

MILOŠ STEHLÍK

SOCHAŘSKÉ KRESBY
JOSEFA WINTERHALDERA STARŠÍHO
A ONDŘEJE SCHWEIGLA

Tvůrčí proces barokního umělce se zpravidla zrcadlí v několika pracovních etapách. Na samý počátek se v genezi jeho díla obvykle řadí skica. Stejně jako sochař přenáší také malíř kreslenou skicou na plochu papíru svou první představu, „primo pensiero“. Jde o záznam, jemuž bývá často vlastní velká tvárná přesvědčivost a zároveň obsahová sdělnost. Malíři — neobrátili-li se hned na počátku pracovního postupu ke skice malované olejem — znamená kresba základ tvůrčí práce, pomocí níž si ujasňují kompozici tvarů a jejich vzájemné prostorové vztahy, jež tříbí a prohlubuje proměnami relací figur a umocňuje je obvykle světlem. Tímto způsobem se vtiskuje skice nejen vzájemná souvislost jednotlivých komponent, dějová skloubenost, ale také prostorová hloubka. Malíř nepracuje reálně s třetí prostorovou dimenzí, ale tvárnými prostředky i v ploše iluzivně vytváří.

Podobně jako malíři není také baroknímu sochaři kresba nezbytným předpokladem tvorby. Pokud jí vůbec používá, pak nezřídka při výchozím stadiu dalšího tvůrčího dění. První nakreslený sochařský záznam zachycuje obvykle představu konečného sochařského díla úhrnně, zpravidla obrysově, v rychlém, často jen plošném zaznamenání. Takto formovaná skica má smysl pro sochařův další individuální, popřípadě dílenský pracovní postup, může však také sloužit přes letmost svého provedení jako ukázková studie. Jestliže sochař převedl svou myšlenku do trojrozměrného plastického tvaru, pozbývá pro něho počáteční kreslený záznam svůj význam a sochař tuto nakreslenou skicu odkládá a ponechává pro dílenskou potřebu, nebo ji ničí. Vybavení sochařské dílny obvykle tvořila trojrozměrná bozzetta, modelleta, ukázkové modely, ale také grafické listy reprodukcující díla jiných malířů nebo sochařů a — nikoli nezbytně — autorovy kreslené skici. Kresbou tedy sochař fixoval základní představu o svém budoucím díle, kreslil však — studijně — také podle děl jiných umělců a pomocí kresby prohluboval rovněž své povědomí o detailech budoucí sochy. Kresba barokního sochaře bývá často skicovitá, záznamovitá a je jednodušší než kresba malíře. Její vyjadřovací způsob bývá oproštěnější, avšak svou vervou a výrazovou silou tím účinnější. Sochařská kresba postrádá často plastičnost malířské skici, neboť zachycuje především

obrys kubusu sochy. Jiné sochařské kresby se naopak vyznačují iluzivností, odpoutávající se od plochy papíru a klenou do prostoru rozvedený, diferencovaný tvar. V některých případech vzniká sochařská kresba, jež má autonomní význam. To však již nejde o sochařskou skicu.

Při zkoumání moravského fondu sochařských kreseb, pokud je známe, nenacházíme skici v pravém smyslu slova. Přesto bohatě zachované konvoluty kresbe Josefa Winterhaldera staršího a Ondřeje Schweigla, jež chová ve svých sbírkách Moravská galerie v Brně, dávají možnost hlubšího poznání malířského vyjadřování obou těchto sochařů.

Josef Winterhalder starší (1702—1769) pocházel z badenského Föhrenbachu. Přes Rakousko, kde navštěvoval v letech 1726—28 vídeňskou Akademii, přišel roku 1730 na Moravu, do Olomouce, a připojil se k sochařskému proudu rozvíjejícímu se v navazování na Itala Baldassara Fontanu, jehož dílo vznikající po několik desetiletí na Moravě poskytovalo zde pracujícím sochařům nepřeborné možnosti bezprostředně poznávat sochařskou tvorbu italského ražení. Výchozí pramen Winterhalderovy činnosti je však třeba spatřovat v díle G. R. Donnera, byť v určitém údobí měl na jeho moravskou tvorbu vliv také Baltasar Permoser. Celé Winterhalderovo dílo je pak ovlivňováno dílem Paula Trogera. Pro svůj vážný přístup k práci si Winterhalder získával důvěru a uznání objednavatelů, ať už to byly církevní instituce, především řády, nebo šlechta.

Při přehlížení souboru více než třiceti kreseb Josefa Winterhaldera staršího je zřejmé, že tento sochař měl ke kresbě, ale rovněž k malířství, velmi úzký vztah.¹ Je to patrné už z toho, že si zaznamenával kompozice obrazů, které ho zaujaly a o kterých patrně — alespoň v některých případech — předpokládal, že by je mohl při své sochařské práci použít. V brněnském konvolutu je však asi třetina kreseb jiného druhu než těch, jejichž podnětem byla cizí malba; tak například studie mužských aktů, které vznikly během jeho práce na oltářích kostela sv. Martina v Třebíči (obr. 26)². Pro naše téma je však důležité, že se zachovaly také Winterhalderovy kresby, jež se poji jednak k jeho vlastním provedeným a dodnes existujícím dílům, jednak k jeho sochám, jejichž existenci lze hypoteticky předpokládat.

Ke kresbám bezprostředně spjatým s Winterhalderovým sochařským dílem se řadí studie pro sochařskou výzdobu brněnského dominikánského kostela sv. Michala a kresby související s Winterhalderovými sochami v Náměstí nad Oslavou. Žádná z těchto kreseb však není — jak se zdá — prvním záznamem, „první myšlenkou“, zachycující sochařův tvůrčí nápad, nýbrž představuje figurální kompozici budoucího díla už v kresliřsky propracované formě.

Kresba pro dominikány s motivem trůnící P. Marie korunované Ježíškem a adorované dvěma světeckými postavami v popředí (obr. 27) se vztahuje ke střední části retabula hlavního oltáře a sloužila při realizaci jeho sochařské figurální složky,³ na níž s Winterhalderem spolupracovali členové dominikár-

¹ Jde o konvolut dvaatřiceti kreseb, které zpracovala v rámci své disertační práce o sochaři Josefu Winterhalderovi st. A. Königová na filozofické fakultě brněnské univerzity v roce 1949. Návrh pro brněnské dominikány (B 53) publikovala Hállová - J a h o d o v á C. 1947: *Brno. Stavební a umělecký vývoj města*. Praha, s. 191.

² Studie dvou mužských aktů, kresba perem, papír 212 × 335 mm. Vlevo dole: la prima Achatemia Třebitz 1759 Jos. Winterhalder. Moravská galerie v Brně (dále MGB), B 1312. — Torzo muže, kresba perem, papír 338 × 216 mm. Vpravo dole: JWh Del den 24 8br in Třebitz. MGB, B 62.

³ P. Maria korunovaná Ježíškem, kresba perem, papír 325 × 196 mm. MGB, B 53.

ského řádu Dominik Kirchner a Damascenus Schwarz. K Winterhalderově práci v tamním kostele se dochovaly ještě další kresby, a to postava archanděla Michaela, Rafaela (obr. 28) a dvojice andlíků.⁴ Plastiky obou archandělů a postavičky andlíků vytvářejí sochařskou složku horní části retabula vzniklého roku 1741. Vztah kreseb a konečného díla je tedy zřejmý.

K sochám, které Winterhalder vytesal pro náměšťský most vysvěcený v roce 1744, se zachovalo rovněž několik kreseb. Z nich figura archanděla Michaela je variantou Rafaelovy postavy od brněnských dominikánů.⁵ Ke kresbám představujícím sv. Ondřeje (obr. 29) a Jáchyma, které Winterhalder v podobě soch provedl rovněž na mostě v Náměšti nad Oslavou,⁶ se přiřazuje kresba sv. Rocha (obr. 30), stojící v bezprostřední souvislosti se světcovou plastikou na oltáři tamní špitální kaple sv. Anny; list je datován rokem 1745.⁷ Kresba z roku 1761 zobrazující světici, již podává dítě palmu mučednictví, vznikla v souvislosti s Winterhalderovým plastickým vybavováním interiéru dominikánského kostela v Uherském Brodě.⁸ Motiv ženské figury se psem nesoucím pochodeň zamýšlel Winterhalder patrně použít při zakázce pro některou z dominikánských svatyní.⁹ Další kresba, představující sv. Kateřinu, pak vznikla v relaci k figuře téže světice na oltáři P. Marie v kostele v Dřevohosticích, kde však tato interiérová plastika nebyla realizována Winterhalderovou rukou.¹⁰

Charakteristickým znakem většiny Winterhalderových kreseb je pomíjení výrazné obrysové linie, souvislé kontury, které byly obohacovány vnitřní kresbou. Winterhalder totiž načrtl postavy jen lehkou obrysovou čarou, kterou při stavbě vnitřní modelace téměř popřel a figuru prokreslil a prostorově vyklenul pečlivě šrafovanými a citlivě rozlišovanými krátkými tahy, které — kombinovány s tečkováním — vytvářejí modelaci postavy, její objemovou plnost. Lehkými doteky pera tlumočil měkkost drapérie a vyznačil hloubku zastíněných míst hustě črtanými mřížkami šrafur, tu krátkých, jinde přecházejících v dlouhé tahy, a to především tam, kde bylo zapotřebí vyznačit přechodné partie polostíňů. Takto pojatým vytvářením modelace dosáhl Winterhalder v kresebném podání sochy malířského, většinou subtilně vyznívajícího ladění.

Na dochovaném kresebném materiálu lze tedy konstatovat zmíněný Winterhalderův bytostný zájem o malbu. V této souvislosti je třeba znovu poukázat na jeho vztah ke tvorbě malíře Paula Trogera. Povědomí o tom, že Winterhalder kreslil, ovšem s myšlením sochaře, umožňuje rozpoznat mezi trogerovsky nesenými kresbami, chovanými jednak ve vídeňské Albertině, jednak v Mo-

⁴ Archanděl Michael, kresba perem, papír 206 × 158 mm. MGB, B 70. — Archanděl Rafael, kresba perem, papír 206 × 163 mm. Vpravo dole JWh. MGB, B 61. — Dva andlíci na volutě, kresba perem, papír 205 × 155 mm. MGB, B 66.

⁵ Archanděl Michael, kresba perem, papír 204 × 168 mm. MGB, B 119. — Jávora A. 1982: *Kracker János Lukács munkásságához. Művészettörténeti Értesítő*, s. 11 n., publikuje téměř shodnou kresbu s poněkud pozměněným názvem prostředím jako dílo J. L. Krackera.

⁶ Sv. Ondřej, kresba perem, papír 215 × 157 mm. MGB, B 117. — Sv. Jáchym, kresba perem, papír 299 × 208 mm. MGB, B 78.

⁷ Sv. Rochus, kresba perem, papír 191 × 142 mm. Vlevo dole: (W)h del in Brun 1745. MGB, B 63.

⁸ Světice s dítětem, kresba perem, papír 351 × 232 mm. Vpravo dole: Znaym d l Jener 1761. MGB, B 65.

⁹ Ženská postava se psem, kresba perem, papír 230 × 171 mm. MG, B 76.

¹⁰ Sv. Kateřina, kresba perem, papír 226 × 152 mm. MGB, B 2298.

ravské galerii v Brně,¹¹ jeho vlastní výraz. Při srovnání kreseb obou umělců je patrné, jak úzce Winterhalder z Trogerova rukopisného způsobu vycházel, a to především tehdy, šlo-li o kresbu vyznačující se vnitřním šrafováním. Sochařovo vedení šrafur bylo však úzkostlivější, opatrnější, málo uvolněné a tím určitější ve vnitřním členění formy. Rovněž způsob, jak sochař v kresbě spojoval postavy s náznakem prostředí, posouvá Winterhalderův projev k Trogerovi. Tak například antické sochy, které si Troger zaznamenával ve svém italském skicáři, obvykle skladebně ozvláštnil náznakem prostředí u paty figur.¹² Podobě je tomu také u Winterhalderových kreseb náměštských světců. Trogerův vliv se tedy nepromítal pouze do techniky Winterhalderovy kresby, ale rovněž do širšího tvárného charakteru jeho kreslířského vyjadřování. Toto ovlivnění Winterhaldera Trogerem je tím pochopitelnější, uvědomíme-li si, že oba umělci pracovali dokonce určitý čas vedle sebe, a to na výzdobě premonstrátského kláštera Hradiska u Olomouce, takže vztah již dříve se rozvíjející se v hradiském prostředí patrně jen upevnil a prohloubil.¹³

Pokud jde o kresby soch pro most v Náměšti nad Oslavou, je obtížné rozhodnout, kdy a za jakým účelem vznikaly. Bylo by možné uvažovat, že Winterhalder kreslil zmíněné světecké figury podle svého sochařského modelu, a to jako snadno přenosnou ukázkou své práce, kterou doplňoval náznakem prostředí přispívajícím k jistému oživení figury. Jeho kompozice lze však rovněž považovat za modelové kresby bez souvislosti se sochařským předstupněm; mohly být určeny objednavateli a bezprostředně předcházet definitivnímu sochařskému provedení, které pak bylo případně svěřeno i jiné pomocné ruce. Svědčí o tom socha sv. Kateřiny v Dřevohosticích, Winterhalderem nerealizovaná, jež se však úzce přimyká k jeho kresbě téhož námětu. Podobně lze předpokládat, že při vzniku soch, které vytvořil pro most v Náměšti nad Oslavou vedle Josefa Winterhaldera velkomeziříčský Alexander Jelínek, sloužily rovněž Winterhalderovy modely — snad kreslené — dnes však neznámé.¹⁴ Konečně nelze vyloučit Winterhalderův záměr převést kresby pro náměštský most do podoby grafického listu: jejich kreslířský charakter by tomu mohl nasvědčovat.

* * *

Brněnský rodák Ondřej Schweigl (1735—1812) má pro moravské sochařství pokročilého 18. století podstatný význam. Jeho tvorba, poznamenaná pobytem na vídeňské Akademii, vychází především z domácí tradice a svým výtvarným výrazem je nešena tendencemi rokokově měkce formovaného plastického názoru. Schweiglovo dílo, rozprostírající se po celém území Moravy, představuje druhově rozmanitý sochařský fond od drobných zařízení kostelních interiérů přes oltářní kompozice monumentálního řešení k volným sochám a sousoším, zapojeným do architektonického prostředí kostelů a zámků i do volné přírody.

¹¹ Viz Aschenbrenner W. — Schweighofer G. 1965: *Paul Troger, Leben und Werk*. Salzburg, s. 129 n. — Kroupa J. 1985: *Rakouská a moravská kresba 18. století*. Pohledy do sbírek Moravské galerie 19. Katalog výstavy. Brno, s. 4 n., pozn. 15.

¹² Srov. Aschenbrenner W. 1965, s. 130.

¹³ P. Troger pracoval v klášteře Hradisko u Olomouce na monumentální fresce v sále prelatury v roce 1731. J. Winterhalder st. tu vytvořil plastické figurální kompozice.

¹⁴ Jde o sochy sv. Floriána, Jana Nepomuckého, Anny, Leopolda; Kajetána, Filipa Neri, Terezie, Václava a Anděla u brány.

Jeho sochařské dílo přechází až na počátek 19. století, aniž se však stalo podnětem pro tvůrčí činnost v nových slohových polohách.

Soubor kreseb Ondřeje Schweigla, který má ve svých sbírkách Moravská galerie v Brně, je ve srovnání s Winterhalderovými kresbami poněkud mladšího data.¹⁵ Sochařova činnost se rozvíjela až od šedesátých let, tedy v době, kdy Winterhalder vlastně už svůj tvůrčí zenit překročil. Nicméně oba sochaři mají pro umělecký výraz, totiž pro vyjadřování kresbou, v jistém smyslu určitý předpoklad společný, a to studium na Akademii ve Vídni. Winterhalder prošel tímto ústavem v letech 1726—28, zatímco Schweigl až v údobí 1755—59. Pro Winterhaldera znamenal pobyt v Rakousku prohloubení jeho vlastní inklinace k malířství, a to, jak už bylo poukázáno, především vlivem P. Trogera. Schweigl vstoupil na Akademii k Jakubů Schlettererovi. Tehdy už byla výuka na tomto učilišti rozšířena o architekturu jako vyučovací předmět. Frekventanti se tam seznamovali s řešením architektonických úkolů, ať šlo o kompozice celků nebo detailů. Toto poučení nepochybně ovlivnilo kreslířskou kulturu Schweiglovu a dokonce i vyznění stylové stránky jeho děl.

K nejstarším dochovaným Schweiglovým kresbám patří návrh na hlavní oltář kostela ve Žďárně na Boskovicku, postaveného podle projektu F. A. Grimma před rokem 1760.¹⁶ Napojení sochařské složky do mělkého prostoru presbytáře nakreslil Schweigl měkce nanášenou lavírovanou kresbou perem a tuší. Svatostánek jako součást oltáře tu znamená podnož korpusu, oživeného obláčky s hlavami andílků a s andílkými tvořícími — kromě adorantů umístěných po stranách tabernáku — jediný figurální motiv žďarenského oltáře. Už na tomto raném návrhu je zřejmé, že Schweigl měl smysl a cit pro architektonicko-sochařské ztvárnění interiéru. Ve Žďárně uplatnil typ oltáře, u kterého je důraz kladen především na tabernákl. Tuto koncepci volil během své tvorby častokrát a obměňoval ji řadou variant. Přesto jeho zájem patřil především oltářnímu retabulu portálového typu. V rámci celkové vnitřní architektonické úpravy Tencallova raně barokního chrámu v Brně-Zábrdovicích navrhl sice boční oltář jako ploché orámování obrazu, aniž by zdůraznil edikulu,¹⁷ avšak v zachované

¹⁵ Kresby O. Schweigla ze sbírek Moravské galerie nebyly dosud souborně zpracovány. Jejich dílčí publikování viz Krejčí K. 1936: *Ondřej Schweigl na Tišnovsku*. Tišnov, obr. 11 (B 1325). — Sedlářová J. 1960: *Moravské malířství první poloviny 19. století*. Katalog. Brno. Jako Schweiglova práce tam uvedena Dekorativní architektura (B 149), zatímco Schweiglův návrh na oltář (B 135) nebyl blíže určen. Z návrhů na památkově nejvýznamnější reliéfy zmíněny kresby B 1327 a B 1328. — Kroupa J. 1964: *Střední Evropa 1760—1810*. In: Umění doby osvícenství. Katalog výstavy. Kroměříž. V oddíle Pozdní barok tam publikovány tři Schweiglovy kresby, a to B 124, B 150, B 1332. — Kroupa J. 1965 (viz pozn. 11), s. 15, 18, kde uvedeny návrhy B 124, 130, 136, 150; 126 b; 151, 152; 132, 1332; 128 b; 1325, 1327, 1328. Dále viz: Kudělka Z. 1955: *Návrh Ondřeje Schweigla na pomník Josefa Mitrovského*. Umění 3, s. 175. — Sedlářová J. 1967: *Návrh Ondřeje Schweigla na oltář kostela v Dolních Borech*. Umění 15, s. 215. — Indra B. 1961: *Sweiglov návrh hlavního oltáře farního kostela v Javorníku a jeho stavba v letech 1772—1773*. Časopis Slezského muzea (B) 30, s. 285 n.

¹⁶ Lavírovaná kresba perem a tužkou, papír 327 × 237 mm. MGB, B 142. Jako variantu návrhu pro Žďárno možno považovat nákreš s rozvinutým sochařským motivem kolem tabernáku, lavírovaná kresba perem, papír 262 a 203 mm, MGB, B 143, dále kresbu tabernáku bez završujícího krucifixu, lavírovaná kresba perem, papír 229 × 166 mm, MGB, B 1331. Kresba svatostánku, bohatě členěného a vrcholícího korunou přidržovanou dvojicí andílků, je jedním z nejdobnějších pojatých Schweiglových návrhů tohoto druhu. Lavírovaná kresba perem, papír 414 × 285 mm. MGB, B 129; blíže neurčeno.

¹⁷ Lavírovaná kresba perem, papír 376 × 244 mm. Vlevo dole: A S. MGB, B 153.

kresbě hlavního oltáře, kterou lze patrně považovat za neprovedený nákras pro Zábřdovice, použil monumentální sloupovou architekturu.¹⁸ Ve srovnání s nákrasy, které vznikly pro zábrdovický kostel — ať už jde o návrh oltáře pro boční kaple¹⁹ nebo o návrh kazatelny²⁰ —, je patrné že Schweigl se při realizaci přiklonil ke střídmejšímu dekoru s prvky stylu Ludvíka XVI., a to především ve formě festonu a rozety.²¹

Podobným způsobem si počínal při konečném provádění návrhů pro katedrál ní chrám sv. Petra a Pavla na Petrově v Brně, interiérově upravený na konci sedmadesátých let 18. století. Boční oltář s námětem Ukřižování²² (obr. 33) vyzněl ve srovnání se Schweiglovou kresbou monumentálněji hlavně potlačením dekoru.²³ Kazatelna, jejíž nákras patří svou invencí a kreslířským podáním k nejzdařilejším Schweiglovým kresbám, si naopak uchovala i ve své konečné podobě hravou, rokokově vylehčenou půvabnost.²⁴

Podobnou výtvarnou polohou se vyznačují dvě kreslené alternativy protějškových oltářů sv. Maří Magdalény a Rozálie pro dominikánský kostel sv. Michala v Brně²⁵ (obr. 32). Realizován byl nákras, který využívá světelné plochy okenního, otvoru jako část nástavce retabula, v siluete rozšířeného o dekorativní vázy.

Ve stylově blízké, s lehkostí nakreslené skladbě navrhl Schweigl oltář sv. Kříže pro kostel ve Vranově u Brna. Komponoval ho po celé ploše čelní stěny kaple, přičemž světecké figury vysadil na postranní konzoly.²⁶ Poměrně stroze vyznívá nákras oltáře kostela servitů ve Veselí nad Moravou, který byl určen jako rámeček Maulbertschova obrazu. Ze dvou možností uváděných v návrhu došlo k realizaci oltářní kompozice s andělskými postavami, osazenými na flankujících sloupech místo dekorativních váz.²⁷ Schweiglovy nákrasy jsou velmi často vázány na architekturu F. A. Grimma, jako například v interiéru záměcké kaple ve Vizovicích (obr. 35), kde sochař vyřešil tento drobný centrální prostor jednotným plastickým dekorem.²⁸

¹⁸ Lavírovaná kresba perem, papír 435 × 264 mm. Vlevo dole: A. Schweigl [sic!]. MGB, B 148.

¹⁹ Lavírovaná kresba perem, papír 323 × 219 mm. Vlevo dole: A S. MGB, B 141.

²⁰ Lavírovaná kresba perem, papír 358 × 234 mm. MGB, B 139.

²¹ Srov. též nákras portálu do boční kaple. Lavírovaná kresba perem, papír 373 × 240 mm. MGB, B 134.

²² Lavírovaná kresba perem, papír 414 × 225 mm. Kresba krucifixu přilepena. Vlevo dole: A S. MGB, B 136.

²³ Typ korpusu obměňuje kříž z brněnské kalvárie, dnes umístěný v biskupské zahradě. Lavírovaná kresba perem, papír 285 × 220 mm. MGB, B 123.

²⁴ Lavírovaná kresba perem, zřetelná žlutá barva, papír 517 × 364 mm. Vlevo dole: A. Schweigl in. del. MGB, B 150. — Pro Petrov se dochoval také nákras hlavního portálu, lavírovaná kresba perem, papír 424 × 271 mm. Vlevo dole: A. Schweigl in. del. Na okraji písemné schválení kapitulou z 15. 6. 1777. Tužkou: Thüre auf dem Petersberg in Brünn. MGB, B 124.

²⁵ Lavírovaná kresba perem a tužkou, papír 355 × 219 mm. Vlevo dole: A. Schweigl. MGB, B 154; nerealizováno. — Lavírovaná kresba perem a tužkou, papír 378 × 251 mm. Vlevo dole: A. Schweigl in. del. MGB, B 135; realizováno.

²⁶ Lavírovaná kresba perem, papír 347 × 221 mm. Vlevo dole: A. Schweigl in. del. MGB, B 1330.

²⁷ Lavírovaná kresba perem, papír 467 × 271 mm. Vlevo dole: A. Schweigl in. del. Na okraji: Aprobirt mit Abenderung des Tabernakel. MGB, B 127.

²⁸ Lavírovaná kresba perem, papír 354 × 575 mm. Vlevo dole: A. Schweigl in. del. Vpravo dole Blümegeuñv souhlas. Uprostřed dole tužkou: dises gielt in Wisowitz. MGB, B 128 b.

Dochované návrhy interiérů, o jejichž konfrontaci s realizovanými díly jsme se pokusili, přesvědčují výrazně o sochařově architektonickém citění. Svou ujasněností v provedení, názorností ve vyjadřování plastické složky jsou precizním záznamem, vedoucím v dalším pracovním postupu k definitivní podobě díla.

Je samozřejmé, že v tematice Schweiglových sochařských prací se odrážela velmi zřetelně tehdejší společenská a kulturní situace. Jeho zakázky proto ne-realizovaly pouze návrhy pro kostelní interiéry; sochař dostával také objednávky na pomníky, náhrobky, památníky, či výjimečně na kašnu (obr. 34).²⁹ Jestliže však u církevních zakázek lze ve více případech konfrontovat kresebné návrhy s provedenými díly, není tomu tak u profánních prací. Tato situace se jeví hned u soch monumentálního charakteru, jimiž se Schweigl v kresbě několikrát obíral. V konvolutu jeho zachovaných kreseb v Moravské galerii lze najít například návrh pomníku zabývajícího se jezdeckým motivem. Jeden z těchto návrhů představuje vzpínajícího se koně s jezdcem na skalnatém terénu,³⁰ jiný blíže neurčenou jezdeckou postavu umístěnou na podstavci.³¹ Tyto kresby nemají a patrně nikdy neměly konkrétní spojení s definitivním monumentem. Bohužel také u funerálních děl, a to u dvou alternativních návrhů na náhrobek, není známa vazba na realizované dílo, i když se lze důvodně domnívat, že jde o objednávku vížící se k příslušníku rodu Mitrovských, pro něž Schweigl pracoval³² (obr. 31). Náhrobky řešil Schweigl — v návaznosti na vrcholné baroko — jednak ve formě apotheosy s celou postavou šlechtice obklopenou válečnými trofejemi, jednak zobrazoval zesnulého v polopostavě umístěné na podstavci, který poskytoval místo pro vysvětlující legendu. Jiná Schweiglova kresba, která představuje stojícího vojevůdce, připomíná svým kompozičním pojetím figurální motivy nástěnných maleb Josefa Winterhaldera mladšího, jak je známe například ze síně Staré radnice v Brně.³³ V návrhu náhrobku hraběte Podstatského z roku 1795, povýtce klasicistně citěném, použil Schweigl postavu génia opřené o urnu a hořící pochodeň.³⁴ Další kresba náhrobku s pololežící ženskou postavou na tumbě je pak transformací náhrobku kardinála Richelieu od F. Girardona v kapli pařížské Sorbonny.³⁵ Znalost tohoto pomníku zprostředkoval Schweiglovi nepochybně grafický list. Do sochařova pozdního tvůrčího údobí se rovněž vřazují návrhy na čtyři reliéfy pro památník barona Ignáce Schröfla (zemřel 1805), dosud zachovaný v pernětejské hradní zahra-

²⁹ Lavírovaná kresba perem, papír 451 × 282 mm. Vpravo dole: gezeichnet von Andrea Schveigl A S bildhauer. Dole na okraji: Entwurf einer Statue auf dem Brun beym Dicasterialhaus. MGB, B 126 b.; neprovedeno.

³⁰ Lavírovaná kresba štětcem a tužkou, papír 449 × 329 mm. Vlevo dole: A. Schveigl del. Vpravo: Andr. Schveigl. MGB, B 152.

³¹ Lavírovaná kresba perem a štětcem, papír 450 × 329 mm. Vpravo: A. Schveigl in. del. Vpravo dole: Andre Schveigl mp. MGB, B 151.

³² A) Lavírovaná kresba perem, papír 383 × 240 mm. Dole: A. Schveigl, F. Mr. MGB, B 132. B) Lavírovaná kresba perem, papír 378 × 238 mm. Dole: A. Schveigl F. Mtr. MGB, B 1332.

³³ Lavírovaná kresba perem, papír 425 × 258 mm. Na podstavci: A. Schveigl. MGB, B 131.

³⁴ Lavírovaná kresba perem, papír 211 × 228 mm. Vlevo dole: A S. Na soklu: Seinen verwewigten Aeltern aus Dankbarkeit und Liebe gewidmet von L. G. v. Podstatzky 1795. MGB, B 1324.

³⁵ Lavírovaná kresba perem, papír 238 × 379 mm. Vlevo dole: And. Schveigl del. MGB, B 147.

dě.³⁶ Kresby k tomuto dílu, provedené opět tužkou, perem a lavírované, se vyznačují malířským způsobem podání zřejmě už proto, že mělo jít v konečném provedení o reliéfy. V jejich kompozici však poznáváme sochařské myšlení, které staví skladebný rozvrh figur do racionálních vazeb trojúhelníků a vertikál s minimálním náznakem prostředí. Pískovcové reliéfy se ve srovnání s nákresey vyznačují zájmem soustředěným na detail, aniž by však ve skladbě došlo k převaze žánrově zabarvených podrobností.

Kreslený návrh náhrobku Františka Schröfla (zemřelého roku 1806)³⁷ představuje figurální skupinu situovanou před náznakem vchodu do hrobky. Svůj pravzor má v Canovově náhrobku v augustiniánském kostele ve Vídni a vřazuje se až do onoho úseku Schweiglovy tvorby, kdy jeho kresba již ztratila dřívější svěžest, spád a konečně i pečlivost provedení. Realizovaný náhrobek — či spíše památník — umístěný na srázném terénu zahrady hradu Pernštejna, se vzdaluje od návrhu poznamenaného neujasněností celkové kompozice a nejistotou ve formálním provedení. Kresba funerálního pomníku objednaného u O. Schweigla pro barona Widemanna v Plavci na Znojemsku, je řešena v obvyklém klasicistním kompozičním schématu s motivem urny, andílkem a sedící ženskou postavou, přidržující dítě.³⁸ K charakteru této kresby se přiřazují dvě alternativy návrhu na pomník Anny Wieserové pro brněnský hřbitov.³⁹ První nákras znázorňuje obelisk s ženou spočívající na tumbě a provázenou dvěma postavami, na druhém návrhu nakreslil Schweigl urnu věnčenou dvojicí žen. Jak je patrné, šlo už v ikonografické koncepci v těchto případech o návrhy sochařských děl, které vyvstávaly z potřeb nově se formující doby ovlivněné osvícenskými tendencemi. Málo obratné kresby patří však k nejslabším Schweiglovým pracím v tomto žánru.

Při přehlédnutí zachovaných Schweiglových návrhů poutá jeho jezdecký pomník nebo reprezentativní figurální náhrobek, sochařské žánry, které v moravském baroku dřívějšího údobí docházely realizace v poloze kvalitativně značně vysoké. O to zajímavější je sledovat, jak se s tímto úkolem vyrovnával sochař v době, kdy pouta k vrcholnému baroku byla už dávno zpřetrhána a kdy pouze tradici udržované a dílenskou prací oživované sochařské vyjadřování tohoto slohového údobí vyznívalo a pokračovalo do neujasněné budoucnosti.⁴⁰

³⁶ A) Lavírovaná kresba perem, papír 163 × 135 mm. Dole: A. Schweigl in. del. Tužkou: Amor filii patri dilectissimo. MGB, B 1325. — B) Lavírovaná kresba perem, papír 173 × 186 mm. Dole tužkou: Domino suo. MGB, B 1326. — C) Lavírovaná kresba perem, papír 161 × 133 mm. Dole vpravo: A. Schweigl in. del. Na okraji tužkou: Altr Baron Schröfl im Garten zu Pernstein. MGB, B 1327. — D) Lavírovaná kresba perem, papír 161 × 135 mm, MGB, B 1328.

³⁷ Lavírovaná kresba perem, papír 370 × 231 mm. U paty pomníku: A. Schweigl in. dl. Dole: záznam souhlasu k provedení 13. 5. 1807. Tužkou: Grabmal des jungen Baron Schröfl in Pernstein im Garten. MGB, B 1329.

³⁸ Lavírovaná kresba perem, papír 269 × 224. Vlevo: A S in. del. Vpravo: záznam o schválení 14. 5. 1807. Tužkou: Grabmal Baron Widman Platsch. MGB, B 128 a.

³⁹ A) Lavírovaná kresba perem, papír 191 × 134 mm. MGB, B 126 a. — B) Lavírovaná kresba perem, papír 451 × 282 mm. MGB, B 126 a.

⁴⁰ Schweiglovy stylové proměny lze sledovat a) na návrhu blíže neurčeného hlavního oltáře se dvěma řádovými světlci, lavírovaná kresba perem, papír 401 × 258 mm, MGB, B 140; b) na kresbě mariánského oltáře s figurami sv. Petra a Pavla a Nejsv. Trojicí v nástavci, lavírovaná kresba perem, papír 442 × 266 mm, vlevo dole: And. Schweigl. Vpravo tužkou: Petersberg in Brunn, MGB, B 130. V chrámu na Petrově byl pořízen zcela odlišný hlavní oltář; c) na návrhu hlavního oltáře pro kostel brněnských voršilek, zařa-

Podobně jako u Winterhaldera jde také u Schweiglových kreseb — ovšem v jiné časové a výrazové poloze — o kresby definitivní povahy, přiřazující se velmi úzce k středoevropským zvyklostem, například ke kresbám Güntherovým nebo Straubovým zaměřeným ke stavbě a výzdobě oltářů. Schweiglův kresební záznam ve formě skici není v souboru z Moravské galerie zastoupen. Jsou tu naopak kreslené návrhy provedené perem nebo tužkou, většinou lavírované, a dokládající, jak Schweigl dilo, v iluzivně plastické formě a vázané většinou s architekturou, zamýšlel provést. Kresby patrně sloužily buď jako podklad při jednání s objednavatelem a znamenaly tedy tolik, co jakýsi ukázkový nakreslený model, nebo byly pomůckou rukám pomocníků při dílenské práci, bez níž se Schweigl pro svou velkou zaměstnanost nemohl obejít.

Tvarové citění je ve Schweiglových kresbách v jeho vrcholném údobí vyjadřováno lehkým lavírováním tužkové a tušové vnitřní kresby vázané na modelaci tvarů. Světlo — podobně jak v definitivním provedení sochařských prací — má úlohu konkrétnější a podstatnější tvárné složky nežli obrysová čára: plastičnost tlumocí Schweigl spíše světelnou modelací než obrysovou linií, která se neuplatňuje výraznějším duktem. V pozdním díle je sochařova kresba nejistá, roztěkaná a občas rozpačitá; postupně a zřetelně pozbývala na své výrazové síle. Nebylo to patrně ani tak z důvodů ochabujících sochařových tvůrčích schopností jako z uvědomění pocitu oslabené možnosti vyrovnat se s novou slohovou etapou. Připomeňme podobnou situaci F. A. Maulbertsche, jehož umělecký výraz závěru tvorby ztrácel své dřívější napětí přesto, že se malíř snažil obsahovou i formální náplní svých děl obstát v silné konkurenci tehdejšího uměleckého dění ve střední Evropě. Podobně se Schweigl nestačil také svými kresbami — byť se některé z nich vyznačují vnějšími klasicistními znaky — vyrovnat s nástupem nové umělecké generace, která ostatně neměla svůj kořen na Moravě, ale ve Vídni, kam kdysi — poučen o sochařských základech svým otcem — Ondřej Schweigl odešel, aby tam vytříbil svou sochařskou rutinu a poznal tehdejší umělecký svět.

DIE BILDHAUERZEICHNUNGEN JOSEF WINTERHALDERS DES ÄLTEREN UND ANDREAS SCHWEIGLS

Die Ausstattung der barocken Bildhauerwerkstatt verzeichnete Bozzetti, Modelle, Muster-Modelle zum Vorführen, sowie graphische Blätter, die bedeutende Kunstwerke wiederholten, eventuell auch Autorenzeichnungen. In einer gezeichneten Skizze hielt der Bildhauer nur seine grundsätzliche Vorstellung fest, oft nur in sparsamen, wesentlichen Umrisslinien; in der Zeichnung studierte er aber auch das Modell, er vertiefte seine Kenntnisse der Einzelheiten der zukünftigen Figur, gegebenenfalls machte er auch Studienzeichnungen nach Werken anderer Meister. Die Zeichnung des Barockbildhauers ist oft einfacher als die Zeichnung des Malers; ihre Ausdrucksweise ist freier, doch die Ausdruckskraft ist desto wirkungsvoller. In einigen Fällen und im weiteren Arbeitsprozeß entsteht die Bildhauerzeichnung, die autonome Bedeutung hat. Dann kann man jedoch nicht mehr von der Bildhauerskizze im wahren Sinne des Wortes sprechen.

Bei der Untersuchung des mährischen Materials der Bildhauerzeichnungen — sofern

zující se do závěrečného údobí Schweiglovy tvorby, lavírovaná kresba perem, papír 410 × 259 mm. Vlevo dole: A. Schweigl in. del. Vpravo záznam souhlasu z roku 1802. MGB, B 125. Oltář byl proveden ve změněné podobě.

sie uns bekannt sind — stellen wir erst jene formal fortgeschrittene Phase fest, die sowohl bei den Arbeiten Josef Winterhalders des Älteren (1702—1769), als auch bei denen Andreas Schweigls (1735—1812). Ihre Zeichnungen in den Sammlungen der Mährischen Galerie in Brünn bieten die Möglichkeit eines tieferen Einblickes in den schöpferischen Prozeß dieser Bildhauer.

Übertragen von M. A. Kotrbová