

Stehlík, Miloš

Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1998, vol. 47, iss. F42, pp. [7]-26

ISBN 80-210-2009-1

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110946>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ČLÁNKY — ARTICLES

MILOŠ STEHLÍK

SLOHOVÁ PODSTATA SOCHAŘSKÉHO DÍLA ONDŘEJE ZAHNERA.

Nedávno vyšlé syntetické zpracování barokního umění na Moravě a ve Slezsku lze v jistém smyslu chápat jako orientační půdorys dějin výtvarného umění 17. a 18. věku na tomto území a přijmout je zároveň jako vybidnutí k pokračování bádání týkajícího se jednotlivých uměleckých oborů.¹ Přihlédneme-li k sochařství, bude na místě věnovat pozornost například Ondřeji Zahnerovi, který se ve druhé čtvrtině 18. století výrazným tvůrčím přínosem zařadil do plejády umělců, působících na Moravě a spoluvytvářejících domácí sochařskou tradici. Přesto jeho dílo není dosud dostatečně publikováno.² O tom, jak je důležité po-

¹ Ivo Krsek, Zdeněk Kudělka, Miloš Stehlík, Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996.

² Od zveřejnění studie o Ondřeji Zahnerovi (viz Miloš Stehlík, Die Statuengruppe der hl. Anna Selbdritt in Jankovice und ihr Autor. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* /dále jen *SPFFBU*/ F 11, 1967, s. 39–49) uplynula již delší doba, a je proto snad na místě znovu se k tomuto sochaři vrátit příspěvkem, který je přípravným textem k sochařově monografii. Po opětovném přehlednutí Zahnerovy tvorby lze slohovou kritikou zdůvodnit také nová připsání, z nichž některá autor již poskytl Bohumilovi Samkovi pro publikování v *Uměleckých památkách Moravy a Slezska*. Srov. lokality: Bruntál, Cítov, Čechy pod Kosářem, Drysice, Holešov — farní kostel a kaple sv. Martina, Hustopeče nad Bečvou, Charváty, Jívová, Knínice u Boskovic, Křelov, Kudlovice, Luleč, Lutín, Olomouc, Polešovice, Sebranice, Senice na Hané, Šebetov — Na pohofe, Štěpánov u Olomouce, Šumperk, Úsov, Zborovice. Ve zmíněném příspěvku z roku 1967, korigovaném autorem (viz *Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*. *SPFFBU* F 19–20, 1975–1976, s. 32) byla kriticky zhodnocena literatura o Ondřeji Zahnerovi, kterou je třeba rozšířit o další publikace: Miloš Stehlík, O moravském sochařství klasicizujícího baroka. In: Jaroslav Sedláč (ed.), *Uměleckohistorický sborník*. Brno 1985, s. 9–17; idem, Klassisierende Strömungen in der Bilderei des 18. Jahrhunderts in Mähren. In: Konstanty Kalinowski (ed.), *Studien zur europäischen Barock- und Rokoko-skulptur*. Poznaň 1985, s. 159, 171–172, 175; Vlasta Kratinová, [Kat.] *Barok na Moravě, malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek*. Praha 1986, s. 40–42; eadem, [Kat.] *Barock in Mähren*. Wien 1988, s. 117–118. V katalogu *Baroko, stálá expozice starého umění Moravské galerie*. Brno 1992, přispívá Vlasta Kratinová Zahnerovi bustu sv. Judy Tadeáše (č. kat. 29) a blíže ikonograficky neurčené poprsí ženy. Hypoteticky lze předpokládat, že obě řezby se podílely na Zahnerově sochařské výzdobě dnes neexistující jezuitské knihovny v Olomouci. Pozornost byla Zahnerovi věnována ve studii Miloše Stehlíka, *Sochařství*

znat v prvé řadě tvárnou podstatu uměleckého díla a autorsky ho určit, aby bylo možno si ozřejmit jeho místo ve slohových souvislostech, svědčí kupříkladu — v případě Zahnerově — výstava sochaře Michala Klahra staršího v Kladsku. Do katalogu výstavy byla zařazena dvojice Adama a Evy,³ v literatuře již dříve spojená s Klahrovým jménem.⁴ Studium z autopsie však ukázalo, že jde o práci Ondřeje Zahnera.⁵ Podobná situace nastala v případě skulptury sv. Jana Nepomuckého z Muzea hlavního města Prahy (obr. 1), od let považované za dílo pražského barokního sochaře.⁶ Na mezinárodní výstavě v Praze roku 1993 byla v katalogu věnována pozornost také této soše s poukázáním na její braunovské pojetí.⁷ Autorem této řezby, protějšku dosud nepublikované figury sv. Jana Sarkandera, je opět olomoucký Zahner, jak zcela přesvědčivě vyplývá z formálního srovnání obou těchto děl.⁸ V současné době se provádí průzkum sloupu nejsvětější Trojice v Olomouci jako podklad pro připravovanou celkovou restauraci

vrcholného baroka na Moravě. In: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka II/2*. Praha 1989, s. 517–521, pozn. 13–19. Poukázáno je tu na slohové vazby Ondřeje Zahnera s Baldasarem Fontanou a Janem Jiřím Schaubbergerem a rovněž na Zahnerovo klasicizující období ovlivněné Gottfriedem Fritschem, kdy Zahner pracoval na náhrobku kardinála Wolfganga Hannibala Schrattenbacha. M. Stehlík (cit. v pozn. 1) přináší při celkovém hodnocení Zahnerovy tvorby jako nová připsání sochu sv. Jana Nepomuckého v Muzeu města Prahy a ve farním kostele v Bystřici nad Pernštejnem. Spolupráce s Janem Jiřím Schaubbergerem je tu rozšířena o interiérová díla v kostele sv. Isidora v Lulči a znovu je tu uváděna připomínka Zahnerova vztahu k Janu Kammereitovi, Wolfgangu Trägerovi a Janu Michaelu Scherhaufovi. Katalogová čísla jsou věnována nejsvětější Trojici v Olomouci, sochám Salvátora a Immaculaty (se zjištěnou signaturou) na průčelí olomouckého kostela sv. Michala a Schrattenbachovu kroměřížském náhrobku.

3 Romuald Nowak, [Kat.] *Michal Klahr Starszy i jego Theatrum Sacrum*. Kladsko 1992, s. 40–41.

4 Konstanty Kalinowsky, *Rzeźba barokowa na Śląsku*. Warszawa 1986, s. 191.

5 Miloš Stehlík, Moravské sochařství první poloviny 18. století. In: Jan Wrabec (ed.), *Michal Klahr starszy i jego srodowisko kulturowe*. Wrocław 1995, s. 119. Zahnerovi je v kostele sv. Jiří ve Wilkanowě v Kladsku připsán oltář z roku 1736 se sochami Adama a Evy, Melchisedecha a sv. Řehoře. — Michal Klahr starší, pracující převážně v Kladsku, vlastnil dnes nezvčetně model olomouckého monumentu nejsvětější Trojice z pálené hlíny. Srov. Bernhard Patzak, *Der Landecker Bildhauer Michael Klahr der Aeltere (1693–1742)*. In: *Die Grafschaft Glatz*, Nr. 6, 1929, s. 156. Zmíněná zjištění otevírají otázku zdali se oba sochaři, Zahner a Klahr, nějakým způsobem nepoznali, zvláště když nejnovější literatura uvádí, že sochařská tvorba zvláště na severní Moravě měla slohové spojitosti s Kladskem. Srov. Drahomír Polách, Několik poznatků k stavební historii a původnímu vybavení kostela sv. Anny ve Starém Městě na Šumpersku. *Památkový ústav v Olomouci, 1994. Výroční zpráva*. Olomouc 1995, s. 98–113.

6 Sochu Sv. Jan Nepomucký při modlitbě uvedl do literatury V. V. Štech, *Sochaři pražského baroku*. Praha 1935, s. 22, obr. 34. Její vyobrazení se opakuje in: Arne Novák, *Praha barokní*. Praha 1938. Restaurovaná dřevěná svatojánská skulptura tvořila součást výstavy uspořádané v roce 1973 Muzeem hlavního města Prahy; srov. Mojmír Horyna, [Kat.] *Barokní plastika ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy*. Praha 1973. Slohově kritický rozbor uvedený ve vědeckém katalogu zařazuje sochu na sklonek druhé čtvrti 18. století. Správně bylo poukázáno na to, že jde o projev, který nelze prozatím zařadit ani do názorového kontextu žádného z významných a známých pražských tvůrců rokokové plastiky.

7 Peter Volk, in: Reinhold Baumstark, Johanna von Herzogenburg und Peter Volk (edd.), [Kat.] *Johannes von Nepomuk 1393–1993*. München 1993, s. 200, č. kat. 124, obr. s. 203.

8 Skulptura je Zahnerovou prací patrně z období kolem roku 1730, kdy pracoval pro klášter Hradisko u Olomouce. Do časové relace s těmito skulpturami lze nově zařadit dvojici andělů-adorantů z kostelů v Jívové, ve Štěpánově a v Křelově.

díla, na jehož sochařské výzdobě měl význačný podíl právě Ondřej Zahner.⁹ Také z tohoto důvodu se jeví interpretace Zahnerova uměleckého profilu — byť pouze z hlediska formálně kritického — jako aktuální a tudíž žádoucí.

Když přišel Ondřej (křtěný Jan Ondřej) Zahner, rodák z Ettershausen u Gaisbachu, jako mladý sochař na konci dvacátých let 18. století přes Bavorsko a patrně Rakousy na Moravu, do Olomouce,¹⁰ ocitl se v rušném ohnisku uměleckého dění. V samém středu tohoto výstavného městského celku, dotvářeného paláci, chrámy a v neposlední řadě sochami a kašnami na veřejných prostranstvích, vyrůstal jako vyvrcholení městské zástavby již od roku 1716 monumentální sloup nejsvětější Trojice. Při svém příchodu do Olomouce Zahner jistě netušil, že se bude svou účastí výrazně podílet na svatotrojickém kolosu, že mu však nebude dopřáno spatřit dílo dokončené. V době Zahnerova příchodu měla v Olomouci významné postavení sochařská dílna Jana Václava Sturmera. Úzkým vztahem k jeho dílně se Ondřej Zahner hned od počátku své umělecké činnosti přiřadil k sochařským osobnostem jako byl především Filip Sattler, Josef Winterhalder starší, nebo Jan Jiří Schaubberger, kteří za výrazné invenční spoluúčasti Václava Rendra a slohově inspirování tvorbou Baldasara Fontany vytvořili v Olomouci jedno z hlavních ohnisek zažehujících domácí moravskou tvorbu. Ta měla být během nedlouhé následující doby dovedena k vlastnímu slohovému výrazu, odlišnému nejen od ostatních uměleckých center v tehdejších rozlehlém rakouském soustátí, ale také od českého území.

Zahner nepřišel do Olomouce k realizaci svého uměleckého poslání nepřipraven. Výchozí polohu jeho stylového výrazu třeba hledat v jeho rodišti, patrně v dílně otce, jehož tvorba však dnes není sledovatelná, neboť se — pokud známo — nedochovala. Hluboký vliv na mladého sochaře mělo poznání bavorského baroka představovaného tvorbou Egidia Quirina Asama, Andrease II. Faistenbergera a řadou dalších významných sochařů, jejichž dílo v Mnichově a jeho okolí Zahner během svých uřednických let nepochybně viděl a poznal. Barokní ilusionismus, uplatňující se tam v pracích výrazných sochařských osobností, byl rozváděn bohatstvím tvarů osobitě laděné invence a výrazovosti v rozsáhlých sochařských interiérových pracích zámeckých i chrámových, násobených ve svém účinku barevným pojednáním architektonických článků a jejich propojením s malířskou složkou — nástrojnými malbami a oltářními obrazy. Zahner se přiklonil, jak je patrné z jeho raného díla, k tamní sochařské linii, vyznačující se zjemnělostí formy, pro niž je význačné vytříbené formální podání a promyšlenost vnitřního náboje. Toto ovlivnění Bavorskem se u Zahnera projevilo zvláště v tlumočení citového prožitku odrážejícího se ve tvářích jeho figur. Pro součas-

⁹ Martin Elbel, *Čestný sloup nejsvětější Trojice v Olomouci. Prameny, literatura, ikonografie*. Olomouc 1997; idem, *Čestný sloup nejsvětější Trojice v Olomouci. Ročenka státního okresního archivu v Olomouci* 6 (25), 1997. Olomouc 1998, s. 87–97.

¹⁰ Podle Schweigla přišel Ondřej Zahner přes Vídeň k Janu Jiřimu Schaubbergerovi do Brna a odtud teprve do Olomouce. Viz Andreas Schweigl, *Anmerkung der bildenden Künste in Betreff der schönen Gebäuden, Mallerei und Statuen in Mähren*. Moravský zemský archiv (dále jen MZA) Brno, fond G 11 — Sběrka Františkova muzea, č. 196; srov. Cecilie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl, *Die Bildende Künste in Mähren*. *Umění XX*, 1972, s. 177.

né moravské sochařství znamenalo toto obsahové prohloubení obracející se k emocionální oblasti přínos nad jiné potřebný.

Stejně jako pro většinu sochařů pracujících v Olomouci bylo i pro Zahnera po jeho příchodu na Moravu hlubokým podnětem setkání s moravskými díly Baldasara Fontana, jehož tvorba značně zasáhla v určitém úseku do tvůrčího vývoje mladého sochaře. Jihoněmecký barok byl nicméně u Zahnera hluboce zakořeněn, proto nemohl Fontanův slohový výraz toto poučení zcela překrýt a utlumit. Byli to však i další sochaři, kteří v Olomouci ovlivňovali Zahnerovy zakázky. A sice jeho švagr Jan Jiří Schaubberger, v mnohém směru pokračovatel Fontanův a obdobně orientovaný Filip Sattler, oba poutaní ke Sturmerově olomoucké dílně, kteří, podobně jako Fontana, patrně obrátili ve své osobité redakci Zahnerův zájem k italské barokní sochařské estetice, a to také v souvislosti s řešením stavby oltáře, který Baldasar Fontana, jenž vyšel z dílen Berniniho nejbližších spolupracovníků, často používal. Kromě retabula s obrazem přidržovaným dvěma figurami, šlo o sloupovou, v proporcích uměřenou architekturu přecházející bez přerušení kladím v nástavec, jehož sochař případně použil pro uplatnění další figurální výzdoby.

Patrně prvním dílem, vzniklým Zahnerovou rukou v Olomouci byly některé z oltářů, které tvořily součást barokního vybavení interiéru olomouckého dómu sv. Václava.¹¹ Na objednavce, jíž se Ondřej Zahner věnoval od počátku třicátých let, se podílel také Filip Sattler, později Jan Antonín Richter a jiní. Z těchto děl zůstala po radikální regotizaci olomouckého dómu, která probíhala mezi léty 1853 až 1892¹² na původním místě zachována pouze kaple sv. Stanislava a Zahnerova plastická výprava kaple P. Marie Loretánské. Všechny ostatní barokní oltáře, mezi nimiž byly Zahnerovy práce, našly po interiérové úpravě dómu náhradní umístění v několika kostelech olomoucké arcidiecéze. Tímto způsobem byl o Zahnerovy skulptury z doby kolem 1731–1732 obohacen také kostel v Penčicích.¹³ Již na této jeho rané práci je patrná velmi důkladná technická průprava a řemeslná zručnost, smysl pro stavbu figur, jež se vyznačuje jistotou v celkovém kompozičním rozvrhu i vytříbeností a plynulostí pohybové akce. Figury, osazené v penčické svatyni na protějškových oltářních retabulech, formované s vybranou střízlivostí a pojaté Zahnerem v pevných formách a s graciézním pohybovým akcentem, se zřetelně přidržují poučení z Bavorska, jež je zvláště patrné v interpretaci citového výrazu soch.¹⁴ Za dnešního umístění pů-

¹¹ Oltáře sv. Václava a sv. Tří králů se sochami Jana Antonína Richtera z roku 1749 jsou umístěny v kostele v Náměšti na Hané. Z téže doby pocházejí protějškové oltáře P. Marie a sv. Jana Nepomuckého s Richterovými sochami. Oltáře nejsvětější Trojice a sv. Petra a sv. Pavla z roku 1731, Zahnerova díla, byla z olomouckého dómu přenesena do Penčic. Oltáře sv. Kateřiny a sv. Kříže se sochami Ondřeje Zahnera a Jana Kammereita, vzniklé kolem roku 1736, jsou v kostele ve Zvoli (okres Šumperk) spolu s oltářem Matky Boží se sv. Josefem z doby kolem 1749.

¹² Srov. Mofic Kráčmer, *Dějiny metropolitního chrámu sv. Václava v Olomouci*. Olomouc 1887, passim.

¹³ Oba boční oltáře jsou řešeny jako dvouvrstvá sloupová portálová architektura s nástavcem. Sochy představují sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelistu, sv. Štěpána a sv. Vavřince.

¹⁴ Ještě pronikavěji byl ve svém díle vznikajícím na Moravě Bavorskem ovlivněn Ignác Lenge-

vodně dómských oltářů však tyto výrazové kvality zanikají, nebo spíše se nemohou uplatnit v architektonicky nezajímavém, sterilním chrámovém prostoru. Světecké postavy v Penčicích se doplňují s Zahnerovými andělskými figurami v nástavcích a představují tvárné východisko, na němž mladý sochař rozvíjel další realizace své tvorby.

O prohloubeném sžívání s moravským uměleckým prostředím a s Fontanovým vlivem svědčí Zahnerova zakázka pro farní kostel v Polešovicích, zbudovaný velehradským klášterem v letech 1734–1735. Realizace objednávky jednotného zařízení oltářů se štukovými figurami připomínala Ondřeji Schweiglovi tak silně dílo Fontanovo, že polešovické monumentální a vznosné světecké postavy tomuto Italovi dokonce připsal. Slohový výraz Baldasara Fontany, ať už zprostředkovaný jakoukoli cestou, ovšem ani zde neutlumil Zahnerovo poznamenání jihoněmeckým barokem. Důležité je, že již tady, zejména v plastikách bočních oltářů lze rozpoznat osobité rysy, příznačné pro typiku figur vznikající v pozdějším úseku Zahnerovy tvorby, a to zejména pokud jde o stavbu lebky, posazení a modelaci očních partií, formování tváří, nebo úpravy vlasů (*obr. 2*).

Brzy po dokončení prací v Polešovicích se Zahnerovi přihlásil se zakázkou premonstrátský klášter na Hradisku u Olomouce. Zaměstnával v průběhu let celou řadu sochařů a malířů, kteří měli uskutečnit velkolepý záměr řádu: opatřit výtvarnými díly klášterní areál. Plejádu malířů a sochařů pracujících na výzdobě Hradiska, jako byli Michael Jan Fissé, Jan Kryštof Handke, Jan Jiří Etgens, Paul Troger, Daniel Gran, či Jan Václav Sturmer, Baldasar Fontana, Antonio Ricca, Jiří Antonín Heinz, Josef Winterhalder starší a Jan Jiří Schaubberger rozšířil také Ondřej Zahner. Roku 1739 uzavřel klášter s tímto sochařem, který se stal roku 1737 olomouckým měšťanem, smlouvu na drobnější interiérovou, povýtce řezbářskou práci a na venkovní sochy sv. Jáchyma a sv. Anny Samotřetí.¹⁵ Téhož roku, rovněž pro klášter Hradisko, vznikl jeho rukou sv. Libor, předpokládáný protějšek dosud nezjištěné, nebo dnes již neexistující Zahnerovy sochy sv. Antonína Paduánského.¹⁶ *Sv. Anna Samotřetí*, přenesená na náves do Císařova, je komponována podle schématu, s nímž se setkáváme dokonce již ve středověku.¹⁷ Snad proto Zahnerovo sousoší působí skladebně poněkud strnule, a ani v sochařském rukopisu nenalzáme na něm zajímavější místa. V soše sv. Jáchyma, přemístěné z Hradiska rovněž do Císařova, sochař zřejmě usiloval o vytvoření monumentálně působící světecké postavy, konečně samo prostředí

lacher. Srov. Miloš Stehlík, *Der Bildhauer Ignaz Lengelacher und sein Werk in Mähren. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 8, 1981, s. 59–78.

¹⁵ Za sochu sv. Anny a sv. Jáchyma obdržel Zahner 25. srpna 1739 160 fl., za drobné řezbářské práce 45 fl. MZA Brno, fond G 1 — Bočkova sbírka, č. 12268, fol. 43.

¹⁶ Lze tak soudit z toho, že kromě bozzetta k soše sv. Libora, jež se zachovalo na bočním oltáři farního kostela v Sebranicích, existuje v téže svatyni bozzetto k figuře sv. Antonína Paduánského, tvořící protějšek prvního. Srov. V. Kratinová (cit. v pozn. 2), s. 41. — K dochovaným drobným Zahnerovým řezbám se patrně přiřazuje skupina *Zvěstování P. Marie* ve farním úřadě ve Šternberku na Moravě. Zahnerovu řezbu stojícího svätce s knihou ve sbírkách kroměřížského zámku (inv. č. 12) třeba uvést jako novou atribuci Zahnerovi.

¹⁷ Lze se domnívat, že svatoanenské sousoší by mohlo být v zrcadlovém obraze inspirováno gotickým sousoším sv. Anny Samotřetí v premonstrátském klášteře v Nové Říši.

klášterního stavebního souboru na Hradisku k této koncepci vybízelo, ba vynucovalo si je. Tohoto výsledku se Zahner snažil dosáhnout především formováním roucha, jež však neudržel v jasném, přehledném rozvrhu. Místy přesvědčivě nesleduje stavbu tělesného jádra figury a není s ním v příčinné souvislosti a korespondující vázanosti; jako by tehdy v sochařově tvůrčí krystalizaci došlo k určité krizi.

Ke zmíněným sochám se objednavatelem, řádem hradiských premonstrátů, vízí také další Zahnerovy práce určené pro jejich panství na Boskovicku. Poblíž Šebetova, v lese Na pohofe, je to figura sv. Barbory¹⁸ a nedaleko odtud, v polích u Knínic, sv. Josef z roku 1738. Graciózní šebetovská světice je v detailu roucha výrazně diferencovaná, ve tváři však — oproti Zahnerově zvyklosti — poněkud nezúčastněně chladná. *Sv. Josef s Ježíškem* zase postrádá pevně vedenou pohybovou kompozici a ujasněnou skladbu draperie, jak ukazuje šat, zřásněný do ostrých hřebenů a záhybů.

Způsob traktace roucha svatojosefské figury má formálně mnoho obdobného se sochami hlavního oltáře v kostele dominikánů v Šumperku. Vznikly Zahnerovou rukou patrně také na sklonku třicátých let. Na obou figurách tamního andělského pozdravení, situovaných v mezisloupí, je sice v záhybové skladbě draperie rovněž patrná rukopisná ostrost, je však — na rozdíl od roucha knínické skulptury — s jistotou provází tělesnou akci postav a vyznačuje se přítom také skladebnou vynalézavostí. Pohybový motiv P. Marie a archanděla Gabriela, podmíněný jejich vztahem k pročleněné architektuře oltáře a jeho ornamentální složce, pojal sochař tak, že pohledově sepal obě figury uzavřeným obrysem a dosáhl tímto způsobem symetrické vyváženosti sochařské hmoty po obou stranách tabernáku. Proto také gesta jejich rukou směřují ke svatostánku, jak by obě sochy měly funkci adorantů. Postavy se rozvíjejí pouze kolem své svislé osy, prostorově se jejich tělesné jádro příliš neuplatňuje. Řasení roucha rovněž nepřispívá k výraznějšímu prostorovému účinku postav, spíše jen zneklidňuje povrch formy živými kontrasty: osvětlená místa podtrhuje hluboký stín. Tímto řešením se zeslabuje napětí mezi figurální komponentou a ornamentálním dekem v jejich vztahu k architektuře oltáře.

Šumperské *Zvěstování P. Marii* se velmi úzce váže s ostatním Zahnerovým skulpturálním dílem provázejícím monumentálně rozvinutou architektonickou skladbu hlavního oltáře tamního dominikánského kostela. Představují ji dva řádoví světci, sv. Dominik, sv. Kateřina a andělci. Zahnerův komplikovaný duktus záhybů a řas, příznačný pro pozdější úsek jeho tvorby, není v šumperské práci dosud zcela promyšlen a v soustavě záhybového systému aplikován. Sochařovo malebné tvarové pojetí, uplatňované na konci třicátých a na začátku čtyřicátých let, se v Šumperku zatím vyznačuje určitou neujasněnou těkavostí. Teprve o něco později dojde u Zahnera k proměně tvarového podání nesouvisejícího už bezprostředně s jeho počátky. U figur se změní také vztah tělesného jádra k draperii, jejíž konfiguraci zatím podřizoval pohybové motivaci těla. Také typika se

¹⁸ Dnes je zde umístěno faksimile. Originál tvoří součást expozice barokních skulptur v zámku Miloticích u Kyjova.

dále vyhraní. Ona dosud poněkud chtěně navozovaná interpretace citové složky ve tvářích jeho postav se prohloubí a stane se pro Ondřeje Zahnera přímo příznačnou. Tento způsob emocionálního podbarvení podmíní výrazovou sílu obsahové sdílnosti Zahnerových soch a povede také k plastickému přehodnocení formy ve smyslu oprostění od narativního lpění na detailech sochařského děje.

Podobná výrazová poloha jako v Šumperku je zřejmá také v Zahnerových brněnských zakázkách realizovaných ve třicátých letech. Jeho pracovní vztahy k Brnu vyplynuly ze švagrovství s Janem Jiřím Schaubbergerem, který se sem přestěhoval z Olomouce po 1728. V letech 1736–1737 byly osazeny na rampu před brněnský kostel sv. Michala, patřící konventu dominikánů, Zahnerovy sochy sv. Jana Křtitele, sv. Floriána a sv. Iva. Také tyto skulptury, tvořící jeden celek s pracemi Josefa Winterhaldera staršího a Jana Adama Nesmanna, se nevyznačují dosud zcela vyhraněnými zahnerovskými rysy, jež jsou poznávacím znamením sochařových děl čtyřicátých let. Jakousi anticipací pozdějšího Zahnerova typu se pouze zdá být ve výrazu zdrženlivá tvář sv. Jana Křtitele.¹⁹ Stylový rozbor tří uvedených soch sice svědčí o Zahnerově autorství, nicméně i za dnešního stavu několikrát restaurovaných skulptur je zřejmá jejich spojitost s výrazovými prostředky charakteristickými pro Jana Jiřího Schaubbergera, který v tomto údobí Zahnera do jisté míry ovlivnil. Zároveň se v těchto figurách objevuje ne jeden osobitý rys sochařova budoucího individuálního vyjadřování. Zejména ve srovnání s Winterhalderovými světeckými figurami umístěnými v bezprostředním sousedství na rampě u dominikánského kostela je patrné, že oproti tomuto sochaři bude Zahner monumentálnější, že malebnost, pro jeho určité údobí typická, nikdy nepřesáhne jistou hranici, a že jeho vztah k vizuální skutečnosti bude téměř vždy usměrňován prizmatem jeho stylu.

S výjimkou zmíněného brněnského pracovního intermezza znamenala hlavní těžiště Zahnerovy tvorby ve třicátých letech přece jen Olomouc a její okolí. Bohužel mnohá z Zahnerových děl nezůstala zachována in situ. Například sochy, osazené původně na hřbitovní zídce u kostela P. Marie na Předhradí, našly — v souvislosti s jejím zbořením před rokem 1839 — nové umístění porůznu na Olomoucku. Původní soubor světeckých figur již nelze dnes rekonstruovat.²⁰ Nepochybně k němu patřily dvě sochy: *Salvátor* (obr. 4) a *Immaculata*, které zůstaly jako jediné v Olomouci a byly umístěny v nikách na průčelí svatomichalského kostela. Pouze hypoteticky lze ke zmíněnému sochařskému celku přiřadit také sv. Petra a sv. Pavla, situované dnes před průčelím kostela v Čechách pod Kosířem. Od brněnských prací se skulptury *Immaculaty* a *Salvátora* liší způsobem své celkové formace a také kvalitou. Sochař tu měl na mysli dosažení malebného účinku, založeného na principu promyšleného několikaplánového rozvrstvení a složitého aranžování draperie, jež jen ve velmi úsporném

¹⁹ O soše sv. Jana Křtitele se zmiňuje již O. Schweigl (cit. v pozn. 10): *Die anstehende Statue Johannis des Taufers ist unter Angebung des J. Schaumbergers von Andreas Zonner verfertigt, ist eine wohlgestellte wahrhaft gezeichnete und proportionirte Statue.*

²⁰ Model kostela se zídka je uložen ve sbírkách Vlastivědného muzea v Olomouci. — O tamních sochách se zmiňuje Řehoř Wolny jako o dílech Winterhalderových a Zahnerových. Srov. Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren* I/1. Brünn 1855, s. 272.

náznaku dává tušit tělesné jádro, a to především v hlavních uzlech pohybové mechaniky. Draperie tedy pouze nepřekrývá stavbu figury, nýbrž je jí dána další funkce: stává se obsahotvorným spolučinitelem emotivního vyznění sochy. Její hmotu Zahner výrazně probíral, opticky ji prohluboval partiemi propadlými do stínu a povrch vyhlazoval až do kovové pregnantnosti. Jinde tvar modeloval znenáhla a povlovně, aby docílil působivého účinku velmi bohatě odstupňované škály světelné sytosti. Zároveň využíval všech možností, které mu poskytoval pohyb figur a celek sevřel jasným obrysovým poutem. Jím sochař tvar zpevnil a jeho gradaci pak docílil plnosti a vnitřního uceleného napětí. Realizací tohoto sochařského myšlení si Zahner ozřejmil a vyzkoušel únosnost principu malebnosti. Draperii, formovanou v zásadě do několika málo vzorců, vždy nuancoval ve smyslu předem pojaté představy. Při její formaci hrál v nemalé míře akcent, který sochař kladl obsahovou diferenciací svých skulptur a na prohloubení jejich psychického odstínění. Na konci Zahnerovy tvorby, v klasicizujícím údobí, bude převažovat racionální složka, jež nahradí tento osobitě vroucí a lidsky účastný tón obvykle provázející jeho výrazový rejstřík.

Pro zmíněnou dvojici apoštolských knížat v Čechách pod Kosířem je příznačná silící snaha po docílení jasné a přehledné kompozice i hmotové výstavby a vyvážený vztah tělesného jádra k šatu. Také tu při formování roucha sv. Pavla — podobně jako u svatomichalské Immaculaty a Salvátora — rozprostírá Zahner vlající cíp s důrazem na uplatnění zadního plánu draperie, aby tak podtrhl prostorové působení sochy. Výsledný vizuální účinek je však poněkud narušen apoštologovou vazbou s přidržovanými atributy. — Obě figury, sv. Pavel v Čechách pod Kosířem a olomoucká Immaculata, vycházejí v kompozičním uspořádání pohybové dynamiky, jak se zdá, ze shodného, dnes neznámého bozzetta. Zároveň ve své konečné podobě ukazují šíři a rozpětí Zahnerových sochařských schopností.

Jisté srovnání, vyznívající pro Zahnera velmi příznivě, je patrné například mezi sochou olomouckého Salvátora a sv. Libora v Dolanech: zaznamenáváme tu polaritu mezi malebným pojetím, dovedeným ve skulptuře Salvátora u sochaře Zahnerova typu až na samu mez tvárného principu a na druhé straně skladbou dolanské figury, vycházející sice ze stejné podnože výtvarného názoru, ale zaměřené především k citově expresivnímu obsahovému sdělení, jehož vyjádření chtěl sochař dosáhnout, a jemuž v koncepci tohoto světce svou tvůrčí energii podřídil. Další sochy umístěné v Dolanech a představující dva řádové světce nevyšli přímo z ruky Zahnerovy; jsou ve svém provedení silně poplatné dílenské produkci, což se projevilo značným poklesem kvality. Výjimkou je Sv. Antonín Poustevník,²¹ socha v moravském baroku ikonograficky poměrně zřídka se vyskytující, která po formální stránce výrazně ukazuje do budoucnosti Zahnerovy tvorby, kdy se jeho figury vyznačují jasnou a důrazně se uplatňující

²¹ Skulptura původně stála spolu se sv. Pavlem poustevníkem na zídce u kostela P. Marie na Předhradí v Olomouci. Srov. Libuše Spáčilová, Vladimír Spáčil (edd.), *Popis královského hlavního města Olomouce sepsaný syndikem Floriánem Josefem Louckým roku 1746*. Olomouc 1991, s. 146.

konceptí tělesného pohybu, jenž ovlivňuje traktaci draperie. V souvislosti se zmíněnými sochami lze uvést skulpturu sv. Jiljí, vzniklou patrně rovněž ve třicátých letech 18. století a od roku 1824 umístěnou v Senici na Hané, nebo klečícího anděla s křížem při silnici v Lutíně, jenž si, jednopohledově komponován do křížících se diagonál, stále podržuje malebným cítěním nesenou notu předchozích Zahnerových děl, jak v úhrnném sochařském pojetí, tak v práci s detailem. Celkovým kompozičním rozvrhem, pohybovou rytmizací, vynalézavou modelací draperie a výrazuplnou tváří se váže ke zmíněným figurám také sv. Jan Křtitel přenesený do Mitrovic pravděpodobně rovněž z Olomouce. Socha, dnes v obci nevhodně umístěná, je charakterizována pro Zahnera typicky vznosným postojem a otevřeným velkým gestem připomínajícím olomouckého Salvátora. Zahner nepracuje na této soše s výrazným kontrastem nahého těla hebkého modelačního valéru a širokořasé draperie; jen jako by z nezbytnosti zpola odkrývá světcovu hrud a k sochařskému ozvláštňení nevyužívá ani změkčující křivku siluety.

Z obdobného kompozičního schématu jako u sv. Jana Křtitele vyšel Zahner patrně také při realizaci skulptury před kostelem na Nové ulici v Olomouci. Od mitrovické sochy se tento Zmrtvýchvstalý Kristus, osazený na podstavci s reliéfem představujícím scénu Vzkříšení, poněkud liší svou sochařskou formulací obsahové myšlenky. Na rozdíl od Jana Křtitele v Mitrovicích, který jako by se jen lehce dotýkal země a byl zachycen v neukončeném pohybu, Kristus na Nové ulici stojí pevně na plintu; okamžikovitost děje setřela vazba kompozičních diagonál, jimž je v prostorových vztazích stavba sochy podřízena. Zahner tu také dává — výjimečně — plně vyznít měkké linii obnažené nohy i pravého boku. Draperie je formována do mírně konkávních ploch a kontrastuje s gestem pozdvižené, dnes nevhodně doplněné pravice. Je tu patrný důraz na tělesné partie, s jichž hmotou a akcí sochař záměrně počítal, které se nyní skladebně uplatňují a ovlivňují aranžování draperie.

Kromě jednotlivých figur, komponovaných převážně v mírně rotujícím, nadlehčeném postoji, jehož pohybovou, vertikálně důraznou tendenci velmi často zvýrazňovalo gesto vztyčené paže, jako například u sv. Jana v Doubravici, vznikala v Zahnerově dílně také figurální sousoší. Zejména tyto práce prozrazují Zahnerův smysl pro zdobnou působivost celku, která však obvykle nesetřela obsahovou plnost děje. K těmto pracím patří například *Sv. Anna Samotřetí se sv. Janem Sarkanderem* v Jankovicích, *Klanění sv. Tří králů* v Olomouci-Řepčíně, či *Olivetská hora* v Úsově. Jankovický monument vytvořený po roce 1742 z odkazu holešovského měšťana Jana Tomaštika a umístěný při cestě na Hostýn, tvoří skupina šesti figur, a sice sv. Anny, P. Marie s Ježíškem, adorujícího sv. Jana Sarkandera a dvou andělků, osazených na dvoudílném ořímsováném podstavci s bočními volutovými křídly.²² Kompoziční a zároveň také dějový tok má svůj počátek v klečících sv. Janu Sarkanderovi, jenž v mírné rotaci navazuje na hlavní skupinu. P. Maria s Ježíškem na klíně se pak gestem ruky váže na svou matku, sv. Annu, kterou gradace pohybového rozvinu celého sousoší kulminuje.

²² Srov. M. Stehlík 1967 (cit. v pozn. 2).

Ve srovnání s ostatními figurami kontrastuje dvojice andělů. Jestliže jejich sochařská hmota je v obnažených tělesných partiích, střídmě opatřených povšechně pojednanou rouškou, plasticky vypjatá, pak ostatní postavy počítají s hlubokým zbrzděním draperie i povlovným přecházením jejich výškových rozdílů.

Skupina *Klanění sv. Tří králů*, která se dodatečně ocitla v nice zdi klášterní zahrady v Olomouci-Řepčíně, se svým dnešním seskupením patrně podstatně neodlišuje od původního osazení.²³ Přes kompoziční izolovanost jednotlivých figur je zřejmé, že Zahner podřídil celek sousoší dvěma trojúhelníkům. Přitom významový střed promítl do vztahu Ježíška a klečícího mága, nikoliv, jak by se očekávalo, do postavy Madony, která svým usazením celou skupinu převyšuje. Pohybová skladba, poněkud chtěná gestikulace figur, způsob úpravy šatu a celkový jako by předstíraný zájem o tlumočení děje, konečně ne zcela přesvědčující citový vztah matky a dítěte prozrazuje, že se Zahner v tomto sochařském ději, který právě svou něhou a mírou lidského účastenství skýtal možnost navodit citem naplněnou atmosféru, nenašel. Řepčinská skupina však opětně dokládá sochařův zájem o vytříbený tvar, jemuž věnoval svou pozornost dokonce i za cenu opomenutí přesvědčivého tlumočení psychických vazeb mezi postavami.²⁴ Ani skupinu Olivetské hory v Úsově z roku 1746²⁵ nepřevodl Zahner do dostatečné emocionální polohy, což vyplývá patrně ze značné účasti dílny, jak prozrazují rukopisné rozpaky. Na klečící postavě modlíciho se Krista se draperie v neklidné traktaci přimyká k tělesnému jádru bez hlubšího zdůvodnění. Neshledáváme se tu rovněž s výrazovou přesvědčivostí pro Zahnera obvykle příznačnou. U sv. Petra, připomínajícího svou pozici klečícího mága z Olomouce-Řepčína, není zcela zvládnuta pořádací kompoziční křivka, která by náležitě koordinovala stavbu těla a byla tvárnou spouinterpretkou blízkící se tragické události. Jistý Zahnerův podíl na vyjádření vnitřního dění se projevil na ležící figuře spícího sv. Jana, což je především patrné na modelaci jinochovy zakloněné hlavy a ve ztvárnění jeho bezvládného spočinutí na kamenné podnoži. Zdá se, že sochař věnoval pozornost jen jedné postavě, a to apoštolu Jakobovi. Jeho figura je do nejmenších podrobností domyšlená, jak o tom svědčí například i takový detail jako je měkce modelovaný foliant na apoštolově koleně. Hlava této sochy (*obr. 5*) má pro Zahnera charakteristicky pyramidálně formovaný vlas a tvář přesvědčivě vypovídá o citovém rozpoložení světce.

Třeba také uvést Zahnerovy zakázky, na nichž participovali jiní sochaři, někteří vyhraňující se tvůrčích schopností. Tak například Jan Kammereit svými vyváženými figurami na hlavním oltáři kostela v Novém Jičíně přesvědčil hned na počátku své tvorby o jisté osobitosti. Zahnerova noblesní dvojice sv. Petra a sv. Pavla na sloupovém retabulu tohoto oltáře má — jak tak často — vzletnou vzravnost vyznívající u sv. Pavla gestem vztyčené levice. Na Kammereitových

²³ Sousoší patrně pochází z kaple Sv. Tří králů kostela P. Marie na Předhradí v Olomouci.

²⁴ Skladebné podobnosti, např. způsob přehození Mariina pláště na sedadle, vede k domněnce, že tu jde o formální motiv převzatý ze Schaubergérových brněnských plastik andělů, umístěných kupř. na oltáři sv. Kříže v kostele sv. Tomáše v Brně.

²⁵ Srov. Miloš Kouřil, Regesta z konzistorního archivu v Olomouci. *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji* 3. Ostrava 1977, s. 190.

přikomponovaných dvou sochách je patrná poněkud menší hybnost i poměrné ztížení oduševnělého výrazu. Tvarová vytržbenost, pomíjení detailu a pružná plastická pevnost skulptur v prostorovém rozvinu jsou znaky, které pak Kammereita dále provázely v době, kdy už nebyl na Zahnerovi, jak předpokládáme, dílensky odvislý. Třeba si povšimnout, že na Zahnerových figurách umístěných na bočních oltářích novojičínského kostela (*obr. 6*) je patrný náznak klasicizující estetiky podobně jako na oltářních plastikách v Domaželicích. Kammereit sice po sochařské stránce těmto pracím nepochybně věnoval pozornost, avšak slohově jimi nebyl zaujat do té míry, aby se staly usměrňujícím podnětem k jeho dalšímu tvůrčímu růstu.

Figury, převážně světecké, vznikající na počátku čtyřicátých let, kam jsme při sledování Zahnerova díla dospěli, jsou již povětšinou charakterizovány všemi jeho typickými skladebnými i rukopisnými znaky: mají jistotu v sochařském podání, vyvíjejí se ze své podstaty plně do prostoru, jejich postoj je vznosný, až slavnostní, draperie je velce držená a vzdušně probíraná, tvářím, formovaným do schématu trojúhelníka, je vtisknut rys oduševnělé citové vroucnosti v potřebném citovém odstínění. Skulptury sv. Floriána v Konici, sv. Jana Křtitele v Krnově-Kostelci, nebo sv. Jana Nepomuckého ve Velkých Opatovicích jsou toho dokladem. V této době se Ondřej Zahner pracovně opět setkal se sochařem Janem Jiřím Schaubegerem a sice u příležitosti realizace několika rozsáhlejších zakázek, při nichž došlo také tentokrát k tvůrčímu sblížení obou sochařů, patrnému například v plastické výzdobě farního kostela Nanebevzetí P. Marie v Holešově, svěceného v roce 1741. O práci se dělili oba sochaři tak, že Zahner vytvořil křtitelnicu jako protějšek Schaubegerovy kazatelny, čtyři boční oltáře,²⁶ dva dřevěné světloňose v presbytáři a kamennou Immaculatu umístěnou nad hlavním vchodem do svatyně. Ostatní sochařskou výzdobu kostela, včetně hlavního oltáře s plastickým výjevem Nanebevzetí P. Marie provedl Jan Jiří Schaubeger. Figury na Zahnerových bočních oltářích, které se v interiéru kostela doplňovaly se Schaubegerovými, opakují u Zahnera již známé kompoziční napojení na sloupovou oltářní architekturu. Okenním otvorem nahradil sochař nástavec oltáře a do prostoru nad obrazem mezi úseky říms, na nichž usedli andělci, nakomponoval obláčky s okřídlenými hlavičkami andělků. Světecké postavy (*obr. 7*) po stranách retabula svou pohybovou akcí demonstrují obsahové účastenství i kompoziční přínaléžitost k výjevu na oltářním obraze.

Opakovaná a úzká spolupráce s Schaubegerem měla u Zahnera vždy za důsledek zintenzívnění berniniovských podnětů. Byl to ovšem již více méně jen jakýsi ozvuk tradičního lpění na výrazových prostředcích určitého slohového proudu na Moravě, který – jako jeden z nejvýraznějších – podmiňoval utvářející se specificky moravskou výtvarnou slohovou mluvu, avšak zároveň nedopřával důraznějšího rozvinutí jiným, stylově diferencovanějším uměleckým tendencím, které se tehdy podílely na formování osobitosti domácího výtvarného dění. Také hlavní oltář u sv. Isidora v Lulči²⁷ a u Matky Boží v Jihlavě,²⁸ práce, které Za-

²⁶ Oltáře Zvěstování P. Marii, Ukřižování, sv. Josefa a P. Marie Bolestné.

²⁷ Podle specifikace ze 4. 8. 1741 byla výzdoba lulečského kostela původně svěřena Janu Jiřimu

hner převzal po Schaubbergerovi, jsou jemu silně poplatné jak v celkové koncepci, tak v kompozici jednotlivých postav, kupříkladu ve způsobu přesednutí andělů na volutové nástavce oltářů, nebo dokonce v typice, jež tu má ve srovnání s Zahnerovou zvyklostí kromě jiných znaků také protáhlejší tvar lebky. Výraz figur u zmíněného jihlavského i lulečského díla je méně určitý nežli obvykle bývá u Zahnera, akce postav štíhlých údů postrádá křehkost typickou pro jeho sochy a také draperie jako by povadla a ztratila hybnou vnitřní sílu. Na protějškových oltářích sv. Anny a sv. Floriána u P. Marie v Kroměříži z doby kolem 1740²⁹ rozvíjí sochař plastickou složku od nízkých reliéfů zdobících sokly oltářní architektury přes světecké postavy představené před oltářní sloupy až k bohatě tvarovaným nástavcům oltáře, kde místo obvyklého obrazu, nebo průhledu oknem je nakomponován vysoký figurální reliéf doplněný volnými plastikami. U Zahnera nebývá toto prostorově bohaté sochařské vybavení oltářů obvyklé: konečně se štukovým vysokým reliéfem pracoval velmi zřídka. Mimo Kroměříž použil tento tvárný materiál ještě v minoritském kostele Matky Boží v Jihlavě, kde převzal, jak zmíněno, na hlavním oltáři práci po svém zemřelém švagrovi. Patrně právě v Schaubbergerově díle můžeme opětovně hledat Zahnerův inspirační zdroj také na kroměřížských oltářích v mariánském kostele, a to nejen v celkovém rozvrhu, ale také v detailu, zejména v pojetí figur andělů v nástavcích. Nadživotní retabulové světecké postavy rozmáchlých gest však přes důrazné střety skladebných pomyslných plánů postrádají poněkud jistotu tělesné stavby.

To se už blížila doba, která měla Zahnerovi přinést důležitou zakázku, a sice pověření pokračovat v započaté sochařské práci na sloupu nejsvětější Trojice v Olomouci (*obr. 9*).³⁰ Iniciátorem vzniku tohoto sousoší byl olomoucký měšťan, architekt a kamenický mistr Václav Render, který pojal v době morové epidemie, jež zachvátila Olomouc v letech 1714–1716, úmysl postavit kromě morového sloupu na Dolním náměstí další sochařské dílo, monument nejsvětější Trojice. Dne 29. října 1715 podal proto magistrátu žádost o poskytnutí potřebného místa pro vybudování sloupu, který Render s dalšími nejmenovanými občany zamýšlel umístit na Horním náměstí. Město mělo svým nákladem posunout Herkulovu kašnu a budovu hlavní stráže, situované v tomto prostoru, a tak uvolnit místo pro zamýšlený pomník. Renderova žádost nebyla však bez průtahů vyřízena, i když magistrát proti jeho postavení v zásadě nic nenamítal. Hrála zde však úlohu finanční otázka spojená s tímto podnikáním, Situace se změnila v Renderův prospěch až tehdy, když 10. července 1716 souhlasil s tím, že na

Schaubbergerovi; srov. Antonín Jirka, *Materiálové příspěvky k historii malířství na Moravě. SPFFBU F 18, 1974, s. 74, pozn. 4.*

- 28 Smlouva na oltář uzavřena s Janem Jiřím Schaubbergerem 8. 1. 1743 za obnos 700 fl. Protože 16. 1. 1744 Schaubberger zemřel, ujal se nedokončeného díla Ondřej Zahner. Schaubberger obdržel za práci 300 fl., Ondřej Zahner 230 fl., mramorář F. Türck 284 fl., jihlavský měšťan a štafir Carl Bill 365 fl. a malíř Jan Jiří Etgens za obraz 90 fl. Srov. Jan Petr Ceroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*. MZA Brno, fond G 12- Cerr. I-34, fol. 94.
- 29 Srov. Miloš Stehlík, *K Zahnerově a Kohlově tvorbě v Kroměříži*. *Umění VII*, 1959, s. 56–62; Vilém Jůza, Ivo Krsek, Jaroslav Petřů, Václav Richter, *Kroměříž*. Praha 1963, s. 63.
- 30 Srov. pozn. 9.

svůj vlastní náklad odstraní z náměstí oba zmíněné objekty jak kašnu, tak strážnici. K započetí stavby sloupu došlo ihned poté, v létě uvedeného roku. Město Olomouc darovalo 50 sáhů kamene z lomu u hospitálu sv. Joba a Lazara, a posléze dalších potřebných 20 sáhů, které si však musel Render dovést na staveniště už sám. Tempo stavby bylo velmi pomalé a smrtí Renderovou dne 2. dubna 1733 se stavební činnost na náměstí na několik let dokonce úplně zastavila, přestože zesnulý pamatoval na monument ve své závěti vysokým obnosem 8 691 fl. a 49 xr. a dalších 2 000 fl. určil k výzdobě kaple uvnitř sloupu. Nedo dokončené dílo doporučil Render svěžit kamenickému tovaryši Františku Thoneckovi, který však roku 1738 zemřel. Kameník Václav Rokický pokračoval v budování sloupu od roku 1737 až do své smrti v následujícím roce. Povolení k dalšímu vedení prací dostal syn Václava Rokického, Jan Ignác, který provedl model sousoší (*obr. 8*) a vedl stavbu od kulatých polooken až k hlavní římse. Další zprávu o monumentu se dovídáme z jednání v městské radě olomoucké dne 16. srpna 1744. Tehdy byly patrně již dokončeny i sochařské práce na spodní části pomníku včetně osazení reliéfů šesti poprsí apoštolů, připsaných Filipu Sattlerovi.³¹ Nakonec se budování sloupu ujalo samo město. Jmenovalo zvláštní komisi, jež měla stavbu řídit, dbát na její urychlení a na úroveň uměleckého provedení. 6. září 1745 byla uzavřena smlouva s kamenickým mistrem Augustinem Scholzem, jenž měl zajistit další potřebné množství kamene z maletínských lomů, majetku olomouckého biskupa, dobře a umělecky jej zpracovat a pevně a trvale usadit. Práce byla časově rozvržena na čtyři léta, honorář kameníka obnášel 5 500 fl. Několik dní poté, 10. září 1745, podepsal smlouvu na sochařskou výzdobu Ondřej Zahner.³²

Pro zvládnutí této zakázky měl olomoucký sochař všechny předpoklady jak svou technickou zkušeností, tak schopností přesvědčivě interpretovat zejména niternou stránku obsahového sdělení. Architektonickou skladbu svatotrojického monumentu v siluetě oživovaného bohatým figurálním a ornamentálním sochař-

³¹ Srov. Josef Matzke, *Wenzel Render — kaiserlich privilegierter Architekt und bürgerlicher Steinmetzmeister in Olmütz (1669–1733)*. Steinheim am Main 1972, s. 32.

³² V městském archivu v Olomouci, Dudíkova sbírka, sign. 11a/II, je uložen materiál týkající se vzniku sousoší nejsvětější Trojice — mj. doklady o Renderově projednání stavby, smlouva z 6. 9. 1745 s kamenickým mistrem Augustinem Scholzem na částku 5 500 fl., smlouva z 13. 2. 1753 s Vavřincem Wenigerem na zámečnické práce v částce 500 fl., smlouva z 3. 7. 1753 s Ludvíkem Ignácem Müllerem na nářez sloupu (při použití bílé a černé barvy) za obnos 538 fl., smlouva z 11. 3. 1751 s kamenickým mistrem Janem Ignácem Rokickým na obnos 1 900 fl., výtah vyúčtování za práci zlatníka Jana Šimona Forstnera z let 1746–1754, vyúčtování se sochařem Janem Michaelem Scherhaufem z 13. 12. 1753 na částku 500 fl. 18 xr. a smlouva s Ondřejem Zahnerem z 10. 9. 1745 na obnos 2 939 fl. Přepis znění smlouvy srov. M. Stehlík 1967 (cit. v pozn. 2). Třetí podpis na smlouvě s Zahnerem zní: *Florian Franz Jahn, Rathdepütirter*. — Ve sbírkách Vlastivědného muzea v Olomouci je zachován dřevěný model sousoší nejsvětější Trojice zhotovený roku 1738 Janem Ignácem Rokickým (*obr. 8*). Z kláštera v Louce u Znojma se v roce 1784 dostal do studijní knihovny v Olomouci a odtud 1908 do tehdejšího olomouckého městského muzea (inv. č. O 2598; dřevo, papírmaše, v. 203 cm, Ø 129 cm). — Model sousoší pořízený Ignácem Paulem 1756–1766, uchovávaný rovněž ve Vlastivědném muzeu v Olomouci (inv. č. O 2599; dřevo, v. 181 cm, Ø 130 cm), zpodobuje konečný stav statue. Ve srovnání s realizovaným dílem je figurální výzdoba na Rokického modelu zdůrazněním ornamentálního dekoru poněkud potlačena.

ským prvkem, završuje mohutný kanelovaný obelisk osazený na polygonálně složitě členěné trojetážové podnoži ohraničené balustrádou a andílky-světloňoši a dekorativními vázami. Postavy světců představující triumf církve a připomínající místní tradici olomoucké zbožnosti se vertikálně přiřazují k hmotě sloupu. Obelisk s figurálním motivem Nanebevzetí P. Marie vrcholí archandělem Michaelem a svatotrojickou skupinou (*obr. 10*). Zahnerovy světecké skulptury váží se svým postojem, gestem a formováním draperie k reliéfní ornamentální výzdobě sice určitým způsobem zvýrazňují polygonální hmotné jádro sloupu, ale zároveň je opticky vylehčují. Vzájemné pronikání plasticky utvářených hmot je podmíněno konvexkonkávní dispozicí půdorysu, jehož řezy se v horních vrstvách sloupu změkčují v důsledku zmírněné ostrosti profilace kamenických článků. Při celkovém formování monumentu nedochází k sochařské dramtizaci a k výraznému akcentování objemu, ale spíše k oživení jeho siluety a k uplatnění dekorativního pojetí jako doprovodné tvárné složky, jež vychází z promyšleného rozmístění jednotlivých plastických komponent. Formace monumentu existenci kaple přitom spíše zastírá než aby ji zdůrazňovala. Stereotypnost kompozičních vzorců postav kompenzovala sochařova invence rozmanitostí v pojetí gestiky, nebo vynalézavostí povrchové modelace figur, kterou sochař zaměřil k tomu, aby se co nejvíce uplatnily světelné hodnoty. V horních partiích sloupu působí Zahnerovy figury vylehčeným dojmem, jenž vyplývá z jejich zdánlivě labilního postoje. Draperie je tu určujícím činitelem, ba prostředkem vyjadřujícím nosnou plastičnost soch, jejichž tělesnost není popírána. Obsahová sdílnost jako by do jisté míry ustupovala apriornímu Zahnerovu úmyslu dosáhnout působivého účinku již samým tvarem: polovina století se v jeho díle přihlásila svými estetickými postuláty. Dramatický vzruch a pádná výrazovost byla ostatně, jak se dá tušit, samému Zahnerovu uměleckému naturelu cizí, vzdálená. Přes rukopisnou rozdílnost, ať už to byl Sattler v reliéfních apoštolských hlavách, nebo Scherhauf a snad Ignaz Günther³³ v několika stojících puttech-světloňoších, kteří se podíleli na dlouholeté realizaci sloupu, vyznívá dílo jako vzácně jednotné, přesvědčivě velkorysé ve svém celkové vyznění a překvapivě účinné artistností detailu. Dokonalým a virtuózním zvládnutím celého kompozičního rozvrhu i vynalézavým a bravurním vyřešením všech podílejících se složek se olomoucký monument řadí k nejzávažnějším barokním sochařským kreacím na Moravě.

Roku 1748, ještě během práce na olomoucké statui, se sochař podjal realizace další zakázky, a to vytvoření čtyř nadživotních světeckých figur do nik na průčelí petrského kostela v Brně.³⁴ Během regotizace svatyně (1906) došlo k jejich snesení a k druhotnému umístění v Buchlovicích u kostela a v lese proti hradu Buchlovu (1910/). Pro dnešního pozorovatele, který nezná původní vztah soch k architektuře, se nepochybně zdají být poněkud disproporční. Skladebné zkratky

³³ Srov. Gerhard Woeckel, Erich Herzog, Ignaz Günthers Fröhwerk in Kopřivná Geppersdorf (ČSSR). *Pantheon* 24, 1966, s. 221–252.

³⁴ Srov. Jan Tenora, *Katedrální kostel sv. Petra a Pavla v Brně*. Brno 1930, s. 53. — V současné době jsou sochy sv. Cyrila a sv. Metoděje osazeny v zámeckém parku v Buchlovicích.

skulptur apoštolských knížat a slovanských věrozvěstů totiž sochař volil tak, aby se z pohledu, s nímž Zahner hned od počátku počítal, mohutně uplatňovala jejich těžká roucha, která navazovala ve svých hmotách a v detailu na volutové, mušlí zdobené podstavce a tvořila tak přechod k profilaci a členění Františkem Benediktem Klíčnickem provedené Grimmovy fasády chrámového průčelí. Při koncipování soch Zahner počítal také s orámováním nik a jejich vrženým stínem vytvářejícím pozadí, od něhož se světci odpoutávali. Patrně proto, že sochy byly chápány především jako integrální součást architektury, nevyužíval Zahner působivé gestikulace, která jindy u něho znamenala důležitého činitele zvyšujícího hybnost figur. Pro dálkový pohled, vlastně pohled, nebylo rovněž zapotřebí věnovat pozornost výrazové přesvědčivosti světců. Patrně proto v tomto případě Zahner upustil od obvykle uplatňovaných ušlechtilých rysů tváří. Sv. Petra a sv. Pavla komponoval Zahner podobně jako první dvojici. Vyváženější je druhý světec podaný v mírné esovce; dojmu jisté vznosnosti této postavy napomáhá sklad draperie, jejíž složitá traktace záhybů a řas se podřizuje prostorovému vývinu figury v obrysovém uzavření. Sv. Petr není tak vyvážen jako jeho protějšek. Jeho postava prozrazuje malou jistotu v postoji, pohybovou nejasnost, ale hlavně draperie postrádá potřebnou přehlednost, a to především v partiích při levém boku.

K Zahnerovu pracovnímu způsobu z údobí čtyřicátých let se slohově hlásí sochy sv. Šebestiána a sv. Libora, jichž soubor, doplněný figurami vyššími z jiných sochařských dílen, byl určen pro Krásno nad Bečvou. Autorské připsání Zahnerovi dosvědčuje zálibně pojatý detail, spontánnost sochařského výrazu a ikonografická fantazie zpodobňující kupříkladu sv. Šebestiána v dějově zajímavé situaci, jak totiž zachycuje pozdvíženou rukou šípy. Navázání na předpokladatelné bozzetto, po léta Zahnerem používané a v Krásně využitě při komponování sv. Libora, je dokladem jeho schopnosti široké transformace určitého figurálního typu. Ona zdrobnělá, křehká forma, příznačná pro krasenské sochy, se pak projevila i na figurách dvou dalších světců, sv. Vendelína a sv. Vincence Ferrerského, osazených na zídce u kostela v Hustopečích nad Bečvou a vzniklých až kolem poloviny století. Z téže doby pochází pravděpodobně rovněž sv. Florián v Drysicích, který upoutává sdílností svých atributů, jež však omezily vzletnost a uvolněnost mučednické postavy a tím také setřely její působivý účín a nakonec i hlubší významovou interpretaci.

Sochařské vyznění atiky na průčelí svatojánského kostela v Kroměříži představuje Kristův křest.³⁵ Vznikl asi dříve než Schrattenbachův náhrobek, ale byl osazen až po Zahnerově smrti. Tvarově bohatá, volutami a segmenty v siluetě rozčleněná podstava navodila pohybové napětí klečících andělů s rozevřatými perutěmi, kteří Kristu asistují, a jichž skladba patrně ukazuje na inspirační pod-

³⁵ Srov. Karl Lechner, Die Piaristen-Kirche in Kremsier. *Mitteilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* N. F. XXII, 1896, s. 65–68. — Námětem Kristova křtu se Zahner obíral již dříve, např. 1747, kdy vytvořil figurální skupinu tohoto námětu umístěnou v otevřené baldachýnové kapli v Kudlovicích. Drobné řezby klečícího Krista se sv. Janem Křtitelem zdobí křtitelnice např. v Citově, v Čechách pod Kosifem.

něť andělů Geoga Rafaela Donnera vytvořených pro bratislavský dóm sv. Martina. Ve vlastní skupině se sv. Janem Křtitelem dosáhl Zahner gradace sochařské hmoty i tvarového bohatství forem výrazně oživujících mezivěží Cyraního chrámové stavby. Velkorysé zacházení s draperií hybně prokomponovaných těl efěbů opět svědčí o Zahnerově umělecké úrovni a schopnosti vytvořit dílo monumentální nosnosti. Pružné obloukové křivky klanějících se andělů, jež sochař při této kroměřížské zakázce pojal do skladebného vzorce, přecházejí obrysou linií na klečící Kristovu postavu a v gradaci námětového motivu vymezují a ovlivňují také prostorové rozvinutí svatojánské postavy. V konečném vypracování detailů, například ve tváři obou těchto figur, je patrný zásah jiné sochařské ruky, opatrnější, až úzkostlivě dbající o precizní sochařské provedení a zároveň dokončení jedné z posledních mistrových skulptur tesaných v dílenském prostředí. Především ve tváři Kristově (*obr. 12*) se odráží tónem sice nesmělým, ale přece jen patrným, ztlumení citového vzepětí charakteristické pro tvorbu Jana Michala Scherhaufa, jenž se v navázání na Zahnera stal jeho pokračovatelem.

To už se blížíme sklonku Zahnerova života, době, kdy vznikala jeho poslední díla a kdy došlo k tomu, že se sochař vyrovnával s klasicizujícími podněty. Je překvapivé, že se Zahner tomuto slohovému zaměření — jež na Moravě našlo svého čelného představitele v Gottfriedu Fritschovi, který prošel Donnerovou dílnou — nepřimkl bezvýhradně, ale že je uplatňoval jen v určité zakázce, a to často současně se svým dřívějším tvůrčím způsobem. Tento přístup je patrný kupříkladu ve Zborovicích,³⁶ nebo ve výzdobě kostela sv. Anny v Holešově.³⁷

Hlavní oltář tamního trinitáfského kostela tvoří sloupová architektura. Nástavcová část, kompozičně navazující na Palkův obraz se skupinou sv. Anny, P. Marie a sv. Jáchyma, přechází vazebnou klikátkou přes obláčky s postavami andělíčků k ústřednímu motivu. Kristus a Bůh Otec jsou tu podáni ve zdůrazněné produchovnělé atmosféře a v citovém projevu otcovské lásky. Andělé, usednuvší po stranách nástavce na úsecích kladí, rozšiřují vertikálně pojatou figurální kompozici rozvíjenou na pozadí paprskové svatozáře. V nástavci zřejmě doznívá dosavadní Zahnerův tvůrčí způsob a to v celkovém komponování figur, ve vyjádření jejich vzájemných vztahů i v měkké modelaci detailu, jenž počítá s optickým působením polostíňů a pololesků štku. K této holešovské oltářní architektuře, v podstatě ve svém celkovém rozvrhu velmi úsporné a zamýšlené jako pouhý rámeček Palkova svatoanenského námětu, připojil Zahner na nevyšoké, samostatné podstavce dva světce řádu trinitářů (*obr. 11*). Figury jsou podány v klidném pohybovém schématu. Roucha, oprostěná od drobného řásnění, ponechal sochař ve velkých prokomponovaných formách, podřízených tělesným partiím. Místo vazebných křivek nastupují jako pořádající kompoziční element přímký. Tváře přijímají neživotnou podobu sličných rysů nedotčených časem. Zřejmě se tu objevuje klasicizující tendence Zahnerovi zprostředkovaná patrně

³⁶ V kostele ve Zborovicích existuje dnes jen fragment původního vybavení svatyně, a sice retabulum hlavního oltáře se čtyřmi světeckými postavami.

³⁷ Kromě hlavního oltáře jsou Zahnerovým dílem boční oltáře P. Marie, sv. Kříže, oltář P. Marie Pomocné a sv. Petra z Alkantary, vysvěcené 1748.

Fritschovým vlivem, a to jeho plastickou výzdobou holešovské Černé kaple v tamním farním kostele, na které Gottfried Fritsch počal pracovat v roce 1747.

Adorující andělé po stranách obou protějškových bočních oltářů u trinitářů v Holešově si sice podrželi Zahnerovu příznačně citovou opravdovost a hloubku, sochařova proměna v plastické formaci se však také na nich projevila, a to ve vyjádření vztahu těla a draperie. Tělesný volumen podmiňuje základní rozvrh šatu, na něm závisí kompoziční linie, jež nemá tak plynulý a vyrovnaný tok jako v předchozím úseku Zahnerovy tvorby, ale je naopak vedena v klikatkovitě krátkodechých tazích. Záhybovému uspořádání roucha se dostalo větší střídmosti nežli dřívě. Spolu s rozepjatými perutěmi andělů napomáhá vytvářet formálně vytříbený obrys figur, jednopohledově komponovaný. Podobně, pokud jde o vyjádření vztahu tělesného jádra a šatu, postupoval Zahner rovněž u stojících světců po stranách retabul další dvojice bočních oltářů v uvedeném holešovském kostele. V jejich tvářích, příkladně sv. Jana Nepomuckého, je naopak ještě stále patrná Zahnerova interpretační schopnost citového obsahu. Ve sváru svého původního vyjadřovacího způsobu s klasicizujícím tu sochař dává přednost prvému.

Malebnost, s níž jsme se u Zahnera v dosavadním úseku jeho tvorby a to ještě v pokročilých čtyřicátých letech setkávali, byla založena na působení kontrastu světla a stínu, na konkávních prohlubních a konvexních vypuklinách pozvolna rozvíjených do prostoru. Nyní se zásada sochařského přístupu posunula do racionálnějšího výrazu, i když stále emocionálně podbarveného. Tento osobitě pojatý klasicizující názor se plně uplatnil v kroměřížském kostele sv. Mořice a sice na náhrobku kardinála Wolfganga Hannibala Schrattenbacha,³⁸ který Zahner motivicky rozvinul letícím andělem s Veroničinou rouškou nad vrcholem kaple, v níž je náhrobek, realizovaný v letech 1750–1755, umístěn. Kromě nepochybného podnětu vycházejícího s díla Gottfrieda Fritsche a Františka Kohla, Donnerových stoupců, jichž tvorbu před časem Zahner poznal, byl to patrně vídeňský sarkofág císaře Karla VI. vytvořený Johannem Nikolausem Mollem, který ovlivnil především horní část kroměřížského náhrobku po obsahové, motivické i formální stránce.³⁹ Kompozičním principem výstavby Zahnerova díla, jehož architektonickou podobu tvoří tvarovaná tumba umístěná na soklu, je převýšený trojúhelník, jehož svislou osu zdůrazňuje kartuš s nápisem, spojující opticky rakev s podstavcem. Do vrcholu pomyslného trojúhelníka, jímž náhrobek vyznívá, je vkomponován tepaný reliéfní portrét kardinálův, dílo zlatníka Jana Šimona Forstnera, rámovaný rokajovou kartuší spočívající na zeměkouli. Ve směru odvěsen rozmístil Zahner figurální komponenty zastupované dvěma putty a třemi ženským figurami. Proud sochařského děje je veden od postavy stírající z tabulky data Schrattenbachova života směrem k puttu držícímu kartuš s ordinářovým erbem a odznaky jeho hodností. Další putto prostředkuje kompoziční napojení na Schrattenbachovu podobiznu a podobná funkce je přisouzena

³⁸ Srov. M. Stehlík (cit. v pozn. 29).

³⁹ Sarkofág Karla VI. převedl do grafické podoby Salomon Kleiner roku 1747; srov. M. Stehlík (cit. v pozn. 1). Je pravděpodobné, že Zahner tento grafický list znal.

truchlící ženě zprava. Kompozičně je dějová vazba náhrobku uzavírána alegorickou figurou s kotvou, která se opírá o sokl tumby na pravé straně funerálního monumentu.

Ve srovnání s dřívějšími Zahnerovými pracemi došlo v kroměřížském náhrobku k obsahovému i formálnímu ztlumení. Tváře postav, poznamenané typizací, byl tvarově precizně vymodelované, dostaly nyní neživotný, nezúčastněně chladný, až vyhaslý výraz. Roucho, podobně jako u trinitářů v Holešově, pozbylo někdejší vzruch, živost traktace a výrazovou sílu a k tělesným partiím přilnulo sporou skladbou svých záhybů a řásnění. Tvarová racionálnost jako výraz klasicizujícího citění se v tomto Zahnerově díle ozvala s pádnou důrazností.

V proboštském kostele v Dubu nad Moravou se Zahner rovněž vyrovnával s klasicizující formou při plastickém zpodobení andělských figur na bočním oltáři s obrazem Josefa Ignaze Mildorfera představujícím Ukřižování. Protějškový dubský oltář doprovodil postavami sv. Jáchyma a sv. Anny, kteří asistují výjevu smrti sv. Josefa, zobrazenému na retabulu opět Mildorferem. Formování jejich rouch ve srovnání s uspořádáním šatu andělů je jen nepatrně pozměněno. Oč však jsou retabula oproštěnější od sochařských prvků, o to více je Zahner v Dubu rozvinul při komponování nástavců obou oltářů zabydlených andělky a letícím efěbem. Tyto boční dubské oltáře však Zahner nedokončil. Byly po jeho smrti svěřeny Františku Kohlovi, který již pracoval na tamním hlavním oltáři započatém a rovněž nedokončeném Gottfriedem Fritschem.⁴⁰ Ondřej Zahner opustil své dílo roku 1752, v době, kdy je v posledním úseku svého života obohatil o stylovou proměnu, která ho dovoluje chápat jako umělce pozorně sledujícího tehdejší současné dění a zároveň schopného živě reagovat na měnící se uměleckou situaci.

Zahnerovi následovníci, kteří si podle svého naturelu z jeho díla pro svou tvorbu volili onen výtvarný názor, který jim byl blízký, se poddali buďto vlivu jeho vytříbeně podmanivé sochařské mluvy, nebo naopak zvolili úspornější formu jeho projevu s klasicizujícím podbarvením. Pokračovali tedy — zjednodušeně řečeno — v úzkém navázání na Zahnerovy práce na olomouckém sloupu nejsvětější Trojice, nebo v — opačném případě — zaujati kroměřížskou funerální skladbou, převáděli klasicizující tendence přes polovinu století. Z Zahnerovy osobnosti vycházely už za jeho života především tři sochařské individuality upevňující na Moravě domácí tradici: monumentalizující Jan Kammereit, tvar zdobňující Jan Michael Scherhauf a s klasicizující estetikou formálně se vyrovnávající Wolfgang Träger.

⁴⁰ Srov. Miloš Stehlík, Výzdoba hlavního oltáře v Dubě nad Moravou. *Umění* VIII, 1960, s. 197. Na oltáři sv. Valentina provedl Zahner pouze dva andělky.

DAS STILISTISCHE WESEN DES BILDHAUERISCHEN SCHAFFENS VON ANDREAS ZAHNER.

Als Andreas Zahner (1709–1752), gebürtig aus Etershausen bei Gaisbach, als junger Bildhauer Ende der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts über Bayern und wahrscheinlich über Österreich nach Mähren kam und in Olmütz sesshaft wurde, geriet er in einen regen Brennpunkt des künstlerischen Geschehens. Durch sein enges Verhältnis zu der Werkstatt von Johann Wenzel Sturmer (†1729) gesellte er sich zu jenen bildhauerischen Persönlichkeiten, wie es außer Philipp Sattler, vor allem Josef Winterhalder der Ältere oder Johann Georg Schaubberger waren. Inspiriert durch das Schaffen Baldasar Fontanas, eines jahrzehntlang in Mähren wirkenden Italieners, bildeten diese Künstler in Olmütz eines der wichtigsten künstlerischen Zentren, die das heimische bildhauerische Schaffen — unter der weitgehenden Teilnahme des einflussreichen Steinmetzmeisters und Architekten Wenzel Renders — wesentlich aufkurbelten. Das heimische Schaffen sollte dann während einer nicht langen nachfolgenden Zeit zum eigenen Stilausdruck hingeführt werden, der sich nicht nur von dem der böhmischen, sondern auch von dem der anderen künstlerischen Zentren des damaligen ausgedehnten österreichischen Vielvölkerstaates unterscheiden sollte. An die Realisierung seines Schaffens trat Zahner in Olmütz nicht unvorbereitet heran. Die Ausgangsbasis seines bildhauerischen Ausdrucks ist anscheinend in der Werkstatt seines Vaters zu suchen. Tief beeinflusste ihn der bayerische Barock, für den sowohl eine geläuterte Darstellung in der Form als auch ein betonter Ausdruck der inneren Ladung bezeichnend waren. Der bayerische Einfluß äußerte sich bei Zahner insbesondere in der Mitteilung von Gefühlserlebnissen, die im Gesichtsausdruck seiner Statuen ihre Widerspiegelung findet. Wie für die meisten in Olmütz tätigen Bildhauer stellte auch für den nach Mähren gekommenen Zahner die Begegnung mit Fontanas Werk eine tiefe Anregung dar. Der süddeutsche Barock war bei ihm allerdings so tief eingewurzelt, daß Fontanas Einfluß diese Orientation nicht vollkommen überdecken und dämpfen konnte. Es gab auch andere in Mähren tätige und Zahner beeinflussende Bildhauer, die höchstwahrscheinlich sein Interesse an der barocken Bildhauerästhetik weckten. Unter anderen waren es insbesondere Zahners Schwager Johann Georg Schaubberger — in vieler Hinsicht ein Fortsetzer von Fontana — und der ähnlich orientierte Philipp Sattler. Bereits in Zahners frühen Arbeiten, die in den dreißiger Jahren für den Olmützer Dom und das Kloster Hradisch bei Olmütz entstanden sind, offenbart sich seine sehr gründliche technische Ausbildung und handwerkliche Fertigkeit, der Sinn für den Gesamtentwurf der Komposition, die empfindsame Darstellung der Bewegungsaktion und Überzeugungskraft der inhaltlichen Interpretation, die im geistreichen Gesichtsausdruck der Heiligen konzentriert ist. Das Schwergewicht von Zahners Schaffen jener Jahre ist — abgesehen von der Brüunner Episode, die mit den vor der Dominikanerkirche befindlichen Statuen verbunden war — Olmütz und dessen Umgebung gewidmet. Dorthin wurden auch die aus der Marienkirche im Felde stammenden Werke gebracht. Außer den überwiegend in einer mäßig rotierenden und angehobenen Haltung komponierten Figuren, deren vertikal betonte Bewegungstendenz sehr oft durch die Geste der erhobenen Rechten akzentuiert wurde, entstanden in Zahners Werkstatt auch Statuengruppen, die in der Komposition komplizierter waren. Sie äußerten insbesondere Zahners Sinn für die schmückende Wirksamkeit des Ganzen, die jedoch nie die inhaltliche Fülle der Handlung verwischte. Zu diesen Arbeiten gehört zum Beispiel die Statuengruppe *Die Heilige Anna Selbdritt mit dem heil. Johannes Sarkander* in Jankovice, die Gruppe *Anbetung der Heiligen drei Könige* in Olomouc-Řepčín, oder der Ölberg in Úsov vom Anfang der vierziger Jahre. An den zeitlich nachfolgenden Statuen, überwiegend Heiligenfiguren — beispielsweise in Konice, in Krnov-Kostelec oder in Velké Opatovice — sind schon alle für die Komposition und Handschrift des Bildhauers typischen Merkmale ausgeprägt: sie zeichnen sich durch eine Sicherheit der bildhauerischen Darstellung aus, sie entfalten sich von der Figur aus in den Raum, ihre Haltung ist erhaben bis feierlich, der kunstvolle Faltenwurf ist schwungvoll und luftig, den im Dreieckschema geformten Gesichtern verlieh er den Zug einer geistreichen Gefühlswärme in der dafür notwendigen Druckschattierung. In der Zeit um das Jahr 1740 kam es wiederum zu einem Arbeitstreffen zwischen Zahner und Johann Georg Schaubberger. Diesmal entwickelte sich bei den beiden Bildhauern

eine Art Stilverwandtschaft, die beispielsweise an der plastischen Ausschmückung der Pfarrkirche in Holleschau klar zum Vorschein tritt. Die wiederholte enge Zusammenarbeit mit Schauberger, auch durch ein Verwandtschaftsband gefestigt, hatte bei Zahner immer wieder die Intensivierung der Anregungen von Bernini zur Folge. Dies war aber mehr oder weniger nur ein Nachklang des traditionellen Festhaltens an den Ausdrucksmitteln eines bestimmten Stilstroms in Mähren, der als einer der markantesten, die sich ausgestaltende spezifisch mährische Stilsprache bedingte; allerdings erlaubte diese Richtung keine markantere Entfaltung anderer, stilistisch differenzierterer künstlerischer Tendenzen, die sich damals an der Herausbildung der Eigenständigkeit im heimischen bildkünstlerischen Geschehen beteiligten. Am 10. September 1745 unterschrieb Andreas Zahner den Vertrag auf die Fortsetzung der skulpturellen Ausgestaltung der heil. Dreifaltigkeitssäule in Olmütz, die auf Anregung Wenzel Renders entstand. Die bildhauerische Ausschmückung dieser Säule entstand nicht — wie es scheinen könnte — durch das Hinzufügen isolierter Bestandteile an den architektonischen Kern, dem sich die Skulpturen unterordnen sollten. Der Gesamteindruck wurde im Gegenteil durch das organische Ineinandergreifen aller bildkünstlerischer Komponenten in einem mächtigen Ausklang erreicht, der außer der eigentlichen kultischen Sendung auch als optisches Erlebnis Bewunderung hervorruft. Es scheint, als sei das Sakrale innerhalb der Säule in einer Kapelle verborgen, umgeben von einer Schar von Heiligen. Durch die vollkommene und virtuose Bewältigung des Gesamtentwurfs der Komposition sowie auch den kunstvollen Schliff aller Details wurde das Olmützer Monument — im Herzen Mährens und zugleich im geistigen Zentrum der mährischen barocken kirchlichen Kunst aufgestellt — zu einer Verherrlichung der Kirche. Im letzten Zeitabschnitt seines Schaffens setzte sich Andreas Zahner mit den zeitgenössischen klassisierenden Tendenzen auseinander. An diese Stilrichtung trat Zahner in eigenständiger Weise heran. Zweifelsohne kam er mit diesem Stil durch das Schaffen von Gottfried Fritsch und Franz Kohl in Berthruhrung, die aus der Werkstatt Georg Raphael Donners stammten. Das Malerische, dem wir bisher bei ihm begegnet sind, sei es in der Marienkirche in Kremsier der zum Beispiel bei den Statuen der Kirche St. Peter und Paul in Brünn, war auf dem Kontrast von Licht und Schatten, von modellierenden konkaven Vertiefungen und konvexen sich in den Raum allmählich entfaltenden Wölbungen gegründet. Jetzt hat sich Zahners bildhauerisches Herangehen wesentlich zum rationalen Ausdruck hin verschoben. Dies betrifft nicht nur die Interpretation der Gefühlsbewegungen der Figuren, sondern auch das Arrangement der erstarrten und sich an den körperlichen Kern schmiegenden kunstvollen Draperie. Die von Zahner individuell aufgefaßte klassisierende Sicht kam bei den Altaren der Trinitarierkirche in Holleschau voll zur Geltung. Am markantesten äußert sie sich an Schrattenbachs Grabmal in Kremsier. Die Rationalität der Form als Ausdruck des klassisierenden Empfindens meldete sich mit nachdrücklicher Akzentuierung. Zahner verließ sein unvollendetes Werk In Dub an der March im Jahre 1752, in einer Zeit, in der es von ihm an der Neige seines Lebens und Schaffens um einen Stilwandel bereichert wurde. Dieser erlaubt es, ihn als einen Künstler aufzufassen, der das damalige zeitgenössische bildkünstlerische Geschehen aufmerksam verfolgte und der zugleich imstande war, auf die sich ändernde künstlerische Situation adäquat zu reagieren. Zahners Nachfolger, die sich nach ihrem jeweiligen Naturell für ihre Tätigkeit aus seinem Werk die ihnen nahestehende bildkünstlerische Sicht wählten, unterwarfen sich entweder der geläuterten, bezwingenden Bildhauersprache der dreißiger oder des Anfangs der vierziger Jahre, oder sie neigten eher zu der späten Schaffensperiode Zahners mit der klassisierenden neomanieristischen Färbung und leiteten diese Tendenzen über die Mitte des Jahrhunderts weiter. Aus Zahners Werk gingen schon in der Zeit, als er noch lebte vor allem drei bildhauerische Persönlichkeiten aus, die die heimische Tradition in Mähren festigten: der monumentalisierende Johann Kammereit, der rokokooartig deminuirende Johann Michael Scherhauf und der sich mit der klassisierenden Ästhetik formal auseinandersetzen-
zende Wolfgang Träger.

Původ snímků — Photographic acknowledgment

Archiv autora: 1, 9; Památkový úřad Brno: 2-7, 10, 11; Jaroslav Vaněk: 12; Vlastivědné muzeum v Olomouci: 8.