

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Petr Břečka, DiS

**Tvorba Jana Jiřího Schaubergera
na Moravě**

diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Marek Pučalík

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem Tvorba Jana Jiřího Schaubergera na Moravě napsal samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužil k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 16. dubna 2012

Bc. Petr Břečka, DiS.

Bibliografická citace

Tvorba Jana Jiřího Schaubegera na Moravě [rukopis] : diplomová práce / Petr Břečka ; vedoucí práce: Marek Pučálík. -- Praha, 2012. -- 147 s.

Anotace

Diplomová práce pojednává o životě a díle Jana Jiřího Schaubegera, barokního umělce, který pocházel z Rakouska, ale pracoval a žil na Moravě, kde vytvořil mnoho kamenných soch, ale i dřevěných nebo štukových plastik, zejména do interiérů kostelů.

Mezi jeho nejznámější a zároveň i vůbec první dílo na Moravě patří jezdecké sousoší Caesarovy kašny v Olomouci, které vzniklo v roce 1725. Po zbytek svého uměleckého života zaměřil svou práci zejména pro sakrální stavby. Zemřel poměrně jako mladý ve svých zhruba 44 letech v roce 1744, přesné datum jeho narození neznáme, ale všeobecně je uváděn údaj okolo roku 1700. První kapitola se podrobně věnuje kritice literatury vztahující se k tématu. Druhá, rozsáhlá kapitola se zabývá souhrnně životem a dílem sochaře. Ve třetí kapitole se autor zamýšlí nad J. J. Schaubegerovou osobností, v další jako nad umělcem. A poslední, velká část je rozdělena na několik podkapitol v závislosti na materiálu, který byl užit u jednotlivých významných děl, kterým se autor podrobně v dalších podkapitolách věnuje. V závěru pak své poznatky shrnuje.

Klíčová slova

Jan Jiří Schaubeger, baroko, sochařství, Morava, štuk

Abstract

Work of Jan Jiří Schaubeger in Moravia

This Diploma thesis treats about the life and work of Jan Jiří Schaubeger, a baroque artist, who came from Austria, but worked and lived in Moravia, where he created many statues, as well as wooden or stucco sculptures, particularly in the interiors of churches.

Among his best known and also the first work in Moravia belong riding statue of Caesar's fountain placed in Olomouc, erected in 1725. For the rest of his artistic life concentrated his work primarily for sacral objects. He died relatively young as in his

roughly 44 years in 1744, the exact date of his birth is unknown but is widely placed of about 1700. The first chapter is devoted to detailed criticism of literature related to the topic. Second, extensive chapter deals comprehensively with the life and work of sculptor. In the third chapter the author reflects on J. J. Schauberger's personality, in the next as about the artist. And last, the great part, is divided into several subsections depending on the material that was used for each major works, which the author discussed in detail in further sections. At the end the summarizes his findings

Keywords

Johann Georg Schauberger, Baroque, sculpture, Moravia, stucco

Počet znaků (včetně mezer): 446 145

Poděkování

Na tomto místě chci poděkovat především vedoucímu mé diplomové práce, panu PhDr. Markovi Pučalíkovi, za veškerou odbornou pomoc při zpracovávání předkládané práce. Dále bych rád poděkoval svým přátelům, kamarádům a spolužákům, kteří mě při mých cestách po dílech J. J. Schaubegera pomáhali a mnohokrát poskytli potřebnou střechu nad hlavou. Nesmím ani opomenout především celou řadu vždy ochotných duchovních správců jednotlivých farností, jmenovitě bych rád poděkoval holešovskému kaplanovi P. Miroslavovi Jáněmu a svatojakubskému děkanovi Mons. Václavovi Sloukovi. Velmi milou a laskavou průvodkyní mi byla u brněnských minoritů zdejší kooperátorka Mgr. Zuzana Korcová. Mezi mé blízké přátele patří i veselský kreslír a grafik Jiří Peša, který mi poskytl část studijních materiálů a fotodokumentace.

Můj velký vděk patří mému srdci nejbližší Mgr. Zuzaně Urbánkové, která mě byla po celou dobu velkou oporou a navíc mi pomáhala s korekturou.

Velké poděkování také v neposlední řadě patří i mé rodině a mým nejbližším přátelům za jejich stálou podporu při mém studiu.

Obsah

Úvod.....	6
1. Kritika literatury.....	8
2. Život a dílo Jana Jiřího Schaubergera.....	18
3. Osobnost Jana Jiřího Schaubergera.....	58
4. Schauberger umělec.....	78
5. Schauberger v materiálu.....	85
5.1 Práce v kameni.....	85
5.1.1 Caesarova kašna – „Meisterstück“.....	87
5.1.2 Schauberger ano či ne? Aneb„svatojánský mučedník“.....	91
5.1.3 Socha sv. Jana Nepomuckého ve Veselí nad Moravou.....	92
5.1.4 Socha sv. Jana Nepomuckého v Brně-Řečkovících.....	95
5.2 Schauberger ve dřevě aneb řezbářské dláto nebylo sochařovi taktéž cizí....	97
5.2.1 Mariánská Loreta u minoritů v Brně.....	98
5.3 Schauberger ve štuku aneb štuk jako hlavní sochařský materiál.....	102
5.3.1 Minoritský kostel sv. Janů v Brně.....	103
5.3.2 Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Holešově.....	111
5.3.3 Kostel sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou.....	128
5.3.3.1 Protějškové oltáře Bolestné Panny Marie a Stětí sv. Barbory.....	130
5.3.3.1.1 Oltář Stětí sv. Barbory.....	132
5.3.3.1.2 Oltář Bolestné Panny Marie pod křížem.....	137
Závěr.....	144
Seznam použitých zkratk.....	148
Seznam literatury a pramenů.....	149
Seznam vyobrazení.....	155
Obrazová příloha.....	158

Úvod

Hlavním důvodem, který mě přiměl se podrobněji zabývat sochařem Janem Jiřím Schaubergerem bylo především vlastní, bližší a osobní poznání jeho díla v kostele sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou, který často navštěvuji a jsem místním farníkem. Již několik let během slavení mší svatých stávám u Schaubergerových protějškových oltářů, zasvěcených Bolestné Panně Marii a Stětí sv. Barbory a mám tak jedinečnou možnost vidět jeho sochařskou práci z blízka. Má diplomová práce taktéž z části navazuje na předešlou bakalářskou práci o zdejších kostele. V neposlední řadě jsem chtěl přiblížit tvorbu sochaře J. J. Schaubergera veselským obyvatelům, aby se i oni mohli dozvědět některé podrobnosti o jeho uměleckém díle.

Doposud se odborná literatura blíže věnovala pouze Schaubergerovým dílům v kameni, zejména jeho nejznámější práci – Caesarovy kašny. Mezi jeho další známější realizace patří zejména dvojice kostelů v Brně a Holešově. Zbylá Schaubergerova sochařská produkce postupně upadla v jisté zapomnění. Přesto, že se nepochybně jedná o jednoho z předních moravských sochařů první poloviny 18. století, nevznikla doposud žádná jeho monografie. Cílem této diplomové práce je tedy nahlédnout a pokusit se prohloubit dosavadní poznání díla sochaře a štukatéra v jedné osobě, Jana Jiřího Schaubergera.

Po stručné kritice literatury vztahující se k tématu by měla následovat delší kapitola zabývající se životem a dílem sochaře J. J. Schaubergera, většinou jemu doposud připisovaných a známých prací. Jinými slovy půjde spíše o rozvinutý životopis. Důraz bude v této části kladen zejména na určení skutečného Schaubergerova autorství s cílem připsat nové nebo naopak vyškrtnout z jeho souboru práce, některé s ním byly doposud mylně spojovány.

Další dvojice kapitol bude navazovat na předešlou životopisně laděnou kapitolu s tím, že zde se pokusím přiblížit vlastní osobnost umělce J. J. Schaubergera. Ve stručnosti by měl být uveden jeho způsob tvorby, uvažování, uměleckého stylu a projevu. Neopomenu ani uvést jeho nepochybné umělecké vzory a učitele.

V hlavní části budou ze všech Schaubergerových prací vybrána pouze jeho významnější sochařská díla, která byla svým stylem a způsobem ztvárnění pro moje poznání zásadní a směrodatná. U všech vybraných realizací, bude nepřetržitě nahlíženo v uměleckých a stylových paralelách na jeho další práce na jiných místech.

Krátce se hodlám taktéž zabývat i uvedením o jaký materiál se jednalo, zdali šlo o kámen, dřevo nebo štuk, který se stal v pozdějších letech jeho primárním materiálem.

Pokusím se navíc objasnit doposud nepopsanou dvojici volných kamenných statuí, znázorňujících postavu sv. Jana Nepomuckého, které nalezneme u kostela sv. Vavřince v Brně-Řečkovících a u zámku ve Veselí nad Moravou.

Ve všech kapitolách bude kladen větší důraz především na důkladnou stylovou analýzu, která možná i poněkud zúží doposud všeobecně uznávaný rozsah Schaubergerova díla.

Práce bude závěrem navíc obsahovat doprovodnou fotodokumentaci.

1. Kritika literatury

První literární zmínky o moravském sochaři rakouského původu, Janu Jiřím Schaubergerovi, se objevují poměrně záhy po jeho smrti (1744). Přesně čtyřicet let poté o něm pojednává významný brněnský sochař Ondřej Schweigl v jeho rukopisném díle o výtvarném umění na Moravě.¹ Jde zde vlastně o vůbec první „uměleckou kritiku“ umělcova díla. Sochař Schweigl zde vyzdvihuje především tvorbu Schaubergerových andělských figur, jeho vzdělání v (oltářní) architektuře, kreslířské schopnosti a nechybí zde ani výčet jeho nejznámějších realizací. Uvádí však i některá mylná životopisná data, která jsou v pozdějších letech chybně opisována. Svá předchozí pochybení, především s datem sochařova úmrtí napravuje ve svém pozdějším soupisu umělců na Moravě.² O několik let později, na začátku 19. století, vznikají další dva rozsáhlejší soupisy uměleckých památek z pera Petra Cerroniho.³ Ten jej považuje za nejvynalézavějšího sochaře své doby v rakouských zemích, rovněž přejímá slova již zmiňovaného Schweigla a považuje Schaubergera za velmi zručného a talentovaného na poli architektury a podobně jako i jiní pozdější autoři vyzdvihuje jeho andělské figury a génie. Cerroni hovoří o umělci následujícím způsobem: „*Jeho sochy, přestože se ne vždy zdají nejlépe propracované, mají velmi dobré postoje, stejně jako i jeho génie a andělé, kteří jsou rovněž pojeti přímo mistrovsky a mají příkladně naivní, duchovní, trpělivou, tichou, netečnou formu*“. Chvála jeho andělských bytostí a dětských postaviček se bezesbytku opakuje v literatuře po celé 19. století a nadále přetrvává i do první poloviny století dvacátého. Podobně pojednává o sochaři ve své publikaci Ignác Chambréz.⁴

Všichni zmiňovaní autoři, kteří píšou o Janu Jiřím Schaubergerovi, znají především jeho realizace oltářů pro minoritský kostel sv. Janů v Brně, holešovský kostel Nanebevzetí Panny Marie a taktéž jeho mistrovskou práci Caesarovu kašnu v Olomouci. Ondřej Schweigl ve své práci přidává hlavní oltář v brněnském jezuitském kostele Nanebevzetí Panny Marie a Cerroni navíc doplňuje soupis jeho prací o oltáře u augustiniánů, tehdy sídlících při kostele sv. Tomáše a v neposlední řadě oltářní díla v kostele Zvěstování Panny Marie v brněnských Tuřanech. V pozdějších letech se další umělecká díla objevují jen zřídka v publikacích, které nesou charakter spíše průvodcovské literatury. V devatenáctém

¹ SCHWEIGEL 1784, fol. 82.

² SCHWEIGL 1800, (sign. 787, folia 70, 80) Upravuje datum jeho úmrtí z roku 1751 na 14. febr. 1744.

³ CERRONI 1807, 1–34.

⁴ CHAMBRÉZ 1807, 553/1.

století ještě nemohla být řeč o odborné vědecké literatuře, tehdejšími lidmi nešlo o hlubší poznání, ale spíše jen o jakési seznámení se s daným místem, kostelem, památkou atd.

Mezi další literaturou, do které lze objektivně přihlídnout jen do jisté míry, jsou umělecké slovníky a jejich hesla. Jedním z nejstarších slovníků se může „chlubit“ Ernst Hawlík⁵, který se stává po Schweiglovi prvním opravdovým kritikem jeho uměleckého díla, když uvádí, že „ne všechny sochy jsou nejlépe vypracované a rovněž jeho slavné jezdecké sousoší (Caesarovy kašny) není zrovna bez chyby. Neboť tvář je strnulá a záhyby jezdcova pláště jsou hnané bez pohybové příčiny.“⁶ Zároveň však v Schaubergerově tvorbě oceňuje invenčního ducha, zvládnutí kompozice a přirozené držení těla jeho volných soch. Opětovně nezapomíná ani na již opěvované provedení andělských a dětských figur.

Po polovině 19. století jej několikrát, často však mylně, uvádí i topografické dílo Řehoře Wolného⁷. Vyzdvihuje například portál brněnské Lorety⁸ nebo práce v kroměřížském kostele sv. Mořice, kde je Schaubergerův podíl málo pravděpodobný, i když ne zcela vyloučený.

S nesprávným připsáním se setkáváme i na konci věku devatenáctého u autorů A. Müllera⁹ a Julia Leischinga¹⁰.

Se skutečně kritickým přístupem a především s využitím dobových archivních materiálů nám přibližuje své poznatky Julius Röder¹¹ až ve třicátých letech 20. století. Jeho práce nemá znalecký charakter, jde zde sice „jen“ o shrnutí životopisných dat na základě olomouckých archivních pramenů, ale s velkým přínosem pro vlastní badatelskou činnost jsou jeho přímé citace archiválií, které umožňují dohledání každému zájemci.

Mezi další velká slovníková hesla patří mnohosvazkový Ulrich Thieme - Felix Becker.¹² Zmiňovaný slovník rovněž uvádí životopisná data a přidává výčet jeho realizací. Mimo jiné obohacuje dosavadní poznání o sochy na zámku v Židlochovicích, konkrétně jde o skulptury čtyř ročních období na fasádě (atice) a dva štítovoše na portále (trojúhelníkovém frontonu) zámku, s datací do roku 1725. K dosavadnímu poznání připisuje doposud neurčené sochy v kostele kláštera Králové v Brně¹³ a dva anděly na

⁵ HAWLÍK 1841.

⁶ HAWLÍK 1841, 186.

⁷ WOLNÝ 1860, 438–439 (Luleč), WOLNÝ 1856, 101–102.

⁸ Zde se však osobně domníváme, že se opravdu Schauberger mohl podílet spolu s brněnským sochařem Janem Schertzem, zejména na reliéfní výzdobě nad portálem brněnské Lorety.

⁹ MÜLLER 1896, 186–194.

¹⁰ LEISCHING 1900, 53.

¹¹ RÖDER 1934, 135.

¹² THIEME/BECKER 1935, 589.

¹³ Autoři mají zcela jistě na mysli původní klášter cisterciáček na Starém Brně (dnes klášter augustiniánů) při kostele Panny Marie. Patrně došlo k záměně Schweiglova sochařského díla s dílem Schaubergerovým.

tabernáklu hlavního oltáře Svatokopecké basiliky minor z roku 1735. Posledně zmiňované dílo dvou adorujících andělů na svatostánku, bylo v pozdějších letech správně vyjmuto ze Schaubergerova autorství.

S první kvalitnější publikací se setkáváme v útlé knížečce o brněnských minoritech od Vladimíra Kryštovského¹⁴. Jeho publikace cituje starší dobovou literaturu, konkrétně kroniku brněnských minoritů sepsanou kvardiánem Štěpánem Christem z r. 1733¹⁵. Dnes je snad Christova kronika uložena v klášterním archivu zdejších minoritů a je laické veřejnosti prakticky nepřístupná.

Za ty méně kvalitní slovníky lze považovat Tomanův slovník výtvarných umělců,¹⁶ který nepřímo cituje a vychází z Dlabačova¹⁷ a Ottova slovníku naučného¹⁸. Později své předešlé drobné „nedostatky“ napравuje a uvádí na pravou míru ve svém novějším slovníkovém vydání¹⁹. Nejenom, že své heslo obohacuje o nová životopisná data a zjištění, ale taktéž zároveň přidává širší výčet Schaubergerových děl. I přes řadu mylných a v dnešní době již vyvrácených informací-přičtení, se zde úplně poprvé objevuje zmínka o výzdobě servitského kostela ve Veselí nad Moravou.

Podobně se o sochařovi zmiňuje ve svém slovníku i August Prokop.²⁰ Ten je však „rekordmanem“ v dataci umělcova předčasného skonu, kdy ho klade již do roku 1734. O něco níže se dočteme, že rok úmrtí podle starších autorů poupravuje na r. 1751. Jeho slovníkové heslo je však oproti jiným mnohem rozsáhlejší, životu a dílu sochaře J. J. Schaubergera věnuje téměř celou jednu stranu. Nebojí se ani umělecké kritiky jeho umělecké tvořivosti. Kdy doslova píše: „*Z pozdějších prací nejjemněji ztvárnil dětské postavy, větší postavy byly ve své podobě vyumělkovaně přehnané.*“ Stejně, jako již o mnoho dříve Schweigl, zmiňuje, že byl ve své tvorbě poučen u věhlasného italského štukatéra Baldassara Fontany. Avšak poprvé uvádí dvě konkrétní sumy, které Schauberger za své realizace obdržel. Jde o práce na židlochovickém zámku, za které měl vyinkasovat 750 florinů²¹ (rýnských zlatých) a 1200 fl. za jeho mistrovské dílo Caesarovou kašnu

¹⁴ KRYŠTOVSKÝ 1939, 1–28.

¹⁵ Stephan Christ, zdejší představený řádu (kvardián), začal psát svoji kroniku (anály) až v roce 1733. Ta je dnes, po ztrátě dobových účetních knih, prakticky jediným „dostupným“ archivním pramenem ke stavební historii minoritského klášterního komplexu, i když samotnou opravdovost autorových informací nelze ověřit v jiných písemnostech, lze mu však důvěřovat zejména při popisu barokizace kostela, kde byl Christ jejím přímým účastníkem.

¹⁶ TOMAN 1936, 600. Velmi úsměvně působí konkrétní zmínka: „Ve farním chrámě holešovském se od něho zachoval obraz Nanebevzetí P. Marie, barevně velmi působivý.“

¹⁷ DLABAČ 1815, col. 34.

¹⁸ OTTO 1904, 953.

¹⁹ TOMAN 1950, 417.

²⁰ PROKOP 1904, 1238.

²¹ dále jen „fl.“

v Olomouci. Zajímavá je informace o jeho žácích, J. A. Nessmannovi a A. Zahnerovi. I přes řadu drobných chronologických nesrovnalostí jde přinejmenším o velmi zajímavý zdroj toliko potřebných informací, na které musí být brán zřetel.

Z vymanění slovníků a jejich hesel nás posouvá v čase dílo Cecílie Hálové-Jahodové²². Ve svém (na tu dobu velmi rozsáhlém) díle o Brně a jeho stavebním a uměleckém vývoji opět pojednává o vzájemném uměleckém vztahu mezi Baldassarem Fontanou a J. J. Schaubbergerem, zejména co se týče prací olomouckých. Stejně jako i mnoho dalších přejímá Schweiglova slova, když o něm mluví jako o dokonalém umělci s neobyčejnou dovedností v technice kresby. Vlastními slovy přidává: „*Jeho sochařské umění, značně neklidné nadbytkem pohybu a netající se i silnými rysy naturalismu, vidíme v plné šíři především na jeho výzdobě v chrámu minoritského z doby po roce 1732.*“²³ Mimo jiné uvádí jako Schaubbergerovy spoluautory při výzdobě průčelí Lorety a sv. Janů sochaře J. Schertze a J. Ch. Pröbstla, což se do jisté míry zakládá na pravdě. Bohužel zde chybí patřičné odkazy na starší literaturu, z níž autorka čerpala²⁴. Bohužel postupem věků došlo ke ztrátě zejména účetních knih týkajících se právě barokizace minoritského kostela sv. Janů²⁵. Hálová-Jahodová se o Schaubbergerovi ještě okrajově zmiňuje ve svém díle o Sochařské rodině Schweiglů²⁶ Krátce zde pojednává zejména o dvou brněnských realizacích, a sice o výzdobě dvou celo-štukových oltářů minoritského kostela sv. Janů, Ukřižování a Panny Marie bolestné, které datuje do roku 1732, a taktéž se následně zmiňuje o jeho další tvorbě pro jezuitský kostel Nanebevzetí Panny Marie, kde uvádí, že je Schaubberger autorem prací na hlavním oltáři a bohaté štukové výzdoby interiéru celého kostela z roku 1735.²⁷ V této práci se poprvé setkávám s budoucím Schaubbergerovým švagrem a spolupracovníkem Ondřejem Zahnerem, který, jak autorka píše, přichází do Brna na sochařovo vyzvání z Vídně²⁸. Dnes je však tato teorie zřejmě správně vyvrácena M. Stehlíkem.

Právě se jménem brněnského M. Stehlíka se dostáváme konečně k soudobější literatuře, která již nahlíží na dobovou literaturu s větší dávkou kritiky moderního historika umění. Jeho osoba je spojena téměř s veškerým dosavadním poznáním o životě a díle

²² HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, zejména 160–188.

²³ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 174.

²⁴ Ve fondu E 49 (Minoriti Brno) MZA v Brně došlo totiž ke ztrátám některých zásadních materiálů. Podle inventáře by se ke stavebním dějinám měly vztahovat karton 11, kniha 22- účty za stavbu kostela z let 1739–1776, karton 62 statky kostela 1721–1728 a inv. č. 89 účetní kniha z let 1739–1776, ty dnes ovšem nelze dohledat, protože ve fondu chybí.

²⁵ ztrátu archiválií dokládá záznam z generální inventury MZA Brno z roku 2001.

²⁶ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1968, 59–78.

²⁷ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1968, 60.

²⁸ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1968, 61.

sochaře Jana Jiřího Schaubegera, i když samotný umělec nikdy nebyl zrovna jeho „šálek kávy“, jak se o něm sám vyjadřuje. Přesto jeho dosavadní studie mají pro naši vlastní badatelskou činnost zásadní význam.

Z jeho starší tvorby vyzdvihneme studii o kultuře v době baroka.²⁹

Ucelenější představu nám dává jeho článek ve Sborníku prací Filosofické Fakulty Brněnské univerzity: *Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*.³⁰ Dále pak rozsáhlá kapitola *Sochařství vrcholného baroka na Moravě* z edice *Dějiny českého výtvarného umění*.³¹ Nesmíme ani opomenout kapitolu o *Barokním sochařství na Moravě a Itálie*³² a konečně v neposlední řadě na křídovém papíře tištěnou publikaci, společné dílo předních moravských historiků a historiků umění: *Barokní sochařství na Moravě a ve Slezsku*.³³ Stehlík je zde autorem hned dvou zásadních kapitol doplněných o katalog: *Sochařství*³⁴ a *Umělecké řemeslo*³⁵. V téže publikaci je spoluautorem pojednání o *Osobitosti barokního umění na Moravě a ve Slezsku*.³⁶

Ani v první dekádě 21. století se M. Stehlík pisatelsky neodmlčel, ba naopak, vydává své, dle našeho názoru stěžejní, dílo pro tvorbu barokního sochařství na Moravě: *Barok v soše*.³⁷ Kniha souhrnně pojednává o všech doposud poznaných, tištěných a vydaných poznacích nejenom o samotném moravském barokním sochařství, ale zejména o jeho předních představitelích a jeho dalších kulturně-historických aspektech.

V jednotlivých člancích a kapitolách se Stehlík samostatně věnuje i předním moravským sochařům, jako jsou například: Ignác Langelacher³⁸, Ondřej Zahner³⁹, Jan Adam Nesmann⁴⁰ a Filip Sattler⁴¹. Právě prvně jmenovaný se stal autorovou „životní láskou“, když se I. Langelacher stává jakýmsi „prostředníkem“ jeho prvotního zájmu o sochařství vůbec. V postavě Stehlíka najdeme velmi správné („kritické“) pojetí k přístupu k sochařství ve středoevropském kontextu, zhodnocením především jeho italských či vídeňských (rakouských) a jiných vlivů.

²⁹ STEHLÍK 1969, 173.

³⁰ STEHLÍK 1975–1976, zejména 27–30.

³¹ STEHLÍK 1989, 510–539.

³² STEHLÍK 1991, 21–27.

³³ Krsek/Kudělka/Stehlík/Válka 1996.

³⁴ Krsek/Kudělka/Stehlík/Válka 1996, 77–111.

³⁵ Krsek/Kudělka/Stehlík/Válka 1996, 149–170.

³⁶ Krsek/Kudělka/Stehlík/Válka 1996, 171–180.

³⁷ STEHLÍK 2006.

³⁸ STEHLÍK 1949.

³⁹ STEHLÍK 1998, 7–24.

⁴⁰ STEHLÍK 1973, 181–184.

⁴¹ STEHLÍK 1960, 616–620.

V nové encyklopedii českého výtvarného umění⁴² není autorem hesla o Janu Jiřím Schaubergerovi nikdo jiný než již mnohokrát zmiňovaný M. Stehlík. Za jeho celoživotní dílo a zájem o umění mu patří velké poděkování - uznání, které si za svou více jak šedesát let trvající kariéru předního kunsthistorika, odborníka, obdivovatele a ochránce památek, nejenom sochařských, zcela jistě zaslouží.

Dílo V zrcadle stínů s podtitulem Morava v době baroka 1670–1790⁴³ nabízí hned dvě kapitoly z pera M. Stehlíka: Sochařské dílny a městské cechy⁴⁴ a Ondřej Schweigl (1735-1812): sochař a „učení umělec“.⁴⁵

S dalším významným brněnským profesorem, Jiřím Kroupou, je spojen článek v bulettinu MG v Brně – Proměny svatotomášského kláštera v 18. století.⁴⁶

K neznámějším brněnským autorům průvodcovské publikace patří zcela jistě Páter Jiří Bílek⁴⁷. Jeho pojednání o brněnských kostelích doplněné o řadu fotografií zcela jistě snese každé oko i toho nejzarytějšího uměleckého kritika.

Velký kus práce odvedl ve své (dvou) svazkové publikaci o Uměleckých památkách Moravy a Slezska, Bohumil Samek⁴⁸ Samkův soupis památek přináší však jen „letmý exkurz“ k poznání jednotlivých pamětihodností. V jeho publikaci se setkáváme velmi často s mylnými a zavádějícími informacemi, bez důležitého odkazu na odbornou literaturu. Přesto jde o dílo svým rozsahem na tehdejší dobu nebyvalé, přesto se neubráníme určitému typu kritiky a polemizace.

Jistým odtržením se dostáváme k dalším autorům, tentokrát však již „olomoucké provenience“ jako je Rudolf Chadraba^{49 50}, který se hned dvakrát v krátkém časovém sledu věnuje první Schaubergerově známe moravské realizaci – Caesarově kašně. Ve své práci se rozebíral především problematiku ikonografie v širších souvislostech a v návaznosti na celý soubor olomouckých kašen. Chadraba jako vůbec první si povšiml a upozornil na vztahy se sochařským dílem věhlasného italského tvůrce vrcholného baroka G. L. Berniniho. Své poznatky přidává i další neméně uznávaný odborník Milan Togner⁵¹, který se však zabýval kašnou spíše v souvislostech s kameníkem Václavem Renderem, který byl hlavním předmětem jeho zájmu. V jeho dalším článku v časopise Umění krátce pojednává

⁴² HOROVÁ (ed.) 1995, 734–735.

⁴³ KROUPA (ed.) 2003.

⁴⁴ STEHLÍK 2003a, 160–183.

⁴⁵ STEHLÍK 2003b, 324–335.

⁴⁶ KROUPA 1994, 50.

⁴⁷ BÍLEK 1985, zejména 59–61; BÍLEK 2006.

⁴⁸ SAMEK 1994, SAMEK 1999.

⁴⁹ CHADRABA 1968.

⁵⁰ CHADRABA 1971, 17–35.

⁵¹ TOGNER 1973, 226-239.

o kamenících, zednicích a stavitelích působících v Olomouci mezi roky 1650-1780.⁵² K Caesarově kašně se opět vrací například i Leoš Mlčák⁵³ ve svém příspěvku o jejím restaurování. O historii Olomouce a jejích uměleckých památkách se dozvídáme z publikace sepsané trojicí zdejších předních autorů (rodáků).⁵⁴ Je v ní uveden jeden nepochybně pravdivý, a přitom dnes těžko uvěřitelný fakt. „Dne 14.4. 1725 je Render vyzván městskou radou, aby předložil návrh na další kašnu, Caesarovu, tak, aby,....ke dni sv. Michala (29. 9.) v ní mohla voda téci...“⁵⁵ Celá kašna byla skutečně v tomto krátkém termínu hotová. Takže za pět měsíců se podařilo společnými silami, tou dobou již uznávaného a zkušeného kameníka Rendera a s nemalým přispěním zdejšího nově příchozího nezkušeného tovaryše Jana Jiřího Schaubegera, vyhotovit toto zdařilé dílo. Mladý tovaryš provedl svou práci – sousoší jezdce na vzpínajícím se koni jako svůj mistrovský kus („Meisterstück“). Přitom jak je všeobecně známo, patří jezdecká socha k nejnáročnějším sochařským úkolům vůbec. Jak se později dovídáme, byl tehdy sotva pětadvacetiletý tovaryš (učeň) za svou velkolepou práci náležitě odměněn, nejenom nemalou finanční odměnou v podobě 1200 fl., ale prakticky vzápětí, o pár dní později se mu dostává ještě mnohem společensky významnějšího ocenění, stává se měšťanem olomouckým.

Avšak mnohem jasnější a ucelenější představu o době a tvorbě barokní Olomouce nám dává moderně pojatá trojsvazková publikace Olomoucké baroko⁵⁶, která navazuje na předešlou neméně úspěšnou výstavu stejného názvu. První svazek s příznačným podtitulem - *Proměny ambicí jednoho města*, pojednává především o budování vlastní olomoucké tradice, identity města, ikonografii, mytologii, vzniku zdejší Akademie a v neposlední řadě nám popisuje těžkosti spojené s válečnými útrapami obyvatelstva, které město zakoušelo zejména v době třicetileté války, a tragický osud města završuje epidemie vše likvidujícího moru. Se sochařským mistrem Janem Jiřím Schaubegerem se podrobněji setkáváme v samostatné kapitole věnované již mnohokrát výše zmiňované Caesarově kašně⁵⁷. Na těchto pár stránkách nás svou pozorností zprvu na první pohled upoutá fotografie z roku kolem 1920, kde je krásně vidět, že kašna touto dobou ještě sloužila nejenom jako zkrášlující prvek Horního náměstí, ale především jako zdroj a zásobárna pitné vody pro zdejší obyvatelstvo, které si ji odnáší doslova „v kýblech“ domů. Za

⁵² TOGNER 1977, 265–271.

⁵³ MLČÁK 1983, 151–157.

⁵⁴ HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984, zejména 104–112.

⁵⁵ HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984, 107.

⁵⁶ JAKUBEC/PERŮTKA (ed.) 2010–2011.

⁵⁷ JEMELKOVÁ 2010, 119–122.

povšimnutí stojí i fakt, na fotografii zcela jasně viditelný, že jezdec ještě tou dobou třímal v ruce zlatý meč a nad hlavou (ve vlasech) mu „plápolala“ též zlacená hvězda s volnou drapérií.⁵⁸

Mnohem zajímavější poznatky o sochařství ve zdejší moravské metropoli nabízí zejména druhý díl publikace Olomouckého baroka,⁵⁹ která nese příznačný podtitul *Výtvarná kultura let 1620–1780*. Zmínky o tvorbě zdejší sochařské proveniencí najdeme v souhrnu obsažené hned ve čtyřech samostatných kapitolách, doplněných o katalog.⁶⁰ Podrobněji se setkáváme se jménem sochaře Jana Jiřího Schaubergera v kapitole *Sochaři a sochařství baroka v Olomouci* sepsanou Martinem Pavlíčkem.⁶¹ Třetí díl této edice⁶² už je spíše jen jakýmsi doplněním, předešlých obsahem rozsáhlejších publikací. Pojednává především o historii a kultuře moravské barokní metropole v letech 1620–1780.

Kvalitní výčet olomouckých publikací uzavírá katalog Ondřeje Zahnera (1709-1752)⁶³, který, jak již bylo předesláno, se stává nejenom Schaubegerovým švagrem, když se taky vzal Sturmerovou dceru⁶⁴, ale zejména jeho hlavním spolupracovníkem a po jeho předčasné smrti (1744) nositelem započatého díla.

K další literatuře, která bývá často odbornou veřejností považována pro svoji nevěrohodnost za spíše méně přínosnou, můžeme považovat řadu *Vlastivědy moravské*⁶⁵, jejíž historie sáhá na přelom 19. a 20. století. Výjimkou potvrzující pravidlo jsou zejména v poslední době (dvou dekád) vydané publikace této uměnovědné řady. Přínosným se stal zejména sborník *Veselsko*, který nám objasňuje některá hlubší poznání o servitském kostele sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou, kde se skrývá i dvojice štukových oltářů J. J. Schaubergera. Zmiňovaná kniha taktéž neopomíná citovat její literární předlohy, starší prameny⁶⁶ a nalezené archivní materiály. Autorem kapitoly o zdejších uměleckých památkách je Jaroslav Sedlár⁶⁷, který i přes drobné nedostatky nám přináší slušný exkurz do poznání zejména zámku a trojice kostelů⁶⁸.

⁵⁸ JEMELKOVÁ 2010, 121.

⁵⁹ JAKUBEC/PERŮTKA (ed.) 2010, zejména 119–212.

⁶⁰ PAVLÍČEK 2010a, 119–141; ZÁPALKOVÁ/JEMELKOVÁ 2010, 142–150, PAVLÍČEK 2010b, 151–160; ZAPLETALOVÁ 2010, 161–166; JAKUBEC/PERŮTKA (ed.) 2010, 167–212.

⁶¹ PAVLÍČEK 2010a, zejména 132–133.

⁶² JAKUBEC/PERŮTKA (ed.) 2011, *Olomoucké baroko III – výtvarná kultura 1620–1780*.

⁶³ JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2010, zejména 25–29.

⁶⁴ Ondřej Zahner se zřejmě stává novým vedoucím mistrem, když si bere roku 1735 Sturmerovu dceru Marii Elizabeth, která se velmi záhy po otcově smrti (1737) stala hlavní dědičkou a vedoucí sochařské dílny.

⁶⁵ NEKUDA (ed.) 1999.

⁶⁶ HURT/NĚMEČEK 1973.

⁶⁷ SEDLÁŘ 1999, 395–483.

⁶⁸ servitský kostel sv. Andělů Strážných (poprvé vysvěcen 1739/1741), kostel sv. Bartoloměje (vysvěcen 1741) a zdejší nejstarší, původně gotický (barokizovaný), kostelík Panny Marie.

Předmětem našeho zájmu se stala i umělecky nepřilíš hodnotná a přínosná literatura spíše průvodcovského typu, která je často vydávána v řádu dvou desítek stránek včetně fotografií. Přesto nám dovoluje lépe poznat konkrétní stavbu – kostel, kapli, klášter, atd.⁶⁹ I když tomuto typu „rychlo publikace“ nelze zcela objektivně přikládat žádnou větší váhu.

Dobovou literaturou jsou farní kroniky⁷⁰, i když i v tomto případě musíme brát jejich údaje s větší dávkou „skepse“ a určitého nadhledu. Často se nám dochovaly jen jejich mnohem mladší přepisy, starších (dávno zmizelých) kronik z přelomu století devatenáctého a dvacátého. Ale i zde se mnohdy setkáme s pozoruhodnými informacemi, které nám mohou napomoci k dalšímu hlubšímu poznání zkoumaného díla a památky. Co je však oproti tomuto typu literatury pro historika umění velmi přínosné, jsou především moderně zpracované stavebně-historické průzkumy. S jedním takovým, kvalitně velmi dobře propracovaným, jsme se mohli setkat v minoritském kostele sv. Janů v Brně⁷¹.

Avšak pro naši vlastní práci mnohem větší poznání přináší několik, časem dávno zapomenutých, diplomových prací na katedře dějin umění FFUB. Zejména se jedná o obsahově velmi přínosné dílo Ludmily Hladíkové⁷². Ve své práci nesoucí příznačný název *Sochařské dílo Jana Jiřího Schaubergera na Moravě*, nám přináší hlubší poznání sochařova díla. Závěrem obohacuje svoji nemalou badatelskou činnost o soupis doposud připsaných realizací. Autorka si zaslouží hluboký obdiv nad odvedenou prací, i když obsahuje řadu nesrovnalostí, špatných připsání děl, datací apod.

K sochařské výzdobě Svatých schodů při minoritském kostele sv. Janů v Brně se ve své bakalářské diplomové práci věnuje Dagmar Kubíčková⁷³.

Poslední uvedenou diplomovou prací je dílo Mileny Horňanské⁷⁴, která se věnuje „dovršiteli“ moravského barokního sochařství O. Schweiglovi.

Vlastní, a pro kunsthistorika zásadní, způsob nazírání na barokní sochařství v celoevropském kontextu nám přibližuje Blažičkova⁷⁵ publikace o Sochařství baroku v Čechách. I když od doby vzniku knihy uplynula pěkná řádka let (více jak půl století), zůstává tato publikace zásadním zdrojem informací o přehledu vývoje sochařství a práce sochaře v barokní době v Čechách. Vhodným doplňujícím dílem se stal sborník, který

⁶⁹ PLECHÁČKOVÁ–MUCALÍKOVÁ (ed.) 2008; KUDLÍKOVÁ/KORCOVÁ 2010; VRBACKÝ 2006; KOUTNÁKOVÁ/KVAPIL 2005.

⁷⁰ FARNÍ KRONIKA 1899–1942.

⁷¹ Stavebně historický výzkum kostela v. Janů, loretánské kaple, zvonice a budovy konventu u brněnských minoritů.

⁷² HLADÍKOVÁ 1999.

⁷³ KUBÍČKOVÁ 2010.

⁷⁴ HORŇANSKÁ 1956.

⁷⁵ BLAŽÍČEK 1958.

vyšel k počtě pilné, celoživotní práce již zmiňovaného Oldřicha Blažíčka⁷⁶. Kniha zahrnuje příspěvky jednotlivých autorů, kteří svým určitým způsobem vycházejí z jeho odkazu a pokračují v jeho započaté práci ve snaze o hlubší pochopení dopadů a vlivu barokní doby na nás samotné, a to i v komplexním celoevropském měřítku. O. Blažíček se může pyšnit jistě celou nepřebornou řadou odborných článků, knih a publikací o umění baroku v Čechách.^{77 78} Nesmíme ani zapomenout na díla dalších předních českých odborníků na baroko, jako jsou Jaromír Neumann⁷⁹, Pavel Preiss⁸⁰, Mojmír Horyna⁸¹, Vít Vlnas⁸², Ivo Kořán⁸³ a mnozí další, kteří taktéž obohacují poznání Baroka v českých zemích.

Ze zahraniční literatury jen namátkou přidávám dvě publikace, které stojí zcela jistě „minimálně“ k nahlédnutí.^{84 85}

O barokním sochařství a umění vůbec vznikla celá řada nepřeborných a hodnotných publikací, odborných příspěvků, článku nepočítaje. Všechny se do výčtu těch nejzákladnější ani vejít nemohly, přesto se s mnohými dalšími odbornými příspěvky, a taktéž typem především novým, autentickými, dobovými archiváliemi (listinami, kronikami, smlouvami, účty, stvrzenkami atd.), setkáme dále v textu.

⁷⁶ FREIMANOVÁ (ed.) 1992.

⁷⁷ BLAŽÍČEK 1967.

⁷⁸ BLAŽÍČEK (ed.) 1973

⁷⁹ NEUMANN 1969.

⁸⁰ PREISS 1964.

⁸¹ HORYNA 1998.

⁸² VLNAS (ed.) 2001.

⁸³ KOŘÁN 1999.

⁸⁴ HABERDITZL 1923.

⁸⁵ KALINOVSKI 1986.

2. Život a dílo Jana Jiřího Schaubergera

Hned v úvodu této kapitoly se nám nabízí (řečnická) otázka: „*Co vlastně skutečně víme o životě sochaře a štukatéra Jana Jiřího Schaubergera?*“ Odpověď je z dnešního úhlu pohledu doby, kterou my momentálně žijeme, tedy že asi nejspíš mnoho ne. Zkusme si hned v úvodu, alespoň v duchu, připustit několik zásadních kulturně-historických faktů té doby⁸⁶. O čem mohl přemýšlet mladíček, sotva pětadvacetiletý sochařský tovaryš (učeň) Johann Georg Schaubberger, když přichází na Moravu, už nikdo neví.⁸⁷ Jeho první kroky jako nově příchozího vagantního umělce, jak víme z dochovaných pramenů, vedly přímo do tehdejšího „uměleckého centra (srdce)“ Moravy, v duchu baroka velkolepě se rozvíjející Olomouce. Poprvé je uváděn a spojován s rokem 1725⁸⁸, kdy se na zdejší umělecké scéně uvedl svým „Meisterstückem“ – Caesarovou kašnou⁸⁹ [1]. Za tento velkolepý kousek si zasloužil nejenom získání mistrovské zkoušky⁹⁰ [2], ale zejména i patřičné společenské uznání spojené s nemalým finančním oceněním (1200 fl.). Prakticky v zápětí se stává mladý sochařský mistr olomouckým měšťanem⁹¹ a ještě téhož roku si bere za svou manželku Marii Theresii⁹², dceru zdejšího velmi váženého sochaře Jana Strurmera⁹³. Jmenovaný mistr se stal v Schaubbergerových počátcích jeho jistým „chlebovárcem“. Právě ve Sturmerově dílně nejspíš talentovaný sochař původem z Vídně pracoval. Schaubberger se tak „postavil“ po bok známých sochařů, kameníků a umělců,

⁸⁶ Olomouc, která přečkala hned několik útrap přelomu dvou století v podobě třicetileté války (1645-1650), obrovského požáru (1709), který zachvátí prakticky celé historické centrum a řada kostelů vyhořela, a v neposlední řadě si v letech 1714–1716 prošla morovou epidemií, které padlo za oběť téměř na 3000 zdejších obyvatel, se ocitá na samém vrcholu své hospodářské, sociální, policejní a kulturní snahy trvajících celou řadu let. Vše opět „zpomalila“ až další „válečná vřava“, tentokrát tzv. války o rakouské dědictví a okupace pruských vojsk v letech 1741–1742. Nesmíme opomenout ani závažný fakt, že město Olomouc bylo sídlem zdejších biskupů, kteří se svou zálibou v umění nikdy netajili.

⁸⁷ PROKOP 1904, 1245 - uvádí, že již o rok dříve (1724) zhotovil Johann Georg Schaubberger svoji jezdeckou sochu císaře Galia Julia Caesara v Olomouci, za kterou obdržel již zmiňovaný finanční obnos ve výši 1200 florinů (zlatých).

CHADRABA 1968, 3, „J. J. Schaubberger odevzdává své sousoší jako svůj mistrovský kus v roce 1724.“

NEŠPOR 1936, 171, taktéž nesprávně datuje sochu již do roku 1724.

⁸⁸ Doložitelnou skutečností však zůstává, že byl mladý sochař „*Georg Johann Schaubberger Bildhauer*“ zapsán do Cechovní knihy místních zlatníků 16. srpna 1725 (SOA, fond M-3-42, karton 1, inv. č. 2, sign. 603, folio č. 16.).

⁸⁹ HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984, 107. Caesarova kašna, společné dílo Václava Rendra a J. J. Schaubberga byla uvedena do provozu téhož roku (1725) ke dni sv. Michala tehdy připadajícího na 29. září.

⁹⁰ Stává se dalším sochařem zapsaným do cechu. Před ním o čtyři roky dříve (v roce 1721) byl do cechu zapsán Phillip Sattler (SOA, fond M-3-42, karton 1, inv. č. 2, sign. 603, fol. č. 14).

⁹¹ RÖDER 1934, 125. Schaubberger je jmenován olomouckým měšťanem čtyři dny po té, co byl zapsán do cechovní knihy, a to konkrétně 20. srpna 1725.

⁹² RÖDER 1934, 135. Svatba Sturmerovy dcery Marie Therezie a talentovaného tovaryše(?)/(sochařského mistra) Johanna Georga Schaubberga se konala 26. listopadu 1725. V den své svatby byl skutečně J. J. Schaubberger již sochařským mistrem.

⁹³ Jan Sturmer (1679–1729) byl zdejším cechovním sochařem od roku 1713 (SOA, fond M-3-42, karton 1, sign. 603, folio č. 13).

jakými byli zejména Václav Render, Phillip Sattler, Augustin Jan Thomasberger, Josef Winterhalder st. a mnozí další. Všichni zmiňovaní působili ve zdejší metropoli již dávno předtím, než se zde mladý, nadějný Schaubberger ukázal. Výsostného postavení se zde dostávalo zejména znamenitému kameníkovi Václavu Renderovi (1699–1733). Avšak na mladého Schaubbergera nejvíce zapůsobil slavný italský štukatér Baldassare Fontana⁹⁴, který působil na Moravě již mnoho let a zanechal po celé její jižní části nemalé stopy své umělecké činnosti.

Vraťme se ale na samotný začátek, k osobě Jana Jiřího Schaubbergera (Johanna Georga Schaubbergera). Přesné datum, kdy se později uznávaný sochař a štukatér narodil, není doposud přesně známo. Všeobecně se v literatuře uvádí, že se narodil kolem roku 1700.⁹⁵ Víme jen, že se narodil ve Vídeňském Novém Městě jako syn Georga Schaubbergera.⁹⁶ První, kdo právě tento rok označil za datum jeho narození, byl moravský sochař Ondřej Schweigl (1735–1813), kterého natolik Schaubbergerova tvorba oslovila, že jej vlastní formou dál interpretoval ve svých budoucích dílech. Autoři všech dalších slovníkových hesel a publikací o J. J. Schaubbergerovi rok narození (1700)⁹⁷ téměř bezesbýtku přebírají a považují jej za směrodatný. Chronologicky vzato, lze tento rok považovat za velmi pravděpodobný. Přesné datum vlastního „příchodu na svět“ k poznání budoucího sochařova díla není (dle našeho názoru) až na tolik důležité. Mnohem směrodatnější je doba několik let poté, kdy mladý umělec fyzicky a hlavně umělecky dospíval. Nad sledem jeho životních událostí se můžeme dnes se značným odstupem doby jen dohadovat.

Asi prvních pětadvacet let⁹⁸ strávil mladý umělec patrně v některých z vídeňských sochařských škol⁹⁹. Osobně se domnívám, že mohl být studentem z některých vídeňských uměleckých škol či přímo vídeňské Akademie. Tuto domněnku je však třeba ověřit především v archivních materiálech přímo v rakouské metropoli.

⁹⁴ STEHLÍK 1991, 22. Baldassare Fontana (1661–1733), některá slovníková hesla patrně mylně uvádějí jeho životopisné údaje o tom, že zemřel jako osmdesátiletý (1658–1738). Nicméně již roku 1688 začal na Moravě realizovat zakázky především pro biskupa Karla knížete Lichteinsteina-Castelkorna a premonstrátský klášter na Hradisku u Olomouce.

⁹⁵ V informačním systému abArt na webových stránkách jsme dohledali toto přesné datum: 7. září 1700, ale důvěryhodnost zdroje není známá.

<http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=pusobeni&IDosoby=51461>, vyhledáno 13.2.2012.

⁹⁶ SCHWEIGL 1784, sign. 196.

⁹⁷ PROKOP 1904, 1238. Ten datum narození uvádí kolem roku 1703?.

⁹⁸ Tato doba umělcova života však zůstává doposud bohužel neobjasněná. S určitostí a přesností nemůžeme říci, jak se nakonec J. J. Schaubberger ke svému budoucímu sochařskému řemeslu dostal.

⁹⁹ HLADÍKOVÁ 1999, 7.

Vraťme se teď opět do roku 1725, kdy se J. J. Schauberger dle dochovaných archivních materiálů skutečně dostává do Olomouce. Město bylo v barokní době místem, které si musel každý mladý vagantní umělec doslova „zamilovat“, a tak není divu, že se zde mladý sochař na čas usadil. Založil rodinu, koupil si dům a ocitl se velmi pravděpodobně ve Sturmerově¹⁰⁰ zaběhlé dílně po boku takových sochařských mistrů, jako byli Augustin Johann Thomasberger (Tomesberger), Phillip Sattler či předčasně zemřelý Tobias Schütze (1724 nebo 1726?)¹⁰¹.

Olomouc v době, když Schauberger přišel, byla i místem dlouhodobého vleklého sporu mezi jednotlivými cechy a umělci¹⁰². Vlivem většího oceňování invence nově příchozích umělců a samotných řemeslníků dochází k velmi častým protestům vznesených místní městské radě k projednání. Tento vývoj vyvrcholil roku 1719 sporem mezi malíři a sochaři¹⁰³.

Prvních pár let strávených ve zdejší městi žil pravděpodobně J. J. Schauberger spolu se svou rodinou a dětmi v domě svého tchána, ale již během následujícího roku (1726) se začíná situace pomalu obracet jiným směrem.

Během roku 1726 se dostává „vavříny ověšený“ sochařský mistr velkou a možná osudovou zakázku na výzdobu **Lorety při kostele brněnských minoritů sv. Janů**.

Začíná se pomalu odvíjet další životní cesta, která je zakončena trvalým pobytem jeho rodiny a jeho samotného v Brně.

V časovém rozmezí mezi léty 1725–1728 tráví Schauberger většinu času na svých častých pracovních cestách mezi Olomoucí a Brnem.

První písemně podloženou účast již (z 15. prosince 1725) na výzdobě nově vybudované Nazaretské chýše – *Casa Sancta*, najdeme v článku o brněnské architektuře od Zdeňka Kudělky.¹⁰⁴

¹⁰⁰ STEHLÍK 2003a, 16. Jan Sturmer (1675-1729) původem z pruského Královce

¹⁰¹ spíše zemřel již roku 1724, i když většina literatury uvádí datum úmrtí prostě do roku 1726.

¹⁰² SOA Olomouc, fond M-1-1, ZR (zlomky registratur), karton 6, inv. č. 140, st. sign 3B/II. „Zlatníci a sklenáři proti odloučení malířů a sochařů 1719-1735“ V těchto archivních dokumentech se Schaubergerovo jméno vyskytuje sice jen jedinkrát v podobě podpisu na reverzní straně folia č. 34. Naproti tomu téměř na všech dalších archiváliích ohledně sporu se vyskytuje signatura Jana Sturmera, který jako uznávaný a sebevědomý umělec patrně chtěl brzké vymanění se ze společného cechu a získání suverénnějšího postavení pro zdejší sochaře.

¹⁰³ HLADÍKOVÁ 1999, 8.

¹⁰⁴ KUDĚLKA 1961, 300 - ten ve svém příspěvku k dějinám brněnské barokní architektury uvádí přepis rozpočtů architekta Mořice Grimma uložených ve fondu ACO H/33 v MZA Olomouc.

Mimo jiné obsahuje konkrétní zápis, že bylo vyplaceno 15. prosince 1725: „H. Johannu Georg Schauberger, Ollmützer bildhauer, für die 2 Altari, nämli. auf der Heil. Stiegen und S. Josephi Capelle; für die steinerne Kindel auf der Galeri der Heil stiegen; Für die Kindel über den 4 Lauretainischen Türen samt der Marmolierer laut Contract“ celkem 850 fl.

Není dodnes zcela jasné, jak se k této práci pro minoritský konvent mladý sochař vlastně dostal. Pravděpodobně nejenom díky svému věhlasu získaného za svůj mistrovský kus, ale jistě i na doporučení neznámého přímluvce¹⁰⁵.

J. J. Schauberger není jediný sochař a štukatér, který zde tvořil, mimo jiné se zde objevují brněnští sochaři Johann Scherz¹⁰⁶ a Johann Franz, vídeňský sochař Michael Ignatio Günst¹⁰⁷ a štukatér Michael Fontana¹⁰⁸, syn slavnějšího otce Baldassara Fontany. K roku 1727 se zde objevuje několik dalších zápisů o menších částkách za jednotlivé sochařské a štukatérské práce. Poslední zápis je z 9. února, o proplacení drobné částky 93 fl.

Vlastní loretánský chrám s ambity a kaplemi sv. Anny a sv. Josefa, spolu se Svatými schody (Scala Sancta)¹⁰⁹ byl vybudován podle plánů věhlasného architekta Mořice Grimma¹¹⁰ v letech 1722–1726¹¹¹. Hlavním iniciátorem stavby byl zdejší minorita P. Barnabáš Freisler, který přichází do brněnského konventu roku 1711, a o čtyři roky později se zde stává jejím řádovým představeným - kvardiánem. Následujícího roku žádá olomouckou konzistoř a kardinála Schrattenbacha¹¹² o povolení výstavby loretského chrámu¹¹³ a 3. června roku 1716 se účastní slavnostního položení základního kamene olomouckým kanovníkem Janem Felixem, svobodným pánem Želeckým z Počenic [3].¹¹⁴

¹⁰⁵ Tím přímluvcem mohla být dle našeho názoru osoba jeho pozdějšího objednavatele, a sice olomouckého kanovníka Jana Felixe, svobodného pána Želeckého z Počenic, který byl častým přímluvcem a fundátorem zdejších minoritů, jak dokazuje zápis v knize „Memorabilia konventu sv. Janů v Brně“, MZA Brno, fond G 10, kniha č. 1352, folio 40.

¹⁰⁶ KUDĚLKA 1961, 300 - uvádí zápis, podle něhož bylo J. Scherzovi vyplaceno 22. července 1724 celkem 444 fl. za tři „obří“ sochy archandělů umístěných na štítě a dále za čtyři anděly na portále lorety.

¹⁰⁷ KUDĚLKA 1961, 300 - měl již roku 1722 sochař Michael Ignatio (Ignác) Günst vyinkasovat 370 fl. za celkem sedm mužských (andělských) figur

¹⁰⁸ KUDĚLKA 1961, 300 - rakouský štukatér italského původu Michael Fontana 26. června 1725 obdržel za své práce celkem 389 flr.

HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 176 – „italský umělec Michal Fontána narozený v severoitalském Como, od roku 1720 měšťan brněnský“. Byl synem již několikrát jmenovaného Baldassara Fontany a zemřel v Brně 29. dubna roku 1729.

¹⁰⁹ Vysvěcení Svatých schodů se uskutečnilo 26. ledna 1726 za přítomnosti kanovníka Jana Matěje svobodného pána z Thurnu.

¹¹⁰ KRYŠTOVSKÝ 1939, 19. Postavení celého loretského chrámu stálo celkem 34 100 zl. přičemž největší částku celých 18 000 zl. obdržel za svou práci právě zmiňovaný architekt Mořic Grimm.

¹¹¹ KRYŠTOVSKÝ 1939, 6. V letech 1716–1719 „byla nejprve postavena loreta pod širým nebem, která byla obklopena ambitem a za ní stály dvě kaple, sv. Jan a sv. Josef“ A teprve v druhé fázi byla vystavěna samotná kupole chrámu spolu se svatými schody.

¹¹² KREJSA 1986, 32. Olomoucký biskup Wolfgang Hanibal hrabě Schrattenbach (biskupem v letech 1711–1738) byl zároveň třetím zdejším kardinálem ve svém úřadu. Byl v diecézi velkým šířitelem úcty ke sv. Janu Nepomuckému, Panně Marii a celý život usiloval o beatifikaci Jana Sarkandra.

¹¹³ KRYŠTOVSKÝ 1939, 7. Konvent získává z Olomouce potřebné povolení ke dni 20. března 1716.

¹¹⁴ arcijáhen, infulovaný prelát, probošt kroměřížský, kanovník olomoucké kapituly a spolujitel (dědic) veselského panství v jedné osobě, Jan Felix svobodný pán Želecký z Počenic, je jedním z předních a zároveň velmi málo známých Schaubergerových duchovních fundátorů. Stál na samém počátku sochařovy tvorby a byl patrně i jeho velkým obdivovatelem, až do jeho smrti v roce 1731.

Podnět ke vzniku samotných Svatých schodů dal baron Michal Wertema, který ve své závěti z 3. dubna 1721 odkázal minoritům větší finanční obnos. Peněz bylo využito na dokončení chýše, na vystavění schodů a dostavbu kaple bratrstva Ježíše, Marie a Josefa (dnešní kaple sv. Josefa)¹¹⁵

V Loretě se Schauberger především aktivně podílel na výzdobě kazatelny, kaplí sv. Jana (dnes sv. Anny) a sv. Josefa a „hlavním oltářem“ Božského srdce Páně na samém vrcholu Svatých schodů,¹¹⁶ přičemž samotná ústřední socha Kristova srdce byla dodána až roku 1934 sochařem Proseckým¹¹⁷. Schauberger je na tomto oltáři především autorem ve štuku provedených dvojic adorujících andělů a v nástavci záoltářní niky vznášejících se andílků přidržujících kříž.

Nynější oltář sv. Josefa „altare privilegium“¹¹⁸ obsahuje dvojici nadživotních andělských postav [4] držících vždy v jedné ruce větvíčku, druhou se chytajících v bok a zkroušeně hledících směrem k oltářní nice, kde je na plátně zobrazena Smrt sv. Josefa. Oltářní architektura nesená dvojicí sloupů je završena bohatě zdobeným nástavcem, kterému vévodí trojice bolestných srdcí v gloriolě¹¹⁹ [5], a kolem nich se na oblacích vnášejí všudypřítomní flankující andělé (zobrazení jen v poprsí) a jiní jen tak, jakoby bez zájmu, posedávají na korunní římsě. Dílo je datováno zevrubně do rozmezí let 1725–1726/1727.

Na protější straně Svatých schodů se nalézá oltář sv. Anny (dříve sv. Janů), který je doplněn mimo dvojici adorujících andělů i o sochy personifikace Víry a Naděje¹²⁰. Zatímco protější svatojosefský oltář je s největší pravděpodobností raným, velmi kvalitním dílem J. J. Schaubergera, tak zde nás dílo nechává přinejmenším trochu na pochybách s připsáním díla umělcovi. I když je oltářní architektura vystavěna podobně, tentokrát nesená dvojicí sloupů na každé straně, a korunní římsa je taktéž doplněna o neodmyslitelné

¹¹⁵ KUDĚLKA 1961, 290.

¹¹⁶ KRYŠTOVSKÝ 1939, 19. Oltář na Svatých schodech ke cti Božského srdce Páně byl konsekrován roku 1729.

¹¹⁷ SAMEK 1994, 182 a BÍLEK 2000, 54.

¹¹⁸ SAMEK 1994, 181. Oltář sv. Josefa byl slavnostně konsekrován roku 1729 a do tohoto roku lze datovat i Schaubergerovu výzdobu. Je možné se domnívat, že v době krátce před svěcením došlo k zrcadlovému prohození obou bočních oltářů sv. Josefa a sv. Jana (dnes sv. Anny). Patříčný nápis v nástavci tuto naši domněnku potvrzuje a taktéž o tom nakonec píše i sám Kryštovský.

¹¹⁹ V nástavci nalezneme trojici bolestných srdcí, přičemž jedno má v sobě zabodnutý meč, jiné kříž a poslední hřeb.

¹²⁰ HLADÍKOVÁ 1999, 67–68 datuje oltář do roku 1734, kdy došlo v duchu loretské ikonografie z původního zasvěcení sv. Janu na nynější zasvěcení sv. Anně. Samotná sochařská díla (zastoupena především zmiňovanou čtveřicí postav v životních velikostech) vykazují do jisté míry známky Schaubergerovy tvorby, ale s jistotou však nelze určit, zdali se opravdu jedná s určitostí o dílo tohoto barokního sochaře.

andílky, tak je zde na první pohled zřejmý kvalitativní rozdíl mezi oběma oltáři.¹²¹ Na sochařské výzdobě této kaple se mohlo podílet společně hned několik umělců.

V případě loretánské zakázky je možná Schaubergerova spolupráce s dalšími sochaři především na výzdobě průčelí. Konkrétně je dle našeho názoru možným autorem (spíše spoluautorem)¹²² reliéfní výzdoby s námětem trojice po moři plujících lodí [6], doplněnou o skupinu letících andělů podpírající mariánskou chýši nesenou na oblacích. O tomto možném Schaubergerově autorství již o mnoho let dříve pojednává C. Hálová-Jahodová ve své publikaci o stavebním a uměleckém vývoji města Brna.¹²³

Co se týká výzdoby interiéru a souboru drobných soch, především dětských andělských bytostí, se v literatuře dává do spojitosti se všemi třemi zmiňovanými umělci.¹²⁴ Přičemž někteří autoři se domnívají, že jde pouze o dílo Schaubergerovo¹²⁵. Dnes víme, že je skutečným autorem na zábradlí stojících andílků vídeňský sochař M. I. Günst¹²⁶, který dostal zapláceno dle podložených pramenů přinejmenším za sedm těchto figur. Náš olomoucký sochař je možná autorem dvou z nich, za které dostal „extra bezahlt“ v roce 1725 (dopraveny do Brna 1726). Nakonec se nejednalo o sošky „děťátek“, nýbrž taky o sochy Zbičovaného Krista a sv. Veroniky z hlavního oltáře.¹²⁷ Pokud nakonec skutečně šlo o zmiňované andílky, není v případě těchto drobných dílek v samotné sochařově tvorbě tolik podstatné.

Schauberger pro Loretu zhotovil¹²⁸ pět ojedinělých dřevěných plastik - především skupinu „Ecce homo“ [7] složenou ze dvou biřiců¹²⁹ a uprostřed stojícího Trpícího Krista

¹²¹ Otázku pro nás nevyřešitelného sochařova autorství, bychom přenechali budoucím badatelům s tím, že pokud se jedná skutečně o dílo J. J. Schaubergera, tak zcela jistě se na výzdobě této kaple nepodílel sám.

¹²² Domníváme se, že v tomto případě je silnější podíl tvorby zdejšího sochaře Jana Schertze, který se stejně jako J. J. Schauberger narodil ve vídeňském Novém Městě již v roce 1680 a stal se zakladatelem pozdější rozvětvené sochařské rodiny Schertzů. Jisté prvky Schaubergerovy tvorby lze vysledovat právě na již zmiňovaném reliéfu, doplněném o letící figury andělů.

¹²³ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 170. „Sochařská výzdoba na fasádě lorety, včetně portálu a sedmi velkých postav andělů na galerii i na štítě je podle všeho dílo Schertzovo, ale nese silné stopy silného vlivu umění Schaubergerova“. Autorka však datuje sochařskou výzdobu průčelí už do roku 1724, kdy ještě J. J. Schauberger zcela jistě v Brně tvořit nemohl.

¹²⁴ Dílo bývá společně připisováno zejména dvěma sochařům: J. J. Schaubergerovi, M. I. Günstovi, někdy i štukatérovi M. Fontanovi.

¹²⁵ KRYŠTOVSKÝ 1939, 16: „Je-li však pravděpodobně autorem socha figurín na Svatých schodech Jan Schauberger, je pravděpodobně také malířem obrazů Jan Etgens.“

¹²⁶ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 176; BÍLEK 2000, 54.

¹²⁷ KUBÍČKOVÁ 2010, 30. Autorka se domnívá, že by mohlo jít dokonce o sochy Panny Marie a sv. Jana Evangelisty stojících na postavicích u prvního stupně z osmadvaceti svatých schodů. Faktem zůstává, že tato dvojice „na dálku“ svým pohledem komunikuje se sousedním „Ecce homo“ (stojícím vysoko na balkoně). Avšak tuto domněnku Schaubergerova autorství nepodporuje stylová analýza obou děl.

¹²⁸ Pravděpodobně s (?), k tvorbě dřevěných plastik neexistuje žádný dobový písemný doklad. Vycházíme jen ze stylové analýzy sochařovy pozdější tvorby. Proto zde ponecháváme (?).

¹²⁹ Konkrétně jde po jeho pravici o stojícího „nadutého“ velebného Kaifáše (?) a po jeho levém boku o vysmívajícího se Kristova trýznitele (biřice).

(silně barevně polychromováno).¹³⁰ Další dvě dřevěné plastiky (bíle štafírované) se nacházejí po straně hlavního oltáře Nejsvětějšího Srdce Páně [8], zakončujícího samotné schodiště, konkrétně jde o po pravé straně (z pohledu diváka vlevo) polo ležící „padající“ figuru u sloupu svázaného Zbičovaného Krista [9] a na protější straně postavu klečící sv. Veroniky [10], v natažených pažích podávající svou roušku (s otiskem tváře Trpitele). Posledně zmiňované dřevěné plastiky zde doplňuje dvojice štukových adorujících andělů.

Je zajímavé si povšimnout, že dřevěné plastiky nesou mnohem větší umělecko-řemeslnou kvalitu než díla vzniklá ve štuku, který se stal v dalších letech Schaubergerovým hlavním pracovním (vyjadřovacím) materiálem a taktéž se jedná o jeho jediné známé dřevěné plastiky vůbec¹³¹.

Vzhledem k tomu, že se tato nová práce diametrálně odlišovala od své hlavní předchozích „kamenné realizace“, a to jednak použitým materiálem, tak zejména svým samotným rozsahem a náročností, musel Schauberger opravdu prokázat nevšední talent (zručnost). Svou zdejší zakázku patrně dokončil někdy v roce 1727 a byl za ni náležitě finančně oceněn¹³².

Opusťme na chvíli hradby města Brna a vraťme se zpět do Olomouce, která byla stále místem sochařova domova. I když v tomto období prvních tří let od umělcova příchodu do města nemáme mnoho písemných zpráv, najdeme zde i drobnou výjimku, a sice doklad o zaplacení „menší částky“ (stvrzenku na 70 zl. [11]) za portréty císařského

¹³⁰ Tato skupina je umístěna na balkoně přímo nad Svatými schody.

¹³¹ KUDĚLKA 1961, 292 tvrdí, že kromě trojfigurální skupiny Ecce homo, byly v oknech ještě další skupiny šašků (dnes chybí). Je možné se tedy domnívat, že mohlo jít o další dřevěné plastiky z ruky sochaře J. J. Schaubergera? Patrně figury šašků zmizely při bombardování Brna v roce 1944, kdy konvent utrpěl několik těžkých zásahů, a došlo ke značným škodám.

¹³² KRYŠTOVSKÝ 1939, 27 uvádí, že bylo vyplaceno sochařům Janu Schaubergerovi 2290 zl., Janu Schertzovi 500 zl. a téměř na společný účet s Antonínem Schweiglem 614 zl. 30 kr. Tentýž autor uvádí, ve stejné knížečce na str. 19, že bylo vyplaceno za kamenné sochy a štuky 2292 zl a 31. kr. Podobnost těchto částek je přinejmenším pozoruhodná. Důležitějším archivním materiálem zůstávají pro nás starší účetní zápisy brněnských minoritů. Zde najdeme patřičné písemné potvrzení o uvedených částkách.

MZA Brno „Memorabilia konventu sv. Janů v Brně“, Fond G 10, kniha č. 1352, folio 60. vyplaceno „Sculptoribus...2290 zl.“

WOLNÝ 1856, 101 „...der Stukkomeister aber 2996 fl. erhielt.“

WOLNÝ 1856, 102 „...Bildhauer und Stukkoarbeiter (2292 fl. 31 kr.)“

MZA Brno, fond E49, kniha č. 32, fascikl 15 (nefoliováno), mikrofilm, „Anály kláštera minoritů“ vyplaceno za sochy a štuky 2292 zl a 31kr.

HLADÍKOVÁ 1999, 9 cituje tytéž prameny a uvádí, že v účetní položce o provedených pracích „Statuario po statius, Stucco et directione Altarii...2296 zl.“ se vyskytuje jediný jmenovaný sochař „Joannes Georgius Schauberger Sculptor et civis Brunnensis prater Portalia, Cathedra et reliquos laborates et stucco aedificavit via Altaria“, avšak autorka neuvádí konkrétní citovaný pramen a folio. S největší pravděpodobností jde o kroniku Štěpána Christa (Anály brněnských minoritů), která byla sepsána až roku 1733, tak musíme brát zmínku o tom, že byl Schauberger snad tou dobou již brněnským měšťanem za nedůvěryhodný (mylný). Schauberger byl prokazatelně olomouckým měšťanem nejméně do roku 1728, kdy zakoupil dům.

páru pro inspektora stavby **kláštera na Hradisku**, datovanou 9. prosince 1726.¹³³ Drobnou zajímavostí je fakt, že zde dlouhodoběji působil i Schaubergerův velký umělecký vzor Baldassare Fontana. Hradištský premonstrátský klášter do své velkolepé umělecké krásy pozvedl neméně aktivní milovník umění, opat Norbert Želecký.¹³⁴

V roce 1726 se stává Schauberger poprvé otcem, 17. listopadu se mu narodil syn Franz Karl.¹³⁵ Sochařské rodině se narodilo postupně sedm dětí (pět synů a dvě dcery), přičemž pravděpodobně dvě děti se nedožily dospělosti.

V Olomouci se vrací ke své práci zejména v kameni, když mu byly zadány dvě statue světců pro veřejné prostranství.

Objednavatelem dodnes impozantní **sochy sv. Floriána [12]** byl zřejmě dominikánský klášter při kostele sv. Michala **na Žerotínově náměstí v Olomouci**. V doposud známých pramenech¹³⁶ nejsou zmínky ani o samotném autorovi, ani o době jejího vzniku. Pravděpodobným datem dokončení je rok 1728. Autorem podstavce této svatofloriánské sochy není nikdo jiný než znamenitý kameník Václav Render, se kterým mladý sochař spolupracoval při své první realizaci.

Chronogramem z roku 1728 je datována kamenná skulptura **sv. Judy Tadeáše**,¹³⁷ která byla původně zhotovena pro klášter Hradisko.¹³⁸ V současné době se socha nachází **na zdejším Povelu** (městská část Olomouce). Pro premonstrátské objednavatele pracoval již dříve, jak jsme se již výše zmiňovali. Jeho první prací byly provedené portréty císařského páru.¹³⁹

V témže roce 1728 vzniká i jeho další kamenná skulptura **sv. Felixe z Kantalicia u hradu Pernštejna**¹⁴⁰ [13].

A patrně opět přímo z olomoucké kapituly pocházela i jeho další a doposud málo známá zakázka, jejíž objednavatel byl již zmiňovaný olomoucký kanovník Jan Felix

¹³³ MZA Brno, fond E55, karton č. 4, sign. M26, folio 3/12. (staré folio č. 15) inspektorem je H. P. Ignatio.

¹³⁴ Norbert svobodný pán Želecký z Počenic (1649–1709) byl zdejší premonstrátský opat od roku 1679. Byl nejenom významným stavebníkem zdejšího konventu, ale i celé řady sakrálních i jiných staveb na klášterním panství.

¹³⁵ RÖDER 1934, 125.

¹³⁶ SOA Olomoucký fond M-1-1, Zbytky registratur, karton 25, inv. č. 646, Socha sv. Floriána u kostela sv. Michala 1786 obsahuje zprávu o jejím restaurování.

MZO Olomouc, fond ACO-G 6, Konsistoř Olomouc 1727–1786, karton 9, sign. č. 6, kt. 4928. Olomouc socha sv. Floriána in Monte Julio (Žerotínovo náměstí) (fol. 8) Obsahuje žádost o povolení z 24. října 1727 podepsanou osobou jménem Goldschied a následně 5. listopadu bylo žádosti vyhověno a signováno toutéž osobou (fol. 7).

¹³⁷ STEHLÍK 1996, 92; STEHLÍK 1975–1976, 28.

¹³⁸ HLADÍKOVÁ 1999, 10.

¹³⁹ Nejspíš se jednalo o portréty Rakousko-uherské císařovny Marie Terezie a jejího manžela Františka I. Štěpána Lotrinského. Dnes jsou však obě busty patrně neznámé nebo se nacházejí i nadále ve vlastnictví zdejšího kláštera.

¹⁴⁰ STEHLÍK 1996, 92, 369–370; STEHLÍK 1975–1976, 28; STEHLÍK 1973, 183.

Želecký.¹⁴¹ Konkrétně se jedná o vůbec první a tím pádem i nejstarší známou sochu **sv. Jana Nepomuckého [14]**. Pískovcová (možná spíše vápencová) statue se však nachází poměrně daleko odsud a sice je umístěna před klasicistním zámekem **ve Veselí nad Moravou**. Otázka, jak to, že se ocitla socha právě zde, u zámeckého mostu přes řeku Moravu, je velmi prostá. V té době byla majitelkou veselského panství Maxmiliána Rosálie Želecká z Počenic rozená z Löwenthurmu, vdova po zesnulém manželovi Maxmiliánovi Františkovi svobodnému pánovi Želeckém z Počenic¹⁴², který byl bratrem olomouckého kanovníka. Skulptura je sice již dlouhodobě považována za možné dílo J. J. Schaubegera a je jen zevrubně datovaná do roku 1735. Podařilo se mi na základě důkladné stylové analýzy s další doposud nepopsanou statue **sv. Jana Nepomuckého**, vzešlou taktéž ze Schaubegerovy ruky, tentokrát nacházející se u kostela sv. Vavřince **v Brně-Řečovicích [15]**, tuto domněnku následně potvrdit a či považovat „minimálně“ za pravděpodobnou.

Více se budeme samotnou skutečností a vzájemnou stylovou shodou zabývat níže v textu.

Na původním podstavci „veselského svatojánského mučedníka“ se nachází nápis¹⁴³ se jménem a erbovním (dedikační) znakem olomouckého kanovníka Jana Felixe svobodného pána Želeckého z Počenic¹⁴⁴. O pískovcové soše sv. Jana Nepomuckého se zmiňuje z písemných pramenů farní kronika¹⁴⁵ kostela sv. Andělů Strážných, i když s ohledem na situaci, že se jedná o opis až z konce devatenáctého století, brát jako za pravdivý. Dalším zdrojem, který na Schaubegerovo autorství poukazuje je publikace Veselesko¹⁴⁶ a datuje ji do zmiňovaného roku 1735¹⁴⁷. Socha do současné doby poznamenala řadu „menších restaurátorských“ změn a proměn, proto není v dnešní době snadné na první pohled najít Schaubegerovu původní podobu.

¹⁴¹ též někdy uváděn jako Zieletsky, Zielitzky či Zilectzki.

¹⁴² HALADA 1993, 179. Olomoucký kanovník a od roku 1695 probošt kroměřížské kapituly Jan Felix Želecký (původním jménem Jan Štastný) byl spolu se svým bratrem v roce 1706 povýšen do stavu svobodných pánů.

¹⁴³ Podstavec sochy nese latinský nápis: „PerpetVo HonorI aC ReVerentlae D. IonannIs NepoMVC Ioano Felix Zielectzki L.B.D Potzenitz Alm. CathedrEccL Olomuc Canonic DoMInVs in VesseLLI &PIrsChItz (nečitelné) BIsOCtaVaDIe MaII PosVera. & IPse SaCraVeni.“ celý nápis je zakončen mělkým reliéfem s erbovním znakem rodu Želeckých.

¹⁴⁴ PILNÁČEK 1930, 270 - jde o tzv. tatarský (janičárský) klobouk se zlatým lemováním a bílým pštroším perem

¹⁴⁵ FARNÍ KRONIKA 1899–1942, 182. „u zámeckého mostu stojí socha svatého Jana Nepomuckého, kterou dal postavit Jan Felix Želecký, kanovník olomoucký“.

¹⁴⁶ SEDLÁŘ 1999, 442 doslova uvádí: „datování sochy sv. Jana Nepomuckého do 70. let 18. století v záznamech památkové péče v Brně je tedy mylné. Dílo vzniklo na počátku 30. let 18. století, ne-li ještě za života J. F. Želeckého“.

¹⁴⁷ Dle našeho mínění lze svatojánskou sochu datovat již do rozmezí let 1728–1731, kdy kanovník Jan Felix Želecký umírá.

V tomto rozmezí tří let 1725–1728 vytvořil zmiňovanou čtveřici kamenných soch¹⁴⁸, když převážnou část soch, světeckých figur, zhotovil v posledním roce tohoto tvůrčího období. Pravděpodobně i díky těmto zakázkám si mohl konečně zakoupit svůj vlastní dům.¹⁴⁹

O nabytí nemovitosti hovoří i dochované archivní materiály¹⁵⁰. Avšak již o pár měsíců později svůj dům obratem prodává, patrně z důvodů získání další velké zakázky pro brněnské minority¹⁵¹.

A tak se nejspíš hned na začátku následujícího roku 1729 ocitá J. J. Schauberger opět v Brně, kde je mu dána možnost se doslova realizovat ve větším rozsahu, byla mu totiž svěřena kompletní sochařská (štuková) výzdoba v interiéru kostela sv. Janů (Křtitele a Evangelisty).

Rodina s dětmi patrně zůstává i nadále v Olomouci v „opatrovnictví“ rodiny Sturmerových.

V tomto roce se mimo minoritskou zakázku dostává k další realizace v kameni, k výzdobě nedalekého **zámku v Židlochovicích**. Zahradní fasáda zámku byla obohacena o jeho čtveřici Alegorií ročních dob a dvou štítonošů na atice zahradního průčelí.¹⁵² V publikaci Vlastivědy moravské – Židlochovický okres¹⁵³ se dočítáme, že Schauberger je autorem navíc soch u vchodu do zámku.¹⁵⁴ Zajímavý doklad o sochařské činnosti na zdejší fasádě přináší Zdeněk Kudělka¹⁵⁵, který hovoří v souvislostech s pracemi v roce 1727 „o jistém dobrém sochaři“, bohužel beze jména. Dále uvádí stejný autor zprávu o tom, že byla roku 1729 uzavřena smlouva [16] s Janem Jiřím Schaubergerem na alegorické sochy

¹⁴⁸ Caesarova kašna - jezdecká socha bájněho zakladatele města Julia Caesara (1725), trojice světců: sv. Florián (1728), Sv. Felix z Kantalicia (1728) a konečně sv. Jan Nepomucký (1728–1731)

¹⁴⁹ RÖDER 1934, 125 uvádí koupi domu na tehdejší Böhmengasse („České ulici“, dnes ulici 8. května) Nr. 13, která se uskutečnila 25. srpna roku 1728 a J. J. Schauberger jej zakoupil od měšťana Johanna Franze Sauera za 1170 zl. Z doposud neznámých důvodů jej však o necelé dva měsíce, konkrétně 16. října, prodal kožešníkovvi Franzu Glotzerovi za částku 1300 zl. Domnívat se, že šlo snad o finanční spekulaci, za cílem vydělat rozdílových 130 zl. je naprosto scestné. Nejspíš šlo o doposud neobjasněné rodinné a pracovní záležitosti (důvody).

¹⁵⁰ SOA Olomouc, fond M-1-1 Zlomky registratur, inv. č. 1833, sign. 1327 „Tabulae contractuum et obligationum, Regia Metropolis Olomucensis“ a. 1. Januari 1728 usque ultima Xbris 1729, Soudní protokol civilních věcí nesporných (gruntovní kniha) z let 1728-1729, zápis č. 133 (folio 159) a zápis č. 123 (folio 20 dříve folio 19).

¹⁵¹ Přesto zůstává sochař J. J. Schauberger stále měšťanem olomouckým, patrně až do roku 1731.

¹⁵² THIEME/BECKER 1935, 589, datuje nesprávně výzdobu zámeckého průčelí již na rok 1725.

¹⁵³ KRATOCHVÍL 1919, 65. Jiří Schauberger, sochař z Brna vytěsal sochy (čtvero ročních období v průčelí u vchodu sochy se znaky Valdštejnských a Sinzendorfských).

¹⁵⁴ STEHLÍK 1975–1976, 31, v poznámce pod čarou č. 48 však uvádí za autora dvou alegorických figur na bráně Židlochovického zámku Ignáce Langelachera.

¹⁵⁵ KUDĚLKA 1996, 308 tak roku 1727 píše provádějící stavitel Ludwig Sebastian Kaltner v jedné ze svých zpráv provádějícímu stavebníkovi o pokračování prací na zahradní fasádě a o „jistém dobrém“ sochaři, který by vytvořil šest soch do jejich nik, „čímž by fasáda získala velkolepého vzezření“.

ročních období pro její štít a balustrádovou atiku¹⁵⁶. Tato smlouva je dodnes uložena MZA Brno ve fondu Velkostatku Židlochovice¹⁵⁷. O možném doporučení Schaubergerovy práce přímo z minoritského kláštera hovoří zachovaná korespondence¹⁵⁸ mezi kvardiánem Štěpánem Christem a novým majitelem¹⁵⁹ židlochovického zámku.

V minoritském **kostele sv. Janů v Brně**, kde znamenitý sochařský mistr se předvedl svým rozsahem zcela největší realizací. Barokní přestavba původního gotického chrámu¹⁶⁰ zde probíhala mezi léty 1729–1733¹⁶¹. Hlavním architektem byl opět Mořic Grimm¹⁶², který tak úspěšně dokončil svou barokizaci celého objektu. Slavnostní svěcení chrámu proběhlo 20. června 1733¹⁶³.

V prvotní fázi se pravděpodobně Schauberger vrátil ještě k dokončovacím pracím na Loretánských oltářích, aby se následně, doslova s vervou, vrhl na komplexní štukovou výzdobu interiéru kostela.

Své rozsáhlé umělecké dílo započal nejprve tvorbou bočních oltářů chrámu. Celkem se podařilo Schaubergerovi obohatit svými sochařsky pojatými štuky zdejší jednolodní prostor o osm kompletních oltářů, včetně jejich architektonického řešení a ve všech případech vždy zakončené bohatě zdobenými nástavci.

Schauberger navíc vyzdobil čtveřici supraport. Dvě z nich jsou umístěny v hlavní lodi nad vstupy do Lorety a konventu (klášterní chodby), poslední dvojice štukových supraport se nachází nade dveřmi v presbytáři. Své kompletní dílo završuje realizací celoštukového hlavního oltáře [17], kde se naplno projevil jeho vyzrálý sochařský projev. Nesmíme opomenout ani další umělecky cenné dílo – kazatelnu [18].

¹⁵⁶ KUDĚLKA 1996, 308.

¹⁵⁷ MZA Brno, F 104 Velkostatek Židlochovice, karton 574, fascikl 8, folio 211/212 (staré folio 61) Smlouva byla sepsána 21. nebo spíš 23. června 1729 a je opatřena vlastnoručním Schaubergerovým podpisem „*Johann Georg Schauberger bildhauer aus Olmütz*“ s pečeti. V textu se dále můžeme dočíst o všech jeho prováděných pracích pro Židlochovický zámek.

¹⁵⁸ HLADÍKOVÁ 1999, 11 cituje opět z fondu F 104 Velkostatek Židlochovice, karton 574, fascikl 8, (staré folio 58)

¹⁵⁹ HLADÍKOVÁ 1999, 11 autorka patrně myslí osobu Filipa Václava hraběte ze Sienzenborfu(?), který Židlochovický zámek barokizoval v letech 1720–1729.

¹⁶⁰ KRYŠTOVSKÝ 1939, 22 píše: „Gotický chrám nebyl chatrný a klášter františkánů byl i přes slib chudoby dost bohatý, ale níže cituje zápisy Štěpána Christa a uvádí věci na pravou míru. „*Chrámu potřeboval opravit, protože klenba hrozila sesunutím, průčelí bylo na spadnutí a jedna nosná zeď byla podepřena trámem, který shnil ...*“

¹⁶¹ KRYŠTOVSKÝ 1939, 20.

KRYŠTOVSKÝ 1939, 23 „Základní kámen k této stavbě byl položen kvardiánem Christem dne 26. září 1729“.

¹⁶² Architekt Mořic Grimm (1669-1757) pro zdejší minority se postupně podílel svými arch. pracemi především: na severním křídle konventu (1715-1716), stavbě Loretánské - Nazaretské chýše (1716-1719), Svatých schodů (1721-1722 až 1726), přestavba sakristie (1722), barokní knihovny (1722), kopule loretánského chrámu (dokončena 1723) a na samotném kostele sv. Janů (1729-1733).

¹⁶³ KRYŠTOVSKÝ 1939, 24. „Přestavený chrám již nesvětil kardinál Schrattenbach, neboť mu to jeho chatrné zdraví nedovolovalo, nýbrž k tomuto slavnostnímu aktu povolal svého mladšího bratra labackého knížete Felixe Zikmunda Schrattenbacha.“

V některých archivně nedoložených písemných pracích¹⁶⁴ je uváděn Schauberger i jako spoluautor sochařské výzdoby západní průčelí, ale patně tomu tak ve skutečnosti nebylo.

Mezi jeho nejlepší práce zcela jistě patří mnohoskupinové oltáře – Ukřižování [19] a Bolestné Panny Marie [20]¹⁶⁵. Především, že právě tato dvojice protějškových oltářů bude porovnávána se stylově blízkou realizací v servitském kostele sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou.

Bohužel se nám do dnešní doby nezachovaly žádné dobové archivní materiály (zejména účetní knihy)¹⁶⁶, takže nevíme, kdy přesně své mistrovské dílo započal či kolik za něj dostal skutečně zapláceno. Patně se s účastí Jana Jiřího Schaubergera zřejmě počítalo již při plánování samotných stavebních prací¹⁶⁷. Zcela jistě to dokládá skutečnost, že olomoucký sochař byl jejím jediným (hlavním) autorem. I když i v tomto případě je na první pohled patrné, že se jednotlivé práce od sebe navzájem svou umělecko-řemeslnou kvalitou dosti liší. Je možné se tedy domnívat, že byl někdo Schaubergerovi svou rukou nápomocen¹⁶⁸. Proti této domněnce však hovoří skutečnost, že se většina jeho následujících prací podobá svým „archetypem“ zdejší prvořadě realizaci. Mnoho jednotlivých typů figur-světců, světic, andělů a andílků, které zachycoval ve všech životních etapách, se v nepřetržité linii objevuje po celou dobu jeho umělecké kariéry na celé jižní a střední Moravě.

Zatímco u výzdoby loretánského chrámu, kde mladý sochař ještě jednoznačně cituje tvorbu v italizujícím duchu-transponovanou zejména osobou G. L. Berniniho, s přiblížením přes fontaniovskou produkci, „filtrovanou“¹⁶⁹ přes vídeňskou provenienci, tak u komplexně pojatého díla v kostele sv. Janů, se již objevuje zcela vlastní, osobité a

¹⁶⁴ SAMEK 1994, 176. Kde se měl Schauberger spolupodílet na výzdobě průčelí se sochařem Janem Kristiánem Pröbstlem, který je dle Samka taktéž autorem portálu loretánského kaple (před 1726), (SAMEK 1994, 179).

¹⁶⁵ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1968, 60, datuje vznik oltářů do roku 1732.

¹⁶⁶ HLADÍKOVÁ 1999, 12, v cit. č. 49 MZA Brno, fond E49, karton 11, inv. č. 22. „Účty stavby kostela“ uvádí patně dobové účty (dnes ztracené), týkající se let v době přestavby kostela sv. Janů, avšak neuvádí jejich časové rozmezí. Dnes se o tomto fondu nic nedovíme (ani jeho vlastní ztráta není nikterak evidována).

MZA Brno, fond E49, karton 11, inv. č. 20. „Účty stavby kostela“ z let 1739–1774 (chybí od 8/2008)

MZA Brno, fond E49, karton 28, inv. č. 89 Účetní kniha z let. 1739–1776 (chybí od 6/2001). I když je možné, že by nám ani tyto dokumenty nic nového nepřinesly, když uváděná datace začíná roku 1739, kdy zde již sochař J. J. Schauberger prokazatelně netvořil. Nicméně celý fond E49 obsahuje mnoho dalších zajímavých dokumentů o zdejších minoritském konventu, ve kterých se nám však bohužel nepodařilo objevit nic nového (převratného).

¹⁶⁷ HLADÍKOVÁ 1999, 12.

¹⁶⁸ Osobně se domníváme, že se mohlo jednat o někoho ze zdejší velké sochařské rodiny Schertzů. V úvahu připadá nejvíce již dřívější Schaubergerův spolupracovník Jan Schertz či někdo z trojice: Petr Schertz (1700–1784), Antonín Schertz (zemřel 1764) nebo František Josef Schertz (1704–1769). Spíše šlo však jen o možnou inspiraci díly zdejších brněnských sochařů.

¹⁶⁹ STEHLÍK 1975–1976, 28. „rakouský filtr“ jde o osobitý výraz Miloše Stehlíka.

realistické podání, u kterého je kladen důraz především na vnitřní duševní pohnutí, odpovídající vždy danému ději, v němž se postavy vyskytují.

Jan Jiří Schauberger se na čas¹⁷⁰ stává jakýmsi „privátním sochařem“ brněnských minoritů, u nichž při realizaci nepřeborného množství zakázek získává postupně potřebnou řemeslnou zkušenost, dovednost a jistotu projevu. Tato realizace v nově poznaném materiálu (štuku) se stává vrcholem jeho dosavadního tvůrčího období. K prohloubení jeho vlastního osobitého sochařského projevu dochází, však až o něco později, mimo minoritský konvent.

Během zdejších prací se Jan Jiří Schauberger konečně osamostatnil a postavil na vlastní nohy a jeho rodina¹⁷¹ i on sám opouští Olomouc, kupují si vlastní dům¹⁷² a již natrvalo se usazují v Brně. Tou dobu byl stále ještě olomoucký sochař a měšťan pravděpodobně natolik finančně založen, že už nemusel být vázán na pomoc svého tchána Jana Strurmera. Zakázek pravděpodobně na začátku 30. let velmi rychle přibývalo a tak zřejmě začíná fungovat jeho vlastní sochařská dílna v pravém slova smyslu.

Ještě v roce 1731 figuruje v archiváliích Jan Jiří Schauberger stále jako sochař a měšťan olomoucký, ale patrně již ke konci tohoto roku si žádá o změnu a přijetí práva brněnských měšťanů.

V Brně se Schauberger stal velmi uznávaným a žádaným umělcem¹⁷³, kvalita sochařského umění prokázaná především v kostele sv. Janů hovořila za své. Další velká zakázka tak nenechala na sebe čekat dlouho čekat. Když někdy v letech 1733–1734 úspěšně dokončuje svou minoritskou zakázku, projevují o něj zájem i mnohé další řády. Jeho následující umělecké kroky míří dále jen o pár stovek metrů, do tehdejšího konventu augustiniánů¹⁷⁴ při kostele sv. Tomáše¹⁷⁵, a současně je žádán rektorem¹⁷⁶ jezuitské koleje

¹⁷⁰ Rozmezí let 1729–1734. Zejména však mezi léty 1730–1733.

¹⁷¹ MAB Brno, fond S1, č. 1/14 Svatojakubské matriky z let 1700–1899, zápis dne 16. 11. 1731 o narození dcery Marie Elizabethy.

¹⁷² Ke koupi domu došlo patrně někdy v roce 1731?, kdy jak víme, že se v Brně narodila jeho první dcera Marie Elizabetha. Patrně ještě v Olomouci se narodil jeho druhý syn Josef.

¹⁷³ HLADÍKOVÁ 1999, 12.

¹⁷⁴ Dnes je kostel sv. Tomáše kostelem filiálním a komplex tehdejšího rozsáhlého kláštera augustiniánů slouží k účelům sídla nejrůznějších státních organizací: MG (Moravské galerie) český úřad zeměměřický a katastrální. Samotní zdejší Augustiniáni se po výnosu císaře Josefa II. z 15. března 1783 o zrušení zdejšího kláštera „natrvalo“ usazují v sídle svého opatství při kostele Nanebevzetí Panny Marie na Starém Brně.

¹⁷⁵ MZA Brno fond E4, karton 3, signatura 2:27 „Různé opravy a úpravy, dodávka oltářů, soch, obrazů, paramentů, atd. z let 1628–1773“. Bohužel tento fond v dnešní době v archivu chybí.

¹⁷⁶ PROKOP IV 1904, 1238.

HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 176. S rektorem jezuitské koleje Karlem Scholtzem sepisuje smlouvu 21. června 1734.

o sochařskou výzdobu hlavního oltáře chrámu Nanebevzetí Panny Marie. V pozdějších letech se Schauberger k jezuitům ještě několikrát vrátil¹⁷⁷.

Pro **augustiniánský klášter při kostele sv. Tomáše v Brně**, podle pramenů¹⁷⁸ pracoval minimálně v letech 1734–1735. Mimo jiné uvádí J. Kroupa¹⁷⁹ v bulletinu MG další účetní položky, které měl Schauberger roku 1734 obdržet. Celkově zde autor uvádí větší sumu 5 650 zl.¹⁸⁰, které měl sochař a štukatér v jedné osobě za své práce pro augustiniánský konvent obdržet. Konkrétní důkaz o provedení štukatérských prací nalézáme opět v archivu¹⁸¹. Kolik skutečně obdržel Schauberger zlatých¹⁸², není až tolik podstatné, ale mohl si tím pádem zcela jistě „dovolit“ souběžně realizovat větší množství zakázek.

O jaké práce se u augustiniánů vlastně jednalo? Patrně šlo o štukovou výzdobu stropů jednotlivých místností konventu (kostela?) nebo o práci, při ztvárnění frontonových štítů. Štuková výzdoba klášterních prostor se nám téměř, až na jednu (dvě?)¹⁸³ místnosti, do dnešní doby bohužel nezachovala¹⁸⁴. O tom, že Schauberger byl v té době nejenom znamenitým kamenosochařem, ale zejména jeho práce ve štuku byla doslova „bravurní“, zůstává jasným a nepopíratelným faktem. Samotný sochař se patrně „nezalekl“ ani této nové výzvy k výzdobě nové prelatury¹⁸⁵.

¹⁷⁷ THIEME/BECKER 1935, 589 datuje Schaubergerovo působení u jezuitů do let 1734–1737.

¹⁷⁸ MZA Brno Fond E4, karton 3 signatura 2:22, „Specificationes nonnullae expensarum pro aedificio novi monasterii ab anno 1731 usque ad annum 1735“ (Výdaje na stavbu nového kláštera) uvádíme doslovný přepis z folií č. 17, 20, 28, 31, 32b.: „3. Aprilii 1734 dem Bildhauer angeben...50 zl.“, „26. Junni 1734 dem Schauberger Bilhauer aus seinen Contract geben...80 zl.“, „1. febr. 1735 Joaen Schauberger Bildhauer...1000 zl.“ a 8. octb. 1735 vor der Jh. Schauberger aus seinen contract...200 zl.“, celkem tedy 1330 zl.

Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě Brna IX. Brno 1970 (autor neuveden) uvádí na straně 153, že bylo vyplaceno 2. června 1735 „dem H. Schauberger aus dem Contract 1000 zl.“ a opět cituje zmizelý archivní pramen.

¹⁷⁹ KROUPA 1994, 50–51

¹⁸⁰ KROUPA 1994, 50. Nejprve měl obdržet sochař „Johann Georg Schauberger obdržet 150 zl. snad v souvislosti se sochařskou výzdobou štítu konventu.“

KROUPA 1994, 51 uvádí: Převor Ondřej Zirkl v této době vydával velké sumy peněz především za výzdobu obou kaplí. Sochař Georg Schauberger dostal roku 1735 2500zl., o rok později 3000 zl., malíř Johann Georg Etagens 500 zl.

¹⁸¹ MZA Brno, fond E 4, karton 5, signatura 3:22 (dluhy zaplacené k 1. lednu 1736) Schauberger dostal zaplaceno 4516 zl. za štukatérské práce (včetně obložení mramorem) v obou kaplích (sv. Kříže a Panny Marie) v kostele sv. Tomáše.

¹⁸² HLADÍKOVÁ 1999, 21. V této souvislosti se zde objevuje ještě jedna suma o zaplacení 4480 zl. za zhotovení štítu nové prelatury a jeden oltář. (?)

¹⁸³ HLADÍKOVÁ 1999, 13 Schauberger se i nadále podílel, někdy v letech (1736–1741), na štukové výzdobě prelatury, ze které se do dnešních časů zachovaly pouze dvě místnosti.

¹⁸⁴ Klášter byl velmi silně poničen opět při spojeneckém (sovětském) střeleckém bombardování za druhé světové války v srpnu roku 1945. Poblíž (na současném Moravském náměstí) stál totiž „slavný“ Německý dům, sídlo německé posádky, který nakonec lehl popelem.

¹⁸⁵ Mořic Grimm realizuje výzdobu nové prelatury v letech (1735–1742).

Do dnešní doby se nám zachovala v kostele sv. Tomáše jen jediná známá realizace. Dvojice adorujících andělů z oltáře sv. Kříže¹⁸⁶. Schaubbergerovi adoranti bývají někdy mylně připisováni sochařovi Tomáši Schweiglovi¹⁸⁷, který se podílel svou prací při instalaci oltáře na nové místo, a je taktéž nejspíš autorem menších andělských figur v horní polovině oltářní niky.

Někdy je mylně považován taktéž za autora zdejší mariánské kaple¹⁸⁸. V mariánské kapli byl instalován velkolepý stříbrný oltář ausburgského zlatníka Jana Jiřího Herkommera¹⁸⁹. Autorem dochovaného kresebného návrhu¹⁹⁰ měl být snad samotný J. J. Schaubberger¹⁹¹.

Hlavním architektem barokní přeměny¹⁹² chrámu s konventem byl opět nikdo jiný než architekt Mořic Grimm. Zajímavé je i vzájemné umělecké propojení tvorby mezi Schaubbergerem a malířem Etgensem¹⁹³. Patrně je pojil nějaký určitý blízký vztah, úcta či vzájemná nedoložitelná „ústní smlouva“ ke společné práci?¹⁹⁴

O sochařově podílu na výzdobě městských domů je veden jediný záznam, a sice u Bohumila Samka v jeho publikaci Umělecké památky Moravy a Slezska¹⁹⁵. Jan Jiří Schaubberger měl mezi léty 1734–1735 v nově zbudovaném divadle Reduty (bývalý dům městské taverny) vytesat kartuš s městským znakem a dekorační vázy. Ta se však do dnešní doby nedochovala. Jak ještě ve své publikaci o Brnu uvádí Cecílie Hálová-Jahodová¹⁹⁶, měl navíc Schaubberger spolupracovat na výzdobě brněnské Reduty spolu

¹⁸⁶ KROUPA 1994, oltář sv. Kříže s pozdně gotickým krucifixem byl při stěhování kláštera přesunut roku 1783 do čela lodi u sv. Tomáše.

¹⁸⁷ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1968, 71, životopisná datace: brněnský sochař, celým jménem Tomáš Štěpán Jan Schweigl (1743–1814).

¹⁸⁸ Hálová-Jahodová 1947, 176.

¹⁸⁹ KAZLEPKA 1993–1995, 173 Oltář byl zhotoven zlatníkovou rukou v Augsburgu v letech 1735–1736.

¹⁹⁰ KAZLEPKA 1993–1995, 177, citace č. 41 Jan Jiří Schaubberger, kresba perem lavírovaná tuší, ok, papír 405x275 mm. Moravská galerie v Brně, inv. č. B 9711. Jan Jiří Schaubberger ? Návrh oltáře (označ. N. 3.), kresba perem lavírovaná tuší, okr, papír 450x270 mm. Moravská Galerie v Brně, inv. č. B 9712.

¹⁹¹ KAZLEPKA 1993–1995, 178, Autorem obou návrhů by mohl být brněnský sochař Jan Jiří Schaubberger, ale k tomuto tvrzení nenacházíme žádné důkazy. Pomůckou atribuce by mohla být stylová analýza figur andělů z oltářních tabernáklů obou kreseb, ale další Schaubbergerovy kresby pro srovnání neznáme.

¹⁹² Barokní přestavba probíhala v několika fázích mezi léty 1734–1752.

¹⁹³ Jan Jiří Etgens (1691–1757) je nejenom autorem všech nástěnných maleb v minoritském kostele sv. Janů, následně se podíl i na dalších realizacích, kde pracoval i sochař J. J. Schaubberger jako např.: práce v augustiniánském klášteře a kostele sv. Tomáše či v neposlední řadě i při pozdějších pracích v kostele sv. Isidora v Lulči na Vyškovsku, atd.

¹⁹⁴ KRYŠTOVSKÝ 1939, 16. Tuto domněnku však prozatím nelze nikterak archivně doložit. Poprvé na ni poukazuje v útlé knížečce o brněnských minoritech právě citovaný V. Kryštofský.

¹⁹⁵ SAMEK 1994, 151.

¹⁹⁶ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 194. Spolupráce Stránského se Schaubbergerem se předpokládá i na výzdobě paláce hraběte Leopolda z Dietrichsteinu, na němž se vázy po stranách portálu přičítají v literatuře někdy Stránskému, jinde i Zahnerovi, ale zdá se, že neprávem. Dále uvádí, že kníže Dietrichstein sjednal tuto práci v Brně se svým „dvorním“ sochařem Ignácem Lengelacherem. Uzavřel s ním smlouvu roku 1741 a podle náčrtů měl provést nad portálem velký znak s dvěma putty, štítem a mimo jiné přidává ještě čtyři ozdobné

s kamenosochařem Františkem Stránským, se kterým se taktéž údajně podílel na výzdobě Dietrichšteinského paláce. Teoreticky je to možné, ale prakticky už méně. Definitivní stanovisko k tomuto reprezentativnímu typu sochařské činnosti raději ponechme renomovanějším odborníkům, zabývajících se tematikou-výzdobou zámku, paláců, rodinných sídel, portálů, balustrád, kartuší, apod.

Vraťme se teď opět „na chvíli“ k brněnským Jezuitům. Jak bylo již předesláno, sepisuje zde svou smlouvu s jezuitským rektorem v roce 1734¹⁹⁷. V zachované listině se dozvídáme, že k 1. listopadu se zavazuje Schauberger k přípravným pracím na výstavbě oltářní architektury hlavního oltáře. Dále se níže píše, že bude provedena štukatérská výzdoba ambitu jezuitské koleje a kapituly. Během těchto prvních let (1734/1735 až 1737) se tedy patrně Schauberger podílel především na přípravných pracích jeho následné výzdoby presbytáře - hlavního oltáře¹⁹⁸ [21] v interiéru **kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně**. Jakou rychlostí¹⁹⁹ práce ve zdejším jezuitském kostele a koleji postupovaly, dnes nevíme? K tomuto období nám však chybí další věrohodné (potřebné) archivní materiály.

Nicméně během těchto let bylo realizováno doposud nepřipsané dílo Jana Jiřího Schaubergera, a sice pískovcová statue sv. Jana Nepomuckého v brněnských Řečkovících²⁰⁰. K dílu existují údajně²⁰¹ i archivní prameny, ale ty se nám bohužel nepodařilo již dohledat. Objevili jsme však zprávu o jeho pozdějším restaurování²⁰². Socha na základě stylové analýzy zcela odpovídá Schaubergerově tvorbě a lze na ní najít i slohovou podobnost se svatojánskou statue ve Veselí nad Moravou. Socha je datována do roku 1736²⁰³. Datace by době vzniku nasvědčovala. Navíc brněnské Řečkovice s kostelem sv. Vavřince²⁰⁴ byly dříve jezuitskou rezidencí²⁰⁵. V těžko citovatelném pramenu o historii

vázy. Jan Jiří Schauberger pak naopak provedl podle zachovalých kvitancí na tomto paláci štukatérské práce. Tento typ možné Schaubergerovy práce není zrovna zase „náš šálek kávy“ a tak to rádi přenecháme na renomovanějším odbornících.

¹⁹⁷ MZA Brno, fond G 1 – Bočkova sbírka, karton 12268/22 (staré folio č. 124) nové folio č. 1.

¹⁹⁸ Vrcholně barokní a impozantními sochy v nadživotních velikostech dvou významných jezuitů sv. Františka Xaverského a sv. Ignáce z Loyoly lze datovat spíše až do roku 1740.

¹⁹⁹ SAMEK 1994, 21 klade výstavbu „*monumentálního zděného oltáře do let 1734-1737*“. Cituje patrně starší již mnohokrát zmiňované slovníkové heslo THIEME/BECKER 1935, 589.

HLADÍKOVÁ 1999, 69 klade jezuitský hl. oltář do 2. poloviny roku 1734–1735.

STEHLÍK 1996, 372, i dle našeho názoru, správně klade dobu vzniku až na rok 1740.

²⁰⁰ Na toto možné Schaubergerovo dílo jsme byli upozorněni zdejším jezuitským duchovním.

²⁰¹ Opět nám to bylo, zatím jen ústně, potvrzeno zdejší jezuitskou zprávou: „*že existuje dopis o požehnání sochy zaslaný Olomoucké konzistoři*.“ I přes tuto podobu informace ji považujeme za věrohodnou a pravdivou.

²⁰² MAB Brno, S 34, Farní úřad Řečkovice, inv č. 272 „Oprava soch, rozpočet, subvence, účty 1941–1942.

²⁰³ BÍLEK 2000, 123 socha byla posvěcena v roce 1736.

²⁰⁴ BÍLEK 2000, 121. Samotný kostel si „prožil“ mnoho válečných útrap a byl několikrát poničen a následně znovu opraven. V letech 1716–1718 dal novou „tvář“ kostelu vystavěnou na půdorysu kříže stavitel Mořic Grimm, přičemž interiér byl opatřen barokním inventářem: hlavním oltářem, varhanami a lavicemi z roku 1737. Tvrzení, zdali se při výzdobě interiéru mohl podílet svou prací i sám Jan Jiří Schauberger, je vedeno

zdejší fary a kostela se objevuje věta: „zdejší *Jeziuitům vděčíme za krásnou sochu sv. Jana Nepomuckého*“.

Během realizací pro brněnské jezuitu ho vedou jeho umělecké kroky na další životní pouť, do Holešova²⁰⁶. Poprvé se zde sochař a štukatér Jan Jiří Schauberger objevuje někdy během roku 1735²⁰⁷.

Byl pověřen výzdobou děkanského **kostela Nanebevzetí Panny Marie v Holešově**.

V první fázi, „alla primo“, provedl Schauberger velkolepý, hluboce plastický ústřední reliéf [22] v prostoru za oltářem. Jde o štukový obraz znázorňující zdejší zasvěcení, Nanebevzetí Panny Marie. Ta je zobrazena ve spodním plánu reliéfu, jak je odnášena houfem andělů na nebesa, kde již netrpělivě očekává její příchod (s nataženou rukou) Zmrtvýchvstalý Kristus, přidržující se o svůj nástroj umučení - kříž. Vše završuje v nástavci zobrazený trůnící Bůh Otec a patřičný andělský doprovod.

Velkými fundátory Holešovského chrámu byly především majitelé zdejšího panství, manželé hrabata z Rottalu²⁰⁸, kteří si zdejší kostel zvolili i za místo svého posledního odpočinku. Zbudovali zde na své náklady tzv. Černou kapli²⁰⁹. Autorem její velkolepé sochařské výzdoby je Gottfried Fritsch²¹⁰. Ten zpodobnil obě hrabata jako jejich autoportrétní sochy (postavy) v životních velikostech a dle dobových konvencí.

Schauberger je v kostele Nanebevzetí Panny Marie, mimo ústřední kompozici hlavního retabula, taktéž považován za autora další šestice bočních oltářů [23, 24], kazatelny [25] a křtitelnice [26]²¹¹. Tyto další realizace spadají do blíže neurčeného časového rozmezí (1735²¹²/1740/1741²¹³ až 1743) Archivní materiály k těmto pracem nebyly doposud nalezeny a patrně chybí vůbec.

jen v rovině hypotetické. Nicméně dnešní podoba kostela prošla řadou změn (největší kolem roku 1900), nesenou „v duchu pseudogotiky“ a prapůvodní barokní mobiliář do dnešní doby zcela vymizel.

²⁰⁵ Jezuité v Řečkovících působili již od roku 1623 do zrušení řádu v roce 1773.

²⁰⁶ V Holešově taktéž v minulosti sídlil řád-Tovaryšstva Ježíšova, avšak jen krátce, a to do roku 1616.

²⁰⁷ STEHLÍK 1996, 369 a taktéž THIEME/BECKER 1935, 589.

²⁰⁸ František Antonín hrabě z Rottalu a jeho první manželka Marie Cecílie hraběnka z Rottalu roz. Trautmansdorfová.

²⁰⁹ Pohřební kaple byla hotova a slavnostně vysvěcena, jak je uvedeno na chronogramu, v roce 1748. Tou dobou byla již hraběnka Marie Cecílie z Rottalu pět let po smrti (zemřela 1743). Černá kaple byla vysvěcena 25. července 1748 nejdůstojnějším Kardinálem a olomouckým biskupem Ferdinandem hrabětem Troyerem.

²¹⁰ Gottfried Fritsch, někdy uváděn jako Bohumír Fritsch (1709–1750), reprezentuje především „*novou vlnu sochařského trendu*“ citující ve své práci zejména tvorbu věhlasného vídeňského sochaře Georga Raphaela Donnera.

²¹¹ Zde je však na první pohled, až na některé výjimky, zcela jasně patrný vliv sochaře Ondřeje Zahnera.

²¹² STEHLÍK 1996, 369.

²¹³ Holešovský chrám Nanebevzetí Panny Marie byl slavnostně konsekrován olomouckým biskupem Jakubem Arnoštem knížetem z Lichtensteina dne 22. října 1741.

U všech těchto následných realizací se však musíme krátce pozastavit. Poprvé se zde objevuje v této souvislosti jedno velmi zajímavé jméno sochaře Ondřeje Zahnera²¹⁴, pozdějšího Schaubbergerova švagra. Původem bavorský umělec přišel na Moravu přes Vídeň na možné Schaubbergerovo pozvání²¹⁵ a taktéž se objevil ve Sturmerově dílně. Nejenom, že O. Zahner se samotným Schaubbergerem spolupracoval při této tvorbě bočních oltářů, ale při své práci dokonce svého švagra „dostihl“, ba jej dokonce později svou činností převyšoval. Jeho vlastní umělecký podíl, byl zde mnohem větší, než je všeobecně udáváno²¹⁶. Na základě podrobné stylové analýzy, jde docela s velkou přesností určit autora či spoluautora každého jednotlivého retabula. Vzájemná spolupráce obou zmiňovaných sochařů je navíc doplněna o dílenskou činnost jejich tovaryšů²¹⁷. K otázce autorství jednotlivých retáblů a vzájemné pracovní součinnosti se budeme ještě podrobněji věnovat v samostatné kapitole o Holešovském chrámu.

Samotný sochař a štukatér Jan Jiří Schaubberger byl během celé druhé poloviny třicátých let²¹⁸, takřka neustále vytížen neustálou prací na dvou, třech či více zakázkách souběžně, proto se v jeho tvorbě začíná stále více objevovat dílenský podíl jednotlivých spolupracovníků.

V tomto doslova „horečném tempu“ se na krátký čas znovu objevuje opět v Brně.

Pravděpodobně soustavně (s drobnými přerušeními) pokračuje na započatých zakázkách pro jezuity a augustiniány, přitom nepřestává „přibírat“ řadu nových objednávek.

V letech 1736–1737²¹⁹, během již všech započatých objednávek, je povolán brněnskými dominikány k práci na sochařské výzdobě rampy před průčelím kostela sv. Michala. Nakonec však tuto zakázku zcela přenechává Ondřejovi Zahnerovi²²⁰. Důvodem „nesplnění“ této nové objednávky bylo zřejmě naprosté pracovní vytížení tou dobou

²¹⁴ THIEME/BECKER, 35/36, 385–386. Ondřej Zahner (či Andreas Zonner. Zanner, Zohner, Zoner), (1709–1752). V některých publikacích se objevují mylná životopisná data (1675–1751).

²¹⁵ JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2009, 8.

PROKOP 1904, 1238, patrně mylně uvádí, že si Schaubberger pozval O. Zahnera nejdříve do Brna.

²¹⁶ J. J. Schaubberger je zde označován za tvůrce plné poloviny bočních retáblů a druhou polovinu měl v návaznosti na Schaubbergerovu předchozí tvorbu o něco později samotný Ondřej Zahner a jeho dílna. Co se týká spoluautorství při tvorbě kazatelny a křtitelnice, to je taktéž kapitola sama o sobě.

²¹⁷ V této souvislosti jsou myšleni zejména jejich zkušenosti nabírající tovaryši (sochaři) a sice Schaubbergerův žák Jan Adam Nesmann a především Zahnerův žák a spolupracovník Jan Michal Scherhauf.

²¹⁸ Zejména mezi léty 1735–1740.

²¹⁹ HLADÍKOVÁ 1999, 14.

²²⁰ BÍLEK 2000, 22, Sochy na terase (rampě) vytesali tři sochaři. Ondřej Zahner je autorem trojice soch sv. Iva, sv. Floriána a sv. Jana Křtitele (datovaných zhruba do roku 1736). Znamení švagr postupoval při své realizaci v duchu svého školitele - Jana Jiřího Schaubbergera. Zejména sochy sv. Floriána a sv. Jana Křtitele tomu nasvědčují. Zahnerovu trojici soch doplňují ještě sochy dalších mistrů. Josef Winterhalder st. je autorem čtyř „kamenných soch“ (svatých Cyrila a Metoděje, sv. Ludmily a sv. Václava). Jan Adam Nesmann vytesal roku 1737 sochy sv. Aloise a sv. Vincence z Ferrary.

převažujících zakázek mimo hradby Brna. Navíc se jednalo o realizaci mnoha pískovcových soch a J. J. Schauberger se tou dobou zřejmě již naplno „shlédl“ a věnoval práci ve štuku.

Někdy na počátku třicátých let²²¹ provedl štukovou výzdobu oltáře sv. Kříže [27] v kostele sv. Jakuba v Brně. Do dnešní doby se od něj zachoval jen (jeden²²²) oltář na severní (evangelijní) straně lodi, pod hudební kruchtou, navíc v neúplné podobě. Po stranách stojící figury Panny Marie a sv. Jana Evangelisty doplňuje v oltářním nástavci dvojice andělů. Na současném oltáři Krista v žaláři²²³ chybí původní ústřední motiv - Krista na kříži (?) Dnešní dřevěná, silně polychromovaná socha Krista v zajetí²²⁴ sem byla přenesena po zrušení okolního hřbitova josefínským výnosem, někdy během průběhu let 1784–1785.

Kam přesně se nakonec pravděpodobně ztracený Schaubergerův krucifix dostal, nikdo neví. Miloš Stehlík si však povšiml, že v předsíni lodi vysoko nad vstupním portálem visí Kristus na kříži, který by mohl být právě snad odtud. I když není na první pohled dobře patrné, zdali jde o dřevěnou sochu či štukovou plastiku²²⁵? Tuto domněnku bude nutné ještě do budoucna vystavit mnohem důkladnější a podrobnější analýze.

Kostel sv. Jakuba se nakonec stal i posledním místem Schaubergerova věčného odpočinku, jak bude dále v této práci ještě řečeno. Jak je známo, zdejší farnost sdružovala převážně německy mluvící komunitu. I když patrně tím nejdůležitějším faktem bylo, že se zde ještě do konce 18. století pohřbívalo jak do okolního hřbitova nebo do rozlehlých podzemních krypt.

Další novou výzvou byla nepochybně svým rozsahem značně velká zakázka v kostele **Zvěstování Panny Marie v Brně-Tuřanech**. Schauberger tam byl nejspíše opět vyslán brněnskými jezuiti, protože i na tomto místě měl řád Tovaryšstva Ježíšova svou rezidenci, a to až do jeho zrušení v roce 1783. Otázkou zůstává, co přesně pro zdejší kostel

²²¹ Sochařská výzdoba není přesně datována, ale na základě stylové analýzy by se dala datovat kolem roku 1735 (respektive v maximálním časovém rozmezí 1735–1737).

²²² Před puristickou přeměnou chrámu sv. Jakuba (zejména v letech 1937–1939) do své původní „gotické“ se na protější straně oltáře sv. Kříže nacházel ještě oltář blahoslavené Panny Marie. V souvislosti s tím, že byl Schauberger svou tvorbou protějškových oltářů „proslulý“ (opět jde o osobitý výraz M. Stehlíka). Je tedy možné se domnívat, že byl sochař snad autorem i tohoto oltáře (?) V kostel bylo tou dobou nejméně 16 oltářů (17?), přičemž velká řada z nich se do současnosti nezachovala. Autory jejich oltářních pláten byly takové výteční barokní malíři, jako zejména František Vavřinec Korompay, František Antonín Palko, který si po Schaubergerově smrti vzal za ženu Marii Terezii.

²²³ Nynější pojmenování (zasvěcení) oltáře, patrně původního oltáře sv. Kříže (představující spíše Kalvárii)

²²⁴ Socha Krista v okovech původně stála v některé z původních vnějších kaplí „nalepených“ na vnější stěnu svatojakubského kostela.

²²⁵ K lepšímu prozkoumání by bylo potřeba hodně dlouhého žebříku, ale na první pohled je patrné, že současný okrový nátěr praská, jakoby se pod ním nacházelo pracující dřevo. I když po zevrubném přeměření by se do mělké oltářní niky krucifix snad těsně vešel.

Zvěstování Panny Marie (původně kaple sv. Anny) skutečně vytvořil? Zdali se jednalo případně o výzdobu hlavního oltáře, včetně „klasického“ andělského doprovodu, či celou řadu dalších jiných retáblů, to nevíme. To, že zde opravdu sochař a štukatér Jan Jiří Schauberger tvořil, je nám dodnes patrné z dochovaných archivních materiálů (resp. účtů)²²⁶, na kterých se objevují dosti „nemalé“ sumy peněz. Z uvedených vyinkasovaných částek je zcela jasně patrné, že původní rozsah práce musel daleko převyšovat dnes dochovaný „fragment“ jediného oltáře. Schaubergerovi se připisuje dvojice klečících, silně zlacených, adorujících andělů.²²⁷ Jde-li vůbec o jeho práci? Osobně zůstáváme vůči Schaubergerovu autorství v tomto konkrétním případě dost skeptičtí.²²⁸ Dílo je dle účtů datováno do roku 1737.²²⁹

Za to, proč se do dnešních časů prakticky nic víc nezachovalo, může zejména skutečnost, že byl kostel v minulosti neustále přebudováván, zvětšován, interiér byl vybavován novým a novým mobiliářem.²³⁰ Také další otázkou zůstává, pro kterýžto to kostel²³¹ vlastně Schauberger svoji realizaci vykonal? Nicméně nějakou podobu práce pro jezuitskou rezidenci v Tuřanech musel zcela jistě vytvořit, když za něj dostal tak „královsky zapláceno“. Chce to jen hledat, někde se sochy, či jiná jeho umělecká díla nacházet musí.(?) Musíme pokračovat v bádání, pátrání a doufat, že se po čase snad něco „nového“ objeví.

Po brněnských Tuřanech se Schauberger přesouvá na Olomoucko, konkrétně do obce **Náklo** a především do **kostela sv. Jiří**. Podle citovaných pramenů se zde měl Schauberger podílet na dokončovacích pracích po jeho „předchůdci a učiteli“ Baldassaru Fontanovi, na dvojici protějškových oltářů. Hned na úvod se po důkladné stylové analýze a

²²⁶ MZA Brno, fond G 10, (stará sign. 174), Imformationes a Rectiones Rectorum Brunensis 1701–1746, zvláště folio 50 a 57b k roku 1737. Objevují se zde zejména dvě hlavní sumy peněz, a to 8000zl. a pak další 4200zl, tedy minimálně celkem i na tu dobu dost „neuvěřitelných“ 12 200zl.

²²⁷ HLADÍKOVÁ 1999, 14 a 70 uvádí: „andělské postavy ve zlatavém dřevě, blízké svatomášské dvojici z oltáře sv. Kříže, tvoří boční výzdobu blíže neurčeného oltáře z kostela v Tuřanech“ Dnes jsou andělé uloženi ve zdejší sakristii.

SAMEK 1994, 242.

²²⁸ Spíš to mohu vyloučit.

²²⁹ HLADÍKOVÁ 1999, 70; SAMEK 1994, 196.

²³⁰ Hlavní oltář osazený dvěma štukovými sochami svatých věrozvěstů Cyrila a Metoděje byl patrně dokončen (konsekrován?), jak dokazuje uvedený chronogram, až v roce 1872. Zajímavé je, že oltářní architektura s andělskou výpravou v nástavci, ale zejména dvojice zdejších světců, ve svém provedení „reflektuje“ Schaubergerovu, potažmo Zahnerovu tvorbu, i když je zřejmé, že pochází z mnohem mladší doby. Jako by jejich autor znal či snad dokonce tvořil podle jejich předlohy. Sochy jsou jistě starší, než uváděný rok vybudování oltáře. Odpovídají spíše ¾ 18. století, nejenom svým provedením, ale hlavně použitým materiálem.

²³¹ BÍLEK 2000, 139. V letech 1693–1698 vystavěli jezuité vedle původního starého mariánského kostela nový kostel (kapli) sv. Anny. V letech 1804–1806 byl kostel sv. Anny zvětšen a starý kostel stržen. Vzápětí sem bylo přeneseno jeho původní patrocínium (Zvěstování P. Marii) Široké monumentální průčelí bylo doplněno o mohutné dvojvěží „v duchu barokního slohu“ až v letech 1888–1890.

zhodnocení daného díla nabízí opět otázka, zdali vůbec jde o Schaubergera? Miloš Stehlík²³², Ludmila Hladíková²³³ a Bohumír Samek²³⁴ autorství připisují zcela jistě, na základě stylové analýzy, sochaři J. J. Schaubbergerovi. Jediným oponentem v této otázce zůstává Leoš Mlčák²³⁵, který, taktéž dle našeho mínění, správně přisuzuje oba²³⁶ protějškové oltáře jednoznačně Baldassaru Fontanovi. Jako pramen pro oporu uvádí deník kanonie premonstrátského kláštera Hradisko z roku 1718.²³⁷

V archiváliích se objevují ve spojitosti s kostelem v Nákle především dvě jména - štukatér B. Fontana a malíř Karel („pictor Caroly“).

O jaké oltáře se vlastně ve skutečnosti jedná? Na evangelijní straně, uprostřed jednolodní stavby, je umístěn oltář sv. Isidora s ústřední plastikou daného světce posazeného do oltářní niky, po stranách je retabulum doplněno o sochy „zemědělských“ světic – sv. Norburty z Rattenbergu²³⁸ (z pohledu diváka vlevo) a sv. Valburgy²³⁹ (vpravo). Obě sochy lze na základě stylové analýzy, dle našeho názoru, jednoznačně připsat slavnému italskému štukatérovi. B. Samek²⁴⁰ však uvádí za autora obou plastik J. Winterhaldera st. a datuje jejich dobu vzniku do 30. let 18. století. Socha sv. Isidora²⁴¹ je

²³² STEHLÍK 1996, 92 píše, že tvoří realizace v obci Náklo z odkazu na tvorbu B. Fontany.

²³³ HLADÍKOVÁ 1999, 15 „Výsledky stylové analýzy Schaubbergerovu účast na výzdobě kostela výrazně podporují!“ Později autorka uvádí na str. 70–71: “Pravděpodobně jde o pozdější (Schaubbergerovo) doplnění nedokončených protějškových oltářů Baldassara Fontany nebo sochaře blízkého jeho okruhu z roku 1718.“ Dvojici adorujících andělů přirovnává k předešlým Schaubbergerovským realizacím v kostele sv. Tomáše a v kostele Zvěstování Panny Marie v Tuřanech. Přičemž se dá považovat Schaubberga s největší pravděpodobností jen za autora odorantů u sv. Tomáše, ale i zde visí menší (?).

²³⁴ SAMEK 1999, 617, považuje Schaubberga za autora sochařské výzdoby oltáře Bolestné P. Marie.

²³⁵ MLČÁK 1996, 95–96.

²³⁶ Osobně přisuzuji B. Fontanovi jen dvojici světic (sv. Notburga a sv. Valburga) na oltáři sv. Isidora.

²³⁷ MZA Brno, fond E55, sign. 210-II.–12, fol. 59B a 60a „*Stukator et pictor Caroly...venerit recta Nakla*“ a dále v zápise ze 29. 7. 1718 se objevuje „*Stukator Fontana*“.

²³⁸ Esovitě prohnutá svěťice (někdy mylně považována za sv. Rozálii) je zobrazena v polokleče, přidržující ve své pravé ruce hrábě a zároveň levou paží se chytající v bok (za srdce) přičemž se její prsty s něžností boří do šatů. Toto mistrovské oduševnělé podání svědčí jednoznačně o umělecké vyzrálosti Baldassara Fontany. Je tím i zcela jasné, že jeho osobním vzorem nebyl nikdo jiný než G. L. Bernini, jehož podobou vlastní tvořivosti zde tak italský štukatér velmi přesvědčivě „reflektuje“. S podobným gestem se později setkáváme i u samotného J. J. Schaubberga (sv. Barbora ve Veselí nad Moravou).

²³⁹ Svěťice, zobrazena ve stejném stylovém provedení jako sv. Notburga, svírá v natažené levé paži srp a druhou rukou přitiskuje ke svému tělu džbán, přičemž u nohou jí leží snop obilí.

²⁴⁰ SAMEK 1999, 617. i když ani tuto domněnku nelze považovat za zcela zavádějící. Navíc J. Winterhaldera st. považuje za autora zdejších štukových plastik i M. Pavlíček, ve své novější studii o jmenovaném sochaři. Po důkladnější stylové analýze se i my souhlasíme s tím, že se ve skutečnosti jedná o dílo sochaře J. Winterhaldera st. Otázkou však zůstává, kolik zde toho ve svých pracích zanechal italský štukatér B. Fontana, který je archivně doložen. (?)

²⁴¹ Silně polychromovaná socha, u které není zcela patrné, zdali se jedná o dřevo či štuk, ale spíše jde o dřevěnou plastiku, odpovídá jiným pracím zmiňovaného Jana Michala Scherhaufa, který se do Nákla po čase vrátil a vytvořil zde pískovcovou sochu sv. Floriána, datovanou na podstavci letopočtem 1768. STEHLÍK 2006, 140.

nejspíš z ruky Zahnerova žáka Jana Michala Scherhaufa²⁴². U andělského doprovodu v nástavci není zcela patrné, z čí ruky vlastně vzešel.

Na epištolní straně umístěný oltář Bolestné Panny Marie²⁴³ je doplněn o sochy v polokleče zobrazených adorujících andělů, v nástavci opět doplněných o andělský rej s nástroji „Arma Christi“²⁴⁴, vzešlý patrně z ruky neznámého autora²⁴⁵ vycházejícího z fontanionského odkazu, s jistými charakteristickými prvky spíše pro Zahnerovu dílnu a do jisté míry blízké již zmiňovanému Scherhaftovi²⁴⁶. Nejspíš sem byl vyslán některý se sochařů či štukatérů z okruhu Schaubbergerovy nebo Zahnerovy dílny.

Doba vzniku je datována Ludmilou Hladíkovou²⁴⁷ dosti nepřesvědčivě do rozmezí let 1737–1738.

Musíme si také uvědomit některé další závažné skutečnosti, minimálně ty, že kostel sv. Jiří byl mnohokrátě během časů, jako většina kostelů, soustavně přebudován a měnila se nepochybně i jeho skladba oltářů apod. Připomeňme si tedy aspoň krátce historii zdejšího kostela sv. Jiří a pak snad lépe pochopíme danou skutečnost. V roce 1696 došlo k rozhodnutí premonstrátského opata Norberta Želeckého z Počenic²⁴⁸ o přestavbě kostela v Nákle²⁴⁹ a již o dvě léta později byl kostel slavnostně konsekrován, přesněji dne 16. října 1698. Patrně hned krátce na to nebo již během přestavby, vznikala jeho oltářní výzdoba. Minimálně musel alespoň „provizorně fungovat“ hlavní oltář se svatostánkem a možná bylo již i provedeno architektonické řešení zmiňované dvojice oltářů. Bohužel do dnešní doby se zachovalo jen „torso“ z původně ranně barokního inventáře. A zmiňované dvojice protějškových oltářů patří z té doby k tomu nejlepšímu, co nám může kostelík sv. Jiří v Nákle nabídnout²⁵⁰.

²⁴² SAMEK 1999, 617 datuje dílo do 50. let 18. století, což by více méně odpovídalo.

²⁴³ Dnes původní barokní socha bolestné Panny Marie chybí. - byla odcizena.

²⁴⁴ Trnovou korunu, kříž, hřeby a doplnění o monogram Panny Marie (stylizovaným nápisem Maria)

²⁴⁵ Snad by mohlo jít o nějakého spolupracovníka, učně či tovaryše (?) ve službách italského štukatéra Baldassara Fontana.

²⁴⁶ Ve skutečnosti však jde nejspíš o úplně jiného umělce (štukatéra), hlavně s ohledem na to, že oltář mohl vznikat v mnohem delším časovém rozmezí. Zhruba od zmiňovaného roku 1716 až do konce třicátých a počátku čtyřicátých let 18. stol (?) S bližší přesností nelze bohužel tento oltář časově vymezit.

²⁴⁷ HLADÍKOVÁ 1999, 70 datuje vznik díla na konec roku 1737 s dobou trvání do roku 1738 s (?).

²⁴⁸ Sama tato skutečnost, že stavbu posvětil samotný premonstrátský opat Norbert Želecký z Počenic, hovoří za své. Nepochybně si jistě přál, aby štukatérské práce při výzdobě interiéru prováděl jeho oblíbený a věhlasný umělec Baldassare Fontana.

²⁴⁹ kostel byl v té době v žalostném stavu a začal se sesouvat. 16. září 1696 byl položen základní kámen k jeho „záchranným“ pracím. Stará loď byla stržena a byla nahrazena novou-obdélníkovou. Autorem návrhu byl patrně Giovanni Pietro Tencalla. Původní gotická věž však byla ponechána.

²⁵⁰ I když z architektonického hlediska velmi zajímavá kombinace - spojení původně gotického stylu reprezentovanou zejména mohutnou věží z 15. století (zbytek původního hradu) s následným barokem a dalšími slohy, které se vryly do dnešní podoby kostelíka, stojí taktéž zcela jistě minimálně za zhlédnutí.

Osud přivedl další Schaubergerovy kroky do nedalekých Kvasic²⁵¹. Všechny dostupné zdroje uvádí vždy jen kratičkou zmínku o tom, že zde brněnský sochař a štukatér skutečně tvořil. O jeho zdejší realizaci se podrobněji nedočteme v žádné z publikací. Autorovu připsání však ve skutečnosti nic nebrání a jednoznačně ji podporuje důkladná stylová analýza uměleckého díla, i když prozatím nebyly nalezeny žádné písemné doklady.

K výzdobě **kostela Nanebevzetí Panny Marie v Kvasicích** byl pravděpodobně opět přizván na doporučení dřívějších objednavatelů, holešovických hrabat z Rottalu²⁵². A tak novým budovatelem chrámu se stává nový majitel a dědic kvasického panství, Jáchym Adam hrabě z Rottalu²⁵³. Kostel byl barokizován během třicátých let 18. století²⁵⁴ a k slavnostnímu vysvěcení došlo v roce 1740²⁵⁵. Hlavním stavitelem chrámu byl architekt Tomáš Sturmer²⁵⁶. Zajímavé je i jeho dvojí patrocinium - Panny Marie Nanebevzaté a sv. Jana Nepomuckého.²⁵⁷

Schauberger vystavěl v Kvasicích trojici²⁵⁸ velkých oltářních retáblů, které osadil šesticí nadživotních světeckých soch [28]. Každá ze skupiny oltářů je doplněna o dvojici velkoryse pojatých statuí a samozřejmě nesmí chybět ani již tolikrát zmiňovaný andělský doprovod v jejich nástavcích. Mimo již zmiňovanou výzdobu je taktéž považován²⁵⁹ za autora štukové výzdoby kazatelny a křtitelnice.

²⁵¹ STEHLÍK 1996, 92; STEHLÍK 1975–1976, 28; STEHLÍK 1989, 517. JAKUBEC/PERŮTKA 2011, 237; SAMEK 1999, 297; HOROVÁ (ed.) 1995, 734–735.

²⁵² KOUTNÁKOVÁ/KVAPIL 2005, 89. Rodinní příbuzní zdejšího pána, majitelé nedalekého, rozsáhlého Holešovického panství, František Antonín hraběte z Rottalu a jeho manželka Marie Cecíle z Rottalu. Ty mladému navrátilci zřejmě doporučili sochaře J. J. Schaubergera.

²⁵³ KOUTNÁKOVÁ/KVAPIL 2005, 89. Majitelem kvasického panství byl navrátilce z kavalírské jízdy, mladý dědic Joachim Adam hrabě z Rottalu, jak to jednoznačně dokládá i četnost jejich erbovních znaků (např. vstupní portál)

²⁵⁴ KOUTNÁKOVÁ/KVAPIL 2005, 89. Přesněji byl základní kamen položen 15. května 1730, den před svátkem (beatifikací) zdejšího patrona kostela sv. Jana Nepomuckého.

²⁵⁵ KOUTNÁKOVÁ/KVAPIL 2005, 90–91. Dne 17. července 1740 vysvětil kostel olomoucký biskup Arnošt Jan hrabě z Liechtensteínu. Mši celebrouval probošt kroměřížské kapituly Leopold hrabě Egkh.

²⁵⁶ TOMAN 1950, 501. Postava zdejšího stavitele architekta Tomáše Sturmera (1721–1754), budí jistou pozornost. Ve skutečnosti jde o Schaubergerova rodinného příslušníka, především ve vztahu se Schaubergerovou ženou Marií Therezií, rozenou Sturmerovou. Nepodařilo se nám zcela zjistit, o jaký přesný příbuzenský vztah jde. Vzájemná spolupráce je však spíše dílem náhody.

²⁵⁷ Patrně to bylo i následkem dobových skutečností, konkrétně velké události středoevropského formátu - kanonizace (svatořečení) „nového“ českého světce a mučedníka Jana z Pomuku. Svatořečen byl papežem Benediktem XIII., dne 19. března roku 1729.

²⁵⁸ Hlavní oltář plátno doplňují figury Mariiných rodičů - sv. Jáchyma a sv. Anny. Dvojici protějškových oltářů sv. Rodiny a sv. Jan Nepomuckého „rámují“ sochy světců, sv. Floriána a sv. Barbory (oltář sv. Rodiny). Na epištolní straně je oltář sv. Jana Nepomuckého osazen dvojicí františkánských světců sv. Františka z Pauly a sv. Kláry.

²⁵⁹ Schaubergerovo autorství nepopíráme, i když se přiznáme, že tento typ jeho tvorby není středem našeho zájmu. Navíc u těchto zakázek využíval velmi často svých dílenských spolupracovníků, zejména, co se týká prací na jejich řezbářské a někdy i štukatérské výzdobě. Sám Schauberger byl spíš „jen“ autorem (architektem) jejich samotného návrhu.

Architektonické řešení odpovídá svým provedením tvorbě velkých římských oltářních retáblů. Schauberger ve své práci reflektuje (cituje) své poučení u věhlasného italského sochaře a štukatéra Baldassara Fontany.²⁶⁰ Zde sochař dovedl svoji tvorbu oltářní architektury již do fáze vrcholné dokonalosti. Jeho sochařskou výzdobu hlavního oltáře doplňuje vrcholně barokní plátno od znamenitého malíře Václava Vavřince Reibera²⁶¹. Autor obrazu byl „znovu“ objeven a identifikován až v sedmdesátých letech 20. století.²⁶² Součinnost obou výtečných umělců při realizaci společného díla (oltářů) je přinejmenším dosti zajímavá.

První část Schaubergerovy tvorby probíhala zejména při výstavbě oltářní architektury²⁶³, s největší pravděpodobností v průběhu druhé poloviny třicátých let²⁶⁴. Přesněji mohla vniknout kolem roku 1737, ale samotné sochy byly postupně usazovány až do počátku roku 1740, kdy byl kostel definitivně hotov a následně vysvěcen.

Schauberger se při zdejší realizaci taktéž projevil jako „znalec“ patřičné ikonografie a jeho dílo reprezentuje ucelený ideový program. Buď to, nebo prostě jen pracoval tzv. „na zakázku“ (objednávku) a vytvořil předem domluvený umělecký a ikonografický rozsah svého díla.

S lehkou dávkou smutku a zklamání jsem pohlížel na určitou uměleckou nevyrovnanost jednotlivých světeckých soch, na kterých se bezezbytku projevilo jejich postupné pozdější osazování, a v neposlední řadě je zde neméně zřejmá i dílenská spoluúčasť. Zatímco některé štuky poukazují na sochařovu vyzrálou práci s tímto poddajným materiálem, oproti tomu u jiných se objevuje řada dílčích chyb.²⁶⁵

²⁶⁰ J. J. Schauberger ve své tvorbě reflektuje poučení Baldassarem Fontanou nejenom u architektonického řešení svých retáblů, ale taktéž v samotném pojetí (kompozici) svých děl, zejména světeckých soch.

²⁶¹ V. V. Reiner je taktéž autorem „zbylé“ dvojice protějškových oltářních pláten: Stigmatizace sv. Františka a sv. Rodiny Nazaretské. Všechna tato tři díla jsou zevrubně (přesto správně) datována do rozmezí let 1737–1740.

²⁶² KOUTŇÁKOVÁ/KVAPIL 2005, 91. V rozmezí let 1972–1974 si během restaurátorských prací na čištění obrazu povšimla mimořádné kvality plátna akad. mal. Marie Bognerové z Valašského Meziříčí. Po odborné konzultaci s předními historiky umění, Jaromírem Neumannem a Pavlem Preisem byl za autora obrazu jednoznačně určen český malíř Václav Vavřinec Reiner (1689–1743). Původně byl obraz mylně považován za dílo Petra Brandla. Na plátně jsou zachyceni oba zdejší patroni, v dolním plánu zobrazený sv. Jana Nepomucký a v horním Nanebevzatá Panna Marie.

²⁶³ Oltářní architektura byla kompletně prováděna v jednom časovém úseku spolu s jejich nástavci, doplněnými o neodmyslitelný andělský rej.

²⁶⁴ HLADÍKOVÁ 1999 datuje první fázi Schaubergerovy činnosti do rozmezí let 1737–1739/1740, což by bezesporu odpovídalo dané skutečnosti.

²⁶⁵ Přinejmenším dvojice soch sv. Jáchyma a v. Kláry se vyznačují celou řadou především kompozičních (proporčních) chyb. Navíc je u této dvojice zcela patrný vliv O. Zahnera a jeho sochařské dílny. Buď zde dochází k vzájemnému propojení obou sochařů, nebo jde spíše o Zahnerovu vlastní práci. Schauberger tedy zůstává s větší určitostí autorem zbylé čtveřice nadživotních světeckých soch. Respektive ještě dodáno, že Schauberger je autorem sochy sv. Anny na hlavním oltáři a taktéž dvojice světeckých postav z oltáře sv. Rodiny, sv. Barbory a sv. Floriana. Všechny tři zmiňované sochy nachází stylovou předlohu (podobu) ve starších i soudobých Schaubergerových dílech (zejména v Holešově). Poslední socha sv. Františka z Pauly

Dalším místem, kde Schauberger tvořil, byla jihovýchodní Morava, konkrétně na Slovácku **Veselí nad Moravou**. V servitském **kostele sv. Andělů Strážných** předvedl Schauberger doposud jedno ze svých největších známých mistrovských děl. Zdejší chrám obohatil o impozantní dvojici protějškových retáblů. Přesně na středové diagonále jednolodního prostoru, založeném na půdorysu hloubkového oválu, umístil své vícefigurální, skupinově pojaté dvojice protějškových oltářů. Na severní epištolní straně jde o oltář „altare privilegium“ zasvěcený k úctě Bolestné Panny Marie²⁶⁶ [29], někdy též možná nesprávně nazývaném Pieta²⁶⁷. Evangelijní strana ukrývá oproti tomu „skvost“²⁶⁸ v podobě skupinově laděného oltáře - Stětí sv. Barbory [30]. Umělec bezesporu využil nevšední pobídku, která se mu při této realizaci naskytla, a sice především nabídnutého prostorového řešení. Do hloubkového oválu včlenil svá oltářní díla, do zdánlivě mělce a přitom hloubkově pojatých nik. Využil tak každyčké kousku nabídnutého místa.

Schauberger opětovně navázal na svou předchozí spolupráci se zdejšími pány a budovateli servitského kláštera a kostela zasvěceného k úctě svatých Andělů Strážných. Veselští majitelé Maxmilián a Maxmiliána Želečtí z Počenic²⁶⁹ zakládají zdejší servitský konvent na levém břehu řeky Moravy roku 1714.²⁷⁰ K tomuto významnému aktu se nám zachovala do dnešní doby i zakládací listina.²⁷¹ Manželé Želečtí rozhodli i o patrociniu kostela. Do fundační listiny pojali ustanovení, že nový řádový dům má kromě svého základního poslání pracovat k větší slávě Boží a přispívat k rozvoji mariánské úcty stejně jako i úcty Andělů Strážných, jimž byl také kostel nakonec zasvěcen²⁷². Úmysl manželů Želeckých založit klášter ve Veselí schválil Karel VI. dne 24. října 1716. Od státních úřadů

vychází svým pojetím sice z „privátního“ Schaubergerova minoritského kostela sv. Janů v Brně, ale je zde patrný značný dílenský podíl.

²⁶⁶ Zasvěcení vychází ze servitské úcty k Sedmibolestné Panně Marii (Mater Dolorosa)

²⁶⁷ Ve skutečnosti spíše jde o Panu Marii pod křížem.

²⁶⁸ Podle mého názoru jde bezesporu o jeden z nejlépe provedených Schaubergerových oltářů vůbec. Zvláště samotné kompoziční a architektonické řešení, doplněné o jistou dávku „vnitřního pohnutí“ zachyceného děje, nenechá člověka po dlouhodobém a soustavném pozorování „jen tak v klidu“.

²⁶⁹ SMUTNÁ 1999, 488. Želečtí z Počenic koupili v roce 1707 veselské panství za 165 000 zlatých od rozvětvené rodiny Rottalů, která tím vyřešila vleklé tahanice o tento majetek. Zápis do zemských desek se uskutečnil v roce 1710.

²⁷⁰ Začátek působení zdejších servitů se začíná psát dne 2. července 1714, kdy podepisují noví majitelé veselského panství, Maxmilián Želecký svobodný pán z Počenic, pán na Prštích a Veselí, a Maxmiliána Želecká svobodná paní z Počenic, rozená z Löwenthurmu, a představení řádu servitů, zakládací listinu veselského kláštera.

²⁷¹ Zakládací listina veselského kláštera, Farní knihovna ve Veselí nad Moravou. Mimo jiné se tam ve volném překladu uvádí: „...Skrz mnohonásobné milosti, kterých se nám za našeho života dostalo a denně dostává, po déletrvajícím dobrém úvaze a pevném rozhodnutí, k větší cti a slávě Boha a jeho Matky Panny Marie, jakož i k větší chvále svatých Andělů Strážných a k rozšíření pravé a samospasitelné katolické víry, k duchovní úctě naší i všech našich bližních, kostel a klášter Servitů, Služebníků naší milé Paní z české provincie, tak jak byla reformována v Německu, u našeho moravského města a zámku Veselí na řece Moravě ležících v blízkosti uherské hranice na budoucí časy založiti a zaopatřiti (...).“

²⁷² HURT/NĚMEČEK 1973, 106.

byla zakládací listina potvrzena 22. dubna 1717²⁷³. Bohužel zdejší pán Maxmilián umírá brzy již v roce 1717 v Pršticích.²⁷⁴ Po bezdětném zakladateli kostela s klášterem se stali dědici panství jeho choť Maxmiliána a jeho bratr kanovník a arcijáhen olomoucký Jan Felix Želecký svobodný pán z Počenic. Oba dědicové, jak Maxmiliána Želecká, tak bratr jejího zesnulého muže, Jan Felix Želecký z Počenic²⁷⁵, hradili veškerý finanční chod staveb společně a nejednalo se při celkovém rozsahu stavební činnosti zrovna o mále sumy peněz²⁷⁶. Ani jeho oba dědici, choť Maxmiliána Rosálie Želecká a bratr Jan Felix Želecký se nedožili dokončení stavby kostela a slavnostního uvedení servitů do nového kláštera v roce 1734. Maxmiliána umírá v roce 1730 a její švagr, Jan Felix, o rok později. Ve své závěti doporučuje a ustanovuje novým dědicem veselského panství Františka Karla Chorynského svobodného pána z Ledské.²⁷⁷ Ten sice nebyl rodově spřízněn s Želeckými, ale podle všeho se tak stalo na základě jeho zbožnosti.²⁷⁸ Tímto momentem se uvádí a píšou na veselském panství až do konce druhé světové války (1945) pouze hrabata Chorynští svobodní páni z Ledské.

V pozadí všech veselských Schaubergerových realizací stál zmiňovaný olomoucký kanovník a arcijáhen Jan Felix svobodný pán Želecký z Počenic²⁷⁹. Kdo vlastně byl a jaký měl vliv na samotného Schaubergera? Bezesporu šlo o velmi všestranně vzdělaného, hluboce věřícího a hlavně (pro nás kunsthistoriky) uměnímilovného člověka, jehož velkým počinem, mimo jiné, byla skutečnost, že sem patrně osobně povolal samotného J. J. Schaubergera. Byl hlavním iniciátorem, programátorem a fundátorem především sochařsky nejcennějších památek - obou protějškových oltářů. A zejména tak díky němu se můžeme dodnes ve Veselí těšit jeho mistrovským, uměleckým počinem. Jan Felix Želecký se snažil co nejrychleji ukončit práce na kostele. Zemřel však již 2. března 1731 v Brně²⁸⁰. Před svou smrtí stačil ještě nechat ulít čtyři zvony, odkázat finanční dar na

²⁷³ FARNÍ KRONIKA 1899–1942, 128.

²⁷⁴ LANGÁŠEK 1913, 18.

²⁷⁵ byl i za tyto zásluhy dodatečně 2. února 1725 prohlášen od Servitů za třetího zakladatele jejich veselského kostela.

²⁷⁶ Společný dědičný odkaz manželů Želeckých činil 30 000 zlatých, zvláště pak finanční dar Maxmiliány Rosálie Želecké ve výši 40 000 zlatých dával servitům možnosti „jen s drobnými obtížemi“ realizovat tak nákladnou stavbu, a konečně odkaz Jana Felixe Želeckého činil 12 000 zlatých.

²⁷⁷ HURT/NĚMEČEK 1973, 107.

²⁷⁸ FARNÍ KRONIKA 1899–1942, 17.

²⁷⁹ Jan Felix Želecký byl velmi vzdělaným teologem a humanistou na římském Germaniku, kde studoval v letech 1691–1694. Znal nejenom italský barok, ale i soudobá díla pražské a vídeňské architektury, a je tudíž právoplatně považován za ideového poradce při řešení stavby kostela. Svou prací se podílel také na již zmíněné kapitule v Jaroměřicích nad Rokytnou. Ve Veselí se mimo jiné dohodl se servity na tom, že u kostela vystaví svým nákladem kapli sv. Barbory a dá jim na stavbu tisíc zlatých.

²⁸⁰ jak jest doloženo na mosazné tabulce označující jeho hrob v kryptě kostela: „REVERENDISSIMUS ET ILLUSTRISIMUS DOMINUS, DOMINUS JOANNES FELIX ZIELEZKY, LIBER BARON DE

dokončení oltáře sv. Barbory²⁸¹, a také nechat postavit sochu sv. Jana Nepomuckého[14], dílo Jana Jiřího Schaubergera, u mlýna před zámekem.²⁸² Schaubergerovi se na zdejší panství podařilo zhotovit řadu skvělých, nejenom po umělecké stránce cenných děl.

Ve své závěti odkázal Veselí již zmiňovanému novému majiteli Františkovi Karlovi Chorynskému svobodnému pánu z Ledské, hejtmanovi hradištského kraje, komořimu a c. k. radovi. Nebyl sice rodově spřízněn s rodinou Želeckých, ale patrně jeho zbožnost mu dopomohla k získání tohoto majetku.²⁸³ Penězi se rozhodně nový veselský pán zrovna „pyšnit“ nemohl a tak většinu financí si opatrovali zdejší servité sami nebo si je půjčovali od sesterských klášterů, jako byla zejména Rokytnice nad Jizerou.

Přesto se František Karel Chorynský zavázal vzít na svá bedra všechny náklady spojené se stavbou a výzdobou oltáře sv. Barbory i oltáře Bolestné Panny Marie v kostele sv. Andělů Strážných. Platil nejen zedníky, ale i kameníky, štukatéry a sochaře. Ze všech výtvarníků, kteří se podíleli na výstavbě obou oltářů, známe jménem pouze brněnského sochaře Jana Jiřího Schaubergera²⁸⁴ a o kameníkovi víme pouze to, že pocházel z Kroměříže. Patrně kameník přišel do Veselí taktéž na pozvání Jan Felixe Želeckého, který byl proboštem kroměřížským. Neznámý kameník²⁸⁵ mohl být taktéž autorem soklu (podstavce) opatřeného nápisem s kanovníkovým jménem a erbovním znakem u již zmiňované sochy sv. Jana Nepomuckého u zámeckého mostu²⁸⁶.

POTSCHENIZ DOMINUS IN WESSELI ET PIRSCHIZ ALMAE. CAEDR. ACIS ECCLESIAE OLLOMUCENZIS CANONICUS ARCHIDIACONUS ET PRAELATUS INFULATUS AC SENIOR. AETATIS SUAE 60 ANNORUM OB DIE 2 MARTZ 1731. MAGNUS MONASTERY WESSELENSIS FUNDATOR, ET MAGNARUM CAMPANARUM AC MONSTRANTIAE BONES ACT. NEC NON CAPELLAE S. BARBARAE MUNIET INTISSIMUS EX STRUCTOR.“ Nejtihodnější a nejjasnější pán, pan Jan Felix Želecký, svobodný baron z Počenic, pán na Veselí a Prštích, kanovník při katedrále olomoucké, senior, arcijáhen a infulovaný prelát. Zemřel v 60 letech věku dne 2. března 1731. Zakladatel veselského kláštera, dárce velkých zvonů a monstrance, též nejtědřejší budovatel oltáře sv. Barbory.

²⁸¹ HURT/NĚMEČEK 1973, 107. Jan Felix Želecký přispěl servitům peněžním darem ve výši 12 000 zlatých, ve kterém se zavazoval uhradit veškeré náklady tentokrát již na oltář sv. Barbory s kryptou, dílo brněnského sochaře Jana Jiřího Schaubergera.

²⁸² FARNÍ KRONIKA 1899–1942, 16 a 182.

²⁸³ FARNÍ KRONIKA 1899–1942, 17.

²⁸⁴ HURT/NĚMEČEK 1973, 108 doslova píše: „Jak náročná, vysoko hodnocená byla práce Schaubergerova, lze vypořadovat z účtů, kdy mu bylo vyplaceno 15. října 1735 z panské pokladny 473 zlatých.“ Samotný zápis působí s odstupem času lehce úsměvně, zvláště když je z uvedené sumy patrné, že se jednalo spíše jenom o jakýsi druh zálohy (?) Peníze by sotva stačily pokrýt náklady spojené s tak rozsáhlou realizací, jakou Veselská zakázka zcela jistě byla, ale zároveň jde prakticky o jediný známý písemný doklad o Schaubergerově zdejšímu působení, i když po pravdě vzato chybí patřičné uvedení citovaných materiálů. Patrně jde o nějaký doklad o zaplacení v současnosti uložený ve fondu Velkostatku ve Veselí (MZA, fond F 95, 1652–1945) nebo rodinného archivu Chorynských (MZA, fond G 144, 1409–1941) Všechny uvedené možné zdroje jsme osobně probádali, strávili desítky hodin nad archiváliemi, ale bohužel bez kýženého výsledku.

²⁸⁵ SEDLÁŘ 1999, 447: „Zálohy vyplacené kameníkovy byly mnohem menší než u Schaubergera“.

²⁸⁶ Domněnka je vedena jenom v rovině hypotetické.

V kterém časovém rozmezí zde vlastně Schauberger tvořil? Osobně mám za to, že zde sochař zavítal během třicátých let 18. století minimálně třikrát²⁸⁷. Poprvé se zde patrně objevil kolem roku 1728, kdy se mohl podílet na instalaci své pískovcové sochy svatojánského mučedníka a při té příležitosti mohl zavítat do rozestavěného servitského chrámu. Otázkou zůstává, v jakém stádiu budování se stavba nacházela? Ve zmiňovaném roce 1728 bylo ale rozhodnuto o umístění obou protějškových oltářů, i když šlo patrně jen o stádium určitých příprav. Začátek stavby lze klást ze slohových důvodů někam před rok 1725.²⁸⁸ Na kostele se muselo podle všeho pracovat již v roce 1728²⁸⁹, protože tehdy Jan Felix Želecký přispěl servitům peněžním darem ve výši 12 000 zlatých²⁹⁰, ve kterém se zavazoval uhradit veškeré náklady tentokrát již na oltář sv. Barbory s kryptou, dílo brněnského sochaře Jana Jiřího Schaubergera.²⁹¹

Souběžná stavba kláštera je kladena svým vznikem do let 1716–1730.²⁹² Toto časové zařazení je však v rozporu s datem uvedení servitů do nového kláštera, až v roce 1734. Dne 31. srpna 1732 se konala slavnostní benedikce kostela sv. Andělů Strážných za přítomnosti olomouckého světícího biskupa Otty Ehrenreicha, hraběte z Ecku. Na počest této velké události se po tři dny konaly servitské bohoslužby za všechny tři zakladatele kláštera.²⁹³

„Teprve 3. října 1734 byli servité slavnostně uvedeni do kostela a svého kláštera od vysoce důstojného a urozeného pána Václava Hnátka z Weggefurthu²⁹⁴, děkana Vyškovského, jenž od Nejdůstojnější Konzistoře k tomu byl vyslán.“²⁹⁵

Nicméně hlavní etapu Schaubergerovy zdejší činnosti lze vymezit do širšího časového rozmezí (1735/1739–1740/1741).²⁹⁶ Sochař se během tohoto časového období do Veselí opakovaně vracel. Práce vznikaly postupně, ale přesto si zachovaly svoji kontinuitu.

Konsekraci kostela a obou již hotových oltářů (Stětí sv. Barbory a Bolestné Panny Marie pod křížem) vykonal sám olomoucký biskup Jakub Arnošt hrabě z Lichtensteina 23. neděli po sv. Duchu, 25. října 1739, když se vracel při zpáteční cestě z Vídně, ve které

²⁸⁷ Spíše ještě vícekrát, důvody budou uvedeny v další samostatné kapitole o zdejší Schaubergerově tvorbě.

²⁸⁸ JIRKA 1969, 58.

²⁸⁹ Ve zmiňovaném roce 1728 bylo sice rozhodnuto o umístění obou protějškových oltářů, ale patrně šlo jen o stádium určitých příprav.

²⁹⁰ Tento finanční dar byl určen na výlohy spojené s výstavbou oltáře sv. Barbory.

²⁹¹ HURT/NĚMEČEK 1973, 107.

²⁹² WOLNÝ 1867, 315.

²⁹³ MZA: Zápis v Análech strážnických piaristů k 31. srpnu 1732, Piaristé ve Strážnici, č. 11 Rkp. č. 12, 303.

²⁹⁴ Předeseílám, že zmiňovaný děkan Václav Hnátka z Weggefurthu se stane pozdějším Schaubergerovým objednavatelem pro kostel sv. Michala v Brňanech.

²⁹⁵ FARNÍ KRONIKA 1899–1942, 129.

²⁹⁶ HLADÍKOVÁ 1999, 14 a 73: datuje dílo do roku 1739.

přijal od císaře feudální statky.²⁹⁷ Ostatní „v rozích“ vystavěné oltáře²⁹⁸ ze dřeva byly konsekrovány až 30. května 1741. Tyto zmiňované datace, lze považovat za „nefinitní dobu“, kdy zde sochař úspěšně dokončil veškerou práci.

Zdejší Schaubbergerově činnosti se literatura²⁹⁹ doposud podrobněji moc nevěnovala, jediným zdrojem tak zůstává dvojice publikací o městě Veselí a také diplomová práce L. Hladíkové, která však v tomto případě obsahuje řadu nepřesností. Proto byla brána tato pasáž sochařova života tak dopodrobna. K většímu prohloubení daného tématu bude pojednáno níže v samostatné kapitole.

Do místa další Schaubbergerovy realizace, do **Brňan na Vyškovsku**, byl sochař přizván na pozvání vyškovského děkana Václava Hnátky z Weggefurthu³⁰⁰, aby provedl v tamějším **kostele sv. Michala** dvojici oltářů³⁰¹ a další, patrně drobné práce neznámých námětů. Nejednalo se však zřejmě o rozsáhlou zakázku, protože nalezený dobový doklad³⁰² (stvrzenka) uvádí celkovou částku 605 zl. Mohlo však jít o vyplacení zálohy na materiál nebo provedení určitého typu přípravných prací³⁰³. Schaubberger zde měl patrně realizovat především skupinové oltáře Narození Krista a Tří králů³⁰⁴? Jak dokládají nalezené archiválie. Pokud tomu tak nakonec skutečně bylo, to již bohužel nezjistíme, do dnešní doby se nám naneštěstí nic nezachovalo. Kostelík sv. Michala byl mnohokrát

²⁹⁷ FARNÍ KRONIKA 1899–1942, 164.

²⁹⁸ Kromě hlavního oltáře se jednalo ještě o oltář sv. Jana Nepomuckého, oltář sv. Fillippa Benizzia, oltář sv. Juliány z Falconieri a sedmi otců zakladatelů servitského řádu a konečně i oltář sv. Peregrina Laziosi.

²⁹⁹ STEHLÍK 1996, 92; STEHLÍK 1989: se o Veselí zmiňuje jen ve výčtu Schaubbergerových prací.

HÁLOVÁ–JAHODOVÁ 1972, 175.

³⁰⁰ Ten, jak již bylo předesláno, slavnostně uvedl v roce 1734 servity do jejich nově zbudovaného kláštera ve Veselí. Do jaké míry fungovalo propojení mezi vyškovským děkanem a zdejšími servity, potažmo vzájemné vztahy se samotným sochařem Schaubbergerem, nevíme. S tvorbou sochařského mistra se určitě mohl již blíže seznámit v Brně. To je o poznání mnohem menší vzdálenost než z Veselí nad Moravou.

³⁰¹ protějškových (?)

³⁰² MZA Brno, fond E 55, sign. 219-II.-12, fol. 59b a 60 a. Pro zajímavost uvádím přepis stvrzenky (v německém originále):

Specification.

*Zu Vertigung zweyer Altär, wie beykommender Abriss zeigt, samt eninen zu den dritten
kommenden Altar Stock als:*

1. Erstlichen kommt die Maurer Arbeit samt beyschaffung der benötigten

Materialien vor beyde samt den Altar Stock.....65 fl.

2. Mehr vor die samentliche Stucator und marmolier arbeit, samt der Vergoldung.....480 fl.

3. Item vor zwey Blätter zu mahlen, als die Geburt und St. Kuningis.....60 fl.

celkem.....605fl.

vlastnoručně podepsán.....Johann Georg Schaubberger Bildhauer und Stucator in Brünn

Za případné chyby v přepise se omlouváme (čitelnost nesnadná).

³⁰³ Stručný překlad tuto domněnku jen potvrzuje: Schaubberger se zavazuje k provedení dvou oltářů, po předložení patřičných nákrešů, včetně jednoho budoucího oltáře (oltářního nástavce?).

Dále si účtuje částku 480 zlatých zejména za zednické a štukatéřské práce, včetně mramorování a pozlacení.

V neposlední řadě předkládá kresebné listy (návrhy) s námětem Narození Krista a sv. Králů (Třech Králů?)

³⁰⁴ Toto zůstává i nadále nevyřešenou otázkou, zajímavé je na tom především to, o jaký námět patrně šlo. S motivem Narození Krista, potažmo Tří Králů se nikde ve spojitosti se Schaubbergerem nesetkáme.

přestavěn a Schaubergerovy práce již v něm nejsou. Nalezené doklady nám však jeho zdejší aktivitu potvrzují a datují dobu vzniku práce do roku 1740³⁰⁵.

Na Vyškovsku tvořil Schauberger zřejmě ještě na jiném místě. A to v **kosteletě sv. Isidora³⁰⁶ v Lulči**. Na úvod se opět nabízí otázka, zdali zde byl skutečně brněnský sochař a štukatér aktivně činný? Schauberger se sice v nalezeném dobovém materiálu³⁰⁷ [31] osobně zavazuje o co možná nejlepší provedení zadané práce, ale stavební práce se pravděpodobně natolik protáhly, že zde byl nakonec povolán jeho švagr Ondřej Zahner, aby objednávku dokončil. Stavbu provázely od samého začátku komplikace, a i když byla kaple povolena již roku 1670 jezuitským rektorem Tobiášem Geblerem, zpočátku, zejména pro nedostatek peněz, se stavba odkládala až do roku 1739. Nakonec byla kaple více méně postavena na náklady farářů Jakuba Hlávky a Franze Karla z Thannenbergu³⁰⁸. Právě posledně zmiňovaný vedl dokonalý účetní záznam o celém průběhu stavby a hlavně díky němu se dozvídáme i o samotném Schaubergerovi.

V dochované výzdobě interiéru se nachází z údajně Schaubergerovy ruky především samotný hlavní oltář sv. Isidora a dále pak kazatelna [32]. Z původní objednávky je však patrné, že zde měla být nakonec provedena kompletní sochařská a štukatérská výzdoba v podobě tří oltářů zasvěcených sv. Isidorovi, sv. Janu Nepomuckému a sv. Gothardovi. Důkaz o rozsahu práce uvádí níže zmiňována a v krátkých úryvcích citovaná Schaubergerova specifikace.

Jan Jiří Schauberger ve své *Specification*³⁰⁹ píše, že mimo jiné dílčí práce, provede sochařskou a štukovou výzdobu hlavního oltáře sv. Isidora – portálu do 2,5 násobku výšky a dále jen namátkou uvádí provést dvojici bočních oltářů „*komment arbeit driteten Altär, ... Sant Joann aus Nepomuc, ... ambon, ... Sant Gothardi...*“, v provedení „*...mit Bezschlossung aller Materialien als gibt farben, ... tratt Nägl, ... Steinmetz und dischler Arbeit...*“, dále například uvádí, že provede co nepečlivěji své práce, „*bilhaurer, Stucator uund Marmolier arbeit...*“ atd. Nechybí samozřejmě ani jeho vlastnoruční podpis *Johann Georg Schauberger bildhauer und Stucator in Bruünn*.

³⁰⁵ KUDĚLKA 1961.

³⁰⁶ SAMEK 1999, 401. Ten byl postaven jako zimní kaple roku 1739, hrubá stavba byla dokončena včetně výmalby kupole roku 1741.

³⁰⁷ MZA Olomouc, fond ACO-G3, karton 4826, r. 1741, zejména folio 18.

³⁰⁸ HLADÍKOVÁ 1999, 17; SAMEK 1999, 441.

³⁰⁹ MZA Olomouc, fond ACO-G3, karton 4826, r. 1741, folio 18/19 (zejména fol. 18).

Z podrobně zachovaných účtů vedených zdejším duchovním Franzem Karlen z Thannenbergu se dozvídáme, že žádá konsistoř o zaslání částky 2200 zl.³¹⁰ právě pro *bildhauer*.(respektive pro J. J. Schaubergera).

Objevují se zde i jiné zajímavé, avšak lehce nesrozumitelně rozepsané sumy peněz³¹¹ např. za *Statue*....4514 zl. a 26 kr., u které není však uvedeno žádné jméno. Zajímavé je se dále dočíst ze zachovaných a s pečlivostí vedených účtů, že byla zadána při výzdobě kostela sv. Isidora práce nejenom Schaubergerovi, ale i věhlasnému malíři J. J. Etgensovi³¹², který měl provést výmalbu kupole se stejným ikonografickým zadáním, jako byla zadána sochaři. Opět se tak objevuje důkaz o jejich vzájemné spolupráci. Bohužel Etgensova freska se do dnešních časů nezachovala. V klenbě se roku 1752 objevila trhlinka a kostel byl patrně přestaven. K dalším radikálním změnám ještě došlo v roce 1783 a následně úplné renovaci v roce 1842, kdy byl obnoven zejména vnitřek kostela.

Po důkladném zhodnocení na základě stylové analýzy lze konstatovat, že se Jan Jiří Schauberger nejspíše podílel na zdejší realizaci jen v jejích počátcích. V této souvislosti bychom uvedli jméno ještě jednoho sochaře z jeho okruhu, a sice Jana Adama Nesmana³¹³. Ten působil při svých počátcích právě v Schaubergerově dílně a tak mohl být zdejším pracím přítomen. S určitostí je převážným autorem většiny štukatérských prací Ondřej Zahner. Ten zde vytvořil v uměleckém duchu svého švagra především trojici štuků na hlavním oltáři sv. Isidora. Skulpturu hlavního zemědělského patrona doplňuje po levé straně v silném kontrastu stojící figura sv. Notburgy a na opačné straně postava sv. Vendelína. Obě sochy vykazují specifické rysy Zahnerovy tvorby³¹⁴. Ústřední postava sv. Isidora s pohledem k nebi cituje svým pojetím spíše Schaubergerovy realizace. Na výzdobě hlavního oltáře a kazatelny se nejspíš podílel J. J. Schauberger pouze jejím architektonickým řešením, i když literatura mu většinou připisuje celou výzdobu. Jen M.

³¹⁰ MZA Olomouc, fond ACO-G3, karton 4826, r. 1741, folio 16/17 (zejména fol. 17).

³¹¹ MZA Olomouc, fond ACO-G3, karton 4826, r. 1741, (nefoliováno). Zde je částka rozepsána na několik dílčích jednotek, nejprve na 1514 zl. 26 kr. za sochy a pak níže je uvedena zmiňovaná suma 4514 zl. 26 kr. a v neposlední řadě se zde objevuje nespécifikovaná částka 1000 zl. (patrně za malířskou výzdobu kupule) a vše je sečteno a podrženo s uvedením celkové vynaložené částky 5514 zl. 26 kr. Ať už tomu bylo jakkoliv, dokládají, že se zde skutečně procouvalo nejenom na sochařské výzdobě, jak vyplývá z dalších účetních výdajů.

³¹² MZA Olomouc, fond ACO-G3, karton 4826, r. 1741, folio 3. Finanční výdaje ze srpna roku 1741 uvádí částku 1000 zl. pro „*Pictori Brunnensi Joanni Georgio Etgens...pictura Cupulas.....s náměty ze života sv. Isidora, sv. Jana Nepomuckého a sv. Gotharda.*

³¹³ Jeho přítomnost je sice s otazníkem, ale Schauberger se ke konci třicátých let „nebál používat“ svých tovaryšů při svých nesčetných realizacích, které sám všechny stíhat prostě nemohl. Navíc se sám Jan Adam Nesmann aktivně podílel na sochařské výzdobě (1753–1760) nedalekého poutního kostela sv. Martina. Možná by šly určité sochařovy vazby na toto místo vysledovat. Domněnka je však vedena jen v rovině hypotetické.

³¹⁴ Zejména srdcovitě ztvárněné obličejové tváře, vyznačující se homogenním pojetím (ani muž ani žena), dále je pro něj charakteristické provedení útlých figur v esovitém prohnutí, s přehnaně dlouhými štíhlými pažemi atd.

Stehlík³¹⁵ v novějších publikacích o barokním sochařství přiznává silný podíl O. Zahnera a jeho dílny - zejména na hlavním oltáři. Kazatelna je ve všech publikacích³¹⁶ považována za dílo Schaubergerovo. Jediným oponentem tak zůstává osamocený B. Samek³¹⁷. Provedení kazatelny sice vykazuje téměř identické řešení³¹⁸ jako kazatelna v Holešově, ale i právě zde patrně vzešlo dílo „z jiné ruky“. Předpokládáme, že se jednalo o značný dílenský podíl³¹⁹.

Zdali stihl Schauberger či Zahner realizovat plný rozsah zamýšleného díla, nevíme. Možná ano³²⁰, ale kostel byl v následujících letech často přestavován a z původního barokního mobiliáře zůstalo jen kněžiště s kazatelnou. Osobně se však domnívám, že zbylá dvojice protějškových oltářů, sv. Jana Nepomuckého a sv. Gotharda, nebyla realizována vůbec³²¹.

Zajímavé je i samotné zasvěcení tomuto nepříliš častému „zemědělskému patronovi“ - sv. Isidorovi, jehož rostoucí kult³²² se ve zdejší Olomouckém kraji, potažmo na Vyškovsku, začal na přelomu 17. a 18. století projevovat ve „větší míře“³²³. Jeho patrocinium měli navíc ještě v zamýšleném programu výzdoby interiéru kostela doplňovat sv. Jan Nepomucký a sv. Gothard. Společné ikonografické spojení těchto tří světců hledejme v prostém zdůvodnění, že na místě nově vzniklé barokní tzv. zimní kaple stávala dříve kaple sv. Gotharda. A co se týká samotného svatojánského mučedníka, jehož

³¹⁵ STEHLÍK 2006, 124. O. Zahner přebírá zakázku na hlavní oltář sv. Isidora v Luči.

³¹⁶ STEHLÍK 2006, 124; HLADÍKOVÁ 1999, 18–19 a 74–75.

³¹⁷ SAMEK 1999, 441. Veškerou sochařskou výzdobu souhrnně připisuje O. Zahnerovi.

³¹⁸ Figura letícího troubícího anděla, přidržujícího se baldachýnu, je téměř identická jako andělský trubadúr na kazatelně v Holešově. Zatímco se Schaubergerovo dílo se v jeho vrcholném období vyznačuje jemnějším přechodem drapériových záhybů, tak na postavě zdejšího trubadúra se objevují ostře řezané přechody, vyznačující se zejména pro řezbářsky laděného sochaře a tím J. A. Nesmann ve své tvorbě byl.

³¹⁹ Zejména by se mohlo jednat o dílo Jana Adama Nesmanna nebo z podílu některého z dalších sochařských a štukatérských tovaryšů Schaubergerovy dílny. Stejná ruka se podílela i na štukatérské výzdobě nástavce hlavního oltáře s patřičným andělským doprovodem.

³²⁰ HLADÍKOVÁ 1999, 19 se domnívá, že by mohly být provedeny.

³²¹ Jak víme, v roce 1743 Jan Jiří Schauberger těžce onemocněl, a pokud by to měl být on, kdo sochařskou výzdobu zastřešoval, pak už by nebylo po jeho smrti (1744) nic dalšího zhotoveno. Další variantou je, že došlo k sesunutí klenby, při níž byla zničena i Etgensova freska. K jistým problémům se statikou klenby v druhé polovině 18. století v kostele sv. Isidora skutečně došlo, avšak nevíme, jestli byla klenba opravena nebo kompletně snesena. Kdyby se tak doopravdy stalo, patrně by v té souvislosti zmizela i dvojice protějškových oltářů zasvěcených sv. Gothardu a sv. Janu Nepomuckému. Více by nám napověděla skutečnost, kdyby se provedla sondáž do dnešní zabílené kupole a my tak zjistili, zdali se tam nachází dodnes Etgensova freska nebo ne. Tím bychom objasnili i samotnou záhadu se Schaubergerovými, respektive spíše Zahnerovými bočními oltáři, zdali byly nakonec realizovány nebo ne.

³²² Ačkoliv byl sv. Isidor z Madridu kanonizován již roku 1622, společně s nejvýznamnějšími členy jezuitského řádu, tak se jeho kult reprezentovaný postavou prostého venkovana, který trpělivě snášel svůj úděl, bohužel neujal.

³²³ ve skutečnosti spíš opravdu jen v menším měřítku zdejšího kraje, viz Náklo.

sochu³²⁴ najdeme před kostelem, jeho patrocinium vychází z dlouhodobého šíření kultu, zejména po jeho „aktuálním svatořečení“ v roce 1729.

Časovému rozmezí vzniku zdejší sochařské a štukatérské výzdoby odpovídají léta 1741–1743.³²⁵ Přičemž zejména v její počáteční fázi se mohl aktivně podílet na pracích i sám Jan Jiří Schaubberger³²⁶, avšak již velmi záhy opustil obec Luleč natrvalo. Tuto kapitolu prostě a jednoduše objektivně uzavřít nelze. Je potřeba ještě delšího a podrobnějšího bádání, aby se dalo definitivně říci, že jsme to „rozlouskli“.

V **kostele Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové**³²⁷ Schaubbergerovou rukou vznikla, již mnohokrát v jeho podání interpretovaná, oltářní dvojice sv. Jáchym a sv. Anna. A jak souhrnně literatura³²⁸ uvádí, jde hledat její kořeny u výzdoby hlavního oltáře v minoritském kostele sv. Janů³²⁹ v Brně. V postavě sv. Anny se opět objevuje její obměněná varianta větrem zdviženého cípu pláště, expresivní výraz obličeje, gestikulace a řady dalších příznačných prvků. Podobný motiv najdeme např. u sv. Anny v Kvasicích. Datace tohoto díla je uváděna ke konci třicátých let 18. století, přesněji do roku 1740.³³⁰

Do první poloviny čtyřicátých let spadá i Schaubbergerova další realizace, tentokrát pro **kostel Nalezení sv. Kříže v Doubravníku**³³¹. Oltář je podobného typu jako dvojice bočních oltářů u brněnských minoritů. Dva andělé³³² nesou (flankují) mariánský obraz a scénu doplňují postavy archanděla Michaela³³³ a sv. Šebestiána. Kompoziční schéma ústřední scény je však od brněnské práce odlišné. Oba symetricky pojatí andělé jsou v kontrastním exaltovaném vytržení, tak příznačném pro Schaubbergerovu tvorbu. Obě sochy po stranách stojících „bojovníků za víru“, sv. Archanděla a sv. Šebestiána, opět svým provedením reflektují tvorbu předešlých prací, zejména v Holešově. Samek dataci

³²⁴ barokní pískovcová socha sv. Jana Nepomuckého je datována na podstavci do roku 1729.

³²⁵ STEHLÍK 2006, 124 uvádí, že výzdobu hlavního oltáře přebírá O. Zahner.

³²⁶ Patrně skutečně Luleč navštívil, někdy kolem roku 1740 (?), kdy byla hotova hrubá stavba, aby si místo a prostor důkladně prohlédl a podle těchto nabytých poznatků vyhotovil patřičné návrhy-nákresy oltářní architektury, rozvržení soch, celkovou kompozici atd. A následně všechna tato naplánovaná řešení předal svému švagrovi O. Zahnerovi, který buď to sám nebo se svojí dílnou zakázku provedl. I tady je však vidět, že na řešení zejména oltářní architektury, především štukové výzdoby nástavců a taktéž figur na kazatelně, se podílela spíše Schaubbergerova dílna (někdy kolem roku 1741, maximálně 1742) a následně kolem roku 1743 se zde objevuje O. Zahner a osazuje hlavní oltář svojí trojicí figur světců.

³²⁷ STEHLÍK 1989, 517 a STEHLÍK 1996, 92 dílo zmiňuje jen výčtem.

³²⁸ HLADÍKOVÁ 1999, 74. se nejvíce „dopodrobna“ tomuto dílu věnuje.

³²⁹ Zde jde však o Janovy rodiče-sv. Alžbětu a sv. Zachariáše

³³⁰ POCHE 1978, 425–426 dílo datuje do roku 1740 a zároveň nemohlo být realizováno dříve než v roce 1737.

HLADÍKOVÁ 1999, 74 zároveň uvádí, že chronologická pozice zdejšího souboru je zatím nejistá.

³³¹ STEHLÍK 1989, 517 a STEHLÍK 1996, 92 dílo zmiňuje jen výčtem.

³³² Podobné andělské figury najdeme u dvojice protějškových oltářů, nejbližší kněžišti, ve zkosných rozích chrámové lodi v kostele sv. Janů v Brně. Konkrétně jde o oltáře zasvěcené sv. Františkovi z Assisi a sv. Antonínu Paduánskému.

³³³ HLADÍKOVÁ 1999, 77 píše, že zajímavostí je zlacení křidel u všech andělských postav.

díla klade do začátku čtyřicátých let 18. století. Hladíková ponechává ještě delší průběh a dílo datuje až do roku 1744.

V posledním roce jeho uměleckého života podepisuje smlouvu s minority v Jihlavě. Konkrétně tento písemný akt učinil 8. ledna 1743. Tuto zakázku však již zcela zřejmě nestihl realizovat.

Tou dobou byl již zřejmě vážně nemocen³³⁴ a nebyl schopen jakékoliv tvorby. I když přesně nevíme, o jakou nemoc se jednalo, tak mu naprosto znemožnila pracovat na všech nově započatých i na rozběhnutých a nedokončených zakázkách. Schauberger, však asi nedovedl a neuměl nikoho odmítnout nebo prostě jen chtěl zajistit existenci rodiny a fungování vlastní dílny i do budoucna.

V souvislosti s minoritským **kostelem Matky Boží v Jihlavě** bývá v některé literatuře³³⁵ Schauberger považován za autora kazatelny. Hladíková³³⁶ toto tvrzení vyvrací se slovy, že se jedná spíše „o řezbářskou dekorativně řemeslnou práci“, než o výrazný figurální motiv charakteristický pro sochařovu tvorbu. Toto tvrzení je zcela pravdivé. Navíc se při tvorbě kazatelen na konci třicátých a začátku čtyřicátých let 18. století podílela více Schaubergerova dílna, než sám popisovaný sochař. Ne jinak tomu bylo u výzdoby kazatelny u jezuitů v kostele Nanebevzetí Panny Marie. I v tomto případě je dílo datováno do stejného roku vzniku 1743³³⁷. Obě kazatelny vykazují jistou slohovou shodu, tudíž mohlo jít o jednoho společného autora z okruhu Schaubergerovy dílny³³⁸. Bohumil Samek dále ve své publikaci přisuzuje výzdobu oltáře sv. Kříže z doby 1732–1735. „*Korpus Ukřižovaného z 15. století doplňuje barevné figury Bolestné Panny Marie, sv. Jana Evangelisty, sv. Máří Magdaleny a andělků nesoucích insignie Kristova umučení, podle starší literatury možné dílo Schaubergerovo*“.³³⁹

O tom, že Schauberger svoji práci alespoň započal, by nasvědčovala zmínka M. Stehlíka³⁴⁰, že sochař obdržel 300 fl. z dohodnuté odměny 700 fl. Rozhodně však nešlo o

³³⁴ JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2010, 27 pojednávají o jeho nemoci a následném přebírání zakázek Ondřejem Zahnerem.

³³⁵ SAMEK 1999, 95. A THIEME/BECKER 1935, 589 přidává mylnou dataci do roku 1735.

³³⁶ HLADÍKOVÁ 1999, 20.

³³⁷ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 174, s datací souhlasíme, jen ne s tvrzením, že by se mělo jednat o J. J. Schaubergera, protože je zde opět nanejvýš patrný silně řezbářský projev. Stejně, jako i v jiných případech, se přikláníme k variantě, že mohlo jít o Jana Adama Nesmanna.

³³⁸ Nejspíš by mohlo jít o sochaře-řezbáře Jana Adama Nesmanna, ale jde jen o hypotézu vytvořenou na základě stylové analýzy. Archivní materiály, které by toto tvrzení potvrdily nebo vyvrátily, chybí (resp. nebyly doposud nalezeny).

³³⁹ SAMEK 1999, 95 patrně cituje slovník THIEME/BECKER 1935, 589, který uvádí, že je Schauberger autorem mimo kazatelnu taktéž zmiňovaného oltáře sv. Kříže a datuje ji souhrnně do roku 1735.

³⁴⁰ STEHLÍK 1998, 18, poznámka č. 18. „Smlouva na oltář uzavřena s Janem Jiřím Schaubergerem 8. 1. 1743 za obnos 700 fl., protože 16. 1. 1744 Schauberger zemřel, ujal se nedokončeného díla Ondřej Zahner.

oltář sv. Kříže. To vylučuje nejenom samotný způsob pojetí postav, jejich gest, způsob řasení draperie, navíc se silnou polychromií.³⁴¹

K Schaubergerově možnému provedení hlavního oltáře, zejména nástavce s ústřední scénou sv. Trojice, se však přiklání jak Stehlík³⁴², tak Hladíková³⁴³. Oba ve vzájemné shodě poukazují na mnohem dynamičtější pojetí a jisté „manýristické“ noty na skutečnost, že jde nejspíš o práci z ruky Ondřeje Zahnera³⁴⁴. I když Hladíková vidí ještě jisté prvky podobnosti u Schaubergerovy sv. Trojice v kostele sv. Janů v Brně. Ať už tomu bylo jakkoliv, je možné vidět nepřetržitou kontinuitu díla v odkazu jeho pokračovatelů.

Posledním dílem je výzdoba oltáře sv. Františka z Pauly [33] v klášterním paulánském **kostele Narození Panny Marie na Vranově u Brna**. Sochy světců - sv. Klementina [33c, 33e] a sv. Wolfganga [33d, 33f] připisuje jen zmínka M. Stehlíka³⁴⁵, který na základě stylové analýzy zcela správně dílo přisuzuje Janu Jiřímu Schaubergerovi. Dílo je datováno do třicátých let 18. stol. Domnívám se, že by se časové rozmezí mohlo úžeji vymezit léty 1738–1741³⁴⁶. Přesto, že prozatím nebyly nalezeny žádné z archivních pramenů, které by Schaubergerovo autorství potvrzovaly, existují pro jeho připsání pádné argumenty.

Dle vzájemného porovnání s dalšími zachovanými díly se sochy světců s plnovousem nápadně podobají jiným dílům, zejména v minoritském kostele sv. Janů. Sochařský mistr zde však dosáhl ojedinělého způsobu pojetí nejenom díky jemně vedené modelaci draperie, ale i díky velmi přesvědčivě vedenému kontrastu, někdy téměř přehnanému. Postavy světců, tzv. serpentiny, se v nadbytečně ztvárněných gestech obracejí svým pohledem směrem vzhůru a komunikují s rojem andělských figur. Přičemž socha sv. Klementina s duševní lehkostí odvrací svůj pohled ke svému „spolubratru“ na protější straně. Divák není ani v tomto případě ochuzen o vlastní vtažení do děje, v sochařově tvorbě tak často reflektovaným, pro něj klasickým způsobem, přes ze shora hledící a komunikující andělský doprovod. Schaubergerovo mistrovství umocňuje nejenom dramatičnost a napětí, v typickém spojení s niterným zklidněním, ale i vlastní, bez příčiny vedená hra světla a stínu.

Schauberger obdržel za práci 300 fl., Ondřej Zahner 230 fl., mramorář F. Tüek 284 fl., jihlavský štaffř Carl Bill 365 zl. a malíř Jan Jiří Etgens za obraz 90 fl.“.

³⁴¹ HLADÍKOVÁ 1999, 20.

³⁴² STEHLÍK 1998, 18 výzdoba oltářního nástavce prokazuje neobvykle prostorové řešení.

³⁴³ HLADÍKOVÁ 1999, 20–21.

³⁴⁴ JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2009, 27 uvádějí, že O. Zahner realizuje zdejší zakázku v letech 1743–1744.

³⁴⁵ STEHLÍK 1989, 517; STEHLÍK 1996, 92.

³⁴⁶ Přesněji je dílo možné datovat spíše do období kolem roku 1739.

Mimořádnosti tohoto díla nasvědčuje i skutečnost, že jde spolu s hlavním retáblem v ikonograficky-duchovním pojetí o „druhý“ nejdůležitější oltář poutního kostela. Zasvěcení Sv. Františkovi z Pauly [33] bylo předmětem hlavní úcty a oltář se tak nese nápis „altare privilegia“. V nástavci dominuje příznačné paulánské heslo „Charitas“ [33a], které obklopuje neodmyslitelný houf andělů. Zmiňovaný andělský doprovod taktéž vykazuje velmi vysokou vyzrálost Schaubergerova uměleckého projevu. Jde o komplexně pojatý dialog všech zpřítomněných postav. Mimořádná kvalita tohoto díla se dá přirovnat snad jen k vrcholným pracím v kostelech Nanebevzetí Panny Marie v Holešově a Brně, a patrně ve stejném časovém období zhotoveným protějškovým oltářům ve Veselí nad Moravou.

Celý interiér kostela na první pohled upoutá svojí nevšední hojností velmi kvalitních uměleckých děl všech zúčastněných umělců³⁴⁷. Mimo jiné se zde objevují taková jména, jako jsou malíři Franz Anton Maulbertsch, Pavel Troger, Kremsser Schmidt a zejména Schaubergerův častý spolutvůrce Jan Jiří Etgens³⁴⁸, který je autorem úchvatné rozsáhlé nástrovní fresky. Ze sochařů to byly především Gottfried Fritsch³⁴⁹ a o něco později tvořící Ondřej Schweigl³⁵⁰. Zejména posledně jmenovaný respektuje a ctí předchozí práci svého, do jisté míry uměleckého, vzoru. Ovlivněn Schaubergerovou tvorbou obohacuje chrámovou loď o několik ze sochařského hlediska velmi kvalitních bočních oltářů.

Tato finančně dosti nákladná stavba by nemohla vzniknout bez peněz bohatého fundátora a tím nebyl nikdo jiný, než dosti bohatý a společensky vysoce postavený rozvětvený knížecí rod Lichtensteinů³⁵¹, který si v kostele zbudoval svoji rodinnou hrobku.

Výčet Schaubergerových možných a nemožných realizací ukončím krátkým pojednáním o jeho patrně mylně připsaných autorstvích. U starších slovníkových hesel se objevuje jako spolutvůrce sochařské výzdoby v **augustiniánském kostele Nanebevzetí Panny Marie**³⁵². Schauberger je patrně chybně spojován s osobou brněnského sochaře

³⁴⁷ Dalo by se skoro říct, že zde pracovala velká část Vídeňské akademie, především malířů.

³⁴⁸ Jako již po několikráte se zde umělci společně setkávají. J. J. Etgens začíná s výmalbou v roce 1738 a končí v roce 1748. Navíc je Etgens autorem „milostného obrazu“ sv. Františka z Pauly právě na Schaubergerově oltáři. Odtud je odvozena i datace Schaubergerových štuků do rozmezí let 1738-1740 (respektive kolem roku 1738).

³⁴⁹ Autor zejména postav sv. Jáchyma a sv. Anny, doplněnou o dvojici andělských adorantů na hlavním oltáři z roku 1739.

³⁵⁰ Zejména na protějškovém oltáři s Schaubergerovým je provázanost největší. Respektuje i architektonické řešení oltářních retáblů včetně nástavců. Provedení je téměř totožné.

³⁵¹ Konkrétně šlo o část hlavní vládnoucí rodové větve. Zdejší práci započal v roce 1622 kníže Maxmilián z Lichtensteina (1578–1643), který si své válečné ostruhy a následný knížecí titul vydobyl v bitvě na Bílé hoře.

³⁵² THIEME/BECKER 1935, 589; HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 174.

Ondřeje Schweigla, který, jak už bylo zmíněno, reflektuje tvorbu svého vrcholně barokního předchůdce. Jeho zdejší uměleckou aktivitu lze tak s jistotou vyloučit.

Další uváděnou možnou Schaubergerovou působností je bazilika **Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce**. Dvojice odorantů z hlavního svatostánku byla však zcela správně ze sochařovy produkce vyňata³⁵³. Je sice pravdou, že se zde svojí tvorbou prezentoval jeho ideový vzor, italský štukatér Baldassare Fontana [34], ale po dlouhém čase stráveném soustavným pozorováním a hledáním jiného možné Schaubergerova díla, mohu s určitostí konstatovat, že zde zřejmě od něho opravdu nic dalšího není³⁵⁴. Nicméně je jasné, že zdejší výzdobu mladičkový vídeňský sochař viděl a byl jí v následujících letech tvorby ovlivněn, zejména, co se týká pojetí mnohokrát s jeho osobou spojovaných andělských figur. V opomenutí by nemělo zůstat ani inspirační převzetí italského (římského) typu oltářní architektury. Shrnutím lze říci, že zde Schauberger svoji stopu skutečně zanechal, ale jen coby tichý divák a obdivovatel mistrovského díla svého „učitele“.

Dalším možným místem by byl **kostel sv. Mořice v Olomouci**, jehož interiér byl po ničivém požáru barokizován³⁵⁵. Avšak i v tomto případě budeme hledat marně Schaubergerův otisk v jeho mnohočetné a stylově rozmanité tvorbě. Kostel byl opět nejspíš jen místem pozdější sochařovy inspirace. Kostel sice ukrývá své „poklady“ v nepřeborném množství barokních oltářů³⁵⁶, z nichž zejména vyniká vrcholně barokní Sattlerova protějšková skupina oltářů Panny Marie Bolestné (pod křížem) a sv. Jan Nepomuckého. Zejména právě v „pietním“ díle hledejme možný zdroj inspirace pro pozdější

³⁵³ HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984, 107 uvádí, že se J. J. Schauberger již jako brněnský mistr krátce objevuje v Olomouci ještě v roce 1735, kdy vytváří pro hlavní oltář kostela na Kopečku dvojici andělů a reliéf Ukřížování. Avšak po zhlédnutí samotného možného díla zjistíme na základě důkladné stylové analýzy, že se jedná o oltář mnohem mladšího data, vykazujícího již jisté prvky rokokové tvorby.

³⁵⁴ Patrně ne !, i když je zde celá řada drobných štukových dílek, andílků apod., které čistě náhodou mohl spoluvytvářet i tou dobou mladičkový a do Olomouce čerstvě přichozí sochařský tovaryš Jan Jiří Schauberger, ale je to více než nepravděpodobné i s ohledem na chronologii vzniku většiny štukové výzdoby (1722–1726–1731).

³⁵⁵ Požár roku 1709, většina interiéru barokizována až v letech 1720–1725.

³⁵⁶ Celkem dvanáct barokních oltářů, které „ukrývají“ i jedno malé tajemství, kdo je autorem pozoruhodné sochy sv. Jana Sarkandera na oltáři sv. Anny na jižní straně lodi? Oltář je sestaven ze zcela umělecky nesourodě pojatých soch mučedníků: sv. Šebestiána, sv. Karla Boromejského, sv. Rocha, sv. Leopolda a zejména sv. Jana Sarkandera. Na první pohled je patrné, že oltář byl sestavován v dlouhém časovém rozmezí, a uváděný světec poukazuje na Schaubergerovu tvorbu některými svými charakteristickými rysy (vysoký límec, kroucený plnovous, dlouhý nos, ustupující čelo, atd.), ale především svým celkovým kompozičním řešením s charakteristickou gestikulací a s pohledem upřeným směrem nahoru (k nebi). Otázka: Jde skutečně o dílo J. J. Schaubergera? Těžko říci, ale asi ne. Podobným stylem se ve své tvorbě prezentovali Filip Sattler a zejména Jan Sturmer. Socha světce je vyřezána patrně ze dřeva a bíle a zlatě štafrována, což zrovna nebyl Schaubergerův typický a oblíbený materiál. Pokud by však nakonec se skutečně jednalo o J. J. Schaubergera, přidáváme vlastní odhadovanou dataci do let 1728–1731. Nicméně jde o mimořádně kvalitní vrcholně barokní dílo, hodné bližšího odborného prozkoumání. Bohužel se nám v silném příšeří a přes bezpečnostní alarm nepodařilo zhotovit kvalitní fotografickou reprodukci.

Schaubergerovu tvorbu ve Veselí nad Moravou, ale je to dosti nepravděpodobná myšlenka, i s ohledem na dataci díla do roku 1735. Tou dobu již tvořil sochař zcela sám, dle vlastních invencí a po většinu času pobýval ve své dílně v Brně či často na svých pracovně nabytých cestách. Stejně tak je naprosto vyloučen jeho možný podíl na výzdobě dominikánského **kostela sv. Michala v Olomouci**, jehož průčelí svými sochami dodatečně osadil Ondřej Zahner. Posledním místem Schaubergerova poznání v moravské metropoli je **kostel Panny Marie Sněžné**³⁵⁷, ale i zde jde spíše jen o místo umělecké inspirace. Sochařskými pracemi se svou tvorbou prezentovali jeho dílenští mistři Augustin Jan Thomasberger, Jan Sturmer a Filip Sattler. Taktéž zde nesměl chybět ani jeho první spolupracovník při tvorbě jeho „Meisterstücku“ - Václav Render. Mariánský kostel se ale opět stává uměleckým zdrojem inspirace pro pozdější Schaubergerovu tvorbu prezentovanou zejména v kostele sv. Janů v Brně. Určité výrazové shodnosti jsem našel u Thomasbergerových andělů zejména v porovnání s dvojicí andělů v kapli sv. Josefa v minoritské Loretě. Oproti tomu Strurmerovo pojetí světců³⁵⁸ nalézám podobnost opět u postav brněnských minoritů, tentokrát přímo v kostele sv. Janů. Po podrobném probádání nebyla nalezena žádná díla z ruky Jana Jiřího Schaubegera.

V Brně je Schauberger považován za možného tvůrce **české kaple sv. Mořice na svatojakubském hřbitově**, „kde měl vytesat sochy k výzdobě hlavního oltáře“.³⁵⁹ Důvod je prostý, Schauberger byl nejenom zdejší farníkem, docházel pravděpodobně do kostela na mše svaté a nakonec zde našel i místo posledního odpočinku. Tudíž to teoreticky opravdu možné je, bohužel nemáme pro toto tvrzení žádné archivní či jiné doklady. Jak je nám již známo, byl okolní hřbitov kolem kostela sv. Jakuba zrušen a „přizdžené kaple“ byly strženy.

Velmi často byl literaturou odbornou či méně odbornou zaměňován s osobou jeho pozdějšího „*dovršitele slohu barokového*“, brněnského sochaře Ondřeje Schweigla. Záměna vznikala patrně nejenom tím, že oba mají relativně podobné jméno, ale také z důvodů, že posledně zmiňovaný sochař později pracoval na stejných místech, jako náš popisovaný umělec. Musíme si avšak uvědomit, že později, často zaměňovaný známý sochař, žil v letech 1735–1812. A tak možná jen jeho otec Antonín Schweigl (1700–1763)

³⁵⁷ JAKUBEC/PERŮTKA (ed.) 2010, 150. Původní gotický kostel patřil františkánům-minoritům s patrocinium sv. Františka, avšak po příchodu jezuitů byl kostel v roce 1716 zasvěcen dosti netradičnímu kultu Panny Marie Sněžné, zvláště s ohledem na samotný řád Tovaryšstva Ježíšova. Kostel vznikl jako poděkování zdejších obyvatel za přečkání útrap velké morové rány.

³⁵⁸ zejména postava „protimorového patrona“ sv. Rocha.

³⁵⁹ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 174; Pokud se však zamyslíme nad tímto posledním připsáním, musíme si objektivně přiznat, že je to teoreticky možné.

se snad mohl spolupodílet při některých ze Schaubergerových realizací, i když v literatuře bývá jen patrně mylně uváděn v souvislosti s minoritským kostelem sv. Janů v Brně. Těžko říci, ale archivní důkazy o žádné vzájemné spolupráci doposud nemáme.

Mnohem logičtější nám pak přijde dosti častá záměna s jeho nejbližšími spolupracovníky, jakými byli: Jan Sturmer, Jan Kašpar Pröbstl, Jan Schertz, Jan Michal Scherhauf, Jan Adam Nesmann nebo zejména Ondřej Zahner. Hlavně poslední dvojice zmiňovaných se při své práci spolupodílela, v daleko větší míře než je udáváno. Oba sochaři pracovali po Schaubergerově smrti na jeho rozběhlých zakázkách spolu se svými dílnami, již tzv. „na svou pěst“.

Závěrem musíme ještě uvést, že samotný sochař a štukatér v jedné osobě, Jan Jiří Schauberger, byl spojován s celou řadou jemu mylně připsaných děl, především na základě nesprávného údaje³⁶⁰ o délce jeho života. A tím se dostáváme na samý závěr jeho životní a umělecké pouti, která se končí předčasnou smrtí v roce 1744, kdy J. J. Schauberger umírá po neznámé těžké nemoci. Dodnes však není známo, který den přesně se tato smutná událost stala. Všeobecně uváděné datum skonu, stanovené na den 14. února 1744,³⁶¹ má jisté nesrovnanosti, které lze vyčíst z dochovaného testamentu [35]. Pokud se domníváme, že jde o Schaubergerův vlastnoruční rukopis, tak musíme brát v potaz to, že byl sepsán o den později než uváděné datum smrti, tedy 15. února 1744³⁶². Dochovaný rukopis obsahuje další dvě data, a sice ještě datum, kdy patrně skutečně zemřel, a tím je 17. únor 1744³⁶³ a 21. únor téhož roku, kdy vešla závět v platnost („*Publication 21. february*“).³⁶⁴

³⁶⁰ Většina starší literatury uvádí mylně rok jeho smrti 1751, prvotní chybu udělal ve svém rukopisném díle o výtvarném umění na Moravě sochař Andreas Schweigl, v novějším vydání svoji chybu napravil a uvedl přesné datum jeho smrti 18. febr. 1744. (ještě se zde objevuje tužkou vepsaná číslovka 14), která škrtnutím poupravuje původní datum na 14. febr. 1744.

Absolutním „rekordmanem“ v délce Schaubergerova života se stala Vlastivěda moravská-Holešovský okres, v Brně 1929 (Pavel KVASNIČKA 1929, 92), která uvádí rok smrti 1791. Škoda jen, že to není pravda, nechceme si ani pomyslet, kolik by toho býval sochař Jan Jiří Schauberger stihl, za svých možných dožitých jednadvadesát let života. Na opačném konci stojí slovníkové heslo od Augusta Prokopa (PROKOP 1904, 1238), které uvádí datum jeho smrti 14. Dezeber 1734 in Brünn. To by byla ještě mnohem větší škoda, protože by se nám do dnešní doby zachovalo jen jeho rané dílo v podobě minoritského kostela a několika kamenných soch včele s Caesarovou jezdeckou sochou v Olomouci.

³⁶¹ STEHLÍK 1995; HOROVÁ 1995 (ed.); THIEME/BECKER 1935, 589; HLADÍKOVÁ 1999, 22; JAKUBEC/PERŮTKA 2011, 237.

³⁶² MAB Brno, fond A1/7 Volné testamenty, fascikl S, signatura 11. Pokud bereme zachovaný dvojlist testamentu jako vlastnoručně sepsaný Johannem Georgerm Schaubergerem, tak zcela jistě nemohl brněnský sochař umřít o den dříve, než ho skutečně sepsal. Pokud nedošlo k tomu, že testament nakonec posmrtně nese-psala jeho žena s notářem. Berme tedy i nadále jako skutečné datum úmrtí 17. únor 1744.

³⁶³ MAB Brno, fond A1/7 Volné testamenty, fascikl S, signatura 11. Kdy se patrně sedmička jeví někomu jako čtyřka.

³⁶⁴ dopis obsahující byl zaslán 18. února a závět byla úředně ověřena a následně byla zveřejněna 21. února 1744. Tudíž i proto se nám jeví datum 17. 2. 1744 jako den Schaubergerovy smrti jako pravděpodobný, pokud teda nezemřel ještě o něco později. Ve svatojakubských matrikách jsme zápis o jeho smrti nenašli (chybí) a v testamentu uvedeno není. Jedno je však ze všech uvedených dat jisté, že nemohl zemřít již 14. 2.,

Co se zde ve zkratce píše: Jan Jiří Schauberger pověřuje vydat 200 zl. na klidný pohřeb bez pompy do země kostela sv. Jakuba, podstatná část této sumy měla být věnována „na duše“ a almužny kostelu Nanebevzetí Panny Marie. Patrně měl velkou osobní úctu k Panně Marii, která byla nanejvýš patrná i v jeho uměleckém životě. Možná se také cítil osobně zavázán zdejšími Jezuitům za jejich prokázané dobrodiní, protože, jak nám potvrzují jeho díla, tak větší část své tvorby věnoval právě jezuitským kostelům.

Otázkou zůstává, ve kterých místech se přesně nachází vlastní Schaubergerův hrob? I touto otázkou jsem se zabýval, bohužel bez kýženého výsledku. Kostel sv. Jakuba měl do konce 18. století nejenom svůj vlastní okolní hřbitov, ale taktéž i doposud obsahuje celou řadu podzemních krypt. Pátrali jsme spolu s děkanem Mons. Václavem Sloukem v zápisech po nějaké konkrétní zmínce o pochování sochaře J. J. Schaubergera, bohužel bezvýsledně.³⁶⁵ Nejspíš mylně jsem se domníval, že by mohl být uložen přímo do podlahy Svatojakubského kostela. Za pravděpodobné místo jsem považoval zejména západní část kostela v blízkosti zachovaného Schaubergerova oltáře sv. Kříže [27]³⁶⁶ (Ukřižovaného), s ohledem i na původně protější oltář Bolestné Panny Marie. Nachází se zde sice nějaké vstupy do podzemí, ale zdali jde o místa k pohřbívání, nevím. Nicméně i když kostel obsahuje řadu neprobádaných krypt, tak byl Schauberger asi pohřben, jak sám píše, bez větších pomp do země na zdejší hřbitově.³⁶⁷

když závěť byla sepsána až o den později, a že skutečně zemřel ve dnech 17. a 18. 2. 1744. Jinak by nedošlo k oficiálnímu zveřejnění závěti 21. 2. 1744. Tou obou byl již J. J. Schauberger jistě mrtev.

³⁶⁵ Se zdejšími duchovními Mons. Václavem Sloukem, jsme společně prohlíželi opisy epitafů významnějších osob, ale bezvýsledně. Nahlíželi jsme i do zdejší farní kroniky a taktéž bez úspěchu. A dle ústního sdělení ani v poslední době v kryptách nalezené rakve s pozůstatky nebožtíků neobsahují žádné nápisy (štítky) se jmény.

³⁶⁶ Dnes oltář Krista v okovech či Krista v žaláři, původně však šlo patrně o oltář sv. Kříže (Krista Ukřižovaného) spolu se zachovanými sochami Panny Marie a sv. Jana Evangelisty se vlastně jednalo o Kalvárii.

³⁶⁷ Tou dobou zde byla celá řada venkovních kaplí, které měly taktéž svoje vlastní hrobky.

3. Osobnost Jana Jiřího Schaubergera

Jak se vlastně správně dívat na tohoto výtečného umělce z pohledu dnešní doby? Asi nám nezbyvá nic, než psát jen samá slova obdivů a chvály. Asi jen velmi málo lidí by bylo totiž schopno v dnešní době za tak „krátký čas“ svého života vytvořit toliko uměleckých děl.

Prvně se zastavme hned na začátku jeho života a následné umělecké dráhy, ve Vídni. V novém městě zdejšího sídelního města monarchie se kolem roku 1700 narodil jako syn Georga Schaubergera. Dodnes však nevíme, kde budoucí sochař dělal své první umělecké krůčky. Osobně se domníváme, že svou budoucí sochařskou kariéru mohl začít studiem na zdejší umělecké Akademii. Pokud tomu tak ve skutečnosti nebylo, protože to nepodporují žádné písemné prameny, tak se zcela jistě učil u svého otce - sochaře, kameníka? Ale ani o něm ve skutečnosti nic nevíme, ani že snad byl kameník či sochař. Nevíme z prvních pětadvaceti let umělcova života vsutku holé nic. Důkazy o jeho uměleckém dospívání snad doposud leží kousek za českými hranicemi, v archivu města Vídně.

Vraťme se zpět k Johannu Georgu Schaubbergerovi, který i bez doložených archivních podkladů zcela jistě musel získat nějaké sochařské či kamenické vzdělání. Úplně s prázdnou by se sotva vydal na svou vagantní cestu za budoucností. Navíc by si „jen tak“, rovnou netroufl zamířit přímo do moravské barokní metropole-Olomouce a hned rovnou do služeb Václava Rendera.

Zcela jistě šel na zkušenou a do míst, kde byly jeho šikovné ruce více potřeba. Navíc ho zde mohla čekat možná mnohem větší kariéra, než v samotné císařské Vídni, kde působilo mnoho slavných umělců, tedy pokud o ni vůbec stál. V počátcích kariéry mu přálo zcela jistě i štěstí, když se dostává pod křídla takových věhlasných a zkušených mistrů v oboru, jako byli zejména Václav Render, Augustin Jan Thomasberger či jeho budoucí tchán Jan Sturmer.

K potřebnému štěstí je však potřeba šikovných rukou, odhodlaní a sebedůvěra. Ta jistě mladému tovaryši Johannu Georgovi Schaubbergerovi zcela jistě nechyběla, když se pustil při své mistrovské zkoušce rovnou do jednoho z nejnáročnějších témat, jezdecké sochy.

Schauberger přichází na Moravu pravděpodobně někdy na začátku roku 1725, ve starší literatuře je taktéž pokládán za termín jeho příchodu již rok 1724.³⁶⁸ To je nakonec však vlastně jedno. Nicméně téhož roku se odhodlal splnit svou závěrečnou - mistrovskou zkoušku, k tomu úkolu si vybral zdejší Caesaovu kašnu a na svůj věk „vyšvihl“ impozantní jezdeckou sochu bájného zakladatele města Olomouce - císaře Julia Caesara. Za svůj mistrovský kousek byl Schauberger již 16. srpna 1725³⁶⁹ zapsán do zdejšího sdruženého cechu zlatníků a stříbrníků [2], a prakticky čtyři dny na to byl za svůj „Meisterstück“ jmenován olomouckým měšťanem a obdržel finanční odměnu ve výši 1200 fl,³⁷⁰ což byla suma peněz, za kterou by se tehdy dal bez větších problémů pořídit pěkný patrový dům. Vůbec tento první rok (resp. půlrok) byl pro Schaubergera klíčový. Své umělecké štěstí (spíše dovednost), zakončuje i štěstím manželským, když si 26. listopadu roku 1725³⁷¹, bere dceru zdejšího sochaře Jan Sturmera, Marii Therezii.

Novomanželského poklidného života si ale mnoho neužil, neboť práce se mu začala doslova hrnout. Nechceme teď již mladého sochařského mistra Jana Jiřího Schaubergera nikterak podezírat, ale jestli nešlo spíš o tzv. svatbu s rozumem, i s ohledem na to, že zde byl sotva ani ne rok. I když svou ženu, jak je uvedeno, sice až v jeho testamentu (závěti), miloval, ctil, vážil si ji jako skvělé ženy, ošetřovatelky v jeho nemoci a matky jejich sedmi dětí. Sama Marie Therezie byla nepochybně dosti krásná, jak ji známe portrétu³⁷² jejího druhého manžela malíře Františka Antonína Palka. Možná byla i samotným zdrojem Schaubergerovy inspirace, pro jeho tvorbu pozdějšího typu „krásných světic“.³⁷³ Tím hlavním iniciátorem svatby byl nejspíš samotný tchán sochař Jan Sturmer, který dvě ze svých dcer (vlastně jediné z osmi dětí, které se dožily dospělosti) „výhodně provdal“ dvěma skvělým sochařům, Janu Jiřímu Schaubergerovi (Marii Therezii) a Ondřeji Zahnerovi (Elizabethu). Šlo tedy nejenom o „běžnou praxi“, ale hlavně o jakýsi způsob

³⁶⁸ STEHLÍK 1989, 516; CHADRABA 1968, 3.

³⁶⁹ Doložitelnou skutečností však zůstává, že byl mladý sochař „*Georg Johann Schauberger Bildhauer*“ zapsán do Cechovní knihy místních zlatníků 16. srpna 1725 (SOA, fond M-3-42, karton 1, inv. č. 2, sign. 603, folio č. 16.)

³⁷⁰ HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984, 107; TOGNER 1973, 232–23. Kašna byla definitivně hotova a plně funkční ke dni sv. Michala připadající v roce 1725 na 29. září, kdy v ní voda mohla téci. Zmiňované udělení měšťanského práva se patrně odehrálo tedy již 20. srpna 1725.

³⁷¹ RÖDER 1934, 125. I když autor uvádí, že si vzal Sturmerovu dceru Annu Therezii, ale patrně jde o chybu, protože jak již dnes víme, jmenovala se opravdu Marie Therezie Sturmerová.

³⁷² PREISS 1994, 28. Portrét je datovaný do roku 1748.

HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 228, uvádí, že si ji v roce 1751 vzal malíř František Xaver Balko, patrně se autorka spletla a myslí Františka Xavera Palka, syna o něco slavnějšího otce nebo spíše jeho bratra Františka Karla Palka? Ve skutečnosti se Marie Therezie Schaubergerová provdala právě za nejslavnějšího z nich, Františka Antonína Palka. Svatba, ale pravděpodobně proběhla minimálně již o tři roky dříve, kdy ji její druhý manžel portrétoval, tedy v roce 1748. (?)

³⁷³ HLADÍKOVÁ 1999, 22. Toto autorčino tvrzení by šlo potvrdit zejména v postavě sv. Barbory ve Veselí nad Moravou, ale v dosti zidealizované podobě.

zajištění chodu samotné sochařské dílny.³⁷⁴ To, že byl pro Schaubergera samotný rok 1725 tím neklíčovějším rokem vůbec, je nanejvýš zřejmé.

Nicméně již na sklonku roku 1725³⁷⁵ se poprvé objevuje „vavříny ověšený“ mladý sochařský mistr u minoritů v Brně. Předvádí zde nejenom své čerstvě nabyté sochařské, ale vůbec poprvé i štukatérské, dovednosti. Kde se tomuto novému způsobu pojetí v mnohem poddajnějším materiálu, než je kámen (pískovec, vápenec), naučil? Nejspíš se tak stalo v dílně zmiňovaného olomouckého mistra Augustina Jana Thomasbergera, i když tím hlavním ideovým vzorem byl tou dobou na Moravě působící věhlasný a uznávaný italský štukatér Baldassar Fontana z Chiassa. Zatím co u A. J. Thomasbergera se naučil patrně samotné dovednosti ovládat nové řemeslo, tak u italského štukatéra tomu bylo pravděpodobně trochu jinak. Nejspíš se s jeho tvorbou setkal „naživo“, při výzdobě svatokopecké baziliky zasvěcené Navštívení Panny Marie, kde Ital prokazatelně tvořil v rozmezí let 1722–1731³⁷⁶. Mladý sochař se mu patrně díval doslova pod ruky. Možná se už třeba dávno znali z uměleckého prostředí Vídně, ale to je dost nepravděpodobné, zvláště pak při „kočovném způsobu“ života samotného Baldassara Fontany. Ten se, jak víme z pramenů, zdržoval v Čechách, resp. na Moravě, zejména jen v letních měsících. Objevoval se v našem domácím prostředí sice jen s přestávkami, ale přesto se dovedl svým vlastním a „novým způsobem“ podání sochařského řemesla (ve štuku) dostat mladému Schaubergerovi „pod kůži“. Zejména jeho technika (způsob) budování oltářní architektury dle římského vzoru to jenom dokazuje. Taktéž Schaubergerovo mnohokrát opěvované pojetí andělských figur, adorantů, i dalších menších štukových dílek, tomu nasvědčují.

Mladý sochař-štukatér musel ve svém dosavadním způsobu pojetí prodělat doslova revoluci. Ale přesto si i nadále udržel své specifické umělecké pojednání, které vzájemně mísí prvky rakouského prostředí s italským a vlastní osobitou invencí.

To, že byl Schauberger nejenom budoucí známý a kvalitní sochař-štukatér, ukazuje sama prvotní realizace jezdecké sochy na Caesarově kašně [1] v Olomouci, kde spolu s kamenickým mistrem Václavem Renderem ukázal, že je také velmi přesvědčivý kamenosochař. O tom, že měl za sebou jistý druh studia, právě již v zmiňované práci v kameni, je nadmíru jasné, ale bohužel dodnes bez patřičných archivních materiálů neprůkazné. Navíc s evidentní znalostí tvorby věhlasného italského sochaře Giana Lorenza

³⁷⁴ RÖDER 1934, 136. To dokládá i skutečnost, že manželé Sturmerovi měli celkem osm dětí, z toho pět dcer a tři syny. Z nich tři dcery a dva synové zemřeli ještě jako miminka a jeden syn se dožil 6,5 let, takže rodičům „zbyly“ jen dvě dcery provdané za zmiňované rakouské sochaře. Pokračování rodinné tradice, tak mohlo být předáno jen tímto jediným možným způsobem.

³⁷⁵ KUDĚLKA 1961, 300. První písemně doložená účast na výzdobě brněnské Lorety je z 15. prosince 1725.

³⁷⁶ STEHLÍK 1991, 23.

Berniniho³⁷⁷ se nám snad opět trochu pootevírají vrátka směrem zpět na půdu vídeňské Akademie.³⁷⁸

Zpět však do minoritského kostela, respektive zatím ještě jen do jeho Lorety.

Při výzdobě mariánské chýše (Santa Cassa) využil Schauberger naplno svých doposud nabytých zkušeností. Pracoval nejenom ve štuky, ale možná i ve dřevě, takže šlo nepopíratelně o velmi všestranného umělce, jak ostatně dokládá ve svém spise již mnohokrát zmiňovaný, „Schaubergerův následovník“, brněnský sochař Ondřej Schweigl³⁷⁹, který přidává poznámku, že byl mimo jiné i výtečný kreslíř. A naráz se před námi objevuje (odkrývá) prokazatelně všestranně vzdělaný umělec. Bez všech těchto dovedností by se sotva dostal k tak významné zakázce, kterou výzdoba brněnské Lorety nepochybně byla. Schauberger si musel vydobýt velkou důvěru, když je po skončení prací (zhruba v roce 1727)³⁸⁰ sem opětovně vyzván, tentokrát k zakázce mnohem většího a snad ještě významnějšího rozsahu, a sice k výzdobě samotného minoritského kostela sv. Janů.

Ale teď trochu předbíhám dějinný sled událostí, který je potřeba respektovat, abychom co možná nejlépe a nejsprávněji pochopili formování umělecké postavy sochaře Jana Jiřího Schaubergera. Tak nejprve se po svých brněnských „úspěších“ vrací zpět za rodinou³⁸¹ do Olomouce, kde je pověřen městskou radou novou zakázkou, tentokrát pro změnu „v kameni“. Konkrétně šlo o dvojici světců vytvořených patrně ve stejném roce 1728³⁸², sv. Judu Tadeáše dnes umístěného na Povelu³⁸³ a sv. Floriána [12] stojícího na Žerotínově náměstí, před kostelem sv. Michala. Obě sochy se vyznačují svojí mimořádnou kvalitou. Zejména socha sv. Floriána se jeví svojí formální stránkou jako skálopevně pojatá socha světce, odhodlaného římského vojáka v boji za víru. Obě zmiňovaná díla nejeví stopy žádného umělcova zaváhání. Schauberger se opět ukazuje jako všestranně nadaný umělec, který nedělá jen tak nějakou chybu.

Postavy sice působí na něčí vkus až příliš robustně a tím pádem možná do jisté míry i tak trochu „chladně“ pojaté, ale opak je pravdou. Mají v sobě vždy ukrytou nějakou vnitřní, osobní, vlastní myšlenku, kterou do nich sochař svým podáním vdechl. V jejich pojetí se mísí nejenom již zmiňovaná vnější skálopevnost, ale i větší špetka niterního-

³⁷⁷ PAVLÍČEK 2011, 155, kterého ve své jezdecké soše doslova interpretoval, když použil jako svých předloh skic k Jezdecké soše francouzského krále Ludvíka XIV. a dalším vzorem byla socha císaře Konstantina Velikého ve Scala Regina u Papežského paláce ve svatopetrské bazilice ve Vatikánu.

³⁷⁸ Domněnka o jeho působnosti na půdě vídeňské akademii zůstává doposud archivně nepodložena. Vycházíme tak zejména na základě důkladné stylové analýzy jeho děl, které tomu mnohdy nasvědčují.

³⁷⁹ SCHWEIGEL 1784.

³⁸⁰ KRYŠTOVSKÝ 1939, 27.

³⁸¹ RÖDER 1934, 125. 17. listopadu 1726 se mu narodil první syn, pokřtěný Franz Karl.

³⁸² STEHLÍK 1996, 92.

³⁸³ Socha byla původně zhotovena na objednávku premonstrátského kláštera na Hradisku u Olomouce.

duševního pohnutí. Janu Jiřímu Schaubergerovi nešlo jen o jakousi okázalost a reprezentaci, ale zejména o pojetí klidného vnímání a nazírání na dané dílo. Chce se to jen dobře dívat, a každý kousek v podobě nejdetailnějšího záhybu draperie, gest rukou, mimiky obličeje, apod. vám vše potřebné napoví.

Kde přesně své kamenné práce Schauberger realizoval, se dnes můžeme jen domnívat, ale nejspíš to bylo v mnohočlenné dílně svého tchána, sochařského mistra Jana Sturmera, či ve svobodně laděné dílně „*privilegovaného architekta a městského kameníka*“ Václava Rendra³⁸⁴. Osobně se domnívám, že šlo spíše o „rodinnou dílnu“ Jana Sturmera, kde byla mnohem větší šance se svobodně realizovat. Renderova dílna totiž nefungovala na zcela pevném základu jednoho místa. Své tovaryše a sochaře si kamenický mistr spíše nabíral jen na konkrétní zakázky. V jeho osobě šlo spíš i do jisté míry v kontextu s dnešní dobou o jakéhosi „podnikatele“ v tomto slova smyslu. Dovedl totiž naprosto dokonale využít svého jedinečného postavení a realizoval spíše jen větší reprezentativní zakázky, typu velkých Mariánských či morových sloupů nebo kašen. Tudíž zde neměl Schauberger volnou ruku.

Avšak konkrétně u sochy sv. Floriána se jednalo o společné dílo obou zmiňovaných aktérů. Kamenický mistr je totiž autorem původního podstavce. Navíc spolu tvořili i samostatnou Caesarovu kašnu, kde je V. Render autor dvojice alegorickým mužských figur-personifikace řeky Moravy a Dunaje.³⁸⁵ Právě postava sv. Floriána byla předmětem i vlastní Renderovy tvorby. Samotný patron proti ohni byl tou dobou dost oblíben po již zmiňovaném devastujícím požáru v roce 1709 a v neposlední řadě se jednalo zcela jistě o zakázku reprezentativního charakteru.

Avšak postavy sv. Judy Tadeáše a také vápencová socha sv. Felixe z Kantalicia [13], ze stejného časového období, vykazují charakter spíše Sturmerovy dílny, s nepochybně vlastní invencí Schaubergerova formátu. Jeho tchán Jan Sturmer naučil mladého sochaře, především dovednosti vystihnoutí základní charakteristiky formování světeckých figur. Tou dobou ještě možná méně zkušený, a v ikonografickém ohledu vzdělaný, Johann Georg Schauberger měl jedinečnou příležitost právě v jeho dílně načerpat tuto dovednost, kterou dovedl postupem času přetavit ve svůj pozdější vlastní

³⁸⁴ JEMELKOVÁ/ZÁPÁLKOVÁ 2009, 144; Václav Render totiž jako jediný činný umělec v Olomouci měl zcela svobodou a volnou ruku. V roce 1705 obdržel císařské privilegium, které mu umožňovalo ničím nevázané pole působnosti, a taky toho dovedl náležitě využít. V jeho svobodně fungující „dílně“ se objevovali tovaryši (učni) i již sochařští mistři zcela bez cechovního závazku, což nebylo tou dobou vůbec zvykem. Taky se kvůli tomu často dostal do sporů s ostánými sochaři a kameníky. Písemných dokladů o vleklých a dosti častých sporech je v olomouckém archivu nespočet.

³⁸⁵ STEHLÍK, 1996, 365.

„klenot“. Základním zdrojem této „světecké inspirace“ bylo zejména prostředí zdejších barokně vybavených kostelů, jako byly sv. Mořic, Panna Marie Sněžná a v neposlední řadě Sturmerův Mariánský sloup³⁸⁶. To, že mladého sochaře a štukatéra olomoucké prostředí natolik ovlivnilo, že z jeho odkazu čerpá ve svých pracích po zbytek, byť jen velmi krátce vyměřeného života, je nepochybné. Právě odtud vychází veškeré pozdější vlastní pojetí, prapůvod a kořeny všeho, co svýma mistrnými rukama stvořil až potom, co odtud odešel. Jenom v Olomouci byl totiž J. J. Schauberger stále ještě mladým a tvárným umělcem, tady se opravdu naučil sochařskému řemeslu se vším všudy. Později všechny tyto těžce vydobyté zkušenosti k našemu štěstí náležitě zúročí. Když opravdu chce někdo „do hloubky“ poznat osobnost sochaře a štukatéra Jana Jiřího Schaubergera, tak musí zamířit právě sem, i když při celkovém rozsahu jeho nepřeborné umělecké tvořivosti jde jen o nepatrný zlomek. Ve všech uvedených souvislostech mluvíme především o jakémisi načerpání energie zdejšího hluboce inspirujícího prostředí.

V Olomouci se mu patrně natolik vedlo (líbilo), že se zde chtěl patrně i natrvalo usadit, koupil si dokonce vlastní dům³⁸⁷, ale prakticky obratem ho prodal. Důvody k tomu zvláštnímu počínu neznáme, můžeme se jen domnívat, že si vše nakonec důkladně promyslel a hledal budoucnost někde jinde, kde by se jemu i celé rodině vedlo lépe.

Vlastní hybnou silou se tak na začátku třicátých let J. J. Schauberger odhodlává k definitivnímu přesunu do Brna³⁸⁸. Přesné důvody odchodu nám nejsou sice známy, ale odůvodnění se nám nabízí doslova samo.

Olomouc na začátku čtyřicátých let 18. století dosáhla svého uměleckého vrcholu³⁸⁹. Barokní fáze sice stále přetrvávala i do hloubky padesátých a počátku šedesátých let, zejména v díle svatotrojičního sloupu, jehož stavbu započal Václav Render³⁹⁰ a jejíž uměleckým završitelem byl zejména Ondřej Zahner³⁹¹. Nicméně většina dalších svobodných umělců - sochařů, kameníků, štukatéřů, aj. se rozutekla po kraji. Většina

³⁸⁶ JEMELKOVÁ/ZÁPÁLKOVÁ 2009, 145. Sturmerova výzdoba Mariánského sloupu probíhala v období 1716–1724. Za povšimnutí stojí zejména socha klasicky pojatého sv. Františka Xaverského, ve zdvižené ruce třímajícího kříž, s pohledem směrem na něj (k nebi) To je jeden z mála příkladů, co později ve své pozdější tvorbě J. J. Schauberger prezentoval.

³⁸⁷ RÖDER 1934, 125, uvádí koupi domu na tehdejší Böhmengasse („české ulici“, dnes ulici 8. května) Nr. 13, která se uskutečnila 25. srpna r. 1728 a J. J. Schauberger jej zakoupil od měšťana Johanna Franze Sauera za 1170 zl. Z doposud neznámých důvodů jej však o necelé dva měsíce, konkrétně 16. října, prodal kožešníkově Franzi Glotzerovi za částku 1300 zl.

³⁸⁸ patrně až po roce 1731, kdy se sem přestěhovává i celou rodinou.

³⁸⁹ Většina zdejších kostelů a veřejných prostor byla již „barokizována“.

³⁹⁰ inicioval, navrhl, zaplatil, atd.

³⁹¹ který po Renderově smrti (1733) nejenom, že kupuje jeho dům (roku 1737), ale defakto přebírá jeho místo. Spolu s dalšími sochaři a kameníky se podílí na dokončení započatého monumentálního díla, svatotrojičního sloupu.

z nich našla svá útočiště v mešních městech, jako byly např. Svitavy, Moravská Třebová, Šumperk, Bruntál apod. Přesto zůstává Schauberger z neznámých důvodů olomouckým měšťanem až do roku 1731³⁹².

A tak se ocitá Schauberger opět ve svém oblíbeném Brně³⁹³. Tou dobou zde působila v cechu sv. Lukáše sotva čtveřice sochařů.³⁹⁴ V daleko větší míře byli zastoupeni zdejší malíři, kterých bylo na dvě desítky. Hlavní zdejší osobností byl, patrně pozdější sochařův velmi dobrý a blízký přítel, malíř fresek, Jan Jiří Etgens³⁹⁵. Spolupráce těchto dvou výtečných umělců nás provázela celou předešlou kapitolou. Četnost vzájemných jejich setkání je víc než náhodná.

Proč si Jan Jiří Schauberger vybírá zrovna Brno, za své pozdější hlavní centrum své působnosti je patrné hned z několika důvodů. Tím prvním je samozřejmě prvotní intermezzo u minoritů. Druhým důvodem bude kromě zmiňovaných minoritů nejspíš skutečnost, že v Brně nebyla taková koncentrace samotných sochařů. Navíc byla v určitém „generačním skluzu“ oproti svému hanáckému rivalovi.³⁹⁶ O snaze umělecky dohnat v tomto duchu mnohem aktivnější Olomouc, není pochyb. Všechno odstartovala právě již zmiňovaná minoritská Loreta a následně zejména výzdoba jejich kostela sv. Janů³⁹⁷. U všech akcí se objevu postava zdejšího věhlasného architekta a stavitele Mořice Grimma, i sním J. J. Schauberger mnohokrát spolupracoval, i když byl každý odborníkem v odlišném odvětví.

Ze zdejších sochařů, kteří svým pojetím měli k Schaubergerovi bližší, resp. pracovní vztah, to byli zejména jeho spolupracovníci u jeho úplně první brněnské zakázky, výzdoby minoritské Lorety. Ať už to byl z Vídně povoláný I. Günst, či především brněnský cechovní sochaři Jan Schertz, Jan Christian (Kristián) Pröbstl nebo v neposlední řadě italský štukatér Michal Fontana. Zejména posledně jmenovaný Ital, syn slavnějšího otce, Baldassara Fontany, mohl do jisté míry ještě nasměrovat a doladit Schaubergerovu tvorbu ve štku, i když v Brně pobyl prozatím jen krátce. Jde samozřejmě jen o hypotézu, nezakládající se na žádném archivním podkladu, i když pramenů konkrétně tohoto typu, kdy se kdo u koho učil a kdo koho ovlivňoval, je z té doby poskrovnu, jestli vůbec nějaké existují. Člověk musí v řešení těchto otázek popustit uzdu fantazii a přitom vycházet

³⁹² MAB Brno, Fond S1, Svatojakubské rodné matriky z let 1700–1899, č. 1/14, zápis dne 16. 11. 1731 o narození jeho první dcery Marie Elizabethy, dokládá skutečnost, že se již v Brně narodilo jeho první dítě (celkem třetí), ale J. J. Schauberger je v zápise stále udáván jako měšťan olomoucký

³⁹³ patrně na počátku roku 1729.

³⁹⁴ zejména Schertzové a Pröbstlové.

³⁹⁵ spolupracovali spolu jako např. u sv. Janů v Brně, tak ve Vranově, Lulči, Jihlavě, atd.

³⁹⁶ která byl v řádu zhruba dvou desítek let.

³⁹⁷ KRYŠTOVSKÝ 1939, 19, barokní přestavbu datuje do rozmezí let 1729–1733.

z tehdejších zvyklostí, kdy ještě neexistoval termín „plagiátorství“. Musíme si uvědomit, že fungování veškerých dílen, cechů, uměleckých škol, bratrstev fungovalo více méně ještě na „středověké bázi“. Tím myslím především v pojetí sochařských dílen, v tom, že se mladí učni - tovaryši sdružovali v jednotlivých dílnách, kolem osoby vedoucího mistra, kterého při své práci nejenom respektovali, následovali a hlavně se především inspirovali vším, co na ně působilo. Každá dílna obsahovala své specifické dílenské předlohy, skici, modeletta a celou řadu dalších drobných předloh, používaných jako všeobecný mustr (vzorník). A teď se dostáváme k tomu hlavnímu, že se člověk mohl přiučit něčemu novému a pak to zúročit ve své vlastní tvorbě.

Domníváme se, že i J. J. Schauberger se mnohému během svého života přiučil, zvláště pak zhruba do svých třiceti let. Tedy, že brněnská Loreta by mohla být „posledním místem“, kde k přiučení mohlo dojít. Ale ne, že by šlo o definitivní formu jeho projevu, ta se sama osobně neustále měnila po celý jeho umělecký život. Spíše hovoříme o způsobu vedení práce, techniky zpracování a používání jednotlivých materiálů. Dále pak jde o nejrůznější „ustálené“ kompoziční řešení figur, jejich tvarosloví, gestikulace, modelaci draperie, světecké atributizace, atd. Jednoduše se až tak moc neměnilo, zvláště pak, když mluvíme o vybavení zejména sakrálních prostor, které vyžadují naprostou analogii s patřičnou, po staletí přebíranou ikonografií. Docházelo sice k nejrůznějším obměnám a novým interpretacím, ale všem zúčastněným-věřícím muselo být přesto všechno na první pohled jasné o čem a o kom je zde řeč, jinak by to všechno postrádalo smysl.

V Schaubergerově sochařské výzdobě minoritského kostela sv. Janů nalezneme nejlépe vlastní charakteristiku jeho uměleckého projevu-ve štuku. V tamějším kostele provedl veškerou sochařskou výzdobu interiérů minoritského chrámu, včetně presbytáře, pojatou ve štuku. Jak už bylo uvedeno, je Jan Jiří Schauberger autorem kompletní výzdoby osmera bočních oltářů, čtveřice supraport, kazatelny, presbytáře a v neposlední řadě hlavního oltáře. Nad všechna uváděná díla svým významem „čnící“ jedinečná skupina protějškových oltářů – Ukřižovaného Krista [19] a Bolestné Panny Marie (pod křížem) [20]. Posledně zmiňovaná dvojice retáblů je všeobecně literaturou datována do roku 1732, a právě u tohoto typu oltářů zde dochází k úplně něčemu novému a v dosavadním pojetí sochařské tvorby, také v jistém slova smyslu i převratnému. Samotné řešení vícefigurového oltáře je ve zdejších „uměleckých vodách“ zcela ojedinělé³⁹⁸. Nezůstalo

³⁹⁸ Ne, že by snad tehdejší společnost toto nové a osobité pojetí vícefigurového oltáře vůbec neznala, s nejrůznějšími obměnami se s tímto typem uměním setkáváme již od středověku, ale přesto se domníváme, že na tu dobu šlo o něco nevídaného.

však jenom u obdivu samotných Brňanů, podobné kompoziční řešení přináší do Olomouce, konkrétně do sv. Mořice i někdejší Schaubbergerův spolupracovník Filip Sattler, když v roce 1735 taktéž vytvořil oltář Bolestné Panny Marie, ale nezůstávejme jenom u něj, podobné řešení nabízí ve stejném roce i „exaltovaný barokní sochař“, Jan Antonín Heinz.³⁹⁹ Se starším (respektive mladším) barokním pojetím jsme se při svých moravských cestách po stopách vrcholného baroka první poloviny 18. století nikde prozatím nesetkali. Takže byl Schaubberger nejspíš úplně prvním, kdo sem nový římský, „poberniniiovský způsob“ přinesl.⁴⁰⁰ Nicméně, je zřejmé, že tím mohli být zmiňovaní umělci do značné míry inspirováni při tvorbě jejich o málo pozdějších pracích. V případě Filipa Sattlera je vzájemná provázanost poměrně snadno odůvodnitelná, i s ohledem na skutečnost, že spolu předtím tvořili v jedné dílně (pod jednou střechou). Tady se také nejspíš ukazuje i sama skutečnost, že Jan Jiří Schaubberger mohl vlastnit jakýsi vzorník skic a kresebných předloh, které si nejspíš mohl přinést s sebou již o dekádu dříve, při své tovaryšské cestě na Moravu z rodné Vídně, a nám se tak odkrývá další neprobádaná část jeho uměleckého života. Opravdu mohl mít znalosti italského vrcholného baroka a přes koho se k nim vlastně dostal? Šlo snad o jakýsi „dar“ od jeho pravděpodobného uměleckého vzoru a „učitele“ Baldassara Fontany?⁴⁰¹ Odkud se taktéž bere jeho netradiční pojetí římské oltářní architektury? Otázek se s postupem času vynořuje čím dál víc. Nejspíš skutečně za vším hledejme prostředí císařské Vídně (vídeňské Akademie) a pak zejména tvorbu samotného věhlasného italského štukatéra, jak nesčetněkrát poukazuje odborník na moravské sochařství nejrenomovanější, M. Stehlík. „*Schaubberger sem přes Vídeň filtruje tvorbu italského prostředí*“, přičemž vychází právě z Giana Lorenza Berniniho a Baldassara Fontany.

Zpět na počátek třicátých let 18. století, konkrétně do kostela sv. Janů v Brně, kde naplno „zazářila“ osobnost Jana Jiřího Schaubgera. Čím je vlastně tento kostel jedinečný a ojedinělý? Mimo jiné, že jde o jedinečný soubor sochařského rázu vzniklý v krátkém časovém rozmezí, zhruba čtyř-pěti let⁴⁰² je především z ruky jediného autora. V neposlední řadě jde o místo dokonale a jednotně pojatého ikonografického celku. Ideový program sice pravděpodobně nevznikl přímo v Schaubbergerově hlavě, ale byl nejspíš inscenován

³⁹⁹ PAVLÍČEK 2010, 135. I když nejde zrovna o oltář Bolestné Panny Marie, ale o trojfigurální scénu Oplakávání Krista z roku 1735, nacházející se na Svatých schodech kostela Navštívení Panny Marie na sv. Kopečku. Dřevo-bílá polychromie. Heinz, jak je všeobecně známo, přináší ve svém sochařském projevu vlastní způsob podání v silném, oduševnělém a expresivně pojatém vnitřním naturalismu.

⁴⁰⁰ Ovšem jde o jenom nepodloženou hypotézu a ponechme u ní prozatím otazník (?).

⁴⁰¹ Protože ten, jak je známo, by prokazatelně „na školení“ v Římě a vzdělával se u svého ještě o „kapánek“ slavnějšího bratrance, architekta Carla Fontany.

⁴⁰² 1729–1733/4.

samotnými minority, ale přesto umělec nepochybně prokázal svoji dokonalou znalost řádové ikonografie. Od čeho se v jeho podání můžeme vždy odrazit, je jeho osobité podání světeckých figur, zejména františkánských. Ve zdejších sochařském způsobu formování provedených soch můžeme nalézt postavy „archetypálního typu“. Mnohočetnost přítomných světeckých figur nám dává jedinečnou možnost hledat zde základy u většiny jeho pozdějších prací a vysledovat tak velmi cenné paralely. U minoritů se formuje jak samotné pojetí výstavby oltářní architektury⁴⁰³, včetně doprovodných andělských bytostí v jejich nástavcích, tak zde nalézají své kořeny i tvorba podání ženských a mužských figur.

Pokud se bude v budoucnosti někdo ještě chtít hlouběji zabývat a porozumět vlastnímu Schaubergerovi v širším kontextu jeho tvorby, musí se pořád a znovu vracet právě sem, protože odtud se dá nejlépe pochopit skutečný záměr a výraz pojetí jeho rozsáhlé tvořivosti.

U zdejších minoritů dosáhl Jan Jiří Schauberger finální fáze, jeho „umělecko-řemeslné dospělosti“. Po získání věhlasu a brněnského měšťanského práva se začíná odehrávat jeho „nepřetržitý tvůrčí život“. Prakticky od roku 1735, kdy se v Brně převážně objevuje téměř ve službách jezuitského řádu, se jeho „horečná sochařská potence“ ukončí až samotnou umělcovou smrtí, na začátku roku 1744.⁴⁰⁴

O Schaubergerovi, jako výrazné osobnosti, můžeme mluvit i v souvislosti s jeho touhou založit v Brně uměleckou Akademii, která by fungovala na principech vídeňské Akademie⁴⁰⁵. Na této myšlence se podílel společně s jeho přítelem, malířem J. J. Etgensem.⁴⁰⁶ Oba umělci byli dlouholetými členy zdejšího bratrstva sv. Lukáše.⁴⁰⁷ V jeho připomínkách, řečeno jeho slovy „nerozhodujícím návrhu“ („*unmassgeblichen Vorschlag*“), se objevilo hned několik velice zajímavých postřehů.⁴⁰⁸ Na začátku si je nutné uvědomit, že Schaubergerovo podání pochází až z konce ledna roku 1739 a je tedy mladšího data než Etgensův navržený projekt.⁴⁰⁹ Hned na úvod svého požadavku navrhuje,

⁴⁰³ Zejména v podání jeho pozdějších velkých hlavních a bočních oltářů, které se začínají naplno rozvíjet po roce 1735.

⁴⁰⁴ Jan Jiří Schauberger zemřel patrně tedy 17. února 1744. Respektive se jeho umělecká tvořivost končí jeho nemocí, která propukla někdy během roku 1743.

⁴⁰⁵ Ta vznikla již v roce 1692, kdy z iniciativy malíře Petra Strudela vznikla pod císařovou ochranou soukromá *Academia von der Mallerey-, Bildhauer-, Fortification-, Prospectiv- und Architectur- Kunst*.

⁴⁰⁶ I když jejich ponětí o tom, jak by měla správně akademie vypadat, se v navrhovaných požadavcích drobně rozcházelo. Například Jan Jiří Etgens počítal jen s omezenou dobou fungování několika let.

⁴⁰⁷ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 190. Brněnští mistři se sdružili do uměleckého bratrstva sv. Lukáše 18. října 1710.

⁴⁰⁸ LEISCHING 1899, XVII, N°12, 92–96, 94–96.

⁴⁰⁹ Vzhledem k několika společným prvkům se můžeme oprávněně domnívat, že sochař návrh svého malířského kolegy znal a ve svém vyjádření k němu přihlížel. V této domněnce nás utvrzuje i skutečnost, že

aby se také na Moravě zřídila Akademie, tak jako je tomu v zahraničí, např. v Itálii, nebo ve Vídni, kdy by se mohli pohromadě vzdělávat malíři a sochaři. J. J. Schauberger oproti všem předchozím návrhům na fungování umělecké školy, přichází s ideou založení hned dvou uměleckých Akademií – v Brně a Olomouci, neboť se tak, podle jeho mínění, mnohem lépe rozloží provozní náklady. Podobně jako v původním sochařském projektu⁴¹⁰ měli pod Akademie spadat umělci na základě krajského členění. Schauberger nově přichází s myšlenkou, na první pohled nepokrytě se podbízející úřadům, že tito malíři a sochaři by se měli zdržovat pouze v královských městech, kde přítomná císařská a magistrátní moc může zavést malířské a sochařské stanovy ve „prospěch veřejnosti a slávu této země“ („[...] zum Nutzen des Publici und Gloir dieses Landes [...]“). Akademie se měla stát vhodným nástrojem nejen pro odstranění tradičních cechovních nepřátel, tzv. fušerů, ale také těch umělců, kteří se živí malířstvím a sochařstvím bez patřičného vyučení, jen na základě svých omezených schopností v oboru („*Naturel Künstler*“). Obě dvě vymezené skupiny by stejně jako „řádní umělci“ museli navštěvovat Akademii a získat tak posudek o odborné způsobilosti („*Attestatum Academicum*“).

V závěru svých požadavků se Schauberger vypořádává s neoblíbenou problematikou osvobozujících dekretů. Vyjadřuje své přesvědčení, že každý úspěšný absolvent Akademie na základě získaného „neomezeného osvědčení“ („*unverschränctes Attestatum*“) nebude ke své práci potřebovat žádnou dvorskou svobodu nebo ochranný dekret. Tomuto „svébytnému postoji“ se patrně přiučil u svobodného kamenického mistra Václava Rendra v Olomouci. Z obsahu všech Schaubergerových návrhu vyplývá, že navrhovaný systém dvou Akademií měl suplovat existenci původně zamýšlených bratrstev.

V Brně se nakonec v šedesátých letech 18. století skutečně podařilo založit soukromou uměleckou Akademii a to zdejší výraznou osobností, sochařem Andreasem Schweiglem.⁴¹¹ Samotný sochař se učil kresbě u jednoho z neúspěšných navrhovatelů zřízení Akademie Jana Jiřího Etagens. Zda jej k tomuto kroku přivedly jeho studia na vídeňské Akademii nebo zda jej ovlivnili a inspirovali svými názory Etagens či Schauberger, zůstane zřejmě navždy nezodpovězeno.

V druhé polovině třicátých let dochází v Schaubergerově tvorbě k výraznější progresivní formě. Brněnští jezuité mu totiž mohli nabídnout mnohem větší prostor

na rozdíl od staršího sochařského návrhu se Schauberger podobně jako Etagens zabývá otázkami spojenými s akademií.

⁴¹⁰ Jan Jiří Schauberger s Jan Jiří Etagens nebyli totiž úplně těmi prvními iniciátory založení zdejší akademie. O něco dříve se o něco podobného pokoušeli zdejší sochaři již o čtyři roky dříve, tedy v roce 1735.

⁴¹¹ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1972, 168–187. O A. Schweiglovi, založení jeho soukromé akademie a jeho spise o moravském umění: Ondřej Schweigl svoji uměleckou školu provozoval ve svém domě.

k vlastní realizaci⁴¹². Sochaři se tak naskýtá jedinečná možnost ukázat svoji monumentálnější podobu svého díla. Dochází k záměrnému zvětšení - protažení figur. Poměr ve vztahu hlava k tělu, se začíná měnit z klasicky užívaného poměru 1 : 7/7,5, až na 1 : 9.⁴¹³ Schauberger tak činní zcela záměrně. S nadživotním pojetím figur je „pupeční šňůrou“ (ve vzájemném vztahu) spojena samotná monumentální oltářní architektura. Aby mohl patřičný sakrální prostor působit přesvědčivě jako jeden harmonicky fungující celek, musí být respektována její celková vizuální podoba, a tu nám nejlépe navodí právě přehnaná poměrová neshoda. Souhrnně vzato, jde o záměrný perspektivní klam. Světecké postavy stojící po většinou po stranách oltářních retáblů, musí budít dojem, že jsou k divákovi mnohem blíže, než ve skutečnosti. Tím, že upravíme jejich poměr (velikost), vznikne nám dokonalá iluzivní představa. Schauberger byl jeden z prvních, alespoň co se týká Brna a jeho nejbližšího okolí, kdo dovedl tuto součinnost všech popisovaných faktorů dokonale skloubit.

Náš sochař se nezalekl ničeho a každá nová zakázka byla pro něj výzvou. Neplatí však, že každá Schaubergerova realizace snese nejvyšší známku kvality. Již v popisovaném kostele sv. Janů, kde předvedl své „mistrovství“, působí jeho výzdoba zejména bočních oltářů poněkud „stlačeně“. Což sice padá zejména „na vrub“ samotné výšky klenby, která po barokní přestavbě přišla o několik metrů, navíc sama mnohočetnost oltářů nám prostor možná až příliš zaplnila. Avšak ve stejném kostele, je výstavba hlavního oltáře prvním takovým vrcholným dílem.⁴¹⁴

Zůstaňme ještě chvíli u jezuitů. Ti, jak již bylo řečeno, se v rozmezí několika let stali sochařovými hlavními zadavateli. Své zakázky pro ně J. J. Schauberger realizoval zhruba od roku 1734 až téměř do své smrti v roce 1744. V kostele Nanebevzetí Panny Marie zraky příchozích upoutává zejména ve štuku provedená sochařská výzdoba presbytáře. Hlavní oltář vznikající v rozmezí zhruba pěti let (1735–1740) byl osazen impozantními sochami jezuitských světců, sv. Ignáce z Loyoly [21c, 21d] a sv. Františka Xaverského [21a, 21b]. Smlouvu na toto dílo podepsal zdejší rektor jezuitské koleje P. Karel Scholtz, jak již bylo zmiňováno.⁴¹⁵ Ale naším hlavním předmětem zájmu je samotné

⁴¹² prostorem se myslí opravdu prostor jako takový. J. J. Schauberger dovedl bezzbytku využít celou výšku lodi či presbytáře.

⁴¹³ Někdy je dokonce tento poměr proveden až v nestabilním měřítku 1:10. Toto už dosti přehnané poměrové užití se objevuje zejména v jeho pozdějších realizacích v Holešově a Kvasicích. Avšak na právě zmiňovaných místech se již naplno podílel chod celé Schaubergerovy dílny. Koncepční chyby lze možná omluvit (odůvodnit) i touto cestou.

⁴¹⁴ s finálním dokončením kolem roku 1734.

⁴¹⁵ HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947, 176. S rektorem jezuitské koleje Karlem Scholtzem sepisuje smlouvu 21. června 1734. STEHLÍK 1996, 369 datuje podpis smlouvy do roku 1740. Pravdu má nakonec C. Hálová-

pojetí světeckých figur a oltáře vůbec. Oba jsou totiž zobrazeny jako „duální figury“. Kompozici tvoří vždy hlavní postava světce doplněna o u nohou klečícího „spoluúčastníka“ děje. U sochy sv. Františka Xaverského jde o klečící figuru Inda, který je svým somatotypem nápadně podobný spíše maurovi než asiatovi, které měl jezuita na svých evangelizačních misích obracet na víru. Na evangelijní straně stojící sv. Ignác z Loyoly je v dialogu s klečící postavou budoucího spolubratra sv. Františka Borgiáše (?)⁴¹⁶ Oba světci, třímající ve svých pažích příznačné atributy, zářící písmena IHS a Kříž, nápadně připomínají dřívější Sturmerovy světecké postavy.⁴¹⁷ Některé záměrně necitované zdroje uvádějí dokonce podobnost se sochařskou výzdobou v kostele Il Gesu. Do jaké míry je možné se domnívat, že jde o pravdivou informaci, je těžké. Já v tom souvislosti rozhodně nehledám.

Schauberger se zde však znovu projevil jako komplexně vzdělaný umělec, když s bravurou propojil řádovou ikonografii s mariánskou. Prostor presbytáře nám nabízí dokonale sladěnou směsici nejrůznějších detailů - s mnohočetností vlastních významů, které však dohromady tvoří jeden harmonický celek. Dokonce se u něj objevuje do té doby i neznámá číselná symbolika.⁴¹⁸ Jak se, patrně správně, domníváme, choval Schauburger velkou úctou právě k Panně Marii. Samotná Bohorodička zde po boku nejpřednějších jezuitských bratří zaujímá v presbytáři jakési „významnější“ postavení.⁴¹⁹ Samozřejmě, vždyť jde o kostel zasvěcený právě jí, ale již zmiňovaná programová mnohočetnost jejich „glorifikovaných atributů“ nám dává důvod se více nad touto otázkou zamyslet. Proč použil tolika výpravných námětů?⁴²⁰ Asi opravdu proto, že šlo o samotnou Matku Kristovu či možná jen prostě proto, že chtěl ukázat všem zúčastněným divákům (věřícím), o koho a o co tu jde.⁴²¹ V tomto případě se dá použít obrat, že Schauburger nebyl jen mistrně pozemsky činný umělec, ale také hluboce věřící člověk, který věřil, že je dílo je určitým posláním, které nám může prostřednictvím jeho dovedných rukou zhmotnit a přiblížit ho i našim očím a srdcím.⁴²² Nepochybně byl jezuitům za své „dobrodiní“ dosti vděčný,

Jahodová, jak dokládá nalezený archivní dokument: MZA Brno, Bočkova sbírka inv. č. 12268/22 staré fol. 124, nové fol. č. 1.

⁴¹⁶ S přihlédnutím k legendě tradované k obrazu Panny Marie Sněžné, bychom mohli onoho neznámého šlechtice spojovat s osobou sv. Františka Borgiáše.

⁴¹⁷ viz. František Xaverský na mariánském sloupu v Olomouci.

⁴¹⁸ Velmi často se zde objevuje číslo tři, čtyři, sedm, deset a samozřejmě zejména dvanáct.

⁴¹⁹ Na její významnost poukazuje i štuková kartuš nesená dvojící andělů s nápisem „Reginae Coelli“.

⁴²⁰ Mnohočetný andělský doprovod nesoucí patřičné mariánské atributy, královskou korunu s křížem, žezlo, korunku s dvanácti hvězdami, slunce, měsíc a řadu o něco méně často užívaných atributů, pochodeň, plamenné srdce, knihu-písmo, ratolest-růži apod.

⁴²¹ A sice, že nejde o lásku pozemskou, ale věčnost trvání lásky – nebeské.

⁴²² Jde možná až o příliš barvitě pojednaný rozbor daného uměleckého díla, ale opravdu nás v tomto prostoru pohltila vyšší síla.

protože dílo zhotovil s noblesou, bez známky zaváhání. I když po důkladném probádání zjistíme drobné nedostatky, tak věřte, že nevznikly vinou Schaubergerovy mistrné ruky, ale následkem lidského ničení v podobě spadlé bomby.⁴²³

Toto zbytečné ničení, patrně smazalo i další možnou Schaubergerovu štukovou výzdobu zdejší jezuitské koleje, i když to mohla patrně zničit i dřívější „stavební aktivita“ po zrušení jezuitského řadů. Avšak na závěr je nutné říci, že šlo ve výzdobě kostela Nanebevzetí Panny Marie o jakési „intermezzo“, (přechodové vývojové období), mezi jeho ranou a vrcholnou tvorbou. Sochař však pro brněnské jezuity pracoval celou řadu let, přesněji lze tuto realizaci datovat kolem roku 1737.⁴²⁴

Jezuité taktéž nabídli Jan Jiřímu Schaubergerovi možnost se po delší pauze vrátit ke svému původnímu materiálu - „kameni“. Pro jejich rezidenci v brněnských Řečkovicích zhotovil vápencovou sochu sv. Jana Nepomuckého, která se nyní nachází v těsné blízkosti kostela sv. Vavřínce.⁴²⁵ Světcova statue je datována do roku 1736.⁴²⁶ Málo probádaná socha svatojánského mučedníka, nalézá vzdálenou analogii s její „starší předlohou“ ve Veselí nad Moravou. Zda-li obě sochy vznikly ve stejném časovém období, v pravděpodobné Schaubergerově dílně v Brně, dodnes nevíme.⁴²⁷ V tuto chvíli nám o to ani v důsledku zase tolik nejde. Mnohem zajímavější je tato otázka s ohledem na skutečnost, že Schauberger se ke svému původnímu materiálu vrací pravděpodobně úplně naposledy. I když tuto domněnku nelze zcela potvrdit ani vyvrátit. Do současnosti jde pravděpodobně v kontextu se samotným řemeslem⁴²⁸ o poslední „pravé sochařské dílo“.⁴²⁹

Schauberger ve své závěrečné-vrcholné fázi, vybavuje celou řadu moravských kostelů, jako jsou zejména Holešov, Kvasice a Veselí nad Moravou.⁴³⁰ Nemělo by být opomenuto ani jeho dnes nedochovaných děl v Brně - Tuřanech a v bývalém klášteře Augustiánů při kostele sv. Tomáše. Navíc je tu ještě trojice realizací, na které sice osobně

⁴²³ Kostel byl ke konci druhé světové války (přesněji 20. 11. 1944) zasažen sprškou několika dělostřeleckých granátů a byl velmi vážně poškozen, dokonce byl na něj vypsán i demoliční výměr. Nakonec se tak našťestí nestalo a kostel byl nákladně restaurován a zaplacen z peněz samotné armády československé republiky. Schaubergerovy sochy tak byly „lehce“ poškozeny, nejvíce postava klečícího Borgiaše, která přišla o celou horní polovinu obličeje a o ruce. Vše bylo poměrně nešikovně zrestaurováno, tak je možné dodnes si povšimnout těchto drobných nedostatků a tak prosím neviňme sochaře Schaubergera, ale spíš jiné, zvláště ty bojechtivé.

⁴²⁴ Respektive oltářní architektura patrně vznikala v rozmezí let 1734–1737, a finální osazení soch jezuitských bratří se tedy uskutečnilo někdy v rozmezí let 1737–1740, přikláníme se však blíže k rokům 1737/1738.

⁴²⁵ za kostelem, na severní straně presbytáře.

⁴²⁶ BÍLEK 2000, 123. Socha byla posvěcena v roce 1736.

⁴²⁷ Touto otázkou se budeme podrobněji zabývat v pozdější samostatné kapitole.

⁴²⁸ v určitém slova smyslu.

⁴²⁹ Dá-li se to tak vůbec říct?

⁴³⁰ O této trojici bude pojednáno v samostatné kapitole.

(vlastnoručně) podepsal smlouvu, ale samotnou realizaci z větší míry již však sám nevykonával. Jde zejména o kostely v Lulči, Jihlavě, a výzdoba rampy u dominikánského kostela sv. Michala v Brně.

Tuto závěrečnou a nadmíru horečnatou fázi jeho uměleckého života lze datovat do období let 1735/1737–1741/1743.

Během těchto posledních let Schauberger zúročil všechny doposud nabyté zkušenosti a bezezbytku je dovedl ve svých dílech naplnit. Avšak se u něj začíná projevovat větší dílenský podíl,⁴³¹ neboť nebylo v silách jednoho člověka-umělce zvládnout takové obrovské množství zakázek, které běžely prakticky soustavně a hlavně na několika místech zároveň. V tomto případě se mi poznámky některých kolegů o tom, že provádějící umělec by měl být především umělcem⁴³² v pravém slova skutku, umělcem, který by neměl nechávat příkládat pomocné ruce svých „nezkušených tovaryšů“ k jeho dílům, nelíbí. Málo kdo z nás si uvědomuje zcela běžný způsob fungování řemeslných (sochařských) dílen. A proto mi přijde „naprosto scestné“ se taktéž domnívat, že pokud J. J. Schauberger někdy něco vlastnoručně podepsal a přislíbil⁴³³, že tak i ve skutečnosti učinil.⁴³⁴ Pokud by se tomu doopravdy tak dělo, mladý sochařský tovaryš Johann Georg Schauberger by se nikdy nestal samostatně a hlavně svobodně fungujícím sochařským mistrem.

Ke skutečné osobnosti patří i její organizační a podnikatelská schopnost⁴³⁵, která tak bez větších problémů umožnila zabezpečit chod mnoha zakázek zároveň. V neposlední řadě se mohla naučit celá řada učňů svému pozdějšímu sochařskému řemeslu.⁴³⁶

Hlavní osobnost v dílně zůstává samozřejmě její mistr, ale nestál nade všemi v pravém slova smyslu, který někteří z nás mylně chápou jako fakt, že nepustil k práci nikoho jiného, než sám sebe. Ano, zcela jistě si pro sebe nechával „prvořadou práci“ jako například především tvorbu samotných návrhů či provedení hlavních retáblů atd. I Schauberger měl zcela jistě své oblíbené práce, které tvořil z větší míry úplně sám.⁴³⁷ Tuto

⁴³¹ Některé záměrně necitované publikace hovoří o jeho dílenském podílu jako o „nešvaru“, kterým však podle mě v žádném případě není.

⁴³² Tím umělcem se myslí nejspíš skutečnost, že mistr by měl výsostně postavení nad zbytkem dílny, a je tedy většinou autorem veškeré práce, ke které se osobně zaváže.

⁴³³ že zakázku provede, jak nejlépe umí.

⁴³⁴ Musíme si uvědomit, že tady nepopisujeme osobnost Gian Lorenza Berniniho ani Michelangela, kteří si tento „luxus“ i díky svému výjimečnému talentu mohli dovolit. A to ani nemluvě v jakém prostředí se pohybovali.

⁴³⁵ viz kameník V. Render či olomoučtí sochaři J. Sturmer, J. A. Thomasberger, O. Zahner a mnozí další úspěšní umělci.

⁴³⁶ kteří byli právě svým pobytem v dílně na následný vlastní sochařský život dokonale připraveni.

⁴³⁷ jako byly zejména hlavní a významnější protějškové oltáře „Altare privilegia“, ikonograficky „cennějších“ postav typu Panny Marie, předních řádových světců apod.

pasáž o jeho osobnosti uzavřeme možná trošku s nadsázkou pojatou závěrečnou větou, že je Jan Jiří Schauberger je autorem pouze svého „Meisterstücku“ jezdecké sochy císaře Julia Caesara [1].

Jan Jiří Schauberger obrací svůj umělecký pohled ve finální fázi k jakémusi „rokokovějšímu“ pojetí tvory.⁴³⁸ Především v pojetí světeckých figur dochází k prohloubení mnohem většího detailu. Kompozice vlastních soch je vedena možná až v nadbytečných kontrapostech, jako například u oltáře sv. Františka z Pauly u vranovských paulánů.⁴³⁹

Schauberger nalézá mnohem větší zálibu v detailu s patrným prohloubením vnitřního pohnutí. V látkovém pojetí draperie upřednostňuje mnohem četnější způsob řasení, jemnou-hladkou modelaci, s celkovou citlivostí pro detail. Statictější pojetí figur se začíná měnit i se způsobem intimnějšího-oduševnělejšího vnitřního stavu samotných soch. Toto všechno bude podrobněji probráno v samostatné kapitole: Schauberger umělec, ve které bude brán mnohem větší ohled na přední odborníky na barokní sochařství na Moravě. A tak již bylo mnohokrát řečeno a napsáno měl i popisovaný sochař a štukatér J. J. Schauberger svoji ranou, přechodnou a vrcholnou fázi své tvořivosti.

Předposledním pojednáním v souvislosti s osobností Jana Jiřího Schaubergera bude pasáž o jeho donátorech (fundátorech)⁴⁴⁰, kteří se také nepochybně zasloužili o jistý způsob formování jeho osobnosti. Připomeňme několik z nich.⁴⁴¹

Tak v první řadě můžeme mluvit o osobnosti privilegovaného kamenického mistra Václava Rendera, který umožnil Schaubergerovi vyučení se na jejich společném díle, Caesarově kašně. Dále to byly zejména další olomoučtí sochařští mistři a spolupracovníci, jako zejména Jan Sturmer, J. A. Thomasberger, Phillip Sattler, apod. V neposlední řadě se setkává s jeho ideovým vzorem a „učitelem“ italským štukatérem Baldassarem Fontanou⁴⁴², o jehož vlivu na mladého Schaubergera nemůže být v nejmenším ani pochyb.

V Olomouci se patrně poprvé setkává i „duchovním fundátorem“ kanovníkem Janem Felixem Želeckým, který ho patně přivede k sevitům do Veselí nad Moravou a taky ho možná nasměruje (doporučí) do Brna. Právě v tomto městě se stávají jeho prvotním

⁴³⁸ uhlazenějšímu a zdobnějšímu projevu.

⁴³⁹ který jak už bylo zmiňováno, objevil a Schaubergerovi připsal, Miloš Stehlík. Sochy sv. Klementa a sv. Wolfganda právě nesou stopy tohoto „rokokovějšího pojetí“, především v jejich jemné modelaci draperie, do detailů propracovaného obličejů a v nadbytečném kontrapostu.

⁴⁴⁰ zadavatelích, objednavatelích, jednotlivcích, i celých řádových kongregací, šlechticích, sochařích, spolupracovnících, apod.

⁴⁴¹ těch „nejvýznamnějších“, chronologicky seřazených osobností.

⁴⁴² se kterým se měl údajně střetnout na společné výzdobě protějškových oltářů kostela sv. Jiří v obci Náklo na Olomoucku.

objednavatelem minorité. V této souvislosti můžeme uvést dvojici kvardiánů P. Barnabáš Freisler a Štěpán Christ. Zde se setkává stále ještě mladý Schaubberger s předními brněnskými sochaři jako byli J. Schertz, J. K. Pröbstl, A. Schweigl st., dále pak s dvěma příchozími umělci M. I. Günstem a M. Fontanou ml. V Brně krátký čas pobýval i sochař Řehoř Thény, ale jejich možná spolupráce či vzájemná inspirace je spíše nepravděpodobná.

Při sochařských pracích na atice a štítu židlochovického zámku se setkává s rodem Sienzendorfů.

V jaké rovině bylo vedeno velmi časté umělecké spojení se Schaubbergerem a tvorbou dvojice umělců: Jana Jiřího Etgense a Mořice Grimma, zůstává stále neuzavřenou otázkou.

Ve výzdobě jezuitského kostel se J. J. Schaubberger střetává s malířem F. A. Schefflerem, který je nejenom autorem nástropních fresek, ale zejména dvojice pláten na hlavním oltáři.⁴⁴³

Z jezuitských bratří je nám znám rektor zdejších kolejí Karel Scholtz.

V pracích na dvojici oltářů kostela sv. Michala v Brňanech se setkává s Vyškovským děkanem Václavem Hnátkem z Weggefurthu. Během pobytu v Lulči se nepochybně setkal s organizátorem prací, duchovním Franzem Karlem z Thannenbergu.

Schaubberger se patrně podílel i na výzdobě Dietrichtsteinského paláce, kde se musel nepochybně setkat právě s jejich vedoucími členy rodu. K další zakázce na výzdobě rampy u kostela sv. Michala je vyzván brněnskými premonstráty, avšak zakázku již nerealizoval a zcela jí přenechal svým kolegům O. Zahnerovi, J. Winterhalderovi st. a J. A. Nesmannovi. Oproti tomu je k dalším pracím vyzván jiným brněnským řádem, augustiniány, aby jim provedl značnou část štukové výzdoby jejich konventu.

Zakázku na dvojici protějškových oltářů servitského kostela sv. Andělů Strážných získal patrně nejenom od zdejších bratří, ale taktéž od střední šlechty, svobodných pánů Želeckých z Počenic⁴⁴⁴, po kterých přebírají panství Chorynští z Ledské.⁴⁴⁵

Během svých realizací v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové a v paulánském kostele na Vranově⁴⁴⁶ se Schaubberger potkává s přední šlechtou, knížecího stavu, rozvětveným rodem Lichteinsteinů.

⁴⁴³ znázorňujících na ústředním obraze Nanebevzetí Panny Marie a v nástavci Boha Otce, obojí z roku 1735. Fresky v hlavní lodi provedl až v období dvou let 1744–1745.

⁴⁴⁴ Jednalo se zejména o majitele veselského panství, vdovu Maxmiliánu Rozálii Želeckou, roz. z Löwenthurru, a olomouckého kanovníka Jana Felixe Želeckého.

⁴⁴⁵ Pokračovatelem a fundátorem Schaubbergerových rozpracovaných prací se stává zejména osoba Františka Karla Chorynského, svobodného pána z Ledské.

Posledními z řady šlechticů jsou taktéž Schaubergerovi velcí zadavatelé a obdivovatelé, hrabata Rottalové z Rottalu, pro které zhotovil dvě velké zakázky, sochařsko-štukovou výzdobu kostelů, Nanebevzetí Panny Marie v Holešově a kostela s dvojím patrociniem, zasvěcený znovu Nanebevzetí Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého, v Kvasicích.

V holešovském kostele dohlíží na kvalitu provedené práce zdejší majitelé panství, manželé František Antonín hrabě z Rottalu a Marie Cecílie hraběnka z Rottalu, roz. z Trautmansdorfu.

Oproti tomu hlavním iniciátor prací kvasického kostela je jejich rodinný příbuzný, kavalír Jáchym Adam hrabě z Rottalu⁴⁴⁷, který si ke svým pracím přizval minimálně další dva výtečné umělce, Schaubergerova příbuzného, architekta Tomáše Sturmera, a zejména českého barokní malíře Václava Vavřince Reiner, který obohacuje jeho trojici oltářů o svá mistrná plátna. Zejména umělecký cit a patrně i nemalé finanční prostředky zdejšího pána umožnily vzniknout po celkové stránce velmi kvalitnímu dílu. Jáchym Adam hrabě z Rottalu svou měrou tak nepochybně přispěl k tomu, že se setkávají takový umělci, jako byli právě J. J. Schauberger, V. V. Reiner a T. Sturmer, kteří byli mistry ve svých oborech.

Zastavme se ještě na chvíli u kostela Nanebevzetí Panny Marie v Holešově, kam se Schauberger vrací opakovaně.⁴⁴⁸ V několika pracovních fázích se zde setkává s celou řadou výtečných sochařských mistrů a jejich tovaryšů. Především si svou výzdobu mohl „rovným dílem“ rozdělit se svým švagrem Ondřejem Zahnerem. Vedle něj je autorem sochařské výzdoby tzv. „Černé kaple“ Gottfried Fritsch, se kterým se měl možnost setkat již v paulánském kostele na Vranově u Brna. Na celkové výzdobě interiéru kostela se podílely obě dílny souběžně, jak Schaubergerova, tak Zahnerova, přičemž se vynořují jména jejich pomocníků, jako byli zejména Jan Michael Scherhauf, Jan Adam Nesmann, Jan Kammereit a mnozí další „bezejmenní“ sochaři a tovaryši.

Především osobnost sochaře Ondřeje Zahnera uzavírá vlastně i kapitolu osobnosti sochaře a štukatéra Jana Jiřího Schaubergera. Je to právě on, kdo přejímá jeho rozběhlé práce a nakonec i jeho poslední uměleckou štaci pro minoritský kostel v Jihlavě. Právě s již

⁴⁴⁶ Schaubergerův oltář „altare privilegium“, zasvěcený sv. Františkovi z Pauly, doplňuje oltářní plátno od F. A. Maulbertsche. Navíc kostel svými uměleckými díly doplňují takoví umělci, jako dlouholetý Schaubergerův „spolupracovník“, malíř fresek J. J. Etagens, dále malíři P. Troger, K. Schmidt či sochaři B. Fritsch a o něco později tvořící sochař O. Schweigl.

⁴⁴⁷ skutečným jménem a tituly Joachim Adam svatě římské říše hrabě z Rottalu, dědičný pán na Napajedlech, Kvasicích, Zlíně, Otrokovicích, Tlumačově, atd., císařské a katolické královské Výsosti rada, zemského dolnorakouského soudu přísedící a stříbrného pokladu vévodství štýrského nejvyšší dědičný komorník. Tituly v tomto případě mluví za vše.

⁴⁴⁸ Poprvé se zde patrně objevil kolem roku 1735, kdy provedl výzdobu hlavního oltáře, druhá fáze vniká na začátku čtyřicátých let 18. století, někdy mezi roky 1740–1744.

zmiňovanými sochaři O. Zahnerem, J. M. Scherhaufem, J. Kammereitem, J. A. Nesmanem, J. L. Webrem a nakonec i samotným O. Schweiglem žije odkaz Schaubergerovy osobnosti dál.

Posledním, kdo zcela jistě ovlivňoval a spoluutvářel osobnost Jana Jiřího Schaubergera, byla nepochybně jeho vlastní rodina - žena a děti. Se svojí milující ženou Marií Theresií, měl, jak víme sedm dětí, pět synů a dvě dcery, avšak patrně jen pět se dožilo dospělosti.⁴⁴⁹ Kam přesně se nakonec vydaly právě jejich životní kroky, nevíme, ale patrně v otcových šlépějích nekráčely ani jedny z nich. A tak nás Schaubergerovou smrtí navždy opouští i jeho umělecké příjmení.⁴⁵⁰ Nicméně samo obrovské množství dochovaných prací mluví za vše. Šlo skutečně o významnou osobnost vrcholného baroka první poloviny 18. století na Moravě.

Byl nejenom významným sochařem, štukatérem, architektem, kreslířem a umělcem vůbec, ale dále i uznávaným a ceněným odborníkem, rádcem, školitelem, podnikatelem, přítelem⁴⁵¹ celé řady dalších věhlasných osobností. V neposlední řadě byl zcela nepochybně hluboce věřící člověk a i tato skutečnost se v celé šíři odrazila v jeho umělecké tvorbě.⁴⁵²

Přesto nemůžeme končit slovy, že o jeho osobnosti už všechno podstatné víme, defakto o něm ve skutečnosti nevíme vůbec nic. Známe jen část z jeho celkového uměleckého díla, ale o jeho vlastnostech, chování, o tom, jak přemýšlel, kdo na něho svým uměleckým způsobem působil, kde se řemeslu vlastně naučil, proč zrovna na Moravu přišel, jak ve skutečnosti žil a tvořil, atd., o všem zmiňovaném nevíme dodnes téměř nic.⁴⁵³

A tak můžeme jen doufat, že nalezneme někdy „náhodou“ nějaké dokumenty typu osobního deníku, ve kterém by Schauberger vlastnoručně vepsal pár vět o tom, jak se k sochařství vlastně dostal apod. Ale nic takového zatím v rukách nemáme. Zachovalo se

⁴⁴⁹ MAB Brno, fascikl S, karton č. 11, Volné testamenty, mezi žijícími dětmi jsou uvedeni Josef, Maria Elisabeth, Juliána, Jan Nepomucký a Lepold, oproti tomu zde chybí jména prvorozeného syna Franze Karla (nar. 1726) a Antonína (nar. 1736).

⁴⁵⁰ MAB Brno, fascikl S, karton č. 11, Volné testamenty, Johann Georg Schauberger Bildhauer und Stuckateur (Stucator) in Brünn sepsal vlastnoručně svoji závěť 15. února 1744 a patrně o dva dny později skutečně zemřel (17. 2. 1744)

⁴⁵¹ Mezi jeho bližší-rodinné přátele patrně patřily osoby, jejichž jména se nám dochovaly na Schaubergerově testamentu a dále jen v zápisech svatojakubské matriční knihy. Jde zejména o brněnské měšťany, např. mezi jeho přátele patřil radní Franz Valentin Winckler a jeho žena, dále majitelka vinárny paní Juliána, kontrolor pošt Joanes Melchior Zermak a mnozí další, kteří se stali především kmotry jejich dětí při křtu.

⁴⁵² Jeho osobní účta k Panně Marii je zřejmá již ze zmiňované závěti, ale jeho osobním patronem byl patrně i právě kanonizovaný světec sv. Jan Nepomucký. Důkazem budiž i skutečnost, že svého třetího syna pojmenoval právě po něm. Nepochybně choval účtu i k samotnému Ježíši Kristu, kterého taky nesčetněkrát ve svých dílech ztvárnil a k celé řadě dalších „Kristových mučedníků“. O tom se však můžeme jen domnívat. Posledním příkladem jeho víry budiž vysoká almužna darovaná na chudé a nemohoucí.

⁴⁵³ Vlastně ani dodnes nevíme, kdy se přesně narodil a který den tento pozemský svět opustil.

nám sice několik dobových smluv, účtů a stvrzenek, ale ty jsou všechny povětšinou jen formálního charakteru. V žádném nalezeném dokumentu se nic bližšího nepíše, např. o tom, jak se učil u věhlasného italského štukatéra Baldassara Fontany a jak moc na něho zapůsobil samotný Gianlorenzo Bernini, ani nic podobného. Vše jsou to prozatím jen domněnky. Další kapitola bude pojednáním o Schaubergerovi jako umělci.

4. Schauberger umělec

Tato kapitola by měla souhrnně uzavřít veškeré dosavadní poznání o životu a osobnosti sochaře a štukatéra Jana Jiřího Schaubergera. Pojednání o popisovaném sochaři jako svébytném umělci bude vedeno především na uměleckohistorickém základu doplněným o stylovou analýzu sama sebe.

Velký zřetel bude brán na doposud zveřejněnou dostupnou literaturu, která se blíže věnuje sochaři J. J. Schaubergerovi. Do čela těchto odborných publikací se svým poznáním a vlastním dlouholetým životem řadí brněnský M. Stehlík, ale jsou zde i mnozí další méně známí.⁴⁵⁴ Následná charakteristika tvůrčího stylu umělce je zároveň hlavním úkolem uměleckého historika. Na jejím pečlivě probádaném základě jsou potom možná připsání nebo vypsání jednotlivých děl z umělcova díla.⁴⁵⁵ Stylová analýza se tak stává přes častou absenci dobových písemných pramenů jediným možným prostředkem vlastního poznání o životě, dílu, osobnosti umělce Jana Jiřího Schaubergera. I přes zmiňovanou častou absenci archiválií, se tu a tam přece jen objeví nějaký ten střípek dokladu o jeho působení na daném místě, a v neposledním řadě o konkrétním díle, které nám umělec zanechal.

Ale vraťme se zpět ke stylové analýze a odbornému pojednání o Schaubergerovi jako o umělci „in situ“. Již jeho první známé dílo nám ukazuje nejenom výrazný talent, ale i jeho možné ovlivnění italským prostředím, konkrétně osobou Gian Lorenza Berniniho.⁴⁵⁶ Prvním, kdo si tohoto možného vzdáleného propojení povšiml, byl Rudolf Chadraba ve svém pojednání o samotné Caesarově kašně.⁴⁵⁷ M. Stehlík dodává, že autor navázal na fontány italských pravzorů, jako je kašna Tritonů apod.⁴⁵⁸ Jak dodává posledně zmiňovaný brněnský profesor, Schauberger doslova přináší na Moravu italské umění (styl) přes jakýsi „vídeňský filtr“. Osobou, která tuto „filtraci“ měla patně více přiblížit byla nepochybně postava italského štukatéra Baldassara Fontany.⁴⁵⁹ Pro skutečnost, že se to mladému vídeňskému sochařovi a štukatérovi zrovna moc nepovedlo, hovoří tato slova: „*Schaubergerovy figury, nepřiliš prostorově vyvinuté, draperie hnaná bez příčiny, apod.*“⁴⁶⁰ Přestože měl tak dobrého „učitele“ v podobě věhlasného Itala, Schauberger zcela

⁴⁵⁴ jako jsou Cecílie Hálová-Jahodová a především v Olomoucku činní Milan Tognier, Rudolf Chadraba, Bohumil Samek či mladší generace jako např. Ludmila Hladíková, Martin Pavlíček, Simona Jemelková, Helena Zápalková, Jana Zapletalová a mnozí další.

⁴⁵⁵ HLADÍKOVÁ 1999, 23.

⁴⁵⁶ Setkáváme se častým termínem „berninismus“.

⁴⁵⁷ CHADRABA, 1968, 3. Tato triumfální socha opakuje působivé schéma Beniniho jezdecké sochy Konstantina Velikého v předsíni chrámu sv. Petra v Římě.

⁴⁵⁸ STEHLÍK 1989, 515; STEHLÍK 1975–1976, 27–28.

⁴⁵⁹ STEHLÍK 1989, 517.

⁴⁶⁰ STEHLÍK 1989, 515.

přesně nepochopil skutečné hodnoty a přednosti sochařství vrcholného baroka. Umělec až příliš v jeho rané fázi respektoval svoje domácí-rakouské východisko, ve kterém se reprezentoval především ve hmotném a až příliš robustním pojetí postav, doplněným o výraznou tendenci k popisu reliéfu muskulatury.⁴⁶¹ Schauberger byl i přes svůj mladý věk odborníky docela dosti kriticky zhodnocen. Pravdou zůstává, že jeho raná fáze, především v pracích z kamene, tyto hříchy obsahuje.⁴⁶² Přesto tu a tam zazní i slova chvály na jeho malířské hodnoty, které se spojují v soulad a souhru, vedoucí k celkovému zklidnění a formální vyrovnanosti.⁴⁶³ Avšak po celkové stránce se Schauberger do svých třiceti let nemůže rovnat svým dílem takovým sochařským mistrům, jako byli I. Langelacher, J. K. Pröbstl, J. Sturmer, J. Winterhlader st., J. A. Richter, A. J. Thomasberger, Goetffrid Fritsch, Filip Sattler a další.⁴⁶⁴ V pozdějších letech svými „chybami“ poučený sochař J. J. Schauberger si vytváří vlastní a osobitější sochařský projev, především i díky „nově objevenému“ materiálu - štuk. I když, jak správně uvádějí někteří odborníci, nejde o správné (pravé) pojetí a pochopení sochařství⁴⁶⁵, protože sádra (štuk) není přece jen plnohodnotný materiál jako kámen nebo dřevo.⁴⁶⁶ Do jaké je míry je tato skutečnost-skutečností, těžko soudit.

Zpět k Schaubergerovi, umělci stále tvárnému, učenlivému a záhy i mistrnému. V prvních fázích jeho štukatérského období se objevují jisté drobné nedostatky, které se však postupem času odstraňovaly, až se vytrácející téměř úplně.⁴⁶⁷ U koho se tomuto „novému řemeslu“ vyučil (štukatérství) se patrně ví, respektive existuje domněnka, že tomu mělo být v dílně olomouckého sochaře a štukatéra Augustina Jana Thomasbergera.⁴⁶⁸ S určitou podobností s jeho díly lze setkat ve spojení s uměleckou osobou J. J. Schaubergera, a to především v jeho první realizaci na výzdobě minoritské Lorety v Brně. Dalším možným učitelem byl jeho tchán, sochař Jan Sturmer.⁴⁶⁹ Právě v pojetí světeckých

⁴⁶¹ HLADÍKOVÁ 1999, 24.

⁴⁶² Tyto chyby si Schauberger přenesl i do svých dalších kamenných zakázek, jako byly např. sochy sv. Floriána, sv. Felixe, sv. Judy Tadeáše, potažmo i u dvojice doposud nepřipsaných svatojánských mučedníků.

⁴⁶³ STEHLÍK 1989, 515.

⁴⁶⁴ Na tom se shoduje většina odborníků na barokní sochařství na Moravě. My můžeme jen tento názor respektovat, nic jiného nám nezbude.

⁴⁶⁵ Nelze mluvit ve spojení s tímto materiálem o sochařství v pravém slova smyslu.

⁴⁶⁶ Materiál-štuk nám práci v mnohém zlehčuje a s touto souvislostí můžeme mluvit spíše o uměleckém řemeslu-štukatérství než o sochařství jako takovém.

⁴⁶⁷ Úplně pochopitelně chyby nevymizely, objevují se pořád, zejména i díky většímu dílenskému přičinění.

⁴⁶⁸ JAKUBEC/PERŮTKA 2011, 238. Agustin Jan Thomasberger (1676/1679–1734), rodák z Malé Morávky u Bruntálu, někdy též chybně psaný „Augustin Berger“, se výhodně oženil s dcerou svého sochařského mistra a učitele Jana Ludvíka Hertzoga, Kateřinou Pavlínou v roce 1703. To není podstatné, ale důležitý je samotný fakt, že Schauberger skončil patrně v jeho sochařské dílně.

⁴⁶⁹ JAKUBEC/PERŮTKA 2011, 238. Jan Sturmer (kolem 1675–1729) původem z Královce (Königsbergu), byl tovaryšem v dílně svého olomouckého „předchůdce“ Františka Zürna st. (1630–1707) Pracoval taktéž chvíli i

figur nalézají vídeňský sochař zálibu a zdroj budoucí inspirace. Nesmí se ani zapomenout na osobu jeho prvního „spolupracovníka“, kamenického mistra Václava Rendera⁴⁷⁰, který mu tak do jisté míry umožnil splnit si svůj „Meisterstück“. Mladý sochař se patrně u něj něčemu novému přiučil, nejenom v samotné práci s kamenem jako takovým, ale možná ho tak trochu naučil dovednostem jeho budoucímu vlastnímu podnikání v tomto oboru (sochařství). V neposlední řadě je nutné se pozastavit u již mnohokrát zmiňované osoby italského štukatéra Baldassara Fontany⁴⁷¹, který dle veškeré dostupné literatury byl jakýmsi vzorem a zároveň „hlavním učitelem“ mladého umělce. Toto tvrzení bez výjimky obsahuje veškerá známá a dostupná literatura a je nutno podotknout, že asi zcela oprávněně, i když tato domněnka není nikterak potvrzena dobovými archiváliemi.

Čím nejdříve byl asi ovlivněn mladý umělec ve spojení s tvůrčí osobností B. Fontany?

Především svým osobitým sochařským pojetím v nově užitém materiálu-ve štku. Dále se nepochybně jednalo o pojetí italské estetiky, zejména té římské. Fontana si ze svých pobytů v Římě na Moravu „přivezl“ nový koncept oltářní architektury, spojené i s plastickým principem v pojetí velkoryse komponovaných soch.⁴⁷² Schauberger nalézají patřičný zdroj inspirace i v jeho podání oltářních nástavců, které obohacuje nesčetná řada andělských figur. Andělé ve svých gestech, pohybech, nuancích, dotvářejí celkový harmonický dojem. Častokrát jsou to jediní prostředníci s divákem, se kterým na dálku komunikují.⁴⁷³ Fontaniovské podání andělských figur, tolikrát opěvované již ve starší literatuře⁴⁷⁴, natolik přirostlo mladému umělci k srdci, že se s ním beze zbytku ztotožnil. Z ústního podání M. Stehlíka je známo, že právě v postavách andělských adorantů J. J. Schauberger vynikal a byli pro něj charakteristické a „příznačné“.⁴⁷⁵ Ale v Schaubergerově tvorbě nebylo pouze andělských dvojic (adorantů) a andělských dítek, jak o tom pojednává

pro kamenického mistra Václava Rendera. Jedno jeho z nejznámějších děl je Mariánský morový sloup (1713–1715) a právě na něm najdeme několik vzdálených stylových analogií s umělcem J. J. Schaubergerem.

⁴⁷⁰ JAKUBEC/PERŮTKA 2011, 236–237. Václav Render (1669–1733) privilegovaný architekt a městský kamenický mistr, který obdržel 30. ledna 1705 císařské privilegium, které mu zároveň umožňovalo svobodně, bez cechovních závazků, provádět práce dle vlastního návrhu.

⁴⁷¹ JAKUBEC/PERŮTKA 2011, 234. Baldassare Fontana (1661–1733) italský štukátér vrcholného baroka. Na počátku své tvorby ovlivněn dílem Agostina Silvy, G. Pietra Lironiho, G. Barberiniho a především ovlivněn tvorbou svého strýce, slavného architekta Carla Fontany, u kterého prokazatelně pobýval v letech 1680–1686) a jak víme z další literatury, již v roce 1688 se objevuje na Moravě. Mezi jeho vlastní vzory a učitele patřili zejména Antonio Raggi a Gian Lorenzo Bernini.

⁴⁷² Přivezl jsem doslova její nadživotní velikost.

⁴⁷³ Dialog mezi nimi a divákem je veden na bázi nesčetných gest, pohledů, pohybů apod.

⁴⁷⁴ Petr Cerroni a Andreas Schweigl.

⁴⁷⁵ „příznačné“, osobitý výraz Miloše Stehlíka.

veškerá literatura, která patrně vychází ze starších statí o umělcích činných na Moravě od brněnského sochaře Ondřeje Schweigla.⁴⁷⁶

To, kde se stává Jan Jiří Schauberger skutečně „umělcem“,⁴⁷⁷ byla především jeho rozsáhlá sochařská výzdoba provedená, jak jinak než ve štku, pro minoritský kostel sv. Janů v Brně. Tady se konečně lze setkat i s určitou „pochvalou“ ze strany odborníků v jeho osobité tvořivosti. Nejvíce se o to zasloužila dvojice protějškových oltářů zasvěcených Panně Marii bolestné a Ukřižovanému Kristu. Zde se podařilo konečně pojednat „berniniovský princip kompozice“ ve svém oltářním díle. Především, že si „troufl“ zhotovit vícefisurovou kompozici⁴⁷⁸ si získal obdiv nejenom jeho současníků, ale i současných znalců a kritiků umění.⁴⁷⁹ Až ve zdejší minoritském kostele mladý umělec konečně „dospěl“.⁴⁸⁰

Pokusím se teď v rychlosti vlastními slovy popsat charakteristiku umělecké tvořivosti sochaře a štukatéra Jana Jiřího Schaubergera. Kostel sv. Janů nám poslouží jako hlavní zdroj naší následné stylové analýzy. Bude nahlédnuto trochu podrobněji na již zmiňované protějškové oltáře u minoritů a pokud možno jejich zkoumání oproštěno od soudobé kritiky proškolených odborníků. S čím se lze u Schaubergerových vícefisurálních kompozic pokaždé setkat, je jejich do detailu propracované kompoziční, ikonografické provázání (řešení), doplněné o silný emocionální účinek. Všechna gesta a pohledy směřují k významovému centru oltáře a vytvářejí tak „neviditelný dialog“. Předstupující (po stranách stojící) postavy světců nám scénu ještě opticky přibližují a doslova nás svým pojednáním do ní vtahují. Dochází tak k jakémusi celkovému kompozičnímu propojení v jednom ikonografickém duchu. V umělcově pojetí samotných světeckých figur se setkáváme s psychologickým rozpořením všech zúčastněných postav.⁴⁸¹ V popisované „přehnané“ gestikulaci a v nadbytečně pojatém řasení draperie, se zcela nepochybně odráží vlastní vnitřní pnutí umělcem ztvárněných soch. U obdivovaných andělských postav, zejména adorantů, se „rodí“ tolik oceňovaný typ „*adorujících andělů jemných tváří a*

⁴⁷⁶ SCHWEIGEL 1784.

⁴⁷⁷ Pochopitelně jen do jisté míry. Pořád se i zde objevují značné chyby v pojetí podživotních a robustně vedených figur.

⁴⁷⁸ Na trojúhelníkovém principu při budování kompozice figur.

⁴⁷⁹ Dle osobního pojednání Miloše Stehlíka, byl svými protějškovými oltáři „pověstný“ a právě v nich vynikal nad ostatními současníky v jeho oboru (sochařství).

⁴⁸⁰ Svou zakázku realizoval ve svých devětatdvaceti až třiatřiceti letech. Kéž i my bychom mohli ve stejném věku říci něco podobného.

⁴⁸¹ HLADÍKOVÁ 1999, 25. Vše navíc umocňuje Schaubergerovo pojetí draperie, slovy Ludmily Hladíkové: „které svým složitým stáčením vytváří kompoziční rámec postav vzrušeně adorujících (např. socha sv. Alžběty na hl. oltáři), zatímco draperie patronů upomínajících na křesťanské ctnosti ve víře v klidných vertikálních řasách (řaseních) nebo hladkých plochách vytváří dojem důstojné svatosti a vznešenosti.“

chlapeckých těl s dlouhými štíhlými údy a plynulými svalovými přechody".⁴⁸² Schauberger dovedl mistrně zahrnout do jednoho oltářního celku jak stavy melancholie, tak duševního vzrušení, či určitého „nezájmu“ a klidným pojetím zpřítomněných postav. Zdejší, obsahově nejvýznamnější dvojice retáblů, se staly určitou předlouhou pro pozdější realizaci v servitském kostele sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou.⁴⁸³ Mimo jiné se v popisovaném minoritském kostele vyskytuje celá řada ztvárnění samotného lidského těla ve všech jeho životních etapách. Schauberger dovedl s přesnou jemností a dokonalostí ztvárnit jak dětskou figuru, tak postavy mladých jinochů, krásných bezelstných žen (světic), Krista milujících řeholnic, asketických světců, či „mrzutých starců“. Prostě a jednoduše vystihl všechny polohy (etapy) života se vším všudy, co bere i přináší. A jak již bylo mnohokrát zmíněno, je zde nutno pokaždé hledat jeho archetypální podobu u všech jeho následných realizací až do konce. Prapůvod většiny světeckých figur, andělů, andílků, apod. najdeme jen u brněnských minoritů. Schauberger nepochybně dovedl ve svých jemných nuancích vystihnout všechny lidské stavy, jako jsou: víra, láska, bolest, radost, smutek, hřích, naděje, odpuštění, apod.

Je nutné si připomenout architektonické řešení hlavního oltáře, kde se vyskytuje nové pojetí výstavby retáblů vycházející patrně z římských předloh. Nejenom několikastupňové (dvou-tří-čtyř etážové) pojetí samotného členění, ale i způsob řešení jejich nástavců, včetně jejich andělského doprovodu. Povětšinou zdvojené sloupy stojící na zvýšených podstamentech nesou prolamovanou římsu s kladím, která je jakousi přechodovou fází mezi pomyslnou „pozemskou a nebeskou sférou“. Prázdna místa⁴⁸⁴ nad samotnými oltáři jsou většinou bezezbytku vyplněna drobnými štukovými dílky.⁴⁸⁵

Zdejší minoritský kostel je vlastně jakýmsi intermezem mezi Schaubergerovým raným a vrcholným dílem, přičemž prvotřídní skupina protějškových oltářů,⁴⁸⁶ a především výzdoba hlavního oltáře, jsou předstupněm k vrcholnému pojetí v tvorbě popisovaného umělce.

Než bude přistoupeno k samotnému závěru umělceva života a jeho vrcholně pojaté tvořivosti, uveďme si ještě pár zajímavých drobných detailů. Zejména u zdejších

⁴⁸² HLADÍKOVÁ 1999, 25. Autorka dále uvádí, že u zobrazování dětských andílků použil jako svých předloh vlastní děti. Dalším zdrojem pro Schaubergerovu tvorbu především tzv. „krásných světic“ byla jeho žena Marie Therezie. Všechny uvedené hypotézy jsou do jisté míry možné, ale jedním dechem musíme dodat, že v tomto případě nejde o zásadnější zdroj odborného-uměleckého poznání. Sama autorka přiznává, že jde jen o hypotézu.

⁴⁸³ o kterém bude později „dopodrobna“ pojednáno v samostatné kapitole.

⁴⁸⁴ pokud zde není počítáno s plátnem.

⁴⁸⁵ typu nejrůznějších „okřídlených hlaviček“ andílků, zobrazených jen do jejich poprsí nebo doplněno nejrůznějšími variacemi „polštářkových obláček“ apod.

⁴⁸⁶ Bolestné Panny Marie (pod křížem) a Ukřižovaného Krista.

františkánských světců je patrné Schaubergerovo zaujetí pro každyčký povedený detail. V jeho obličejích nás na první pohled upoutá jeho hluboký, vnitřní a oduševnělý výraz tváře, navíc umocněný na povrchu o jeho typické rysy, které jsou nejvíc zřetelné zejména v podání „prázdných očí“⁴⁸⁷, pootevřených úst, ve svrašťeném obočí, ostře modelovaném nosu, ustupujícím nízkém čele, zvlněných vlasech, apod. Pomocí všech těchto mimických gest vyplouvá na povrch jejich vlastní niterná poloha, která naprosto odpovídá danému ději, v němž se postavy vykytují (nalézají). Schaubergerovu dovednost lze souhrnně charakterizovat jako „živoucí realismus“, s kladeným důrazem na duševní pohnutí daných postav. U všech jeho kompozic nechybí ani patřičná dějová bohatost.

V této souvislosti lze tvrdit, že od roku 1735 se dostává Jan Jiří Schauberger do své závěrečné fáze své umělecké tvořivosti.⁴⁸⁸ Zhruba od této chvíle se mění a dokresluje jeho dosavadní způsob myšlení a vůbec postoje k samotnému sochařství. Přesto se i v tomto období setkáváme s jeho drobnou umělecko-historickou kritikou, která bude názorně přednesena spolu s pochvalami na jeho díle v jezuitském kostele Nanebevzetí Panny Marie.

„Třebaže Schaubergerovy světecké postavy někdy postrádají bohatější odstínění duševních stavů (tento rys spojuje v určitém období s Zahnerem), podržují si ve smyslu slohového názoru vrcholného baroka niternou vážnost v reprezentativní, lehce expresivně pojaté poloze“.⁴⁸⁹ Dále M. Stehlík souhrnně uvádí, že Schaubergerova pohybová stavba vychází ze živých gest ztvárněných jezuitských světců, celek nedramatizuje, spíše jen napomáhá interpretaci děje, který probíhá bez pohybové nadsázky. Opět je zde i patrné poučení v iluzivně pojatém italském řasení, které se mísí s podměty rakouského prostředí, ze kterého umělec stále vycházel. Draperie se vyznačuje velmi jemnými, měkce vedenými valéry. Přesto zůstávají Schaubergerovy figury hmotnější, plnější, než například Langelacherovi, jemuž se v jistém slova smyslu přibližuje. Fontanův vliv na Schaubergera měl patrně za následek nejenom jeho nedokonalé pojetí figur, které se vyznačují především svou objemovostí, ale taky stálo u zrodu jeho pokročilého rokokového cítění, ze kterého vyšla poněkud „nervózně pojatá draperie“, hnaná zjevně bez příčiny. Budiž touto formou vytknuto samotnému B. Fontanovi jeho osobité pojetí barokního sochařství, které se přehnal jako „ničivá vlna“ přes jižní Moravu.⁴⁹⁰ Ne každý se s tím dovedl nejlépe „poprat“, ale my se domníváme, že umělec J. J. Schauberger patřil k těm lepším sochařům,

⁴⁸⁷ hluboké „nevyplněné“, respektive tmavé (černé) oči, ve kterých není nic než stín.

⁴⁸⁸ i s ohledem na skutečnost, že prakticky záhy (brzy) umírá.

⁴⁸⁹ STEHLÍK 1996, 369, asi ani lépe nejde vystihnout samotnou podstatu umělce J. J. Schaubergera.

⁴⁹⁰ STEHLÍK 2006, 81–98; STEHLÍK 1949, 82. alespoň co se týká formálního pojetí figurální složky.

kteří dovedli správně pochopit - uchopit do svých rukou Fontanou předložené a nabídnuté možnosti. Schaubergerovy sochy tak ukazují, jakým směrem se ubíral jeden z hlavních proudů moravského sochařství.⁴⁹¹ To, že ve své tvořivosti a nastoleném směru nezůstal Schauberger osamocen, dokládá celá řada nejenom jeho současníků, jako byli zejména Ondřej Zahner, Josef Leopold Weber, Gottfried Fritsch apod., ale že nachází kontinuitu v osobnostech, jako jsou, Jan Adam Nesmann, Wolfgang Träger, Jan Michal Scherhauf, Jan Josef Wintehalder st., ale i v dalších, a „končících“ v osobě jeho „následovníka a pokračovatele“, brněnského sochaře Ondřeje Schweigela.⁴⁹² Moravské baroko však začíná na konci čtyřicátých let 18. století a na samém začátku jeho druhé poloviny pomalu přecházet do polohy klasicizující, předznamenávající větší cit pro detail a ušlechtilost sochařského projevu.

Nyní je možné se pomalu vydat do závěrečné fáze v Schaubergerově podání, které se bude podrobněji věnovat největším milníkům dosavadního poznání jeho tvorby.

⁴⁹¹ STEHLÍK 2006, 32.

⁴⁹² I když valná většina uvedených sochařů se začíná pomalu přiklánět k novému „uhlazenějšímu“ stylu infiltrovanému na Moravu zejména osobou vídeňského sochaře G. R. Donnera.

5. Schauberger v materiálu

Že v osobě Jana Jiřího Schaubergera můžeme skutečně hledat všestranně nadaného umělce, nám dokládá nejenom samotný rozsah jeho doposud poznaného díla, ale taktéž o tom nejlépe hovoří tvorba v rozličných materiálech, jako jsou kámen, dřevo a štuk.

Komplexně nadaný umělec nebyl tedy jen sochařem a štukatérem, jak je nám známo, ale i v jistém slova smyslu výtečným kameníkem a řezbářem. Jak se již dříve dozvídáme, bylo Schaubergerovo počínání na poli sochařském ovlivněno i samotnou technikou projevu, v neodmyslitelném spojení s užitým materiálem. Přesto, jak víme, nakonec vítězí jediný-hlavní materiál, který se pod jeho rukama mění v osobitě ztvárněná umělecká díla, a tím je s jeho osobou neodmyslitelně spojený štuk (sádra, gyps).

Pokusme se tedy zaměřit na jeho další díla i po stránce materiální (doslova), i když nezůstaňme ochuzení o důkladnou stylovou analýzu a kritiku daného uměleckého díla, doplněnou o patřičnou odbornou literaturu a podloženou dobovými archivními materiály.

Prvním takovým dílem je, v chronologii taktéž na prvním místě, Caesarova kašna, jakýsi „odrazový můstek“ v následné velmi úspěšně sochařské kariéře.

5.1 Práce v kameni

Jan Jiří Schauberger se prakticky hned po svém příchodu na Moravu uvedl jako znamenitý kameno-sochař, který ve své mistrovské práci, jezdecké soše římského císaře Julia Caesara [1] ukázal svoji manuální zručnost při práci v kameni.⁴⁹³ Kde se tomuto řemeslu naučil, nevíme. Domnívám se, že se mladý umělec učil zřejmě u svého otce Georga Schaubergera⁴⁹⁴ nebo u některého z vídeňských kamenických a sochařských mistrů. Doposud stále chybí archivní materiály, které by tato tvrzení prokázala nebo vyvrátila. J. J. Schauberger se mohl svému řemeslu naučit i na půdě vídeňské Akademie, avšak i v tomto případě nemáme dobové důkazy. O jeho možném akademickém studiu svědčí zejména způsob řešení zmiňovaného jezdeckého sousoší. Odráží se v něm totiž jasné poučení dílem G. L. Berniniho. Domnívám se tedy, že je teoreticky možné, že se s italským projevem sochařství setkal během svých studií. Nebo je zde další možnost, že působil do svých asi pětadvaceti let v některé z vídeňských sochařských dílen, která vlastnila předlohy italského umělce v podobě zhotovených vzorníků. Tyto návrhy (návrhy)

⁴⁹³ J. J. Schauberger přišel na Moravu pravděpodobně během roku 1725, ve kterém dokončil i svůj „Meisterstück“ – Caesarovu kašnu společně s kameníkem V. Renderem. J. J. Schauberger byl autorem jejího jezdeckého sousoší bájného zakladatele města Olomouce, císaře Gaia Julia Caesara.

⁴⁹⁴ O něm však nic víc nevíme, než že byl jeho otcem. Jeho kameno-sochařský původ je jen mou vlastní hypotézou. V tomto případě totiž nemusí platit zavedené předání řemesla z otce na syna a dále.

si mohl pořídit některý z dílenských tovaryšů či mistrů během svých vagantních cest po Itálii. Pravděpodobnější však je, že předlohy přivezl do Vídně někdo z okruhu vlastních italských umělců⁴⁹⁵ a mladý Schauberger se k nim dostal „z druhé ruky“.

Schauberger tedy ve svých olomouckých dílech pracoval v kameni a prezentoval ve svých pracích spíše reprezentativním stylem veřejné sochy. Během období zhruba tří let zhotovil trojici kamenných statuí⁴⁹⁶, z nichž největší pozornost zaslouží socha sv. Floriána [12] stojící na Žerotínově náměstí před kostelem sv. Michala v Olomouci. Jde o nadživotní sochu protipožárního patrona, který měl uchránit město před tímto ničivými živlem, který město zasáhl zejména v roce 1709. Jde o společné dílo sochaře J. J. Schaubegera a kameníka V. Rendera, který je autorem původního podstavce. Patron je zobrazen jako mohutně pojatá socha, která i přes svoji „nadbytečnou hmotu“ působí ušlechtilým dojmem římského vojáka oděného ve vojenské zbroji. U nohou je statue doplněna o figuru andělka, který je zachycen (zobrazen) v letu jak vylévá vědro s vodou. Postava sv. Floriána svou levou paží přidržuje srolovaný prapor, prosebným pohledem vzhlíží k nebi a gestem svojí pravice poukazuje na vodu letícího andělka. Za povšimnutí stojí skutečnost, že celá socha je propracována pouze ze tří stran. Respektive její zádní část (v podobě volně z ramen spadávajícího pláště) je ztvárněna v plochém ukosení. Domnívám se, že si Jan Jiří Schauberger, buďto důkladně nezměřil přidělený materiál nebo byla statue původně určena, do nějakého výklenku ve zdi. Tomu by však nenasvědčoval reprezentativní charakter sochy a navíc se zachoval i původní podstavec (oválného půdorysu).⁴⁹⁷ Patrně jde tedy o drobnou sochařovu chybu. Dílo svým pojetím však stále patřím k Schaubergerovým lepším realizacím. Nesmíme ani opomenout skutečnost, že prakticky všechna jeho díla v kameni se vyznačují velkou známkou umělecko-řemeslné úrovně. My však podrobněji pojednáme nejprve o jeho olomouckém „Maisterstücku“ a následně poukážeme na jeho doposud zcela nepřípsaná díla, dvojici „svatojánských mučedníků“.⁴⁹⁸ Závěrem bychom rádi dodali, že J. J. Schauberger byl na základě důkladného stylové analýzy velmi pravděpodobně vyučeným kameníkem nebo sochařem. Všechny jednotlivé detaily z jeho práce v kameni tomu nasvědčují. Pozoruhodná je pak jeho následné změna ve způsobu pojetí sochařství užitím štuky, se kterým se u Schaubegera setkáváme již na

⁴⁹⁵ malířů, sochařů, grafiků, štukatérů apod. působících ve Vídni.

⁴⁹⁶sv. Felix z Kantalicia (hrad Pernštejn), sv. František z Pauly (Povel-Olomouc), sv. Florián (Žerotínovo náměstí v Olomouci). Celá trojice kamenných statuí je datována do rozmezí let 1725–1728. Respektive vznikly zřejmě v posledním roce (1728).

⁴⁹⁷ S dílem bylo tedy od samého počátku počítáno jako s volnou-representativní sochou.

⁴⁹⁸ Respektive socha sv. Jana Nepomuckého byla dříve dávána v souvislosti se Schaubegerem ?.

A na sochu sv. Jána v Brně-Řečkovících, stojící při kostele sv. Vavřince, mě nasměroval brněnský jezuita, který po naší osobní debatě usoudil, že by se mohlo jednat o dílo J. J. Schaubegera a měl pravdu.

konci roku 1725 v brněnské Loretě. Zpočátku se ke své práci v kameni opakovaně vracel, ale po nějaké době od tohoto materiálu zcela upustil a tak patrně doposud posledními zachovalými kamennými díly jsou právě zmiňované statue sv. Janů Nepomuckých.

5.1.1 Caesarova kašna – „Meisterstück“

Hned během prvního roku po příchodu do moravské metropole Olomouce, rozvíjející se v rostoucím barokním duchu, se mladý sochařský tovaryš Johann Georg Schaubberger s vervou pouští do něčeho, u čeho si ani sám osobně nemohl být stoprocentně jist, jak to všechno dopadne. A tak jsme „svědky“ jeho zrození mistrovského díla, tzv. „Meisterstücku“ – Caesarovy kašny. [1]

Všechno ale nejdřív pěkně popořadě. Kdy přesně se ocitá tovaryš Schaubberger v Olomouci, nevíme. Patrně tomu bylo na sklonku roku 1724⁴⁹⁹ nebo nejpozději, na počátku roku 1725⁵⁰⁰. V přesné dataci se literatura lehce rozchází. Ještě jednou a naposledy se pozastavme nad otázkou, proč přišel mladý tovaryš právě sem, na něčí pozvání nebo do Olomouce nakonec přišel na svou vlastní pěst?⁵⁰¹ To už není dne možné přesně zodpovědět, ale s největší pravděpodobností sem přišel mladý vagantní tovaryš sám ze své vlastní vůle. Město skýtalo celou řadu nepřeborných možností a bylo doslova „hladové“ po nových, mladých a talentovaných umělcích. I když nutno jedním dechem dodat, že právě na konci třicátých let 18. století dosáhla Olomouc svého barokního vrcholu, který v jistém kontextu přetrval až do začátku druhé poloviny tohoto věku. Odtud pramení důvod následného Schaubbergerova definitivního přesunu do Brna.

Ale vraťme se zpět k Caesarově kašně, kterou provedl mladý tovaryš jako svoji závěrečnou (mistrovskou) zkoušku spolu se kamenickým mistrem Václavem Renderem. 14. dubna 1725 je tedy V. Render vyzván městskou radou, aby předložil návrh na další kašnu – Caesarovu.⁵⁰² Proč kašnu nesoucí název věhlasného antického vojevůdce a císaře? Důvod je prostý, jméno samotné Olomouce bylo odvozováno z latinského „*Iulli mons*“, přičemž touto horou byl zamýšlen dnešní Michalský vrch (neboli Juliusberg), ke kterému

⁴⁹⁹ STEHLÍK 1989, 515; STEHLÍK 1975–1976, 27; CHADRABA 1968, 3.

⁵⁰⁰ STEHLÍK 1996, 365; TOGNER 1973, 232–233; HLOBIL/MICHA/TOGNER 1984, 107; PAVLÍČEK 2010, 155.

⁵⁰¹ V širších souvislostech je možné se domnívat, že ho do Olomouce přizval samotný kamenický mistr Václav Render, který, jak je známo, měl jisté kontakty s Vídní a jejím císařským dvorem. Nejenom, že obdržel své císařské privilegium, svobodně tvořil na území celé habsburské monarchie, ale sám Vídeň několikrát navštívil. Dokonce se dostal i do sporu se zdejšími kameníky a sochaři. Nemohl právě zde si povšimnout mladého talentovaného tovaryše (studenta Akademie?) Johanna Georga Schaubbergera? Jde však jen o nepodloženou hypotézu.

⁵⁰² HLOBIL/MICHA/TOGNER 1984, 107. Tak, aby „ke dni sv. Michala (29.9.) v ní mohla voda téci (...).“

jezdec tak trochu symbolicky směřuje svůj pohled.⁵⁰³ V zadání práce přesněji znělo, že ji má Render vytvořit se svými tovaryši a pomocníky po předložení patřičných návrhů, a na její realizaci měl zmiňovaného půl roku. Magistrát si vybral ze všech předložených návrhů právě ten Schaubbergerův, který byl v podobě modelleta uložen ještě v polovině 18. století v soukromém vlastnictví zdejšího primátora Jana Josefa Valchovského z Walchenheimu, možného autora nápadu (návrhu) vytvoření nové kašny a finančně ji dokonce podpořil.⁵⁰⁴

Náklady se i s ohledem na monumentalitu objektu (uměleckého díla) vyšplhaly na 1200 zlatých, což musel nejspíš pokrýt nejenom samotnou Schaubbergerovu práci, ale do jisté míry i zaplatit drahocenný materiál. Václav Render za svou práci obdržel o poznání méně, „jen“ 650 florenů (zlatých).⁵⁰⁵ Jak již víme, byl mladý tovaryš za svou práci jmenován nejenom sochařským mistrem (16. srpna 1725), ale byl taktéž zapsán do zdejšího sdruženého cechu zlatníků a stříbrníků. [2]⁵⁰⁶ Prakticky záhy, o čtyři dny později, byl patrně i s ohledem na svůj „Meisterstück“ jmenován Olomouckým měšťanem.⁵⁰⁷ Proč si zrovna sotva pětadvacetiletý a „nezkušený“ vídeňský tovaryš Johann Georg Schaubberger vybral jako své mistrovské dílo volnou jezdeckou sochu, která tradičně patří k nejnáročnějším sochařským úkolům, nevíme. Ale vysvětlení je na snadě, šlo zejména o požadavek samotné radnice, a navíc na stejném místě měla stát předtím starší kašna podobného řešení. Důvodu bylo tedy hned několik, hlavním z nich byla samotná výzva, která se mladému Schaubbergerovi naskytlá. Výsledek pak mluví za vše. Jako ideovou předlohu svého námětu použil patrně Beniniho realizace a návrhy jezdecký skulptur. Prvně si tohoto vzdáleného předobrazu povšimnul R. Chadraba, který zcela správně objevil analogii s jezdeckou sochou Konstantina Velikého na začátku Scala Regina ve Vatikánu.⁵⁰⁸ Dalším uměleckým vzorem je nepochybně Berniniho jezdecký pomník francouzského krále Ludvíka XIV.⁵⁰⁹ Caesarova kašna může sloužit jako další příklad orientace olomouckého sochařství na římský berniniovský barok, ale spíš šlo jen o „kopírování“ slavnějšího sochaře a jeho předloh. Ale tady opět můžeme hledat u vídeňského sochaře-kameníka Johanna Georga Schaubbergera možnou návaznost na vídeňskou Akademii.⁵¹⁰

⁵⁰³ Právě na Michalském vrchu (resp. náměstí) se dnes nachází i další Schaubbergera „veřejná“ kamenná statue, socha sv. Floriána.

⁵⁰⁴ Samotný primátor Jan Josef Valchovský z Walchenheimu (1672–1749) dokonce v samé blízkosti kašny, přímo naproti, bydlel a tak i do „jeho oken“ směřoval pohled bájného zakladatele města.

⁵⁰⁵ TOGNER 1973, 232.

⁵⁰⁶ SOA Olomouc M-3-42, Cech zlatníků a stříbrníků v Olomouci č. 2, folio 16.

⁵⁰⁷ TOGNER 1973, 233. Patrně tedy 20. srpna 1725.

⁵⁰⁸ CHADRABA 1968, 3.

⁵⁰⁹ PAVLÍČEK 2010, 155. Kresebný návrh studie z roku 1669, kreslený perem a lavírovaný tuší, se dnes nachází v Museo Civico v Bassanu dell Grappa.

⁵¹⁰ pokud ji skutečně studoval?

Patrně si svoje vlastní předlohy přivezl mladý tovaryš se sebou již z Vídně nebo je mohl vlastnit osobně kamenický mistr Václav Render.⁵¹¹ V jeho osobě šlo zcela určitě o umělce „velkého formátu“, který měl ve svém držení bez pochyb celou řadu podobných kresebných či jiných předloh italských mistrů.

Nicméně zanechme těchto domněnek a hypotéz a pokusme se teď zhodnotit pomocí důkladné stylové analýzy samotné dílo. Čeho si prvně povšimneme, pokud dorazíme na místo, kde se dodnes nachází Caesarova kašna? Nejprve nás na první pohled upoutá samotný výběr místa, které rozhodně nepatří k těm nejrepresentativnějším místům na zdejší Horním náměstí. Samotná kašna se doslova „krčí“ v samém cípu tohoto náměstí, ale důvody jejího umístění už patrně známe.⁵¹² Určitě by se na zdejší náměstí našlo důstojnější místo pro její instalaci, zvláště když šlo o zobrazení bájného zakladatele města, ale tato skutečnost není předmětem našeho zájmu. Naší prioritou zůstává Schaubergerův „Meisterstück“.

Jezdecká socha císaře Julia Caesara na vzepjatém koni, stojící na skalistém podstavci, budí na první dojem pocit hmotně pojatého impozantního díla, které nám po bližším probádání podkryje několik drobných „tajemství“. Nejprve zhodnotme práci jako jeden harmonický celek obou zúčastněných mistrů. Schauberger je pro připomenutí autorem samotné jezdecké sochy císaře Gaia Iulia Caesara a Václav Render je zhotovitelem dvojice alegorických figur vousatých starců symbolizujících řeku Moravu a Dunaj. Vzájemnou provázanost těchto veletoků umocňuje spojení rukou pololežících mužských figur. Jde vlastně o jakousi harmonii, ilusivní propojení moravského a rakouského prostředí vůbec. Dolní Rakousy a Morava jsou taktéž přítomny ve svých znacích, které přidržují obě stařecké personifikace ve svých pažích.⁵¹³ Oproti tomu Caesarova socha představuje nejenom onoho bájného antického zakladatele, který měl na zdejší Michalském vršku vystavět svůj římský tábor, ale v celkovém kulturně-historickém kontextu tak poukazuje na významnost samotné Olomouce, která tak není jen „provinčním“ (moravským) městem, ale pradávnu metropolí v celoevropském měřítku.⁵¹⁴ M. Tognier považuje patrně velmi správně za hlavního autora návrhu koncepce kašny

⁵¹¹ i tato teorie (hypotéza) je dost možná.

⁵¹² Jak již bylo zmíněno, na stejném místě stála již předtím kašna a druhým možným důvodem byl samotný olomoucký primátor, který její realizaci vymyslel, navrhl, schválil a zafinancoval a jehož dům stál v jejím sousedství.

⁵¹³ Na štítě představujícím Moravu se objevuje šachovnicově zdobená (červeno-bílá) moravská orlice, což je vlastně ve své podstatě znak samotné Olomouce.

⁵¹⁴ STEHLÍK 1996, 369, cituje slova Rudolfa Chadraby, že Caesarova kašna představuje: „*soutěž města s hierarchií o přízeň a ochranu císařského domu*“. Nelze s tím než souhlasit. Město prostě potřebovalo najít svoji identitu i v těchto uváděných souvislostech.

pouze Václava Rendra, který pro svou realizaci získal osobu J. J. Schaubergera.⁵¹⁵ Jak se nám dále jeví samotné dílo po jeho celkové stránce? Nejprve souhlasíme s řadou renomovaných odborníků, kteří si správně povšimli, že jde zejména v podobě jezdce o hmotné, strnulé a ve velkých objemech vedené dílo.⁵¹⁶ Tady se patrně objevuje Schaubergerovo vídeňské školení, nejnápadnější na samotném císařově obličejí. Vavříny ověšený císař je zobrazen až příliš strnulých rysů tváře a jeho celkový výraz muskulatury, budí spíše dojem „obtloustlého“ habsburského panovníka, než udatného římského vojevůdce.⁵¹⁷ Nadmíru pojatá Caesarova hlava je až příliš velká a navíc její výrazné „v přílišném detailu řezané“ oči, v kombinaci s malým ostrým nosem a drobnými ústy, nám ještě umocňují celkovou nevyrovnanost a rozpačitost výrazu tváře. Navíc samotná figura „v sedle sedícího“ římského císaře je přinejmenším lehce disproportionální, posazena až příliš hluboko do koňského hřbetu a taktéž zde není brát zřetel na pohled ze všech stran.⁵¹⁸ Po důkladném obejití a zhlédnutí ze všech stran zjistíme, že postava jezdce je koncipována pouze jedním pohledovým směrem-čelem k divákovi, zatímco její odvrácená část jeví prvky řady perspektivních chyb.⁵¹⁹ Chybí tedy nejenom dobře zvládnutá proporcionalita, ale hlavně její pohybová věrnost. Na celkovém dojmu nic nepřidá ani příliš „kamenicky zpracovaná“, hrubě řasená a tvrdě modelovaná draperie, hnaná bez příčiny.⁵²⁰ I přes tyto nedostatky musíme brát na zřetel fakt, že mladému sochařskému tovaryši bylo sotva pětadvacet, byl hnán stanoveným půlročním termínem, apod. Navíc zmiňované nedostatky neubírají ničemu na dekorativně pojatém účinku, který zůstává do jisté míry pořád plný emocí.

Ještě neopomeňme samotného vzpínajícího se koně, který se svými předkopávajícími kopyty vytahuje do výšky a zaklání tak jezdce pomalu směrem dozadu.⁵²¹ Zadníma nohama pevně stojí na kamenném skalisku a pod jeho dlouhým, zvlněným ocasem polehává pes, který poukazuje na věrnost města panovníkovi. Ale, co je

⁵¹⁵ TOGNER 1973, 233.

⁵¹⁶ STEHLÍK 1996, 369; TOGNER 1973, 233.

⁵¹⁷ I když jde o zobrazení jezdce v plné římské reprezentativní zbroji: vavřínový věnec ve vlasech, brnění, vojenská suknice, jezdecké boty, dlouhý plášť sepnutý přes rameno, v pravé ruce třímající svitek (zakládací listinu), v levé paži to býval dříve meč (dnes) chybí. Postava nese všechny prvky císařské insignie.

⁵¹⁸ Římský císař Julius Caesar sedí na místo v sedle jen na jakési silné látkové draperii, připomínající spíše typ perského koberce s čabakou než pravý jezdecký přehoz.

⁵¹⁹ STEHLÍK 1996, 365. Naopak Miloš Stehlík nalézá v jezdecké soše slova chvály: „Schauberger komponoval jezdecké sousoší, modelované s velkým pochopením a dokonalým odhadem pro monumentálně pojatý tvar, v podstatě jehlanu uplatňující se zepředu i ze stran, neboť obrys sochy je rozvinut pro všechny pohledy“. Oproti tomu poukazuje na její přílišnou objemovost a nadbytečnou hmotnost tvarů.

⁵²⁰ STEHLÍK 1996, 365. „Rytmicky rozevlátá formace pláště, která měla rozvolnit celkovou plastickou strukturu Caesarovy postavy, ukazuje, že Schauburger poznal rovněž současnou vídeňskou tvorbu.“ Navíc jak víme Schauberger z Vídně pocházel.

⁵²¹ I když jezdce se vůči němu spíše předklání a náklon tak vyvažuje (strnulost).

na popisu koně opravdu zajímavé, že právě na tomto zvířeti Schauberger neudělal takřka žádnou chybu. Máme na mysli především samotnou kompozici a skutečnost, že ze všech úhlů pohledu si zachovává svoji pevnou stabilitu. Oproti tomuto vzpínajícímu se ušlechtilému tvorovi je císařova postava pojednána opravdu dost strnule, ale neubírá scéně na vážnosti.

Caesarova kašna představuje celkově pojatý harmonický celek, který má především charakter reprezentativní a v neposlední řadě sloužil i svému účelu jako reservoár vody.⁵²² Musíme zmínit i možnost, že socha mohla být v minulosti původně bíle polychromována a mohla tak navozovat dojem, že jde ve skutečnosti o dílo z mramoru.⁵²³ Tuto domněnku potvrzuje skutečnost, že dříve byly polychromovány i další olomoucké kašny. K dodatečné polychromii Caesarovy kašny nebyl však nalezen žádný archivní materiál, dodávající hmatatelný důkaz nastíněné hypotézy.

Závěrem musíme říci, že samotná Caesarova kašna sklidila u zdejších obyvatel velký obdiv, uznání a ohlas. „Čerstvě nabytá“ sláva nenechala na sebe dlouho čekat. Za krátký čas se již sochařský mistr ocitá u minoritů v Brně, ale taktéž získává další veřejné zakázky i zde v Olomouci. Rok 1725 byl tedy rokem v Schaubergerově tvorbě jistě zlomovým, vyučil se, získal měšťanské právo, finanční prémii, zápis do zdejšího cechu a navíc se téhož roku oženil se s dcerou sochařského mistra Jana Sturmera.

Ve spojení se zdejší Caesarovou kašnou můžeme mluvit o jakémisi jeho životním milníku. Do dnešní doby jde o jeho nejznámější dílo, které je z hlediska kvality provedení výjimečné nejen na Moravě, ale i v sochařsky daleko vyspělejších Čechách.

5.1.2 Schauberger ano či ne? Aneb „svatojánský mučedník“

Jak již poukazuje samotný nadpis, v této kapitole bude hlouběji pojednáno o Schaubergerově možném autorství dvou kamenných statuí, zpodobňujících „svatojánského mučedníka“, respektive postavu sv. Jana Nepomuckého.⁵²⁴ Během hledání doposud poznaného a nepoznaného díla vzniklého z ruky sochaře a štukatéra Jana Jiřího Schaubergera nás „osud“ zavál až ke dvěma doposud nepopsaným volným sochám, představujících shodně právě osobu tou dobou nedávno kanonizovaného českého patrona a

⁵²² Jak je nám známo ze starých fotografií, kolem Caesarovy kašny bývalo poměrně rušno ještě v polovině 20. století, kdy plnila plně svému účelu-zdroji pitné vody. Navíc je na nich vidět, že jezdec byl doplněn ve vlasech o zlatou hvězdu a v levé ruce třímal taktéž zlacený meč.

⁵²³ Na tuto hypotézu by poukazovalo pár detailů zbytků neidentifikovaného nátěru (?), i samotné provedení jezdecké sochy, která na možnost následné polychromie poukazuje ve svých „hrubě řezaných detailech“ obličje, zbroje, pláště, apod.

⁵²⁴ který byl možná do jisté míry i jeho osobním patronem.

mučedníka sv. Jana Nepomuckého.⁵²⁵ Co je však zajímavé, že jde prakticky o jeden z málo příkladů zpodobnění tohoto světce Schaubergerovou rukou. Aspoň, co se bezesporu týká použitého materiálu. Není známo, jestli jde v tomto případě skutečně o pískovec, vápenec či travertin. Nicméně Schauberger používal spíše vápenec, patrně z kamenolomů moravského krasu⁵²⁶, zatímco vápenec (travertinu) užil jen při své realizaci sochy sv. Felixe z Kantalicia na hradě Pernštejně [13].⁵²⁷ Posledně uváděný materiál proto s opatrností vylučuji a přiřkláním se ke dvěma zbývajícím.⁵²⁸ Skutečnost, že byl Jan Jiří Schauberger výtečný sochař pracující především později výhradně ve štuku ale nemění nic na tom, že byl zároveň i znamenitým kamenosochařem, jak bezesporu dokládají již podrobněji popisované olomoucké realizace, které vznikly v rozmezí let 1725–1728.⁵²⁹ Ale my se teď pokusme poukázat i na jeho další méně známou dvojici kamenných statuí.

K oběma svatojánským mučedníkům se v soudobé literatuře objevují jen kusé informace, které jsou doplněny o příznačný otazník.⁵³⁰ Starší literaturu, resp. archivní materiály se nám nepodařilo doposud najít, ale na základě stylové analýzy lze Schaubergerovi obě díla bez větších problémů připsat. Kde se vlastně skulptury světců nacházejí? První z nich stojí u zámeckého mostu ve Veselí nad Moravou [14] a druhý našel své místo u kostela sv. Vavřince v brněnských Řečkovících [15]. Nejprve se podrobněji zastavme patrně u té chronologicky starší, veselské svatojánské sochy.

5.1.3 Socha sv. Jana Nepomuckého ve Veselí nad Moravou

Kamenná socha sv. Jana Nepomuckého [14a] se v současné době nachází u zámeckého mostu přes řeku Moravu. A jak je nám známo, stála tu patrně již od nepaměti, takže své místo nikdy neměnila. Co se však do současnosti určitě změnilo, je její celkový vzhled. Nynější podobě svatojánského mučedníka nepřidala ani sama skutečnost opotřeбенí povětrnostními zásahy přírody, ale tu a tam pošramotila její zjev i ruka nezbedníka.⁵³¹ Socha přišla především o části zejména levé paže (resp. rukou), několika článků prstů a do dnešní doby se změnil i samotný světcům „úchop“ kříže. V minulosti byl Kristův nástroj umučení a zároveň světcova ztotožnění se s Ježíšovou mučednickou smrtí

⁵²⁵ „čerstvě kanonizovaného“ myslíme pochopitelně v kontextu doby, tedy rok 1729.

⁵²⁶ Tento nepříliš kvalitní materiál mušlového vápenec byl použit na výrobu soch pro brněnské dominikány, na sochařskou výzdobu rampy před kostelem sv. Michala. Jak už jsme měli možnost se dříve dozvědět, zakázku zcela přebírá Schaubergerův švagr O. Zahner a spolu s ním objednávku realizují ještě J. A. Nesmann a J. Winterhalder st.

⁵²⁷ Toto dílo J. J. Schaubergerovi správně připsal Miloš Stehlík.

⁵²⁸ Přičemž bude častěji užíváno všeobecného (nekonkrétního) termínu „kamenných“ soch.

⁵²⁹ sochy sv. Floriána, sv. Felixe z Kantalicia, sv. Judy Tadeáše.

⁵³⁰ SEDLÁŘ 1999, 441–442.

⁵³¹ respektive ruka vandalova, tedy lidský faktor se podepsal v dobrém i ve zlém.

pevně svírán oběma rukama za postranní ramena Kříže.⁵³² Nyní je kříž zasazen jen volně mezi jeho pravou paži a tělo. Vytrácí se tak skutečnost vzájemné komunikace mezi Trpítelem a mučedníkem pro víru. I když nutno dodat, že předtím byl v popisovaném úchopu kříž mnohem níže a až nyní je přímo před zrakem světce. Navíc byla socha v minulosti doplněna o představenou kartuš u světcových nohou.⁵³³ Otázkou zůstává, do jaké míry šlo o původní doplnění.⁵³⁴ Přesto jde jen o drobné detaily, protože jinak je statue ve velmi dobrém stavu. Byla během let několikrát restaurována, jak víme, k prvnímu restaurování došlo již v roce 1800.⁵³⁵ Při posledním restaurování byly doplněny chybějící světcovy prsty a celá socha byla opatřena ochranným nátěrem.

Co však přetrvalo od počátku (vzniku) samotné sochy „svatého Jána“ je její původní pískovcový podstavec [14b], který obsahuje pro historika umění zajímavý nápis.⁵³⁶ Obsahuje totiž jméno a insignie možného objednavatele díla, nám dobře známého olomouckého kanovníka, Jana Felixe Želeckého z Počenic. Na podstavci se objevuje nejenom stručný text, poukazující na zobrazeného světce, ale zejména hodnostářovy iniciály a dedikační znak (erbovní znamení) konkrétně janičářský klobouk.⁵³⁷ Zdejší majitelem panství byl totiž jeho bratr Maxmilián svobodný pán Želecký z Počenic.⁵³⁸

Olomoucký kanovník pozval sochaře Jana Jiřího Schaubergera do Veselí. Patrně se potkali již dříve v Olomouci.⁵³⁹ Zřejmě i díky němu Veselí právě tuto hodnotnou svatojánskou statui vlastní.

Podívejme se na sochu z odborného hlediska, na základě patřičné kriticky vedené stylovou analýzou.

Socha i přes četné restaurátorské zásahy si dodnes zachovala jemné propracování povrchu hmoty, pohyb figury, gesta rukou, volně spadající draperie sutany, jakoby lehce se nadzdvihující ve větru, to všechno jsou jedny ze základních znaků této neobyčejně kvalitní

⁵³² viz dobové fotografie ze začátku 19. století.

⁵³³ Patrně šlo o dedikační znak (erbovní znamení) zdejších majitelů veselského panství a jednalo se pravděpodobně buď o Želecké z Počenic nebo Chorynské z Ledské. Jiný šlechtický rod od těch času do současnosti nevlastnil (resp. do roku 1945).

⁵³⁴ mohlo se ve skutečnosti jednat o mnohem mladší doplnění.

⁵³⁵ SEDLÁŘ 1999, 442. Z archiválií Velkostatku Veselí vyplývá, že byly vyplaceny za opravu „sochy svatého Jána“ vyplaceny nejmenovanému sochaři 4 zlaté. Oprava proběhla konkrétně 10. června 1800.

⁵³⁶ Podstavec sochy nese latinský nápis: „Perpetuo Honoris ac Reverentiae D. Ionannis Nepomuci Ioano Felix Zielectzki L.B.D Potzenitz Alm. CathedrEccL Olomuc Canonic DoMInVs in VesseLLI &PIrsChItz (špatně čitelné) BIsOCtaVaDie MaII PosVera. & IPse SaCraVeni.“ celý nápis je zakončen mělkým reliéfem s erbovním znakem.

⁵³⁷ Janičářský klobouk - erbovní znak svobodných pánů Želeckých z Počenic. Někdy též nazýván tatarský klobouk.

⁵³⁸ Ten, jak víme, záhy umírá (v roce 1717) a tak majitelkou panství se stává vdova Maxmiliána Rozálie Želecká z Počenic, rozená Löwenturmu a již zmiňovaný bratr Jan Felix Želecký z Počenic

⁵³⁹ Na možné souvislosti mezi oba „aktéry“ (J. J. Schaubergera a J. F. Želeckého) již bylo dříve podrobněji poukázáno.

svatojánské statue. Celkový nepříliš dynamicky vedený pohyb navíc umocňuje světcovými rukama lehce nadzvedávaná mozzeta, krátký plášť přehozený přes ramena, který je světcově hrudi sepnut jen jednou sponou. Figura je zobrazena v lehkém pravotočivém natočení s decentní kontrapostní dikcí. Jemné sochařské podání děje, přes zmiňovanou vyváženou kompozici, je podtrženo vnitřní vážností ve výrazu tváře. Emocionální účinek, reprezentující smířeného a odhodlaného mučedníka, nám dává tušit mistrnou kvalitu Schaubergerova projevu. Drobné detaily ve výrazu světcova obličejí, v jeho řezaných rysech, umocněných přivřením očí a pootevřením úst, danou dějovou příčinu ještě zvýrazňují. Celkové oduševnělé pojetí zcela odpovídá Schaubergerovým zvyklostem při zobrazování především předních františkánských a jezuitských světců.⁵⁴⁰ Právě v těchto drobnostech můžeme najít jistou podobnost se sochou sv. Jana Nepomuckého v brněnských Řečkovících [15]. Za povšimnutí stojí detaily jako vysoký límeček, spona pláště, pojetí přechodů draperie s drobným vrtaným dekorem apod. Samozřejmě pěti hvězdami zdobená zlacená korunka stejně jako ve Veselí, tak v Brně, je až novodobým přídavkem. Jak už bylo naznačeno, o některé drobné nuance a valéry socha přišla během „restaurování a čistění“, dnes se tak nemůžeme dívat na sochu, jako autentické dílo. Přesto přese všechno, jde nepochybně o dílo mimořádné kvality, alespoň co se týče místních uměleckých poměrů.

Předposlední otázkou zůstává, kde přesně dílo vzniklo? Stalo se tak stalo přímo ve Veselí, v Brně nebo Olomouci. První možnost je prakticky vyloučená, dílo muselo vzniknout nejspíš v některé ze Schaubergerových zařízených dílen.⁵⁴¹ Musíme brát na zřetel, že pokud by mělo dílo vzniknout nejenom pro potřeby veselského panství a hlavně z návrhu Jana Felixe Želeckého, tak by se mohlo skutečně jednat o Olomouc. Nicméně důležitou roli hraje samotný podstavec, u kterého se domníváme, že vznikl ve stejném časovém rozmezí jako samotná socha svatojánského mučedníka. Tudíž by mohla spíše vzniknout v některé z olomouckých dílen, ve kterých se Schauberger pohyboval.⁵⁴² Ale naproti tomu, jak víme, od roku 1729 se pohyboval sochař a štukatér po většinu času už jen v Brně, tudíž dílo mohlo vzniknout i tam. Otázkou zůstává, ve které dílně přesně by ji realizoval. V Brně totiž tvořil zakázky přímo na konkrétních místech a patrně svou stabilní dílnu až do následného trvalého pobytu v pravém slova smyslu ještě neměl. Samotný

⁵⁴⁰ V minoritském kostele sv. Janů a v jezuitském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně hledíme jistou stylovou analogii Schaubergerova projevu, i když jde o díla vzniklá až po veselském svatém Janu.

⁵⁴¹ Do Veselí bylo dílo s největší pravděpodobností převezeno až po jeho dokončení.

⁵⁴² Dílny sochařů J. Sturmera, A. J. Thomasbergera, V. Rendera nebo ještě u někoho dalšího.?

kanovník Jan Felix svobodný pán Želecký z Počenic umírá v roce 1731.⁵⁴³ Do té doby stihl nejenom objednat popisovanou pískovcovou svatojánskou sochu, ale minimálně zadat J. J. Schaubergerovi další práci na výzdobě zdejšího jezuitského kostela sv. Andělů Strážných.⁵⁴⁴ Přená datace nebyla doposud přesně stanovena, dílo je zevrubně do roku 1735⁵⁴⁵. My se na základě důkladné stylové analýzy však domníváme, že dílo je mladšího data, tedy že vzniklo mezi léty 1728-1731.

Poslední zmínku věnujme dochované literatuře, která Schaubergerovo autorství potvrzuje (spíš přisuzuje). O pískovcové soše sv. Jana Nepomuckého se zmiňuje farní kronika⁵⁴⁶ kostela sv. Andělů Strážných, avšak s ohledem na situaci, že se jedná o opis až z konce devatenáctého století, nelze tento údaj (zápis) brát jako za jistě pravdivý. Dalším zdrojem, který na Schaubergerovo autorství poukazuje, je publikace Veselko⁵⁴⁷ Přesto, že socha do současné doby prodělala řadu „menších restaurátorských“ změn, které na první pohled „brání“ najít Schaubergerův rukopis, tak se domníváme, že jde s největší pravděpodobností o jeho dílo.⁵⁴⁸ Přesto zůstává otázka autorství stále otevřená dalším badatelům.

5.1.4 Socha sv. Jana Nepomuckého v Brně-Řečkovících

Jak se dostala pískovcová (vápencová) socha svatojánského mučedníka [15] právě sem, víme, byla objednána zdejším jezuitským řádem, který měl v Řečkovících svoji rezidenci.⁵⁴⁹ V současné době se socha nalézá v těsné blízkosti kostela sv. Vavřince.⁵⁵⁰ Avšak nejde zcela jistě o její původní místo, které je dnes poněkud stranou.⁵⁵¹ Jediným „pramenným zdrojem“, který nabízí o „Svatém Jánů“ nějakou informaci je soupis

⁵⁴³ Rok 1731 pokládejme buďto jako za konečný rok vzniku sochy nebo za poslední možný rok vzniklé objednávky.

⁵⁴⁴ Jednalo se konkrétně o protějškové oltáře bolestné Panny Marie a Stětí sv. Barbory.

⁵⁴⁵ Dle našeho mínění lze svatojánskou sochu datovat již do rozmezí let 1728–1731, kdy kanovník Jan Felix Želecký umírá (v roce 1731). Přesnější datace kolem roku 1729.

⁵⁴⁶ FARNÍ KRONIKA 1899–1942, 182. „u zámeckého mostu stojí socha svatého Jana Nepomuckého, kterou dal postavit Jan Felix Želecký, kanovník olomoucký“.

⁵⁴⁷ SEDLÁŘ 1999, 442 doslova uvádí: „datování sochy sv. Jana Nepomuckého do sedmdesátých let 18. století v záznamech památkové péče v Brně je tedy mylné. Dílo vzniklo na počátku třicátých let 18. století, ne-li ještě za života J. F. Želeckého“.

⁵⁴⁸ i s ohledem na skutečnost, že v té době nepůsobil ve Veselí žádný jiný známý sochař a jde tak pravděpodobně o první barokní sochu ve městě vůbec.

⁵⁴⁹ Jezuité v Řečkovících působili již od roku 1623 do zrušení řádu v roce 1773.

⁵⁵⁰ BÍLEK 2000, 121. Samotný kostel si „prožil“ mnoho válečných útrap a byl několikrát poničen a následně znovu opraven. V letech 1716–1718 dal novou „tvář“ kostelu vystavěného na půdorysu kříže stavitel Mořic Grimm, přičemž interiér byl opatřen barokním inventářem: hlavním oltářem, varhanami a lavicemi z roku 1737.

⁵⁵¹ Socha sv. Jana Nepomuckého se nachází na severní straně kostela sv. Vavřince, v těsné blízkosti vnější zdi presbytáře.

brněnských kostelů od P. Jiřího Bílka, který uvádí rok jejího vysvěcení 1736.⁵⁵² Datace by době vzniku nasvědčovala. K samotné soše sv. Jana Nepomuckého nás přivedla „náhoda“, a sice ústní podání brněnského jezuity, který patrně velmi správně dodává, že se jedná s největší pravděpodobností o dílo J. J. Schaubergera.⁵⁵³ Navíc přidal i cennou informaci, že se v archivu nachází dobový doklad, který umělcovu účast stvrzuje.⁵⁵⁴ V těžko citovatelném pramenu o historii zdejší fary a kostela se objevuje věta: „*zdejšímu Jezuitům vděčíme za krásnou sochu sv. Jana Nepomuckého*“.⁵⁵⁵

K doposud „neobjevenému“ - nepřípsanému svatojánskému mučedníkovi od sochaře Jana Jiřího Schaubergera, se nám podařilo objevit pouze zprávu o jeho pozdějším restaurování⁵⁵⁶. Socha na základě stylové analýzy však zcela odpovídá Schaubergerově tvorbě a lze na ní najít slohovou podobnost se svatojánskou statue ve Veselí nad Moravou [14]. Brněnská socha prakticky vykazuje tytéž základní charakteristiky jako „veselský mučedník“. Hlavním společným znakem je především kompoziční řešení, nápadně podobné kontrastu a rotaci těla, která lehce „pootáčí“ světce směrem doprava. Oproti veselskému světci však doznává určitých změn, především v samotném pojetí gestikulace rukou. Zatímco u starší statue je kříž přidržován „u těla“, u řečkovického „Svatého Jána“ nalézá drobnou obměnu. Světec svírá kříž pevně jeho levou rukou, která je vytažena směrem nahoru, proti pohledu obličeje, do nebeských výšin. Toto řešení nalézá svoji jistou analogii (spojitost) především u Schaubergerova sv. Františka Xaverského v jezuitském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně. Další stylovou schodu nalézáme v daleko starší Sturmerově soše na Mariánském sloupu v Olomouci [36].⁵⁵⁷

Řečkovická socha nalézá celou řadu vzdálených analogií ve veselském svatojánském mučedníkovi. Uvedme jen několik drobných detailů, které na vzájemnou shodu poukazují, jako je například samotné řešení světcevy kleriky s vysokým límcem, způsob přehození vzdušné mozzety, která s lehkostí překrývá krajkové zdobení spodního

⁵⁵² BÍLEK 2000, 123.

⁵⁵³ Opět nám to bylo, zatím jen ústně, potvrzeno zdejší jezuitskou zprávou: „*že existuje dopis o požehnání sochy zaslaný Olomoucké konzistoři*.“ I přes tuto podobu informace ji považujeme za věrohodnou a pravdivou.

⁵⁵⁴ Bohužel se nám nepodařilo v archivech daný archivní materiál dohledat, protože dle ústního podání nebylo upřesněno o jaký archiv a fond jde.

⁵⁵⁵ Ve skutečnosti jde o opis farní kroniky, který byl podkladem informační tabule o historii kostela sv. Vavřince.

⁵⁵⁶ MAB Brno, S 34, Farní úřad Řečkovice, inv č. 272 „Oprava soch, rozpočet, subvence, účty 1941–1942.“

⁵⁵⁷ Sturmerův Mariánský sloup vznikl v letech 1716–1724. A jak víme, mladý Schauberger se po příchodu do Olomouce právě do jeho dílny dostal. Je tedy možné se domnívat, že zdejší sochu sv. Františka Xaverského nepochybně viděl a mohl ji použít jako svého pozdějšího vzoru. Dalším zdrojem inspirace mohla být i socha sv. Jana Sarkandra na oltáři v kostele sv. Mořice, u kterého však neznáme autora, přesto i tato socha vykazuje podobné rysy jako Schaubergerův svatojánský mučedník v Brně-Řečkovících.

lemu rochetě či oduševnělé gesto pravé ruky apod.⁵⁵⁸ Styl provedení kamenosochařské práce taktéž do nejmenších detailů odpovídá Schaubergerovskému způsobu zpracování kamene. Modelace draperie je s tou veselskou téměř identická. Zatímco u sochy sv. Jana Nepomuckého ve Veselí nad Moravou můžeme dodnes s opatrností pochybovat, zdali jde skutečně o dílo J. J. Schaubergera, v tomto případě je to téměř vyloučeno.⁵⁵⁹ Pískovcová statue svou datací naprosto odpovídá stylovým řešením sochařovy vrcholné fáze, která započala na začátku druhé poloviny 18. století.⁵⁶⁰ Co je však zajímavé, že jde ve skutečnosti o sousoší, které je navíc doplněno o dvojici doprovodných andílků, nesoucích svatojánské atributy. Na podstavci po světcově pravici je andílek nesoucí biret a po levici andílek přidržující knihu. Do jaké míry jde o původní záměr, nevíme. Svým stylem provedení sochařské práce odpovídá dvojice andílků spíše novodobějšímu doplnění. Samotný J. J. Schauberger již v minulosti této kombinace světce a andělského doprovodu užil, při svých raných kamenných realizacích.⁵⁶¹ Stejně tak samotný podstavec sochy není taktéž nejspíš původní a byl dodán zřejmě až o něco později.⁵⁶² Skončeme konstatováním, že zatímco veselský svatojánský mučedník reprezentuje tehdejší klasickou formu zpodobnění, tak řeckovická statue je spíše autorovým vlastním způsobem pojednaným ztvárněním.

Závěrem musíme konstatovat, že Jan Jiří Schauberger byl všestranně nadaný umělec, který byl schopen používat mnoho druhů materiálů. Pojednání o jeho pracích tzv. „v kameni“ můžeme ukončit „nekončícími badatelskými slovy“, že do dnešních časů je stále možné nalézt i další doposud neobjevené statue (sochy). Další kapitola o Schaubergerově díle bude pojednáním o jeho tvořivosti v měkkém materiálu-dřevě.

5.2 Schauberger ve dřevě aneb řezbářské dláto nebylo sochařovi taktéž cizí

Tvůrčí schopnosti sochaře Jana Jiřího Schaubergera se nevymezovaly jenom ve dvojici jeho známých hlavních materiálů, kamene a štuky, ale umělec byl taktéž schopen naplnit veškerá očekávání i v daleko měkčím materiálu – dřevu. S jeho plastikou se setkáme prakticky jen na jednom místě, v minoritské Loreti. Schaubergerova činnost je

⁵⁵⁸ Světec se pravou dlaní jemně dotýká na prsou (resp. srdce), odkaz na pravou lásku (víru).

⁵⁵⁹ Sochu sv. Jana v Brně-Rečkovcích tedy můžeme bez větších obav připsat J. J. Schaubergerovi.

⁵⁶⁰ Údaj o vysvěcení sochy v roce 1736 odpovídá skutečnosti.

⁵⁶¹ jako byly sochy sv. Floriána a sv. Felixe z Kantalicia.

⁵⁶² Podstavec je patrně o něco mladšího data a nese nápis: „DIVO IOANNI COLLEGIUM DOMUS SOCIETATIS IESU BRUNAE DDD.“

zde prvně doložena v archiváliích z roku 1725.⁵⁶³ Po zhotovení jeho „Meisterstücku“ se ocitá mladý sochařský mistr v Brně.

5.2.1 Mariánská Loreta u minoritů v Brně

V Loretě byl pověřen sochařskou výzdobou dvojice kaplí a Svatých schodů. Zatímco realizace obou kaplí byla provedena v jeho novém materiálu-štku, tak především skupina „Ecce homo“ [7], stojící na balustrádě nad schodištěm, je zhotovena ze dřeva. Celkem se jedná o pět doposud známých dřevěných plastik vzniklých pod rukama sochaře Schaubergera. Skupinu Krista Trpitele doplňuje dvojice plastik stojících po vnějších stranách oltáře zasvěcenému Srdci Ježíšovu (Božskému Srdci Páně).⁵⁶⁴ Konkrétně jde o po pravé straně (z pohledu diváka vlevo) „polosedící“, padající - klesající postavu u sloupu Zbičovaného Krista [9] a na protější straně postavu klečící sv. Veroniky [10], která v natažených pažích ukazuje svou roušku (s otiskem tváře Trpitele). Zmiňovaná dvojice dřevěných plastik je zde doplněna dvojjící štukových adorujících andělů, taktéž pracemi jeho mistrných rukou.

Jediným, kdo zůstává s Schaubegerovým připsáním všech loretských plastik zcela osamocen, je ve své publikaci o uměleckých památkách Moravy a Slezska B. Samek.⁵⁶⁵ Ten si správně povšimnul, že ona dvojice bíle štafírovaných plastik bičovaného Krista u kůlu a sv. Veroniky jsou skutečně ze dřeva, což není na první pohled zcela patrné. Zatímco u silně barevně polychromované trojfigurální scény „Ecce homo“ se ve většině literatury objevuje jako materiál správně dřevo, tak tohoto detailu si povšiml jen málokdo. A teď se nabízí pochopitelná otázka, zdali jde vůbec o dílo sochaře Jana Jiřího Schaubergera? Vyvstává hned několik důvodů hovořících pro a proti.

Nejprve se podívejme na ty, které mluví v sochařův prospěch. Pro Schaubergera hovoří nejvíce skutečnost, že je jedním z mála doložených autorů, kteří se na výzdobě interiéru zdejší mariánské kaple podíleli.⁵⁶⁶ Byl nejenom mezi prvními umělci, ale zejména pracoval na výzdobě Lorety v největším rozsahu, ze všech přítomných sochařů. Nejvíce

⁵⁶³ KUDĚLKA 1961, 300 - ten ve svém příspěvku k dějinám brněnské barokní architektury uvádí přepis rozpočtů architekta Mořice Grimma uložených ve fondu ACO H/33 v MZA Olomouc.

Mimo jiné obsahuje konkrétní zápis, že bylo vyplaceno 15. prosince 1725: „H. Johann Georg Schaubeger, Ollmützer bildhauer, für die 2 Altari, nämli. auf der Heil. Stiegen und S. Josephi Capelle; für die steinerne Kindel auf der Galeri der Heil stiegen; Für die Kindel über den 4 Lauretainischen Türen samt der Marmolierer laut Contract“ celkem 850 fl.

⁵⁶⁴ KRYŠTOVSKÝ 1939, 17–19. 16. listopadu roku 1727 byl do sochy bičovaného Krista uložen ostatek z důtek Páně a do sochy sv. Veroniky ostatek z roušky Páně. Datace díla je tedy nasnadě před rokem 1727.

⁵⁶⁵ SAMEK 1994, 182.

⁵⁶⁶ Těmi dalšími byli vídeňský sochař M. I. Günst, autor andílků na schodišti, a dále italský štukatér M. Fontana, ale ten zde působil jen velmi krátce.

pro jeho autorství mluví však samotná stylová analýza, i když neexistuje žádné další podobné dílo „ve dřevě“ k porovnání. Především skupina „Ecce homo“ [7] složená ze dvou biřiců a uprostřed stojícího Trpícího Krista by mohla nést jisté charakteristické prvky Schaubergerovy tvorby.⁵⁶⁷ Za povšimnutí stojí zcela jistě po Kristově levici stojící postava biřice, která by mohla mít vzdálenou analogii s figurou klečícího pohana u nohou sv. Františka Xaverského na hlavním oltáři kostela Nanebevzetí Panny Marie. Pohan i biřic mají totiž podobnou muskulaturu, která nese jisté černošské rysy.⁵⁶⁸ Zatímco samotné ztvárnění Kristova těla odpovídá spíše pozdějším Schaubergreovým realizacím ve štuky.⁵⁶⁹ Zmiňované další dvě dřevěné plastiky, bíle štafírované, nacházející se na hlavním oltáři Božského Srdce Páně, taktéž obsahují shodné prvky s pozdějšími Schaubergerovými díly ve štuky. Jedno je však jisté, celá pětice dřevěných plastik vznikla z jedné ruky.

V Schaubergerův neprospěch hovoří několik faktů. Prvním a nejdůležitějším faktem je sama skutečnost, že po celý zbytek svého uměleckého života Jan Jiří Schauberger již nezhotoval žádnou další dřevěnou plastiku.⁵⁷⁰ Navíc, jak bylo u všech jeho předchozích pracích poukázáno, jde v jeho osobě spíše o „vyškoleného kamenosochaře“ než o řezbáře. Ale jak víme, patří tvorba ze dřeva k základní vybavenosti každého sochaře. Vždyť samotné návrhy (modelleta) vznikaly právě ze dřeva či jiných poddajnějších materiálů. Pozoruhodná je skutečnost, že na výzdobu Lorety použil Schauberger dvojího materiálu, dřeva a štuky. Proč však neužil jednoho společného materiálu, nevíme.⁵⁷¹ Patrně bylo již od samého začátku počítáno u všech těchto dřevěných plastik s jejich následnou barevnou polychromií, právě proto snad bylo použito tohoto „snáze kolorovatelného“ materiálu, těžko říci. Je navíc zajímavé si povšimnout, že dřevěné plastiky mají možná i o něco větší umělecko-řemeslnou kvalitu, než díla na stejném místě vzniklá ve štuky. Pokud by se však skutečně nejednalo o Schaubergera, tak zůstává jediným možným autorem sochař Michal Ignác Günst.⁵⁷² Jelikož však šlo o rakouského sochaře, který v Brně působil jen krátce a pouze jen na minoritské zakázce, navíc v malém rozsahu, nemůžeme tak

⁵⁶⁷ Konkrétně jde po jeho pravici o stojícího „nadutého“ římského Poncia Piláta a po jeho levém boku o vysmívajícího se Kristova trýznitele (biřice).

⁵⁶⁸ Podobá se černochovi (maurovi). I když toto dílo je ze štuky a datováno až do rozmezí let 1737–1740.

⁵⁶⁹ Například znázornění podoby mrtvého Krista na oltářích v kostelích sv. Janů v Brně a sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou.

⁵⁷⁰ I když je možné, že Schaubergerovou rukou nějaká plastika ze dřeva ještě někdy vznikla, tak se do dnešní doby nezachovala, nebo lépe, nebyla žádná doposud objevena. Ale jde o naši nepodloženou domněnku.

⁵⁷¹ Nejspíše neužil dřeva jenom proto, že skupina „Ecce homo“ stojí na dřevěné konstrukci „balkónu“ a tudíž by při použití štuky v kombinaci s těžkými cihlami uvnitř soch, hrozilo její zhroutilí.

⁵⁷² Vídeňský sochař žijící v letech (1696–1747), syn sochaře Mathiase Günsta.

věrohodně porovnat zdejší plastiky s jinými díly z jeho ruky. Proto zůstává u Günstova autorství velký otazník, i když vyloučit se úplně nedá.⁵⁷³

Zůstaňme tedy v tom, že jde skutečně o J. J. Schaubergera a podívejme se na zdejší plastiky z blízka. Nejprve si povšimněme hlavní skupiny „Ecce homo“ [7].⁵⁷⁴ Trojice figur je znázorněna v silně vedených kontrapostech a v gestech odpovídajících danému (zpřítomněnému) ději, ve kterém se všechny postavy nacházejí. Uprostřed stojící svázaný Kristus je držen biřicem a po jeho pravém boku je zpodobněn patrně velekněz Kaifáš [7] (?).⁵⁷⁵ Zatímco biřic se mu vysmívá, tak velekněz svým odvráceným pohledem a gestikulací poukazuje na skutečnost, že Kristus byl představen před římského Poncia Piláta jako odsouzený zločinec. Kristus je znázorněn v klidném a zároveň zkroušeném postoji, ruce má před sebou svázané (křížem), přidržující v nich důtku, zkroušeně hledící směrem dolů. Zobrazen je s trnovou korunou na hlavě, oděn pouze do bederní roušky a přes ramena do zadu padajícího krvavého (červeného) pláště. Subtilní, ztrhaná figura Kristova je pak ve značném kontrastu s mohutnou postavou velekněze. Ten je oděn do silného „hermelínového“ pláště s dlouhými rukávy a na hlavě má kněžskou čapku.⁵⁷⁶ Pod jeho pláštěm se ukrývá volně, až k zemi spadající, zlacený šat, který je převázán v pase. Zajímavé jsou dosti ostré a výrazné rysy tváře, velký nos i oči, opět spíše černošsky laděná muskulatura. Veleknězův opovržený pohled směřuje nahoru od Trpitele.

Po Kristově levici stojící figura biřice [7] směřující svůj zrak směrem na jeho ruce a kontrolující, zdali je Ježíš „dobře přivázán“. Oděn je spíše po tzv. „tureckém způsobu“. Na hlavě má do půli zad spadávající „čepici“ a oblečen je do rozhalené tenké haleny, na nohou má široké tříčtvrteční kalhoty. Figura trýznitele stojí v postoji rozkročmo a pevně svírá oběma rukama provaz, kterým je Kristus svázan. Po svém pravém boku má navíc za pasem vsazený meč. Jeho obličej budí spíše „hrůzu“, jedno oko je přivřeno a druhé oproti tomu téměř zavřenému je silně vypouklé. Celá muskulatura odpovídá spíše černošským rysům, se kterými koresponduje i současná polychromie.⁵⁷⁷ Dnešní polychromie je však na první

⁵⁷³ Provedení sochy nese stopy rakouského řezbářského (sochařského) stylu. Ale Rakušany byli přece oba sochaři.

⁵⁷⁴ Skupina „Ecce homo“ se nachází vysoko nad Svatými schody, bez možného přístupu. Trojice figur se k nám z balkonu naklání přes balustrádu. Vidíme, tak pouze (dobře) jen její horní polovinu.

⁵⁷⁵ Nakonec může jít i o někoho úplně jiného? Například o osobu Poncia Piláta (?), ale figura je nejmíc připodobněna k Jeruzalémskému veleknězi.

⁵⁷⁶ pokud jde vůbec o „kněžskou čapku“ (?).

⁵⁷⁷ KUDÉLKA 1961, 292 tvrdí, že kromě trojfigurální skupiny Ecce homo, byly v oknech ještě další skupiny šašků (dnes chybí). Je možné se tedy domnívat, že mohlo jít o další dřevěné plastiky z ruky sochaře J. J. Schaubergera? Patrně figury šašků zmizely při bombardování Brna v roce 1944, kdy konvent utrpěl několik těžkých zásahů, a došlo ke značným škodám.

pohled zřetelnou několikátou vrstvou. Přes její silný nános se pomalu začínají ztrácet některé jemné nuance. Zejména se vytrácejí drobné detaily u všech obličejů.

Podívejme se podrobněji na bíle polychromovanou dvojici z oltáře Božského Srdce Páně. [8]. Po naší pravé straně je zobrazena klečící postava sv. Veroniky, [10] jak v natažených pažích opatrně přidruhuje roušku s otiskem Kristovy tváře.⁵⁷⁸ Její hlava je zobrazena v mírném záklonu a s natočením k pravému rameni. Tvař je jemná, oduševnělá, oči i ústa jsou zavřeny. Veronika je oděna do dlouhého, splývavějšího a jemně rašeného šatu s odhalenými rameny. Klečící figura je k nám natočena z anfasu, takže nejsou vidět její nohy. Vlasy jsou překryty volně spadající pokrývkou hlavy. Celá figura vykazuje velkou kvalitu řezbářského zpracování.

Na druhé straně (z pohledu diváka vlevo) je zobrazena postava Zbičovaného Krista u kůlu [9]. Kristus je k divákovi taktéž natočen z anfasu, přičemž se jeho tělo jakoby „podlamuje“ a pomalu klesá k zemi. Trpítel je tak zobrazen v jakémsi polosedu.⁵⁷⁹ Figura je zobrazena ve „dvojit rotaci“, nohy jsou vedeny v mírném pokrčení směrem doleva, přičemž trup je oproti tomu natáčen směrem doprava. Kristovy překřížené ruce dávají věrohodnost pocitu jejich neviditelného svázání.⁵⁸⁰ Kristovo lehce svalnaté tělo je zahaleno pouze do úzké bederní roušky. Hlava se k nám sklání a je pootočena mírně směrem k levému rameni, přičemž jeho dlouhé vlnité vlasy spadávají zvolna na ramena. Obličej je „zdoben“ jemně pěstěným plnovousem a k oduševnělosti Kristovy tváře se přidává i její provedení zavřených očí. Celá scéna tak působí velmi poklidně, takřka říci jako by „bez bolesti“. Nese tak prvky jistého Kristova smíření a odevzdání se do rukou božích (Otce).

Všechny dřevěné plastiky⁵⁸¹ vykazují mimořádnou kvalitu řezbářského projevu a poukazují na umělcovu všestrannost.⁵⁸² Schaubberger se při tvorbě zdejších plastik doslova ukázal v tom „nejlepším sochařském světle“. Opět se nám nabízí otázka, zdali nebyl vzdělán tomuto řemeslu již dříve na vídeňské Akademii, kde se prokazatelně školil i jeho

⁵⁷⁸ Pravá ruka přidruhuje roušku u těla a levá paže je napnutá od těla. Takže Kristův otisk tváře je natočen rovnou k divákovi.

⁵⁷⁹ Vzadu je Kristova figura decentně podepřena vzadu schodkem.

⁵⁸⁰ Ruce jsou přidržovány nad kulem, ke kterému je Kristus přivázán.

⁵⁸¹ jde především o zmiňovanou pěticí plastik, ale J. J. Schaubberger je taktéž možným autorem loretské kazatelny, která ve své horní části obsahuje anděla držícího knihu, ale kolem něj je další andělský doprovod přidržující nejrůznější atributy křesťanské víry. Celá řezba je zlacená. Poprsí kazatelny obsahuje taktéž jemně řezané zlacené reliéfy v kartuši (celkem tři). Přes silnou vrstvu zlacení nelze určit, zdali jde skutečně o dílo J. J. Schaubbergera, i když některé detaily by tomu nasvědčovaly. Navíc je kazatelna umístěna ve značném příšeří, poměrně vysoko, bez přístupu. Kazatelna může být dílem J. J. Schaubbergera, ale s (?).

⁵⁸² Zejména však postavy zbičovaného Krista (Krista u kůlu) a sv. Veroniky poukazují na Schaubbergerovu znamenitou ruku. Všechny dřevěné plastiky lze souhrnně datovat před rokem 1727.

pozdější švagr O. Zahner.⁵⁸³ K tomuto tvrzení však nemáme doloženy žádné archivní materiály. Rozlučme se s touto kapitolou slovy, že se snad v budoucnu brzy najdou důkazy o tom, že byl sochař a štukatér Jan Jiří Schauberger, mimo jiné i mistrným řezbářem. Pokud jde skutečně o dílo jeho rukou, už nám svoji všestrannost potvrdil.

5.3 Schauberger ve štuku aneb štuk jako hlavní sochařský materiál

Předešlé kapitoly nám nastínily a přiblížily Schaubergerovu tvorbu v materiálech, jako byl kámen a dřevo, avšak my se nyní budeme podrobněji věnovat jeho hlavnímu vyjadřovacímu materiálu – štuku.⁵⁸⁴ Jak se k tomuto, pro něj novému, pojetí sochařství Jan Jiří Schauberger dostal, již víme z předešlých kapitol. Pravděpodobně se tomuto řemeslu přiučil u dvou výraznějších osobností, italského štukatéra Baldassara Fontany a olomouckého sochaře Augustina Jana Thomasbergera.⁵⁸⁵ Proč vlastně začal Schauberger s používáním právě tohoto materiálu, je nasnadě, patrně hlavními z mnoha důvodů byly samotné vlastnosti štuku, který nabízel v určitém slova smyslu mnohem snadnější materiál na zpracování. Taktéž dovoľoval provádět sochařské práce i na místech, kde by se jen těžko dostávalo za pomoci užití jiných materiálů.⁵⁸⁶ Navíc tento poddajný materiál dával jedinečnou možnost samotnému sochaři propracovávat svá díla do nejpodrobnějších detailů. V neposlední řadě tak došlo ke zrychlení samotné sochařské práce, což umožňovalo se realizovat v daleko větší míře než doposud.⁵⁸⁷

Jinými slovy jde o jisté připodobnění se k původnímu, přírodnímu materiálu – mramoru. Což sama o sobě navozovala jeho bílá barva. Vynálezci štuku byli samotní italscí sochaři a štukatéři. Prvořadým úkolem štuku bylo však zejména jeho použití při tvorbě drobných, plastických a především dekorativních prací. Tento nový způsob se velmi brzy stal oblíbeným nejenom v Itálii, ale rozšířil se i do zbylých zemí, i když ne všude byl užíván v tak velké míře jako právě na Moravě.⁵⁸⁸ Schaubergerovi se nový způsob

⁵⁸³ Sochař Ondřej Zahner, který přišel na Moravu údajně právě na Schaubergerovo pozvání, byl taktéž všestranným umělcem a užití dřeva jako materiálu při ztvárnění jeho děl bylo dosti časté. O jeho studiu na Vídeňské akademii pojednává jako první Ondřej Schweigl.

⁵⁸⁴ Štuk je rychle nebo podle přísad pomalu tuhnoucí bílá hmota ze sádry nebo mramorové moučky, vápna a písku (nejčastěji v poměru 4:2:1), sloužící nejenom k provádění omítek, ale i k modelování architektonické výzdoby a při jiné sochařské práci.

⁵⁸⁵ Do jisté míry mohl prohloubit dosavadní schaubergerovy štukatérské dovednosti i Giovanni Michael Fontana, Baldassarův syn, se kterým měl možnost spolupracovat na výzdobě Lorety.

⁵⁸⁶ Hovoříme především o štukatérské výzdobě oltářních nástavců, při zdobení stěn či stropů.

⁵⁸⁷ Sochař-štukatér mohl uskutečnit daleko větší rozsah svého díla. Štuk byl v neposlední řadě taktéž mnohem dostupnější a levnější materiál než kámen či dřevo. I když nemalé finanční prostředky musely být vynaloženy při závěrečném doleštění povrchu soch.

⁵⁸⁸ mluvíme především v souvislosti s užitím na tvorbu soch.

sochařské práce natolik „zalíbil“, že po většinu času, až na drobné výjimky, používal už jenom tohoto poddajného materiálu.

Poprvé sochař užil tohoto nového materiálu při výzdobě Loretánské kaple v Brně u minoritů.⁵⁸⁹ A u bratří sv. Františka zůstaneme i nadále. Přesuňme se hned vedle, přesněji do jejich řádového kostela sv. Janů.⁵⁹⁰ Zde se Jan Jiří Schaubberger stává skutečným všestranným umělcem a může ke svému jménu přidat nejenom slovo „*Bildhauer*“ (sochař), ale i „*Stucator*“ (štukatér).

5.3.1 Minoritský kostel sv. Janů v Brně

Ve zdejší kostele se začíná nová etapa sochařova života. Zhruba třicetiletý sochař a štukatér zde začíná poprvé tvořit snad již po roce 1730, přesněji během roku 1731. Schaubberger stále ještě jako olomoucký měšťan se objevoval na konci třicátých let v několika pracovních etapách, aby se zde nakonec definitivně usadil.⁵⁹¹ Jedním z mnoha důvodů byla i patrně zdejší rozsáhlá zakázka. O samotné mimořádnosti díla, nejenom díky svému rozsahu, nemůže být, ani v nejmenším, pochyb. V této souvislosti můžeme mluvit o tom, že minoritský kostel je jakousi „alfou a omegou“ v dosavadním poznání Schaubbergerovy sochařské osobnosti v jejím celkovém důsledku. Kostel sv. Janů se tak stává zcela ojedinělým a jedinečným místem, kde pod jednou střechou najdeme nepřeberné množství Schaubbergerových prací, které se pak, po jeho následnou celoživotní tvorbu, stávají určitými „archetypy“ a jsou v drobných obměnách stále užívány. Přesněji máme na mysli tu skutečnost, že veškeré možné a nemožné poznání uměleckého života Jana Jiřího Schaubbergera nalezneme právě zde. Samotný sochař a štukatér ve svých pozdějších dílech vychází víceméně pouze odsud a reflektuje svoji zdejší tvorbu i na dalších místech. My se však budeme podrobněji zabývat jen „zlomkem“ z jeho celkové sochařské produkce zdejšího minoritského chrámu. Konkrétně se budeme zabírat jeho nejvýznamnějšími pracemi - protějškovými oltáři Bolestné Panny Marie [20] a Ukřižovaného Krista, [19] s doplněním o sochařskou výzdobu hlavního oltáře. Připomeňme si však, že byl J. J.

⁵⁸⁹ Zde J. J. Schaubberger prováděl ještě během roku dokončující práce na štukových oltářích sv. Josefa a sv. Janů (dnes sv. Anny). Oba oltáře byly slavnostně konsekrovány v létě roku 1729.

⁵⁹⁰ kostel sv. Janů, respektive kostel sv. Jana Evangelisty a sv. Jana Křtitele.

⁵⁹¹ Někdy po roce 1731 se J. J. Schaubberger natrvalo usadil v Brně. Není doposud známo, kdy přesně se stává zdejší sochařem a měšťanem, pravděpodobně však nejpозději během roku 1732.

Schauberger jediným provádějícím sochařem, který zde vytvořil kompletní sochařskou výzdobu všech zdejších oltářů, supraport, a je taktéž autorem kazatelny[18].⁵⁹²

Jen pro upřesnění, barokní přestavba původního gotického chrámu zde probíhala mezi léty 1729–1733⁵⁹³. Hlavním architektem byl opět Mořic Grimm⁵⁹⁴, který tak úspěšně dokončil svou barokizaci celého objektu. Slavnostní svěcení chrámu proběhlo 20. června 1733⁵⁹⁵. Právě v tomto časovém úseku Schauburger vytvořil svoji zdejší sochařskou výzdobu. Respektive jeho práce pravděpodobně naplno probíhaly až v letech 1731–1733, přičemž sochy Janových rodičů [17] na hlavním oltáři, sv. Zachariáše [17a] a sv. Alžběty [17b] mohou být až z přelomu roku 1733/1734.

Jednolodní prostor kostela sv. Janů tedy ukrývá celkem osm bočních oltářů vždy koncipovaných jako protějšková dvojice. Samotné retábly jsou osazeny do mělkých bočních kaplí, ale přitom jsou sochařskou (štukovou) výzdobou zaplněny do posledního místa, takže tvoří jakýsi plynulý přechod mezi nimi a hlavním prostorem lodi. Schauburger tak dovedl mistrně využít každického nabídnutého místa. Zhruba v přesné polovině chrámové lodi se nachází dvojice vstupů, nad kterými je provedena taktéž bohatá štuková výzdoba.⁵⁹⁶ Každý ze Schauburgerových retáblů je doplněn o oltářní plátno, vyjma protějškových oltářů Ukřižování [19] a Bolestné Panny Marie [20].

Na severní (evangelijní) straně se nachází směrem od vstupu do kostela postupně oltáře: Ukřižovaného Krista, dále oltář sv. Erasma, výzdoba loretánské supraporty, oltář sv. Jana Nepomuckého a prostor hlavní lodi v ukoseném rohu uzavírá oltář sv. Františka z Assisi.⁵⁹⁷

Na jižní (epištolní) straně, popisované taktéž od hlavního vstupu, se nacházejí postupně oltář Bolestné Panny Marie pod křížem, dále oltář sv. Floriána, výzdoba křížové supraporty, oltář sv. Šebestiána a vše je zakončeno oltářem sv. Antonína Paduánského.⁵⁹⁸

⁵⁹² Veškeré Schauburgerovy práce byly provedeny ve štuk, i když některá literatura uvádí, že jsou zhotoveny z alabastru. Jak víme, alabastr mohl být však přidán jen jako příměs do štukové hmoty v podobě rozdrčeného prášku, ale určitě nebyl použit jako samotný sochařský materiál.

⁵⁹³ KRYŠTOVSKÝ 1939, 20.

KRYŠTOVSKÝ 1939, 23 „Základní kámen k této stavbě byl položen kvardiánem Christem dne 26. září 1729“.

⁵⁹⁴ Architekt Mořic Grimm (1669–1757) činný v kostele sv. Janů (1729–1733).

⁵⁹⁵ KRYŠTOVSKÝ 1939, 24. „Přestavený chrám již nesvětil kardinál Schrattenbach, neboť mu to jeho chatrné zdraví nedovolovalo, nýbrž k tomuto slavnostnímu aktu povolal svého mladšího bratra labackého knížete Felixe Zikmunda Schrattenbacha.“

⁵⁹⁶ Na severní straně je vchod do Lorety a na jižní vchod do křížové chodby minoritského konventu.

⁵⁹⁷ Vstup do Lorety je zdoben nejenom štukovým reliéfem se zobrazeným Retábulem Panny Marie Loretánské nade dveřmi, ale taktéž je po stranách doplněn o dvojici soch, sv. Jeronýma a sv. Lukáše. Nad vstupem je uveden patřičný nápis „*Refugium peccatorum*“ (Útočiště hříšníků).

⁵⁹⁸ Vstup do křížové chodby minoritského konventu je nade dveřmi osazen štukovou postavou sv. Judy Tadeáše a po stranách vstupu jsou opět sochy světců, sv. Klementa a sv. Jana Eliáše. Vše je završuje patřičný

Při pohledu a popisu bočních oltářů musí být vždy brán zřetel na jejich protějškovou orientaci. Jednotlivé oltáře stojí vždy proti sobě ve vzájemné iluzivní komunikaci. Pobíhá mezi nimi jakýsi způsob vzájemného neviditelného dialogu. Ve skutečnosti však jde o jednotný ikonografický program, který byl stanoven zdejšími minority, již předtím, než započala jejich samotná výstavba.

Většina bočních oltářů je vystavěna na principu sloupové oltářní architektury, včetně nástavců, s patřičným andělským doprovodem a po stranách doplněna nejčastěji o dvojici řadových světců či světic.⁵⁹⁹ Toto „pravidlo“ neplatí jen u celoštukových oltářů, kterým se budeme podrobněji věnovat. Světecké figury na bočních oltářích jsou provedeny vždy v životních velikostech a podle dobových konvencí.⁶⁰⁰

Vrcholem celého prostoru je samotný presbytář. Hlavní oltář má do Schaubergerova retáblu vsazen Sternův obraz s námětem Immaculaty doprovázené zdejšími patrony, sv. Janem Křtitelem a Evangelistou.⁶⁰¹ V dolní etáži je po levé straně (z pohledu diváka) socha sv. Zachariáše [17a] a vpravo stojící socha sv. Alžběty. [17b] Horní etáž – nástavce představuje sousoší sv. Trojice. V prostoru kněžiště je navíc Schaubergerovou prací i dvojice štukových supraport. Na evangelijní straně jde o štukový medailon představující sv. Františka z Assisi doplněný o ležící figury sv. Bonaventury a sv. Tomáše Akvinského. Na epištolní straně je oproti tomu zobrazen medailon se sv. Felixem z Valois, doplněn o postavy sv. Jana Kapistrána a sv. Jana Dunse Scota. Prostor kněžiště dotváří bohatě zdobená kazatelna, taktéž velmi umělecky hodnotná práce z ruky Schaubergerovy.⁶⁰²

My se však vraťme k první dvojici protějškových oltářů. Nejprve se zaměříme na oltář Ukřižování [19], který se nachází při severní stěně hlavní lodi. Jak již bylo řečeno, jde o celoštukový oltář, který je vsazen do mělkého prostoru boční kaple. Ústřední scénou je

nápis „*Desperatorum rerum auxilator*“ (Pomocník v beznaděži), který právě těsně souvisí s osobou Judy Tadeáše.

⁵⁹⁹ Slovem klasicky je myšleno, že jde o typickou „drobnou“ fontaniovskou architekturu, ze které při svých pracích Schauberger čerpal.

⁶⁰⁰ Máme na mysli, že všichni světcí mají na sobě patřičný řadový šat a jsou doplněni o jejich vlastní charakteristické atributy.

⁶⁰¹ SHP, Brno-minorité, kostel sv. Janů uvádí: Původní gotický kostel měl čtrnáct oltářů, z toho pět oltářních pláten maloval J. J. Etgens. Nynější hlavní oltářní plátno je z ruky malíře Josefa Sterna (1716–1775). Vzniklo pravděpodobně někdy mezi léty 1731–1733. Většinu zbylých Schaubergerových retáblů doplňují oltářní plátna od Felixe Iva Leichera (1727–1812).

⁶⁰² Kazatelně vévodí ústřední postava Ecclesie s patřičnými atributy křesťanské víry: kalichem se zářící eucharistií doplněnou nápisem „IHS“, dlouhý zlacený kříž a nad její hlavou znázorněná holubice Ducha svatého v glorirole. Kolem sedící (trůnící) postavy Víry poletuje a posedává patřičný andělský doprovod.

Ukřižovaný Kristus zpodobněný ve chvíli probodnutí kopím sv. Longina.[19a]⁶⁰³ Římský voják je zobrazen, jak vyjíždí na koni zpoza kříže a zabodá své kopí do bezmocného Krista, aby ověřil, zdali je opravdu mrtev.⁶⁰⁴ Tento silný okamžik umocňuje jak samotná tvář Krista, tak zejména soustředěný výraz obličeje římského centuriona. Celý námět je doplněn o další dvojici římských vojáků, která tomuto smutnému dění nevěřicně přihlíží.⁶⁰⁵ Zajímavé je samotné kompoziční řešení tohoto vícefigurového oltáře. Do trojúhelníku vystavená kompozice všech přítomných postav je rozdělena do několika vlastních dějů. Přesněji se dá hovořit o počtu tří navzájem propojených dějů, alespoň co se týká ústředního děje. Jedním dějem je samotná postava Ukřižovaného, který je zobrazen v centrální ose nahoře nade všemi a z výrazu tváře je patrné, že již bylo „dokonáno jest“. Pod jeho nohama (vpravo) se odehrává scéna, do které je zapojena dvojice římských vojáků ve zbroji, kteří stojí k nám bokem a z profilu jejich tváří je patrný úlek a strach. Blíže kříži je zobrazen jeden z těchto vojáků, [19d] jak přidržuje kopí (hůl) s nabodnutou houbou, zatímco druhý je zobrazen v přikrčení a hlouběji zasazen do niky.⁶⁰⁶ V třetím plánu se ocitá postava jezdce na koni. Sv. Longin je pevně zapřen do svého sedla a svou levou rukou pozvedá kopí k akci, přičemž pravá ruka ukryta za tělem koně provádí samotnou razanci pobodnutí Kristova boku. S jakou silou je bodnutí vedeno, nejlépe podtrhuje výraz Longinovy tváře, soustředěný výraz je umocněn vnějšími znaky, jakými jsou: svráštělé obočí, přivřené oči, pevně sevřené rty, to všechno dodává na celkové důvěryhodnosti děje. Přitom celá akce není nijak přehnaně pohybově vyjádřena, ba naopak, působí klidným, oduševnělým dojmem, i když se jedná o tak dramatickou scénu. Ilusivní hloubce celé kompozice dodává samotný kůň, ten svojí přední polovinou zvířecího těla jakoby vyjíždí z komponovaného plánu.⁶⁰⁷ Záměrně tak oklamává naše prostorové vnímání, protože skutečná hloubka oltářní niky je vskutku dosti malá, a jenom nám to tak dokládá skutečnost Schaubergerova mistrného zpracování. Ústřední scénu doplňuje po stranách přestavená dvojice světců, sv. Josefa Arimatijského a sv. Nikodéma.⁶⁰⁸ Oba přihlížející

⁶⁰³ Oltář by mohl nést taktéž i jiný, možná příznačnější, název: „*Kristus probodnut (proboden) na kříži*“.

⁶⁰⁴ Kristovo tělo je zobrazeno dosti stroze bez výraznější svalové hmoty a modelace detailu. Největší pozornost je věnována Kristově tváři, plné ostrých rysů, oduševnělých výrazů, zavřených očí, pootevřených úst či rozpuštěných vlasů. Druhým větším detailem na Kristově těle je zející díra v jeho probodeném boku.

⁶⁰⁵ Všichni přítomní římsští vojáci mají na sobě zbroj včetně helmic.

⁶⁰⁶ Římský voják držící kopí s houbou napuštěnou otcem je zobrazen v předstupu před křížem a jde vlastně o uvedení nás samotných přihlížejících diváků do děje. Druhý voják je zasazen v podřepu hlouběji do zadu niky a i on třímá ve své pravé ruce kopí.

⁶⁰⁷ Schauberger zde podruhé a naposledy zobrazuje ve svých dílech koně zcela v jiném materiálu, zcela jinak, na zcela jiném místě, se zcela jiným záměrem, než jakým byla presentována jeho jezdecká socha císaře Julia Caesara, která měla charakter reprezentativního díla.

⁶⁰⁸ Z pohledu diváka stojí sv. Josef Arimatijský vlevo a sv. Nikodém vpravo.

světci jsou natočeni ve svých postojích k ústřednímu plánu. Jejich sochy jsou provedeny v životních velikostech a v lehkém kontrastu. Natočení postav vždy koresponduje s dějovou příčinou, takže se oba světci natačejí každý svým bližším ramenem směrem k ústřední scéně Ukřižování. Gestikulace rukou taktéž dává tušit jejich vnitřní zděšení nad Kristovou smrtí. Pláště jsou provedeny ve splývavé, nepříliš řasené draperii, avšak ostrých hran.⁶⁰⁹ Na hlavách mají nasazené turbany a jejich tváře zdobí plnovous.

Celou scénu uzavírá rozevírající se baldachýn nad Kristovou hlavou, kopírující tvar edikuly.⁶¹⁰ Závěsová draperie baldachýnu je uprostřed sepnuta katuší s nápisem: „AD FONTEM AMORIS“ („K pramenu lásky“). V nástavci je zobrazena postava spolumučedníka Páně, sv. Dismase [19b], která přidržuje ve své levici zlacený kříž z netesaného dřeva.⁶¹¹ Sv. Dismas, kající se lotr ukřižovaný po Kristově pravici, na nás shlíží ze shora jako by nám chtěl říci, že i my máme šanci se vykoupit ze hříchu.⁶¹² Jeho začlenění do oltářní architektury tak naprosto koresponduje s celou vlastní ikonografií zobrazeného námětu. Po stranách ho doprovází dvojice okřídlených andělů [19c] sedících na prolamované římsě a shlížejících dolů, směrem k nám. Nad jeho hlavou je patřičný nápis „IHS“ v glorirole, doplněný o dvojici andílků nesoucí kyj a kladivo.⁶¹³ Vše završuje nápis na vrcholu oblouku boční kaple, který nám opět připomíná Kristovo utrpení na kříži slovy „HUMANI / GENERIS / REDEMPTOR“ („Vykupitel lidského rodu“).

Ikonografickým protějškem tohoto oltáře je Oltář Bolestné Panny Marie [20] (pod křížem).⁶¹⁴ Opět jde o podobné architektonické řešení oltáře s ústředním námětem v mělké edikulové nice. Celoštuková kompozice je znovu rozdělena jakoby do dvojího plánu. Zadní (horní) plán je vyplněn pouze prázdným křížem, který nám sílu daného okamžiku ještě více dokresluje.⁶¹⁵ V dolním, a tedy ústředním plánu, je zobrazena Panna Marie oplakávající mrtvého syna - Krista, ležícího v jejím klíně. [20a] Scénu doplňuje po stranách dvojice Krista lehce podpírajících andělů. Klečící anděl v levé části svým něžným gestem líbá hřbet Kristovy pravé ruky, na které jsou zcela patrné stopy po hřebech. Oproti tomu druhý anděl stojící napravo, podpírá volně padající levou paži Kristovu. Marie svým

⁶⁰⁹ Musíme dodat, že draperie příliš nekorresponduje s vlastní hmotou těla obou světců. Působí až příliš těžce a nadbytečně. Odtud se patrně bere častá kritika Schaubbergerovy práce, která je skutečně někdy ve svém projevu dosti nadbytečná. Takto vznikl s kritikou označující termín „draperie hnaná bez příčiny“.

⁶¹⁰ patrně evokující slova Písma o „roztrhnutí chrámové opony“(?).

⁶¹¹ Pravou rukou se v charakteristickém oduševnělém gestu přidržuje na prsou (srdci).

⁶¹² Sv. Dismas je zobrazen jako šlachovitý mladík s rozčuchanými vlasy a řídkým nepěstěným plnovousem.

⁶¹³ poukazující na skutečnost, že i on byl přibit na kříž, avšak jemu byly oproti Ježíši Kristu přelomeny (zlámány) kosti na nohou, proto ten kyj.

⁶¹⁴ Někdy bývá oltář nesprávně označován jako Pieta.

⁶¹⁵ Prázdné pozadí niky s křížem je doplněno o trojici plujících štukových obláček, které ale nikterak na sebe svým ztvárněním příliš neupozorňují.

gestem bezmocně rozhozených rukou a se svým pohledem upřeným k nebi, jako by nám dávala najevo svůj velký zármutek a bezradnost.⁶¹⁶ Kristovo pololežící bezvládné tělo je zobrazeno opět pouze v jemném svalovém projevu, bez většího detailu.⁶¹⁷ Útlé paže i údy nám dávají tušit naprosté lidské vyčerpání. Navíc se Mistrovo tělo doslova boří do Mariina klína, přičemž nohy jsou nataženy volně směrem na stranu. Dvojice milujících andělů nám opět dotváří dojem větší perspektivní hloubky.⁶¹⁸

Opět je celá kompozice pojata jako jeden harmonický celek, kterým Schauberger representoval své nové berniniovské pojetí oltářní architektury.⁶¹⁹ Kompozice je vytvořena nejenom klasickým vepsáním do trojúhelníku, ale navíc je doplněna o osobitou - niternou složku zobrazeného námětu. Všechny zpřítomněné postavy jsou vtaženy do děje a jejich pohyby jsou vedeny zcela jasnou příčinou. Schauberger se tak představuje i jako rozený ideový programátor.

Ústřední motiv Bolestné Panny Marie pod křížem je i v tomto případě doplněn o dvojici, tentokrát ženských postav, Marii Salome a Marii Jakobovu [20c]. Obě sochy jsou zahaleny do bohatě řasených draperií, které se vyznačují mnohem ostřejšími přechody hran než u protější mužské dvojice. Světičky ve svých rukou nesou nádoby s olejem určeným k pomazání mrtvého Krista. Všechny jejich pohledové i pohybové linie opět směřují k hlavnímu centru děje. Znovu jsou figury provedeny v životních velikostech, v esovitém prohnutí a mírném, lehce točivém, kontrapostu. Jejich předstupující postavy svým určitým způsobem pojetí vytvářejí pocit větší hloubky oltářní niky.⁶²⁰

Scéna je i v tomto případě završena závěsným baldachýnem sepnutým kartuší s nápisem: „AD MATREM DOLORIS“ („K matce bolesti“). Nad vrcholem oltářní niky je nástavec doplněn o postavu kajícnice, sv. Máří Magdaleny [20b]. Postava světičky je zobrazena v natočení pravého ramene směrem dozadu, přičemž její pohled směřuje přes levé rameno směrem dolů, k ústřední scéně. Máří Magdalena ve své propínající pravé paži drží piscínu a svou levou dlaní se něžně dotýká své hrudi. Obličej světičky je jemné, hladké pleti, po zádech jí spadávají dlouhé vlnité vlasy a celá figura je zahalena do řaseného splývajícího šatu s volnými rameny. Po levé straně ji doprovází svým pohledem a rozpaženým gestem anděl, přičemž na druhé straně je zobrazen modlící se anděl,

⁶¹⁶ vždyť právě přišla o svého jediného milovaného Syna.

⁶¹⁷ I zde se opět zaměřil Schauberger na zobrazení Kristových ran. Jeho k pravému rameni padající hlava je provedena podobně jako na protějším oltáři sv. Kříže, jen s větším důrazem na detail pootevřených úst.

⁶¹⁸ Anděl po naší levici je vytažen svým provedením směrem dopředu, přičemž anděl po pravici přistupuje ke Kristu jakoby zezadu (niky). Celkový dojem ilusivní hloubky pak působí téměř dokonale.

⁶¹⁹ Samozřejmě vycházející z odkazu tvorby Baldassara Fontany.

⁶²⁰ Jde opět o optický, perspektivní klam, který dovedl Schauberger mistrně uplatnit, zejména při jeho pozdějších realizacích v Holešově, Kvasicích nebo ve Veselí nad Moravou.

se sepjatýma rukama hledící opět dolu k ideovému centu. Celý nástavec je zakončen dvojicí andílků s palmovými ratolestmi a mezi nimi je na gloriole zobrazen Mariin (Mariánský) monogram. Na vrcholu oblouku této boční kaple je umístěn nápis: „CONSOLATRIX / AFFLICTO/RUM“ („Utěšitelka zarmoucených“).

Oltář Bolestné Panny Marie se stal určitou vzorovou předlohou pro pozdější oltář stejného zasvěcení v servitském kostele sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou. Zatímco minoritský oltář vykazuje jisté prvky uměleckého „hledání se“, tak na servitském oltáři se Schauberger projevil již jako plně vrcholně smýšlející a tvořící umělec. O tom však bude blíže pojednáno v samostatné kapitole o servitských protějškových oltářích.

Popisovaná dvojice minoritských protějškových oltářů patří zcela jistě k tomu nejlepšímu, co zde Schauberger ve své práci zanechal. Poprvé se u něj taktéž setkáváme s mnohoskupinovým pojetím oltáře spojeného v jednu ústřední scénu (kompozici).

Hlavní oltář zasvěcený sv. Janům vznikl pravděpodobně jako Schaubergerova finální práce pro zdejší minority, kteří se stali na určitý čas jeho „privátními zaměstnavateli“. Opět se jedná o fontainovské pojetí římské oltářní architektury, které tak dobře Schauberger znal a při svých pracích v plném rozsahu realizoval. Jde vlastně o monumentální dvouetážové dílo, které ve svém prvním stupni představuje samotné oltářní retabulum, doplněné o dvojice soch, přičemž celá architektura je nesena čtveřicí zdvojených sloupů a zakončena prolamovanou římsou, nad níž pokračuje oltářní nástavec.⁶²¹

U nadživotních soch Janových rodičů [17]⁶²² Schauberger poprvé uplatnil své nové pojetí „velké“, římské, oltářní architektury.⁶²³ Své sochy osadil, po stranách oltářního retáblu se Sternovým plátnem, mezi dvojicí nesoucích sloupů.⁶²⁴ Na pravé straně stojící socha sv. Zachariáše [17a] je zobrazena s tabulkou v ruce, nesoucí nápis „JOANNES EST OMEN EJUS“. Postava je bohatě rozvinuta kompozičně vyváženou draperií, jejíž záhybová skladba je pojata logicky a přirozeně.⁶²⁵ Zachariáš je do prostoru natočen svým levým ramenem, přičemž jeho pravá paže poukazuje svým gestem na onu desku s nápisem třímající ve své druhé dlani. Tělo je zobrazeno v typické Schaubergerově dvojí rotaci.

⁶²¹ Za určitou třetí etáž by mohl být považován oltářní postament, který je proveden ve značné výšce a celá oltářní architektura je vytažena nad samotný svatostánek.

⁶²² Obě postavy jsou provedeny v nadživotních velikostech, aby tvořili jeden harmonický celek se samotnou oltářní architekturou, která je o poznání větší než v doposud popisovaných bočních kaplích.

⁶²³ Přesnou výšku oltáře neznáme, ale pohybuje se v rozmezí dvanácti až čtrnácti metrů.

⁶²⁴ Sternův obraz zachycuje v horním plánu Krista ukazujícího prstem sv. Janu Evangelistovi Boha Otce. Svatý Jan, který píše Písmo, je na dolním plánu zobrazen spolu se sv. Janem Křtitelem pozvedajícím ve své ruce křtící misku.

⁶²⁵ HLADÍKOVÁ 1999, 63–64.

Horní polovina se pomalu obrací k ústřednímu ději na obraze a nohy zůstávají ve své poloze vytočeny směrem k nám. Postava je tak zobrazena v jakémisi rotačním - spirálovitém pohybu. Závoj Zachariášova pláště jako by byl doslova ovíván a nadzvedáván větrem. Zatímco horní část světcova oděvu obepíná tělo jen v nezbytné látkové tloušťce, tak její spodní část obsahuje silnou vrstvu nakupené látkové hmoty, do které je dotyčný doslova zahalen. Což jinými slovy představuje určitý předstupeň vrcholného pojetí látkové draperie v následné Schaubergerově tvorbě.⁶²⁶ Zachariášovu hlavu pokrývá typická dvojhrotá čapka a jeho obličej zdobí dlouhý plnovous. Výraz jeho tváře je opět umocněn Schaubergerovským pojetím hlubokého pohledu očí, svraštěného obočí a pootevřených úst.⁶²⁷

Zatímco postava Janova otce je natočena směrem do prostoru, k divákům, tak oproti tomu figura sv. Alžběty [17b] se natáčí pouze jedním směrem, a sice k ústřednímu poli scény. Socha Janovy matky se tak k nám otáčí jen částí svého profilu. Opět je kompoziční řešení provedeno v mírném kontrastu, s natočením pravého ramene směrem k hlavnímu ideovému centru. Pojetí Alžbětiny volně spadávající draperie je poněkud expresivnějšího charakteru, který nám tak ještě umocňuje samotné vnitřní rozpoložení sochy. Svatá Alžběta svým pohledem směrem nahoru a gestem svých rukou dává najevo své osobní duševní pohnutí.⁶²⁸ Látka jejího větrem řaseného šatu je sice pojata lehce dramatickým způsobem, ale přitom výraz její tváře působí klidným a vyrovnaným dojmem.⁶²⁹

Tyto adorující postavy dokázal Schauberger pojmout vždy v důstojném, vážném, ale zároveň hluboce zaujatém duchu. S tímto typem zobrazování daných světců, zejména v podobě sv. Alžběty, se budeme setkávat v drobných obměnách po celý zbytek Schaubergerova uměleckého života. A tak, jak bylo poukázáno na samém začátku, hledejme určitou analogii nejenom u posledně popisované dvojice, ale i ve všech jeho následných dílech.

⁶²⁶ Respektive pojetí Zachariášovy i Alžbětiny draperie představuje již plně vrcholné Schaubergerovo pojetí vnímání sochařského projevu.

⁶²⁷ Schauberger opět použil svého způsobu pojetí očí a celkového výrazu tváře, který působí ve své ojedinělé, oduševnělé formě spíše jako teskný a bolestivý pohled.

⁶²⁸ Svůj pohled tak pomyslně směřuje do dolního plánu oltářního plátna, kde je zobrazen její milovaný syn (sv. Jan Křitel).

⁶²⁹ Tento způsob pojetí, kombinace dvojího pocitu vnímání, se stává Schaubergerovi opět vlastním a osobitým. Dramatické pojetí draperie v kombinaci se samotným klidným tělem (tváří) nachází zejména v pozdějším Schaubergerově sochařském projevu několik vzájemných poloh, které se tu a tam dovedou navzájem prohodit. Respektive někdy se stává vlastním „dramatem“ pojetí tváře (těla), a někdy je to zase samotná draperie a naopak.

Ještě zbývá ve stručnosti popsat samotný oltářní nástavec, završující oltářní architekturu. Ústředním dějem je zde zobrazení sv. Trojice. Kristus sedí po pravici Boha Otce (z našeho pohledu vlevo) a uprostřed je znázorněna pozemská sféra v podobě zlatené zeměkoule, která je slavnostně nesena dvojicí andělů.⁶³⁰ Nad popisovanou nebeskou scénérií vše završuje zobrazení Ducha Svatého v podobě holubice, na pozadí zlatené glorioly. V násloupí je hlavní zobrazený motiv doplněn o dvojici klečících a modlících se andělů, kteří scénu svými gesty jenom podtrhují.⁶³¹ Schauberger tak opět v určité obměně cituje fontaniovské pojetí sv. Trojice [34a], které tak dobře známe z basiliky Navštívení Panny Marie na Svatém kopečku u Olomouce.

Celkově minoritský kostel sv. Janů představuje všechny stupně vývoje Schaubergerovy umělecké osobnosti. Zdejší tvorba představuje jak polohy jeho rané fáze (Loreta), tak přechodovou pasáž zastoupenou výzdobou bočních kaplí, tak samotnou vrcholnou část je práce, představují především hlavní oltář. Nesmíme ani zapomenout na dvojici význačných protějškových oltářů Bolestné Panny Marie a Ukřižování, která taktéž reprezentuje spíše vrcholný barokní způsob pojetí oltáře.

Jan Jiří Schauberger se už skutečně stává nejenom mistrným sochařem, ale i kvalitním štukatérem. Respektive jde pořád o sochaře tvořícího s bravurou i v materiálu, jakým je tvárný štuk.

5.3.2 Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Holešově

Jan Jiří Schauberger se přibližně v polovině třicátých let 18. století dostává ke své další velké zakázce, a sice k výzdobě holešovského kostela Nanebevzetí Panny Marie.⁶³² S písemnými zmínkami o Schaubergerově činnosti se v Mariánském kostele setkáváme již u některých starších slovníkových hesel.⁶³³ Soudobá literatura zmiňuje jeho sochařskou aktivitu jen výčtem.⁶³⁴ Doposud tedy neexistuje ucelenější pojednání o zdejší sochařské výzdobě, vyjma tvorby tzv. Černé kaple, která vnikla mistrnou rukou sochaře Gottfrieda Fritsche.⁶³⁵ Nejvíce o kostele Nanebevzetí Panny Marie v Holešově pojednává ve své

⁶³⁰ Kristus se svým pohledem obrací směrem k Otci, který mu (nám) svým gestem ruky ze shora žehná.

⁶³¹ V Schaubergerově podání jde opět o toliko opěvované ztvárnění okřídlených adorujících andělů (adorantů).

⁶³² STEHLÍK 1996, 369, datuje Schaubergerův hlavní oltář správně do roku 1735.

⁶³³ THIEME/BECKER 1935, 589.

⁶³⁴ STEHLÍK 1989, 518; STEHLÍK 2006.

⁶³⁵ Gottfried Fritsch (1706–1750), žák a spolupracovník rakouského sochaře G. R. Donnera, pod jehož vlivem a poučením vytvořil zdejší sochařskou výzdobu Černé kaple (1747–1748). Již o osm let dříve se Schaubergerem se v uměleckém slova smyslu setkal při výzdobě paulánského kostela zasvěceného Narození Panny Marie na Vranově u Brna, kde realizoval výzdobu hlavního oltáře v roce 1739 (STEHLÍK 2006).

publikaci B. Samek, ale i on se zmiňuje o zdejších Schaubergerových pracech pouze výčtem jeho oltářů.⁶³⁶

Nejpodrobněji se tématu holešovského kostela věnuje M. Stehlík, který ve stručnosti pojednává o zdejší štukové výzdobě hlavního oltáře.⁶³⁷ Určitý odborný exkurz do dosavadního poznání interiérové výzdoby představuje katalog o sochaři Ondřeji Zahnerovi. Ale hned v úvodu se musíme, zatím jen krátce, zmínit o tom, že se zde naplno střetávají sochařské práce rodinných příbuzných v daleko větší míře, jak je doposud literaturou uváděno.⁶³⁸

Krátce ještě k historii samotného kostela, zasvěceného Nanebevzetí Panny Marii, který vznikl na místě původního menšího gotického kostela. V druhé polovině 17. století byl na popud zdejších majitelů holešovského panství, hrabat z Rottalu, vystavěn italským architektem Filibertem Luchese novým trojlodním ranně barokním kostel.⁶³⁹ Kdy přesně, byl však kostel přestavěn, nevíme.⁶⁴⁰ Avšak k vlastní interiérové výbavě dochází až za zdejších velkých fundátorů, manželů Františka Antonína hraběte z Rottalu a jeho ženy, Marie Cecílie hraběnky z Rottalu, kteří si sem přizvali všechny tři známé provádějící sochaře.⁶⁴¹

Výstavba kostela se nejspíš dlouho protahovala a tak byl interiér patrně dlouhou dobu vybaven určitým „provizorním“ mobiliářem. Proto dochází k jeho „horečné“ barokní vybavenosti, až v polovině třicátých let 18. století. Zakázka byla obsahově natolik rozsáhlá, že sem, zejména v její závěrečné fázi, byli pozváni hned dva mistrní sochaři spolu se svými tovaryši. My tak můžeme do dnešních časů v děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie sledovat mimořádnou součinnost Schaubergerovy a Zahnerovy dílny. Nejprve se však zaměříme na samotného J. J. Schaubergera a jeho práci.

Ještě během realizací pro brněnské jezuity ho dovedly jeho další umělecké kroky právě sem, do Holešova. Poprvé se zde věhlasný sochař a štukatér v jedné osobě objevuje někdy během roku 1735.

⁶³⁶ SAMEK 1994, 504–508.

⁶³⁷ STEHLÍK 1996, 369.

⁶³⁸ Schaubergerova dílna zde tvoří společně s Zahnerovou dílnou a jeho tovaryši.

⁶³⁹ KRSEK/VILÍMKOVÁ 1989. Architekt Folliberto Luchese (1607?–1677), který přestavěl pro hrabata z Rottalu starší holešovský zámek, se již dříve možná podílel na přestavbě starší podoby zámku ve Veselí nad Moravou (?). Holešovští majitelé svou dřívější veselskou državu prodali Želeckým z Počenic.

⁶⁴⁰ SAMEK 1994, 504, datuje výstavbu kostel do padesátých let 18. století, podle projektu F. Lucheseho, což by zhruba odpovídalo.

V průvodcovské brožurce po historických památkách města Holešova z roku 2006, se objevuje na str. 11 údaj o přestavbě kostela, který měl být postaven Janem Zikmundem hrabětem z Rottalu (1699–1717) až v roce 1708. Za autora návrhu je sice správně považován Filiberto Luchese, ale ten již nebyl tou dobou naživu. Otázkou zůstává, zdali bylo možné použít k přestavbě starších architektonických návrhů, vzniklých z rukou architekta F. Lucheseho (?).

⁶⁴¹ Jana Jiřího Schaubergera, Ondřeje Zahnera a Goetffrieda Fritsche.

Ve své první fázi sochařské výzdoby zdejšího kostela vytvořil tzv. „alla primo“, velkolepý, hluboce plastický ústřední reliéf. [22a]⁶⁴² Jde o určitý způsob „ve štku zpodobněného obrazu“ znázorňujícího námět zdejšího zasvěcení, Nanebevzetí Panny Marie.⁶⁴³ Kristova Matka [22c] je zobrazena ve spodním plánu „štukového obrazu“, jak je nesena na nebesa houfem andělů, kde již netrpělivě očekává její příchod (s nataženou rukou) Zmrtvýchvstalý Kristus [22b, 22d], přidržující se o svůj nástroj umučení - kříž. Vše završuje v nástavci postava trůnícího Boha Otce, kterou navíc doplňuje patřičný andělský doprovod.

Jak se vlastně J. J. Schauberger k pozoruhodnému námětu a způsobu ztvárnění dostal, nevíme. Můžeme se jen domnívat, že ve svém způsobu návrhu reflektuje starší tvorbu italských barokních sochařských a malířských mistrů. Za autora návrhu můžeme s opatrností považovat i jeho dlouholetého uměleckého spolupracovníka, malíře Jana Jiřího Etgense.⁶⁴⁴ Bližší stylovou shodu hledejme i na hlavním oltáři jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně, kde se svou malbou presentoval malíř F. A. Scheffler.⁶⁴⁵ Na tuto pozoruhodnou domněnku poukazuje již dříve M. Stehlík.⁶⁴⁶ Nebo nakonec J. J. Schauberger uplatnil své nepopiratelné znalosti a dovednosti v kresbě, potažmo malbě. Nesmíme ani opomenout silný Fontaniovský způsob uměleckého smýšlení, který již o několik let dříve mladému sochaři přiblížilo tvorbu italských mistrů, jako byl zejména slavný sochař Gian Lorenzo Bernini.⁶⁴⁷ Souhrnně lze říci, že jde patrně o propojení všech těchto uvedených možných faktorů, doplněných o vlastní invenci umělecké osobnosti Jana Jiřího Schaubergera. Rozhodně samotná štukatérská práce na hlavním oltáři vychází především z dokonalé kresebné průpravy zmiňovaného sochaře - štukatéra. Popišme si nyní tuto mimořádnou práci podrobněji.

Sloupové, konkávně formované retabulum vrcholí opačně vypnutím nástavcem, jímž se do prostoru niky, jako další tvárný činitel, vlévá denní světlo. Paprsky slunce tak bez cizího přičinění vytvářejí dokonalou plasticky (prostorově) vnímanou atmosféru. O tom, že s tímto světelným faktorem Schauberger zcela jistě počítal, nemůže být pochyb. S čím však, ale určitě „počítat“ nemohl, je nynější podoba svatostánku, který překrývá značnou část spodního plánu mistrovského štku. Bohužel tak dochází k jistému zatemnění

⁶⁴² „alla primo“ myslíme, že štukovou výzdobu provedl v jednom časovém období, prakticky bez větších časových přerušování (přestávek).

⁶⁴³ STEHLÍK 1996, 369; STEHLÍK 1975–1976, 89 taktéž uvádí, že se tu vlastně rozvíjí funkce malířského díla (obrazu).

⁶⁴⁴ (?) což je možná dost nepravděpodobné, a jde tak jen o naši hypotézu.

⁶⁴⁵ Oltářní plátno s námětem Nanebevzetí Panny Marie namaloval F. A. Scheffler z roku 1735.

⁶⁴⁶ STEHLÍK 1996, 369; STEHLÍK 1975–1976, 89.

⁶⁴⁷ v této souvislosti můžeme mluvit o tzv. „Fontanově berninismu“

prostoru za oltářem a my tak přicházíme o jedinečný autentický dojem, kterého si mohli „dosyta“ užít naši předci.

Sochařský děj holešovského oltáře je rozveden nejen v celém vymezeném rozsahu retáblu spolu s nástavcovou částí, ale také v mezisloupí světeckých figur. Ty sem byly Schaubergerem přidány až o několik let později. Přesto svým určitým „předstoupením“ dotváří a umocňují vnímání prostorové hloubky oltářní niky. Nejprve si povšimneme vlastního kompozičního řešení tohoto hluboce plastického reliéfu.

Celé scéna je rozvržena do tří základních plánů. Spodní sféru reprezentuje v pravé části niky zobrazení Nanebevstoupení Panny Marie [22c], která je doprovázena na nebesa dvojicí větších andělů s rozvířenými křídly a houfem drobných poletujících andílků. Matka Kristova je zobrazena v neviditelném osobním dialogu s vlastním Synem, ke kterému upírá svůj zrak a vztahuje rozpažené ruce.⁶⁴⁸ Andělé svými pohyby a gesty komunikují nejenom se zpřítomněnou Pannou Marií, ale taktéž i s diváky, čímž se tak stávají nedílnou součástí vlastního děje.⁶⁴⁹ Pocit určité větrnosti (vlivem vzdušného poryvu) je umocněn dokonalým pojetím větrem zmítaného Mariina roucha.⁶⁵⁰ Perspektivní pojetí skutečné hloubky nám dokonale vytváří především anděl po naší levici, který je k nám natočen „zády“, tedy svými křídly. Jeho vystupující letící postava je vytažena doslova ven z plánu.⁶⁵¹ Schauberger tak dovedl mistrně prodat své patrně akademické znalosti o perspektivě.

Druhé dějství nám představuje na oblacích stojící postavu Ježíše Krista [22b], který svou levou paží přidržuje svůj nástroj umučení (kříž), přičemž druhou směřuje ku pomoci své Matky.⁶⁵² Spasitel je obklopen houfem poletujících andělů v nepřeborných vířivých pohybech. Jeho andělský doprovod je ve svých gestech a pohledech opět naším jistým komunikujícím prostředníkem. Ježíš Kristus je zobrazen jako lehce svalnatý mladík, který je zobrazen v plné síle.⁶⁵³ Jeho levá, směrem k nebi obrácená dlaň, v opačně pojatém žehnajícím gestu, dává svým pokynutím najevo ona neviditelná slova své matce Panně

⁶⁴⁸ Panna Marie svými pohyby, gesty, pohledy a vnitřním duševním hnutím nám vytváří dokonalou přechodovou paralelu do druhého plánu, kde již na ni „netrpělivě čeká“ její Syn. Jde vlastně o jakýsi způsob mistrného provedení, oku neviditelného slovního dialogu (komunikaci). Už si zbývá domyslet jen patřičná slova.

⁶⁴⁹ Tuto představu nám nejvíce navozuje anděl po naší pravici, který na nás obrací nejenom svůj oduševnělý (vážný) pohled, ale navíc „k nám“ natahuje své ruce.

⁶⁵⁰ dokonalá iluze nebeské sféry, kde nechybí vítr ani mraky (oblaka).

⁶⁵¹ Ale zároveň jako by se tam (do děje) znovu letící anděl svým pohybem vracel a pomáhá Panně Marii k cestě na nebesa.

⁶⁵² Kristus („Victor“) - Vítěz nad smrtí, přijímá člověka-svou Matku Pannu Marii, která se svou láskou „zasloužila“ o budoucí víru nás všech.

⁶⁵³ Schauberger tak ukazuje i svoji druhou polohu zobrazení Kristova těla. Jeho „mrtvolná skladba“ těla, většinou u námětů Ukřižování nebo Bolestné Panny Marie pod křížem s Kristem v náručí, je pravým opakem tohoto podání.

Marii. Kristus je zahalen do bederní roušky, která vlivem větrného poryvu obtáčí celou jeho postavu. Tvář je do tvaru obráceného trojúhelníku, jemných rysů bez většího důrazu na detail. Opět zde, ale nechybí Schaubergerovské pojetí přivřených, hlubokých očí a podání pootevřených úst. Hlavu pokrývají delší rozpuštěné vlnité vlasy a hladkou pleť zdobí nešlechtěný kratší plnovous.

Celou „dvojí“ sféru dolního plánu uzavírá ve vrcholu oltářní niky Holubice Ducha Svatého. Ta je zobrazena v oltářní lucerně, vyplněné zlatavým sklem, kterým do prostoru proniká světlo.⁶⁵⁴

Nad oltářní edikulou je nástavec představující třetí sféru, trůnícího Boha Otce na nebesích.⁶⁵⁵ Postavu Stvořitele doprovází dvojice drobných andělů podepírajících nebeskou sféru (representovanou shlukem oblak). Bůh Otec je zobrazen v patřičném žehnajícím gestu, přičemž svojí levicí přidržuje pozemskou sféru - zeměkouli.⁶⁵⁶

Na samém vrcholu je znázorněn velký zlacený Mariánský monogram, který je nesen na oblacích trojící andělů ztvárněných jen v poprsí. Po stranách celou nejvrchnější sféru doplňuje dvojice malých andělských adorantů. Celkový vjem je tak dokonalý a krásně čitelný.

Jde tedy vlastně o dvojetážové pojetí oltáře, kde je vlastní prostor štukového retáblu doplněn o nástavec.⁶⁵⁷ Opět se zde Schauberger poučil od B. Fontanny, zejména na jeho svatokopeckých a velehradských oltářích.⁶⁵⁸ Čím je scéna Nanebevzetí Panny Marie nejvíce poutavá, je opět její osobité pojetí dramaticky zklidněné scény. Schauberger jako jeden z mála sochařů-štukatérů dovedl mistrně skloubit jak vnitřní expresivnost duševních stavů, tak její opačnou, klidnou polohu v jeden harmonicky sladěný celek.

Jde tedy o osobitě representovanou oduševnělou formu vrcholně barokního sochařství, které Jan Jiří Schauberger ve své tvůrčí umělecké osobě zastupoval.

Zastavme se krátce ještě u čtveřice světců stojících ve dvojicích po stranách hlavního oltáře zasvěceného Nanebevzetí Panny Marie. Schauberger se na toto místo opět vrací až s časovým odstupem. Zhruba někdy na začátku čtyřicátých let vsazuje mezi oltářní sloupoví čtveřici osobních patronů hrabat z Rottalu.⁶⁵⁹ Otázkou zůstává, zdali bylo se

⁶⁵⁴ dokonalé pojetí (iluze).

⁶⁵⁵ Jde o pomyslnou třetí a zároveň nejvyšší nebeskou sféru.

⁶⁵⁶ Bůh Otec svým pohledem shlíží k ideovému centu (Nanebevzetí Panny Marie).

⁶⁵⁷ respektive pokud nepočítáme jako za první stupeň oltářní architektury samotný vysoký postament.

⁶⁵⁸ I když Schauberger svojí oltářní architekturu podává svým osobitým způsobem, nepřestává ve svém díle reflektovat italizující prvky, representované především postavou italského štukatéra B. Fontany.

⁶⁵⁹ Čtveřice soch sem byla osazena (umístěna) patrně v časovém rozmezí mezi léty 1740–1743/1744. O vlastní spojitosti se zdejšími holešovskými majiteli, hrabaty z Rottalu, hovoří skutečnost, že jejich jména nesou jména všech čtyř zobrazených světců (František Antonín a Marie Cecílie Kateřina).

sochami počítáno již od samého začátku výstavby hlavního oltáře. S největší pravděpodobností bylo. Bez čtveřice zmiňovaných soch by byl prostor mezisloupí dost uprázdňen a navíc by chyběl jakýsi přechodný stupeň mezi spodní částí retáblu a jeho horní etáží. K tomu se tento typ nadživotních světeckých soch objevuje u všech známých Schaubbergerových realizací. Není tedy důvod si myslet, že by tomu nebylo tak i v tomto případě. Poněkud zarážející jsou jejich lehké disproporce a určitá kvalitativní nevyrovnanost.⁶⁶⁰ Za což může zřejmě skutečnost, že dané sochy nevznikaly přímo na místě, ale v sochařově dílně, a na současné místo byly osazovány až dodatečně. Svým pojetím tak lehce ubírají na celkové mimořádné kvalitě kompletního oltářního díla. Mohli bychom to přičíst i jistému dílenskému pochybení Schaubbergerových tovaryšů, které v závěru svého života sochařský mistr již dosti využíval.⁶⁶¹ Navíc byl od poloviny roku 1743 těžce nemocen a nemohl tedy vyhovět zcela všem požadavkům. Podívejme se blíže na čtveřici soch na hlavním oltáři.

Po naší levici je dvojice zastoupená sv. Kateřinou a sv. Františkem z Pauly a na opačné straně stojí sochy sv. Antonína Paduánského a sv. Cecílie. Obě ženské postavy stojící na vnější straně hlavního oltáře jsou přibližně „o půl hlavy“ větší, přičemž jejich poměr hlavy vůči tělu je přibližně 1:10. Opět se, i v tomto případě, jedná o záměrné Schaubbergerovo řešení. Na konkrávně provedené oltářní architektuře, jsou ženské sochy tedy cíleně pojednány ve větším měřítku než dvojice světců stojících blíže, ke středovému centru.⁶⁶² Sv. Kateřina a i sv. Cecílie mají stejné řešení pojetí draperie i kontrastu. Obě ženské postavy se natáčejí v esovitém prohnutí směrem k hlavnímu ideovému centru. Možná až lehce nadbytečně pojatá látková draperie v podobě dlouhých, větrem řasených spadajících plášťů je ve zcela patném kontrastu s vyváženým, ušlechtilým, klidným a

⁶⁶⁰ Opět se setkáváme u Schaubbergera v pojetí těchto nadživotních soch s určitým typem disproporce, co se týká poměru hlavy k tělu, který se z klasicky uznávaného 1:7,5/8 mění v sochařově podání na 1:9 někdy až 1:10. Ale musíme opět poukázat na záměrné sochařovo jednání, aby navodil iluzi dokonalého perspektivního vnímání daného prostoru. Případně malé proporční řešení daných soch, s menším měřítkem hlavy vůči tělu, by nám tento cílený efekt zcela jistě nenavodilo. Schaubberger tak mistrně pracuje s nabídnutým prostorem a upravuje své sochy v patřičném měřítku.

⁶⁶¹ Při bližším pohledu, především na dvojici světic, by se drobné „nuance“, poukazující na dílenskou spolupráci, přece jen našly, ale zároveň to můžeme vyloučit v širších souvislostech Schaubbergerovy dosavadní práce na všech jeho hlavních oltářích, které doposud provedl. Do zdejší holešovské zakázky totiž J. J. Schaubberger započatou sochařskou výzdobu jakéhokoliv hlavního oltáře, vždy, pokud možno, osobně dokončil. Jedinou výjimkou, zastoupenou hned dvěma příklady, jsou jeho závěrečné realizace v Jihlavě a Lulči, kde zakázku nakonec dokončil jeho švagr sochař Ondřej Zahner. Avšak právě tyto zakázky byly započaty až v roce 1743. Respektive ta Jihlavská stoprocentně, zatím co zakázka v Lulči byla započata již v roce 1741, následně však pro nedostatek peněz přerušena a znovu se rozeběhla až v roce 1743. Tou dobou byl J. J. Schaubberger již těžce nemocen.

⁶⁶² Prakticky se tak opticky vyrovnává výškový rozdíl jednotlivých soch.

jemným řešením světeckých obličejů.⁶⁶³ Co se týká ženských-světeckých tváří, jsou provedeny pro Schaubergera klasickým pojetím, jako „ušlechtilé mučednice“.⁶⁶⁴ Jemné rysy tváře, nevýrazného nosu, drobně pootevřených mandlovitých očí, doplněných o výrazná víčka, s opatrností pootevřená ústa, sepnuté vlnité vlasy, pohled upjatý k nebi, apod. Vše dokreslují patřičná (světecká) gesta delších paží a jemných tenkých prstů.

Oproti tomu jejich mužští protějšci, sv. František z Pauly a sv. Antonín Paduánský jsou ztvárněni jiným sochařským způsobem. Jejich šat je pojednán v mnohem střídmější formě. I co se týká řešení kontrapostu, dochází u něj k jistému menšímu vnitřnímu pohybu. Postavy světců jsou řešeny v mnohem větší hmotě. Těla jsou provedena v masivnější, pevnější, statictější formě, odpovídající Schaubergerovskému pojetí právě těchto světců, zejména sv. Františka z Pauly,⁶⁶⁵ jejíž nejrůznější variace najdeme zejména v kostele sv. Janů v Brně, v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kvasicích apod. Ostřejší pojetí skládané draperie u ženských mučednic je nahrazeno zaoblenějším, plynulejším způsobem modelace a řešením záhybových přechodů. S postavou světce sv. Antonína Paduánského se setkáváme u Schaubergera vůbec poprvé, podobné ztvárnění sice nabízí postava sv. Kajetána u brněnských minoritů, ale jde o zcela jiné kompoziční řešení. Světec je zobrazen, jak se sklání k dítěti v náručí. Z celkového provedení je patrné, že nejde zrovna o jednu z nejlepších Schaubergerových prací. Jak samotný sv. Antonín, tak nemluvně v náručí, jsou ztvárněni v přílišných, nadbytečných hmotách a navozují nám nepřiměřený masivně pojatý objem.⁶⁶⁶

Závěrem však i přes drobné Schaubergerovy chyby (nedostatky), jmenovitě tedy u čtveřice osobních patronů, hrabat z Rottalu, působí celková kompozice vyrovnaným a kompaktním dojmem. Především samotné velkolepě pojaté řešení celoštukového retáblu s námětem Nanebevzetí Panny Marie zasluhuje přinejmenším obdivného uznání. Nebojme se tedy použít našeho oblíbeného výrazu, že se jedná o mistrovskou práci vyzrálého sochaře-štukatéra Jana Jiřího Schaubergera, které nemá aspoň v moravském měřítku obdoby.⁶⁶⁷

⁶⁶³ S tímto kontrastním pojetím se u sochaře J. J. Schaubergera konkrétně setkáme u sochy sv. Barbory v Kvasicích a jinde.

⁶⁶⁴ Termínem „ušlechtilé světice“ máme na mysli zejména dvojici mečem s'atých světic: sv. Barboru, sv. Kateřinu Alexandrijskou, potažmo sv. Cecílii. Podobným způsobem ztvárnění (řešení) obličejů se vyznačuje i Schaubergerovo pojetí samotné Panny Marie.

⁶⁶⁵ i když i zde se setkáme s určitým lukovitým prohnutím světce.

⁶⁶⁶ přílišnou objemovou hmotnost, která byla Schaubergerovi vytýkána především u raných děl se zde objevuje na sklonku jeho uměleckého života znovu, i když na jeho obranu v trochu jiné poloze.

⁶⁶⁷ Toto tvrzení částečně sdílí i Miloš Stehlík, který podtrhuje jeho vlastní invenci tohoto italizujícího a velmi zajímavého celoštukového řešení hlavního oltáře.

HLADÍKOVÁ 1999, 75, dodává: „že jde o všeobecně považované mistrovské dílo“.

Nyní se budeme věnovat i zbylé sochařské výzdobě vytvořené rukama sochaře Jana Jiřího Schaubergera. Avšak se tato další část nebude tolik zabývat vlastním stylovým popisem nýbrž samotnou kritikou Schaubergerova díla na základě důkladné stylové analýzy. Velký důraz bude kladen na zjištění (určení) skutečného, nebo jen možného, autora či spoluautora Schaubergerovi všeobecně připsaných děl. Jak často uvádí většina soudobé literatury, zdejší zakázku si rozdělili především dva sochaři doslova „rovným dílem“.⁶⁶⁸ Schauberger je většinově (nesprávně) považován za autora hlavního oltáře, kazatelny, šestice bočních oltářů blíže k presbytáři, zatím co Ondřej Zahner provedl křtitelnicí a zbylou šestici oltářů, blíže k západnímu průčelí kostela.⁶⁶⁹ Novodobější literatura připouští jejich vzájemnou uměleckou spolupráci, především a jen na výzdobě kazatelny a křtitelnice.⁶⁷⁰ Nikdo si však nepovšimnul stylových neshod a zcela patrných nesrovnalostí u dalších bočních oltářů. My se pokusme některá připsaná autorství pomocí důkladnější stylové analýzy potvrdit či vyvrátit nebo nakonec přiznat společný podíl obou umělců (sochařů).⁶⁷¹

Zůstaňme nejprve v prostoru presbytáře, kde se na jeho evangelijní straně nachází mistrně pojatá kazatelna.⁶⁷² Kazatelna [25] s prolamovanými nebesy nesoucími mohutný baldachýn, který je rozevírán trojicí letících andělů, s hlavní postavou andělského trubadúra [25], nachází svůj ideový vzor s v kostele sv. Isidora v Lulči [32a, 32b]. Obě kazatelny zcela patrně vznikly z jedné ruky, pravděpodobně i v přibližně stejném časovém období. Holešovská kazatelnu můžeme tedy datovat do rozmezí let 1741–1743/1744.⁶⁷³ Postavy hlavních andělských trubadúrů jsou více než podobné, prakticky téměř identické. Na vzájemnou shodu poukazují nejrůznější detaily, jako je řešení spojovací kartuše s nápisem⁶⁷⁴, modelace draperie mohutného látkového baldachýnu, stejně tak jako způsob ztvárnění jejího nástavce zakončeného gloriolou⁶⁷⁵ plnou drobných poletujících andělských figur, zobrazených převážně jen v poprsí, apod., se navzájem podobají (shodují). Jen

⁶⁶⁸ SAMEK 1994, 504–508; STEHLÍK 1996, 369. J. J. Schauberger provedl štukovou výzdobu šestice bočních oltářů a O. Zahner ztvárnil zbylou čtveřici. Práci si měli oba sochaři rozdělit téměř mechanicky, na polovic. Toto tvrzení je však chybné.

⁶⁶⁹ Přinejmenším na některých z šestice připsaných oltářů se spolupodílel ve větší míře jeho švagr Ondřej Zahner. Velký otazník zůstává i nad sochařskou-štukovou výzdobou kazatelny a křtitelnice. J. J. Schauberger zůstává s určitostí (jistotou) autorem štukových prací na hlavním oltáři.

⁶⁷⁰ STEHLÍK 2006; JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2009, 24–27.

⁶⁷¹ J. J. Schaubergera a O. Zahnera.

⁶⁷² S jejím, téměř na vlas identickým pojetím jsme se již setkali v kostele sv. Isidora v Lulči. Zde jsme však přiznali J. J. Schaubergerovi jen autorství architektonického řešení (návrhu). Štukovou výzdobu jsme připsali jeho tovaryši, Janu Adamu Nesmannovi, a zde tomu bude patrně taky tak.

⁶⁷³ přesněji se pravděpodobně jedná o rok 1743.

⁶⁷⁴ Kartuš nese nápis: „Kdo z Boha jest, slovo Boží slyší“.

⁶⁷⁵ Gloriola je doplněno o hebrejský nápis „Jahve“.

k holešovské kazatelně je přistaveno boční schodiště, kdežto kazatelna v Lulči má vlastní přístup zezadu.⁶⁷⁶ V obou případech považujeme za hlavního architekta a realizátora návrhu sochaře Jana Jiřího Schaubergera, ale samotnou štukovou výzdobu připisujeme jeho tovaryši, Janu Adamu Nesmannovi, případně i jinému štukatérovi z Schaubergerova okruhu (dílny).⁶⁷⁷ I když zcela patrným a nepopíratelným protiargumentem našeho tvrzení je samotné fontaniovské pojetí, především andělských trubadúrů. Přesto nám samotné „řezbářské pojetí štukatérské práce“ připadá bližší spíše zmiňovanému J. A. Nesmannovi.⁶⁷⁸ Možná je však skutečným autorem někdo úplně jiný, s určitostí nic zásadního netvrdíme a tak i nadále ponecháváme prostor k dalšímu bádání.⁶⁷⁹ Vůbec otázka Schaubergerových kazatelen je dosti složitá (ošemetná). Málo, který nalezený archivní doklad o nich mluví, podrobněji píše a pojednává. Jedinou stylově podloženou kazatelnou, která je s největší pravděpodobností dílem sochaře J. J. Schaubergera, je řečniště v kostele sv. Janů v Brně.⁶⁸⁰ Proto není předmětem našeho zájmu, právě toto stylově obtížně prokazatelné téma (Schaubergerových kazatelen), jak již bylo dříve předesláno.

Věnujme se nyní podrobněji zdejší křtitelnici [26], která se nachází na epištolní straně, v přímé ose proti kazatelně. Soudobou literaturou je křtitelnice, až na drobné výjimky, připisována společně Janu Jiřímu Schaubergerovi a Ondřejovi Zahnerovi.⁶⁸¹ Velmi pozoruhodné je především její samotné architektonické řešení. V této souvislosti můžeme mluvit o tom, že autorem vlastního architektonického pojetí byl sochař Jan Jiří Schauberger, avšak na následné štukové výzdobě se nejspíš příliš (aktivně) nepodílel.⁶⁸²

⁶⁷⁶ tedy nemá viditelné boční schodiště.

⁶⁷⁷ STEHLÍK 1973, 182. Brněnský sochař původem Němec, narozený 1710 v Mohuči a zemřel 1773 v Brně, taktéž byl farníkem u sv. Jakuba jako jeho učitel Jan Jiří Schauberger. Kdy přesně nastoupil k Schaubergerovi do učení, nevíme, ale stalo se tak patrně nejpozději v roce 1740, kdy se v Brně oženil.

Takže v Holešově mohl působit jako již vyzrálý, něco přes třicet let starý, sochařský tovaryš. Jde pouze o domněnku, ale faktem zůstává, že pro J. J. Schaubergera skutečně po roce 1740 pracoval a některé jeho zakázky po smrti nebo ještě během těžké nemoci dokončoval, jako např. kazatelnu u jezuitů v Brně.

⁶⁷⁸ jde jenom o subjektivní hypotézu.

⁶⁷⁹ Momentálně se nejvíce přikláníme k názoru, že většinovým autorem je J. J. Schauberger, který však nechal volnou rukou některému z pomocných tovaryšů.

⁶⁸⁰ Bohužel i u minoritů dobové doklady (účetní knihy) chybí, ale svým provedením trůnící Ecclesie je naprosto jasnou záležitostí J. J. Schaubergera. S podobnou jistotou se již nesetkáme u žádné z jeho rukou navržených kazatelen.

⁶⁸¹ STEHLÍK 2006; JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2009, především 24–27.

⁶⁸² Křtitelnice je mimořádně kvalitní dílo, zvláště po stránce architektonického a kompozičního řešení. Kristův křest je zobrazen v poloze (v hlavní ose) mezi pozemskou a nebeskou sférou. Klečící Ježíš Kristus přijímá křest od proroka sv. Jana Křtitele, přičemž jejich nohy spočívají na poměrně dosti velké, plasticky modelované zeměkouli (představující onu pozemskou sféru), kterou pomyslně protéká posvátná řeka Jordán (zobrazena v jemném, stříbřeném reliéfu). Samotná zeměkoule ve své spodní části přechází v mořskou, konkávně pohnutou lasturu, kterou podepírá dvojice z mramoru tesaných andílků. Postava sv. Jana Křtitele je doplněna o jeho charakteristické atributy křesťanské víry, tenký zlacený kříž, křtící misku, knihu a u nohou sedícího beránka. Za scénou Kristova křtu je ztvárněna bohatě modelována těžká draperie, posetá poletujícími

Naši domněnku potvrzuje charakteristický, znatelný Zahnerův rukopis, patrný zejména v provedení „srdcovitých tváří“, ale i ve stylu pojetí modelace štukové hmoty.⁶⁸³ V opomnění nesprávně zůstal hlavní Zahnerův spolupracovník při tvorbě tohoto křestního námětu, a sice sochař Jan Michal Scherhauf, jehož rukopis je v některých partiích (částech) práce taktéž znatelný.⁶⁸⁴ Domněnka Scherhaufovy možné spolupráci je odvozena pouze na základě určité stylové podobnosti, avšak chronologicky popravdě moc nesejí. Zmiňovaný umělec byl tou dobou až příliš mladý, aby mohl ve skutečnosti realizovat námět „Kristova křtu“, a tak můžeme považovat za hlavního autora štukové výzdoby křtitelnice sochaře Ondřeje Zahnera.⁶⁸⁵ Ponechejme v této otázce menší otazník nad vlastním autorem křtitelnice.⁶⁸⁶

Podívejme se kritickým pohledem uměleckého historika na šestici bočních oltářů, které jsou všeobecně připisovány sochařovi Janu Jiřímu Schaubbergerovi. Nevíme přesně, jak došla odborná literatura, věnující se této problematice bočních oltářů, k závěrečnému, téměř mechanickému, rozdělení mezi oba zdejší sochaře. Schaubbergerův švagr sochař Ondřej Zahner se však, minimálně aktivně, podílel na jednom z nich, než literatura všeobecně uvádí. Přesněji na oltáři Panny Marie Růžencové, který je jednoznačně osazen jeho sochami sv. Petra a Pavla. My se teď pokusme ve stručnosti popsat uváděnou šestici bočních oltářů a při vlastním stylovém rozboru nezapomínejme na jejich protějškovou orientaci.⁶⁸⁷ U všech Schaubbergerových retáblů bude přihlíženo na komparaci (vzájemnou stylovou analogii) s jeho předešlými a i následně vzniklými sochařskými díly. Velkým

rejem andílků, kterému vévodí postava andělského trubadúra. Vše je završeno prolamovaným baldachýnem sepnutým kartuší, s příznačným nápisem: „Jeden Pán, Jedna Víra, Jeden Křest“. Nad vším tím je zobrazena postava trůnícího Boha Otce na pozadí andělské glorioly, s námětem Božího oka, Postava Boha Otce k nám ze shora shlíží, přičemž natahuje svoji paži v láskyplném gestu, směrem k ústřední scéně Kristova křtu.

⁶⁸³ Sochař Ondřej Zahner se vyznačoval svým charakteristickým pojetím obličejů na principu obráceného trojúhelníku po celou jeho uměleckou kariéru. V této souvislosti můžeme mluvit, o našem vlastním termínu: „srdcovitý obličej“.

⁶⁸⁴ I když nutno dodat, že J. M. Scherhaufovi bylo tou dobou necelých dvacet let (narozen 1724) a naplno začal spolupracovat s O. Zahnerem až na konci čtyřicátých let a v padesátých letech pracuje již mnohdy zcela sám a zůstává věrný svému osobitému pojetí „Křtu Páně“, jako jeho hlavního sochařského námětu. Po Zahnerově smrti dokončoval jeho započatou práci na sloupu Nejsvětější Trojice v Olomouci, zemřel 1792.

⁶⁸⁵ Zahnerův rukopis je na zdejší křtitelnici mnohem patrnější, než údajný Schaubbergerův. Ten není čitelný v žádné její partii, ani v podobě sedícího Boha Otce, který nám štukovou výzdobu křtitelnice završuje. S určitostí lze postavu Boha Otce připsat jedinému autorovi, a sice O. Zahnerovi, jako i dvě postavy - účastníky křtu, Jana Křtitele a Ježíše Krista.

⁶⁸⁶ Jinými slovy řečeno: „nezbývá, než ponechat prostor dalšímu bádání, které snad v budoucnu vnese do celé problematiky více světla.“

⁶⁸⁷ Jak již z předešlých kapitol víme, Schaubberger kladl velký důraz u protějškových oltářů na jejich vzájemnou propojenost a orientaci, která byla dána nejenom samotným ikonografickým programem, dodaným především ze strany objednavatele, ale byla navíc obohacena o Schaubbergerův osobitý, sochařsky pojatý, neviditelný dialog.

pojítkem i nadále zůstává jeho předchozí rozsáhlá zakázka v minoritském kostele u sv. Janů v Brně.

Zůstaňme tedy na epištolní (jižní) straně u zmiňovaného oltáře sv. Panny Marie Růžencové.⁶⁸⁸ Původně byl však oltář zasvěcen raně křesťanskému mučedníkovi, sv. Vavřincovi, jak dokládají „zbylé“ postavy nad retáblem, které v rukou nesou palmové ratolesti a vavřínový věnec.⁶⁸⁹ Patrocinium oltáře bylo změněno patrně rodinou tehdejších nových holešovských pánů, Vrbnů z Vrbna, jejichž erbovním znakem byl nahrazen původní znak rodiny hrabat z Rottalu.⁶⁹⁰ V nástavci je obraz sv. Jana Křtitele datovaný do poloviny 19. století. Zaměřme se však zejména na samotné postavy světců (apoštolů) stojících po stranách oltářního retabula. Apoštol Pavel se nachází po naší pravici, jak se svým tělem vyklání směrem k ústřednímu ideovému poli. V jeho rysech tváře se naplno objevuje klasické pojetí Zahnerovy obličejové modelace. Hlava je „řezána“ do tvaru obráceného trojúhelníku, charakteristický znak práce zmiňovaného Schaubbergerova švagra.⁶⁹¹ Podobné řešení svatopavelské postavy najdeme u sochaře Ondřeje Zahnera na jeho výzdobě hlavního oltáře v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Novém Jičíně z roku 1739, kde se nachází apoštol Pavel v podobném řešení, byť v lehké obměně.

To stejné platí i o protějším apoštolu sv. Petru, který svým kompozičním pojetím odpovídá rozhodně více sochařovi Ondřejovi Zahnerovi než J. J. Schaubbergerovi. Gesto jeho zdvíhající se pravé paže, v níž třímá pomyslné klíče od nebeské brány, je nanejvýš identifikujícím znamením s tvorbou bavorského rodáka.⁶⁹² Jedním z hlavních argumentů je samotné ztvárnění Kristových apoštolů, které J. J. Schaubberger nikdy ve svých pracích

⁶⁸⁸ SAMEK 1994, 507. Současné oltářní plátno Panny Marie Růžencové je dílem malíře Gustav Kautznera z roku 1860.

⁶⁸⁹ Původně zde byl zobrazen ve štku raně křesťanský mučedník sv. Vavřinec (Laurentinus). S tímto světcem jsme se již v Schaubbergerově podání setkali v minoritském kostele sv. Janů v Brně, kde je sv. Laurentinus zobrazen po boku svých mučednických spolubratrů sv. Štěpána, na oltáři sv. Jana Nepomuckého (evangelijní strana). Svatý Vavřinec je zde zobrazen v dalmatice, jak přidržuje svůj nástroj umučení - rošt. Můžeme se tedy domnívat, že zde byla patrně socha podobného stylového řešení. Otázkou zůstává, zdali ji dělal J. J. Schaubberger nebo O. Zahner, který oltář doplnil svými apoštoly. Patrně tento námět ztvárnil sám J. J. Schaubberger jako dvojici andělů s palmovými ratolestmi, které jsou s určitostí jeho prací, přičemž svému švagrovi přenechal ony „horlivce ve víře“, apoštoly sv. Petra a Pavla.

⁶⁹⁰ Nyní je po restaurátorském čištění na původní místo navrácen rodový znak hrabat z Rottalu. Ten však zase nenachází současnou spojitost s oltářním plátnem Panny Marie Růžencové, které sem věnovali právě nový Majitelé Holešovského panství, rodina Vrbnů z Vrbna.

⁶⁹¹ Pro O. Zahnera tady hovoří další obličejové detaily, jako například mandlovité oči lemované tenkými, ostře řezanými víčky, zobrazeny dosti daleko od sebe, dále pak provedení dlouhého ostrého nosu, čela, vousů apod. Něčím podobným se o něco později prezentoval i Schaubbergerův žák, sochař a řezbář Jan Adam Nesmann, když vybavil dvojici apoštolů poutní kostel sv. Martina v Lulči. Svě dílo, sochařkou výzdobu hlavního oltáře, realizoval v rozmezí let 1751/53–1760.

⁶⁹² JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2009, 8. Sochař Ondřej Zahner se narodil 7. července roku 1709 v bavorském městečku Etterzhausen, poblíž Řezna. Jak je ostatně doloženo v Olomoucké matrice měšťanů z let (1688–1742) SOKA Olomouc, Archiv města Olomouc, M 1-1. Knihy, inv. č. 2191, sign. 32, kde byl Ondřej Zahner zapsán jako „Bildhauer von Etterhausen aus Francken...“

nerealizoval.⁶⁹³ Proto se právem domníváme, že jde pouze a výhradně o práci sochaře Ondřeje Zahnera.

Protějškem tohoto retábla je na evangelijní (severní) straně stojící oltář zasvěcený sv. Anně.⁶⁹⁴ Oltářní plátno s motivem svaté Anny Samotřetí je datováno do roku 1743.⁶⁹⁵ Nad obrazem je na štítě zobrazen rodový znak (erb) Trautmansdorffů, odkazující na původní rodovou příslušnost hraběnky Marie Cecílie Kateřiny z Rottalu, rozené z Trautmansdorfu. Někdy se v literatuře objevuje údaj o tom, že původní oltář byl zasvěcen sv. Jiří, ale již samotné, zcela původní, oltářní plátno, i sama skutečnost, že andělé nad ním nesou korunku z růží, poukazují na skutečnost, že šlo od samého začátku o zasvěcení sv. Anně.⁶⁹⁶

Po stranách je oltář doplněn o Schaubergerovy sochy sv. Rozálie (z našeho pohledu vlevo) a sv. Kolumbána.⁶⁹⁷ S postavou sv. Kolumbána nemáme nejmenší problém s připsáním zdejšího „vojenského světce“ jedinému většinovému autorovi, sochaři Janu Jiřímu Schaubergerovi. Stylovou podobnost najdeme zejména na jeho postavách sv. Floriána, se kterým bývá tento patron často zaměňován.⁶⁹⁸

Naproti tomu je socha sv. Rozálie, na domnělé Schaubergerovo dílo, zobrazena dosti neobvykle. Objevuje se zde nový typ mladé světice s kulatější a jemnější tváří. Draperie je modelována v tenké až „průsvitné“ vrstvě, která přiléhá, pokud možno co nejtěsněji, k tělu světice. Nicméně se zřejmě nejedná o dílo samotného J. J. Schaubergera, ale jde o práci některého z jeho pomocníků.⁶⁹⁹ Schaubergerovému možnému rukopisu se

⁶⁹³ Alespoň tedy doposud nebyly nalezeny žádné jeho práce těchto apoštolských světců.

⁶⁹⁴ SAMEK 1994, 505 uvádí, že byl původně zasvěcen sv. Jiřímu (?), přičemž obraz od neznámého autora je datován do roku 1743. Jinými slovy, zhruba do doby vzniku samotného oltářního retáblu.

⁶⁹⁵ Ústřední obraz „svaté Anny Samotřetí“ zobrazuje Pannu Marii s malým Ježíškem na klíně, sv. Annu a andělský doprovod hrající na flétny. Oltářní nástavec je taktéž doplněn o Pannu Marii s Ježíškem a sborem (několika) apoštolů kolem nich. Obrázek nese všeobecně uznávaný název „Příbuzenstvo Kristovo“.

⁶⁹⁶ Oltář mohl být nakonec zasvěcen i osobní patronce hraběnky z Rottalu, sv. Cecílii (?), ale je to jen nepodložená domněnka vycházející ze symbolů růží a palmové ratolesti v rukou poletujících andělů. Ponechme však zmiňované zasvěcení sv. Anně. S určitostí však šlo o oltář ztvárněného na přání samotné zdejší fundátorky, hraběnky Marie Cecílie (Kateřiny) hraběnky z Rottalu. Její skutečný záměr (o zasvěcení oltáře) se již nejspíš nedovíme.

⁶⁹⁷ s učením svatého Kolumbána se vyskytl menší problém, zdali jde skutečně o něho. V některé literatuře je tento světec nesprávně považován za sv. Floriána, kterého svým zjevem nápadně připomíná. Opět jde o Schaubergerův typ vojenského patrona, bojovníka za víru, ve zbroji. Štít sv. Kolumbána zdobí zlacený chrismon, který tak nahrazuje svatofloriánský velký štít s kopím a praporem, či zobrazení mlýnského kola u jeho nohou.

⁶⁹⁸ podobnost nalézáme jak na kamenné statui sv. Floriána v Olomouci, ale taky u stejného světce v kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého v Kvasicích, který je v tomto případě umístěn na oltáři sv. Rodiny po boku mučednice sv. Barbory, ale i na jiných místech Schaubergerovy působnosti.

⁶⁹⁹ S podobným typem řešení draperie a modelací tváří, rukou apod. jsme se měli možnost setkat zejména v kostele sv. Isidora v Lulči na Vyškovsku. Vzájemná shoda je především patrná na oltářním nástavci hlavního oltáře sv. Isidora. S určitostí však nemůžeme říct, o koho jde. Nicméně neznámý sochař-štukatér se vyznačuje umělecko-řemeslným stylem velmi blízkým J. J. Schaubergerovi.

socha vymyká zejména v její obličejové části řadou dílčích chyb a nesrovnalostí.⁷⁰⁰ Co se však týká samotného proporčního řešení, vykazuje socha sv. Rozálie velmi slušnou kvalitu sochařského díla. Světici zdobí na hlavě zlacená korunka s růží a v rukách přidržuje kříž, ke kterému v tichosti shlíží. Klidná, oduševnělá-niterná stránka je zde však bezezbytku zachována a dobře tak kontrastuje (vyvažuje) s vlastní scénou protější sochy zastupující horlivého bojovníka pro Víru, sv. Kolumbána.

Celá skupina posledně zmiňovaných soch na oltářích sv. Anny a sv. Panny Marie Růžencové je provedena v lehce nadživotních velikostech. Ze čtveřice zmiňovaných soch je tedy Schauberger prokazatelně autorem pouze sochy sv. Kolumbána, přičemž u sochy sv. Rozálie zůstává malý otazník, kdo je jejím skutečným zhotovitelem.⁷⁰¹ U dvojice apoštolů je s největší pravděpodobností, blížící se jistotě, autorem sochař Ondřej Zahner. Samotný sochař a štukatér Jan Jiří Schauberger oproti tomu provedl návrhy jejich architektonického řešení, včetně štukové výzdoby oltářních nástavců. Souhrnně tedy můžeme říci, že jde u této protějškové dvojice oltářů o společné dílo obou zmiňovaných sochařů a jejich dílen.

Další dvojici protějškových oltářů tvoří oltář zasvěcený sv. Janu Nepomuckému a oltář sv. Tekly [24a]. Oba retábly jsou umístěné při dělících sloupech chrámového trojlodí, a jsou natočené směrem k západnímu průčelí kostela. Jelikož je zde vlastní prostor dosti stísněn (stlačen), tak jsou jak samotné retábly, tak zejména jejich sochy, provedeny menších velikostech, než u zbylých bočních oltářů.

Oltář sv. Jana Nepomuckého vystavěný u sloupu severní lodi je doplněn o dvojici soch sv. Valentýna (vlevo) a sv. Blažeje (napravo). Zmiňovaná dvojice biskupských mučedníků vhodně doplňuje vlastní ikonografii celého oltáře svatojánského mučedníka, zobrazeného na zdejší oltářní plátně.⁷⁰² Na oltářním nástavci je znázorněn údajný mučedníkův jazyk v gloriole, doplněný o andělský doprovod, který nám svou gestikulací na zobrazenou relikvii upozorňuje. Obě štukové sochy jsou ztvárněny v lehce podživotních velikostech.⁷⁰³ Vzájemnou analogii hledejme opět u brněnských minoritů, kde Schauberger podobné řešení uplatnil na oltáři sv. Erasma, zde je však dvojice biskupů doplněna o dvojici andělů u jejich nohou, ke kterým obrací své pohledy. Zde jsou však sochy světců

⁷⁰⁰ Pravé oko je z nepohledové strany o několik centimetrů níže a vůbec celá pravá strana obličeje není dotazena do finální podoby. Celé tváři vévodí nezvykle velký, dlouhý nos. Oči a ústa jsou až příliš malé (drobné) a nenesou tak žádné charakteristické prvky Schaubergerovy tvorby.

⁷⁰¹ Mohlo by jít o Schaubergerova dlouholetého spolupracovníka Jana Adama Nesmanna nebo o někoho nám doposud neznámého, sochaře z jeho okruhu.

⁷⁰² Oltářní plátno neznámého autora, znázorňující sv. Jana Nepomuckého, jak uctívá obraz Madony s dítětem, je datováno do roku 1743.

⁷⁰³ cca okolo 160cm.

doplněny jen o patřičné biskupské insignie, jako je berla, mitra a (kniha). Zajímavé je však samotné proporční řešení a především jejich esovité prohnutí. Navíc se vyznačují dané mužské figury užším provedením ramen a tím i celé modelace těla, která je spíše příznačná pro Zahnerovu tvorbu ve štku. Ale nejspíš jde skutečně o dílo Jana Jiřího Schaubergera, který se „poučil“ od svého kolegy a i díky nedostatku místa vymodeloval postavy biskupů v menší (subtilnější) hmotě. Štíhlé pojetí figur s tradičně větším poměrem hlavy vůči tělu, nám dává opět dokonalou iluzi většího prostoru. Závěrem můžeme oltář sv. Jana Nepomuckého považovat za dílo J. J. Schaubergera a jeho sochařské dílny.⁷⁰⁴

Podobné řešení vykazuje i oltář sv. Tekly [24a], stojící tentokrát při pilíři v jižní části boční lodi. Retábl je obohacen barokním obrazem znázorňujícím sv. Teklu s křížem od neznámého autora. V nástavci je zobrazeno Boží oko v gloriole doplněné o houf andělů. Po stranách oltáře jsou sochy sv. Karla Boromejského [24b] (vlevo) a sv. Františka z Assisi (napravo).⁷⁰⁵ Obě sochy opět nacházejí svoje vzdálené protějšky nejenom v minoritském kostele sv. Janů v Brně, ale i v servitském kostele sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou.⁷⁰⁶ I v tomto případě jsou světci znázorněni v lehce podživotních velikostech, subtilních, esovité prohnutých postavách, apod. Platí zde stejná slohová charakteristika jako u protějškového oltáře sv. Jana Nepomuckého. Obě sochy tedy vykazují rukopis Schaubergerovy tvorby ve zcela patných znacích jeho práce ve štku. Jde o čisté, ve svých formách pevné a prakticky v dokonalosti vedené dílo, a tudíž nemůže být o autorovi sebemenších pochyb. Ikonografickou souhru podtrhuje společný motiv (atribut) u všech tří mučedníků, a tím je Kristův kříž. Pouze u postavy sv. Františka je tento příznačný atribut „nahrazen“ stigmaty. Oltář vznikl ve stejném časovém období jako jeho protějšek zasvěcený sv. Janu Nepomuckému, tedy kolem roku 1743.⁷⁰⁷

Zůstaňme na jižní straně boční lodi a zaměřme svou pozornost na další Schaubergerův oltář, zasvěcený sv. Floriánu. Architektura oltářního retáblu se vyznačuje velkolepým fontaniovským pojetím, tolik typickým pro Jana Jiřího Schaubergera, i když je zde měřítko přirozeně menší než na jeho velkolepě budovaných hlavních oltářích.

⁷⁰⁴ Přidáním podílu Schaubergerovy dílny jsme užili proto, že se nám jeví dílo po celkové stránce jako společné dílo celé sochařské manufaktury. Musíme brát taktéž v potaz, že dílo vzniklo patrně v rozmezí let 1741–1743, spíše se přikláníme až k roku 1743 a tehdy, jak již víme, Schauberger zůstal ve své nemoci doma, v Brně.

⁷⁰⁵ Obě sochy jsou zahaleny do patřičných řádových oděvů.

⁷⁰⁶ Respektive podobnou sochu sv. Františka Boromejského nalezneme v minoritském kostele sv. Janů v Brně na oltáři sv. Šebestiána (epištolní - jižní strana lodi), zatímco podobného františkánského světce, avšak ve zcela jiném měřítku, najdeme na oltáři Bolestné Panny Marie v servitském kostele sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou.

⁷⁰⁷ přesněji v rozmezí let 1741–1743.

Ústupkovitě modelovaný oltář, vystavěný na čtveřici zdvojených sloupů⁷⁰⁸, nese prolamované kladí, doplněné o mistrně modelovanou andělskou sféru s ústřední postavou v životní velikosti ztvárněného anděla zobrazeného na středové ose, těsně nad oltářním plátnem.⁷⁰⁹ Po stranách oltářního retáblu jsou umístěny Schaubergerovy sochy sv. Kajatána (vlevo) a sv. Františka Xaverského (vpravo). Světci jsou provedeni ve skutečných, životních velikostech. O tom, že jde s největší pravděpodobností o J. J. Schaubergera nemůže být pochyb. Obě postavy křesťanských misionářů se podobají svým stylem mnoha jiným Schaubergerovým dílům. Vzdálenou analogii (předlohu) hledíme například v jezuitském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně [21] nebo v servitském kostele sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou [29c, 29d].⁷¹⁰ Světci jsou opět zobrazeni v esovitém prohnutí a natácejí se svými rameny k ústřednímu ději. Způsob nanášení štukové hmoty poukazuje svou jemnou modelací drapériových valérů na osobitý Schaubergerův cit pro detail. Postavy opět působí velmi klidně, vyrovnaně a oduševněle, ale zároveň je možné z výrazů jejich tváří cítit jistý druh vnitřního napětí (exprese). Nechybí ani patřičně zobrazená ikonografie obou misionářů. Sv. František je zobrazen s křížem třímajícím ve své natažené paži směrem k nebi, je oděn do větrem rozevlátého kněžského hávu (ornátu) se štolou kolem krku. Naproti němu stojí sv. Kajetán, jenž je zobrazen ve strohém theatinském hávu se zlaceným reliéfem připomínajícím rozzářené slunce, na kterém je zobrazena malá postava dítěte v nízkém reliéfu. Celkově jde opravdu o mistrně pojaté oltářní dílo.

Protějškem oltáře sv. Floriána je na severní straně stojící oltář sv. Jana Sarkandera [23], který byl původně zasvěcen sv. Máří Magdaleně.⁷¹¹ Změna původního patrocinia proběhla jistě krátce po jeho beatifikaci, tedy někdy po roce 1859.⁷¹² Oltářní architektura je

⁷⁰⁸ Dvojice předních sloupů je kuželovitého tvaru, zakončených kompozitními hlavicemi, přičemž zadní dvojice je oproti tomu čtvercového průřezu a je svou zadní stranou včleněna do výplně samotného retáblu. Jinými slovy jde o konkávní řešení tohoto bočního oltáře, který nás tím jakoby vtahuje do ústředního děje.

⁷⁰⁹ Plátno zobrazuje sv. Floriána, jak hasí požár města Holešova. Autorem obrazu je malíř Jan Křtitel Kisling (obraz je datován do roku 1817).

⁷¹⁰ U brněnských jezuitů hledíme spojitost se sochou sv. Františka Xaverského na hlavním oltáři, datovaného do rozmezí let 1737–1740. Ve Veselí u servitů hledíme jistou spojitost s podobou sv. Julie z Falconieri, která má pro změnu na své hrudi zlacenou eucharistii, kterou svým tělem doslova „vstřebává“, ale především stylovou podobnost hledíme u další dvojice zdejších františkánských světců, sv. Františka z Asissi a sv. Petra z Alkantary (člena františkánského řádu terciářů). Všechna veselská Schaubergerova díla vznikla patrně do roku 1739, respektive okolo roku 1738.

⁷¹¹ Kdy přesně bylo změněno patrocinium, nevíme, ale patrně se tomu tak stalo ve druhé polovině 19. století, ze kterého pochází oltářní obraz, tehdy ještě blahoslaveného, Jana Sarkandera (datovaného do roku 1860), autorem oltářního plátna je malíř Gustav Kautzner. Svatý Jan Sarkander, jak víme, na zdejší farnosti působil v letech 1616–1619.

⁷¹² Jan Sarkander byl blahorečen 15. září 1859 papežem Piem IX. Stalo se tak jistě i pod vlivem velké úcty zdejších obyvatel ke „svému holešovskému mučedníkovi“. Jeho ostatky nalezneme vystavené na bočním oltáři sv. Jana Sarkandera.

identická jako u oltáře sv. Floriána.⁷¹³ Po stranách retáblu se nachází dvojice pozoruhodných soch sv. Anny (vlevo) [23a] a sv. Barbory (napravo) [23b]. V Schaubergerově osobitém podání je dokonale zobrazen kontrast dvojí rozličné fáze života. Postava sv. Anny je ztvárněna (presentována) jako stařecká, strhaná, utrápená žena, a oproti tomu sv. Barbora jako mladá, krásná a energická dívka.⁷¹⁴ Jde tedy o zobrazení dvou protipólů života a vlastně i samotné víry. Sv. Anna je natočena směrem k nám, zatímco pohled sv. Barbory směřuje do hlavního ideového centra (do středu obrazu). Obě ženské figury se vyznačují dramaticky modelovanou, hustě řasenou draperií, oblých přechodů. Sv. Anna přidržuje jako svůj vlastní atribut knihu a sv. Barbora svírá ve své pravé ruce zlacený kalich. Na hlavě zdobí mladou mučednici královská korunka, připomínající nám její urozený původ. Popisovaná dvojice ženských soch nachází opět své protějšky na „nesčetných“ (mnoha) místech v dosavadním poznání Schaubergerova díla.⁷¹⁵ Jedná se tedy zcela jistě o jeho práci.

Souhrnně tedy můžeme dodat, že sochař a štukatér Jan Jiří Schauberger je s určitostí autorem výjimečné štukové výzdoby hlavní oltářní niky a dále pak je většinovým tvůrcem pětice bočních - protějškových oltářů. Ze všeobecně uznávaného počtu šestice Schaubergerových oltářů, lze na základě důkladné stylové analýzy vyjmout sochařskou výzdobu v podobě dvojice apoštolů na retáblu zasvěcenému (dnes) Panně Marii Růžencové.⁷¹⁶ Sochy sv. Petra a sv. Pavla jsou podle zcela jasně patrných znaků dílem sochaře Ondřeje Zahnera. Zbylá pětice oltářů se vyznačují osobitým rukopisem sochaře – štukatéra Jana Jiřího Schaubergera a jeho dílny.⁷¹⁷

Ve zdejších kostele Nanebevzetí Panny Marie se projevila jedinečná součinnost dvojice hlavních sochařů a jejich dílen, Jana Jiřího Schaubergera a Ondřeje Zahnera. Oba sochaři-štukatěři si zde práci nerozdělili rovným dílem, jak je všeobecně uváděno, nýbrž svou tvorbu propojili v jedinečně harmonický fungující celek, který jednak ctí osobnost svého uměleckého protějšku, ale každý z nich přidává vlastní, osobitou invenci. Původní ikonografický program byl sice změnou patrocina několika oltářů lehce „narušen“, ale přesto nedošlo k úplnému přetržení vzájemné kontinuity u všech zdejších retáblů.

⁷¹³ včetně oltářního nástavce, který má taktéž identické štukové řešení jako zmiňovaný oltář sv. Floriána.

⁷¹⁴ odhodlaná pro svou víru objevovat to nejcennější, co má, a sice svůj vlastní život.

⁷¹⁵ Zejména postavu sv. Anny najdeme v drobných obměnách hned na několika místech, například v Kvasicích, Moravské Třebové nebo v postavě sv. Alžběty z hlavního oltáře u minoritů v Brně. Schaubergerovo podobné řešení světice sv. Barbory, opět nejvíce hledejme v kostelích v Kvasicích a ve Veselí nad Moravou.

⁷¹⁶ oltářní architektura i nadále zůstává dle čitelného rukopisu dílem Schaubergerovým.

⁷¹⁷ s bližší určitostí je J. J. Schauberger je vlastním (většinovým) autorem trojice oltářů, osazených jeho štuky, a sice sv. Jana Sarkandra (původně zasvěceném sv. Máří Magdaleně), sv. Tekly a sv. Floriána. Společným dílem Schaubergera a jeho dílny jsou oltáře zasvěcené sv. Anně a sv. Janu Nepomuckému.

Sochař Ondřej Zahner v celkovém součtu vybavil interiér trojlodí svými štuky tedy o pěťici oltářů, převážně v západní části kostela, které vykazují jednoznačné znaky osobního (uměleckého) přiblížení se dílům Jana Jiřího Schaubergera.⁷¹⁸ Na jednom z nich má být dokonce zachycena i jeho vlastní podobizna. Na oltáři sv. Josefa je vpravo posazena socha neobvyklého světce, sv. Aphronia, která má být vlastním autoportrétem Ondřeje Zahnera.⁷¹⁹ Ve skutečnosti však jde spíše o sochu poukazující právě na zdejší rozsáhlou součinnost obou sochařů. Socha sv. Aphronia je oděna do kavalířského oděvu (sochařského tovaryše), který na sobě má zástěru a u jeho nohou jsou další příznačné symboly – kladivo a dláto.⁷²⁰ Schaubbergerův švagr je taktéž většinovým autorem sochařské výzdoby křtitelnice a navíc doplnil fasádu průčelí o výtečnou kamennou sochu Panny Marie (Immaculaty). Ondřej Zahner doplnil svými pracemi ve štuky i zdejší kostel sv. Anny a kapli sv. Martina.

Závěrem ještě zbývá dodat, že Jan Jiří Schaubberger se do Holešovského kostela vracel v časových rozestupech. Dokonce se můžeme domnívat, že se zde ukázal patrně hned (minimálně) čtyřikrát.⁷²¹ V první fázi provedl štukovou výzdobu hlavního oltáře, který je správně datován do roku 1735. V druhém dějství se sem vrací, aby provedl výzdobu dvojice protějškových oltářů sv. Jana Sarkandera (respektive původně sv. Máří Magdaleny) a sv. Floriána, které se dá datovat zhruba do konce druhé poloviny třicátých let 18. století.⁷²² Ve stejném časovém rozmezí zřejmě probíhala i sochařská výzdoba a výstavba retáblů zasvěcených sv. Anně a sv. Panně Marii Růžencové (dříve sv. Vavřince).⁷²³ Po třetí se do Holešova Schaubberger vrací, aby provedl výzdobu dvojice

⁷¹⁸ Ondřej Zahner je autorem čtveřice (resp. pěťice) oltářů: na evangelijní (severní) straně Oltáře Zvěstování Panny Marie, se sochami soluňských bratří sv. Cyrila a Metoděje a oltáře Povýšení sv. Kříže doplněnou o dvojici postav - Panny Marie a sv. Jana Evangelisty. Na epištolní (jižní) straně boční lodi je O. Zahner autorem oltáře sv. Josefa se sochami sv. Rocha a sv. Aphronia a oltáře Sedmibolestné Panny Marie, doplněný o štuky sv. Dominika a sv. Jana z Mathy (zakladatele řádu trinitářů), kteří v Holešově po nějaký čas působili. Posledním, námi připsaným oltářem je na retabulum Panny Marie Růžencové, se Zahnerovými sochami apoštolů sv. Petra a Pavla.

⁷¹⁹ v záměrně nepublikované místní průvodcovské brožurě jsme našli zápis obsahující úsměvnou větu, že se ve zdejším kostele Nanebevzetí Panny Marie se nachází „světový unikát, vlastní autoportrét sochaře Jana Jiřího Schaubergera“. Autoři myslí zmiňovanou sochu sv. Aphronia.

⁷²⁰ Jde tedy o dílo, které má poukázat na velký podíl obou sochařů a jejich dílen na celkové výzdobě interiéru kostela Nanebevzetí Panny Marie. Dříve byla socha považována za sv. Isidora, ale během restaurátorských prací byl objeven na podstavci původní nápis se jménem sochařského patrona.

⁷²¹ Přesný počet čtyř delších pracovních pobytů J. J. Schaubergera v Holešově není signifikantní. Jde jenom o hrubý odhad, vycházející zejména ze stylové analýzy Schaubbergerova díla.

⁷²² Přesněji by snad dalo dílo datovat do rozmezí let 1737–1741. Určujícím faktorem je i datum prvního svěcení, které proběhlo 22. října 1741. Domníváme se, že tou dobou byla již hotova zmíněná dvojice protějškových oltářů.

⁷²³ Zde se však domníváme, že Jan Jiří Schaubberger je pouze autorem architektonického návrhu oltářních retáblů. I když nutno dodat, že štuková výzdoba jejich nástavců vykazuje Schaubbergerův rukopis. Jde tedy v tomto o jeho dílo, avšak sochy apoštolů provedl na oltáři Panny Marie Růžencové sochař Ondřej Zahner a

bočních oltářů sv. Jana Nepomuckého a sv. Tekly, která se dá datovat do rozmezí let 1741–1743. Z celé pětice Schaubbergerových oltářů je patrně tím úplně nejstarším oltář sv. Jana Sarkandera [23], respektive dvojice ženských postav, sv. Anny [23a] a sv. Barbory [23b] z tohoto oltáře, které podle svého sochařského pojetí spadají do rozmezí let 1735–1737/1738.⁷²⁴ Pravděpodobně naposledy se ve zdejší kostele objevuje J. J. Schaubberger při osazení čtveřice soch hlavního oltáře, které sem byly instalovány někdy v průběhu roku 1743.⁷²⁵ V průběhu let 1741–1744, probíhaly zřejmě i štukatérské práce na kazatelně a křtitelnici, společné dílo sochařů J. J. Schaubgera a Ondřeje Zahnera. Nesmíme však zapomenout dodat, že na všechna zmiňovaná data neexistuje prozatím žádný dobový archivní materiál a vycházíme tak pouze z důkladné stylové analýzy sochařova dosavadního díla. Určitým (menším) vodítkem nám budiž známé datum vysvěcení zdejšího kostela Nanebevzetí Panny Marie.

První slavnostní konsekrace tedy proběhla za přítomnosti olomouckého biskupa Jakuba Arnošta hraběte z Lichtensteina, dne 22. října roku 1741. Tou dobou byl již zcela jistě hotov hlavní oltář, respektive jeho štuková výzdoba záoltářního prostoru edikuly, včetně nástavce a taktéž je možné se domnívat, že byla z větší části provedena i čtveřice zmiňovaných oltářů.⁷²⁶ Nehledě na přesnou dataci jednotlivých uměleckých děl, se ve zdejší kostele projevil Jan Jiří Schaubberger nejenom jako mistrný sochař a štukatér, ale také jako zkušený a znamenitý architekt, projektant a patrně i jako hlavní organizátor prováděných prací. Zřejmě i díky jemu samotnému se zde mohli svými uměleckými díly podílet nejenom mnohokrát zmiňovaný Ondřej Zahner, ale i mnozí další méně známí sochaři (tovaryši) jako Jan Adam Nesmann, Jan Kammereit, Wolfgang Träger a další, již bezejmenní umělci.⁷²⁷

Holešovský kostel svou mimořádnou kvalitou sochařského díla, kterou završuje svými pracemi taktéž výtečný sochař Gottfried Fritsch, upoutá již na první pohled každého uměnímilovného diváka, jako upoutal i nás. Teď zůstává nejenom na nás samotných, ale i na dalších badatelích, aby se podrobněji věnovali tomuto tématu a podařilo se jim tak objasnit doposud zcela nevyjasněné otázky. Velkým přínosem by jistě bylo nalezení

na oltáři sv. Anny je J. J. Schaubberger autorem sochy sv. Kolumbána, přičemž jeho protějščí sochu sv. Rozálie provedl neznámý sochař z jeho dílny.

⁷²⁴ Nejvíce této skutečnosti napovídá samotný způsob modelace látkové draperie, která se vyznačuje četným řášením s plynulým přechodem v podobě oblých hran.

⁷²⁵ Respektive nejpozději v první polovině roku 1743, kdy byl sochař J. J. Schaubberger zdrav. Možná se zde sochy objevily již při svěcení v roce 1741, ale patrně se tak stalo v průběhu let 1742/1743.

⁷²⁶ oltářů Sv. Anny, sv. Panny Marie Růžencové, sv. Jana Sarkandera a sv. Floriána.

⁷²⁷ i zde se jedná pouze o nepodloženou domněnku. Skutečností zůstává, že zmiňovaná trojice sochařů, tou dobou skutečně pracovala v sochařských dílnách J. J. Schaubgera a O. Zahnera.

dobových archiválií, jež by mohly podložit veškeré dosavadní hypotézy, které obsahují dílčí nesrovnalosti. S poděkováním především samotným sochařům, ale taktéž i zdejšími duchovními správci a vůbec obyvatelům sarkandrovského Holešova, se s tímto impozantním místem loučíme.⁷²⁸ Pomalu se tedy přesuňme na jihovýchodní cíp Moravy, přesněji do Veselí nad Moravou, kde nás nečeká opět nikdo jiný, než znamenitý sochař a štukatér v jedné osobě, Jan Jiří Schauberger.

5.3.3 Kostel sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou

Samotný sochař a štukatér Jan Jiří Schauberger byl během celé druhé poloviny třicátých let⁷²⁹, takřka neustále vytížen prací na dvou, třech či více zakázkách souběžně a tak se v průběhu druhé poloviny třicátých let 18. století objevuje i v servitském kostele, zasvěceném sv. Andělům Strážným. Jak již víme z předešlých kapitol, Schauberger se na Slovácku objevuje především díky olomouckému kanovníkovi Janu Felixovi Želeckému, který byl do své smrti, hlavním fundátorem celého kostela a především dvojice protějškových oltářů.⁷³⁰ Bohužel do dnešní doby nebyly doposud nalezeny, žádné dobové archivní materiály, které by toto tvrzení podložily nebo vyvrátily.⁷³¹ Literatura je vůbec tím, co nám k bližšímu poznání Schaubergerova díla ve zdejší servitském kostele chybí.

Prakticky jedinou současnou literaturou, která pojednává o zdejší servitském kostele je publikace z dílny musejní a vlastivědné společnosti, Veselsko.⁷³² Doplnující informace nalezneme i u starší práce sepsané R. Hurtem a B. Němečkem, nesoucí názvem Veselí nad Moravou – Dějiny města.⁷³³ Odborná literatura se k dané problematice

⁷²⁸ Především velkou zásluhou holešovských farníků se můžeme nyní těšit skutečnosti, že v současné době probíhá důkladné, postupné restaurování (čištění) postupně všech bočních oltářů a jejich sochařských štuků. Restaurátorské práce byly ku prospěchu i z mnoha jiných důvodů, jako je například zjištění (následné opravení) mnoha chybných označení světeckých postav na zdejších oltářích. Většina štuků (soch) totiž ukryvala na svých podstavcích původní nápisy, o jakého světce skutečně jde.

⁷²⁹ Zejména mezi léty 1735–1740.

⁷³⁰ Schaubergerových oltářů, zasvěcených Bolestné Panně Marii a Stětí sv. Barbory. Jan Felix Želecký se stává však zejména většinovým fundátorem oltáře sv. Barbory a hlavními programátory druhého, „milostného“ oltáře, byli patrně sami servité, avšak s jistým přispěním olomouckého kanovníka. Fundaci nad oltářem Bolestné Panny Marie posléze přebírá nový majitel veselského panství František Karel hrabě Chorynský.

⁷³¹ I když v tomto ohledu jsme vynaložili nemalé úsilí, při bádání po nejrůznějších moravských archivech, které by mohly obsahovat nějaké materiály (archiválie), vztahující se k samotnému servitskému kostelu a městu Veselí nad Moravou vůbec, ale doposud bez dílčího úspěchu. Jistý zdroj poznání zcela jistě ukryvá doposud ne zcela dostatečně zpracovaný fond okresního archivu v Hodoníně, obsahující část písemných materiálů, odvezených právě z veselské farnosti (uložené do současnosti v neroztříděných, neinventarizovaných a nefoliovaných kartonech).

⁷³² NEKUDA 1999. Bližší informace nám podává především Jaroslav Sedlář, autor kapitoly o zdejších uměleckých památkách (395–483), zejména na stranách 441–448.

⁷³³ HURT/NĚMEČEK 1973.

vyjadřuje jen zmínkou o Schaubergerově zdejší účasti.⁷³⁴ Dalším zdrojem poznání jsou dvě diplomové práce, obsahující řadu nepřesností a nesrovnalostí, typu chybného přiřčení a nesprávného stylového popisu.⁷³⁵ V tomto ohledu je určitým způsobem přínosná a našemu poznání dosti nápomocná zdejší farní kronika, i když jde pouze o opis z konce 19. století.⁷³⁶ Nezbyvá nám tedy nic jiného, než být při bližším zkoumání odkázáni sami na sebe. Než se však dostane k vlastní stylové analýze, zmiňme zásadní skutečnost, že i přes doposud nenalezené dobové archivní materiály, jde skutečně o dílo sochaře – štukatéra Jana Jiřího Schaubergera, i když tu a tam se ještě dnes objeví nesprávné připsání díla brněnskému sochaři Ondřejovi Schweiglovi, který, jak víme, byl v jistém slova smyslu Schaubergerovým pokračovatelem.⁷³⁷ Při badatelské činnosti musí být kladen důraz na vlastní vzájemnou ikonografickou provázanost obou protějškových oltářů, jednoho zasvěceného Bolestné Panně Marii, stojícího na evangelijní straně, a oltáře Stětí sv. Barbory, umístěného naproti u jižní zdi kostela. Jan Jiří Schauberger zde, jako i na jiných místech, vytvořil umělecké dílo ve svém osobitém pojetí jednotného, harmonicky, ikonograficky a především vzájemně provázaného celku.

5.3.3.1 Protějškové oltáře Bolestné Panny Marie a Stětí sv. Barbory

Po vstoupení do oválné chrámové lodi se zastavme až v jejím pomyslném středu, kolem něhož po obou stranách stojí Schaubergerovy mistrně ztvárněné protějškové oltáře: vlevo Bolestné Panny Marie pod křížem [29] a napravo Stětí sv. Barbory [30].⁷³⁸ Oltářní

⁷³⁴ STEHLÍK 1996, 92; STEHLÍK 1989, 517; STEHLÍK 1975–1976, 58, pozn. č. 33, STEHLÍK 1960, 629.

⁷³⁵ HLADÍKOVÁ 1999, zejm. 52–54, dále 7, 56, 73. autorčina práce obsahuje řadu nesprávných popisných, stylových, ikonografických chyb, atributizací apod. Tím nechceme však říci, že by šlo o nekvalitní práci, ba naopak, jen nebyla věnována zdejšímu Schaubergerovu dílu dostatečně dlouhá pozornost.

HORNÁNSKÁ 1956, ve své diplomové práci na téma: Moravský sochař Ondřej Schweigl, připisuje dílo obou protějškových oltářů právě jemu a ne J. J. Schaubergerovi, přičemž oltář zasvěcený Stětí sv. Barbory, patrně omylem autorka přejmenovala na oltář Stětí sv. Kateřiny. Brněnský sochař Ondřej Schweigl skutečně ve zdejší kostele působil a provedl neméně mistrnou sochařskou-štukovou výzdobu, ale pouze hlavního oltářního ratabla, které doplnil svým oltářním plátnem věhlasný rakouský malíř F. A. Maulbertsch. Ondřej Schweigl je taktéž tvůrcem polociboriového svatostánku, s dvojicí klečících adorujících andělů. Hlavní oltář je správně datován do rozmezí let 1789/1790–1792, kdy byl pravděpodobně úspěšně dokončen. Dokonce se nám zachoval i samotný Schweiglův kresebný návrh celého oltářního retáblu, který je dodnes uložen v archivu MG v Brně.

⁷³⁶ FARNÍ KRONIKA 1899–1942.

⁷³⁷ Jako důkaz, že byl sochař Ondřej Schweigl dílem J. J. Schaubergera natolik ovlivněn, nám může posloužit sama skutečnost, že vybavil svými plastikami interiér klášterního kostela Bolestné Matky Boží v Uherském Hradišti, kde zhotovil čtyři oltáře, z nichž je pro nás nejceněnější protějšková dvojice bočních oltářů Piety a sv. Barbory. Jeho práce zcela patrně probíhala pod vlivem starších Schaubergerových prací právě ve Veselí. Tato jeho mistrovská díla vznikla mezi léty 1770–1773.

⁷³⁸ Tvar chrámové lodi je vystavěn na půdorysu hloubkového oválu, a dvojice popisovaných oltářů stojí na její středové diagonále. Respektive se nachází po stranách lodi, v místě pomyslného křížení hlavní chrámové osy a boční, kolmé diagonály.

retáby jsou zasazené do mělkých, takřka neznatelných bočních kaplí, jejichž prostor svou štukovou výzdobou bezezbytku vyplňují.⁷³⁹

Oba tyto mistrně provedené štukové boční oltáře vznikly, jak již dnes víme, z jedné ruky vynikajícího brněnského sochaře Jana Jiřího Schaubergera.⁷⁴⁰ Na úvod uvedme (připomeňme) několik pro naše poznání důležitých událostí, písemně doložených skutečností. Slavnostní konsekrace za přítomnosti světícího biskupa Jakuba Arnošta z Lichtenštejna se odehrála 25. října 1739. V tento den se odehrálo nejenom svěcení těchto krásných oltářů, ale šlo o slavnostní vysvěcení celého chrámu. Podle doložených zápisů z farní knihy dostal Schauberger za tuto práci zaplacen po 4 000 zlatých za každý oltář.⁷⁴¹ Otázkou zůstává věrohodnost tohoto zápisu.⁷⁴² Pravdou však je, že J. J. Schauberger dostal již 15. října 1735 za část prací zaplacen z panské pokladny 473 zlatých.⁷⁴³ Odkaz Františka Karla hraběte Chorynského z roku 1739 nám uvádí, že byla poskytnuta finanční částka ve výši 3 000 zlatých a nadační suma 1 000 zlatých na dokončení oltáře Bolestné Panny Marie.⁷⁴⁴

Hlavními donátory tedy byli kanovník Jan Felix Želecký a František Karel hrabě Chorynský. Přičemž Jan Felix Želecký byl především donátorem oltáře sv. Barbory a hrabě Chorynský se svým štědrým finančním darem zasloužil o výstavbu oltáře Bolestné Panny Marie pod křížem.⁷⁴⁵

V Schaubergerově zdejší práci se opět projevuje úzký vztah k berniniovskému pojetí tvorby mísící se s fontanovským vystavěním oltářních kompozic a silná vazba na Itálii.⁷⁴⁶ Jeho hlavním ideovým učitelem zůstává i nadále italský sochař, štukatér a architekt Baldassare Fontana, který, jak víme, přináší na Moravu nový prvek ilusivní realistické berniniovské tvorby v reakci na algardiovskou tradici.⁷⁴⁷ Na obou oltářích opět uplatnil

⁷³⁹ Jejich představené, po stranách stojící dvojice nadživotních světeckých soch navíc lehce vystupují z vnitřního plánu do vlastní chrámové lodi. Opět je zde navozena dokonalá iluze větší hloubky bočních oltářů, než je ta skutečná.

⁷⁴⁰ Dříve považovány za dílo brněnského sochaře Ondřeje Schweigla.

⁷⁴¹ FARNÍ KRONIKA 1899–1942, 164.

⁷⁴² Nicméně jde o jeden z mála literárních zdrojů, které k problematice výzdoby servitského kostela sv. Andělů Strážných ve Veselí nad Moravou vůbec máme. Berme věrohodnost zdejší kroniky z jistým nadhledem, ale vezněme si z ní své dílčí poznatky, které obsahuje.

⁷⁴³ HURT/NĚMEČEK 1973, 108. Autor bohužel neuvádí zdroj, ze kterého své poznání čerpal.

⁷⁴⁴ SEDLÁŘ 1999, 444. I zde opět chybí citace původní literatury (archivního materiálu), i když Sedlář zcela jistě čerpá ze stejného zdroje jako R. Hurt, přičemž suma odpovídá částce uvedené ve zdejší farní kronice, jen je rozdělena na dvě účetní položky.

⁷⁴⁵ Oba zmiňovaní Veselští páni a donátoři výstavby Schaubergerových protějškových oltářů, zde pod jejich základy našli každý i své místo posledního spočinutí (v kryptě)

⁷⁴⁶ STEHLÍK 1991, 26.

⁷⁴⁷ Opět se zde objevuje Schaubergerovo poučení u fontanovských prací na Klášterním Hradisku u Olomouce, Svatém Kopečku u Olomouce a Velehradě.

římskou formu vystavění sloupové architektury retáblů přecházející volně v nástavec.⁷⁴⁸ Svoji vícefigurovou kompozici organicky propojil nejen s okolními, doplňujícími štuky, ale také s vlastním prostorem architektury, v dokonalou iluzi optické jednoty, neboť jedním z jeho hlavních tvárných principů se pro něho stalo i samotné světlo. Schauberger opět prokázal, že mistrně ovládá nejenom techniku práce ve štuky, ale že reálně počítá s důležitým faktorem vlastního, skutečného místa i se všemi jeho vnějšími vlivy.⁷⁴⁹

Ještě, než se budeme podrobněji zabývat důkladnou stylovou analýzou jednotlivých veselských oltářů, připomeňme si skutečnost, že J. J. Schauberger zde zcela patrně reflektuje svoji starší realizaci protějškovým oltářů Bolestné Panny Marie [20] a Ukřižovaného [19] pro minoritský kostel sv. Janů v Brně, kterou provedl zřejmě okolo roku 1732. Právě tato dvě díla jsou nápadně podobná se zdejšími oltáři a budou tak podrobena vlastnímu stylovému porovnání (srovnání).

5.3.3.1.1 Oltář Stětí sv. Barbory

Oba veselské oltáře jsou komponovány do klasické trojúhelníkové kompozice, doplněné po obou stranách o další volné sochy v nadživotní velikosti, které nás tak vtahují do centra celého dění. Jde o dokonalé perspektivní řešení těchto sousoší.

Oltář Stětí sv. Barbory [30a] stojící na epištolní straně kostela je přibližně dvanáct metrů vysoký a je kompletně vystavěn z kombinace mramoru a různobarevného štuky.⁷⁵⁰ Celá scéna je zasazena do niky dělené jemnými pilastry, která je uzavřena po bocích dvojicí štukových sloupů a konkávně prohnutých pilířů s imitací mramoru, zakončených zlacenými kompozitními hlavicemi nesoucími úseky kladí, na nichž spočívá bohatě profilovaná a prolamovaná volutová římsa z černého štuky. Celý oltář je konkávně prohnut a od úrovně okolní podlahy vyvýšen dvěma stupni.

Spodní menza je patrně uvnitř zděná a zvnějšku obložená mramorovými deskami. Na menze dnes nalezneme svatostánek se soškou Panny Marie Hostýnské z roku 1880. Nad vlastní mensou se nachází oltářní dvoustupňový nástavec, se šesticí nízkých (zlacených) reliéfů s výjevy ze života sv. Barbory. Tyto reliéfy nám postupně zachycují (čteno zprava doleva): Útěk před rozhněvaným otcem (pohanem), Úkryt v lese, Vypátrání světice,

⁷⁴⁸ Protějškové oltáře se stávají v Schaubergerově podání opět monumentálním sloupovým retáblem na konkávním půdorysu nesoucí kladí v podobě prolamované volutové římsy, na níž spočívá hlavní dvojice adorantů, a vše je zakončeno klasickým, plynulým nástavcem, doplněným o patřičný andělský doprovod (v podobě menších štukových andílků).

⁷⁴⁹ Jako je právě denní světlo, které dovedl J. J. Schauberger mistrně využít ve svůj prospěch, za vlastního přispění, v podobě precizně budované iluzivní perspektivy.

⁷⁵⁰ Přičemž zcela jasně převažuje štuk. Mramor je použit jen na dva stupně schodů a vlastní oltářní mensu.

Dovlečení k soudci Marcionovi, Mučení sv. Barbory a Uvítání Pannou Marií a Ježíškem. Mezi třetím a čtvrtým reliéfem je umístěn představený, konvexně vypouklý oltářní svatostánek s pozlaceným reliéfem Ukřižovaného.

Nástavec je ještě rozdělen dvojicí v červeném štku provedených konzol, na nichž spočívají sochy předstupujících světic sv. Juliany de Falconieris [30d] (vlevo) a sv. Kláry (napravo).⁷⁵¹ Nad nástavcem je dělicí profilovaná římsa, na které je vystavěna vlastní sloupová architektura. Opět se zde setkáváme v Schaubergerově podání se čtveřicí zdvojených sloupů, různých tvarů (průřezů).⁷⁵²

V oltářní edikule je zobrazena ústřední, dramaticky laděná scéna Stětí sv. Barbory [30b]. Klečící světice s poodhaleným dekoltem a s rukama sepjatýma, s klidnou tváří, umocněnou jen jemně pootevřenými ústy a očima hledícími k zemi, čeká na zasazení smrtelného úderu od svého otce [30c]. Krk i ramena byly před popravou odhaleny, dlouhé vlasy odsunuty stranou, bohatě řasená draperie shrnutých šatů a zvlněného pláště akcentuje s hladkou pletí ramen i dekoltu. Její jemný a oduševnělý výraz ve tváři s pootevřenými ústy a zdůrazněnými, téměř zavřenými víčky, v nás budí pocit jisté bázně a napětí. Vlasy jsou svázány dozadu tenkou mašlí a na královský původ poukazuje už jen drobná zlacená korunka.

Celý trup je vytočen od hlavní osy směrem k západní straně kostela, hlava však zůstává vytočena v centrální ose. Sepjaté ruce kopírují pohyb trupu a jsou drženy dále od těla, aby bylo snad možno lépe zasadit smrtící ránu. Čepel meče jakoby se už dávno dotknula její krásné hladké pleti. Prsty obou rukou úplně (těsně) do sebe nezapadají, jde jen o lehké vzájemné propletení. Světice se nepřestává vroucně modlit a jak je známo, hned po seknutí meče se sesune k zemi pod úderem blesku i sám její kat - vlastní otec.

V Schaubergerově díle se také zřejmě poprvé objevuje postava krásné, mladistvé a hluboce zbožné světice.⁷⁵³ S podobným typem jsme se však měli do jisté míry možnost setkat již v kostelích Holešově a Kvasicích.⁷⁵⁴ Avšak v tomto konkrétním případě jde skutečně o ojedinělé Schaubergerovo ztvárnění ženského obličej, se kterým nenalezneme

⁷⁵¹ Vlastním popisem obou světeckých soch se budeme krátce zabývat níže.

⁷⁵² Průřez čtverce najdeme u sloupů stojících blíže k ústřední oltářní nice a kruhový průřez oproti tomu nese dvojice sloupů, stojících na vnějším okraji vlastní oltářní architektury.

⁷⁵³ HLADÍKOVÁ 1999, 73. Autorka uvádí možnost, že by mohla být Schaubergerovou předlouhou dokonce i jeho žena Marie Therezie. Nepochybně jde, konkrétně v tomto případě, o mimořádně krásnou sochu světice a i Schaubergerova manželka byla zcela jistě půvabná dáma, jak ji známe z portrétu malíře F. A. Palka, jejího druhého manžela. Otázkou zůstává, zdali by si sochař skutečně troufnul zpodobnit svoji vlastní ženu v této, přinejmenším neradostné, scéně.

⁷⁵⁴ Socha sv. Barbory z oltáře sv. Jana Sarkandera v kostele Nanebevzetí Panny Marie, datována okolo roku 1738 a sv. Barbora na oltáři sv. Rodiny v kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého v Kvasicích, datována okolo roku 1740.

žádnou bližší shodu.⁷⁵⁵ Celá tvař je komponována do tvaru obráceného trojúhelníku, čímž se především vyznačoval jeho švagr O. Zahner. Určitou podobnost s jeho pojetím obličeje, zde skutečně najdeme [37].

Postava Barbořina otce Dioskura stojící nad ní a je do široka rozkročena. Meč svírá pevně oběma rukama a vede tak silně svůj stylizovaný náprah. Z bližšího prozkoumání je však zcela patrné, že je rukojeť příliš krátká a tak je meč pevně uchopen jen Dioskurovou pravou rukou, přičemž levá je sepnuta v podobném držení a jen „naoko“ připomíná silné sevření. Samotná čepel je zase oproti tomu příliš dlouhá a při domyšleném protažení její dráhy úderu by nezemřela jenom světice, ale přinejmenším i dvě další zakomponované mužské postavy po obou stranách hlavního děje. Jde však jen o dvě malé výtky tohoto jinak velkolepého sousoší. Navíc tyto drobné detaily neubírají nic na samotném Schaubergerem mistrně pojatém, vnitřním dramatu celého ústředního děje – Stětí sv. Barbory.

Její rozhněvaný otec je oděn po tureckém způsobu, tedy s korunovaným turbanem na hlavě, ve zbroji, v hustě řasené sukničce nad kolena a pláští, obut ve vysokých řemínkových botách.

Trup jeho těla směřuje zprava doleva, přičemž levá noha je nakročena dopředu a pravá se nám ztrácí někde vzadu za řasěným pláštěm. Je zde kladen velký důraz na stabilitu a sílu, s jakou bude veden samotný úder mečem.

Z detailu vousaté tváře je patrný silný emociální prožitek Dioskurova hněvu a zlosti. Rty jsou zataženy a zuřivý pohled očí kmitajících na všechny strany dává tušit, co všechno se mu mohlo v danou chvíli odehrávat v hlavě.

Po jeho levici předstupující postava starce, zahalená do dlouhého pláště s kapucí, poukazuje na skutečnost, že se zřejmě jedná o pohanského kněze, možná samotného soudce Marcinia, který měl světici přesvědčit o správnosti pohanské víry. Starý muž s tváří zakrytou plnovousem a zahalenou hlavou do dlouhého šatu spadajícího v trubkovitých skladech na ramena, před sebou drží zlacenou figurku a sklání se k světici, jako by ji chtěl ještě jednou přesvědčit o neuváženosti jejího rozhodnutí.

Zlatá soška je zde nejspíš jako analogie ke zlatému teleti a pohanským modlám obecně.

⁷⁵⁵ S jedinou výjimkou a tou je nápadná podobnost se sochou sv. Kateřiny Alexandrijské z ruky Ondřeje Zahnera. Dřevěná plastika se nachází na oltáři sv. Anny v piaristickém kostele Panny Marie Těšitelky a je datováno před rokem 1743. Již na první pohled je patrné, že se nechal O. Zahner svým švagrem víc než inspirovat.

Postava mladého muže se zvláště stříženými licousy, stojící v pozadí po světčíně pravici, jakoby celou dramatickou scénérii vůbec nevnímala. Pohledem brázdí místo nad hlavou starce. Svým ležérním postojem v určitém druhu kontrapostu a vytočenou pravou paží opřenou v bok, dává tušit jistý vlastní nezájem. To stejné se však nedá říci o výrazu jeho tváře, zvláště pak ustrašených očí a pootevřených úst. V levé paži úzkostlivě svírá pochvu meče a jako by litoval toho, že se do jisté míry přičinil o popravu nevinné ženy.

Často tento mladík bývá omylem ztotožňován s pastýřem opírajícího se o hůl.⁷⁵⁶ Z bližšího ohledání je však zcela patrné, že ona „hůl“ končí již u jeho kolen, a tudíž se zcela jistě nejedná o pasteveckou hůl, nýbrž o zmiňovanou pochvu meče. Jeho vlasy jsou zajímavě propleteny šátkem. Oděn je do dlouhého pláště přehozeného přes pravé rameno tak, že jeho druhé rameno a část jeho mužné hrudi jsou odhalené. Jeho oděv, přepásaný je jen tenkým páskem, sahá vpředu ke kolenům. Plášť vzadu splývá volně až k zemi. Mladík je obut do vysokých, plných, patrně kožených jezdeckých bot, které mu pomalu sjíždějí z holení.

Svou vytočenou pravou paží podhaluje detail páskem kůže opletené rukojeti jeho dýky (spíše však koňského biče). Je patrné pochopitelné se domnívat, že šlo o vojáka (důstojníka či velitele osobní stráže), ale hlavně jezdce na koni, jak o tomto tvrzení svědčí řada již zmíněných detailů. O koho, v podobě zděšeného mladíka, skutečně jde, dodnes nevíme.⁷⁵⁷

V pozadí přímo na nice je zobrazena trojice na obláčcích nesených okřídlených andělů. Přímo nad hlavou krále Dioskura je dvojice v poprsí zobrazených andělíčků, kteří strachem ve tvářích pohlížejí jeden na druhého. Téměř ve středové ose niky je zobrazena celá postavička odlétávajícího andílka, držícího pevně ve svých rukou dvě pozlacené palmové ratolesti jako symbol vítězství nad touto „hanebnou“ smrtí.⁷⁵⁸

Před dvojicí představených pilířů a sloupů, po pravici sv. Barbory, stojí socha sv. Juliány z Falconieris [30d], ztvárněná v nadživotní velikosti. Je zobrazena se zářící, zlacenou hostií. Sv. Juliána jak je známo, pro svou pokročilou nemoc žaludku nemohla

⁷⁵⁶ HLADÍKOVÁ 1999, 54. Tento omyl neviděla (nenapsala) jenom citovaná autorka, ale i řada dalších pisatelů. Patrně nikdo nepřikládá tomuto detailu větší pozornost a vidí jen ruku mladíka s „něčím“, co bez podrobnějšího pohledu připomíná vyčuhující pasteveckou hůl.

⁷⁵⁷ Nejspíš to není ani z hlediska bližšího poznání Schaubegerova díla tolik podstatné. Někdy bývá mladík ztotožňován s možným budoucím manželem sv. Barbory, kterého jí otec za ženicha vybral. Což je vskutku možné. Zřejmě je přehnané se domnívat, že jde o vlastní autoportrét samotného J. J. Schaubegera, který by byl zde zobrazen v paralele se svojí ženou Marií Therezií, ztvárněnou v podobě sv. Barbory.

⁷⁵⁸ HLADÍKOVÁ 1999, 53. Někdy jsou palmové ratolesti (symbol vítězství nad smrtí) mylně zaměňovány za paví pera (symbol nesmrtelnosti). Přesto jde opět o drobný detail a obojí výklad je nakonec možný (podstata zůstává pořád stejná).

přijmout eucharistii ústy, nechala si ji proto v soukromé adoraci vložit na hrud', tělo ji zázračně přijalo a vtisklo do jejího srdce.⁷⁵⁹

Esovitě prohnutá světice je oděna do řádového šatu Klarisek s kapucí přes hlavu. Obě její ruce směřují k zářící hostii a přitom se snaží více rozevřít částečně překrývající plášť, aby bylo možno lépe vidět celou její přítomnost. Eucharistie se doslova „klube“ na povrch svými pronikavými zlatavými paprsky. Výraz světčiny tváře s jemně pootevřenými ústy a sklopeným zrakem zvýrazňuje celý emociální účinek. Avšak socha sv. Juliány spíše scenérii dotváří, než že by ji aktivně ovlivňovala.

Stejně jako na protější straně stojící socha sv. Kláry, která drží ve své pravé ruce pozlacenou monstranci (dnes chybí).⁷⁶⁰ Sv. Kláru spolu se sv. Juliánou ústřední scénu spíše jen doplňují, dotváří a dokreslují, než že by vnášely do ústřední scény Stětí sv. Barbory vlastní dějovou příčinu. Obě sochy jsou svým esovitým prohnutím a provedením vzájemně velmi podobné.

Obličejové grimasy jsou téměř totožné a i zde hledí patronka řádu sklopenýma očima na svůj atribut, kterým měla podle tradice zahnat saracény z Assisi.⁷⁶¹

Navíc při ztvárnění obou světeckých soch J. J. Schauberger zcela záměrně upravil poměr těla vůči hlavě.⁷⁶² Zvětšením a protažením figur byl prostor opticky zvětšen a divák tak není v jeho podání ochuzen o pocit vlastního vtažení do ústřední scény děje.

Je nutno na závěr popisu přítomných soch podotknout, že všechny plastiky jsou z bílého glazurovaného štuky.⁷⁶³

Na vrcholu niky je ve zlacené kartuši napsáno na černém podkladu zlatým písmem: „SV. BARBORO, oroduj za nás!“

Nad tímto výmluvným nápisem je bohatě profilovaná volutová římsa, po obou stranách zakončená dvojicí sedících okřídlených andělů v životních velikostech, a mezi nimi je na větší kartuši zlacený reliéf znázorňující sv. Barboru přivolávající chudému ctiteli v jeho poslední hodině kněze, aby ho zaopatřil.⁷⁶⁴ Před tímto výjevem je trojice

⁷⁵⁹ ČAPSKÁ 2005, 58.

⁷⁶⁰ Respektive monstrance byla vrácena z kostelního depozitáře zpět na místo, ale prozatím jen položena k nohám sv. Kláry, a tak zůstává její sevřená ruka nadále prázdná.

⁷⁶¹ ČAPSKÁ 2005, 59.

⁷⁶² V Schaubergerově podání na tomto konkrétním typu oltářů se opět objevuje pro něj příznačný poměr hlavy vůči tělu 1:9, někdy až 1:10.

⁷⁶³ který dokonale přijímá a zároveň i lehce odráží přicházející světlo. Jinými slovy je zde i snaha o kvalitnější zachycení kontrastní hry světla a stínu. Navíc glazovaný (leštěný) štuk budí dojem ušlechtilějšího materiálu, a sice mramoru. Neškolený divák tak (na první pohled) skutečně nabývá dojmu, že jde o díla z mramoru.

⁷⁶⁴ Jistou drobnou podobnost s tímto reliéfem nalézáme na průčelí Lorety v Brně, kde možná spolupracoval s J. Schertzem nebo snad i J. K. Pröbstlem i sám J. J. Schauberger. Konkrétně jde o reliéf trojice plujících lodí nad portálem Lorety, ale vzájemná paralela je až příliš časově a nakonec i umělecky vzdálená. Sochařská

menších, na římse spočívajících andílků, shlížejících dolů k ústřední scéně Stětí sv. Barbory.

Oltář je nahoře v úrovni okna zakončen poslední římsou opět s dvojicí andělů, přes které dopadají do chrámové lodi paprsky slunečního světla. Původně zde bylo patrně zakončení v podobě kalichu nebo jiného Barbořina případného atributu, který dnes chybí.⁷⁶⁵

5.3.3.1.2 Oltář Bolestné Panny Marie pod křížem

Protější oltář na evangelijní straně Bolestné Panny Marie (Mater Dolorosa) pod křížem [29] je v přímém kontaktu s popisovaným oltářem sv. Barbory. I zde se podařilo Schaubergerovi velmi mistrně zachytit moment Kristova posmrtného spočinutí na Matčině klíně a lítostný Mariin pohled směrem k nebi (Bohu).

Ve stejném provedení je i architektonické řešení oltáře, za užití naprosto totožných materiálů a technik. Velikost a rozměry odpovídají předešlému popisovanému sousoší Stětí sv. Barbory s velmi podobným ukončením ve výši oken.⁷⁶⁶

V dvojitým nástavci oltáře rozděleného na šestici zlacených reliéfních polí se nacházejí výjevy ze života Ježíše Krista (řazeno zleva doprava): Obřezání Páně, Útěk do Egypta, Navštívení, Plačící ženy s Veronikou, Ukřižování a Kladení do hrobu. S hlavním zobrazením Bolestné Panny Marie nám dávají dohromady číslo sedm.

Nad mramorem obloženou tumbovou menzou stojí konvexně vypouklý svatostánek se soškou (sv. Josefa) ze šedesátých let 20. století. Tabernákl je dále po stranách rozdělen dvojicí v červeném štku provedených volutových konzol, na kterých spočívá dvojice františkánských světců: sv. Františka z Assisi a sv. Petra z Alkantary.⁷⁶⁷

Obě sochy světců jsou v nadživotních velikostech a svým provedením dokreslují celou ústřední scénérii Bolestné Panny Marie pod křížem (Piety) [29b]. Trojúhelníková

výzdoba Loretánského průčelí vznikala patrně v rozmezí let 1722–1726. Jde tedy doposud jen o nepodloženou hypotézu. Schauberger sice na výzdobě Lorety skutečně pracoval, ale archivně je doložen pouze na stvrzenkách vztahujících se k její vnitřní výzdobě.

⁷⁶⁵ O tom, že zde nějaké zakončení patrně dříve bylo, tolik pochybností není, ale jestli se skutečně jednalo o kalich, nevíme. Vycházím tak i ze skutečnosti, že je zde proveden ve zlaceném štku jistý typ malého podstavce, přičemž na protějším oltáři zasvěcenému Bolestné Panně Marii je popisované místo doplněno o zlacený kříž. Jde jen o mou domněnku. Možná, že byl prostor mezi dvojicí štukových andílků uprázdňen od samého začátku.

⁷⁶⁶ Prakticky jde o totožně řešenou sloupovou oltářní architekturu, jako tomu bylo na protějším oltáři, zasvěcenému Stětí sv. Barbory, jen výplň oltářního nástavce již neobsahuje v nízkém reliéfu modelovaný štukový reliéf, nýbrž motiv Mariina bolestného srdce na pozadí zlaté glorioly.

⁷⁶⁷ HLADÍKOVÁ 1999, 53, autorka se mylně domnívá, že jde o sv. Bonaventuru, i když i tento františkán má Kristův kříž jako svůj příznačný atribut, spolu s knihou či kardinálským kloboukem, ale že tomu tak nejspíš není, nasvědčuje opomenutá vzájemná světecká provázanost ve „společné cestě chudoby“ s protějším postavou sv. Františka z Assisi.

kompozice hlavních figur s dokonalým perspektivním vnímáním představuje jednu z nejemotivnějších námětů zdejšího kostela.

Sochy sv. Františka z Assisi [29c] a sv. Petra z Alkantary [29d] mají podobný charakter vlastních postav jako v neviditelném (tichém) dialogu a vzájemné provázanosti zobrazené sochy sv. Kláry a Juliány. Navíc jde u zmiňované čtveřice světců o představitele františkánského řádu. Avšak u obou mužských postav františkánů je vlastní dramatičnost a exprese ještě o něco výraznější. Oba světci se oproti oltáři sv. Barbory mnohem aktivněji podílejí na tomto bolestném dramatu.

Srovnáním veselského oltáře se stejným dílem z kostela sv. Jana v Brně zjistíme, že je ústřední děj mnohem ucelenější a oduševnělejší. V minoritském oltářním celku Bolestné Panny Marie [20a] panuje výrazný kontrast mezi figurami a jejich pohybovými akcemi, které zaplňují celou spodní část niky a prázdný prostor nad nimi, v němž tiše dominuje pouze plochý, uprázdňený, Kristův kříž, doplněný pouze o jednoduše ztvárněné obláčky kolem něj. Samotná scénérie se odehrává bez přítomnosti sv. Jana Evangelisty a její vlastní dramatická hloubka tak není na první pohled tolik zjevná jako v případě veselského oltáře. Na minoritském oltáři je přítomna dvojice okřídlených andělů v životní velikosti, která se snaží jakoby v rychlosti zachytit pomalu padajícího Krista z Mariina klína. Po Kristově levici stojící postava anděla se k němu sklání a snaží se ho zachytit za jeho padající paži. Anděl klečící po jeho pravici však zlehka chytá Kristovu hřebem probodnutou dlaň a něžně líbá její zkrvavenou ránu. Panna Marie s doširoka rozpaženými rukama hledí s velkou bolestí směrem k nebi. Jakoby prosila Boha, aby navrátil život zpět jejímu milovanému Synovi. V minoritském ztvárnění dané scény však jakákoliv další postava, která by lépe celou scénérii dotvářela, není.⁷⁶⁸

Menší plasticita a větší plošnost je taktéž zjevně dána menší hloubkou samotné záoltářního prostoru (edikule), ve které se ústřední děj odehrává. Dramatičnost je zde však oproti veselskému oltáři Bolestné Panny Marie dána doslova rychlým přístupem obou andělů k Ježíšovu mrtvému tělu. Drobnější řasení jejich šatů a „větrné“ provedení mávajících křídel, tuto scénérii naplňuje svým osobitým dynamismem. Plochý kříž v centrální ose stojí pevně ukotven na skále a kolem jeho břevna se shlukují mraky nebeské opony. Kříž je nahoře opatřen pozlaceným štítkem s nápisem „INRI“, toto připomenutí Krista Krále, najdeme i na veselském provedení. Vrchol niky zdobí mohutný

⁷⁶⁸ Prostor oltářní niky je v minoritském kostele o poznání menší, a tak by se sem zcela jistě žádná další postava navíc dobře nevešla. Hlavně jde u brněnských minoritů zcela jistě o jiný původně zamýšlený záměr Schaubbergerova pojetí zdejšího námětu Bolestné Panny Marie pod křížem.

zlacený závěs (baldachýn), který je uprostřed rozevřen a svázan do stran. Tímto poodkrytím nám poodhaluje onen nápis, připomínající Toho, který dovedl položit za hříchy celého světa svůj život.

U obou navzájem porovnávaných Schaubergerových dílech zobrazujících stejný námět, ale v každém případě ztvárněn trochu odlišně, zůstává jeden prvek stále stejný, a sice celkové kompoziční řešení dané scény, které je zvláště v případě tohoto námětu ztvárnění Bolestné Panny Marie, i nadále výrazným projevem berniniovského poučení. Gesta a výrazy tváře všech přítomných a doplňujících postav, stojících uvnitř i vně oltářů se přímo váží a směřují k hlavní ideji tématu. Všechny pohledové i pohybové linie směřují k jeho centru, i když každá postava se k danému ději staví vždy poněkud odlišně. Schauberger ve svých dílech zcela záměrně netvoří žádnou, do detailu vystavěnou kompozici, ale přesto zůstává dílo dokonale čisté a přehledné. Pomyslné trojúhelníkové uspořádání kompozic nechybí sice v žádné Schaubergerově vícefígurové scenerii, ale skutečná skladba postav nese jisté prvky vlastního, osobitého způsobu pojetí, tohoto akademicky naučeného modelu.

Srovnání především veselského a minoritského oltáře Bolestné Panny Marie svědčí o umělcově zdokonalené praxi, při tvorbě zcela vyvážených, prázdných i plných ploch, a taktéž o vytříbení a zjemnění původní berniniovské tendence k onomu vznešenému klidu a atmosféře důstojné svatosti, jíž odpovídají i postavy dvou františkánů po stranách.⁷⁶⁹

Na protější scéně veselského Stětí sv. Barbory [30] dal již svým tématem záminku k využití protějškového schématu klidného pohybového oltáře.

Postava po naší levici, v kontrapostu stojící sv. František z Assisi [29c], ve své ruce zlehka svírá pozlacený kříž s Ukřižovaným Spasitelem. Svůj zrak sklání k mrtvému tělu Kristovu a jeho bolestně pootevřená ústa vytvářejí dramatický akcent celého výrazu obličejů.⁷⁷⁰

Pohublá tvář je pokryta delším plnovousem a hlava řídkou pleší. Čitelný je i strach z jeho upřeně hledících očí, který dokresluje jemně svaštěné obočí.

Svatý František je oděn do hrubého hávu s kápí na zahalení hlavy, opásaným provazem (cingulem) se třemi uzly. Drapérie není nijak bohatě řasena, spíše kopíruje světcovo tělo. Kápě vytváří kolem světcovy hlavy určitý tvar vysokého límce. I přes silnou vrstvu draperie vystupují stigmata v oblasti srdce a na obou kolenech, na kterých je

⁷⁶⁹ sv. Františka z Assisi (vlevo) a sv. Petra z Alkantary, na oltáři stojícího vpravo.

⁷⁷⁰ Dnes je však samotný kříž vytočen směrem do lodi kostela. Což je pochopitelně z vlastního ikonografického hlediska zcela jistě špatně.

zobrazen detail zalátání (opravy) šatu – zřejmě symbol chudoby, časté modlitby v kleče nebo patrně z odkazu, že bývá často při stigmatizaci zpodobňován jako klečící. Důležitou rolí zůstává ono připomenutí přijetí Kristových mučednických ran.

Postava je natočena směrem k hlavnímu tématu.

Naproti stojící socha sv. Petra z Alkantary [29d], opírajícího se o mohutný, ze živého dřeva osekáný kříž, je taktéž svým kompozičním natočením směrem k ústřednímu plánu předurčena do jisté role uvaděče. Svým pohledem k nebi a gestem pravé ruky poukazuje k odevzdání celé události Bohu. Přitom levou paží obepíná zlacený kříž, symbol nejenom jeho mučednického života, ale i jako nástroj Vítězného Spasitele.

Světcův obličej je nápadně podobný, vlastně téměř identický, s tváří sv. Františka. I sv. Petr z Alkantary má pohublé tváře lemované krouceným plnovousem a na hlavě prořídle vlasy s pleší. Světcova ústa jsou jemně sevřená a z pohledu jeho očí vyzařuje neznatelná vnitřní hloubka.

Oděn je, stejně jako sv. František z Assisi, v řádovém hávu, navíc doplněným o dlouhý rozevírající se plášť, volně přehozeným přes jeho ramena a paže, pod krkem sepnutým dřevěnou sponou. Sv. Petr z Alkantary je rovněž opásán zlaceným zauzlovaným cingulem.

Oba světci, vytvořeni zcela záměrně v nadživotních velikostech⁷⁷¹, nás uvádějí nejenom svým kompozičním řešením, ale i vlastní perspektivou, do ústředního děje Bolestné Panny Marie pod křížem.[29b]

V ústředním plánu je zobrazeno bezvládné mrtvé tělo Ježíše Krista spočívající v horizontální linii na Matčině klíně. Schaubbergerovi se podařilo s bravurou zachytit lehkost tohoto spočinutí těla s posledním vydechnutím pozemského života. Uvolněnost svalů všech paží a nohou nám ukazuje jistou oduševnělost, odevzdanost do Otcových rukou.

Prohnuté tělo se lehce prohýbá přes matčina kolena a hlava padá směrem dozadu. Ze zakloněné hlavy se směrem dolů vlní dlouhé vlasy, ústa jsou do široka rozevřena a oči zavřeny. Velmi procítěně je zde zachycen moment Kristova posledního nadechnutí a vydechnutí se slovy směřujícími ke svému Otci.

Levá paže je bez jakékoliv hry svalů volně spuštěna až na skálu, na které je celá scéna vystavěna. Pravou ruku v ose těla lehce chytá a polibkem stvrzuje malý anděl

⁷⁷¹ I zde je u světeckých postav záměrně předimenzován poměr hlavy vůči tělu z klasicky užívaného 1: 7/8 na 1:9, pro Schaubbergera charakteristického.

s dětskou tváří. Je nutno podotknout, že v případě anděla jde o nejslabší práci na tomto jinak výtečném sousoší.

S podobným zobrazením anděla, avšak v kvalitativně mnohem vyšší úrovni, jsme se již setkali u popisovaného oltáře Bolestné Panny Marie [20] u brněnských minoritů.

Postava sedící Panny Marie levou rukou podpírající hlavu svého Syna a druhou od těla obrácenou dlaní směrem vzhůru, bolestně upírá hlubokým pohledem svých očí zrak k nebi. Ústa jsou lehce pootevřena a svými gesty jakoby prosila o navrácení Ježíšova života. Možná chtěla však říci: proč, musí ona snášet takovou bolest?

Celá postava je zahalena do lehké, bohatě řasené látky, zasahující nahoře až přes hlavu.

Po její levici stojí nejvíce emocemi prostoupená bytost, socha sv. Jana Evangelisty. Na začátku je možno podotknout, že jde o jednu z vůbec nejlepších figur na tomto sousoší.⁷⁷²

Jeho trup je mírně nakloněn k mrtvému Spasiteli, ruce jsou pevně do sebe sevřeny a vroucně se modlíci „Miláček Páně“ se dívá směrem ke Kristovu probodnutému boku. Esovitě prohnutá postava je oblečena do dlouhého tenkého řasného pláště s volnou kapucí kolem krku.

Jeho lítostí zkroušený obličej, plný bázně a strachu, jakoby koresponduje s pevným sevřením dlaní. Ústa jsou pootevřena a zrak je pevně upřen k Ježíšovu tělu. Dlouhé kadeřavé vlasy mu spadají dozadu na ramena. Jde o krásného mladíka zobrazeného z profilu, s nápadně velkýma očima a nosem.

V úrovni hlavní vertikální osy se zvedá plochý kříž zakončený pozlaceným štítkem s nápisem „INRI“. Kolem něj se vznášejí trojice na obláčcích poletujících andílků, zobrazených jen v poprsí. Dva z nich jsou zachyceni s vzájemným, smutně se dívajícím pohledem směrem dolů, třetí z nich letí prudce vzhůru a svým pohybem pravé paže poukazuje k nebi.

Na vrcholu niky je ve zlacené kartuši latinský nápis na černém podkladu se zlatým písmem: „ALTARE privilegialum“.

⁷⁷² S podobnou postavou sv. Jana Evangelisty, a vůbec celého námětu, se můžeme setkat právě na oltáři Bolestné Panny Marie v kostele sv. Mořice v Olomouci, od sochaře F. Sattlera, která je datována do roku 1735. Oba sochaři spolu v Olomouci několik let skutečně pracovali (ve Sturmerově dílně). Otázkou zůstává, kdo koho ve skutečnosti vlastně ovlivnil. Možná jde jen o klasické přejímání dávno známých vzorů a předloh, které měli k dispozici oba sochaři, těžko říci. Doposud není vyřešena zejména přesná datace Schaubergerova veselského díla, které je všeobecně považováno za mladšího data, tedy po roce 1735. V tom případě by byl J. J. Schauberger až druhým sochařem, co zde tuto kompozici ztvárnil.

Nad tímto výmluvným nápisem je bohatě profilovaná a prolamovaná volutová římsa, po obou stranách zakončená dvojicí sedících okřídlených andělů v životní velikosti a mezi nimi je ve zlacených paprscích glorioly „Nejsvětější Srdce Mariino“ s okolo poletujícím rojem andílků a pětici zlacených šesticípých hvězd, podtrhujících Mariánskou úctu servitského řádu. Před tímto výjevem je skupina na římsě spočívajících andílků, dívajících se směrem dolů k ústřední scéně a někteří směrem nahoru k nebi. Oltář je nahoře, v úrovni okna, zakončen poslední římsou opět s dvojicí andělů, přes které dopadají do chrámové lodi paprsky slunečního světla.

O významu obou oltářů svědčí nejen jejich postavení ve středové ose kostela, v místě, ke kterému se lze obracet po prostoru celé lodi, ale i poukaz na hlavní ideu servitského řádu. Samotný způsob ikonografického řešení byl taktéž J. J. Schaubbergerovi nepopíratelně vlastní a dokázal ho vždy zobrazit ve své osobité poloze, která nese nejen na první pohled jasně čitelné prvky, ale taktéž dovedl ve svých oduševnělých polohách ukrýt vlastní hloubku daného (křesťanského) děje, kterou se my už nejspíš nikdy nedozvíme a našim smyslům zůstane navěky ukrytá. Nepochybně se jednalo o vlastní Schaubbergerův záměr, těžko s určitostí říci, ale právě v tom tví skutečné (pravé) kouzlo, jeho tajuplné a plně oduševnělé tvorby.

Společným a pro nás jasně čitelným mottem obou protějškových oltářů je šíření úcty k zarmoucené Matce Boží a pochopení bolestných hodnot života, tedy v oběti pro víru, kterou Panna Marie i sv. Barbora přinesly.

Pro Schaubbergerovu tvorbu je vždy charakteristická snaha o zapojení postav do hlavní scény, o jejich ikonografické a kompoziční provázání spolu se silným emocionálním účinkem, který se nejvýrazněji uplatnil u protějškových oltářů. Všechna gesta a pohledy směřují k významovému centru oltáře. Pojetí drapérie odpovídá vždy psychologickému rozpoložení postavy a v jejích hladkých plochách vytváří Schaubberger dojem důstojné svatosti a vznešenosti.⁷⁷³

Nakonec se musíme chronologicky podívat, ve kterých letech přesně mohl v servitském kostele sochař J. J. Schaubberger svá mistrná díla-štuky tvořit. Domníváme se, že určitá část přípravných prací mohla vzniknout již za života olomouckého kanovníka Jana Felixe Želeckého, tedy do roku 1731. Patrně šlo pouze jenom o možnou výstavbu samotné oltářní architektury. Štuková výzdoba obou protějškových oltářů probíhala nejspíš současně, i když z farní kroniky vyplývá, že byl dán první podmět k výstavbě oltáře sv. Barbory z iniciativy zmiňovaného olomouckého kanovníka. Nicméně se domníváme, že

⁷⁷³ HLADÍKOVÁ 1999, 25.

J. J. Schauberger začal ve větší míře se svými pracemi na daných retáblech až někdy během roku 1735 a plynule pokračoval až do prvního svěcení v roce 1739.⁷⁷⁴ V poslední fázi byla zřejmě na dvojici protějškových oltářů osazena čtveřice františkánských světců a světic, což se patrně stalo někdy během let 1738–1739, nejpozději však do roku 1741, kdy proběhlo druhé svěcení nové čtveřice oltářů, stojících v rozích kostela. S bližší přesností však dataci nemůžeme provést, protože nám chybí jakýkoliv dobový archivní materiál a jediným záchytným bodem nám tak zůstává zmiňované datum dvojího svěcení oltářů kostela. Přesto všechno tím nejdůležitějším pro nás je, že zde J. J. Schauberger své bravurně ztvárněné umělecké dílo vůbec zanechal.

Zcela právem se můžeme domnívat, že zdejší mistrovská díla oltářních sousoší kostela sv. Andělů Strážných, patří spolu s pracemi v kostela sv. Jana u minoritů v Brně a v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Holešově, k úplně nejlepším dílům Schaubergerovy tvorby.

Schaubergerovou prací na výzdobě interiéru tohoto chrámu se uzavírá veškerá tvorba vrcholícího radikálního baroka, vyjma celkového, zvláště pak půdorysného pojetí zdejší architektury. Zbylá tvorba v interiéru je už daleko více podmíněna vlivem sílícího pozdního zjednodušujícího baroka, tíhnoucího ve své závěrečné fázi k osvícenskému klasicismu a realismu.

⁷⁷⁴ přesněji podle určitých stylových znaků a vlastního způsobu sochařského projevu, zde J. J. Schauberger prováděl své práce mezi roky 1735–1738.

Závěr

Během cest za poznáním uměleckého díla sochaře Jana Jiřího Schaubegera mi byl postaven do cesty nelehký úkol, vypořádat se s možným odmítnutím ze strany duchovních správců jednotlivých farností, kde sochař působil, ale nakonec opak byl pravdou a já se tak po většinou setkal s pochopením. V celkovém poznání Schaubegerova díla bylo pro mne samotného největším přínosem právě osobní poznání jeho práce. Zpočátku mě trápila řada obav, zdali se mi podaří najít nějaké doposud neobjevené dílo nebo jen archivní materiál dokládající jeho činnost na daném místě, ale nakonec se mi skutečně podařilo část toho, co jsem si přál a vysnil, najít. Především jde o kamenné statue sv. Jana Nepomuckého v Brně-Řečkovících a Veselí nad Moravou, přičemž u veselského Jána byl již dříve otazník nad tím, že by se mohlo jednat o dílo J. J. Schaubegera. Mně se však tuto domněnku podařilo potvrdit i na základě vzájemné komparace obou děl. K řečkovické soše svatojánského mučedníka dopomohla „náhoda“, když jsem byl na zdejší sochu stojící při kostele sv. Vavřince upozorněn jedním z brněnských jezuitů.

Při hledání inspiračních zdrojů, které bezprostředně ovlivnili mladého sochaře J. J. Schaubegera, jsem se dostal na řadu zajímavých, duchovně a umělecky hodnotných míst, jako je Velehradská bazilika, Svatokopecká bazilika, kde tvořil Schaubegerův ideový učitel a umělecký vzor italský štukatér B. Fontana, apod. Dále jsem zavítal do poutních kostelů v Dubu nad Moravou, Vranově u Brna, sv. Martina v Lulči. Měl jsem možnost se podívat do kláštera Hradisko u Olomouce nebo do celé řady převážně brněnských a olomouckých kostelů. Na všech zmiňovaných místech jsem se mohl bezprostředně setkat nejenom s pozoruhodným sochařským uměním, které bylo mým hlavním předmětem zájmu, ale taktéž jsem měl jedinečnou možnost spatřit díla dalších barokních umělců, převážně malířů a architektů. Jen krátce zmíním díla V. V. Reinera v Kvasicích, J. Sterna v Dubu nad Moravou, F. A. Palka v Holešově (v kostele sv. Anny), F. A. Maulbertsche, K. Schmidta, P. Trogera, J. J. Etgense na Vranově u Brna, apod. Právě s posledně jmenovaným malířem a freskařem udržoval J. J. Schaubeger časté umělecké styky a my se tak můžeme setkat s touto dvojicí hned na několika místech.

Ze sochařských umělců jsem se převážně setkával se jmény jako O. Schweigl, J. Winterhalder st., J. Sturmer, F. Sattler, A. J. Thomasberger, G. Frietsch, W. Träger, F. Kohl, J. A. Heinz nebo kamenický mistr V. Render aj. Ze Schaubegerova okruhu šlo nejvíce o sochaře O. Zahnera, J. A. Nesmana, J. L. Webera a další. Všichni sochaři se jistým způsobem podepsali na formování Schaubegerovy umělecké osobnosti nebo se stali jeho následnými pokračovateli.

Dílní objev sem učinil v kostele sv. Mořice v Olomouci, kde jsem si na oltáři sv. Anny povšimnul pozoruhodné dřevěné plastiky sv. Jana Sarkandera, která vykazuje jisté stylové vazby na tvorbu J. J. Schaubergera. Nepodařilo se mě však najít archivní doklady, které by moji domněnku potvrdily nebo nakonec i vyvrátily.

Velkým přínosem byla pro mne i samotná badatelská činnost, která mě přivedla do nejrozličnějších moravských archivů. Naskytla se mi v nich totiž jedinečná možnost nahlédnout do Schaubergerových vlastnoručně psaných objednávek, stvrzenek, účtů apod. Nakonec se mi dostal do rukou i jeho testament, na němž jsem si povšimnul zajímavých chronologických údajů, které vyvracející jeho původně stanovené datum úmrtí na 14. února 1744. Testament, psaný zcela jistě Schaubergerovou vlastní rukou, je totiž datován 15. februara 1744, na obálce zaslaného, a následně úředně schváleného dopisu, je uvedeno pravděpodobně samotné datum úmrtí, stanovené na 17. února, o čtyři dny vyšla závět v platnost („Publication 21. february“). Zcela jistě nejde o žádný převratný objev, ale skutečná délka Schaubergerova života zůstává doposud zcela nevyjasněná. Vlastně ani přesně nevíme, kdy se přesně narodil, i když zřejmě správně tušíme, že tomu mohlo být okolo roku 1700, kdy se budoucí sochař narodil Georgu Schaubergerovi v Novém Městě ve Vídni.

Ve své práci jsem se taktéž snažil poukázat na skutečnost, že J. J. Schauberger nebyl jen uznávaným sochařem pracujícím převážně ve štuku, ale že dovedl mistrně používat materiály jako kámen a dřevo, což mimo jiné především dokázal hned při své první práci na Moravě – Caesarově kašně v Olomouci (tzv. „Meisterstücku“). Za svou mistrovskou práci v podání jezdecké sochy bájněho zakladatele města, římského císaře Julia Caesara, získal nejenom mistrovskou zkoušku, ale taktéž si vydobyl přízeň místních měšťanů, kteří ho vzali do svých řad. A nezůstalo nakonec jen u toho, J. J. Schauberger se zde oženil a usadil v dílně svého tchána, sochaře J. Sturmera, a posléze v dílně A. J. Thomasbergera. Navíc se v Olomouci setkává i s umělcem středoevropského formátu, štukatérem B. Fontanou, který bezpochyby jeho tvorbu ovlivnil.

Vůbec převážná většina jeho uměleckého poznání, zdroje vlastní inspirace se nachází právě v Olomouci a jejím okolí. Zde se nesmazatelně J. J. Schauberger zapsal nejenom svoji jezdeckou sochou, ale i dalšími kamennými sochami. Po jeho následném trvalém přestěhování a přesídlení do Brna se setkáváme výhradně už jen s jeho pracemi ve štuku, i když i tady najdeme několik výjimek. Hned tou první je jeho zakázka na minoritské Loretě, kde se ukázal J. J. Schauberger nejenom jako zručný štukatér, ale i jako neméně zkušený řezbář. Jeho zdejší díla ve dřevě vykazují akademický styl projevu. My se dnes

jen můžeme domnívat, zdali byl skutečně vzdělán na vídeňské Akademii. Doposud nebyly nalezeny žádné archivní materiály, které by jeho studium dokládaly. Nicméně se o založení umělecké školy na principu zmiňované vídeňské Akademie skutečně spolu s malířem J. J. Etgensem v Brně pokoušel, avšak neúspěšně. To se však podařilo o něco později sochaři O. Schweiglovi.

S osobností všestranně nadaného umělce Jana Jiřího Schaubergera zůstávají doposud neobjasněné okolnosti. Mezi ty zásadní patří, kde a u koho se sochařsky vzdělával a proč se vlastně vydal na svou vagatní cestu na Moravu. Pozoruhodná je i jeho umělecká proměna, kdy se z nadaného a zručného kamenosochaře stává sochař-štukatér. Smutnou skutečností zůstává, že se nám řada jeho děl nedochovala, zejména z jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně-Tuřanech a augustiniánského kláštera při kostele sv. Tomáše v Brně.

Mnohá práce taktéž zůstala nedokončena a pouze ve stádiu příprav, podepsaných smluv, apod. Dvě z těchto zakázek přejímá O. Zahner. Jde o minoritský kostel Matky Boží v Jihlavě a kostel sv. Isidora v Lulči. Dále je patrné, že brněnští jezuité počítali i s jeho následnou prací ve zmiňovaném kostele Nanebevzetí Panny Marie. Zdejší kazatelna byla během jeho nemoci dokončena jeho žákem Janem Adamem Nesmannem.

Dodnes je pravděpodobně několik Schaubergerových děl, které čekají na své objevení v některém z kostelních a jiných depozitářů. Proto touto cestou nabádám řady dalších badatelů a odborníků zabývajících se moravským barokním sochařstvím první poloviny 18. století, aby se pokusili být nápomoci k objasnění celkového a skutečného rozsahu jeho díla. Mně se spíše paradoxně podařilo řadu jemu připsaných sochařských prací z jeho díla vyjmout. J. J. Schauberger byl převážně nesprávně zaměňován s pracemi jeho švagra O. Zahnera nebo jeho žáka J. A. Nesmanna či dokonce s dílem pozdějšího brněnského sochaře O. Schweigla.

Chtělo by to vnést, jak se říká, „více světla“ do poznání Schaubergerova uměleckého života, o němž se toho ve skutečnosti stále mnoho neví.

Tento znamenitý sochař vrcholného moravského baroka zanechal řadu výtečných děl, které zcela jistě stojí více než jen za povšimnutí. Znát z jeho skutečného rozsahu díla pouze Caesarovu kašnu, minoritský a holešovský kostel, dle mého nestačí.

Tímto bych chtěl ještě poděkovat samotnému Janu Jiřímu Schaubergerovi, že mi dal možnost se setkat nejenom s jeho díly, ale zároveň jsem mohl, právě díky němu, poznat jedinečnou „atmosféru“, celého moravského baroka první poloviny 18. století. Děkuji.

Osobní poznání mezi ním a mnou se odehrálo v neviditelném dialogu, který jsem měl možnost cítit a vnímat při cestách po jeho pomyslných stopách:).

Seznam používaných zkratk

MZA – moravský zemský archiv

MAB – Moravský archiv Brno

SOkA = SOA – Státní okresní archiv

SHP – Stavebně historický průzkum

SPFFBU – Sborník prací Filosofické Fakulty Brněnské Univerzity

Seznam literatury

- BALCÁREK 2001 — Pavel BALCÁREK: Italští výtvarní umělci a Morava. In: Panorama 2001, 7–9
- BÍLEK 1985 — Jiří BÍLEK: Brněnské kostely. Věnováno k tisícistému výročí smrti sv. Metoděje. Brno 1985
- BÍLEK 2000 — Jiří BÍLEK: Brněnské kostely. Brno 2000⁴
- BLAŽÍČEK 1943 — Oldřich J[akub] BLAŽÍČEK: K povahopisu barokové sochařské dílny. In: Volné směry XXXVIII. Praha 1943, 157–167
- BLAŽÍČEK 1946 — Oldřich J[akub] BLAŽÍČEK: Ikonografie české barokové plastiky. In: Památky archeologické XXXXII. Praha 1946, 61–94
- BLAŽÍČEK 1958 — Oldřich J[akub] BLAŽÍČEK: Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
- BLAŽÍČEK 1967 — Oldřich J[akub] BLAŽÍČEK: Umění baroku v Čechách. Praha: Obelisk 1967.
- BLAŽÍČEK 1973 — Oldřich J[akub] BLAŽÍČEK: Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století. Praha: Obelisk 1973
- BLAŽÍČEK 1981 — Oldřich J[akub] BLAŽÍČEK: Italeinische Impulse und Reflexe in der böhmischen Barockskulptur. In: Barockskulptur in Mittel und Osteuropa. Poznaň 1981, 105–124
- BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991 — Oldřich J[akub] BLAŽÍČEK/Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění. Praha: Odeon 1991
- ČAPSKÁ 2005 — Veronika ČAPSKÁ: Pod ochranou Panny Marie Bolestné. Servité v českých zemích do josefínských reforem. Katalog výstavy instalované v Konventu servitů v Nových Hradech. Nové Hrady: Konvent servitů Nové Hrady, 2005
- DLABACŽ 1815 — Gottfried Johann Dlabacž: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien 3, S-Z. Prag 1815, col. 34
- FREIMANOVÁ (ed.) 1922 — Milena FREIMANOVÁ (ed.): Barokní umění a jeho význam v české kultuře, Praha 1992
- HABERDITZL 1923 — M. F. HABERDITZL: Das Barock Museum im Unteren Belvedere. Wien 1923
- HALADA 1993 — Jan HALADA: Želečtí z Počenic. In: Lexikon české šlechty. Erby, fakta, osobnosti, sídla a zajímavosti. Praha: Akropolis, 1993, 179
- HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1947 — Cecilie HÁLOVÁ-JAHODOVÁ: Brno, stavební a umělecký vývoj města. Praha: Pražské nakladatelství V. Poláčka, 1947
- HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1968 — Cecilie HÁLOVÁ-JAHODOVÁ: Sochařská rodina Schweiglů v Brně. In: SPFFBU F12, XVII. Brno 1968, 59–78
- HÁLOVÁ-JAHODOVÁ 1971 — Cecílie HÁLOVÁ-JAHODOVÁ: Andreas Schweigl. Bildende Künste in Mähren. In: Umění XX, 1972, 168–187
- HAWLÍK 1838 — Ernst HAWLÍK: Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste im Markgraffthume Mähren, Brünn 1838

- HLADÍKOVÁ 1999 — Ludmila HLADÍKOVÁ: Sochařské dílo Jana Jiřího Schaubegera na Moravě (Diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 1999
- HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984 — Ivo HLOBIL/Pavel MICHNA/Milan TOGNER: Olomouc. Praha 1984, zejména 104–112
- HOJDA (ed.) 1992 — Zdeňek HOJDA: Kultura baroka v Čechách a na Moravě. Praha 1992
- HOROVÁ (ed.) 1995 — Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1995
- HORŇANSKÁ 1956 — Milena HORŇANSKÁ: Moravský sochař Schweigl (Diplomová práce na Filosofické fakultě University Jana Evangelisty Purkyně v Brně). Brno 1956
- HORYNA 1998 — Mojmir HORYNA: Dientzenhoferové. Praha: Akropolis, 1998
- HURT/NĚMEČEK 1973 — Rudolf HURT/Bohumil NĚMEČEK: Veselí nad Moravou. Dějiny města. Brno: Musejní spolek v Brně/Městský národní výbor ve Veselí nad Moravou, 1973
- CHADRABA 1968 — Rudolf CHADRABA: Olomoucké kašny. Neptun a Caesar. Olomouc: Sigma 1968, 3
- CHADRABA 1971 — Rudolf CHADRABA: K programu olomouckých barokních kašen. In: Sborník památkové péče v severomoravském kraji 1, 1971, 17–35
- JAKUBEC/PERŮTKA (ed.) 2010–2011 — Ondřej JAKUBEC/Marek PERŮTKA (ed.): Olomoucké baroko 1-3. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2010–2011
- JIRKA 1969 — Antonín JIRKA: Architekt Ignác Josef Cyrani z Bolleshausu (Diplomová práce na Filosofické fakultě University Jana Evangelisty Purkyně v Brně). Brno 1969
- JEMELKOVÁ 2010 — Simona JEMELKOVÁ: Caesarova kašna. In: Olomoucké baroko. Olomouc 2010, 119–122
- JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2009 — Simona JEMELKOVÁ/Helena ZÁPALKOVÁ: Ondřej Zahner 1709–1752. Olomouc 2009
- KALINOVSKI 1986 — Konstanty KALINOVSKI: Rzeźba barokowa na Ślasku. Warszawa 1986
- KAZLEPKA 1993–1995 — Z. KAZLEPKA: Johann Georg Herkommer a „stříbrný“ oltář u brněnských augustiniánů. In: SPFFBU, F 37–39, 1993–1995, 171–186
- KOCH 1998 — Wilfried KOCH: Evropská architektura. Encyklopedie evropské architektury od antiky po současnost. Praha: Ikar, 1998
- KOUTŇÁKOVÁ/KVAPIL 2005 — Květoslava KOUTŇÁKOVÁ/Petr KVAPIL: Kvasice. Kvasice: Alcor Puzzle, 2005
- KOŘÁN 1999 — Ivo KOŘÁN: Braunové. Praha: Akropolis, 1999
- KREJSA 1986 — František KREJSA: Katalog Olomoucké diecéze. Olomouc: Olomoucké arcibiskupství, 1986
- KROUPA 1994 — Jiří KROUPA: Proměny svatotomášského kláštera v 18. století. In: 50. Bulletin MG v Brně, 1994, 50–51
- KROUPA (ed.) 2003 — Jiří KROUPA (ed.): V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790. Brno: Moravská galerie, 2003

- KRSEK/VILÍMKOVÁ 1989 — Ivo KRSEK/Milada VILÍMKOVÁ: Dějiny českého výtvarného umění II/2. Praha 1989
- KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996 — Ivo KRSEK/Zdeněk KUDĚLKA/Miloš STEHLÍK/Josef VÁLKA: Barokní umění na Moravě a ve Slezsku. Praha: Akademia 1996
- KRYŠTOVSKÝ 1939 — Vladimír KRYŠTOVSKÝ: O stavbách brněnských minoritů, Mojžírova říše II. Loštice 1939
- KUBÍČKOVÁ 2010 — Dagmar KUBÍČKOVÁ: Sochařská výzdoba svatých schodů v Brně (Bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2010.
- KUDĚLKA 1961 — Zdeněk KUDĚLKA: Příspěvek k dějinám barokní architektury v Brně. In: SPFFBU F5, X, Brno 1961, 289–306
- KUDĚLKA 1961 — Zdeněk KUDĚLKA: Přestavba kostela v Brňanech roku 1740, SPFFBU F5, X, Brno 1961, 383–384
- KUDĚLKA 1996 — Zdeněk KUDĚLKA: Architektura. In: KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996. PRAHA 1996, 368–372
- KUDLÍKOVÁ/KORCOVÁ 2010— M. KUDLÍKOVÁ/Z. KORCOVÁ: Konvent minoritů v Brně. Brno 2010
- KÜNSTLE 1926 — Karl KÜNSTLE: Ikonographie der Heiligen. Freiburg im Breisgau 1926
- LANGÁŠEK 1913 — J[...] LANGÁŠEK: Městys předměstí Veselí. Jeho minulost a přítomnost, Předměstí Veselí. 1913
- LEISCHING 1900 — Julius LEISCHING: Kunstgeschichte Mährens, Brünn/Prag/Leipzig/Wien 1900
- LURKER 1999 — Manfred LURKER: Slovník biblických obrazů a symbolů, Praha: Vyšehrad, 1999
- MLČÁK 1983 — Leoš MLČÁK: K restaurování Caesarovy kašny v Olomouci, 1983, 151–154
- MÜLLER 1896 — A. MÜLLER: Die Olmützer Bildhauer- und Malerinnung im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag der barocken Kunst in Mähren. In: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale 22, Neue Folge. Wien 1896, 186–194
- NEKUDA 1999 — Vladimír NEKUDA (ed.): Veselsko, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1999
- NEDBAL 2005 — [Lubor] NEDBAL: Veselí nad Moravou na pohlednicích a fotografiích z první poloviny 20. století. Veselí nad Moravou: Chludil, 2005
- NEUMANN 1969 — Jaromír NEUMANN: Český barok, Praha: Odeon, 1969
- ONDRUŠ 2009 — Jindřich ONDRUŠ: Otevřené brány. Zpřístupnění významných sakrálních staveb ve Zlínském kraji. Zlín 2009
- OTTO 1904 — J. OTTO: Ottův slovník naučný. Illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, 22. díl (Rozkošný-Schloppe). Praha: J Otto 1904, 953
- PAVLÍČEK 2010a — M. PAVLÍČEK: Sochaři a sochařství baroka v Olomouci. In: Olomoucké baroko 2. Olomouc 2010, 119–141

- PAVLÍČEK 2010b — M. PAVLÍČEK: Olomoucké kašny. In: Olomoucké baroko 2. Olomouc 2010, 151–160
- PILNÁČEK 1930 — Josef PILNÁČEK: Staromoravští rodové, Vídeň 1930
- PLECHÁČKOVÁ–MUCALÍKOVÁ (ed.) 2008 — L. PLECHÁČKOVÁ–MUCALÍKOVÁ: 300let kostela Nanebevzetí Panny Marie v Holešově, 2008.
- POCHE 1978 — Emanuel POCHE: Umělecké památky Čech 2. Praha 1978, 425–426
- PREISS 1994 — Pavel PREISS: Vlastní rodinné portréty malíře Františka Antonína Palka. In: 50. Bulletin MG v Brně. Brno 1994, s. 28
- PROKOP 1904 — August PROKOP: Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst, 4 sv. Wien: R. Spies & co., 1904, 1238
- REMEŠOVÁ 1991 — Věra REMEŠOVÁ: Ikonografie a atributy svatých, Praha: Zvon, 1991
- RÖDER 1934 — Julius RÖDER: Die Olmützer Künstler und Künstlerhandwerker des Barock I. Olmütz 1934
- ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha: Karolinum, 2006
- SAMEK 1994 — Bohumil SAMEK: Umělecké památky Moravy a Slezska A/I. Praha 1994
- SAMEK 1999 — Bohumil SAMEK: Umělecké památky Moravy a Slezska J/N. Praha 1999
- SEDLÁŘ 1999 — Jaroslav SEDLÁŘ: Umělecké památky, in: Veselsko Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1999
- SMUTNÁ 1999 — Kateřina SMUTNÁ: Veselsko, in: Veselsko Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1999
- STEHLÍK 1949 — Miloš STEHLÍK: Život a dílo Ignáce Langelachera na Moravě, příspěvek k dějinám plastiky moravského okruhu. S.d. 1949
- STEHLÍK 1960 — Miloš STEHLÍK: K účasti sochaře Filipa Sattlera na výzdobě mořických varhan v Olomouci. In: Umění VIII, 1960, 616–620
- STEHLÍK 1969 — Miloš STEHLÍK: Kultura v době baroka. In: Dějiny města Brna 1. Brno 1969, 173
- STEHLÍK (ed.) 1970 — Miloš STEHLÍK (ed.): Barokní kamenná skulptura. Výběr z restaurátorských akcí Krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody. Brno 1970
- STEHLÍK 1973 — Miloš STEHLÍK: Poznámky k dílu Jana Adama Nesmanna. In: SPFFBU F17, XXII. Brno 1973
- STEHLÍK 1975–1976 — Miloš STEHLÍK: Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě (strojopis). Brno 1975–1976, 86–90
- STEHLÍK 1976 — Miloš STEHLÍK: Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě. In: SPFFBU F19-20, XXIV–XXV. Brno 1976, 23–40
- STEHLÍK 1985 — Miloš STEHLÍK: Realizace 1985. Originál faximilie. Barokní sochařství na Moravě. Brno: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody, 1985
- STEHLÍK 1989 — Miloš STEHLÍK: Sochařství vrcholného baroka na Moravě. In: KRSEK/VILÍMKOVÁ: Dějiny českého výtvarného umění II/2. Praha 1989, 510–539
- STEHLÍK 1991 — Miloš STEHLÍK: Barokní sochařství na Moravě a Itálie. In: Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Praha 1991, 21–27

- STEHLÍK 1993 — Miloš STEHLÍK: Poznámka k dílu Jana Adama Nesmanna. Brno 1973, 181–184
- STEHLÍK 1998 — Miloš STEHLÍK: Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera. *Opuscula Historiae artium*. Brno 1998
- STEHLÍK 2003a— Miloš STEHLÍK: Sochařské dílny a městské cechy. In: *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. Brno: Moravská galerie, 2003, 160–183
- STEHLÍK 2003b— Miloš STEHLÍK: Ondřej Schweigl (1735-1812): sochař a „učený umělec“. In: *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*. Brno: Moravská galerie, 2003, 324–335
- STEHLÍK 2006 — Miloš STEHLÍK: Barok v soše. Brno: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně ve spolupráci se Seminářem dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2006
- THIEME/BECKER 1935 — Ulrich THIEME/Felix BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart XXIX*. Leipzig 1935, 589
- TOGNER 1973 — Milan TOGNER: Václav Render. Příspěvek k baroknímu sochařství v Olomouci. In: *Umění XXI*, 1973, 226–239
- TOGNER 1977 — Milan TOGNER: Kameníci, zedníci a stavitelé v Olomouci. In: *Umění XXV*, 1977, 265–272
- TOMAN 1936 — Prokop TOMAN: *Nový slovník československých výtvarných umělců*. Praha 1936²
- TOMAN 1950 — Prokop TOMAN: *Nový slovník československých výtvarných umělců II, L-Ž*. Praha: Tvar 1950³, 417
- VLNAS (ed.) 2001 — Vít VLNAS: *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*. Praha: Paseka, 2001
- VRBACKÝ 2006 — P. VRBACKÝ: *Kostel sv. Tomáše*, 2006
- ZAPLETALOVÁ 2010 — J. ZAPLETALOVÁ: První štukatéri ve službách olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelkorna. In: *Olomoucké baroko 2*. Olomouc 2010, 161–166

Prameny

- Anály kláštera minoritů z roku 1733 s pozdějšími přípisy MZA Brno, fond E49, sign. 15/32
- Anály strážnických piaristů k 31. srpnu 1732, Piaristé ve Strážnici, MZA Brno, č. 11, rkp. č. 12
- Cechovní kniha olomouckých zlatníků, 16. srpna 1725, SOA, fond M-3-42, karton 1, inv. č. 2, sign. 603, folio č. 16
- CERRONI 1807 — Petr CERRONI: *Geschichte der bildenden Künste in Mähren und Schlessian*, 1807 (MZA Brno, fond G12, sign. 1-34)
- CERRONI 1807 — Petr CERRONI: *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren, I.-III. + III*, MZA Brno (1807), G 12, f. 202

- FARNÍ KRONIKA 1899–1942 — Pamětní kniha farnosti Veselí nad Moravou od roku 1899 do roku 1942; započal psát kooperátor Jaroslav Hlaváček, Farní knihovna ve Veselí nad Moravou
- HAWLÍK 1841 — Ernst HAWLÍK : Artistischen Lexikon von Mähren, Brünn 1841 (MZA Brno, fond G11, sign. 189)
- CHAMBRÉZ 1807 — Ignác CHAMBRÉZ: Nachlass eines mährischen Künstlers zur Belehrung seiner Söhne, 5 Hefte 1807 (MZA Brno, fond G11, sign. 553/1)
- Knihy mistrů a přijímání a vypovídání učňů cechu umělců, SOA v Olomouci, fond M-3-42, karton 1, sign. 603
- Memorabilia konventu sv. Janů, MZA Brno, fond G10, sign. 1485
- Prodeje, opravy a knihovní zatížení domů 1658–1758, SOA v Olomouci, fond M-1-1, karton 33, inv. č. 833, stará sign. 28/Ia
- SCHWEIGEL 1784 — Andreas SCHWEIGEL: Abhandlung von den bildenden Künsten in Mähren, 1784 (MZA Brno, fond G11, sign. 196)
- SCHWEIGEL 1880 — Andreas SCHWEIGEL: Verzeichnes der Mähler, Bildhauer, Steinschneider atc in der Stadt Brünn von Jahre 1588–1800. Z roku 1800, MZA Brno, fond G11, sign. 787
- Smlouva na výzdobu hlavního jezuitského oltáře, MZA Brno, fond G1, karton 12168 – sochařské smlouvy, sign. 12268/22
- Smlouva na sochařskou výzdobu atiky zahradního průčelí zámku Židlochovice, MZA Brno – pob. Kunštát, fond F104, karton 574, fascikl 630, fol. 61
- Stavba kostela v Lulči 1741, MZA Olomouc, fond ACO-G3, karton 4826, fol. 16
- Stavba kostela ve Veselí nad Moravou 1733–1739, MZA Olomouc, fond ACO-G1, karton 4706
- Socha sv. Floriána u kostela sv. Michala 1717–1786, MZA Olomouc, fond ACO-G6, karton 4928
- Stvrzenka o proplacení 70 zl. za portréty císaře a císařovny, MZA Brno, fond E55, sign. 1771, IV.Z.1/4
- Svatojanské rodné matriky z let 1700–1899, Archiv města Brna, 1/14, 1/15
- Tabulae contractum et obligationum 1728–1729, SOA v Olomouci, fond M1-1-1, inv. č. 1833, stará sign. 1327
- Testament Jana Jiřího Schaubegera, Volné testamenty, MAB Brno, A1/7, fascikl S, karton č. 11
- WOLNÝ 1856 — Gregor WOLNÝ: Kirchliche Topographie, 2/I., Brünn 1856, 101–102
- WOLNÝ 1860 — Gregor WOLNÝ: Kirchliche Topographie, 2/III., Brünn 1860, 438–439
- WOLNY 1867 — G[regor] WOLNY: Kirliche Topografie Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. Brno 1867
- Zakládací listina veselského kláštera. Farní knihovna ve Veselí nad Moravou
- Zlatníci a sklenáři proti odloučení malířů a sochařů 1709–1735, SOA v Olomouci, fond M-1-1, karton 6, inv. č. 140, stará sign. 3b/II.

Seznam vyobrazení

1. **Caesarova kašna**, J. J. Schauberger a V. Render, 1725, Horní náměstí, Olomouc, kámen. Foto: archiv autora
2. Zápis J. J. Schaubergera jako nového sochařského mistra, 16. srpna 1725, **Cechovní kniha olomouckých zlatníků**, (SOA, fond M-3-42, karton 1, inv. č. 2, sign. 603, folio č. 16.), vázaná kniha (papír). Foto: archiv autora
3. Zápis o slavnostním položení základního kamene kanovníkem Janem Felixem Želeckým na stavbu Lorety, dne 3. června 1716, **Memorabilia konventu sv. Janů v Brně** (MZA Brno, fond G 10, kniha č. 1352, folio 40), vázaná kniha (papír). Foto: archiv autora
4. **Adorující anděl**, oltář sv. Josefa, Loreta, Brno, 1726–1729, J. J. Schauberger, štuk. Foto: archiv autora
5. **Trojice bolestných srdcí**, nástavec oltáře sv. Josefa, Loreta, Brno, 1726–1729, J. J. Schauberger, štuk, dřevo. Foto: archiv autora
6. **Kartuš nad portálem**, západní průčelí, Loreta, Brno, 1722–1726, J. Schertz, J. J. Schauberger (?) a J. K. Pröbstl (?) pískovec, umělý kámen. Foto: archiv autora
7. **Skupina Ecce homo**, balkon nad Svatými schody, Loreta, Brno, 1726–1727, J. J. Schauberger, dřevo, barevná polychromie. Foto: archiv autora
8. **Oltář Božského Srdce Páně**, Loreta, Brno, 1726–1727, J. J. Schauberger, štuk, dřevo. Foto: archiv autora
9. **Zbičovaný Kristus u kůlu**, Oltář Božského Srdce Páně, Loreta, Brno, 1727, J. J. Schauberger, dřevo, bílá polychromie. Foto: archiv autora
10. **Sv. Veronika**, Oltář Božského Srdce Páně, Loreta, Brno, 1727, J. J. Schauberger, dřevo, bílá polychromie. Foto: archiv autor
11. **Stvrzenka na 70 zl.** za práce J. J. Schaubergera na císařských portrétech, 9. prosince, 1726, pro klášter Hradisko u Olomouce (MZA Brno, fond E55, karton č. 4, sign. M26, folio 3/12.), volný list (papír, vosková pečeť). Foto: archiv autora
12. **Sv. Florián s detailem anděla**, Žerotínovo náměstí, Olomouc, 1728, J. J. Schauberger, kámen (vápenec/pískovec). Foto: archiv autora
13. **Sv. Felix z Kantalicia**, hrad Pernštejn, 1728–1730, J. J. Schauberger, kámen (vápenec). Reprodukce: KUDĚLKA 1996, 370, obr. 219
14. **Sv. Jan Nepomucký** a) socha sv. Jana Nepomuckého, b) podstavec, před zámkem ve Veselí nad Moravou, 1728–1731, J. J. Schauberger, kámen (pískovec/vápenec). Reprodukce: NEKUDA 1999, 444, 484
15. Sousoší **sv. Jana Nepomuckého**, u kostela sv. Vavřince, Brno-Řečkovice, 1736, J. J. Schauberger, kámen (vápenec). Foto: archiv autora
16. **Smlouva na provedení zahradní fasády zámku v Židlochovicích**, 23. června 1729 (MZA Brno, F 104 Velkostatek Židlochovice, karton 574, fascikl 8, folio 211/212), volný list (papír, vosková pečeť). Foto: archiv autora
17. **Oltář sv. Janů (sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty)**, a) Sv. Jáchym, b) sv. Anna, hlavní oltář, kostel sv. Janů, Brno, 1733–1734, J. J. Schauberger, štuk. Foto: archiv autora

18. **Kazatelna**, presbytář, evangelijní strana, kostel sv. Janů, Brno, 1733–1734, J. J. Schaubberger, štuk, dřevo. Foto: archiv autora
19. **Oltář Ukřižování** a) celkový pohled, b) Sv. Dismas, nástavec, c) adorující anděl, římsa nástavce, d) římský voják, scéna Ukřižování; oltář Ukřižování, severní loď, kostel sv. Janů, Brno, 1732–1733, J. J. Schaubberger, štuk. Foto: archiv autora, Kresby: autor
20. **Oltář Bolestné Panny Marie** a) celkový pohled, b) sv. Máří Magdalena, nástavec, c) Marie Jakubova nebo Marie Salome, pravá strana ústřední scény; oltář Bolestné Panny Marie, jižní loď, kostel sv. Janů, Brno, 1732–1733, J. J. Schaubberger, štuk. Foto: archiv autora, Kresba: autor
21. **Oltář Nanebevzetí Panny Marie** a) Sv. František Xaverský, b) sv. František Xaverský s klečícím Indem, c) sv. Ignác z Loyoly, d) sv. Borgiaš (?); hlavní oltář, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Brno, 1737–1740, J. J. Schaubberger, štuk. Foto: archiv autora
22. **Nanebevzetí Panny Marie**, a) celkový pohled, b) detail andělského roje s Kristem, c) Panna Marie s andělským doprovodem, d) detail ústřední scény Nanebevzetí Panny Marie v čele s Kristem a ve spodním plánu Pannu Marií; hlavní oltář, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Holešov, 1735, J. J. Schaubberger, štuk. Foto: archiv autora
23. **Oltář sv. Jana Sarkandera** (původně zasvěcený sv. Maří Magdaleně), a) sv. Anna, b) sv. Barbora; severní loď, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Holešově, 1735–1737, J. J. Schaubberger, štuk. Foto: archiv autora
24. **Oltář sv. Tekly** a) celkový pohled, b) sv. Karel Boromejský; kostel Nanebevzetí Panny Marie, Holešov, 1738–1741, J. J. Schaubberger, štuk. Foto: archiv autora
26. **Křtitelnice**, epištolní strana presbytáře, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Holešov, 1741–1743/1744, J. J. Schaubberger a O. Zahner, štuk. Foto: archiv autora
27. **Oltář sv. Kříže**, a) celkový pohled, b) nástavec s anděly, c) Panna Marie, d) sv. Jan Evangelista; severní strana lodi pod kůrem, kostel sv. Jakuba, Brno, 1735–1737, J. J. Schaubberger, štuk. Foto: archiv autora
28. **Kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého v Kvasicích**, a) hlavní oltář Nanebevzetí Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého, b) oltář sv. Rodiny, severní strana lodi, c) sv. Jáchym, hlavní oltář (O. Zahner), d) a e) sv. Anna, hlavní oltář; Kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého, Kvasice, 1737–1740, J. J. Schaubberger, štuk. Kresby: autor
29. **Oltář Bolestné Panny Marie**, a) celkový pohled, b) ústřední scéna, c) sv. František z Assisi, d) sv. Petr z Alkantary; oltář Bolestné Panny Marie, severní strana lodi, kostel sv. Andělů Strážných, Veselí nad Moravou, 1735–1739, J. J. Schaubberger, štuk. Foto: archiv autora
30. **Oltář Stětí sv. Barbory**, a) celkový pohled, b) ústřední scéna, c) detail Stětí d) sv. Juliána z Falconiery; oltář Stětí sv. Barbory, jižní strana lodi, kostel sv. Andělů Strážných, Veselí nad Moravou, 1735–1739, J. J. Schaubberger, štuk. Foto: archiv autora
31. **Specifikace**, Schaubbergerova smlouva (Specification) na oltáře v kostele sv. Isidora v Lulči, 1741 a) fol. 18, recto, celkový pohled, b) vlastnoruční podpis J. J.

- Schaubegera (MZA Olomouc, fond ACO-G3, karton 4826, folio 18), volný list (papír). Foto: archiv autora
32. **Kostel sv. Isidora**, a) kazatelna, celkový pohled, (J. J. Schaubberger, dílna) b) kazatelna, detail s trubadúrem, c) hlavní oltář sv. Isidora (O. Zahner); kostel sv. Isidora, Luleč, 1741–1743, J. J. Schaubberger a O. Zahner, štuk. Foto: archiv autora
 33. **Oltář sv. Františka z Pauly**, a) nástavec, b) anděl na římse c) sv. Klement, detail hlavy d) sv. Wolfgang, detail hlavy, e) sv. Klement f) sv. Wolfgang; oltář sv. Františka z Pauly, kostel Narození Panny Marie, Vranov u Brna, 1737–1739, J. J. Schaubberger, štuk. Foto: archiv autora
 34. **Bazilika Navštívení Panny Marie**, a) nástavec hlavního oltáře s Bohem Otcem, b) anděl z kaple severní lodi, c) anděl z kaple severní lodi d) anděl z korunní římsy v hlavní lodi e) detail z nástavce z kaple jižní lodi; bazilika Navštívení Panny Marie, Svatý kopeček u Olomouce, 1722–1731, B. Fontana, štuk. Foto: archiv autora
 35. **Testament** J. J. Schaubegera, 15. února 1744 (MAB Brno, fond A1/7 Volné testamenty, fascikl S, signatura 11), volný list (papír, voskové pečetě). Foto: archiv autora
 36. **Sv. František Xaverský**, Mariánský sloup na Dolním náměstí, Olomouc, 1716–1722, J. Sturmer, kámen (pískovec). Foto: archiv autora
 37. **Sv. Kateřina Alexandrijská**, oltář sv. Anny, kostel Panny Marie Těšitelky, Bruntál, 1743, O. Zahner, dřevo, bílá polychromie. Reprodukce: JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2009, 68, obr. I.11