

MARTINA KOVÁŘOVÁ

PRAHA

K dílu Franze Ignaze Günthera v Olomouci

Vrcholná tvorba bavorského rokokového řezbáře Franze Ignaze Günthera (1725–1775) byla díky mnohaletému soustavnému bádání bavorských historiků kvalitně popsána. Naopak o jeho raných dílech máme zejména pro absenci archivních dokladů spíše jen fragmentární znalosti, ale jsou pro nás o to významnější, oč více nás svou lokací informují o Güntherově tovaryšském putování. Územím, kde umělec pobýval v letech 1752–1753, byla také Morava. V roce 1954 moravský historik umění Vilém Jůza v diplomové práci připsal Güntherovi sochařskou výzdobu hlavního oltáře kostela Nejsvětější Trojice v Kopřivné na Šumpersku, včetně návrhu tamní monstrance, a vymezil ji léty 1752–1753.¹ Po více než půl století byly nyní v Olomouci uskutečněny nové objevy jednoznačně dokazující Güntherovo krátkodobé setrvání v moravské metropoli a s definitivní platností potvrzující již dlouho přetrvávající domněnku, že bavorský řezbář byl skutečně nakrátko přítomen jako učeň v dílně olomouckého sochaře Ondřeje Zahnera (1709–1752), původem rovněž z Bavor, a pravděpodobně v rámci jeho dílny byl hraběcí rodem Žerotínů-Lingenaů pověřen zakázkou výzdoby jejich patrocijního kostela v Kopřivné.

Franz Ignaz Günther, narozený 22. listopadu 1725 v bavorském městečku Altmannstein, získal základy uměleckého řezbářství od otce, ale vynikajícího školení se mu dostalo v rozmezí let 1743–1750 v mnichovské dílně věhlasného sochaře Johanna Baptisty Strauba (1704–1784).² Jak dokládají Güntherovy dochované architektonické kresby, osvojil si také dokonalou znalost perspektivy, deskriptivy a schopnost komplexního sochařsko-architektonického uvažování na základě znalosti traktátů Andrey Pozza (1642–1709).³ Z kreseb s výraznou figurální složkou uvedme například studii náhrobku císaře Ludvíka IV. Bavorského, který nad původní gotickou sepulchrálií ve Frauenkirche v Mnichově dokončil roku 1622 dvorní sochař Hans Krumper (1570–1634),⁴ nebo také návrh ideální podoby jezdeckého pomníku, synkreticky navazující na typologicky příbuzná díla Pietra Taccy (1577–1640) a Andree Schlütera (1664–1714).⁵ Jako pětadvacetiletý se Günther vydal na tovaryšskou cestu, kterou chtěl završit na vídeňské Akademii výtvarných umění. Na své pouti pravděpodobně směřoval roku 1750 do Salcburku, o čemž svědčí nápisu na soklu vyobrazeném na kresebné a deskriptivní parafrázi Pozzovy předlohy, jenž nás informuje o tom, že ji Günther vytvořil toho roku „in *Salisurgensis*“.⁶ Možná přes Augšpurk následujícího roku přišel do Mannheimu,⁷ kde se seznámil s dílem sochaře Paula Egella (1691–1752). Ostatně Güntherova kresba, zachycující dnes již zaniklou Egellovu sochařskou výzdobu tabernáku oltáře v kostele Heilig-Geist-Kirche v Heidelbergu z let 1747–1748, bývá považována za doklad Güntherovy inspirace pro jeho vlastní koncept tabernáku hlavního oltáře v kostele Nejsvětější Trojice v Kopřivné.⁸ Badatel Arno Schoenberger, autor první významné

monografie o Güntherovi, zvažoval také možnost jeho cesty do Alsaska, přímo do oblasti Štrasburku a Nancy.⁹ Recentní literatura však tuto možnost nereflektuje.

Gerhard P. Woeckel i Arno Schoenberger se přiklonili k možnosti, že Güntherova cesta mohla vést i přes Prahu a měla být provázena setkáním s krajanem, který se roku 1731 zde usadil, sochařem Richardem Jiřím Prachnerem (1705–1782).¹⁰ Gerhard P. Woeckel na tuto myšlenku navázal s tím, že právě Prachner mohl mladému Güntherovi doporučit, aby směřoval dále do Vídně přes Olomouc, kde byl již dobře etablován další bavorský sochař Ondřej Zahner (1709–1752).¹¹ Za hypotetický doklad Güntherova pražského pobytu by mohla být považována shodná typologie monstrance, kterou podle Güntherova návrhu vytvořil pro kostel v Kopřivné olomoucký zlatník Jan Šimon Forstner (1714–1773), s monstrancí umístěnou dnes v pokladnici pražské Lorety z let 1696–1699, vyhotovenou zlatníky Johannem Baptistem Känischbauerem (1668–1739) a Matthiasem Steinerem podle návrhu Johanna Bernharda Fischera z Erlachu (1656–1723).¹² Ovšem totožné koncepce bylo užito u monstrance vytvořené pro St.-Johann-Nepomuk-Kirche v Mnichově zlatníkem Johannem Christophem Steinbacherem (mistrem v letech 1719–1746) podle návrhu Egida Quirina Asama (1692–1750) z počátku čtyřicátých let 18. století.¹³ Günther tak Asamovu monstranci před odchodem z Mnichova jistě dobře znal. Güntherovo setrvání v Praze tedy zatím nemůžeme považovat za prokazatelné, ostatně ani recentní literatura s touto možností nepracuje.

Na Moravě Franz Ignaz Günther setrval pravděpodobně do počátku května 1753, kdy nastupil na Akademii výtvarných umění ve Vídni. Zde je poprvé doložen ve studentských matrikách 15. května 1753, ale po necelých pěti měsících studia, na jehož konci obdržel ve studentské soutěži prestižní zlatou medaili, odešel v listopadu téhož roku zpět do Mnichova.¹⁴ Zde mu byla 5. června 1754 udělena dvorská svoboda a díky tomu se stal samostatným umělcem s titulem „*kurfürstlich bayerischer Hofbildhauer*“, pověřovaným prestižními zakázkami.¹⁵

Nejnovější relevantní poznatky o Güntherově moravské tvorbě přinesl v roce 2010 Martin Pavlíček,¹⁶ který Güntherovi připsal polychromovanou řezbu Vzkříšeného Krista z kostela sv. Mořice v Olomouci a stanovil v textu pro katalog výstavy Olomoucké baroko, výtvarná kultura let 1620–1780, při které bylo zrestaurované dílo představeno širší veřejnosti,¹⁷ dataci řezby do let 1752–1753.

Obdobných řezeb odpovídající kompozice a ikonografie nemáme v Güntherově tvorbě zastoupeno příliš mnoho. Jednou z nich je řezba Vzkříšeného Krista, pravděpodobně z roku 1766, již mu připsal Gerhard P. Woeckel.¹⁸ U té však není užito tak výrazného, až tanečně působícího nakročení levé nohy. Woeckel ve snaze zasadit tuto kompozice do širšího vývojového kontextu sestavil rozsáhlou typologickou řadu, počínající Michelangelovým Vzkříšeným Kristem v kostele Santa Maria Sopra Minerva v Římě a končící bronzovým reliéfem s výjevem Vzkříšení Krista, původem z kaple Fuggerů v dominikánském kostele sv. Máří Magdalény v Augšpurku a datovaným rokem 1584; dnes se nacházejícím ve sbírkách Victoria and Albert Museum v Londýně.¹⁹ Autorem reliéfu je Giambolognův žák, nejvýraznější umělec bavorského manýristického kovolictví, nizozemský sochař Hubert Gerhard (1540/50–1620).²⁰ Woeckel ve svém článku odkazuje na studii Michaela Baxandalla,²¹ jenž staví Gerhardova Vzkříšeného Krista na fuggerském reliéfu do přímé návaznosti na ikonograficky totožnou

sochu Giovanniho da Bologna z roku 1577–1579 na hlavním oltáři v Cappella della Libertà v katedrále v Luce.²²

Silný vliv Giambolognovy kompozice dle Brigitte Volk-Knütteliové dokazuje také oltářní obraz z roku 1620, představující Vítězného Krista, který byl původně součástí výzdoby zadní strany hlavního oltáře Frauenkirche v Mnichově a jenž společně s dílnou namaloval původem vlámský dvorní malíř Peter de Witt, zvaný Candid (1548–1628), usazený v Mnichově, jeden z významných žáků Giorgia Vasariho.²³ Vzhledem k tomu, že Günther před odchodem na Moravu evidentně studoval díla mnichovských umělců, která vznikla kolem roku 1620, což dokládá i jeho kresebná studie náhrobku Ludvíka Bavorského v kostele, kde hlavní oltář zdobilo Candidovo plátno, a s přihlédnutím k významu, jaký pro Mnichov Candid měl, nemůžeme kompozici Vzkříšeného Krista stejně jako fuggerský reliéf zcela vyloučit z možných Güntherových kompozičních východisek. Jak soudí Peter Volk obdobně postupoval Günther při výzdobě hlavního oltáře kostela sv. Josefa v Starnberku z roku 1765–1768, pro kterou měl najít inspiraci v nástrovní malbě malíře Johanna Baptisty Zimmermanna v klášteře v Ottobeuren.²⁴

Druhým Güntherovým olomouckým dílem je dosud nepublikovaná pozlacená řezba Vzkříšeného Krista z kostela sv. Michala v Olomouci. Až na drobná poškození, zahrnující odlomení některých paprsků radiální svatozáře, ulomení malíčku pravé ruky a stržení svrchních vrstev metalických fólií, zůstala řezba poměrně dobře zachována a její materiál je stabilní. Konečná úprava povrchu není původní a představuje zřejmě metalové fólie, pokládané štětcem na mixtion. V místech stržení svrchní vrstvy se objevuje bílá vrstva, evokující pulírovací běl, dále i načervenalá a okrová podkladová vrstva. Utlumení ostrosti rysů tváře i pramenů vlasů mohlo způsobit zalití těchto detailů právě mixtionem. Na první pohled novodobá barevná vrstva kruhového podstavce, napodobující růžový mramor, může navazovat na původní způsob provedení polychromie.²⁵ Restaurátorská zpráva, která by doložila dosavadní zásahy, objasnila povahu spodních vrstev a případně i autentičnost užití metalické svrchní vrstvy, nebo naopak odhalila původní polychromii, bohužel neexistuje. Potvrzení, či vyvrácení výše zmíněných předpokladů přinese až budoucí restaurátorský průzkum.

V porovnání s Güntherovou řezbou Vzkříšeného Krista v kostele sv. Mořice působí svatomichalská řezba i přes svou značnou subtilnost lehce akademickým dojmem a silněji se váže na svůj antický kompoziční předobraz ve smyslu antiteze, tedy na *adlocutio*.²⁶ I v případě svatomichalské řezby nacházíme v Güntherově tvorbě odpovídající paralelu s plastikou Vzkříšeného Krista přibližně z roku 1765, vytvořenou technikou *cartapesta*, která ovšem má dynamičtější prohnuté celé tělo.²⁷ Plastika je dnes uložena v Ignaz-Günther-Museum v Altmannsteinu.

V Olomouci zastupuje uvedený topos nadživotní socha Salvatora Mundi, vytvořená ve třicátých letech 18. století Ondřejem Zahnerem (1709–1752), původně osazená na ohradní zeď dnes již zaniklého kostela Panny Marie Pomocné na Předhradí, která byla později přesunuta do niky v průčelí kostela sv. Michala. Kromě dalších soch, představujících Krista či sv. Jana Křtitele, propůjčil Zahner totožné schéma také soše sv. Václava, osazené na sloupu Nejsvětější Trojice na Horním náměstí v Olomouci. Güntherovo rozhodnutí pro užití kompozičního východiska, uplatněného u Vzkříšeného

Krista v kostele sv. Michala, mohlo být zcela stvrzeno znalostí výše zmíněných, veřejně exponovaných Zahnerových děl.

V otázce Güntherova doslovného citování a kopírování předloh bychom však měli být značně opatrní a brát zřetel na umělcevy vytříbenou schopnost vlastní invence již v rané fázi tvorby. I v případech, kdy měl jasně daná a objednavateli požadovaná inspirační východiska, což platí zejména u řezby Bičovaného Krista z roku 1754, dnes uloženého v Detroit Institute of Arts, nebo u Minervy, pravděpodobně z roku 1772, nacházející se ve sbírkách Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově, projevil značnou uměleckou emancipaci. V prvním případě vycházel z kompozice v Bavorsku široce uctívané a hojně parafrázované řezby Bičovaného Krista, vytvořené ve třicátých letech 18. století pro poutní kostel ve Wies.²⁸ Poměrně toporný postoj Krista ctili Güntherovi předchůdci i současníci včetně Johanna Baptisty Strauba, jenž vytvořil svou verzi v roce 1757.²⁹ Sám Günther však propůjčil figuře daleko ladnější siluetu a silné esovitě prohnutí těla. Tím se jeho variace výrazně vymyká dogmaticky respektované kompozici.³⁰ Minerva ve zpracování Güntherově má dokonce značně kvalitativní přesah vůči kopírovanému dílu, jímž je štuková socha Minervy, umístěná dnes v paláci Portia, vzniklá v dílně malíře a štukatéra Johanna Baptisty Zimmermana mezi léty 1736–1737.³¹

Při pátrání po mladších olomouckých reflexích Güntherova Vzkříšeného Krista z kostela sv. Michala nemůže naší pozornosti uniknout drobná polychromovaná řezba sv. Jana Křtitele, jež je součástí sousoší Kristova Křtu, zdobícího víko křtitelnice, původem z dómu sv. Václava v Olomouci, dnes se nacházející ve sbírkách Arcidiecézního muzea v Olomouci. Tato socha byla širší veřejnosti představena na výstavě Olomoucké baroko. Dílo, kladené do šedesátých let 18. století, je již delší dobu připisováno následovníku Ondřeje Zahnera, olomouckému sochaři Janu Michaelu Scherhaufovi (1724–1792).³² Na první pohled nedůležitá drobná řezba, reagující na svatomichalského Vzkříšeného Krista, nabývá na důležitosti, jakožto doklad olomoucké provenience Güntherovy řezby, a spíše vylučuje možnost, že by šlo o pozdější bavorský import.

Güntherův dělený sochařský rukopis, jenž svého nejsilnějšího estetického účinku nabývá spolu s barevnou polychromií,³³ zaujímá svébytnou pozici ve střeoevropském pozdně barokním řezbářství. Draperie, halící umělcevy figury, jsou charakterizovány ostře zalamovanými záhyby, prokládanými jemnějšími zářezy a výžlabky, jak výstižně poznamenal Vilém Jůza: „... připomínající řasení starého hedvábí nebo brokátu.“³⁴ Postavy se vyznačují manýristicky protáhlými těly a ladnou kompozicí končetin. Oči bývají nápadné, přivřené, jejich vnější koutky směřují dolů. Výrazné nadočnicové oblouky přecházejí ke kořeni nosu v ostrých liniích, které se postupně zjemňují a zcela se vytrácejí v poměrně masivní špičce nosu. Jemně klenuté rty ostřeji vymezuje jejich střed, přičemž koutky jsou propracovány do ztracena, v jiných případech se rýsují ostře a směřují vzhůru.

Co se Güntherových olomouckých děl týče, musíme se v otázce autorství spíše řídit výše uvedenými fyziognomickými znaky, neboť draperie se typickými hedvábnými či brokátovými nuancemi příliš nevyznačuje. V případě svatomichalské řezby bychom mohli uvažovat o možných technických úskalích při nanášení metalických fólií na značně propracovaný povrch a jejich následném zapracování a fixaci, přesto i u svých pozdějších, jen sporadicky pozlacených řezeb svůj rukopis neváhá uplatnit. Günther však častěji dával přednost konečné úpravě svých řezeb precizní, veristicky pojatou

polychromií, kdy řasením draperií docílil z velké části pohlcení světla, a tím i vzniku barevných valérů. To je v přímé opozici vůči zcela pozlacenému povrchu s téměř absolutní optickou reflexí. Avšak tímto faktem nemůžeme vysvětlit skutečnost, že se s typickým Güntherovým zpracováním draperie nesetkáváme u polychromované svatomořické řezby. K pregnantní odlišnosti Güntherova raného stylu od jeho vrcholného díla se již dříve vyjádřil Gerhard P. Woeckel ve spojitosti řezbou zobrazující sv. Scholastiku,³⁵ kterou Güntherovi připsal a již datoval do poloviny padesátých let 18. století. Dnes se socha nachází v expozici Los Angeles Country Museum of Art. Peter Volk ji považuje za starší dílo švábského sochaře Dominika Hermengilda Herbergera (1694–1760).³⁶ Řezba sv. Scholastiky se nevyznačuje typickým Güntherovým rukopisem, což Woeckel zdůvodnil tím, že jde o umělcovo rané dílo, a ke komparaci draperie použil jak provedení spodního roucha řezby Panny Marie Immaculaty z hlavního oltáře kostela v Kopřivné, tak i polychromované řezby sv. Petra a evangelisty Matouše přibližně z roku 1755, které byly původně umístěny v kapli nemocnice Milosrdných bratří poblíž mnichovského Nymphenburgu. Dnes je ve sbírkách Diecézního muzea ve Freisingu.³⁷

Bez znalosti těchto dvou světeckých figur bychom mohli uvažovat o možnosti, že se Günther svého typického rukopisu u olomouckých řezeb vzdal pod vlivem stylu Ondřeje Zahnera, jehož pojetí draperií se vyznačovalo, až na krátkou inklinaci ke klasicismu při výzdobě kostela sv. Anny v Holešově a kaple Panny Marie Bolestné v Kroměříži, mocnými kubizujícími formami, v některých případech téměř přebírajícími autonomii nad tělesností postav a propůjčujícími draperiím silné kontrasty světla a stínu.³⁸ Güntherovo typické utváření draperií, navozujících zdání reálné, hedvábné či brokátové materie, tak mohlo být hypoteticky v opozici vůči abstraktnosti Zahnerova stylu. Mimo Olomouc se totiž Güntherův styl záhy změnil, což je patrné u pláště, zahalujícího ramena a paže Panny Marie Immaculaty i u draperií halících bedra značně dekoltovaných andělů [7], vynášejících oltářní obraz hlavního oltáře kostela v Kopřivné, kterým dělený rukopis dodává na ještě silnější dynamice. Lze se ptát, do jaké míry by úmrtí Ondřeje Zahnera roku 1752, kdy se začalo s výzdobou oltáře v Kopřivné, mělo vliv na svobodu Güntherova uměleckého projevu. Günther by byl stále pouhým tovaryšem, závislým na Zahnerově dílně, vedené tehdy jeho vdovou a sochaři Janem Michaellem Scherhaufem a Wolfgangem Trägerem.³⁹

Naopak pokud by hraběcí rod Žerotínů-Lingenaů, jak bývá sporadicky uváděno, pozval Günthera na své panství právě pro jeho talent a progresivní styl, je otázka, proč by mu zadali pouze jedinou zakázku. Možné vysvětlení, operující s následnou přílišnou finanční zátěží, je dnes zatím pouze hypotetické a žádá si budoucí hlubší bádání o Güntherových vazbách na Žerotíny-Lingenay i rozsáhlý průzkum celého regionu a dohledání dalších Güntherových děl a archivních dokladů o umělcově přítomnosti na panství Žerotínů a v Olomouci.

Poznámky

*Text vznikl za grantové podpory Univerzity Palackého v Olomouci. Autorka děkuje Peteru Volkovi za vlídné přijetí a osobní konzultaci, restaurátoru Rupertu Karbacherovi z Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege v Mnichově, restaurátorce Miroslavě Trizuljakové, Pavolu Černému z Katedry dějin výtvarných umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci za poskytnutí odborné literatury a Martinu Pavlíčkovi za odborné vedení.

- ¹Vilém Jůza, *Farní kostel Nejsvětější Trojice v Kopřivné a jeho výzdoba*, (diplomní práce), Katedra dějin výtvarných umění, FF UP, Olomouc 1954. – Idem, Neznámé dílo Ignáce Günthera, *Časopis společnosti přátel starožitností* LXII, 1954, s. 184–187 – Idem, Neznámé dílo Ignáce Günthera na Moravě, *Umění a svět. Uměleckohistorický sborník* I, 1956, s. 46–60.
- ²Peter Volk, *Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko*, Regensburg 1991, s. 9–10.
- ³Gerhard P. Woeckel, *Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725–1775)*, Weißenhorn 1975, kat. č. 2, 4, 5, 6, 8, 9, 12, s. 148–174.
- ⁴Woeckel (pozn. 3), kat. č. 1, s. 145–147. – Dorothea Diemer, Das frühbarocke Grabdenkmal für Kaiser Ludwig den Bayern von Hans Krumper, in: Hans Ramisch (ed.), *Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchner Frauenkirche*, Regensburg 1997, s. 51–90. – Idem, Die Bildhauerei an den Hofen von Prag und Wien, in: Beket Bukovická – Lubomír Konečný (edd.), *München – Prag um 1600*, Prag 2009 (Studia Rudolphina Sonderheft), s. 136.
- ⁵Woeckel (pozn. 3), kat. č. 3, s. 150–151.
- ⁶Volk (pozn. 2), s. 10.
- ⁷Arno Schoenberger, *Ignaz Günther*, München 1954, s. 10.
- ⁸Gerhard P. Woeckel – Erich Herzog, Ignaz Günthers Frühwerk in Kopřivná (Geppersdorf) ČSSR, *Pantheon* XXIV, 1966, č. 4, s. 248. – Woeckel (pozn. 3), kat. č. 11, s. 167. – Volk (pozn. 2), s. 46.
- ⁹Arno Schoenberger, Bemerkungen zu den von Vilém Jůza entdeckten Werken Ignaz Günthers in Mähren, in: *Opuscula in honorem C. Herrmarck*, Stockholm 1966, s. 218–219.
- ¹⁰Woeckel–Herzog (pozn. 8), s. 224. – Schoenberger (pozn. 9), s. 219.
- ¹¹Gerhard P. Woeckel, Franz Ignaz Günther (1725–1775) Beiträge zur Erforschung des Günther-Ceuvres, in: Gerhard P. Woeckel (ed.), *Ignaz Günther. Ein Oberpfälzer Bildhauer und Werke seiner Zeitgenossen. Vorgestellt in den Kunst und Kulturhistorischen Sammlungen der Stadt Regensburg von der Ignaz Günther Gesellschaft mit Unterstützung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Regensburg 1985, s. 23.
- ¹²Jůza, Neznámé dílo (pozn. 1), s. 59.
- ¹³Ibidem, s. 59. – Woeckel–Herzog (pozn. 8), s. 303–313. – JM/SM [Johana Mylek / Steffen Mensch], heslo Strahlenmonstranz der Asamkirche in München, in: Roger Diederer – Christoph Kürzeder (edd.), *Mit Leib und Seele, Münchner Rokoko von Asam bis Günther* (kat. výst.), München 2015, kat. č. 17, s. 95.
- ¹⁴Woeckel (pozn. 3), s. 25. – Volk (pozn. 2), s. 10.
- ¹⁵Peter Volk, Franz Ignaz Günther's Christ at the Column, *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* LXIII, 1988, kat. č. 3–4, s. 8.
- ¹⁶MP [Martin Pavlíček], heslo Vzkříšený Kristus, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, II/III Katalog, (kat. výst.), Olomouc 2010, kat. č. 85, s. 199–200.
- ¹⁷František Sysel, *Závěrečná restaurátorská zpráva, Vzkříšený Kristus z kostela sv. Mořice v Olomouci* (restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu – územního odborného pracoviště v Olomouci, inv. č. R-1302), Olomouc 2007, nestr.
- ¹⁸Gerhard P. Woeckel, Christusdarstellungen von Ignaz Günther, *Das Münster* XX, 1967, s. 383.
- ¹⁹Ibidem, s. 382.
- ²⁰Michael Baxandall, A Masterpiece by Hubert Gerhard, *Victoria and Albert Museum Bulletin* I, 1965, s. 1–17. – Dorothea Diemer, *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bronzeplastiker der Spätrenaissance* II. Dokumente, Kataloge, Tafeln, Berlin 2004, kat. G 1, s. 141–142.
- ²¹Viz Baxandall (pozn. 20), s. 1–17.
- ²²Ibidem, s. 11.
- ²³Brigitte Volk-Knüttel, Der Hochaltar der Münchner Frauenkirche von 1620 und seine Gemälde von Peter Candid, in: Hans Ramisch (ed.), *Monachium sacrum: Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München* II, München 1994, s. 217–218. – Idem, *Peter Candid (um 1548–1628), Gemälde-Zeichnungen-Druckgraphik*, Berlin 2010, kat. č. G 44, s. 171.
- ²⁴Volk (pozn. 2), s. 172.
- ²⁵Totožná imitace růžového mramoru byla zjištěna u původní vrstvy, použité na podstavci Güntherovy polychromované řezby Vzkříšeného Krista z majetku farnosti kostela sv. Mořice v Olomouci, viz Sysel (pozn. 17.), nestr.

- ²⁶ K historii, vývoji a interpretaci gesta, zmiňme alespoň základní literaturu, viz Richard Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, New Haven 1963, s. 68–69. – K propojení motivu *adlocutio* s raně křesťanským zobrazováním Krista také viz Moshe Barasch, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Vienna 1991, s. 137.
- ²⁷ Gerhard P. Woeckel, Katalog, in: Woeckel (pozn. 11), kat. č. 34, s. 70.
- ²⁸ Volk (pozn. 15), s. 5-15.
- ²⁹ Peter Volk, *Johann Baptist Straub 1704–1748*, München 1984, obr. 108, s. 201–202. – CK [Christoph Kürzeder], heslo Christus an der Geisselsäule „Wiesheiland“, in: Diederer–Kürzeder (pozn. 13), kat. č. 33, s. 176.
- ³⁰ Volk (pozn. 15), s. 7.
- ³¹ Peter Volk, Minerva-Darstellungen von Ignaz Günther, in: Alfred Schädler – Rainer Kahsnitz – Peter Volk (edd.), *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler*, München 1998 (Forschungshefte bayerisches Nationalmuseum Heft XV), s. 347–367. – Volk (pozn. 2), s. 196.
- ³² Marek Perůtka (ed.), *Arcidiecézní muzeum Olomouc. Průvodce*, Olomouc 2006, kat. č. 272, s. 126. – Simona Jemelková – Helena Zápalková, *Ondřej Zahner 1709–1752* (kat. výst.), Olomouc 2009, s. 46, obr. 42.
- ³³ Detailněji k povaze polychromií Güntherových řezb viz Rupert Karbacher, Der Altmansteiner Kruzifixus von Ignaz Günther. Untersuchungsergebnisse der jüngsten Restaurierung und deren Interpretation, in: Michael Kühnenthal – Sadatoshi Miura (edd.), *Historische Polychromie. Skulpturenfassung in Deutschland und Japan*, München 2004, s. 72–87. – Günther spolupracoval s více než desítkou malířů, z čehož nejčastěji bývají uváděni malíři Augustin Joseph Demmel a Nikolaus Nepaur, viz Rupert Karbacher, „Das das Werkh den Meister loben wurt“ Anmerkungen zu Fassungen von Skulpturen Ignaz Günthers, in: Diederer–Kürzeder (pozn. 13), s. 267–272.
- ³⁴ Jůza, Neznámé dílo (pozn. 1), s. 48.
- ³⁵ Gerhard. P. Woeckel, An Unknown Early Work by Ignaz Günther „St. Scholastica“, *Los Angeles Country Museum of Art Bulletin* XXI, 1975, s. 27–43.
- ³⁶ Volk (pozn. 15), s. 12.
- ³⁷ Volk (pozn. 2), s. 60-62. – Woeckel (pozn. 35), s. 34.
- ³⁸ K fenoménu lámaných a kubizujících draperií uplatňovaných nejen v pozdním baroku viz Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st. (1702–1769)*, Brno 2005, s. 25–42.
- ³⁹ Jemelková–Zápalková (pozn. 32), s. 11.