

JAN ANTONÍN RICHTER (1712–1762) – OLOMOUCKÝ BAROKNÍ SOCHAŘ VE STÍNU SVÉHO MISTRA

ADAM SEKANINA

Osobnost olomouckého barokního sochaře Jana Antonína Richtera (1712–1762) byla doposud málo známá. Původem slezský rodák pracoval téměř tři desetiletí v barokní Olomouci, dochovalo se však jen málo doložených prací. K důkladnějšímu poznání jeho díla stále chybí více písemných pramenů. Větší počet dochovaných účtenek Jana Antonína Richtera se bohužel vztahuje k pracím dnes již prakticky nedohledatelným. Značná část jeho díla se totiž váže k drobnějším objednávkám kanovníků olomoucké kapituly. Jejich charakter je pak řadí spíše k dílům uměleckého řemesla či k jakémusi prototypu moderního designérství. Přesto lze s jeho jménem spojit některé anonymní zakázky monumentálnějšího charakteru. Výrazně k tomu přispěly především badatelské výsledky Heleny Zápalkové a Pavla Suchánka.¹⁾ Dosud známé realizace pro olomoucký dóm sv. Václava a kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Velkém Týnci (okres Olomouc) však můžeme nově rozšířit o několik dalších atribucí, a poprvé se tak pokusit o komplexnější náhled na významnou osobnost.

ŽIVOTNÍ OSUDY JANA ANTONÍNA RICHTERA

O Richterově životě nemáme dostatek zpráv, první spolehlivé zmínky pocházejí až z roku 1740.²⁾ Jan Antonín Richter se narodil ve slezském Hlohově (Ober Glogau) v roce 1712. Vyučil se zřejmě u některého místního sochaře³⁾ a do Olomouce přišel nejspíše kolem poloviny třicátých let přes Vratislav, která byla největším uměleckým centrem ležícím na přímé cestě do moravské metropole. Začal pracovat jako tovaryš u Filipa Sattlera (1695–1738) a po mistrově smrti v roce 1738 převzal a dokončil některé jeho zakázky. O dva roky později získal měšťanské právo a 29. srpna 1740 se oženil s vdovou po Sattlerovi Annou Marií.⁴⁾ Vyženil tedy jednu z nejvyhledávanějších olomouckých dílen, v jejíž tradici pokračoval. Anna Marie Richterová však zemřela již v dubnu 1741. Richter se podruhé oženil 1. října 1742 s Annou Marií Terezií Gün-



Obr. 1: Filip Sattler – Jan Antonín Richter. *Immaculata*, 1736. Odry (okres Nový Jičín), náměstí (všechny snímky A. Sekanina).

sterovou. Ta byla dcerou měšťanského truhláře Antonína Günstera, který často spolupracoval s Filipem Sattlerem. První manželství s vdovou po Filipu Sattlerovi bylo bezdětné, zřejmě i vzhledem k věku Anny Marie, které bylo 44 let. Druhé manželství s podstatně mladší Annou Marií Terezií již bylo plodnější. Ze šesti⁵⁾ Richterových dětí se ale dospělosti dožila pouze prvorozená dcera Anna Marie

1) H. Zápalková, Andělé z výzdoby varhan, kat. č. 83, in: O. Jakubec – M. Perůtka edd., *Olomoucké Baroko II. Katalog*, Olomouc 2010, s. 198–199; Táž, Panna Marie Immaculata, kat. č. 84, in: tamtéž, s. 199; P. Suchánek, Sběratelé, učenci, znalci. Tři mecenáši Josefa Ignáce Sadlera, in: J. Kroupa – M. Miláčková – L. Mlčák edd., *Josef Ignác Sadler 1725–1767. Katalog výstavy*, Olomouc 2011, s. 35–42; Týž, Triumf obnovujícího se dne. Umění duchovní aristokracie na Moravě v 18. století. Brno 2013.

2) J. Röder, *Die Olmützer Künstler und Kunsthandwerker des Barock*, Olomouc 1934, s. 117.

3) Richterovo školení v rodném Hlohově mělo s největší pravděpodobností pouze charakter základního řemeslného vzdělání.

4) J. Röder, o. c. v pozn. 2, s. 117.

5) Další děti zemřely v útlém věku. Byly to tyto: Jan Sarkander Dominik Ignác (1. 12. 1745 – 3. 5. 1750), Franz de Paula Jindřich Vincenc Benjamín (16. 7. – 5. 8. 1748), Marie Barbora Aloisie (21. 5. až 13. 8. 1750), Josef Antonín Ignác (7. 7. 1751 – 28. 10. 1760) a Veronika (1754 – 14. 12. 1758). J. Röder, o. c. v pozn. 2, s. 118.

(narozena 12. prosince 1743).⁶⁾ Richter vlastnil dům na náměstí Republiky čp. 1 (dříve olomoucké Předhradí), který zakoupil 15. července 1741 za 1000 zl. od vdovy Polexiny Müllerové.⁷⁾ Zemřel 13. srpna 1762 a vdova dům po půl roce prodala za 1100 zl.⁸⁾ Po půl roce (14. února 1763) se provdala za Zahnerova spolupracovníka a tovaryše Wolfganga Trägers (1714–1763), který však brzy zemřel (1. prosince 1763). Toto jsou v podstatě veškeré životopisné údaje, které lze vyčíst z olomouckých matrik a kronik.

Richterovy první kroky z rodného Hlohova mířily s největší pravděpodobností do slezského centra ve Vratislavi. Zde měl možnost setkat se s tvorbou řady vynikajících umělců a získal tu také nepochybně kontakty na Olomouc, nejspíše prostřednictvím Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774), který tu freskami vyzdobil Aulu Leopoldinu (1728–1732), a do jehož uměleckého okruhu Richter v Olomouci patřil. Jako jeden z možných a zřejmě nejpravděpodobnějších Richterových učitelů se jeví Jan Jiří Urbanský (asi 1675 – po 1739). Tento talentovaný sochař původem z Čech byl v Praze žákem Jana Brokofa (1652 až 1718), z jehož učení však utekl do Budyšína.⁹⁾ Odtud se přesunul do Vratislavi (zde doložen od roku 1714), kde založil sochařskou dílnu. Především jeho řezby atlantů (1724), původem z varhanní skříně kostela sv. Maří Magdalény, deponované v Muzeu narodowem ve Vratislavi,¹⁰⁾ silně připomenou tvorbu Filipa Sattlera a právě Jana Antonína Richtera. Urbanského pojetí figury nezapře brokofovské východisko. V jádru pevná kompozice je oživena citlivě podanou draperií, v níž se mísí podtón Urbanského pražského školení s osobitější notou ovlivněnou saským sochařstvím, jež mu zprostředkoval Theodor Pausewein (činný 1685–1710) v Budyšíně. Naznačená souvislost mezi tvorbou Urbanského a Sattlera není zcela jistě náhodná. O tovaryšské cestě Filipa Sattlera se toho příliš neví, v minulosti bylo poukazováno na možnost, že prošel přímo Itálií.¹¹⁾ To se však zdá jako nepravděpodobné, neboť ony „italské“ vlivy na jeho dílo byly nepochybně zprostředkovány skrze osobnost Baldassare Fontany (1661–1733) působícího také mimo jiné na území dnešního Polska.¹²⁾ S jeho tvorbou se tak nepochybně setkal také Urbanský, který některé prvky (především způsob skladby draperií) vkomponoval do svých prací, a rozšířil tak své shora popsané výrazové portfolio. Provázanost jmenovaných umělců byla ještě umocněna angažováním malířských kolegů, jmenovitě uveďme především již zmiňovaného Jana Kryštofa Handkeho, jehož přátelství se Sattlerem je všeobecně známé.¹³⁾

6) Tamtéž.

7) W. Nather, *Kronika olomouckých domů*. Díl II. Olomouc 2007, s. 291.

8) Stalo se tak 22. února. O deset let později dům patřil dalšímu olomouckému sochaři Antonínu Losertovi. W. Nather, o. c. v pozn. 7, s. 291.

9) Stalo se tak 12. srpna 1697. Urbanský se pak usadil v Budyšíně, kde měl však problémy s cechem kvůli neplatnosti výučního listu. Podrobněji o tom např. O. J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*. Praha 1976, s. 24, 79; J. Tischerová, Matěj V. Jäckel. *Sochař českého baroka 1655–1738*. Praha 2013, s. 22, 463–464, pozn. 112.

10) K. Kalinowski, *Barock in Schlesien: Geschichte, Eigenart und heutige Erscheinung*. München 1990, s. 97–98.

11) G. Elbelová, *Život a dílo sochaře Filipa Sattlera (1695–1738)*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého (dále jen FFUP) v Olomouci 1997, s. 11.

12) Známá je především výzdoba kostela sv. Anny v Krakově.

Dalším vratislavským mistrem, jenž přichází v úvahu coby Richterův učitel, byl Johann Albrecht Siegwitz (neznámo – po 1756). O jeho životních osudech toho zatím příliš nevíme, nicméně se jednalo opět o brokofovsky laděného sochaře vyučeného v Praze. Především jeho alegorické figury zdobící balkón hlavního průčelí vratislavské univerzity (1735–1736) mají formálním pojetím blízko k Richterově rané tvorbě. Mohutné draperie halící postavy jsou tu traktovány podobným způsobem, jaký najdeme u Filipa Sattlera – drobnější mísovitě záhyby střídají větší plochy nadýchané draperie. V zásadě stejné je také sochařsky pevné citění jádra figury, jehož dynamika je omezena na lehký kontrapost a gestikulaci rukou.¹⁴⁾ Třetím vratislavským sochařem, který mohl Richterovu tvorbu zásadněji ovlivnit, byl Franz Joseph Mangoldt (1695–1791). Původem snad brněnský sochař byl spolu s Urbanským nejvýraznější osobností vratislavského barokního sochařství druhého a třetího desetiletí 18. století. Spolu s Handkem vyzdobil jezuitskou Aulu Leopoldinu, zde umístěné kvalitní busty patří k vrcholům Mangoldtovy tvorby. Jako zásadnější se však jeví rozsáhlá výzdoba cisterciáckého klášterního komplexu v Lubuši (1734–1738). Opět zde najdeme podobně utvářené draperie, jako u Sattlera a Richtera, figury se však mnohem více blíží klasicizujícímu pojetí Winterhalderových alegorií z předsálí prelatury hradiské kanonie (1730–1732). I v tomto případě tedy platí, že úvahy o těsnějším sepětí uměleckého prostředí Vratislavi a Olomouce vycházejí z reálných předpokladů a skutečných existujících vazeb. Pomyslnou spojnicí byl bezpochyby také František Řehoř hrabě Giannini (1693–1758), jenž byl jak kanovníkem olomouckým, tak i vratislavským. V osvětlení otázky vzájemných olomoucko-vratislavských vazeb se však stále nemůžeme opřít o přímé archiválie, či svědectví některého zúčastněného umělce. Jsme tedy prozatím odkázáni na několik málo vodítek a nepřímých důkazů podporujících tyto hypotézy.

RANÁ TVORBA V DÍLNĚ FILIPA SATTLERA (ASI 1736–1738)

Jak již bylo naznačeno, můžeme Richterův příchod do Olomouce zařadit do období krátce po polovině třicátých let 18. století. Sattlerova dílna v této době značně prosperovala a množství zakázek zcela jistě vyžadovalo více zručných tovaryšů a pomocníků. V roce 1736 dostal Sattler zakázku na výzdobu nově stavěného slavnostního průčelí loretánského areálu fulneckých kapucínů.¹⁵⁾ Z výzdoby se bohužel dochovaly pouze dvě světecké sochy a dvojice putti, přesto je zřetelně viditelná lehká stylistická odchylka od Sattlerova tradičního pojetí. Domnívám se, že ji lze vysvětlit právě podílem Jana Antonína Richtera. Je to především poměrně nezvykle působící drape-

13) Příkladem budiž osobní Handkeho poznámka o Sattlerově pohřbu, či četné společné realizace. Viz L. Mlčák ed., Jan Kryštof Handke (1694–1774), vlastní životopis. Olomouc 1994, s. 35.

14) Siegwitzovým dílem je také mj. hlavní oltář jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku.

15) L. Augustínková – Z. Orlita – E. Grepl edd., *Příběh o Loretě*. Proměny fulnecké Santa Casy od barokní kaple ke klasicistní vile. Ostrava 2010, s. 42. Archiválie přímo zmiňují dílnu Filipa Sattlera, do které již patřil i Jan Antonín Richter. Viz Zemský archiv v Opavě (dále jen ZAO), fond Kapucíni Fulnek, inv. č. 19, fol. 380r.

rie halící postavu Immaculaty (dnes druhotně umístěna na Masarykově náměstí v Odrách), která ve své modelaci využívá ostřejších záhybů, než je u Sattlera obvyklé. Také figura sv. Felixe z Cantalice (dnes obec Větrkovice) má celkovou tělesnou stavbu poněkud protáhlejší s vysoko položeným pasem. I zde lze tedy předpokládat výraznější Richterův podíl. Tento „slezský“ způsob práce však brzy v Richterově tvorbě vystřídal silný vliv Sattlerovy olomoucké dílny. Ta v této době pracovala také v interiéru dómu sv. Václava v Olomouci. Především lze uvést výzdobu kaple sv. Stanislava (1736),¹⁶⁾ na které se Sattler podílel spolu se svým přítelem Janem Kryštofem Handkem. Sattler doplnil Handkeho výmalbu stropu znázorňující výjevy z legendy o sv. Stanislavovi, když po celé délce průběžné římsy umístil štuková sousoší andělů s putti. Výzdobu završuje dvojice konzol po stranách nesoucí dosud neidentifikované postavy ve zbroji. Snad jde o narážku na historii dómu sv. Václava, respektive na zakladatelské osobnosti z řad moravských údělných knížat. Sattlerova dílna také do kaple dodala hlavní oltář, jehož mohutnou sloupovou architekturu ze salcburského mramoru vyzdobila zlatými, řezanými figurami sv. Stanislava a sv. Jiří. Oltářní obraz sv. Anděla Strážce byl původně dílem Jana Kryštofa Handkeho, dnes je silně přemalován. Zda byl Richter také štukátem zatím nevíme, a tak ani nelze říci nic bližšího o jeho případném podílu na štukové části výzdoby. Dvojice světců na hlavním oltáři jsou pak zřejmě přímo dílem Filipa Sattlera. Celý projekt opulentní výzdoby financoval kanovník olomoucké kapituly Jiří Jindřich z Mayerswaldu, významný mecenáš, který se výrazným způsobem podílel na barokní přeměně interiéru olomouckého dómu sv. Václava probíhající mezi lety 1730–1750.

Z hlediska možného podílu Jana Antonína Richtera na zakázkách Sattlerovy dílny se musíme zmínit ještě o výzdobě schodiště Petrášova paláce v Olomouci,¹⁷⁾ realizovanou v letech 1736–1737. Zakázku zadala majitelka paláce Anna Marie svobodná paní Petrášová. Centrální reprezentativní schodiště doplnil Sattler s pomocníky o šestici štukových sousoší puttů nesoucích erby rodiny Petrášů a mariánské monogramy, které odkazují na osobní patronku fundátorky Petrášové Pannu Marii. Richterův podíl je i v tomto případě značně diskutabilní a spíše jej můžeme vyloučit.

Na konci roku 1737 Filip Sattler onemocněl a na jaře roku následujícího zemřel.¹⁸⁾ Jedna z největších Sattlerových zakázek však zůstávala nedokončená. Šlo o výzdobu varhanního prospektu v kostele sv. Mořice v Olomouci. Richter se jako nejschopnější mistrův tovaryš a také nový sochař a kreslíř hraběte Gianniniho, zavázal zakázku dokončit, to se však po různých peripetiích povedlo až v roce 1745. Richterovo postavení v Sattlerově dílně bylo zřejmě poměrně výsadní. Po mistrově smrti dílna dále fungovala pod záštitou vdovy Anny Marie Sattlerové, prakticky však byla vedena Janem Antonínem Richterem. Jedním z hlavních důvodů byla zřejmě Richterova vysoká řemeslná zručnost, a především pak schopnost formálně na-

vázat na Sattlerovo dílo, aniž by objednatelé dostali jak kvalitativně, tak vizuálně odlišný produkt. Jinak řečeno, Richter se svým rukopisným projevem velmi přiblížil stylu práce Filipa Sattlera, na který již byli domácí objednatelé zvyklí a jenž byl i jistou zárukou kvality. Formálně byla tato dílenská kontinuita stvrzena sňatkem Richtera s vdovou Sattlerovou, což byla v rámci řemeslnických dílen období baroka běžná praxe. Anna Marie Sattlerová tímto sňatkem získala zpět jak své společenské postavení (jakožto manželka městského sochařského mistra), tak také jisté zaopatření pro své potomky. Richter také i nadále spolupracoval s úspěšnou a vyhledávanou dílnou malíře Jana Kryštofa Handkeho, která prakticky ovládala trh s významnými malířskými zakázkami.

SAMOSTATNÁ TVORBA (1740–1762)

Za jednu z prvních doložených Richterových realizací, na kterých se podílel samostatně, můžeme považovat práci pro olomoucké kartuziány.¹⁹⁾ Řád byl ve městě usazen od dob husitských bouří, kdy byl nucen opustit svoje dosavadní sídlo, kartouzu Valis Josaphat v Dolanech u Olomouce. Olomoucký klášter se nacházel na Předhradí v sousedství kláštera augustiniánů lateránských kanovníků. Celý komplex zanikl po reformách Josefa II., některé části původního mobiliáře však byly druhotně využity. Nejstarší dochované oltáře pocházejí ze sedmdesátých let 17. století.²⁰⁾ Dva z nich jsou snad totožné s bočními oltáři v kostele sv. Matouše v Dolanech,²¹⁾ tedy na kartuziánském dominiu. Ty však byly ve druhé polovině sedmdesátých let 18. století rokokově upraveny a jejich původní sochařská výzdoba byla nahrazena řezbami z dílny Jana Michaela Scherhaufa (1724–1792). Další dvojice by pak mohla být totožná s protějškovými mariánskými oltáři v kostele sv. Bartoloměje v Jívové, která rovněž patřila řádu kartuziánů.²²⁾ Postupné vybavování olomoucké kartouzy pokračovalo ve čtyřicátých a sedmdesátých letech 18. století. Do roku 1740 datuje Jan Kryštof Handke ve své autobiografii oltář v nejmenované kapli jejich olomouckého kláštera. Sochy měl zhotovit Jan Antonín Richter, štafířské práce provedl Handkeho bývalý tovaryš Jan Drechsler (kolem 1700 – asi 1765).²³⁾ Objednavatelem byl kartuziánský převor Anselm Furnier. Osudy tohoto oltáře však nejsou známe, a je tak možné, že definitivně zanikl. Možnost identifikace pak prakticky vylučuje fakt, že Handke oltář nijak blíže nepopisuje. Archivní prameny, které se vážou k této architektuře se rovněž bohužel nedochovaly, a tak se dnes již nedozvíme jména dalších zúčastněných řemeslníků. Ostatně toto platí pro napro-

16) M. Pavlíček, Sochaři a sochařství baroka v Olomouci, in: O. Jakubec – M. Perůtka ed., o. c. v pozn. 1, s. 132.

17) M. Pavlíček, Barokní sochařství, in: J. Schulz ed., Dějiny Olomouce I. Olomouc 2009, s. 458.

18) J. Röder, o. c. v pozn. 2, s. 124.

19) L. Mlčák, o. c. v pozn. 13, s. 36. Údaj z Handkeho životopisu pouze lapidárně konstatuje existenci oltáře.

20) Na nich se mj. podílel také Antonín Martin Lublinský (1636–1690). Srov. M. Tognier, Antonín Martin Lublinský. Olomouc 2004, s. 224–225.

21) Viz A. Sekanina, Kostel sv. Matouše v Dolanech u Olomouce. Bakalářská diplomová práce, FFUP v Olomouci 2011, s. 22–24.

22) Tato dvojice má dnes novodobé obrazy, dochovaly se však (na rozdíl od předchozích, u nichž přítomnost soch není jistá) původní sochy andělů. Jejich připsání konkrétnímu sochaři je však velmi složité vzhledem k téměř naprosté absenci srovnávacího materiálu. Rovněž písemné prameny se buď nedochovaly, nebo o jménech sochařů mlčí.

23) L. Mlčák, o. c. v pozn. 13, s. 36.



Obr. 2: Jan Antonín Richter. *Immaculata*, detail. Olomouc, dóm sv. Václava, krypta.

stou většinu interiérových prací připisovaných Janu Antonínu Richterovi.

Na počátku čtyřicátých let 18. století pracoval Jan Antonín Richter opakovaně pro olomouckou dómskou kapitulou. K nedoloženým, avšak přesvědčivě připsaným, dílům patří drobnější oltář původem z proboštské sakristie olomouckého dómu sv. Václava,²⁴⁾ kde především *Immaculata* ikonograficky spojená s Reginou Coeli představuje téměř modelové dílo čtyřicátých let. Typ účesu a tváře ještě vychází z díla Filipa Sattlera, draperie je však již typicky richterovská s množstvím ostře prořezávaných záhybů. Formálně má řezba nejblíže k Sattlerově *Immaculatě* v Odrách (1736), která dříve patřila k výzdobě průčelí fulnecké Lorety. Dvojice drobných figur svatých Janů Nepomuckého a Sarkandera lyricky zjemňuje kompozici a dotváří již rokokový celek oltáře. Štíhlé figury světců působí mírně disproportionálně, draperie jsou dynamizovány pouze lehkými lineárními vrypy. Richter se zde znovu vrací k linearizujícímu způsobu práce, který se v jeho díle postupně stává stále dominantnějším. Objednavatele této konkrétní zakázky bohužel neznáme, nejspíše jej však můžeme hledat v řadách kanovníků svatováclavské kapituly.

V literatuře teprve nedávno uvedenou ranou zakázkou pro olomoucký dóm je Richterova výzdoba varhanního pozitivu z roku 1741.²⁵⁾ Fundátorem byl olomoucký biskup

24) H. Zápalková, *Andělé*, o. c. v pozn. 1, s. 199.

25) Tamtéž, s. 198–199.



Obr. 3: Jan Antonín Richter. *Anděl*, 1741. Olomouc, dóm sv. Václava, krypta.

Jakub Arnošt z Liechtensteinu-Castelcornu (1690–1747, biskupem 1738–1745). Varhany se bohužel nedochovaly, byly odstraněny při regotizaci dómu na konci 19. století, kdy údajně příliš clonily výhledu na presbytář.²⁶⁾ Z celé výzdoby na místě zůstala čtveřice andělů. Jedna dvojice je dnes druhotně osazena na konzolách po stranách empory, druhá dvojice našla azyl v kryptě. Řezby byly s Richterem spojeny na základě formálně stylistické analýzy, konkrétní archivní doklad se nedochoval. Mimořádně kvalitní postavy prozrazují velmi silnou sounáležitost se Sattlerovým dílem. Richter zde svého mistra prakticky kopíruje, přidává však osobitě zpracování obličejů, ve kterých se blíží spíše pojetí Urbanského a Mangoldta. Tyto štíhle oválné obličeje s jemně nakrčeným obočím a štrapaté, rozevláté vlasy jsou pro Richterovu ranou tvorbu naprosto typické. Celková štíhlost postav je příznačná pro měnící se citění figury doby počátku čtyřicátých let 18. století. Změna vkusu objednavatelů tak zahajuje novou etapu uměleckého vyjádření, označovanou za rokoko. Tato nová tendence se

26) Dvojice varhanních pozitivů byla unikátně umístěna naproti sobě po stranách vítězného oblouku. Jejich podobu známe dnes již jen z historické fotografie. Viz M. Kráčmer, *Dějiny metropolitního chrámu sv. Václava v Olomouci*. Olomouc 1886, nestránkováno, obr. 16. Podobně koncipovány byly též varhany projektované J.B. Santinim v konventním kostele Zvěstování Panny Marie ve Žďáru nad Sázavou.

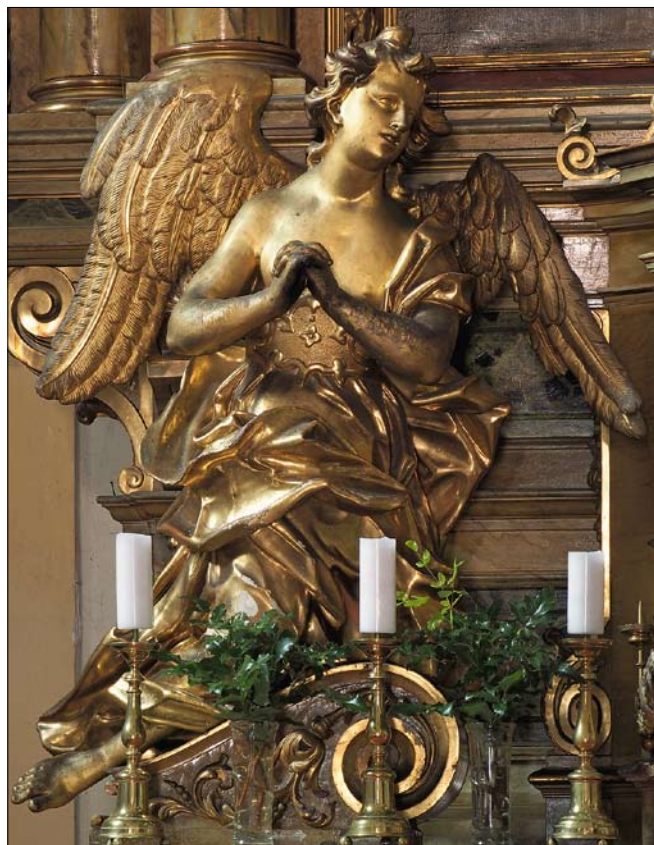


Obr. 4: Jan Antonín Richter. Anděl s pozounem, detail, 1741. Olomouc, dóm sv. Václava, krypta.

projevuje také na draperiích, jejichž traktace sice vychází přímo z díla Sattlerova, avšak záhyby jsou linearizovány a spíše zdůrazňují silnou vertikálnost figur v duchu pozdně barokního neomanýrismu. Důvody k této formální změně jsou v zásadě dva: již naznačovaná změna vkusu objednatelů, to jest změna módních trendů, druhý důvod souvisí přímo s konkrétním umístěním řezb, totiž s prostorem samotného dómu. Štíhlost a vertikálnost totiž také jasně odkazuje k principům utváření gotického prostoru, ve kterém moderní řezby andělů plní jakousi pietní funkci, a nesmí tedy celkové vyznění stavby narušovat. Jedná se o jev v době baroka poměrně rozšířený. Starší sakrální prostory bývaly vybavovány moderní oltářní architekturou (či třeba právě varhanami), která však většinou citlivě respektovala *genius loci* gotické architektury. Typickým příkladem je monumentální architektura hlavního oltáře lounského kostela sv. Mikuláše, kde v letech 1701–1706 vytvořili truhlář Marek Nonnenmacher (1653–1720) spolu s řezbářem Františkem Preissem (1660–1712) barokní *theatrum sacrum*, a přitom nepotlačili původní velkolepé vyznění gotického presbytáře.

Do počátku čtyřicátých let můžeme nově zařadit i jednu doposud neznámou práci. V kostele sv. Filipa a Jakuba v Olomouci na Nových Sadech se jako součást hlavního oltáře²⁷⁾ dochoval tabernákl s dvojicí adorujících andělů, a také dvojice putti, druhotně umístěných v nástavci retablelu. Samotný kostel byl stavěn až v sedmdesátých letech 18. století a jeho současný mobiliář je z velké části sesbírán ze zrušených olomouckých klášterů. Jediným

27) Oltářní architektura pochází zřejmě z některého olomouckého kláštera. Její architektura odpovídá době vzniku cca 1680–1690. Původní plátno se bohužel nedochovalo.



Obr. 5: Jan Antonín Richter. Adorující anděl, začátek 40. let 18. století. Olomouc-Nové Sady, kostel sv. Filipa Jakuba, tabernákl hl. oltáře.



Obr. 6: Jan Antonín Richter. Adorující anděl, detail, začátek 40. let 18. století. Olomouc-Nové Sady, kostel sv. Filipa Jakuba, tabernákl hl. oltáře.

původním oltářem z doby vzniku stavby je oltář sv. Vincence Ferrerského z roku 1777, jehož výzdoba je společným dílem posledního olomouckého cechovního sochaře Nikodéma Wiedmanna (1738–1797) a jednoho z posledních žáků Jana Kryštofa Handkeho, Josefa Františka Pilze (1711–1797). Oltář sv. Vincence vznikl z Handkeho odkazu, jména dalších řemeslníků pramen neuvádí.²⁸⁾

Dvojice efébů, klečících na konzolách po stranách tabernáklu hlavního oltáře, je nepochybně další kvalitní prací Jana Antonína Richtera. Mohutná draperie halící postavy od pasu ke kotníkům je nápadně podobná sattlerovské vrcholné tvorbě, jejíž přímé analogie najdeme v Sattlerově umělecky nejvýznamnější zakázce pro olomoucké jezuitu v podobě štukové výzdoby kaple Božího Těla v jezuitském konviktu (1728), jež byla jedním z vrcholů sochařské produkce moravského baroka své doby a která silně ovlivnila také Richtera v počátcích jeho samostatné tvorby. Oválné obličej se střapatými vlasy a jemnými dolíčky kolem úst a celkový oduševnělý výraz obličej nejbližší připomene hudoucí anděly v olomouckém domě, a dává tak tušit, že skutečným autorem je Jan Antonín Richter. Svým účinem se figury vyrovnají soudobé produkci Ondřeje Zahnera, od které je odlišují hlavně zmiňované obličejové rysy, a s tím spojený výraz tváře, jehož odlišnost u Richterových figur je jedním z důležitých odlišovacích znaků od díla Filipa Sattlera. Richterův způsob prořezávání tváří dodává postavám lehce nezúčastněný zasněný výraz. Oproti tomu Sattlerovy figury mají většinou obličej kulatý, plně zbožného vytržení či jakési nadpozemské radosti v očekávání hlubokého spirituálního prožitku. K této radikální proměně jistě přispěla řada vnějších vlivů. Nejsilnějším impulsem byla dramatická změna sociopolitické situace v podobě nového válečného konfliktu známého pod názvem válka o rakouské dědictví, která vypukla po smrti rakouského císaře Karla VI. a následném nástupu jeho dcery Marie Terezie na trůn v roce 1740. Nejsilnějším dopadem konfliktu na území habsburské monarchie byla ztráta části Slezska, zejména Kladské kotliny (1742). Tyto traumatizující události měly jistě velký vliv na vývoj mladého sochaře, jehož domovské území zachvátily válečné události. Slezská válka tak měla poměrně přímý vliv na vývoj moravského barokního umění.

Po Filipu Sattlerovi dokončoval Richter ve čtyřicátých letech zakázku na výzdobu farního kostela Nejsvětější Trojice ve Šternberku zadanou místními augustiniány kanovníky. V roce 1735 zde Sattler vytvořil hlavní oltář, boční oltáře pak dodal Jan Antonín Richter v průběhu července 1743. Svědčí o tom zápis augustiniánského pre-



Obr. 7: Jan Antonín Richter, *Anděl*, detail, 1740–1745. Olomouc, kostel sv. Mořice, varhanní kruchta.

láta Jana Josefa Glätzla,²⁹⁾ který zaměstnával také mj. Jana Kammereitha (1715–1769). Právě jeho pak augustiniáni evidentně preferovali, neboť nemáme další písemné zprávy o zaměstnání Richtera. Kostel Nejsvětější Trojice ve Šternberku se bohužel do dnešních dnů nedochoval³⁰⁾ a nemáme ani žádné bližší zprávy o osudech jeho původního mobiliáře. Richterova a Sattlerova archivně doložená činnost tak zmizela beze stopy. Neznámá nám také zůstává i alespoň přibližná podoba oltářů, či jejich zasvěcení. Jedinou užitečnou informací je zpráva, že Richter zde pracoval s tovaryšem, a můžeme tedy soudit, že se v Olomouci již plně etabloval.

Mezi lety 1740–1745 dokončil Richter již zmiňovanou zakázku pro mořického probošta Gianniniho, kdy doplnil výzdobu monumentálních varhan v kostele sv. Mořice v Olomouci. Historie této významné zakázky sahá až do roku 1730, kdy se svatomořický probošt František Řehoř hrabě Giannini (1693–1758) rozhodl přikročit k výstavbě nového moderního nástroje. Smlouva na bohatou sochařskou výzdobu skříně byla sepsána s Filipem Sattlerem, samotné varhany pak měl postavit Josef Heintzler (1691–1736), který uzavřel kontrakt s Gianninim již 1. dubna 1729.³¹⁾ Celkové náklady bez sochařské výzdoby měly činit 500 zl.³²⁾ Filip Sattler začal pracovat na výzdobě už v roce 1730 a do roku 1733 byla již částečně hotová.³³⁾ Zakázka však byla neustále zdržována jak Sattlerovým značným pracovním vytížením, tak především Gianniniho nedostatkem financí. Samotný varhanní prospekt byl

29) Moravský zemský archiv (dále jen MZA) Brno, fond E 5, inv. č. 696, sign. 15, zápis ke dni 16. července 1743; srov. F. Hradil, „Ve zname-ní planoucího srdce.“ Josef Ignác Sadler a umělecký mecenáš moravských augustiniánů v polovině 18. století, in: J. Kroupa – M. Miláčková – L. Mlčák edd., o. c. v pozn. 1, s. 45.

30) Stal se jednou z mnoha obětí josefínských reforem.

31) ZAO, pobočka Olomouc, fond Metropolitní kapitula Olomouc (dále jen MCO), inv.č. 4683, karton 677.

32) K Heintzlerově osobnosti a práci ve svatomořickém kostele viz J. Sehnal, *Barokní varhanářství na Moravě. Díl II.* Brno 2004, s. 175.

33) Smlouvu však podepsala již v roce 1730. Příslušné archiválie viz pozn. 31.

28) J. Röder, o. c. v pozn. 2, s. 143. Wiedmann za zakázku obdržel 200 zl.



Obr. 8: Jan Antonín Richter. Alegorie umění, 1740–1745. Olomouc, kostel sv. Mořice, varhanní prospekt.

stavěn od roku 1735, varhanář Heintzler však již v roce 1736 zemřel a Giannini byl nucen hledat náhradu. Volba nakonec padla na vratislavského mistra Michaela Englera (1688–1760), jehož nový projekt počítal s daleko velkolepějším nástrojem. Nová dispozice tak měla zcela zaplnit prostor konvexně-konkávě zvlněné emporie (upravována v roce 1730) a nahradit původní návrh, kde měla být skříň pozitivu předsazena, a tvořit tak součást zábradlí kruchty. Engler začal varhany budovat až v roce 1740, tedy dva roky po smrti Sattlera, jehož část již vytvořené výzdoby byla určena ještě původnímu Heintzlerovu návrhu. Novou skříň, dílo truhláře a olomouckého radního Jana Jiřího Ehrliche (životní data neznámá), tak sochami osazoval až Jan Antonín Richter, pověřený hrabětem Gianninim zakázku dokončit. A právě díky této změně konceptu, která se udála až po Sattlerově smrti, jsme nově schopni přesněji vymezit podíl obou sochařů a odlišit od sebe jak Sattlerovy řezby z let 1730–1733, tak Richterovy figury z období mezi roky 1740–1745, kdy byly varhany definitivně dokončeny a osazeny. Za Richterovu práci můžeme považovat dvojici andělů v rozích kruchty doprovázenou vždy dvojicí putti držících v rukou notový part. Z jeho ruky též pochází alegorická socha Umění ve středu skříňně a zřejmě také k ní náležející čtveřice putti se symboly čtyř kardinálních ctností. Střední část varhanního prospektu totiž byla v původním projektu řešena odlišně a až

Engler navrhl toto monumentální a zároveň oslavné pojetí. Pavel Suchánek, který na tento fakt poprvé upozornil, zároveň vyslovil názor, že alegorická řezba Umění ve skutečnosti neoslavuje umělce pracující na zakázce, ale právě zdůrazňuje roli Gianniniho, coby zasvěceného milovníka a znalce umění.³⁴⁾ To ostatně dokládá fakt, že je v samém centru kompozice, přímo nad alegorií Umění umístěn velký řezaný erb patřící právě mořickému proboštovi. Těžko si tak lze představit situaci, kdy by figura oslavovala svého tvůrce a ne mecenáše. Hrabě Giannini, zcela v souladu se soudobým myšlením, jistě nepřemýšlel o vyzdvihování zásluh pouhých řemeslníků, jakkoli byli tito uznáváni. Barokní společnost vždy nepovažovala sochaře, štukatéry a řezbáře za umělce v dnešním slova smyslu. Mnohem spíše je vhodné označit je za umělce – živnostníky, mezi nimiž se občas objevila osobnost schopná přinést novinky a nová zajímavá řešení. Jan Antonín Richter projevil tvůrčího ducha v novém rozmístění již hotových Sattlerových figur, k nimž doplnil své vlastní řezby. Z jeho postav je patrná snaha vyrovnat se se Sattlerovým stylem, přesto zde najdeme několik rozdílů. Kvalitní řezba Umění má vysoko položený pas, štíhlý krk a poněkud chladnější výraz ve tváři. Draperie částečně kopíruje Sattlerův styl, začínají se zde ovšem již pozvolna objevovat rukopisné sklony k ostřejším záhybům, které později vyústí v projevy tzv. lámaného stylu. Stejně tendence můžeme pozorovat také u dvojice monumentálních andělů stojících v rozích varhanní emporie. Poněkud méně patrná je zde již zmiňovaná snaha o linearizaci, což lze vysvětlit Richterovou snahou o formální jednotnost souboru. Richtera lze do značné míry označit za autora koncepce výzdoby, byl totiž nucen vyrovnat se se změnou původního projektu a zakomponovat již vzniklé sochy do nového celku. Jistě nezanedbatelnou roli hrál také samotný objednatel František Řehoř hrabě Giannini, který měl přesnou představu o celkové koncepci díla.

Budeme-li dále chronologicky sledovat Richterovu tvorbu, musíme se zmínit o dvojici podživotních andělů z oltáře Panny Marie Karlovské v kostele sv. Michala v Olomouci. Tyto figury byly Milošem Stehlíkem označeny za typickou práci Filipa Sattlera,³⁵⁾ avšak na základě nových poznatků navrhuji tuto atribuci přehodnotit a připsat anděly Janu

34) P. Suchánek (2013), o. c. v pozn. 1, s. 164–172.

35) M. Stehlík, K účasti Filipa Sattlera na výzdobě mořických varhan v Olomouci, Umění VIII, Praha 1960, s. 618.



Obr. 9: Jan Antonín Richter. Anděl, do roku 1745. Olomouc, kostel sv. Michala, oltář Panny Marie Karlovské.

Antonínu Richterovi. Andělé se na starší barokní oltář (pořízený kolem roku 1700) dostali zřejmě druhotně po roce 1784. Tehdy byl dominikánský řád vystěhován ze svého kláštera při kostele sv. Michala do jejich dnešního sídla u kostela Neposkvrněného početí Panny Marie na Bělidlech (rovněž v Olomouci). Ze svatomichalského kostela se tak stal kostel farní, když sem byla farnost přenesena od zrušeného a posléze i zbořeného kostela Panny Marie na Předhradí. Spolu s těmito změnami se sem taktéž přesunula část mobiliáře zmíněného zrušeného farního kostela a hlavně ostatky mučedníka Jana Sarkandera, které zde byly přechodně uchovávány.³⁶⁾ Dvojice podživotních dřevorezeb ještě silně odkazuje na tvorbu Filipa Sattlera, a to především hutnými sklady draperie. Obličejové typy ale již odpovídají Richterovým andělům. Původní umístění je bohužel neznámé, neobjasňuje jej ani inventář svatomichalského kostela z roku 1841, který přináší pouhý popis mobiliáře bez upřesňujících informací, odkud jednotlivé části pocházejí, neuvádí ani jejich dataci či autorství.³⁷⁾ Podživotní řezby vznikly nejspíše v první polovině čtyřicátých let a patří k absolutní špičce řezbářské produkce olo-

36) Původní Sarkanderův hrob v kapli kostela Panny Marie na Předhradí zanikl spolu s celou stavbou v roce 1843, kdy kostel ustoupil novostavbě olomoucké pošty.

37) Státní okresní archiv (dále jen SOKA) Olomouc, fond farní úřad (dále jen FÚ) u sv. Michala, inventář kostela z roku 1841, nepracováno.



Obr. 10: Jan Antonín Richter. Adorující anděl, 1747. Šternberk (okres Olomouc), kostel Zvěstování Panny Marie, oltář Panny Marie Pomocné.

moouckého baroka. Pozoruhodná je však především jejich podobnost s monumentálními figurami andělů stojících na empoře kostela sv. Mořice v Olomouci. Obě dvojice jsou nejen kompozičně shodné, jejich podobnost je tak markantní, až se otevírá otázka, zda spolu přímo nesouvisí. Vyloučit zřejmě můžeme myšlenku, že by mohlo jít o modelletta či ricorda. V obou případech by se jednalo o neobyčejně velké a detailní řezby. Nejpravděpodobněji lze postavy označit za autorské kopie v odlišném měřítku.

Druhá polovina čtyřicátých let přinesla pro Richtera řadu zajímavých pracovních příležitostí. V jedné z prvních zakázek z této doby se vrátil do Šternberka, kde pro boční kapli augustiniánského kostela Zvěstování Panny Marie vytvořil drobnější nástěnný oltář Panny Marie Pomocné (též Pasovské). Po stranách klečí na konzolách dvojice adorujících andělů, kteří byli v minulosti spojováni s dílem Filipa Sattlera.³⁸⁾ Vznik oltáře však dnes můžeme klást v souladu s deníkem kanonie do roku 1747.³⁹⁾ Archivní zápis však neuvádí jméno autora, omezuje se jen na informaci o vzniku díla. Dříve se uvažovalo o autorství ve Šternberku exponovaného Jana Kammereitha,⁴⁰⁾ obě andělské figury však s jeho stylem příliš nekorespondují. Kammereith, ač také bývalý tovaryš Sattlerovy olomouc-

38) G. Elbelová, o. c. v pozn. 11, s. 91; M. Stehlík, o. c. v pozn. 35, s. 618.

39) ZAO, pobočka Olomouc, fond Augustiniáni Šternberk, sign. 181, Annotationes Annales ab anno 1715, soupis vydání kanonie za rok 1747, nefol.; srov. M. Pavlíček, Sochařská výzdoba lateránské kanonie a kostela Zvěstování Panny Marie ve Šternberku, in: F. Hradil – J. Kroupa edd., Šternberk, klášter řeholních lateránských kanovníků. Šternberk 2009, s. 83.

40) Tamtéž.



Obr. 11: Jan Antonín Richter. Adorující anděl, 1748–1749. Náměšt na Hané (okres Olomouc), kostel sv. Kunhuty, oltář sv. Tří Králů.

ké dílny, ve svých pracích nevyužíval zhuštěných záhybů draperií a sattlerovských obličejových typů. Mnohem více se po smrti Sattlera upnul na tvorbu další významné osobnosti olomouckého barokního sochařství, Ondřeje Zahnera (1709–1752). Vliv jeho díla je patrný již od samých počátků Kammereithovy samostatné tvorby. Opomenout nesmíme především andělské efěby z oltářních nástavců retáblů druhotně umístěných v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie ve Zvoli u Zábřeha (původně součást vybavení dómu sv. Václava v Olomouci) z let 1744–1746. Zbylou figurální výzdobu oltářů vytvořil právě Ondřej Zahner, obrazy dodal Jan Kryštof Handke, architekturu vytvořil kameník Matyáš Ranckel. Kammereithovi andělé svým zpracováním do značné míry určují sochařovo pozdější dílo – draperie směřují k tzv. lámanému stylu, obličeje jsou oválné s poměrně malými očima a zpracování vlasů s meandrovitě zvlněnými kadeřemi patří k často se opakujícím výrazovým prostředkům. Oltář Panny Marie Pasovské má stylově nejbližší k tvorbě původně uvažovaného Filipa Sattlera, což však vylučuje pozdní datace. Za jeho autora můžeme nově označit Jana Antonína Richtera, jehož práce je zde velmi poplatná sattlerovskému tvarosloví. Pozdějším doplňkem oltáře je pak řezba v nástavci znázorňující Duše v očistci. Vznikla patrně v souvislosti s úpravami interiéru kostela v osmdesátých letech a jejím autorem je snad Jan Michael Scherhauf. Dvojice adorujících andělů sice nepatří k vrcholům Richterovy tvorby, tvoří však důležitý stylový přechod od děl formálně poplatných Sattlerovi k osobitějšímu Richterovu podání, ve kterém již draperie nehraje jednu z hlavních rolí, ale kde je už chápána jen jako prvek podružný, zdůrazňující tělesnou stavbu figury.

Na konci čtyřicátých let přišla pro Jana Antonína Richtera jedna z nejvýznamnějších zakázek. Tehdy byl přizván k rozsáhlé barokizaci interiéru olomouckého dómu sv. Václava, kam se vrátil po realizaci výzdoby varhanních prospektů, a na kterém se od poloviny třicátých let podí-



Obr. 12: Jan Antonín Richter. Světiče, detail, 1748–1749. Náměšt na Hané, kostel sv. Kunhuty, oltář sv. Václava.

leli přední olomoučtí umělci.⁴¹⁾ Během let 1748–1749⁴²⁾ zde vytvořil celkem čtyři boční oltáře.⁴³⁾ Po regotizaci interiéru v letech 1888–1892 se dva z nich, oltář Tří králů a oltář sv. Václava, dostaly do kostela sv. Kunhuty v Náměšti na Hané. Ze třetího oltáře zasvěceného Nanebevzetí Panny Marie se dochovala pouze dvojice soch archandělů Michaela a Gabriela (dnes ve stálé expozici Moravské galerie v Brně) a čtvrtý oltář, sv. Jana Nepomuckého, byl považován za ztracený. S největší pravděpodobností jej však můžeme ztotožnit s oltářem v prostějovském kostele Povýšení sv. Kříže. Typická mramorová architektura je rozpoznatelná z historické fotografie dómu.⁴⁴⁾ Figury svatých Cyrila a Metoděje jsou dnes sice znehodnoceny nevhodnou druhotnou polychromií, sounáležitost s Richterovým dílem však nezapřou, a tak snad můžeme nově oltář sv. Jana Nepomuckého označit za znovuoobjevený. Nejlépe dochované zůstaly oltáře Tří králů a sv. Václava. Protějšková dvojice retáblů ze salcburského mramoru dnes zdobí neogotický interiér náměštského kostela. Oltář sv. Václava, respektive jeho obnova byla původně fundována světícím biskupem Františkem Juliánem hrabětem Braidou (1654–1729) v roce 1712. Tehdy nechal Braidou opravit a nově vyzdobit

41) MZA Brno, fond G 12, Cerroni I-33, fol. 38v. Jan Petr Cerroni, významný brněnský historiograf, uvádí jako zúčastněné umělce Filipa Sattlera, Jana Antonína Richtera, Ondřeje Zahnera a jeho tovaryše Wolfganga Trägera.

42) Handke však jako rok vzniku svého plátna Klanění Tří Králů k jednomu z oltářů uvádí 1743. *L. Mlčák*, o. c. v pozn. 13, s. 37.

43) *M. Pavlíček – H. Zápalková*, Jan Antonín Richter, in: O. Jakubec – M. Perůtka edd., *Olomoucké Baroko III. Historie a kultura*. Olomouc 2011, s. 237; zde také starší literatura.

44) *M. Kráčmer*, o. c. v pozn. 26, obr. 16. Fotografie zachycuje velkou část interiéru dómu sv. Václava s původní barokní výzdobou.



Obr. 13: Jan Antonín Richter. Oltář sv. Václava (dříve sv. Jana Nepomuckého), 1749. Prostějov, kostel Povýšení sv. Kříže.

oltář zasvěcený patronovi kostela.⁴⁵⁾ O jeho původní podobě nemáme žádné zprávy, z celé architektury se dochovala pouze dvojice obrazů, které byly při přestavbě v roce 1748–1749 druhotně použity na novou architekturu. Za autora kvalitní dvojice pláten byl dříve považován vynikající barokní malíř Jan Kupecký (1667–1740).⁴⁶⁾ Nově se objevil názor, že malby pocházejí z ruky Václava Jindřicha Noseckého (1661–1732).⁴⁷⁾ Oltář Tří králů byl naopak postaven až v letech 1748–1749 a svými plátny jej opatřil Jan Kryštof Handke. Shodné architektury, vytvořené kroměřížským kameníkem Matyášem Rancklem (Ränke-

lem)⁴⁸⁾ doprovází poměrně početná figurální stafáž. Dvojici světců u paty torzovaných sloupů doplňuje vždy dvojice andělů na segmentových volutách v nástavci, ještě výše je pak dvojice putti. Velmi štíhlé a vysoké figury světců připomínají původní místo určení oltářů. Richter se zde musel vypořádat s dosti úzkým prostorem, když oltáře stály u gotických pilířů lodi kostela. Poměrně střízlivé zpracování draperií jakoby zahajovalo postupnou proměnu Richterova rukopisného projevu. Spíše lineárně vedené záhyby ještě umocňují celkové vertikální vyznění figur. Formálně dosti odlišné jsou zpracování andělských efébov v nástavci. Richter se zde zřetelně vrátil k sattlerovskému pojetí figury s bohatě řasenou hutnou draperií. Velkoryse pojaté pláště se kroutí v neviditelném větru, a připomenou tak Sattlerem napodobované principy římského iluzionismu zprostředkovaného Baldassare Fontanou. Tato oscilace mezi dvěma sochařskými polohami je pro bývalé dómské oltáře, umístěné dnes v Náměšti, příznačná a byla z větší části zapříčiněna již zmiňovanými prostorovými podmínkami. Z hlediska stylové charakteristiky Richterovy práce je třeba zmínit ještě postavu světice bez atributů ze svatováclavského oltáře. Protáhlý oválný obličej s drobnou bradou a charakteristický antikizující účes se vplétanými korálky jsou jedněmi z typických znaků, používaných Richterem během čtyřicátých a padesátých let.

Jediným pozůstatkem dalšího dómského oltáře Panny Marie je dvojice archandělů ze sbírek Moravské galerie v Brně. Řezby mají shodné stylové východisko jako andělské efébové z výše popsaných oltářů v Náměšti na Hané. Štíhlé figury s oválnými obličejí halí nervně zvlněná draperie poplatná Sattlerovu stylu s mohutnými záhyby a mísovité probíranými ploškami. Pro objemovou modelaci figur zde platí totéž, co pro ostatní sochy z olomouckého dómu. Štíhlé vysoké dřevorezby jsou spíše důsledkem nutnosti sochaře vypořádat se se stísněným prostorem, přesto nepostrádají jistou eleganci. Ačkoliv nám prameny jasně neuvádějí, který sochař pracoval na tom kterém konkrétním oltáři, jsme schopni jejich práci poměrně bezpečně odlišit. Financování většiny původních oltářů, včetně těch Richterových, z dómu sv. Václava zajišťovala štedrá fundace Jiřího Jindřicha rytíře z Mayerswaldu (1676–1747), který se kompletního dokončení nové výzdoby nedožil. Mayerswald zanechal dómu sv. Václava ve svém testamentu úctyhodnou částku činící přes 8000 zl.

Poslední⁴⁹⁾ dosud známou prací pro olomouckou dómskou kapitolu je Richterův návrh (tedy vytvoření modelu) monstrance, kterou následně zhotovil brněnský zlatník Andreas Vogelhund v letech 1748–1750.⁵⁰⁾ Samotná podoba zakázky naznačuje, že se Richter projevoval nejen jako realizátor zakázek, ale i jako jakýsi concettista. Nedochovaly se nám však (s jedinou výjimkou⁵¹⁾) žádné kre-

48) Ranckel se podílel postupně na většině dómských oltářů. O jeho osobnosti však nemáme dalších zpráv. Neznámá také zůstávají jeho životní data.

49) Richter dle dochovaných účtů také v roce 1747 vytvořil pohřební berlu pro zesnulého kanovníka Thurna. Ta se ale s největší pravděpodobností nedochovala. ZAO, pobočka Olomouc, fond MCO, inv. č. 4865, karton 872; srov. P. Suchánek (2013), o. c. v pozn. 1, s. 336, pozn. 142.

50) H. Zápalková, Monstrance Zlaté slunce Moravy, kat. č. 432, in: O. Jakubec – M. Perůtka edd., o. c. v pozn. 1, s. 539; ZAO, pobočka Olomouc, fond MCO, inv. č. 4547, karton 609, vyúčtování Jana Antonína Richtera.

45) P. Suchánek (2013), o. c. v pozn. 1, s. 156.

46) MZA Brno, fond G 12, Cerroni I-32, fol. 39v; srov. P. Suchánek (2013), o. c. v pozn. 1, s. 157.

47) Tamtéž.

sebné návrhy jeho prací, a tak se můžeme o jeho tvůrčím podílu na zakázkách pouze dohadovat. Práce na dómské monstranci, známé také jako Zlaté slunce Moravy, dokumentuje uměleckou všestrannost Jana Antonína Richtera, která připomíná často opomíjený fakt, že zdaleka ne všechny objednávky čtyřicátých let byly figurálního, monumentálního charakteru. Většina těchto zakázek byla již v této době hotová, kostely byly již plně vybavené a pracovních příležitostí začalo pozvolna ubývat. Stále více městských umělců tak bylo nuceno brát zakázky drobnějšího charakteru. Dnes bychom je mohli označit za počátky designérství. Tento trend samozřejmě fungoval již mnohem dříve, když tímto způsobem pro bohatou klientelu pracovali sochaři jako David Johann Zürn, Filip Sattler či Jan Michael Scherhauf, ale teprve s příchodem nového válečného konfliktu v roce 1740 a s ním spojeného úbytku financí se projevil v Olomouci naplno.

Začátkem padesátých let se spolu se změnou společenského vkusu začíná výrazně měnit i Richterův styl. Pod vlivem svého vrstevníka a přítele Jana Kammereitha, a zřejmě také Ondřeje Zahnera, se začínají v jeho díle objevovat stopy tzv. lámaného stylu. Tyto tendence lze dobře sledovat v díle celé řady moravských umělců již od raných čtyřicátých let až do doby kolem roku 1775. Látka draperií se začíná ostře zalamovat a tvořit krystalicky kubizující celky. Jednalo se o jakousi módní vlnu, jejíž hlubší smysl budeme dnes už jen těžko přesněji interpretovat.⁵²⁾ Stylový vývoj můžeme pozorovat od již zmíněného Ondřeje Zahnera přes řadu jeho následníků a spolupracovníků (především J. Kammereith, J. M. Scherhauf a I. Günther) až k několika dosud nepřiliš známým osobnostem pozdního baroka. Nutno uvést alespoň Ignáce Tomáška (1734 – po 1786) z Jedlí,⁵³⁾ jehož dílo je na Moravě mnohem početnější, než se doposud uvádělo. Kromě některých známých zakázek (hlavní oltář v Jedlí, práce ve farním kostele v Letohradě, sv. Maří Magdaléna pod křížem v poutním kostele v Bystřím u Poličky, vybavení farního kostela v Zábřehu a ve Štítech)⁵⁴⁾ mu lze přiřít i řadu dalších prací na území Moravy. Především nově uvedme sochařskou složku hlavního oltáře kostela sv. Filipa a Jakuba v Litovli, kde doplnil starší figury titulárních světců od Jiřího Antonína Heinze.⁵⁵⁾ Dvojici adorantů, putti se svícny a andělky v nástavci lze datovat přibližně do poloviny sedmdesátých let 18. století. V dalším litovelském kostele sv. Marka doplnil Tomášek hlavní oltář dvojicí andělů nesoucích obraz a čtveřicí putti, a v roce 1769⁵⁶⁾ zde zhotovil také



Obr. 14: Jan Antonín Richter. Oltář sv. Jana Nepomuckého, kolem roku 1750. Olomouc, kostel sv. Michala, ambít.

kazatelnu. Tomáškovým dílem je také výzdoba kostela sv. Václava v Lanškrouně (kolem roku 1781). Jan Antonín Richter se k tomuto stylovému proudu svým pozdním dílem přihlásil, avšak rozhodně nelze říct, že by se jednalo o typického představitele. Ve svých pracích sice lámané formy využíval, ty se však nikdy nestaly zcela dominantním prvkem.

K prvním Richterovým projevům již zcela rozvinutého lámaného stylu patří výzdoba tří bočních oltářů, které od poloviny 19. století stály u pilířů lodi kostela sv. Michala v Olomouci a po úpravách iniciovaných páterem Ignácem Panákem byly na konci 19. století přesunuty do ambitu. Oltáře s největší pravděpodobností pocházejí ze zbořeného farního kostela Panny Marie na Předhradí,⁵⁷⁾ jehož část mobiliáře sem byla přemístěna po roce 1839. Inventář svatomichalského kostela z roku 1841 tyto oltáře ještě neuvádí,⁵⁸⁾ což ukazuje právě na jejich nepůvod-

51) Tou je návrh Arionovy kašny na olomouckém Horním náměstí. Viz dále.

52) Více k lámanému stylu viz M. Pavlíček, Josef Winterhalter st. (1702 až 1769). Brno 2005, s. 25–42.

53) Objevují se dvě varianty křestního jména – Ignác a František Florian. Zda se jedná o tutéž osobu, či dva rozdílné sochaře zatím není známo.

54) K některým pracím se v Moravské galerii v Brně dochovaly ve sbírce grafik přípravné kresby (zejména kresby s označením C 94 a C 95). Nejsou sice signované, ani datované, ale o dílo Tomáškovu se jedná zcela nepochybně.

55) M. Stehlík, Zum Werke des mährischen Bildhauer G.A. Heintz. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 10. Brno 1966, s. 46. Stehlík Heinzovi připsal celý oltář včetně andělů a putti; H. Zápalková, Jiří Antonín Heinz (1698–1759), Disertační práce. FFUP v Olomouci 2008, s. 39–40 a 134–137; nejnověji M. Stehlík, Sochařský svět Jiřího Antonína Heinze, Brno 2013, s. 160.

56) SOKA Olomouc, fond FÚ Litovel, inv. č. 284, inventář kostela sv. Mar-

ka z roku 1903. Jméno umělce zde však nefiguruje, inventář se omezuje na konstatování, že kazatelna byla pořízena z darů farníků v roce 1769.

57) Popis farního kostela Panny Marie na Předhradí ovšem není dostatečně průkazný, obsírněji jsou zde popsány pouze fresky a obrazy Jana Kryštofa Handkeho. Viz J. W. Bernowský, Die Marienkirche auf der Vorberg zu Olmütz. Moravia III. Brünn 1840, s. 162–163, 166–167, 170–171.

58) SOKA Olomouc, fond FÚ u sv. Michala, inventář z roku 1841, nefol. Nezpracovaný fond.



Obr. 15: Jan Antonín Richter. Sv. Kateřina, kolem roku 1750. Olomouc, kostel sv. Michala, oltář sv. Josefa.

ní umístění. S dominikánským řádem také příliš nekomponuje zasvěcení jednotlivých architektur. Jedinou výjimkou je čtvrtý oltář sv. Vincence Ferrerského. Ten se od ostatních liší nejen architektonicky, ale i po formální stránce sochařské výzdoby. Ryze dominikánské zasvěcení podtrhuje také socha sv. Ludvíka Bertranda, příbuzného sv. Vincence Ferrerského. Kvalitní figury vznikly rukou zatím neznámého sochaře, snad se mohlo jednat o Antonína Winterhaldera (1699–1758), který byl v Olomouci usazen.⁵⁹⁾ Ke zbylým třem oltářům se dosud literatura vůbec nevyjadřovala, bude je však nově možné připsat Richterovi na základě formálně stylistické analýzy. Na figurách je zřetelně vidět velký slohový posun od lyricky zjemnělých štíhlých figur čtyřicátých let k mnohem výrazově naléhavějším postavám světců a světic, jejichž draperie se ostře zalamuje a klikatí. Neměnným prvkem je i nadále specifická modelace obličejových partií a u ženských postav také charakteristický účes s proplétanými čelenkami ve stylizovaných vlasech. Ostatně tento poslední jmenovaný prvek se stává spolehlivým identifikátorem Richterovy

59) M. Pavlíček, o. c. v pozn. 17, s. 135. Antonín Winterhalder byl starším bratrem Josefa Winterhaldera st. Na zakázkách často spolupracovali a také společně díla signovali JOSEF ANTON WINTERHALDER, což v minulosti vedlo k omylu, že jméno Antonín patřilo též Josefovi. Jedná se však o dvojici bratrů.



Obr. 16: Jan Antonín Richter. Sv. Alžběta Durynská, detail, kolem roku 1750. Olomouc, kostel sv. Michala, oltář sv. Josefa.

tvorby. Po ikonografické stránce jsou oltáře zvláště pozoruhodné. Zaujme hlavně oltář zasvěcený sv. Floriánovi, jež doplňují figury poměrně málo frekventovaných světic sv. Brigity Švédské⁶⁰⁾ a sv. Doroty. Zejména sv. Brigita (1302–1373) patří v období baroka mezi raritní svěťce. Je především patronkou Švédska, ale také ochránkyní poutníků a umírajících. Pocházela z královského rodu a po smrti svého manžela knížete Gudmarssona založila vlastní kongregaci sester Nejsvětějšího Spasitele (brigitek), jejichž legitimitu potvrdil papež Urban V. v roce 1370. Její dcerou byla velmi oblíbená svěťce Kateřina Švédská. Sv. Brigita byla významnou mystičkou a velmi obohatila ikonografii křesťanského umění, zejména o scény týkající se Bolestného Krista, Adorace Ježíška a sv. Anny Samotřetí.⁶¹⁾ Brigitu doplňuje jedna z Virgines capitales, sv. Dorota. Oběma figurám chybí původní kovové doplňky. Oltář sv. Jana Nepomuckého zdobí dvojice domácích moravských světců sv. Cyrila a Metoděje. Poslední oltář je zasvěcen sv. Josefovi. Výzdobu tvoří figury sv. Kateřiny Alexandrijské a sv. Alžběty Durynské. Právě přítomnost Alžběty by mohla naznačovat jistou spojitost s řádem františkánů observantů, pod jejichž záštitou působila. Všechny tři oltáře vznikly přibližně ve stejné době. Přesnější dataci však ztěžuje mimo jiné i absence původních oltářních obrazů. Ze všech pláten se dochoval pouze sv. Jan Nepomucký uctívající Madonu s Ježíškem ze světcova oltáře.

60) K. Kavička, Chrám svatého Michala v Olomouci. Olomouc 2011, s. 47. Kavička však chybně uvádí svěťci jako Brigitu Irskou.

61) H. Rulíšek, Slovník křesťanské ikonografie. Postavy/Atributy/Symboły. České Budějovice 2006, nestránkováno.

Malba nese charakteristické znaky tvorby Jana Kryštofa Handkeho, v jehož okruhu patrně vznikla. Tento obraz spolu s Richterovými figurami dovoluje oltáře rámcově datovat do období kolem roku 1750, kdy měly vznikat právě oltáře u Panny Marie na Předhradí a zároveň podporuje Richterovo autorství figur světců a světic. Častá Handkeho spolupráce s Richterem byla částečně dědictvím původní Sattlerovy dílny. K jistotě určení autorství a původu oltářů však chybí konkrétní prameny.

Ještě do počátku padesátých let budeme moci zařadit také pozoruhodnou výzdobu kazatelny liechtensteinského kostela sv. Jiljí v Úsově. Kostel byl stavěn do roku 1736, plně dokončen, tedy vysvěcen byl v roce 1741 a již v průběhu druhé poloviny třicátých let dostával nové vybavení v podobě hlavního oltáře a dvojice soch umístěných v nice lodi, respektive pod kazatelnou. Ačkoliv písemné prameny mlčí o jménech provádějících umělců, můžeme většinu dochovaného vybavení spojit s konkrétními osobnostmi. Jednou z nich byl nepochybně Filip Sattler. Z jeho ruky pochází původní výzdoba oltářního retáblu v podobě dvojice andělských adorantů a dvojice putti. Figury vznikly již v průběhu let 1736–1737 kdy Sattler vytvořil několik dalších zakázek, na jejichž rukopisu jsou patrné naprosto shodné modelační principy. Jsou to především andělé a putti v kapli sv. Stanislava při olomouckém dómu (1736) a také putti na schodišti Petrášova paláce na olomouckém Horním náměstí (1736?). Na hlavním oltáři se dále podílel uničovský malíř Ignác Oderlitzký (1710–1761), jména ostatních řemeslníků zůstávají anonymní. Ze Sattlerovy ruky pochází také figura sv. Jana Křtitele a dvojice putti, původně doprovázejících postavu bičovaného Krista (dnes AMO Olomouc). Tato poslední jmenovaná figura byla spojena se jménem Josefa Winterhaldera st.,⁶²⁾ s jehož rukopisem a stylem formování postavy však nemá příliš společného. Jejím autorem je zřejmě Jiří Antonín Heinz, jehož dílem je také vynikající dřevorezba ukřižovaného Krista, umístěná pod kruhovou úsovského kostela. Tělesný naturalismus figury a některé typické detaily, jako například specifické řezání horního rtu do tvaru písmene M poměrně jasně ukazují na Heinzovo autorství. Datování do počátku druhé poloviny třicátých let se zdá být adekvátní, když pro obě figury nacházíme analogie v Heinzově díle právě této doby. Je to především dvojice Kristů na kazatelnách ve Velkých Losinách (1734) a ve zrušeném kostele Povýšení sv. Kříže v Uničově (1736). V Uničově navíc celou kazatelnou obstaral polychromií již zmiňovaný Ignác Oderlitzký, který dílo také signoval.⁶³⁾

Na začátku padesátých let přibyla k vybavení úsovského kostela kvalitní kazatelna. Figurální výzdoba představuje v baroku populární výjev Proměnění Páně na hoře Tábor. Figury mají stylově nejblíže k Richterovým oltářům z dómu sv. Václava. Lze uvést především figuru sv. Judy Tadeáše z oltáře Tří králů v Náměšti, jejíž formální zpracování nápadně připomíná postavy tří apoštolů klečících před proměněným Kristem na klobouku úsovské kazatelny. V draperiích se pomalu začíná projevovat zřetelný příklon k estetice linearizovaných ploch, a následně k zárod-



Obr. 17: Jan Antonín Richter. Proměnění Páně na hoře Tábor, kolem roku 1750. Úsov (okres Šumperk), kostel sv. Jiljí, kazatelna.

kům lámaného stylu. Zde však není tak vyhrazen, jako je tomu v případě svatomichalských oltářů. Ostrých záhybů není mnoho, dlouhé rovné plochy látky jakoby rezignovaly na estetickou okázalost předcházejících dekád. Veškerá pozornost diváka je tak soustředěna na scénu Proměnění Páně. Vysoce kvalitní apoštolské figury, zejména sv. Jan Evangelista, svými obličejmi připomenou tvorbu Severina Tischlera (1705–1743),⁶⁴⁾ se kterou má jinak Richterovo dílo pramálo společného. Velmi vysokou kvalitu vykazuje také reliéf na poprsí s poněkud neobvyklým námětem Kázání sv. Pavla. Scéna se vztahuje k 17. kapitole Skutků apoštolů, kdy Pavel káže na Aeropágu v Athénách (SK 17:22). Ikonograficky zajímavé téma se častěji objevuje v malbě (např. Raffaello Sanzio, Sv. Pavel káže v Athénách, 1515 a další), v sochařství se jedná o námět spíše raritní.⁶⁵⁾ Kristovo jméno je zpřítomněno skrze monogram IHS v apoštolově natažené ruce, scénu doprovází skupina Athénanů. Druhou, byť fragmentárně dochovanou, Richterovou prací v úsovském kostele je část víka křtitelnice. Dvojice putti nese kartuš s výjevem křtu moravského krále Svatopluka. Motiv v baroku ojedinělý,⁶⁶⁾ na Olomoucku však poměrně využívaný (kostel sv. Michala v Olomouci, Nová Hradečná, Sadlerovo plátno v Přemyslovicích a další) je zde originálně uplatněn coby reliéf, jehož formální

62) G. Elbelová – P. Zatloukal edd., Arcidiecézní muzeum Olomouc. Průvodce. Olomouc 2006, s. 125, č. kat. 271.

63) H. Zápalková, Jiří Antonín Heinz (1698–1759). Katalog výstavy. Olomouc 2011, s. 26.

64) Více k Tischlerově životu a dílu viz M. Pavlíček, Severin Tischler (1705–1742/1743), Průzkumy památek XIII, č. 2, 2006, s. 35–52.

65) Reliéf stejného námětu bychom našli také na kazatelně poutního kostela na Svatém kopečku u Olomouce. Jedná se o dílo bratří Winterhalderů z roku 1733.

66) Viz M. Hrková, Jan Schubert (1743?–1792). Magisterská diplomová práce, FFUP v Olomouci 2011, s. 109–110.



Obr. 18: Jan Antonín Richter. Sv. Jan Evangelista, kolem roku 1750. Úsov, kostel sv. Jiljí, kazatelna.



Obr. 19: Jan Antonín Richter. Křest moravského krále Svatopluka, kolem roku 1750. Úsov, kostel sv. Jiljí, křtitelnice.

zpracování odpovídá reliéfu z kazatelny. Přítomnost výjevu z cyrilometodějské legendy jistě není náhodná. Lze předpokládat, že ideový koncept pochází přímo od Richtera hlavního mecenáše hraběte Gianniniho. Giannini byl navzdory svému původu (narodil se v Modeně) známým moravským patriotem. Jeho nebývalý zájem o moravské světece Cyrila a Metoděje vycházel jednak ze zmíněného patriotismu, ale také z faktu, že jeho narozeniny vycházely přesně na svátek obou světců, tedy na 9. březen.⁶⁷⁾

67) B. Zlámal, František Řehoř hrabě Giannini, člen olomoucké societas incognitorum (1693–1758). Příspěvek k jeho osobnosti. Olomouc 1947, s. 12, pozn. 12. Původní svátek sv. Cyrila a Metoděje byl určen olomouckými biskupy, dnes jej však slavíme 5. července, což je datum stanovené papežem Piem IX. na žádost olomouckého arcibiskupa Bedřicha z Fürstenberga.

Dvojice andílků držících reliéf je dnes zřejmě jen torzem původní křtitelnice, o jejíž podobě nemáme bližších zpráv. Řezby putti vycházejí ze sattlerovského kánonu, působí však o něco hrubším dojmem, a zřejmě je tedy vytvořil některý z Richterových pomocníků.

Formální posun Richterovy tvorby můžeme dále sledovat několika zakázkami pro olomoucké Tovaryšstvo Ježíšovo. V kostele Panny Marie Sněžné vytvořil po boku Wolfganga Trägera část pozdně barokního mobiliáře, který doplnil bohatou výzdobu pořizovanou od počátku dvacátých let 18. století.⁶⁸⁾ Dílem Jana Antonína Richtera je zřejmě luxusně zdobená kazatelna. Konkrétní prameny opět chybí, a tak se znovu musíme spolehnout pouze na

formální analýzu a jen přibližnou dataci. Mramorovaná architektura (dílo neznámého kameníka, snad již zmiňovaného Matyáše Rancela) již plně odpovídá modernímu rokokovému vkusu. Sochařskou výzdobu tvoří trojice ženských alegorických postav představujících kardinální křesťanské ctnosti. Na poprsní jsou to alegorie Lásky a Naděje, na klobouku je doplňující sedící Víra drtící nohou personifikaci Hereze. Klobouk dále zdobí Anděl Posledního soudu, putti s knihou a ve vrcholu skupinka andílků s deskami Desatera. Bližší pohled na figury Lásky a Naděje odhalí několik důležitých znaků, které napovídají, že jde o Richterovu práci. Především jsou to ještě sattlerovské líbezné obličejky s hluboce řezanými víčky (nejbližší analogií je Immaculata v Odrách původem z fulnecké Lorety z roku 1736), a také typické ženské účesy s drdolem, velmi podobné figuře Immaculaty z oltáře proboštské sakristie v olomouckém dómu. Na draperiích však vidíme již spíše ono linearizující pojetí, které charakterizovalo figury úsovske kazatelny. Richter se tak umně přizpůsobuje architektuře kazatelny. Zda byl také tvůrcem návrhu, není dnes možné bez dochovaných kreseb rozhodnout. Neméně zajímavá je také skupinka putti nadnášejících celou kazatelnu. Podobný motiv bychom našli například u Josefa Winterhaldera st. a jeho kazatelny u sv. Tomáše v Brně (zde jsou však motivem Padlí andělů), Matyáše Bernarda Brauna na kazatelně u sv. Klimenta v Praze,⁶⁹⁾ nebo Giacomo Antonia Corbelliniho v Polné. Při pozornější prohlídce olomouckého jezuitského kostela lze identifikovat ještě několik drobnějších Richterových prací. V kapli sv. Josefa mu můžeme připsat výzdobu postranního rokokového

68) Ke starší výzdobě se nám dochovalo několik smluv s umělci, zejména sochaři Janem Sturmerem a Augustinem Janem Thomasbergem (1676–1734). O mobiliáři doplňovaném koncem čtyřicátých a začátkem padesátých let 18. století prameny dosud mlčí.

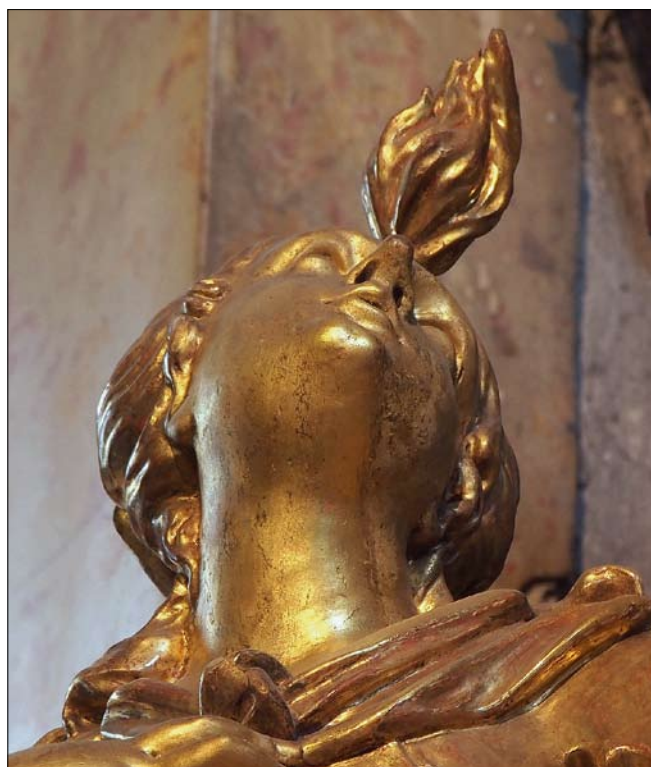
69) Zdejší skupinka putti má, co se uspořádání týče, k Richterovým andílkům nejbližší. Jedná se navíc opět o jezuitský kostel. Dalším příkladem je pak jezuitský kostel Panny Marie ve Vídni, kde se motiv opakuje, opět jde ale o demony.



Obr. 20: Jan Antonín Richter. Kazatelna, první polovina 50. let 18. století. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné.



Obr. 21: Jan Antonín Richter. Alegorie víry, první polovina 50. let 18. století. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné, kazatelna.



Obr. 22: Jan Antonín Richter. Alegorie lásky, detail, první polovina 50. let 18. století. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné, kazatelna.

◁ Obr. 23: Jan Antonín Richter. Skupina putti, první polovina 50. let 18. století. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné, kazatelna.



Obr. 24: Jan Antonín Richter. Svěťice, první polovina 50. let 18. století. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné, presbytář.

oltáře sv. Rodiny s dvojicí putti a starším obrazem připisovaným Janu Jiřímu Heinschovi.⁷⁰⁾ V presbytáři je pak umístěna dvojice drobných figur stojících nad brankami hlavního oltáře. Postava svěťice bez atributů má typicky richterovský antikizující účes s vplétanými korálky, druhou figurou je postavička Ježíška stojícího na zeměkouli. Jejich původní umístění bylo zřejmě jiné, dá se předpokládat, že pocházejí z některého zrušeného olomouckého kláštera. V úvahu přichází klášter augustiniánů či kartuziánů, pro které Richter doložitelně pracoval.

Do počátku padesátých let časově spadá známá, avšak nerealizovaná zakázka olomouckého magistrátu. Ten se v druhé polovině čtyřicátých let rozhodl řešit problém s nedostatkem pitné vody ve městě výstavbou nové kašny na Horním náměstí. Záměr nakonec zhatily válečné události a obava o zneužití zdroje nepřitelem.⁷¹⁾ Projekt nové Arionovy kašny byl zadán právě Janu Antonínu Richterovi, vanu měl vytesat kameník Jan Ignác Rokický (1719 až 1778). O zamýšlené podobě si můžeme udělat představu z Richtera zachovaného kresebného návrhu (1751–1752).

70) L. Mlčák, Příspěvky k dějinám olomouckého barokního malířství (J. Hering, J. Heinsch, J. K. Handke, J. I. Sadler), Zprávy památkové péče 55, č. 9, 1995, s. 321–322.

71) M. Pavlíček, Barokní kašny, in: O. Jakubec – M. Perůtka edd., o. c. v pozn. 1, s. 157. Více k tématu J. Kšír, Zásobování města Olomouce pitnou vodou do roku 1890, Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci, Olomouc 1969, s. 18–28.



Obr. 25: Jan Antonín Richter. Putto, první polovina 50. let 18. století. Olomouc, kostel Panny Marie Sněžné, oltář sv. Rodiny.

Ústřední postava antického básníka Ariona hrajícího na harfu měla sedět na delfinu, kterému z tlamy tryskala voda. Myšlenka kašny byla obnovena až po bezmála čtvrt tisíciletí. Dnešní kašna z roku 2002 olomouckého rodáka Ivana Theimera (nar. 1944) je tak jakýmsi symbolickým dovršením unikátního barokního souboru a zároveň holdem bohaté historii Olomouce.

Bohužel neznámá nám zřejmě zůstane většina prací pro již zmiňovaného Františka Řehoře hraběte Gianniniho. Richter pro něj pracoval mj. také jako kreslíř, výjimkou nebyly ani práce dekorátérské, jako např. vyřezávání složitějších dekorativních rámců, či reprezentačního nábytku.⁷²⁾ Pro Gianniniho pracoval také Richterův nevlastní syn Josef Ignác Sadler (1725–1767), syn Filipa Sattlera. Přes počáteční spory týkající se dědictví domu se postupem času vyvinula mezi oběma umělci profesní spolupráce. Sadlerovo římské pojetí malby, podpořené pobytem na Accademia di San Luca, na Richtera hluboce zapůsobilo. Snad právě Sadlerův návrat z Říma a jeho následné práce na Moravě znamenaly rozhodující impuls pro změnu Richtera stylu. Nemáme ani tak na mysli ony kubizující tendence lámaného stylu, jako spíše celkovou harmonizaci a linearizaci draperií spolu s charakteristickým typem obličejů světců a hlavně světic.⁷³⁾ Dochovaným a identifikovaným výsledkem spolupráce Giannini – Sadler – Richter je hlavní ol-

72) P. Suchánek (2011), o. c. v pozn. 1, s. 38–39.

73) Sadler nezapře vliv Handkův a také otcův. Přesto jeho malby rezonují silnou římskou notou jeho učitele Corrada Giaquinta (1703 až 1766).

tář kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Velkém Týnci. V roce 1756 sem Sadler dodal oltářní obraz a Richter vytvořil pozoruhodnou sochařskou složku.⁷⁴⁾ Jak objektivně upozornil Pavel Suchánek, jsou zde nesmírně zajímavě zobrazení moravští věrozvěstové Cyril s Metodějem. Oba jsou tu totiž představeni jako příslušníci východní církve.⁷⁵⁾ Nevíme, zda Gianniniho invence vycházela z obdivu k východní pravoslavné církvi, nebo zda měla spíše upozornit na původ soluňských bratří. Toto zobrazení však není zcela ojedinělé. Nalézt jej můžeme ta-

74) ZAO, pobočka Olomouc, fond MCO, inv. č. 4678, karton 664, vyúčtování Jana Antonína Richtera.

75) Viz P. Suchánek (2011), o. c. v pozn. 1, s. 37.



Obr. 27: Jan Antonín Richter. Sv. Metoděj, detail, 1756. Velký Týnec, kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář.



Obr. 26: Jan Antonín Richter. Sv. Cyril, 1756. Velký Týnec (okres Olomouc), kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář.



Obr. 28: Jan Antonín Richter. Kristus, 1756. Velký Týnec, kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář.



Obr. 29: Jan Antonín Richter. Křest Kristův, detail, 1757–1760. Velký Týnec, kostel Nanebevzetí Panny Marie, křtitelnice.

ké na luxusně zdobeném kalichu, který objednal Giannini pro kostel sv. Mořice již v roce 1736. Zobrazení pak převzal brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812) a použil jej při výzdobě kostela sv. Petra a Pavla v Brně (1777), a také při výzdobě hlavního oltáře kostela Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje v Kyjově (1792). V sousoší Nejsvětější Trojice v nástavci týneckého hlavního oltáře je již jasně patrný výše popsaný posun k lámanému stylu. Figury zde mají formálně blízko ke Kammereithově výzdobě hlavního oltáře v Taticích (1762–1763), především k figurám Boha Otce a Krista. Sousoší však zaujme ještě něčím jiným. Na zeměkouli, umístěné mezi postavy Krista a Boha Otce, jsou v reliéfu vyvedena tři znamení zvěrokruhu.⁷⁶⁾ Jedná se o Střelce, Lva a Ryby. František Řehoř hrabě Giannini se narodil 9. března 1693, tedy ve znamení Ryb. Ostatní znamení však nepatří k žádné zúčastněné osobnosti. Celkový význam přítomnosti těchto symbolů je záhadou a nelze jej, zdá se, vztáhnout ani na Gianniniho ostatní aktivity, jako bylo např. členství ve spolku učenců Societas incognitorum. Tato osvícenská skupina osobností však k podobné astrologické symbo-

⁷⁶⁾ Za upozornění děkuji Doc. Martinu Pavlíčkovi, Ph.D.



Obr. 30: Jan Antonín Richter. Sv. Antonín Paduánský, 1756. Krčmaň (okres Olomouc), za obcí při cestě na Kokory (okres Přerov).

lice projevovala značnou dávku skepse. Přes výše uvedené skutečnosti musíme předpokládat, že pro přítomnost symbolů měl Giannini dobrý důvod, byť se nám jej dosud nepodařilo odhalit (může např. jít o data významných událostí). V týneckém kostele lze pak Richterovi přičíst i ostatní dochovanou výzdobu v podobě dvojice jednoduchých bočních oltářů (figurální složku tvoří pouze dvojice putti), výzdoby kazatelny, varhan, a taky pozoruhodného figurálního nástavce křtitelnice se sousoším Kristova křtu. Tento mobiliář vznikl v období mezi lety 1757–1760, tedy až po Gianniniho smrti.

Na práce v týneckém kostele formálně navazuje socha sv. Antonína Paduánského stojící v nedaleké obci Krčmaň, na místě nešťastné nehody vozu kupce Antona Püstelliho, který na následky zranění zemřel. Sochu dal vytvořit jeho syn na památku nehody, již zobrazuje kvalitní reliéf na čelní straně soklu. Celou událost pak líčí německy psaný nápis na straně zadní. Chronogram dílo datuje do roku 1756 a zároveň se jedná o jediné dochované samostatné dílo Jana Antonína Richtera v kameni. Figura sv. Antonína je charakterizována silně kubizujícími lineárními plochami. Objevují se zde také pro Richtera typické ka-



Obr. 31: Jan Antonín Richter (?) – Jan Kammereith. Putto s deskami Desatera, do roku 1762. Tatenice (okres Ústí nad Orlicí), kostel sv. Jana Křtitele, kazatelna.

deře vlasů. Socha byla zřejmě dříve opatřena signaturou v přední části podnože, ta je však dnes již smazána. Také zde se nemůžeme opřít o dochované prameny, a tak dílo Richterovi připisujeme pouze na základě formálně stylistické analýzy. Více kamenných statuí zatím nejsme s Richterem schopni spojit, ačkoliv byl jistě také kamenosochařem (viz raná spolupráce se Sattlerem ve Fulneku).

Provázanost a vzájemné vztahy olomouckých umělců Handkeho okruhu způsobily nesnadnou rozpoznatelnost některých prací. Již zmíněná Kammereithova práce na hlavním oltáři v Tatenicích (asi 1760–1765) byla doplněna také stylově velmi podobnou kazatelnou. Drobné rukopisné odchylky naznačují možný podíl právě Jana Antonína Richtera, pro kterého by se zřejmě jednalo o poslední známou zakázku ze začátku šedesátých let 18. století. Tatenická farní kronika však bohužel neuvádí žádné bližší údaje, a tak je připsání pouze hypotetické.

Jan Antonín Richter byl jistě umělecky velmi zdatnou osobností. Jeho tvorba je bohužel z velké části nedoložená písemnými prameny, avšak v budoucnu bude jistě ještě mnoho příležitostí k rozšíření doposud identifikovaného díla tohoto sochaře, kreslíře a designéra, jenž se dožil pouhých padesáti let. Zanechal po sobě však dílo poměrně bohaté, různorodé a kvalitní. Žil a tvořil v době, kdy v olomouckém prostředí vznikl přetlak talentovaných sochařů. Největším konkurentem byl jeho současník Ondřej Zahner, jehož dílna byla mezi objednateli nejoblíbenější. Richterův přítel Jan Kammereith byl především závislý na zakázkách šternberských augustiniánů, a také na přímluvě svého tchána Jana Kryštofa Handkeho. Nedošáh sice takové umělecké úrovně jako Richter, patří však k nejvýznamnějším sochařům na Moravě v druhé polovině



Obr. 32: Jan Antonín Richter (?) – Jan Kammereith. Kazatelna, do roku 1762. Tatenice (okres Ústí nad Orlicí), kostel sv. Jana Křtitele.

18. století. Dalším konkurentem byl Wolfgang Träger, tovaryš Zahnerovy dílny, jenž rovněž patřil k nejschopnějším umělcům. Osamostatnil se až po smrti Zahnera v roce 1752. Richtera přežil o pouhý rok, a tak neměl příliš možností svůj talent více uplatnit. Jan Michael Scherhauf již patřil k mladší generaci, která se uplatnila až po Richterově smrti v druhé polovině šedesátých let. Mimo Zahnera tak Richterovi nejvíce konkuroval Josef Winterhalder st., který přinesl do Olomouce prvky barokního neoklasicismu. Jan Antonín Richter si přesto našel svou klientelu. Jeho největším uměleckým patronem byl František Řehoř hrabě Giannini, pod jehož dohledem tvořil Richter téměř tři desetiletí. S jeho smrtí skončila tradice jedné z nejvyšších olomouckých sochařských dílen, na níž již nebyl nikdo schopen plně navázat. Poznání Richtera odkazu znamená další důležitý díl do skládanky olomouckého barokního sochařství.

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2015_025 (*Od středověku po dnešek. Studie o umění v českých zemích*).

JOHANN ANTON RICHTER (1712–1762) DER OLMÜTZER BAROCKBILDHAUER IM SCHATTEN SEINES MEISTERS

Johann Anton Richter zählt zu den bedeutendsten Spätbarockbildhauern in Olomouc (Olmütz). Trotzdem ist sein Schaffen bislang wenig bekannt und Ausmaß seiner Tätigkeit wurde nur geahnt. Dank den Arbeiten von Helena Zápalková und Pavel Suchánek, deren Studien den Grund zur weiteren Forschung legten, konnte man heute diesen monografischen Beitrag verfassen und somit das neu erkannte Werk des Bildhauers veröffentlichen. Die Stilentwicklung von Richter beeinflussten zunächst seine Lehrer, namentlich Johann Georg Urbansky und Philipp Sattler. Nach dem Tode Sattlers machte er sich selbstständig und sein Schaffen erhielt mehr eigentümlichen Charakter. Im Zeitabschnitt bis zur ersten Hälfte der 1740er Jahre lässt sich noch eine starke stilistische Abhängigkeit von Philipp Sattler konstatieren, später beginnen sich die einheimisch mährischen Tendenzen in Gestalt der schärferen Falten und Biegungen der Draperie durchzusetzen. Um die Wende der 1740er und 1750er Jahre linearisiert sich die Modellierung der Oberfläche und übergeht in den 1750er Jahren unter Einfluss von Johann Kammereith, Andreas Zahner und auch dem Stiefsohn Joseph Ignaz Sadler in gebrochenen Stil.

Richter arbeitete vor allem für die Auftraggeber aus dem Olmützer Domkapitel, sein bedeutendster Mäzen war Franz Gregor Gr. v. Giannini, der ihn nach dem Tode seines Meisters Philipp Sattler zum präferierten Bildhauer auswählte. Richter bekam auch Aufträge von den Kirchenorden – er arbeitete für Kartäuser, Augustiner, sowie für Jesuiten. Zu seinen bedeutendsten Aufgaben zählen die Ausschmückung von vier Altären im St. Wenzelsdom, die Vollendung der Ausschmückung des Orgelprospektes in der St. Mauritiuskirche und die Kanzelausschmückung in der Jesuitenkirche Maria Schnee in Olomouc.

Johann Anton Richter starb in Olomouc 1762 im Alter von fünfzig Jahren und ließ ein wertvolles Werk nach, das erst heute langsam identifiziert zu werden beginnt.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: *Odry* (Odrau, Bez. Nový Jičín [Neutitschein]), Marktplatzstatue der Immaculata, Philipp Sattler-Johann Anton Richter, 1736 (alle Fotos A. Sekanina).

Abb. 2: Olomouc (Olmütz), Domkirche St. Wenzel, Krypta, Immaculata, Johann Anton Richter.

Abb. 3: Olomouc, Domkirche St. Wenzel, Krypta, Engel, Johann Anton Richter 1741.

Abb. 4: Olomouc, Domkirche St. Wenzel, Krypta, Engel mit Posaune, Johann Anton Richter 1741, Detail.

Abb. 5: Olomouc-Nové Sady (Olmütz-Neustift), Kirche d. hl. Philipp und Jakob, Anbetender Engel, Johann Anton Richter, Anfang der 1740 Jahre, Hochaltar – Tabernakel.

Abb. 6: Olomouc-Nové Sady, Kirche d. hl. Philipp und Jakob, Engel, Johann Anton Richter, Anfang der 1740 Jahre, Detail, Hochaltar – Tabernakel.

Abb. 7: Olomouc, St. Mauritiuskirche, Orgelempore, Engel, Johann Anton Richter 1740–1745, Detail.

Obr. 8: Olomouc, St. Mauritiuskirche, Orgelprospekt, Allegorie der Kunst, Johann Anton Richter 1740–1745.

Abb. 9: Olomouc, St. Michaelskirche, Engel, Johann Anton Richter, bis 1745, Altar der Karlshofer Maria.

Abb. 10: Šternberk (Sternberg, Bez. Olomouc), Maria Verkündigungskirche, Anbetender Engel, Johann Anton Richter, 1747, Altar der Mutter von der immerwährenden Hilfe.

Abb. 11: Náměšť na Hané (Namiescht, Bez. Olomouc), Kirche d. hl. Kunigunde, Anbetender Engel, Johann Anton Richter, 1748–1749, Altar der hl. Drei Könige.

Abb. 12: Náměšť na Hané, Kirche d. hl. Kunigunde, Heilige, Detail, Johann Anton Richter, 1748–1749, Altar d. hl. Wenzel.

Abb. 13: Prostějov (Proßnitz), Kreuzerhöhungskirche, Altar d. hl. Wenzel (früher hl. Johannes Nep.), Johann Anton Richter, 1749.

Abb. 14: Olomouc, St. Michaelskirche, Kreuzgang, Altar d. hl. Johannes Nep., Johann Anton Richter, gegen 1750.

Abb. 15: Olomouc, St. Michaelskirche, hl. Katharina, Johann Anton Richter, gegen 1750, Altar d. hl. Joseph.

Abb. 16: Olomouc, St. Michaelskirche, hl. Elisabeth v. Thüringen, Johann Anton Richter, gegen 1750, Altar d. hl. Joseph, Detail.

Abb. 17: Úsov (Aussee, Bez. Šumperk [Mähr. Schöneberg]), St. Ägidiuskirche, Verkörperung Christi auf dem Berg Tabor, Johann Anton Richter, gegen 1750, Kanzel.

Abb. 18: Úsov, St. Ägidiuskirche, hl. Johannes Ev., Johann Anton Richter, gegen 1750, Kanzel.

Abb. 19: Úsov, St. Ägidiuskirche, Taufe des mährischen Königs Svatopluk, Johann Anton Richter, gegen 1750, Kanzel.

Abb. 20: Olomouc, Maria-Schnee-Kirche, Kanzel, Johann Anton Richter, erste Hälfte der 1750er Jahre.

Abb. 21: Olomouc, Maria-Schnee-Kirche, Allegorie des Glaubens, Johann Anton Richter, erste Hälfte der 1750er Jahre, Kanzel.

Abb. 22: Olomouc, Maria-Schnee-Kirche, Allegorie der Liebe, Johann Anton Richter, erste Hälfte der 1750er Jahre, Kanzel, Detail.

Abb. 23: Olomouc, Maria-Schnee-Kirche, Gruppe von Putti, Johann Anton Richter, erste Hälfte der 1750er Jahre, Kanzel.

Abb. 24: Olomouc, Maria-Schnee-Kirche, Heilige, Johann Anton Richter, erste Hälfte der 1750er Jahre, Presbyterium.

Abb. 25: Olomouc, Maria-Schnee-Kirche, Putto, Johann Anton Richter, erste Hälfte der 1750er Jahre, Altar der Heiligen Familie.

Abb. 26: Velký Týnec (Groß Teinitz, Bez. Olomouc), Maria Himmelfahrtskirche, hl. Cyrillus, Johann Anton Richter, 1756, Hochaltar.

Abb. 27: Velký Týnec, Maria Himmelfahrtskirche, hl. Methodius, Johann Anton Richter, 1756, Hochaltar, Detail.

Abb. 28: Velký Týnec, Maria Himmelfahrtskirche, Christus, Johann Anton Richter, 1756, Hochaltar.

Abb. 29: Velký Týnec, Maria Himmelfahrtskirche, Taufe Christi, 1757–1760, Taufbecken, Detail.

Abb. 30: Krčmaň (Bez. Olomouc), hl. Antonius v. Padua, 1756, außerhalb des Dorfes am Wege nach Kokory (Bez. Přerov).

Abb. 31: Tatenice (Bez. Ústí nad Orlicí), Kirche d. hl. Johannes d. T., Putto mit Dekalog-Tafeln, Johann Anton Richter(?)–Johann Kammereith, bis 1762, Kanzel.

Abb. 32: Tatenice (Tattenitz, Bez. Ústí nad Orlicí [Wildenschwert]), Kirche d. hl. Johannes d. T., Kanzel, Johann Anton Richter(?)–Johann Kammereith, bis 1762.

(Übersetzung J. Noll)