *Gesellen* má již připraveny hlavice sloupů, mramorář [Matthias Brückner] může začít brousit antependia *in scagliola*, a rovněž severoitalský štukatér Giovanni Battista Artario již pracuje na plastické výzdobě. Dle reference byly oltáře dokončeny dříve než technicky náročný hlavní oltář. Ačkoli plátina na ně byla instalována až roku 1722.²⁸

Oltář sv. Ignáce na evangelní straně při chóru je osazen Onghersovým plátnem s Apotheosou zakladatele Tovaryšstva Ježíšova, v obvyklém kompozičním uspořádání s anděly nesoucími na kumulu jezuitského světce v černém taláru vzhůru k nebesům. Na protější **oltář sv. Františka Xaverského** na epištolní straně Onghers dodal obraz s námětem smrti jezuitského misionáře, „Apoštola Indie“, tradičně zobrazeného ve chvíli skonu na provizorním lůžku u své chýše na pobřeží ostrova nedaleko čínského Kantonu.

V predelách dvou protilehlých oltářů při varhanní kruchtě jsou umístěny prosklené hranolové relikviářové skříně, v nichž jsou uloženy ostatky raně křesťanských mučedníků z katakomb (sv. Theodora a Theodory), jež markraběnka získala v Římě při své poutní cestě roku 1719. Relikvie jsou adjustovány do podoby skeletu oděného do roucha ze stříbrného a zlatého brokátu. Oltář sv. Josefa při kruchtě na evangelní straně zdobí další malba Johanna Ongherse - **Smrt sv. Josefa** Pěstouna Páně, (na predele relikviářová schránka sv. Theodora). Protější oltář na epištolní straně, zasvěcený apoštolu Petrovi je osazen plátnem s tematem **Předání klíčů sv. Petrovi**. Plátno nese signaturu malíře – „*Joan Onghers fecit*“.²⁹ Na predele je umístěna relikviářová schránka sv. Theodory.

Je těžko představitelné, čím mohl oslovit vysoce prominentní náročnou fundátorku tento zcela průměrný malíř nizozemského původu z Mechelen, od svých dvaceti let

²⁸ Renner 1936, s. 68; Renner 1964, s. 31

²⁹ Renner 1936, s. 68-69; Renner 1964, s. 32

činný v Praze.³⁰ Johann Onghers (1661 - 1735) je dnes znám spíše svým dlouholetým působením v čele staroměstského malířského pořádku, kde setrval až do roku 1730, kdy jej v této funkci vystřídal jeho kolega Johann Hiebel. Konvolut těchto velkých olejů Onghers vytvářel jako šedesátiletý, již na sklonku svého tvůrčího života, dnes je ojedinělým dokladem jeho malířské práce. Obrazy jsou charakteristické tuhou modelací, neinvenční aplikací starších schémat a předloh, slohově ukotvené v překonané tradici malby udržované Škrétovými následovníky až ke konci 17. století.

Pod varhanní kruchtou na evangelní straně vznikla malá **kaple se vstupem do krypty Sibylly Augusty**, zdobená deskovým obrazem Poslední večeře. Nad vchodem do této kaple je ve štukové supraportě citace hymnické oslavy sv. Kříže – „*VEXILIA REGIS PRODEUNT*“. V supraportě protějšího vchodu, vedoucího ke schodišti varhanní kruchtly, je hymnická invokace „*FULGET CRUCIS MYSTERIUM*“.

Osobitým příspěvkem markraběnky k výzdobě chrámového interieru jsou dekorativní textilní kryty – potahy dřívků pilastrů z japonského hedvábného atlasu s aplikovaným dekorem s motivy pásky a čabraky v jemné koloraci. Návrhy ornamentů vypracoval Franz Pflieger. Celá kolekce sestává ze 26 panelů, které tvoří laťový rám s napnutým pásem látky o rozměru 4,15 m x 0,55 m. Souprav textilních panelů bylo několik, aby mohly být na pilastrech obměňovány. Na výrobě těchto textilních dekorací a také parament se podílela sama markraběnka se svými dvorními dámami.³¹

Do prosklených výklenků v tělesech vtažených pilířů lodi byly původně uloženy různé relikvie.

³⁰ J. Onghers *1661 - †1735 získal měšťanské právo na Starém Městě pražském 24. května 1690 (AMP, rkp. č. 538, kn. měšťanů St. M. Pr. z let 1689 – 1711, 13b). Předložil doklad poctivého zplození a zachování (v latině) od purkmistra a rady města Mechelen v Nizozemí ze dne 7. června 1681. Dne 1. července 1681 se pak v Praze oženil s vdovou Annou Dorotou po zesnulém Dr. Janu Bapť. Losi de Losenau (fara sv. Havla, kn. oddavek z l. 1652 – 1704, 699). 23. září 1691 byl přijat do staroměstského malířského cechu a stal se starším pořádku (Kn. bratr. mal. starom. č. 5, 11). O jeho nepřetržitém pobytu v Praze svědčí křty jeho dětí v devadesátých letech (fara sv. Havla), 1699 si zakoupil dům patrně č. p. 557 (rohový dům Celetné a Kamzíkové) na St.M.Pražském za 2200 zl. (DZ liber contract ...). 15. září 1709 dosazen za spoluúředníka šestipanského. 1714 opět starším staroměstského malířského pořádku. 1725-26 v majetkovém přiznání uveden jako majitel domu č.p. 557, dále zde uvedeno že nezaměstnával tovaryše a vydělával ročně 500 zl. (Pam. arch. XVIII., 541-543). 30. října zemřela jeho manželka Anna Dorota ve věku 64 let (fara týnská...). 31. října 1735 odpečetěna jeho pozůstalost - zemřel tedy nejspíše téhož roku. Z jeho díla se dochovalo jen velmi málo. Mimo jiné dodával kresebné předlohy pro ryteckou oficínu Balthasara van Westerhout. V městském kostele v Chýši mu R. Kuchynka připsal obraz sv. Rodiny, je však přemalován (Časopis spol. př. starož. českých, 1912, 74). Ještě několik dalších olejů, dnes ztracených, uvádí starší literatura. Viz Dlabacz III. s. 361-368; K. V. Herain 1915, s. 107, pozn. č. 130.

³¹ Renner 1936, s. 61 obr. 25; Renner 1964, s. 34; G. Dehio 1993, s. 634

Pro svůj dokončený rastattský kostel nechala ještě fundátorka roku 1724 zhotovit vlastní liturgický kalendář.³²

Objednávku výmalby chrámu *al fresco* a čtyř oltářních pláten markraběnka zařizovala během svého pobytu v Praze ve druhé půli července roku 1721. Tento pražský pobyt prokazují záznamy v *Kunstinventare der Markgrafen von Baden* a je sledovatelný v korespondenci markraběnky z této doby.³³

O zakázce na výmalbu klenby kostela byla ale nejprve vedena jednání s Lazaro Maria Sanguinettim a Luca Aurelio Colombou, kteří jsou v Pfliegerově *Relationen* jmenovitě uvedeni.³⁴ Sanguinetti již pro Sibyllu Augustu pracoval v Ostrově nad Ohří, kde je doložen v letech 1692 – 1695 a kde jsou mu připisovány dosti „konzervativní“ fresky v letohrádku zámeckého areálu. Poté byl nějaký čas zaměstnáván Černíný v Praze. Colomba se jako freskař uplatnil roku 1711 na výzdobě rezidence v Ludwigsburgu.³⁵

Sibylla Augusta si nepochybně uvědomovala náročnost úkolu, jakým bylo malířsky přesvědčivé zvládnutí fresky na poměrně rozsáhlé klenbě jejího kostela. Dozorem pověřený Franz Pflieger nepřítomnou markraběnku informoval, že *Hofmaler* Sanguinetti již započal s prací na fresce (od 20. června), a zaslal jí k posouzení Sanguinettiho návrh malby. Markraběnka však v dopise z 11. července 1721 reagovala lakonicky a zamítavě – „...*ob auch seine malerey in unsrer Kirche anständig seye, masen wir dieselbe durch eine Schmiererey keineswegs verstellen gemeint seindt.*“³⁶ Sanguinetti neprodleně vypracoval nový návrh, ten pak Pflieger 20. července opět odeslal markraběnce. Před uzavřením kontraktu se Sanguinettim, který v tuto chvíli byl ještě vážným adeptem, Pflieger čekal na písemné vyjádření nepřítomné markraběnky. Ta však Sanguinettiho skicu shodou okolností obdržela až ke konci července. Sanguinetti sice v době od 20. června do 4. července začal na klenbě pracovat na dílčím motivu „nemocné ženy“ a také vymaloval tři „*Spatia*“ v „*Singchoru*“ ale nicméně, dle Pfliegerova záznamu (*Relationen*) ze dne 26. července, byl s přiměřenou úhradou za již provedenou práci propuštěn.³⁷ Mezitím byl ještě ve hře další neúspěšný uchazeč, Ital Luca A.

³² Maier 2006, s. 89

³³ Renner 1936, s. 74; Renner 1964, s. 32 pozn. 5; Karl Lohmeyer, Beiträge zur Baugeschichte des Rastatter Schlosses. In: Zeitschrift für Geschichte d. Oberrheins. Neue Folge XXVII, 1912 und NF XXIX, 1914; Renner, Die Kunstinventare, 1941; Weiland, Markgräfin Sibylla Augusta, 1922.

³⁴ Renner 1936, s. 74

³⁵ Preiss 1989, s. 551

³⁶ Cit. dle Renner 1936, s. 74

³⁷ Renner 1936, s. 76

Colomba, se kterým Pfleger jednal také, a pro kterého by prý zakázka byla poctou, avšak za honorář 2800 fl.³⁸

Zdá se, že markraběnka po nedávném setkání s vrcholnými díly římského baroku (včetně prací A. Pozza) měla již o *corona operis* svého chrámu vyhraněnou představu. 15. července 1721 již byla na cestě do Prahy. Musela se tu seznámit s freskami, které na ní udělaly natolik silný dojem, že o jejich autorovi neprodleně referovala Pflegerovi, jak vyplývá z jeho dochovaného krátkého textu odpovědi ze dne 11. srpna.³⁹ Ačkoli Hibelovo jméno v této korespondenci (a žel ani v archiváliích stavby) přímo uvedeno není, je nepochybné, že to bylo právě Hibelovo dílo, které v Praze markraběnku zaujalo. V Klementinu mohla spatřit jeho svatoklimentské fresky, které v době svého vzniku roku 1714 - 1715 byly v pražském prostředí vzrušujícím gestem monumentální nástrovní malby.

Koncem července roku 1721 tedy markraběnka v Praze angažovala Johanna Hiebela a nechala ihned propustit Sanguinettiho od již započaté práce v Rastattu. Hibel tehdy byl již zkušeným a oceňovaným freskařem, který měl za sebou velké realizace pro jezuity v pražském Klementinu a Klatovech a právě dokončoval rozsáhlý freskový cyklus pro premonstrátky v Doksanech (roku 1721 pracoval v kupoli křížení a transeptu doksanského klášterního kostela).

Je také možné, že zprostředkování tohoto kontraktu s vytíženým pražským freskantem nějak napomohl dvorní rytec markraběnky bádenské Antonín Birckhart, Hibelův krajan a přítel, činný od roku 1711 v Praze. Hibel dodával pro Birckhartovu oficínu množství kresebných předloh. Tato spolupráce obou umělců je doložena již od roku 1712. S rodinou významného pražského rytce udržoval Hibel prokazatelně přátelské vztahy.⁴⁰

Hibel prestižní zakázku v Bádensku přijal a počátkem sezony roku 1722 zahájil v Rastattu práce na rozměrné nástrovní fresce s legendou Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou.

³⁸ Renner 1936, s. 75

³⁹ Renner 1936, s. 76

⁴⁰ Hibel navázal dlouhodobou spolupráci se svým krajanem rytcem Antonínem Birckhartem (1677 Augsburg – 21. ledna 1748 Praha) krátce po jeho příchodu do Prahy roku 1711, kdy je imatrikulován na pražské univerzitě. Patrně nejstarší grafický list, který Birckhart vytvořil podle Hibelova návrhu je datován rokem 1712 (Dlabacz, I., s. 154, č. 6). Pro Birckhartovu pražskou oficínu Hibel dodával několik desítek kresebných předloh, minimálně ještě v průběhu druhého desetiletí 18. stol. (viz Dlabacz, Podlaha, Materiále). Birckhartův vztah k Hibelově rodině dosvědčuje i jeho účast na křtinách Hibelových dětí – roku 1713 je doložen na křtu Marie Josefy Anežky a 1715 byl svědkem na křtu Anny Františky. Již Dlabacz (1815, I, s. 152) připomíná Birckharta jako „Výtečného dvorního mědirytce markraběnky von Baden-Baden v Praze“. S. Gensichen (2006, s. 102) uvádí, že Birckhart měl statut dvorního rytce ve službách Markgrafin von Baden od roku 1720.

18. dubna 1723 dokončený kostel benedikoval kardinál Damian Hugo von Schönborn, biskup Speyeru. Dvorní kazatel P. Antonius Planer S.J. ve svém kázání při slavnosti vysvěcení kostela vyzdvihl novou svatyni jako místo na kterém se „ukázala milost a sláva Nejvyššího a které je velebeno pro neobyčejně velký poklad právě tam uložený“.⁴¹

O Hibelově autorství rastattské nástrovní fresky Nalezení sv. Kříže není pochyb. Vedle jednoznačné stylové a rukopisné charakteristiky díla, atribuci potvrzuje i signatura „*Johann Hibel anno 1722*“.⁴² V korespondenci z roku 1721 a v archiváliích stavby Hibelovo jméno explicitně uvedeno není.⁴³ Objevilo se však marginálně v korespondenci z následujícího roku z doby Hibelovy činnosti v Rastattu.⁴⁴

V rámci české umělecké historiografie je nejstarší záznam o Hibelově rastattském opusu z roku 1770 v manuskriptu Jana Q. Jahna, jenž jej zařadil ve svých *Nachrichten* do výčtu Hibelových „*wichtigsten Arbeiten in Kalk*“ jako poslední malířovu práci *al fresco*, s chybnou datací 1729 – „*Seine letzte Arbeit in dieser Art ist die Kirche der Kreuzerfindung zu Goßstatt beym Margrafen von Baden-Baden, so er 1729 vollendet hat.*“⁴⁵ Stejný údaj pak Jahn publikoval roku 1776 ve *Fortsetzung*⁴⁶, a následně i u G. J. Dlabacze roku 1815.⁴⁷

Herain (1915, s. 120 č. pozn. 170) Hibelovo dílo v Badensku nezmiňuje vůbec. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*, 1924, Bd. 17, s. 52 – „1723 měl být povolán do Rastattu aby spolu s Johannem Ongersem vymalovali tamní zámeckou kapli, není tu však písemně doložen.“

Až do nedávné doby nebyla Hibelově fresce v Rastattu v české odborné literatuře věnována žádná pozornost a jeho významný opus tu zůstával prakticky neznámý. Osobnost markraběnky Sibylly Augusty a mimořádná výtvarná kvalita kostela sv. Kříže se však staly poměrně frekventovaným předmětem zájmu badatelů v Německu a to již od druhého desetiletí minulého století. Zejména Anna Maria

⁴¹ Maier 2006, s. 87-88

⁴² Renner 1936, s. 76; Renner 1964 s. 33.

⁴³ Renner 1936, s. 76

⁴⁴ Badatelce Sigríd Gensichen se podařilo r. 1996/97 nalézt v aktech archivu ve Žluticích, pobočky SOA Plzeň, zprávu že Johann Hibel roku 1722 dostal příležitost spolujízdy v markraběcím kočáře z Rastattu do Ostrova nad Ohří.

Za laskavé upozornění na tento archivní údaj vděčím Sigríd Gensichen. Po uzavření pobočky ve Žluticích Státního oblastního archivu v Plzni roku 2005 (kde doposud byl „fond Badenská tajná dvorská kancelář Rastatt“ uložen) a přestěhování pobočky archivu do Nepomuku v roce 2006 se však dosud nepodařilo zmíněnou zprávu opět nalézt.

⁴⁵ J. Q. Jahn, *Nachrichten... kap.IV*, nepubl. excerpta z r. 1770, Archiv NG sign. AA 1222/8

⁴⁶ J. Q. Jahn, *Fortsetzung der Nachrichten...*, 1776 s. 142

⁴⁷ Dlabacz 1815, I, s. 625, č. 5

Renner věnovala tomuto tématu několik podstatných monografických studií se zpracováním archivních materiálů, kde se zabývá i freskou J. Hiebela (viz soupis literatury v úvodu kapitoly).

Nejnověji *Heilig Kreuz-Kirche* monograficky zpracovala jako „Gesamtkunstwerk im liturgischen Vollzug“ Sigrid Gensichen (2005/2006). Hiebelovy fresky se částečně dotkl i příspěvek S. Gensichen (2006, s. 101-110) publikovaný v rámci kolokvia konaného v Rastattu v září 2005 k problematice stavební historie a památkové ochrany rezidence v Rastattu „*Zwischen Sonne und Halbmond. Das Erbe des Türkenlouis: Bauen und Bewahren*“.

P. Preiss (1989, s. 551) mylně předpokládal, že Hiebelovo významné angažmá v Rastattu, zmiňované již nejstarší českou historiografickou literaturou, se týkalo malby iluzivního oltáře – „Když byla ... roku 1723 dokončena kaple Povýšení sv. Kříže, povolala markraběnka, která udržovala se svou vlastní trvalé styky, Hiebela s Janem Onghersem, aby tu vytvořili teatrálně koncipovaný malovaný oltář, vyvýšený schodištěm; datum malby přesně doloženo není.“

Týž zcela mylný údaj pak přejala P. Nevímová (2001, s. 18; a rovněž 2003, s. 198) – „Sibylla Augusta ... povolala J. Hiebela a J. Ongherse na zámek v Rastattu, aby zde pro kapli Povýšení sv. kříže vytvořili teatrálně koncipovaný malovaný oltář, vyvýšený schodištěm. Kaple byla dokončena roku 1723, ale datum malby není přesně znám.“

Dílo do české uměnovědné literatury blíže uvedl až J. Royt (2006b, s. 271 – 277), ve své studii podrobně ozřejmil genezi ikonografického námětu Nalezení sv. Kříže, úcty ke sv. Kříži a tradici tohoto kultu v Čechách, a jeho komplexní aplikaci ve dvorním kostele markraběnky Sibylly Augusty.

IV.A. Základní ideou rastattského chrámu se stalo *Passio Christi* a Oslavení sv. Kříže jako nástroje vykoupení, završení dějin spásy. Tím byl také určen námět velké nástropní fresky vytvořené **Johannem Hiebelem** roku **1722**, která ztvárňuje scény z legendy **Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou**, matkou Konstantina Velikého. Postava sv. Heleny je v kompozici pojata jako identifikační portrét fundátorky markraběnky Sibylly Augusty.⁴⁸

V kompozičním vymezení plochy malby, aplikací brilantně konstruovaných iluzivních architektonických prvků, Hiebel opět uplatnil silnou stránku svého malířského umění. Obrys klenebního pole, rozeklaný kápěmi lunetových výsečí, opticky sjednotil architektonickou paspartou v podobě konzolové římsy do níž zcela

⁴⁸ Podobně se nechal zvěčnit i kardinál Damian Hugo von Schönborn, spolupracovník markraběnky, ve dvorním kostele své rezidence v osobě raně křesťanského mučedníka Damiana (+ 303). Viz Maier 2006, s. 87.

přesvědčivě zakomponoval reálné kápě lunet. (Obdobný úkol pak úspěšně řešil i v klementinské knihovně roku 1724). Nad touto „korunní“ iluzivní římsou v úsecích nad chórem a kruchtou ještě konvexně vystupuje do prostoru masivní římsa na konzolách atikové zóny. Iluzivní architektonické orámování fresky římsou se přes hroty kápí výsečí vlní a na užších stranách konvexně vypíná a účinně tak dynamizuje celý interier.

Klenba se otevírá jednotnému pohledu „z hloubi“ chrámového prostoru. A spíše než jeho prostorovou extenzí se stává ohromnou projekční plochou (ve smyslu pozdně barokního pojetí), perspektivně konstruovanou s úběžníky na střed pole kde je umístěna postava Krista. Nad celým dramatickým dějem legendy, nad chrámovým prostorem, ale také nad markraběnkou samou – „druhou Helenou“ se hieraticky zjevuje Kristus se svým křížem, oním nástrojem spásy, jenž je tu podivuhodně oslaven celou svatyní. V pravici drží *sceptrum* své božské moci, na konci s Božím okem (zde trinitárním zastoupením osoby Boha Otce), jehož záře dopadá na hlavu pokorně klečící „*Sünderin Augusty*“. Symboliku Nejsvětější trojice doplňuje v blízkosti Krista letící holubice Ducha svatého v paprscité záři. Zjevení Boha v soupodstatné Trojici uprostřed, jež pointuje celý výjev, je adorováno ohromným letícím andělem v krkolomném *scorzu*, se sepjatýma rukama, v doprovodu cherubů.

Pod hieratickou scénou Zjevení se odvíjí okolo na úzkém pásu přírodního terénu rušný příběh o nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou na pouti do Svaté země, téhož posvátného symbolu, který na své pouti hledala i markraběnka Sibylla Augusta. Zde je zachyceno několik klíčových epizod z legendy sv. Kříže, vycházejících z textu Zlaté legendy Jakuba de Voragine, v časoprostorově sousledném vyličení událostí.⁴⁹

Po vítězství císaře Konstantina nad Maxentiem (kdy se mu před rozhodující bitvou u Milvijského mostu roku 312 zjevil kříž jako znamení, ve kterém má zvítězit), podnikla jeho matka císařovna Helena cestu s velkým doprovodem do Svaté země. Císařovna byla pevně rozhodnuta nalézt vzácné dřevo kříže umučení Kristova, které bylo již po téměř tři století skryto v zemi. „Když pak Helena přišla do Jeruzaléma, dala u sebe shromáždit všechny židovské učence, které bylo možno nalézt v celé krajině.“ Ti jí po zdráhání označili jistého Jidáše „syna spravedlivého člověka a proroka“, který nejlépe zná místo, kde kříž spočívá. Panovnice na Jidáše nekompromisně udeřila: „Máš před sebou smrt a život, ukaž mi čemu dáš přednost. Ukaž mi místo, které se jmenuje Golgota, kde byl Pán ukřižován, abych mohla nalézt jeho kříž.“ Když se však vyhýbal odpovědi dala ho císařovna mučit

⁴⁹ Zde uvedené citace viz de Voragine, *Legenda aurea*, 1984, s. 178-180, 230.

hladem ve vyschlé studni až konečně Jidáš prozradil místo Ukřižování. Na onom posvátném místě - Golgotě však dle legendy nechal císař Hadrián postavit Venušin chrám, aby tím odradil křesťany od modliteb. Místo tak bylo málo navštěvované a pozapomenuté. Císařovna Helena pohanský chrám nechala neprodleně strhnout a také odstranit sochu bohyně Venuše, aby tak zde mohl vzniknout křesťanský chrám. „Jidáš si potom podkasal roucho, začal ze všech sil kopat a v hloubce dvaceti kroků našel tři kříže.“ Protože byly na pohled shodné, bylo třeba dřevo svatého Kříže určit zázračnou reakcí. „Jedna z předních žen města [Jeruzaléma] ležela už napůl mrtvá, jeruzalémský biskup Makarius k ní přiložil první a pak druhý kříž avšak neměl žádný úspěch, pak však přiložil třetí kříž a žena se okamžitě uzdravila a vstala s otevřenými očima.“ Sama „Helena však poznala pravý kříž podle nápisu, který na něj dal připevnit Pilát; ten nápis prý tam našla a přečetla.“ Dle legendy se pak onen Jidáš, pohnut událostmi, dal sám pokřtít a přijal jméno Quiriacus. Po smrti jeruzalémského biskupa byl dokonce ustanoven jeho nástupcem. Císařovna však ještě chtěla získat hřeby jimiž byl Kristus přibit na kříž. Požádala tedy biskupa Quiriaca, zda by jí pomohl hřeby na Golgotě nalézt. „Když tam přišel a pomodlil se k Pánovi, ihned se v zemi objevily hřeby zářící jako zlato. On je vzal a donesl královně. Ona klekla na zem, schýlila hlavu a klaněla se jim s velkou úctou.“

Hlavní kulisy, dějiště příběhu Hiebel vystavěl v úseku krajinného rámce nad chórem a sousední částí evangelní strany. Vpravo dominují pozůstatky mohutného antického chrámu bohyně Venuše, jenž je právě z příkazu císařovny bourán. Na uvolněné ploše již v pozadí vyrůstá nový křesťanský chrám (Božího hrobu) v podobě neveliké kupolové centrály. Při sloupových postamentech svalnatí služebníci císařovny Heleny vášnivě kladivý rozbíjejí mramorovou sochu Venuše a Amora. V levém rohu nad chórem kopáči právě našli pod vrstvou zeminy dávno skryté kříže a vynášejí je z výkopu ven. Uprostřed scény leží zsinalá a „napůl mrtvá jedna z předních žen Jeruzaléma“, kterou se její pečovatelka marně pokouší probudit přičichnutím k lahvičce. Za krátko na ní bude ověřena pravost právě nalezeného sv. Kříže. Ten je již v sousední zóně nad evangelní stranou služebníky vztyčován ze země. Jeden ze svalnatých pomocníků ukazuje císařovně právě nalezenou část Pilátovy tabulky přibité na kříž s nápisem *NAZARENVS RE[X]* psané zprava doleva v napodobení hebrejského textu. Zatímco jiný kopáč vítězoslavně třímá v rukách ve výkopu právě nalezené velké hřeby. Před touto klíčovou scénou s pozdvihováním sv. Kříže a nalezených hřebů pokleká sama císařovna Helena – „schýlila hlavu a klaněla se jim s velkou úctou.“ Po jejím boku klečí biskup jeruzalémský s mitrou a bílou biskupskou rochetou. Císařovnu Hiebel aranžoval jako identifikační portrét fundátorky Sibylly Augusty s černým vdovským

hedvábným závojem a s vladařským pláštěm lemovaným hermelínem. Vycházel nejspíše z velmi blízkého obdobně stylizovaného grafického portrétu od Antonína Birckharta.⁵⁰

Na protější epištolní straně vzrušeně přihlíží hlouček jeruzalémských obyvatel bourání antického chrámu, v popředí se skupinou židovských učenců.⁵¹

V zadní části fresky nad kruchtou je zobrazen císařský průvod, který se právě zastavil před branou Jeruzaléma, v popředí nesou s námahou dva služebníci velký těžký kříž. Jedná se nejspíše o motiv navrácení sv. Kříže do Jeruzaléma císařem Heracliem.⁵² Výjev tak reprezentuje v ikonografickém programu fresky námět **Povýšení sv. Kříže**.⁵³ Dle Zlaté legendy perský král Chosroes v 7. století přišel do Jeruzaléma a uloupil z chrámu Božího hrobu část sv. Kříže, kterou tam nechala sv. Helena. Když císař Heraclius porazil vojsko obávaného perského vládce, získal dřevo sv. Kříže zpět. Heraclius pak při triumfálním vjezdu do Jeruzaléma s drahocennou relikvií dřeva sv. Kříže byl před branami města zadržen andělem Páně, který ho vyzval, aby se pokořil: „Když král nebes procházel touto branou, aby byl umučen, nepřijížděl v královské nádheře, ale na pokorném oslíku a zanechal tím svým ctitelům příklad pokory.“ Císař tedy sesedl s koně, odložil panovnický šat a sám vnesl kříž do Jeruzaléma.

Drobné formáty kápí lunetových klenebních výsečích vyplňují malby (al fresco) dvojic andílků s nástroji Kristova umučení - *Arma Christi*.

Fresky valených sedel těchto klenebních výsečí, nad okny mezi pilíři, ikonograficky reagují na patrocinium jednotlivých oltářů:

IV.A.1. Nanebevzetí P. Marie (na evangelní straně presbyteria), vpravo vzhlíží u prázdné tumbly hlouček apoštolů k nebesům. Malba se vztahuje k oltářnímu obrazu Sv. Anny s P. Marií a malým Ježíšem.

IV.A.2. P. Maria a Sv. Josef adorují (na epištolní straně presbyteria) narozeného Krista – freska se vztahuje k oltářnímu obrazu Narození od Lorenza da Credi.

IV.A.3. Apotheosa sv. Ignáce (na evangelní straně při chóru) – pod freskou je oltář s obrazem stejného námětu od J. Ongherse.

⁵⁰ Antonín Birckhart (1677 Augsburg – 1748 Praha), mědiryt kol. 1719, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. Viz obr. Gensichen 2006, obr. s. 102.

⁵¹ A. M. Rennerová (1964 s. 33) v hloučku Jeruzalémských spatřuje domnělý kryptoportrét malíře - „... mužská postava s rukama pozdvíženými k modlitbě by mohla snad představovat inkognito samotného mistra, ...“ Je to však domněnka ničím neopodstatněná.

⁵² Royt 2006b, s. 276.

A. M. Rennerová (1964, s. 33) výjev interpretuje jako „přenesení kříže z místa nálezů do města Jeruzaléma“.

⁵³ Znovuzískání sv. Kříže císařem Heracliem je v liturgickém kalendáři připomínáno 14. září svátkem **Povýšení sv. Kříže** (svátek **Nalezení sv. Kříže** se slaví 3. května).

IV.A.4. Apotheosa sv. Františka Xaverského (na epištolní straně při chóru) – na kumulu k nebesům nesený světec v černém taláru, navrch má superpelliceum a kolem krku přes ramena s brokátovou zlatou štolou. Kolem světcovy postavy je shluk andílků, z nichž jeden drží v ruce kraba s malým křížem v klepetech – jeden z atributů sv. Františka Xaverského. Odkazuje na světcovu legendickou příhodu, kdy mu na jedné misijní cestě po východních zemích vypadl do moře kříž, který pak následně vynesl na břeh krab.⁵⁴ Freska se vztahuje k oltáři s obrazem Smrt sv. Františka Xaverského od J. Ongherse.

Ukřižování sv. Petra (na epištolní straně při kruchtě) - pod freskou se nachází oltář s obrazem Předání klíčů sv. Petrovi, signovaným J. Onghersem.

Značně ztmavlé fresky v sedlech klenebních výsečí jsou poškozeny vlhkostí a přemalbami z 19. století.

Na plochách koutových lunetových výsečí nad varhanní kruchtou jsou malby andílků s hudebními nástroji.

IV.B. Fresko na klenbě pod kruchtou - Andělská adorace sv. Kříže – na nebesích se vprostřed oblaků zjevuje mohutný kříž v paprscité záři, po stranách poklekají andělci. V kartuši pod freskou nad vchodem text o zasvěcení chrámu:
„IESU CRUCIFIXO FRANCISCA SIBYLLA AUGUSTA MARGRAVIA BADENSIS REGNANS & NATA DUCISSA SAXO-LAUENBURGICA &: MDCCXXIII.“

IV.C. Fresko ve štukovém rámcí nad zповědnicí na evangelní straně - **Sv. Maří Magdalena** – v dramatické opuštěné krajině klečí u skalní sluje polonahá kajícnice se sepjatýma rukama na modlitbách, na bedrech opásaná žlutým pláštěm (stejně barvy, jakou má na klenbě i plášť sv. Heleny – markraběnky Sibylly). Před sebou ve skalním výklenku má světice nástroje svého pokání – dűtky, řetěz, lebku, dřevěný kříž a vedle rozevřenou bibli s citátem z Lukášova evangelia.

IV.D. Fresko ve štukovém rámcí nad zповědnicí na epištolní straně - **Kající se král David** – v palácovém interieru pokleká u honosného stolku král David, oblečen v panovnickém (rovněž) žlutém plášti s hermelínem, a stírá si šátkem slzy lítosti. Před sebou na desce stolu má o lebku opřený Starý zákon s úryvkem z „Davidova pokání“ – *„Peccavi Domino. 2. Reg. 13.“* (David Nátanovi řekl: [„Zhřešil jsem proti](#)

⁵⁴ Royt - Šedinová 1998, s. 116-117

[Hospodinu.](#)“ Nátan Davidovi pravil: „Týž Hospodin hřích s tebe sňal. Nezemřeš.“ 2 S 12,13)

Fresky jsou (po roce 2000) poznamenány jak nánosem nečistot tak i četnými přemalbami v 19. století, zejména v partiích valených sedel výsečí nad bočními oltáři a na plochách nad zповědnicemi (kde jsou fresky značně degradovány tmelenými trhlinami v omítce a hutnými rustikálními přemalbami). Probíhající komplexní restaurování však nepochybně ukáže světelně barevné kvality Hibelova díla, jež stojí po této stránce vývojově mezi freskami malých formátů v Doksanech a světelně nejvíce uvolněné monumentální malbě na klenbě klementinské knihovny. Hibel měl v Rastattu poprvé k dispozici rozsáhlejší jednotnou plochu klenby, architektonicky nečleněnou ani iluzivně do menších polí. Klenební plochu (i s ohledem k prostorové relaci interieru kostela) kompozičně zcela přesvědčivě zvládl. Z hlediska vývoje středoevropské nástropní malby se Hibel rastattským opusem dostává v rámci celé své tvorby patrně nejdále. Ocitá se zcela aktuálně ve sféře pozdně barokního stylového proudu, jenž vrcholí v Čechách až v díle následující generace freskařů v čele s Palkem a Krackerem. Freska s legendou Nalezení sv. Kříže opět potvrzuje, že Hibelovo malířské myšlení není striktně založeno na postulátu pozzovského iluzionismu, který bezpečně ovládl, avšak posunul jej do sféry pozdně barokního dekorativismu.

V.

Oratoř latinské většiny kongregace Zvěstování Panně Marii v pražském Klementinu, zv. Zrcadlo kaple

„Illud inter singularia anni huius repoint Congregatio quod oratorium novum Collegii sumptibus sub fornicem provectum, elegante penicillo per D. Ioannem Hibel, celebrem ab arte al fresco, ut vocant, artificem perigi fecerit.“¹

Nejstarší a nejvýznamnější sodalita pražského Klementina „*Sodalitas B. Virginis Annuntiatae Latina maior*“ – Latinská většina kongregace Zvěstování P. Marii, si v letech 1722 – 1726 nechala nákladně vybudovat vlastní kongregační kapli. Nová oratoř byla situována do přízemí novostavby křídla s knihovním sálem v patře, vznikajícího na čtvrtém nádvoří Klementina, které propojilo astronomickou věž a při západní straně část letního refektáře spolu s protilehlým severním křídlem koleje. Financování stavebních prací nového křídla, v jehož první etáži vznikl velký sál knihovny, zajišťovala sama kolej. Kompletní výzdobu a vybavení oratoře pak hradila kongregace z vlastních prostředků.² K výzdobě klenby své oratoře freskovou malbou *fratres* roku 1723 povolali Johanna Hiebela, který si tu již před osmi lety vydobyl pověst znamenitého malíře svými freskami v kostele sv. Klimenta (1714 - 1715).

Sodálové konali svá shromáždění obvykle v samostatných kaplích. Latinská většina kongregace Zvěstování P. Marii slučovala (od roku 1611 v ustálené struktuře) skupiny šlechticů, duchovních prelátů, doktorů a studentů teologie, práv a medicíny. Zsvěcení člena sodality Panně Marii bylo trvalým aktem a rovněž i příslušnost ke kongregaci nekončila s odchodem sodála z klementinské koleje. Tím pro rozrůstající se mariánskou kongregaci (s počtem kol. 300 členů) stále naléhavěji vystával problém se zajištěním dostatečného prostoru pro svá shromáždění a

¹ Nejstarší zpráva o Hibelových freskách v tzv. Zrcadlo kapli Klementina v *Litterae Annuae Collegii Societatis Iesu Pragae ad Sanctum Clementem ad Annum 1723* (sign. NK - XXIII C 105, 1723; starší sign. Lobk. knih. MS 276;) („...ušlechtilým štětcem, skrze pana J. Hiebela proslulého umělce, způsobem al fresco“)

² Kop 1938, s. 11.

společné slavení liturgie.³ Díky převažujícímu počtu členů z řad šlechty byla kongregace schopná financovat vybudování vlastní oratoře.⁴

Jméno architekta není archivně zjištěno a otázka autorství projektu kaple (stejně jako knihovního sálu) není stále dořešena.⁵ Autorství je prisuzováno Františku Maxmiliánu Kaňkovi, rovněž je podstatně zvažován i Kilián Ignác Dientzenhofer. Starší Wirthovu atribuci Kaňkovi nověji zvažuje P. Nevímová se závěrem, že dekorativní pojetí prostorově nekomplikovaného interieru kaple by spíše napovídalo o Kaňkově účasti.⁶

Kaple je založena na obdélném půdorysu, s jednoduchou sálovou dispozicí. Zaklenuta je pěti mělkými plackami o zhruba stejném intervalu. Klenba o pěti travé je členěna čtyřmi širokými segmentovými pasy, dosedajícími mezi okny na úseky kladí s předsazenou římsou, jež je nesená dvěma pilastry. Tyto úseky meziokenních pilířů, jež tektonicky člení spolu s klenebními pasy prostor kaple, jsou vypracovány z leštěného umělého sádrového mramoru (typu *scagliola*), jako i další architektonické články výzdoby interieru. Kaple není orientována. Na severu je uzavřena chórem v rozsahu jednoho travé. Tento prostor je artikulován po každé straně předsazeným sloupem, jehož úsek kladí pravoúhle vybočuje z kladí meziokenního pilíře pod klenebním pasem (v aluzi na *arcus triumphalis* vyznačující liturgicky vymezený prostor chóru). Analogicky je prostor presbyteria flankován i při závěrové zdi. V bocích chóru jsou protilehle umístěny dekorativní edikuly z umělého mramoru a s plastickou výzdobou, osazené zrcadly. Mezi předsazenými sloupy byla vytyčena v celé šíři chórová přepážka z přírodního mramoru s mřížovou výplní ze zlacené mědi.⁷ Náklady na mramorovou přepážku spolu s mramorovými kropenkami dosáhly výše 2425 zl. V ploché zdi závěru chóru jsou po stranách umístěny portály vstupu do někdejší sakristie. Doplnují je nápadně dekorativní plastické supraporty (rovněž z umělého mramoru) z prolomeného frontonu a výrazně převýšeného štítového nástavce s vloženou bustou. Uprostřed býval hlavní oltář z mramoru. Byl však po odsvěcení kaple odstraněn a dochoval se pouze jeho stručný popis ve výroční zprávě *Collegia*. „Byl to asi podobný oltář, sloupový, jak jej spatřujeme v jezuitských chrámech... z umělého červeného a modrého mramoru, jenž nádherně symetricky obepíná postavený na něm svatostánek, zhotovený

³ Kop 1938, s. 10; Nevímová 2000, s. 169-170; Nevímová 2001b, s. 90-91.

⁴ Kongregace se také případně nazývala „šlechtická“ - *Congregatio Latina maior seu nobilium*, viz Kop 1938, s. 10.

⁵ Wirth 1949, s. 166-167, 172; Vilímková 1986, s. 203; M. Horyna – M. Vilímková 1988, s. 367; Naňková 1989, s. 434; Macek-Vlček-Zahradník 1992, s. 199; Voit 1990, s. 39, 41; Nevímová 2000, s. 170; Nevímová 2001b, s. 94; Oulíková 2006, s. 46

⁶ Nevímová 2001b, s. 94

⁷ Po zrušení kongregace roku 1784 byla mramorová chórová přepážka demontována a znovu osazena ve farním kostele sv. Martina v Líbeznici. Viz Kop 1938, s. 15-16.

z nejlepšího českého mramoru nákladem 170 zl. Vyobrazení na oltáři představovalo anděla Gabriela, pozdravujícího Pannu Marii ... Zvěstování P. Marie – jemuž je Zrcadlo kaple zasvěcena.“⁸ Od roku 1815 přešla kaple do správy Akademického gymnázia, a v této době došlo k dílčím úpravám pro provozní potřeby gymnázia. Zejména byl ztracený původní oltář nahrazen menší oltářní mensou s tabernaklovým nástavcem a křížem v rokokovém stylu. Za tímto novým oltářem, uprostřed závěrové stěny, také vznikla iluzivní malba sloupového portálu otevřeného do iluzivní apsidy a napojeného na reálné sloupy v chóru. Jednalo se však o hrubou historizující malbu temperou, která s činností J. Hiebela nikterak nesouvisela. Vznikla nepochybně až po odstranění mramorového oltáře, v době úprav za éry Akademického gymnázia. Vzhledem k tomu, že se jednalo o techniku *al secco*, byla tato iluzivní malba ve třicátých letech 20. století ve značně sešlém stavu. Byla však restaurována v čase renovace kaple (únor – duben 1936).⁹ V pozdější době, při komplexním restaurování interieru, byla zcela odstraněna.¹⁰ Na protilehlé jižní straně je kaple uzavřena varhanní kruchtou rovněž v rozsahu celého travé. Konvex-konkávně zvlněná poperseň kruchtou s balustrádou je ve střední ose konvexně vyklenutá, podepřená po stranách pilastry s volutovými konzolami. Sál osvětlují segmentově ukončená okna v hlubokých špaletách. Na klenebních pasech a v těchto špaletách vytvořil v období 1723-1724 stylově pokročilou subtilní štukovou výzdobu Bernardo Spinetti (1699-1748).¹¹ Barevný fond zdí má růžovou, mariánskou barvu a v něm kontrastuje cele vyzlacený štukový dekor v nízkém reliéfu s páskovou strukturou. Z tzv. císařské Lohriovy nadace byl roku 1724 financován nákup kvalitních zrcadel (ve výši 300 rýnských). Část měla být vsazena do slepých oken na západní stěně při kruchtě, kde kolmo přilehá refektář. A další část zrcadel Spinetti osadil do svých štuků na klenebních pasech.¹² Pro použití zrcadel ve štukové výzdobě i v mariologické symbolice freskové malby na klenbě, byla později oratoř také nazývána „Zrcadlo kaple“.

⁸ Kop 1938, s. 14, popis vybavení čerpá z výročních zpráv *Litterae Annuae Collegii Societatis Iesu Pragae ad Sanctum Clementem ad Annum 1724*.

⁹ Viz Kop 1938, s. 40, obr. III.

¹⁰ P. Nevimová (2001b, s. 93) tuto malbu časově mylně spojila s původním hlavním oltářem kaple – „Na středu čelní stěny byla dříve namalována iluzivní nika, před kterou býval hlavní oltář, po sekularizaci roku 1784 ztracený.“

¹¹ Blažíček 1989, s. 712; Oulíková 2006, s. 51

¹² Kop 1938, s. 13. Neumann (1967, s. 467 pozn. 86) spatřuje v reflexi geometrických motivů podlahové mramorové dlažby v zrcadlech osazených ve štukaturách klenebních pasů odkazy na mariánskou symboliku – jehlance (pyramidy) dlažby v chóru jako solární-světelný symbol reflektovaný zrcadly poukazují na P. Marii Mediatrix prostředkující odraz světla Nejvyššího. Srov. Nevimová 2001b, s. 108.

Vchod do kaple byl původně veden přímo z nádvoří, uprostřed východní stěny, bohatě zdobeným portálem, uzavřený dvoukřídlými dveřmi s cínovaným páskovým dekorem. Kolem roku 1780 stavitel Matyáš Hummel přistavěl k východní zdi traktu opěrný přístěnek v podobě klasicistního rizalitu, který měl zpevnit poškozenou statiku východní stěny, jež ohrožovala klenby knihovního i zrcadlového sálu. Tím před původním portálem vchodu do oratoře vznikla jakási předsíň.¹³

Práce na výzdobě kaple byly dokončeny v průběhu roku 1725 a dosáhly celkové výše téměř 6000 rýnských zl.¹⁴ Slavnostně posvěcena však byla až později, dle diaria rektora klementinské koleje P. Johanna Nonnerta, dne 4. září 1726.¹⁵

Nejstarší zmínka o Hiebelově výmalbě *Oratoria Congregationis Latinae Maioris* je zaznamenána již v roce vzniku díla v *Litterae Annuae Collegii Societatis Iesu Pragae ad Sanctum Clementem ad Annum 1723* (sign. NK - MS XXIII C 105, 1723).

Hiebelovy fresky v oratoři registruje také nejstarší historiografická literatura (bez datace) - Jan Q. Jahn řadí ve svých *Nachrichten* z roku 1770 fresky v „*Congregationskirche*“ do výčtu Hiebelových „*wichtigsten Arbeiten in Kalk*“, bez určení datace.¹⁶ Stejný údaj pak publikoval roku 1776 ve *Fortsetzung*¹⁷, následně i u G. J. Dlabacze roku 1815 („*Congregationskapelle*“).¹⁸

F. Kop (1938) monograficky zpracoval dějiny Zrcadlové kaple. Výpisy z výročních zpráv Tovaryšstva (*Litterae Annuae Collegii Societatis Iesu Pragae 1723-1725*) dokumentoval jednotlivé fáze výzdoby včetně Hiebelových fresek. Připojil i základní ikonografický popis jednotlivých výjevů pěti klenebních polí. K ikonografii výzdoby kaple také J. Neumann 1967, s. 463-470.

P. Preiss (1989, s. 551, obr. 369) Hiebelovy fresky (s datací) zcela výstižně charakterizuje z hlediska základního kompozičního pojetí (a to i nad rámec této zakázky) - „Také zde se Hiebel soustředil na figurální element, na plasticky plné postavy, jež doprovázejí obvykle autonomizované architektonické konstrukce, v nichž především spočíval jeho přínos českému malířství.“

P. Voit (1990, s. 41), v rámci své publikace o Pražském Klementinu, v krátké referenci o kapli zmiňuje stručně i Hiebelovy nástropní fresky, s nepřesnou datací a jen se základním určením námětu maleb. Obdobně I. Kořán (1999, s. 131-132).

A. Vlasáková (1994, s. 120-140, resp. 137-139) se v článku dotýká tematu jen zcela marginálně, autorka se zabývá fenoménem zrcadla ale víceméně mimo podstatu

¹³ Kop 1938, s. 15. Za portál a předsazené sloupy kongregace zaplatila 320 rýnských.

¹⁴ Kop 1938, s. 15.

¹⁵ Nevímová 2001b, s. 92, pozn. 7

¹⁶ J. Q. Jahn, *Nachrichten... kap.IV*, nepubl. excerpta z r. 1770, Archiv NG sign. AA 1222/8

¹⁷ J. Q. Jahn, *Fortsetzung der Nachrichten...*, 1776 s. 142

¹⁸ Dlabacz 1815, I, s. 624, č. 2

jeho zastoupení v kapli - t.j. zrcadlo jako ryze mariologický symbol. Nekriticky a mylně tu spatřuje v úloze zrcadel hluboce sofistický element, na jehož uplatnění by se Hiebel měl podílet jako spoluinventor concetta - „Během tvorby ikonografického programu to mohl být on, kdo první přišel s myšlenkou použít v interieru zrcadla skutečná. V jezuitském prostředí, kde byl tento předmět díky různým jiným vlivům oblíben, nejenže mohl Hiebel najít pochopení, ale jeho myšlenka mohla být impulzem k rozvedení motivu do té šíře, v jaké jej vidíme dnes.“ (Vlasáková 1994, s. 139). K tomu je třeba poznamenat, že za prostým a praktickým řešením vsazených tabulí zrcadla do zaslepeného okna sálu, či osazení na mramorem dekorovaných stěnách, není třeba hledat zásah pozzovsky školeného specialisty. Nadto Hiebel své prostorově iluzivní kompozice vytvářel ryze malířskými prostředky. Samo ikonografické schema se zapojením mariánského motivu zrcadla tu není nikterak spekulativní a nepřekračuje dobovou konvenci. P. Nevimová (2000, a zejména 2001b s. 95-103) ve své studii navázala na F. Kopa, a provedla podrobný ikonografický rozbor výzdoby kaple.

O Hiebelově autorství tu od počátku nebylo pochyb, je potvrzeno a vročeno již zápisem v samotné výroční zprávě *Collegia* za rok 1723: „Mezi pamětihodnými událostmi tohoto roku (1723) zaznamenává kongregace, že dala novou kapli, dobudovanou nákladem koleje až po klenbu, vyzdobit jemným štětcem skrze pana Johanna Hiebela, slavného umělce v tak zvaném al fresco. Námětem malby bylo Pozdravení andělské, jehož pět článků, počínajíc článkem „Milosti plná“ – samostatné pozdravení totiž bude znázorněno na oltáři – je rozvrženo vhodnými postavami a symboly do pěti polí klenby a vyobrazeno v tomto díle, všemi znalci dosud uznávaném, nákladem 1000 rýnských. K malbě byla připojena skvělá plastická výzdoba, pořízená kongregací nákladem 300 rýnských. Posléze byly ještě nákladem 320 rýnských pořízeny tak zvaný portál a sloupy, zdobící chór kaple.“¹⁹

¹⁹ *Litterae Annuae Collegii Societatis Iesu Pragae ad Sanctum Clementem ad Annum 1723* (sign. NK - MS XXIII C 105, 1723) Cit. dle volného překladu F. Kopa 1938, s. 11

Transkripce zápisu s pasáží o Hiebelovi: „Illud inter singularia anni huius repoint Congregatio quod oratorium novum Collegii sumptibus sub fornice provectum, **elegante penicillo per D. Ioannem Hibel, celebrem ab arte al fresco, ut vocant, artificem perigi fecerit.** Thema picturae suggestit salutatio angelica, cuius quinque articuli ducto initi a Gratia plena (ipsa enim salutatio representabitur in altari) per quinque fornices campos aptos symbolisque typis dispersi, expressisque sunt expensis in opus hoc ab omnibus peritis hactenus commendatum 1000 Rhenensibus. Accessit ad picturam excellens ornatus plasticus 300 Rhenensium impendio a Congregatione comparatus. Denique et portale, ut vocant, et columnae chorum oratorii spectabiliorum reddentes 300 et viginti Rhenensium sumptu.“ Cit dle F. Kop 1983, s. 48

Jednotlivá klenební pole Hiebel orámoval jednoduchým architektonickým rámcem v podobě mramorové římsy, či spíše iluzivní archivoly jednotlivých klenebních oblouků, z růžového mramoru, z níž vyrůstá modrošedý mramorový sokl freskového pole. Opticky labilní zóny rohů - „pendantivy“ plackové klenby, vyplnil dekorativními mramorovými konzolami. Tím získal oválnou mírně vyklenutou obrazovou plochu, která je iluzivní římsou plynule napojena na reálný architektonický prostor. První tři travé jsou koncipována pro pohled od krucht, poslední dvě pole jsou invertní, orientovaná pro percepci ve směru od chóru.

Jinak pro fresku ideální plocha měkce vzdušných plackových polí klenby je tu vzhledem k prostorovému kontextu znevýhodněna relativně nízko posazeným stropem kaple. Hiebel si tohoto omezení byl plně vědom a architektonické pasparty, jež zajišťují napojení malovaného pole klenby na reálnou architekturu, jindy náročně komponované, tu minimalizoval na pouhé subtilní iluzivní archivoly – mramorová profilovaná čela oblouků klenebních polí. V cyklu fresek dominuje figurální prvek s potlačením detailů, v přehledné čitelné kompozici s cílem srozumitelného, až názorného podání výjevů.

Po velkých zakázkách v Doksanech (klášterní kostel Narození P. Marie 1720 – 1721) a v Rastattu (Hofpfarrkirche zum Heiligen Kreuz 1722) tu Hiebel stanul na vrcholu svých tvůrčích sil. Jeho figurální projev na freskách oratoře dosáhl nebývalé kvalitativní vyrovnanosti. Tendence k barevnému vylehčení a prosvětlení maleb, čitelná již v Doksanech, rozvinutá v Rastattu, je dosud nejsilnější v Zrcadlové kapli, kde se Hiebelovi podařilo i rukopisně zkulturnovat figurální projev svých fresek.

Ikonografický program nástropních fresek je určen samotným zasvěcením sodality a partrocinie kaple – **Zvěstování Panně Marii**. To ostatně sdělují zlacené nápisy ve štukové kartuši na klenebním pasu při presbyteriu o zasvěcení kaple: „*Beatissimae Virgini Mariae ab Archangelo salutatae sacrum*“, a na protější straně inskripce kartuše klenebního pasu při kruchtě označuje stavebníka a uživatele: „*Oratorium Congregationis Latinae maioris*“.

Jednotlivá travé jsou tematicky určena články Andělského pozdravení – *Ave Maria - Gratia plena - Dominus Tecum - Benedicta tu inter mulieribus – Benedictus fructus ventris tui – Ora pro nobis*.

Fresky na klenbě jsou tak trvalou vizualizovanou formou modlitby k Panně Marii za členy této mariánské kongregace.

Vstupní invokace *Ave Maria* - Zdrávas Maria byla znázorněna ve výzdobě nedochovaného hlavního oltáře, jak upozorňuje text zápisu ve výroční zprávě *Collegia* za rok 1723.²⁰

V.1. Modlitba pokračuje na prvním travé klenby - nad chórem. Úvodní scéna freskového cyklu se odehrává na nebesích, kde nejvýše v oblacích je znázorněna Nejsvětější Trojice, reprezentovaná trojjedinou osobou Boha Otce žehnajícího, se sférou, a po jeho pravici osobou Boha Syna Ježíše Krista, žehnajícího rezolutním gestem pravicí, pod nimi pak holubicí Ducha Svatého, ozařujícího bělavým světlem nakupená mračna. Z jednotlivých osob Nejsvětější Trojice vycházejí paprsky světla a směřují do velkého oválného zrcadla, které drží anděl v levé části kompozice. V ploše zrcadla se spojují v trojjediný světelný proud, který se v zrcadle, směřovaném andělem, odráží mocným paprskem k hrudi Panny Marie, která zaujímá střední část kompozice. Maria je vyobrazena jako Immaculata ve stylizaci typu *La Purísima*, s atributy apokalyptické „ženy sluncem oděné, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy.“ (Zj 12, 1-4). S gestem pokorné služebnice Páně přijímá proud Boží milosti, který se od jejího srdce odráží dále do menšího oválného zrcadla, které přidržuje andělek po její pravici. Z tohoto zrcadla je pak světelný paprsek Boží milosti prostřednictvím Panny Marie odrážen na Zemi, reprezentovanou mohutnou sférou při spodním okraji kompozice. U nohou Panny Marie sedící na kumu se vznáší andělek s kartuší v ruce, v níž je inskripce námětu celého freskového pole - *Gratia plena* – Milosti plná. Při pravém okraji kompozice je figura velkého anděla s rudou draperií okolo beder, nad hlavou drží roh hojnosti, z něhož sype květy růží, které jsou bohatě zastoupeny v hymnické mariánské symbolice (*Plantatio rosae*, Sír 24, 18). Opodál, za Mariinými zády, se vznáší andělek a nad hlavou drží podnos se zlatými královskými insigniemi – korunou a žezlem, jimiž je Maria připomínána jako Královna nebes *Regina coeli*. Hlavní ideou výjevu je P. Maria jako *Mediatrix* prostřednice všech milostí²¹. Do kompozice (v podstatě konvenční) je zapojen symbolický motiv zrcadel jako transmitteru těchto milostí. Zrcadlo se řadí k tradičním a výsostným mariánským symbolům. Sama Maria je včleněna do této symbolické „transmise“ Božích milostí jako „zrcadlo“ nejvýznamnější – „*Speculum sine macula*“ (Mdr 7, 26) **Zrcadlo neposkvrněné**. Mariánský motiv zrcadla je odvozen z deuterokanonického textu starozákonní Knihy moudrosti – „Je odleskem věčného světla, **nezkaleným zrcadlem** Božího působení a obrazem jeho dobrotivosti.“ (Mdr 7, 26). Tato strofa o „vznešenosti a kráse Boží moudrosti“ byla středověkými exegety vztahována

²⁰ Viz transkripce latinského manuskriptu v pozn. 19.;

²¹ *Mediatrix* je dávným titulem Panny Marie, již v době kol. 468 nazývá Basilius ze Selucie P. Marii prostřednicí mezi Bohem a lidmi, viz Royt 2006, s. 194.

k Panně Marii a „Zrcadlo neposkvrněné“ se stalo jejím tradičním hymnickým příměrem, jednou z mariánských invokací v Loretánské litanii, připomínající Mariinu čistotu.

Zrcadlo (jež nelže) je také atributem alegorie Pravdy - *Veritas*, v tomto kontextu Pravdy Boží v intencích strofy žalmu 85 - „Setkají se milosrdenství a věrnost, spravedlnost s pokojem si dají políbení. Ze země vyraší pravda, z nebe bude shlížet spravedlnost.“ (Ž 85, 11 – 12). Jako jen vzdálenou významovou konotaci lze připomenout motiv zrcadla jako atribut personifikace Ctnosti – *Virtus*, (Obezřetnosti – *Prudentia*), jíž je zrcadlo *speculum sapientiae* nástrojem introspekce. Dle antické tradice se *Virtus* často pozoruje v zrcadle své morální sebekontroly. Připomíná si tak svou smrtelnost, aby se uchránila zhoubných vášní, marnivosti a pýchy. Reprezentuje moudrost dosažitelnou skrze sebezpoznaní, vedoucí k vyššímu mravnímu stupni bytí.

V.2. Freska druhého klenebního pole zachycuje tajuplné početí Panny Marie z Ducha Svatého. Výjev se odehrává v prostředí mohutné chrámové centrály jejíž kupole je nesena otevřenou pilířovou arkádou. Chrám je zcela zaplněn těžkými mraky Boží přítomnosti, uprostřed klečí Panna Maria s výrazem hluboké pokory. Nad ní se vznáší holubice Ducha Svatého ze které prýští světelný proud na hlavu Mariinu. V paprscích Ducha Svatého se zjevuje v inkarnaci nahé dětské tělo malého Krista. Událost popisuje Lukášovo evangelium - „Anděl jí odpověděl: „Sestoupí na tebe Duch svatý a moc Nejvyššího tě zastíní; proto i tvé dítě bude svaté a bude nazváno Syn Boží. ... Neboť u Boha není nic nemožného.“ Maria řekla: „Hle jsem služebnice Páně; staň se mi podle tvého slova.“ Anděl pak od ní odešel.“ (L 1, 35-38). Ve vrcholu kupole v temném mraku se objevuje Boží oko na znamení přítomnosti *Omnipotentiae Dei*. Kolem Panny Marie je shromážděn sbor andělů s mariánskými symboly. Uprostřed před Marií sedí andílek s kartuší s inskripcí celého výjevu *Dominus Tecum* – Pán s tebou. V pravici pozdvihuje *slunečnici*. V antické mytologii (Ovid. Met. IV) slunečnice odkazuje k báji o nešťastné Klytii, jedné z Apollonových milenek. Ta chřadla žalem, když ji pro jinou ženu sluneční bůh opustil, až se proměnila ve slunečnici a v beznadějně lásce svou hlavu stále otáčí za božským sluncem na jeho nebeské dráze. Pro tuto světelnou symboliku antického slunečního boha vztahovanou i na osobu Krista je slunečnice mariánskou květinou. Maxmilián Sandeus JS ve svém mariologickém spisu *Maria flos mysticus* (1629) přirovnává slunečnici, obracející se ke světlu, k duši obracející se ke Kristu.²² Andílek zcela na konci kompozice vpravo drží *desky Zákona*, prstem pravice pak

²² J. Royt – H. Šedinová 1998, s. 92

ukazuje na Desatero. Tento symbol má christologický význam, odkazuje k textu z Druhé knihy Mojžíšovy - „Mojžíš se obrátil a sestupoval z hory s dvěma deskami svědectví v ruce. Desky byly psány po obou stranách, byly popsány po líci i po rubu. Ty desky byly dílo Boží, i písmo vyryté na deskách bylo Boží.“ (Ex 32, 15-16). Desky Zákona – Desatero, obsahují deset slov Božích, jež jsou zjevením Boží vůle všemu lidu po všechen čas. Avšak svrchované slovo Hospodinovo, živé *Logos* je Ježíš Kristus – „*Viva tabula verbi Dei*“.

Dvojice andílků vpravo drží zářící sluneční kotouč v podobě symbolické tváře. Paprsky sluneční záře směřují naproti ke kotouči se symbolickou tvářící měsíce, držnému další dvojicí andílků. **Slunce** i **měsíc** náleží do škály tradičních mariánských symbolů. Tvoří atributy apokalyptické „Ženy oděné **sluncem**, **s měsícem pod nohama** a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy.“ (Zj 12, 1), ztotožněné s Pannou Marií. Symbolizují však také tu, „jež jak Jitřenka shlíží, krásná **jako Luna**, čistá jako žhoucí **Slunce**, ...“ z mariologicky pojímaného textu Písně písní (Pís 6, 10). Oba motivy však v této konfiguraci reprezentují i christologický aspekt – Maria jako odlesk Boží spravedlnosti, svého syna Ježíše Krista, „*neboť jako je měsíc osvětčován sluncem, tak i Mariina krása a záře pochází od Krista.*“²³ Symbolika antického Héliá, boha slunce pak byla vztažena i na osobu Krista, předpověděného prorokem Malachiášem jako „**slunce spravedlnosti**“ (Mal 3, 20). Rovněž predikce Spasitele v textu Davidova žalmu metaforicky využívá této sluneční symboliky: „Bůh slunci na nebi postavil stan. Ono jak ženich z komnaty vyjde, vesele jako rek, když běží k cíli. Vychází na jednom okraji nebes, probíhá obloukem k druhému konci a nic se neskryje před jeho žářem.“ (Žalm Davidův „*Nebesa vypravují o Boží slávě*“ Ž 19, 5 – 7). Slunce v podobě zářivého kotouče je také atributem alegorie *Veritas* – Pravdy.

Skupince andělů za Mariinými zády zcela vlevo dominuje andílek s **pečetidlem** v pravici, v druhé ruce přidržuje **srdce s otiskem zlaté pečeti**.²⁴ Maria, symbolizovaná srdcem se zlatou pečetí, je stvrzením všem národům Hospodinova zaslíbení a požehnání skrze Abrahama a Izáka: „*Benedictionem omnium gentium dedit illi Dominus.*“ (Eccli: 44. v: 21) - „Proto mu Bůh potvrdil přísahou, že v jeho potomstvu budou požehnány pronárody, ...“ (Sír 44, 21). Malovanou pečeť lze vnímat i jako odkaz na jeden z dalších mariánských symbolů z loretánské litanie vzývající Pannu Marii jako **pramen zapečetěný** *Fons signatus* Pís 4, 12. Motiv poukazující na Mariinu čistotu, je převzat ze čtvrté kapitoly Písně písní: „Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto, uzavřený val, zapečetěný pramen.“ (Pís 4, 12).

²³ Nevímová 2001b, s. 97

²⁴ Kopovu chybnou interpretaci (1938, s. 44-45) atributu jako „moždíře s paličkou“ opravila Nevímová (2001b, s. 96) na pečetidlo se srdcem s otiskem pečeti.

Dalším symbolickým motivem v této skupině je [kniha otevřená](#), nesená dvojicí andílků, s vepsaným christogramem. [Christogram „IHS“](#) - *Nomen Iesu* – posvátné signum, odráží tajemství „Slova, jež se stalo tělem, vtěleného Slova Božího“. V prostředí západní církve byl christogram pojmán nejčastěji jako zkratka latinské sentence „Iesus Hominum Salvator“. V 16. století přijat jako znak Jesu Societatis (s křížem nad H a třemi hřeby), kde význam rozšířen i na „Iesum Habemus Socium“ (Máme Ježíše za společníka). Symbolizovaným jádrem grafického znaku je skutečnost vtělení Boha v osobě Ježíše Krista Syna Božího. Znak koncipovaný zcela v souladu s prologem Janova evangelia, kde Bůh tvoří slovem, a Slovo, které bylo na počátku, přišlo na svět jako pravé světlo, s pomocí Ducha Svatého, a učiněno tělem skrze Marii Pannu: „Na počátku bylo **Slovo**, to Slovo bylo u Boha, to Slovo bylo Bůh.“ (J 1, 1) „A Slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi.“ (J 1, 14).

Pozadí celého výjevu tvoří otevřená arkáda z pilířů s karyatidami se zalamaným kladím, jež nesou kupoli. Pilířů je sice čitelných pět (s ohledem na přehlednost kompozice) ale dva mají sdruženou strukturu s dvojicemi karyatid. Celkový počet karyatid je tedy sedm, což je tu jistě záměrným číslem, znamením plnosti (*numerus perfectus*). Odkazuje nejspíše na *Templum Sapientiae Domini* a počet sloupů na nichž chrám Boží moudrosti spočívá - „Moudrost si vystavěla dům, vytesala sedm sloupů.“ Př 9, 1. „Hospodin mě vlastnil jako počátek své cesty, dříve než co konal odedávna.“ Př 7, 22.

Karyatidy až na jednu výjimku ztvárňují dívky, jež mají atributy, které se nejspíše vztahují k osobě P. Marie a zároveň, zdá se, k Sedmi darům Ducha Svatého (dar **moudrosti, rozumu, rady, síly, poznání, bázně** před Hospodinem, **zbožnosti** – Iz, 11,2).²⁵ Karyatida zcela vlevo – dívka levou rukou přirozeně přidržuje římsu kladí a ve volné pravé ruce drží malou planoucí [pochodeň](#) (symbol pravdy, **světla rozumu**, Krista jako světla světa, Libyjské Sibylly. Planoucí pochodeň v ruce personifikované Ctnosti – *Virtus* je znamením rozumu, světla poznání).

Karyatida na sousedním svazkovém pilíři drží v ruce [sceptrum](#), na hlavě má patrně diadém, či [korunku](#). Jedná se nejspíše o personifikaci Filosofie, tak jak byla známa ze spisu *O útěše filosofie* helénistického filosofa Boéthia. Lemma, jež jí většinou provází - *causaram cognitio*, poukazuje na **poznání** filosofie nejzazší příčiny věcí. Zmíněné atributy však mohou mít další významové konotace - insignie královské

²⁵ Vlasáková si povšimla, že jedna z karyatid drží sloup a domnívala se, že se jedná o soubor kardinálních ctností. Neřešila už však problém, že karyatid je celkově sedm. U karyatidy zcela vlevo identifikovala domnělý atribut zrcadla (Prudentia). Avšak při detailním pohledu je zjevné, že figura rukou prostě jen přidržuje profilaci římsy, a nikoli zrcadlo (které na malbě není ani v náznaku). Na tento početní rozpor upozornila P. Nevimová (2001b s. 96, pozn. 17) a navrhla zcela realističtější interpretaci atributů karyatid jako symboly ctností Panny Marie, či sedm darů Ducha svatého).

moci, *Regina coeli*; corona exultationis – „**Bázeň před Hospodinem** je slávou a chloubou, přináší veselí a věncí **[korunuje]** jáсотem.“ Sír 1, 11. „... získej **rozumnost**. Obklop se jí, vyvýší tě; oslaví tě, když ji obejměš. Vloží ti na hlavu půvabný věnec, **ozdobnou korunu** ti předá.“ Př 4, 7-9.

Sousední figura na boku téhož pilíře je jediná mužská – hermovka v celém cyklu, představuje vousatého **starce s knihou** (prorok /Simeon?/, dar **poznání, rady**). Androgynní figura prostředního pilíře drží **dřík sloupu** (nerozlomený). V obecné rovině je sloup atributem alegorie Statečnosti – *Fortitudo*, v tomto kontextu jako jeden z darů Ducha svatého se spíše vztahuje opět přímo k osobě P. Marie (symbolizuje **Mariinu statečnost**, či je také odkazem např. na P. Marii na sloupu z vidění apoštola Jakuba Většího).

Karyatida svazkového pilíře vpravo je stylizována jako **Minerva** - dívka v helmici s kyrysem na hrudi, v ruce drží kopí ovinuté **olivovou ratolestí**. Jednoznačně personifikuje **Moudrost** – *Sapientiam*. Moudrost se jako motiv zásadního významu objevuje ve starozákonních textech zejména v knize Přísloví, a to jako pojem Moudrosti Boží či v obecnějším smyslu moudrosti spravedlivého a zbožného, kde jen bázeň před Hospodinem vede k pravé moudrosti a plnosti života. V osobě Panny Marie se tak v plné míře projevují obě významové roviny tohoto pojmu. „Začátek **moudrosti** je bázeň před Hospodinem a poznat Svatého je rozumnost.“ Př 9, 10.

„Získej **moudrost**, získej rozumnost. Na výroky mých úst nezapomeň, neodchyl se od nich. Neopouštěj ji bude tě střežit. Miluj ji bude tě chránit. Počátek moudrosti je: Snaž se získat moudrost. Za všechno své jmění získej rozumnost.“ Př 4, 5-7.

Sousední karyatida v boku svazkového pilíře drží **kadidelnici** - symbol který odkazuje k deuterokanonickému textu Sírachovce „Chvála moudrosti“, jehož vybrané strofy byly exegety vztahovány na Pannu Marii, v níž si Boží Moudrost našla zalíbení – „Tehdy mi Stvořitel všehomíra dal příkaz, ten, který i mne stvořil a našel místo pro můj stan, mi řekl: „V Jákobovi přebývej a v Izraeli měj své dědictví!“ (Sír 24, 8). „Vydávala jsem vůni jako skořice a vonný balzám, šířila jsem vůni jako vybraná myrha, ... **jako dým kadidla** ve stanu.“ (Sír 24, 15). Motiv kadidelnice také jako symbol **zbožnosti** odkazuje k textu Davidova Žalmu - „Hospodine k tobě volám, pospěš ke mně, dopřej sluchu mému hlasu, když k tobě volám! Jako **kadidlo** ať míří má modlitba k tobě, pozdvížení mých rukou jak večerní oběť!“ Ž 141, 2.

Atribut poslední sedmé karyatidy pilíře zcela vpravo nelze identifikovat - dívka si pravou ruku tiskne k hrudi, patrně v ní nic nepřidrhuje a nejedná se tu o znázornění nějakého symbolického předmětu ale o gesto „**zbožnosti**“ či „bázně před Hospodinem“. „Začátek moudrosti je **bázeň před Hospodinem** a poznat Svatého je rozumnost.“ Př 9, 10.

V.3. Na třetím travé je v kamenité krajině zachycena hora kuželovitého tvaru, jejíž vrcholek ční do oblak. Na něm sedí Panna Maria se dvěma andílky. Pravici má vztaženu k srdci a levicí poukazuje na přítomné při úpatí hory. Okolo jsou poházeny květy růží. Andílek po boku P. Marie drží opět kartuši s inskripcí celého výjevu *Benedicta tu inter mulieribus* – Požehnaná jsi mezi ženami. Druhý andílek pozdvihuje lilie ovinuté trním – poukazuje na hymnický příměr Panny Marie přejetý z textu Písně písní – „Jako lilie mezi trním, tak má přítelkyně mezi dcerami.“ (Pís 2, 2). Strofa ukazuje na Mariinu výjimečnost mezi všemi ženami v dějinách spásy. Hora s vrcholkem v oblacích tu symbolizuje „*Mons domus Domini*“, Sión – „I stane se v posledních dnech, že se hora Hospodinova domu bude tyčit nad vrcholy hor, bude povznesena nad pahorky a budou k ní proudit všechny pronárody.“ (Iz 2, 2). Při úpatí hory je zástup starozákonních žen, jež tvoří typologické předobrazy Panny Marie a personifikují Mariiny ctnosti. Zcela vpravo na obzoru jsou z rajske krajiny vyháněni první pár s potomkem, nešťastná **Eva** v zoufalství spíná ruce, před ní se na kameni ještě plazí had svůdce k prvotnímu hříchu. Smrt přišla na lidstvo prostřednictvím selhání Evy, prostřednictvím Marie – nové Evy však přichází život. Maria se stala matkou Spasitele Ježíše Krista – nového Adama. Přímo pod horou vpravo klečí zbožná **Chana** v modlitbě a vedle ní sedí malý **Samuel** s otevřeným zpěvníkem s notovým záznamem hymnu. Bezdětná Chana si na Bohu vyprosila syna Samuela. „Jdi v pokoji. Bůh Izraele ti dá zač jsi ho tak naléhavě prosila. ... Elkána poznal svou ženu Chanu a Hospodin se na ni rozpomenul. Chana otěhotněla, a než uplynul rok, porodila syna a pojmenovala ho Samuel (to je Vyslyšel Bůh).“ (I S 1, 17-28). A Chana oslavila Hospodina chvalozpěvem. Pokorná, zbožná a trpělivá Chana se stala předobrazem Mariiny zbožnosti, pokory a důvěry v Hospodina a Chanin chvalozpěv předobrazem Mariina Magnificat. Vedle ní pak stojí mohutná **Judita** s mečem a useknutou hlavou Holoferna. Judita aby osvobodila svůj národ přelstila Holoferna a uťala mu hlavu. Je považována za předobraz Mariiny statečnosti. Uprostřed je mladičká a krásná **Ráchel** s pastýřskou holí a s malým **Josefem**.²⁶ Opodál je stádo ovcí. Malý synek Josef drží proutek s květy – jako typologickou predikci Panny Marie. Rozkvetlá snítka v ruce malého Josefa Egyptského je aluzí na Josefovou hůlku jež zázračně vpučela na znamení vyvoleného snoubence Panny Marie. Lábanova mladší dcera Ráchel se stala milovanou ženou praotce

²⁶ Mladou pastýřku s děckem Kop (1938, s. 45) mylně interpretuje jako Sáru s Izákem. Na rozpor malby a Sářina pokročilého věku upozornila Nevimová (2001b, s. 99) a dvojici správně určila jako Ráchel s Josefem.

Jákoba, jehož potomci se stali zakladateli dvanácti izraelských kmenů, z nichž největší proslulosti dosáhl Josef Egyptský. Ráchel byla pokládána za předobraz chudoby Panny Marie.²⁷

Dívka otočená zády, s košem ovoce, bečkou vína a s košem chlebě je Nabálova žena **Abígajil** jež usmířila Davidův hněv, když její muž nepohostil Davidovy služebníky, podobně se stala i Panna Maria prostřednicí u Boha.

Vlevo sedící dívka s tamburínou je **Mirjam**. Když Izraelští zvítězili nad Egyptřany Áronova sestra Mirjam oslavila Hospodina tancem, hrou na bubínek a zpěvem – „Tu vzala prorokyně Mirjam, sestra Áronova do ruky bubínek a všechny ženy vyšly za ní s bubínky v tanečním reji. A Mirjam střídavě s muži prozpěvovala: „Zpívejte Hospodinu, neboť se slavně vyvýšil,...“ (Ex 15, 20-21). A stejně tak Maria oslavila Hospodina svým „Magnificat“. Rovněž etymologie jména Mirjam je predikcí jména Maria.

Zcela vlevo je skupinka tří dívek hrajících na bubínek a harfu, radujících se dcer jeruzalémských.

Hiebel tu vytvořil soubor ženských figur, rukopisně kultivovaný a vyrovnaný, jež patří v rámci jeho tvorby k nejzdařilejším.

V.4. Kompozici fresky čtvrtého travé Hiebel založil na obratně provedené iluzivní architektuře velkého sloupového portálu s průhledem do kopulové centrály. Efektivní portál koncipoval, vzhledem k nízko posazenému stropu, v ostrém pohledu, na konvexně vyklenutém půdorysu, s pravoúhle zalamaným kladím, neseném pilíři s předsazenými sloupy. Pod obloukem portálu, na stupňovitém kruhovém postamentu, zakončeném kanelovaným tamburem, sedí Panna Maria a drží stojící nahé děcko – Ježíše Krista se zlatými královskými insigniemi. Za Pannou Marií se otevírá pohled do neveliké oválné centrály s kupolí osvětlenou lucernou a termálními okny v lunetových výsečích. Stejně prvky chrámového interieru použil Hiebel i na fresce velké kupole v Doksanech (III.C.1.). Při oblouku portálu je shluk letících andílků s listy s notovým zápisem a textem další strofy Andělského pozdravení, jako inskripce výjevu tohoto freskového pole - *Benedictus fructus ventris tui* – Požehnaný plod života tvého.

Panna Maria jako *Theotokos* – Bohorodička, tu celému světu ukazuje Spasitele Ježíše Krista, nového krále, na němž se vyplní Hospodinova zaslíbení. Je tu adorována na piedestalu zástupci národů, v chrámu, jenž představuje metaforické *Templum Spiritus Sancti* (I. Kor 6, 19), *Sedes Sapientiae*, *Thronus Salamoni*.

²⁷ Royt 2006, s. 86

Aluze na Šalamounův chrám odkazuje ke starozákonnímu textu První knihy Paralipomenon o Šalamounově založení stavby domu Hospodinova - „*Coepit Salomon aedificare domum Domini.*“ Skvostný chrám vybudoval na hoře Mórija, památném obětišti, kde praotec Abrahám chtěl v poslušnosti obětovat svého syna Izáka, na místě, které Hospodin označil pro stavbu již jeho otci králi Davidovi - „Šalomoun začal budovat v Jeruzalémě Hospodinův dům na Hoře Mórija, kde se Hospodin ukázal jeho otci Davidovi, na místě, které připravil David, na humně Ornána Jebúsejského.“ (2 Pa 3, 1) Šalamoun *král pokoje* je předobrazem Krista - „On vybuduje dům pro mé jméno. On se stane mým synem a já mu budu Otcem. Jeho královský trůn nad Izraelem upevním na věky.“ (1 Pa 22, 10).

Šalamounův chrám v podobě centrály s mohutnou kupolí, s otevřeným vstupním portálem je typologickým předobrazem té v níž Boží Moudrost našla své zalíbení, té která se stala chrámem Ducha Svatého. *Sedes sapientiae* je jedním z čestných titulů Panny Marie, uváděných středověkou mariologickou literaturou s aluzí na trůn Šalamounův (I. Kr 10, 18-20). Tento odkaz je i typologickým předobrazem P. Marie *Regina coeli* – Žena krále Davida porodila „kníže pokoje“ Šalomouna, ten ji posadil na trůn vedle sebe; Maria porodila „kníže pokoje“ Krista, jenž ji posadil na trůn na nebesích a korunoval ji.

Na stupních chrámu po obou stranách klečí dvojice dívčích **alegorií čtyř světadílů**, ikonograficky konvenčních, které tu vzdávají hold „požehnané mezi ženami a požehnanému plodu jejího života“. Žena v rudém plášti na levé straně portálu, jež reprezentuje **Evropu**, pozdvihuje planoucí srdce, které symbolizuje vroucí oddanost, také je atributem alegorie Lásky (*Caritas*), jedné z trojice teologických ctností a připomíná P. Marii jako „oheň Boží lásky“ (jak jí přirovnával Jacob de Voragine). Evropa jako sídlo *Ecclesiae* má u nohou knihu, papežskou tiáru a trojramenný patriarchální kříž.

Snědá polonahá dívka s lukem a toulcem se šípy, jež klečí po boku Evropy je alegorií **Ameriky**. Za jejími zády se vzpíná divoký vraník.

Na protější straně portálu se sklání k zemi v gestu proskynese **Asie** - dívka v žlutém plášti, a přináší Kristu Králi kadidlo. Opodál leží její velbloud, další ze symbolů východního kontinentu.

Zcela vpravo vzdává hold Bohorodičce a Synu Božímu **Afrika** – dívka se zbožně sepjatýma rukama, s rudou draperií a s perlovou náušnicí, u jejíchž nohou leží lev, jako atribut černého kontinentu.

V.5. Freska na posledním klenebním poli, nad kruchtou, reprezentuje samotnou mariánskou sodalitu (*Sodalitas B. Virginis Annuntiatae Latina maior*) utíkající se pod ochranu Panny Marie Ochránitelky. Je zastoupená uprostřed v krajíně klečící

dívkou, jež v levici drží planoucí srdce na důkaz vroucí oddanosti, a v pravici má lístek se závěrečným provoláním celé na klenbě ilustrované modlitby: „*Ora pro nobis*“ – Pros za nás. Vedle ní pokleká šlechtic v alonžové paruce – sodál, s knihou kongregace se jmény členů komunity, s prosbou o ochranu spolubratří. Opodál je na zemi kotva a růženec, symboly naděje a víry. Nahoře na nebesích se k orantům sklání Panna Maria s ochranným pláštěm do široka rozvinutým. Výjev pak po obou stranách doplňují ženské alegorie jež reprezentují jednotlivé profesní skupiny kongregace a obracejí se k Panně Marii vždy jednou invokací z Loretánské litanie. Na levé straně ukončuje kompozici velká dřevěná lodice s nápisem *Foederis arca* s číslem 300 v kajutním okénku lodi. K invokaci z Loretánské litanie - *Archo úmluvy*, se tu druží hymnické přirovnání Panny Marie k arše Noemově (jež je tu zobrazena), kde nachází symbolicky útočiště a spásu 300 členů kongregace.²⁸ Motiv *Arca Noe* se řadí k tradičním námětům mariánské emblematicky, kde symbolizuje v osobě Panny Marie naději, nový počátek, naději na vykoupení a spásu. *Noemova archa* je typologickým předobrazem Seslání Ducha svatého.

U archy sedí dvě dívky, z nichž jedna na nápis na lodici ukazuje prstem. Drží zlatý klíč a druhá roh hojnosti, z něhož se sypou dukáty. Na kamenném soklu pod nimi je zlatý nápis s invokací *Ianua coeli* - „*Brána nebeská*“.²⁹

Vpravo sedí žena s mocenskými vladařskými atributy, na hlavě má korunu, v ruce žezlo a na krku zavěšený řád Zlatého rouna. U nohou pak má maršálskou hůl a část zbroje, opodál pak kardinálský klobouk a berla reprezentují duchovní moc.

Představuje *Pannu ctihodnou* – *Virgo veneranda* jak určuje nápis invokace na kamenném soklu dole.

V levé části kompozice na horizontu táhne procesí kajícníků s dřevěnými kříži a umbellou. Znázorňují invokaci *Útočiště hříšníků*, s nápisem v terénu „*Refugium peccatorum*“.

Skupina čtyř dívek zcela vpravo představuje alegorie čtyř universitních fakult – oborů, jež tvoří členský základ Latinské větší kongregace. Dívka s červenou mozzettou a biretem, a sceptry v pravici reprezentuje *Teologii*. Drží kartuši s nápisem „*Sedes sapientiae*“.

Dívka, jež pláštěnku i baret odložila na zem, odvrací zrak a v ruce drží váhy je alegorií *Spravedlnosti* a zastupuje *studia právnická*. Na kameni u jejích nohou je nápis „*Speculum justitiae*“.

²⁸ Průměrný počet činných členů sodality býval kolem 300 bratří, viz Nevímová 2000, s. 169

²⁹ Nevímová (2001b, s. 102; 2006, s. 50) tu figury s klíčem a rohem hojnosti (při invokaci *Ianua coeli*) mylně určila jako andílky. Jedná se ve skutečnosti o dvě ženy, v celém výjevu se objevují pouze ženské alegorie.

Vzadu stojící žena v červené pláštěnce a s rudým baretem drží pyxidu s nápisem *Salus infirmorum*, jenž ohlašuje další mariánskou invokaci „[Pomazání nemocných](#)“. Také ale zastupuje studia medicíny.

Zcela vpravo pokleká dívka v modré pláštěnce červeně lemované s globem v rukách. po jejím boku je velká modrá zemská sféra s textem invokace „*Stella matutina*“ – [Hvězdo jitřní](#). Alegorizovaná Astronomie tu zastupuje studia přírodních věd.

Po zrušení jezuitského řádu r. 1773, byly později rušeny z rozhodnutí dvorské kanceláře Josefa II. roku 1783 všechny kaple, jež nesloužily veřejným bohoslužbám. Oratoř latinské větší kongregace Zvěstování Panně Marii zvaná Zrcadlová kaple byla uzavřena a odsvěcena roku 1784.³⁰

Hiebelovy fresky dochované v relativně dobrém stavu tu byly prvně ve větším rozsahu restaurovány, respektive očištěny, roku 1936, jak uvádí zpráva ing. J. Koutného o restaurování kaple v rámci úprav klementinského areálu pro Národní a univerzitní knihovnu.³¹

³⁰ Kop 1938, s. 15

³¹ Viz Kop 1938, s. 43

VI.

Bibliotheca maior – sál knihovny pražského Klementina

Nová jezuitská knihovna pražské klementinské koleje, budovaná ve dvacátých letech 18. století, vznikala s nemenší péčí a nákladností výzdoby, s jakou *patres* vytvářeli své vrcholně barokní chrámové interiéry. „Specifickou sourodostí svého výtvarného řešení“ zaujímá zvláště významné postavení mezi historickými knihovními interiéry nejen v českých zemích, ale i v celoevropském kontextu.¹

Jezuitská knihovna v klementinské koleji, nazývaná *Bibliotheca maior*, disponovala kapacitou kolem 15 tisíc svazků. Jádrem tohoto rozsáhlého knižního fondu se stala knihovna ze zrušeného hornolužického kláštera celestinů v Ojvíně, roku 1556 darovaná Ferdinandem I., a také četné dary a nákupy od panovníka a zejména předních šlechtických rodů.²

Klementinská *Bibliotheca maior* je nejstarším knihovním sálem s rozsáhlou nástropní freskou v Čechách. Byla proponována na obdélném půdorysu o délce 41 m, šíři přes 12 m, s výškou sálu přes 10 m, a s dvouetážovým systémem regálů s vloženou samonosnou galerií, obíhající celým sálem.³

Pro velkou klementinskou knihovnu, tehdy již s rozsahem na patnáct tisíc svazků, byl projektován nový trakt, vytyčený na severovýchodním nádvoří areálu. Novostavba propojila astronomickou věž se severním křídlem koleje při Platnéřské ulici. Z jihozápadní strany k nové budově přiléhá areál letního refektáře. Knihovna byla velkoryse koncipována v první etáži, prostor v přízemí objektu získala Latinská větší kongregace Zvěstování P. Marii, která si zde v letech 1722 – 1726 nechala na vlastní náklady vybudovat kongregační kapli.

Celý objekt byl již roku 1722 stavebně téměř hotov – přiveden pod střechu (*sub tectum perducta*).⁴ Roku 1723 bylo dokončeno zaklenutí knihovního sálu a v témže

¹ Preiss 1979, s. 285

² Voit 1990, s. 28; Petráň 1999, s. 177; Nevimová 2001b, s. 110; Oulíková 2006, s. 54

³ E. Lehmann (1996, s. 219) řadí klementinskou knihovnu do skupiny s bibliothekami v Oseku, Marienthalu a Kroměříži jako typ sálu s dvouetážovou dispozicí tvořenou vloženou obíhající galerií. Upozorňuje na výjimečnost pražské knihovny odlišnou konstrukcí galerie, která není součástí konstrukce knižních regálů ale je jako samonosný prvek tektonicky kotvena do zdí sálu. Srov. Nevimová 2001b, s. 112

⁴ Ústřední archiv Societatis Iesu v Římě –

roce *fratres* povolali Johanna Hiebela k výzdobě klenby své oratoře latinské větší kongregace, kde na pěti travé maloval fresky s tematikou Andělského pozdravení (V.1. – V.5.).⁵

Hned následujícího roku 1724 klementinští jezuité Hiebela pověřili výzdobou *al fresco* klenby rozměrného sálu nové knihovny.⁶ Zdá se, že Hiebel tuto monumentální freskovou výmalbu dokončoval ještě v roce 1725, což by vzhledem k tak velké ploše (500 m²) a náročnosti kompozice bylo pravděpodobné.

Z reference v *Litterae Annuae provinciae Bohemiae S.J.* pro rok 1725 vyplývá, že se ještě čekalo na dokončení malířské výzdoby míst, kde měly být osazeny knihovní regály, na nichž již intenzivně pracovalo několik truhlářů (snad se jednalo o záležitost plně demontáže lešení, aby truhláři mohli začít s konstrukcí skříní).⁷ Nejspíše tak měla být dokončena výmalba osmi lunet v jižním a severním sektoru klenby, jež tvoří jedinou autonomní část klenební plochy, s portrétními medailony významných představitelů klementinské koleje.

Ve stejném roce byla instalována „v délce 155 loktů“ kovaná, částečně zlacená, železná mříž, jež tvoří poprseň celé galerie, vynikající kovářská práce s páskovým dekorem.⁸ V roce 1727 byly plně osazeny masivní dubové regály ve dvou etážích. Letopočet jejich dokončení „1727“ v intarzii soklů sloupů regálů při jižním vstupu je zároveň rokem ukončení výzdoby a vybavení celé knihovny.⁹

Jméno architekta nového traktu není archivně zjištěno a otázka autorství projektu interieru *Bibliothecae maior* stejně jako kongregační kaple v přízemí není

Boh. 137, Supplementum Historiae Provinciae Boemiae Societatis Iesu, 1717 – 1722, rok **1722**, fol. 207a: „*Bibliothecae et Oratorii Congregationis latinae structura sub tectum perducta.*“ Cit. dle Nevímová 2001b, s. 111

⁵ *Litterae Annuae Collegii Societatis Iesu Pragae ad Sanctum Clementem ad Annum 1723* (sign. NK ČR, MS XXIII C 105, 1723)

⁶ Ústřední archiv Societatis Iesu v Římě –

Boh. 142, Supplementum Historiae Provinciae Boemiae Societatis Iesu, 1723 – 1725, rok **1724**, fol. 65a: „*Fornix novae Bibliothecae ab elegante et erudito penicillo decorem accepit.*“

(NK ČR Praha, MS XXIII C 105) *Litterae Annuae provinciae Bohemiae S.J. 1724*, fol. 298b: „*Fornix Bibliothecae qua late patet solerti exornatus penicillo erudito conceptuum varietate conspicuum apta rerum dispositione in spectantium rapit obtulus, artisquae commendat praestantium.*“ Cit. dle Nevímová 2001b, s. 111 pozn. 7

⁷ Nevímová 2001b, s. 111

⁸ (NK ČR, MS XXIII C 105, 1725) *Litterae Annuae provinciae Bohemiae S.J. 1725*, fol. 305a: „*Pro pergula Bibliothecae novae, crates ex ferro rari laboris et industriae centum quinquaginta ulnas in circuitu complectentes et iam appositae.*“ Cit. dle Nevímová 2001b, s. 111 pozn. 8.

⁹ J. Sajíc 1948, s. 40; Preiss 1979, s. 287; Voit 1990, s. 40; Nevímová 2001b, s. 112; Oulíková 2006, s. 54

stále dořešena.¹⁰ Starším připsáním Z. Wirtha je autorství přisuzováno Františku Maxmiliánu Kaňkovi, avšak rovněž je relevantně zvažován i Kilián Ignác Dientzenhofer. Nejnověji prvek dynamicky zvlněné římsy empor vedl P. Oulíkovou k názoru, že uspořádání knihovního sálu koncipoval patrně právě Kilián I. Dientzenhofer.¹¹

Nejstarší záznam o výmalbě klenby *novae Bibliothecae*, jež „dostala výzdobu provedenou ušlechtilým a učeným štětcem“, je z roku 1724 dochovaný v Ústředním archivu Societatis Iesu v Římě v suplementech výročních zpráv České jezuitské provincie. Záznam tak spolehlivě určuje rok vzniku Hiebelova díla.¹² Ve stejném smyslu, byť trochu obsáhleji, rovněž referuje i pražská výroční zpráva *Litterae Annuae* z roku 1724.¹³

Hiebelovy fresky v knihovně registruje také nejstarší historiografická literatura (bez datace) - Jan Q. Jahn řadí ve svých *Nachrichten* z roku 1770 fresku v „*Bibliothek in Collegio*“ do výčtu Hiebelových „*wichtigsten Arbeiten in Kalk*“, bez určení datace.¹⁴ Stejný údaj pak publikoval roku 1776 ve *Fortsetzung*¹⁵, následně i u G. J. Dlabacze roku 1815 („*Die Bibliothek am Clementinum in Prag*“).¹⁶

Herain (1915, s. 120 č. pozn. 170) dílo jen krátce zmiňuje, s chybnou datací - „...roku 1726 vznikla rozsáhlá trojdílná a symbolická výzdoba klenby hlavního sálu nynější universitní knihovny pražské.“

J. Sajíc (1948, s. 39-40) fresku datuje na základě intarzovaného letopočtu v soklu knihovních skříní „1727“, s rámcovým určením námětu nástropní malby jako tří stupňů poznání.

Samostatnou studii věnoval Hiebelově fresce P. Preiss (1979, s. 285 - 306) kde přijímá dataci fresky rokem ukončení prací na knihovních skříních 1727 (s. 287), s identifikací jednotlivých figurálních skupin. Zatímco výtvarně je freska „koncipována trojčlenně, ideově je založena na dvou protilehlých scénách“. Motivicky antickou

¹⁰ Wirth 1949, s. 166-167, 172; Preiss 1979, s. 287; Vilímková 1986, s. 203; M. Horyna – M. Vilímková 1988, s. 367; Naňková 1989, s. 434; Voit 1990, s. 39, 41; Macek-Vlček-Zahradník 1992, s. 199; Nevímová 2000, s. 170; Nevímová 2001b, s. 94; Oulíková 2006, s. 46

¹¹ Oulíková 2006, s. 55

¹² Ústřední archiv Societatis Iesu v Římě –

Boh. 142, Supplementum Historiae Provinciae Boemiae Societatis Iesu, 1723 – 1725, rok 1724, fol. 65a: „Fornix novae Bibliothecae ab elegante et erudito penicillo decorem accepit.“ Cit. dle Nevímová 2001b, s. 111.

¹³ (NK ČR Praha, MS XXIII C 105) *Litterae Annuae provinciae Bohemiae S.J. 1724*, fol. 298b: „Fornix Bibliothecae qua late patet solerti exornatus penicillo erudito conceptuum varietate conspicuum apta rerum dispositione in spectantium rapit obtulus, artisquae commendat praestantium.“ Cit. dle Nevímová 2001b, s. 111.

¹⁴ J. Q. Jahn, *Nachrichten... kap.IV*, nepubl. excerpta z r. 1770, Archiv NG sign. AA 1222/8

¹⁵ J. Q. Jahn, *Fortsetzung der Nachrichten...*, 1776 s. 142

¹⁶ Dlabacz 1815, I, s. 624, č. 2

jižní část fresky (Parnásos) s christologickou severní částí (Proměnění Páně) pojmá jako „dominující kontrapozici hlavních motivů, jimž jsou ostatní ikonografické složky podřízeny“. Kupolovou část interpretuje jako pouhý přechod od poznání přirozeného k novozákonnímu zjevení. „Struktura Hiebelovy fresky vychází z Pozzova pojetí nástropních fresek chrámových.“ (s. 294). P. Preiss dále ve své studii zdůraznil mimořádný význam Hiebelova malířského výkonu v rámci nejen českého prostoru ale i evropského kontextu, zároveň ale kriticky upozornil na úskalí problematické prostorově iluzivní koncepce Hiebelovy nástropní fresky, pro kterou v úzkém a protáhlém sále s nízko položenou klenbou jsou značně nepříznivé podmínky, kde funkčnost a jednota perspektivní konstrukce je omezena na značně malý prostor. Hiebel „vytvořit malířský celek, z perspektivních hledisek však trojčlenně různorodý.“ (s. 295).

P. Preiss 1989 s. 551 tu stručně charakterizuje ikonografickou a prostorovou koncepci Hiebelovy fresky (s datací 1727) v intencích své starší studie.

P. Voit (1990, s. 39-40), v rámci své publikace o Pražském Klementinu, v krátké referenci o výzdobě knihovny, datuje Hiebelovu nástropní fresku do roku „1724? nebo 1727?“, se základním určením námětu – „Fresky na stropě znázorňují tři stupně vzdělání“ – a s rámcovou identifikací jednotlivých figurálních skupin (postavy dvou teologů Tomáše Kempenského a Francesca Suareze tu mylně určil jako řádové světce sv. Ignáce z Loyoly a sv. Františka Xaverského).

P. Nevímová (2001b s. 110 -123, v redukované podobě Oulíková 2006, s. 54-62) archivně doložila přesný rok vzniku Hiebelovy fresky v knihovně a provedla podrobný ikonografický rozbor výzdoby klenby.

Sál knihovny je založen na půdorysu protáhlého, úzkého obdélníku o rozměru 41 x 12 metrů. Je relativně dobře osvětlen, na západní i východní stěně v šesti osách dvojicemi oken nad sebou (v etáži galerie menšími), v hlubokých špaletách obdélného formátu s lunetovými záklenky. Pouze okna ve dvou osách západní stěny při jižním vstupu jsou zaslepena, protože na tuto část stěny dosedá příčně situovaný trakt letního refektáře. Široké meziokenní pilíře, s vloženou samonosnou galerií obíhající celým sálem, jsou osazeny ve dvou etážích dubovými knihovními regály s úseky zalamovaného kladí s profilovanou římsou, neseným sloupy se zlacenými korintskými hlavicemi, střídavě s tordovanými a hladkými dřívky. Klenba je valená se segmentovým profilem, uprostřed s plackou pro malbu iluzivní kupole, členěná šesti lunetovými výsečemi po každé straně. Prostor knihovny má nekomplikovaný statický charakter. Jediným hybným prvkem je křivkový, konvex-konkávní průběh hrany a zábradlí galerie. Ten jako prostorově dynamizující prvek rozvolňuje příliš jednosměrný longitudinální průběh prostoru a

kongeniálně napomáhá svým způsobem kompenzovat v percepci problematickou prostorově iluzivní koncepci Hiebelovy nástrovní fresky.

Freska je komponována v pohledové ose probíhající od jihu k severu. Formálně je však členěna do tří autonomních celků. Hiebel rozdělil plochu klenby malovanými zdvojenými příčnými pasy na třetiny. Prostřední část, kde klenba měkkou sférickou modelací přechází v mělkou placku, zaujímá *cupola finta* – malba mohutné iluzivní kupole na vysokém tamburu, jež obtížně musí překonávat kápě dvou lunet po každé straně, které zasahují do pateční ovoidní linie kupole. Hiebel si začleněním do středu klenby prvku *cupola finta*, jenž je tu poněkud anachronickým gestem reflexe velkých pozzovských realizací, svůj úkol značně ztížil. Pro zvolené pojetí skýtá úzký a značně protáhlý sál s nízkou položenou klenbou nepříznivé, komplikované podmínky. Relativní jednota perspektivní konstrukce nástrovní malby je tu omezena na značně malý prostor v první třetině klenby, v jedné pohledové ose. Pak se percepce klenební fresky nezadržitelně rozpadá do tří samostatných sektorů s vlastními úběžnicemi. Optimální čitelnost pozzovské iluzivní kupole, bez výraznějších optických deformit, je omezena tradičně na jedno „*punctum oculi optimum*“, jež lze nalézt na středové ose před hranicí jižního sektoru, vymezenou iluzivním zdvojeným klenebním pasem a ovoidní půdorysnou linií klenby.

Jižní a severní část klenby je po stranách vymezena iluzivní fabionovou římsou, do jejíž zóny jsou zdařile zakomponovány reálné kápě lunetových výsečí. Tak je pole fresky, jako *sfondato* otevřené do nebes, malovaným architektonickým rámcem napojeno na reálný prostor sálu knihovny.

Text kontraktu na provedení rozsáhlé fresky na klenbě knihovny se nedochoval. Zůstala však vzácně zachována Hiebelova olejová skica na dřevěném trojrozměrném modelu klenby (VI.E.). Jedná se nepochybně o prováděcí plastické modelletto, jež bylo součástí smlouvy mezi klementinskými *patres* a malířem Johannem Hiebelem na provedení náročné fresky. Podle dobových usancí součástí procesu uzavírání smluv bylo i schvalování předložené návrhové kresby, olejové skici či modelletta. U takto náročných a rozsáhlých zakázek nebyl zcela ojedinělý požadavek objednavatele na vypracování trojrozměrného modelu klenby.¹⁷

Od modelletta se Hiebelova výsledná realizace liší jen v nepodstatných detailech. Malíř tu náročnému objednavateli přesvědčivě demonstroval své kompoziční

¹⁷ Na výčet několika exemplářů plastických modelů pro realizaci klenební výzdoby, dochovaných, či zmiňovaných dobovou referencí, upozorňuje P. Preiss (1979, s. 302 pozn. 18), např. dřevěný model kupole dvorní knihovny ve Vídni s návrhem fresky od Daniela Grana.

řešení a zejména v rámci možností funkčnost diskutabilního útvaru iluzivní kupole v nepříznivých podmínkách dispozice klenby.¹⁸

Ikonografický program tu nemá složitý, spekulativní charakter. Ve zjednodušeném schématu demonstruje tradiční teologické postuláty jezuitů založené v jádru na scholastice, s primárním postavením teologie a jí podřízené filosofii, jež usiluje o poznání nejvyšší příčiny věcí („*causam cognitio*“), a která je matkou Sedmera svobodných umění – nástrojů tohoto poznání.

Motivicky je freska rozdělena na antickou filosofickou jižní část (Parnásos), starozákonní střední část s kupolí, a christologickou novozákonní severní část (Proměnění Páně). Antická – filosofická a novozákonní - teologická zóna fresky tu nejsou ideově antitetickými sektory ale v rámci dobového myšlení reprezentují dvě sféry jednoho myšlenkového systému, jednoho pohledu na svět a jeho interpretaci. *Epistémé* – poznávání tajů všehomíra, stvořitelského díla Božího, ústrojně spojuje profánní i sakrální dimenzi universa, tak jak ji propracovala a legitimizovala středověká a zejména novověká filosofie. Na vrcholu tohoto epistemologického procesu je poznání samého Boha – v Proměnění na hoře, kde Hospodin ukázal, označil svého Syna, Ježíše Krista „oděného nebeskou slávou“ (Mt 17, 2; Mk 9, 2; L 9, 29).

Střední kupolová část není pouhým přechodem mezi zónou antického filosofického „racionálního“ poznávání stvořitelského díla a zónou *epifanie* - novozákonní teologickou, ale je rovnocennou složkou ikonografického schématu fresky (tak jako i ve výtvarné, formální koncepci). Už středověcí exegeté prorocstvími Starého zákona argumentují novozákonní naplnění Božího zaslíbení, završení dějin spásy v osobě Ježíše Krista, v pojetí typologického paralelismu.¹⁹

¹⁸ Hiebelovu suverenitu v kompozici a konstrukci svého projektu dobře dokumentují makrofotografie jednotlivých částí a detailů modelletta. V neposlední řadě je překvapivá i jeho rukopisná jistota v technice olejomalby, svěžest a uvolněnost, místy macchiastická, s výrazovou nadsázkou pozdního baroku.

¹⁹ P. Preiss (1979, s. 288) se odlišně domnívá, že freska je ikonograficky založena na dvou v podstatě zcela protikladných zónách, mezi nimiž je kupole pouhým starozákonním přechodem „Freska je výtvarně koncipována trojčlenně, ideově je však založena na dvou protilehlých scénách v obdélných polích.“

Takto protikladně postavené ideové schema by ostatně bylo v rozporu se stanoviskem zastávaném jezuitů ve filosoficko – teologickém sporu mezi tradičními stoupenci tomismu a molinismu o teze Božího poznání ve dvou stupních, hájeném tomisty na půdě především augustiniánů a dominikánů, a Božího poznání prostřednictvím tří stupňů-způsobů, reprezentované Ludwigem Molinou v prostředí *Societas Iesu*.

VI.A. Jižní část

Uprostřed *sfondata* se s nebes snáší okřídlený génius, se zavěšenou antikizující olejovou lampičkou – symbolem světla rozumu – uvozuje tuto část fresky reprezentující poznání zákonů stvořitelského díla Božího, Božích pravd, dosažitelné vědami a uměním starověkého (antického) světa. Figura anděla přesvědčivě zachyceného v ostré podhledové zkratce - *sotto in su*, patří k Hiebelovým nejzdařilejším a svědčí o jeho kvalitním školení a zkušenosti v tomto typu malby.

Při jižním okraji pole (nad vchodem do sálu) strmí jako ústřední motiv kompozice **Parnásos** – pohoří zasvěcené Apollónovi a Múzám, sídlo poezie a hudby a dalších druhů umění, pod jehož úpatím se nacházelo proslulé delfské orákulum. Na vrcholku vyvěrá pramen Kastaliá zasvěcený Múzám, přinášející inspiraci, ti kdo z něho pili, stávali se básníky či věštcí. Múzy svým zpěvem a tancem vnášejí harmonii do světa.

Na vrcholku hory v oblacích je zpola ležící mladiství **Apollón Músagetés** s lyrou, u jeho nohou vyvěrá pramen božské inspirace Kastaliá.²⁰ Níže jsou po obou stranách rozmístěny dvojice Múz, vlevo Múza historie **Kleió** nad otevřenou knihou, za ní leží otočena zády **Melpomené** Múza tragédie, zahalena do černého roucha s rohem v ruce. Na pravé straně pahorku sedí, odvrácena zády, **Kalliopé** s odhalenými rameny, s trubkou (pozounem) v pravici, zastupující epickou poezii. Její kolegyně, Múza **Euterpé**, jež reprezentuje hudbu, hraje na příčnou flétnu. Uprostřed pahorku sedí pospolu trojice dívek – Múza **Erató** se vzletným gestem přednášející lyrickou a milostnou poezii, Múza **Thálie** v rudém kostýmu s lukem v pravici představuje komedii či pastorální poezii a po jejím boku ležící **Uránie** se zrakem upřeným k nebesům a se zářící hvězdou na hrudi je Múzou astronomie. Vlevo při úpatí Parnásu pak leží dvojice kyprých dívek s nahou hrudí – se šalmají **Polyhymnia** Múza hrdinského hymnického básnictví a poslední **Terpsichoré** s lyrou reprezentující umění tance a zpěvu.

Apollón s Múzami odkazují ke kosmologické symbolice struktury řádu světa.²¹ Jeho studium, v souladu s novověkou přírodní filosofií, umožňuje poznání stvořitelského díla Božího (universa).

Jižní část klenby, otevřená do nebes, je po stranách vymezena iluzivní zalamovanou fabionovou římsou, do níž jsou zakomponovány reálné kápě čtyř lunetových výsečí. Hiebel tuto zónu iluzivní masivní římsy osadil skupinkami

²⁰ P. Voit (1990, s. 39) spatřuje mylně na vrcholku Parnasu i okřídleného Pegasa

²¹ Srov. Preiss 1979, s. 291-292

učenců, jež alegoricky zosobňují **Sedmero svobodných umění**. Tato ikonografická konfigurace vychází zřetelně z *conchetta* fresky, z její celkové ideové koncepce.²² Sedmero svobodných umění *septem artes liberales* bylo jádrem vyššího vzdělání v pozdní antice. Reprezentovalo systematiku poznání starověkého světa. Sestávalo z *trivivia* – gramatika, logika (dialektika), rétorika, a z *quadrivia* – aritmetika, geometrie, astronomie, musika. Tuto strukturu přejal i středověký školský systém vzdělávání a stala se základem artistických universitních fakult. Svobodná umění byla v tomto systému tradičně pokládána i za nástroj účinné obrany proti herezi. V alegorizovaných vyobrazeních byla každá disciplína většinou reprezentovaná jejím historickým představitelem. Rétoriku zastupuje Ciceró; logiku Aristoteles; gramatiku většinou Donatus Aelius latinský gramatik, jehož dvoudílná učebnice ze 4. století (*Ars minor & Ars maior*) se pro středověkou výuku stala nejužívanější základní mluvnicí latiny, na ní pak navazovala mluvnice Priscianova. Autor nejrozsáhlejší latinské mluvnice (*De institutione grammaticae*) Priscianus byl v 6. století proslulým latinským gramatikem v Konstantinopoli. Představitelem geometrie byl tradičně Eukleides (s kružítkem); aritmetiky Pythagoras; astronomie Klaudios Ptolemaios, alexandrijský učenec z 2. století, autor traktátů o matematice, astrologii a kartografii.

Na západní straně uprostřed se podivnou emerzí objevuje mohutný kýl lodi. Na jejím můstku, jako na řečnické tribuně, s vášnivými gesty rozpráví vousatý rétor, jemuž účastně naslouchá auditorium sestávající z vousatého učenice, tří mladíků a dvou chlapců pod přídí, jež si dělají poznámky. Nápis *TROPUS* (rétorika) ve zlaté kartuši na kýlu lodi určuje výjev jako **alegorii rétoriky**. Motivy lodi a výřečnosti tu patrně mají také připomínat zámořskou misijní činnosti jezuitů.

Vpravo nahoře na římse je alegorická skupina geometrů a astronomů s pomůckami pro výpočty a měření jako **alegorie geometrie a astronomie**. Nad glóblem s nápisem *ANGULUS* (úhel) se naklání malý chlapec a spouští olovnici, opodál stojí učenec s kružidlem v ruce a pozoruje nebe. Za ním je hvězdný glóbus s nápisem *ASTRA* (hvězda).

Naproti na východní straně na římse je umístěn s nasazením hrající ansámbl mladých hudebníků, který v komorním obsazení nepostrádá harfu, tympán, violu da gamba, housle a další instrumenty. Nápis *TONUS* (tón) na hraně římsy označuje tuto produkci jako **alegorii hudby**.

²² A. Masson (1969, s. 318-319) se mylně domnívá, že se jedná o alegorické skupiny, zastupující vědní obory v knižních fonděch knihovního sálu. Kompoziční a ikonografická struktura malby však není ve vztahu k strukturování fondů v knižních regálech. Preiss (1979, s. 289) skupiny pojímá jako jednotlivé vědní obory. Nevímová (2001b, s. 116) skupiny učenců interpretuje jako alegorie vědních oborů, pěstovaných na pražské universitě.

Uprostřed zóny iluzivní římsy východní stěny stojí trojice filosofů rokujících nad otevřenou knihou s textem: *SCIENTIA NON HABET HOSTEM NISI IGNORANTEM*. Onen zmíněný „nepřítel učenosti – Nevědomost“ (Hloupost) - je tu personifikován klečícím pošetilcem s oslíma ušima a tupým výrazem, který překotně vytrhává stránky z knih. Vpravo stojí Diogenés s rozsvícenou lucernou a rozhorleně ukazuje prstem na nevzdělance. To již ale Ignoranta popadl za hřbet vzadu stojící filosof a chystá se ho svrhnout dolů. Co bude následovat, naznačuje i iluzivní plastika anděla v *chiaroscuro*, stojícího za pozadím Ignoranta a nakročeného ke kopanci. Za zády Diogéna scénu se zájmem pozoruje chlapec s deskou s pentagramem. Na nevzdělance doráží zuřivý černý pes, jenž v této alegorii nejspíše symbolizuje Zlost a Nenávist hlupců. Také patrně odkazuje paralelně na Ježíšův výrok o bezbožnících – „Nedávejte psům, co je svaté“ (Mt 7,6).

Diogenés ze Sinópy je tu v podstatě jediný filosof určený svým atributem. Žil v Athénách a na Korintu (4. stol. př. n. l.), kynik, k jeho atributům patří rozsvícená lucerna, jež odkazuje k anekdotickému příběhu, ve kterém Diogenés uprostřed davu s rozsvícenou lucernou za denního světla hledá „čestného člověka“. Lucerna v ruce filosofa v této alegorii také symbolizuje hledání pravdy. Na kamenném stupni je nápis *RATIO* (rozum), jenž pitoreskní scénu označuje, v rámci soustavy svobodných umění, jako **alegorii logiky**. Logika (dialektika) v alegorickém zobrazení obvykle bývá reprezentována Aristotelem (se spisem své *Etiky*).

Pod klenebním pasem kupole při jižní části fresky – na západní straně Hiebel umístil **alegorii aritmetiky**, nadepsanou na kamenném stupni postamentu – *NUMERUS* (počet). Za kruhovým stolkem sedí dva učenci, jeden vypočítává na prstech a druhý přepočítává zlaté mince. Opodál sedí student a řeší úlohu na tabulce. Na kamenném stupni je odloženo několik knih, na hřbetě jedné z nich je titul *ARITHMETICA*. Pod stolkem, neseném figurální podnoží, je umístěn vak s penězi, převázaný stuhou s vepsanou sumou 1000. O podnož stolku je opřena tabule se čtvercovou sítí, dělenou na 3 x 3 pole. Do každého pole je vepsána číslice od jedné do devíti. Jedná se o tradiční kombinatorickou tabulku, matematickou hříčku, kde součet čísel ve vodorovném, svislém, či diagonálním směru dává vždy výsledné číslo 15.

Na protější východní straně pod klenebním pasem kupole sedí na stoličce filosof – gramatik, kmet s lysou hlavou a dlouhým vousem a soustředěně píše na velké tabuli (kterou mu zezadu podpírá jeho žák) řecký text, odkazující ke starozákonní Knize přísloví: *ΑΡΧΗ ΣΟΦΙΑΣ ΦΟΒΕΙΣΤΑΙ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ* - „Začátek moudrosti je bázeň před Hospodinem [a poznat Svatého je rozumnost].“ Př 9, 10. Za jeho zády

stojí jeho kolega, starý pedagog s deskou s rozepsanou strukturou jazykové výuky - *PROGYMNASMATA* (průpravná, stylistická cvičení), *Infimae, Mediae, Supremae CLASSIS* (nejnižší stupeň, střední a vyšší třída). Na kamenném stupni, na němž leží několik knih, je nápis *LINGUA* (jazyk) určující výjev jako **alegorii gramatiky**.

VI.B. Střední část – iluzivní kupole

Hiebel střední část fresky zaplnil brilantní konstrukcí iluzivní kupole, nesené na zdvojených segmentových pasech klenby. Pateční linii iluzivní kupole pak odsadil konzolovou římsou s vyloženým geison. Na ní dosedá mohutný zalamovaný sokl tamburu na zdvojených konzolách. Tambur je členěn čtyřmi pilíři, flankovanými vsazenými sloupy, jež nesou zalamované kladí. V ose těles pilířů je vždy osazena drobná nika. Mezi pilíři tamburu jsou umístěny čtyři loggie s balustrovou poprsní (pohledově exponovány jen tři). Bář v podobě bílého štuky je radiálně strukturována plochými štukovými příložkami, mezi nimiž jsou čtyři oválná okna. Kalota klenby je ve vrcholku iluzivně prolomena okulem s křehkou lucernou, jejíž tambur se otevírá čtyřmi obdélnými segmentově ukončenými okny, která se analogicky střídají s nikami.

Výchozí předlohou konstrukce této fiktivní kupole se Hiebelovi stala Pozzova *finta cupola* z křížení v S. Ignazio del Collegio Romano, malovaná na plátně, kterou Pozzo proponoval v říjnu 1684 a dokončil do 31. července 1685.²³

V grafickém přepisu (i v konstrukčním schématu) pak svůj projekt *cupola finta* in S. Ignazio publikoval ve svém traktátu roku 1693 (Roma 1693, fig. 53). Kompozici pak později ještě modifikoval pro další realizace (iluzivní kupole kostela SS. Fiora e Lucilla v Arezzu, a dal.).²⁴

Pozzovu předlohu Hiebel velmi zdařile adaptoval pro komplikovanou prostorovou situaci *Bibliothecae maior*, přičemž kreativně pozměnil některé detaily ve prospěch zesílení prostorové a hmotové iluze (vypustil kazetování báře a prolomil jí čtveřicí oken, dosáhl tak věrohodně silnější intenzity osvětlení; zjednodušil-přeformuloval pilířové partie tamburu, které jsou u Pozza prolomeny malými obdélnými okny). Pozzův způsob malby fiktivní kupole poznal důvěrně z autopsie při svém vídeňském školení (kde mohl studovat kupoli ve *Wiener Jesuitenkirche*) a teoretický postup konstrukce si osvojoval z Pozzova traktátu, nejspíše z italsko-německé edice z roku 1700, či latinsko-německé z roku 1706.²⁵

²³ Kerber 1971, s. 54-55.

²⁴ Viz Kerber 1971, s. 93 pozn. 228

²⁵ První římské vydání Pozzova slavného traktátu je z roku 1693, tištěné v Komárkově oficíně: *Prospetiva de pittori e architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Giesù. Parte prima. In Roma 1693. (Nella Stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boëmo all'Angelo Custode)*

Hiebelovým osobním vkladem a pozoruhodným výkonem v aplikaci pozzovského modelu *cupola finta* je světelně barevná výstavba fresky. Vedle schopnosti přesné perspektivní konstrukce iluzivního útvaru tu Hiebel osvědčil jednu z nejsilnějších stránek svého výtvarného talentu - jako znamenitý dekoratér se smyslem pro deskripci materiálu dokázal jeho povrch zachytit až s impresivní světelně barevnou intenzitou a věrohodností (zatímco Pozzovy kupole, umístěné vysoko v chrámových klenbách, často zůstávají v barevně tlumeném provedení *con sordino*). Naplnění prostoru intenzivním světlem a sytá pastelová barevnost, tak jak se projevují již na doksanských kupolkách (III.C.3) a finálně na klenbě klementinské knihovny, lze nepochybně přičíst silicím vlivům pozdně barokního luminismu. U Hiebela se projevují od počátku třetího desetiletí, avšak tou dobou do středoevropské malby již pronikají jako obecná slohová tendence.

Z hlediska pozzovského fikcionalismu, s nároky na reálnou existenci iluzivního prvku, jenž malbou supluje jeho materiální realizaci, a i z hlediska logiky tektonické výstavby útvaru, je tu Hiebelova kupole, bizarně umístěná na příčných pasech v sousedství otevřených nebes, poněkud nesmyslná. Přesto však kvalitou iluzivní konstrukce prvků a svého malířského podání, zejména světelně barevného, je impozantním výkonem. Třebaže se po krátké vzdálenosti neodvratně rozpadá již v polovině sálu, aby následně percipient dospěl od opticky relativizované zkušenosti k vyústění v názorně přehledné kompozici Proměnění na hoře, jež ideově celé dílo pointuje.

Hiebelova malovaná kupole *Bibliothecae maior* (tak jako již kupole v transeptu doksanského chrámu) se koncepčně od pozzovského prostorově iluzivního pojetí posouvá do oblasti pozdně barokního iluzivně dekorativního pojetí, kde ztrácí svou věrohodnost, opodstatnění reálné existence v daném prostoru. Stala se dekorativním útvarem, sice brilantně konstruovaným podle Pozzovy *cupola finta* ze S. Ignazio, avšak útvarem autonomním, bez možnosti věrohodně změnit jevový obraz vnitřního prostoru v pojetí Pozzova fikcionalismu („*Senza toccar le mura della chiesa*“²⁶).

Iluzivní kupole reprezentuje v ikonografickém schématu fresky alegorii starozákonní Moudrosti, jež vede lid Staré smlouvy k poznáním zákona Nejvyššího, a v textech proroků skrytě ohlašuje příchod Spasitele a čas Nové smlouvy. Sama forma – chrámová kupole – symbolicky odkazuje na *Templum Sapientiae Domini*.

²⁶ Lione Pascoli, *Vite de Pittori...*, Roma 1736, Bd. II, s. 265, cit. dle Lorenz 2003, s. 65

Inskripce v kartuši soklu tamburu – „*SAPIENTIAM ANTIQUORUM EXQUIRET SAPIENS Eccl: 39*“ („[Moudrý bude vyhledávat moudrost předků](#)“ Sír 39,1) ze starozákonního textu Moudrosti Sírachovcovy, ukazuje ideový program této části fresky: „...ten, kdo se cele oddává přemítání v zákoně Nejvyššího, bude vyhledávat moudrost všech předků a bude se zabývat proroctvími, bude zachovávat pořekadla proslulých mužů a ozřejmí si smysl podobenství. Bude vyhledávat skrytý smysl přísloví a svůj čas věnuje luštění podobenství. ... Své srdce upře hned zrána na Hospodina, který je jeho tvůrcem; před Nejvyšším se pokoří, otevře svá ústa v modlitbě a bude prosit za své hříchy. Bude-li to Hospodin, Bůh veliký, chtít, naplní ho duchem rozumnosti. ... Bude spravovat své úmysly i znalosti a bude uvažovat o skrytých věcech Hospodinových.“ (Sír 39, 1-7).

Ve středové loggii tamburu iluzivní kupole je alegorická skupina tří učenců obklopených knihami – dva právě s otevřenou náručí vítají přilétajícího andílka, jenž jim přináší knihu „*PROVERBIA SALOMO*.“ - Přísloví Šalomounova. Třetí učenec soustředěně studuje rozevřenou knihu s nápisem *ISAIAS PROPHETA* (Kniha Izajášova obsahuje mimo jiné známé proroctví o narození Spasitele - „Hle, dívka počne a porodí syna a dá mu jméno Immanuel (to je S námi Bůh).“ (Iz 7, 14). Muž si dělá poznámky na svitek papíru, na jehož konci je úryvek citátu z knihy Sírachovcovy – „*IN PROPHETIS VACARIT*“ – „[bude se zabývat proroctvími](#)“ (Sír 39, 1). Na záklenku loggie je další citát z knihy Sírachovcovy – „*OCCULTA PROVERBIORUM EXQUIRET*“ – („[Bude vyhledávat skrytý smysl přísloví](#)“ (Sír 39, 3), jenž ukazuje počínání moudrého, který „se cele oddává přemítání v zákoně Nejvyššího“.

V loggii tamburu na levé straně iluzivní kupole vousatý stařec listuje knihou, v záklenku nad jeho hlavou je strofa z Moudrosti Sírachovcovy – „*NARRATIONEM VIRO RUM NOMINATORUM CONSERVABIT, ECCL.: 39*“ – „... [bude zachovávat pořekadla proslulých mužů](#)“ (Sír 39, 2).

V loggii tamburu na pravé straně iluzivní kupole dva mudrci mezi knihami a svitky rokují a „[ozřejmují si smysl skrytých podobenství](#)“, jak hlásá úryvek citátu z Moudrosti Sírachovcovy na záklenku loggie – „*IN ABSCONDITIS PARABOLARUM CONSERVABITUR*“ (Sír 39, 2).

VI.C. Pod zdvojeným klenebním pasem kupole na hranici severní části fresky Hiebel umístil dva pro Tovaryšstvo významné teology - na západní straně Francesco Suarez, na stupni postamentu označený jako „*DOCTOR SOCIETATIS*“ a na protější východní straně Tomáš Kempenský – „*DOCTOR DOMESTICUS*“. Novoscholastik [Francesco Suarez](#) v černém taláru (doktor Tovaryšstva) klečí a rozjímá o posledních věcech člověka, před kruhovým stolkem na němž je kříž, a

rozevřené Písmo a stolní i přesýpací hodiny. Suarezovy spisy jsou tu připomenuty v titulech knih pod stolem a v náručí malého anděla stojícího za jeho zády – *De Beatitudine, De Deo, De Religione*.

Na protější straně sedí na kamenném stupni **Tomáš Kempenský** v černém augustiniánském habitu s bílým škapulířem a s černým biretem na hlavě, odvrací se od rozečtené knihy, kterou právě zavřel (a založil prstem) a pozoruje obraz na stolku, na kterém je znázorněn průvod kajících s námahou nesoucích velké těžké kříže na strmý vrchol. Přes kruhový stůl je přehozena rudá draperie a na ní spočívá list papíru, zatížený kalamářem, s nápisem „*in angello cum libello*“. Kempenský bývá pokládán za autora asketického spisu „Následování Krista“, oceňovaného Ignácem z Loyoly.²⁷

Oba teologové tu v poznání omezených možností lidského rozumu proniknout do tajů díla Božího odložili spisy a oddali se modlitbám a hluboké meditaci o Kristově vykupitelské oběti.²⁸

VI.C. Severní část

Smysl skrytých podobností Starého zákona se vyjevuje v poslední části klenby. Uprostřed *sfondata*, jež je komponováno analogicky jako na jižní straně klenby, s nebes střemhlav slétává v dynamickém *scorzu* anděl Páně, zpola zahalený do vlnící žluté draperie, v podpaží drží kartuši s nápisem „*IPSUM AUDITE*“ („...**toho poslouchejte**“ Mt 17,5) a s naléhavostí pravicí ukazuje na toho, jehož mají napříště pokolení poslouchat, na Krista „oděného nebeskou slávou“, který byl právě před zraky svých učedníků proměněn a vyjevil svou božskou podstatu.

Proměnění Páně na hoře Tábor je ústředním motivem severní části kompozice. Téměř do poloviny pole fresky se tyčí skalnatá homole galilejské hory, na jejímž vrcholku, zahaleném do oblaků, sedí Ježíš Kristus v bělostném rouchu, s gestem *Salvatora mundi*, a z jeho hlavy vychází paprscitá záře oslňující intenzity. Spolu s ním jsou účastni starozákonní patriarchové – Mojžíš s deskami Zákona po pravici, a prorok Eliáš po levici. Při úpatí hory výjev sledují v posvátné hrůze tři Ježíšovy učedníci – vlevo pokleká mladistvý Jan (trochu naivně určený orlem opodál zabořeným do trávy) a rukou si v oslnění cloní zrak, uprostřed leží Petr, jenž padl tváří k zemi a vedle něho se pomalu vztyčuje apoštol Jakub a v pokoře vzhlíží k posvátnému výjevu. Scénu popisují texty synoptických evangelií (Mt 17, 2; Mk 9, 2; L 9, 29) - „... a hle, světlý oblak je zastínil a z oblaku promluvil hlas: „To jest můj milovaný Syn, kterého jsem si vyvolil; toho poslouchejte.“ Když to učedníci uslyšeli, padli k zemi a velmi se báli.“ Mt 17,5-6.

²⁷ Preiss 1979, s. 290-291

²⁸ Srov. Preiss 1979, s. 291

Na západní straně freskového pole, v zóně iluzivní římsy sedí první dvojice ze čtyř nejvýznamnějších latinských církevních Otců. Vlevo sedí **sv. Augustin** v pontifikálním rouchu jako biskup v Hippo v severní Africe, pozdvihuje k nebesům planoucí srdce, symbol své oddanosti a horlivosti. Andílek při Augustinově pravici drží v ruce lžíci, jež nejspíše odkazuje k vidění sv. Augustina, jehož obsahem je podobenství o marnosti lidského úsilí pochopit tajemství díla Božího pouhým rozumem, což je stejně pošetilé jako úsilí malého dítěte naplnit jamku v písku na mořském břehu vodou, přelévanou malou nádobkou z moře. Vedle svého někdejšího katechumena je **sv. Ambrož**, v pontifikálním rouchu biskupa milánského, na klíně má rozevřenou knihu. U jeho nohou drží andílek jeho hlavní atribut – včelí úl, který poukazuje na legendickou epizodu ze světcova dětství – když jako nemluvně ležel v kolébce, usadil se na jeho ústech včelí roj, symbolizující tak výmluvnost budoucího homiletika.

Na protější východní straně je umístěna další dvojice latinských církevních Otců – papež **sv. Řehoř Veliký** s odznaky svého úřadu, tiárou a berlou. Řehoř je tu zobrazen se svým atributem – s holubicí Ducha svatého, jež přilétá k jeho uchu, na znamení božské inspirace jeho spisů. Po jeho boku sedí polonahý asketa **sv. Jeroným**, opřený o svého věrného lva. Shrnutý rudý plášť a klobouk u jeho nohou připomínají Jeronýmovu kardinálskou hodnost. Světec obklopený knihami, drží v ruce brk v práci nad svým latinským překladem bible.

Na horní plochu iluzivní římsy západní podélné zdi Hiebel umístil alegorickou skupinu světců, reprezentujících jako tradiční patroni **čtyři fakulty** pražské university – zleva **sv. Kateřina** (s královskou korunkou, palmou mučednictví a planoucím kahancem – symbolem světla rozumu) – **Philosophia**; **sv. Tomáš Akvinský** (v dominikánském habitu s planoucím slunečním kotoučem na hrudi) – **Theologia**; **sv. Ivo** (za zády s personifikací spravedlnosti – mladou dívkou se zavázanýma očima a mečem v ruce) – **Iura**; **sv. Kosmas a Damián** (s pyxidou v rukách) – **Medicina**.

Na ploše iluzivní římsy protější, východní strany je **skupina zástupců řeholí a duchovenstva**, z nichž je uprostřed identifikovatelný sv. Bernard z Clairvaux v bílém cisterciáckém habitu, levou rukou přidržuje kříž s nástroji Kristova umučení.²⁹

Na medailonech v lunetách klenby jsou zastoupeni nejvýznamnější *patres JS*, reprezentující pražskou klementinskou kolej. Jejich oborové zaměření určuje i

²⁹ Preiss 1979, s. 289

umístění jejich medailonů do ikonograficky příslušných sektorů fresky. Jedná se o poslední část zakázky a Hiebel ji realizoval patrně až roku 1725. Cyklus podobizen má rukopisně nižší kvalitu a lze tu při realizaci počítat s účastí Hiebelova pomocníka.

VI.A.1. Jižní část, medailon (vlevo) na západní straně - **Edmundus Campianus** S.J. *PRAGAE ELOQVENTIAE MAGISTER IN ANGLIAE* – misionář Anglie, kde roku 1581 zemřel násilnou, mučednickou smrtí (je zobrazen s dýkou vraženou do hrudi), jako misionář proslul svou výřečností a jeho medailon je umístěn v sektoru alegorie rétoriky (*TROPUS*).

VI.A.2. Jižní část, medailon (vpravo) na východní straně - **Jiří Plachý** S.J. *MAGNI ANIMI PHILOSOPHUS* – filozof, jenž proslul obětavou obranou Prahy před švédským vojskem v roce 1648 (zobrazen je s halapartnou), jeho medailon se nachází pod alegorií logiky (dialektiky) (*RATIO*).

VI.A.3. Jižní část, medailon (vlevo) na západní straně - **Gregorius à S. Vincentio** S.J. *SUBTILIS MATHEMATICUS* – inskripce jej označuje jako „přesného, exaktního matematika“, namalován je s kružítkem v ruce, v lunetě pod alegorií geometrie a astronomie (*ANGULUS*).

VI.A.4. Jižní část, medailon (vpravo) na východní straně - **Jacobus Pontanus** S.J. *PRAECLARUS LINGVAE LATINAE MAGISTER. PRAGAE* – nejen u jezuitů vážený a ceněný gramatik, znalec řečtiny a latiny, autor učebnice – průpravných cvičení latiny, concetto jeho medailon řadí do sektoru alegorie gramatiky (*LINGUA*) pod klenebním pasem kupole.

VI.B.1. Severní část, medailon (vlevo) na západní straně - **Roderigo de Arriaga** *EXIMIUS HIC OLIM THEOLOGUS* – slavný španělský jezuitský filosof a teolog, činný i v Praze, jeho podobizna je umístěna pod alegorickou skupinu světců, reprezentujících jako tradiční patroni čtyři fakulty pražské university, v přímém vztahu k fakultě teologické, zastoupené sv. Tomášem Akvinským.

VI.B.2. Severní část, medailon (vpravo) na východní straně - **Nicolaus Lancicius** *MAGNUS IN SPIRITU MAGISTER* – „velký duchovní učitel Pater Lancinius (vyobrazen v kněžské albě se štolou a monstrancí v ruce) má svůj medailon pod skupinou zástupců řeholí a duchovenstva.

VI.B.3. Severní část, medailon (vlevo) na západní straně - **Petr Canisius** *PRIMUS HUIUS COLLEGII PATER; DIVINAE GLORIAE ZELOTUS* – zakladatel klementinské koleje, „horlivý vyznavač Boží slávy“ Pater Canisius má medailon se svou podobiznou na čestném místě při úpatí hory s výjevem Proměnění Páně.

VI.B.4. Severní část, medailon (vpravo) na východní straně - **Paulus Hoffaeus** *SECUNDUS HUIUS COLLEGII RECTOR APOSTOLICUS* – jako druhý rektor

klementinské koleje je vyobrazen v lunetě na čestném místě při úpatí hory s výjevem Proměnění Páně (naproti Petru Canisiovi).

VI.D. Portály jižního vstupu jsou v předsíni knihovny osazeny profilovaným ostěním ze sliveneckého červeného mramoru. Hiebel je doplnil znamenitou malovanou iluzivní kulisou hermavek a supraporty.³⁰ Emblémy v kartuších supraport připomínají příchozím, že i přes sumu vědění, skrývající se v tisících svazků spisů uložených v knihovně, nelze bez osvícení Duchem svatým pronikat do tajů stvořitelského díla Božího.

VI.D.1. Ve štítu supraporty levého portálu je ve zlaté kartuši emblém (*in chiaroscuro*) s holubicí Ducha svatého v plamenné záři, po stranách sedící pár andálků rozvinuje pásku s nápisem *VENI SANCTE SPIRITUS* (**Přijď Duchu svatý!**).

VI.D.2. Analogicky je do štítu pravého vstupního portálu umístěna kartuš s emblémem znázorňujícím plaménky osvícení Duchem svatým. Dvojice andálků drží nápisovou pásku s citátem z Janova evangelia – „*ILLE VOS DOCEBIT OMNIA, Joa: ca: 15*“ – „Ale Přímluvce, Duch svatý, kterého pošle Otec ve jménu mém, **ten vás naučí všemu** a připomene vám všechno, co jsem vám řekl.“ (J 14, 26).

VI.E. Modelletto k realizaci Hiebelovy nástropní fresky v *Bibliothecae maior* pražského Klementina s tématem „Tři stupňů poznání Pravdy Boží“, olej na dřevěném řezaném masivu, 47 x 199 cm, 1724.

Národní galerie v Praze, Sběrka starého umění, inv. č. DO 181, od roku 1920 dlouhodobá zápůjčka z Národního muzea, vystaveno ve Sběrce starého českého umění, v Klášteře sv. Jiří v Praze.

Lit.: V. Kramář, *Stručný průvodce sbírkou starého umění*, Praha 1936, č. 143; 2. vyd. 1938, č. 141; P. Preiss, 1956, s. 176; B. Bushart, *Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III. F. Jg. XV, 1964, s. 173, pozn. 15; *L'Arte del barocco in Boemia*, katalog výstavy NG, Milano, 1966, č. 422; *Baroque in Bohemia*, katalog výstavy NG, London-Birmingham, 1969, č. 84; *Umění českého baroku*, Soubor vystavený roku 1969 v Londýně a Birminghamu, Praha, 1970, č. 68; *Kunst des Barock in Böhmen*, katalog výstavy NG, Essen, 1977, s. 138, obr. 67; O.J. Blažiček - P. Preiss – D. Hejdová, *Kunst der Barock in Böhmen*, Recklinghausen, 1977, s. 233, č. 133; Preiss 1979, s. 287-288; Preiss in: *Národní galerie v Praze* (ed. J. Kotalík), Praha 1985, s. 50 – 51; Preiss 1989, s. 551; Nevimová 2001b, s. 114.

³⁰ Nevimová 2001b, s. 112; Oulíková 2006, s. 54

Modelletto ukazuje Hibelovo sebejisté uvolněné malířské gesto, které vedle detailního vypracování iluzivní konstrukce formálního řešení, přináší i uvolněnou barevnou skvrnu figurálního projevu, s příznačnou stylovou charakteristikou Hibelova rukopisu, jíž lze sledovat na jeho monumentální malbě. Konstrukce iluzivních architektonických útvarů je suverénní a funkční i v malém měřítku tohoto modelu. Olejová skica je ojedinělým dokladem Hibelovy malířské jistoty a zručnosti v technice olejomalby.

Freska je v relativně dobrém stavu, Na několika místech je malba v nevelkém rozsahu „zasolena“ zatékáním do klenby. Roku 1915 byla freska restaurována (z podnětu L. Jeřábka a J. Emlera), výraznějším zásahem kromě vyčištění bylo retušování velké trhliny uprostřed, táhnoucí se podél celé klenby, jež vznikla nepochybně tektonickou poruchou nosné zdi v 18. století. Trhlina byla asi roku 1905 vytmelena sádro. Omítka je vedle toho zbrázděna četnými drobnými trhlínami, které nemají zatím degradující, či destruktivní ráz. Teprve roku 1930 byly odkryty a restaurovány Hibelovy iluzivní malby portálů jižních vstupů v předsálí knihovny.³¹

Hibelova freska v klementinské knihovně je jednou z jeho nejlépe dochovaných maleb a reprezentuje vrcholnou kvalitu jeho malířského projevu *al fresco*.

³¹ Preiss 1979, s. 302-303, pozn. 23.

VII.

Kaple Matki Boskiej Świdnickiej (Beatissimae Virginis in Sole) v katedrálním, dříve farním jezuitském chrámu Św. Stanisława i Wacława ve Svidnici

*Sol ecce surgit igneus*¹

Farní kostel sv. Stanisława a Václava ve Svidnici byl vystavěn v letech kol. 1323 – 1488 jako trojlodní bazilika s vysokým chórem, v místě starší stavby patrně z doby po 1250 – 1288 (konsekrována). Za fundátora vrcholně gotické výstavby chrámu byl tradičně pokládán kníže Bolko II. Malý,² který se po smrti svého otce Bernarda Svidnického 1326 ujal vlády v knížectví svídnickém spolu se svým bratrem Jindřichem. Úmrtím Jindřicha roku 1343 se Bolko II. stal jediným vládcem Svidnicka. Roku 1350 uzavřel spojenectví s Karlem IV. utvrzené následným příbuzenským vztahem. Karel IV. sňatkem s Bolkovou neteří Annou Svidnickou roku 1353 otevřel cestu pro připojení javorsko-svidnického knížectví k České koruně. K tomu došlo po úmrtí knížete Bolka II. roku 1368 a jeho ženy kněžny Anežky v roce 1392.³

Západní průčelí svídnické baziliky bylo původně koncipováno jako dvouvěžové. Dvojice věží však byla vyvedena sotva do výše bočních lodí. Západní část chrámu byla budována až do 16. století, kdy se změnila koncepce průčelí ve prospěch jedné, výrazně převýšené věže. Dostavbou byl pověřen kamenický mistr Piotr Czeyn (Zehin), který věž na jižní straně průčelí stavebně dokončil k roku 1525.⁴ V práci na věži pak pokračoval kameník Matthias, tesařské práce na vysoké helmici prováděl mistr Jerzy Stellauf (činný také na vratislavské radnici). Věž byla cele dokončena až roku 1613, kdy klempířské práce - pokrytí mědí - realizoval vratislavský mistr Wawrzyniec Schneider a další klempíř Jan Unsing, jenž pokrýval lucernu s makovicí.⁵ V západním průčelí tak byla postupně vybudována mohutná

¹ I Feria V Ad Laudes – Prudentius (+p. 405) /*Ejhle slunce vychází planoucí!*

² Bolkova fundace je tradicí kladena do roku 1330, viz Hanulanka 1961, s. 52

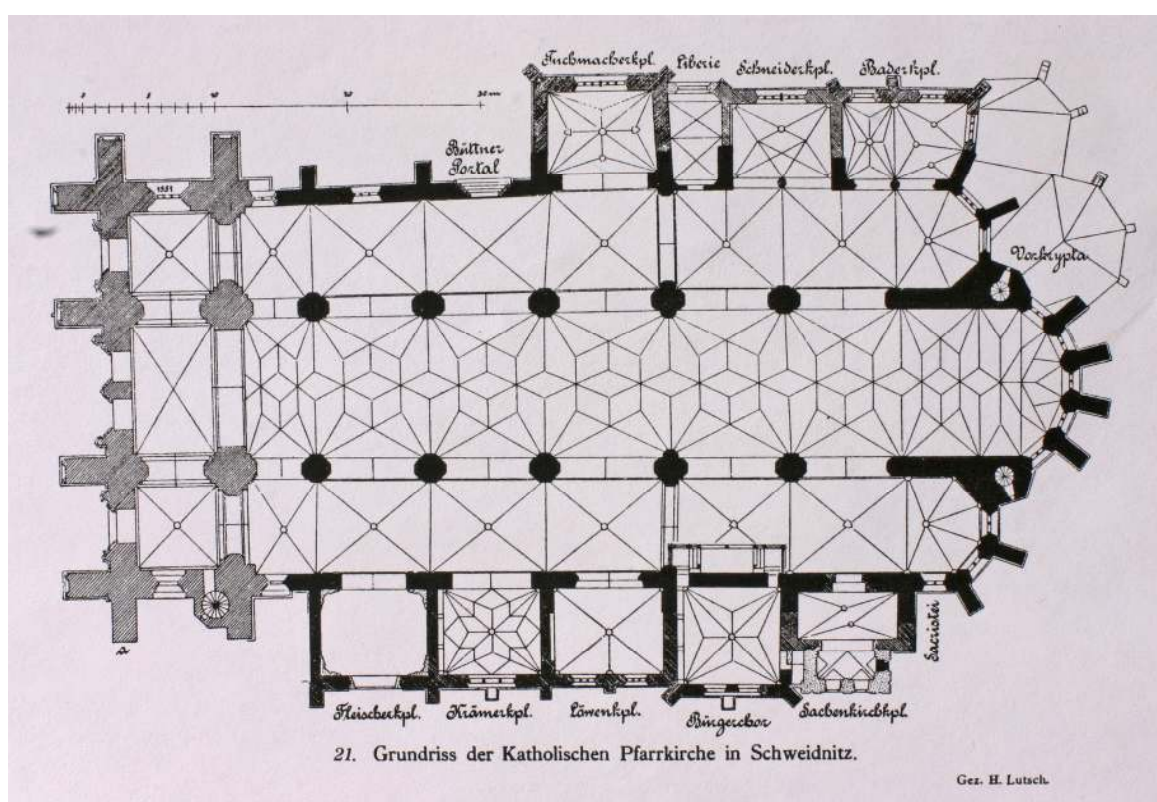
³ Žáček 2004, s. 446-448

⁴ Cechovní záznamy v Sasku řadí P. Czeyna - Zehina k schopnějším mistrům, viz Hanulanka 1961, s. 53

⁵ Hanulanka 1961, s. 53-54

věž s renesanční helmicí, jež tvoří charakteristickou dominantu Svídnice, dosahující 101,5 m jako nejvyšší chrámová věž celého Slezska.

Roku 1532 vypukl ve věži požár, který zničil střechu, krov i klenbu hlavní lodi, zvony, varhanní kruchtu i s nástrojem a poté zapříčinil zřícení západní stěny se štítem. Opětovné zaklenutí hlavní lodi provedl Łukasz Schleierweber (se sedmi kameníky údajně za 14 týdnů) roku 1535.⁶ Klenba hlavní lodi byla o něco snížena a dostala dnešní podobu pozdně gotické síťové klenby. Rekonstrukce stěny západního průčelí trvala do roku 1546, kdy bylo zaklenuto mohutné okno s kružbou.



Půdorys kostela Św. Stanisława i Wacława ve Svídnici, repro z Josef von Golitschek – Hans Lutsch, *Schlesien, Kunstdenkmäler*, Band II, Würzburg/Bilbao 2001, s. 471, obr. 21/53

V čase rekatolizace převzali od roku 1662 nad kostelem patronaci jezuité⁷, kteří v letech 1664 – 1668 vystavěli v sousedství budovu koleje⁸ a od devadesátých let

⁶ Ibidem, s. 60

⁷ Roku 1662 se jezuitům podařilo za nemalou částku 6600 guldenů získat ke kostelu patronátní právo od řádu sv. Kláry. Viz Hanulanka 1961, s. 54

17. století až do třicátých let 18. století realizovali významnou, nesporně velmi kvalitní barokizaci interieru chrámu.

K podstatnému zásahu do chrámového prostoru došlo již v polovině 16. století, kdy západní průčelí bylo otevřeno velkým lomeným oknem impozantních rozměrů (18 x 9 m) s bohatou kružbou, jež opanuje v podstatě celou západní stěnu mezi tělesy dvouvěží.⁹ Díky tomu mohlo být následně zrušeno bazilikální osvětlení hlavní lodi – okna v bočních stěnách nad arkádami byla zazděna (jejich profilovaná ostění zůstala přiznána jen na exteriérové straně). Dalším zdrojem světla jsou úzká okna v pětibokém závěru vysokého chóru. Byla tak výrazně změněna světelná situace chrámového prostoru ve prospěch mohutného stejnoměrného zdroje ze západní strany, jež osvětluje i stěny nad arkádami, které po zazdění oken poskytly plochu pro velkou freskovou dekorativní výmalbu hlavní lodi. Fresky provedl roku 1739 brněnský rodák Jan Jiří Etgens (1691 – 1757).¹⁰ Nad arkádami vytvořil iluzivní malovaná vysoká okna s dekorativními malovanými architektonickými prvky šambrán se suprafenestrou a zejména s balustrovou poprsní fiktivních malovaných empor. Tuto iluzivní architektonickou strukturu stěn doplnil o malované kanelované pilastry na pilířích lodi. Všechny články a plochy zdí jsou ve svěží barvě růžového mramoru. Subtilní žebrovou síťovou klenbu Etgens konturoval iluzivní malbou bohatého štukového dekoru, místy s drobnými figurami andělů, jež iluzivně pronikají příliš těsnými poli klenební sítě. Italským pobytem poučený freskant, zručný dekoratér J. J. Etgens celoplošnou výmalbou hlavní lodi proměnil ohromný prostor gotické baziliky v podivuhodnou, bizarní růžovou iluzi odhmotněných kulis. Etgensova iluzivní fresková výmalba, spojující prvky pozzovského fikcionalismu s rokokovou hravou bizarností uzavřela jako závěrečná sjednocující fáze mnohaleté úsilí svídnických *patres* o barokní obnovu chrámového interieru. Ve druhé polovině 18. století vlivem politických a hospodářských změn ve Slezsku správa a údržba chrámu zcela stagnovala. Rekonstrukce se farní kostel dočkal až

⁸ Základní kámen nové koleje byl položen 24. června 1664 provinciálem P. Johannesem Saxiem, viz Hoffmann 1930a, s. 62.

⁹ Po stu letech, roku 1666 muselo být velké okno západního průčelí opravováno a nově zaskleno, viz Hoffmann 1930a, s. 148; Hanulanka 1961, s. 79.

¹⁰ Hanulanka 1961, s. 88; Świdnica 1995, s. 238; Krsek 1989, s. 619.

4. května uzavřel rektor Scholz s malířem Etgensem smlouvu na zhotovení fresek: 1) Etgens vymaluje podle schválených kreseb klenbu hlavní lodi s jejími poli a oblouky a také hudební chór, rovněž obnoví *insignia* nacházející se na klenbě 2) vše bude dokončeno v průběhu tohoto roku [1739] 3) bude mít k dispozici 3 tovaryše. Rektor mu přislíbil 1200 fl., ubytování pro něho i tovaryše, stravu a opatřit nutné barvy a dělníky. Předpokládané náklady však byly převýšeny o 500 fl. Viz Hoffmann 1930a, s. 154 (patrně tiskovou chybou tu Hoffmann uvádí mylné datum 1729, na jiném místě však připomíná se správnou datací 1739 další Etgensovo fresko, jež maloval v refektáři přilehlé koleje JS, Hoffmann 1930a, s. 64).

v pozdním historismu 1893 – 1895, dotkla se převážně exteriéru, vnitřek chrámu a jeho vybavení poznamenala jen menší měrou.¹¹



Hlavní loď kostela Św. Stanisława i Wacława ve Svidnici s iluzivní výmalbou J. J. Etgense z roku 1739 a dřevorezby z přelomu 17. a 18. století, realizovanými dílnou J. Riedela

O postupnou renovaci značně sešlého interieru kostela usilovali jezuité již od sedmdesátých let 17. století. Tehdy nechali odstranit četné náhrobníky ze stěn a pilířů, vybělil klenbu hlavní lodi, dále vyměnili kamennou podlahu a roku 1679 započali s výstavbou nových barokních oltářů černožlatého typu. Krom čtyř edikulových oltářů, z nichž jeden byl určen i pro tzv. Řeznickou kapli, byl v témže roce dokončen také velký hlavní oltář v chóru, jenž doposud sloužil jen jako provizorní skladiště.¹²

Pro modernizaci interieru svídnického gotického farního kostela v reprezentativním stylu vrcholného baroku jezuité povolali z Čech roku 1692 Johanna Riedela. Člen

¹¹ V letech 1757 – 1772 kostel sloužil dokonce i jako skladiště. Hanulanka 1961, s. 56

¹² Hoffmann, 1930a, s. 149

tovaryšstva J. Riedel (1654-1736) se narodil roku 1654 na Bruntálsku na Moravě.¹³ Své řezbářské a sochařské školení započal v Bruntále a následně přes čtyři roky v Kutné Hoře u svého bratra Jiřího, jezuitského koadjutora, a u místního mistra Kaspara Eygla. Jako tovaryš podnikl studijní cestu přes Prahu, Švýcarsko a Alsasko do Lyonu, kde strávil sedm měsíců a cestu pak zakončil patnáctiměsíčním pobytem v Paříži. Po návratu z Francie Riedel roku 1682 vstoupil v Brně do jezuitského řádu a byl poté činný jako *statuarius* a *arcularius* v Brně a od roku 1686 v Praze. Rozsah Riedelem proponovaných prací ve svídnickém chrámu vyžadoval větší dílenský provoz, na realizaci se proto účastnila řada dalších řezbářů a truhlářů. V čele této dílny Riedel stál od roku 1690/1692 až do roku 1729.¹⁴ Od konce dvacátých let z důvodu nemoci již nebyl činný. V této době tu realizoval mimo jiné několik oltářů, kazatelnu 1698, prospekt varhan, zejména však hlavní oltář Neposkvrněného Početí P. Marie a sv. Stanislava a Václava dokončený 1696 (který nahradil starší, časně barokní z roku 1679), dále vybavení kaple sv. Ignáce 1699 - 1700, oltář sv. Františka Xaverského a Božího Těla 1703, a několik bočních oltářů zhotovených v prvním decenniu 18. století podle jeho projektů a z části za jeho spoluúčasti.¹⁵

Nejvýznamnějším dílem Johanna Riedela¹⁶ je nepochybně hlavní oltář chrámu z let 1692-1696 (jeho dokončovací práce trvaly až do prvního desetiletí 18. století).¹⁷ Oltář slavnostně vysvětil biskup Brunetti 20. června 1695.¹⁸ Mohutný oltářní aparát, zaplňující prostor gotického presbyteria, je tvořen baldachýnem na kruhovém půdorysu, nesený sedmi sloupy s korintskými hlavicemi, s dřívky zdobenými plastickými úponky růží a vinných ratolestí (*Templum Sapientiae Domini*, *Templum Trinitatis*, *Templum Spiritus Sancti*). Oltář je dřevěný s polychromií imitující mramor. Doplnují jej dřevěné, bíle štafírované plastiky Nejsvětější Trojice,

¹³ H. Hoffmann, *Die Jesuiten in Schweidnitz*, 1930a, s. 151-152, 314, 325.; Thieme – Becker, sv. 28, 1934, s. 318.; V. Ryneš, Umělci a umělečtí řemeslníci, jesuitští koadjutoři v barokní době, in: *Umění*, 1958, s. 408.; V. Ryneš, Dodatky k přehledu barokních uměleckých řemeslníků z tovaryšstva Ježíšova, in: *Umění*, 1960, s. 305.; D. Hanulanka, *Świdnica*, Wrocław 1961, 79 – 86; Konstanty Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa, 1986, s. 176-179

¹⁴ Riedel dodával návrhy výtvarného a konstrukčního řešení nového mobiliáře, sám jako znamenitý řezbář-sochař pracoval na realizaci důležitějších opusů, také však zajišťoval manažersky provoz celé dílny – najímal a samostatně honoroval řezbáře, sochaře a truhláře, viz Hoffmann 1930a, s. 151; Kalinowski 1986, s. 176. Některé práce připouštějí Riedelovu činnost pro svídnický chrám již od roku 1690 do 1735, viz Świdnica 1995, s. 237.

¹⁵ Kalinowski 1986, s. 176-179

¹⁶ Johannes Riedel je uveden v pamětní listině, uložené druhdy v makovici věže, jako „věhlasný sochař“, tvůrce hlavního oltáře chrámu a dvou vedlejších a kazatelny („Statuarius arte praeclarus, artifex, qui summam aram templi, altaria lateralia S. Crucis, B. V. Immaculatae et Cathedram eleganti labore extruxit.“) viz Hoffmann 1930a, s. 158

¹⁷ Hoffmann (1930a, s. 152) uvádí, že Riedelův hlavní oltář, „pýcha chrámu, byl dokončen k roku 1694 po čtyřleté práci za vydatné pomoci osmi zručných spolupracovníků“

¹⁸ Hoffmann 1930a, s. 152

Immaculaty, patronů kostela sv. Stanisława a sv. Václava, a řadových patronů sv. Ignáce a sv. Františka Xaverského. Boční portály oltáře zdobí plastiky sv. Jiří a sv. Floriána.

Na jistou formální souvislost s hlavním oltářem pařížského kostela Val-de-Grâce upozorňuje již starší literatura. Tento *fameux baldaquin à six colonnes* projektovali le Duc a Le Muet roku 1663 jako osobitou reflexi Berniniho proslulého *Baldacchino* (*San Pietro in Vaticano* 1624-1633). Oltář z Val-de-Grâce, vystavěný k roku 1669, je konstruován rovněž na kruhovém půdorysu, avšak na šesti torďovaných sloupech z mramoru. Riedel jej nepochybně poznal za svého pobytu v Paříži.

Na realizaci početných řezbářských prací ve svídnickém chrámu se pod vedením jezuity Johanna Riedela významně podílel také Tobias Franz Stallmeyer (Stahlmeier). Řezbář bavorského či rakouského původu usedlý ve Svídnicí. V letech 1704-1708 tu vytvořil plastickým akantem bohatě dekorovaný prospekt varhan (nepochybně podle návrhu J. Riedela) ve spolupráci s řezbářem G. L. Weberem (pracoval na plastikách) a truhlářem Zachariaszem Horke, štafírování provedl roku 1708 malíř Kaliczky.¹⁹ Pro stavbu nového nástroje byl povolán roku 1705 varhanář Gottfried Sieber z Brna. Za cenu 3300 fl. tu zkonstruoval nástroj (44 registrů, 2364 píštal), který dlouho platil za nejlepší ve Slezsku.²⁰ Roku 1710 Stallmeyer s dalšími řezbáři Riedelovy dílny řezal oválné rámy obrazů zavěšených na pilířích v hlavní lodi (a patrně i rozměrné obdélné rámy na stěnách nad arkádami v hlavní lodi), dále také dva rámy pro kapli Božího Těla.²¹ Pro jeho styl řezby je charakteristický výrazně plastický ale křehký akant a květinová girlanda, akantové rozviliny, doplněné vrubovanou páskou. Do Svídnice a okolí uvedl rámový typ oltáře s akantovým řezaným dekorem namísto edikulového (relevantní je srovnání s obdobným typem bravurní řezby v kostele sv. Mikuláše v Lounech).²² Zmíněný Georg Leonard Weber, rodák ze Svídnice, tu vystupuje do popředí vedle J. Riedela jako další výrazná sochařská osobnost prvé fáze barokizace kostela. Vedle sochařské výzdoby varhanního prospektu a kruchty z let 1704-1708 (andělé, král David a sv. Cecílie), je autorem zejména souboru devíti pozoruhodně kvalitních

¹⁹ Hoffmann 1930a, s. 155, Rainer Sachs – Teresa Sokół, *Życie i twórczość rzeźbiarza T. F. Stallmeyera*, in: *Dziedzictwo artystyczne Świdnicy*, Wrocław – Świdnica, 2003, s. 150.

²⁰ Hoffmann 1930a, s. 155

²¹ Hoffmann (1930a, s. 154) uvádí jména jednotlivých řezbářů – Stahlmeier dělal rám k obrazu Nejsv. Salvatora, K. Schönheim za spolupráce s Vogelem vytvořil rám ke sv. Ignácovi a Fr. Xaver., Stahlmeier za spolupráce se Seidelem řezal rám obrazu sv. Fr. Borgia. Rainer Sachs – Teresa Sokół 2003, s. 150. D. Hanulanka 1961, s. 86. Hofmann (1930a, s. 153) cituje rektora V. Czakerta (1707-1710) který si postěžoval, že „Svídníční vůbec nejsou zvyklí přispívat na kostel“, když se nedostávalo peněz a práce na dokončení velkých rámu v hlavní lodi pokračovaly pomalu.

²² Rainer Sachs – Teresa Sokół 2003, s. 153

plastik v nadživotní velikosti umístěných na konzolách pilířů v hlavní lodi z doby 1709 - 1710.²³

Autorem řady velkých pláten zavěšených v bohatě řezaných akantových rámech v hlavní lodi a presbyteriu je malíř z Legnice Jan Ignác Knechtel. Roku 1706 maloval velký obraz s námětem smrti sv. Stanislawa (za 350 guldenů) umístěný na severní stěně presbyteria. Maloval dále několik obdélných pláten (cca 3x4 m) umístěných na stěnách mezi pilíři hlavní lodi (Zavraždění sv. Václava) a pět oválných formátů zavěšených na pilířích hlavní lodi.²⁴ Další část (nižší kvality) z cyklu oválných pláten v akantových rámech na pilířích hlavní lodi při presbytáři (Panna Maria, Ježíš, řádoví světci František Xaverský a Ignác z Loyoly) je připisována malíři z Vratislavi Johannu Jacobu Aybelwieserovi (Eibelwieser).²⁵

Při pohledu na Riedelovu koncepci barokizace svídnického jezuitského chrámu je dosti nepřesvědčivé tvrzení K. Kalinowského, že Riedel přinesl do Slezska díky svému pobytu ve Francii jinou stylovou orientaci (komponentu francouzského barokního klasicismu) než tradičně italizující.²⁶ Riedel i přes svou dvouletou francouzskou zkušenost zůstal nejbližší středoevropské recepci italského berninismu.

V éře barokní obnovy chrámového interieru z hlediska výtvarné kvality a svým způsobem i ideového významu lze za nejzávažnější realizaci *patres* pokládat přestavbu kaple Panny Marie Svídnické, zvané také Mramorové, dříve Řeznické. Důvodem neobvykle honosné výbavy a značné pozornosti stavebníků i donátorů bylo umístění v této kapli milostného obrazu Panny Marie *Beatissimae Virginis in Sole*, uctívané svídnické *Thaumaturgy*.²⁷

Samostatné kaple tu byly budovány při bočních lodích chrámu od konce 14. století, fundované většinou měšťanskými cechovními pořádky. Nejstarší, kaple kupeckého cechu – sv. Josefa, byla založena již roku 1387. Tzv. Řeznická kaple byla

²³ Hanulanka 1961, s. 83 – 86; Świdnica 1995, s. 238

²⁴ Hanulanka 1961, s. 89 – 90; Świdnica 1995, s. 239. Hoffmann (1930a, s. 154) však píše, že Knechtel je autorem čtyř oválných pláten, jež maloval roku 1700 za 60 fl. (sv. Alois, Pavel, Jakub a Jan) a za sv. Stanislawa z roku 1706 obdržel 350 fl.

²⁵ Hanulanka 1961, s. 92; Świdnica 1995, s. 239. Aybelwieser (1666 Vídeň – 1744 Vratislav), následovník M. L. Willmanna, byl frekventovaným malířem obrazů se sakrální tematikou především ve Vratislavi a okolí, 1715 realizoval také výmalbu al fresco v klášteře křížovníků s červenou hvězdou ve Vratislavi.

²⁶ viz Kalinowski, 1986, s. 179

²⁷ Probošt Hugo Simon našel ve farních archiváliích četné záznamy svědectví ze 17. století o zázračném vyslyšení modliteb k milostnému obrazu *Matki Boskiej Świdnickiej* (H. Simon, *Historiam Ecclesiae parochialis Schwidnicensis* ..1865 – 1878). Roku 1687 ve svídnické koleji dokonce vznikl spis o tomto milostném obraze P. Marie s jeho historií a popisem zázraků (*Historiae Imaginis Beatissimae Virginis in Sole, quae in Templo S.J. Svidnicij pie colitur...1687*).

fundována cechem svídnických řezníků kolem roku 1459.²⁸ Nachází se při jižní boční lodi jako první v řadě od varhanní kruchty. Jezuité v ní obnovili dávno místní tradici úcty k Panně Marii Svídnické. Na základě této tradice zde vytvořily příkladný barokní *cultus Marianus*, který vyústil ve dvacátých letech 18. století v ono „grandiozní estetické řešení“, kdy *Madonna Świdnicka*, tak jako i jiné *Mariengnadenbilder* v této době, nalezla centrální postavení na velkém mramorovém oltáři nad tabernaklem.²⁹



Obraz Svídnické Madony reprezentuje tradiční typus *Assumpty* s děckem s atributy apokalyptické „ženy sluncem oděné, s měsícem pod nohama a s korunou...“ (Zj 12, 1-4), v širším smyslu i typus *Tota pulchra*, odkazující

²⁸ Nowotny 1999, s. 50

²⁹ Brückner 2000, s. 81

k sentenci z Písne písní *electa ut sol* (Pís 6, 10). Malba je provedena bez náležitého podkladu temperou na dřevěné desce, jejíž formát byl v baroku hrubě redukován seříznutím do oválného tvaru. Postava Panny Marie s dlouhými zlatavými kadeřemi a s královskou korunou, je zahalena do modrého pláště sepjatého sponou, s měkkými splývavými záhyby, lem roucha je konturován zlatou linkou. Panna Maria při levém boku drží štíhlými dlouhými prsty v obou rukách subtilní nahé děcko. Celou postavu, stojící na srpku měsíce, obklopují zlaté radiálně vedené hrotilé paprsky sluneční záře na purpurově červeném pozadí. Vyobrazení Panny v slunci oděné mělo původně malovaný rámeček štíhlých osekaných větví s liliovitými výhonky. Po redukci formátu zůstal zachován jen fragment tohoto dekoru při horním okraji desky. *Astwerk* na okraji malby v tomto kontextu odkazuje k tradičním mariánským motivům - „*Jako lilie mezi trním*“ (Pís 2, 2) symbolizující Mariinu panenskou čistotu,³⁰ Mojžíšův „*trnitý keř*“ *nespalitelný* (Ex 3, 2) poukazující na panenství Mariino. V christologickém smyslu lze tento motiv také pojímat jako aluzi na *Passio Christi*, na tzv. *Astkreuz*, symboliku *Arbor vitae*, *Lignum vitae*.

V šedesátých letech 17. století I. E. Nason na desce identifikoval dataci „1399“, která však později zcela zanikla.³¹ Tento letopočet byl všeobecně přijímán až po novější literaturu 20. století jako doba vzniku díla. Ačkoli je motiv Panny v slunci oděné oblíbeným námětem v českém umění doby Karla IV. a Václava IV., stylově lze malbu řadit, jak také poukazují polští badatelé, nejdříve do 2. poloviny 15. století. To potvrzuje i restaurátorský průzkum z přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století. J. Skibińska s týmem krakovských restaurátorů Svídnickou Madonu řadí do doby okolo 1460.³² D. Hanulanka pak zrod malby z důvodů formálních i stylistických posunula k roku 1480.³³ J. Witkowski předpokládá, že zmíněný letopočet 1399 byl v 17. století mylně rozpoznán a že se ve skutečnosti jednalo o rok 1499.³⁴

Svídnická *Domina in Sole* nevelkých rozměrů vznikla patrně jako votivní obraz z iniciativy některého z měšťanů nebo fundací mariánské sodality působící při svídnickém farním chrámu, jistě ve spolupráci s tehdejším administrátorem farního kostela probošta Stanisława Bernwalda (1480 – 1508).³⁵ J. Witkowski se domnívá,

³⁰ Honorius z Autun v knize *Sigillum Beatae Mariae ubi exponentur cantica canticorum* vysvětluje čestné označení Panny Marie *jako lilie v trní* (z biblického textu Písne písní): „to znamená, že jako převyšuje lilie bodláky a kopřivy ozdobou a půvabem, tak také převyšuje Maria všechny ozdobou – cudností a půvabem svatosti.“ Viz J. Royt – H. Šedinová 1998, s. 86.

³¹ E. I. Naso, *Phoenix redivivus ducatum svidnicensis et javoriensis*, Breslau 1667, s. 71, 74

³² J. Skibińska, Dokumentacja i konserwacja malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego w województwie wrocławskim w latach 1970 – 1973, *Roczniki Sztuki Śląskiej*, 1977, XI, s. 158

³³ Hanulanka 1961, s. 76

³⁴ Witkowski 2002, s. 51

³⁵ Witkowski 2002, s. 51

že spojení osoby Stanisława Bernwalda s malířským dílem pocházejícím ze svídnického farního kostela, podobně jako část jiných maleb pocházejících ze Svídnice a okolí, naznačuje možnost vzniku Madony Svídnické ve vratislavské dílně tzv. *Mistra let 1486/1487* nebo jeho okruhu. Lze uvažovat i o práci umělce vyškoleného v dílně tohoto Mistra, který pokračoval nepříliš tvůrčím způsobem v jeho manýře snad přímo ve Svídnicí.³⁶

Současný stav obrazu již jen vzdáleně vypovídá o původních kvalitách díla. V období reformace ikonoklasté podrápali tváře i oči Madony a děčka. Tyto partie byly později tmelené a nekvalitně přemalované olejovou barvou. Přemalbu se sice podařilo odstranit během restaurování v letech 1969 – 1970, ale restituce původního vzhledu inkarnátů malovaných řídkou temperou bylo dosaženo jen částečně. V letech 1695-97 byla plocha malby mnohočetně poškozena probitím hřeby, jimiž byly přichyceny zlacené stříbrné apliky. Citelná je atrofie pigmentů, setření svrchních barevných vrstev a případných lazur.

Pozdně středověká deska *Madonny in Sole* byla dosud umístěná na pilíři nedaleko západního vchodu do chrámu, kde přečkala období reformace (nikoli bez úhony). Roku 1681 obraz byl na témže místě, avšak chráněn zasklenou skříňkou (zapalovali se tehdy před ním svíce, což zůstalo nadlouho zvykem). Jako cenná devocionální svídnická *Thaumaturga* počala hrát důležitou roli v čase morové epidemie v roce 1680 a turecké hrozby v letech 1682 – 1683,³⁷ kdy začala být vnímána jako palladium Svídnického knížectví.

Roku 1686 se *patres* rozhodli přestěhovat milostný obraz do Řeznické kaple. Kaple byla nově zasvěcena Panně Marii a 10. října 1686 byla *Madonna in Sole* slavnostně instalována (za zpěvu *Salve Regina*) na nově vybudovaný mariánský oltář. Jezuité tehdy ustanovili pravidelné obřady úcty k Panně Marii Svídnické. O sobotách a mariánských svátcích vždy na závěr bohoslužby u oltáře P. Marie přicházelo průvodem od sakristie do kaple sedm chlapců z vyšších ročníků, zde poklekli k oltáři a zazpívali *Salve Regina*.³⁸

Za rektorátu Václava Hartmanna (1695 – září 1697) byl na zadní stěně kaple vymalován velký obraz P. Marie ochránkyně Svídnice.³⁹ Rektor Hartmann za svého tříletého působení nechal také vyzdobit milostný obraz Madonny Svídnické zlacenými stříbrnými aplikami – oklad v podobě šatů a paprscitá mandorla - jež byly

³⁶ Witkowski 2002, s. 52. O autorství malíře vyškoleného v okruhu dílny *Mistra let 1486/1487* Witkowski uvažuje i v případě o něco pozdější fresky s vyobrazením Madony s dítětem a sv. Anny Samotřetí (z poč. 16. stol.) a také epitafu svídnického měšťana Andrzeja Steinberga datovaného k roku 1494 (obojí Muzeum Narodowe w Warszawie).

³⁷ Witkowski 2002, s. 50

³⁸ Hofmann 1930a, s. 150

³⁹ Hofmann 1930a, s. 152

posázeny třemi sty „českými kameny“ (zcizeno v roce 1969). Také objednal pro oltář této kaple tři drahocenná antependia.⁴⁰ V roce 1721 jezuité vydali mědiryt Madony Svídnické s textem modlitby.⁴¹

Vybavení pozdně středověké Řeznické nyní Mariánské kaple mělo na přelomu 17. a 18. století jednotný charakter jako ostatní mobiliář chrámu, dosud realizovaný dílnou J. Riedela. Základem byla práce ve dřevě – truhlářsky konstruovaný oltářní aparát s povrchem barevně imitujícím mramor, doplněný bravurně řezanými prvky akantu a girland a bíle štafírovanými plastikami. Patrně vlivem sílícího kultu této devocionálie a následně zájmu donátorů se ve dvacátých letech 18. století jezuité rozhodli pro komplexní modernizaci „svatyně uchovávající obraz Panny Marie v slunci“. A to ve stylu výrazně odlišném od orientace Riedelovy dílny, slohově ukotvené v barokní dřevorezbě devadesátých let 17. století.

Kaple je založena na obdélném půdorysu (cca 12,5 x 10 m), její stěny jsou přetaženy leštěným sádrovým mramorem, členěny kanelovanými pilastry s kompozitní hlavicí a úseky kladí, z téhož materiálu. Prostor dostatečně osvětluje segmentově zaklenuté okno v jižní stěně. Na východní stěně je vynikající portálový oltář P. Marie Svídnické rovněž z umělého mramoru, pozzovského typu s bohatou kvalitní sochařskou výzdobou. Jeho architektonickou strukturu tvoří dvojice sloupů předsazených pilířů a svazkovým pilastrům, na vysokém soklu, se zalamovanými úseky roztrženého kladí, jež jsou sepyaty segmentem frontonu. Nahoře dosedá mohutný štítový nástavec s vyklenutou římsou. Po obou stranách retabula, mezi dvojicemi sloupů, jsou na konzolových postamentech umístěny velké plastiky sv. Anny a sv. Jáchyma, rodičů P. Marie. Uprostřed v zóně soklu je na oltářní menze umístěn tabernakl v podobě barokního templu, velmi kvalitně vypracovaný z šedého a červeného mramoru. Nad ním v dolní ploše retabula malé postavy andílků rozvinují nápisové pásky s textem z Písňe písni (Pís 6, 10) „*Pulrcha ut Luna, Electa ut Sol*“. Uprostřed plochy retabula z leštěného umělého mramoru, přidržují po každé straně velké figury letících andělů obraz P. Marie Svídnické v bohatě řezaném zlaceném oválném rámu. Nad ním je umístěna, s andílky po stranách, symbolická plastická tvář zlatého slunce s paprscitou září a jednotlivými písmeny jména MARIA. Zcela nahoře pod segmentem frontonu dva andělci drží uprostřed zlatou korunu *Reginae Coeli*. Ve štítovém nástavci oltáře sedí Bůh Otec na kumulu se skupinou

⁴⁰ Hoffmann 1930a, s. 157

⁴¹ Witkowski 2002, s. 51.

J. Royt (1999, s. 296, pozn. 23) také připomíná námět P. Marie Svídnické na Univerzitní tezi Godefrieda Fibinga, ryté B. Kilianem podle předlohy K. Škréty (publ. in: Appuhn, H. – Radtke, S., *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartolomäus Kilians*, 1988, s. 156-158, obr. 84).

andělů, pod ním je holubice Ducha Svatého v paprscitém nimbu. Plastiky jsou řezány v měkkém dřevu s bíle štafírovaným povrchem (křídovým štukem) leštěným na pololesk.

Kouty obdélné kaple jsou zaobleny a flankovány dvojicí pilastrů s kompozitními zlacenými hlavicemi, s úseky kladí navzájem spojených římsou, jež opisuje půdorysnou konkávní křivku rohů interieru. Nad těmito rohovými úseky mramorových říms jsou na diagonálu iluzivně *al fresco* malované kartuše s emblémy, provázené bíle štafírovanými plastikami andílků s atributy v rukách, stejného rukopisu jako plastiky oltáře.

VII.B. Na západní stěně proti oltáři je fresko s motivem andělské adorace christogramu s žehnajícím dítětem - Kristem s křížem v ruce jako *Salvator mundi*, kompozičně omezené na konvenční jezuitský typus (v podobě liter IHS v glorii, s Jezulátkem uprostřed, dole s adorujícími andílký).

Ačkoli je tento motiv, díky své formální jednoduchosti a multiplikaci, zejména v jezuitském řádovém prostředí, vnímán jako zcela konvenční symbol, téměř marginální piktogram, jedná se o motiv ikonograficky hluboce závažný. **Christogram „IHS“** - odráží tajemství „Slova, jež se stalo tělem, vtěleného Slova Božího“.

Pro Tovaryšstvo se „Oslavení Jména Ježíš“ stalo klíčovým tématem. Dlouhá tradice uctívání christogramu - Jména Ježíš byla jezuita završena, její počátky jsou však mnohem starší a sahají až do raného středověku.

Grafická podoba christogramu IHS se objevuje již v 9. století v Byzanci. V první polovině 15. století se stal atributem františkánského mnicha sv. Bernardina Sienského /tabulka s písmeny IHS v paprscitém slunci jako viditelný symbol Boha/, často s devizou „*Manifestavi nomen tuum hominibus*“ (J 17,6), odkazující k jeho kazatelské činnosti, kdy vyzíval k adoraci christogramu - uctívání jména Syna Božího v symbolu jména Ježíš „IHS“ se svatozáří. Christogram v různých modifikacích reprezentuje jako atribut řadu dalších světců – Ansanus († 303), Bonaventura, Ignác z Antiochie, Jan Kapistránský, Tomáš Akvinský, Vincenc Ferrerský a zejména Ignác z Loyoly. Jezuitský kult Jména Ježíš tuto dávnou kontinuitu reflektoval, odvolává se již na církevní autority středověku. Španělský jezuita Luis de Granada (*Imago Primi Saeculi... Antverpiae* 1640, s. 159 ad.) uvádí výrok Bernarda z Clairvaux, že Jméno Ježíš jak ve vizuální tak i auditivní podobě má mimořádnou sílu a účinnost a zahání demony (ochraňuje od zlého): „*Considera nomen Jesu tantae esse virtutis, potentiae et efficacitiae, quod eo auditu daemones contramiscant et fugiant.*“⁴²

⁴² Cit. dle P. Preiss 1999, s. 236, pozn. 28.

Litterae sanctae, posvátný monogram, je původně zkratkou řecké podoby jména Ježíš IHΣ (IHΣΟΥΣ, tj IHESUS). V prostředí západní církve byl christogram pojímán nejčastěji jako zkratka latinské sentence „Iesus Hominum Salvator“. V 16. stol. přijat jako znak Jesu Societatis (s křížem nad H a třemi hřeby), kde význam rozšířen i na „Iesum Habemus Socium“ (Máme Ježíše za společníka). Případně byl také spojován s viděním císaře Konstantina Velikého (280 – 337), kdy se mu ve snu v předvečer rozhodující bitvy u Milvijského mostu r. 312 zjevil kříž a bylo zvěstováno „In Hoc Signo [vinces]“ – v tomto znamení zvítězíš (Eusebius, *Vita* I. 27-32). Konstantinovské heslo se také objevuje ve spojení s postavou dětského Ježíše jako Spasitele a vítěze, jak je tomu v kombinaci s IHS v paprscitém nimbu již na rytině Pietera Baltena (kol. 1525 – 1598).⁴³ Kult posvátného monogramu vyvrcholil v řádové spiritualitě jezuitů, kteří Jménu Ježíš zasvětili svůj řádový chrám Il Gesù v Římě, jemuž dominuje monumentální fresko téhož námětu na klenbě lodi od Giovanniho Battisty Gaulli il Bacciccio. Ikonograficky podstatný význam pro pozdější šíření tohoto námětu měl i hlavní oltářní obraz v Il Gesù s námětem adorace Jména Ježíšova od F. Zuccari (1543 – 1609).

Jako pendant uctívání christogramu se v jezuitském prostředí objevuje adorace Jména Mariina.⁴⁴

Výrazným vzorem ve středoevropské oblasti byl hlavní oltářní obraz („Nebe i země uctívají Jméno Ježíš“) v Jesuitenkirche v Bamberku od samotného Andrea Pozza (1642 – 1709) z roku 1700/1701. Pro realizaci *al fresco* byly znamenitým příkladem malby Michaela Rottmayra z let 1701 – 1706 v jezuitském chrámu Jména Ježíš ve Vratislavi.⁴⁵

W. Brückner definoval znázornění Jména Ježíš jako „tridentský obraz vyznání, konfese“, nelze jej pokládat za pouhou obrazovou ilustraci, ale za skutečnou namalovanou teologii, tzn. emblematicky do obrazu vsazenou dogmatickou nauku. Ta spočívá náznakově v představách liturgických úkonů.⁴⁶ Symbolizovaným jádrem grafického znaku je tedy skutečnost vtělení Boha v osobě Ježíše Krista Syna Božího. Znak koncipovaného zcela v souladu s prologem Janova evangelia, kde Bůh tvoří slovem, a Slovo, které bylo na počátku, přišlo na svět jako pravé světlo, s pomocí Ducha Svatého, a učiněno tělem skrze Marii Pannu: „Na počátku bylo **Slovo**, to Slovo bylo u Boha, to Slovo bylo Bůh.“ (J 1, 1) „A Slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi.“ (J 1, 14). „V něm byl život a život byl **světlo** lidí. To světlo ve tmě svítí a tma je nepohltila.“ (J 1, 4-5). Spojení **Loga** a **Lumen** v tomto znaku má

⁴³ Preiss 1999, s. 238-239

⁴⁴ Viz Preiss 1999, s. 236 (např. v díle P. P. Rubense v bočních lodích antverpského chrámu JS, zničených požárem 1718)

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ Brückner 2000, s. 78

zřetelně kanonické ukotvení v novozákonních textech: „Kdo v něho věří, není souzen. Kdo nevěří, již je odsouzen, neboť neuvěřil ve **jméno** jednorozeného Syna Božího. Soud pak je v tom, že **světlo** přišlo na svět, ale lidé si zamilovali více tmu než světlo, protože jejich skutky byly zlé...“ (J 3, 18-19). Tato „teologie světla“ byla pak definována na Koncilu nicejském roku 325 a Prvém koncilu konstantinopolském v roce 381 v tzv. Nicejsko-konstantinopolském vyznání víry – „...*Bůh z Boha, Světlo ze Světla, Pravý Bůh z Pravého Boha, ...*“

Nomen Iesu – posvátné signum a jeho světelné sluneční znamení „to není nějaké emblematické odhalování, nýbrž zřetelné, samo o sobě výmluvné vyjádření“.⁴⁷

Hiebelova freska adorace Jména Ježíš v profilovaném, zalamaném a segmentově ukončeném obdélném rámci z umělého mramoru je dole doplněna malovanou kartuší s nápisem „*IN SOLE POSUIT TABERNACULUM SUUM*“ – „**Ve slunci si postavil svůj stan**“ – tzn. Hospodin si postavil posvátný příbytek ve slunci – Panně Marii, stanu neposkvřenému (jak ji apostrofuje Ondřej Krétský⁴⁸). Text, odkazující na P. Marii *Theotokos*, symbolizovanou v celé kapli sluncem, je parafrází sentence ze Žalmu 19, 5 - 7 (Žalm Davidův „*Nebesa vypravují o Boží slávě*“): „Bůh slunci na nebi postavil stan. Ono jak ženich z komnaty vyjde, vesele jako rek, když běží k cíli. Vychází na jednom okraji nebes, probíhá obloukem k druhému konci a nic se neskryje před jeho zárem.“ Poukazem na strofu Davidova žalmu je tu v rámci významového paralelismu přirozeně zahrnuta i christologická rovina výkladu (aluze na antického Héliá, boha slunce - „Kristus, předpověděný Malachiášem /Mal 3, 20/ jako „slunce spravedlností“). Po stranách této fresky jsou v rozích na konzolách umístěny velké plastiky personifikací teologických ctností. Vlevo je **alegorie víry – Fides** v podobě mladé ženy (androgynního vzhledu) s naléhavým výrazem a s ovčí u nohou. V pravém rohu stojí personifikace křesťanské **Lásky – Caritas**, reprezentovaná mužem středního věku s kratším vousem, v nařasené tunice, který v levici drží velké planoucí srdce. Třetí z teologických ctností **Naděje – Spes** je v této konfiguraci zastoupena samotnou freskou uprostřed s adorací christogramu s křížem (*O Crux Spes unica*).⁴⁹

Výzdoba západní stěny se tak stává ikonograficky závažným protějškem mariánského oltáře. Obě plastiky *Fides* a *Caritas* jsou rovněž bíle štafírované a mají stejné měřítko jako sv. Anna a Jáchym na protějším mariánském oltáři, sdílejí však i obdobné stylové a rukopisné charakteristiky – tuhá modelace a výrazová strnulost,

⁴⁷ Brückner 2000, s. 82

⁴⁸ viz Royt 2006, s. 191

⁴⁹ Hoffmann (1930b, s. 29) pokládal plastiky na západní stěně za ikonograficky analogické velkým oltářním figurám a identifikoval je jako sv. Alžbětu a Zachariáše, rodiče sv. Jana Křtitele. Vzhledem k atributům a stylizaci plastik je však toto určení nesmyslné.

jež je odlišují od ostatních plastik oltáře a římsy kaple, které představují naopak soubor jedinečné kvality.

Klenba bývala žebrová, nejspíše hvězdicová (jako sousední kaple). Žebra však byla na lícni straně odtesána a plocha nově omítnuta do podoby plackové klenby, čímž vznikla souvislá plocha pro freskovou výmalbu v celém rozsahu, provedenou **Johannem Hiebelem**.

O Hiebelově autorství výmalby kaple *Matki Boskiej Świdnickiej - Beatissimae Virginis in Sole* není žádných pochybností. Už ve starší historiografii kostela je jeho jméno jako autora fresky na klenbě uvedeno s odkazem na účty v jezuitských farních archiváliích.⁵⁰ Ačkoli je nástrovní malba poznamenána nekvalifikovanými zásahy v průběhu 19. století a nekvalitním restaurováním ve druhé polovině 20. století, je Hiebelův rukopis na prvý pohled zcela zřetelný. A to i v případě nástěnného freska (dochovaného v lepším stavu) s adorací christogramu, jež v literatuře až doposud není uváděno vůbec, nebo jen marginálně a zcela bez atribuce. Od počátku je však poněkud problematické datování díla a to v diferenci dvou desetiletí. To také souvisí s určením doby realizace přestavby kaple a autorství projektu.

V nejstarší české umělecké historiografii - J. Q. Jahn (1770, 1776); G. J. Dlabacz (1815) - Hiebelova práce ve Svídnici zmíněna není. Poprvé se Hiebelovo autorství nástrovní malby objevuje v práci F. Görlicha (*Versuch einer Geschichte der Pfarrkirche zu Schweidnitz ...* 1830, s. 92) který sepsal dějiny chrámu u příležitosti jeho pětisetletého založení a procházel farní archiválie: „*Nach Aussage der Kirchenrechnung malte Hiebel aus Prag, im Monat April (1709), deren Gewölbe für 280 Gulden, ...*“⁵¹ Görlichovo problematické časové zařazení Hiebelovy fresky, které je zjevně v rozporu s dobou, kdy z hlediska stylu a techniky výzdoby musela vzniknout úprava celé kaple, pak převzali i další autoři novějších prací, probošt Hugo Simon takřka doslovně: „... *das Gewölbe der Marien-, ehemalige Fleischkapelle nach Angabe der Kirchenrechnung von dem Prager Maler Hiebel für 280 Gulden im April 1709 malen, ...*“⁵² Thieme-Becker (1924, XVII, s. 52): „... *malte er ... in der Fleischerkapelle der Pfarrkirche zu Schweidnitz (Kuppelgemälde, 1709)*...“

Zásadní význam má až práce Hermanna Hoffmanna, *Die Jesuiten in Schweidnitz*, z roku 1930, který po stu letech řešil stejný úkol jako F. Görlich, avšak s větší erudicí. Jak píše v úvodu, vycházel ve své publikaci nejen z dosavadní bibliografie

⁵⁰ Görlich, *Versuch einer Geschichte der Pfarrkirche zu Schweidnitz...*, 1830, s. 92

⁵¹ Ibidem

⁵² Hugo Simon, *Historiam Ecclesiae parochialis Schwidnicensis ...* 1865 – 1878, p. 238

(kde zmiňuje i Görlichův spis) ale čerpal z jesuitik v Praze, Vídni a Svídnici. Zejména však studoval pozůstatek jezuitského farního archivu, později součást archivu farního chrámu ve Svídnici, dnes Archiwum parafialne kościoła św. Stanisława i Wacława w Świdnicy, uchovávající i zmíněné účty z doby úprav kaple.⁵³

Hoffmann kromě věrohodné datace Hiebelovy fresky přináší na základě archivních rešerší i další cenné údaje k Mramorové kapli: *„Ze všech kaplí, které nebyly zasvěceny jezuitským světcům, byla nejkrásněji vyhotovena ta, která jako svatyně uchovává obraz Panny Marie v slunci. Umělcem, který tu zobrazil, jak se zbožnost smrtelníků v těžkostech utíká k P. Marii, byl jeden český malíř. ... Malba a plastiky činí kapli nejkrásnější v celém kostele.“*⁵⁴ *„Roku 1727 byla kaple hotova a byla požehnána světicím biskupem. Pro tuto kapli roku 1726 hraběnka von Nostitz věnovala 80 fl., provinciál pak 150 fl., hrabě von Nimptsch 50 fl., a hrabě von Almesloe věnoval 15 fl. **Meister Johann Hiebel aus Prag hat 1726 die Kapelle für 380 fl. gemalt.**“*⁵⁵

Hoffmann ve shodě se starší tradicí stále ještě pokládal za autora architektonické koncepce nové výzdoby kaple J. Riedela a realizaci oltáře s plastickou výzdobou připisuje Riedelově dílně.⁵⁶

D. Hanulanka (1961, s. 88, obr. 30) jmenuje jako autora výmalby klenby kaple Jana Hiebela, avšak bez datace: *„Jan Hiebel ... povoláný do Svídnice, vytvořil tu, jako jedno ze svých lepších děl, výzdobu kaple Řezníků (Mramorové). ... Malba je provedena zručně, se znamenitým zachycením perspektivy a podhledové zkratky. Koloristické kvality díla však nicméně nepřekračují úroveň jeho /technické/ kompoziční výstavby.“* Kritická poznámka o koloristické kvalitě fresky je však jistě ovlivněna neuspokojivým stavem malby, kde smyté pigmenty a četné retuše (na některých místech spíše rekonstrukce) značně oslabily barevné a rukopisné kvality díla. Jistou roli také hraje, jak se zdá, hrubší struktura podložky-omítky, než s jakou freskant obvykle pracoval, což vede k výraznějšímu usazování nečistot na povrchu malby. V témže textu se však D. Hanulanka vyjadřuje kriticky k Riedelovu autorství plastik oltářní výzdoby kaple, připisované starší literaturou, a pokládá je zcela

⁵³ Složka *Rationes Templi SS. MM. Wenceslai et Stanislai JS Schwidnicensis* byla v současnosti dosud v Archiwum parafialnym kościoła św. Stanisława i Wacława w Świdnicy vedena jako nezpracovaná a tudíž nepřístupná.

⁵⁴ Hoffmann 1930a, s. 153

⁵⁵ Hoffmann 1930a, s. 154

⁵⁶ Hoffmann 1930a, s. 154. „Kompozice této nejkrásnější kaple farního kostela je dílem Johanna Riedela.“ Viz Hoffmann 1930b ;

správně za stylově „neopodstatněné“. Uvažuje však o Riedelově hypotetickém žáku J. Sigristovi.⁵⁷

P. Preiss (1989, s. 549) zařadil nástropní fresko (bez bližších údajů) do zcela rané tvorby J. Hiebela: „roku 1709 se nakrátko vzdálil do Slezska, aby výpravně vymaloval kupoli řeznické kaple jezuitského kostela ve Svídnici.“

Dosavadní uměnovědná literatura nereflektovala skutečnost, že styl výzdoby a způsob realizace - v umělém mramoru, se štukovým dekorem subtilní postberainovské pásky s čabrakou i rukopis sochařských prací - představují časový posun zhruba čtvrtstoletí oproti tvorbě Riedelovy dílny. Nákladná technika leštěného umělého sádrového mramoru, jenž tu pokrývá ve vysoké kvalitě všechny plochy zdí, vyžadovala nutně dobře školené specialisty.⁵⁸ Zatímco Johann Riedel se svou dílnou pracoval pouze truhlářskými a řezbářskými prostředky. Je také zřejmé, že Hiebelovy fresky v kapli musely být realizovány v koordinaci s prací štukatérů-mramorářů a nemohly vzniknout o dvě desetiletí dříve, jak uvádí F. Görlich (ostatně jeho nevěrohodné datování nástropní fresky do roku 1709, po stu letech posunutě Hoffmannem k roku 1726 na základě téhož studia účetních záznamů a podpořené dalšími údaji z archivních pramenů, je zaviněno nejspíše chybnou transkripcí archivního záznamu).

Teprve H. Dziurla (1991, s. 80) začal uvažovat o spojení koncepce přestavby Mramorové kaple s realizacemi Ch. Tausche. Formální struktura oltáře a plastické výzdoby v umělém mramoru i rukopis plastik kaple P. Marie Svídnické, vykazují nápadnou příbuznost s Tauschovými realizacemi pro jezuity ve Vratislavi (kde byl činný od roku 1722) zejména Aulou Leopoldinou jezuitské univerzity.

H. Dziurla ve své monografii o Tauschovi zvažuje jeho autorství návrhu přestavby svídnické kaple. Zcela je nevyloučil, ale nakonec realizaci barokizace kaple, jíž datuje k roku 1727, zařadil do kapitoly mylných a sporných atribucí, a to z celkem nepřesvědčivých důvodů. Barokizovanou kapli však pokládá „za geneticky svázanou s dílem A. Pozza, proto by bylo logické spojovat jí s Tauschem,“ jeho žákem, který v této době byl v angažmá vratislavských jezuitů. Dziurla však

⁵⁷ Hanulanka 1961, s. 86 – 87. Také K. Kalinowski (1986, s. 179) uvádí řezbáře Jana Sigrista jako autora sochařské výzdoby této kaple, kterou datuje rokem 1727 - „Rovněž s dílnou J. Riedela byl pravděpodobně svázán řezbář Johann Sigrist, který vytvořil plastiky oltáře v kapli zv. Mramorové (1727) v jezuitském kostele ve Svídnici /odkazuje v pozn. 245 na Hoffmanna 1930a, s. 154 /. Existenci řezbáře tohoto jména – J. Sigrista - však zpochybňuje (bez uvedení bližších argumentů) J. Witkowski (2002, s. 51). Je však možné, že se jedná o chybnou transkripci archivního záznamu a ve skutečnosti jde o J. Siegwitze, řezbáře a sochaře činného v Aule Leopoldině.

⁵⁸ Ve středoevropském prostoru se technika umělého mramoru začíná výrazněji uplatňovat pro realizaci nákladných honosných oltářních aparátů právě ve druhé čtvrtině 18. století, a to zejména v chrámech jezuitů (ale nejen v těchto).

navrhuje jinou, poněkud problematickou možnost autorství projektu – „*Archivně je doložena realizace monumentální malby na klenbě Janem Hiebelem z Prahy, rovněž žákem Pozza, je tedy nanejvýš pravděpodobné, že byl zároveň projektantem celé výzdoby i vybavení kaple. Odhlédneme-li od charakteru Pozzovy tvorby a jeho žáků, je třeba konstatovat, že tu máme co dočinění s jediným známým dílem ve Slezsku, které bylo komplexně projektované nikoli Tauschem, ale jiným Pozzovým učněm.*“ Vlastně jediný argument proti Tauschově autorství projektu barokizace kaple Dziurla uvádí Tauschovu pracovní vytiženost v té době - „*Hiebel dorazil do Slezska v čase Tauschova nezvykle intenzivního pracovního vytížení a ten jistě nebyl sto zrealizovat všechny zakázky které měl před sebou.*“⁵⁹

Ani další autorův argument pro Hiebelovo autorství celého projektu tu nemá žádnou relevanci - „*Už sama možnost, že by Hiebel jel do Svídnice jen proto aby namaloval pouze scénu na malé klenbě kaple Panny Marie Slonecznej zdá se zcela nepravděpodobná a i z toho důvodu přepisují mu projekt celé svídnické kaple.*“

Česká provincie Tovaryšstva Ježíšova (pod kterou spadala i kolej ve Svídnici) patřila od počátku Hiebelovy kariéry k jeho nejlepším „klientům“. *Patres* Hiebela angažovali pro jedinečné zakázky, do jezuitského řádu dokonce vstoupil roku 1726 i jeho syn Antonín Jan. Je těžko představitelné, že by Hiebel jezuitům odmítl zakázku byť menšího rozsahu, avšak nikoli výtvarně nezajímavou. Bylo by také mylné se domnívat, že by pro Hiebela svídnická zakázka nebyla dost dobrá, protože se jedná pouze o nevelkou nástropní a nástěnnou malbu. V roce 1729 Hiebel neváhal odjet do Doksán realizovat fresko v kupoli kaple sv. Lucundy dokonce menšího rozsahu a zcela jistě méně zajímavé. Následně pak roku 1732 přijíždí na totéž místo namalovat malé freskové pole se sv. Norbertem v zrcadle stropu doksanské sakristie.

„*Až dosud byla Hiebelova tvorba řazena do oblasti malířství. Ač se to zdá sporné, budoucí bádání dojistá umožní zařadit do Hiebelovy tvorby i jiné oblasti prostorového umění, umožňující komplementární pojmání jeho umělecké činnosti.*“⁶⁰ Tuto lákavou možnost extenze Hiebelovy tvůrčí činnosti, tušenou H.

Dziurlou, je nutno zcela odmítnout. Není žádných dokladů o tom, že by se krom své malířské činnosti zabýval i navrhováním architektury, či mobiliáře. Jistě by po svém školení u Pozza zvládl vypracovat projekt rekonstrukce celé kaple, avšak jeho zájmy byly čistě v oblasti malby. Hiebel byl v Čechách frekventovaným, velmi dobře zavedeným malířem fresek. Ačkoli se v Pozzově vídeňském atelieru naučil dobře pracovat s perspektivou a iluzivní konstrukcí prostoru, jeho výtvarné zaměření bylo ryze malířské, dokonce se zřetelnou koloristickou dispozicí. Narozdíl od Ch.

⁵⁹ H. Dziurla 1991, s. 80

⁶⁰ Dziurla 1991, s. 84

Tausche, který pracoval konstrukčním způsobem a stál blíže Pozzovu výtvarnému myšlení a nakonec se projekční architektonické práci sám věnoval.

D. Hanulanka (Świdnica, Zarys monografii miasta, 1995, s. 239) krátce opět zmiňuje Hibelovu fresku, bez přesné datace ale s uvedením základních motivů námětu: „V kostele se nachází ještě jedna nástropní malba iluzivního charakteru. V kapli Matki Boskiej Świdnickiej jí vytvořil ještě před Etgensem malíř z Prahy Jan Hibel. Malba je pozoruhodná zvláště svým námětem – znázorňuje tragické výjevy třicetileté války a zároveň připomíná památnou minulost suverénního knížectví svídnického, knížete Bolka II. v mladém věku, ...“

S. Nowotny (1999, s. 50) Hibelovo fresko na klenbě datuje shodně s Hoffmannem (1930a) do roku 1726, oltář s plastikami pak rokem 1727, (Milostný obraz P.M. v slunci okolo roku 1480).

Konečně J. Witkowski ve své recentní studii „Domina in Sole: Świdnicki obraz Madonny z Dzieciątkiem“ (2002, s. 51) připisuje návrh a vedení přestavby kaple Ch. Tauschovi: „V letech 1726 – 1727 zařízena nově (a velmi okázale) kaple zázračného obrazu, ... projektantem oltáře a interieru kaple byl Krzysztof Tausch /Christophorus Tausch/ (1673 – 1731)...“ Hibelovu fresku nezmiňuje, připomíná však Tauschovi vratislavské spolupracovníky, kteří se na realizaci podíleli – štukatér J. A. Schatzel a řezbář J. A. Siegwitz.

Zcela nově fresku J. Hiebela v kapli P. Marie in Sole datoval A. Koziel (2006, s. 302): „Svídníční jezuité přivedli k práci na sochařské výzdobě místního farního kostela v roce 1692 jezuitu Johanna Riedela, který působil od roku 1686 v Praze. V tomtéž kostele namaloval roku 1706 freskovou dekoraci v kapli P. Marie Svídnické Johann Hibel z Prahy.“ Tento názor je však třeba odmítnout jako zcela neopodstatněný, takto časná datace malby je nereálná, v roce 1706 (nejméně až do počátku roku 1707) byl Hibel v učení v Pozzově atelieru ve Vídni.

Na jaře roku 1726 byl **Hibel** svídnickým rektorem JS angažován pro výmalbu nově a velkoryse upravované kaple *Madonny Świdnickiej*. Touto zakázkou v podstatě završil svou dlouhodobou spolupráci s řádem Tovaryšstva Ježíšova české provincie, pro jehož kostely, kaple a knihovnu vydal své nejlepší schopnosti, namaloval své nejvýznamnější fresky. Ve Svídnici však uzavřel i své nejneproduktivnější období malíře fresek kdy během pouhých dvanácti let realizoval sedm významných, namnoze rozsáhlých zakázek, z nichž nejméně polovinu lze řadit k nejdůležitějším projevům české barokní freskové malby. Při realizaci této svídnické zakázky se také opět setkal se svým kolegou Ch. Tauschem (1673 – 1731), původem z Tyrol, druhem z časů školení v Pozzově vídeňském atelieru v roce 1706, který své tvůrčí síly spojil s jezuitským řádem (1695 vstoupil do řádového domu u sv. Anny ve Vídni

jako koadjutor) a nakonec od roku 1722 působil ve Slezsku ve službách Vratislavských *patres JS*, zemřel v Nyse (4.11. 1731) jako dvorní architekt biskupa. Mimo jiné projektoval celý interier univerzitního kostela JS ve Vratislavi a od roku 1728 projekčně započal přestavbu areálu vratislavské jezuitské university a koleje JS.⁶¹ Pro svídnické jezuity navrhoval úpravu interieru a vybavení mariánské kaple v čele s návrhem nového oltáře P. Marie in Sole, jež bylo pod jeho vedením realizováno v letech 1726 – 1727.⁶² Vzhledem k nevelkému rozsahu projektu a okruhu svých zkušených spolupracovníků, je jisté, že mohl rekonstrukční práce vést paralelně se svými realizacemi v nedaleké Vratislavi.

Při renovaci kaple se nejvíce uplatnily práce z umělého mramoru. Specialistou na tuto techniku byl ve Vratislavi Ignaz Albert Provisore, rodem Ital, narozený ve Vídni, do Slezska přišel nejspíše z Vídně zároveň s Ch. Tauschem a patřil zde k jeho nejbližším spolupracovníkům.⁶³ Ve Vratislavi se usadil natrvalo a roku 1743 zemřel. Mramorářské práce v umělém mramoru (tzv. sádrový mramor /stucco mramor) podle Tauschových návrhů prováděl ve vysoké kvalitě v Aule Leopoldině vratislavské univerzity (*Universitas Leopoldina Societatis Jesu*).⁶⁴ S vysokou pravděpodobností také vytvořil vynikající oltář P. Marie in Sole a obložení stěn v umělém mramoru v kapli P. Marie Svídnické, jež jsou morfologicky a technologicky analogické jeho následné realizaci v Aule Leopoldině. Dalším Tauschovým blízkým spolupracovníkem, činným ve svídnické kapli byl sochař a štukatér Johann Anton Schatzel, známý hlavně štukatérskými pracemi pro vratislavskou univerzitu.⁶⁵ Jako autora plastické výzdoby svídnické kaple ho připomíná již Hoffmann.⁶⁶ Do skupiny Tauschových spolupracovníků náleží také řezbář Johann Albrecht Siegwitz. Zdá se, že i on již dříve s Tauschem pracoval a přišel sním do Vratislavi z Vídně.⁶⁷ Realizoval tu četné oltářní dřevořezby, předně figurální práce pro Tauschovu *Aulu Leopoldinu* ve vratislavské univerzitě.⁶⁸ Mramorář Johann Schwiebs vytvořil za cenu 240 fl. (Görlich uvádí 200 guldenů) mramorový tabernakl pro oltář P. Marie in Sole.⁶⁹

⁶¹ Viz Dziurla, 1993, s. 6, pozn. 3.

⁶² Witkowski, 2002, s. 51

⁶³ Dziurla 1993, s. 6, pozn. 3.

⁶⁴ Dziurla 1993, s. 7, pozn. 11. Viz také Dziurla 1991, s. 12

⁶⁵ Dziurla 1993 s. 7 pozn. 10. Witkowski 2002, s. 51

⁶⁶ Hoffmann 1930a s. 154 - (Sochař Johann Schatzel vytvořil plastickou výzdobu svídnické kaple P.M. za 300 fl.)

⁶⁷ Viz Dziurla 1991, s. 12.

⁶⁸ Dziurla 1993, s. 6, pozn. 8. Witkowski 2002, s. 51

⁶⁹ Görlich 1830, s. 92, Hoffmann 1930a, s. 154

Johann Kessler zajišťoval v nově vybavené svídnické kapli štafírování dřevořezeb (za 75 fl.).⁷⁰

Je třeba poznamenat, že Hiebelovo nástropní fresko zde nepřináší po stránce kompoziční či koloristické nic nového. Z hlediska malířova stylu neznamena žádný posun, či citelnou změnu. Je zručnou aplikací prověřeného postupu, dobře osvojených témat (odsazení plochy nevýraznou malovanou architektonickou paspartou na níž navazuje pás přírodního terénu, zaplněného figurami s typicky hiebelovskou zemitou fyziognomií). Je však především velmi solidně provedenou realizací ikonograficky obsáhlého, přesně vymezeného zadání. *Concetto* nástropní malby požadovalo pro nevelikou plochu poměrně dosti motivů, které Hiebel vzhledem k prostorové dispozici a provázání s plastickou trojrozměrnou výzdobou kaple kompozičně znamenitě vyřešil. Obdélné pole klenby odsadil jen nenápadnou architektonickou paspartou v podobě iluzivní římsy nízkého atikového pásu v barvě bílého štuku, jenž navazuje na reálnou mramorovou římsu. Nad zaoblené kouty se zalamovanou římsou umístil na diagonály iluzivní kartuše s malovanými emblémy. Nad tímto subtilním architektonickým iluzivním rámcem probíhá více výrazný pás přírodního terénu, do kterého radiálně rozmístil jednotlivé figurální skupinky kolem ústředního motivu – slunce s oslnivou paprscitou září na otevřeném nebi. Do slunečního kotouče je vepsán monogram jména Maria jako leitmotiv výzdoby celé kaple.

VII.A.1. Nástropní fresko se významově otevírá v zóně nad oltářem P. Marie Svídnické (na východní straně). Nejbližše ke středu plochy – Slunci symbolizujícímu *P. Marii in Sole* - se vznáší skupinka andílků. Pod nimi letí slezská heraldická orlice - černá orlice se stříbrným *perisoniem* na hrudi - a v zobáku drží nápisovou pásku s invokací k Panně Marii (*in Sole*) – „*Virgo gloriosa & benedicta*“ (Panno slavná /ctihodná/ a požehnaná). Dole nad oltářem pak dvě hlavní skupiny aktérů rozvinují draperii s poměrně přesně zachycenou vedutou města Svídnice v popředí s farním (jezuitským) kostelem – vlevo je to skupinka s poklekajícím knížetem *Bolkem II. Malým*, zakladatelem chrámu, v chlapeckém věku, s vévodskou čepicí a hermelínem podšitým rudým pláštěm a mapou knížectví Svídnického v rukách (*Ducatus Svidnicii*).⁷¹ Po jeho pravici klečí páže s hořící svící s monogramem Maria, po levici knížete stojí chlapec, který pozdvihuje reliéfní planoucí srdce v obrazovém

⁷⁰ Hoffmann 1930a, s. 154

⁷¹ Předlohou Hiebelovi byla mapa knížectví svídnického Friderica Khunowia, kolorovaný mědiryt kol. 1660, viz Beata Medyńska-Gulij, *Mapy ksiestw ślaskich świdnickiego, jaworskiego i legnickiego z II. pol. XVII. wieku Fryderyka Khunoviusa.* Wrocław 2002.

rámu a zrak prosebně upírá nahoru k zářícímu monogramu *MARIA* ve slunci. **Planoucí srdce** – jako alegorie Lásky (*Caritas*) tu v obecné rovině zastupuje jednu z trojice teologických ctností (*Tricenerate fide, spe, et charitate. S. Bonaventura*), také vroucnou oddanost. Zejména však symbolizuje P. Marii jako „oheň Boží lásky“ (jak jí přirovnával Jacob de Voragine). Dobová emblematika motiv planoucího srdce pod zářícím sluncem příznačně spojuje s devisou „*Elevor ubi consumo*“ (Budu vyzdvižen tam, kde budu stráven, pohlcen – kde dojdu naplnění).⁷² Skupina po pravé straně draperie je reprezentována vysokou postavou jezuity (v černém taláru, navrch superpelliceum a kolem krku přes ramena má brokátovou červenozlatou štolu, na hlavě černý biret), který se klaní P. Marii *in Sole*, provázený třemi ministranty se svícný. Na borduře rozvinuté drapérie s vedutou Svídnice je inskripce „**SVB TVUM PRAESIDIUM CONFUGIMUS**“ (Pod ochranu tvou se utíkáme) jež uvozuje ikonografickou strukturu celé fresky, kterou je dávný mariánský hymnus *Sub Tuum praesidium confugimus*.⁷³ Je to jedna z nejstarších mariánských modliteb vůbec a Pannu Marii vyzývá jako *Theotokos* – Bohorodičku. K tomuto nejzávažnějšímu označení Panny Marie došlo již ve 4. století v alexandrijském prostředí.⁷⁴

Kníže Bolko II. jako představitel světské moci a jezuitský kněz, zastupující klérus, tu vzdávají úctu P. Marii *in Sole* a město i celé knížectví zasvěcují její ochraně.⁷⁵

V tomto aktu, rozvíjeném v dalších epizodách malby, se P. Maria (*in Sole*) stává ochránkyní a prostřednicí (*Mediatrix*) svídnického knížectví a jeho lidu, v nedávných desetiletích ohrožovaného konfesními nepokoji, morovou epidemií či atakou švédských vojsk.

⁷² Daniel de la Feuille: *Devises Et Emblemes*, Augsburg 1697 (Bibl. Wolfenbüttel), „*Un Soleil & un Coeur au deflous enflammé; Elevor ubi consumo*“ 380, p. 17, no. 6.

⁷³ Antifona v breviáři:

Sub tuum praesidium confugimus dei genitrix (*Pod ochranu tvou se utíkáme svatá Boží Rodičko*)

Nostras deprecationes ne despicias (Naše prosby neodmítej / Našimi modlitbami nepohrdej)

In necessitatibus nostris (*V potřebách našich /těžkostech /nouzi, nebezpečí/*)

Sed a periculis cunctis libera nos semper (*ale ode všeho nebezpečí vysvobod' nás vždycky /vysvobod' nás v každý čas od všech nebezpečností*)

Virgo gloriosa & benedicta (*Panno slavná a požehnaná*)

Modlitba „Pod ochranu tvou“ je také spojena se získáním odpustku (částečného), kaple je tedy zároveň kajícím místem, místem pokání ve struktuře obnovy svídnického chrámu, ale zároveň i obnovy *Ecclesiae* ve smyslu barokní rekatolizace Slezska.

⁷⁴ První jistý doklad je v listu Alexandra z Alexandrie /r. 325/ a v modlitbě na papyru z téže doby: „*Pod ochranu tvou se utíkáme, Bohorodičko*“ /Pap. Rylands 470/. Vícekrát se vyskytuje ve spisech sv. Athanasia. Viz Josef Zvěřina, *Maria*, Mnichov, 1988, s.54.

⁷⁵ Freska tak navazuje na starší tradici, kdy byl v době 1695/97 na zadní stěně kaple vymalován velký obraz P. Marie ochránkyně Svídnice

VII.A.2. Kompozice pokračuje nad **severní, vstupní stranou** kaple, uvozena další strofou hymnu: „**NOSTRAS DEPRECATIONES NE DESPICIAS**“ (Naše prosby neodmítej / Našimi modlitbami nepohrdej). Uprostřed je skupinka dětí s kantorem s notovými listy v rukách, a zpívají hymnus *Salve Regina*, jak to vyžadoval roku 1686 jezuité zavedený rítus úcty k P. Marii in Sole. Vpravo z dále přichází procesí svídnických měšťanů s korouhví, rovněž za zpěvu mariánské písně. Vlevo pak je skupinka kajcníků – klečící žena v rudých šatech a u ní ležící nemocný muž, zahalený na bedrech bílou rouškou, kteří spínají ruce k zoufalé, prosebné modlitbě.

VII.A.3. Nad **jižní stranou** s oknem kaple, s inskripcí z mariánského hymnu „**IN NECESSITATIBUS NOSTRIS**“ (V potřebách našich /těžkostech /nouzi, nebezpečí), se odehrává výjev jenž upomíná na hrůzy morové epidemie, která Svídnici postihla v roce 1680. Uprostřed leží zsinale mrtvé tělo, vedle zoufalá kojící matka se třemi dětmi, vpravo pak leží polonahá vyzáblá umírající žena podpíraná dívkou v bílých šatech, která pravicí ukazuje směrem k oltáři P. Marie in Sole. Vpravo se v pozadí výjevu objevuje významově méně zřejmá dvojice mužů, kteří nesou praporec s nápisem (minuskulní frakturou) „*schuld thurm*“. Snad tu motiv „žaláře“ má odkazovat k Panně Marii v Loretánské litanii vzývané jako „Útočiště hříšníků“.

VII.A.4. Nad **západní stranou** se kompozice fresky uzavírá, s označením poslední strofou mariánského hymnu: „**SED A PERICULIS CUNCTIS LIBERA NOS SEMPER**“ (ale ode všeho nebezpečí vysvobod' nás vždycky / vysvobod' nás v každý čas od všech nebezpečností). Chmurný, takřka apokalyptický výjev ve zrušené krajině s troskami staveb a temnými mraky bouře s bleskem v pozadí, odkazuje k pohromám Třicetileté války, kdy celá čtyřicátá léta 17. století nesli Svídníci tragické následky bojů mezi císařskými a švédskými vojsky.⁷⁶ Uprostřed leží

⁷⁶ Roku 1639 švédské vojsko vpadlo do Slezska a do konce roku obsadili Švédové takřka celé Dolní Slezsko. V roce 1640 začaly císařské oddíly znovu dobývat území Slezska obsazené předchozího roku Švédy. V letech 1642 – 1644 naplno propukly těžké boje o Slezsko mezi švédskou a císařskou armádou. 31. 5. 1642 se odehrála bitva u Svídnice. Oddíly vedené generálem Torstenssonem opanovaly Hlohov a rozbily císařskou armádu v bitvě u Svídnice. Toto vítězství umožnilo Torstenssonovi obsadit takřka celé Slezsko. Následně přitáhlo císařské vojsko vedené generálem Piccolominim. Švédové ukončili obléhání a stáhli se do Braniborska, švédské posádky se však opevnily ve slezských městech Hlohově, Svídnici, Volově a Smogořevě. Císařským se v květnu 1644 podařilo po půlročním obléhání Svídnici obsadit.

1645 – 1646 Švédové podnikli nový nájezd na Slezsko. Po celý rok 1646 bojovalo na slezském území švédské vojsko Wittenbergovo s císařskými pod vedením Montecucolliho, císařští s potížením udrželi Lehnic a Břeh. Obě strany se vyhýbaly rozhodujícímu střetu – důsledkem bylo obrovské zrušení Slezska, způsobené zejména jízdními oddíly švédského generála Koenigsmarka, které projížděly opakovaně celou zemí. Díky svému mohutnému opevnění zůstala ušetřena jen Vratislav.

bezvládné tělo zabitého muže, u jehož hlavy truchlí jeho žena. Za nimi se hlouček Svídnických dává na zoufalý útěk poté, co se na horizontu objevil šik ozbrojených švédských vojáků. Scénu završuje anděl s mečem Boží spravedlnosti, palmovou ratolestí a lebkou v rukách – přilétá z nebes jako anděl pomsty hříšníkům a ochránce trpících.

VII.A.1.a. Nad oltářem P. Marie Svídnické jsou v obou rozích nástrovní fresky na diagonálu umístěné **iluzivní kartuše** se zlatým rámcem, v jejichž poli je malba emblémů (*en grisaille* v purpurové barvě) s mariologickou tematikou.

V kartuši **nad severovýchodním** koutem je motiv Archy ve vlnách k níž přilétá holubice s olivovou snítkou v zobáku, nahoře nápis: „**IN TE CERTA SALUS**“ (V tobě je bezpečná/jistá spása). Vyobrazení poukazuje k textu z První knihy Mojžíšovy: „Čekal ještě dalších sedm dní a znovu vypustil holubici z archy. A holubice k němu v době večerní přilétla, a hle, měla v zobáčku čerstvý olivový lístek. Tak Noe poznal, že vody ze země ustoupily.“ (Gn 8, 10-11). Motiv *Arca Noe* se řadí k tradičním námětům mariánské emblematicky,⁷⁷ kde symbolizuje v osobě Panny Marie naději, nový počátek, naději na vykoupení a spásu. **Noemova archa** je typologickým předobrazem Seslání Ducha svatého. Holubice s olivovou ratolestí - *Nuntia salutis*, jež přináší znamení nového života na zemi, znamená, že „soud nad porušeným stvořením skončil“, je předobrazem P. Marie - *Zvěstovatelky spásy*, nového života, nové smlouvy v christologickém smyslu.

Před kartuší na římse stojí plastika andílka se zlatou pěticípou hvězdící v ruce, kterou vztahuje ke Slunci uprostřed nástrovní fresky, ve druhé ruce drží hůlku, pod nohama má štíhlý, protáhlý srpek. Atributy, jimiž je andílek vybaven, cíleně doplňují mariologickou tematiku emblému kartuše. **Hvězda** v ruce andělů provází i ostatní kartuše a reprezentuje jeden ze základních mariánských symbolů. Mariánský hymnus *Venantia Fortunata* (kol. 530 – před 610) *Ave maris stella* apostrofuje Pannu Marii jako **Hvězdu mořskou** (*stella maris* jako tradiční latinská exegeze hebrejské podoby Mariina jména – *Mirjam*), loretánská litanie jí pak vzývá jako **Hvězdu jitřní**. **Dvanáct hvězd** korunovalo hlavu apokalyptické „*Ženy oděné sluncem*“ (Zj 12,1). Mariologický motiv hvězdy odkazuje také k typologickým paralelám ve starozákonních textech. Mariánský aspekt v aluzi na *stella maris*, Mariina hymnického pojmenování, je obsažen v textu Bileáмова prorocství: „*Orietur*

Švédské oddíly, v souladu s ustanovením vestfálského míru, opustily slezská města až v srpnu roku 1650. Žáček 2004, s. 166 – 169

⁷⁷ Kompozice těchto Hiebelových emblémů je zcela konvenční, těží z dobové emblematicky, srov. např. Daniel de la Feuille: *Devises Et Emblemes*, Augsburg 1697 (Bibl. Wolfenbüttel), *L'Arche de Noel* - „*Bonae Spei*“ 380, p. 28, no. 4

stella ex Jacob - Vyjde **hvězda z Jákoba**“ - „Výrok Bileáma, ... výrok muže jasnozřivého, ... jenž mívá vidění od Všemocného ... Vidím jej, ne však přítomného, hledím na něj, ne však z blízka. **Vyjde hvězda z Jákoba**, povstane žezlo z Izraele.“ (Nu 24, 16-17). Prorok Bileám ohlašuje příchod Spasitele z Jákobova rodu.

Hůl – proutek je dalším atributem, kterým tu anděl shora ukazuje na Mariino výjimečné postavení v dějinách spásy. Symbol se opět váže k několika typologickým starozákonním paralelám, předně k **holi Áronově**. Hymnický příměr Mariiny čistoty pochází z textu Čtvrté knihy Mojžíšovy. V čase po vyvedení z Egypta se dvě sta padesát předáků Izraele vzepřelo proti vůdcovství Mojžíše a Árona určenému Hospodinem. Zato, že se vzepřeli vůli Boží zaplatili životem. Hospodin pak přikázal Mojžíšovi vybrat hole (z mandloně) od každého představitele z dvanácti izraelských kmenů a uložit do stanu setkávání před archu úmluvy. Hůl muže vyvoleného Hospodinem musí do druhého dne vypučet. „Když pak nazítří Mojžíš vešel do stanu svědectví, hle, **Áronova hůl** za dům Léviho vypučela, vyrazilo poupě, rozkvetl květ a dozrály mandle.“ (Nu 17, 16-26). Áronovo kněžské postavení tak bylo Bohem stvrzeno před zraky všech a Áronova hůl pak byla z vůle Hospodina uložena do archy úmluvy, „aby byla opatrována jako znamení pro vzpurné.“ Tím byli vyvoleni ke kněžské službě ve svatyni Hospodinově potomci kmene Lévi. Motiv rozkvetlé Áronovy hole se stal tradičním typologickým předobrazem Mariina neposkvrněného početí a jejího panenství jako Bohorodičky („*Mater sine Patre*“). Obdobně byl, dle apokryfního Protoevangelia Jakubova, vyvolen manžel P. Marie sv. Josef. Mariiny nápadníci se dostavili do chrámu a přinesli s sebou pruty. Na důkaz Hospodinova určení **Josefova hůlka** zázračně vypučela a usedla na ní holubice. Typologická predikce Panny Marie v textech Starého zákona (*Virga Aaron*, *Virga Jesse*) byla odvozována i z fonetické příbuznosti latinských substantiv *virga* – prut a *virgo* – panna (Rupert z Deutz, *De trinitate* ⁷⁸). Symbolický význam má i zvolený druh dřeviny. Mandlovník (*Amygdalus communis*), běžně rostoucí zejména v oblasti Libanonu, Hermonu a Zajordání, v antice jednoznačně reprezentuje plodnost, také Boží bdělost, protože zde kvete ze všech stromů nejdříve.⁷⁹

Aluzí na Kristův rodokmen je „**proutek z kořene Jesse**“ z Izaiášova proroctví: „*Egredietur Virga de radice Jesse, et Flos de radice ejus ascendet.*“ - Vzejde proutek z kořene Jesse a květ z kořene jeho vyraší (Iz. 11, 1). Také v tomto proroctví o novém spravedlivém panovníku jež vzejde z rodu Davidova exegeté tradičně spojují latinské *virga* – **proutek** s *virgo* – pannou – Marií dcerou z kořene rodu Davidova, jejímž květem – *flos* - je Ježíš Kristus z královského rodu Davidova.

⁷⁸ Royt, 2006, s. 48

⁷⁹ Royt - Šedinová, 1998, 100-101; A. Novotný 1992, I., s. 398-399

Srpek, jenž ční pod nohama andílka na římse, je atributem apokalyptické „Ženy oděné sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy.“ (Zj 12, 1), ztotožněné s Pannou Marií (*in Sole*). Symbolizuje však také tu, „jež jak Jitřenka shlíží, krásná jako Luna, čistá jako žhoucí Slunce, ...“ z mariologicky pojímaného textu Písně písní (Pís 6, 10).

VII.A.1.b. Malba emblému v sousední kartuši v jihovýchodním rohu nad oltářem P. Marie *in Sole* se nedochovala. V retušovaném purpurovém poli kartuše lze číst litery „BEA...“ jako fragment nápisu, avšak vzhledem k odlišnému umístění, než v jakém se nacházejí inskripce v ostatních kartuších, jedná se nejspíše o nevěrohodnou restaurátorskou rekonstrukci. Původní zaměření emblému tak naznačuje již jen andílek před kartuší s atributy hvězdy v levici pozdvihované k Slunci (jako mariánský symbol) a orla na němž andělské děcko téměř sedí (reprezentující převážně christologickou tematiku). Orel, jako symbol od starověku vždy vztahovaný k nejvyššímu božstvu, byl od časně křesťanských dob symbolem naděje zemřelých ve zmrtvýchvstání, atributem Krista samého či evangelisty Jana a dal., také však titulárního světce chrámu - sv. Stanislava. Ve Starém zákoně je orel symbolem Boží lásky (Ex 19, 4), u Izaiáše představuje životodárnou sílu těch, „kdo skládají naději v Hospodina, nabývají nové síly; vznášejí se jak orlové“ (Iz 40, 31). Dle *Fysiologu* (II,8) se orel koupe v prameni mládí, a pak vzlétá ke slunci a jeho žářem se posiluje, což bylo pojímáno, jako metaforický obraz člověka obnovujícího se v Kristu.⁸⁰

VII.A.4.a. Nad freskou s andělskou adorací christogramu na západní stěně a velkými plastikami personifikací teologických ctností po stranách jsou v obou rozích nástrovní malby na diagonálu umístěné iluzivní kartuše se zlatým rámcem, v jejichž poli je malba emblémů (*en grisaille* v purpurové barvě) s christologickou tematikou. V kartuši nad jihozápadním koutem je motiv fénixe s rozpjatými křídly, kterého pohlcují plameny, nahoře s nápisem „IN TE MORIMUR“ (V tobě umíráme).⁸¹ Bájný pták fénix patří od raně křesťanské doby k základním christologickým symbolům. Fénix, opředený řadou imaginativních bájí, zejména o svém sebeobětování na oltáři, kde sám sebe spálí v plamenech na popel, ze kterého po třech dnech povstane k novému životu, byl obecně rozšířeným symbolem nesmrtelnosti a znovuzrození již v antickém světě. Motiv pak byl přejat křesťanskými exegety jako metaforický obraz Kristovy oběti a zmrtvýchvstání, naděje na vzkříšení a život

⁸⁰ Viz Royt - Šedinová, 1998, 129

⁸¹ Srov. Daniel de la Feuille: *Devises Et Emblemes*, Augsburg 1697 (Bibl. Wolfenbüttel), Un Phénix (64, p. 5, no. 15), devisa: „Sine Secundo“

věčný. Před kartuší sedí dvojice andlíků (v podobě putti) se zlatou mariánskou hvězdou v ruce, kterou pozdvihují ke Slunci - *Reginae Coeli* v merituu fresky. Avšak plastika nahého andělského dítěte při levé straně kartuše je opatřena atributy Merkura, antického posla bohů – na hlavě má *petasos* - okřídlený klobouk a okřídlená lýtka. Těmito atributy zdůrazněný „andělský posel od Boha“ je snad aluzí na Zvěstování P. Marii.

VII.A.4.b. Malba emblému v sousední kartuši v severozápadním rohu znázorňuje pelikána v hnízdě, krmícího svá mláďata krví ze své hrudi. Nahoře s textem „*NEC TE SINE VIVIMUS*“ (Bez tebe nežijeme). Motiv emblému patří k nejpozoruhodnějším christologickým symbolům, jehož základem je „starobylá, tajemná a vzrušující báje o tom, že pelikán si zobákem rve hrud' a krmí vlastní krví svá mláďata.“⁸² Ve starozákonních textech je pelikán zmíněn jen v žalmu 102 (6 – 7), avšak v jiném kontextu, kde mohl přispět pozdější křesťanské adaptaci na významný christologický symbol nejvýše aluzí na *Passio Christi*: „*Od hlasu lkání mého přilnuly kosti mé ke kůži mé. Podobný jsem učiněn pelikánu na poušti, jsem jako sova na pustínách.*“

Vyobrazení pelikána s mláďaty se objevuje již ve 3. století v raně křesťanském prostředí. Podle *Fysiologu* (I,4) mláďata pelikána klovaj své rodiče do obličeje, a ti je za to usmrtí. Následně však svého činu litují a třetího dne mrtvá mláďata přivinou na svou hrud' a živí je vlastní krví a ptáčata opět oživnou; tak také „Otec všemohoucí vzkřísil Pána našeho Ježíše Krista, svého Syna, třetího dne z mrtvých“.⁸³ Motiv pelikána s mláďaty, symbolizujícího Kristovo zmrtnýchvstání (*In morte vita*),⁸⁴ či eucharistický motiv, zmiňují Efrém Syrský, sv. Augustin, Tomáš Akvinský pak v hymnu *Adoro te devote*: „Ježíši, Pane a Spasiteli, věrný pelikáne plný dobroty, drahou krví omyj moje viny.“⁸⁵ Rovněž v Dantově Božské komedii je Kristus nazýván „naším Pelikánem“. Podobně motiv pelikána pojímal i sv. Ignác z Loyoly „...více a více obmej mne, Pane, svatý Pelikáne, Ježíši Pane.“⁸⁶ Pelikán oživující svá mláďata vlastní krví jako symbol Kristova krvavého sebeobětování na kříži za vykoupení lidstva se zejména v novověkém umění stal hluboce promyšleným námětem.⁸⁷

⁸² Stich 1994, s. 89 – 115

⁸³ Viz Royt - Šeddinová 1998, s.131

⁸⁴ Daniel de la Feuille: *Devises Et Emblemes*, Augsburg 1697 (Bibl. Wolfenbüttel), Un Pelican donnait à manger à ses perits (227, p. 17, no. 7), devise: „In morte vita“

⁸⁵ Viz Royt - Šeddinová 1998, s.131

⁸⁶ Sv. Ignacia z Loyoly Osm svatých dní ku pomoci a správě na cestě boží začínajících, z lat. přeložil F. Muška, Praha 1772. /cit. dle Stich 1994, s. 105/.

⁸⁷ Příklad komplexního výkladu motivu pelikána v dobovém textu je v Melantrichově Radě všelikých zvířat nerozumných neb zhovadilých i ptactva, Melantrich 1578, 1628: „Pelikán z přirození svého

Program výzdoby kaple tu v relativně malém prostoru spojuje čtyři základní témata: Jezuitskou tradiční úctu k Panně Marii a uctívání jména Ježíš ve spojení se světelnou teologií a také tradicí místa – *historiae loci* (příznačně jezuitské vevázání tradic a dějinných událostí daného *loci* – knížectví svídnického - do ikonografické struktury výzdoby).

Symbol slunce (*Domina in Sole, Tota pulchra – electa ut sol, Tabernaculum in Sole, Dies Solis, Sol Invictus, Sol ecce surgit igneus, a dal.*) s vepsaným monogramem Maria je středobodem kompozice nástrovní fresky, leitmotivem výzdoby celé kaple, reflektuje základní myšlenku spásy – příchod Mesiáše skrze Pannu Marii, Boží zaslíbení se v dějinách spásy naplňuje skrze Marii. *Domina in Sole* ve světelné symbolice slunce s logem Maria a christogramem je vizualizované spojení *Loga Domini* a *Lumen Domini*, doplněné mariánsko-christologickými emblémy. Celá výzdoba kaple se ikonograficky v četných konotacích vztahuje k oltářnímu milostnému obrazu *Domina in Sole*, k Panně Marii *Mediatrice* Prostřednici všech milostí skrze níž vzešlo „slunce spravedlnosti“ a dále k Panně Marii *Theotokos* – Bohorodičce v dávném mariánském hymnu *Sub Tuum praesidium confugimus* ve struktuře nástrovní fresky. Světelná symbolika slunce se analogicky objevuje i na nástěnné fresce západní stěny kaple v námětu adorace christogramu s dětskou postavou Krista *Salvatora Mundi*, Mesiáše prorokovaného Malachiášem (Mal 3, 20) jako vycházející „slunce spravedlnosti se zdravím na paprscích“. Ale i tato freska s christologickým námětem je inskripcí v kartuši zřetelně vztahována k Panně Marii jako *Tabernaculum Christi in Sole*.⁸⁸

hady a štíry se živí, a kde může, je hubí, a oni zase, když mohou, ptáčata jeho dáví. Ale tu prý moc od Boha danou sobě má, že proštípna tělo své, vycedí na ně krev svou a je zase obživí. Znamenej, člověče, že jsi ty od hada skrze prvního člověka na duši usmrčen a věčnému zatracení oddán, jehož tebe žádný zprostiti nemohl, buď jakžkoli člověk svatým, dobrý a bohabojný. Až sám Bůh, slitovav se nad tebou, seslal tobě vykupitele pravého, totiž syna svého, jenž přirození lidské na se vzal, bídu, nouzi i tu smrt podstoupil, aby člověka svou svatou krví, kterouž na kříži vylil, od hříchů očistil, ospravedlnil, obživil a ďáblu moc potřel, s otcem svým člověka smířil a cestu mu do věčné a nevýmluvné radosti připravil. To jest ten pravý pelikán, Pán Kristus, o němž proroci od dávných věků prorokovali.Protož, člověče, věz, že jsi na duši mrtev byl a věčné nouzi a bídě oddán. Ale tento pelikán Pán Kristus tebe obživil a spasil..." (cit. dle A. Stich 1994, s. 97).

⁸⁸ Tato mariánsko-christologická světelná symbolika provází i jednotlivé texty breviáře – Denní modlitby církve na den 8. září – Narození P. Marie – nejvýznamnější mariánský svátek: Hymnus: „...denice Boží vychází (tzn. P. Maria), vyjde slunce z vysokosti (tzn. Kristus)“
2. antifona: „Radujme se z narození nejsvětější P.M., neboť z ní vzešlo Slunce spravedlnosti, které ozařuje celý svět“

Čtení: „Vychází ratolest z pahýlu Jesse, výhonek vpučí z jeho kořenů.“

Antifona k Zachariášovu kantiku: „Tvé narození, panenská Bohorodičko, přineslo radost celému světu: z tebe nám vzešlo slunce spravedlnosti, Kristus, náš Bůh; on z nás sňal kletbu a dal nám požehnání, přemohl smrt a daroval nám věčný život.“

Krátké čtení: Pís 6,10: „kdo je to : vychází jak zora, krásná jak luna, jasná jak slunce, hrozná jak seřaděné šiky?“

Kaple Panny Marie Svídnické se stala závěrečnou dominantou v procesu dlouhého stavebního vývoje chrámu sv. Stanislava a Václava ve Svídnici. Založena je na pozoruhodně komplexním pojetí mariánské tematiky. Architektonická koncepce tohoto nevelikého prostoru, který vznikl v časovém úseku pouhých dvou let, je organicky provázána s ikonografickým programem a výtvarnou jednotou všech zúčastněných prvků. Výtvarně velmi kvalitní složky výzdoby kaple v čele s malbami Johanna Hiebela tu ve své komplementárnosti tvoří jedinečný celek, jež dnes patří k nejhodnotnějším barokním sakrální interiéřům ve Slezsku.

Antifona: „Maria se zrodila z královského rodu a zazářila jako hvězda; prosme ji, aby nám pomáhala svou přímlovou.“

Krátké čtení: Zj 21,3: „Hle – Boží stan mezi lidmi! Bůh bude s nimi přebývat; oni budou jeho lidem, a on – Bůh s nimi – bude jejich Bohem.“

Johann Hiebel v grafické produkci, návrhová kresba

Hiebel dodával po celý tvůrčí život množství kresebných předloh pro drobnou devoční grafiku zejména pro pražskou oficínu Antonína Birkharta, také však předlohy pro titulní listy knižní produkce a univerzitní teze. Právě k univerzitní tezi se dochovala dosud jediná Hiebelova známá kresba (ve sbírce NG Praha, inv. č. K 4657)

Jan Hiebel, (připsáno) **Dedikační list, návrh k frontispisu disertace**, kresba perem tuší, podkreslená olůvkem, na světle okrovém papíru s vodoznakem, 45,2 x 27,9 cm. Neznačeno, dvacátá léta 18. století.
Sbírka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č. K 4 657.
Lit.: Franz Malota, Auktionskatalog, Nr. 63, Wien **1919**, s. 6, č. 101; G. Kesnerová, 100 starých českých kreseb z Grafické sbírky Národní galerie v Praze [kat.], **1976**, č. 67; P. Preiss, Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění* II/2, Praha, **1989**, s. 551;
Provenience: zakoupeno ze sbírky F. X. Jiříka v Praze.

V katalogu F. Malota 1919 je kresba uvedena nepřípadně jako návrh na rozměrný oltářní obraz s připsáním Antonu Hibelovi (na rubu tužkou „Anton Hiebel No. 101“). Kesnerová (1976, č. 67) dílo připsala Hibelovi staršímu jako návrh na frontispis barokní disertace, atribuce pak přijata i P. Preissem (1989, s. 551).

Nesignovaná kresba tuší, nejspíše ze dvacátých let 18. století, prozrazuje zkušeného kreslíře, stylově ovlivněného klasicistickou tradicí. Převládá zájem o kompoziční vyváženost, plastickou kvalitu objemů a střízlivost výrazu v intencích tradičního akademického „decora“. O určení pro grafický přepis svědčí, vedle obsahové složky, pečlivé kresebně lineární provedení, nicméně kompozičně a ikonograficky zcela konvenční a stylově celkem indiferentní. Charakteristické rysy, případně deformity Hiebelova figurálního projevu na velkých formátech – zemitý až někdy těžkopádný ráz figur s příznačnou, takřkajíc hiebelovskou fyziognomií - tu jsou čitelné pouze u některých figur, a to v míře, která svědčí pro Hiebelovo autorství (viz figury andělků ve skupině vlevo a vpravo při Nejsvětější Trojici). Prostorová a kompoziční výstavba (včetně návrhu na orámování, v segmentu s páskovým dekorem) tu svědčí o výtvarném a prostorovém citění spíše freskanta než malíře komorních formátů.

Kompoziční rozvrh výškového, segmentově ukončeného formátu je přehledně vystavěn do čtyř vertikálně řazených plánů, v tradičním hieratickém uspořádání.

V dolním plánu klečí na podušce předkladatel, s atributy šlechtice, s roztaženým rozměrným svitkem na rukách, vlevo pak alegorie věd a umění, reprezentovaná skupinou sedmi múz se svými atributy. Nad šlechticem je alegorická skupina ctností, jimiž se předkladatel zaštiťuje: *Fides* – sedící ženská postava s papežskou tiárou, pravíci se opírá o model kostela, levíci žehná. Vlevo sedí dívka s křížem jako *Caritas*, vpravo pak dívka se zrcadlem *Sapientia* - Moudrost, jež se vzhlíží v zrcadle své introspekce, které drží v pravici. V dalším plánu je nad ctnostmi skupina svatých Janů se svými atributy, jež doporučují Boží přízni šlechtice a jeho dílo. Vlevo Jan Evangelista, uprostřed Jan Křtitel a vpravo stojí Jan Nepomuk s tváří obrácenou ke Svaté trojici s výrazem orodovníka a s nápisovou páskou v ruce odkazující k předkladateli. Ve vrcholku pak je Nejsvětější Trojice – uprostřed Bůh Otec opírající se o sféru, vlevo Ježíš žehnající dolů klečícímu šlechtici, nad hlavami holubice Ducha Svatého a po stranách cherubové.





Hiebel navázal dlouhodobou spoluprací se svým krajanem rytcem **Antonínem Birckhartem** (1677 Augsburg – 21. ledna 1748 Praha) krátce po jeho příchodu do Prahy roku 1711, kdy je imatrikulován na pražské univerzitě. Patrně nejstarší grafický list, který Birckhart vytvořil podle Hieblova návrhu je datován rokem 1712 (Dlabacz, I., s. 154, č. 6). Pro Birckhartovu pražskou oficínu Hiebel dodával několik desítek kresebných předloh, minimálně ještě v průběhu druhého desetiletí 18. stol. (viz Dlabacz, Podlaha, Materiálie). Birckhartův vztah k Hiebelově rodině dosvědčuje i jeho účast na křtinách Hiebelových dětí – roku 1713 je doložen na křtu Marie Josefy Anežky a 1715 byl svědkem na křtu Anny Františky. Již Dlabacz (1815, I, s. 152) připomíná Birckharta jako „*Výtečného dvorního mědirytce markraběnky von Baden-Baden v Praze*“. Statut dvorního rytce ve službách Sibylly Agusty Markgrafin von Baden měl Birckhart mít od roku 1720 (Gensichen 2006, s. 102). Narodil se v Augsburgu 1677 kde se školil u mědirytce K. G. Amblinga. V Praze se 13. května 1712 oženil. Podnikl několik cest po Evropě, kol. roku 1730 činný ve Vídni, ryl podle předloh mimo jiné Galli-Bibieny, P. Brandla, V.V. Reiner, M. Brauna, J. Hiebela. Birckhartova oficína byla v Praze svého druhu největší, zaměřená vedle knižní ilustrace hlavně na drobnou devoční grafiku, kde se výrazně předlohami uplatňoval i Hiebel.

Hiebel rovněž dodával předlohy pro dílnu **Michaela Jindřicha Rentze**, umělecky nejvýraznější osobnosti české barokní grafiky. M. J. Rentz (1701-1758) se učil u norimberských rytců J. D. Preisslera a Josefa de Montalegre. Po předčasném úmrtí svého mistra se Rentz oženil s vdovou de Montalegre a získal tak zavedenou dílnu. Byl činný zejména pro Františka Antonína hraběte Šporka na jeho panství v Kuksu a Lysé nad Labem. Ryl velké množství ilustrací pro Šporkem editovanou knihu *Das christliche Jahr*, cyklus eremitů a cyklus Tanec smrti. Věnoval se i drobné devoční grafice, provedené s vysokou technickou a výtvarnou úrovní.

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, titulní list pro *Aquila austriaca ad solem*, tištěno v Praze 1712.

Provenience: Knihovna Strahovského kláštera v Praze,

Lit.: Gottfried Johann Dlabacz: Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, I. Bd., A-H, Prag, 1815, s. 154, č. 6

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Portrét Františka Antonína hraběte Šporka* ve věku 51 let (menší formát), dat. **1713**. Uprostřed v oválném rámu podobizna, v pozadí draperie, částečně zakrývající rám, vpravo nahoře andílek se sluncem na čele, držící v pravici stuhu s nápisem „*Iustitia et Veritate*“, v levici váhy; rám s portrétem spočívá na architektonicky profilovaném postamentu s heraldickým znakem, na jeho soklu nápis: „*Anno 1713 Aetatis LI. 9. Martii.*“ Po straně dva andílci ukazující na portrét; jeden z nich drží vavřínovou snítku, vpravo andílek přidržující jednou rukou rám podobizny a v druhé drží palmovou ratolest. Na dolním stupni podstavce nápis: „*Franciscus Antonius S.R.I. Comes de Sporck, Dominus in Lyssa, Gradlitz et Konoged, S.C.M. act. intimus Consiliarius et Regius Locumtenens.*“ Na basi soklu: „*Hiebel delineavit Birckhart sculp. Pragae.*“ Mědiryt, 19,2 x 13,4 cm.

Lit.: A. Podlaha, *Materiálíe k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*, in: *Památky archeologické*, XXV, 1915, s. 61-62 č. 51, tab. VII

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Podobizna pražského arcibiskupa Ferdinanda hraběte z Khünburku*, dat. chronogramem **1714**,
 „*Eff I g I es Fer DI nan DI arChI epis Cop I pragensIs sVpra Denos non I*“
 „*Hiebel delin. Birkhart sc. Prag.*“

Provenience: Sběrka grafiky a kresby **NG v Praze**, inv. č.: **R 39183**

Lit.: P. Bergner 1913, s. 14 (p. 624); K.V. Herain 1915, s. 119/120 pozn. 170.



Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Milostný obraz P. Marie Přeštické*
(Thaumaturga), 1714

Hiebel del. Birckhart sculp. 1714

Lit.: Dlabacz, I., s. 154, č. 8

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Milostný obraz P. Marie Přeštické a Izajášovo proroctví*,

Effigies B. V. Mariae Przesticensis apud PP. Benedictinos. Hiebel del. Birckhart sculp. Na lemmě Izajášovo proroctví: „*Egredietur Virga de radice Jesse & Flos de radice ejus ascendet. Isaj. 11. V:1*“ (Vzejde proutek z kořene Jesse a květ z kořene jeho vyraší – Iz. 11, 1). Mědiryt s vyobrazením Izajášova proroctví - praotce Davida v orientálním rouchu, ležícího v krajině, z jehož boku vyrůstá olistěná snítka na jejímž vrcholku je Milostný obraz P. Marie Přeštické, přidržovaný za rám andílky (kopie obrazu P. Marie Servitské - Bolestné P. Marie z kostela servitů u Sv. Michala v Praze v kostele Nanebevzetí P. Marie v Přešticích).

Lit.: Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999, s. 67, obr. 5., s. 266

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Iluzivní hlavní oltář al fresco v kostele sv. Klimenta v Praze z roku 1715*

rytina 23,3 (24,6) x 12 cm, na stupni oltáře: „*Hiebel invenit Birckart sc. Prag*“. Pod spodním okrajem popis: „*Heyliger Clemens bitt für uns. Copeylicher Entwurf des in der Kirchen S. Clementis Pabst und Martyres bey den PPbus Societatis Jesu zu Prag in der Altstadt befindlichen, optisch und architectonisch, an der flachen Mauer gemahlten Hohen Altars*.“ Mědiryt, 23,3 (24,5) x 12 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 37146

Lit.: A. Podlaha, *Materiálle k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*, in: *Památky archeologické*, XXVI, 1914, s. 121 č. 2, s. 122, s. 123 obr. 62

Iluzivní hlavní oltář al fresco v kostele sv. Klimenta v Praze z roku 1715 (Hiebelovu malbu oltáře roku 1770 zcela přemaloval Josef Kramolín (1730 Nymburk – 1802 Karlovy Vary) koadjutor JS. Formálně blízkou variantou svatoklimentského *finto altare* je hlavní oltář v kostele Neposkvrněného početí P. Marie a sv. Ignáce v Klatovech, který Hiebel vytvořil v roce 1716.

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Portrét Františka Antonína hraběte Šporka*, titulní list kancionálu *Slavíček rajský* Jana Josefa Božana, faráře v Chroustovicích. *Hiebel inve. et d. Birckhart sculp. 1719.*

Lit.: Dlabacz, I., s. 154, č. 18

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Portrét Františka Antonína hraběte Šporka* ve věku 57 let (menší formát), dat. 1719. Portrét v oválném rámu, na architektonicky profilovaném postamentu s heraldickým znakem. Vpravo nad portrétem andílek s váhami a lemmou: *Iustitia et Veritates*. Na bazi postamentu popis: „*Franciscus Antonius S.R.J. Comes de Sporck D. in Lyssa, Gradlitz et Konogedt, S.C.M. act. intimus Consiliarius, Camerarius et Regius Locumtenens, Aetatis LXVII. 9. Martii anno 1719.*“ *Hiebel del: Birckhart Sc.* Mědiryt 19 x 13,4 cm. Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 37105 (další listy: R 37104, R 37103, R 39185, R 39124, R 39123, R 127185).



Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Titulní list k asketickému dílu „Das allgemeine Buhlen und Freien der menschlichen Herzen, worauf ein von Donner zu Boden geworfener Wollüstling, der verlorne Sohn, und Sachäus vorgestellt werden.“*

Hiebel del. Birckhart sculp. Prag. 1719

Provenience: Knihovna Strahovského kláštera v Praze

Lit.: Dlabacz, I., s. 176, č. 235

Baltazar van Westerhout¹ podle J. Hiebela, *Kristus na kříži*,

„Jesus am Kreuze nach Hiebels Zeichnung 1719. B. v. W. f.“

Lit.: Dlabacz III, s. 365, č. 37; K. V. Herain, *České malířství*, s. 120.

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Portrét Františka Antonína hraběte Šporka* ve věku 58 let (větší formát), dat. 1720. Portrét v oválném rámu, na

architektonicky profilovaném postamentu, se skupinou alegorií ctností, a heraldickým znakem v kartuši. Vpravo nad portrétem andílek s lemmou: *Iustitia et Veritates*. Při dolním okraji listu popis: *„Franciscus Antonius S.R.J. Comes de Sporck D. in Lyssa, Gradlitz et Konogedt, S.C.M. act. intimus Consiliarius, Camerarius et Regius Locumtenens, Aetatis LXVIII. 9. Martii anno 1720.“* Značeno na řezu sloupu: *Hiebel inve: et del: Antonius Birckart Sculp: Pragae*. Mědiryt 25,4 x 17,3 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 37102 (další list: R 39122)

Jan František Fischer podle J. Hiebela, *Milostná socha P. Marie v Královském panenském klášteře premonstrátek v Doksanech, 1720 „Vera effigies s. Marlae In CapeLLa DoXanensi honoratae“*

Lit.: František Beneš, *Doksany, býv. královský, panenský klášter Praemonstrátek nad Ohří*, in: *Památky*, V., 1863, s. 194; K.V. Herain, *České malířství*, s.120 č. pozn. 170.

F. Beneš a po něm K.V. Herain (1915, s. 120, č. pozn. 170) tu nepochybně zaměnili doksanskou kopii Panny Marie Vladimírské, jež bývala vystavena v kapli Zasnoubení P. Marie za milostnou sošku Panny Marie Doksanské, jež je

¹ Balthasar von Westerhout, (Dlabacz, III. s. 360) mědirytec, v Praze činný 1683 – 1728. Zemřel v Praze 21. dubna 1728, jak uvedeno v seznamu zemřelých členů Bratrstva Očišťování P. Marie při sv. Klementu na St. M. pražském. Předlohy pro jeho pražskou oficínu dodával mimo jiných také Jan Ongers (Dlabacz III, s. 362 č. 5 [od r. 1690], 8, 11, 12, 14, 16; s. 366 č. 53).

zachycena na rytině z roku 1720, pro kterou kreslil Hiebel předlohu. Obr. viz Nevímová 2003, obr. č. 12, s. 230.

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Sv. Tomáš Akvinský, Hiebel del. Birckhart sculp. Pragae 1721. Dotisk 1729

Provenience: Knihovna Strahovského kláštera v Praze

Lit.: Dlabacz, I., s. 156, č. 23

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Sv. Tomáš Akvinský, v dominikánském habitu se slunečním kotoučem na hrudi, levitující před oltářem s Ukřižovaným, před nímž se vznášejí trojice cherubů s Nejsvětější Svátostí oltářní. Na oltářní mense otevřená kniha s listem: *Summa S. Thomae Aquinatis*. Dole: *Hiebel deli: Birckhart Sculp: Prag*. Mědiryt 25,6 x 16,2 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 37147

Johann Hiebel, předloha grafického listu s **vanitárním emblémem** – na postamentu rakev ve tvaru profilované tumbky, na jejím čele oválný heraldický znak Šporků, před rakví lebka, pod níž je kartuše s nápisem „*Gott siehet dich*“, lemovaná páskou ve které dole sig. „*Hiebel del.*“, (mědiryt / lept).

Grafický list s vanitárním emblémem s lebkou a rakví, dle Hiebelova kresebného návrhu, editoval roku **1721** František Antonín hrabě Špork (1662-1738) v souvislosti s činností své funerální sodality.

Lit.: P. Preiss, *Boje s dvouhlavou saní*, Praha 1981, s. 273, obr. č. 48.

Michael Jindřich Rentz podle J. Hiebela, Assumpta, (1722 – 1726)

P. Maria stojící v oblacích na dolů obráceném půlměsíci, pod nímž hlavy andílků, a na sféře, z níž vidět jen část; na loktech drží Ježíška, jenž oběma ručkama vráží kopí zakončené křížem do tlamy hada - draka (kompozice podle Immaculaty – *Sf. Maria della Vittoria* Carla Maratty v římském chrámu S. Isidoro Agricola). Dole: „*Hiebel del. Rentz et à Montalegre fec. Kuckus. Baad.*“ Mědiryt, 12,5 x 7,8 cm.

Lit.: A. Podlaha, Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXVI, 1914, s. 45, č. 8

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Alegorická oslava císaře Karla VI. Císař na vzpínajícím se koni na skále ze které tryská obloukem pramen – fons gloriae publicae salutis. Dole jsou personifikace řek Vltavy a Labe. Při spodním okraji lemma s nápisem: „*GLORIA AUGUSTI HOC MANANT ex FONTE TRIUMPHI,*

PUBLICA & EUROPÆ PROFLUIT INDE SALUS“. Hiebel del. Birckart Sculp. Prag. Mědiryt 38 x 24,5 cm.

Titulní list pro *Fons inexhaustus immortalis gloriæ publicæ salutis*, dílo objednala česká provincie tovaryšstva Ježíšova a věnovala císaři Karlu VI., vydáno v roce **1723**.

Provenience: Knihovna Strahovského kláštera v Praze; Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 36915

Lit.: Dlabacz, I., s. 156, č. 25

Michael Jindřich Rentz podle J. Hiebela, *Portrét Jana Florianá*

Hammerschmieda pro frontispis jeho „Prodromus gloriæ Pragenæ“ **1723**. Portrét v oválném rámu nesený anděly, v popředí figura Fámy troubící na trubku s praporcem na němž plán Prahy. Dole ležící mohutný lev v aluzi na heraldickou figuru Českého království, vedle vousatý stařec s urnou z níž vytéká voda do řečiště (s pěticí nepomucenských hvězd v kruhovém nymbu) jako personifikace Vltavy. Při dolním okraji *Hiebel delineavit*, vpravo dole pod rámcem *Michael Rentz et Johann Daniel de Montalegre Sculpsit*. Mědiryt, 31 x 18,8 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 73247 (další list: R 124928)

Lit.: Thieme-Becker, sv. 17, s. 52.; Toman – Nový slovník čs. výt. um. s. 331.

List s portrétem J. F. Hammerschmieda patří invenčně (ale i grafickým přepisem) k Hiebelovým nejzdařilejším.

Tomáš Zajíček, *Litanie aneb suplikace k Panně Marii Doxanské, patronce všech k ní se utíkajících* - frontispis dle Hiebelovy kresby P. Marie Doksanské, pro mariánské litanie premonstrátek v Doksanech. Litoměřice, **1729**

Lit.: P. Nevímová, Mariánský cyklus fresek v Doksanech, in: Dějiny a současnost, 4/2001, s. 23.

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Sv. Iucunda*, světice v hedvábných barokních šatech s krucifixem v levici, sedící na křesle pontifikálního typu, na kamenném stupni nápis S: *IUCUNDA V: & M:*. Dole: *Hiebel del. Birckhart Sc: Prag*. Pod spodním okrajem modlitba: „O Gott der du die heilige Iucundam Jungfrau und Märtyrin, mit sonderlichen gaben, deiner Liebe, und stärke des glaubens, gezihret hast; verleihe uns gnädiglich: auff das wir durch ihre verdiensten, und vorbitt, alle zeit, und sonderlich in der stundt unseres absterbens, die fröhlichkeit deiner barmhertzigkeit erfahre mägen. Durch Christum unseren Herrn Amen.“ Mědiryt, 12 (14,2) x 7,5 cm, kol. **1729**.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 196814.

Lit.: Dlabacz, I., s. 166, č. 95

Kult sv. Lucundy založil v Čechách doksanský probošt Míka, který v srpnu roku 1728 získal ostatky této světice pro doksanský klášter. Následně nechal v kostele upravit a zasvětit sv. Lucundě kapli dokončenou 1729. Ostatky světice jsou adjustovány v hedvábném rouchu darovaném kněžnou Lobkoviczovou, osazeny na stolec do velké oltářní schránky v kapli při severní straně kněžiště chrámu Narození P. Marie. Hiebel na klenbě kaple vymaloval roku 1729 Apotheosu sv. Lucundy Nuptiae Agni a v tomto roce nepochybně vytvořil i návrh na grafický list se světící.

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Sv. Lucundus

Hiebel del. Birckhart sc. Pragae, kol. 1732

Lit.: Dlabacz, I., s. 166, č. 95

Sv. Lucundus - africký mučedník ze 7. století, uctíváný společně se svými druhy Epiktétem, Secundem, Vitalisem a Felixem. Jeho ostatky se dostaly roku 1730 do premonstrátské kanonie v Doksanech, kdy se při oslavách svátku sv. Jana Nepomuckého 16. května konala i slavnostní translace ostatků do klášterního chrámu Narození P. Marie. U příležitosti této translace byl vydán v Litoměřicích roku 1730 spis *Trojistranný lešení slávy trojnásobního věnce bobkového*. Pro uložení ostatků sv. Lucunda nechal probošt J. Míka upravit v chrámu někdejší kapli sv. Anny při jižní straně kněžiště a transeptu. Prosklená ostatková schránka sv. Lucunda je osazena na oltářní mense z umělého mramoru při jižní stěně. Kaple byla dokončena k roku 1733, kdy je datována chronogramem ostatková schránka. Jan Hiebel vyzdobil klenbu této kaple freskou s námětem světcovy apotheosy, a to nejspíše v roce 1732, kdy pracoval i v sakristii chrámu.

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Oltář Bolestné Panny Marie v poutním chrámu v Mariánských Radčicích

Vyobrazení oltáře s milostnou soškou Bolestné P. Marie, obklopeného letícími anděly, popis při spodním okraji listu: „*Systema Arae Beatissimae Matris Dolorosae sub cruce stantis amabilissimae antiquae statuae in Ecclesia Maria-Ratschicensi, spectante ad RR. PP. Cistercienses monasterii Ossecensis in Regno Bohemiae, cultorum frequentissimo accursu ac beneficiis celeberrimae.*“ V pravém dolním rohu: „*Hiebl del. Birckhart Sc. Prag.*“ Mědiryt, 13 (14,4) x 8,2 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 199072

Lit.: A. Podlaha, Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXVI, 1914, s. 38, č. 39

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Marienbild von Teinicz*

Hiebel pinx. Birckhart sc. Pragae

Lit.: Dlabacz, I., s. 165, č. 79

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Portrét Caesara Baronía*

v kardinálském biretu a mozzettě, v oválném rámu na postamentu na balustrádě, s andílky s atributy kardinálské hodnosti portrétovaného. Dole popis: „CAESAR BARONIUS ex Congr. Oratorii S.R.E. Presb. Card. Tit: SS. Nerei et Achillei, S. Apost. Sed. Bibliothecarius, Annal. Ecclesiast. Scriptor eximius ; natus Sorae Anno 1538. Obiit Romae An. 1607 Aetatis suae 69.“

Hiebel del. Birckhart Sc: Prag. Mědiryt 14 x 8 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 39187 (další list: R 172)

Lit.: Dlabacz, I., s. 166, č. 94

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Portrét sv. Filipa Neri*

Hiebel del. Birckhart sc. Pragae

Lit.: Dlabacz, I., s. 166, č. 94

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Bl. Heřman Josef z řádu Premonstrátů*,

světec klečící před Madonou s dítětem jež k němu vztahuje ruce. Nad jejich hlavami letí andílek s lemmou a s růžovým věncem a zásnubním prstenem v němž monogram Maria & Joseph, na lemmě nápis: *Sacramentum fidelitatis*. Po levici sedící Madony stojí andílek s kartuší v níž nápis: *Jusiurandum quod juravit ad Abraham Patrem nostrum daturum se nobis. L 1*. Při dolním okraji listu popis: *B. HERMANUS IOSEPH ORDINIS PRAEMONSTRATENSIS ECCLESIAE STEINFELDENSIS CANONICUS.*

Hiebel del. Birckhart Sc: Prag. Mědiryt, 13 x 7,5 cm

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 196813

Lit.: Dlabacz, I., s. 168, č. 117

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *S. Joseph Calasanzius*

Hiebel del. Birckhart sc.

Lit.: Dlabacz, I., s. 169, č. 138

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *S. Joseph Calasanzius*

Hiebel delin. Birckhart sc. Druhý výtisk

Provenience: Knihovna Strahovského kláštera v Praze

Lit.: Dlabacz, I., s. 175, č. 202

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, S. *Barbara Patrona morientium*

Hiebel del. Birkhart sculpsit Pragae

Lit.: Dlabacz, I., s. 171, č. 156

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Sv. *Jan Nepomucký v glorii*, s vedutou města Nepomuku, Zelené Hory a trosek bývalého cisterciáckého kláštera

Hiebel del. Birkhart sc. Pragae

Lit.: Dlabacz, I., s. 172-173, č. 174

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Obraz Nejsv. Salvatora z Chrudimi*

Hiebel del. Birkhart sculp.

Provenience: Knihovna Strahovského kláštera v Praze

Lit.: Dlabacz, I., s. 176, č. 227

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Sv. *Vincenc Ferrerský*, statue světce v Křimicích, žehnajícího pravicí, v řádovém rouchu, s otevřenou knihou („EX ORE INFANTIUM ET LACTENTIUM PERFECISTI LAUDEM Psal: 8.“ - Ústy, nemluvnat a kojenců jsi vybudoval mocný val, Ž 8,3) s dítětem u nohou, na dynamicky profilovaném postamentu s kartuší s heraldickým znakem hrabat z Vrtby, v basi postamentu *Hiebel Del. Birkhart Sculpsit Prag.* Pod spodním okrajem popis: „*Idea Statuae DIVI VINCENTII FERERII Krzimitii erectae.*“ Mědiryt, 31,5 (32,5) x 18 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 146929

Hiebelův sv. Vincenc vyniká nad průměr ostatních Hiebelových návrhových prací pro grafickou produkci, většinou devočního charakteru. Na zřetelně vyšší kvalitě listu se nicméně podílí i Birckhartův grafický přepis, který však zachovává charakter tváří příznačný pro Hiebelův rukopis.

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Sv. *Vincenc Ferrerský*, statue světce, žehnajícího pravicí, v řádovém rouchu, s otevřenou knihou („EX ORE INFANTIUM ET LACTENTIUM PERFECISTI LAUDEM Psal: 8.“ - Ústy, nemluvnat a kojenců jsi vybudoval mocný val, Ž 8,3) s dítětem u nohou, na dynamicky profilovaném postamentu s kartuší s nápisem: „*SANCTUS VINCENTIUS FERRERIUS Ordinis Praedicatorum Praedicator Apostolicus & Thaumaturgus*“, v basi postamentu *Hiebel Del. Birkhart Sculpsit Prag.* Mědiryt, 31,5 x 18,3 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 37148 (další list: R 37139)

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Sv. *Barbora patronka umírajících*, svěťice v oblacích vznášející se u lůžka nemocného, ukazující k ozářenému kalichu s hostií, vpravo v pozadí věž. „*S. Barbara. patronin der Sterbenden.*“ V pravém dolním rohu „*Hiebel del. Birckhart sculp. Prag.*“ Mědiryt, 10,8 (12) x 7,2 cm.
Lit.: Dlabacz I., 171, č. 156; A. Podlaha, Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXVI, 1914, s. 121 – 122 č. 7

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Sv. *Teresie* klečící hledí vzhůru kde se jí zjevuje Nejsvětější Trojice, s andělem, který se ke svěťici naklání. Dole text: „*Der eins in wesenheit und dreufach in Persohn, öffnet die himmelsburg und zeigt schon den thron, so einstens sollte sein Teresae tugents Lohn.*“ Pod tím: „*Hiebel del. Birckhart sc. Prag.*“ Mědiryt 9,65 (10,8) x 6,4 cm
Lit.: A. Podlaha, Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXVII, 1915, s. 59 č. 38

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, Sv. *Teresie* klečící, zjevuje se jí zbičovaný Kristus. Pod výjevem text: „*Theresa sech ein mensch! so ist der schmerzenman, der umb des menschen Lieb das eüsserst hat gethan, und gleichwol selbige noch nit gewinnen kan.*“
Pod tím: „*Hiebel del. Birckhart sc. Prag.*“ Mědiryt 9,65 (10,6) x 6,3 cm
Lit.: A. Podlaha, Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXVII, 1915, s. 59 č. 39

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Pohled na Sporckův morový sloup ve Štěpánské ul. v Praze*

Lit.: Toman – Nový slovník čs. výt. um. s. 331.;

Antonín Birckhart podle J. Hiebela, *Alegorie habsburské monarchie*, v nebeské zóně poprsí pěti císařů a prstenec se zodiakem, pod ním císařský orel a lemmou s nápisem *Virtute Patrum*. Dole vzhlížejí dívky s heraldickými znaky jako personifikace jednotlivých zemí (Čechie, Austrie, Hungarie). Pod orámováním výjevu nápis na poprsni: „*Ad Solem Virtutem Patrum volat Austrius Ales, Hesperiae Solium, Zodiacumque petens. Herculeis postquam est translatus in Astra Lacertis, Regnorum, e Stellis nexa, Corona venit. In super a CITHARAE IESU sic Sole*

refulget, Sol sit, ut in CAROLUM aut Solis imago migret, Zodiaci Libram iam fauste ingressus, Olympi Subdita Teutonici Cynthius Astra regit. Anagram: Eucharistiae.“

V rámu: *Hiebel del: Birckart Sc: Prag.* Mědiryt, 24,5 x 14,1 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 14032 (další list: R 171429)

Michael Jindřich Rentz podle J. Hiebela, Sv. Vincenc Ferrerský, Uprostřed rytiny v oválném orámování poprsí sv. Vincence Ferrerského., nad tím uprostřed ozářené „Boží oko“, po stranách okřídlené andílčí hlavičky; dole vpravo dva andílci držící kartuši s obrazem posledního soudu; nejnižší kartuše s nápisem: „S. Vincentius Ferr. Ord. Praed., in carne Angelus, in verbo Apostolus, in opere Thaumaturgus.“ Vlevo od kartuše: „*Hiebel del. Rentz sc.*“ Mědiryt, 13,7 x 7,7 cm.
Lit.: A. Podlaha, Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXVI, 1914, s. 170, č. 2

Jan František Fischer podle J. Hiebela, Sv. Ivo, světec v baretu a plášti sedící v pracovně, s rozevřenou knihou a perem, před ním matka s prosícími malými dětmi, nahoře na kumulu alegorická figura Spravedlnosti, při spodním okraji je volutová kartuše s nápisem: „S. IVO Egenorum Advocatus Sapientia et Sanctitate Clarissimus.“ Při spodním okraji: *Hiebel del. Fischer Sculp Pragae.* Mědiryt, 25 x 16 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 46260 (další list: R 171150)

G. Lichtensteger podle J. Hiebela, Sv. Venantius s vavřínovým věncem na skráních, v odění římských legií s dřevcem - praporcem v pravici a s kartuší se stylizovanou vedutou města v levici, v pozadí výjev se svržením světce ze skály. V dolním okraji listu popis: „S. Venantius von Camerino, Martyr, Patron vor aller Gefahr des Fallens. Colitur 18. Maii.“ Dole pod orámováním: „*Hiebel del: Pragae Lichtensteger Sculp: Norimb.*“ Mědiryt, 10,7 (11,5) x 6,3 cm.

Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 61192

Lit.: A. Podlaha, Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXVI, 1914, s. 170, č. 1

Hieronymus Sperling podle J. Hiebela, Univerzitní teze s habsburským rodokmenem (nahore Fortuna, přímluvce – Jan Nepomuk, Ecclesia – papež pišící do knihy na hřbetě Album? Sanctorum, říšský orel s jablkem lemma *Dominus Providebit*, předkladatel – šlechtic – v rukách spis s nápisem *In manibus tuis sortes*

meae, dole sedící ženská alegorická figura Spravedlnosti s váhami, naproti alegorická figura Austriae s rodokmenem Habsburků). Pod spodním okrajem: *Hiebel delineav. Pragae Hieronymus Sperling sculps. Aug. Vind. Mědiryt, 32x20 cm. Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 77371*



Hieronymus Sperling podle J. Hiebela, *Univerzitní teze*, v rámci palácové architektury, nahoře skupina s císařem ve zbroji nad ním zářící slunce, vedle figura Virtus a mohutný říšský orel obepínající císařské jablko – sféru, andílek s žezlem, dole vlevo stojí předkladatel odkazující k rozevřenému spisu *Philosophia Scholastico Ethica*. V postamentu sloupů architektury emblem (kvetoucí rostliny, nad nimi slunce) s lemmou *Diem favet fovet* (?). U nohou šlechtice – předkladatele skupina se lvem držícím kartuši s heraldickým znakem předkladatele, velká sféra globu a dívka jako personifikace věd dole s knihou a měřičskými nástroji. Pod spodním okrajem: *Hiebel del. Pragae Hieronymus Sperling sculps. Aug. Vind.* Mědiryt, 35,8 x 21,8 cm. (H. Sperling 1695 – 1777). Provenience: Sběrka grafiky a kresby NG v Praze, inv. č.: R 114823



Archiv hlavního města Prahy – fond: Sbíрка rukopisů, Kniha měšťanských práv Starého Města pražského

AMP, Sbíрка rukopisů, Kniha měšťanských práv SMP, sign. 539, fol. 40

Demnach **Johann Hebl** bey gehalten Eintrieth in versambleten Rath der König. Alten Stadt Prag einen freyen Weglossbrief seinen Unterthänigkeit auf Papier in Teutsche Sprach geschrieben und mit zweyen Pettschafften beeraffigten von dem hoch würdigen hochgebohrnen des heyl. röm. Reichs fürsten und Heren **Ruprecht Abbt zu Kempten** /tit/ wie auch von /tit/ dechenten und Capitularibus des fürst. **Stieffs Kempten** de dato **1. Februarii A. 1707** prodiciret. Hierauf das gewöhnliche Juramentum Fidelitatis abgelegt aund andere zue erhaltung des burgerrechts nothwendige Requisita vollzogen. Als ist von einem löbl. Magistrat besagter königl. Alten Stadt Prag ihme **Johann Hebl** und seinem Sohn **Johann** das burger recht ertheilet und zueführung burgerlicher denen Rechten und guetter ordnung nach ihme gebührender Nahrung bewilliget worden. In die bürgerschaft haben sich für denselben gestellt: **Carl Kulik** und **Mathes Werger**. Actum in Consilio Antiquae Urbis Pragensis **7. Martii Anno 1713**. Consule Domino **Wenceslao Felice Reisman** de **Riesenberg**.

(„Podle toho **Johann Hebl** při předstoupení před shromážděnou radu Královského Starého Města pražského (*prodiciret*) otevřený propouštěcí list svého poddanství (*freyen Weglossbrief seinen Unterthänigkeit*) na papíře v německém jazyce napsaný a se dvěma pečetěmi stvrzený od velebného urozeného Svaté říše římské knížete a pána **Ruprechta opata v Kempten** jakož i děkana a (*Capitularibus*) kapitulního vikáře kapitulního kláštera (*de dato*) ode dne vyhotovení **1. února roku 1707 prodiciret**. Nato obvyklé (*Juramentum Fidelitatis*) potvrzení poctivosti [list zachovalosti] složil a jiné k obdržení měšťanských práv nutné nezbytnosti vykonal. Když je od chválihodného magistrátu stanovený od Královského Starého Města pražského jemu **Johannu Heblovi** a jeho synovi **Johannovi** obdržet a přivedení měšťanský jimž práva a dobrý řád k němu patřičný živobyť schváleno bylo.

Pro měšťanství těmže se postavil (zaručil): **Carl Kulik** a **Mathes Werger**.

Uvedeno ve shromáždění Starého Města pražského **7. března roku 1713** konšelem (radním) panem **Václavem Reismanem de Riesenberg**.“)

AMP, Sbíрка rukopisů, sign. 3776 (trhová kniha Nového Města pražského, kdysi liber contrac., N. 38, pro období 1734 - 1736), fol 53b-54a

Jakož při té za příčinou **domu Pivonkovského**, právně subhastírovaného, v čtvrti zderazské ležícího **U Růžičků řečeného**, u přítomnosti všech interessentův držané licitativní commissi pan **Jan Hiebl**, měštěnin král. Starého Města pražského, s pozorováním všech slavností hasta, též hořícího světla, největší trhový peníz, totiž 666 fl. jest offeríroval, po stálé relati v místě radním tohoto commisionálního jednání jest týž dům pravenému panu Hieblovi v té summě právně přiřknutý. Actum in consilio Reg. Novae Urbis Prag. die **12. Maii Anno 1734.**

Ex manuali meo N. 9, fol. 166.

Archiv hlavního města Prahy – fond: Sbíрка matrik - Farní matriky 1584 – 1870

AMP, Sbíрка matrik, ř. k. fara sv. Martina ve Zdi, sign. MAR N3O3, fol. 18r
Od Zlaté Palmy

Dne 27. Januarii (1708) po trojím vohlášení potvrzený jsou osoby tyto: ženich pan **Joannes Hebl** kunstu malíř. Nevěsta panna **Magdalena**, uroz. pana **Carla Kullyka** M. K. S. M. vlastní dcera. Družba pan Carel Kullik, družička panna Kateřina Heldtburgerin, p. Jan Vacl. Michalek M. N. M., p. Jiří Hebl M. S. M., panna Alžběta Rabova

AMP, Sbíрка matrik, ř. k. fara Panny Marie před Týnem, sign. TÝN Z3, fol.163r

Z domu p. Hiebla malíře

Dne 7. (12. 1737) pohřbena p. **Máří Magdalena**, 58 let stará vlastní manželka p. **Jana Hiebla**, všemi svátostmi zaopatřená, která na prsní vodnatedlnost jest umřela, položena do crypty blíž crucifixu. Ita testor Christophorus Adal. Hubatius de Kotterov in Teyn Curatus

AMP, Sbíрка matrik, ř. k. fara Panny Marie před Týnem, sign. TÝN Z3, fol. 239r

Od S. Antonína

Die 17. (Junii 1755) sepultus est in crypta ad crucifixum in basilica Teynensi defunctus in Domino Dnus Joannes Hübl, civis Vetero Pragensis, pictor famosissimus, oriundus Campoduni in Suevia, tactus apoplexia, jacuit 5 annis, tandem sacramentis extremis munitus ex eodem ictu apoplexiae de mortuus, ... sepelivi qui testor Ant. Wessely cur./ator/. Anni 76.“ („Dne 17. června pohřben jest

do krypty u krucifixu v bazilice Týnské v Pánu zesnulý pan Joannes Hübl z domu od sv. Antonína, měšťan Starého Města pražského, malíř nanejvýš proslulý, pocházející z Kemptenu ve Švábsku, stížený mrtvicí proležel 5 let až konečně poslední svátostí zaopatřený, touž mozkovou mrtvicí zesnul a byl pochován ve věku 76 let, jak dosvědčuje Ant. Wessely kurator.“)

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2, pag. 52

29. /března 1709/ baptisatus est infans **Joannes Adalbertus** parentum Domini **Joannis Hibel** et Annae Magdalenae conjugis. Levans Georgius Blassek, patrini dominus Hieronimus Koska, domina **Maria Elisabetha Jecklin**, domina Anna Regina Schnitzelbaumin, a P. Gallo.

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2, pag. 68

11. /června 1710/ baptisatus est **Antonius Joannes**, filius legitimus, parentum domini **Joannis Hiebl**, civis et pictoris A. U. P., matris Magdalenae, uxoris ejus. Levans fuit dominus generosus Georgius Franciscus Blasseck, civis A. U. P., et dominus Hieronymus Koska, civis A. U. P., servus senatus, et generosa domina Anna Regina Schnitzelbaumin, ex domo prope tres angelos in fossam. A P. Maximino.

Pozn.: Pozdější jezuita Antonín Hiebel zmiňovaný otcovou závětí

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2, pag. 103

19. /března 1713/ baptisata est proles legitima nomine **Maria Josepha Agnes** ex patre **Johanne Hebl** C. A. V. P., et matre Magdalenae uxore. Levans domina Agnes Elisabetha Bussinowa, testes dominus Antonius Birkard C. P. P., domina **Elisabetha Jeklowa**. Ex domo e Regione Moneta, a P. Maximino.

Pozn.: Pozdější řeholnice u sv. Anežky Marie Josefa zmiňovaná otcovou závětí.

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2, pag. 124

7. /května 1715/ aus dem Haus gegen der münz baptizata est **Anna Francisca**, filia legitima parentum domini **Joannes Hybel**, civis et pictoris V. P., matris Magdalenae conjugis. Levans domina **Elisabetha Geklin**, testes dominus **Antonius Birkhardt**, civis et mercator V. P., domina Anna Regina Schnitzelbaumin.

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2, pag. 169

24. /září 1718/ baptisata ets filia legitima **Maria Theresia** orta ex dominus **Joannes Hibel** et Maria Magdalena conjux ejus. Levans Anna Constantia Ridlin, testis Thomas Snitzelbaum.

Pozn.: V následujících sedmi letech již ve farnosti další děti neměli.

Panna Maria na Louži, N 6, pag. 127

Anno 1745

Od třech vlků

10. dne /Februarii/ pokřetěn jest Antonín František de Paula Jan Nepomucký, otec pan Baltazar Josef Göbl, malíř MSM, máteř Anna Maria, levans pan **Wilhelm Neuhertz**, královský malíř, pan ... (nečitelné) MSM, pan **Jan Híbl**, urozená panna Kateřina de Amendová, paní Anna Maria Magdalena Martikalová? MSM, bapt. Antonius Weselý capellanus

Panna Maria na Louži, N 6, pag. 214-215

Od červený botky

Anno 1748

19. dne /Decembris/ pokřtěny dvíčata, první Felix Štěpán, levans p. Ferdinand Engelssol, MSM, testes p. **Jan Híbel**, p. Anna Maria Kovová (Korová?) MSM; druhý Jan Tomáš, levans p. **Jan Híbel**, MSM, testes p. Ferdinand Engessol MSM, p. Rosalia Barbora Bremberková, M Novo M, otec p. **Antonín Šefler**, malíř MSM, máteř Maria Barbora. Bapt. P. Liborius Dittmann, capellanus loci

Panna Maria na Louži, O4, pag. 237

Majus 1725

Od zlatýho lva

21. s dovolením ode mně pátera Jana Václava Hynka Neurauttera, faráře a a vbli. actum redo eximio (???) ac doctrino patre Joanne Hellebrandt S. J. Religioso Moralis theologico profesore po trojím ohlášení 1., 6. a 13. máje měsíce v stavu sv. manželstva potvrzení jsou ženich poctivý mládenec pan **Jan Wilhelm Honenvogel**, malíř aneb marmell Lakürer, rozený Freyenfelzu nad Bambergem, nevěsta panna Anna, poz. dcera po neb. panu Pavlovi Pernheyrovi, servusovi a měšťanu svobodního městys Witerbergu. Družba pan Jiří Böheim, družička panna Kateřina Piczínová. Svědky pan Antonín Piczini, pan **Jan Häbl**, pan Tobiáš Mötterssor, všichni M K St. M P, paní **Magdalena Häblová**, paní Veronyka Šreynerová, obě M K St. M P. Oba ženichové zdejší osady

AMP, Sbíрка matrik, ř. k. fara sv. Martina ve Zdi, sign. MAR N303,

Dne 1. Nov. (1742), z domu u tří štíček pokřtěno dítě **Jan Petr** z otce pana Jana **Molitora**, m. k. S. M. P., a z mateře Concordie. Levans byl pan **Jan Hübl**, m. k. S. M. P.

Archiv hlavního města Prahy – fond: Sbíрка papírových listin

AMP, Sbíрка papírových listin (Sbíрка B1), i. č. 2136, sign. PPL I - 316

Titulní strana:

1747, 15. Decembris

Testament des Johann Hiebl, wodurch zum St. bartholomäi Spithal 500 fr., zum St. Pauli bekehrungsspithal 500 fr. und zum Spithal St. Johann am Wasser ebenfalls 500 Fr. als Stiftung legiert werden usw.

1. strana

Im Namen der allerheiligsten und unzerteilten dreyfaltigkeit Gott der Paters, Gott der Sohns und Got des heiligen Geistes Amen.

Demnach ich **Johann Hiebl bürgerl. Mahler der k. Alten Stadt Prag** die zergänglichkeit dieses zeitlichen und das nichts gewisserenes als der Tod, oder nichts ungewissenenes aber die Stunde bey mir öfters bewogen, als habe ich in meiner jetzigen (Gott sey lob) gesunden Verstand und gescheider Vernunft über mein durch göttlichen Segen verliehenes Vermögen nachfolgende Disposition und meinen letzten Willen hiemit eröffnen wollen, und zwar

1. Befehle ich meine arme Seele in die Hande der unendlichen Barucherzigkeit Gottes, in gänzlicher Hoffnung, der allmächtige Gott wird solche zu Gnaden annehmen um seines eingeborenen Sohnes Jesu Christi botteres Leiden und Sterben an ihn nicht verlohren seye lassen.
2. **Meinen Körper überlasse ich der Erde**, und will das solcher in der Pfarr **Kirchen bey unser lieben Frauen in Thein** in der k. Altstadt Prag solche beygesetzt und **begraben werden**, und dennach
3. Meinem lieben geistl. Sohn [vynechaná mezera] und dennach **Antonin Hiebl, Chr. Jesu** ist vermögen aufgerichten Instrument lit. A mit der löbl. Pacietot? **böhm. Provinz** angefertigt und zufrieden gestallt worden, jedoch aus guten Willen vermache ich bemelten ? [benannten] H. Sohn alle **Bücher** und **Kupferstich**, so auch **vier Stück gemahlte Bilder**, nembl. [nämlich] **2 Vieh Stück orig. von Rosa, 1 St. den Abraham von Ditrich, 1 Stück Maria Egibteica orig.**, wo dann
4. meiner lieben **Jungfrau Tochter Maria Josepha in Kloster zu Skt. Agnes Profes.** und laut von sämt. löbl. Convent gleichbesagten Kloster befindlichen Kontrakt lit. B gleichfalls abgedertigt und zufrieden gestellt seye, jedoch bin ich vermögen Abrechnung lit. C meiner lieben geistl. Jungfrau Tochter schuldig verblieben, pr. 575 f., so dann ich noch uns guten Willen

2. strana

geben 1425 f. zusammen ein Capital pr. zwey tausend Gulden rein. wovon die Jungfrau Josepha 5 per jähr. Interessen zu einer zubis? so lang sie lebt, geninsten solle, welcher Capital pr. 2000 f. so lang die offen besagte Jungfrau Josepha bey Leben bleibt, und nach Absterben solle von abgesagten 2000 f. Capital davon 575 f. dem löbl. Kloster Konvent zu Skt. Agnes eigenthändich zufallen, und die noch übrige 1425 f. solle der Kloster Kirchen zu Skt. Agnes zu kommen und von denen abfallende Interesse zur Ausführung bemelter Kloster Kirchen angewendet werden. Anbey gebe auch der Jungfrau Josepha zu meinem väterlichen **Andenken 4 Stück gemalte Bilder nemlich 2 conten. Vater und Mutter, so auch zwey grosse Stück nach dem Scretas Lucas Jesus, Maria Joseph und dennach**

5. eines Testament grundfeste und fundament ist die Einsetzung eines Erben als setze und order zu einen Universalerben aus christ. Liebe Gottes und des nächsten denen nothleidenden armen Leuten in das sogenannte Arme Haus in der könig. Alten Stadt Prag als ein mitleidiges Almögen gutwillig dargebe, mit hoffl. Bitte einen löbl. Magistrat der könig. Alten Stadt Prag wird treuliche Hand sarüber halten, und dieses meine Vermögen welches an unterschiedlichen Orten anliegenden Kapitalien die hinvon abfolenden Interessen denen armen nothleidenden Christen nach nothdurft auszutheilen wissen, anbey hoffe ein löbl. Magistrat wird die nachfolgenden Legate ohne weiteren Anstand treuherzig verabfolgen lassen; als
6. Verschaffe ich dem bürger. **Spithal in Tampl bey Skt. Paul** genant in der k. **Altstadt Prag** fünf hundert gulden, welche 500 f. Kapital aus den sogenannten Skusisnischen? gegen denen Fleischhänken gelegenen Haus stadtbücherlich versichert seye, und hiemit obbemelten Spital ausgewieser seye, sodann die abgefallende Interressen denen Spital Leuten in gleichen Theil zu einen Zubus ausgetheilet werden solle.
7. Legire ich dem **Neustädter Spital zu Skt. Bartholomei** fünf hundert Gulden, welche 500. f - Capital auf dem

3. strana

sogenannten **Piwugische** in Gergarsch gelegenen **Haus** [düm Pivoňkovský řečený U Růžičků v Jirchářích] (anjetzo dem H. **Anton Nowak** zugehörig und stadtbücherlich versichert seye, sodann hiemit obbesagten Spital ausgewisen, die hinvon abgefallende Interesse deme Spital lauten in gleiche Theil zu einer zubus ausgetheilt werden solle.

8. Verschaffe ich dem bürger. **Spital zu Skt. Joannes** genant in der **Kleinen Stadt Prag** fünf hundert Gulden, welche 500 f. Capital bey dem

H. Franz Dissbach Goldarbeiter in der k. **Kleinen Stadt Prag** zu haben seyn wird, und hiemit obbemelten Spital ausgewiesen, und die hin von abgefallende Interesse deme Spital Leuten zu gleiche Theil zu einer zubus solle ausgetheilt werden.

9. Indem überlasse ich **meinen lieber Vatter Georg Zeiller Tischlermeister** in der k. Altstadt Prag **mein eigenthümliches Wohnhaus mit aller Einrichtung und Hausrath** als Zinn, Kupfer und Kuchlgeschirr damit zu schalten und walten (?) nach belieben, jedoch soll **bemelter Georg Zeller meinen Dienstmensch Anna Swetlikowa** ein zimer aus dem Pawlatschen so lang sie lebt zur Wohnung einlauben, oder anstatt der Wohnung jähr. besagten Dienstmensch acht gulden zu bezahlen schuldig seyn; anbey gebe auch **vier Stück Better** samt Uiberzug zu guten andenken, nebst bey gebe ich auch gleich gedachter Dienstmensch **Anna Swetlikowa** vor ihre treu geleiste dienste drey hundert Gulden reinisch, welche 300 f. Kapital bey meiner **Nachbarin Magdalena Strakin** seel. Erben auf ihren Haus stadtbücherlich versichert seyn, und hiemit obbesagten dienstmensch zu ihre Eigenthum sambt denen Interessen ausgewiesen seyn.

Und dies ist mein endlich und ernstlich und letzter Will, welchen ich zu ändern oder auch gar cassiren oder codicills beyzulegen auf alle Weg mir vorbehalte. Zu dessen mehrerer Bekräftigung habe ich dies mein Testament nicht allein eigenhändig im gegenwart deren

4. strana

mit fleis hiezu erbetener herrn zeugen (ihnen ohne Schaden) unterschrieben und selbes mit einem gewöhnlichen Petschaft bekräftigt, auch soll dieses meine letzten Will aus vorige Bewilligung eines löbl. Magistrat publicirt und gehörigen Orts einverleibt werden können.

So geschehen in der Alten Stadt Prag dem **15. Dezembris 1747**

LS. Johann Hiebel

Publicatum hoc testamentum polographum in consilio regio ante urbis Pragae die 14. July 1755, Joannes Mat. Eser, conveslarius

Confirmatum fuit hoc testamentum in consilio regiae ante urbis Pragae die 9. Sept. 1755, idem qui supra

Ex lib. testament. N. VIII fol. 247

Jos. Pech, Ingrossator

Vložka s. 1

Urozený a stateční vladikové vlastnost páni dobrotivě naklonění.

Slavný magistrát z této přílohy sig. dobrotivě spatřovati ráčí, kterak nebož. pan **Jan Hiebel**, býval. měšt. a malíř král. Starého Města pražského v roku 1755

předal chudý dům za universálního dědice svého jmění pod b. 7 testamentu **špitálu s. Bartholomeji a sv. Alžbětě v král. Novém Městě** Praze 500 f. capital na domě od starodávna Růžičkovským, nyní ale test. lib. cont, vividi N. 47 fol. 101 pánům manželům Nowákovským patřícím, od dávných časův pojištěných na věčnou **fundací**, aby ouroky těch **500 f.** chudým špitálníkům téhož špitála rozdávané byly, jest legiroval. Pročež já jménem a místě téhož špitálu jakožto ouředník k těm 500 f. kapitálu spolu od **1. July 1757** roku zasazelym (?) ourokův se tuto právně legitimíruji, slavný magistrát poslušně žádaje, by takovou legitimacy ku právu přijmouti a ten b. 7 kšaftu hieblovského do kněh měst. vložiti dobrotivě povoliti ráčil. Zůstává slavného magistrátu poslušný Josef Mich. Perwolf, p. t. ouředník, Jan Wentzl Hawek, p. p. LS *(dále jsou vyňaty již výše psané části Hieblova testamentu)*

Pozn.: „Pozůstalostní inventář“ není dochován nebo nebyl po Hiebelově smrti vůbec realizován.

Národní archiv – fond: Tereziánský katastr

Národní archiv, fond Tereziánský katastr, kniha inv. č. 129 (Vizitace 1725 - 1726 pro Staré Město pražské), Zápis domu je na fol. 7, **Týnská čtvrt', dům č. 16**, jehož vlastníkem byl Frantz Bartl, lazebník, který tam ale nebydlel a dům pronajímal. Dům ležel **v ulici sv. Havla (Havelská)**. Hiebel tam byl jedním z nájemníků (*Innleuthe*), a jsou o něm uvedeny následující údaje: „*Ein Mahler Johann Hübl verdiennt des Jahrs 900 Fl., lebt davon, zinnstet jährl. 34 Fl.*“

Národní archiv, fond Tereziánský katastr, kniha inv. č. 4846, karton 1060 (Rok 1748 pro Staré Město pražské) **Hiebel** uváděn jako majitel domu No. 80 v Týnské čtvrti [**dům řečený U Marvanů** v Masné ul. č. 698, Hiebel jej koupil 27. listopadu 1728 a po letech prodal 12. srpna roku 1749]

Archiválie k Johannu Hibelovi uložené v Archivu Národní galerie v Praze

AA 1210

**Účetní kniha staroměstského malířského pořádku 1699 – 1781
„Raydungsbuch“**

s. 34

Neüer Empfang von Anno 1710 den 21 Septemb[ri] bis Anno 1711 den 20. Septemb[ri]

... Den 5. octobr[i] ist eine Extra ordinari zusam[m]en Kunst gehalden worden, darbei hat h[err] Johann Hibl auf sein Stuck erleget 5 [Gulden]

(5. 10. 1710 byl Johann Hiebl přijat do cechu a zaplatil poplatek za mistrovský kus – 5 zlatých)

s. 46

Neüer Empfang des 1715 Jahrs

... Den 11. Januarii herr Johann hiebl hat einen Jung, Nahmens Carl Costa auf ding lassen, hat sambt den Wachs erleget 2 Gulden, 22 Kreuzer

...D[en] 4. Julii h[err] Johann hiebl hat auf abschlag seiner schult erleget ... 5 [Gulden]

(11. 1. 1715 najal na práci učedníka jménem Carl Costa a spolu s voskem zaplatil 2 zlaté, 22 krejcarů)

(4. 7. zaplatil jako splátku svého dluhu 5 zlatých)

s. 60

Neüer Empfang des 1718 ten Jahrs

D[en] 29. Maii

...h[err] Johann hiebl hat sein Quantum vollends erleget ... 5 [Gulden]

(29. 5. 1718 zaplatil úplně svůj poplatek – 5 zlatých)

s. 110

A[nno] 1730 d[en] 7. Martii

Von obigen Rest ist dem H[err] Johann Ongers ein hundert Gul[den] (lauth Obligation) in Handen gebliben. Vor die noch übrig 21 [Gulden], 45 [Kreuzer] hat h[err] Ongers dem h[errn] Johann hiebel nebst zwey Wachtliche landschaftt 9 [Gulden], 45 [Kreuzer] zu verrechnen übergeben.

(7. 3. 1730 – Hiebl přebírá po J. Ongersovi účetnictví s dluhem 100 zlatých)

s. 114

Den 11. febr[uar]ii 1731 ist dem h[errn] hiebel eine Raydung adjustiret worden. Johann Christoph bauer mitaltister Mahler m[anu] p[ropria]. Georg Niclas Zim[m]ermann als altister Goldstücker m[anu] p[ropria]. Johann Hiebel der zeit geschworner ältister m[anu] p[ropria].

(11. 2. 1731 uvedl Hiebel do pořádku účty; podepsáni další starší J. Ch. Bauer a G. N. Zimmermann a J. Hiebl)

s. 181

Den 4. Januari A[nno] 1750 ist dem herrn Johann Hiebel, die letzte gantz Jährige Rechnung von der löb[lichen] bruderschaftt Adjustiret und quittiret worden. So dann dem herrn Johann Jacob Braun als geschworenen obereltesten Mahler, dass samment[liche] vermögen und Effecten lauth Consingnation übergeben und eingehändiget worden, mithin ohne allen obgang Empfangen, das bezeüget dero eigenhandige Nahmens unterschrift Alt Stadt Prag den dato ut supra.

Johann Jacob Braun – přední starší

Georg Nicolaus Zimerman a Maxmilian Joseph Seüffert – starší

(4. 1. 1750 Hiebl uvedl do pořádku poslední roční vyúčtování a následně od něj J. J. Braun jako nový přední starší cechu, přijal cenné papíry a ostatní náležitosti, což Braun stvrdil vlastnoručním podpisem za přítomnosti dvou svědků – G. N. Zimmermanna a M. J. Seüferta)

Totožný zápis jako na s. 114 je na konci každého kalendářního roku až do r. 1750, viz poslední zápis.

Nenásleduje žádný další záznam o úhradách ani další zmínky o přijetí učně.

Nenásledují také další zmínky o tovaryši Carlu Costovi.

Archiv NG, fond Pražská malířská bratrstva 1348-1783. Aktový materiál,
sign. AA 1218 - 1219

AA 1218a

96

121,

(48)

1747 červenec 4, Praha

Staroměstský starší malířského cechu Johann Hiebl se ptá vrchního představitele malířského cechu Mathese Schmida, je-li pravda, že malostranský malíř Maxmilian Quido chce dát svého syna do učení na Strahov k páteru Siardovi Nossetzkému.

Pod textem podpis odesilatele, na tergu adresa.

Orig. pap. něm., na tergu přitištěna pečeť uzavírající dopis.

AA 1219/17 č. 40 – 45 1730 leden 4, Vídeň – 1736 duben 25, Vídeň:

Johann Carl Ferdinand Unzeitig píše (6 dopisů) Johannu Hieblovi, staršímu staroměstského malířského cechu o poplatcích-vydáních (a jejich vyřízení ve Vídni) za potvrzení privilegií (artikulí) staroměstského cechu malířského a krumplířského -

40 (17)

1730 leden 4, Vídeň

Johann Carl Ferdinand Unzeitig odpovídá Johannu Hieblovi, staršímu staroměstského malířského cechu, na předchozí dopis, přeje vše nejlepší do nového roku a slibuje, že se už brzy bude věnovat vyřizování vydání za cechovní privilegia.

Pod textem podpis odesilatele, na tergu adresa.

Orig. pap. něm., na tergu přitištěná pečeť uzavírající dopis.

41 (17)

1735 srpen 17, Vídeň

Johann Carl Ferdinand Unzeitig píše Johannu Hieblovi, staršímu staroměstského malířského cechu, že nezná taxu, která se platí za potvrzení privilegií a ať ji co nejdřív zjistí a jemu oznámí.

Pod textem podpis odesilatele, na tergu adresa.

Orig. pap. něm., na tergu přitištěná pečeť uzavírající dopis.

42 (17)

1736 únor 11, Vídeň

Johann Carl Ferdinand Unzeitig píše Johannu Hieblovi, staršímu staroměstského malířského cechu, o poplatcích za potvrzení artikulí staroměstského cechu malířského a krumplířského.

Pod textem podpis odesilatele.

Orig. pap. něm.

43 (17)

1736 únor 29, Vídeň

Johann Carl Ferdinand Unzeitig píše Johannu Hieblovi, staršímu staroměstského malířského cechu, že nesouhlasí s tím, že mu byl cechem poslán lístek na zaplacení poplatku za potvrzení cechovních privilegií, neboť stejnou sumu už složil taxátoru a záležitost by tedy měla být vyřízená.

Pod textem podpis odesilatele.

Orig. pap. něm.

44 (17)

1736 březen 14, Vídeň

Johann Carl Ferdinand Unzeitig píše Johannu Hieblovi, staršímu staroměstského malířského a krumplířského cechu, že už mu zaslal dopis s příloženou kvitancí za zaplacení poplatku za potvrzení cechovních privilegií od taxátorského úřadu a že je tedy vše zaplaceno, navíc mu cech ještě nějaké peníze dluží.

Pod textem podpis odesilatele, na tergu adresa.

Orig. pap. něm., na tergu přitištěná pečeť uzavírající dopis.

45 (17)

1736 duben 25, Vídeň

Johann Carl Ferdinand Unzeitig píše Johannu Hieblovi, staršímu staroměstského malířského a krumplířského cechu o všech vydáních za potvrzení cechovních privilegií.

Pod textem podpis odesilatele.

Orig. pap. něm.

Archiv NG, sign. AA1211

AA1211

Výpisy z knih a listin staroměstského malířského cechu do r. 1781 – manuskript – napsal Paulo Friderico Fahrschon, člen cechu, datováno chronogramem 1714 - seznam (evidence) členů-malířů (vždy jedno jméno uvedeno v jednom roce), list 13 uprostřed: „1710 5. octob[ri] H[err] Johann Hiebl Altstätter Mahler ein Schweitzer [škrtnuto] Schwab, Oberälterer [pozdější přepis]“

AA 1211

„Výpisy z knih a listin staroměstského pořádku malířského do r. 1781 (P.B. Fahrenschoen)“

AA1211

Titulní list *Výpisů z knih a listin staroměstského malířského cechu* – manuskript – napsal Paulo Friderico Fahrschon, člen cechu, datováno chronogramem 1714

Jan Quirin Jahn:

nepublikovaná excerpta pro připravované dějiny malířství v Čechách – „*Auszug der bisher in Böhmen bekannten Künstler*“, Archiv Národní galerie v Praze, fond 142 –

J. Q. Jahn, **sign. AA 1222/8** („č. 8 konvolut rukopisných poznámek a materiálů k dějinám umění v Čechách“),

dvojlist č. 3/ sloupec vpravo dole „*Johann Hiebel...*“;

Složka označená „*Nachrichten von einigen böhmischen alten Malern und Künstlern 1770*“, kap. IV. (vprostřed vlevo „*Johann Hiebel...*“).

Pozn.: Tento Hieblův nejstarší biogram z roku 1770 se stručnými životopisnými údaji pak v podstatě nezměněné podobě Jahn publikoval ve - Fortsetzung der Nachrichten von böhmischen Künstlern, meistens Ausländern, die sich aber theils in Prag niederlassen, theils daselbst einige Zeit gearbeitet haben, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, XX. Band, erstes Stück, Leipzig, 1776, Kap. VII, s.142 („Johann Hiebel, ein böhmischer Maler“).

Prameny

Jan Quirin Jahn:

nepublikovaná excerpta pro připravované dějiny malířství v Čechách – „*Auszug der bisher in Böhmen bekannten Künstler*“, Archiv Národní galerie v Praze, fond 142 – J. Q. Jahn, sign. AA 1222/8 („č. 8 konvolut rukopisných poznámek a materiálů k dějinám umění v Čechách“) -

- dvojlist č. 3/ sloupec vpravo dole „*Johann Hiebel...*“;
- složka označená „*Nachrichten von einigen böhmischen alten Malern und Künstlern 1770*“, kap. IV. (vprostřed vlevo „*Johann Hiebel...*“);

Archiv NG, sign. AA 1210

Účetní kniha staroměstského malířského pořádku 1699 – 1781

„Raydungsbuch“

s. 34

Neüer Empfang von Anno 1710 den 21 Septemb[ri] bis Anno 1711 den 20.

Septemb[ri]

... Den 5. octobr[i] ist eine Extra ordinari zusam[m]en Kunst gehalten worden, darbei hat h[err] Johann Hibl auf sein Stuck erleget 5 [Gulden]

(5. 10. 1710 byl Johann Hiebel přijat do cechu a zaplatil poplatek za mistrovský kus – 5 zlatých)

s. 46, 60, 110, 114 (opakuje se totožný zápis až do r. 1750), 181.

Archiv NG, sign. AA1211

Výpisy z knih a listin staroměstského malířského cechu do roku 1781 –

vázaný manuskript – sepsal **Paulo Friderico Fahrschon**, člen cechu, datováno chronogramem 1714 - seznam (evidence) členů-malířů (vždy jedno jméno uvedeno v jednom roce), list 13 uprostřed: „1710 5. octob[ri] H[err] Johann Hiebl Altstätter Mahler ein Schweitzer [škrtnuto] Schwab, Oberälterer [pozdější přípis]“ [viz foto „Bruderschaft Hiebel“ č. 153]

Archiv NG, fond Pražská malířská bratrstva 1348-1783. Aktový materiál, sign. AA 1218a č. 96, AA 1219/17 č.40-45 - Korespondence J. Hiebela jako staršího staroměstského malířského cechu z let 1730 – 1736, 4.7. 1747.

Archiv hlavního města Prahy – fond: Sbírka matrik - Farní matriky 1584 – 1870

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Martina ve Zdi, sign. MAR N3O3, fol. 18r (ad Hibelův sňatek 27.1. 1708)

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara Panny Marie před Týnem, sign. TÝN Z3, fol.163r (ad úmrtí H. ženy Máří Magdalena, ve věku 58 let, dne 7. 12. 1737)

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara Panny Marie před Týnem, sign. TÝN Z3, fol. 239r (ad úmrtí J. Hiebela ve věku 76 let, dne 17. 6. 1755)

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2, pag. 52 (ad křest syna Jana Vojtěcha 29. března 1709)

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2, pag. 68 (ad křest syna Antonína Jana 11. června 1710)

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2, pag. 103 (ad křest dcery Marie Josefy Anežky 19. března 1713)

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2, pag. 124 (ad křest dcery Anny Františky 7. května 1715)

AMP, Sbírka matrik, ř. k. fara sv. Havla, sign. HAV N2, pag. 169 (ad křest dcery Marie Terezie 24. září 1718)

AMP, Sbírka papírových listin (Sbírka B1), i. č. 2136, sign. PPL I – 316 (ad testament J. Hiebla z 15. prosince 1747)

AMP, Sbírka rukopisů, Kniha měšťanských práv SMP, sign. 539, fol. 40 (ad udělení Hieblovi měšťanského práva radou Královského Starého Města pražského dne 7. března roku 1713, kde J.H. předložil list zachovalosti a list zhostný, jímž byl propuštěn od 1.2. 1707 z poddanství k panství Kempten)

Národní archiv, fond Tereziánský katastr

kniha i. č. 129, Zpráva vizitační komise z r. 1725 - 1726 pro Staré Město pražské, Zápis domu na fol. 7, Týnská čtvrť, dům č. 16

Národní knihovna ČR v Praze -

sig. MS XXIII C 104, J. Miller, Historia Provinciae Bohemiae SJ ab anno D. 1555 ... ad annum 1723 ... conscripta anno 1723, tomus I. – VI.

Litterae Annuae Collegii Societatis Iesu Praegae ad Sanctum Clementem ad Annum 1723-1725

sign. MS XXIII C 105, 1723; (starší sign. Lobk. knih. MS 276,)

Záznam o Hiebelových freskách v Zrcadlové kapli Klementina - „...*elegante penicillo per D. Ioannem Hibel, celebrem ab arte al fresco, ut vocant, artificem perigi fecerit.*“

Národní knihovna ČR v Praze -

MS XXIII C 105 Litterae Annuae provinciae Bohemiae S.J. 1608 – 1772, tom. 1 – 19

Ústřední archiv Societatis Iesu v Římě –

Supplementa výročních zpráv České jezuitské provincie –

Boh. 137, *Supplementum Historiae Provinciae Boemiae Societatis Iesu*, 1717 – 1722, rok 1722, fol. 207a.

Boh. 142, *Supplementum Historiae Provinciae Boemiae Societatis Iesu*, 1723 – 1725, rok 1724, fol. 65a.

Josef Mika Praepositus Doxanensis, *Diaria* z let 1711, 1712, 1715 – 1720, **1720**, 1723, 1725 - **1729** a 1732 (Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově).

Pamětní listina z kupole klášterního kostela Narození Panny Marie v Doksanech, dat. **1720**, inkoust na pergamenu, pův. uloženo v cínové kapsuli (dat. **1720**) v makovici kupole. (Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově).

Ad Klatovy:

„Idea Collegii Clattoviensis“ ÚSA sbírka map a plánů, inv. č. 1501, XIXb, Jesuitika, fasc. 10, I/10F;

Historia Collegii Clattoviensis SJ, sign. VII-C-29, s. 114, Odd. rukopisů NM v Praze;

Catalogus personarum SJ, SAB Cerr II. 76/10, Národní knihovna ČR v Praze - sig. MS XXIII C 104 - J. Miller, *Historia Provinciae Bohemiae SJ ab anno D. 1555 ... ad annum 1723 ... conscripta anno 1723*, tomus IV, s. 951 a dal; SÚA fond JS III. 437, 461;

Staatsarchiv Augsburg - Salomon-Idler-Str. 2, Sbíрка papírových listin, sign. "Fürststift Kempten Urkunden 5025"

Ve složce „Fürststift Kempten č. 5025“ kupní smlouva ze dne 5. března 1620, ve které uveden jako svědek Lorenz Hiebeler, označený jako malíř kláštera v Kemptenu. Patrně jeden z předků-příslušníků rodiny Hiebelů.

Bibliografie

- Bareš, František:** Soupis památek historických a uměleckých v Král. čes., XXI. Mladoboleslavsko, Praha 1905, s. 192
- Bayer, Günther:** Die Malerfamilie Sichelbein 1580 – 1758, Lindenberg 2003
- Beneš, František:** Doksany, bývalý královský panenský klášter Praemonstrátek nad Ohří, in: *Památky*, Časopis Musea království Českého pro dějepis hlavně český, V., 1863, s. 194.
- Bergner, Paul:** Beiträge und Berichtigungen zu Dlabacž, Lexikon Böhmischer Künstler von Grafen Franz v. Sternberg-Manderscheid, heraus. und durch Anmerkungen ergänzt von Paul Bergner, Prag 1913, s. 14
- Bible,** Písmo svaté Starého a Nového zákona, Ekumenický překlad, Praha 1985
- Biographisches Lexikon zur Geschichte der Böhmischen Länder,** heraus. im Auftrag des Collegium Carolinum von Heribert Sturm, I., München Wien, 1979, s. 621.
- Bitner, Vilém:** Freskové malířství v Praze, Pragensia svatojánská, sborník o kultuře baroka, Praha, 1929, s. 34-35
- Blažiček, O. J. - Čeřovský, J.:** Jan Jakub Steinfels v dokladech břevnovského opatství, in: *Památky-Historie*, XLIII, 1948, s. 92 (s. 91-94)
- Blažiček, O. J.:** Barockkunst im Böhmen, Praha 1967, s. 115
- Blažiček, O. J.:** Umění baroku v Čechách, Praha, 1971, s. 67
- Blažiček, O. J.:** Sochařství pozdního baroka, rokoka a klasicismu v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989
- Brückner, Wolfgang:** Ein tridentinisches Bekenntnisbild. Das Namen-Jesu-Altarblatt der Michaelskirche in München von 1588/89 als Gnadenthron des Neuen Bundes, in: *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, M. Hörsch – E. Oy-Marra (ed.) Petersberg 2000, s. 77 – 86.
- De Feo, Vittorio – Martinelli, Vittorio** (ed.): Andrea Pozzo, Milano 1996 (s. 219-220)

- Dehio, Georg:** Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I, 1993, s. 634
- Die Jesuiten in Wien :** Zur Kunst – und Kulturgeschichte der österreichischen Ordenprovinz der “Gesellschaft Jesu” im 17. und 18. Jahrhundert, Herbert Karner – Werner Telesko (ed.), Wien 2003
- Dlabacž, Gottfried Johann:** *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, I., A-H, Prag, 1815, s. 623-4
- Dobrovský, J.:** Böhmisches Litteratur auf das Jahr 1779, des ersten Bandes drittes Stück, Zweiter Anhang, (Kap.) Kunstsachen; Etwas zur Kunstgeschichte Böhmens, s. 229
- Dziurla, Henryk:** Christophorus Tausch, Wrocław 1991, s. 80, s. 84
- Dziurla, Henryk:** *Aula Leopoldina*, Wrocław 1993, (s. 6, pozn. 3)
- Ekert, F.:** *Církev vítězná*, IV, Praha 1899
- Encyklopedie českého výtvarného umění**, Emanuel Poche (ed.) ,Praha 1975
- Feulner, Adolf:** Skulptur und Malerei des 18. Jahr. in Deutschland, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, 1929, s. 156
- Gensichen, Sigrid:** Zur Ikonologie des Kreuzes: Die Heilige Stiege mit Kapelle des Leidens Christi und die Hofpfarrkirche „Zum Heiligen Kreuz“ an der Rastatter Residenz, 1719 bis 1723. In: *Zwischen Sonne und Halbmond. Das Erbe des Türkenlouis: Bauen und Bewahren*. Kolloquium zur Baugeschichte und Denkmalpflege der Barockresidenz Rastatt am 15. und 16. September 2005 im Rastatter Schloss. Stuttgart 2006, s. 101 – 110
- Görlich, Franz:** *Versuch einer Geschichte der Pfarrkirche in Schweidniz. Ein Beitrag zur Schlesischen Kirchengeschichte von Franz Görlich*. Die Gelegenheit der fünfhundertjährigen Jubelfeier obigen Gottes Hauses, Schweidniz, **1830**, s. 92
- Hall, James:** *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991
- Hanulanka, Danuta:** *Świdnica*, kap. Zabytki – Kościół parafialny św. Stanisława i Wacława, Wrocław 1961, s. 49 – 94, **88**
- Hejnic, O.:** Příčinky k dějinám chrámu P.M. v Sedlci u Kutné Hory, in: *Památky archeologické* XXIII, 1909, s. 429-32

- Herain, K. V.:** České malířství od doby Rudolfské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576 – 1743, Praha 1915
(s. 43, s. 86 č. pozn. 88, s. 119-120 č. pozn. 170, s. 122 č. pozn. 172, s. 128 č. pozn. 200, s. 132 č. pozn. 213)
- Hejnic, O.:** Příčinky k dějinám chrámu P. Marie v Sedlci u Kutné Hory, in : *Památky archeologické XXIII*, 1909, s. 429 - 32
- Hobzek, Josef:** Kulturní památka Doksany, KSSPPaOP Ústí n. Labem, 1983, bez paginace.
- Hoffmann, Hermann:** *Die Jesuiten in Schweidnitz*, Bergland Verl., Schweidnitz, 1930a, s. 154
- Hoffmann, Hermann:** *Die katholische Pfarrkirche in Schweidnitz*. Eine Führung von Hermann Hoffmann. Festgabe zum 600-jährigen Bestehen der Kirche, Bergland – Gesellschaft für Volksbildung, m. b. H. Schwiednitz, Schweidnitz 1930b
- Horyna, M.– Vilímková, M.:** Architektura, in: *Praha na úsvitu nových dějin*, Praha 1988, s. 361-368
- Horyna, Mojmír:** Několik poznámek ke vztahu hmoty a prostoru vrcholně barokní architektury, in: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620-1740*. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24. – 27. září 2001, (ed. O. Fejtová - V. Ledvinka - J. Pešek - V. Vlínas), Praha 2004, s. 196
- Hubala, Erich.:** in: *Barock in Böhmen*, München, 1964, s. 214-215
- Chytil, Karel:** V. V. Reiner, in: *Lumír XI.*, 1883, s.200
- Jahn, J. Q.:** Fortsetzung der Nachrichten von böhmischen Künstlern, meistens Ausländern, die sich aber theils in Prag niederlassen, theils daselbst einige Zeit gearbeitet haben, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und den freyen Künste*, XX. Band, erstes Stück, Leipzig, 1776, Kap. VII, s. 142
- Jahn, J. Q.:** Peter Brandel, Geschicht – und Bildnissmahler, in: *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber. Fortsetzung des Neuen Museums für Künstler und Kunstliebhaber*, heraus. von J. G. Meusel, Leipzig, 1796, s. 312 - 313
- Jiřík, V.:** Bernhard Kerber, Andrea Pozzo, in: *Umění*, XXI, 1973, s. 364

- Kalinowski, Konstanty:** *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa, 1986, s. 176-179
- Kerber, Bernhard:** Andrea Pozzo, 1971, s. 211-212
- Kop, František:** Zrcadlová kaple v pražském Klementinu, Praha 1938
- Kořán, I.:** Klementinské sakrální památky in: *Památky Univerzity Karlovy*, Petráň ed., Praha 1999, s. 131-132.
- Koziel, Andrzej:** Barokní přepych klášterů a paláců – Ars Bohemica. Umění z Čech ve Slezsku, in: *Slezsko perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, A. Niedzielenko – V. Vlnas (eds.), Praha 2006, s. 302
- Krsek, Ivo:** Malířství vrcholného baroka na Moravě, in: *Dějiny českého výtvarného umění* II/2, Praha 1989, s. 619
- Kubíčková, Jarmila:** Bývalý klášter Premonstrátek v Doksanech nad Ohří, edice Poklady umění v Čechách a na Moravě, sv. 66, Praha 1944, bez paginace
- Kuchařová, Hedvika – Šturc, Libor:** Doksanský klášter, in: Tomáš Hladík (ed.), *František Preiss kol. 1660 - 1712. Restaurované sochy z klášterního kostela Narození Panny Marie v Doksanech*, Praha 2005. (ad Hiebel s. 14)
- Kuchynka, Rudolf:** Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699 – 1781, in: *Památky archeologické* XXVIII, 1916, s. 83
- Kuchyňka, R.:** Palkovy fresky v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXIX, 1917, s.129
- Lehmann, Edgar:** Die Bibliotheksräume der deutschen Klöster in der Zeit des Barok, Berlin, 1996
- Lehmeyer, K.:** Beiträge zur Baugeschichte des Rastatter Schlosses, III. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. NF.Jahrg. XXIX, 1914, s. 583
- Líbal, D.:** Románský kostel kláštera premonstrátek v Doksanech, *Zprávy pam. péče*, VI. 1942
- Lohmeyer, Karl:** Beiträge zur Baugeschichte des Rastatter Schlosses. In: Zeitschrift für Geschichte d. Oberrheins. Neue Folge XXVII, 1912 und NF XXIX, 1914

- Macek, P. – Vlček, P. – Zahradník, P.:** František Maxmilián Kaňka, „in regno Bohemiae aedilis famosissimus“, in: *Umění XXXX*, 1992, s. 180-227.
- Mádl, K.B.:** Socha M. B. Brauna, in: *Umění II*, 1929, s. 200, pozn. I
- Maier, Konstantin:** Kirchliche Pracht als inszeniertes Gotteslob. Barocke Frömmigkeit und Liturgie. In: *Zwischen Sonne und Halbmond. Das Erbe des Türkenlouis: Bauen und Bewahren*. Kolloquium zur Baugeschichte und Denkmalpflege der Barockresidenz Rastatt am 15. und 16. September 2005 im Rastatter Schloss. Stuttgart 2006, s. 87 – 92
- Mareš, F.:** Stavitel P. I. Bayer, *Památky archeologické*, XXIV, 1910, s. 454
- Masson André:** Originalité de l'art tchèque dans le décor des bibliothèques anciennes, in: *Gazette des Beaux Arts* 74, 1969, s. 313-332
- Matějček, A.:** Dějepis umění, IV, Praha, 1932, s. 319
- Matějček, A. - Wirth, Z.:** Český Barok výtvarný, in: *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, 1940, s. 205
- Matějka B.:** Další příspěvek k dějinám Pražského baroka, *Památky archeologické*, XVIII, 1898, s. 541.
- Matějka, B.:** Soupis památek historických a uměleckých v Král. čes., IV. Roudnicko, díl I., 1898, s. 74-76, 78,79
- Mixová, V.:** Archivní příspěvky k dějinám stavby a výzdoby kostela sv. Klimenta, in: *Umění VII*, 1959, s. 68
- Müller, Hermann Alexander - Singer, Hans Wolfgang:** Allgemeines Künstlerlexikon, II, I. Hälfte, 1896, s.177
- Nagler, G. K.:** Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. VI., München, 1838, s. 173
- Naňková, Věra:** Architekt a stavitel Pavel Ignác Bayer, *Umění XXII*, 1974, s. 224 – 261
- Naňková, V.:** Architektura vrcholného baroka, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989, s. 432-437
- Neumann, J.:** V. V. Reiner a Petr Brandl, *Umění XV*, 1967, s. 437-476
- Neumann, J.:** Petr Brandl 1668-1735, kat. Národní galerie v Praze, Praha 1968, s. (48), 59, 65

- Neumann, J.:** Český barok, Praha 1974, s.95,104
- Neumann, J.:** heslo Hiebel in: Encyklopedie českého výtvarného umění, ed. E. Poche, 1975, s. 161.
- Neumann, J.:** Le Baroque en Bohême, Paříž, 1981, s.111
- Nevímová, Petra:** Johann Hiebels Deckenfresko in der Prager Spiegelkapelle, in: *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, M. Hörsch – E. Oy-Marra (ed.) Petersberg 2000, s. 169 – 175.
- Nevímová, Petra:** Mariánský cyklus fresek v Doksanech, in: *Dějiny a současnost*, ročník 4, 2001, č. 4, s. 18 - 24.
- Nevímová, Petra:** *Výstavba a výzdoba Klementina v letech 1556 – 1773*, disertační práce na Filosofické fakultě UK v Praze, Praha 2001b
- Nevímová, Petra:** Virga notat virginem et flos Deum hominem, freskový cyklus J. Hiebela v Doksanech, in: *Barokní umění v severozápadních Čechách*. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 24. – 25. května 2001, ed. P. Hrubý – M. Hrubá, Ústí nad Labem 2003, s. 197 – 232
- Novotný, Adolf:** Biblický slovník, Praha 1992
- Nowotny, Sobieslaw:** *Świdnica, Przewodnik*, Świdnica 1999, s. 50
- Ottův slovník naučný**, XI., Praha 1897, s. 274
- Oulíková, Petra:** Klementinum : průvodce, Praha 2006
- Petráň, Josef:** Památky knižní kultury, in: J. Petráň (ed.), *Památky Univerzity Karlovy*, Praha 1999, s. 172 - 180
- Podlaha, A.:** Soupis památek historických a uměleckých v Království českém, IX. Rokycansko, Praha 1900, s. 93
- Podlaha, A.:** Dějiny kolejí jezuitských v Čechách a na Moravě od roku 1654 až do jejich zrušení, *Sborník historického kroužku*, X. – XIII., Praha 1914, s. 46
- Podlaha, A.:** Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXVI, 1914b, s. 41
- Podlaha, A.:** Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXVIII, 1916, s. 164-5

- Podlaha A.:** Materiálíe k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, in: *Památky archeologické*, XXIX, 1917, s. 65, 67, 60, 137
- Podlaha, A.:** Český slovník bohovědný, Praha, 1930, IV, s.907
- Pražské baroko,1600-1800**, katalog výstavy Umění v Čechách XVI.-XVIII.století, Praha, 1938
- Preiss, P.:** Zkreslující pohled na české barokní freskařství v díle německého badatele, in: *Zprávy památkové péče*, XV, 1955, s. 162
- Preiss, P.:** Baroková iluzivní malba architektury a Čechy, in: *Umění věků. Věnováno k 70. narozeninám J. Cibulky*, Praha, 1956, s. 176 (172-178)
- Preiss, P.:** in: *L'Arte del Barocco in Boemio*, 1966, s. 30 a dal.
- Preiss, P.:** in: O. J. Blažiček - J. Blažková - P. Preiss, Německý obraz českého baroka, *Umění XV*, 1967, s. 408, pozn. 55
- Preiss, P.:** in: *Kunst des Barock in Böhmen*, velký katalog výstavy, Essen, 1977, s.233
- Preiss, P.:** in: *Kunst des Barock in Böhmen*, malý katalog výstavy, Essen, 1977, s. 137-138
- Preiss, P.:** Freska Jana Hiebla v knihovním sále Klementina, in: *Poceta dr. Emmě Urbánkové, spolupracovníci a přátelé k 70. narozeninám*, Státní knihovna, Praha, 1979, s. 285-306
- Preiss, P.:** in: *Le Baroque en Bohême*, Paříž, 1981, s.152
- Preiss, P.:** Malířství vrcholného baroka v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Academia Praha, 1989, s. 549-551
- Preiss, P.:** *F. K. Palko*, Praha 1999 (s. 236-239)
- Přibilová, J.:** Svědectví z baroka, J. A. Lurago, stavitel jezuitského kostela sv. Klimenta v Praze. In: *Staletá Praha XXI*, 1991
- Renner, Anna Maria:** Die Schlosskirche zu Rastatt und ihr Baumeister Michael Ludwig Rohrer. Die Baumeisterfamilie Rohrer. Schriftenreihe der Badischen Heimat „Vom Bodensee zum Main“ Nr. 43, Karlsruhe 1936
- Renner, Anna Maria:** Die Kunstinventare der Markgrafen von Baden. Beiträge zur Geschichte des Oberrheins, herausg. Oberrh. Historischen Kommission, Bühl 1941

- Renner, A. M.:** Die Heilig Kreuz-Kirche, ehemals Schlosskirche, in: *Festschrift zur 200sten Wiederkehr der Kircheneinweihung am 2. 9. 1964*, Hrsg. Katholisches Stadtpfarramt St. Alexander, Rastatt 1964, s. 29-35
- Renner, Anna Maria:** Sibylla Augusta Markgräfin von Baden, Karlsruhe 1976
- Royt, Jan – Šedinová, Hana:** Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha, 1998
- Royt, Jan:** Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999, s. 67,
- Royt, Jan:** Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- Royt, Jan:** Franziska Sibylla Augusta markraběnka bádenská jako „druhá Helena“. K ikonografii výzdoby zámeckého kostela sv. Kříže v Rastattu. In: *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, B. Bukovinská – L. Slaviček (ed.), Praha 2006b, s. 271 – 277
- Sachs, Rainer – Sokół, Teresa:** Życie i twórczość rzeźbiarza T. F. Stallmeyera, in: *Dziedzictwo artystyczne Świdnicy*, Wrocław – Świdnica, 2003, s. 147 – 158
- Sajíc, J.:** Pokladnice věků. Klementinum a Universitní knihovna, Praha 1948
- Schaller, Jaroslav:** Beschreibung der kgl. Haupt-und Residenzstadt Prag, III. Band, Die Altstadt, VI. St. Klemens Kirche, Prag, 1796, s. 60
- Schloss Rastatt, 300 Jahre Residenzschloss Rastatt**, Ein Sonderheft von Schlösser Baden – Württemberg, Stuttgart 2000
- Simon, Hugo:** *Historiam Ecclesiae parochialis Schwidnicensis ...* (uspořádal Dr. J. A. Kopietz), Schweidnitz 1865 – 1878, p. 238
- Skibińska, J.:** Dokumentacja i konserwacja malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego w województwie wrocławskim w latach 1970 – 1973, in: *Roczniki Sztuki Śląskiej*, XI, Wrocław 1977, s. 158
- Stich, Alexandr:** *Magnet a pelikán* – dva exkluzivní barokní motivy, in: Česká literatura doby baroka, Sborník příspěvků I české literatuře 17. a 18. století, Památník národního písemnictví, Praha 1994, s. 89 – 115.
- Svoboda, Karl M.:** Hochbarock in Böhmen und Mähren, Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in den Sudetenländern, Jahrgang 71, 1941-42, s.12
- Świdnica, Zarys monografii miasta**, ed. W. Korta, Wrocław – Świdnica 1995

- Šperling, I.:** Jan Hiebel a A. Pozzo, in: *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha, 1986a, s. 294-305
- Šperling, I.:** Restaurované fresky J. Hiebela v kostele sv. Klimenta v Klementinu v Praze, in: *Památky a příroda* 11, 1986b, s. 449 - 457
- Thieme-Becker,** Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, herausgegeben von Hans Vollmer, Leipzig, 1924, Bd. 17, s. 52
- Tintelnott, H.:** Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München, 1951, s. 116
- Toman, Prokop,** Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha, 1936, s. 204-205
- Toman, Prokop,** Nový slovník československých výtvarných umělců, I díl, Praha, 1947, s. 331
- Turnwald, Wilhelm:** Die Deutschen in der Entwicklung der Barockmalerei Böhmen, sv. 71, 1933, s. 224
- Umělecké památky Čech I.,** Ústav teorie a dějin umění ČSAV, E. Poche ed., Praha 1977, s. 283-284, 286.
- Vaněk, F. – Hostaš, K. – Borovský, F.:** Soupis památek historických a uměleckých v Král. čes., VII. Politický okres klatovský, Praha 1899, s. 62-73
- Vilímková, M.:** Stavitelé paláců a chrámů, Praha 1986, s. 203;
- Vlasáková, A.:** Ikonografický program kostela Zvěstování Panny Marie, zv. Zrcadlová kapele, v pražském Klementinu, *Umění*, 42, 1994, s. 120 – 140.
- Vlček, P. – Sommer, P. – Foltýn, D.:** Encyklopedie českých klášterů, Praha 1997
- Voit, P.:** Pražské Klementinum, Praha 1990 (s. 41, 39)
- Vokolková, D.:** K ikonografii výzdoby kostela sv. Klimenta, in: *Umění* XXXII, 1984, s. 132-3
- de **Voragine, Jakub:** Legenda aurea, trans. V. Bahník – A. Vidmanová, Praha 1984
- Wagner, Václav:** Jesuitský kostel v Klatovech, Poklady nár. umění, Praha, 1940 (bez paginace)
- Wachsmanová, Viktorie:** Život a dílo Abrahama Leuthnera, in: *Památky archeologické*, XLII 1939-1946, Praha 1946, s. 34-40

- Weiland, Elisabeth:** Markgräfin Sibylla Augusta von Baden. Ein Beitrag zur Geschichte eines fürstlichen Frauenlebens um die Wende des 17. Jahrhunderts, nepublikovaná disertační práce, Universität Freiburg 1922
- Weiskirchner, Lotte:** Die Kapellen der Rastatter Residenz, nepublikovaná magisterská práce, univerzita v Tübingen, 1990
- Wirth, Z.:** František Maxmilián Kaňka, Náčrt k monografii barokového architekta, in: *Cestami umění*. Sborník k počtě 60. narozenin Antonína Matějčka, Praha 1949, s. 161-175
- Witkowski, Jacek:** Domina in Sole: Świdnicki obraz Madonny z Dzieciątkiem, in: *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki*. Poznańskie Towarzystwo przyjaciół nauk, wydział nauk o sztuce, prace komisji historii sztuki, tom 32, we współpracy z Uniwersytetem Wrocławskim, Poznań 2002, s. 49 – 52.
- Wurzbach, C.:** Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, IX. Bd., 1863, Wien, s. 5 – 6
- Žáček, Rudolf:** Dějiny Slezska v datech, Praha 2004, (Svídnicko, s. 446 – 448)

