



1.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Prezentacja św. Antoniego*, 1718, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Presentation of St. Anthony*, 1718, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

2.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Prezentacja św. Antoniego*, fragment z przedstawieniem herbu Johanna Antona von Schaffgotscha, 1718, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Presentation of St. Anthony*, fragment with depiction of the coat of arms of Johann Anton von Schaffgotsch, 1718, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

## Hagiografia, heraldyka, ideologia

Obrazy Johanna Jacoba Eybelwiesera młodszego  
dla klasztoru Franciszkanów Reformatów we Wrocławiu i ich fundatorzy

---

## Hagiography, heraldry, ideology

Paintings by Johann Jacob Eybelwieser the Younger for the Reformed  
Franciscan monastery in Wrocław and their funders

**Marek Kwaśny**

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław

**D**zieje wrocławskiego klasztoru Franciszkanów Reformatów oraz kościoła pw. św. Antoniego Padewskiego stanowią zagadnienie dość dobrze rozpoznane w literaturze przedmiotu. Dużą w tym zasługą badań podjętych w ostatnich latach przez wrocławskiego historyka Marcina Musiała, który – w znacznej mierze opierając się na źródłach archiwalnych – dokładnie prześledził proces ponownego przybycia franciszkanów reformatów do Wrocławia, budowy klasztoru i nowej świątyni oraz pracy nad jej wyposażeniem, czego efekty zaprezentował w szeregu artykułów<sup>1</sup>. Dokumentem o szczególnej wartości wydaje się przywoływana przez Musiała kronika wrocławskiego konwentu, spisana w latach 1750–1756<sup>2</sup>. Manuskrypt, przechowywany obecnie w Archiwum Narodowym w Pradze, posłużył badaczowi za

**T**he history of the Reformed Franciscan monastery and St. Anthony of Padua church in Wrocław is a well-documented subject in the literature. This is primarily due to the research conducted in recent years by Wrocław historian Marcin Musiał. He accurately traced the Reformed Franciscans' return to Wrocław, the construction of their monastery and new church, and the work on its furnishings. His findings, mainly based on archival sources, have been presented in several articles<sup>1</sup>. A document of particular value seems to be the chronicle of the Wrocław convent written between 1750 and 1756, quoted by the researcher<sup>2</sup>. The manuscript, now stored in the National Archives in Prague, served as a starting point for the researcher to describe the painting and sculptural decoration of the church and monastery<sup>3</sup>.

punkt wyjścia do opisu wystroju malarskiego oraz rzeźbiarskiego wewnątrz kościoła i klasztoru<sup>3</sup>. Powołując się na ów kodeks, Musiał wynotował, iż w latach 1719–1722 znany wrocławski malarz Johann Jacob Eybelwieser młodszy zrealizował cykl 11 scen z życia św. Antoniego przeznaczonych do klasztornej kruzganki, a fundatorami malowideł byli „arystokracja i mieszczaństwo wrocławskie”<sup>4</sup>. Musiał uznał obrazy za zaginione bądź – w przypadku fresków – za ukryte pod warstwami przemalowań<sup>5</sup>, gdyż istotnie we wnętrzach klasztoru oraz świątyni, należących obecnie do ojców paulinów, próżno szukać płócien odpowiadających opisowi zawartemu w kronice.

Gdy wydawało się, że wykonane dla wrocławskich reformatów dzieła Eybelwiesera zostały bezpowrotnie utracone, doszło do sensacyjnego odkrycia: na początku 2021 r. do pracowników Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego zgłosił się ojciec Jozafat Roman Gohly, gwardian konwentu Franciszkanów na Karłowicach we Wrocławiu. Poinformował, że w budynku klasztoru znajduje się pięć półowalnych malowideł na płótnie przedstawiających sceny z życia św. Antoniego Padewskiego, a podczas niedawnej konserwacji na jednym z nich odkryto sygnaturę malarza sugerującą, że autorem jest Eybelwieser młodszy<sup>6</sup>. Na obrazach – o wymiarach ok. 230 × 140 cm – ukazano sceny: *Prezentacja św. Antoniego*, *Kazanie na deszczu*, *Wskrzeszenie umarłego*, *Spowiedź św. Antoniego* oraz *Kazanie św. Antoniego*. Tematykę dzieł dodatkowo wyjaśniają umieszczone u dołu inskrypcje w językach łacińskim i niemieckim. Sygnatura widoczna w prawym dolnym rogu obrazu *Prezentacja św. Antoniego* – „Joan Jacob Eijbelwisser” – z pewnością miała swój dalszy ciąg, dziś już nieczytelny. Każde z pięciu malowideł opatrzone zostało innym herbem z inicjałami i datą powstania, umiejscowionymi po lewej stronie u dołu. Ich rozpoznanie nie pozostawia najmniejszych wątpliwości, że są to obrazy z zaginionego cyklu *Legenda św. Antoniego Padewskiego* z dawnego klasztoru Franciszkanów Reformatorów we Wrocławiu, o których mowa w kronice konwentu. Dobry stan zachowanych dzieł skonfrontowany z zapi-

In reference to this codex, Musiał noted that from 1719 to 1722, the renowned Wrocław painter Johann Jacob Eybelwieser the Younger created a series of 11 scenes featuring St. Anthony's life for the monastery cloister. The paintings were funded by “the Wrocław aristocracy and patricians”<sup>4</sup>. Musiał believed that the paintings were lost or, in the case of the frescoes, hidden under layers of repainting<sup>5</sup>. In the monastery and church interiors, now owned by the Pauline Fathers, one can hardly find paintings that match the description in the chronicle.

When it seemed that the Eybelwieser's works made for the Wrocław reformed friars had been irretrievably lost, a sensational discovery was made: in early 2021, the staff of the Institute of Art History at the University of Wrocław were approached by Father Jozafat Roman Gohly, guardian of the Franciscan convent in Karłowice, Wrocław. He reported that there were five semi-oval paintings on canvas depicting scenes from the life of St. Anthony of Padua in the monastery building. During a recent restoration, a painter's signature was discovered on one of them, indicating that the author was Eybelwieser the Younger<sup>6</sup>. The paintings – measuring approximately 230 × 140 cm – feature: *Presentation of St. Anthony*, *St. Anthony's Sermon on the Rain*, *Resurrection of the Dead*, *Confession of St. Anthony* and *Sermon of St. Anthony*. The subject matter of the paintings is further clarified by inscriptions in Latin and German at their bottoms. The painter's signature, visible in the lower right-hand corner of the painting *Presentation of St. Anthony* – “Joan Jacob Eijbelwisser” – certainly had a continuation, now yet illegible. Each of the five paintings bore a different coat of arms with initials and creation date, positioned on the bottom of the left-hand side. Their identification leaves no doubt that these are paintings from the lost cycle of *The Legend of St. Anthony of Padua* from the former Reformed Franciscan monastery in Wrocław, mentioned in the convent chronicle. The good condition of the preserved paintings, confronted with the records contained in the chronicle allows several observations to be made. Thus, the main goal of this

sami zawartymi w klasztornej kronice pozwala poczynić kilka obserwacji. Dlatego nadrzędnymi celami niniejszego artykułu są ponowne spojrzenie na owe zapisy, dotyczące fundacji cyklu, zidentyfikowanie donatorów, a także deskrypcja zachowanych obrazów, zdefiniowanie ich programu ideowego, funkcji i przeznaczenia<sup>7</sup>. Na wstępie jednak warto w kilku słowach zarysować kontekst historyczny.

Nie ulega wątpliwości, że zakon franciszkanów reformatów należał do największych beneficjentów kontrreformacyjnej ofensywy Habsburgów na Śląsku. W ciągu XVII w. zgromadzenie wzbogaciło się o osiem nowych placówek założonych na terenie Dolnego Śląska i hrabstwa kłodzkiego, przy czym znaczna część tych fundacji odbywała się pod auspicjami samego cesarza, z pomocą państwowej machiny urzędniczej oraz wysoko postawionej szlachty katolickiej<sup>8</sup>. Tak się stało również w przypadku konwentu we Wrocławiu. Gdy 10 maja 1685 biskup Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg dokonał poświęcenia i wmurowania kamienia węgielnego pod budowę kościoła i klasztoru św. Antoniego przy dawnej Hundegasse, symbolicznie uwieńczył trwające od 1650 r. starania czeskiej prowincji zakonu o rewindykację klasztoru św. Bernardyna, wsparte przez cesarza Ferdynanda III Habsburga<sup>9</sup>. Choć pieniądze na budowę klasztorów w miastach księstw cesarskich wielokrotnie zapewniała kamera cesarska<sup>10</sup>, to we Wrocławiu największe koszty poniosło miasto, mimo że protestancki ratusz podejmował próby odcięcia się od finansowania, m.in. poprzez zapisy w ratyfikowanym w 1678 r. akcie fundacyjnym<sup>11</sup>. Niemniej jednak, choć opłacona z kasy miejskiej, fundacja konsekrowanego w 1709 r. kościoła i klasztoru św. Antoniego miała mocno polityczny, kontrreformacyjny charakter<sup>12</sup> – w istocie była to pierwsza od czasów średniowiecza katolicka budowla tej rangi wzniesiona w mieście zdominowanym przez luteranów<sup>13</sup>, a niebawem wśród jej dobroczyńców mieli znaleźć się czołowi przedstawiciele nowej śląskiej elity: katolickiej szlachty, silnie związanej z dworem Habsburgów.

Potwierdza to lektura zdeponowanej w Archiwum Narodowym w Pradze kroniki zatytu-

article is to reexamine the records related to the funding of the cycle. This includes identifying the donors and providing a detailed description of the remaining paintings. Additionally, the article aims to define the paintings' program, function, and purpose<sup>7</sup>. However, it is worth outlining the historical context in a few words as a preliminary step.

Undoubtedly, the Order of Reformed Franciscans was one of the greatest beneficiaries of the Habsburg counter-reformation offensive in Silesia. In the course of the 17th c., the congregation was enriched by eight new institutions established in Lower Silesia and the County of Kłodzko, and a large part of these fundings took place under the auspices of the Emperor himself, with the help of the state administrative machinery and the high-ranking Catholic nobility<sup>8</sup>. This was also the case with the monastery in Wrocław. On 10 May 1685 Bishop Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg consecrated and laid the foundation stone of St. Anthony's church and monastery on the former Hundegasse. This event symbolically marked the success of the Bohemian province of the order's efforts to reclaim St. Bernardine's monastery, which had been ongoing since 1650 and was supported by Emperor Ferdinand III Habsburg<sup>9</sup>. The construction of monasteries in the cities of the imperial principalities was usually financially supported by the imperial Kammergut<sup>10</sup>. However, Wrocław bore the most considerable costs, even though the Protestant city council tried to distance itself from the funding. This was evident in the provisions of the foundation deed ratified in 1678<sup>11</sup>. Even though the city treasury paid for it, the funding of St. Anthony's church and monastery, which was consecrated in 1709, was driven by strong political and counter-reformation motives<sup>12</sup>. It was the first Catholic building of its kind to be erected in a city dominated by Lutherans since the Middle Ages<sup>13</sup>. Soon, leading members of the new Silesian elite, particularly the Catholic nobility with solid ties to the Habsburg court, became its benefactors.

This is confirmed by the chronicle deposited in the National Archives in Prague, titled

lowanej *Archivum Conventus Wratislaviensis noviter descriptum Anno MDCCL*<sup>14</sup>. Jej odczytanie pozwala na precyzyjne wskazanie nazwisk fundatorów nie 11 – jak wynotował Musiał – ale aż 22 (!) malowideł wykonanych przez Eybelwiesera dla klasztoru. Znalazł się tam bowiem fragment, z którego wprawdzie wynika, że w 1719 r. zakonnicy przyjęli darowizny na poczet zamówienia rozbudowanego cyklu 11 scen z życia św. Antoniego Padewskiego, który miał znaleźć się w klasztornych krużgankach („*Anno 1719. usque ad tempus capituli perfecta sunt 11 imagines de vita S. Antonij Paduani in ambilu claustrali appensa*”), ale w dalszej części kroniki napisano, iż w latach 1720–1722 kolejnych 11 darczyńców ufundowało następnych 11 płócien do tego samego cyklu („*Anno 1720. 21. et 22. curarunt residuas imagines de vita S. Antonij Pad. in ambilu interiore pingi sequentes Patroni*”)<sup>15</sup>. Każdy z fundatorów został wymieniony z imienia i nazwiska oraz z uwzględnieniem pełnionej przezeń funkcji. Wśród darczyńców pierwszych 11 obrazów znaleźli się:

01. hrabia Johann Anton von Schaffgotsch, starosta księstwa świdnicko-jaworskiego („*Joanns Antonius Comes de Schaffgotsch Capit: Ducatus Schwidn: et Javor:*”);
02. hrabia Johann Wolfgang von Frankenberg, starosta księstwa głogowskiego („*Joannes Wolfgangus Comes de Franckenberg Capit: Ducatus Glogo:*”);
03. Johannes Joseph Kramer, opat klasztoru kanoników regularnych na Piasku („*Joannes Kramer Abbas Arenensis*”);
04. hrabia Johann Baptista Neyhardt, prezydent Śląskiej Kamery Królewskiej („*Joannes Comes de Neüthart Caesar: Cam: Praes:*”);
05. hrabia Otto Wenzel von Nostitz, radca Urzędu Zwierzchniego („*Otto Wenceslaus comes de Nostitz Suprema Camera Consili:*”);
06. hrabia Maximilian von Frankenberg, radca Urzędu Zwierzchniego („*Maximilianus comes de Franckenberg Supre: Cam: Consil:*”);
07. baron Peter Leopold von Orlick und Laziska, radca Śląskiej Kamery Królew-

*Archivum Conventus Wratislaviensis noviter descriptum Anno MDCCL*<sup>14</sup>. A reading of the chronicle allows the precise identification of the names of the funders of not 11 – as noted by Marcin Musiał – but as many as 22 (!) paintings made by Eybelwieser for the monastery. There is a passage indicating that, in 1719, the monks accepted donations for the commission of a large cycle of 11 scenes from the life of St. Anthony of Padua, which was to be placed in the cloisters of the monastery (“*Anno 1719. usque ad tempus capituli perfecta sunt 11 imagines de vita S. Antonij Paduani in ambilu claustrali appensa*”), but the chronicle goes on to say that in 1720–1722 another 11 donors funded a further 11 canvases for the same cycle (“*Anno 1720. 21. et 22. curarunt residuas imagines de vita S. Antonij Pad. in ambilu interiore pingi sequentes Patroni*”)<sup>15</sup>. Each of the funders was mentioned by name along with the function they held. Among the donors of the first 11 paintings were:

01. count Johann Anton von Schaffgotsch, Landeshauptmann of the Duchy of Świdnica and Jawor (“*Joanns Antonius Comes de Schaffgotsch Capit: Ducatus Schwidn: et Javor:*”);
02. count Johann Wolfgang von Frankenberg, Landeshauptmann of the Duchy of Głogów (“*Joannes Wolfgangus Comes de Franckenberg Capit: Ducatus Glogo:*”);
03. Johannes Joseph Kramer, abbot of the Monastery of Canons Regular of the Sand Island (“*Joannes Kramer Abbas Arenensis*”);
04. count Johann Baptist Neyhardt, President of the Royal Silesian Chamber (“*Joannes Comes de Neüthart Caesar: Cam: Praes:*”);
05. count Otto Wenzel von Nostitz, councillor of the Superior Office (“*Otto Wenceslaus comes de Nostitz Suprema Camera Consili:*”);
06. count Maximilian von Frankenberg, councillor of the Superior Office (“*Maximilianus comes de Franckenberg Supre: Cam: Consil:*”);

skiej i przedstawiciel księcia Liechtenstein na sejm śląski („*Petrus Leopoldus L. B. de Orlick Duc: Oppav: ad publ: deputat:*”);

08. baron Tobias Augustin von Haßlingen, radca Urzędu Zwierzchniego i asesor księstwa świdnicko-jaworskiego („*Augustinus L. B. de Haßlinger Asesor Ducat: Schwid: et Javor:*”);

09. Ludwig Maximilian Cocx von Onssel, sekretarz Śląskiej Kamery Królewskiej („*Ludovicus de Cox Caesarae Aulicae Camera Consist:*”);

10. hrabia Georg Christoph von Proskau („*Georgius Christophorus Comes de Proskau*”)<sup>16</sup>.

W przypadku tego ostatniego nie podano pełnionej funkcji, choć wiemy, że był on radcą Śląskiej Kamery Królewskiej i asesorem sądowym w księstwie głogowskim<sup>17</sup>. Zaznaczono wszakże, iż odpowiadał za sfinansowanie nie jednego, ale dwóch obrazów. Fundatorami kolejnych 11 malowideł byli:

01. Anton Lothar von Hatzfeld, kanonik i wikariusz generalny („*Antonius Lotharius S.R.I. Comes de Hatzfeld, Can: Wratisl: et Herbip:*”);

02. hrabia Franz von Hatzfeld, radca Urzędu Zwierzchniego i cesarski podkomorzy („*Franciscus S.R.I. Comes ab Hatzfeld Dynasthia in Trachenberg S. C. M. Intimis Consil:*”);

03. Johann Fuhrlong, radca Śląskiej Kamery Królewskiej („*Joanes de Fuhrlonk Camera Regia Consil: et Supremus Teloniorum Director*”);

04. Sebastian von Peschel, radca Śląskiej Kamery Królewskiej („*Sebastianis de Peschel Regia Camera Consil: et Suprema Posta Director*”);

05. Friedrich Brzezowsky, sekretarz Śląskiej Kamery Królewskiej („*Fridericus Breziowsky Reg. Camera Secret:*”);

06. Anton Fichtel, nadworny medyk biskupa wrocławskiego („*Antonius Fichtel, Medic: Dei Serenissimi Electoris Trevir: ac Epi: Wratisl: aulae, nec non Convertertus Physicus*”);

07. baron Peter Leopold von Orlick und Laziska, councillor of the Silesian Royal Chamber and representative of the Prince of Liechtenstein at the Silesian Parliament, („*Petrus Leopoldus L. B. de Orlick Duc: Oppav: ad publ: deputat:*”);

08. baron Tobias Augustin von Haßlingen, councillor of the Superior Office and Assessor of the Duchy of Świdnica and Jawor („*Augustinus L. B. de Haßlinger Asesor Ducat: Schwid: et Javor:*”);

09. Ludwig Maximilian Cocx von Onssel, secretary of the Royal Silesian Chamber („*Ludovicus de Cox Caesarae Aulicae Camera Consist:*”);

10. count Georg Christoph von Proskau („*Georgius Christophorus Comes de Proskau*”)<sup>16</sup>.

In the case of the latter, his function is not stated, although we know that he was a councillor of the Royal Silesian Chamber and a court assessor in the Duchy of Głogów<sup>17</sup>. However, it is stated that he was responsible for financing not one, but two paintings. The funders of another 11 paintings were:

01. Anton Lothar von Hatzfeld, canon and vicar general („*Antonius Lotharius S.R.I. Comes de Hatzfeld, Can: Wratisl: et Herbip:*”);

02. count Franz von Hatzfeld, councillor of the Superior Office and imperial chamberlain („*Franciscus S.R.I. Comes ab Hatzfeld Dynasthia in Trachenberg S. C. M. Intimis Consil:*”);

03. Johann Fuhrlong, councillor of the Silesian Royal Chamber („*Joanes de Fuhrlonk Camera Regia Consil: et Supremus Teloniorum Director*”);

04. Sebastian von Peschel, councillor of the Silesian Royal Chamber („*Sebastianis de Peschel Regia Camera Consil: et Suprema Posta Director*”);

05. Friedrich Brzezowsky, secretary of the Silesian Royal Chamber („*Fridericus Breziowsky Reg. Camera Secret:*”);

06. Anton Fichtel, court physician of the bishop of Wrocław („*Antonius Fichtel, Medic: Dei Serenissimi Electoris Trevir: ac Epi: Wratisl: aulae, nec non Convertertus Physicus*”);

07. Gottfried von Mennich, radca Śląskiej Kamery Królewskiej i przedstawiciel księcia Heinricha Josepha von Auersperga na sejm śląski („*Godefridus de Mennick, Supr: et Generalis Steyranum Receptor*”);
08. hrabia Justus Wilhelm von Almesloe, asesor księstwa świdnicko-jaworskiego („*Justus Wilhelmus S.R.I. Comes de Almeslao Ducatuum Schweid: et Javor: Primaris Asesor, et Capitaneatus Administrator*”);
09. hrabia Wenzel Adalbert von Würben, starosta księstwa legnickiego („*Wenceslaus Adalbertus S.R.I. Comes de Würben Ducatus Ligni: Capit.*”);
10. hrabia Gerhard Wilhelm von Strattmann, członek kolegium Urzędu Zwierzchniego i starosta księstwa wrocławskiego („*Guielmus S.R.I. Comes de Strattmann Ducat. Wratis: Capit: S.C.M. act: inti: Consil.*”);
11. hrabia Anton Christoph von Proskau, wiceprezydent Śląskiej Kamery Królewskiej („*Antonius S.R.I. Comes de Proskau Reg: Camera Vice=Prasidens et S.C.M. acutl: inti: Consil.*”)<sup>18</sup>.

Już na pierwszy rzut oka widać, że byli to najznamienitsi przedstawiciele urzędniczej elity, piastujący naczelne stanowiska w strukturach administracji cesarskiej, a w szczególności w jej dwóch najważniejszych instytucjach na Śląsku – Urzędzie Zwierzchnim oraz Śląskiej Kameronie Królewskiej. Wśród nich znaleźli się zarówno członkowie zasłużonych śląskich rodów (Frankenberg, Nostitz, Schaffgotsch), jak i napływowej, niejednokrotnie świeżo uposażonej i nobilitowanej szlachty (Almesloe, Cocx von Onssel, Hatzfeld, Mennich, Neyhardt, Strattmann)<sup>19</sup>. Listę uzupełniają dwaj dostojnicy kościelni, reprezentujący duchowieństwo diecezjalne (kanonik Hatzfeld) oraz zakonne (opat Kramer). Naturalnie podstawowym łącznikiem pomiędzy donatorami były wiara katolicka<sup>20</sup> oraz lojalistyczna postawa wobec dworu cesarskiego.

Zapisy zawarte w kronice dokładnie wskazują, jaką kwotę autor zainkasował za malowi-

07. Gottfried von Mennich, councillor of the Silesian Royal Chamber and representative of prince Heinrich Joseph von Auersperg to the Silesian Parliament (“*Godefridus de Mennick, Supr: et Generalis Steyranum Receptor*”);
08. count Justus Wilhelm von Almesloe, assessor of the Duchy of Świdnica and Jawor, (“*Justus Wilhelmus S.R.I. Comes de Almeslao Ducatuum Schweid: et Javor: Primaris Asesor, et Capitaneatus Administrator*”);
09. count Wenzel Adalbert von Würben, Landeshauptmann of the Duchy of Legnica, (“*Wenceslaus Adalbertus S.R.I. Comes de Würben Ducatus Ligni: Capit.*”);
10. count Gerhard Wilhelm von Strattmann, member of the College of the Superior Office and Landeshauptmann of the Duchy of Wrocław, (“*Guielmus S.R.I. Comes de Strattmann Ducat. Wratis: Capit: S.C.M. act: inti: Consil.*”);
11. count Anton Christoph von Proskau, vice-president of the Royal Silesian Chamber (“*Antonius S.R.I. Comes de Proskau Reg: Camera Vice=Prasidens et S.C.M. acutl: inti: Consil.*”)<sup>18</sup>.

Even at first glance, it is evident that these were the most prominent representatives of the official elite, holding key positions within the structures of the imperial administration, particularly in its two most important institutions in Silesia – the Superior Office and the Royal Silesian Chamber. They included members of distinguished Silesian families (Frankenberg, Nostitz, Schaffgotsch), as well as the immigrant, often newly endowed and ennobled (Almesloe, Cocx von Onssel, Hatzfeld, Mennich, Neyhardt, Strattmann)<sup>19</sup>. The list is completed by two ecclesiastical dignitaries representing the diocesan clergy (canon Hatzfeld) and the monastic clergy (abbot Kramer). Naturally, the primary connection between the donors was their Catholic faith<sup>20</sup> and their loyalist attitude towards the imperial court.

The chronicle entries indicate precisely how much Eybelwieser was paid for the paint-

dła. Pod nazwiskami darczyńców odnotowano bowiem, że Eybelwieserowi zapłacono za każdy z obrazów po 10 florenów („*Pictori Joanni Eybelweiser soluti sunt pro qualibet 10 fl.*”) oraz dodatkowo po 36 krajcarów za „sznurek” do każdego z nich („*et arcario pro quovis retinaculo 36 xr.*”), co dało ostateczną sumę 233 florenów i 12 krajcarów za całość zamówienia („*Summa facit 233 fl. 12 xr. quantum omnium*”). Zarówno użyte na początku sformułowanie „*in ambitu claustrali appensa*”<sup>21</sup>, jak i wspomniany przez kronikarza „sznurek” („*retinaculo*”) świadczą o tym, że obrazy były malowane olejno na płótnie i za pomocą sznurków mocowane do ścian.

Wypada zaznaczyć, że przed odkryciem kroniki konwentu uważano Eybelwiesera młodszego za twórcę co najwyżej dwóch dzieł przeznaczonych do kościoła reformatów – pochodzącego z 1710 r. sygnowanego obrazu ołtarzowego *Św. Klara*, zamówionego najpewniej przez wrocławski cech pozłotników (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu)<sup>22</sup>, oraz płótna *Św. Juda Tadeusz* znajdującego się w ołtarzu bocznym świątyni<sup>23</sup>. Zachowany w praskim archiwum rękopis poszerzył zatem zakres prac Eybelwiesera dla wrocławskiego klasztoru o 22 malowidła, które – jak się wydawało – bezpowrotnie zaginęły. W 1792 r. decyzja pruskiego rządu zmusiła franciszkanów do opuszczenia konwentu i przeniesienia się do obiektu położonego przy dawnej Rosengasse (obecnie w tym miejscu, przy ul. Andrzeja Frycza-Modrzewskiego, usytuowany jest gmach Akademii Sztuk Pięknych), w ich miejsce sprowadzając elżbietanki<sup>24</sup>. Wygląda jednak na to, że bracia nie zabrali omawianych dzieł z krużganków do nowej placówki. Świadczyć może o tym pochodząca z 1837 r. kronika elżbietńskiego konwentu opublikowana przez księdza Josepha Sauera, w której autor wspomina o kilku obrazach ukazujących epizody z życia św. Antoniego Padewskiego eksponowanych w klasztornym korytarzu („*Zum deutlichen Kennzeichen, dass der heil. Anton der Patron dieser Stiftung sei, wurden an drei im untern Raume des Kloster-Hausflurs befindlichen Wänden mehrere Scenen aus dem Leben dieses Heiligen abgebildet zur Anschauung ausgehängt*”)<sup>25</sup>.

ings. Under the names of the donors it is recorded that Eybelwieser was paid 10 florins for each painting (“*Pictori Joanni Eybelweiser soluti sunt pro qualibet 10 fl.*”) and an additional 36 kreuzers for the “cord” for each (“*et arcario pro quovis retinaculo 36 xr.*”), making a final sum of 233 florins and 12 kreuzers for the entire commission (“*Summa facit 233 fl. 12 xr. quantum omnium*”). Both the phrase “*in ambitu claustrali appensa*”<sup>21</sup>, mentioned at the beginning, and the “cord” (“*retinaculo*”) brought up by the chronicler indicate that the paintings were painted in oil on canvas and attached to the walls with cords.

It should be noted that before the discovery of the convent chronicle, Eybelwieser the Younger was considered the author of, at most, two paintings intended for the Reformed Order’s church – a signed *St. Clare* altar painting, dated 1710, most probably commissioned by the Wrocław guild of gilders (now in the collection of the National Museum in Wrocław)<sup>22</sup>, and the *St. Jude Thaddeus* painting in the side altar of the church<sup>23</sup>. The manuscript preserved in the Prague archives thus extended the scope of Eybelwieser’s work for the Wrocław monastery to include 22 paintings, which seemed to have been irretrievably lost. In 1792, a decision of the Prussian government forced the Franciscans to leave the monastery and move to a building on the former Rosengasse (now on this site, at Andrzej Frycz-Modrzewski Street, the building of the Academy of Fine Arts is located), bringing in the Sisters of St. Elizabeth in their place<sup>24</sup>. It appears, however, that the friars did not take paintings from the cloisters to the new premises. This can be evidenced by an 1837 chronicle of the Sisters of St. Elizabeth convent published by father Joseph Sauer, in which the author mentions several paintings depicting episodes from the life of St. Anthony of Padua displayed in the corridor (“*Zum deutlichen Kennzeichen, dass der heil. Anton der Patron dieser Stiftung sei, wurden an drei im untern Raume des Kloster-Hausflurs befindlichen Wänden mehrere Scenen aus dem Leben dieses Heiligen abgebildet zur Anschauung ausgehängt*”)<sup>25</sup>. With a high degree of probability,



Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przyjąć, że wzmiankowane przez duchownego „sceny” to właśnie płótna Eybelwiesera. Byłby to jednak najpóźniejszy pisemny przekaz mówiący o przechowywaniu obrazów w klasztorze Elżbietanek. Nierozwikłaną zagadką pozostaje, w jaki sposób pięć malowideł cyklu znalazło się w wybudowanym w latach 1895–1897 konwencie Franciszkanów na wrocławskich Karłowicach i czy trafiły tam jeszcze przed II wojną światową. Według ojca Gohly’ego starsi bracia pamiętają, że dzieła te wisiały w konwencie przynajmniej od lat 50. XX w., później jednak przeniesiono je do piwnicy, gdzie w 1997 r. częściowo ucierpiały w trakcie powodzi<sup>26</sup>. W latach 2017–2021 ich konserwację przeprowadziła Joanna Jędrzejak. Przyjrzyjmy się zatem zachowanemu malowidłu bliżej, próbując znaleźć odpowiedź na pytania dotyczące ich ikonografii, genezy artystycznej oraz okoliczności fundacji.

*Prezentacja św. Antoniego* [il. 1] przedstawia świętego jako dziecko z rodzicami przed katedrą Najświętszej Marii Panny w Lizbonie. Młody Antoni wskazuje prawą ręką na wejście do świątyni, wzrok kierując w stronę rodziców. Scenie przygląda się augustiański mnich. W tle widać miejską zabudowę Lizbony wraz z jej mieszkańcami, port morski ze statkiem z portugalską banderą oraz górujący nad miastem Zamek św. Jerzego. W ten sposób nawiązano do najwcześniejszych znanych wydarzeń z biografii świętego, tzn. do uczęszczania do szkoły przykatedralnej, co było możliwe dzięki wpływowi jego zamożnej rodziny. Malowidło zawiera herb rodu von Schaffgotschów [il. 2] oraz inicjały: „I.A.S.S.R.I.C.&S.F. / S.C.M.C. Int. C. Duc. S. et I. C.P. / F:F: Ad. 1718”, które można rozwinąć następująco:

*Johann Anton Schaffgotsch Sancti Romani Imperii Comes et Semper Frey / Sancti Caesari Majestas Consiliarius Intimus Capitan Ducatus Svidnicensis et Javorensis Commissarius Principalis / Fieri Fecit Anno Domini 1718.*

Z zapisu wynika, że prace nad cyklem rozpoczęły się nie w 1719 r., jak czytamy w kronice, ale już rok wcześniej. Z dużą dozą prawdopo-

we can assume that the “scenes” mentioned by the clergyman are precisely Eybelwieser’s canvases. However, this would be the latest written account of the paintings kept in the Sisters of Saint Elizabeth’s convent. There is an unsolved mystery surrounding the five paintings of the cycle and how they came to be in the Franciscan monastery in Karłowice, erected between 1895 and 1897. It remains unclear whether the paintings arrived there before World War II. According to Father Gohly, the elderly brothers recall the paintings being in the monastery since at least the 1950s. However, they were later moved to the basement, where they were partially damaged by a flood in 1997<sup>26</sup>. Joanna Jędrzejak carried out their conservation between 2017 and 2021. Let us therefore take a closer look at the preserved paintings, trying to find answers to questions about their iconography, artistic origins and the circumstances of their foundation.

*Presentation of St. Anthony* [Fig. 1] depicts the saint as a child with his parents standing in front of the Cathedral of St. Mary Major in Lisbon. The young Anthony is pointing with his right hand to the church entrance, gazing towards his parents. An Augustinian monk watches the scene. In the background, the city of Lisbon can be seen with its inhabitants, the seaport with a ship bearing the Portuguese flag and the Castle of St. George towering over the city. This references the earliest known events in the saint’s biography, i.e. his attendance at the cathedral school, made possible due to the influence of his wealthy family. The painting features the coat of arms of the von Schaffgotsch family [Fig. 2] and initials: “I.A.S.S.R.I.C.&S.F. / S.C.M.C. Int. C. Duc. S. et I. C.P. / F:F: Ad. 1718”, which can be expanded as follows:

*Johann Anton Schaffgotsch Sancti Romani Imperii Comes et Semper Frey / Sancti Caesari Majestas Consiliarius Intimus Capitan Ducatus Svidnicensis et Javorensis Commissarius Principalis / Fieri Fecit Anno Domini 1718.*

The inscription indicates that work on the cycle did not began in 1719, as we read in the chronicle, but already a year earlier. With

dobieństwa, sugerując się tematem malowidła oraz kolejnością donatorów wymienionych w przywoływanym źródle, możemy przyjąć, że obraz *Prezentacja św. Antoniego* otwierał cykl i powstał jako pierwszy. Za taką hipotezą przemawia również osoba fundatora, hrabiego Schaffgotscha – najbardziej prominentnej postaci ze wszystkich wymienionych w dokumencie, choć w 1718 r. dostojnik ów nie objął jeszcze funkcji dyrektora Urzędu Zwierzchniego, przewodniczącego sejmiku śląskiego oraz *de facto* pełniącego obowiązki starosty generalnego Śląska<sup>27</sup>. Niemniej jednak, jako starosta świdnicko-jaworski, tajny radca cesarski i sędzia Sądu Najwyższego legitymujący się tytułem hrabiego Rzeszy oraz predykatem *Semperfrey*, należał do najbardziej wpływowych postaci na Śląsku. U dołu obrazu znalazły się inskrypcje w języku łacińskim: „*Nasceris ANTONI porpe Divae Virginis Aedem, / Non procul a Domina servus abesse potest*”, i niemieckim: „*ANTONIUS wirdt nahe bey der Allerheeligsten Mutter / Gottes kirchen, Lissabona gebahren und auter-soger*”.

Na kolejnym płótnie [il. 3] – *Spowiedź św. Antoniego* – ukazano świętego w konfesjonale, słuchającego konfesji mężczyzny, podczas gdy pozostałe osoby (kobiety i mężczyźni) oczekują w kolejce. Scena odnosi się najprawdopodobniej do historii mieszkańca Padwy, który podczas spowiedzi wyznał św. Antoniemu, że uderzył nogą własną matkę, choć kompozycja w połączeniu z umieszczonymi na dole inskrypcjami niesie bardziej uniwersalne przesłanie o konieczności spowiedzi i żalu za grzechy. U dołu malowidła odnajdujemy herb rodziny von Orlick und Laziska [il. 4] oraz inicjały: „*PL.O.L.B.D.L.S.C.M.C / S.D.O.&C.C.I.P. A.D.O.A.P.C.D. / F.F. 1719*”, które możemy rozwinąć jako:

*Peter Leopold Orlick Liber Baro De Laziska Sancti Caesari Majestas Consiliarius / Serenissimi Ducis Oppaviensis et Carnoviensis Consiliario Intimo Principis [?] / Ab Ducatus Oppaviensis Ad Publicus Conventus Deputatus [?] / Fieri Fecit 1719.*

Chodzi zatem o barona Petera Leopolda von Orlick und Laziska, radcę Śląskiej Kamery Kró-

a high degree of probability, judging by the subject of the painting and the order of the donors mentioned in the chronicle, we can assume that the painting *Presentation of St. Anthony* opened the cycle and was created first. Such a hypothesis is also supported by the person of the funder, count Schaffgotsch – the most prominent figure in the document. However, in 1718 this dignitary had not yet taken up the posts of Director of the Superior Office, President of the Silesian Parliament and *de facto* performing the duties of the Oberlandeshauptmann of Silesia<sup>27</sup>. Nonetheless, as Landeshauptmann of Świdnica and Jawor, Secret Imperial Counsellor and Judge of the Supreme Court holding the title of count of the Reich and the predicate *Semperfrey*, he was one of the most influential figures in Silesia. The painting had inscriptions in Latin at the bottom: “*Nasceris ANTONI porpe Divae Virginis Aedem, / Non procul a Domina servus abesse potest*”, and German: “*ANTONIUS wirdt nahe bey der Allerheeligsten Mutter / Gottes kirchen, Lissabona gebahren und auter-soger*”.

Another painting [Fig. 3] – *Confession of St. Anthony* – depicts the saint in a confessional, listening to a man’s confession, while others (men and women) wait in line. The scene probably refers to the story of a Paduan man who, during confession, revealed to St. Anthony that he had struck his mother with his foot. However, the composition, combined with the inscriptions at the bottom, carries a more universal message about the need to confess and repent for sins. At the bottom of the painting, we find the coat of arms of the Orlick und Laziska family [Fig. 4] and the initials: “*PL.O.L.B.D.L.S.C.M.C / S.D.O.&C.C.I.P. A.D.O.A.P.C.D. / F.F. 1719*”, which can be expanded as:

*Peter Leopold Orlick Liber Baro De Laziska Sancti Caesari Majestas Consiliarius / Serenissimi Ducis Oppaviensis et Carnoviensis Consiliario Intimo Principis [?] / Ab Ducatus Oppaviensis Ad Publicus Conventus Deputatus [?] / Fieri Fecit 1719.*

It is, therefore, a reference to the councillor of the Royal Chamber, baron Peter Leopold



3. Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Spowiedź św. Antoniego*, 1719, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Confession of St. Anthony*, 1719, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

4. Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Spowiedź św. Antoniego*, fragment z herbem Petera Leopolda von Orlik und Laziska, 1719, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Confession of St. Anthony*, fragment with the coat of arms of Peter Leopold von Orlick und Laziska, 1719, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

lewskiej, wymienionego w kronice wśród fundatorów pierwszych 11 malowideł. Dolną część obrazu zajmują inskrypcje: „*Pendite, quem referat contritio praevia fructum! / Crimina mens delet, dum lacrymosa dolet*” oraz „*Die Sünden, so ein Büssender schmerzlich beweinet, / werden auf dem papier ausgelescht befinden*”.

Trzecie płótno [il. 5] – *Kazanie św. Antoniego* – przedstawia świętego głoszącego naukę pośród tłumu ludzi o (jak możemy wnioskować z różnaitości ubiorów, stylizacji zarostu i karnacji) różnym pochodzeniu etnicznym, kulturowym i narodowościowym. W biografii świętego istotnie odnajdujemy historię tzw. wielonarodowego kazania, zgodnie z którą Antoni miał przemawiać językiem Ducha Świętego przed mieszanym etnicznie i językowo zgromadzeniem władz kościelnych, którzy w cudowny sposób usłyszeli go w swoich językach. Obraz zawiera hrabiowski herb rodziny von Hatzfeldów [il. 6] oraz inicjały „*F.C. ab H. et G.D.T. / F.F. 1720*”. Ich rozwinięcie – „*Franciscus Comes ab Hatzfeld et Gleichen Dynastia Trachenberg / Fieri Fecit 1720*” – jednoznacznie wskazuje na Franza von Hatzfeld, cesarskiego podkomorzego i radcę Urzędu Zwierzchniego, jako fundatora dzieła. Poniżej sceny odnajdujemy inskrypcje: „*Natali linguae dialecto noscitur omnis / Hic de qua patria venit civitate viaque*” oraz „*Antonius predigt und wird in unterschiedlichen / Sprachen von allen Völkern verstanden*”.

Czwarte z zachowanych malowideł [il. 7] – *Wskrzeszenie umarłego* – wyobraża przykościelny cmentarz, a na nim świętego przywracającego życie mężczyźnie. Scenie przygląda się kilka postaci – pośrodku dwie kobiety z dzieckiem, z lewej zaś dwóch grabarzy. Po prawej stronie żołnierze przytrzymują pojmanego człowieka w eleganckiej czarnej szacie. Niewątpliwie chodzi o jeden z legendarnych cudów św. Antoniego, który miał wydarzyć się w Lizbonie. Ojciec Antoniego został niesłusznie oskarżony o morderstwo. Święty poprosił o przyniesienie ciała zamordowanego, podszedł do zwłok i zwrócił się do mężczyzny, aby powiedział, kto go zabił. Zgodnie z legendą martwy powstał i wyraźnie wymówił imię mordercy, zaświadczając o niewinności ojca Antoniego. Obraz opatrzono her-

Orlick und Laziska, mentioned in the chronicle among the funders of the first 11 paintings. The lower part of the painting features inscriptions: “*Pendite, quem referat contritio praevia fructum! / Crimina mens delet, dum lacrymosa dolet*” and “*Die Sünden, so ein Büssender schmerzlich beweinet, / werden auf dem papier ausgelescht befinden*”.

The third canvas [Fig. 5], titled *Sermon of St. Anthony*, depicts the saint preaching amid a diverse crowd (as evident from the people’s various clothing, beard styles, and complexions). The scene represents people of different ethnic, cultural, and national origins. The painting is based on the story of the “multi-national sermon” from St. Anthony’s biography. St. Anthony spoke in the language of the Holy Spirit before a mixed gathering of church authorities, who miraculously heard him in their own languages. The painting features the count’s coat of arms of the von Hatzfeld family [Fig. 6] and the initials “*F.C. ab H. et G.D.T. / F.F. 1720*”. Their expansion – “*Franciscus Comes ab Hatzfeld et Gleichen Dynastia Trachenberg / Fieri Fecit 1720*” – clearly identifies the Imperial Chamberlain and Councillor of the Superior Office Franz von Hatzfeld as the funder of the work. Below the scene we find the inscriptions: “*Natali linguae dialecto noscitur omnis / Hic de qua patria venit civitate viaque*” and “*Antonius predigt und wird in unterschiedlichen / Sprachen von allen Völkern verstanden*”.

The fourth of the preserved paintings [Fig. 7], *Resurrection of the Dead*, depicts a churchyard with a saint bringing a man back to life. Several figures are watching the scene – two women with a child in the middle and two gravediggers on the left. To the right, soldiers are holding a captured man in an elegant black garment. This is undoubtedly one of the legendary miracles of St. Anthony, which is said to have happened in Lisbon. Anthony’s father was wrongly accused of murder. The saint asked for the body of the murdered man to be brought, approached the corpse and asked the man to reveal who had killed him. According to legend, the man arose and pronounced the name of the murderer, attesting to the inno-



5. Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Kazanie św. Antoniego*, 1720, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *St. Anthony's Sermon*, 1720, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

6. Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Kazanie św. Antoniego*, fragment z herbem Franza von Hatzfelda, 1720, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Sermon of St. Anthony*, fragment with the coat of arms of Franz von Hatzfeld, 1720, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg



7.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Wskrzeszenie umarłego*, 1721, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Resurrection of the Dead*, 1721, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

8.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Wskrzeszenie umarłego*, fragment z herbem Friedricha Matthiasa Brzezowsky'ego, 1721, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Resurrection of the Dead*, fragment with the coat of arms of Friedrich Matthias Brzezowsky, 1721, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

bem rodziny von Brzezowskich<sup>28</sup> [il. 8] oraz inicjałami „*F.M.I.B / S.C.M. Reg. Cam. Secr. Act. / 1721*”. Rozwinięcie owych skrótów brzmiałoby: „*Fridericus Matthias I. [?] Brzezowsky / Sancti Caesari Majestas Regia Camera Secretarius Actor [?]*”. Fundatorem tego malowidła był zatem sekretarz Śląskiej Kamery Królewskiej, Friedrich Matthias Brzezowsky. U dołu zawiera ono zaś inskrypcje: „*Liberat infontem, distans, a morte Parentem; / Res nova! dat vitam Filius iste Patri*” oraz „*Antonius kombt in einem augenblick aus Welschland in Portugal und / hilfft seinem Vatter in auslersten nöthen, durch erweckung eines Toden*”.

Ostatnie zachowane płótno [il. 9] – *Kazanie św. Antoniego na deszczu* – przedstawia świętego przemawiającego wśród tłumu ludzi. Horyzont dookoła spowity jest czarnymi, burzowymi chmurami, tylko nad Antonim i zebranymi wokół niego otwiera się błękitne, pogodne niebo. Jest to nawiązanie do historii, która miała się wydarzyć w Limoges we Francji. Podczas homilii na głównym placu miasta zaczęło padać, jednak św. Antoni w cudowny sposób rozgonił deszczowe chmury, umożliwiając wiernym dalsze słuchanie. Malowidło pierwotnie mieściło herb [il. 10] – dziś już niestety nieczytelny – otoczony inicjałami, z których możemy odczytać zaledwie pojedyncze litery i cyfry: „*S. [...] O. [...] B.U. / [...] C.A. / [...] 21*”. Jednoznaczne określenie fundatora tego obrazu jest zatem niemożliwe, choć kilka szczegółów pozwala nieco zawęzić listę potencjalnych darczyńców. Liczba 21 na końcu inskrypcji sugeruje 1721 r. jako moment fundacji, zatem musiał być to któryś z 11 fundatorów grupy obrazów powstałych między r. 1720 a 1722. Dodatkowo zachowana nad nieczytelną tarczą herbową pięciopalkowa korona sugerowałaby przedstawicieli szlachty niższej rangi. Jeśli zaś pierwsza litera inskrypcji – tak jak w przypadku czterech poprzednich – stanowi inicjał imienia, to za przypuszczalnego fundatora tego dzieła moglibyśmy uznać Sebastiana von Peschela, członka Śląskiej Kamery Królewskiej oraz cesarskiego pocztmistrza<sup>29</sup>. U dołu płótna znajdują się inskrypcje: „*Coetum siccare per aera nimum, / quando Antonius affatus errat*” oraz „*Mitten unter dem Platzre-*

cence of Anthony’s father. The painting bears the coat of arms of the von Brzezowsky family<sup>28</sup> [Fig. 8] and the initials “*F.M.I.B / S.C.M. Reg. Cam. Secr. Act. / 1721*”. The expansion of these abbreviations would read: “*Fridericus Matthias I. [?] Brzezowsky / Sancti Caesari Majestas Regia Camera Secretarius Actor [?]*”. The funder of this painting was therefore Friedrich Matthias Brzezowsky, the Secretary of the Silesian Royal Chamberhouse. At the bottom, in turn, it carries the inscriptions: “*Liberat infontem, distans, a morte Parentem; / Res nova! dat vitam Filius iste Patri*” and “*Antonius kombt in einem augenblick aus Welschland in Portugal und / hilfft seinem Vatter in auslersten nöthen, durch erweckung eines Toden*”.

The last surviving canvas [Fig. 9] – *St. Anthony’s Sermon on the Rain* – depicts the saint speaking among a crowd. The horizon is obscured by black, stormy clouds; only above Anthony and those gathered around him does a blue, serene sky open up. This refers to a story that supposedly happened in Limoges, France. During a sermon in the town’s main square, it began to rain, but St. Anthony miraculously chased away the rainy clouds, allowing the faithful to continue listening. The painting originally bore a coat of arms [Fig. 10] – now, unfortunately, illegible – surrounded by initials, from which we can read only single letters and numbers: “*S. [...] O. [...] B.U. / [...] C.A. / [...] 21*”. An unambiguous identification of the funder of this painting is therefore impossible, although a few details make it possible to narrow down the list of potential donors somewhat. The number 21 at the end of the inscription suggests 1721 as the time of funding, so it must have been one of the 11 founders of the group of paintings created between 1720 and 1722. In addition, the five-pronged crown preserved above the illegible escutcheon would indicate representatives of the lower nobility. Furthermore, if, like in the four previous inscriptions, the first letter of the inscription is the initial of the first name, then we could consider Sebastian von Peschel, a member of the Royal Silesian Chamber and Imperial Postmaster, as the supposed funder of this work<sup>29</sup>. At the bottom



9.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Kazanie św. Antoniego na deszczu*, 1721, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Sermon of St. Anthony on the Rain*, 1721, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław- Karłowice. Photo: A. Szeląg

10.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Kazanie św. Antoniego na deszczu*, fragment z herbem Sebastiana von Peschela (?), 1721, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Sermon of St. Anthony on the Rain*, fragment with the coat of arms of Sebastian von Peschel (?), 1721, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg



*gen wohnen die / zuhörer Antonij Predig bei, unbenetzter*”.

Zachowane malowidła prezentują dość konwencjonalną ikonografię. Najprawdopodobniej Eybelwieser posiłkował się niezidentyfikowanymi pierwowzorami graficznymi, raczej wątpliwe wydaje się bowiem, by samodzielnie opracował projekty poszczególnych scen. Z pewnością jednak podążał za ścisłymi wytycznymi, które zapewne – w formie pisemnej lub ustnej – przekazali mu wrocławscy reformaci. Umieszczone w dolnej części inskrypcje zasadniczo współbrzmia z przedstawionymi historiami, stanowiąc poetycki, alegoryczny komentarz (w języku łacińskim) lub przystępne wyjaśnienie opisowe (w języku niemieckim). Cztery malowidła (czyli wszystkie poza *Prezentacją...*) odnoszą się do cudów, których sprawcą miał być urodzony w Lizbonie święty. Źródeł literackich dla tych przedstawień należy upatrywać w szeregu hagiografii spisywanych i publikowanych od średniowiecza, m.in. w pochodzącym z ok. 1435 r. dziele Sicca Polentonego *Vita et miracula sancti Antoni de Padua*, w wydany w 1586 r. w weneckiej oficynie *La Vita, la dottrina, i miracoli e la morte di Santo Antonio di Lisbona detto da Padoa* Giorgia Angelieriego czy w spisany przez Eliasza z Cortony i opublikowany w Padwie w 1620 r. *Vita et miracoli di S. Antonio da Padova*.

Realizacja tak rozbudowanego cyklu z pewnością była wyzwaniem logistycznym dla Eybelwiesera i jego pracowni. Choć niezwykle prestiżowe, to czasochłonne zlecenie musiało zostać odpowiednio rozplanowane, aby umożliwić płynne działanie warsztatu. Ukończone obrazy autor dostarczał do klasztoru partiami, na co wskazują zarówno daty umieszczone na zachowanych malowidłach (1718, 1719, 1720 i 1721), jak i dość lakoniczny zapis w kronice, dzielący przedsięwzięcie na dwa etapy. Niewątpliwie jednak było ich więcej, a każda partia składała się zapewne z trzech–czterech gotowych płócien. Przemawia za tym sposób realizacji innego zlecenia, którego Eybelwieser podjął się pod koniec swojego życia, mianowicie cyklu malowideł ze scenami z życia św. Jana Bożego dla konwentu Bonifratrów we Wrocławiu.

of the canvas there are inscriptions: “*Coetum siccare per aera nimum, / quando Antonius affatus errat*” and “*Mitten unter dem Platzregen wohnen die / zuhörer Antonij Predig bei, unbenetzter*”.

The preserved paintings present a rather conventional iconography. It is most likely that Eybelwieser made use of unidentified graphic originals, as it seems rather doubtful that he developed the designs for individual scenes himself. However, he indeed followed strict instructions, which were probably given to him – either orally or in writing – by the Wrocław Reformed Friars. The inscriptions in the lower part generally resonate with the stories depicted, providing a poetic, allegorical commentary (in Latin) or an accessible descriptive explanation (in German). The four paintings (i.e. all but the *Presentation...*) refer to miracles allegedly performed by the Lisbon-born saint. The literary sources for these scenes can be traced back to a series of hagiographies written and published from the Middle Ages onwards, including Sicco Polentone’s *Vita et miracula sancti Antoni de Padua*, a work dated around 1435, Giorgio Angelieri’s *La Vita, la dottrina, i miracoli e la morte di Santo Antonio di Lisbona detto da Padoa*, published in 1586 in a Venetian publishing house, or in *Vita et miracoli di Santo Antonio de Padua*, written down by Elias of Cortona, and published in Padua in 1620.

The execution of such an elaborate series was certainly a logistical challenge for Eybelwieser and his studio. Although extremely prestigious, this time-consuming commission had to be planned appropriately to allow the workshop to run smoothly. The painter delivered the completed paintings to the monastery in batches. This is indicated by the surviving paintings’ dates (1718, 1719, 1720, and 1721) and by the rather laconic chronicle entry, which divided the undertaking into two stages. Undoubtedly, however, there were more, and each batch probably consisted of three to four finished paintings. This is supported by another commission which Eybelwieser completed towards the end of his life. He painted a series of scenes from the life of St. John of God for

Zachowane klasztorne księgi rachunkowe odnotowują, że w stosunkowo krótkim czasie, tj. od listopada 1739 do listopada roku kolejnego Eybelwieser w pięciu turach po cztery obrazy dostarczył w sumie 20 płócien, każdorazowo inkasując 40 florenów, czyli 10 florenów za płótno – dokładnie tyle samo, ile dwie dekady wcześniej w przypadku dzieł dla franciszkanów<sup>30</sup>.

Praca nad cyklem *Legenda św. Antoniego Padewskiego* trwała znacznie dłużej, należy jednak pamiętać, że w tym czasie Eybelwieser znalazł się u szczytu swojej kariery artystycznej, a jego warsztat funkcjonował na pełnych obrotach. Pomiędzy 1718 a 1722 r. twórca ukończył bowiem szereg prestiżowych zleceń: dekorację malarską stropu w kościele parafialnym pw. św. Michała Archanioła w Tyńcu nad Ślężą (1718, zniszczona w 1843), cztery malowane olejno na płótnie obrazy cyklu *Ewangelisci* (1720) do tej samej świątyni, dekorację freskową sklepienia kopuły kaplicy pw. św. Jerzego w Łądku-Zdroju (1720), portret Michaela Sigismunda Liebentantza, diakona w kościele pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (1720, zaginiony) oraz monumentalne malowidło do ołtarza głównego w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lwówku Śląskim, ukazujące *Koronację Marii przez Trójcę Świętą z przedstawieniem fundatora na tle wyspy Malty* (1721)<sup>31</sup>. Tylko w przerwach między tymi realizacjami Eybelwieser mógł skupić się na wykonaniu i dostarczeniu kolejnych partii płócien dla wrocławskich reformatów. Dość toporna konwencja przedstawień pozwala sądzić, że odbyło się to przy walnym udziale pomocników warsztatowych.

Charakterystyczny półowalny kształt prac został zdeterminowany ich pierwotnym miejscem ekspozycji – w lunetach sklepień krążanków wrocławskiego konwentu, wybudowanego w latach 1680–1694. Umieszczone w ten sposób 22 malowidła tworzyły imponującą galerię, pozwalającą braciom zakonnym kontemlować żywot jednego z najważniejszych świętych swojego zakonu. Tematyka poszczególnych scen mogła łączyć się z określonymi zadaniami klasztoru dotyczącymi formacji duchowej zakonników. Wrocławska placówka, specjalizująca

the Convent of the Brothers of St. John of God in Wrocław. The preserved monastery account books record that in a relatively short period of time, i.e. from November 1739 to November of the following year, the painter delivered a total of 20 canvases in five batches of four paintings, each time charging 40 florins, i.e. 10 florins per canvas – exactly the same as two decades earlier for paintings for the Franciscans<sup>30</sup>.

Work on the cycle *The Legend of St. Anthony of Padua* took much longer, but it should be remembered that at that time, Eybelwieser was at the height of his artistic career, and his workshop was operating at full capacity. Between 1718 and 1722 the artist completed several prestigious commissions: painting decoration of the ceiling in the parish church of St. Michael the Archangel in Tyniec nad Ślężą (1718, destroyed in 1843), four oil-on-canvas paintings of the cycle of *The Evangelists* (1720) for the same church, fresco painting of the dome vault in the chapel of St. George in Łądek-Zdrój (1720), a portrait of St. Michael Sigismund Liebentantz, deacon of the Mary Magdalene church in Wrocław (1720, lost), and a monumental painting for the main altar of the parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Lwówek Śląski, depicting *The Coronation of Mary by the Holy Trinity with a representation of the funder against the background of the island of Malta* (1721)<sup>31</sup>. It was only during the breaks from these executions that Eybelwieser could concentrate on creating and delivering further batches of canvases for the Reformed Franciscans of Wrocław. The rather rough convention of the productions suggests that this took place with considerable input from the workshop's assistants.

Their original place of display determined the characteristic semi-oval shape of the canvases – in the lunettes of the cloister vaults of the Wrocław monastery, built between 1680 and 1694. Placed in this way, the 22 paintings formed an impressive gallery, allowing the friars to contemplate the life of one of the most important saints of their order. The themes of the individual scenes could be linked to the monastery's specific tasks regarding the friars'

jąca się w nauczaniu teologii moralnej, przygotowywała braci do posługi duszpasterskiej, zwłaszcza do udzielania sakramentu pokuty oraz głoszenia nauk<sup>32</sup>. Choć nie wiemy, jakie sceny przedstawiały zaginione obrazy cyklu, to wśród zachowanych pięciu aż trzy tematycznie odpowiadają edukacyjnemu profilowi konwentu: *Spowiedź św. Antoniego*, *Kazanie św. Antoniego* oraz *Kazanie św. Antoniego na deszczu*. Wydaje się prawdopodobne, że cykl miał działać inspirująco na młodych adeptów kaznodziejstwa, zachęcając do brania przykładu z jednego z najważniejszych świętych zakonu.

Podobnie rozwiązane, rozbudowane cykle hagiograficzne odnajdujemy także w innych klasztorach franciszkanów reformatów czeskiej prowincji św. Wacława. Z ok. 1709 r. pochodzi np. zespół 30 lunetowych malowideł nieznanego autora ukazujących sceny z życia św. Franciszka z Asyżu, do dziś znajdujący się w krużgankach dawnego konwentu Reformatów w Hejnicach koło Liberca<sup>33</sup>. Św. Franciszkowi poświęcony jest także cykl 21 lunetowych obrazów wykonanych w latach 1718–1725 przez Jana Jiřího Hertla, a przeznaczonych do krużganków konwentu Reformatów w Turnovie<sup>34</sup>. Warto podkreślić, że krużgankowe lunety były już wcześniej wykorzystywane jako przestrzeń dla malowanych olejno na płótnie cykli żywotów świętych. Spośród analogicznych serii realizowanych na zamówienie innych zakonów należy wymienić przede wszystkim obejmujący pierwotnie 32 prace zespół ukazujący sceny z życia św. Wacława, przygotowany w latach 1640–1641 przez Karela Škréty i pomocników dla praskiego klasztoru Augustianów Bosych na Zderazie<sup>35</sup>. Z tym zgromadzeniem związany był również pilzneński twórca Jiří Matěj Nettel, który dla praskiego konwentu w latach 1696–1698 wykonał niezachowane do naszych czasów lunetowe obrazy przedstawiające *Żywot św. Mikołaja z Tolentino*<sup>36</sup>, a w 1699 r. dla klasztoru Augustianów w Lnářech namalował 27 płócien ukazujących sceny z życia św. Augustyna<sup>37</sup>. Mniej rozbudowany, lecz zdecydowanie wart odnotowania jest pochodzący z lat 90. XVII w. zespół sześciu dzieł autorstwa Johanna Georga Heinscha, ukończonych dla klasztoru Krzyżow-

spiritual formation. The monastery in Wrocław, specialising in the teaching of moral theology, prepared the friars for pastoral ministry, especially for administering the sacrament of penance (i.e. confession) and preaching<sup>32</sup>. Although we do not know what scenes the lost paintings of the cycle depicted, among the surviving five, as many as three thematically correspond to the educational profile of the order: *Confession of St. Anthony*, *Sermon of St. Anthony* and *St. Anthony's Sermon on the Rain*. It seems likely that the cycle was intended to inspire young adepts of preaching, encouraging them to follow the example of one of the Order's most important saints.

Similar large hagiographical cycles can also be found in other Reformed Franciscan monasteries of the Bohemian Province of St. Wenceslas. For example, a set of 30 lunette paintings by an unknown author depicting scenes from the life of St. Francis of Assisi, dated around 1709 and still found in the cloisters of the former Reformed monastery in Hejnice near Liberec<sup>33</sup>. Also dedicated to St. Francis is a cycle of 21 lunette paintings made between 1718 and 1725 by the painter Jan Jiří Hertl and intended for the cloisters of the Reformed Friars' Monastery in Turnov<sup>34</sup>. It is noteworthy that the cloister lunettes have been used before as a space for oil-on-canvas painted hagiographical cycles. Of the analogous series commissioned by other monasteries, we should mention in particular the original set of 32 canvases depicting scenes from the life of St. Wenceslaus, prepared between 1640 and 1641 by Karel Škréta and his assistants for the Prague Discalced Augustinian Monastery at Zderaz<sup>35</sup>. With this congregation, the painter Jiří Matěj Nettel was also linked, who between 1696 and 1698 produced, for the Prague monastery, lunette paintings depicting the *Life of St. Nicholas of Tolentino*, which have not been preserved to the present day<sup>36</sup>, and in 1699 painted 27 canvases featuring scenes from the *Life of St. Augustine* for the Augustinian monastery in Lnáře<sup>37</sup>. Less extensive, but worth noting, is a set of six paintings dating from the 1690s by Johann Georg Heinsch for the Prague Military Order of the Crusaders of

ców z Czerwoną Gwiazdą w Pradze, ze scenami z życia św. Jana Nepomucena oraz św. Agnieszki Przemysłidki<sup>38</sup>.

Malowidła Eybelwiesera z częścią wymienionych żywotów łączy znacznie więcej niż tylko charakterystyczny format, miejsce ekspozycji i hagiograficzna tematyka. Cztery spośród zachowanych ośmiu obrazów słynnego świętowaclawskiego cyklu Škréty<sup>39</sup> oraz wszystkie płótna ze wspomnianych serii dla augustiańskiego klasztoru w Lnářech, a także reformackiego w Hejnicach opatrzone herbami wraz z inskrypcjami informującymi o fundatorach poszczególnych malowideł. Pod tym względem wyjątkowo imponująco prezentują się dzieła autorstwa Nettle, ukazujące *Żywot św. Augustyna* – każde z nich zawiera owalną tarczę z herbem oraz rozbudowaną inskrypcją z imieniem, nazwiskiem i pełną tytulaturą donatora w języku łacińskim. Herby wraz z inicjałami odnajdujemy na pięciu zachowanych obrazach wrocławskiego cyklu, choć możemy przypuszczać, że podobne oznaczenia znajdowały się na wszystkich 22 płótnach. Hagiograficzny w warstwie ikonograficznej cykl pełnił jednocześnie funkcję galerii herbowej, prezentującej „twarze heraldyczne” fundatorów<sup>40</sup>.

Można wszakże domniemywać, że chodziło o coś więcej niż o komemorację, a całe przedsięwzięcie miało wymiar ściśle ideologiczny, związany z usankcjonowaniem nowej, uprzywilejowanej pozycji społecznej fundatorów (pro-habsburskiej szlachty) oraz zleceniodawców (franciszkanów). Oczywiście zaangażowanie urzędników reprezentujących dwór wiedeński w sfinansowanie wyposażenia klasztoru mającego odpowiadać za rekatolizację wrocławian nie było niczym nadzwyczajnym, jednak jego efekty w płaszczyźnie wizualnej niosły ważne przesłanie. Herby fundatorów, reprezentując nie tylko konkretne postaci, ale przede wszystkim ciała polityczne (co podkreślono inicjałami informującymi o pełnionej funkcji), dobitnie wyrażały „prawne roszczenie”, oczekując – jak pisze Hans Belting – „gestu lojalności”<sup>41</sup>. W tym przypadku chodziło o lojalność wobec władzy i woli cesarza, potwierdzającą nie tylko terytorialny zakres jego panowania<sup>42</sup>, ale również

the Red Star Monastery, with scenes from the lives of St. John of Nepomuk and St. Agnes of Prague<sup>38</sup>.

Eybelwieser's paintings share more than just their distinctive format, place of display, and hagiographical themes with some of the *Lives* above. Four of the eight preserved paintings from the famous Škréta series of St. Wenceslas<sup>39</sup>, as well as all the canvases from the above-mentioned series for the Augustinian monastery in Lnáře and the Reformed Franciscans monastery in Hejnice bear coats of arms with inscriptions informing about the founders of the individual pieces. In this respect, the works by Nettle depicting *Life of St. Augustine* are particularly impressive – each includes an oval shield with a coat of arms and an elaborate inscription with the donor's name, surname and full title in Latin. The coats of arms and initials can be found on five preserved paintings of the Wrocław cycle, although we can assume that similar markings were on all 22 canvases. Hagiographical in its iconographic aspect, the series also served as a gallery of coats of arms, depicting the “heraldic faces” of the funders<sup>40</sup>. However, it can be inferred that there was more at stake than just commemoration and that the whole project had a strictly ideological dimension linked to the legitimisation of the new, privileged social position of the funders (the pro-Habsburg nobility) and the commissioners (the Franciscans). The involvement of officials representing the Viennese court in financing the furnishings of the monastery, which aimed to recatholicise the Wrocław inhabitants, was nothing unusual. However, its visual impact conveyed an important message. The coats of arms of the founders, representing not only specific individuals, but above all political bodies (which was emphasised by initials indicating the function held), emphatically expressed a “legal claim”, expecting, in the words of Hans Belting, “a gesture of loyalty”<sup>41</sup>. In this case, it was a matter of loyalty to the authority and the will of the emperor. This confirmed not only the territorial extent of his rule, but also the institutional control of the state over the Catholic Church. The official coat of arms was not im-

instytucjonalny – państwowej kontroli nad Kościołem katolickim. Jednak legitymizacja aparatu urzędniczego poprzez „narzucenie” swojego herbu nie odbywała się ze szkodą dla franciszkanów, wprost przeciwnie – w rzeczywistości miasta zdominowanego przez protestantów oraz niechęci magistratu była to operacja korzystna dla obu stron: kosmopolitycznej szlachty i zakonników, wzajemnie uzasadniających swoją obecność i hegemonię we Wrocławiu. Natomiast przeznaczenie obrazów do klasztornych krużganków jasno wskazuje, że odbiorcami tych treści byli przede wszystkim sami zakonnicy, mogący czytać je na trzech różnych poziomach:

1. hagiograficznym – jako inspirujące pobożność sceny z życia św. Antoniego;
2. heraldycznym – jako galerię herbową dobroczyńców klasztoru;
3. ideologicznym – podkreślającym zależność wobec władzy, zarazem jednak sankcjonującym ich własną, wyjątkową pozycję w mieście jako *de facto* przedstawicieli ideologicznego aparatu państwa<sup>43</sup>.

Ukończony w 1722 r. cykl *Legenda św. Antoniego Padewskiego* należy uznać za jedną z najbardziej prestiżowych realizacji Eybelwiesera w całym jego dorobku. Niewątpliwie możemy ją zaliczyć również do najciekawszych inicjatyw artystycznych śląskiej arystokracji w barokowym Wrocławiu. Choć obrazy w krużgankach reformackiego klasztoru pod względem klasy artystycznej oraz skali inwestycji nie mogły dorównać takim fundacjom, jak powstająca w latach 1711–1730 kaplica pw. bł. Czesława przy kościele dominikanów pw. św. Wojciecha, której budowa była możliwa właśnie dzięki pieniężnemu wsparciu szlachty katolickiej, to za sprawą licznego udziału tej ostatniej zyskały wyjątkową rangę. W istocie, w stolicy Śląska trudno wskazać inne dzieło lub zespół dzieł, jakich powstanie zawdzięczalibyśmy wspólnemu finansowemu udziałowi ponad 20 członków cesarskiej elity urzędniczej oraz duchowieństwa, znanych z imienia i nazwiska. Warto przy tym podkreślić, że choć herby najważniejszych śląskich urzędników odnajdujemy na malowidłach ściennych autorstwa Felixa Antona Schefflera w westybulu

posed to the detriment of the Franciscans. In fact, it was beneficial to both the cosmopolitan nobility and the friars, as it justified their presence and dominance in Wrocław, a city dominated by Protestants, including the city council. On the other hand, the destination of the paintings for the monastery cloisters clearly indicates that the recipients of these contents were primarily the friars themselves, who could read them on three different levels:

1. hagiographical – scenes from the life of St. Anthony as encouraging acts of devotion;
2. heraldic – as a coat of arms gallery of the monastery’s benefactors;
3. ideological – emphasizing their dependence on the authorities, but at the same time sanctioning their own unique position in the city as *de facto* representatives of the ideological apparatus of the state<sup>42</sup>.

Completed in 1722, the cycle *The Legend of St. Anthony of Padua* should be regarded as one of Eybelwieser’s most prestigious works in his entire oeuvre. Undoubtedly, the cycle can also be counted among the most interesting artistic initiatives of the Silesian aristocracy in Baroque Wrocław. The paintings in the cloisters of the Reformed Franciscan monastery could not compete with such impressive foundations as the Blessed Ceslaus Chapel at the Dominican Church of St. Adalbert, built between 1711 and 1730 and financially supported by the Catholic nobility. However, the numerous contributions of the latter gave them an exceptional status. In fact, it is difficult to find another work or group of works in the Silesian capital whose creation would be due to the joint financial participation of more than 20 members of the imperial official elite and clergy, known by name. The coats of arms of the most important Silesian officials can also be found on the wall paintings by Felix Anton Scheffler in the vestibule of the main building of Wrocław University. However, these officials were not directly involved in funding the polychrome. It was the Jesuits who initiated the creation of polychrome and financed it<sup>43</sup>.

It is only regrettable that the cycle of 22 half-oval paintings has not been entirely

gmachu głównego Uniwersytetu Wrocławskiego, to nie byli oni bezpośrednio zaangażowani w fundację polichromii, powstałej z inicjatywy jezuitów i przez nich sfinansowanej<sup>44</sup>.

Pozostaje żałować, że liczący 22 półowalne malowidła cykl nie zachował się w całości. Odrastaurowane i umieszczone w nowych ramach obrazy zdobią obecnie wnętrze neogotyckiego kościoła parafialnego pw. św. Antoniego Padewskiego na wrocławskich Karłowicach. Choć niekompletny i pozbawiony swojego pierwotnego kontekstu, cykl *Legenda św. Antoniego Padewskiego* przypomina o skomplikowanej sytuacji polityczno-wyznaniowej Wrocławia pierwszej połowy w. XVIII. Możemy wręcz mówić o „drugim życiu” malowideł, które w aktualnym miejscu ekspozycji zyskały nową – choć oczywistą, to jakże istotną – funkcję: prezentują wiernym najważniejsze sceny z życia patrona karłowickiej świątyni.

preserved. Restored and placed in new frames, the paintings now adorn the interior of the neo-Gothic St. Anthony of Padua parish church in Wrocław's Karłowice district. Although incomplete and deprived of its original context, the cycle *The Legend of St. Anthony of Padua* reminds of the complex political and religious situation in Wrocław in the first half of the 18th century. We can indeed speak of a “second life” for the paintings. In their current location, they have acquired a new – albeit obvious, yet critical – function. They present to the faithful the most essential scenes from the life of the patron saint of the Karłowice church.

<sup>1</sup> **M. Musiał**, *Atrybucja i datacja wyposażenia kościoła św. Antoniego w Padwy we Wrocławiu w świetle kroniki konwentu Franciszkanów Reformatów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 24 (2015); **idem**, *Dzieje budowy reformackiego kościoła i klasztoru św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 25 (2016); **idem**, *Okoliczności powrotu franciszkanów reformatów do XVII-wiecznego Wrocławia w świetle „Instrumentum Transactionis”*, „Studia Śląskie” t. 79 (2016).

<sup>2</sup> **Idem**, *Atrybucja i datacja...*, s. 119.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 117–139. Chciałbym w tym miejscu bardzo podziękować dr. Marcinowi Musiałowi za udostępnienie skanów kroniki, przekazanie wielu cennych uwag i sugestii dotyczących archiwaliów oraz wspólną, owocną pracę nad odczytaniem rękopisu.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> W tym miejscu chciałbym złożyć najszersze podziękowania ojcu Jozafatowi Gohly'emu za nawiązanie kontaktu, udzielenie wielu cennych informacji, umożliwienie obejrzenia obrazów i wykonania dokumentacji fotograficznej oraz udostępnienie dokumentacji konserwatorskiej malowideł.

<sup>7</sup> Najważniejsze informacje na temat obrazów zawarłem w monograficznym opracowaniu dotyczącym życia i twórczości Eybelwiesera: **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy (1667–1744). Wrocławski malarz doby baroku*, Wrocław 2024, s. 298–302, 368.

<sup>8</sup> Zob. **G. Wąs**, *Franciszkanie śląscy w epoce nowożytnej*, „Sobótka” 2001, nr 4, s. 485. Klasztory powstawały kolejno w Nysie (1614), Głogowie (ok. 1640), Jaworze (1638), Kłodzku (1639), Głubczycach (1666), Namysłowie (1675), Wrocławiu (1678), Raciborzu (1686), Legnicy (1700) i Złotorzy (1704).

<sup>9</sup> Zob. **M. Musiał**, *Atrybucja i datacja...*, s. 117.

<sup>10</sup> Tak było np. w Legnicy i Kłodzku. Zob. **G. Wąs**, *op. cit.*, s. 486.

<sup>11</sup> W ramach rekompensaty za dawny klasztor św. Bernardyna miasto przyznało zakonowi teren pod budowę nowego założenia oraz 10 tys. florenów do kasy Kamery Cesarskiej, która następnie przekazała te środki zakonnikom. Zob. *ibidem*, s. 487–488.

<sup>12</sup> O roli franciszkanów reformatów w planie rekatolizacji Śląska zob. *ibidem*, s. 489–492.

<sup>13</sup> Zob. **P. Oszczanowski**, *Czego nie widać na obrazie Michaela Leopolda Willmanna z przedstawieniem św. Jana Kapistrana?*, [w:] *Fides et scientia*.

<sup>1</sup> **M. Musiał**, *Atrybucja i datacja wyposażenia kościoła św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu w świetle kroniki konwentu Franciszkanów Reformatów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 24 (2015); **idem**, *Dzieje budowy reformackiego kościoła i klasztoru św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 25 (2016); **idem**, *Okoliczności powrotu franciszkanów reformatów do XVII-wiecznego Wrocławia w świetle „Instrumentum Transactionis”*, „Studia Śląskie” Vol. 79 (2016).

<sup>2</sup> **Idem**, *Atrybucja i datacja...*, p. 119.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 117–139. At this point, I would like to express my sincere thanks to Dr. Marcin Musiał for making the scans of the chronicle available to me, for providing many valuable comments and suggestions on the archives and for working together fruitfully to read the manuscript.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> At this point, I would like to express my sincere thanks to Father Jozafat Gohly for making contact, providing much valuable information, allowing the paintings to be viewed and photographed and making the conservation documentation of the paintings available.

<sup>7</sup> I have included the most important information on the paintings in a monographic study of Eybelwieser's life and work: **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy (1667–1744). Wrocław painter of the Baroque era*, Wrocław 2024, pp. 298–302, 368.

<sup>8</sup> See **G. Wąs**, *Franciszkanie śląscy w epoce nowożytnej*, „Sobótka” 2001, No. 4, s. 485. Monasteries were established successively in Nysa (1614), Głogów (ca. 1640), Jawor (1638), Kłodzko (1639), Głubczyce (1666), Namysłów (1675), Wrocław (1678), Racibórz (1686), Legnica (1700) and Złotoryja (1704).

<sup>9</sup> See **M. Musiał**, *Atrybucja i datacja...*, p. 117.

<sup>10</sup> This was the case, for example, in Legnica and Kłodzko. See **G. Wąs**, *op. cit.*, s. 486.

<sup>11</sup> As compensation for the former St. Bernardine's monastery, the city granted the convent a site for the construction of a new foundation and 10,000 florins to the coffers of the Royal Chamber, which then transferred these funds to the friars. See *ibidem*, pp. 487–488.

<sup>12</sup> On the role of the Reformed Franciscans in the plan for the re-catholization of Silesia, see. *ibidem*, pp. 489–492.

Wokół obrazu Michaela Leopolda Willmanna „Św. Jan Kapistran”, red. **idem**, Wrocław 2011, s. 118. Autor podkreślił, że faktycznie pierwszą była fundacja klasztoru Kapucynów, ta jednak prestiżem nie dorównywała budowie konwentu Reformatorów.

<sup>14</sup> *Archivum Conventus Wratislaviensis noviter descriptum Anno MDCCCL*, Národní archiv v Praze, sygn. NA RF 456/63, s. 273–274.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Zob. **Th. Berger**, *Erst- und Anderer Beytrag zu Den Vier Theilen Der Durchl. Welt, Von Zeit Der letztern Ausgabe 1730. bis 1739: Nebst Anhang einer Genealogischen Beschreibung Derer von Marschall*, t. 5, Breslau 1739, s. 337.

<sup>18</sup> *Archivum Conventus...*, s. 273–274.

<sup>19</sup> Zob. **M. Wyrzykowska**, *Śląsk w orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648–1741*, Wrocław 2010, s. 74–85; **J. Kuczer**, *Baronowie, hrabiowie, książęta. Nowe elity Śląska (1629–1740)*, Zielona Góra 2013, s. 60–64.

<sup>20</sup> Wśród donatorów znalazł się także jeden konwertyta, mianowicie medyk biskupa Franza Ludwiga von Pfalza-Neuburga, Anton Fichtel, który – jak zanotowano – był „nawróconym lekarzem” („*nec non Convertus Physicus*” – wyrażenie „*nec non*”, jako podwójne zaprzeczenie, oznacza dobitne potwierdzenie, które tutaj możemy przetłumaczyć ‘jak również’).

<sup>21</sup> Łaciński czasownik „*appendo, appendere, appendi, appensus*” można przetłumaczyć jako ‘wieszać’ lub ‘zawieszać’.

<sup>22</sup> Zob. **A. Kozieł**, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, s. 208–209.

<sup>23</sup> Taką atrybucję zaproponował **A. Kozieł** („*Wrocławski Willmann*” w *Ziębicach, czyli kilka uwag na temat życia i twórczości Johanna Jacoba Eybelwiesera (około 1667–1744)*, [w:] *Ziębice – miasto św. Jerzego. Dzieje i kultura dawnej stolicy książęcej*, red. **B. Czechowicz**, Wrocław 2010, s. 204), jednak pomimo pewnych podobieństw formalnych nie można jednoznacznie przypisać tego obrazu Eybelwieserowi.

<sup>24</sup> Zob. **Ch. Reisch**, *Tausch des Franziskanerkonventes St. Antonius mit dem Kloster der Elisabethinerinnen in Breslau*, „*Franziskanische Studien*” t. 1 (1914).

<sup>25</sup> **J. Sauer**, *Die Elisabethinerinnen in Breslau. Denkschrift zur einhundertjährigen Jubelfeier der Stiftung ihres Klosters*, Breslau 1837, s. 50.

<sup>26</sup> Zob. **J. Jędrzejak**, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Obraz olejny na płótnie pt. „Kazanie św. Antoniego” z 1720 r. Prowincja św. Jadwigi Zakonu Braci Mniejszych we Wrocławiu*, Sucha Beskidzka 2017, mps w zbiorach klasztoru Franciszkanów na Karłowicach we Wrocławiu, s. 13.

<sup>27</sup> Wszystkich tych zaszczytów dostąpił w r. 1719. Zob. **A. Kuzio-Podrucki**, *Schaffgotschowie. Zmienne losy śląskiej arystokracji*, Bytom 2007, s. 43–44; **J. Kuczer**, *op. cit.*, s. 174.

<sup>28</sup> Herb jest identyczny (choć w lustrzanym odbiciu) z tym umieszczonym na plafonie z herbami członków kolegium Kamery Śląskiej w westybulu gmachu głównego Uniwersytetu Wrocławskiego. Zob. **B. Lipczyńska**, *Barokowa panorama Śląska. Malowidła Felixa Antona Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, „*Roczniki Sztuki Śląskiej*” t. 16 (1997), s. 119–120.

<sup>29</sup> Warto odnotować, że Peschel był ojcem chrzestnym dwójki dzieci Eybelwiesera – córki Anny Elisabeth Ottilii, ochrzczonej 15 grudnia 1706, oraz syna Ignaza Franza, ochrzczonego 4 sierpnia 1709. Zob. **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy...*, s. 40.

<sup>30</sup> **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy...*, s. 196–197.

<sup>31</sup> Lista była zapewne dłuższa: po 1720 r. Eybelwieser wykonał jeszcze malowidła *Chrzest Chrystusa* oraz *Nawiedzenie Najświętszej Marii Panny* do kościoła klasztorowego pw. św. Jadwigi i św. Bartłomieja w Trzebnicy, płótno *Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu* do ołtarza bocznego kościoła parafialnego pw. św. Doroty, św. Stanisława i św. Wacława we Wrocławiu, malowidła *Św. Liwin z Gandawy* oraz *Św. Liboriusz* do ołtarza bocznego kościoła pw. Bożego Ciała we Wrocławiu (zaginione przed 1945) oraz *Portret Ludwiga Maximiliana Cocxa von Onssela* (obecnie w zbiorach Muzeum Miejskiego we Wrocławiu), jednak aktualny stan wiedzy nie pozwala ocenić, czy miało to miejsce przed końcem r. 1722.

<sup>32</sup> Zob. **G. Wąs**, *Franciszkanie w społeczeństwie Śląska w średniowieczu i dobie nowożytnej*, [w:] *Klasztor w społeczeństwie średniowiecznym i nowożytnym*.

<sup>13</sup> See **P. Oszczanowski**, *Czego nie widać na obrazie Michaela Leopolda Willmanna z przedstawieniem św. Jana Kapistrana?*, [in:] *Fides et scientia. Wokół obrazu Michaela Leopolda Willmanna „Św. Jan Kapistran”*, Ed. **idem**, Wrocław 2011, p. 118. The author pointed out that in fact the first was the funding of the Capuchin monastery, but this was not as prestigious as the construction of the Reformed Friars monastery.

<sup>14</sup> *Archivum Conventus Wratislaviensis noviter descriptum Anno MDCCCL*, Národní archiv v Praze, Ref. No. NA RF 456/63, p. 273–274.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> See **Th. Berger**, *Erst- und Anderer Beytrag zu Den Vier Theilen Der Durchl. Welt, Von Zeit Der letztern Ausgabe 1730. bis 1739: Nebst Anhang einer Genealogischen Beschreibung Derer von Marschall*, Vol. 5, Breslau 1739, p. 337.

<sup>18</sup> *Archivum Conventus...*, pp. 273–274.

<sup>19</sup> See **M. Wyrzykowska**, *Śląsk w orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648–1741*, Wrocław 2010, pp. 74–85; **J. Kuczer**, *Baronowie, hrabiowie, książęta. Nowe elity Śląska (1629–1740)*, Zielona Góra 2013, pp. 60–64.

<sup>20</sup> One convert was also among the donors, namely Bishop Franz Ludwig von Pfalza-Neuburg’s physician, Anton Fichtel, who, it is noted, was a “converted physician” (“*nec non Convertus Physicus*” – the expression “*nec non*”, as a double negation, means emphatic confirmation, which here we can translate “as also”).

<sup>21</sup> The Latin verb “*appendo, appendere, appendi, appensus*” can be translated as ‘to hang’ or ‘to suspend’.

<sup>22</sup> See **A. Kozieł**, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, pp. 208–209.

<sup>23</sup> Such an attribution was proposed by **A. Kozieł** (“*Wrocławski Willmann*” w *Ziębicach, czyli kilka uwag na temat życia i twórczości Johanna Jacoba Eybelwiesera (około 1667–1744)*, [in:] *Ziębice – miasto św. Jerzego. Dzieje i kultura dawnej stolicy książęcej*, Ed. **B. Czechowicz**, Wrocław 2010, p. 204). However, despite some formal similarities, this painting cannot be unequivocally attributed to Eybelwieser.

<sup>24</sup> Zob. **Ch. Reisch**, *Tausch des Franziskanerkonventes St. Antonius mit dem Kloster der Elisabethinerinnen in Breslau*, „*Franziskanische Studien*” t. 1 (1914).

<sup>25</sup> **J. Sauer**, *Die Elisabethinerinnen in Breslau. Denkschrift zur einhundertjährigen Jubelfeier der Stiftung ihres Klosters*, Breslau 1837, p. 50.

<sup>26</sup> See **J. Jędrzejak**, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Obraz olejny na płótnie pt. „Kazanie św. Antoniego” z 1720 r. Prowincja św. Jadwigi Zakonu Braci Mniejszych we Wrocławiu*, Sucha Beskidzka 2017, typescript in the collection of the Franciscan monastery in Karłowice, Wrocław, p. 13.

<sup>27</sup> He received all of these honours in 1719. See **A. Kuzio-Podrucki**, *Schaffgotschowie. Zmienne losy śląskiej arystokracji*, Bytom 2007, pp. 43–44; **J. Kuczer**, *op. cit.*, pp. 174.

<sup>28</sup> The coat of arms is identical (albeit in mirror image) to that on the plafond with the coats of arms of the members of the College of the Silesian Chamber in the vestibule of the main building of Wrocław University. See **B. Lipczyńska**, *Barokowa panorama Śląska. Malowidła Felixa Antona Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, „*Roczniki Sztuki Śląskiej*” Vol. 16 (1997), pp. 119–120.

<sup>29</sup> It is worth noting that Peschel was godfather to two of Eybelwieser’s children – daughter Anna Elisabeth Ottilia, baptised on 15 December 1706, and son Ignaz Franz, baptised on 4 August 1709. See **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy...*, p. 40.

<sup>30</sup> **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy...*, pp. 196–197.

<sup>31</sup> The list was probably longer: after 1720, Eybelwieser painted *Baptism of Christ* and *Visitation of the Blessed Virgin Mary* for the monastery church of St. Hedwig and St. Bartholomew in Trzebnica, *St. Francis Receiving the Stigmata* for the side altar of the parish church of St. Dorothy, St. Stanislaus and St. Wenceslaus in Wrocław, paintings of *St. Livinus of Ghent* and *St. Liborius* to the side altar of the church of Corpus Christi in Wrocław (lost before 1945) and *Portrait of Ludwig Maximilian Cocx von Onssel* (now in the collection of the City Museum in Wrocław), but it is currently not possible to determine whether this occurred before the end of 1722.

Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w Turawie w dniach 8–11 V 1996 przez Instytut Historii Uniwersytetu Opolskiego i Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego, red. **M. Derwich, A. Pobóg-Lenartowicz**, Opole–Wrocław 1996, s. 121.

<sup>33</sup> Zob. **E. Mrhalová**, *Františkánská legenda v Hejnicích. Malovaný barokní cyklus (1709)*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. M. Svobody, Uniwersytet Techniczny, Liberec 2013.

<sup>34</sup> Zob. **J. Vacková**, *Turnov*, [w:] *Umělecké památky Čech*, t. 4, red. **E. Poche**, Praha 1982, s. 118. Obecnie malowidła znajdują się w Muzeum Českého ráje w Turnovie.

<sup>35</sup> Z całego cyklu zachowało się jedynie osiem malowideł, obecnie przechowywanych w Národní galerii w Pradze (1), Muzeum umění w Ołomuńcu (1) i na Zamku w Mělníku (6). Zob. **J. Neumann**, *Karel Škréta (1610–1674)*, Praha 1974, s. 65–85; **S. Dobalová**, *Svatováclavský cyklus a další obrazy pro klášter na Zderaze*, [w:] *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo* [kat. výstavy], Národní galerie v Praze, red. **L. Stolárová, V. Vlnas**, Praha 2010.

<sup>36</sup> Zob. **M. Šroněk**, *Barokní malířství 17. století v Čechách*, [w:] *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka*, red. **J. Dvorský, E. Fučíková**, Praha 1989, s. 345.

<sup>37</sup> Zob. **H. Černá**, *Nalezení neznámého cyklu lunetových obrazů s výjevy ze života sv. Augustina v Praze*, „Staletá Praha” 2014, nr 1. Cykl z Lnářech obecnie znajduje się w kościele pw. św. Tomasza na Malej Stranie w Pradze.

<sup>38</sup> Zob. **M. Šroněk**, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti*, Praha 2006, s. 90–112.

<sup>39</sup> Zob. **J. Oulík**, *Donátoři Škrétova Svatováclavského cyklu*, [w:] *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, red. **L. Stolárová, K. Holečková**, Praha 2013. Piąty obraz – Śmierć Drahomiry – zamiast herbu zawiera napis fundacyjny.

<sup>40</sup> **H. Belting**, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 160.

<sup>41</sup> **Idem**, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012, s. 150.

<sup>42</sup> Zob. **K. Kalinowski**, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa–Poznań 1973, s. 134.

<sup>43</sup> Zgodnie z klasycznym ujęciem **L. Althussera** (*Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*, [w:] **idem**, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, introd. F. Jameson, transl. B. Bewster, New York 2001).

<sup>44</sup> Choć w świetle zachowanych dokumentów źródłowych Scheffler miał wykonać dekorację „prawie bezpłatnie” (**B. Lipczyńska**, *op. cit.*, s. 117).

<sup>32</sup> See **G. Waś**, *Franciszkanie w społeczeństwie Śląska w średniowieczu i dobie nowożytnej*, [in:] *Klasztor w społeczeństwie średniowiecznym i nowożytnym. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w Turawie w dniach 8–11 V 1996 przez Instytut Historii Uniwersytetu Opolskiego i Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego*, Ed. **M. Derwich, A. Pobóg-Lenartowicz**, Opole–Wrocław 1996, p. 121.

<sup>33</sup> See **E. Mrhalová**, *Františkánská legenda v Hejnicích. Malovaný barokní cyklus (1709)*, Master's thesis written under the supervision of Dr. M. Svoboda, Technical University, Liberec 2013.

<sup>34</sup> See **J. Vacková**, *Turnov*, [in:] *Umělecké památky Čech*, Vol. 4, Ed. **E. Poche**, Praha 1982, p. 118. At present, the paintings are in the Českého ráje Museum in Turnov.

<sup>35</sup> Of the entire cycle, only eight paintings have survived, now stored in the Národní galerie in Prague (1), the Muzeum umění in Olomouc (1) and at Mělník Castle (6). See **J. Neumann**, *Karel Škréta (1610–1674)*, Praha 1974, p. 65–85; **S. Dobalová**, *Svatováclavský cyklus a další obrazy pro klášter na Zderaze*, [in:] *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo* [kat. výstavy], Národní galerie v Praze, Ed. **L. Stolárová, V. Vlnas**, Praha 2010.

<sup>36</sup> See **M. Šroněk**, *Barokní malířství 17. století v Čechách*, [in:] *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka*, Ed. **J. Dvorský, E. Fučíková**, Praha 1989, p. 345.

<sup>37</sup> See **H. Černá**, *Nalezení neznámého cyklu lunetových obrazů s výjevy ze života sv. Augustina v Praze*, „Staletá Praha” 2014, No. 1. The cycle from Lnářech is currently housed in the Church of St. Thomas in Malá Strana, Prague.

<sup>38</sup> See **M. Šroněk**, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti*, Praha 2006, pp. 90–112.

<sup>39</sup> See **J. Oulík**, *Donátoři Škrétova Svatováclavského cyklu*, [in:] *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, Ed. **L. Stolárová, K. Holečková**, Praha 2013. The fifth painting – *Death of Drahomira* – features a foundation inscription instead of a coat of arms.

<sup>40</sup> **H. Belting**, *Faces. Historia twarzy*, transl. T. Zatorski, Gdańsk 2015, p. 160.

<sup>41</sup> **Idem**, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, transl. M. Bryl, Kraków 2012, p. 150.

<sup>42</sup> In line with the classic view of **L. Althusser** (*Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*, [in:] **idem**, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, introd. F. Jameson, transl. B. Bewster, New York 2001).

<sup>43</sup> Although, according to the preserved source documents, Scheffler was to carry out the decoration “almost free of charge” (**B. Lipczyńska**, *op. cit.*, p. 117).



---

#### Słowa kluczowe

Johann Jacob Eybelwieser młodszy, malarstwo XVIII w., Wrocław, franciszkanie, heraldyka, św. Antoni Padewski

---

#### Keywords

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, 18th c. painting, Wrocław, Franciscans, heraldry, St. Anthony of Padua

---

#### References

1. **Belting Hans**, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012.
2. **Belting Hans**, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
3. **Dobalová Sylva**, *Svatováclavský cyklus a další obrazy pro klášter na Zderaze*, [w:] Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo [kat. výstavy], Národní galerie v Praze, red. L. Stolárová, V. Vláš, Praha 2010.
4. **Kalinowski Konstanty**, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa–Poznań 1973.
5. **Kozieł Andrzej**, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000.
6. **Kozieł Andrzej**, „Wrocławski Willmann” w Ziębicach, czyli kilka uwag na temat życia i twórczości Johanna Jacoba Eybelwiesera (około 1667–1744), [w:] Ziębice – miasto św. Jerzego. Dzieje i kultura dawnej stolicy książęcej, red. B. Czechowicz, Wrocław 2010.
7. **Kuczer Jarosław**, *Baronowie, hrabiowie, książęta. Nowe elity Śląska (1629–1740)*, Zielona Góra 2013.
8. **Lipczyńska Beata**, *Barokowa panorama Śląska. Malowidła Felixa Antona Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 16 (1997).
9. **Musiał Marcin**, *Atrybucja i datacja wyposażenia kościoła św. Antoniego w Padwy we Wrocławiu w świetle kroniki konwentu Franciszkanów Reformatów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 24 (2015).
10. **Musiał Marcin**, *Dzieje budowy reformackiego kościoła i klasztoru św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 25 (2016).
11. **Neumann Jaromír**, *Karel Škréta (1610–1674)*, Praha 1974.
12. **Oszezanowski Piotr**, *Czego nie widać na obrazie Michaela Leopolda Willmanna z przedstawieniem św. Jana Kapistrana?*, [w:] *Fides et scientia. Wokół obrazu Michaela Leopolda Willmanna „Św. Jan Kapistran”*, red. idem, Wrocław 2011.
13. **Oulík Jan**, *Donátoři Škrétova Svatováclavského cyklu*, [w:] *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, red. L. Stolárová, K. Holečková, Praha 2013.
14. **Reisch Chrysogonus**, *Tausch des Franziskanerkonventes St. Antonius mit dem Kloster der Elisabethinerinnen in Breslau*, „Franziskanische Studien” t. 1 (1914).
15. **Sauer Joseph**, *Die Elisabethinerinnen in Breslau*, Breslau 1837.
16. **Šroněk Michal**, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti*, Praha 2006.
17. *Umělecké památky Čech*, t. 4, red. **E. Poche**, Praha 1982.
18. **Wąs Gabriela**, *Franciszkanie śląscy w epoce nowożytnej*, „Sobótka” 2001, nr 4.
19. **Wąs Gabriela**, *Franciszkanie w społeczeństwie Śląska w średniowieczu i dobie nowożytnej*, [w:] *Klasztor w społeczeństwie średniowiecznym i nowożytnym. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w Turawie w dniach 8–11 V 1996 przez Instytut Historii Uniwersytetu Opolskiego i Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego*, red. M. Derwich, A. Pobóg-Lenartowicz, Opole–Wrocław 1996.
20. **Wyrzykowska Małgorzata**, *Śląsk w orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648–1741*, Wrocław 2010.

---

**Marek Kwaśny, PhD, [marek.kwasny2@uwr.edu.pl](mailto:marek.kwasny2@uwr.edu.pl), ORCID: 0000-0001-5518-7106**

Assistant Professor at the Institute of Art History, University of Wrocław, since 2022. His research interests focus on Silesian and European modern art, particularly the work of 17th and 18th c. painters in a socio-economic context, as well as issues related to modern Catholic patronage.

### Summary

**MAREK KWAŚNY (University of Wrocław) / Hagiography, heraldry, ideology. Paintings by Johann Jacob Eybelwieser the Younger for the Reformed Franciscan monastery in Wrocław and their funders**

This article analyzes paintings by the Wrocław painter Johann Jacob Eybelwieser the Younger (1667–1744) for the cloisters of the former Reformed Franciscan monastery in Wrocław. Only five of the original series of 22 oil paintings on canvas depicting scenes from the life of St. Anthony of Padua have been preserved. Today they embellish the interior of the parish church of St. Anthony of Padua in Wrocław-Karłowice. Among them are: *Presentation of St. Anthony*, *St. Anthony's Sermon on the Rain*, *Resurrection of the Dead*, *Confession of St. Anthony* and *Sermon of St. Anthony*. The paintings feature the coats of arms and initials of the funders. Their exact identification is possible thanks to the monastery chronicle written in 1750–1756, deposited in the National Archives in Prague. It records that between 1719 and 1722, the friars received donations from 21 contributors to fund the creation of the cycle. Reading their names leaves no doubt that these were the most prominent representatives of the official elite, holding leading positions in the structures of the imperial administration, and in particular in its two most important institutions in Silesia – the Superior Office and the Silesian Royal Chamber. Therefore, the overarching aim of this article is to revisit the chronicle's records of the cycle's funding, to identify the donors, and to describe the surviving paintings, defining their ideological program, function, and purpose.