

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

**BAROKNÍ SOCHAŘSTVÍ
VE ZNOJMĚ**

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Milan Šálek

Vedoucí práce: doc. Martin Pavlíček, Ph.D.

OLOMOUC 2015

Prohlašuji, že jsem tuto práci vytvořil bez cizí pomoci a použil jsem pouze citovanou literaturu a prameny.

V Olomouci 8. prosince 2015

.....

Rozsah práce ve znacích: 195 864

Poděkování

Touto cestou bych rád poděkoval za cenné rady a obětavý přístup svému vedoucímu práce doc. Martinu Pavlíčkovi, Ph.D. Dále Mgr. Tomáši Valeši, Ph.D., Jaroslavu Frecerovi za velmi podnětné připomínky a Jihomoravskému muzeu ve Znojmě za zpřístupnění depozitáře. Lud'kovi Stránskému děkuji za korekturu textu. Rád bych poděkoval také Tereze Sládkové za to, že po mém boku absolvovala toto nelehké období závěru studia. Největší poděkování ovšem patří mým rodičům za pochopení a trpělivost s mým studiem.

Obsah

Obsah.....	4
1. Úvod.....	5
2. Dosavadní stav bádání.....	7
3. Sochařství 17. a 18. století ve Znojmě	11
4. Výběrový katalog.....	35
4.1 Morový sloup.....	35
4.2 Sv. Václav	40
4.3 Oltář sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie.....	42
4.4 Sv. Václav	46
4.5 Sv. Jan Nepomucký.....	50
4.6 Sv. Jan Nepomucký	52
4.7 Rhea – Kybele, Bakchus, Neptun, Noc, Flora, Vulkán, Herkules, Amazonka.....	55
4.8 Oltář Nejsvětější Trojice.....	60
4.9 Oltář Panny Marie Znojenské.....	64
4.10 Oltář Piety	67
4.11 Oltář sv. Vincence Ferrerského.....	69
4.12 Panna Marie Immaculata	72
4.13 Oltář sv. Petra Veronského	74
4.14 Kaple sv. Norberta.....	76
4.15 Kristus na Olivetské hoře.....	78
4.16 Sv. Mikuláš.....	80
4.17 Kazatelna sv. Mikuláše	82
5. Závěr.....	87
Seznam zkratk	89
Prameny	90
Seznam literatury	94
Seznam obrazové přílohy	100
Obrazová příloha.....	108
Anotace.....	160

1. Úvod

Znojmo je město s bohatou tradicí, která mimo jiné nepochybně souvisí s jeho strategickým umístěním na řece Dyji u státních hranic. Zde se totiž v minulosti střetávala moravská kultura s kulturou Rakouska, konkrétně dolnorakouského regionu. Znojmo se často v očích badatelů může jevit jako klenot středověkého umění, často se ale opomíjí zdejší velmi vysoká kvalita barokního slohu. Práce si klade za cíl tento poměrně neobjektivní pohled na barokní památky ve Znojmě alespoň ze sochařského hlediska napravit. Barokní kultura se v tomto městě projevovala ve všech druzích umění, nemalé kvality tak dosáhlo i sochařství. Funkci center rozvoje umění ve sledovaném historickém období plnily hlavně církevní řády, podobně jako v jiných městech Moravy. Barokní sochařství ve Znojmě se nezapomenutelně zapsalo do současné podoby města, čímž se v podstatě stalo záznamem o jeho uměleckém vzestupu od druhé poloviny 17. století do josefínských reforem v 18. století. Se svojí plejádou sochařských děl od významných sochařů se tak může Znojmo směle zařadit mezi umělecká centra území českých zemí.

Předkládaná diplomová práce se zabývá velmi obsáhlým a rozmanitým tématem znojmského barokního sochařství v 17. a 18. století. Kvůli velkému množství děl jsem práci soustředil na město Znojmo a jeho nejbližší okolí, aby se téma dalo prozkoumat s větší důsledností. Tato diplomová práce si za svou hlavní část klade katalog, kterému předchází stať o sochařství 17. a 18. století. V té se pokusím podat nejcelistvější pohled na znojmské sochařství daného období, který bude ilustrován na co největším počtu jednotlivých děl. Tato díla, která jsou často opomíjena literaturou, se pokusím alespoň stručně stylově určit a datovat, čímž bych je chtěl dát do vzájemných a širších souvislostí. Také se budu snažit nastínit rozsáhlé a rozmanité vlivy, které se do Znojma dostávaly díky jeho širokým vazbám s Rakouskem, a stály za vysokou kvalitou zdejšího barokního sochařství.

Na úvodní stať naváže katalog tvořící páteř celé práce. V katalogu prozkoumám co nejobdůbněji významná díla Znojma. Položky katalogu budou samozřejmě vybírány tak, aby postihly sledované historické období. Dalším cílem katalogového výběru hesel bude prozkoumat nejkontroverznější témata posledních bádání. Kritériem bude také dodržet rozmanitost autorů, objednavatelů a motivů sochařství druhé poloviny 17. a 18. století.

Barokní sloh dlouho stojí v pozadí znojemského umění. Jeho nesporně vysoká kvalita ovšem vyžaduje vyšší pozornost badatelů než je tomu v současnosti, a právě tato práce by tomu měla napomoci. Znojmo by se tak tímto způsobem mohlo zbavit cejchu malého regionálního centra, jak je na něj nejčastěji nahlíženo v literatuře.

2. Dosavadní stav bádání

Prvním badatelem zajímavícím se o kulturní prostředí Moravy, Čech, Rakouského Slezska a prakticky o celou oblast střední Evropy byl Jan Petr Cerroni (1753–1826).¹ Ten velmi urputně a odhodlaně sbíral data o dějinách, politice a umění, pro dosažení celistvosti si vypomáhal korespondencí se svými přáteli. V tomto ohledu je nejvýznamnější jeho korespondence s Josefem Winterhalderem ml. a Ondřejem Schweiglem, jejímž prostřednictvím popisuje umělecká díla na Znojemsku. J. P. Cerroni často tyto popisy svých kolegů skoro až doslovně přepisoval. To platí například u *Bildende Künste in Mähren* (autobiografické dílo Josefa Winterhaldera ml. z počátku 19. století), podle kterého Cerroni prakticky sepsal umělecká díla na Znojemsku.² Je dosti pravděpodobné, že J. P. Cerroni přemluvil Josefa Winterhaldera ml. k sepsání autobiografického díla *Bildende Künste in Mähren*.³ J. P. Cerroni je ve svých popisech umělekohistorického dění dosti pečlivý, ale nevyhýbá se několika chybám a za velký nedostatek jeho poznatků se dá považovat skoro až úplná absence dat.

Jistě by bylo chybou se na tomto místě nezmínit o Antonínu Hübnerovi (1793–1869). Antonín Hübner se dá s nadsázkou přirovnat k J. P. Cerronimu, ale spíše jen regionálního rozsahu. Tento historik, svým povoláním úředník, později povýšil na guberniálního sekretáře znojemského krajského úřadu a následně i na pozici okresního hejtmana. Ve svých poznámkách sepsal dějiny z autopsie zhruba od 40. let 19. století do své smrti, nejdůležitější je ale jeho opisování starých dokumentů, které se nám z větší části dodnes už nedochovaly. Za jeho nejpřínosnější počín lze považovat jeho zájem o dějiny premonstrátské kanonie Louka, kdy přichází s opisy zakládacích listů, zajímavé jsou ale i jeho záznamy o jiných řádech města. Bohužel se podobně jako J. P. Cerroni dopouští nepřesností a pro dějiny umění je spíše zdrojem dat, protože se nepřilíš často zastavuje u popisů děl.⁴

Na sklonku 19. století vyšel ve Znojmě sborník prací *Heimatkunde des politischen Bezirkes Znaim*. Toto dílo, které vyšlo ve dvou vydáních, se mimo jiné zaměřuje ve

¹MZA Brno, fond G 12, řada Cerr, I., sign. 32–33. Jeho nejvýznamnějším dílem je trísazkové vydání *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*. Tomáš Valeš, Jan Petr Cerroni a „neznámý“ rukopis o dějinách vídeňské Akademie výtvarných umění, in: Rostislav Krušínský, *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska 2007. Sborník z 16. odborné konference Olomouc, 13. – 14. listopadu 2007*, Brno 2008, s. 153.

²Cecílie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren*, *Umění XX*, 1972, s. 185.

³Valeš 2007, s. 153.

⁴SOkA Znojmo, fond Hübner, Antonín: Z/HA, karton 1–13.

druhém svazku na křesťanské památky města a školy. Autor této kapitoly Julius Wisnar podává dějinné informace o nejvýznamnějších památkách vybraných církevních staveb. Wisnarův soupis památek podává do té doby nejucelenější pohled na problematiku historie církevních statků na území města.⁵

O dějinách Znojma, vývoji umění a sociálních podmínkách zdejších obyvatel nás nejlépe informuje publikace Libora Havlíka *Znojmo, Z minulosti města a jeho památek* z roku 1956.⁶ V ní se ovšem autor věnuje sochařství baroka jen okrajově. Havlík podává spíše jen výčet památek se základními údaji s několika nepřesnostmi. Podobnou práci publikovala také skupina autorů Václav Richter, Bohumil Samek a Miloš Stehlík v roce 1966 s názvem *Znojmo*.⁷ V knize se autoři podrobněji zaměřují na vývoj umění ve Znojmě. Příspěvky Miloše Stehlíka o vývoji sochařství 17. století se detailněji soustředí na mariánský morový sloup, který zasazuje do kontextu s vídeňským sloupem Am Hof. Dále se Stehlík pozastavuje nad zpracováním oltářů z tohoto období a považuje je za práce nezvládající projevit pohyb, což souvisí s osvojováním si podnětů nového slohu. V kapitole *Barokní vrstva* se skupina autorů pozastavuje nad jednotlivými osobnostmi, které vkládá do kontextu uměleckohistorického vývoje znojemského umění. V roce 1967 vyšel v týdeníku *Znojensko* nejucelenější a svým způsobem do té doby ojedinělý novinový článek obsahující soupis kašen, které ve Znojmě stávaly. Podstatné jsou zmínky o rozestavení kašen ve městě a jejich popisy.⁸ V roce 1993 vyšel tento článek v obnovené podobě s fotodokumentací, vyznačuje se však menšími odlišnostmi i v počtu a umístění.⁹

Stehlík se problematice sochařství baroka ve Znojmě věnoval i ve statických knihách *Dějiny českého výtvarného umění* II/1 a 2 z roku 1989¹⁰ a v knize *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* z roku 1996.¹¹ V těchto pracích se ale jen okrajově zmiňuje o památkách z okruhu zkoumání této práce.

Dům umění spravující sbírky Jihomoravského muzea ve Znojmě vystavuje od roku

⁵Julius Wisnar, Die Stadt Znaim: Gotteshäuser und Schulen, in: *Sborník, Heimatkunde des politischen Bezirkes Znaim*, sv. II., sešit 10, Znojmo 1899, s. 20–100.

⁶Lubomír Havlík, *Znojmo, z minulosti města a jeho památek*, Brno 1956.

⁷Václav Richter – Bohumil Samek – Miloš Stehlík, *Znojmo*, Praha 1966.

⁸E. K. [Eduard Krechler], O starých znojemských kašních, *Regionální týdeník Znojensko*, 1967, 24. 5., s. 3.

⁹R. Z., Znojemské historické kašny, *Regionální týdeník Znojensko*, 1993, 4. 2., s. 3.

¹⁰Miloš Stehlík, Barokní sochařství 17. století na Moravě, in: Jiří Dvorský et al., *Dějiny českého výtvarného umění* II/1, Praha 1989, s. 314–325; Miloš Stehlík, Barokní sochařství 18. století na Moravě, in: Jiří Dvorský et al., *Dějiny českého výtvarného umění* II/2, Praha 1989, s. 741–751.

¹¹Miloš Stehlík, Sochařství, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 77–111.

1987, kdy byly ze skromného fondu muzea vybrány k prezentaci nejvýznamnější exponáty. A tento výběr prakticky zůstal až do dnešní doby. O jeho dokumentaci, kategorizaci a základní prozkoumání se zasloužili Pavel Ciprian a Libor Štunc. Tito autoři vydali roku 1996 brožuru *Staré umění Znojemska, stálá expozice gotického a barokního umění ze sbírek JMM* obsahující stručné texty k vystaveným exponátům.¹² Tento původce expozic, který datuje díla a určuje autora či oblast jeho působení, vyšel v reedici stejných autorů ještě v roce 2006.¹³

Monografická díla zaměřující se na sochařské památky barokního období takřka nevznikají. Výjimku tvoří stať Zdeněk Vácha *Restaurování mariánského sloupu ve Znojmě* v knize *Zprávy památkového ústavu v Brně III.* z roku 1999.¹⁴ Kostelem sv. Mikuláše se zabývají dvě útlé publikace, jež nás mimo jiné informují o výzdobě oltářů a jejich základních údajích. Starší práce pochází z pera Karla Fily a nese název *Chrám svatého Mikuláše ve Znojmě* z roku 1995¹⁵. Stejný název má i kniha mladšího data od Libora Štunca z roku 2008.¹⁶ Jedná se o průvodce, avšak s velkou pozorností zaměřeného na historická fakta. Nejdůležitější publikací zabývající se Mattiellioho pracemi pro park loucké kanonie je kapitola v knize, kterou publikovala Ingeborg Schemper-Sparholz roku 2003. Ta se totiž cíleně zabývá tímto neobyčejně kvalitním a složitě interpretovatelným souborem soch. Schemper-Sparholz se zaměřuje na ikonografii, interpretaci ideje souboru a hlavně si všímá podobností se skicami v takzvané Wiener Skizzenbuch.¹⁷

Znojenské sochařství stojí dlouhou dobu stranou pozornosti odborné veřejnosti. Do konce roku 2014 nevznikla jediná souvislá práce zabývající se tímto tématem ani jednotlivými etapami sochařství ve Znojmě. Zájem odborné veřejnosti se spíše poslední dobou obrací k jednotlivým sochařům 18. století ve Znojmě. Velkou osobností 18. století znojemského baroka je Josef Winterhalder st., kterému věnuje monografii Martin Pavlíček (2005). Ten se zaměřuje na vývoj sochařské tvorby tohoto umělce i na jeho léta

¹²Pavel Ciprian – Libor Štunc, *Staré umění Znojemska, stálá expozice gotického a barokního umění ze sbírek Jihomoravského muzea ve Znojmě. Průvodce expozicemi*, Znojmo 1996.

¹³Pavel Ciprian – Libor Štunc, *Staré umění Znojemska, stálá expozice gotického a barokního umění ze sbírek Jihomoravského muzea ve Znojmě. Průvodce expozicemi*, 2. vyd., Znojmo 2006.

¹⁴Zdeněk Vácha, *Restaurování mariánského sloupu ve Znojmě*, in: *Zprávy památkového ústavu v Brně III.* (nepublikováno, přístupné v knihovně Národního památkového ústavu, územní odborné pracoviště v Brně), Brno 1999, s. 68–76.

¹⁵Karel Fila, *Chrám sv. Mikuláše ve Znojmě*, Znojmo 1995.

¹⁶Libor Štunc, *Chrám svatého Mikuláše ve Znojmě*, Brno 2008.

¹⁷Ingeborg Schemper-Sparholz, *Die Ovidischen Statuen aus Klosterbruck und andere mögliche Arbeiten Lorenzo Mattiellis in Mähren*, in: *Ars Naturam Aduvans. Sborník k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlika*, Brno 2003, s. 31–50.

strávená ve Znojmě a pozastavuje se nad několika pracemi J. Winterhaldera st. z tohoto období.¹⁸ Tento zájem o znojemské sochaře 18. století nám dokládá mimo jiné výstava Jiřího Antonína Heinze (1698–1756), která se uskutečnila od 29. září 2011 až do 29. února 2012 v Arcidiecézním muzeu v Olomouci. Katalog k monografické výstavě zpracovala Helena Zápalková (2011).¹⁹ Zápalková se ve výběrovém katalogu zabývá několika pracemi J. A. Heinze ze znojemského prostředí.

Velmi přínosné práce vznikly na téma výzdoby Jezuitského kostela a dominikánského klášterního kostela. Jezuitským kostelem se poměrně podrobně zabývá Dana Toufarová,²⁰ avšak ta se sochařské výzdobě věnuje jen z malé části. V tomto ohledu je více propracovaná diplomová práce Zuzany Pistorové zaměřující svůj zájem na výzdobu dominikánského klášterního kostela sv. Kříže ve Znojmě.²¹

Nejucelenější pohled na znojemské barokní umění podává práce Tomáše Valeše. Ten svou disertační práci zaměřuje na umělecký vývoj na Znojemsku s přesahem historických vazeb na rakouské území, kde hledá jeho odezvy a souvislosti. Tomáš Valeš se ve své práci *Mezi Brnem a Vídní 1715–1815*²² primárně soustředí na malířství a přehled fungování provincionálního uměleckého centra. Zvláště cenný je jeho soupis umělců žijících v dané době ve Znojmě a poukázání na to, že znojemské barokní umění je rovnoprávné s jinými centry na Moravě a v Rakousku. Celou práci má Valeš podloženou nepřehledným množstvím pramenů a cizojazyčné literatury. Tyto své poznatky Valeš vydal i v knize *Příběhy slávy a zapomnění. Znojemští umělci, jejich díla na sklonku baroka*, ta je však nijak nerozšiřuje.²³

¹⁸Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st. (1702–1769)*, Brno 2005.

¹⁹Helena Zápalková, *Jiří Antonín Heinz 1698–1759* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2011.

²⁰Dana Toufarová, *Výstavba jezuitské koleje ve Znojmě a přestavba kostela sv. Michala od založení koleje ve Znojmě v roce 1624 do počátku 18. století* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Znojmo 2010.

²¹Zuzana Pistorová, *Umělecká výzdoba dominikánského klášterního kostela ve Znojmě* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2010.

²²Tomáš Valeš, *Mezi Brnem a Vídní, umění a umělci ve Znojmě a okolí 1715–1815* (disertační práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2013.

²³Tomáš Valeš, *Příběhy slávy a zapomnění. Znojemští umělci, jejich díla na sklonku baroka*, Brno 2014.

3. Sochařství 17. a 18. století ve Znojmě

Vrcholně barokní sochařství ve Znojmě svým významem, produkcí a v neposlední řadě osobnostmi umělců zvučných jmen, jejichž věhlas přesahoval hranice regionu, vycházelo z hlubší tradice. Raným příkladem umělecké skulptury ve Znojmě již z románského období jsou hlavice sloupů a pilířů v předsíni krypty kostela premonstrátské kanonie Louka.²⁴ S louckou kanonií je také spojena snad nejvýznamnější socha na Znojemsku, takzvaná Madona Znojemská z 20. let 14. století, jež se řadí do skupiny velmi kvalitních děl Mistra michelské madony.²⁵ Ze sochařských děl středověkého umění se do dnešní doby dochovaly ve Znojmě jen zlomky, ovšem dá se přepokládat, že jejich počet byl mnohonásobně vyšší. Za příklad lze považovat Znojemský oltář z druhé čtvrtiny 15. století,²⁶ který se vykazuje vysokou kvalitou. Průběh husitských válek silně zasáhl do života města. V následujících letech během nepokojů Znojmo zaznamenalo velký úbytek obyvatelstva a jeho velká část byla zničena.²⁷ A proto druhá polovina 15. století byla ve znamení oprav budov a hradeb. Tyto opravy stály město nemalé peníze, ale i přesto se v této nelehké době 15. století stavěla radnice, dokončovaly se práce na kostele svatého Mikuláše a vznikla nová fortifikace loucké kanonie.²⁸ Do období kolem roku 1500 je datována Madona Chlebová, nazývána také Frýdlantská, která je dnes uložena v kostele sv. Mikuláše. Sem se dostala roku 1782 po zrušení kláštera klarisek.²⁹

Z počátku 16. století pochází socha Bolestného Krista, dnes umístěna v Jihomoravském muzeu ve Znojmě. Tato silně expresivně, a přitom nadmíru naturalisticky provedená socha vychází z grafických listů Albrechta Dürera.³⁰ Příhodným příkladem sochařské produkce ve městě kolem poloviny 16. století se stal náhrobek Václava Petra Meziříčského z Lomnice. Náhrobek z roku 1559 byl původně uložen v minoritském klášteře ve Znojmě.³¹ Neznámý autor v mělkém reliéfu vytesal Petra z Lomnice v dobové zbroji, jak adoruje ukřižovaného Krista. Jinak strnulé pojetí výjevu je

²⁴Nejpravděpodobněji z období vzniku samotného kostela, tedy kolem roku 1190.

²⁵IH [Ivo Hlobil], heslo Madona Znojemská, in: David Majer – Robert Antonín et al., *Král, který létal, moravsko-slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského* (kat. výst.), Ostravské muzeum 2011, s. 433–437.

²⁶<http://udu.ff.cuni.cz/soubory/ottova%20socharstvi.pdf>, vyhledáno 19. 11. 2014.

²⁷Stehlík 1966, s. 30.

²⁸Stehlík 1966, s. 30.

²⁹Fila 1995, s. 27.

³⁰Stehlík 1966, s. 44.

³¹Fila 1995, s. 34.

narušeno rozevlátou bederní rouškou Krista. Ve Znojmě vznikají náhrobky v širším časovém úseku, ale většinu bychom dnes našli v kostele sv. Mikuláše. V 80. letech 16. století vzniká retábl oltáře sv. Šebestiána z louckého kostela.³² Postava svatého Šebestiána stojí v iluzivní architektuře, kterou tvoří po stranách dvě karyatidy nesoucí kladí s nástavcem. Na něm je svázaný Kristus v plášti, který mu po stranách přidržují dva klečící andělé.

Barokní sochařství ve Znojmě vycházelo ze skromných základů manýrismu, jenž sochařství v této oblasti příliš nepřál. Třicetiletá válka téměř zastavuje sochařskou produkci. Při obléhání Znojma Švédy v roce 1645 bylo zničeno předměstí a řada budov u hradeb. Boje se Švédy finančně vyčerpaly objednavatele kvůli nákladům spojeným s ochranou města a následnou opravou budov.³³ Neblahý vliv na sochařskou produkci měly také politické a hospodářské změny související s pobělohorským obdobím. Z těchto důvodů je sochařství druhé poloviny 17. století v pracích místních umělců spíše těžkopádné a tento znak u nich dlouho přetrvává.³⁴ Pozvolný přechod od manýrismu k baroku se dá nalézt i u sochařů z jiných měst Moravy. Pozitivním faktorem byl příchod nových protireformačních řádů. Jedním z nich byli jezuité, kteří se do Znojma dostali roku 1624 na popud hraběte Michaela Adolfa I. z Althanu (1574–1638), jenž jim daroval kostel sv. Michala.³⁵ Starobylý rod Althanů pocházející ze Švábska patřil k mladým rodům na tomto území, ale i přesto se v 17. století stal jedním z nejvýznamnějších na Znojmsku. Tento rod tíhl k luteránské víře, výjimku ovšem tvořil právě Michael Adolf I. z Althanu, který dobrovolně konvertoval ke katolické víře a stal se na svých panstvích podporovatelem protireformace. Tento hrabě byl velmi oblíbený na habsburském dvoře jak za svoje vojenské úspěchy, kdy například během bitvy na Bílé hoře bojoval na straně Habsburků, tak i za své diplomatické služby. Roku 1624 si získal oblibu u císaře Ferdinanda II. díky spoluúčasti na vzniku „Rytířského řádu křesťanského vojska Nejsvětější Panny a Sv. Michala“.³⁶ Spolu s Karlem Gonzagou, vévodou z Nevers (1580–1637), založil v Olomouci 8. března 1619 Řád Kristův, Křesťanské vojsko, za účelem boje proti pohanům a Turkům.³⁷ Michael Adolf I. z Althanu také přišel s tradicí rodového předávání jména Michal v mužské linii,

³²Stehlík 1966, s. 60.

³³Stehlík 1966, s. 62.

³⁴Stehlík si těchto tendencí všimá u oltářních soch z 2. poloviny 17. stol. Stehlík 1966, s. 62.

³⁵Toufarová 2010, s. 12.

³⁶<http://zamek-vranov.eu/michal-adolf-i>, vyhledáno 18. 11. 2014.

³⁷Toufarová 2010, s. 39.

v ženském pokolení zase jména Marie.³⁸ Jméno Michal hrálo i díky spojení s kultem sv. Michala v životě Althanského hraběte velkou roli, možná i proto přivedl jezuity ke znojenskému kostelu sv. Michala. Potvrzení fundace řádu provedl nejpravděpodobněji v roce 1627 sám císař Ferdinand II. (1619–1637).³⁹ Michael Adolf I. z Althanu zakládá jezuitské koleje následně ještě v dalších městech, jako kupříkladu v Jihlavě (1627) nebo v dolnorakouské Kremži na Dunaji (1636).⁴⁰ Příchod jezuitů do kraje měl velký umělecký význam díky pevnému propojení jednotlivých kolejí, které tvořilo kulturní mosty s Vídní a jinými uměleckými centry.⁴¹ Umělecký vývoj ovšem neméně závisel na objednavateli, a právě hrabě Michael Althan měl značné kontakty jak s vídeňským prostředím, jak již bylo zmíněno, tak i s rektorem pražské koleje P. Valentinem Koronem.⁴² Důležitý pro Znojmo byl i příchod dalšího reformačního řádu kapucínů roku 1625. Pro tento řád vytvořil několik prací význačný znojemský malíř Johann Lucas Kracker (1719–1779). Kracker měl svá díla při obnově interiéru kostela v roce 1757 „darovat“ za symbolickou cenu, jež měla pokrýt jen náklady na plátno.⁴³ Kapucíni měli nezřídka své kostely vybavené z příspěvků bohaté aristokracie či darů jednotlivých umělců. V Mnichově Hradišti si kapucíny oblíbil rod Valdštejnů,⁴⁴ ve znojenském prostředí to byla kupříkladu kněžna Marie Gabriela Felicitas Fürstenberg-Mösskirch (1716–1798).⁴⁵

Nový prostor pro sochařství vznikal také díky veřejným zakázkám. Ve Znojmě se jedná o morový sloup na Masarykově náměstí (viz katalogové heslo 4.1 Morový sloup) a o kašnu sv. Václava, která je umístěna na stejnojmenném náměstí. Socha sv. Václava je dílem Michaela Mandíka (1640–1694) z období mezi lety 1677–1683 (viz katalogové heslo 4.2 Sv. Václav). Morový sloup ve Znojmě, který spojuje kult Panny Marie a zbožnost lidí během moru, vznikl mezi lety 1679 až 1682. „Černou smrt“ přivlekla do Znojma z Vídně družina císaře Leopolda I. (1658–1705) v polovině roku 1679.⁴⁶ Zdeněk Vácha hovoří o pramenech, jež dokumentují, že při zasedání městské rady

³⁸Toufarová 2010, s. 40.

³⁹Toufarová 2010, s. 8–9.

⁴⁰Herbert Karner, Kunst transfer in Barock, Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Böhmen, Mähren und Österreich, in: Tomáš Knoz, *Tschechen und Österreicher. Gemeinsame Geschichte, Gemeinsame Zukunft*, Brno 2006, s. 93.

⁴¹Karner 2006, s. 93.

⁴²Lze předpokládat i spoluúčast Michaela Adolfa z Althanu společně s pražskou kolejí na konečném řešení projektu přestavby vídeňské koleje. Karner 2006, s. 93.

⁴³Valeš 2013, 94–100.

⁴⁴Tereza Haišmanová, *Bývalý kapucínský kostel sv. Tří králů a jeho oltářní výzdoba od Jana Kryštofa Lišky* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2011, s. 11.

⁴⁵Valeš 2013, 94–100.

⁴⁶Vácha 1999, s. 68–76.

ve druhé polovině roku 1679 byla vydána listina, „...v níž se utíká k P. Marii jako ochránkyni a pomocnici v nouzi.“⁴⁷ Kult Panny Marie gradoval v období baroka na území českých zemí do obřích rozměrů, stál za vznikem mnoha svatostánků a sloupů zasvěcených Panně Marii.⁴⁸ Nej kvalitnější ze sochařské výzdoby sloupu je skulptura Immaculaty srovnatelná se sochami Panny Marie a sv. Jana ze severní předsíně farního kostela ve Znojmě pocházející z konce 17. století [obr. 1, 2]. Uvažuje se, že socha Panny Marie byla na sloup uložena až v pozdější době. V roce 1680 došlo k vybudování morového sloupu v dolnorakouském Retzu. Tento retzský exemplář má však poměrně skromnější sochařskou výzdobu. Sestává z podstavce s reliéfy morových světců a na vrcholu sloupu stojící sochy Immaculaty potírající d'ábla [obr. 44]. Panna Marie z morového sloupu v Retzu je mnohem subtilnější a více oproštěná od raně barokní strnulosti. Z poměrně velkého sochařského fondu morového sloupu ve Znojmě stojí ještě za zmínku socha sv. Mikuláše připomínající patrona města. V 17. století používala habsburská monarchie coby nástroj své rekatolizace s oblibou kult Panny Marie a s tím související uctívání Lorety („santa casa“).⁴⁹ Jednu z prvních loretánských replik ve střední Evropě si objednal do nedalekého Mikulova olomoucký biskup, kardinál kníže František z Dietrichsteinu (kolem roku 1620).⁵⁰ Kult Svaté chýše se ve Znojmě projevil až v následujícím století, kdy vznikly dvě kaple. Z nich se dochovala pouze kaple z roku 1730 v kostele sv. Kříže.

Ve druhé polovině 17. století vzniklo v návaznosti na opravy kostelů a jiných církevních objektů mnoho nových staveb či jejich barokních přestaveb. Takto vzniklé nové interiéry či průčelí jsou často doplněny různými římsami, pilastry a jinými zdobnými prvky. Velkou přestavbou prošel gotický špitální kostel sv. Alžběty ze 14. století, který byl pobořen při obléhání Znojma Švédy. Tento původně františkánský kostel byl před přestavbou zasvěcen sv. Bernardovi.⁵¹ Během barokizace gotického prostoru zaznamenala změnu loď a presbytář, u kterých došlo k zaklenutí valenou klenbou s lunetovými výsečemi. Presbytář byl navíc obohacen o velice jednoduchá štuková

⁴⁷Vácha 1999, s. 68–76.

⁴⁸Za podporou uctívání Panny Marie jistě stál i výsledek Tridentského koncilu, který poměrně změnil pohled na zobrazování světců. Josef Válka, Společnost a kultura baroka na Moravě, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 31.

⁴⁹Karner 2006, s. 91.

⁵⁰Karner 2006, s. 91. Je také doloženo, že se ve Znojmě nacházely minimálně dvě loretety, a to roku 1730 přestavěná loreta v minoritském kostele a v dominikánském kostele sv. Kříže.

⁵¹Petr Kroupa, heslo Znojmo, Bývalý konvent františkánů u sv. Bernardina s kostelem nověji zasvěceným sv. Alžbětě, in: Dušan Foltýn et al., *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, s. 783–785.

zrcadla. Zmíněná přestavba kostelního interiéru probíhala současně s pracemi na novém průčelí kostela s centrálně umístěnou nikou. V nice se nachází sádrová socha sv. Alžběty Durynské [obr. 3] od neznámého autora, která nese na hlavě korunu připomínající korunu Oty III. Je otázkou, zdali za podobností nestojí velmi radikální restaurování v roce 2009.⁵²

Podobné spojení gotického jádra stavby s raně barokními prvky nalezneme dále například u kostela sv. Michala. Tato snaha o propojení gotických staveb s barokem je na našem území poměrně častá.⁵³ Jezuité ve Znojmě začali záhy po roce 1642 s opravou chrámu sv. Michala, neboť v tomto období se měla na loď kostela zřítit poblíž stojící věž.⁵⁴ Nejprve se začalo se stavbou nové lodi, poté následovala výzdoba interiéru. V této stavební etapě byl též zhotovený hlavní oltář [obr. 4]. Ke svěcení zrekonstruovaného kostela došlo v roce 1677.⁵⁵ Na tomto místě se jistě patří zmínit o neobyčejně bohatém fondu kresebných návrhů interiéru dochovaných v Moravském zemském archivu v Brně, kde mezi některými dosti iluzivně zpracovanými koncepcemi jsou i návrhy, které byly přímo použity na hlavním oltáři a jiných částech mobiliáře. Miloš Stehlík tyto návrhy datoval do období kolem roku 1660.⁵⁶ Také se dá předpokládat, že návrhy pocházejí od jednoho autora, jak nasvědčuje použité písmo na rubové straně návrhů. Chrupavkovitý ornament nacházející se nejen u samotných kreseb, ale i u hlavního oltáře nás ujišťuje, že návrhy byly vytvořeny pro tento oltář. Tímto se dá doba vzniku hlavního oltáře datovat mezi léta 1660 až 1677 (svěcení kostela). Skromná sochařská výzdoba oltáře sestává ze soch sv. Petra a Pavla, doplněných na vrcholu o Krista se dvěma kupidy. Sochy z leštěné běli jsou bezesporu dílem jednoho umělce, jenž se vyznačuje hlubokými a širokými šikmými záhyby, které jsou oddělené úzkými ploškami.

Nový chrám vznikl podle jezuitských invencí, což představuje například typické průčelí s volutami nebo kostelní loď, jež je doplněna o boční kaple. Podobně řešená přestavba probíhala také na louckém kostele. Nejzásadnější přestavbou ovšem prošel kostel sv. Kříže, kde z původního gotického chrámu zůstalo pouze obvodové zdivo. Nově vzniklé kaple zaplnily v druhé polovině 17. století oltáře, avšak původní raně barokní inventář

⁵²Městský úřad Znojmo, Petr Roztočil, *Závěrečná zpráva – restaurování prvků fasády kostela svaté Alžběty*, Znojmo 2009.

⁵³Válka 1996, s. 28.

⁵⁴Stehlík 1966, s. 14.

⁵⁵Stehlík 1966, s. 14.

⁵⁶Stehlík 1966, s. 66, 67.

byl nenávratně zničen při obnově kostela v 18. století.⁵⁷

Ve většině znojemských kostelů, mezi které se řadí i farní kostel sv. Mikuláše, vznikly v té době nové hlavní oltáře. Autoři těchto sochařských děl se navíc museli vypořádat s problémem vložit do gotických presbytářů raně barokní architekturu oltářů často doplněnou o sochy. Nejvíce oltářů z druhé poloviny 17. století se nachází právě ve zmiňovaném farním kostele sv. Mikuláše ve Znojmě.⁵⁸ Nejimpozantnější je zde hlavní oltář, jenž přesahuje svojí výškou všechny jiné oltáře ve Znojmě [obr. 5]. Velmi kvalitní sochařská výzdoba oltáře má podobně jako hlavní oltář louckého kostela v nejnižší etáži světeckou dvojici sv. Václava a sv. Leopolda. Dvojice odkazuje na propojení českých zemí s Rakouskem, ke kterému ve Znojmě docházelo. Další patro zdobí sv. Cyril a Metoděj a celý sochařský koncept uzavírá ukřižovaný Kristus s Pannou Marií a sv. Janem. Neznámý autor zde sochám na oltáři vytvořil velmi energickou draperii vyznačující se prudkými záhyby vrstvenými do mohutných svazků, vhodným příkladem je socha sv. Leopolda. V kostele sv. Mikuláše si Libor Šturc všímá oltáře sv. Rodiny, za jehož autora považuje R. Weitzmanna a dílo datuje do 70. let 17. století.⁵⁹ Podle tohoto oltáře byl vytvořený retábl oltáře sv. Šebestiána v témže kostele [obr. 6, 7]. Také Karel Fila se zmiňuje ve své práci o oltáři sv. Rodiny, spojuje jej se sochařem Weitzmannem, ale datuje ho stejně jako oltář sv. Šebestiána do roku 1722.⁶⁰

Nově se tyto domněnky vysvětlily díky pečlivé práci Tomáše Valeše, který našel prameny o autorství Johana Weitzmanna (1738–1801). Ze smlouvy štafíře Josefa Adeho z 9. 7. 1772 na zhotovení povrchové úpravy oltáře sv. Rodiny vyplývá, že se jedná o dílo Johana Weitzmanna.⁶¹ O rok dříve měl tento sochař vytvořit také oltář Panny Marie Karmelitánské.⁶² Ze 17. století je oltář sv. Vavřince [obr. 8], který se nachází na severní stěně kostela sv. Mikuláše. Tento oltář je vyveden s červeně mramorovanými architektonickými články doplněnými pozlacenými detaily hlavic, patkami a rámováním.

Ve Znojmě se mimo jiné dochovaly čtyři náhrobky z druhé poloviny 17. století. Nejstarší se nachází v kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Václava ve Znojmě a datuje se do roku 1650. Není však jasné, komu náhrobek patřil. Spodní část desky

⁵⁷Pistorová 2010, s. 22.

⁵⁸Fila 1995, s. 30.

⁵⁹Šturc 2008, s. 20.

⁶⁰Fila 1995, s. 27–28.

⁶¹Valeš 2013, s. 165.

⁶²Valeš 2013, s. 165.

zaujímá erb, nad kterým je epitaf.⁶³ Dále z poloviny 17. století pochází také poměrně složitě komponovaný náhrobek s výjevem zmrtnýchvstání provedený v nízkém reliéfu ve vápenci. Tento náhrobek je dnes uložen v lapidáriu Jihomoravského muzea [obr. 9]. Ve spodní části je zde ukřižovaný Kristus adorovaný po obou stranách šlechtici a měšťany. Horní polovinu zaujímá zmrtnýchvstalý Kristus vznášející se nad zavřeným hrobem, okolo kterého jsou vojáci v soudobé zbroji.

V roce 1656 vznikl náhrobník Jana Kryštofa Sturmingerera (1630–1656), jenž je umístěn na stěně jižní lodi kostela sv. Mikuláše ve Znojmě pod kruchtou. Tuto sepulkrální obdélníkovou památku dělí na dvě části raně barokní orámování ze zavíjeného ornamentu. Ve spodní části se nachází epitaf, ve druhém čtvercovém rámci je ztvárněno v mělkém reliéfu zmrtnýchvstání Krista. Náhrobník je svým zpracováním ještě hluboce spjat se sochařstvím počátku 17. století, které dominovalo na Znojmsku. Podobně zpracované orámování má i náhrobník Anny Kozařové rozené Bess de Kross (1600) uložený v předsíni kostela sv. Hypolita na Hradišti u Znojma.⁶⁴ Práce z kostela sv. Mikuláše je pokroková v podání hlavičky andílka či dynamických částí výjevu jako rozevláté bederní roušky Krista, tyto detaily nesou rysy přicházejícího vyspělého umění 17. století. Podobná ladnost tvarů a prostorová expanze draperie se dá nalézt až u děl přelomu 17. a 18. století ve Znojmě.

Tomáš Valeš považuje za dílenskou realizaci salcburského sochaře Franze Perneggerera (1634–1720) kromě kazatelny i křtitelnicí kostela premonstrátské kanonie Louka [obr. 10]. Křtitelnice se běžně datuje podobně jako kazatelna mezi léta 1688–1689,⁶⁵ její bližší detaily jsou neznámé díky absenci archivních záznamů. Víko křtitelnice má podobný cibulovitý tvar jako baldachýn Perneggerovy kazatelny v louckém kostele. Dokonce je z podobného červeného mramoru, ze kterého je zhotovena i kazatelna. Mramor si tento sochař nechal přivést po vodě do Kremže na Dunaji, kde se nacházela jeho dílna.⁶⁶ Nejnápadnější částí kazatelny je socha sv. Václava na vrcholu baldachýnu. Socha je velmi detailně zpracovaná s elegantně přehozeným pláštěm přes levé koleno,

⁶³Čurdová 2010, s. 67.

⁶⁴Náhrobek z roku 1600 byl původně uložen v lodi kostela, ale při přestavbě v polovině 18. století byl přesunut na dnešní místo. Martina Kvardová, *Epigrafické památky bývalých soudních okresů Znojma a Jaroslavic* (diplomní práce), Ústav pomocných věd historických a archivnictví FFMU, Brno 2011, s. 34.

⁶⁵Dochovala se smlouva mezi Franzem Perneggerem a opatem Řehořem Kleinem. Dokonce i Jan Petr Ceroni se zmiňuje o pracích tohoto sochaře v interiéru kostela. Tomáš Valeš „...in ducali ac celeberrima Ecclesia Lucensi...“ Salzburger Künstler im Dienst des Prämonstratenser Stifts in Louka/Klosterbruck bei Znaim, in: Regina Kaltenbrunner, *Barockberichte Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Salzburg 2012, s. 717–731.

⁶⁶Valeš 2012, 717–730.

poměrně netradičním je pro naše prostředí motiv mušle na pancíři brnění tohoto svěťce. Odchýlení se od běžných motivů jen dokládá, že salcburský autor se vyrovnával s pro něj neznámým motivem svébytným uměleckým způsobem.

Za příklad místní produkce se dá považovat socha Panny Marie s Ježíškem z lapidária Jihomoravského muzea ve Znojmě pocházející z konce 17. století [obr. 11]. Toto zobrazení s plně plasticky utvářenými tělními tvary, které je svým ostrým zalamováním draperie blízké sochám z morového sloupu ve Znojmě, je dílem neznámého umělce. Vysokou kvalitou se ve druhé polovině 17. století vyznačuje také produkce místních řezbářů, příkladem jsou chórové lavice z louckého kostela sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie pocházející z druhé poloviny 17. století [obr. 12, 13].⁶⁷ Uměleckou zručností se vyznačuje i dřevěný portál refektáře dominikánského kláštera, který se datuje do roku 1671.⁶⁸ Dalším příkladem jsou varhany z 80. let 17. století, jež se nacházely do roku 1908 v kostele sv. Mikuláše. Kostelu je věnoval mydlářský mistr Hieronymus Schotter.⁶⁹

V oblasti umění druhé poloviny 17. století se na Znojemsku stejně jako ve zbytku Moravy i dolního Rakouska umělci velice pozvolna vyrovnávali s přicházejícím novým stylem a spíše se snažili vycházet z vídeňských vlivů. Vídeň byla jedním z center, které už od první poloviny 17. století přejímaly vlivy baroka přímo z Itálie. První barokní projevy italských umělců by se ovšem daly nalézt v arcibiskupském Salcburku. Mezi lety 1614 a 1628 se uskutečnila přestavba dómu sv. Petra v Salcburku podle projektu italského architekta Santina Solariho (1576–1646).⁷⁰ Celkově 17. století v Salcburku přálo rozvoji baroka, v této době zde pracovali jedni z nejvýznamnějších umělců tohoto období. Problematice propojení barokního umění a umělců Moravy se Salcburkem se věnuje Tomáš Valeš a za přímý důkaz těchto vazeb si vybírá produkci salcburských sochařů v Louce u Znojma.⁷¹ Vídeň byla následována a brána jako měřítko vkusu, toto „slepé“ následování vzorů přicházejících z centra monarchie lze pozorovat v napodobování jezuitského průčelí univerzitního kostela ve Vídni. Průčelí kostela sv. Ignáce z Loyoly a Františka Xaverského vybudovaného roku 1627 se stalo předlohou

⁶⁷Stehlík 1966, s. 86.

⁶⁸Stehlík 1966, s. 64.

⁶⁹Šturc 2008, s. 37.

⁷⁰Blíže se přejímání italizujících vlivů v architektuře věnuje Petr Macek. <http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20eu%20sylaby/Barokni%20architektura%20v%20Rakousku%20a%20Nemecku.pdf>, vyhledáno 4.1 2015.

⁷¹Valeš 2012, s. 717–730.

pro mnoho dalších kostelů vznikajících v Čechách a na Moravě.⁷² Počátkem druhé poloviny 17. století se na dvory významných moravských šlechtických rodů dostávali italští štukatéri, o tom již bylo napsáno bezpočtu literatury. Znojenské sochařství druhé poloviny 17. století je kromě velkého vlivu Vídně a italských umělců pracujících na Dítřichsteinově panství také pod vlivem salcburských sochařů, kteří pracovali na průčelí louckého kostela. Umění ve Znojmě není z nepřilíš pochopitelných důvodů koncem 17. století více propojeno se sochařstvím v Retzu, které se touto dobou už začínalo stávat dolnorakouskou barokní „perlou“. V Retzu vznikla nebývale kvalitní socha Panny Marie Immaculaty, můžeme zde zaznamenat i několik dalších děl, u nichž lze již sledovat plné překročení raně barokních tendencí. Podobně se ve Znojmě neangažovali umělci známí v Brně. Tato lpění znojenského umění druhé poloviny 17. stol. na tradici by se dala vysvětlit peněžním vyčerpáním z válek a jakousi ztrátou prestiže, ke které docházelo pozvolna už delší dobu. Také absence cechu sdružující sochaře či umělce dala místo rozvíjení, pestrosti autorů a děl, které si i bez svazování normami této instituce drží své kvality.⁷³ Kvůli tomu se nám dochoval obraz místní sochařské tradice, jež už koncem 17. století začínala být mírně zaostalou v porovnání s tehdejšími sochařskými centry. Výjimku tvoří umělecká produkce posledního desetiletí 17. století v louckém kostele, kde kromě již zmíněných prací salcburských sochařů vznikla vynikající výzdoba hlavního oltáře (viz katalogové heslo 4.3 Oltář sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie). Tento oltář jako by předznamenával přicházející 18. století, které je ve znamení velkých umělců ve Znojmě.

Barokního sochařství ve Znojmě šlo ke své vrcholní fázi pozvolna, ale jeho upevnění je hlavní zásluhou jen několika významných osobností (hlavně Jiřího Antonína Heinze (1698–1759), Josefa Winterhaldera st. (1702–1769) a jiných), které svůj život více či méně spojili na čas s tímto městem a vychovali zde své žáky. Kvalitativní vzestup koncem 17. století kontinuálně pokračoval i začátkem 18. století. Nejlepším příkladem je socha sv. Rocha nacházející se dnes v Domě umění ve Znojmě [obr. 14].⁷⁴ Toto dílo nese vlivy italského umění 17. století, což je zvláště patrné v postavě anděla, který podpírá světce. Zpracování tohoto díla tak předjímá vysokou kvalitu sochařství 18. století.

Baroko ve Znojmě zasáhlo do podoby několika domů na náměstích při obnově fasád či

⁷²Karner 2006, s. 93.

⁷³Valeš 2013, s. 28.

⁷⁴Dílo neznámého sochaře, inv. č. Ec 15. Ciprian – Šturc 1996, s. 13.

výstavbě nových portálů, vnitřní uspořádání však zůstalo nadále středověké.

Umění v 18. století se podobně jako jeho ranější fáze projevovalo hlavně na církevních interiérech a přestavbách kostelů řadových budov. Největší úpravy ze světských staveb zaznamenal znojemský hrad, který prošel kompletní barokizací. Nejlepším příkladem výzdoby světské fasády je vysoký reliéf sv. Jana Nepomuckého na domu stojícím na rohu ulic Veselé a Vlkovy [obr. 15]. Toto dílo ve štuku nese prvky inspirace tvorbou Jiřího Antonína Heinze a Josefa Winterhaldera st. a pochází až z druhé poloviny 18. století.

Nejzásadnější posun v barokním umění 17. a 18. století se udál v chápání prostoru. Zatímco barokní oltáře z konce 17. století (hlavní oltář ve farním kostele sv. Mikuláše, hlavní oltář jezuitského kostela sv. Michala atd.) byly spíše solitéry v gotické architektuře, barokní umění 18. století už usilovalo o mnohem celistvější podání prostoru.⁷⁵ Zdárným příkladem jsou velice nákladné přestavby hlavních klášterů ve Znojmě a také jednotně utvářené nově vznikající kaple. Homogenity výzdoby se umělci snažili dosáhnout propojením architektury, sochařství a malířství s jednotným ikonografickým programem. Touto vizí se řídí i výzdoba kaple Nejsvětější Trojice ve farním kostele sv. Mikuláše (viz katalogové heslo 4.8 Oltář Nejsvětější Trojice). Ikonografii hlavního oltáře s námětem Piety Domini⁷⁶ doplňují fresky s vyobrazením sv. Augustina a Klanění tří králů.⁷⁷ Tato obdélná kaple přiléhající k severní stěně kostela byla přestavěna v roce 1729, nástěnné malby jsou považovány za dílo Franz Anton Maulbertsche (1724–1796) až z poloviny 18. století. Sochařsky utvářený oltář zobrazuje Boha Otce sedícího na trůnu s přes kolena položeným mrtvým Kristem, kterého adorují dva andělé. Nejnovější restaurování poukázalo na to, že většina dekorativních motivů a okřídlených hlaviček andílků vznášejících se kolem hlavní scény je až druhotně vsazena do kontextu tohoto oltáře. S potřebou co nejvíce ucelovat prostor souvisí i kultivace okolí staveb a vznik parků. Toto se projevilo i u novostavby louckého konventu, která počítala s vybudováním dvou parků a poměrně velké zahrady. Dosud se nepodařilo upřesnit umístění osmi soch od Lorenza Mattielliho (viz katalogové heslo 4.7 Rhea – Kybele, Bakchus, Neptun, Noc, Flora, Vulkán, Herkules, Amazonka) pocházejících z

⁷⁵Problematice přístupu k umění v barokním slohu se blíže věnuje Josef Válka. Válka 1996, s. 33.

⁷⁶Šturc datuje tento oltář do konce 17. stol. Šturc 2008, s. 24.

⁷⁷Sochařská výzdoba se datuje do 30. let 18. století. Je umocněna freskami nejpravděpodobněji od Maulbertsche, které byly nákladně zrestaurovány. Šturc 2008, s. 25.

doby kolem roku 1733,⁷⁸ nejčastěji se uvažuje o uložení v horním parku. Tyto sochy jsou zmíněny v dokumentaci dražby cenností ze zrušené loucké kanonie v roce 1789, kde se objevuje položka soch Lorenza Mattielliho (1687–1748), které byly prodány Aloisu Ugartovi do Jevišovic. Touto cestou se sochy tohoto italského mistra pracujícího na císařském dvoře staly součástí výzdoby Nového zámku v Jevišovicích, jenž vznikl na přelomu 18. a 19. století.⁷⁹

Z 30. let 18. století pochází jedno z nejcennějších děl stálé expozice Domu umění ve Znojmě, a to modeleto Navštívení Panny Marie [obr. 16] od neznámého moravského autora z okruhu Giovanniho Giulianiho (1664–1744).⁸⁰ Ze stejného období je sousoší Nejsvětější Trojice, které taktéž nalezneme ve sbírce Jihomoravského muzea [obr. 79].⁸¹ Toto dílo neznámého sochaře se dá s největší pravděpodobností považovat za modeleto k oltáři Nejsvětější Trojice ve farním kostele sv. Mikuláše ve Znojmě. Jedná se prakticky o zrcadlově otočenou scénu užitou na oltáři, podobnosti jsou i v obličejovém typu Krista (viz katalogové heslo 4.8 Oltář Nejsvětější Trojice).

Do roku 1731 je také datován vznik kaple sv. Kříže⁸² při presbytáři jezuitského kostela sv. Michala. Stejně jako kaple Dítěte Ježíše z kostela sv. Mikuláše je na oválném půdorysu zaklenutá kupolí. Za autora štukatérských prací považuje Miloš Stehlík umělce blízkého mikulovskému štukatérovi Ignáci Lengelacherovi (1698–1780), tomuto umělci přisuzuje i výzdobu dvou protějškových oltářů v presbytáři sv. Michala (viz katalogové heslo 4.10 Oltář Piety).⁸³ Oba oltáře se vyznačují velmi kvalitním zpracováním a zvláště pak oltář Piety zapadá do díla Ignáce Lengelachera z 30. až 40. let 18. století.

Centrem znojmského baroka se stala přestavba dominikánského kláštera, která byla zahájena už v předešlém století. Za „obnovitele“ kláštera považují prameny Antonína Misenia, který byl představený kláštera od poloviny 17. století.⁸⁴ Projekt se v první fázi zaměřil na přestavbu vnitřního prostoru. Podoba návrhu se během výstavby několikrát

⁷⁸Petr Kroupa et al., *Stavebně historický průzkum bývalého premonstrátského kláštera – budovy ve správě Okresního úřadu Znojmo* (nepublikováno, přístupné v archivu Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Brně), Brno 1995, s. 85.

⁷⁹Aleš Klempa, *Nový zámek v Jevišovicích – Od Villy Ugarte k romantické rezidenci v arkádovém stylu* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2008, s. 13.

⁸⁰Menší sousoší ze dřeva s inv. č. Ec 54. Viz Ciprian – Šturc 1996, s. 14.

⁸¹Ciprian – Šturc 1996, s. 14.

⁸²Stehlík 1966, s. 70.

⁸³Miloš Stehlík shledává také podobnosti s oltářní výzdobou u brněnských jezuitů. Stehlík 1966, s. 73.

⁸⁴Pistorová 2010, s. 12–13.

změnila, ale nakonec se realizovala pouze částečně.⁸⁵ Během 20. let 18. století se již dokončovala budova kláštera směřující fasádou do ulice Česká. Je doloženo, že už ve třetí čtvrtině 17. století v kostele vznikaly nové oltáře. Z těch se dochoval jen zlomek výzdoby, a to v podobě několika malovaných pláten oltářních obrazů Jana de Herdta (1620–1684) a jiných malířů.⁸⁶ Bohužel se z pramenů nedá soudit podoba sochařské výzdoby. Tyto oltáře z druhé poloviny 17. století byly postupně nahrazovány v následujícím století. Jako první přestavbou prošla kaple sv. Liboria. Zvláštní úctě se v kostele sv. Kříže těšil mariánský obraz, který byl mezi lety 1733–1735 vsazen do štukového rámu vídeňského umělce Jana Josefa Reslera (1700-1772).⁸⁷ Dochovaly se smlouvy, ve kterých se sochař Resler zavazuje dodržovat a následovat pokyny Františka Roettierse (1685–1742) při práci na oltáři Panny Marie, pomocnice křesťanů. V téže kapli je i oltář sv. Liboria se sochami sochaře Reslera. Resler musel být při výzdobě této kaple bezpochyby podřízen stejnou měrou vedení řádu a autoru projektu Františku Roettiersovi. Tento fakt je patrný i ve smlouvách se sochařem, ve kterých má dominikánský klášter stejnou úlohu ve vedení prací jako autor ideje výzdoby Roettiers. Doloženými spolupracovníky na výzdobě kaple jsou štukatér ornamentu Jacob Palla a Matthias Kolweck, pozlacovač Peter Suter a mramorář Jacob Peringer (viz katalogové heslo 4.9 Oltář Panny Marie Znojenské). Po kapli sv. Liboria následovala přestavba protějškové kaple sv. Františka. Protějšková kaple sv. Františka (dnes převěšená na kapli Panny Marie Růžencové) s oltářem sv. Vincence Ferrerského je z roku 1744 (viz katalogové heslo 4.11 Oltář sv. Vincence Ferrerského). Autorem výzdoby kaple je Matyáš Kovanda (1711–1767).⁸⁸ Tyto dvě kaple se díky své výzdobě staly centrem ikonografického konceptu celého kostela sv. Kříže.

Josefu Leonardu Weberovi (1695–1771) se připisuje autorství soch sv. Petra a Pavla z expozice Domu umění datované do 30. let 18. století [obr. 17, 18].⁸⁹ Tyto exponáty z leštěné běli v mírně podživotní velikosti jsou evidentní protějšky, z toho důvodu se lze domnívat, že pochází ze zatím blíže neidentifikovatelné oltářní výzdoby. Dalším zajímavým dílem tohoto autora jsou monumentální náhrobky hrabat rodu Thurna z 30.

⁸⁵Architekt plánu je neznámý. Uvažuje se o vídeňském architektu Františku Roettiersovi. Stehlík 1966, s. 70.

⁸⁶Pistorová 2010, s. 12–13.

⁸⁷Jan Petr Cerroni připisuje práci na výzdobě bočního oltáře Panny Marie Znojenské a Vincence Ferrerského vídeňskému sochaři Reslerovi a dodává, že je tím nejlepším, co lze v kostele nalézt. Hálová-Jahodová 1972, s. 185.

⁸⁸Tento umělec s dílnou v Jihlavě měl 21. 3. 1744 vstoupit do jezuitského řádu ve Znojmě. Pistorová 2010, s. 37. Srov. Valeš 2013, s. 76.

⁸⁹Sv. Pavel je vedený pod inv. č. Ec 161 a sv. Petr pod inv. č. Ec 162. Ciprian – Šturc 1996, s. 16.

let 18. století ve Znojmě v kapli Mrtvých při epištolní straně chóru kostela sv. Kříže.⁹⁰ Ty jsou společně se sochou z oltáře sv. Petra Veronského (viz katalogové heslo 4.13 Oltář sv. Petra Veronského) a náhrobkem v hlavní lodi France Antonína hraběte Berchtolda připisovány sochaři Josefu Leonardu Weberovi.⁹¹ Aleš Klempa poznává dále v sochách čtyř ročních období z parku Nového zámku v Jevišovicích práci právě J. L. Webera.⁹² Na Znojemsku pracoval Weber i v Lechovicích na výzdobě hlavního oltáře, který je pod patronátem loucké premonstrátské kanonie. Dále také vytvořil sochu sv. Jana Nepomuckého uloženou v obci Dyje a mnoho dalších děl v jiných částech okresu.⁹³ Velmi blízko Weberově tvorbě má socha Immaculaty umístěná na nároží domu na ulici Veselá [obr. 19].⁹⁴ Tato socha, o které se zatím nepíše v žádné publikaci, nese rysy typické pro Weberova díla. Můžeme zde pozorovat esovitě prohnutou figuru či ozdobně obrácenou draperii naruby, což Zuzana Pistorová pozoruje jako častější jev v díle tohoto sochaře.⁹⁵ Kvůli plastičnosti draperie se dá spíše uvažovat o díle sochaře z 30. až 40. let 18. století, který byl ovlivněný sochařem Weberem. V živelné draperii s hlubokými záhyby můžeme pozorovat i nepochybný vliv tvorby Giovanniho Giulianiho. Další dílo Weberovi připsal Libor Šturc, a to sochu sv. Antonína Paduánského. Ta je dnes umístěna v architektuře kapličky u jižní zdi farního kostela sv. Mikuláše ve Znojmě [obr. 20].⁹⁶ Dnešní uložení pochází až z dodatečného přemístění z roku 1987, kdy byla socha vsazena do renesanční architektury, původně stávala na Vídeňské ulici.⁹⁷ Svým stylovým zpracováním je dost vzdálená dílu J. L. Webera, spíše pochází z přelomu 17. a 18. století. Čtyři polopostavy světců z Domu umění ve Znojmě běžně datované do první poloviny 18. století jsou dozajista dílem jednoho umělce silně ovlivněného J. L. Weberem. Tento zručný sochař pracující se stlačenou draperií a

⁹⁰Martina Zetková, *Náhrobky kaple Mrtvých v kostele Nalezení svatého Kříže ve Znojmě* (diplomní práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2014.

⁹¹Katarína Chmelinová, Beitrag zur Geschichte einer Künstlerfamilie im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa. Der Bildhauer Joseph Leonhard Weber und Trnava/Tyrnau, in: Barbora Balážová (ed.), *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen*, Bratislava 2007, s. 151–161. Připsání výzdoby oltáře sv. Dominika Josefu Leonardu Weberovi autorkou Katarínou Chmelinovou se podle posledních výzkumů jeví spíše nepravděpodobné. Tento oltář se nově spojuje s umělcem ovlivněným Josefem Winterhalderem st., jeho totožnost není známá. Srov. Pistorová 2010, s. 52–53.

⁹²Klempa 2008, s. 13.

⁹³Miloš Stehlík, Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis F 19–20*, Brno 1975–1976, s. 30–36.

⁹⁴Originál uložený v lapidáriu Jihomoravského muzea na znojemském hradě.

⁹⁵Pistorová 2010, s. 40–42.

⁹⁶Ciprian – Šturc 1996, s. 16.

⁹⁷Havlík 1956, s. 113. Srov. Šturc 2008, s. 43.

nápadně protahoval vnější koutky očí [obr. 21].⁹⁸

Narcis Schnitzer (1669–1758), který byl činný u jezuitů ve Znojmě a jehož autorství je doloženo u zdejších varhan, byl neobyčejně zručným sochařem majícím základ v díle Giovanniho Giulianiho.⁹⁹ Miloš Stehlík připisal díla takzvaného „mistra hnanického oltáře“ Narcisu Schnitzerovi. V tomto ohledu se za díla tohoto autora dá považovat hlavní oltář hnanického kostela, výzdoba varhan lechovického poutního kostela a jezuitského kostela sv. Michala ve Znojmě.¹⁰⁰

Roku 1745 přišel z Olomouce do Znojma Jiří Antonín Heinz (1698–1759) se svou rodinou a pobýval tu až do své smrti. Na Znojemsku se zachovalo poměrně velké množství soch od tohoto umělce, z nichž největší část byla určena pro dominikány na výzdobu kostela sv. Kříže. Heinz byl ovšem zaměstnáván i ze strany jezuitů, pro které zhotovil Immaculatu, sv. Josefa a sv. Aloise z Gonzagy do Přímětic.¹⁰¹ Literatura často připisuje Heinzovi sochu sv. Jana Nepomuckého na Dolním náměstí, již měl vytvořit pro znojemské kapucíny.¹⁰² Proti tomuto autorství však mluví letopočet na soklu sochy 1769, tedy deset let po jeho smrti. Jeho nejpůsobivější prací je sochařský vystavěný oltář sv. Norberta v premonstrátském kostele sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie (viz katalogové heslo 4.14 Kaple sv. Norberta). Toto dílo představuje Heinzovu celistvou formu s nápadnými podobnostmi s Donnerovým dílem v bratislavském kostele sv. Almužníka.¹⁰³ Miloš Stehlík toto dílo dává do slohové souvislosti s hlavním oltářem sv. Hypolita v Hradišti u Znojma. Příznačné pro Heinzovu tvorbu na Znojemsku je upouštění od expresivity, která jeho tvorbou prochází, což může být důsledek zvýšeného podílu jeho žáků.¹⁰⁴ Zápalková odůvodňuje změnu rukopisu využíváním hrubšího materiálu a kvalitativní výkyvy jsou podle ní způsobeny nejpravděpodobněji rozpuštěním olomoucké dílny a najímáním si umělců jen namátkově na jednotlivé

⁹⁸Sochy sv. Zachariáše, inv. č. Ec 146; sv. Alžběty, inv. č. Ec 16; sv. Jáchyma inv. č. Ec 147; sv. Anny inv. č. Ec 17. Ciprian – Šturc 1996, s. 13–14.

⁹⁹Miloš Stehlík, nové poznatky k tvorbě Giovanniho Giulianiho, in: Miloš Stehlík, *Barok v soše*, Brno 2006, s. 47–48. Stehlík ve stati *Pohled na sochařství moravského baroku* udává životopisná data tohoto umělce 1669–1758. Miloš Stehlík, *Pohled na sochařství moravského baroku*, in: Jan Bistrický, *Historická Olomouc a její současné problémy V*, Olomouc 1985, s. 158. Lze se setkat i s formou jména tohoto autora "Schmutzer". Valeš 2013, s. 76.

¹⁰⁰Stehlík 1985, s. 158.

¹⁰¹Sv. Jan Nepomucký často spojovaný s touto trojicí soch je nejspíš dílem mladším. Viz katalogové heslo 4.12 Panna Marie Immaculata.

¹⁰²Socha na soklu nese ovšem datování 1769, kdy byl Heinz již mrtev, proto se spíše jedná o mladší dílo zatím neznámého umělce.

¹⁰³Stehlík 1966, s. 74.

¹⁰⁴Stehlík 1966, s. 74.

realizace.¹⁰⁵ Tomuto sochaři se běžně připisuje autorství hlavního oltáře špitálního kostela sv. Alžběty, který měl být do kostela přenesen po zrušení minoritského kostela Panny Marie. Často se do souvislosti s tímto oltářem dávají dvě postavy andělů dnes umístěné v kapli na znojenském hradě.¹⁰⁶ Za nejzdařilejší realizaci tohoto sochaře na Znojemsku lze považovat sochu sv. Floriána v Břežanském parku z roku 1749. Sochař v tomto případě ukázal své umění tím, že dokonale rozpohyboval pozorovatele vynucenou potřebou obcházet tuto sochu, jak tvrdí Zápalková.¹⁰⁷ Heinz po smrti své třetí ženy vstoupil v prosinci 1753 do dominikánského řádu ve Znojmě a přijal zde jméno Klaudius.¹⁰⁸ Od této doby skoro všechny své práce tvoří pro tento kostel a klášter. Nejstarší prací v tomto ohledu je oltář sv. Jana Nepomuckého, který je pozoruhodným příkladem propojení původního zasvěcení kaple s nově vytvořenou výzdobou. Původně zasvěcená kaple sv. Václavovi se totiž zasvětila sv. Janu Nepomuckému. Ono již zmiňované propojení je patrné na výběru světců po stranách oltáře, kdy Heinz zde vytvořil sochu sv. Václava a sv. Ludmily. Sv. Václav je zde v póze blízké tomuto světci na průčelí louckého kostela. Souvislost mezi sv. Václavem a Janem Nepomuckým je patrná i v tom, že sv. Jan Nepomucký byl obdivovatel staroboleslavského paladia.¹⁰⁹ Další prací tohoto sochaře v kostele sv. Kříže je monumentální výzdoba kruchty a na ní umístěných varhan realizovaných za převora Dominika Steisse (1753–1756) mezi lety 1753–1755. Tento „královský nástroj“ je prací varhanářského mistra Ignáce Casparida.¹¹⁰ Nejvýraznější sochou je postava Davida sedícího za harfou, na kterou hraje. Štuky na čelní straně kruchty Heinz věnoval vyobrazení tří teologických ctností,¹¹¹ jež jsou provedeny v imitaci mramoru skoro až plně plasticky. Heinz pro klášter vytvořil dále ještě oltářní výzdobu kaple sv. Barbory z roku 1755,¹¹² která je protějškem jím už realizované kaple sv. Jana Nepomuckého. Poslední prací Heinze pro tento kostel byl oltář sv. Šebestiána z roku jeho smrti se sochami sv. Rocha a sv. Karla Boromejského. Jiří Antonín Heinz zemřel 22. května

¹⁰⁵V oblasti severní a střední Moravy tvoří Heinz z jemnozrnného kvalitního maletínského či mladějovského pískovce, ve Znojmě nalézáme jeho práce v hrubozrnném porézním mušlovém vápenci. Zápalková 2011, s. 36.

¹⁰⁶Helena Zápalková, *Jiří Antonín Heinz (1698–1759)* (disertační práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2008, s. 191–194.

¹⁰⁷Zápalková 2011, s. 36.

¹⁰⁸MZA Brno, fond E 17, Dominikáni Znojmo, karton 44, sign. M 3, nefol. Anno 1753. in: Pistorová 2010, s. 42.

¹⁰⁹Zápalková 2011, s. 106–107.

¹¹⁰Zápalková 2011, s. 39.

¹¹¹Uprostřed alegorie lásky a po stranách víry a naděje.

¹¹²Zápalková 2011, s. 39.

1759 a pohřben byl v kryptě pod hlavním oltářem sv. Kříže ve Znojmě.¹¹³

Do 40. let 18. století se datuje modelletto sochy sv. Jana Nepomuckého někdy připisované Jiřímu Antonínu Heinzovi. Pojetí světcovy draperie je ale poměrně vzdálené dílu tohoto umělce [obr. 22]. Dům umění skrývá ještě čtveřici plně figurálních pozlacených soch z období kolem poloviny 18. století. Tyto sochy blízké Heinzově tvorbě jsou dílem zatím neznámého místního umělce. Monumentalita i sama využitá povrchová úprava naznačuje, že se nejspíše jednalo o sochy určené pro chrámový prostor. Absence vlivu Josefa Winterhaldera st. (1702–1769), která je předpokladatelná u děl vzniklých za jeho působení na Znojmsku, ohraničuje dobu vzniku těchto pozlacených soch. O Heinzově autorství se musí uvažovat u dvou figurálních svíců v presbytáři kostela sv. Michala.¹¹⁴

Dalším významným znojmským barokním sochařem je Josef Winterhalder starší (1702–1769). Josef Winterhalder st. si Znojmo zvolil za místo, kde se usadil po letech strávených na cestách po celé střední Evropě, při nichž poznával nejlepší díla nejznámějších sochařů tehdejší doby. Tento sochař přichází do Znojma počátkem 50. let, kam se za ním roku 1762 přestěhoval jeho synovec Josef Winterhalder mladší, později proslulý malíř.¹¹⁵ První doloženou prací Josefa Winterhaldera st. ve Znojmě je monumentální kazatelna farního kostela sv. Mikuláše z roku 1760 (viz katalogové heslo 4.17 Kazatelna sv. Mikuláše). Neobvykle utvářená kazatelna s řečništěm ve tvaru zeměkoule má zeměpisně přesné rozložení kontinentů protínaných čarami, které naznačují zeměpisnou délku a šířku. Nad řečništěm se vznáší baldachýn složený z oblak, přes něj je diagonálně umístěn Bůh Otec oddělující světlo od tmy. Na stěně mezi baldachýnem a řečništěm je reliéf s vyobrazením Adama a Evy. Nesmírně impozantní dílo je bezpochyby inspirováno tvorbou Baltazara Permosera (1651–1732).¹¹⁶ Sochař představuje Boha Otce jako stvořitele, který „*při vytváření vesmíru zvolil ten nejlepší možný plán, podle něhož je největší rozmanitost spojena s největším řádem*“.¹¹⁷ V divákovi by mělo toto dílo podle Cerroniho vzbuzovat úvahy nad duchovní morálitou, „*obyvatel světa se může stát šťastným pouze pod vedením morálky*“.¹¹⁸ Autorův zájem o přesné znázornění zeměkoule připomínající soudobé

¹¹³Zápalková 2011, s. 39.

¹¹⁴Stehlík 1966, s. 101.

¹¹⁵Pavlíček 2005, s. 127.

¹¹⁶Stehlík 1966, s. 75.

¹¹⁷Pavlíček 2005, s. 127.

¹¹⁸„*Andeutend, dass die Weltbewohner blos unter Leitung der Moral glücklich werden können.*“ Marie Lomičová, Rukopisy o umění Jana Petra Cerroniho, *Umění XXVI*, 1978, s. 70; Pavlíček 2005, s. 127.

globy má blízko osvícenským idejím.¹¹⁹ Josef Winterhalder st. vytvořil ve Znojmě mnoho vynikajících děl, kromě již zmíněného i kazatelnu dominikánského kostela sv. Kříže.¹²⁰ Z roku 1760 je, stejně jako obě zmiňované kazatelny Josefa Winterhaldera st., kaple Dítěte Ježíše s oltářem Panny Marie Pasovské. Tato drobná architektura je vystavěna na původních gotických základech v jižní zdi chrámového trojlodí farního kostela sv. Mikuláše. Objednavatelem kaple byl loucký opat Gregor Lambek (1764–1781), který Winterhalderovi vyplatil 600 zlatých a jemu a „jeho příbuznému“ byla zajištěna strava.¹²¹ Nejpůsobivější je zde řešení oltáře, jenž je tvořen korintskými sloupy, na něž dosedá rozeklané kladí prudce konkávně ustupující ve střední části. Figurální výzdoba se zestručnila a spíše jen doplňuje architekturu oltáře od Josefa Winterhaldera st. Sochy sv. Máří Magdalény a sv. Petra [obr. 23] z vrcholu barokních zповědnic v kostele sv. Mikuláše byly dlouho připisovány Winterhalderovi, dnes se ovšem ukázalo, že se jedná o dílo Sebastiana Centera (nar. Kladsko – zemřelý Znojmo 1777).¹²² Dalším dílem Winterhaldera st. je socha Immaculaty, která stávala na cestě mezi Znojmem a Oblekovicemi, a dnes je uložena v lapidáriu Jihomoravského muzea ve Znojmě [obr. 24].¹²³ Ze sbírky Jihomoravského muzea ve Znojmě se řadí mezi jeho práce sochy františkánských světců v řádovém rouchu pocházející z 60. let 18. století.¹²⁴ Pavlíček připsal výzdobu kaple sv. Dominika z kostela sv. Kříže ve Znojmě Winterhalderovi.¹²⁵ Výzdobu této kaple, která se zrodila díky fundaci Alžběty Sidonie hraběnky Braidové, rozené z Gaimaninu, a jejího muže Jana Arnošta hraběte ze Schauenburgu, Zuzana Pistorová nově připisuje zatím neznámému dílenskému spolupracovníkovi Josefa Winterhaldera st. ze závěru jeho tvorby [obr. 25].¹²⁶ O autorství tohoto sochaře by se dalo uvažovat u sochy neidentifikovatelného světce z deponitáře Domu umění vedené pod inv. č. Ec 108. Tato socha nese charakteristické znaky díla Josefa Winterhaldera st., kupříkladu v utváření draperie, jež je zjednodušená do velkých ploch prudce zalamovaných do ostrých záhybů. Zvláště blízké

¹¹⁹Pavlíček 2005, s. 127. Nedávné restaurování odhalilo, že některé zeměpisné detaily jsou mladšího původu. Fara kostela sv. Mikuláše ve Znojmě, Robert Zálešák – Ludmila Zálešáková – Martin Zálešák, *Restaurování kazatelny sv. Mikuláše ve Znojmě*, Olomouc 2007.

¹²⁰Pavlíček 2005, s. 127.

¹²¹Valeš 2013, s. 77. Tento pramen citovaný Tomášem Valešem se dá považovat za možné doložení spolupráce Josefa Winterhaldera st. a jeho synovce Josefa Winterhaldera ml. u realizace této kaple.

¹²²Stehlík 1966, s. 75; Pavlíček 2005, s. 129. Srov. Valeš 2013, s. 37–38.

¹²³Za tuto informaci děkuji Jaroslavu Frečerovi.

¹²⁴Ciprian – Štur 1996, s. 24–25.

¹²⁵Pavlíček 2005, s. 133.

¹²⁶Zuzana Pistorová k těmto závěrům dochází na základě datování oltářního obrazu do roku 1768, v tomto roce vidí i vznik sochařské výzdoby. Pistorová 2010, s. 53.

Winterhaldově práci je i podoba obličejů s expresivním výrazem. Výjimečnost sochaře Josefa Winterhaldera st. pro Znojmo nespočívá jen v tom, že se jednalo o jednoho z nejlepších umělců ve střední Evropě, ale i v jeho nerozlučném propojení s Vídní. Jeho kontakty s tamější vídeňskou Akademií výtvarných umění,¹²⁷ jež byla centrem umění ve střední Evropě, daly znojenskému baroku možnost porovnání se s nejnovějšími trendy v evropském umění.

Nejvelkolepějším projektem byla přestavba premonstrátské kanonie Louka, která probíhala od poslední čtvrtiny 17. století až do jejího zrušení roku 1784. Jednalo se o složitý projekt, jenž počítal s kompletní přestavbou se zachováním jen několika částí původních budov. Dosud se zachovaly tři z původních čtyř rysů, u nichž se uvažuje o autorství J. L. Hildebrandta (1668–1745).¹²⁸ Nový velkolepý návrh počítal se sjednocením budov do jednoho celku s centrálně umístěným dvouvěžovým průčelím kostela ve východním traktu čtvercového komplexu kanonie. Podobně komplexním projektem v českém prostředí je kupříkladu klášter v Plasích nebo dosti podobný projekt J. L. Hildebrandta na přestavbu dolnorakouského benediktinského kláštera v Göttweigu.¹²⁹ Z plánu na přestavbu loucké kanonie byl realizován jen zlomek ve formě východního křídla a části severního a jižního traktu. Při přestavbě loucké premonstrátské kanonie se nabízelo mnoho možností pro novou výzdobu. Její plány lze jen matně rekonstruovat na základě pramenů. Na malířské výzdobě se podíleli umělci zvučných jmen jak z Moravy, tak z rakouské oblasti. V Louce bychom našli práce od Johana Bergla, Josefa Ignáce Mildorfa (1719–1775) nebo od Fr. A. Maulbertsche, který realizoval roku 1765 fresku v refektáři s námětem alegorie premonstrátského řádu,¹³⁰ a od dalších jiných malířů. Vedle význačných malířů se na výzdobě podíleli i sochaři zvučných jmen. Potíží ovšem je, že z výzdoby se do dnešní doby zachoval jen zlomek a ze sochařského fondu takřka nic, výjimku tvoří pouze dekorace architektonických částí. Předpokládá se, že v letním refektáři se nacházela sochařská výzdoba od Josefa Winterhaldera st., která se také nedochovala.¹³¹

Jedním z posledních velkých projektů znojenského baroka byla přestavba křížovnického kostela sv. Hypolita na Hradišti u Znojma datovatelného do doby před

¹²⁷Na vídeňské Akademii výtvarných umění se Winterhalder st. setkal s mnoha známými muži své doby, zvláště pak s Mattiellim, Donnerem a dalšími. Lomičová 1978, s. 69.

¹²⁸Stehlík 1966, s. 72. Srov. Petr Kroupa projekt spojuje s Franzem Antonem Pilgramem. Kroupa 1995, s. 85.

¹²⁹Stehlík 1966, s. 72.

¹³⁰Stehlík 1966, s. 77.

¹³¹Pavlíček 2005, s. 129–131.

rokem 1765.¹³² V kupoli nad lodí se dá nalézt freska Fr. A. Maulbertsche se scénou Nalezení a Povýšení sv. Kříže z roku 1766.¹³³ Novostavba neposkytovala příliš místa sochařské složce, ale našli bychom tu výzdobu hlavního oltáře od Jiřího Antonína Heinze či sochy dvou andílků od Ondřeje Schweigla (1735–1812).¹³⁴ Nově objevená korespondence Ondřeje Schweigla o výzdobě kostela z roku 1766 dokládá, že dílna tohoto sochaře do kostela sv. Hypolita na Hradišti u Znojma dodala dva menší oltáře a nejspíše měla na svědomí drobnější práce na dalších dvou. Tuto korespondenci použil Tomáš Valeš jako příklad fungování a způsobu vytváření uměleckých zakázek v dílně Ondřeje Schweigla, který vévodil sochařské produkci v druhé polovině 18. století.¹³⁵ Jedná se zde o raný příklad Schweiglovy tvorby s elegantně utvářenou kompozicí soch s reálně tvořenými obličejí.¹³⁶ Jan Petr Cerroni dokládá i Schweiglovo autorství u kazatelny v tomto kostele [obr. 26].¹³⁷ Je dosti pravděpodobné, že se Ondřej Schweigl musel více či méně podílet i na výzdobě nově budované loucké kanonie.

Barokizaci znojemského hradu lze spojit s udělením léna znojemského hradu císařem Josefem I. roku 1710 bratrům Maxmiliánu Františkovi, Antonínu Fr. a Františku Lib. Deblínovi. Rod Deblínů vlastnil hrad do roku 1784.¹³⁸ Výstavba nejhonosnější části hradu Sálu předků probíhala za Maxmiliána Deblína, sochařské složce tu však nebyla přikládána výjimečnější váha.

Vrcholná část baroka podobně jako umění konce 17. století začala zaplňovat náměstí, ulice a cesty sochařskými díly. Podobně jako jinde na Moravě i ve Znojmě panoval velký kult Panny Marie (socha Immaculaty v Přiměticích od Jiřího Antonína Heinze nebo u mostu k Oblekovicím se stejným námětem od Josefa Winterhaldera st.). Velké oblibě se od druhé čtvrtiny 18. století těšil i nově kanonizovaný svatý Jan Nepomucký¹³⁹ (J. A. Heinz vytváří sochu tohoto světce hned dvakrát, ve spodní části Dolního náměstí a v Přiměticích. Neznámý autor vytvořil i sochu v Dobšicích, původně

¹³²Autorem stavebních prací je zednický mistr Franz Steinacher, který se podílel také na přestavbě kaple Dítěte Ježíše v kostele sv. Mikuláše či na novostavbě poutního kostela Bičování Krista v nedaleké Dyji. Valeš 2013, s. 35.

¹³³Stehlík 1966, s. 76.

¹³⁴Původně umístěným na bočním oltáři sv. Anny. Stehlík 1966, s. 74.

¹³⁵Tomáš Valeš, „Zu allen diesen Kirchen arbeiten hat er zugleich auch die Riße verfertigt ...“ Brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812) jako kreslíř, dekoratér a architekt, *Opuscula historiae artium* XIII., 62, č. 2, Brno 2013, s. 122–137.

¹³⁶Pavel Suchánek, Ondřej Schweigl – „Honestus et eruditus civis et sculptor“, in: Jana Svobodová (ed.), *Baroko, příběhy barokního Brna*, Brno 2009, s. 184.

¹³⁷Lomičová 1978, s. 75.

¹³⁸Stehlík 1966, s. 70.

¹³⁹Jan Nepomucký byl kanonizován 19. března 1729.

uloženou za obcí na mostě směrem na Brno). Kult Jana Nepomuckého se projevil nejen v českých zemích, ale poměrně častý je i v zahraničí, proto není divu, že poměrně často se s tímto světce setkáme i v dolnorakouské oblasti. Například v nedalekém Retzu je několik soch z 18. století s motivem tohoto světce. Kult Jana Sarkandra, dalšího typického moravského světce, se na Znojemsku nerozšířil. Ve Znojmě se hojně vyskytuje i další typický český světec sv. Antonín. Jedním z příkladů je socha stojící na rohu Antonínské ulice, jež byla dříve součástí výzdoby kašny. Dalším častým vyobrazením jsou sousoší Nejsvětější Trojice. V menším provedení stávalo sousoší z poloviny 18. století na sloupu na cestě směrem do Dobšic, dnes je zachováno v lapidáriu Jihomoravského muzea ve Znojmě [obr. 27]. Toto sousoší Nejsvětější Trojice je nápadně podobné sousoší stejné ikonografie na ulici Vídeňská naproti kostelu sv. Alžběty nejpravděpodobněji ze stejné doby. Časté bylo i zobrazení Piety, příkladem je Pieta dochovaná v příkopu znojemského hradu¹⁴⁰ či Pieta před kostelem sv. Mikuláše datovaná na soklu do roku 1726 [obr. 28].¹⁴¹ Pieta z Mikulášského náměstí má blízko svým zpracováním k madoně z Domu umění pocházející z podobného období. Z poloviny 18. století je i sousoší Kalvárie, které dříve stávalo u kostela sv. Alžběty. Toto sousoší se z hlediska formy a tvaru podobá soše sv. Máří Magdalény z kašny, která je dnes v lapidáriu Jihomoravského muzea ve Znojmě. Formální blízkost je nejpatrnější u soch Panny Marie, sv. Jana, sv. Máří Magdalény a ozbrojence z Kalvárie. Neznámý autor Kalvárie řasil oděv do mohutných, mnohobokých útvarů, které volně přecházejí do ploch s jemně vystupujícími záhyby, vyjma těchto tvarových invencí je podobná sv. Máří Magdaléně z kašny i autorova snaha o zachycení niterných pocitů sochy. Zbývající sochy jsou nejspíše dílem jiného sochaře, vyznačují se jednoduchostí a archaičností tvarů.

Velmi zajímavý je soubor znojemských historických kašen, z nichž se do dnešní doby dochovaly z původních deseti jen dvě.¹⁴² Kašny ve Znojmě postupem času ztratily svůj význam jakožto přístup měšťanů k vodě, a tak chátraly. Proto se postupně většina z nich rozebrala. Ke kašnám, které se zachovaly, patří kašna sv. Václava přemístěná z Horního náměstí na Václavské náměstí (viz katalogové heslo 4.2 Sv. Václav). Druhou zachovalou kašnu najdeme na Dolním náměstí (zvané také Masarykovo), která ovšem ztratila svoji výzdobu v podobě sochy sv. Jana Nepomuckého, jež je dnes v depozitáři

¹⁴⁰Původně pocházející z cesty mezi Znojmem a Dobšicemi. Za tuto informaci děkuji Jaroslavu Frečerovi.

¹⁴¹Liborem Šturcem špatně datovaná Pieta do roku 1626. Šturc 2008, s. 43.

¹⁴²Eduard Krechler uvádí, že kašen bylo 11. Krechler 1967, s. 3.

Jihomoravského muzea a zároveň je vystavena na nádvoří znojemského hradu [obr. 29]. Tato socha se dá svojí kvalitou a zpracováním srovnat se sochou tohoto světce v Dobšicích (viz katalogové heslo 4.6 Sv. Jan Nepomucký), zvláště nápadná je podobnost v obličejových rysech. Některé sochy z výzdoby kašen byly použity při výzdobě městských ulic. Velmi jednoduché kašny se čtvercovým bazénem stávaly na ulici V Jirchářích a na náměstí Armády. Kašna V Jirchářích měla na soklu ve svém středu sochu sv. Floriána, dnes přemístěnou do Konic u Znojma.¹⁴³ Tato socha pocházející z druhé poloviny 18. století zobrazuje tradičním způsobem tohoto světce. Sv. Florián je dílem zatím neznámého sochaře pracujícího se stlačenou draperií uskromněnou pouze na několik záhybů, ovšem bližší formální analýza je znemožněna kvůli silné destrukci povrchu sochy [obr. 30]. Kašnu z náměstí Armády zdobila socha sv. Magdalény [obr. 31], dnes uložená v lapidáriu Jihomoravského Muzea ve Znojmě.¹⁴⁴ Sochu klečící světice s energicky utvářenou draperií lze datovat do poloviny 18. století. Příkladem sochy, která dodnes zdobí ulice města, je socha sv. Antonína Paduánského pocházející z první poloviny 18. století. Ta byla přemístěna z kašny na Antonínské ulici před dům č. 2 na této ulici [obr. 32]. Busta pocházející nejpravděpodobněji až z 19. století z kašny před dnešní Střední zdravotnickou školou na ulici Jana Palacha se stala součástí výzdoby znojemského zámku.¹⁴⁵ Eduard Krechler interpretuje toto dílo jako bustu Přemysla I. [obr. 33].¹⁴⁶ Eduard Krechler se také zmiňuje o kašně na náměstí Míru stojící ještě v roce 1968 na původním místě, ovšem už bez sochařské výzdoby, která měla být umístěna v lapidáriu Jihomoravského muzea ve Znojmě.¹⁴⁷ Protože se socha v lapidáriu dnes už nenachází, dá se spokojit pouze s popisem autora článku. Kašnu měla zdobit socha popsaná podle Krechlera slovy „...*borce při zápolení s hadem, jehož tlamou vystřikovala voda...*“,¹⁴⁸ podle tohoto skromného popisu by se dala považovat za sv. Jiřího, který bývá často zobrazen při zápolení s hadem či drakem. Zbývající čtyři kašny měly jednoduchou výzdobu obsahující pouze architektonické články. O sochařské výzdobě se dá uvažovat jen u kašny z Mikulášského náměstí zbudované roku 1563¹⁴⁹. Z dochované fotografie, na které je uprostřed bazénu pro vodu poměrně jednoduchý sokl, se dá usoudit, že na něm mohla stát socha. Kašny z dolní i horní části České ulice

¹⁴³R. Z. 1993, s. 3.

¹⁴⁴R. Z. 1993, s. 3. Srov. Havlík 1956, s. 113.

¹⁴⁵R. Z. 1993, s. 3.

¹⁴⁶Krechler 1967, s. 3.

¹⁴⁷Krechler 1967, s. 3

¹⁴⁸Krechler 1967, s. 3

¹⁴⁹R. Z. 1993, s. 3.

zdobil jednoduchý architektonický motiv na jednoduchých sloupech v podobě raně barokních „borových šišek“, které jsou podobné těm z průčelí kostela sv. Alžběty.¹⁵⁰ Obě architektonické výzdoby se dochovaly v depozitáři Jihomoravského Muzea.¹⁵¹ Poslední kašnou je kašna s jednoduchým bazénem na čtvercovém půdoryse s čtvercovým pilířem uprostřed, na němž spočívala koule, tato kašna stávala na místě dnešní budovy soudu.¹⁵²

Tento soubor kašen ve Znojmě se může rovnat olomouckým kašnám nejen svou početností, ale i kvalitou některých soch. Spojitost s olomouckými kašnami je nesporná u kašny sv. Václava, jejíž autor sochařské výzdoby má být Michael Mandík.¹⁵³ I ve využití sochy sv. Floriána při výzdobě kašny podobně jako v Olomouci je jistá spojitost. Zřejmým rozdílem oproti Olomouci je orientace na zobrazení svatých. Jedinou sochou s mytologickým námětem je nedochovaná socha Niobe z Václavského náměstí, na jejíž místo byla přenesena socha sv. Václava.¹⁵⁴ Socha Niobe, jak je známo, nebyla sice součástí kašny, ale otevírá možnost, že ve Znojmě mohla být sochařská výzdoba kašen daleko pestřejší, než se zatím jeví. Tuto tezi podkládá i nesoulad architektonických článků umístěných na kašnách na České ulici, v místě dnešní budovy soudu a na Mikulášském náměstí.¹⁵⁵ Koncept výzdoby, podle toho, jak se jeví, připomínal zlatý věk města. Připomínka rozkvětu města v období přemyslovské dynastie je zřejmá v soše sv. Václava a tento koncept dotvářela i mladší busta Přemysla Otakara I., který je připomínkou povýšení Znojma na město roku 1226.¹⁵⁶ Za připomínku udatnosti města by se dala interpretovat socha sv. Jiřího, která stávala v kašně na náměstí Míru. Ostatní světci, jmenovitě sv. Jan Nepomucký a sv. Florian, jsou častými světci spojovanými s vodou, potažmo kašnami. Sv. Magdaléna stojí v tomto ohledu osamoceně, její význam by se dal možná lépe pochopit po nalezení podoby zbývajících kašen.

Ve Znojmě po odchodu Josefa Winterhaldera st. existují doklady o umělcích, o kterých je jen velmi málo známo. Příkladem je Sebastian Center, jehož autorství je doloženo u výzdoby zpovědnic farního kostela a dokončení hlavního oltáře v nedalekých Žeroticích

¹⁵⁰R. Z. 1993, s. 3.

¹⁵¹R. Z. 1993, s. 3. Dnes je jedna z těchto dvou výzdob, uložena na schodišti do prvního patra Jihomoravského muzea ve Znojmě na Dolním náměstí.

¹⁵²R. Z. 1993, s. 3.

¹⁵³Havlík 1956, s. 113.

¹⁵⁴Krechler 1967, s. 3.

¹⁵⁵Fakt, že architektonické články byly druhotně využity při výzdobě kašen, dokládá jejich rozvržení v urbanismu města – před hradbami (v místě dnešního soudu) nebo těsně za nimi (Česká ulice a Mikulášské náměstí). Možné je, že sochařská výzdoba mohla zaniknout za Napoleonské bitvy u Znojma, která se odehrávala kolem celého města v červencových dnech roku 1809.

¹⁵⁶Stehlík 1966, s. 29.

z roku 1775. Velmi zručný sochař Center je ve Znojmě doložen od roku 1756.¹⁵⁷ Dále tu na čas pobýval do roku 1774 i synovec Josefa Winterhaldera st. Antonín, ale v knihách je veden stále jen jako tovaryš.¹⁵⁸ Carl Schnitzer (zemřel 1825), rodák z nedalekého Eggenburgu, se stal roku 1778 znojemským měšťanem a nejpravděpodobněji přebral dílnu po Sebastianu Centerovi (nar. Kladsko – zemřel 1777).¹⁵⁹ Řezbářskou produkci v poslední čtvrtině 18. století dokládají výzdoby skříní loucké knihovny převezených po zrušení kanonie na Strahov za přispění jejich autora Johana Lahofera.¹⁶⁰

Znojmo mělo velkou výhodu oproti ostatním uměleckým centrům, jakými byla například Olomouc či Brno, v tom, že nemělo cech sdružující umělce. Tento fakt dával umělcům větší volnost a objednavatelům větší rozsah možných umělců. Tato snad nepatrná výhoda stála také částečně za zvyšováním kvality sochařské produkce 18. století ve Znojmě. Znojemské umění 18. století bylo oproti druhé polovině 17. století pod větším vlivem produkce sochařů přicházejících z center, jakými byly Vídeň, Praha, Brno a jiná města. Tento příliv nových vlivů zapříčinila zvýšená aktivita řádů usazených ve Znojmě, které měly kontakty v těchto centrech umění. Přímé kontakty s vídeňským prostředím jsou evidentní u výběru umělců pracujících v loucké kanonii. Tomáš Valeš si všímá, že opat Gregor Lambeck „...oslovoval především vídeňské umělce, které doplňovali umělci žijící ve Znojmě, avšak s jasným vztahem k vídeňskému uměleckému centru.“¹⁶¹, touha napodobovat vídeňské prostředí je ale patrná i u opata Antonína Nolbecka. Tento opat změnil projekt kláštera a při této příležitosti si pozval italského umělce činného na vídeňském dvoře Antonia Beduzziho (viz katalogové heslo 4.7

Rhea – Kybele, Bakchus, Neptun, Noc, Flora, Vulkán, Herkules, Amazonka). Působení italských umělců ve Znojmě není omezeno pouze na osm soch Lorenza Mattiellioho, ale dá se předpokládat, že až do Znojma dozníval vliv Giovanniho Giulianioho patrný na modelettu Navštívení Panny Marie z Domu umění. Tyto italské vlivy našly ve znojemském prostředí své místo. Příklon k těmto vlivům není patrný pouze u modeletta Nejsvětější Trojice z expozice Domu umění a Immaculaty z rohu Veselé ulice ve Znojmě. Podobně mají v sobě obsažený italizující vliv i boční Oltáře Piety a sv. Jana Nepomuckého po stranách chóru kostela sv. Michala. Miloš Stehlík tyto oltáře považuje

¹⁵⁷Valeš 2013, s. 36. Srov. Felix Bornemann, *Kunst und Kunsthandwerk in Südmähren*, Ingelheim 1990, s. 106.

¹⁵⁸Valeš 2013, s. 36.

¹⁵⁹Tomáš Valeš s tímto autorem spojuje varhanáře Silberbauera činného také na Znojmsku. Valeš 2013, s. 36.

¹⁶⁰Stehlík 1966, s. 78.

¹⁶¹Valeš 2013, s. 77.

za dílenské práce Ignáce Lengelachera.¹⁶² Dále také tento vliv nacházíme v tvorbě varhanáře Narcise Schnitzera (1669–1758), který působil v jezuitském kostele sv. Michala. Tento autor je také doložený u výzdoby varhan v poutním kostele v Lechovicích.

Sochařství 18. století ve Znojmě více než kdy jindy přejímá přímo podněty z vídeňského prostředí, v té době umělecky pod vlivem akademie. S vídeňským prostředím měl dominikánský řád přímé kontakty v osobě Františka Roettierse, který stál nejspíš i za výběrem Jana Josefa Reslera jako sochaře realizujícího jeho návrh mariánského oltáře pro kostel sv. Kříže ve Znojmě (viz katalogové heslo 4.9 Oltář Panny Marie Znojenské). Dominikánský klášter se stal centrem sochařské produkce ve Znojmě, se kterým jsou spojena jména jako v Praze vyučený Matyáš Kovanda, Josef Leonard Weber, Jiří Antonín Heinz, který se stal laickým bratrem tohoto řádu, Josef Winterhalder st. a mnoho dalších. Všichni tito sochaři, kteří představují vrchol produkce moravského sochařství 18. století, zanechali ve Znojmě mnoho svých děl a následovníků. Ve druhé polovině 18. století se ze znojenského sochařství zachovalo několik děl nesoucích znatelné prvky vyrovnávání se s dílem Josefa Winterhaldera st. Za příklad lze považovat tvorbu Sebastiana Centera. Sochařská produkce ve Znojmě ovšem pozvolna od 60. let 18. století stagnovala až k jejímu zastavení josefínskými reformami na několik desítek let. Tyto reformy ukončily výstavbu loucké kanonie a stály za odchodem několika církevních řádů.

¹⁶²Stehlík 1966, s. 73.

4. Výběrový katalog

4.1 Morový sloup

1679–1682

Neznámý autor

Mušlový vápenec, mramor, částečně dochovaná monochromie, celková výška 13 m, výška soch 170 cm

Restaurováno: 1823, Zdeněk Kačer – Jiří Fučík (1993–1996)

Znojmo, Dolní náměstí

Nápisy na architektuře podstavce: severní strana z roku 1682: „*Verlobt von dieser/ koniglichen Statt Zna/ ymb Anno 1679 underhoben / 1682 zu Ehren des allerhechsten Gottes/ seiner heiligen Unbeflekt Empfangenen/ Mutter MARIÆ und aller sieben Heiligē/ wegen abwendung der schwer ob/ handenen Pest und fenersut/ SIT PVRA LAVS DEO MARIA VIR ünsten/ GINI SANCTISQVE SVIS*“; východní strana z roku 1823: „*Erneuerts/ während der/ 38 glorreichen Regierung/ FRANZ DES I ten/ Kaisers/ von Osterrreich/ 18 23*“; západní strana z roku 1823: „*VoLLer/ GLaVbe Der EnkeL/ erneVert/ Der Vater/ InnIgstes/ DankzeIChen*“; nápisy mezi sochami: jižní strana: „*SALUS INFIRMORUM*“; západní strana: „*TIBI QVE HOC OPVS VOVENTE*“; severní strana: „*PESTE LABORANTE*“; východní strana: „*ORA PRO HAC CIVITATE*“

Prameny: SOKA Znojmo, fond Hübner, Antonín: Z/HA, kar. 4, sv. 10, fol. 94.

Literatura: Havlík 1956, s. 113; Stehlík 1966, s. 66; Stehlík 1989, s. 95; Stehlík 1996, s. 84; Vácha 1999, s. 68–76; Slouka 2010, s. 35–54; Čurdová 2010, s. 24–25, 37–38, 42–43.

Soustavnější práce, kde by se vyskytovaly zmínky o morovém sloupu ve Znojmě, prozatím neexistuje. Ve většině literatury se autoři pozastavují pouze nad jeho existencí a často se shodují na datu vzniku, roku 1679. Někteří tento údaj rozšiřují na rozpětí mezi léta 1679–1682. V otázce autorství se literatura shoduje na tom, že nedostatek pramenů nám znemožňuje určit autora. Lubomír Havlík (1956) klade vznik morového sloupu ve Znojmě do rozmezí let 1679–1682. Podobně se vznikem sloupu pracuje i Miloš Stehlík (1966) a spojuje jej v kompoziční návaznosti na jeden z prvních morových sloupů Am Hof ve Vídni. Nutno dodat, že Stehlík se ve svých pracích zmiňuje o morovém sloupu ve Znojmě celkem často. V jednom z těchto příkladů z roku 1989 autor poznamenává, že mariánský sloup patří do skupiny sloupů, které mají mezi obligátními světci proti moru umístěného i patrona města, v případě Znojma se jedná o sv. Mikuláše. Tímto způsobem spojuje Stehlík mariánský sloup s morovým sloupem například v Jihlavě. Poměrně rozsáhlou stať věnoval mariánskému morovému sloupu ve Znojmě Zdeněk Vácha v roce 1999. Ta velice detailně zaznamenává poslední restaurování v 90. letech 20. století. Cituje i Hübnerův opis, jež dokumentuje, že při

zasedání městské rady v druhé polovině roku 1679 byla vydána listina, „... v níž se utíká k P. Marii jako ochránkyni a pomocnici v nouzi.“ Dále přichází Zdeněk Vácha se zajímavou teorií, že socha Panny Marie Immaculaty byla druhotně využita při stavbě morového sloupu ve Znojmě. Za zmínku stojí také novější publikace Jiřího Slouky (2010), ve které se pokusil shromáždit všechny morové a trojiční sloupy v Čechách a na Moravě. Seřazuje je do skupin například chronologicky, dále je řadí i podle užití světců nebo použití grotty. V jeho publikaci se dozvídáme, že znojemský morový sloup je druhým nejstarším moravským sloupem, který má v soklu grottu se sochou sv. Rozálie. Navíc je podle něj mariánský sloup ve Znojmě celkově pátým nejstarším morovým sloupem na Moravě. Lenka Čurdová se ve své diplomové práci zajímala o epigrafické památky Znojma, přičemž se také v tomto ohledu zaměřila na morový sloup ve Znojmě. Čurdová přichází zatím jako jediná s možným autorstvím Michaela Mandíka u sochy Immaculaty.

Oprava morového sloupu ve Znojmě je doložená v roce 1823, byla ovšem nejspíše pouze konzervačního rázu. O tom, kdo práce prováděl, se v pramenech nehovoří. Do dnešního stavu dostali morový sloup restaurátoři Zdeněk Kačer a Jiří Fučík během restaurování v letech 1993–1996.

Morový sloup stojí v horní části Dolního náměstí, které se mírně svažuje směrem k dolní bráně města [obr. 34]. Sloup stojí na piedestalu sestávajícího ze tří stupňů, ze kterého vyrůstá architektonická část podstavce. Ten má téměř čtvercový půdorys a v nárožích má rizality. Celý podstavec je obehnaný profilovaným soklem. Plochu mezi rizality vyplňují nápisy, pouze z jihu je prostor vyzdoben grottou. Grotta je orámovaná vegetabilními reliéfy doplněnými draperiemi a hlavami kupidů, jež se nacházejí v dolních rozích grotty a nad jejím středem. Na rizalitech jsou obdélníkové otvory, které mají v kratších stranách půlkruhovitě zakončení. Tyto otvory mají mělké orámování. V každém prostoru v nárožích, který takto vznikl, ční kovový článek.

Celý podstavec obíhá římsa, která je profilováním podobná soklu. Nad rizality jsou umístěny sochy světců. První socha zleva, pokud přicházíme z jihu, je sv. Šebestián, v pravém rohu je socha sv. Rocha. Ze severní strany to je zleva sv. Florián a zprava sv. Mikuláš. Vprostřed podstavce je čtyřboký kubus z permského slepence.¹⁶³ Stěny kubusu jsou doplněny velice jednoduchými reliéfy s vegetativní tematikou, které se střídají

¹⁶³Nově však tato část byla vytesána restaurátory Jiřím Kačerem a Zdeňkem Fučíkem do božanovského pískovce. Jiří Kačer – Zdeněk Fučík, *Restaurátorská zpráva I*, Praha 1995.

s nápisy. Nad tímto kubusem je patka sloupu ze salcburského mramoru.¹⁶⁴ Dřík nese jednoduchá patka sestávající z oblounu a výžlabku. Na dřík dosedá kompozitní hlavice, nad kterou je koule nesoucí Pannu Marii.¹⁶⁵ Konceptem architektury je morový sloup ve Znojmě velmi blízký morovému sloupu v nedalekém Hornu [obr. 35]. Tento jednoduchý architektonický základ vzbuzuje reminiscenci na vídeňský mariánský sloup z poloviny 17. století [obr. 36]. Vídeňský mariánský sloup je kopií prvního sloupu tohoto typu z Mnichova.

Přejděme nyní k jednotlivým vyobrazeným světcům. Svatý Šebestián patřil k hlavním patronům proti moru, proto je nedílnou součástí mnoha morových sloupů, o čemž blíže informuje Jiří Slouka. Tradičně zobrazený sv. Šebestián je na morovém sloupu ve Znojmě ztvárněn jako mladík s vlnitými delšími vlasy a bederní rouškou [obr. 37]. Je zde zobrazen v typické póze, kdy je přivázaný u stromu v místě levého kotníku a v místě obou předloktí a můžeme zde vidět znatelné rány od šípů. Šípy byly totiž také symbolem náhlé nemoci a věřilo se, že mor se šíří právě šípy střílenými morovými démony. Světec má hlavu nakloněnou k levému rameni a jeho pohled směřuje do nebe. Jedná se o velice statickou kompozici s jakousi prazvláštní tichou zbožností typickou pro barokní umění.

Tradičně ztvárněný sv. Roch je na morovém sloupu ve Znojmě vyobrazen v podobě muže s vousatou tváří a dlouhými vlasy, který se zbožně dívá k nebi [obr. 38]. Ikonografií tohoto světce se blíže zabýval Hall (2008). Svatý muž je zde oblečen v tunice sahající až k zemi, která je u zápěstí sepnuta knoflíky. Sv. Roch si vyhrnuje tuniku, aby ukázal svou morovou jizvu na levém stehnu. Jeho ruce jsou ve výšce hlavy sepjaty kolem hole, o kterou se opírá. Přes obě ramena má přehozený plášť linoucí se až k zemi. Na zádech mu visí na šňůrce klobouk. Draperie je ostře řezaná podobně jako například na bederní roušce sv. Šebestiána. Ona zmíněná draperie zde působí plechovým dojmem, neboť je utvářena velkými, různě prolámanými plochami. Ač je ztvárnění figury statické, draperie dodává této kompozici svěží pohyb.

Svatý Florián je tradičně zobrazen v římské zbroji, navíc s pláštěm sahajícím až k zemi [obr. 39]. V levé ruce drží džber s vodou, kterou lije na hořící dům u své levé nohy. V pravé ruce drží pozlacené kopí s praporem. Svatý muž je zobrazen s knírem a dlouhými vlnitými vlasy, na kterých má navíc přilbu s chocholkou z per.

¹⁶⁴Dnes je však nahrazena kopií z místního mramoru ze Supíkovic. Kačer – Fučík 1995.

¹⁶⁵Sochu Panny Marie na vrcholu sloupu restaurátoři nahradili její kopií. Originál je umístěn v mazhauzu domu na ulici Obrokova, č. p. 10 ve Znojmě, jež se dříve nazývala Golčův palác. Kačer – Fučík 1995.

U konvenčně zachycené sochy sv. Mikuláše plní roli hlavního výraziva draperie biskupského oděvu [obr. 40]. V levé ruce drží sv. Mikuláš pozlacenou biskupskou berlu, jež je na svém konci elegantně zakončená vegetabilně zdobenou spirálou. Pravou rukou se dotýká hrudi, na které drží knihu spolu se třemi chleby. Jeho upřený pohled směřuje k farnímu kostelu sv. Mikuláše ve Znojmě. Mítru na hlavě světce zdobí vegetabilní reliéfy.

Typicky je zde zobrazena socha Panny Marie Immaculaty. Blíže se ikonografií Panny Marie zabývá Hynek Rulíšek (2006). Kristova matka stojí na srpku měsíce a na drakovi. Panna Marie Immaculata je doplněna o kruhovou svatozář s dvanácti hvězdami kolem hlavy. Bohatě řasená draperie bohorodičky na znojenském morovém sloupě plní funkci hlavního výraziva a vystupují z ní pouze zbožně sepnuté ruce u levého ramene [obr. 41, 42]. Hlava Panny Marie má mladistvý vzhled s jemnými obličejovými rysy. Z dlouhých vlnitých vlasů této světice vystupuje pozlacený kruh s dvanácti hvězdami. Zvláštní je, že sochy světců jsou vytvářeny plně plasticky i pro pohled zezadu, zatímco socha Panny Marie je ze zadní strany provedena méně plasticky, až schematicky.

Svatá Rozálie na morovém sloupu ve Znojmě je konvenčně zobrazená jako ležící mladá žena s dlouhými šaty [obr. 43]. Pravou rukou si podpírá hlavu, na které má z růží vytvořený věneček, levou rukou drží před sebou kříž s palmovou ratolestí a třemi růžemi. Světice je oděna do poustevnického hávu s kapucí. Svátá Rozálie má jemné obličejové rysy a její oči jsou zavřené.

Stylovým zpracováním se celý morový sloup jeví poměrně jednotně, což by mohlo naznačovat, že práci prováděl jeden umělec či dílna. Svou jasností forem a jednoznačností výrazu, kterého autor (nebo autoři) docílili monumentalizací figur upouštějící od pohybu, se expresivita uskromnila na plechovou zalamovanou draperii a jasně směřované pohledy. Pohledy směřující vzhůru podněcují ke zbožnosti a obracení se k Bohu. To můžeme vidět na příkladu sv. Mikuláše, který připomíná, že je patronem města, jelikož je obrácený k farnímu kostelu sobě zasvěcenému. Tato jednoznačnost významu je dosti předpokladatelná pro vyobrazení „*andachtsbild*“, který má hlavní význam přivádění pozorovatele k větší zbožnosti. Jedná se o jednoduchý koncept morového sloupu, který známe nejen z mnoha moravských, ale i rakouských měst. Příkladem rakouské realizace z analogického období může být morový sloup z Retzu s reliéfem sv. Šebestiána a sv. Rocha [obr. 44]. U sochy Immaculaty ze znojenského morového sloupu se dá odhadovat, že je dílem jiného umělce. Jedná se o kvalitní dílo, které by se ve znojenském prostředí dalo spojit pouze se sochami světců ze severní

předsíně farního kostela sv. Mikuláše, které pochází nejpravděpodobněji z konce 17. století [obr. 1, 2]. Spíše schematické naznačení zad Panny Marie může souviset s tím, že dříve byl sloup blíže zástavbě ze severní strany, ale to se jeví jako méně pravděpodobné.¹⁶⁶ Za touto „nedokončeností“ nejpravděpodobněji stojí ono druhotné uložení sochy Immaculaty na morovém sloupu ve Znojmě, o kterém se zmiňuje Vácha. Autorství sloupu je však stále zahaleno mnoha otázkami, na konkrétní jméno umělce či skupiny umělců si budeme muset ještě počkat do objevení dosud nezjištěných pramenů. O přiřknutí autorství se pokusila i Lenka Čurdová ve své diplomové práci, která připisuje sochu Panny Marie Immaculaty z morového sloupu ve Znojmě Michalu Mandíkovi. Ovšem ztvárnění se dosti liší od jiných Mandíkových prací. Pravděpodobnějším se jeví uvažovat spíše o nějakém neznámém místním či putujícím umělci.

Ohledně datace morového sloupu ve Znojmě do let 1679–1682 se dá říci, že je pravděpodobné, že roku 1679 vzniká samotná idea, jak dokládá i Hübneruv opis. Ovšem realizace sloupu probíhala nejspíše až od roku 1681 do roku 1682, kdy ve Znojmě už neřádl mor. Mor sužoval město Znojmo od druhé poloviny roku 1679 do 12. prosince roku 1680.

¹⁶⁶Severní část náměstí byla zničena během druhé světové války.

4.2 Sv. Václav

1677–1683

Michael Mandík

Mušlový vápenec, částečně dochovaná monochromie, výška sochy cca 150 cm

Restaurováno: Vítězslav Martinák, Petr Roztočil (2009)

Znojmo, dnes Václavské náměstí, kašna

Literatura: Havlík 1956, s. 113; Stehlík 1966, s. 74; Krechler 1967, s. 3; R. Z. 1993, s. 3; Togner 1995, s. 479–480; Pavlíček 2009, s. 143; Škobrtal 2011, s. 42.

O soše sv. Václava z kašny na stejnojmenném náměstí se literatura poměrně liší ve svých závěrech. K dispozici je ovšem pouze malé množství odborných prací, neboť se nikdo příliš o tuto kašnu soustavně nezajímal. Prvním, kdo systematicky píše o kašně, je Libor Havlík (1956). Ten klade datum jejího vzniku do konce 17. století a považuje ji za dílo Michaela Mandíka (kolem 1640–1694). V roce 1966 Miloš Stehlík datuje kašnu sv. Václava do druhé poloviny 17. století a mluví o mylném připsování Michaelu Mandíkovi. Eduard Krechler v roce 1967 sepisuje článek, v němž jako první mapuje znojemské kašny. Obdobně jako Havlík připsuje kašnu Michaelu Mandíkovi a hlavně zmiňuje původní umístění kašny na Horním náměstí. Z Horního náměstí měla být kašna přemístěna na dnešní místo, kde stála původně socha Niobe. V roce 1995 se Milan Togner zmínil o Mandíkově pobytu ve Znojmě, který je doložený v pramenech. Dále se o kašně sv. Václava ve Znojmě dočteme v práci Martina Pavlíčka (2009), který píše o tom, že kašna je dílo Mandíka z období jeho pobytu ve Znojmě v roce 1677. Zatím poslední zmínka o této kašně je z roku 2011, kdy se jí zabýval Milan Škobrtal. Tento autor se domnívá, že se nejedná o Mandíkovu práci, jelikož zde nachází stylové odchylky. Autor uvádí: *„Pozornost je zaměřena spíše na dynamičtější kompozici objemu, přičemž detaily, jako je utváření svalstva, vedení cév a šlach je opomíjeno. Spolu s absencí výrazů ve hře mimických vrásek, statue postrádají expresivní výraz, jenž je pro Mandíkovu tvorbu příslušný.“*¹⁶⁷

Socha sv. Václava stojí na Václavském náměstí ve Znojmě, v centru kašny na čtvercovém pilíři se zkosenými rohy. Pilíře zakončuje hlavice o stejném půdorysu, jež má po svém obvodu akantový motiv volně ukončený mušlovým vzorem. Dá se předpokládat, že za schematicností částí akantových motivů hlavice a jejího odlišného tvarosloví od sochy stojí pozdější dílčí úpravy. To dokládá i poslední restaurování Petra Roztočila (2009). Předpokladatelný původ těchto úprav je z prvního restaurování, které provedl Vítězslav Martinák, což ovšem s jistotou nelze věrohodně doložit kvůli

¹⁶⁷Škobrtal 2011, s. 42.

nedostatku pramenů.

Svatý Václav je zde reprezentován ve své typické póze jako muž ve zbroji se štítem u levého boku s heraldickým znakem orlice [obr. 45]. Světec v kontrapostu s esovitě zvlněnou postavou svírá kopí pravou rukou u boku. Tvář sv. Václava je vepsaná do čtverce s ostře tesanými rysy, hlubokými nadočnicovými oblouky a velkýma očima [obr. 46]. Tyto rysy považuje Pavlíček (2009) za typické pro tvorbu Michaela Mandíka, nacházejí se například i v jeho jiných pracích, kupříkladu na soše Neptuna z olomoucké kašny (1683). Český patron s vousatou tváří a plavými vlasy má na hlavě posazenou korunu. Nízká koruna s mírně zvlněnou obroučkou je spojena dvěma kamarami, jež překlenují bohatou výstelku. Svatý muž má na nohách holenní brnění a nákolky. Řasená suknice mu sahá od pasu ke kolenům. Zpod hermelínu halícího ramena vychází mohutný plášť spojený pod krkem a sahající až k zemi. V krásných dlouhých, táhlých záhybech se řasí draperie praporce drženého pravou rukou sv. Václava. Kvůli velké destrukci povrchu materiálu socha ztratila dosti ze sochařského rukopisu.

Svým zpracováním s citlivě utvářenými draperiemi, lehce šroubovitou postavou s jemným gestem rukou, se lze domnívat, že se jedná o dílo Michaela Mandíka. Hlava orlice ze štítu sv. Václava nese velkou podobnost s hlavou orlice z Herkulovy kašny v Olomouci (1687). Pochyby některých badatelů o Mandíkově autorství může však způsobovat odklonění se od pro něj obvyklého mytologického námětu, což pravděpodobně stojí za menšími nuancemi v tomto díle sochaře. Mandík tento typ postavy použil ještě u sochy sv. Mořice běžně datované kolem roku 1690, původně socha pocházela z kostela sv. Mořice v Olomouci. Figura tohoto černošského světce je praktickým opisem kompozice sv. Václava ve Znojmě. Nápadné podobnosti jsou v podobě štítu i samotném tvaru knížecí čapky.

Pokud se přistoupí na autorství Michaela Mandíka, znamenalo by to, že socha musela vzniknout mezi lety 1677–1683. Od roku 1677 totiž Mandík pobýval ve Znojmě, naopak v roce 1683 je jeho přítomnost doložena v Olomouci na realizaci Neptunovy kašny. Ve znojemském prostředí na přelomu 70. a 80. let se nenachází dílo podobných kvalit, které by také mohlo vést k osobě Mandíka. Toto konstatování ale vybízí k opačné otázce. Jak to, že se z možného pětiletého pobytu sochaře ve Znojmě nedochovala i jiná realizace?

4.3 Oltář sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie

konec 17. století

Neznámý autor

Dřevo, bílá monochromie, umělý mramor, výška soch asi 180 cm

Louka u Znojma, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář

Literatura: Stehlík 1996, s. 125; Kroupa 1997, s. 72; Valeš 2012, s. 722.

Autorem, který se zmiňuje o hlavním oltáři kostela sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie a datuje jej do konce 17. století, je Miloš Stehlík (1996). Je politováníhodné, že se tímto dílem nezabývá více autorů, neboť se jedná o jedno z nejlepších děl konce 17. století ve Znojmě, které se vyrovná produkci nejvýznamnějších umělců tohoto období na Moravě a v Čechách. Dá se předpokládat, že ikonografický koncept hlavního oltáře kostela navazuje na tezi v publikaci od Jiřího Kroupy (1997). V této práci se přiklání Kroupa ke Stehlíkově verzi, že na výzdobě interiéru se podíleli salcburští sochaři.

Hlavní oltář se dělí na dvě nad sebou uložené části a dohromady plní ikonografický celek Nanebevzetí Panny Marie [obr. 47]. Spodní částí je obraz s Pannou Marií, kterou nesou andělé ke druhé scéně v nástavci. Tento obraz je obklopen sochami světců. Na levé straně se nachází postava sv. Václava, jež je doplněna z pravé strany sv. Leopoldem. Nástavec obsahuje obraz Nejsvětější Trojice a z levé strany jej zdobí socha sv. Norberta. Vpravo od Nejsvětější Trojice se nachází skulptura sv. Augustina. Sochařskou výzdobu druhého patra oltářní architektury uzavírají postavy dvou andělů s rozpaženýma rukama pod obrazem Nejsvětější Trojice. Nad obrazem v nástavci je archanděl Michael se svými atributy hořícím mečem a vahami. Pod ním se nachází dva menší andělé. Levý anděl drží palmovou ratolest a jeho protějšek z pravé strany drží meč.

Celá sochařská výzdoba oltářní architektury má monochromní bílou barvu doplněnou o pozlacené doplňky. Více by nám mohly prozradit případné restaurátorské práce, které však dosud na oltáři neproběhly.

Svatý Václav je na tomto hlavním oltáři zobrazen podle ikonografických konvencí jako muž středních let s kopím [obr. 48]. Jeho dalším častým atributem je štít, o kterém se můžeme domnívat, že se nacházel pod levou rukou sv. Václava. Naznačuje to gesto levé ruky a podivné nakupení draperie pod předloktím tohoto světce. Patron českých zemí je na hlavním oltáři kostela sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie oděn ve zbroji. Sv. Václavu se zpod hermelínu vine dlouhý plášť se záhyby ve tvaru písmene „Y“. Detailně ztvárněné jsou vlasy a vousy, které podtrhují jemné obličejové rysy. Hlavu světce zdobí

mohutná koruna.

Sv. Leopold je zobrazen podle ikonografických pravidel jako vousatý muž s kopím a modelem kostela v rukou [obr. 49]. Skulptura svým ztvárněním připomíná sochu sv. Václava, neboť sv. Leopold je vyobrazen ve zbroji, přes kterou splývá bohatý plášť a na hlavě má mohutnou korunu.

Socha se sv. Norbertem se nachází na levé straně nástavce. Ostatky zakladatele premonstrátského řádu pocházejícího z Německa byly roku 1627 převezeny do Prahy a téhož roku byl sv. Norbert zařazen mezi české patrony. Na hlavním oltáři sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie je sv. Norbert zobrazen jako muž s krátkými vousy v biskupském rouchu stojící pravou nohou na figuře svázaného ďábla [obr. 50]. Výraz soše sv. Norberta dodává draperie, která je hojně posetá jemnými záhyby také ve tvaru písmene „Y“. Z těžké a expresivně rozevláté draperie vystupují jen ruce a obličej. V pravé ruce drží světec svůj atribut, pozlacenou monstranci. Levá ruka svírá biskupskou hůl, která je zakončena dvouramenným křížem, což je též častým poznávacím znakem sv. Norberta. Na hlavě má sv. Norbert mitru s bohatým zdobením. Tento světec má přivřené oči, což navozuje extatický dojem.

Sochařským protějškem sv. Norberta je sv. Augustin. Svatý Augustin je zde zobrazen v zrcadlové póze ke sv. Norbertovi ze stejné etáže výzdoby [obr. 51]. Tento světec ze severní Afriky je zobrazen v biskupském šatu s berlou a na hlavě má mitru. Levá ruka nese knihu, na níž je hořící srdce prostřelené šípem. U nohou mu sedí smějící se dítě s pozlacenou mušlí. Zpracování draperie sv. Augustina je mnohem klidnější a statictější, ale i přesto zde autor pracuje se stejným utvářením záhybu ve tvaru písmene „Y“.

Celý koncept výzdoby uzavírá nejvýše položená socha oltáře, která znázorňuje archanděla Michaela. Archanděl Michael se podle ikonografických zásad zobrazuje jako okřídlená postava s hořícím mečem a miskami vah, jimiž má vážit hříšníky. Archanděl Michael je na oltáři zobrazený v podobě stojící andělské postavy v dlouhém oděvu [obr. 52]. Expresivně prolámaná draperie působí svěžím dojmem a je mírně rozevlátá. Obličej postrádá jakékoliv obličejové rysy. Křídla archanděla jsou impozantně rozevřená do prostoru.

Ikonografický oltář má očividně doplňovat koncept plánované přestavby v druhé polovině 17. století. Jiří Kroupa informuje o třech známých konceptech přestavby. První projekt, při kterém probíhala výstavba oltáře, vychází z předobrazu španělského Escorialu, čímž má propojovat chrám a zámek. Projekt Escorialu byl v Evropě často následován. Podoba vzhledu přestavby je známa z mědirytu Georga Matthäuse Vischera

z roku 1670. Sám výběr světců sv. Václava a sv. Leopolda v dolním patře nese propojení světského a duchovního světa. I ve využití postav sv. Václava jako patrona českých zemí a sv. Leopolda, patrona Rakouska, je evidentní odkaz na habsburskou monarchii. V tomto ohledu je odkaz na světskou vládu ještě umocněn, jistě jde o připomínku rekatolizace habsburských panovníků v první polovině 17. století. Model kostela v rukou sv. Leopolda má poměrně blízko ke tvaru španělského Escorialu, zvláště pak v podobě kupolí. V tomto případě mohl model představovat vzhled louckého kostela podle návrhu přestavby, která ale nebyla realizována. Tato podobnost s Escorialem by podpořila ikonografický koncept díla. Podle této spojitosti lze předpokládat, že oltář mohl vzniknout dříve než průčelí, které je již odkloněno od původního projektu. Také je možné, že projekt byl pouze pozměněn, ale ikonografický koncept vycházející z Escoliaru přetrvával. Tradiční zobrazení sv. Norberta nese od konce 17. století protireformační symboliku a ďábel pod nohama světce připomíná Norbertovu činnost exorcisty. Blíže se ikonografii sv. Norberta věnuje Ness Buckmund (1976). Protějšková socha jednoho z církevních otců a myslitele sv. Augustina je zobrazena při hledání odpovědi na trojjedinost Boha. Toto marné hledání pravdy by mohlo být srovnáváno s reformačním myšlením, které hledalo jiný výklad Bible. Koncept celého oltáře vrcholí na nástavci umístěnou figurou anděla posledního soudu, u něhož by se mělo ukázat, které myšlení je to správné.

Slohově dílo jednotně utváří celou sochařskou výzdobu, spojuje jej důsledná sochařská práce zaměřená na detail, přičemž neznámý sochař využíval u řasení stlačené draperie záhybů ypsilonového tvaru. Mistrovsky utvářené typizované obličejové světců s pootevřenými ústy dotváří vlnité vlasy a vousy. Figury postav, které jsou esovitě rozvlákněné, znečitelňuje mohutná draperie, do níž jsou oděni. Svou jemností a jasností obličejových tvarů bez přílišné expresivity se snaží o dokonalost výjevu, což sochám dodává duchovní ráz. Ze znojemskeho prostředí by se dala s těmito pracemi srovnat socha neznámého umělce z expozice Jihomoravského muzea ve Znojme, vedená pod inv. č.: Ec 34 [obr. 53]. Tento hlavní oltář sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, který pochází nejspíše od jednoho umělce či jedné dílny, je nejkvalitnější prací konce 17. stol. na Znojme. Kvůli ojedinělosti tohoto oltáře ve znojmeckém regionu a podobnosti s louckými sochami z konce 17. století od salcburských sochařů se dá předpokládat, že se jedná o dílo zatím neznámého sochaře pocházejícího ze Salzburgu. V úvahu připadá neznámý sochař Mathias Angerers, kterého nově doložil ve Znojme Tomáš Valeš (2012). Ten přichází s pozoruhodnými závěry, z nichž vyplývá, že Mathias Angerers

mohl pobývat ve Znojmě mnohem delší dobu, a proto se může s jeho osobou spojit více děl. K těmto závěrům dochází na základě nalezené zprávy o tomto sochaři, ve které má přívlastek „Znaymb“. Jediné doložené dílo Mathiase Angererse pochází z kostela v Alteburgu, to se ovšem nedochovalo. Proto se nedá doložit podle formálních podobností. Loucká kanonie však měla, jak již bylo zmíněno výše, bohaté vazby na salcburské umělce (viz katalogové heslo 4.4 Sv. Václav), proto existuje možnost, že autorem mohl být tento sochař.

4.4 Sv. Václav

1693

Ondřej Göttinger

Bílý polírovaný mramor, výška sochy cca 190 cm

Restaurováno: 1927, Jan Pátý – Petr Pátý (1994)

Nápisová páska kolem erbu: TEMPLI CONSTRVCTA NAVI BIS QVATVOR ANNOS/ANTE, PIO CVLITV PORTALE GREGORIVS ABBAS/ HOC FECIT, SVPEROS PERGRATA TESSERA HONORANS

Louka u Znojma, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, průčelí

Prameny: MZA Brno, fond G 1, karton 12268/4, fol. 203v.

Literatura: Toman 1936, s. 268; Havlík 1956, s. 115; Stehlík 1966, s. 65–66; Stehlík 1996, s. 83; Kroupa 1997, s. 60; Valeš 2012, s. 717–730.

Socha svatého Václava je usazena v západním průčelí kostela kanonie Louka v nice nad portálem. Významný je pro bádání ohledně sochy sv. Václava fakt, že se do dnešní doby dochovala smlouva k této realizaci. Doloženy jsou také restaurátorské práce z roku 1927 a dosud poslední z roku 1994. Poslední restaurátoři Jan Pátý a Petr Pátý naznali, že stav sochy a erbu se nachází ve velmi dobrém stavu díky použití kvalitního salcburského mramoru.

Literatura se vesměs věnovala kompletně celému kostelu a zmínky o soše sv. Václava se zužují pouze na nejnntnější. Jednu z prvních zmínek můžeme nalézt v *Novém slovníku československých umělců* Prokopa Tomana. Toman se ve své práci zmiňuje o salcburském sochaři a kameníkovi Ondřeji Göttingerovi, který žil mezi lety 1643–1711. Toman připisuje Göttingerovi autorství sochy sv. Václava na průčelí louckého kostela a používá stejnou dataci jako dosavadní badatelé. Kromě této sochy Toman spojuje se sochařem i desku nad portálem, kterou tvoří erb nesený anděly. Dále Toman uvádí různé podoby příjmení salcburského mistra, jakými byly Göttinger, Gezzinger, Gezinger či Getzinger. Salcburský sochař měl dle Tomana často pracovat se svým bratrem Řehořem Göttingerem.

Dalším autorem pracujícím s tímto tématem byl Lubomír Havlík. Ten ve svém soupise dějin města Znojma datuje dokončení portálu podle vytesané datace, která se dá spojit i s dokončením sochy světce, do roku 1696. V roce 1966 se připojuje k Havlíkově dataci Miloš Stehlík, ovšem o žádném autorství se nezmiňuje. Stehlík v jiné pozdní práci z roku 1996 uvádí, že Ondřej Göttinger pracuje okolo roku 1693 na výzdobě kostela v Louce a na soše se svatováclavskou tematikou. Stehlík považuje Göttingerovo dílo za

příklad kvalitní práce, ba autora přímo nazval „*zkušeným sochařem*“.¹⁶⁸

Další prací o loucké kanonii je publikace od Jiřího Kroupy z roku 1997, ve které se věnuje průčelí premonstrátského kostela sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie. Bohužel pouze v základních údajích. Portál Kroupa datuje, stejně jako všechny předešlé publikace, do roku 1696. Autora či autory Kroupa nezmiňuje, hovoří jen o tom, že zde pracovali salcburští umělci.

Nejnověji se průčelím a vazbám loucké kanonie se salcburským uměním zabýval Tomáš Valeš (2012), který přináší mnoho nových poznatků. V přílohách kupříkladu nalezneme smlouvu na sochu sv. Václava z průčelí kostela sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie z 13. července 1693 sepsanou s opatem Řehořem I. Kleinem. Dále se autor zmiňuje o vazbách Ondřeje Götzingera na Moravě.

Portál se sochou sv. Václava je v centru průčelí dokončeného v roce 1689. Po jeho dostavění se práce zaměřily na výzdobu portálu. Socha svatého Václava je v nice nad portálem, který sestává ze sloupové edikuly s prolomeným segmentovým frontonem [obr. 54].¹⁶⁹ Loucký portál dále zdobí erb nesený dvěma anděly. Tento erb, který je literaturou také připisovaný Ondřeji Götzingerovi, je poněkud netradičně zhotoven v oválném tvaru děleném na čtyři pole. V pravém dolním rohu se nachází lev ve skoku a v levém horním rohu postava světce. Srdce erbu zaujímá postava v podobném postoji jako sv. Václav v nice nad erbem. Pojetí erbu můžeme chápat netradičně, protože se v srdci erbu louckých opatů a kláštera v dané době objevovala výhradně *majuskulní litera W*.¹⁷⁰ Oválný erb lemuje nápisová páska vybíhající zpod límce hlavy andělka s infulí, za kterým je berla. Tomáš Valeš spojuje erb s opatem Řehořem I. Kleinem. Dále je pozoruhodné i zobrazení anděla ochránitele s infulí na hlavě, kterého ve svém znaku začal používat až Vincent Wallner (opatem 1712–1729). Příklad erbu tohoto opata lze nalézt na lechovickém kostele. Zatím nejpodrobněji se problematikou heraldiky louckých opatů a kanonie samé zabývala Martina Bolom-Kotari (2013). Nad erbem se nachází nika se sochou sv. Václava.

Socha sv. Václava je zhotovena z bílého polírovaného mramoru v postoji s předkročenou pravou nohou mírně přesahující prostor vytvořený nikou. Z prostoru

¹⁶⁸Stehlík 1996, s. 83.

¹⁶⁹Podobný typ portálu můžeme nalézt u kroměřížského zámku, na západní fasádě Schottenkirche ve Vídni a nejbliže má k portálu hornorakouského klášterního kostela v Garstenu.

¹⁷⁰S touto podobou se setkáváme již na pečeti Matouše Pavla z poloviny 17. století (opatem kanonie Louka 1655–1659. Martin Bolom-Kotari, *Pečeti moravských premonstrátů v letech 1436 – 1784, sfragistika představených a konventů v kontextu jejich diplomatického materiálu* (disertační práce), Ústav pomocných věd historických a archivnictví FFMU, Brno 2013, s. 120.

kromě jeho části těla vystupuje i vrchní část kopí, které sv. Václav drží.

Postava sv. Václava je zde reprezentována podle tradičního chápání zásad jeho zobrazování [obr. 56]. Svatý Václav stojí v kontrapostu nad portálem, na nohou má obuty vysoké boty. Zpod brnění na klíně lze vidět spodní oděv, kterým je jednoduchá suknice. Na hrudním krunýři můžeme rozpoznat iluzivně ztvárněné gravírování zbroje. Přes ramena má světec přehozený plášť, jenž je kolem krku olemován ozdobnou krajkou. Plášť zdobí bohaté iluzivní výšivky. Hlava sv. Václava je vyobrazena jako tvář mladého muže, kterému vlasy sahají až po ramena. Světec hledí přímo před sebe k údolí řeky Dyje. Svatý Václav má na hlavě knížecí čapku zakončenou křížkem. V levé ruce drží kopí, kolem něho je dlouhá, silně expresivně pojatá draperie. Draperie praporce kopí je ztvárněna v silně expresivním pohybu oproti statické postavě svatého Václava. V pravé ruce drží světec jílec meče, jehož zbývající část se skrývá za jeho zády. Jedná se o poměrně obvyklé zobrazení tohoto světce, podobné je i ve Svatováclavské kapli v Chrámu sv. Víta v Praze. Zpracování levé ruky je nepřilíš obvyklé a lze u něj najít podobnosti s vyobrazením tohoto světce Karlem Škrétou na obraze *Svatý Václav dává kácat pohanské modly a stavět křesťanské kostely* (1641). Další podobnost s tímto Škrétovým obrazem se nachází ve vzhledu světce a jeho dlouhých vlasech sahajících po ramena.¹⁷¹

Zobrazení sv. Václava na průčelí kostela sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie v Louce u Znojma působí mnohem suverénněji než socha sv. Václava z kašny na Václavském náměstí ve Znojmě (viz katalogové heslo 4.2 Sv. Václav). Nutno podotknout, že Ondřej Göttinger pocházel z prostředí, v němž se nesetkával se zobrazením sv. Václava. Na zdejším provedení však tento fakt nelze zaznamenat, snad jen menším nedostatkem je vynechání štítu světce. Tento fakt poukazuje na to, že autor musel podrobněji zkoumat ikonografii sv. Václava. Nejpravděpodobněji vycházel z ilustrací příběhů ze života sv. Václava, jež vycházely v druhé polovině 17. století již poměrně často a světec na nich býval mnohokrát zobrazen bez štítu.¹⁷² Práci mu ovšem zjednodušila skutečnost, že se sv. Václav zobrazuje dost podobně jako rakouský svatý Leopold.

Ondřej Göttinger je méně známý sochař, který je doložen u prací na průčelí

¹⁷¹Škrétovy obrazy (1640–1641) byly váženými a široce známými. Se stejným motivem pracují i mědiryty z knihy Jana Tannera z roku 1692. Jan Royt, Kult a Ikonografie sv. Václava v 17. a 18. století, in: Jan Royt, *Svatý Václav v umění 17. a 18. století*, Praha 1994, s. 10.

¹⁷²Aegidiovy knihy, které vycházely v různých vydáních od 40. let 17. století a v různých variacích až do 80 let. Byly mnohdy doplněny o mědiryty. Royt 1994, s. 10.

Kajetánského kostela v Salcburku, u několika soch v Mirabelských zahradách a spolupracoval na morovém sloupu Am Graben ve Vídni. Ondřej Götzingler byl vynikající radikálně barokní sochař, a proto pro něj netradiční umírněnost a odpočinková póza sv. Václava se dá vyložit jako přání objednavatele. Pravděpodobně má socha zosobňovat opata Řehoře I. Kleina, který je zde hrdý, že dokončil svůj největší projekt, přestavbu kostela. Tento sochař zde ukázal svůj cit pro drobnopisný až kresebný styl, který se nachází spíše u soch dřevěných. Velké nadání ukázal Götzingler v tom, jak dokázal odlišit jednotlivé materiály oděvu. Jemné, takřka hladké světcovo oblečení je v kontrastu s brutálními a těžkými záhyby praporce. Otázkou zůstává, zda se dá připsat erb pod nikou také tomuto salcburskému sochaři. I přes nepřesnosti v heraldice se lze přiklonit k názoru Tomáše Valeše, že se jedná o erb objednavatele Řehoře I. Kleina. Valeš dokládá, že již od roku 1688 je znám kontakt sochaře Ondřeje Götzingera s moravským prostředím. Z roku 1688 se dochovala korespondence sochaře s Michalem Janem II. hrabětem Althanem, později i kontakt s biskupem Karlem von Lichtenstein-Casterkornem. Doloženými spolupracovníky Ondřeje Götzingera jsou Hans Schwöbl a Lorenz Dräxler. Kromě Ondřeje Götzingera je dále spjatý s kostelem sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie salcburský sochař Franz Pernegger (1634–1720). Dochovala se totiž smlouva tohoto sochaře s opatem Řehořem I. Kleinem (1635–1697) na výzdobu kazatelny louckého kostela. Franze Perneggera a Ondřeje Götzingera spojuje společná realizace Lavaba v klášterním kostele v Melku [obr. 55].¹⁷³ Erb v nástavci Lavaba má dost podobnou formu s erbem v portálu louckého kostela. Existuje možnost, že Ondřej Götzingler zakázku získal prostřednictvím Franze Perneggera, který pro louckou kanonii pracoval již koncem 80. let 17. stol.

¹⁷³ F. Pernegger je považován za autora návrhu (1682) a Ondřej Götzingler za autora prací (1683). Valeš 2012, s. 722.

4.5 Sv. Jan Nepomucký

1729

Neznámý autor

Dřevo, polychromie, zlacení, výška soch cca 170 cm

Znojmo, dnes pod kruchtou kostela sv. Mikuláše

Literatura: Wisnar 1899, s. 20; Fila 1996, s. 30; Hirš 2007, s. 16, 20; Šturc 2008, s. 19, 26.

Odborná literatura se tomuto sousoší poměrně vyhýbá, zmínky jsou jen u Karla Fily, které ještě později doplnil Libor Šturc. Oba autoři se shodují na datování do roku 1729, přičemž Šturc přidává informaci o průvodu ke kanonizaci sv. Jana Nepomuckého, pro jehož účel měla socha vzniknout. Jan Hirš přejímá tvrzení Karla Fily a dále se sousoší nevěnuje.

Fila ještě zmiňuje, že socha stojí v jižní předsíni, kam měla být přemístěna z prostoru pod kruchtou. V současné době je socha navracena znovu pod kruchtou v západní části farního kostela sv. Mikuláše u severní zdi lodi. Tato kvalitní socha světce dnes stojí na nepůvodním podstavci, pravděpodobně vytvořeném po jejím přesunutí. Socha sv. Jana Nepomuckého je po stranách podpírána anděly [obr. 57]. Celou kompozici autor vložil do světle modré draperie, která halí velkou část Janových nohou a částečně i anděla po jeho pravici. Dynamickou kompozici ještě umocňuje živelná neklidná draperie místy stáčená do šroubovitých útvarů, protiváhou je klidná vrchní polovina světceva těla, u které se i draperie uskromňuje na dlouhé táhlé záhyby. Větší anděl po pravici světce má na sobě zelenkavou draperii přehozenou přes levou ruku, již podpírá svatého Jana Nepomuckého. Hlavu s hustými kadeřavými vlasy má anděl nakloněnou napravo. Obličej anděla nese výrazné rysy s viditelně vystouplou kulatou bradou, menšími rty, velkýma přivřenýma, hluboko uloženýma očima a mezi nimi dlouhým protáhlým úzkým nosem. Anděl sv. Jana Nepomuckého lehce objímá. Druhý andělíček se vznáší pod světcovou levou rukou podpírající kříž. Tento andělíček je buclatý a má přes klín a pravou ruku přehozenou nafialovělou draperii. Andílek má dětský obličej s výrazným předstoupeným čelem a hustými tmavými vlasy. Výrazným detailem jsou malá pozlacená křídla. Jan Nepomucký je oděn do tmavé kleriky, která je podobně jako modrá draperie kolem výrazně expresivně řasena. Na klerice má světec rochetu s pozlaceným dolním okrajem s iluzí krajky. Světeci halí ramena krátký plášť s kapucí, svázaný u krku pod límečkem. Světec je zachycen s rozpaženýma rukama, přičemž v levé ruce drží ve velmi lehkém sevření kříž, k jehož vrcholu směřuje svůj pohled. Jan

Nepomucký je zobrazen s černým vousem, kadeřavými vlasy a dlouhým štíhlým nosem. Hlavu s typickou svatozáří, utvářenou pěti pěticípými hvězdami, mu kryje kvadrátek. Tato poměrně jednoduše ztvárněná apoteóza sv. Jana Nepomuckého je velmi zdařilým dílem zatím neznámého umělce z přelomu 20. a 30. let 18. století. Libor Šturc spojuje vznik sochy s velkou oslavou, která se měla pořádat na počest kanonizace Jana Nepomuckého ve Znojmě roku 1729.¹⁷⁴ Roku 1888 je doloženo, že socha stála při severní lodi u vstupu do kaple Nejsvětější Trojice. Původní umístění sochy je poměrně záhadné, protože v pramenech není zmínka o konkrétním uložení. Mohla být umístěna například v kapli sv. Jana Nepomuckého, která stávala na hřbitově u kostela. Existenci kaple dokládají prameny již z roku 1774, byla však pravděpodobně starší.¹⁷⁵ Pokud by se přistoupilo na tuto dataci sousoší do roku 1729, autor se ve znojemském prostředí jen těžko hledá, jelikož v této době se ve Znojmě pozorovatel nesetkává s podobně kvalitně zpracovaným dílem. Značně výrazné zpracování draperie nemá ve Znojmě obdobu podobných kvalit a provedení sochy se snad blíží pouze oltář Nejsvětější Trojice (viz katalogové heslo 4.8 Oltář Nejsvětější Trojice) ve stejném kostele. Dále se k porovnání nabízí také realizace obličejů andílků u sochy sv. Jana Nepomuckého, a to s tvorbou Ondřeje Schweigla (1735–1812). Přistoupilo-li by se ovšem na dataci roku 1729, muselo by se uvažovat o práci jeho otce, Antonína Schweigla (1695–1761).

¹⁷⁴O této oslavě kanonizace Jana Nepomuckého se mi zatím nepovedl nalézt doklad.

¹⁷⁵Diecézní archiv Rajhrad, karton 23, inv. č. 395, sign. 14, fol. Q.

4.6 Sv. Jan Nepomucký

1733

Neznámý autor

Mušlový vápenec, částečně dochovaná monochromie, výška sochy cca 170 cm

Původně latinský nápis z nedochovaného soklu „Všechen lid Ti Nepomucký přináší plnou mírou dary v Tvé slávě, vyslyš nás při jakékoliv prosbě.“, překlad Karel Fila Dobšice, dnes na ulici Leska

Prameny: SOkA Znojmo, fond Archiv fondu Dobšice, Dob1/ 2, Kronika obce 1928 - 1938, sign. K1-, 74 fol. 137.

Literatura: Jenšovský 2006, s. 5; Kozdas 2008, s. 217–222; Toufarová 2010, s. 98.

Socha sv. Jana Nepomuckého je odbornou literaturou často opomíjena. Jednu z mála zmínek podává Jaroslav Jenšovský (2006) v obecní zprávě o restaurování sochy Jana Nepomuckého. Jenšovský datuje sochu do roku 1733, autora ovšem neuvádí. Důkladněji se o sochu Jana Nepomuckého z Dobšic zajímal Jan Kozdas (2008). Ten hledá vznik sochy v jedné z uměleckých dílen pracujících pro louckou kanonii a připomíná, že obec byla pod patronátem kanonie Louka již od roku 1190. Za původní uložení sochy považuje kapličku u mostu směrem na Brno za hranici zástavby obce. Toto uložení lze doložit v několika dochovaných skicách, u nichž můžeme rozpoznat zaznačení kapličky v této oblasti. Kaplička však musela ustoupit nové výstavbě silnice v 70. letech 20. století.¹⁷⁶ Kozdas datuje sochu do roku 1733 na základě opisu textu z nedochovaného podstavce, v roce 1920 zmíněného v kronice *Protocollum domesticum ab anno 1920 Parochiae Lucensis*. Dále autor připomíná několik dějinných událostí spojených se sochou světce. Celou stať ukončuje popisem restaurování, které odhalilo kvality díla. Další kratší zmínku nalézáme o tomto světcovi v práci Dany Toufarové. Ta vznáší tezi, že socha Jana Nepomuckého v Dobšicích by mohla být jednou ze soch, které objednal jezuitský řád v letech 1722.

Dnes je socha umístěna na ulici Leska vedle obecní pošty [obr. 58, 59]. Standardně podaná socha Jana Nepomuckého je oděna v klerice, zpod které vyčnívají boty s tupou špicí. Kleriku zdobí velké knoflíky a poměrně jemné řasení evokující mokrou draperii. Přes kleriku má sv. Jan Nepomucký navlečenou rochetu sahající ke kolenům s výrazně vyšším lemem. Rocheta je poměrně expresivně řasena jak dlouhými ladnými záhyby, tak záhyby mělkými, prudce zalamovanými. Přes ramena má světec přehozený kožešinový plášť s kapucí. Pravou ruku natahuje k vyobrazení Krista na krucifixu, který

¹⁷⁶Dnes je socha postavena na podstavci vzniklém po roce 2006, podle architektonického návrhu Josefa Kolmana, zhotovila ho firma Vladimíra Kopečného. Jenšovský 2006, s. 7.

drží v levé ruce společně s palmovou ratolestí. Světec naklání hlavu ke krucifixu. Na hlavě má Jan Nepomucký obvyklý kvadrátek. Zpod kvadrátku vychází delší kadeřavé vlasy a pramen vlasů na čele. Obličej vytvořil neznámý umělec poměrně plochý, s výrazně prohloubenými velkýma přivřenými očima. Ústa jsou drobná a na hraně čelistních kostí má delší vous.

Z velkých osobností znojemského barokního sochařství má socha snad nejbliže k závěrečné tvorbě Jiřího Antonína Heinze (1698–1759). Kvůli datování (1733) se však badání musí smířit s úvahami, že by se spíše mohlo jednat o umělce, který byl po příchodu Jiřího Antonína Heinze najat mistrem na několik dílčích realizací. V tomto ohledu by se dala pozorovat nápadná blízkost zpracování sochy sv. Jana Nepomuckého s několika sochami, které jsou připisovány dílně tohoto velikána. Jedná se o sochu sv. Františka Xaverského v torzu zachovaném u zdi bývalého minoritského kostela, zvláště v provedení draperie alby. Podobné provedení se dá také pozorovat u draperie Immaculaty v Přiměticích. Kromě toho je zpracování soch blízké i hlubokým uložením očí, které je časté u prací tohoto umělce. Půjdeme-li po stopách tohoto neznámého autora dobšické sochy, formální podobnosti nás zavedou k soše sv. Jana Nepomuckého z dolnorakouské obce Albendorf [obr. 60], ležící nedaleko Jaroslavic. Paralely můžeme nalézt v traktování kleriky do velmi hlubokých záhybů ve tvaru písmene „V“. Rysy tváře s hluboko položenými očima jsou u obou soch takřka totožné, tvoří je plochý obličej s výraznými vráskami kolem nosu. Socha sv. Jana Nepomuckého z Alberndorfu je datovaná na soklu do roku 1751.¹⁷⁷

Tvrzení Dany Toufarové, že by socha mohla pocházet z jezuitského patronátu, se jeví jako málo pravděpodobné. Pravdou je, že jezuité měli ve velké úctě sv. Jana Nepomuckého a na Znojemsku nechali zbudovat několik soch tohoto světce. Jezuité by však nedávali vystavět sochu v obci, jež byla pod patronátem premonstrátské kanonie Louka, se kterou vedli několik desítek soudních řízení o správu a přesné hranice svého území. Proto se dá nanejvýš uvažovat, že socha byla prvně plánovaná jinam a až druhotně se přenesla do Dobšic. Pro potvrzení se ovšem zatím nenašly prameny. Zachoval se obecní zápis z 9. května 1933, ve kterém obecní rada rokovala nad spravením mostu „*Johannesbrücke*“.¹⁷⁸ Svätý Jan Nepomucký se nezřídka spojuje s vodou kvůli své mučednické smrti a bývá součástí výzdoby mostu, proto není sporu

¹⁷⁷Mladší variací na tuto sochu je sv. Jan Nepomucký z rozcestí Roseldorf a Sitzendorfu, ta je bezpochyby od stejného autora či jeho okruhu.

¹⁷⁸SOkA Znojmo, fond Archiv fondu Dobšice, Dob1/ 2, Kronika obce 1928 -1938, sign. K1-, 74 fol. 137.

o tomto uložení. V obecním zápisu se, jak již bylo řečeno, nejpravděpodobněji jednalo o most za obcí směrem na Brno, odkud měla být socha zhruba před 40 lety převezena do Jihomoravské galerie. Právě při tomto transportu socha utrpěla největší poškození, kdy se měla rozlomit na tři kusy. Do dnešní podoby ji zrestauroval v roce 2005 sochař Jiří Kačer, který spojil sochu dohromady a doplnil ztracené části jako například ruce apod. Restaurátorská zpráva se bohužel dosud nenašla.

4.7 Rhea – Kybele, Bakchus, Neptun, Noc, Flora, Vulkán, Herkules, Amazonka

Kolem 1733

Lorenzo Mattielli

Mušlový vápenec, sochy v mírně podživotní velikost

Restaurováno: Aleš Grim – Miroslav Vajchr (1960), Petr Roztočil (1998)

Dnes park Nového zámku v Jevišovicích

Prameny: MZA Brno, fond Ondřej Schweigl, Abhandlung der Bildenden Künste in Mähren, karton III., sign. 31, fol. 3v.

Literatura: Wisnar 1899, s. 20; Havlík 1956, s. 115; Stehlík 1966, s. 75; Stehlík 1975–1976, s. 30; Kroupa 1995, s. 85; Stehlík 1996, s. 89; Kroupa 1997, s. 62–82; Schemper-Sparholz 1999, s. 473–474; Schemper-Sparholz 2003, s. 31–49; Stehlík 2006, s. 11, 31; Klempa 2008, s. 13.

První zmínku o souboru soch s námětem Ovidiových proměn podává Ondřej Schweigl, přičemž uvádí základní informace, že velmi kvalitní sochy vytvořil známý sochař Lorenzo Mattielli do zahrady loucké kanonie. Tyto sochy byly po zrušení kanonie přemístěny do Jevišovic, kde se staly součástí tamější zahrady. Tyto informace většinou další literatura pouze jen přebírá a nikterak nerozšiřuje. Soubor soch byl dvakrát restaurovaný, poprvé Alešem Grimem a Miroslavem Vajchrem roku 1960, kteří ve své restaurátorské zprávě datují sochy do konce 18. století. Petr Roztočil roku 1998 restauroval celý soubor soch a datoval ho do 30. let 18. století.

Za vrchol českého bádání lze považovat stať Miloše Stehlíka z roku 1996. Stehlík zužuje popis celého cyklu na zmínku o tom, že Lorenzo Mattielli (1687–1748) vytvořil soubor soch pro loucký park, odkud měly být přemístěny do Nového zámku Jevišovice. „*Soubor alegorických postav*“¹⁷⁹, jak jej nazývá Stehlík, je podle něj příkladem drobné formy bez dramatického výrazu sochy, se snahou o její pohyb, čímž se Lorenzu Mattiellimu podařilo dosáhnout živé plasticity. Petr Kroupa ve svém stavebně historickém průzkumu loucké kanonie spojuje vznik soch s architektem Antoniem Mariou Nicolaem Beduzzim (1675–1735) a zmiňuje ho i jako možného tvůrce návrhu pro Mattielliho sochy. Pravděpodobné umístění shledává v zahradě u letohrádku před východní částí nové budovy kanonie. Velmi zajímavá je i zmínka Jiřího Kroupy ve stati z roku 1997, v níž se domnívá, že sochy musely být přesunuty již roku 1748 podle projektu přestavby loucké kanonie vedené Franzem Antonínem Pilgramem (1699–1761). Tímto způsobem se měly sochy propojit s novým Pilgramovým ikonografickým konceptem, který po jeho smrti dokončil Franz de Paul Anton Hillebrandt (1719–1797).

¹⁷⁹Stehlík 1996, s. 89.

Soubor Mattielliho soch Kroupa interpretuje jako ikonografický protiklad k dostavěné „salla terreně“. V sochách s tematikou Ovidiových proměn poznává pomíjivost světské lásky, jejíž koncept měla dotvářet nedostavěná prelatura s ikonografií věčné duchovní lásky.

Důkladněji se interpretací souboru soch Lorenza Mattielliho zabývá Ingeborg Schemper-Sparholz ve stati z roku 2003. Zaměřuje se na ikonografii, interpretaci ideje souboru a hlavně podotýká podobnost se skicami v takzvané Wiener Skizzenbuch, u níž se pokusil vyložit ikonografický koncept Heinrich Ragall. Autorka také vkládá sochy do kontextu Mattielliho dalších prací.

Sochy se, jak bylo zmíněno, krátce po svém vzniku přemístily do Jevišovic, kde se staly součástí výzdoby Nového zámku. Nedochovaly se ale žádné záznamy s podobou a hlavně rozvržením soch v louckém parku, které by mohly pomoci v interpretaci souvislostí, čímž by se daly lépe pochopit sochy jednotlivě, ale i v celém jejich konceptu. Proto se dá vycházet jen z dnešní podoby a současného stavu. Sochy stojí na čestném místě před vchodem do zámku seřazené v půlkruhu.

První sochou zprava je:

Rhea – Kybele

Petr Roztočil v ní vidí Sibylu Kumskou. Tuto těžko interpretovatelnou sochu Aleš Klempa nazývá Pýthie. Stará žena s mužskou tváří je Heinrichem Ragallem správně určena za Rheu – Kybele [obr. 61, 62]. Stařena zahalená v dlouhém splývavém šatu drží před sebou v levé ruce předmět, jenž Ingeborg Schemper–Sparholz interpretovala jako kámen ze Saturnu. Na hlavě má trojitou korunu spojovanou s hojností země, čemuž kontrastuje její starý obličej s mužskými rysy, který má jistě negativní význam. Ingeborg Schemper-Sparholz si na díle všimá severoitalských vzorů používaných v dílně Angela Marinaliho (1654–1702).¹⁸⁰ Socha by se však dala interpretovat i jako Sibyla Kumská, v tom případě by se ale v levé ruce nejspíš měla nacházet kniha.

Bakchus

Bakchus je zde zobrazen typicky jako mladý nahý muž držící u pravého boku trs hroznů a na hlavě nesoucí věnec z vinné révy [obr. 63]. Leopardí kožešina, která mu halí klín a následně je roztažena za Bakchem, bývá často spojována s tímto bohem vína.

¹⁸⁰Lorenzo Mattielli dílnu Angela Marinaliho znal, protože z ní přejímal busty a pojetí figur. Schemper-Sparholz 2003, s. 30.

Neptun

Mužská nahá postava je vyobrazena s dlouhým vousem a atributy korunou a nedochovaným trojzubcem [obr. 64]. Za postavou se jako připomínka, že se jedná o vládce moře, nachází ryba.

Noc/Hesperos

Jedná se o stojící figuru s netopýrem na hlavě a zacházejícím sluncem za levou nohou. V rukou před sebou drží džbán, který by se dal interpretovat jako roh hypnosy, orologium či olejová lampa. Socha symbolizuje noc, noční šero [obr. 65, 66].¹⁸¹

Flora

Mattielliho Flora je vysochána jako mladá dívka s jemnými ženskými rysy, odhalenými nadry připomínajícími plodnost, podobně jako girlanda květů v její právě ruce a široké boky figury [obr. 67–69]. Působivé jsou její šaty stažené v pase širokým vyšívaným pásem s antikizujícím vzorem. Šaty mají skromné řasení, které vede do vysokých záhybů. Svou meditativní polohou se odlišuje od stejné Mattielliho sochy ve Schwarzenberských zahradách ve Vídni. Jevišovická socha postrádá energii pohybu, svým pojetím spíše vyzdvihuje svůj účel jako symbol plodnosti.

Vulkán

Mužský bůh spojovaný s kovářskou prací je zde typicky zobrazen s kladivem a kovadlinou, o kterou se opírá [obr. 70].

Herkules

Herkules je zobrazen jako nahá mladá mužská postava v kontrapostu s nakloněním na levou stranu. Hlava se zasmušeným výrazem je nakloněna doprava [obr. 71, 72]. Za tělem drží lví kožešinu, která mu halí klín. Velmi nízkým reliéfem jsou naznačeny vysoko uvázané topánky. Ingeborg Schemper-Sparholz poznává v soše obsahový pendant k vyobrazení Omfale z takzvané Wiener Skizzenbuch.

Amazonka/Afrika

Afrika, někdy interpretovaná jako Amazonka, je ženská figura monumentalizovaná

¹⁸¹Výjev vychází v Ripy Il Crepuscola della Sera. Johan Wolfgang van der Auwera vytvořil i zrcadlovou skicu v podobě Aurory, jitřenky, ta ovšem není součástí cyklu.

vznešeným postojem v antikizující zbroji [obr. 73]. Postava se krkolomně opírá levou rukou o pařez a pravou přidržuje kožich za svými zády. Obličejové rysy, podle některých s negroidním charakterem, jsou zbytnělé. Ingeborg Schemper-Sparholz proto tuto sochu interpretovala jako alegorii Afriky a její tvrzení dokládá i reliéf šcorpiona na zbroji, který byl jako pouštní zvíře spojován právě s Afrikou.

Soubor stylově zapadá do díla Lorenza Mattielliho 30. let 18. století a představuje styl, kterým se prezentoval při svém působení na vídeňské Akademii výtvarných umění. Nejčastěji se loucký soubor soch spojuje s pracemi tohoto autora pro Schwarzenberskou zahradu [obr. 74], který skoro o desetiletí předcházel námi sledovaný soubor soch a má ucelenější koncept, koncept čtyř ročních období. Ingeborg Schemper-Sparholz (1999) si u Mattielliho všímá plastik propojených s architekturou z období kolem roku 1725 tendencí, jež se svým popisem hodí i pro soubor soch z loucké kanonie: *„Gerade im Werk von Mattielli um 1725 findet sich in der Bauplastik aber auch ein neuer klassizistischer Ansatz, der wohl mit der antiquarischen Idee des Kaiserstils in Zusammenhang gesehen werden muß. Es handelt sich nicht um Zitate aus der Antike, sonder um eine Emanzipation der Skulptur von der Architektur, durch Freistellung, Betonung des Standmotivs, Schließung der Konturen und Gliederung durch wenige durchlaufende Faltenzüge, ...“*¹⁸²

Cyklus soch se dochoval částečně převedený do skic od Johanna Wolfganga van der Auwera, jak již bylo řečeno. Van der Auwerovy skici mají větší množství vyobrazení, a tím je jejich koncept ucelenější, z toho vyplývá i jeho jasnější náplň. Mezi lavírovanými perokresbami van der Auwera se dají nalézt takřka opisy originálních soch Noci, Flory a Rhea-Kybele. Celý cyklus skic podrobil ikonografické syntéze Heinrich Ragaller. Ve svém pokusu najít ikonografický koncept interpretoval Ragaller soubor skic jako běžný příklad zahradní teorie francouzského přírodovědce Antoina-Josepha Dezalliera d'Argenville, která se snaží zobrazit universum. Universum bývalo zobrazováno ve skupinách po čtyřech, představující části dne, roční období, elementy a země. Idea ohledně toho, že koncept skic a soch spolu mohly souviset, je podpořena podle Ingeborg Schemper-Sparholz dochováním šestnácti podobných soklů včetně těch, na kterých stojí Mattielliho sochy.¹⁸³

Do cyklu ročních období zařadila Schemper-Sparholz sochu Flory jako symbol jara

¹⁸²Ingeborg Schemper-Sparholz, Skulptur und dekorative Plastik, in: Hellmut Lorenz, *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Barock*, 4. sv., München 1999, s. 474.

¹⁸³Sokly jsou také srovnatelné s tvorbou Antonia Beduzziho. Schemper-Sparholz 2003, s. 32. V jevišovickém zámku se mi povedlo nalézt pouze 12 takových soklů.

a sochu Bakcha jako podzimu, a tím jsou zřetelně propojeny. Podobného spojení použil Mattielli u soch ve vídeňských Schwarzenberských zahradách, na atice zámku Hetzendorf, vestibulu zámku Mariazell v Salcburku a v drážďanské realizaci. Za doplnění skupiny ročních období Ingeborg Schemper-Sparholz považuje sochu Herkula, který je mytologicky a formálně blízký skice Omfale ze souboru Wiener Skizzenbuch. Herkules by tedy byl alegorií zimy, za připomínku tohoto ročního období Schemper-Sparholz považuje lví kůži.

Druhou skupinu čtyř elementů představuje Neptun symbolizující vodu, Vulkán zastupující oheň a Rhea – Kybele symbolizující zemi. Podobu chybějícího elementu vzduchu ztotožňuje Schemper-Sparholz se skicou vzduchu z Wiener Skizzenbuch.¹⁸⁴ Problémovým článkem interpretace je Rhea – Kybele, protože Mattielli podobně zobrazil alegorie zimy pro Schwarzenberskou zahradu ve Vídni. Samostatně stojí v cyklu socha Afrika/ Amazonka, jako připomínka části světa a Noc jako část denního cyklu.

Jiří Kroupa spojuje vznik soch s projektem obnovy zahrady podle Antonia Beduzziho, z toho důvodu se soubor soch dá datovat kolem roku 1733. Beduzzi se přátelil s Lorenzem Mattiellim od roku 1711 až do své smrti, což mohlo stát za výběrem právě tohoto sochaře. Dá se také uvažovat, že autorem konceptu soch byl právě Beduzzi. Kroupa se ve svém hledání ikonografického konceptu loucké kanonie domnívá, že Beduzziho návrh přestavby z 30. let měl být spíše jen dekorativním spojením stávajících budov se snahou docílení ideje „*Božího špitálu*“.¹⁸⁵

S ohledem na to, že Beduzzi celý ikonografický koncept zamýšlel i pro přestavbu konventu, je poněkud nedostačující se omezit pouze na soubor soch. Proto se takto dosažené ikonografické syntézy mohou spíše blížit skutečné Beduzziho ideji určené pro soubor soch, ale obtížné jí dospějí.

¹⁸⁴Vzduch je postava z Wiener Skizzenbuch vznášející se v oblacích a v levé ruce držící ptáčka.

¹⁸⁵Prvně použitého Giovannim Pietrem Tencallou u olomouckého Hradiska.

4.8 Oltář Nejsvětější Trojice

30. léta 18. století

Neznámý autor

Dřevo, polychromie, zlacení, výška cca 5 m, šířka 4 m, výška sousoší Boha Otce s Kristem cca 150 cm

Restaurováno: Ludmila Zálešáková – Petr Mařík (2010), Jáchym Krejča – Jakub Hamsík (2014)

Znojmo, kostel sv. Mikuláše, kaple Nejsvětější Trojice

Literatura: Fila 1996, s. 29-30; Šturc 2008, s. 24; Stehlík 2013, s. 156.

Oltář Nejsvětější Trojice stojí ve čtvercové kapli Nejsvětější Trojice, která přiléhá k severní stěně kostela sv. Mikuláše ve Znojmě. O významnosti této kaple svědčí i fakt, že autorem freskové výzdoby byl nejpravděpodobněji rakouský malíř Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Samotná výzdoba se bohužel dochovala pouze v torzu, tudíž je jednoznačné připsání autorství složité. Ale vraťme se nyní zpět k oltáři Nejsvětější Trojice. Literatura se oltáři Nejsvětější Trojice v kostele sv. Mikuláše ve Znojmě příliš nevěnuje. Ve velké většině případů to jsou pouze průvodce kostelem či kratší publikace zabývající se chrámem sv. Mikuláše. V roce 1995 se v menší publikaci oltáři Nejsvětější Trojice věnuje Karel Fila a datuje jej do let okolo roku 1700. Libor Šturc v podobné knize z roku 2008 mírně pozměňuje dataci na konec 17. století a také jako předešlý zmíněný literát nepíše o autoru či autorech oltáře. Šturc přichází také s myšlenkou, že oltář byl postupně v průběhu času doplňován částmi z ostatních, dnes již neexistujících oltářů, které se nacházely v kostele sv. Mikuláše. Poslední prací zmiňující se o tomto oltáři je publikace zabývající se dílem Jiřího Antonína Heinze z roku 2013. V tomto díle Stehlík datuje oltář Nejsvětější Trojice do konce 40. let 18. stol. a poznává v něm práci Jiřího Antonína Heinze (1698–1759).

Oltář sestává z oltární menzy, která byla při posledním restaurování upravena. Sochařsky utvářený oltář přiléhá na zeď, na níž jsou připevněny všechny dekorace a sochy [obr. 75, 81]. Ústřední motiv tvoří sousoší s trůnicím Bohem Otcem, který má přes kolena položené bezvládné tělo Krista. Celá tato scéna se odehrává na stylizovaném obláčku s okřídlenými hlavami andělů. Ústřední motiv adorují dvě velké figury andělů po obou stranách na svých obláčkách. Celou základní desku obíhá vegetabilní orámování tvořené akantovými listy. Celý koncept oltáře doplňují malí andělci a andělské hlavy, které obklopují sousoší Nejsvětější Trojice s holubicí představující Ducha svatého. Ta je vyobrazena zády k základní desce. Zpod holubice

vystupují paprsky svatozáře.

Restaurátorský záměr naznačil, že sousoší a jeho doplňky jsou několikrát přemalované. Dále restaurátorský průzkum Ludmily Zálešákové a Petra Maříka přišel na dodatečné přidělení jednotlivých dekorací, kupidů, hlaviček andílků a stylizovaných akantových listů. K tomuto poznatku došli restaurátoři poté, co sundali z dřevěné desky jednotlivé části oltáře. Tato podkladová deska kryla celou východní stěnu kaple Nejsvětější Trojice. Restaurátoři považují za původní díly pouze sochy dvou velkých andělů a sousoší Boha Otce s Kristem, nad kterým je ze stejné doby i holubice.

Na oltáři Nejsvětější Trojice v kostele sv. Mikuláše ve Znojmě je zobrazena scéna, kdy Bůh Otec má na kolenou tělo mrtvého Krista a nad nimi se vznáší Duch svatý. Bůh Otec je na tomto oltáři zobrazen jako sedící postava ve zlatém pluvíálu, pod kterým je klerika bílé barvy se stříbrným nádechem [obr. 81]. Na nohou má lehkou páskovou obuv. Bůh Otec oběma rukama přidržuje Kristovo tělo, pravou rukou svírá, avšak velice křehce, Kristovu pravou paži. Levou rukou Bůh Otec podpírá Kristův bok. Bůh Otec je ztvárněn v podobě starce s dlouhými vousy a na hlavě má tiáru se třemi korunami doplněnou o infuli. Tato vysoká pokrývka hlavy se třemi korunami se zobrazovala již od počátku 14. století, ale Bůh Otec s ní bývá spojován až v raném nizozemském malířství, jak zmínil James Hall (2008). Tři koruny na tiáře jsou považovány za symbol tří církevních stavů: Říma, křesťanství a duchovní svrchovanosti. Pohled Boha Otce směřuje na bezvládné tělo Krista na jeho kolenou. Jedná se o velice klidnou statickou scénu, ze které vyznívá tichý žal nad smrtí syna.

Kristus je na oltáři zhotoven v póze, kdy leží přes kolena Boha Otce ve směru z levé strany na pravou. Scéně dodává expresivní náboj svalové napětí a světlý tělový inkarnát mrtvého Kristova těla, které halí pouze pozlacená bederní rouška ve šroubovitém tvaru. Ta je iluzivně nadlehčována vánkem, čímž scénu mírně narušuje z jejího statistického klidu. Kristus má vousatou tvář, hlavu mu pokrývají vlnité vlasy.

Trůnícího Boha Otce s Kristem doplňují po stranách postavy dvou plně plasticky vyvedených klečících andělů. Oba andělé stojí na stylizovaném obláčku. Po pravici Boha Otce se nachází anděl, jehož tělo halí pouze zelená bederní rouška jedním koncem obtočená kolem jeho pravé ruky. Svůj pohled směřuje anděl na Kristovo bezvládné tělo. Tento anděl má vlnité vlasy, nakrátko střižené. Bílá stažená křídla má anděl zhotovena z pírek, které mají pozlacené ostny. Levý anděl je zachycený v póze nejvyšší pokory. Svým zjevem připomíná svůj protějšek. Jeho bederní rouška kryje pouze andělův klín, křídla jsou rozepjatá. Pohled levého anděla směřuje nahoru na Ducha svatého.

Velmi nezvyklé zobrazení Boha Otce, který má přes kolena položené mrtvé tělo Krista, si vyžaduje bližší prozkoumání. Nejstarší plnohodnotné zobrazení Nejsvětější Trojice můžeme nalézt již ve 12. století ve Francii či severní Itálii. O Nejsvětější Trojici se dočítáme ve Starém zákoně: „*I ukázal se Hospodin Abrahamovi... Hle, naproti němu stojí tři muži... Vyběhl ven ze stanu vstříc, sklonil se k zemi a řekl: Panovníku, jestliže jsem u tebe našel milost, nepomíjej svého služebníka.*“ (Gn. 18, 1-3). V Novém zákoně říká Kristus svým apoštolům: „*Jděte tedy, získejte za učedníky všechny národy, křtěte ve jménu Otce i Syna i Duchu svatého.*“ (Mt. 28, 19).

Do 12. století, předtím než lidé začali znázorňovat známá první zobrazení Boha Otce jakožto člověka, bývala figura Boha Otce nahrazována například připomínkou ruky vystupující z oblak. Scéna Nejsvětější Trojice, kdy Kristovo mrtvé tělo leží na kolenou Boha Otce, se v nizozemském malířství objevovala již v 15. století. Nazývá se „*Pieta Domini*“. Bůh Otec se obvykle zobrazuje v podobě starce s dlouhými vousy v panovnickém oděvu, případně s trojúhelníkovou svatozáří. Syn je obvykle vyobrazován v podobě mrtvého Krista. Duch svatý se nejčastěji prezentuje v podobě holubice, která se vznáší nad hlavou Krista. Wolfgang Braunfels (1994) připisuje vznik takzvaného pojmu „*Gnadenstuhl*“ Martinu Lutherovi (1483–1546), což je překlad hebrejského „*thronum gratiae*“. Ovšem pod tímto pojmem se v němčině označují jak zobrazení trůnicího Boha Otce držícího kříž s Ježíšem, tak i položené mrtvé tělo Krista přes nohy Boha Otce. Raným vyobrazením Kristova těla bez kříže je malba Nejsvětější Trojice od Mistra darmstadtských pašijí z poloviny 15. století. Velký vliv na utváření tohoto ikonografického námětu mělo vydání Dürerových grafických listů [obr. 76], jejichž součástí je i zobrazení Nejsvětější Trojice. Tento grafický list měl nesporný vliv na širokou oblast Evropy, což dokládá i inspirace těmito grafikami v díle El Greca [obr. 77], Mistra Pavla z Levoče či českého zástupce Mistra žebráckého Oplakávání (Nejsvětější Trojice z Českých Budějovic) [obr. 78]. Znatelná je souvislost mezi ikonografií Nejsvětější Trojice s přes kolena položeným mrtvým Kristem a Pietou kupříkladu z florentského Domu od Michelangela Buonarrotiho (1475–1564), podobně si toho všímá i Johannes Emminghaus v roce 1994. Nejsvětější Trojice z kostela sv. Mikuláše ve Znojmě se již svým diagonálním zobrazením těla mrtvého Krista přiblížila scéně Piety, netradiční je však položení Ježíše zleva doprava a silné vytočení směrem k divákovi. V umění nalezneme pouze málo analogií s podobnou kompozicí.

Oltář Nejsvětější Trojice z kostela sv. Mikuláše ve Znojmě bezesporu vychází z modeletta z 30. let 18. století umístěného v Jihomoravském muzeu ve Znojmě vedeného

pod inv. č. Ec 57 [obr. 79]. Oltář je takřka zrcadlovým opisem tohoto modeletta, proto by se dalo uvažovat i o tom, že se jedná o jednu z přípravných prací k oltáři. I z formálního hlediska mají k sobě tyto realizace velmi blízko, zvláště pak v modelaci obličejů postav. Depozitář Jihomoravského muzea ukrývá ještě sousoší Nejsvětější Trojice s Kristem na kříži s inv. č. Ec 198 [obr. 80], které má stylově blízko oltáři z kostela sv. Mikuláše. Projevuje se to například v provedení draperie, kdy je uskromněna na pouhé úzké záhyby, ty se dají nalézt v utváření oděvů obou Bohů Otců. I obličejové na obou sochách mají podobný základ v propadlých tvářích s dlouhým úzkým nosem a totožně utvářené papežské tiáry. Soustředíme-li se na postavy Boha Otce, Krista a dvou velkých adorujících andělů, které jsou na oltáři původní, jeví se oltář jako dílo jedné dílny. Ta nejspíš stojí i za realizací modeletta a sousoší Nejsvětější Trojice z Jihomoravského muzea. Ve zpracování andělských hlav po stranách hlavního výjevu můžeme nalézt formální podobnost s obličejovými rysy andělů ze sousoší Jana Nepomuckého (viz katalogové heslo 4.5 Sv. Jan Nepomucký) z téhož kostela.

Literaturou opomíjená blízkost s modelettem z Jihomoravského muzea datovaným do 30. let posunuje možné datování oltáře Nejsvětější Trojice v kostele sv. Mikuláše do těchto let. Dílo se tudíž nově i díky stylové analýze dá datovat do 30. let 18. stol.

Ikonografický koncept kaple byl dříve „doplňován“ i obrazem, na kterém je zachyceno nalezení těla sv. Jana Nepomuckého. Obraz se nachází naproti oltáři. Scéna s mrtvým tělem Jana Nepomuckého se tímto dostává do analogie s mrtvým tělem Vykupitele. O tomto obrazu se zmiňuje jak Fila, tak Šturc. Avšak po restaurování kaple, které bylo dokončeno v roce 2012, se v místě obrazu se sv. Janem Nepomuckým nachází původní freska sv. Rodiny adorované třemi králi. Scéna Klanění tří králů představuje počátek Kristova života, protipólem jí je scéna z oltáře Nejsvětější Trojice s mrtvým Kristem.

4.9 Oltář Panny Marie Znojenské

1734–1735

Jan Josef Resler

Štuk, umělý mramor, mramor, celková výška cca 6,5 m

Znojmo, kostel sv. Kříže, kaple sv. Liboria

Prameny: MZA Brno, fond E 17, Dominikáni Znojmo, karton 70, sign. V3, fol. 13r, 13v; MZA Brno, fond E 17, Dominikáni Znojmo, karton 44, sign. M 3, nefol.

Literatura: Mendel 1736, s. 28; Stehlík 1966, s. 73; Stehlík 1989, s. 538; Stehlík 1996, s. 103; Jindráček 2001, s. 35–36; Toufarová 2006, s. 15; Pistorová 2010, s. 24–30.

Hlavním zdrojem informací o oltáři Panny Marie Znojenské je kniha *Früchte der Andacht*, jež vyšla roku 1736 v Retzu po svěcení oltáře. Autorem knihy je Andreas Mendel, který zde autenticky zachytil popisy a dění kolem procesí probíhajícího jako součást svěcení oltáře. Miloš Stehlík několikrát ve svých pracích informuje o tomto oltáři jako o práci vídeňského sochaře Jana Josefa Reslera (1700-1772). Stehlík používá také formu jména sochaře Jan Josef Rössler. S poměrně ojedinělými názory přichází Efrém Jindráček v roce 2001, přičemž jako jediný počítá s tím, že na oltáři se podílel Matyáš Kovanda a vídeňský mistr Matěj Steibeck. Mramorové sochy andělů považuje za dílo Jana Josefa Reslera a Matěje Kollweckého. Ze stavebně historického hlediska se tohoto tématu dotýká Dana Toufarová, přičemž přidává několik základních dat a informací. Zuzana Pistorová se ve své diplomové práci také věnuje mariánskému oltáři v kostele sv. Kříže ve Znojmě, přičemž nachází mnoho pramenů a smluv konventu se sochařem a řemeslníky. Z těchto smluv jasně vyplývá, že autorem návrhu je František Roettiers a samotné práce prováděl Jan Josef Resler.

Mariánský poutní oltář se nachází v druhé kapli v jižní stěně kostela. Tato kaple zasvěcená sv. Liboriov¹⁸⁶ má na vnitřní straně mariánský oltář sahající takřka až k vrcholu triumfálního oblouku kaple. Nad poměrně jednoduchou oltářní menzou je složitě komponovaná štuková výzdoba, která tvoří kulisu poutnímu mariánskému obrazu v jejím centru [obr. 82–84]. Nejvýraznějšími postavami jsou dva velcí andělé po stranách oltáře, přičemž pravý sedící na římse se otáčí k mariánskému obrazu, v jedné ruce má růži a v druhé přidržuje lilii. Stojící anděl na protější straně je v mnohem vážnější póze a drží královské insignie. Tyto dvě sochy provedené v bílém štku jsou doplněny o okřídlené hlavičky andílků vznášejících se v obláčku kolem obrazu, jež svými pohledy upoutávají divákovu oko na střed oltáře. Nad poutním obrazem se spolu

¹⁸⁶Základní kámen přestavby byl položen 11. října 1723 Janem Matějem hrabětem z Thurnu a Valsassiny a dokončení stavebních prací 1731 je spojeno s převorem Gabrielem Štefanem. Pistorová 2010, s. 26.

s holubicí nachází ve svatozáři a na obláčku položená postava Boha Otce, která vztahuje ruku směrem k obrazu Panny Marie. Celý oltář ohraničuje světle modrý závěs snášející se z baldachýnu nad ním. Těžkou draperii závěsu roztahují vznášející se bílé postavičky andělů. Zlacené jsou květiny, královské insignie v ruce andělů, bordura závěsu a baldachýnu a v neposlední řadě i svatozář s postavou Boha Otce.

Výzdoba mariánského oltáře je ikonografickým centrem celé kaple, která pojednává o Panně Marii, ochranitelce křesťanů. Sochy andělů na oltáři nesou atributy Panny Marie, jež představují korunovační insignie. Atributy růže a lilie, které nese sedící anděl, symbolizují čistotu a jsou typické pro Pannu Marii. A zvláště pak atribut růže souvisí s dominikánským řádem, úzce spojeným s růžencovými modlitbami. Dominikánský řád zde připomíná i řádový znak nad vchodem do kaple. O původní podobě kaple a mariánského oltáře informuje Pistorová. V současné době určení původního stavu znečitelněji úpravy z 19. století. Podle dochovaných popisů ve smlouvách totiž na oltáři chybí sochy andělů nesoucí obraz a dále několik klečících andělů.

Mezi ukázkové příklady Reslerovy tvorby patří například stojící andělská postava s královskými klenoty, a to díky svému nakupení draperie pod pasem v dlouhých, šikmě se svažujících záhybech, které se na sebe vrší. Resler ve své tvorbě přináší vlivy vídeňské Akademie výtvarných umění i přesto, že ji nikdy nenavštěvoval. Zuzana Pistorová dává do souvislosti stojící postavu anděla s andělem na oltáři sv. Michala v Bratislavě a s Reslerovými pracemi pro trinitářský kostel ve Vídni (1761). S Janem Josefem Reslerem lze prokazatelně spojit z výzdoby mariánského oltáře postavy andělů, podle formálních kvalit i figuru Boha Otce. Otázkou ale zůstává, nakolik jsou dílenskými výtvary okřídlené hlavy andělů.

Autor projektu mariánského oltáře František Roettiers měl úzké vztahy se znojemskými dominikány a právě ten může stát za výběrem Reslera jako autora výzdoby.¹⁸⁷

František Roettiers (1685-1742) a Jan Josef Resler (1700-1772) spolu často pracovali, ale jejich nejstarší doložená spolupráce, a zároveň první zmínka o sochaři Janu Josefu Reslerovi, je v souvislosti s oltářem Panny Marie Znojemském v dominikánském kostele. Podle dochovaných smluv se dozvídáme, že první projekt vznikl již v roce 1733 a nepodepsaným provádějícím sochařem je nejpravděpodobněji právě Jan Josef Resler, jak se i správně domnívá Pistorová. Ve smlouvách se sochař zavazuje objednateli

¹⁸⁷František Roettiers je spojen i s možným návrhem projektu přestavby konventu. Toufarová 2006, s. 34. Doložen je tento všestranný umělec i při výzdobě západního portálu. Pistorová 2010, s. 27.

převoru Dominiku Stehlíkovi (1732–1735) dodržovat předlohy Františka Roettierse „nach befehl des Herrn von Roëttiers“ a „nach Anordnung des h. von Roëttiers zu machen“.¹⁸⁸ Proto se dá Jan Josef Resler považovat za „pouhého“ zhotovitele štukové výzdoby, avšak s nepochybnou uměleckou zručností a kvalitou, ve které se zrcadlí jeho inspirace vídeňským sochařstvím tehdejší doby. Je dost pravděpodobné, že výběr právě Jana Josefa Reslera inicioval sám František Roettiers. A nebyla to špatná volba, jelikož Resler zde i přes svůj začátek tvorby vystupuje jako vyzrálý umělec. Práce na oltáři probíhaly od června 1734 do srpna 1735, kdy šlo procesí Znojmem s mariánským obrazem a slavnostně byl tento obraz usazen do nového oltáře.¹⁸⁹ Původní projekt Františka Roettierse se do dnešní doby nedochoval. Dana Toufarová sice objevila návrh oltáře, ten však pochází ještě z dob před darováním nynějšího obrazu.

Za oltář bylo Janu Josefu Reslerovi zapláceno 100 zlatých, přičemž Resler měl na této realizaci zhotovit velkou část figurální stránky a jeho pomocníci z dílny se měli zaměřit dílčí práce. Jacob Peringer na mramorování, sádrování a štukatérské práce prováděli Jacob Palla a Mathias Kolwecka, pozlacování je od Petra Sutura. Obnovená smlouva, v níž se přesně definovaly jednotlivé práce řemeslníků, dokumentuje, že se práce Reslera rozšířila i na oltář sv. Liboria. Proto je nepravděpodobné Jindráčkovu tvrzení, že se na sochařské výzdobě měl podílet Matyáš Kovanda. Ve smlouvě však Kovanda není uveden. Resler měl svoji dílnu v Josefstadtu ve Vídni, kde se nejspíš realizovala část zakázky a až hotové součásti oltáře byly převáženy na místo uložení. To byla ovšem v tehdejší době běžná praxe.

¹⁸⁸ MZA Brno, fond E 17, Dominikáni Znojmo, karton 70, sign. V3, fol. 13r, 13v; MZA Brno, fond E 17, Dominikáni Znojmo, karton 44, sign. M 3, nefol.

¹⁸⁹ Roku 1734 byl zázračný obraz Panny Marie vyjmut z oltáře a načas doplnil výzdobu hlavního oltáře kostela. Oltář Panny Marie byl dokončen v srpnu 1735, přičemž za den oslavy zázračného obrazu bylo určeno 8. září a tehdy byl i obraz vsazen do nového oltáře. Mariánský obraz měl být v procesí nesen celým městem za doprovodu vysoce postavených znojemských občanů v čele s Janem Matějem hrabětem z Thurnu a Valssasiny (který je doložen i u položení základního kamene kaple). Mendl 1736, s. 45.

4.10 Oltář Piety

30. a 40. léta 18. století

Ignác Lengelacher

Dřevo, leštěná běl, umělý mramor, zlacení, sochy v podživotní velikosti

Znojmo, kostel sv. Michala, epištolní strana presbytáře

Literatura: Stehlík 1966, s. 73.

Oltář Piety společně se svým protějškem, oltářem sv. Jana Nepomuckého, jsou posledními barokními svatostánky v jezuitském kostele sv. Michala ve Znojmě. Miloš Stehlík (1966) určil jako první Ignáce Lengelachera za autora Oltáře Piety společně s oltářem sv. Jana Nepomuckého a od té doby stojí oltáře spíše mimo zájem odborné veřejnosti.

Plně figurálně utvářený oltář Piety [obr. 85, 87] je nejčastěji spojován se sochařem Ignácem Lengelacherem (1698–1780). Velmi impozantní dílo nacházející se poměrně netradičně v presbytáři kostela na epištolní straně má korintské sloupy na koso vytočené do prostoru tak, že mezi nimi vzniká nika, jež je umocněna mušlovým ornamentem v jejím vrcholu. Niku vyplňuje trojúhelníková kompozice se sedící Pannou Marií ve svém vrcholu, jedno rameno trojúhelníku dotváří bezvládné tělo mrtvého Krista s bederní rouškou a žalem zlomená Máří Magdaléna. Kompozici dokončuje postava sv. Jana, spodní etáž doplňují postavy andělů s nástroji Kristova umučení. Kříž nad Pannou Marií dělí scénu na pozemskou a nebeskou sféru. V nástavci se nachází žehnající Bůh Otec na obláčku s andělskými postavami ve zlaté svatozáři.

Jako první zaujme divákovo oko postava mrtvého Krista svou klidností a ladností takřka nahé muskulatury mužského těla, která je v kontrastu s rozevlátým oděvem okolních postav. Připomínkou Kristova utrpení je doširoka otevřená rána v boku a posledním výdechem pootevřená ústa. Tato hra autora s divákem je známkou již velmi zralého umělce. Bravurně zvládnutá práce je bezpochyby z dílny Ignáce Lengelachera a nese mnoho jeho znaků. Kompozičně se můžeme setkat s reminiscencemi na díla tohoto autora, kupříkladu na hlavní oltář sv. Petra a Pavla v Rajhradě, kde se autor podobně vyrovnával s postavou Boha Otce v nástavci. Dále pak je obličej umučeného Krista takřka totožný s Kristovým obličejem dolnověstonického Křtu Páně z dvacátých let 18. století [obr. 86, 87]. Při porovnání obou obličejů je patrná autorova snaha o dokončení kompozice pomocí výrazu soch, tak častá u tohoto umělce. I dětská hravost andělských

postav obklopujících Boha Otce je naleznutelná u mnoha děl I. Lengelachera. Ladnost figur a bohatě řasená draperie utvářena do úzkých záhybů často jakoby vznášející se ve větru poukazují na inspiraci Giovannim Giulianim (1664–1744) či Lorenzem Mattiellim (1687–1748) aj., s jejichž díly se I. Lengelacher dostal do pracovní blízkosti. Dále je v díle tohoto mikulovského umělce častá i trojúhelníková ústřední kompozice uzavřená v nice (či podle Miloše Stehlíka „v jímce“), kterou můžeme nalézt již u jeho prvních oltářních prací pro kostel sv. Michala v Dolních Věstonicích. Sama sloupová architektura oltáře s nástavcem nese formální podobnosti s bočními oltáři kostela sv. Mikuláše v Pouzdřanech ze 40. let 18. století od stejného autora. Vznik oltáře Piety se běžně klade mezi příchod autora na naše území počátkem 20. let 18. století a jeho odchod po roce 1750. Díky značným podobnostem s interiérem kostela sv. Mikuláše v Pouzdřanech z konce 40. let 18. století bude oltář Piety z kostela sv. Michala ve Znojmě pocházet pravděpodobně z rozmezí 30. a 40. let 18. století.

4.11 Oltář sv. Vincence Ferrerského

1744

Matyáš Kovanda

Štuk, bílá monochromie, celková výška cca 6,5 m

Znojmo, kostel sv. Kříže, dnes kaple Panny Marie Růžencové

Prameny: MZA Brno, fond E 17, Dominikáni Znojmo, karton 70, sign. V2, fol. 14r;

MZA Brno, fond G 12, řada Cerr, I., sign. 33, fol. 13 v.

Literatura: Stehlík 1966, s. 73; Stehlík 1989, s. 538; Stehlík 1996, s. 103–104; Jindráček 2001, s. 34–35; Urbánková 2009, s. 45; Pistorová 2009, s. 36–40; Opočenská 2011, s. 15–17; Valeš 2013, s. 45, 188.

K oltáři sv. Vincence Ferrerského jsou základní informace dochované v pramenech, z nichž vychází i literatura o něm. Miloš Stehlík v roce 1996 ve své práci věnuje celý odstavec tvorbě Matyáše Kovandy (1711–1767), přičemž se zmiňuje i o dvou realizovaných oltářích pro dominikány ve Znojmě. Tyto oltáře, stejně jako jeho jiné práce, mají blíže k vídeňské tvorbě než k pražskému prostředí, kde se Kovanda vyučil. Oltář sv. Vincence Ferrerského se nachází ve stěně severní boční kaple sv. Vincence Ferrerského v dominikánském kostele sv. Kříže ve Znojmě. Oltář byl již podle zadávací smlouvy zamýšlen jako nápodoba protějškového oltáře Panny Marie Znojenské (viz 4.9 Oltář Panny Marie Znojenské) v jižní boční lodi kostela. Nad poměrně jednoduchou tumbovou menzou se nachází bohatá štuková výzdoba, jejímž centrem je obraz sv. Vincence Ferrerského se zlatým rámem [obr. 88]. Po stranách obrazu jsou dvě plně figurálně vyvedené sochy andělů. Pravý stojící anděl s hlásnou troubou má oděv řasný v dlouhých šikmých záhybech vycházejících z úvazku v pase. Levý sedící anděl s draperií nakupenou nad koleny do ohromných mísovitých záhybů drží apokalyptický meč. Pod obrazem světce vymodeloval autor tři hlavy představující národnosti, kterým tento světec kázal a přivedl je na víru. Zastoupení zde mají Turci, Mauři a hlava s velkým límcem představuje protestanty. Horní část oltáře tvoří několik hlaviček andílků posazených na obláčcích. Celý koncept uzavírá Kristus sedící na duze. Kristus drží v rukou tři šípy spojitelné s apokalyptickou ikonografií. Kompozice sedící postavy Krista má blízko ke znázornění téhož výjevu na reliéfu z Brokofova sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa na Karlově mostě či postavě Krista z Posledního soudu v Sixtinské kapli. Oltář ohraničuje těžká draperie roztahovaná dvěma anděly v letu. Matyáš Kovanda (1711–1767) je sochař, který se vyučil v Praze, ovšem do svých realizací nepřinesl trendy tamější doby. Naopak má ve své tvorbě blíže k vídeňskému prostředí. Možná i z toho důvodu se Zuzana Urbánková domnívá, že je možné uvažovat

o školení na vídeňské Akademii výtvarných umění, kde by se Kovanda seznámil s neoklasicismem Georga Raphaela Donnera (1693–1741). Doklad znatelných vlivů neoklasicismu v jeho dílech nachází Urbánková i na oltáři sv. Vincence Ferrerského. Nepřesně ale mezi díla Kovandy zařadila i oltář Panny Marie Znojenské v kostele sv. Kříže ve Znojmě. Oltář Panny Marie (viz katalogové heslo 4.9 Oltář Panny Marie Znojenské) je totiž dílem vynikajícího vídeňského císařského sochaře Jana Josefa Reslera (1700-1772). Ve spojitosti obou oltářů se spíše dá uvažovat o inspiraci Matyáše Kovandy vídeňskou Akademií výtvarných umění prostřednictvím studie tohoto oltáře. Radka Opočenská zcela určitě správně rozpoznala stylové podobnosti u výzdoby kaple sv. Viktorie [obr. 89] z Uherského Hradiště s oltářem sv. Vincence Ferrerského z dominikánského kostela ve Znojmě. Matyáš Kovanda si svou uměleckou polohu držel prakticky celý svůj život, a proto u obou oltářních výzdob můžeme nalézt takřka opisy některých tvarů. Jedná se například o přehyb výstřihu sochy anděla s hlásnou troubou ze Znojma a sochy Naděje z Uherského Hradiště, který je složený do trojúhelníkového útvaru. Podobnost je také v realizaci tvaru obličejů na jasném geometrickém základě. Pro dosažení vyšších ušlechtilých tvarů jsou totiž tváře soch oprostěny od výrazných obličejových rysů.

Svatý Vincenc Ferrerský byl v kostele sv. Kříže ve Znojmě chován ve velké úctě, k rozšíření jeho kultu zvláště přispěl převor Kristián Götz, který kolem sebe shromáždil několik ctitelů tohoto světce, jak připomíná Pistorová ve své diplomové práci. Tento stoupající zájem o sv. Vincence Ferrerského vedl k myšlence zasvětit mu nově vznikající oltář. Idejí výzdoby oltáře sv. Vincence Ferrerského je připomínka jeho kázání o apokalypse a posledním soudu. Do ideového kontextu zapadá i obraz¹⁹⁰ zachycující sv. Vincence Ferrerského v zapáleném kázání, kdy světec v levé ruce třímá knihu. Koncept oltáře sv. Vincenta Ferrerského je podle Pistorové středobodem ikonografie kaple, která má představovat oslavu kazatelské činnosti, a s tím spojené misijní úspěchy řádu. Společně s protějškovou kaplí sv. Liboria tak vytváří koncept oslav dominikánského řádu.

Mnoho badatelů se pozastavuje nad otázkou, proč si na zhotovení kaple sv. Vincence Ferrerského vybral převor Quinard Heinrich právě Matyáše Kovandu. Nejspíš za tím stála cena a Kovandovy vazby se Znojmem. Tomáš Valeš se zmiňuje o tom, že Matyáš Kovanda v roce 1744 vstoupil do jezuitského řádu ve Znojmě a v pramenech byl

¹⁹⁰ Za autora je považován Josef Winterhalder ml., ale v tomto ohledu nesouhlasí doba vzniku.

následně označován jako „*arte staurius*“.¹⁹¹ Zuzana Pistorová přichází ještě s více možnostmi, proč nebyl vybrán Jan Josef Resler, autor protějškové kaple sv. Liboria, za tvůrce kaple sv. Vincence Ferrerského. Je pravděpodobné, že s úmrtím Františka Roettierse se přerušily vazby dominikánů se sochařem Janem Josefem Reslerem. Jako další varianta se nabízí velká zaneprázdněnost sochaře, nebo dále také domněnka, že dominikáni ve Znojmě už o Jana Josefa Reslera nestáli. V tomto ohledu se jako nejpravděpodobnější jeví naléhavost na rychlou realizaci a z toho plynoucí hledání umělce, který není tolik vyhledávaný oproti Janu Reslerovi. Naléhání dominikánů na rychlou realizaci je patrné v dochované smlouvě k výzdobě kaple sv. Vincence Ferrerského, ve které se sochař zavazuje, že dílo dodá do půl roku a aby jej stihl, nebude přijímat jiných zakázek. Ve smlouvě se také zavázal k vytvoření kompozičně zrcadlového pojetí kaple s protější kaplí sv. Liboria „*Erstlich: wird er Mathias Kowanda alles was so wohl an vorbenenten zwey Altäre, alß der gan tzen Capellen von der Bildhauer, undt Stockatur arbeith zu machen zulässiglich ist nach der gleiche, wie die Capelle /: undt zwey alldorten sich be fündliche Altären:/ unser Miraculosen Mutter Gottes.*“¹⁹² Matyáš Kovanda byl v té době ještě usazený v Jihlavě, a tak si nechal poslat nákres či modeletto, které zhotovil laický bratr Dominik Kirchner, pozdější spolupracovník Josefa Winterhaldera st. Práce v kapli šly podle plánu, a proto Matyáš Kovanda mohl za neúplných šest měsíců od podepsání smlouvy 1. září 1744 odevzdat hotové dílo. Na takto rychlé zhotovení měl Kovanda spolupracovníka blíže nspecifikovaného, nabízelo by se uvažovat o autorově bratru Václavu Kovandovi (1719–1788). Stehlík (1996) jmenuje několik společných realizací obou bratrů, z toho důvodu se dá uvažovat, že mohli spolupracovat i u této zakázky.

¹⁹¹Valeš 2012, s. 45.

¹⁹²MZA Brno, fond E 17, Dominikáni Znojmo, karton 70, sign. V2, fol. 14r.

4.12 Panna Marie Immaculata

1746

Jiří Antonín Heinz

Mušlový vápenec, výška sochy 190 cm

Nápisy: kartuše v podstavci: „VeneratIonI/ DeI parae VIrgInIs/ A / LaBe OrIgInaLI/ eXeMptae/ ereXIIt/ soCIetas IesV“; nápisová páska na kouli: „REFUGIUM PERCCATORUM“

Přímětice, cesta směrem na Jevišovice

Prameny: MZA Brno, fond G 12, řada Cerr, I., sign. 33, fol. 97r; SZM Opava, Braunův archiv, karton 172a, fol. 80. 1/ 8907; MZA Brno, E 33, Jezuité Znojmo, karton 21, sign. 34 J, fol. 1–23.

Literatura: Stehlík 1966, s. 46; Stehlík 1987, s. 527; Stehlík 1996, s. 98; Tichá 1998, s. 9–11; Zápalková 2008, s. 182–185; Toufarová 2010, s. 58; Zápalková 2011, s. 122; Stehlík 2013, s. 187.

V Moravském zemském archivu v Brně se dochovala žádost jezuitské koleje ve Znojmě o privilegium zbudovat sochy v Příměticích u Znojma. Tato bohatá korespondence mezi znojemskými a olomouckými jezuitu z let 1731 a 1732 nejpravděpodobněji dokládá vznik ideje zhotovit sochu Immaculaty v Příměticích. První připsání sochy Immaculaty v Příměticích autoru Jiřímu Antonínu Heinzovi (1698–1759) provedl Jan Petr Cerroni (1753–1826) na základě nedochovaných pramenů. V literatuře se tomuto tématu věnuje Miloš Stehlík (1996), ten se ovšem spokojuje pouze se zmínkami v souvislosti s autorem Heinzem, který vytvořil několik soch pro znojemské jezuitu v Příměticích. Nejrozsáhlejší práci zabývající se touto sochou je disertační práce Heleny Zápalkové z roku 2008, ve které se věnuje celému souboru soch, který měl Heinz do Přímětic dodat. Socha stojí na konci obce Přímětice u cesty na Jevišovice na robustním podstavci, který je opatřený nápisovou kartuší s hlavičkou andílka a datací 1746. Postava Panny Marie stojí na kouli poseté okřídlenými hlavičkami andílků a překříženou nápisovou stužkou. Nápisová páska nese loretánský popěvek sloužící k očištění od hříchů. Ladná postava Panny Marie je oděna v rozevlátém plášti, přičemž oběma rukama u levého boku drží Ježíška s žezlem [obr. 90]. Ježíšek pravou rukou žehná a v levé ruce drží královské jablko. Panna Marie se skloněnou hlavou a zavřenýma očima má kolem hlavy svatozář ze šesticípých hvězd. Náladu kompozice dotváří bravurně propracovaná draperie, přičemž levá polovina je utvořena dlouhými záhyby s prudce zalamovaným okrajem. Pravá polovina má velké mísovité záhyby, které jsou zdobeny pouze příčným řasením, což dodává soše pohyb. Obličej Panny Marie je klidný s měkkými rysy, vlasy jsou vyčesány pod korunku.

Takřka totožnou kompozici Heinz v témže roce vytvořil pro znojemské jezuitu

i v Purkrábce u lesa Burgholz. Immaculata z Purkrábky je více otevřená a její tělesné tvary zůstávají v náznacích pod přiléhavou draperií [obr. 93]. Proti tomu Immaculata z Přímětic se svou vytočenou pravou nohou má snahu o větší pohyb, který ovšem pak na levé straně zaniká v dlouhých záhybech.

Jiří Antonín Heinz tento typ kompozice použil na Immaculatě v Rýžovišti (1733), která je skoro doslovným opisem díla z Přímětic. Rýžovišťská práce má robustnější draperii s jemnějšími záhyby [obr. 91]. Tento typ ikonografie Immaculaty, který Heinz mnohokrát použil, vychází podle Zápalkové (2008) ze sochy Davida Zürna, který ji vyrobil roku 1709 pro premonstráty na Hradisku [obr. 92].

Přímětická Immaculata je i přes nepochybné kvality prací dílenskou, na které jsou patrné ruce několika sochařů. Avšak kvůli nedostatku informací o Heinzově dílně (jestli tedy vůbec Heinz nějakou stálou dílnu ve Znojmě provozoval) se nejspíš nedozvíme jména dílenských spolupracovníků. Socha Immaculaty se dává do souvislosti se sochami sv. Josefa, sv. Aloise a sv. Jana Nepomuckého. Všechny sochy měly vzniknout na přání znojemských jezuitů mezi lety 1746–1749 v dílně Jiřího Antonína Heinze. Dana Toufarová tuto křehkou vazbu narušila nalezením žádosti na zhotovení sochy Jana Nepomuckého z let 1721–1722.¹⁹³ Z toho důvodu by se měla socha Jana Nepomuckého i díky stylové odlišnosti, které si všimla již Zápalková, vyjmout ze skupiny děl Jiřího Antonína Heinze.

¹⁹³Toufarová se zmiňuje o ceně 200 zlatých a tyto údaje cituje z pozůstalosti jezuitů přepsané Antonínem Hübnerem. SOkA Znojmo, fond Hübner, Antonín: Z/HA, karton 3, sv. 8, fol. 64, in: Toufarová 2010, s. 98. srov. Zápalková 2011, s. 185–188.

4.13 Oltář sv. Petra Veronského

1746–1749

Josef Leonard Weber

Dřevo, zlacení, polychromie, výška soch cca 190 cm

Znojmo, kostel sv. Kříže, kaple sv. Petra Veronského

Prameny: SOKA Znojmo, fond Hübner, Antonín: Z/HA, karton 6, sv. 12, fol. 365.

Literatura: Stehlík 1975–1976, s. 35–36; Kratinová 1986, s. 95; Kratinová 1988, s. 123; Stehlík 1989, s. 536; Stehlík 1996, s. 126; Jindráček 2001, s. 33, 35; Stehlík 2006, s. 843–844; Chmelinová 2007, s. 151–161; Pistorová 2010, s. 40–42; Zetková 2014, s. 24.

Literatura se většinou ve spojitosti s Josefem Leonardem Weberem (1695–1771) spíše zmiňuje o jeho vynikajících náhrobcích v kapli Vzkříšení Páně v kostele sv. Kříže ve Znojmě.

Josef Leonard Weber je velkou osobností moravských dějin sochařství s přesahem svého díla na Slovensko. Weberův svébytný styl, dříve často zaměňovaný s Janem Jiřím Schaubegerem (zemřel 1744) a Ondřejem Zahnerem (1709–1752), se zapsal do dějin sochařství. Výzdobou oltáře se zabývala mimo jiné Vlasta Kratinová (1986), která dala jako první do souvislostí sochu sv. Rosalie z Limy s modelettem z Moravské galerie v Brně. K zajímavým závěrům dochází Efrém Jindráček v roce 2001, protože jako jediný považuje za autora tohoto díla Jiřího Antonína Heinze (1698–1759). Nejnovější prací na toto téma je diplomová práce Zuzany Pistorové z roku 2010.

Oltář sv. Petra Veronského v dominikánském kostele sv. Kříže ve Znojmě je architektonicky poměrně jednoduchý, přičemž po stranách obrazu sv. Petra Veronského jsou dvě sochy na čtvercových podstavcích. Po pravé straně je socha sv. Růženy z Limy [obr. 94], která dělá protějšek blahořečenému Jindřichu Susovi [obr. 96]. Kompozice světice je výrazně rozhýbána vytočením levé nohy, což je podpořeno esovitým prohnutím trupu postavy. Ikonograficky typicky vyobrazená sv. Růžena z Limy má oděný dlouhý pozlacený plášť. Dynamickou kompozici umocňuje esovité prohýbání postavy světice a dynamická draperie. Zuzana Pistorová (2010) pozoruje, že obrácení pláště naruby se v díle Josefa Leonarda Webera stává až „signaturou“. Této sochařské hříčky se autor dopustil na obou sochách. Svatá Růžena z Limy drží diagonálně v náručí malého Ježíška, který je pro její ikonografii typickou součástí stejně jako věnec růží na její hlavě. Bl. Jindřich Suso je kompozičně zrcadlový se sochou světice i s napodobením zlaceného oděvu, z nějž vystupují pouze ruce a obličej světce. Zajímavým detailem na postavě bl. Jindřicha Susa je rozhalení oděvu, při kterém ukazuje své vyměněné srdce s Kristem a Pannou Marií, a na hlavě má svůj atribut věnec z růží. Blíže se ikonografií

tohoto světce zabývají Jürgen Leibrad a Martin Lechner (1994). Sochař Leonard Weber, pocházející z polské Svídnice, má podle Miloše Stehlíka (1975–1976) na Znojemsku řadu děl.¹⁹⁴ Weber zde vystupuje jako sebevědomý sochař používající stlačenou draperii, které si Stehlík všímá častěji v jeho díle. Podobné traktování v díle tohoto sochaře se dá nalézt na sochařské výzdobě knihovny augustiniánů v Brně, se kterou má společné i barevné stínování obličejů s typickými rovnými nosy. I Weberova snaha vytvářet rozvlněné figury s hubenými pasy je nejmarkantněji znatelná na postavě bl. Jindřicha Susa.

Datace díla je poměrně složitá, vezme-li se v potaz spojitost s modelettem madony [obr. 95], které se běžně datuje do 30. let 18. století. Katarína Chmelinová ve svých studiích, které se zabývají díly sochaře Josefa Leonarda Webera, toto dílo datuje také do 30. let 18. století. Proti těmto tvrzením mluví jediný pramen. V Hübnerových opisech se hovoří, že oltář nechal vybudovat Antonín Weiss (převorem v letech 1747–1753). Potom by musel oltář vzniknout do roku 1749, protože tehdy Weber odchází z Čech. Jako předpokladatelné se jeví tvrzení Zuzany Pistorové o možném sekundárním uložení soch na oltáři. Přerézávané podstavce soch jsou podle Pistorové dokladem vzniku soch ve 30. letech 18. století a jejich druhotné umístění na oltáři sv. Petra Veronského. To je dokladem ovšem jen do jisté míry, protože stejně tak může dosvědčovat i výrobu soch v umělecké dílně na zakázku a toto dořezávání mohly způsobit nepřesnosti v měření, jak je například známo v díle Ondřeje Schweigla (1735–1815).

Ovšem velké stylové podobnosti s Weberovými řezbami v augustiniánské knihovně v Brně z poloviny 40. let 18. století spíše mluví pro dataci oltáře sv. Petra Veronského do této doby. Tyto hypotézy by mohly objasnit až nově nalezené prameny. Jindráček (2001) informuje o tom, že oltář byl svěcený 24. 7. 1758 olomouckým biskupem Janem Karlem Leopoldem hrabětem z Schaffenbergu.

¹⁹⁴Na Znojemsku se Weberovi připisuje řada děl, kromě náhrobků hrabat Turnů a výzdoby oltářů sv. Petra mučedníka a sv. Dominika v kostele sv. Kříže ve Znojmě se jedná o sousoší sv. Rodiny a sochy sv. Antonína Paduánského, dále hlavní oltář poutního kostela v Lechovicích, nespočet soch sv. Jan Nepomuckého do obcí Strachotice, Dyje, Mikulovice a mnoho dalších. Stehlík 1975–1976, s. 35–36.

4.14 Kaple sv. Norberta

1748–1750

Jiří Antonín Heinz

Dřevo, štuk, umělý mramor, sochy v mírně podživotní velikosti, výška oltáře cca 3,2 m
Restaurováno: Anna Berchlebová – Petr Berchleba (2007–2008)

Louka u Znojma, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, kaple sv. Norberta

Literatura: Stehlík 1966 a, s. 46; Stehlík 1966, s. 74; Stehlík 1989, s. 528; Stehlík 1995, s. 252; Stehlík 1996, s. 98; Tichá 1998, s. 14–15; Schenková – Olšovský 2001, s. 129; Zápalková 2005, s. 16; Zápalková 2008, s. 48–49, 193–195; Zápalková 2011 s. 37, 100–101; Stehlík 2013, s. 157.

Miloš Stehlík (1966) je prvním, kdo kapli sv. Norberta v kostele sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie připisal Jiřímu Antonínu Heinzovi (1698–1759) a dává ho do spojitosti s výzdobu kaple sv. Jana Almužníka v bratislavském Dómu. V dalších pracích se Stehlík o oltáři zmiňuje jen okrajově a zařazuje jej mezi příklady monumentálně řešených oltářů v Heinzově tvorbě. Stehlík (1995) datuje oltář do roku 1748. Stehlík si v roce 1996 také všimá u oltáře sv. Norberta z louckého kostela formální podobnosti se sousoším stejného zasvěcení na Svatém Kopečku od Josefa Winterhaldera st. (1702–1769) [obr. 99].

Kaple sv. Norberta o čtvercovém půdorysu přiléhá k severní straně presbytáře a je vyzdobena podle návrhu Jiřího Antonína Heinze (1698–1759) [obr. 97]. Jak podotkla již Helena Zápalková, autor koncipoval návrh podobně jako „*barokní jeviště*“, ¹⁹⁵ přičemž centrem se stává adorovaný Sv. Norbert. Čelní klenební pas má ve svém vrcholu alianční dvojznak, ze kterého vychází mohutná draperie nesená čtveřicí andělů. Draperie společně s balustrádovým zábradlím odděluje liturgický prostor od lodi kostela. U zábradlí, draperie i architektury oltáře je využito červeného žilkovaného mramoru. Do objektu vniká světlo oválným oknem v severní stěně, které se částečně odráží v zrcadle na protější straně. Využití zrcadla pro větší symetričnost a prosvětlení kaple je nápadně podobné řešení takzvané zrcadlové kaple pražského Klementina. Loucká kanonie měla přímé kontakty s Prahou, tento motiv tedy mohl přijít ze strany objednavatele. Příkladem těchto úzkých vazeb je i zájem premonstrátů ze Strahova o knihovnu loucké kanonie po jejím zrušení.

Oltář tvoří dva nakoso vytočené polopilíře, jež vytváří niku. V této nise klečí postava sv. Norberta na stylizovaném obláčku. Obláček je posazen na podstavci s pozlaceným reliéfem Kalvárie. Sv. Norbert, zakladatel premonstrátského řádu, je oděn v albě,

¹⁹⁵Zápalková 2011, s. 37.

rochetě a pláští s paliem. Tento světec drží v rukou knihu a monstranci, pod knihou se nachází hlavička andílka. Světce po stranách doplňují postavy adorujících andělů vytočené k pozorovateli [obr. 98]. Korunní římsu niky se sv. Norbertem zdobí dva andělci třímající v rukou světcovy atributy, kterými jsou dvouramenný kříž, mitra a štola. Na vrcholu korunní segmentové římsy je kartuše s hlavou andílka s přílbou.

Toto dílo Jiřího Antonína Heinze, které by se dalo považovat za nejlepší práci z konce 40. let 18. století, nese mnoho pro něj typických sochařských detailů. Mezi tyto charakteristické detaily patří například použité obličejové typy, podobně jako vystouplé brady či elegantní gesto přidržování monstrance sv. Norbertem. Koncept anděla na pravé straně je téměř doslovným opisem autorova anděla z 30. let 18. století umístěného na oltáři Panny Marie v bohuňovickém kostele [obr. 100], jak podotkla již Helena Zápalková. Tělesné tvary vedou svou ladností k idealizaci tělesných forem, ponechávají si však anatomickou důslednost. Tyto prvky ladnosti nesou jisté ovlivnění klasicistními tendencemi, které probíhaly u vídeňských sochařů tehdejší doby, například u George Raphaela Donnera (1693–1741), Lorenza Mattielliho (1687–1748) a další. Idealizované tváře andělů patří do řady typizovaných obličejů užívaných Heinzem hojně v jeho dílně. Do této řady je možné též začlenit zpracování andělů z mariánského oltáře z Bohuňovic či adorujících andělů, kteří jsou dnes uloženi na znojenském hradě. Jemně utvářená draperie světce s esovitě skládaným okrajem je v sochařově tvorbě velmi častá, stejně jako velký cit pro detail. Podobně kvalitní zpracování se dá nalézt u signované a datované sochy sv. Floriána z roku 1749 ze zámeckého parku v Břežanech. S touto sochou nalezneme podobnosti též u helmice na hlavě andílka v centru oblouku nad nikou se sv. Norbertem.

Jako připomínka zbožnosti a úcty sv. Norberta k eucharistii je na soklu sochy malý pozlacený reliéf s výjevem ukřižování. Ikonografie výjevu poměrně jednoznačně směřuje k úctě sv. Norberta, který se těšil velké oblibě v kanonii Louka. Otázkou je, zdali obličejové rysy a patrný knír nemá odkazovat přímo na konkrétní osobu, která by se touto cestou připomínala. V tomto ohledu by se nabízel opat Řehoř I. Klein (1679–1697), který proslul opravou louckého kostela a stojí za rozkvětem kanonie, což dokládá kupříkladu Jiří Kroupa (1997). Mladistvý vzhled sv. Norberta s knírem umístěného v kapli má předlohu ve vyobrazení tohoto světce na hlavním oltáři tohoto kostela (viz katalogové heslo 4.3 Oltář sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie).

4.15 Kristus na Olivetské hoře

Kolem 1754

Neznámý autor

Mušlový vápenec, sochy v životní velikosti

Restaurováno: Ladislav Šobr – Ladislav Pichl (1970)

Znojmo, Dolní náměstí ve zdi kapucínského kláštera

Literatura: Havlík 1956, s. 120; Zahradník – Macek 2005, s. 788–790; Kruntorád 2011, s. 72.

Sousoší Krista na Olivetské hoře se nachází v kapličce stojící ve zdi kapucínského kláštera na znojmském Dolním náměstí (dnešním Masarykově). Vznik sousoší lze předpokládat kolem roku 1754 z popudu Marie Gabriely Felicitas kněžny Fürstenberg-Mösskirch (1716–1798). Ta kolem poloviny 18. století věnovala nemalé peníze na obnovu a zařízení kostela, o čemž informuje Valeš (2013). Pro nedostatek pramenů se ovšem mecenát nad vznikem sousoší nedá s určitostí připsat této kněžně.

Dostí poničené sousoší typickým způsobem zobrazuje narativní scénu Krista na Olivetské hoře [obr. 102–106]. Scéna se odehrává zprava doleva, přičemž na stylizovaném obláčku posetém hlavičkami andílků stojí andělská figura. Sestupující andělek má odhalená obě kolena a na sobě volný šat s bohatě vyšívaným límcem. V pravé ruce drží kalich hořkosti a v levé ruce kříž, ten je patrný ještě ve fotodokumentaci z restaurátorské zprávy Ladislava Šobra a Ladislava Pichla z roku 1970. Socha anděla má bravurně zhotovenou draperii se stupňovitě na sebe vrstvenými stlačenými záhyby. Působivý je větrem do prostoru rozvinutý pruh látky. Obličej anděla jeví známky typizovaného vzhledu. Vkleče se modlící Kristus vzhlíží s velkou dávkou expresivity k andělu před sebou. Expresivitu postavě dodávají odhalená chodidla či zaťaté svaly rukou. Ježíše halí plášť se záhyby draperie zestručněnými na pouhé náznaky, tvořenými mělkými vrypy dláta. Za Kristem leží spící sv. Jakub s hlavou podloženou pravou rukou, dlouhým vousem a poměrně nevýrazným oděvem. Sedící sv. Jan spí opřený levou rukou o kmen a pravou rukou v bok. Socha tohoto světce má znatelně jiné zpracování draperie nežli ostatní. Plně plastická draperie Janova oděvu se na sebe vrší do mohutných svazků. Sedící postava sv. Petra odkazuje na vzorovou podobnost se sv. Petrem z Krista na Olivetské hoře v Olomouci. Svatý Petr je spíše schematicky znázorněn s ostře zalomenou draperií. Sousoší jeví velkou nevyrovnanost v kvalitativním zpracování.

Je předpokladatelné, že sousoší Olivetského hory je dílem více autorů. Postava anděla s detailně provedenými partiemi křídel, límcem šatu a anatomicky přesným

zpracováním těla je dílem autora, který se ve své tvorbě dokázal vyrovnat se všemi novými vlivy, jež byly v polovině 18. století ve Znojmě. Tento umělec musel dobře znát tvorbu Jiřího Antonína Heinze (1698–1759), Josefa Leonarda Webera (1695–1771), Jana Josefa Reslera (1700–1772) a dalších. Postava Krista je podobně zpracována jako socha anděla, ale hluboko uložené oči se silně expresivním výrazem mají blíže k Heinzově tvorbě. Socha Krista má podobné kvality jako ležící figura sv. Jakuba. Díky faktu, že sv. Jan a sv. Petr nesou velké rozdíly v kvalitě oproti ostatním sochám z výjevu, se dá uvažovat o práci více autorů či velké dílny. Helena Zápalková (2011) pozoruje v díle Jiřího Antonína Heinze kvalitativní rozdíly po jeho příchodu do Znojma, ty by lehce mohly vysvětlit rozdílné zpracování sousoší. Jedná se ale spíše o méně pravděpodobnou hypotézu, se kterou se ovšem také musí počítat.

Scénu dotváří fresková výzdoba v konše kapličky nad sousoším zobrazující noční děj s létajícími anděly a ve spodní části s náznaky postav. Matěj Kruntorád (2011) zcela správně nachází reminiscence ve tvarech s olomouckou Olivetskou horou z kostela sv. Mořice [obr. 101]. Předlohu k realizaci ležícího sv. Jakuba lze nalézt ve sv. Janu ze sousoší Krista na Olivetské hoře z Jihlavy či Modřic [obr. 107, 108]. Poměrně netradiční je použití scény Krista na Olivetské hoře na hlavním náměstí města, scéna je typická spíše na hřbitovech nebo v kostelech. Více se tomuto tématu věnuje Ivo Hlobil (1999). V tomto případě se jedná o takzvaný „*Andachtsbild*“, který má vést k větší zbožnosti.

4.16 Sv. Mikuláš

Polovina 18. století

Sádra, monochromie, zlacení, výška sochy cca 180 cm

Znojmo, kostel sv. Mikuláše, dnes severní předsín kostela

Literatura: Fila 1995, s. 30; Šturc 2008, s. 24.

Zmínky v literatuře o soše svatého Mikuláše pojednávají pouze o faktu, že socha pocházející z barokního období je umístěna v severní předsíni farního kostela sv. Mikuláše. Na této informaci se shoduje Karel Fila (1995) v díle *Chrám sv. Mikuláše ve Znojmě* i Libor Šturc (2008) v obdobném vydání tohoto průvodce kostelem.

Socha sv. Mikuláše je dílem pozdního baroka ve Znojmě [obr. 109, 110]. Konvenčně zobrazená socha patrona města se vlní v esovité póze, přičemž váhu nese levá noha. Štíhlou figuru opticky protahují dlouhé, mírně zvlněné záhyby alby. Přes rochetu má světec oblečený plášť, jenž se kupí nad světcovým pravým kolenem. Plášť se v oblasti levé nohy řasí do ostrých záhybů ve tvaru „Y“. Z uzavřené kompozice vystupuje pravá ruka držící biskupskou berlu, která ještě na fotografiích z poloviny 20. století byla celá. Mistrovsky je provedená hlava světce s dlouhými kadeřavými vlasy a vousy spojenými v rozevlátých pramenech. Obličej se zbytnělými rysy zesiluje expresivitu díla. Realismus vysoce modelovaných obličejových partií má blíže sochařství v Čechách nežli na Moravě. Kolem postavy světce se ladně line lem pláště zdobený zlacením, stejně jako tomu je u všech ornamentálních detailů.

U datace a autorství se lze v tomto případě kvůli absenci pramenů spolehnout pouze na formální analýzu. Ve znojmském prostředí se v polovině 18. století nenachází podobné dílo s takovou dávkou realismu a plastičnosti, jakou disponuje socha sv. Mikuláše. V tomto ohledu by se dalo jediné uvažovat o spojitosti s postavou Krista z Olivetské hory na Dolním náměstí ve Znojmě (viz katalogové heslo 4.15 Kristus na Olivetské hoře). Expresivita výrazu obličej, který postrádá snahu po hledání ladnosti, křehkosti a ideálu, se blíží nejranější tvorbě Jiřího Antonína Heinze (1698–1759). Nápadnou podobnost v tomto ohledu můžeme nalézt u Heinzem signované sochy sv. Jana Nepomuckého v Budišově nad Budišovkou z roku 1725. Expresivní znázornění obličej kontrastuje s ladným, poměrně klidným utvářením zbytku sochy. Světcovo tělo svojí snahou hledání ideální formy poukazuje na autorovo vyrovnávání se s klasicistními tendencemi přicházejícími z Vídně na Moravu, v tehdejší době kupříkladu v tvorbě Josefa Winterhaldera st. (1702–1769) a dalších význačných umělců. Stehlík (1996) upozorňuje, že tvorba Winterhaldera st. se vyznačuje „objemností tvarů a úsporou

v *detailech*“,¹⁹⁶ toto poučení je na soše sv. Mikuláše také dosti patrné. Počítat se musí i s vlivem dolnorakouských sochařů, se kterými mělo znojemské prostředí jistě čilý vztah. Klasicizující tendence, které jsou na soše sv. Mikuláše patrné, do Znojma mohly přicházet i z nedalekého Retzu. Tyto tendence můžeme v Retzu nalézt kupříkladu u soch Trojičního sloupu ze 40. let 18. století od neznámého autora. Existují zprávy o produkci retzských řemeslníků ve Znojmě a také jsou známé znojemské kontakty i s jinými centry.¹⁹⁷

Další socha sv. Mikuláše z 18. století se ve Znojmě dochovala ještě v depozitáři Jihomoravského muzea ve Znojmě pod inv. č. Ec 22 [obr. 111]. Jedná se o kompozičně podobnou sochu, která je ale nejspíš dílem jiného umělce.

Otázkou zůstává, kde socha sv. Mikuláše stávala. Kvůli použitému materiálu se dá s jistotou uvažovat pouze o uložení v interiéru. Kvůli černému nátěru, kterým je opatřena, socha nezapadá do sochařského fondu farního kostela. Tudíž se lze domnívat, že socha sv. Mikuláše mohla pocházet přímo z kaplí hřbitova v okolí kostela. Od roku 1744 je doložena existence kaple sv. Jana Nepomuckého (viz katalogové heslo 4.5 Sv. Jan Nepomucký). V úvahu připadá i zrušený minoritský klášter, ze kterého se do kostela sv. Mikuláše dostala proslulá Chlebová Madona. Je také možné, že socha může pocházet z některého jiného nedochovaného kostela, existují zmínky o kostelech sv. Petra a Pavla, sv. Kateřiny, sv. Jana Křtitele aj., o kterých se píše kupříkladu Lubomír Havlík (1956).

¹⁹⁶ Stehlík 1996, s. 108.

¹⁹⁷ V MZA se dochovalo několik stížností znojemského cechu na zedníky z Retzu, že pracovali na přestavbě kaple v kostele sv. Michala. Samozřejmá je i tvůrčí volnost, kterou neomezovala hranice mezi Moravou a Rakouskem, což dokládá i práce Johana Leopolda Daysignera. Ten pracoval jak v Rakousku, tak na Moravě. Valeš 2013, s. 117–118. Znojemské prostředí mělo ohromné vazby, prostřednictvím kanonie Louka bylo silně propojeno s pražským prostředím a kanonií v Nové Říši. Louka měla ohromné vazby i se Salcburkem díky své stavební činnosti. Valeš 2012, s. 720. S Vídní byli v úzkých kontaktech hrabata z Althanu, kteří byli na kariérním vrcholu na přelomu 18. století. Jezuitská kolej ve Znojmě byla úzce spjata s Olomoucí. Korespondenci jezuitů můžeme nalézt v MZA Brno.

4.17 Kazatelna sv. Mikuláše

1760

Josef Winterhalder starší

Dřevo, štuk, polychromie, zlacení, výška cca 5m, šířka glóbu 1,6m

Restaurováno: 1840, Robert Zálešák – Ludmila Zálešáková – Martin Zálešák (2007)

Znojmo, kostel sv. Mikuláše

Prameny: MZA Brno, fond G 12, řada Cerr, I., sign. 33, fol. 243 v.

Literatura: Wisnar 1899, s. 30; Stehlík 1949, s. 6–7; Stehlík 1966, s. 65; Fila 1996, s. 24; Pavlíček 2005, s. 127; Štunc 2008, s. 17–18; Stehlík 2009, s. 205–210.

Jan Petr Cerroni (1753–1826) se ve svém díle *Bildende Künste in Mähren*,¹⁹⁸ sepsaném na základě korespondence s Josefem Winterhalderem ml. (1743–1807), zmiňuje o kazatelně sv. Mikuláše ve výčtu děl Josefa Winterhaldera st. (1702–1769). Správně určuje, že se jedná o scénu stvoření světa, jejíž koncept má vést k moraliť: „*Zřejmé je, že obyvatelé světa mohou dojít štěstí pouze pod vedením morálky.*“¹⁹⁹ Dále se autor zmiňuje o protějškovém návrhu kazatelny, který blíže prozkoumal Miloš Stehlík.

Ve znojmské kronice *Heimatkunde des politischen Bezirkes Znaim* z konce 19. století je zmínka o kazatelně, autor v této pasáži mluví o autorství Josefa Winterhaldera. Problémem je, že autor ve své kronice nerozlišuje mezi pracemi Josefa Winterhaldera staršího a mladšího.

Miloš Stehlík (1949) se ve své disertační práci *Život a dílo Ignáce Lengelachera na Moravě* zmiňuje o kazatelně v souvislosti s protějškovým návrhem kazatelny v Mikulově, která měla pracovat s tématem Zmrtvýchvstání Krista. Stehlíkovy závěry mají svůj základ v Cerroniho zmínce o existenci protějškového projektu. Stehlík připisuje tuto nerealizovanou práci mikulovskému sochaři Ignáci Lengelacherovi (1698–1780). Pavlíček (2005) vychází ovšem z možnosti, že autorem návrhu nerealizované mikulovské kazatelny by mohl být i v tomto případě Josef Winterhalder st.

Karel Fila (1996) ve svém díle *Chrám sv. Mikuláše* podává základní informace o kazatelně v kostele sv. Mikuláše, například o autorství Josefa Winterhaldera st. či datování do roku 1760. Martin Pavlíček (2005) ve své monografii *Josef Winterhalder st. (1702–1769)* shledává podobnost ve ztvárnění malovaných architektonických krajín na vnitřní straně oblouku kaple Dítěte Ježíše z kostela sv. Mikuláše ve Znojmě s Winterhalderovými realizacemi v Třebíči. Tato myšlenka by se dala rozšířit i na

¹⁹⁸Lomičová 1978, s. 70.

¹⁹⁹Jan Petr Cerroni: „Andeutend, dass die Weltbewohner blos unter Leitung der Moral glücklich werden können.“ in: Lomičová 1978, s. 70.

malované krajiny ze zábradlí kazatelny. Již dlouho je znám Winterhalderův cit nejen pro sochařství, ale i pro malbu. Stehlík (1975–1976) ho nazývá malířsky „*nadaným*“²⁰⁰ sochařem, čehož si cenili i jeho současníci.

Stehlík (2009) se zabýval kazatelnou farního kostela sv. Mikuláše, kterou vidí jako příklad malířského projevu Winterhaldera st. vycházejícího z jeho malířského okolí. Jeho závěry o realizátorovi maleb v technice stucco lustro s italizujícím motivem nepřímo vznášejí otázku, zdali se na jejich realizaci nemohl podílet, či být přímo autorem, Josef Winterhalder mladší (1743–1807).

Kazatelna se nachází na vnitřní straně triumfálního oblouku farního kostela sv. Mikuláše ve Znojmě [obr. 112–116]. Kazatelna netradičního vzezření má řečniště ve tvaru zeměkoule se znázorněnými kontinenty v podobě do té doby známé. Předlohou musely být bezpochyby globusy. Baldachýn nad kazatelnou je vytvořen z obláček s bustami a celými postavičkami andílků. Oblaka protíná postava Boha Otce s prudkým gestem rukou. Ikonografická scéna zobrazuje stvoření světa, kdy Bůh Otec oddělil světlo od tmy. Toto oddělení umocňuje umístění bohaté draperie pláště Boha Otce mezi Slunce a Měsíc. Na stěně mezi řečništěm a baldachýnem Winterhalder st. dotváří ikonografický koncept reliéfem prvotního hříchu s vyobrazením Adama a Evy u stromu poznání. Malované krajiny s průhledy do idealizovaného italského prostředí s architekturou v zábradlí vedoucí k řečništi lze také připisat k dílům Josefa Winterhaldera staršího. Na nich mohl částečně spolupracovat se svým synovcem J. Winterhalderem ml. Doloženým spolupracovníkem byl brněnský malíř Josef Ignác Havelka provádějící zlacení.

S až vědeckým přístupem přichází Josef Winterhalder st. ohledně podání zeměkoule. Tento osvícenský počín naplňuje představu Josefa Sonnenfelse (1733–1817), který mluví o propojení věd a umění, jak podotknul ve své knize Jiří Kroupa (1987). Osvícenství v 18. století na Znojemsku bylo ve svém rozkvětu patrné jak v působení premonstrátského vědce Prokopa Diviše (1698–1765), tak v souvislosti se samotnou louckou kanonií a její ohromnou knihovnou opatřenu globusy. Zemské globusy počátkem druhé poloviny 18. století byly poměrně rozšířeny a stávaly se běžnou součástí knihoven.²⁰¹ Michaela Loudová (2003) zmiňuje, že kanonie Louka měla ve své knihovně nejméně dva globusy, ty se dostaly do sbírek olomouckého lycea. Globusy

²⁰⁰Stehlík 1975–1976, s. 64.

²⁰¹Na rozšíření globusů má zásluhu Vincenzo Maria Coronelli, který dodal několik globusů francouzskému králi Ludvíku XIV. Tyto slavné globusy z poslední čtvrtiny 17. století se staly žádaným zbožím a několikrát byly napodobovány. HZ [Helena Zápalková], heslo Dvojice glóbů z bývalého augustiniánského kláštera v Olomouci, in: Ondřej Jakubec – Tomáš Perůtka, *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620–1780* (kat. výst.), 2. katalog, Muzeum umění Olomouc 2011, s. 186.

nemusely být jedinou předlohou pro Josefa Winterhaldera st. Ludmila Drtílková (2004) totiž dokládá, že v 17. a 18. století byly již poměrně rozšířeny kartografické podniky produkující mědiryty s podobou zeměkoule.

Se zobrazením koule ve spojitosti se stvořením světa se v umění setkáváme poměrně dlouho. Krásným příkladem jednoho z raných vyobrazení je bible Moralisee ze 13. století. Jak ale bylo řečeno, globusy jsou v 17. století již běžnou součástí knihoven, což se projevilo i na detailnějším přejímání tohoto vzoru. Corvina Kiodó a Klára Garas (1980) si všímají, že s motivem zeměkoule s naznačenými rovnoběžkami a poledníky se lze setkat na retáblech jihoněmeckých oltářů z poloviny 18. stol. Jako příklad může sloužit grafický návrh oltáře sv. Ignáce z Loyoly od neznámého umělce.

Nesporným vzorem Winterhalderově kazatelně je hlavní oltář [obr. 118, 119] poutního kostela v Mariazell (svěcený 1704) podle návrhu Johanna Bernarda Fischera z Erlachu (1656–1723).²⁰² Z tohoto vzoru si sochař vypůjčil využití zeměkoule se stejným barevným utvářením a geografickou důsledností. Ještě blíže má k tomuto oltáři zobrazení Boha Otce z kazatelny s přípravnou lavírovanou perokresbou (1692) [obr. 117]. Další podobnost se nabízí i v možné interpretaci scény hlavního oltáře v Mariazell jako scény oddělení světla od tmy. Mohlo by se totiž jednat o zobrazení vize sv. Benedikta, která byla v baroku ztotožňována s výjevem ze stvoření světa oddělením světla od tmy, jak mimo jiné interpretovala námět mariazellského hlavního oltáře Ingeborg Schemper-Sparholz (2001).

Ikonografickým námětem je podle Jana Petra Cerroniho „*morálka*“, která má člověka vést ke štěstí.²⁰³ To je poměrně jednoduchý nástin významu dosti složitě utvářené kompozice, která by si ovšem zasloužila hlubší rozebrání, o které se následně pokusím s příklady několika možností jeho výkladu. Jak již bylo naznačeno, kompozičně má kazatelna zřejmý předobraz v hlavním oltáři poutního kostela v Mariazell, jehož ikonografii velmi dobře prozkoumala Ingeborg Schemper-Sparholz (2001). Zeměkoule je na návrhu hlavního oltáře z Mariazell podle Schemper-Sparholz představena v područí hříchu, zármutku a pocitu viny pomocí trnové koruny a hada lezoucího po ní. A řešení, jak se vymanit z tohoto hříchu, vidí autor v symbolu eucharistie. Na kazatelně

²⁰²Na tomto místě musím poděkovat Tomáši Valeši za upozornění, že mariazellský oltář pracuje s motivem zeměkoule.

²⁰³„*Von denen gewöhnlichen Tischelerkastenabwich und historich die Erschafung der Welt, die Kugel ist Estratkasten, stat Tekl, der in gewölkschwebente Gotvater, samt Son, Mond, Sternen an der Rückwand an Barilief Adam und Eva vorgestellt. Andeutend, dass die Weltbewohner blos unter Leitung der Moral glücklich werden können. Der ebensoberümte Lenlakner in Nikolsprung dadurch angeraitz, verprach ein Gegenstück, die Auferstehung zu liefern. Das Materische Gewölk an dieser Kanzl entspricht vorzüglich seine ob (en) angeführten Wahlspruch.*“ in: Lomičová 1978, s. 70.

farního kostela našel Winterhalder st. cestu z hříchu v morálce, jak podotkl Jan Petr Cerroni.

Zeměkoule je zobrazena jako připomínka pokroku v podobě zámořských objevů a nadvlády katolické Evropy, která tento pokrok šířila v podobě misí. To poukazuje i na stinnou stránku těchto objevů v podobě vraždění a ničení pozemských rájů. Podobně jako když Adam a Eva po ochutnání ze stromu poznání přišli o svůj ráj, ten svůj ztratili indiáni v Americe a africké národy kvůli kolonialismu.²⁰⁴ Jasný odkaz Josefa Winterhaldera st. je tu ovšem na hledání ideálu v antice, který je připomenutý jak na balkonu vedoucím k řečništi, tak hlavně v pozadí za Adamem a Evou. Scéna oddělení světla od tmy představuje světlo ztotožnitelné s božským světlem symbolizujícím církevní svět, podobně jako u hlavního oltáře v Mariazell. Církev se šířila do nově objeveného světa a slibovala vykoupení z prvotního hříchu, což připomíná reliéf mezi řečništěm a baldachýnem. Tuto interpretaci zeměkoule spojenou s námořními objevy částečně dokládá i to, že směrem do lodi kostela se prezentuje Jižní Amerika a Afrika, v dané době dobře známé kolonie Španělska, Portugalska a Francie. Blíže se této problematice věnuje Michael Borovička (2011 b). Je potřeba podotknout, že ve Znojmě kolem poloviny 18. století stoupla obliba sv. Vincence Ferrerského, známého svou kazatelskou činností. Je otázkou, jak tento fakt mohl mít na vytváření ikonografie kazatelny vliv (viz katalogové heslo 4.11 Oltář sv. Vincence Ferrerského). Ve Winterhalderově souběžné realizaci kazatelny v dominikánském kostele sv. Kříže ve Znojmě je spojení s motivem kolonizace ještě evidentnější, a to díky znázornění hlavní náplně dominikánského řádu, což je hlásání evangelíí po světě, jak podotknul Pavlíček (2005).

Další možnost, jak vysvětlit ikonografii kazatelny, by se nabízela v hledání osvícenských principů tehdejší doby. Winterhalderova snaha o věrohodné zobrazení zeměkoule je připomínkou onoho vědeckého hledání božské podstaty blízké idejím katolického osvícenství, čehož si všímá Pavlíček (2005). Scéna oddělování tmy „nevědomostí“ od světla „pravdy“ zosobňuje proces poznání. Adam a Eva slouží jako připomínka objevování dobrého a zlého ve vyobrazení prvotního hříchu. Příkladem zeměkoule spojované s věděním je Fischerovo umístění na Hofbibliothek ve Vídni

²⁰⁴Tento názor se kolem poloviny 18. století začínal měnit, příkladem je odchod jezuitů z mnoha misí či dopis misionáře Zinzendorfa z let 1741–1743, ve kterém při návštěvě Ameriky dává její původní obyvatelé na roveň Evropanů. Michael Borovička, *Nevinné děti přírody či zavrženíhodní primitivové?*, in: Michael Borovička, *Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada Cestovatelství*, Praha 2011, s. 304–308.

(1725) a samo umístování globusů do knihoven. V tomto směru je otázkou, jak moc je ideový koncept dílem samotného autora, protože v loucké kanonii bylo prostředí v druhé polovině 18. století velmi osvícenské. Tento fakt dokládá i nedochovaná fresková výzdoba knihovny, kterou blíže prozkoumal Jiří Kroupa (1987). Těmito argumenty se však nezpochybňuje Winterhalderovo autorství návrhu. V tomto případě by se mělo jednat o připomínku prostředí, ve kterém žil objednavatel opat Hermenegild Mayer (1745–1764), jež mělo jistě také svůj význam při realizaci.

Winterhalderovo provedení kazatelny farního kostela sv. Mikuláše porušuje ustálenou podobu kazatelen. Toto znečitelnění formy bylo vyvrcholením tendencí, které jsou již delší dobu patrné v tvorbě Josefa Winterhaldera st. Není náhodou, že k úplnému porušení konvencí došlo právě u této realizace. Za tímto porušením jistě musela stát ona volnost objednavatele a pokrokové myšlení prostředí kanonie Louka, pod jejíž patronát farní kostel spadal. Přesné rozšířování konceptu mikulášské kazatelny by mohlo pomoci pochopit myšlení Josefa Winterhaldera st.

5. Závěr

Sochařství se ve druhé polovině 17. a 18. století ve Znojmě pozvolna rozvíjelo, ale již od začátku si drželo své kvality. Vysoká kvalita neklesala ani se zvyšující se produkcí. To je kupříkladu rozdílné při sledování některých prací z Dolního Rakouska, kde vedle sebe vznikala velmi kvalitní díla s výtvary ne příliš zdařilými. Za vysokou kvalitou děl stojí bezpochyby enormně vysoká finanční síla církevních řádů ve Znojmě spolu s faktem, že v tomto městě nefungoval cech, jenž by komplikoval spolupráci s význačnými sochaři. Samozřejmostí také je, že angažování takto význačných sochařů, jakými byli Michael Mandík, salcburští sochaři Ondřej Götzinger a Franz Pernegger, Jan Josef Resler, Lorenzo Mattielli, Josef Winterhalder st. a mnoho dalších vyžadovalo fundované znalosti v umění u osoby objednavatele. Domnívám se, že jsem v této práci podal co nejobsáhlejší obraz znojemského barokního sochařství s jeho naznačením stylových podnětů. Podivuhodné je, že se ve Znojmě nedochovalo více soch spojitelných s Dolním Rakouskem s výjimkou sochy sv. Jana Nepomuckého z lapidária Jihomoravského muzea a sochy stejného světce z Dobšic. Kulturní propojení bylo patrnější v poměrně častém vyobrazení sochy sv. Leopolda jako patrona Dolního Rakouska. Vyobrazení tohoto světce bezpochyby souvisí s početnou německy mluvící částí obyvatelstva na Znojmsku. V podobě barokních sochařských děl ve Znojmě je nejčastěji patrný vliv velikánů, kteří prošli městem (Josefa Winterhaldera st., Jiřího Antonína Heinze a Josefa Leonarda Webera) a jejich styl byl následován místními umělci.

Za nejpodstatnější část této diplomové práce se dá považovat výběrový katalog, který přichází s množstvím nových závěrů. Jmenovitě se jedná o výklad ikonografie hlavního oltáře louckého kostela, určení nového datování oltáře Nejsvětější Trojice z farního kostela sv. Mikuláše či o pozastavení se nad interpretací Winterhalderovy kazatelny ve farním kostele sv. Mikuláše.

Výjimečnost znojemského barokního sochařství se v tomto světle jeví jako jasně daný fakt, a proto se nedá na Znojmo dívat pouze jako na regionální centrum, potažmo periferii v dnešním slova smyslu. Nejlépe to vystihl Tomáš Valeš: „*Na lokální centrum, jakým bylo bezpochyby i Znojmo, se nelze dívat z nadhledu, protože tyto oblasti se stávají výjimečnými díky jejich objednavatelům a usazeným svobodným umělcům.*“²⁰⁵

²⁰⁵Valeš 2013, s. 17–22.

A já k tomu dodávám: Znojmo není jen krajem vína, ale i krajem s bohatou barokní kulturou.

Seznam zkratek

aj. – a jiné

apod. – a podobně

bl. – blahoslavený

fol. – folie

inv. č. – inventární číslo

kat. – katalog

ml. – mladší

MZA – Moravský zemský archiv

nar. – narozen

nefol. - nefoliováno

NPÚ – Národní památkový ústav

sign. – signatura

SOkA – Státní Okresní Archiv

st. – starší

sv. – svatý

srov. – srovnej

pozn. – poznámka

vyd. – vydání

výst. – výstava

Prameny

Diecézní archiv Rajhrad, karton 23, inv. č. 395, sign. 14.

MZA Brno, fond E 17, Dominikáni Znojmo, karton 44, sign. M 3.

MZA Brno, fond E 17, Dominikáni Znojmo, karton 70, sign. V3.

MZA Brno, fond E 17, Dominikáni Znojmo, karton 70, sign. V2.

MZA Brno, fond E 33, Jezuité Znojmo, karton 21, sign. 34 J.

MZA Brno, fond G 1, karton 12268/4.

MZA Brno, fond G 12, řada Cerr, I., sign. 33.

SOkA Znojmo, fond Hübner, Antonín: Z/HA, karton 3, sv. 8.

SOkA Znojmo, fond Hübner, Antonín: Z/HA, karton 6, sv. 12.

SOkA Znojmo, fond Archiv fondu Dobšice, Dob1/ 2, Kronika obce 1928 -1938, sign. K1-74.

Restaurátorské zprávy

Městský úřad Znojmo:

Kačer – Fučík 1995

Jiří Kačer – Zdeněk Fučík, *Restaurátorská zpráva I.* (restaurování morového sloupu ve Znojmě) Praha 1995.

Kačer – Fučík 1996

Jiří Kačer – Zdeněk Fučík, *Restaurátorská zpráva II.* (restaurování morového sloupu ve Znojmě) Praha 1996.

Roztočil 2009a

Petr Roztočil, *Závěrečná zpráva – restaurování prvků fasády kostela svaté Alžběty*, Znojmo 2009.

Roztočil 2009

Petr Roztočil, *Restaurátorská zpráva, kašna sv. Václava na Václavském náměstí ve Znojmě*, Znojmo 2009.

Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně:

Grim – Vajchr 1960

Aleš Grim – Miroslav Vajchr, *Restaurátorská zpráva o provádění restaurátorských prací na plastikách zámeckého parku v Jevišovcích*, Brno 1960. (sign. 10/7)

Pátý – Pátý 1994

Jan Pátý – Petr Pátý, *Restaurování průčelí kostela sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie*, Znojmo 1994. (sign. 736/2)

Šobr – Pichl 1970

Ladislav Šobr – Ladislav Pichl, *Restaurování Krista na hoře Olivetské ve Znojmě*, Brno 1970. (sign. 46/5)

Obecní úřad Dobšice:

Kačer 2006

Jiří Kačer, *Restaurátorská zpráva* (restaurování sochy sv. Jana Nepomuckého), Dobšice 2006.

Fara kostela sv. Mikuláše ve Znojmě:

Zálešáková 2010

Ludmila Zálešáková, *Záměr restaurování „Kaple svaté Trojice“, kostel sv. Mikuláše Znojmo, sochařská výzdoba*, Bánov 2010.

Zálešák – Zálešáková – Zálešák 2007

Robert Zálešák – Ludmila Zálešáková – Martin Zálešák, *Restaurování kazatelny sv. Mikuláše ve Znojmě*, Olomouc 2007.

Studentské práce

Bolom-Kotari 2013

Martina Bolom-Kotari, *Pečeti moravských premonstrátů v letech 1436 – 1784, sfragistika představených a konventů v kontextu jejich diplomatického materiálu* (disertační práce), Ústav pomocných věd historických a archivnictví FFMU, Brno 2013.

Čurdová 2010

Lenka Čurdová, *Epigrafické památky města Znojma* (diplomní práce), Ústav pomocných věd historických a archivnictví FFMU, Brno 2010.

Haišmanová 2011

Tereza Haišmanová, *Bývalý kapucínský kostel sv. Tří králů a jeho oltářní výzdoba od Jana Kryštofa Lišky* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2011.

Hirš 2007

Jan Hirš, *Vývoj kostela sv. Mikuláše ve Znojmě a jeho církevního okrsku v průběhu staletí* (diplomní práce), Katedra historie PdFMU, Brno 2007.

Klempa 2008

Aleš Klempa, *Nový zámek v Jevišovicích – Od Villy Ugarte k romantické rezidenci v arkádovém stylu* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2008.

Kruntorád 2011

Matěj Kruntorád, *Sousoší Olivetské hory (Olomouc, Modřice, Jihlava) – restaurování, současná funkce a vystavení* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2011.

Kvardová 2011

Martina Kvardová, *Epigrafické památky bývalých soudních okresů Znojma a Jaroslavice* (diplomní práce), Ústav pomocných věd historických a archivnictví FFMU, Brno 2011.

Loudová 2003

Michaela Loudová, „*Bibliotheca – domus Sapientiae*“, *Ikografie malířské výzdoby klášterních a zámeckých knihoven na Moravě v 18. století* (disertační práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2003.

Opočenská 2011

Radka Opočenská, *Barokní sochařská výzdoba v kostele sv. Františka Xaverského v Uherském Hradišti* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2011.

Pistorová 2010

Zuzana Pistorová, *Umělecká výzdoba dominikánského klášterního kostela ve Znojmě*, (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2010.

Stehlík 1949

Miloš Stehlík, *Život a dílo Ignáce Lengelachera na Moravě*, Díl I. (disertační práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 1949.

Škobrtal 2011

Milan Škobrtal, *Michael Mandík (kolem 1640–1694)* (diplomní práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2011.

Toufarová 2006

Dana Toufarová, *Dominikánský klášter ve Znojmě v době baroka* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2006.

Toufarová 2010

Dana Toufarová, *Výstavba jezuitské koleje ve Znojmě a přestavba kostela sv. Michala od založení koleje ve Znojmě v roce 1624 do počátku 18. století* (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Znojmo 2010.

Urbánková 2009

Zuzana Urbánková, *Ignác Morávek, barokní sochař v oblasti Slovácka* (diplomní práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2009.

Valeš 2013

Tomáš Valeš, *Mezi Brnem a Vídní, umění a umělci ve Znojmě a okolí 1715–1815* (disertační práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2013.

Zápalková 2008

Helena Zápalková, *Jiří Antonín Heinz (1698–1759)* (disertační práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2008.

Zetková 2014

Martina Zetková, *Náhrobky kaple Mrtvých v kostele Nalezení svatého Kříže ve Znojmě* (diplomní práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2014.

Nepublikované strojopisy

Jenšovský 2006

Jaroslav Jenšovský, *K historii sochy sv. Jana Nepomuckého v obci Dobšice* (nepublikováno, přístupné na obecním úřadě v Dobšicích), Dobšice 2006.

Kroupa 1995

Petr Kroupa et al., *Stavebněhistorický průzkum bývalého premonstrátského kláštera – budovy ve správě Okresního úřadu Znojmo* (nepublikováno, přístupné v archivu Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Brně), Brno 1995.

Vácha 1999

Zdeněk Vácha, *Restaurování mariánského sloupu ve Znojmě*, in: *Zprávy památkového ústavu v Brně III*. (nepublikováno, přístupné v knihovně Národního památkového ústavu, územní odborné pracoviště v Brně), Brno 1999, s. 68–76.

Seznam internetových zdrojů

<http://udu.ff.cuni.cz/soubory/ottova%20socharstvi.pdf>, vyhledáno 19. 11. 2014.

<http://zamek-vranov.eu/michal-adolf-i>, vyhledáno 18. 11. 2014.

<http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20eu%20sylaby/Barokni%20architektura%20v%20Rakousku%20a%20Nemecku.pdf>, vyhledáno 4.1 2015.

Seznam literatury

Backmund 1976

NB [Ness Backmund], heslo Norbert von Magdeburg, in: Wolfgang Braunsfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8. sv., Wien 1976, s. 68–71.

Bornemann 1990

Felix Bornemann, *Kunst und Kunsthandwerk in Südmähren*, Ingelheim 1990.

Borovička 2011a

Michael Borovička, Duchovní dobyvatelé, in: Michael Borovička, *Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada Cestovatelství*, Praha 2011, s. 201–210.

Borovička 2011b

Michael Borovička, Nevinné děti přírody či zavrženíhodní primitivové?, in: Michael Borovička, *Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada Cestovatelství*, Praha 2011, s. 304–308.

Braunfels 1994

WB [Wolfgang Braunfels], heslo Dreifaltigkeit, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie*, F-K, Rom – Freiburg i. B. – Basel – Wien 1994, s. 525–537.

Ciprian – Šturc 1996

Pavel Ciprian – Libor Šturc, *Staré umění Znojemska, stálá expozice gotického a barokního umění ze sbírek Jihomoravského muzea ve Znojmě. Průvodce expozicí*, Znojmo 1996.

Ciprian – Šturc 2006

Pavel Ciprian – Libor Šturc, *Staré umění Znojemska, stálá expozice gotického a barokního umění ze sbírek Jihomoravského muzea ve Znojmě. Průvodce expozicí*, 2. vyd., Znojmo 2006.

Drtílková 2004

Ludmila Drtílková, *Mapy, atlasy a glóby v zrcadle staletí: od umění k technice: nahlédnutí do kartografické sbírky Vlastivědného muzea v Olomouci od 16. století po současnost* (kat. výst.), Vlastivědné muzeum v Olomouci 2004.

Emminghaus 1994

JE [Johannes Emminghaus], heslo Verperbild, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie*, S – Z, Rom – Freiburg i. B. – Basel – Wien 1994, s. 450–456.

Fila 1995

Karel Fila, *Chám sv. Mikuláše ve Znojmě*, Znojmo 1995.

Hall 2008

James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění* (přeložil Allan Plzák), Praha 2008.

Hálová-Jahodová 1972

Cecílie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl, Bildende Künste in Mähren, *Umění XX*, 1972, s. 168–187.

Havlík 1956

Lubomír Havlík, *Znojmo, z minulosti města a jeho památek*, Brno 1956.

Hlobil 1999

IH [Ivo Hlobil], heslo Středoevropský (Pražský?) sochař, Olivetská hora, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (edd.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, III. Olomoucko (kat. výst.), Moravská galerie v Brně – Muzeum umění Olomouc 1999, s. 284–291.

Hlobil 2011

IH [Ivo Hlobil], heslo Madona Znojemská, in: David Majer – Robert Antonín et al., *Král, který létal, moravsko-slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského* (kat. výst.), Ostravské muzeum 2011, s. 433–437.

Chmelinová 2007

Katarína Chmelinová, Beitrag zur Geschichte einer Künstlerfamilie im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa. Der Bildhauer Joseph Leonhard Weber und Trnava/Tyrnau, in: Barbora Balážová (ed.), *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen*, Bratislava 2007, s. 151–161.

Jindráček 2001

Efrém Jindráček, *Dominikánský klášter ve Znojmě, dějiny – památky – současnost*, Znojmo 2001.

Karner 2006

Herbert Karner, Kunst transfer in Barock, Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Böhmen, Mähren und Österreich, in: Tomáš Knoz, *Tschechen und Österreicher. Gemeinsame Geschichte, Gemeinsame Zukunft*, Brno 2006, s. 90–100.

Kiodó – Garas 1980

Corvina Kiodó – Klára Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhundert*, 2. sv., Wien 1980.

Kozdas 2008

Jan Kozdas, Odhalení a vysvěcení barokní sochy sv. Jana Nepomuckého v Dobšicích, in: Miroslav Svoboda (ed.), *Jižní Morava. Vlastivědný sborník*, ročník 44, 47. sv., Mikulov 2008, s. 217–222.

Kratinová 1986

Vlasta Kratinová, *Barok na Moravě: malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1986.

Kratinová 1988

Vlasta Kratinová, *Barock in Mähren*, Wien 1988.

Krechler 1967

E. K. [Eduard Krechler], O starých znojemských kašnách, *Regionální týdeník Znojemska*, 24. 5., 1967, s. 3.

Kroupa 1987

Jiří Kroupa, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810*, Brno 1987.

Kroupa 1997

Jiří Kroupa, Premonstrátský klášter Louka – chrám Šalamounův?, in: Petr Kroupa – Jiří Kroupa – Lubomír Slaviček – Josef Unger, *Premonstrátský klášter v Louce: Dějiny – umělecká výzdoba – ikonografie*, Znojmo 1997, s. 62–83.

Kroupa 2005

Petr Kroupa, heslo Znojmo, Bývalý konvent františkánů u sv. Bernardina s kostelem nověji zasvěceným sv. Alžbětě, in: Dušan Foltýn et al., *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, s. 783–785.

Leibrad – Lechner 1994

JL – ML [Jürgen Leibrad – Martin Lechner], heslo Seuse Heinrich (suso, gen. Amandus), in: Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christliche Ikonographie*, Wien 1994, s. 330–331.

Lomičová 1978

Marie Lomičová, Rukopisy o umění Jana Petra Cerroniho, *Umění XXVI*, 1978, s. 68–81.

Mendl 1736

Andreas Mendl, *Früchte der Andacht Welche auf dem von Gott geseegneten wunderbarlichen Acker der Prediger Ordens Kirchen zu Znaym gesamlet worde*, Retz 1736.

Pavlíček 2005

Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st. (1702–1769)*, Brno 2005.

Pavlíček 2009

Martin Pavlíček – Milan Togner – Ondřej Zatloukal, Květná zahrada, in: Ladislav Daniel – Marek Perůtka – Milan Togner (edd.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 123–147.

Royt 1994

Jan Royt, Kult a Ikonografie sv. Václava v 17. a 18. století, in: Jan Royt, *Svatý Václav v umění 17. a 18. století*, Praha 1994, s. 1–40.

Rulíšek 2006

Hynek Rulíšek, *Postavy, Atributy, Symboly: Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice 2006.

R. Z. 1993

R. Z., Znojenské historické kašny, *Regionální týdeník Znojensko*, 4. 2., 1993, s. 3.

Schemper-Sparholz 1999

Ingeborg Schemper-Sparholz, Skulptur und dekorative Plastik, in: Hellmut Lorenz, *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Barock*, 4. sv., München 1999, s. 461–478.

Schemper-Sparholz 2001

Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Hochaltar des J. B. Fischer von Erlach in Mariazell und seine Vollendung unter Kaiser Karl VI., in: Kurt Hamtil, *Der Mariazell Hochalter*, St. Pölten 2001, s. 54–79.

Schemper-Sparholz 2003

Ingeborg Schemper-Sparholz, Die Ovidischen Statuen aus Klosterbruck und andere mögliche Arbeiten Lorenzo Mattiellis in Mähren, in: *Ars Naturam Adiuvens. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 31–50.

Slouka 2010

Jiří Slouka, *Mariánské a morové sloupy. Čech a Moravy*, Praha 2010.

Stehlík 1966

Václav Richter – Bohumil Samek – Miloš Stehlík, *Znojmo*, Praha 1966.

Stehlík 1966a

Miloš Stehlík, Zum Werk des mährische Bildhauers G. A. Heintz, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F10*, Brno 1966, s. 39–50.

Stehlík 1975–1976

Miloš Stehlík, Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis F 19–20*, Brno 1975–1976, s. 23–40.

Stehlík 1985

Miloš Stehlík, Pohled na sochařství moravského baroku, in: Jan Bistřícký, *Historická Olomouc a její současné problémy V*, Olomouc 1985, s. 124–135.

Stehlík 1989

Miloš Stehlík, Barokní sochařství 17. století na Moravě, in: Jiří Dvorský et al., *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 510–539.

Stehlík 1995

MS [Miloš Stehlík], heslo Jiří Antonín Heinz, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, A – M, Praha 1995, s. 252.

Stehlík 1996

Miloš Stehlík, Sochařství, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 77–111.

Stehlík 2006

Miloš Stehlík, nové poznatky k tvorbě Giovanniho Giulianiho, in: Miloš Stehlík, *Barok v soše*, Brno 2006, s. 47–48.

Stehlík 2009

Miloš Stehlík, Das „Malerische und Bildhauerrische“ im Werk von Josef Winterhalder d. Ä. (1702 Vöhrenbach – 1769 Wien), in: Lubomír Slavíček, *Josef Winterhalder (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo)*, Brno 2009, s. 205–210.

Stehlík 2013

Miloš Stehlík, *Jiří Antonín Heinz*, Brno 2013.

Suchánek 2009

Pavel Suchánek, Ondřej Schweigl – „Honestus et eruditus civis et sculptor“, in: Jana Svobodová (ed.), *Baroko, příběhy barokního Brna*, Brno 2009, s. 181–190.

Šturc 2008

Libor Šturc, *Chrám svatého Mikuláše ve Znojmě*, Brno 2008.

Toman 1936

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, A – K, Praha 1936.

Togner 1995

MT [Milan Togner], heslo Mandík, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, A – M, Praha 1995, s. 143.

Valeš 2007

Tomáš Valeš, Jan Petr Cerroni a „neznámý“ rukopis o dějinách vídeňské Akademie výtvarných umění, in: Rostislav Krušínský, *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska 2007. Sborník z 16. odborné konference Olomouc, 13. – 14. listopadu 2007*, Brno 2008, s. 153 – 159.

Valeš 2012

Tomáš Valeš „...in ducali ac celeberrima Ecclesia Lucensi...“ Salzburger Künstler im Dienst des Prämonstratenser Stifts in Louka/Klosterbruck bei Znaim, in: Regina Kaltenbrunner, *Barockberichte Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Salzburg 2012, s. 717–731.

Valeš 2013a

Tomáš Valeš, „Zu allen diesen Kirchen arbeiten hat er zugleich auch die Riße verfertigt ...“ Brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812) jako kreslíř, dekoratér a architekt, *Opuscula historiae artium* XIII., 62, č. 2, Brno 2013, s. 122–136.

Valeš 2014

Tomáš Valeš, *Příběhy slávy a zapomnění. Znojemští umělci, jejich díla na sklonku baroka*, Brno 2014.

Válka 1996

Josef Válka, Společnost a kultura baroka na Moravě, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 14–41.

Wisnar 1899

Julius Wisnar, Die Stadt Znaim: Gotteshäuser und Schulen, in: *Sborník, Heimatkunde des politischen Bezirkes Znaim*, sv. II., sešit 10, Znojmo 1899, s. 1–150.

Zahradník – Macek 2005

Pavel Zahradník – Petr Macek, heslo Znojmo, bývalý konvent kapucínů s kostelem sv. Jana Křtitele, in: Dušan Foltýn et al., *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, s. 788–790.

Zápalková 2011

HZ [Helena Zápalková], heslo Dvojice glóbů z bývalého augustiniánského kláštera v Olomouci, in: Ondřej Jakubec – Tomáš Perůtka, *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620–1780* (kat. výst.), 2. katalog, Muzeum umění Olomouc 2011, s. 186.

Zápalková 2011

Helena Zápalková, *Jiří Antonín Heinz 1698 - 1759* (kat. výst), Muzeum umění Olomouc 2011.

Seznam obrazové přílohy

- obr. 1/ Neznámý autor, Panna Marie, konec 17. století, mušlový vápenec, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, severní předsíň. Foto: Milan Šálek
- obr. 2/ Neznámý autor, Sv. Jan, konec 17. století, mušlový vápenec, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, severní předsíň. Foto: Milan Šálek
- obr. 3/ Neznámý autor, Sv. Alžběta, po polovině 17. století, štuk, Znojmo, kostel sv. Alžběty, průčelí. Foto: Městský úřad Znojmo, Petr Roztočil, *Závěrečná zpráva – Restaurování prvků fasády kostela svaté Alžběty ve Znojmě*, Znojmo 2009
- obr. 4/ Neznámý autor, Hlavní oltář sv. Michala, 1676, Znojmo, kostel sv. Michala. Foto: Alena Vokounová
- obr. 5/ Neznámý autor, Hlavní oltář sv. Mikuláše, 1679–1699, Znojmo, kostel sv. Mikuláše. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 6/ Johann Weitzmann, Oltář sv. Rodiny, 1772, Znojmo, kostel sv. Mikuláše. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 7/ Johan Weitzmann, Oltář sv. Šebestiána, 1772, Znojmo, kostel sv. Mikuláše. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 8/ Neznámý autor, Oltář sv. Vavřince, 1670, Znojmo, kostel sv. Mikuláše. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 9/ Neznámý autor, Náhrobek hrabat Deblínů, polovina 17. století, vápenec, Znojmo, lapidárium Jihomoravského muzea. Foto: Milan Šálek
- obr. 10/ Franz Pernegger, Sv. Václav, 1689, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, kazatelna, detail. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 11/ Neznámý autor, Panna Marie s Ježíškem, konec 17. století, pískovec, lapidárium Jihomoravského muzea. Foto: Milan Šálek
- obr. 12/ Neznámý autor, Chórové lavice, 2. polovina 17. století, doplňky 18. století, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, epištolní strana presbytáře. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 13/ Neznámý autor, Chórové lavice, 2. polovina 17. století, doplňky 18. století, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, evangelní strana presbytáře. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 14/ Neznámý autor, Sv. Roch, přelom 17. a 18. století, dřevo, částečná polychromie, Dům umění ve Znojmě. Foto: Milan Šálek
- obr. 15/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 2. polovina 18. století, štuk, Znojmo, roh ulic Veselá a Vlkova. Foto: Milan Šálek
- obr. 16/ Neznámý autor, Navštívení Panny Marie, 30. léta 18. století, dřevěné modeletto, Dům umění ve Znojmě. Foto: Milan Šálek

- obr. 17/ Josef Leonard Weber, Sv. Petr, 30. léta 18. století, dřevo, bílá monochromie, Dům umění ve Znojmě. Foto: Milan Šálek
- obr. 18/ Josef Leonard Weber, Sv. Pavel, 30. léta 18. století, dřevo, bílá monochromie, Dům umění ve Znojmě. Foto: Milan Šálek
- obr. 19/ Neznámý autor, Immaculata, 1. polovina 18. století, pískovec, lapidárium Jihomoravského muzea ve Znojmě. Foto: Milan Šálek
- obr. 20/ Neznámý autor, Sv. Antonín, přelom 17. a 18. století, pískovec, Znojmo, kostel sv. Mikuláše, jižní zeď, detail. Foto: Milan Šálek
- obr. 21/ Neznámý autor, Sv. Jáchym, 1. polovina 18. století, dřevo, polychromie, zlacení, Dům umění ve Znojmě. Foto: Milan Šálek
- obr. 22/ Jiří Antonín Heinz?, Sv. Jan Nepomucký, kolem poloviny 18. století, dřevěné modeletto, Dům umění ve Znojmě. Foto: Milan Šálek
- obr. 23/ Sebastian Center, Sv. Petr, 1760, dřevo, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, zpovědnice. Foto: Milan Šálek
- obr. 24/ Josef Winterhalder st.?, Immaculata, 2. polovina 18. století, pískovec, nádvoří znojemského hradu. Foto: Milan Šálek
- obr. 25/ Okruh Josefa Winterhaldera st., Kaple sv. Dominika, 1768, sochařská výzdoba oltáře, Znojmo, kostel sv. Kříže. Foto: Pistorová 2010, s. 84
- obr. 26/ Dílna Ondřeje Schweigla, Kazatelna, 2. polovina 60. let 18. století, Hradiště, kostel sv. Hypolita, detail. Foto: Milan Šálek
- obr. 27/ Neznámý autor, Nejsvětější Trojice, 1. polovina 18. století, pískovec, lapidárium Jihomoravského muzea ve Znojmě. Foto: Milan Šálek
- obr. 28/ Neznámý autor, Pieta, 1726, pískovec, Znojmo, Mikulášské náměstí. Foto: Milan Šálek
- obr. 29/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 1. polovina 18. století, pískovec, nádvoří znojemského hradu. Foto: Milan Šálek
- obr. 30/ Neznámý autor, Sv. Florián, 2. polovina 18. století, pískovec, Konice u Znojma. Foto: Milan Šálek
- obr. 31/ Neznámý autor, Sv. Máří Magdaléna, 1. polovina 18. století, pískovec, lapidárium Jihomoravského muzea ve Znojmě. Foto: Milan Šálek
- obr. 32/ Neznámý autor, Sv. Antonín, 1. polovina 18. století, pískovec, Znojmo, Antonínská ulice. Foto: Milan Šálek
- obr. 33/ Neznámý autor, Busta Přemysla Otakara I., 19. století, pískovec, nádvoří znojemského hradu. Foto: Milan Šálek
- obr. 34/ Neznámý autor, Morový sloup, 1679–1682, Znojmo, Dolní náměstí. Foto: <http://www.waymarking.com/gallery/image.aspx?f=1&guid=da5721e6-a422-43bd-a190-b62268563817>, vyhledáno 15.1 2015

- obr. 35/ Neznámý autor, Morový sloup, 1679, Horn. Foto: [http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_denkmalgesch%C3%BCtzen_Objekte_in_Horn_\(Nieder%C3%B6sterreich\)#/media/File:GuentherZ_2011-05-14_0050_Horn_Hauptplatz_Mariensaeule.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_denkmalgesch%C3%BCtzen_Objekte_in_Horn_(Nieder%C3%B6sterreich)#/media/File:GuentherZ_2011-05-14_0050_Horn_Hauptplatz_Mariensaeule.jpg), vyhledáno 4.2 2015
- obr. 36/ Johann Jacob Pock, Mariánský sloup, 1646, Wernstein am Inn. Foto: [http://de.wikipedia.org/wiki/Mariens%C3%A4ule_\(Wien\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Mariens%C3%A4ule_(Wien)), vyhledáno 4.1 2015
- obr. 37/ Neznámý autor, Sv. Šebestián, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí. Foto: Milan Šálek
- obr. 38/ Neznámý autor, Sv. Roch, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí. Foto: Milan Šálek
- obr. 39/ Neznámý autor, Sv. Florián, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí. Foto: Milan Šálek
- obr. 40/ Neznámý autor, Sv. Mikuláš, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí. Foto: Milan Šálek
- obr. 41/ Jiří Kačer – Zdeněk Fučík, Immaculata, 1995, výdusek sochy, Znojmo, Dolní náměstí, kopie. Foto: Kačer – Fučík 1995
- obr. 42/ Neznámý autor, Immaculata, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Stará radnice, mázhaus. Foto: Milan Šálek
- obr. 43/ Neznámý autor, Sv. Rozálie, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí. Foto: Milan Šálek
- obr. 44/ Neznámý autor, Morový sloup, 1680, Retz, Hauptplatz. Foto: <http://www.weinviertel.net/index.php?/gallery/image/1191-1688-pestsaeule-oder-mariensaeule-am-retzer-hauptplatz/>, vyhledáno 20.1 2015
- obr. 45/ Michael Mandík, Sv. Václav, 1677–1683, mušlový vápenec, Znojmo, Václavské náměstí. Foto: Milan Šálek
- obr. 46/ Michael Mandík, Sv. Václav, 1677–1683, mušlový vápenec, Znojmo, Václavské náměstí. Foto: Milan Šálek
- obr. 47/ Neznámý autor, Hlavní oltář Nanebevzetí Panny Marie, konec 17. století, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 48/ Neznámý autor, Sv. Václav, konec 17. století, dřevo, monochromie, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 49/ Neznámý autor, Sv. Leopold, konec 17. století, dřevo, monochromie, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 50/ Neznámý autor, Sv. Norbert, konec 17. století, dřevo, monochromie, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář. Foto: Přemysl Dufek

- obr. 51/ Neznámý autor, Sv. Augustin, konec 17. století, dřevo, monochromie, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 52/ Neznámý autor, Archanděl Michael, konec 17. století, dřevo, monochromie, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 53/ Neznámý autor, Sv. Mikuláš?, počátek 18. století, dřevo, Dům umění ve Znojmě. Foto: Milan Šálek
- obr. 54/ Ondřej Göttinger, Portál, 1693–1696, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Milan Šálek
- obr. 55/ Ondřej Göttinger – Franz Pernegger, Lavabo, 1682, Melk. Foto: http://www.academia.edu/8265397/_...in_ducali_ac_celeberrima_Ecclesia_Luce_nsi..._Salzburger_K%C3%BCnstler_im_Dienst_des_Pr%C3%A4monstratenser_Stifts_in_Louka_Klosterbruck_bei_Znaim_Barockberichte_59_60_2012_s.717_730, vyhledáno 1. 5 2015
- obr. 56/ Ondřej Göttinger, Sv. Václav a erb opata Řehoře I. Kleina, 1696, mramor, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, portál. Foto: Alena Okounová
- obr. 57/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 1729, dřevo, polychromie, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, severní stěna pod kruchtou. Foto: Milan Šálek
- obr. 58/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 1733, socha, mušlový vápenec, polychromie, Dobšice, ulice Leska. Foto: Milan Šálek
- obr. 59/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 1733, socha, mušlový vápenec, polychromie, Dobšice, ulice Leska, detail. Foto: Milan Šálek
- obr. 60/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 1751, pískovec, Alberndorf, Kellergasse. Foto: <http://tools.wmflabs.org/denkmalliste/index.php?action=EinzellID&ID=11695>, vyhledáno 1. 5 2015
- obr. 61/ Lorenzo Mattielli, Rhea – Kybele, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku. Foto: Milan Šálek
- obr. 62/ Johann Wolfgang van der Auwera, Rhea – Kybele, 2. čtvrtina 18. století, Würzburg, Skizzenbuch van der Auwera. Foto: Schemper-Sparholz 2003, s. 40
- obr. 63/ Lorenzo Mattielli, Bakchus, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku. Foto: Milan Šálek
- obr. 64/ Lorenzo Mattielli, Neptun, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku. Foto: Milan Šálek
- obr. 65/ Lorenzo Mattielli, Noc/ Hesperos, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku. Foto: Milan Šálek

- obr. 66/ Johann Wolfgang van der Auwera, Noc/ Hesperos, 2. čtvrtina 18. století, Würzburg, Skizzenbuch van der Auwera. Foto: Schemper-Sparholz 2003, s. 44
- obr. 67/ Lorenzo Mattielli, Flora, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku. Foto: Milan Šálek
- obr. 68/ Lorenzo Mattielli, Flora/ Alegorie jara, 1719/1725, pískovec, Vídeň, Schwarzenberská zahrada. Foto:
http://www.academia.edu/5821655/_In_partenza_per_lo_Stato_Imperiale_venezianische_Bildhauer_und_die_%C3%B6sterreichischen_L%C3%A4nder_in_der_ersten_H%C3%A4lfte_des_18._Jahrhunderts_Barockberichte_61_2013_pp._59_73, vyhledáno 4.1 2015
- obr. 69/ Johann Wolfgang van der Auwera, Flora, 2. čtvrtina 18. století, Würzburg, Skizzenbuch van der Auwera. Foto: Schemper-Sparholz 2003, s. 56.
- obr. 70/ Lorenzo Mattielli, Vulkán, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku. Foto: Milan Šálek
- obr. 71/ Lorenzo Mattielli, Herkules, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku. Foto: Milan Šálek
- obr. 72/ Johann Wolfgang van der Auwera, Flora, 2. čtvrtina 18. století, Würzburg, Skizzenbuch van der Auwera. Foto: Schemper-Sparholz 2003, s. 35
- obr. 73/ Lorenzo Mattielli, Amazonka/ Afrika, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku. Foto: Milan Šálek
- obr. 74/ Lorenzo Mattielli, Apollón a Dafné, 1719/1725, Vídeň. Foto: Schemper-Sparholz 2003, s. 47
- obr. 75/ Neznámý autor, Nejsvětější Trojice, 30. léta 18. století, dřevo, mramor, polychromie, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, oltář po restaurování. Foto: Milan Šálek
- obr. 76/ Albrecht Dürer, Nejsvětější Trojice, 1511, Dürerovy grafické listy. Foto: <http://www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-svata-trojice-z-ceskych-budejovic-mistra-zebrackeho-oplakavani/>, vyhledáno 4.3 2015
- obr. 77/ El Greco, Nejsvětější Trojice, 1577–1579, Toledo, kostel Santo Domingo el Antiguo, oltářní obraz. Foto: <http://www.rodon.cz/umeni/Svetove-sakralni-umeni/Nejsvetejsi-Trojice-1577-1579--336>, vyhledáno 4.3 2015
- obr. 78/ Mistr Oplakávání ze Žebráka, Nejsvětější Trojice, 1. čtvrtina 16. stol., dřevo, Hluboká, Alšova jihočeská galerie. Foto: <http://www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-svata-trojice-z-ceskych-budejovic-mistra-zebrackeho-oplakavani/>, vyhledáno 4.3 2015
- obr. 79/ Neznámý autor, Nejsvětější Trojice, 30. léta 18. století, dřevěné modeletto, Dům umění ve Znojmě. Foto: Milan Šálek

- obr. 80/ Neznámý autor, Nejsvětější Trojice, 1. polovina 18. století, polychromie, Dům umění ve Znojmě, depozitář. Foto: Milan Šálek
- obr. 81/ Neznámý autor, Nejsvětější Trojice, 30. léta 18. století, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, oltář, před restaurováním. Foto: Milan Šálek
- obr. 82/ Jan Josef Resler, Oltář Panny Marie Znojemské, 1734–1735, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže. Foto: Pistorová 2010, s. 67
- obr. 83/ Jan Josef Resler, Oltář Panny Marie Znojemské, 1734–1735, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže, detail levé stany. Foto: Milan Šálek
- obr. 84/ Jan Josef Resler, Oltář Panny Marie Znojemské, 1734–1735, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže, detail pravé strany. Foto: Milan Šálek
- obr. 85/ Ignác Lengelacher, Oltář Piety, 30. a 40. léta 18. století, dřevo, leštěná běl, štuk, umělý mramor, Znojmo, kostel sv. Michala. Foto: Milan Šálek
- obr. 86/ Ignác Lengelacher, Křest Páně, 1724–1735, dřevo, leštěná běl, Dolní Věstonice, kostel sv. Michala, detail. Foto: Milan Šálek
- obr. 87/ Ignác Lengelacher, Oltář Piety, 30. a 40. léta 18. století, dřevo, leštěná běl, štuk, umělý mramor, Znojmo, kostel sv. Michala, detail. Foto: Milan Šálek
- obr. 88/ Matyáš Kovanda, Oltář sv. Vincence Ferrerského, 1744, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže. Foto: Milan Šálek
- obr. 89/ Matyáš Kovanda, Kaple sv. Viktorie, 60. léta 18. století, Uherské Hradiště, kostel sv. Františka Xaverského. Foto: Opočenská 2011, s. 52
- obr. 90/ Jiří Antonín Heinz, Immaculata, 1746, mušlový vápenec, socha, Přímětice. Foto: Milan Šálek
- obr. 91/ Jiří Antonín Heinz, Immaculata, 1733, pískovec, Rýžoviště. Foto: Zápalková 2011, s. 25
- obr. 92/ David Zürn, Immaculata, 1709, pískovec, Náměšť na Hané. Foto: Zápalková 2009, s. 35
- obr. 93/ Jiří Antonín Heinz, Immaculata, 1746, mušlový vápenec, socha, Purkrabka u Znojma. Foto: Milan Šálek
- obr. 94/ Josef Leonard Weber, Sv. Růžena z Limy, 1746–1749, dřevo zlacené a polychromované, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže, oltář sv. Petra Veronského. Foto: Milan Šálek
- obr. 95/ Josef Leonard Weber, Madona, 30. léta 18. století, Moravská galerie v Brně. Foto: Pistorová 2010, s. 67
- obr. 96/ Josef Leonard Weber, Bl. Jindřich Suso, 1746–1749, dřevo zlacené a polychromované, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže, oltář sv. Petra Veronského. Foto: Milan Šálek

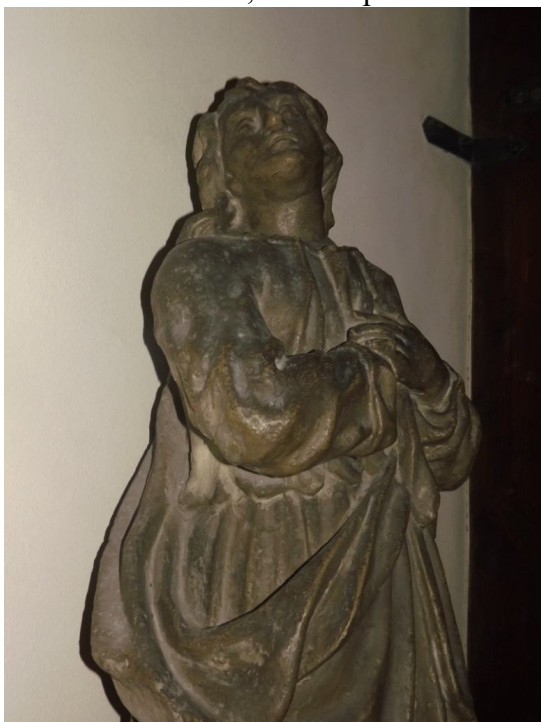
- obr. 97/ Jiří Antonín Heinz, Oltář sv. Norberta, 1748–1750, dřevo, štuk, umělý mramor, kanonie Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie. Foto: <http://www.farnostlouka.cz/rservice.php?akce=tisk&cislocclanku=2005060701>, vyhledáno 3.4 2015
- obr. 98/ Jiří Antonín Heinz, Oltář sv. Norberta, 1748–1750, dřevo, štuk, umělý mramor, kanonie Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, detail. Foto: Milan Šálek
- obr. 99/ Josef Winterhalder st., Sv. Norbert, 1753, Olomouc, Sv. Kopeček. Foto: Miroslav Ulrych
- obr. 100/ Jiří Antonín Heinz, Oltář Panny Marie, 2. polovina 30. léta 18. století, Bohuňovice. Foto: Zápalková 2011, s. 80
- obr. 101/ Neznámý autor, Kristus na Olivetské hoře, 30. léta 15. století, Olomouc, Arcidiecézní muzeum. Foto: Milan Šálek
- obr. 102/ Neznámý autor, Kristus na Olivetské hoře, 1754, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí. Foto: Milan Šálek
- obr. 103/ Neznámý autor, Anděl, 1754, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí, Kristus na Olivetské hoře, detail. Foto: Milan Šálek
- obr. 104/ Neznámý autor, Kristus, 1754, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí, Kristus na Olivetské hoře, detail. Foto: Milan Šálek
- obr. 105/ Neznámý autor, Apoštol Jakub, 1754, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí, Kristus na Olivetské hoře, detail. Foto: Milan Šálek
- obr. 106/ Neznámý autor, Apoštol Jan a Petr, 1754, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí, Kristus na Olivetské hoře, detail. Foto: Milan Šálek
- obr. 107/ Neznámý autor, Kristus na Olivetské hoře, 80. a 90. léta 16. století, Jihlava. Foto: http://www.strahovskyclaster.cz/data/pictures_items/Archiv1.jpg, vyhledáno 4.3 2015
- obr. 108/ Neznámý autor, Apoštol Jan, 80. a 90. léta 16. století, Modřice, Kristus na Olivetské hoře. Foto: Kristina Ketmanová
- obr. 109/ Neznámý autor, Sv. Mikuláš, polovina 18. století, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, severní předsíň. Foto Milan Šálek
- obr. 110/ Neznámý autor, Sv. Mikuláš, polovina 18. století, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, severní předsíň. Foto: Milan Šálek
- obr. 111/ Neznámý autor, Sv. Mikuláš?, 18. století, dřevo, Jihomoravské muzeum ve Znojmě, depozitář. Foto: Milan Šálek
- obr. 112/ Josef Winterhalder st., Kazatelna, 1760, dřevo, štuk, monochromie, zlacení, stříbření, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše. Foto: Milan Šálek
- obr. 113/ Josef Winterhalder st., Signatura, 1760, stucco lustro, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, kazatelna. Foto: Milan Šálek

- obr. 114/ Josef Winterhalder st., Bůh Otec, 1760, štuk, dřevo, monochromie, zlacení, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, kazatelna. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 115/ Josef Winterhalder st., Adam a Eva, 1760, štuk, stucco lustro, zlacení, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, kazatelna. Foto: Přemysl Dufek
- obr. 116/ Josef Winterhalder st., Chodba k balkonu, 1760, stucco lustro, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, kazatelna. Foto: Milan Šálek
- obr. 117/ Johann Bernard Fischer z Erlachu, Návrh hlavního oltáře, 1692, lavírovaná perokresba, Graz, der Alte Galerie Gratz am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum. Foto: Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Hochaltar des J. B. Fischer von Erlach in Mariazell und seine Vollendung unter Kaiser Karl VI., in: Kurt Hamtil, *Der Mariazell Hochalter*, St. Pölten 2001, s. 59
- obr. 118/ Johann Bernard Fischer z Erlachu, Hlavní oltář, svěcený 1704, Mariazell. Foto: Schemper-Sparholz 2001, s. 60
- obr. 119/ Johann Bernard Fischer z Erlachu, Svatostánek, svěcený 1704, Mariazell, hlavní oltář, detail. Foto: Schemper-Sparholz 2001, s. 63

Obrazová příloha



obr. 1/ Neznámý autor, Panna Marie, konec 17. století, mušlový vápenec, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, severní předsíň.



obr. 2/ Neznámý autor, Sv. Jan, konec 17. století, mušlový vápenec, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, severní předsíň.



obr. 3/ Neznámý autor, Sv. Alžběta, po polovině 17. století, štuk, Znojmo, kostel sv. Alžběty, průčelí.



obr. 4/ Neznámý autor, Hlavní oltář sv. Michala, 1676, Znojmo, kostel sv. Michala.



obr. 5/ Neznámý autor, Hlavní oltář sv. Mikuláše, 1679–1699, Znojmo, kostel sv. Mikuláše.



obr. 6/ Johann Weitzmann, Oltář sv. Rodiny, 1772, Znojmo, kostel sv. Mikuláše.



obr. 7/ Johan Weitzmann, Oltář sv. Šebestiána, 1772, Znojmo, kostel sv. Mikuláše.



obr. 8/ Neznámý autor, Oltář sv. Vavřince, 1670, Znojmo, kostel sv. Mikuláše.



obr. 9/ Neznámý autor, Náhrobek hrabat Deblínů, polovina 17. století, vápenec, Znojmo, lapidárium Jihomoravského muzea.



obr. 10/ Franz Pernegger, Sv. Václav, 1689, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, kazatelna, detail.



obr. 11/ Neznámý autor, Panna Marie s Ježíškem, konec 17. století, pískovec, lapidárium Jihomoravského muzea.



obr. 12/ Neznámý autor, Chórové lavice, 2. polovina 17. století, doplňky 18. století, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, epištolní strana presbytáře.



obr. 13/ Neznámý autor, Chórové lavice, 2. polovina 17. století, doplňky 18. století, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, evangelní strana presbytáře.



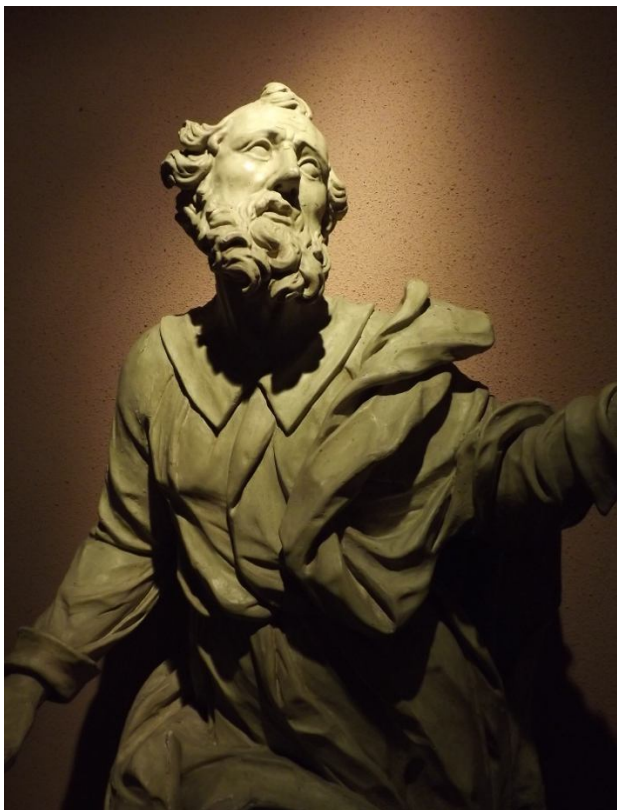
obr. 14/ Neznámý autor, Sv. Roch, přelom 17. a 18. století, dřevo, částečná polychromie, Dům umění ve Znojmě.



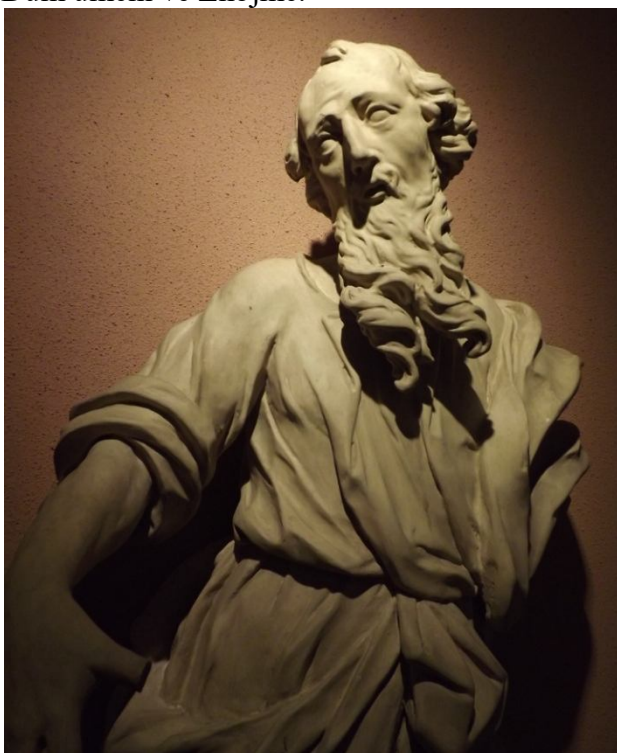
obr. 15/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 2. polovina 18. století, štuk, Znojmo, roh ulic Veselá a Vlkova.



obr. 16/ Neznámý autor, Navštívení Panny Marie, 30. léta 18. století, dřevěné modeletto, Dům umění ve Znojmě.



obr. 17/ Josef Leonard Weber, Sv. Petr, 30. léta 18. století, dřevo, bílá monochromie, Dům umění ve Znojmě.



obr. 18/ Josef Leonard Weber, Sv. Pavel, 30. léta 18. století, dřevo, bílá monochromie, Dům umění ve Znojmě.



obr. 19/ Neznámý autor, Immaculata, 1. polovina 18. století, pískovec, lapidárium Jihomoravského muzea ve Znojmě.



obr. 20/ Neznámý autor, Sv. Antonín, přelom 17. a 18. století, pískovec, Znojmo, kostel sv. Mikuláše, jižní zeď, detail.



obr. 21/ Neznámý autor, Sv. Jáchym, 1. polovina 18. století, dřevo, polychromie, zlacení, Dům umění ve Znojmě.



obr. 22/ Jiří Antonín Heinz?, Sv. Jan Nepomucký, kolem poloviny 18. století, dřevěné modelletto, Dům umění ve Znojmě.



obr. 23/ Sebastian Center, Sv. Petr, 1760, dřevo, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, zpovědnice.



obr. 24/ Josef Winterhalder st.?, Immaculata, 2. polovina 18. století, pískovec, nádvoří znojemského hradu.



obr. 25/ Okruh Josefa Winterhaldera st., Kaple sv. Dominika, 1768, sochařská výzdoba oltáře, Znojmo, kostel sv. Kříže.



obr. 26/ Dílna Ondřeje Schweigla, Kazatelna, 2. polovina 60. lét 18. století, Hradiště, kostel sv. Hypolita, detail.



obr. 27/ Neznámý autor, Nejsvětější Trojice, 1. polovina 18. století, pískovec, lapidárium Jihomoravského muzea ve Znojmě.



obr. 28/ Neznámý autor, Pieta, 1726, pískovec, Znojmo, Mikulášské náměstí



obr. 29/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 1. polovina 18. století, pískovec, nádvoří znojemského hradu.



obr. 30/ Neznámý autor, Sv. Florián, 2. polovina 18. století, pískovec, Konice u Znojma.



obr. 31/ Neznámý autor, Sv. Máří Magdaléna, 1. polovina 18. století., pískovec, lapidárium Jihomoravského muzea ve Znojmě.



obr. 32/ Neznámý autor, Sv. Antonín, 1. polovina 18. století, pískovec, Znojmo, Antonínská ulice.



obr. 33/ Neznámý autor, Busta Přemysla Otakara I., 19. století, pískovec, nádvoří znojemského hradu.



obr. 34/ Neznámý autor, Morový sloup, 1679–1682, Znojmo, Dolní náměstí.



vlevo obr. 35/ Neznámý autor, Morový sloup, 1679, Horn.

vpravo obr. 36/ Johann Jacob Pock, Mariánský sloup, 1646, Wernstein am Inn.



obr. 37/ Neznámý autor, Sv. Šebestián, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí.



obr. 38/ Neznámý autor, Sv. Roch, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí.



obr. 39/ Neznámý autor, Sv. Florián, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí.



obr. 40/ Neznámý autor, Sv. Mikuláš, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí.



obr. 41/ Jiří Kačer – Zdeněk Fučík, Immaculata, 1995, výdusek sochy, Znojmo, Dolní náměstí, kopie.



obr. 42/ Neznámý autor, Immaculata, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Stará radnice, mázhaus.



obr. 43/ Neznámý autor, Sv. Rozálie, 1679–1682, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí.



obr. 44/ Neznámý autor, Morový sloup, 1680, Retz, Hauptplatz.



obr. 45/ Michael Mandík, Sv. Václav, 1677–1683, mušlový vápenec, Znojmo, Václavské náměstí.



obr. 46/ Michael Mandík, Sv. Václav, 1677–1683, mušlový vápenec, Znojmo, Václavské náměstí.



obr. 47/ Neznámý autor, Hlavní oltář Nanebevzetí Panny Marie, konec 17. století, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie.



obr. 48/ Neznámý autor, Sv. Václav, konec 17. století, dřevo, monochromie, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář.



obr. 49/ Neznámý autor, Sv. Leopold, konec 17. století, dřevo, monochromie, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář.



obr. 50/ Neznámý autor, Sv. Norbert, konec 17. století, dřevo, monochromie, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář.



obr. 51/ Neznámý autor, Sv. Augustin, konec 17. století, dřevo, monochromie, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář.



obr. 52/ Neznámý autor, Archanděl Michael, konec 17. století, dřevo, monochromie, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář.



obr. 53/ Neznámý autor, Sv. Mikuláš?, počátek 18. století, dřevo, Dům umění ve Znojmě.



obr. 54/ Ondřej Götzinger, Portál, 1693–1696, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie.



obr. 55/ Ondřej Götzinger – Franz Pernegger, Lavabo, 1682, Melk.



obr. 56/ Ondřej Götzinger, Sv. Václav a erb opata Řehoře I. Kleina, 1696, mramor, Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, portál.



obr. 57/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 1729, dřevo, polychromie, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, severní stěna pod kruchtou.



obr. 58/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 1733, socha, mušlový vápenec, polychromie, Dobšice, ulice Leska.



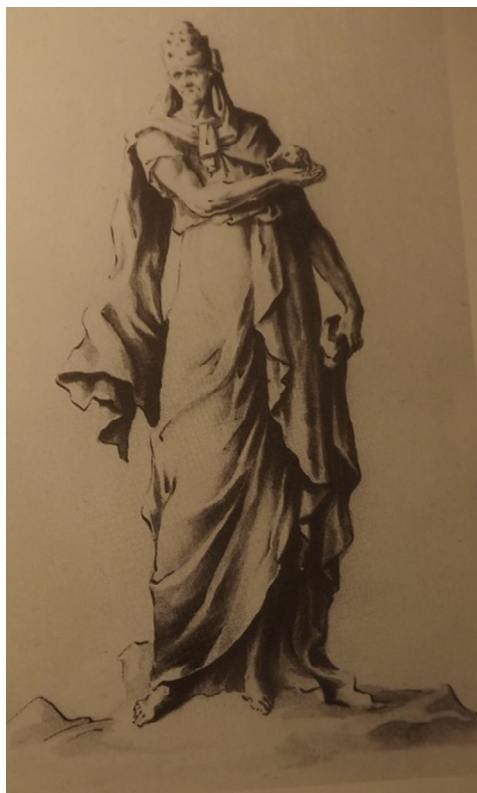
obr. 59/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 1733, socha, mušlový vápenec, polychromie, Dobšice, ulice Leska, detail.



obr. 60/ Neznámý autor, Sv. Jan Nepomucký, 1751, pískovec, Alberndorf, Kellergasse.



obr. 61/ Lorenzo Mattielli, Rhea – Kybele, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku.



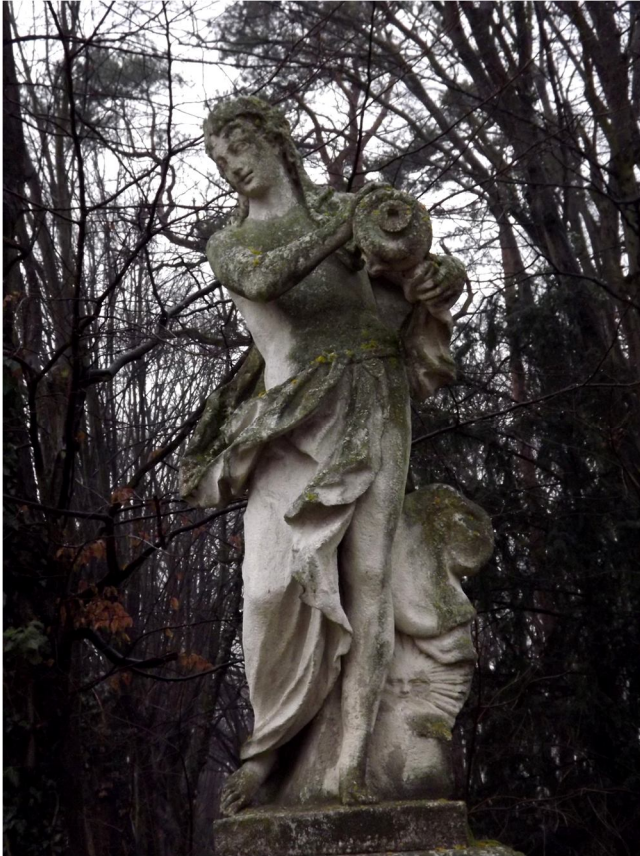
obr. 62/ Johann Wolfgang van der Auwera, Rhea – Kybele, 2. čtvrtina 18. století, Würzburg, Skizzenbuch van der Auwera.



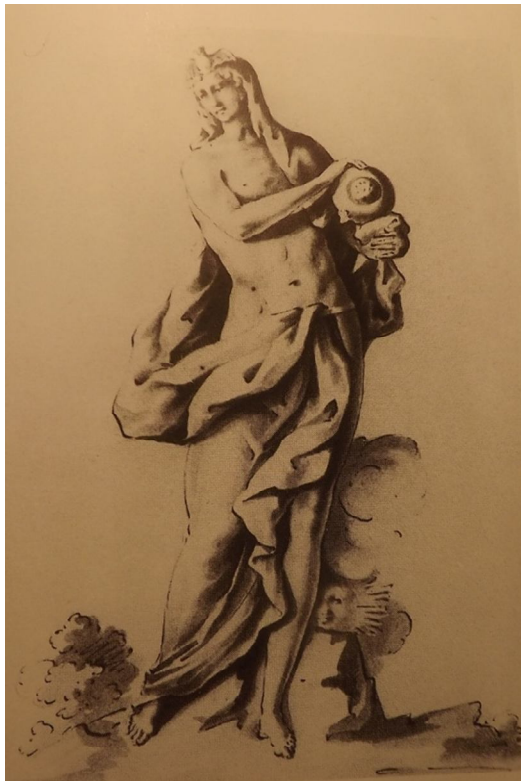
obr. 63/ Lorenzo Mattielli, Bakchus, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku.



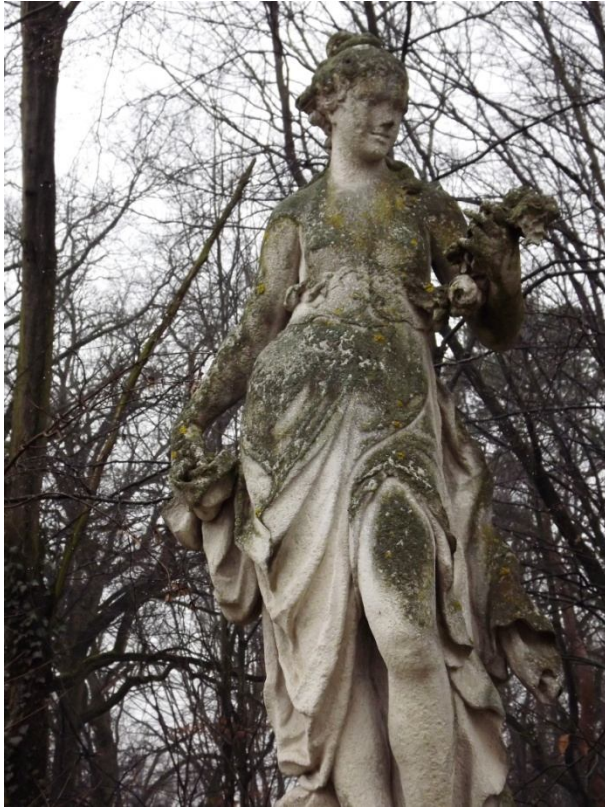
obr. 64/ Lorenzo Mattielli, Neptun, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku.



obr. 65/ Lorenzo Mattielli, Noc/ Hesperos, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku.



obr. 66/ Johann Wolfgang van der Auwera, Noc/ Hesperos, 2. čtvrtina 18. století, Würzburg, Skizzenbuch van der Auwera.



obr. 67/ Lorenzo Mattielli, Flora, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku.



vlevo obr. 68/ Lorenzo Mattielli, Flora/ Alegorie jara, 1719/1725, pískovec, Vídeň, Schwarzenberská



vpravo obr. 69/ Johann Wolfgang van der Auwera, Flora, 2. čtvrtina 18. století, Würzburg, Skizzenbuch van der Auwera.



obr. 70/ Lorenzo Mattielli, Vulkán, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku.



vlevo obr. 71/ Lorenzo Mattielli, Herkules, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku.



vpravo obr. 72/ Johann Wolfgang van der Auwera, Flora, 2. čtvrtina 18. století, Würzburg, Skizzenbuch van der Auwera.



obr. 73/ Lorenzo Mattielli, Amazonka/ Afrika, kolem 1733, mušlový vápenec, Jevišovice, park Nového zámku.



obr. 74/ Lorenzo Mattielli, Apollón a Dafné, 1719/1725, Vídeň.



obr. 75/ Neznámý autor, Nejsvětější Trojice, 30. léta 18. století, dřevo, mramor, polychromie, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, oltář po restaurování.



vlevo obr. 76/ Albrecht Dürer, Nejsvětější Trojice, 1511, Dürerovy grafické listy.
vpravo obr. 77/ El Greco, Nejsvětější Trojice, 1577–1579, Toledo, kostel
Santo Domingo el Antiguo, oltářní obraz.



obr. 78/ Mistr Oplakávání ze Žebráka, Nejsvětější Trojice, 1. čtvrtina 16. stol., dřevo,
Hluboká, Alšova jihočeská galerie.



vlevo obr. 79/ Neznámý autor, Nejsvětější Trojice, 30. léta 18. století, dřevěné modeletto, Dům umění ve Znojmě.
vpravo obr. 80/ Neznámý autor, Nejsvětější Trojice, 1. polovina 18. století, polychromie, Dům umění ve Znojmě, depozitář.



Obr. 81/ Neznámý autor, Nejsvětější Trojice, 30. léta 18. století, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, oltář, před restaurováním.



Obr. 82/ Jan Josef Resler, Oltář Panny Marie Znojemské, 1734–1735, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže.

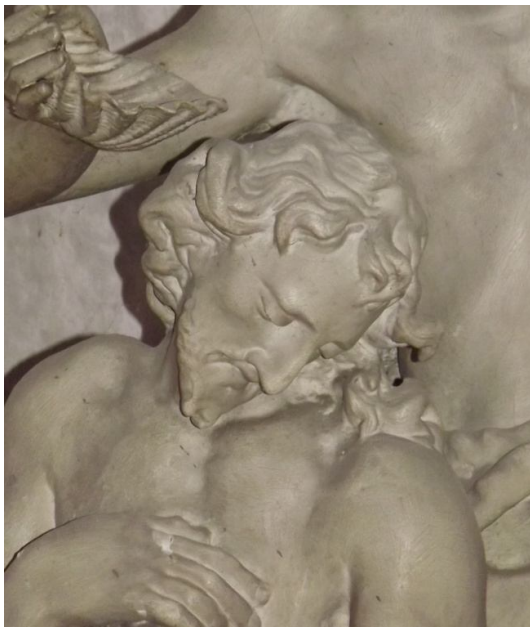


vlevo obr. 83/ Jan Josef Resler, Oltář Panny Marie Znojemské, 1734–1735, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže, detail levé stany.

vpravo obr. 84/ Jan Josef Resler, Oltář Panny Marie Znojemské, 1734–1735, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže, detail pravé strany.



Obr. 85/ Ignác Lengelacher, Oltář Piety, 30. a 40. léta 18. století, dřevo, leštěná běl, štuk, umělý mramor, Znojmo, kostel sv. Michala.



vlevo obr. 86/ Ignác Lengelacher, Křest Páně, 1724–1735, dřevo, leštěná běl, Dolní Věstonice, kostel sv. Michala, detail.



vpravo obr. 87/ Ignác Lengelacher, Oltář Piety, 30. a 40. léta 18. století, dřevo, leštěná běl, štuk, umělý mramor, Znojmo, kostel sv. Michala, detail.



obr. 88/ Matyáš Kovanda, Oltář sv. Vincence Ferrerského, 1744, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže.



obr. 89/ Matyáš Kovanda, Kaple sv. Viktorie, 60. léta 18. století, Uherské Hradiště, kostel sv. Františka Xaverského.



obr. 90/ Jiří Antonín Heinz, Immaculata, 1746, mušlový vápenec, Přímětice.



vlevo obr. 91/ Jiří Antonín Heinz, Immaculata, 1733, pískovec, Rýžoviště.

uprostřed obr. 92/ David Zürn, Immaculata, 1709, pískovec, Náměšť na Hané.

vpravo obr. 93/ Jiří Antonín Heinz, Immaculata, 1746, mušlový vápenec, socha, Purkrabka u Znojma.



vpravo obr. 94/ Josef Leonard Weber, Sv. Růžena z Limy, 1746–1749, dřevo zlacené a polychromované, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže, oltář sv. Petra Veronského.

vpravo obr. 95/ Josef Leonard Weber, Madona, 30. léta 18. století, Moravská galerie v Brně.



obr. 96/ Josef Leonard Weber, Bl. Jindřich Suso, 1746–1749, dřevo zlacené a polychromované, Znojmo, dominikánský kostel sv. Kříže, oltář sv. Petra Veronského.



vlevo obr. 97/ Jiří Antonín Heinz, Oltář sv. Norberta, 1748–1750, dřevo, štuk, umělý mramor, kanonie Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie.

vpravo obr. 98/ Jiří Antonín Heinz, Oltář sv. Norberta, 1748–1750, dřevo, štuk, umělý mramor, kanonie Louka, kostel sv. Václava a Nanebevzetí Panny Marie, detail.



vlevo obr. 99/ Josef Winterhalder st., Sv. Norbert, 1753, Olomouc, Sv. Kopeček.

vpravo obr. 100/ Jiří Antonín Heinz, Oltář Panny Marie, 2. polovina 30. léta 18. století, Bohuňovice.



vpravo obr. 101/ Neznámý autor, Kristus na Olivetské hoře, 30. léta 15. století, Olomouc, Arcidiecézní muzeum.

vlevo obr. 102/ Neznámý autor, Kristus na Olivetské hoře, 1754, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí.



obr. 107/ Neznámý autor, Kristus na Olivetské hoře, 80. a 90. léta 16. století, Jihlava.



obr. 108/ Neznámý autor, Apoštol Jan, 80. a 90. léta 16. století, Modřice, Kristus na Olivetské hoře.



vlevo obr. 103/ Neznámý autor, Anděl, 1754, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí, Kristus na Olivetské hoře, detail.

vpravo obr. 104/ Neznámý autor, Kristus, 1754, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí, Kristus na Olivetské hoře, detail.



vlevo obr. 105/ Neznámý autor, Apoštol Jakub, 1754, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí, Kristus na Olivetské hoře, detail.

vpravo obr. 106/ Neznámý autor, Apoštol Jan a Petr, 1754, mušlový vápenec, Znojmo, Dolní náměstí, Kristus na Olivetské hoře, detail.



vlevo obr. 109/ Neznámý autor, Sv. Mikuláš, polovina 18. století, sádra, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, severní předsíň.

vpravo obr. 110/ Neznámý autor, Sv. Mikuláš, polovina 18. století, sádra, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, severní předsíň.



obr. 111/ Neznámý autor, Sv. Mikuláš?, 18. století, dřevo, Jihomoravské muzeum ve Znojmě, depozitář.



obr. 112/ Josef Winterhalder st., Kazatelna, 1760, dřevo, štuk, monochromie, zlacení, stříbření, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše.



obr. 113/ Josef Winterhalder st., Signatura, 1760, stucco lustro, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, kazatelna.



obr. 114 Josef Winterhalder st., Bůh Otec, 1760, štuk, dřevo, monochromie, zlacení, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, kazatelna.



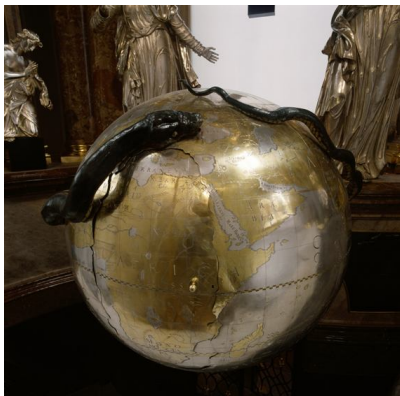
vlevo obr. 115/ Josef Winterhalder st., Adam a Eva, 1760, štuk, stucco lustro, zlacení, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, kazatelna.

vpravo obr. 116/ Josef Winterhalder st., Chodba k balkonu, 1760, stucco lustro, Znojmo, farní kostel sv. Mikuláše, kazatelna.



vlevo obr. 117/ Johann Bernard Fischer z Erlachu, Návrh hlavního oltáře, 1692, lavírovaná perokresba, Graz, der Alte Galerie Gratz am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum.

vpravo obr. 118/ Johann Bernard Fischer z Erlachu, Hlavní oltář, svěcený 1704, Mariazell.



obr. 119/ Johann Bernard Fischer z Erlachu, Svatostánek, svěcený 1704, Mariazell, hlavní oltář, detail.

Anotace

Jméno a příjmení:	Milan Šálek
Katedra:	Dějiny výtvarných umění
Vedoucí práce:	doc. Martin Pavlíček, Ph.D.
Rok obhajoby:	2016

Název práce:	Barokní sochařství ve Znojmě
Název v angličtině:	Baroque sculpture in Znojmo
Anotace práce:	Práce se věnuje baroknímu sochařství ve Znojmě. Na základě pramenů a literatury vytváří ucelený pohled na sochařská díla z období raného a vrcholného baroka ve Znojmě. Kapitoly jsou: Dosavadní stav bádání. Sochařství 17. a 18. století ve Znojmě, ve které je na co největším počtu příkladů naznačen vývoj barokního sochařství ve Znojmě. Pomocí těchto příkladů je znojmské barokní sochařství zasazeno do dobových uměleckých a náboženských souvislostí v rámci střední Evropy. Páteří práce se stává výběrový katalog (popis, stylový a ikonografický rozbor), jenž na vybraných příkladech dotváří komplexnější pohled na sochařství daného období.
Klíčová slova:	sochařství, Znojmo, druhá polovina 17. století, Michael Mandík, baroko, ikonografie, Ondřej Göttinger, Franz Pernegger, 18. století, Lorenzo Mattielli, Ignác Lengelacher, Josef Leonard Weber, Jiří Antonín Heinz, Josef Winterhalder st., kazatelna sv. Mikuláše.
Anotace v angličtině:	This thesis deals with the theme of the baroque art of sculpture in Znojmo. Based on historical sources and literature, it creates a comprehensive view on the sculptures of early and high baroque in Znojmo. The thesis consists of following chapters: Present state of research. Sculpture of the 17th and 18th century in Znojmo with as many examples as possible. These examples help to set the baroque art of sculpture in Znojmo to the Central European artistic and religious context. The main part of the thesis represents the selective catalogue (description, stylish and iconographic analysis), which provides a complex view of the art of sculpture in this period.
Klíčová slova v angličtině:	Baroque, sculpture, Znojmo, the second half of the 17 th century, Michael Mandík, Baroque, iconography, Ondřej Göttinger, Franz Pernegger, 18 th century, Lorenzo Mattielli, Ignác Lengelacher, Josef Leonard Weber, Jiří Antonín Heinz, Josef Winterhalder older, pulpit of St Nicholas
Přílohy vázané k práci:	Obrazová příloha, CD
Rozsah práce:	Stran 160
Jazyk práce:	Čeština