

Umělecká tvorba rodiny Süssnerů v německém a českém prostředí v druhé polovině 17. století

Bakalářská práce Katolické teologické fakulty UK

Jiří Sehnal

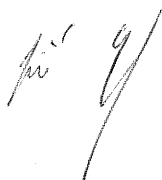


Praha 2007

Vedoucí práce: PhDr. Martin Zlatohlávek PhD.

Čestně prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval sám, a to na základě pramenů v ní uvedených.

Jiří Sehnal

Handwritten signature of Jiří Sehnal in black ink, consisting of a stylized 'ji' followed by a large 's' and a diagonal slash.

Poděkování

Panu PhDr. Martinu Zlatohlávkovi PhD., paní PhDr. Petře Oulíkové PhD., panu PhDr. Vratislavu Slezákovi, panu PhDr. Miloslavovi Martínkovi CSc., panu Mgr. Jiřímu Martínkovi a své rodině.

OBSAH

OBSAH	4
ÚVOD	6
1. Současníci bratrů Jeremiáše a Konráda Maxe Süßnerů	11
1. 1. Sochařství v druhé polovině 17. století v Čechách	11

UMĚLECKÁ TVORBA RODINY SÜSSNERŮ V NĚMECKÉM PROSTŘEDÍ

2. Umělecká výzdoba v Drážďanech rodiny Süßnerů	14
2. 1. Umělecké počátky Jeremiáše Süßnera	14
2. 2. Umělecká činnost pro Velkou zahradu	15
2. 3. Výzdoba hlavního sálu paláce ve Velké zahradě	16
2. 4. Zahradní výzdoba	19
3. Umělecká tvorba Jeremiáše Süßnera v Oranienburgu	21
3. 1. Umělcova činnost „po Velké zahradě“	21
3. 2. Sochařská výzdoba z atiky zámku v Oranienburgu	22
3. 3. Alegorie Pomony a Flory, busty císaře a císařoven	24
4. Umělecká výzdoba v Drážďanech od Konráda Maxe Süßnera	26
4. 1. Konrád Max Süßner	26
4. 2. Znak na hlavní frontě zámku ve Velké zahradě	26
4.3. Plastická výzdoba na portálu ve dvoře zámku ve Velké zahradě	27
4. 4. Socha Viktorie na Jüdenhof	28
4. 5. Epitaf pro Ondřeje ze Schönbergu	29
4. 6. Epitaf Georga Ditricha z Wolframsdorfu	30

UMĚLECKÁ TVORBA RODINY SÜSSNERŮ V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

5. Činnost Jeremiáše a Konráda Maxe Süßnera	32
5. 1. Historie a původ	32
6. Křížovnický kostel sv. Františka Serafinského	33
6. 1. Křížovnický kostel sv. Františka na Starém Městě pražském	33
7. Sochy Jeremiáše a Konráda Maxe Süßnerů pro křížovnický kostel sv. Františka	34

7. 1. První sochy pro křížovnický kostel sv. Františka	34
7. 2. Sousoší sv. Anny s malou Pannou Marií a sochou sv. Josefa	36
7. 3. Skulptury rytířů od Konráda Maxe Süssnera	37
7. 4. Společné skulptury sv. Barbory a sv. Kateřiny	39
7. 5. Zhodnocení – sochy jedné sochařské dílny	42
8. Umělecká tvorba Jana Kašpara, Matěje a Jeremiáše Süssnera	
v severozápadních Čechách	43
8. 1. Činnost v Zákupcích	43
8. 1. 1. Stručná historie zákupského zámku	43
8. 1. 2. Terasy a jejich výzdoba	44
8. 1. 3. Spekulace o architektovi pracujícího na terasách	45
8. 2. Stavby dalších členů rodiny	46
8. 2. 1. Činnost v Ostrově nad Ohří	46
8. 2. 2. Činnost v premonstrátském klášteře v Teplé	47
ZÁVĚR	51
SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ	52
SEZNAM VYOBRAZENÍ	54
OBRAZOVÁ ČÁST	

ÚVOD

V této práci se pokusím nastínit život a umělecké působení z českého pohraničí pocházejících bratrů Jeremiáše a Konráda Maxe Süssnera a jejich dalších příbuzných, kteří zde pracovali. Tvorba obou zmíněných bratří náleží převážně Sasku a Braniborsku, kde prožili valnou část života, a pokud je známo, jejich umělecká práce v Čechách je „pouhým“ importem z předpokládané drážďanské dílny¹. Přesto dílo tohoto rodu není možno pominout, pokud má být české barokní sochařství zdokumentováno úplně a podrobně.

Původ bratří Süssnerů je dáván do souvislosti s rodinou sochařů, stavitelů a panským úředníků činných v Ostrově nad Ohří (Schlackenwerth) a v Zákupcích (Reichstad)². O jejich uměleckých počátcích není v podstatě žádných zpráv. Lze se jen domnívat, z uměleckého rukopisu a umělecké podstaty děl, že museli oni dva bratři být obeznámeni s nejpokrokovějšími metodami římského jižního baroku, tak i flámské severní tvorby. Můžeme se jen dohadovat, zda aspoň významnější z bratří Jeremiáš Süssner absolvoval nějakou studijní cestu po Itálii. Jestli ano, pak tuto záležitost musíme klást někdy k roku 1670 nebo nedlouho poté. Flámský rukopis, do jisté míry pro süssnerovskou tvorbu typický, můžeme s největší pravděpodobností hledat u jeho domnělého mistra Johanna Heinricha Böhmeho, v jehož dílně se Jeremiáš Süssner zřejmě vyučil. O druhém bratru, Konrádu Maxu Süssnerovi, je známo ještě méně. O jeho studijních a učňovských letech prameny zcela mlčí (můžeme však předpokládat, že se rovněž vyučil u Johanna Heinricha Böhmeho) a jeho jméno začíná v dokumentech figurovat až po bratrově předčasné smrti v první polovině roku 1690 – je tedy možné, že předtím působil jako pomocník svého známějšího bratra.

Zdá se, že byli oba bratři Süssnerové představiteli onoho typu výtvarných světoběžníků, kteří se vymykali z pravomoci městských cechů a od dvora ke dvoru s sebou nesli manýrované, ale formálně vyspělé a vybroušené umění, orientované podle různých světových středisek³. V souvislosti s jejich rodištěm, Ostrovem nad Ohří (tehdy samozřejmě Schlackenwerth) se dále objevují dvě či možná dokonce tři jména tvořících umělců, pocházejících z této rozvětvené německé rodiny. Pravidelně se v naší (ale i cizojazyčné literatuře) objevuje jméno Jana Kašpara a Matěje Süssnera, působících v Ostrově nad Ohří a jeho okolí. Prameny dále

¹ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 103.

² HOROVÁ Anděla: Nová encyklopedie výtvarného umění, dodatky, Praha 2006, 733.

³ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 94.

uvádí i jméno Jeremiáš Süßner, a to nikoli jako sochař, ale jako stavitel: je s ním spojena činnost v Zákupech (Reichstadt) na Českolipsku a také v zmíněném Ostrově nad Ohří. Se jménem Jeremiáš Süßner ovšem je třeba být na pozoru, neb by za jistých okolností mohl být totožný s výše zmíněným sochařem, jenž měl podle některých zmínek pracovat ještě jako nezkušený mistr v rodném Ostrově nad Ohří (proti tomu stojí ale datace, kdy měl údajně tyto neblíže určené práce konat).

Z kvantitativního hlediska by se nám mohlo zdát, že německá činnost obou bratrů je důležitější. Skutečně, co do počtu uměleckých děl v Sasku a Braniborsku se Čechy nemohou rovnat – dílo bratří Jeremiáše a Konráda Maxe Süßnerů je soustředěno zejména do německých zemí; co se týče kvalitativního hlediska, představují ale pražské skulptury světců a světic opravdový vrchol jejich umělecké činnosti vůbec. Navíc události 2. světové války, která německé památky těžce postihla, vedly bohužel i ke zničení celé řady děl obou Süßnerů, jak je zmíněno v této práci.

Dosavadní literatura je na zmínky o rodu Süßnerů značně skoupá. V Neglarově Lexikonu se uvádí pouze Jeremiáš Süßner (Süßmer) jako braniborský dvorní sochař⁴. Ani ve stati H. Ladendorfa, jenž je podána v Thieme-Beckerově Lexikonu⁵, nejsou Süßnerové rozebráni dopodrobna, o Konrádu Maxovi zde dokonce vůbec není žádných zmínek⁶. Stejně tak rodinu Süßnerů ignorují i česká encyklopedická díla včetně Ottova slovníku naučného. Větší zájem umělecko-historické literatury nastal ve 30. letech 20. století, kdy tito dva umělci jsou povolna objevení. Prvními osobnostmi z českého prostředí, jenž se zasadily o problematiku soch v křížovnickém kostele sv. Františka serafinského byli A. Dvořák a V. Sádlo, kdy v roce 1935 popisuje deset dřevěných soch, natřených na bílo. Bezpečně připisuje sochy sv. Anny s Pannou Marií a sv. Jáchyma Jeremiášovi Süßnerovi a sochy sv. Jiří a sv. Kateřiny Konrádu Maxu Süßnerovi⁷. Sochaři, kteří dodali zbývající dvě sochy jsou zatím neznámí⁸. Zřejmě nejdůležitějším přínosem této doby bylo však bádání O. J. Blažíčka, který zpracoval pražskou zakázku pro křížovnický kostel v Praze v Ročence kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1937-1938. Německé oblasti, kde měli bratři Süßnerové tvořit, se ovšem autor věnuje pouze okrajově a jen nastínil další vývoj bádání. Poprvé zde ovšem nadhodil otázku, jenž se týkala vztahu saského dvorního sochaře Jeremiáše a jeho bratra Konráda Maxe Süßnera k českému prostředí v okolí Ostrova nad Ohří (Schlackenwerth). V německém prostředí se o řešení této

⁴ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süßnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 44.

⁵ Ibidem 49.

⁶ Ibidem 49-50.

⁷ SÁDLO Vojtěch: Kostel sv. Františka u křížovníků v Praze, in: RKPPDU za 1934, Praha 1935, 54.

⁸ Ibidem 54.

problematiky, rovněž ve 30. letech zasadil již zmíněný H. Ladendorf, W. Bachmann⁹, W. Boeck¹⁰ a G. Galland. V 50. letech 20. století na ně navázali F. Löffler¹¹, W. Hentschel¹² a především pak S. Asche¹³, jenž velice podrobně zmapoval práce obou bratří Süssnerů v německém a českém prostředí.

První zmínky o umělcích jména Süssner, jenž se přímo nevěnují sochaři Jeremiášovi ani Konrádu Maxu Süssnerovi, se v moderní umělecko-historické či historiografické literatuře objevují na začátku 50. let 19. století. O tom nás zpravuje J. Polák¹⁴. A. Gnirs¹⁵ uvádí jméno ostrovského sochaře a stavitele Jana Kašpara Süssnera, činného v klášteře v Teplé. V. Wachsmannová poprvé uveřejnila možnost existence dalšího sochaře Mathesa či Mathea (Matěje) Süssnera. F. Zuman v Časopisu Společnosti přátel starožitností českých, uvádí ostrovského stavitele Jeremiáše Süssnera na stavbě zákupského panství již od roku 1683, namísto tradičního datování, jež se vztahuje k létům 1680 až 1690, tedy o tři roky později a dokonce zde zmiňuje syna stavitele Zachariáše Süssnera, který zde působil jako písař. A. Birnbaumová uvádí Jeremiáše Süssnera jako architekta tamní zahrady francouzského typu (katalog výstavy Pražského baroku II, s. 44). S. Asche dokonce uvádí, že s největší pravděpodobností museli existovat dva umělci stejného jména. Jeremiáš Süssner jako sochař činný převážně v německém prostoru a architekt činného v severozápadních Čechách, okolí Ostrova nad Ohří. V uměleckých památkách Čech je pouze interpretován ze starší literatury. Rovněž P. Vlček¹⁶, nepodává nové informace a pouze čerpá ze starší literatury. K. Kuča¹⁷ již ve svém díle Jeremiáše Süssnera neuvádí vůbec.

V 50. letech se opět bratři Süssnerové objevují v O. J. Blažíčkově¹⁸ velkém korpusu o českém barokním sochařství, kde uvádí podobnost drážďanské alegorie Podzimu s pražskou sv. Barborou. Rovněž se Süssnerové vyskytují ve velmi obsáhlém díle J. Neumanna¹⁹. Na počátku 80. let jsou bratři Süssnerové zastoupeni v druhém svazku Dějin českého výtvarného

⁹ BACHMANN, Walter: Oberlandbaumeister Johann Georg Starcke, der Erbauer des Palais im Großen Garten. In: Wissenschaftl. Beil. D. Dresdner Anzeigers X., 1933.

¹⁰ BOECK, Wilhelm: Oranienburg. Geschichte vom deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1938.

¹¹ LÖFFLER Fritz: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, Leipzig 1955.

¹² HENTCHEL Walter: Dresdner Bildhauerdes 16. und 17. Jahrhunderts, Weimar 1966; Schriften zur Kunstgeschichte. Denkmale sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges, Berlin 1973.

¹³ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961.

¹⁴ POLÁK Josef: Činnost umělecké družiny Josefa Navrátila v Zákupcech a Ploskovicích v letech 1850-1853, in: Umění XI, 1938.

¹⁵ Lexikonu Topographie den historischen und kunstgeschichtliche Denkmale in den Bezirken Tepl und Marienbad s. 459-461, Augsburg 1932.

¹⁶ VLČEK Pavel: Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku [IV], Západní Čechy, Praha 1985.

¹⁷ VLČEK Pavel: Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku, IV. Díl MI-Pan, Praha 2000.

¹⁸ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958.

¹⁹ NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974+další vydání.

umění, kam Blažiček přispěl statí o barokním sochařství. V polovině 90. let vzniklém korpusu o českých umělcích (HROVÁ Anděla a kol.: Nová encyklopedie českého výtvarného umění 1/2, Praha 1995), však jakákoliv zmínka o umělcích jména Süssner chybí. Objevují se až v přepracované podobě o více jak deset let později (HROVÁ Anděla a kol.: Nová encyklopedie českého výtvarného umění, dodatky, Praha 2006). Naopak ve Vlčkově velké syntéze o v Čechách působících architektech (Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004) překvapivě nenalezneme vůbec žádné zmínky o případném staviteli jména Süssner, byť jinak se jedná o dílo nesmírně erudované a faktograficky téměř vyčerpávající.

Základní rozdělení z Ostrova pocházející rodiny Süssnerů

Jeremiáš Süssner, sochař

- studijní cesta kolem roku 1670
- Gross-Olbersdorf 1678
- činnost v drážďanské Velké zahradě 1680/83
- Oranienburg/velká část nyní v Charlottenburgu 1687/90
- Praha u křížovníků 1689/90

Jeremiáš Süssner, architekt

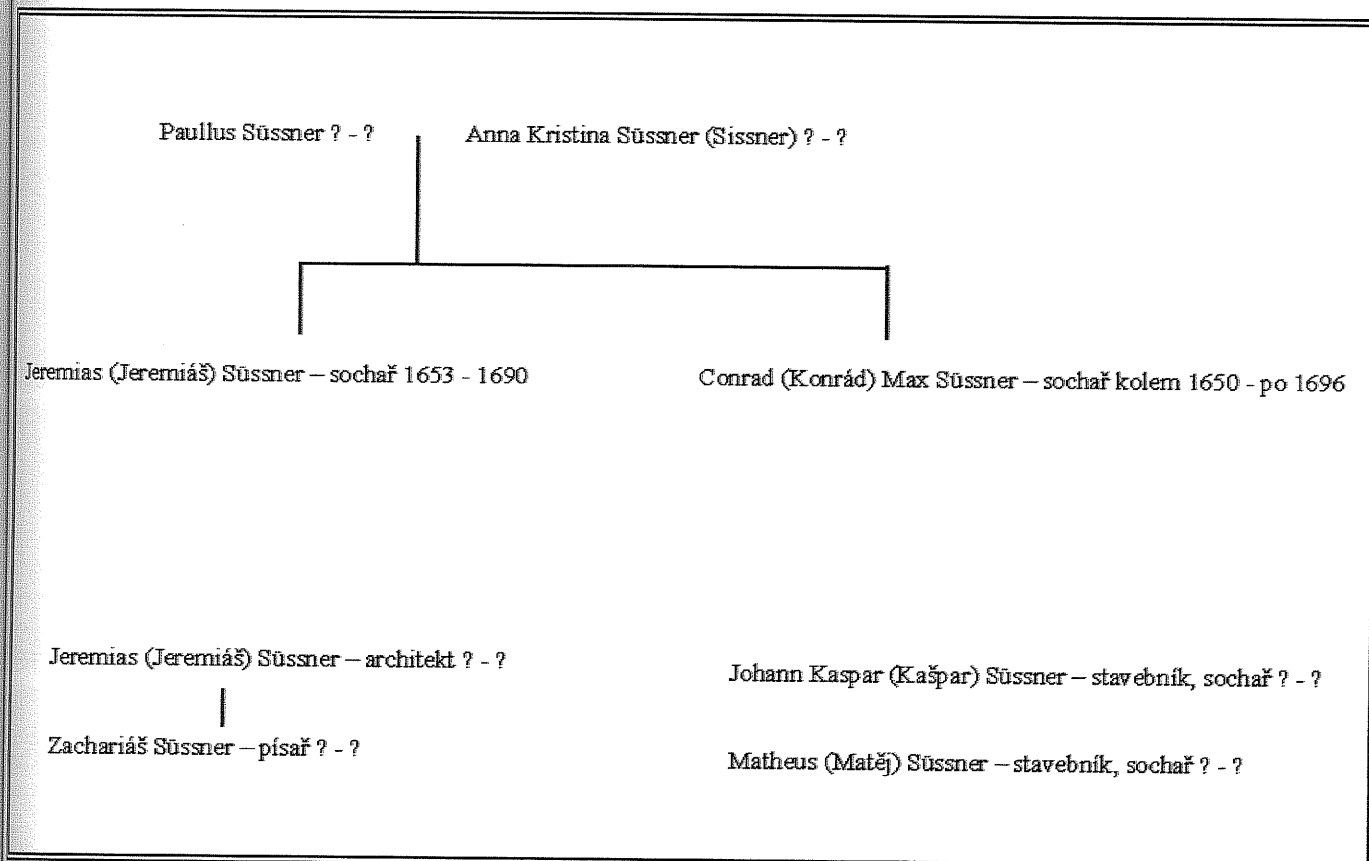
- činnost v Zákupch (Reichsstadt) 1680/90, v souvislosti se v literatuře objevuje Jeremiáš Süssner, sochař a dokonce by se prý mohlo jednat o ostrovského grotiéra Matěje Süssnera či dokonce Jana Kašpara Süssnera.

Jan Kašpar Süssner

- Ostrov nad Ohří (Schlackenwerth), Bílý dvůr, Palác prince + zahrady francouzského typu 1693/96, vyskytuje se zde rovněž jméno Matěj Süssner?
- Klášter v Teplé, čtyři či šest soch, při hl. přístup. cestách (cca vždy 300 až 400m od kláštera, ve čtyřech směrech, v pomyslném kříži. Jedná se o sochy: Immaculata, bl. Hroznata, Kristus Trpitel a Juda Tadeáš (1704), sv. Floriána ? (1703) a sv. Jan Nepomucký ? (1726).

Konrád Max Süssner

- činnost ve Velké Zahradě 1682, 1688/90
- Viktorie na Jüdenhof 1683
- Praha u křížovníků 1689/90
- Mügeln poblíž Torgau v Sasku 1696



Současníci bratrů Jeremiáše, Konráda Maxe a rodiny Süssnerů

1. 1. Sochařství v druhé polovině 17. století v Čechách

Sochařství a malířská tvorba souvisela v baroku s architekturou velmi úzce, třebaže nebyla trpně poslušná jejího diktátu, ale naopak se významně podílela na velké a dramatické souhře všech druhů umění²⁰. Když vznikala naše drážďanská zakázka pro pražský křížovnický kostel sv. Františka Serafinského na Starém městě pražském od vedoucího mistra tamní sochařské dílny Jeremiáše Süssnera, přecházel pražský barok od rané již k vrcholné fázi slohu. M

První osobností sochařské zručnosti u nás byl s největší pravděpodobností Jan Jiří Bendl, sochař a řezbář jihoněmeckého původu (asi 1620-1680)²¹. Sochy z původního Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí byly již v ryze barokním stylu. Štuková výzdoba pendativů pod kupolí kostela Nejsvětějšího Salvátora na Starém městě pražském či jeho sochařská výzdoba průčelí zmiňovaného kostela, které ale prozatím působily těžkopádným dojmem nebo jezdecká socha sv. Václava, stávající na někdejší koňském trhu. Řezbářské práce se již dostávaly od nápodoby dob minulých (převážně slohu gotického a renesančního) k jasné suverenitě barokní plastiky (či spíše skulptury). Dřevěné skulptury sv. Zikmunda a sv. Víta, jenž vznikaly v šedesátých letech pro barokizovaný kostel sv. Havla na Starém městě, nesou ještě gotické prvky drapérie. Krok vpřed jsou dvě krásné skulptury Anděla Strážce a Archanděla Rafaela. Plně barokní typ se již prosadil na dvanácti dřevěných skulpturách, které opět vyřezal pro zповědnice Staroměstského kostela sv. Salvátora z let 1673 až 75. Na těchto sochách jež se nepochybně zrodily v Bendlově pražské dílně, asi nejlepší příklad je dřevořezba sv. Ondřeje, jíž za vzor byla socha Françoise Duquesnoyi (1594-1643) ve sv. Petru v Římě²². M

Osobnost Jana Jiřího Bendla byla klíčová pro následující období sochařské tvorby nejen v Praze, ale i v ostatních Čechách, hlavně pak původní Mariánský sloup na Staroměst-

²⁰ NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 50.

²¹ O něm souhrnně I. Kořán in: Biografický slovník českých zemí 3, 2005, 371-372, kde další literatura.

²² BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 74.

ském náměstí posloužil v 60. a 70. letech jako neotřesitelný topos v řadě venkovských měst. Sám sochař zhotovil pro náměstí v Lounech překrásný Mariánský sloup s velice náročnou sochou Immaculaty.

Formování mladého barokního stylu je úzce spjato s dílnou Jana Arnošta Heidelberga (?-před 1668), v níž se vyučil sochař Jeroným Kohl (1632-1709), který ve svých necelých dvaceti letech přišel ze severozápadních Čech, ze Slavkova u Karlových Varů, do Prahy²³. Mistr měl silný smysl pro dekorativní účinek plastiky v součinnosti s architekturou. Příkladem toho je fontána na druhém nádvoří Pražského hradu, kterou vytvořil v roce 1686 s kamenickým mistrem Francescem della Torre (asi 1625-1687). Tytéž formy můžeme vidět na postavách sv. Tomáše z roku 1684 a sv. Augustina z roku 1686 na fasádě augustiniánského kostela sv. Tomáše na Malé/straně. Na soše sv. Tomáše předpokládáme účast Kohlova žáka Františka Preisse (kolem 1660-1712), jenž pak vytvořil celou řadu samostatných uměleckých děl v Praze i jinde.

Neméně důležitou osobností tohoto období je sochař a řezbář Jan Brokof (1652-1718), otec Ferdinanda Maxmiliána. Pravděpodobně se tento z Německa pocházející mistr vyučil někde v Praze či ve Slezsku²⁴. Činný byl převážně v západních a severozápadních Čechách (Manětín, Klášterec nad Ohří či Libochovice). K jeho nejdůležitějším pracím patří zakázka hraběte Wunschwitze, kdy vyřezal dřevěný model pro bronzovou sochu sv. Jana Nepomuckého na Karlově mostě z roku 1682, která se dnes nachází na hlavním oltáři kostela sv. Jana na Skalce v Praze a Pietu z let 1695-1696, rovněž pro Karlův most. Na atice Toskánského paláce vytvořil sousoší představující antická božstva a mezi mimo pražské práce můžeme uvést např. sochu Panny Marie v Broumově či sousoší Mouřenínů v Častolovicích. Podobné umělecké ražení, které jsme našli u Jana Brokofa, můžeme vidět i u mistra Jana Oldřicha Mayera (1666-1721). Umělec původem z Rakouska přinesl do Čech v 80. letech zálibu v podsaditém objemu postav. Tyto znaky dozajista nesou jeho sochy pro Karlův Most, kde vytvořil: sv. Antonína Paduánského z roku 1707, sv. Judy Tadeáše z roku 1708 a sousoší Krista se sv. Kosmou a sv. Damiánem z roku 1709.

Rovněž nesmíme opomenout činnost Georga Heermanna (kolem 1650-po 1700) a jeho synovce Paula Heermanna, která s tvorbou obou bratrů Süssnerů těsně souvisí. Jejich největším přínosem je sochařská výzdoba schodiště Trojského zámku v Praze, na které společně pracovali od roku 1685. Můžeme zde ještě zmínit práci italského sochaře a štukatéra Ottavia Mostu (1659-1701) pro Karlův most, kam kolem roku 1700 vytvořil sousoší se sv. Václavem

²³ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 76-77.

²⁴ NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 54.

(torzo tohoto sousoší je dnes v lapidáriu Národního muzea v Praze a jeho stav je patrný z Neureutterovy rytiny)²⁵ či štukovou výzdobu minoritského kostela sv. Jakuba kolem roku 1695 (reliéf se sv. Františkem z Assisi). Dalším neméně důležitým přínosem je činnost sochaře a řezbáře, pocházejícího ze saské Horní Lužice Matěje Václava Jäckla (1655-1738). Pravděpodobně se tento umělec musel seznámit s metodami římského Berníniho radikálního baroku, kdy se tak stalo /nevíme. Do Prahy přichází někdy před rokem 1684²⁶. První práce Horní Lužického mistra najdeme na fasádě karmelitánského kostelíka sv. Josefa na Malé Straně, kde se jedná o sochu sv. Terezie, Jana od Kříže a sv. Josefa. Ve vnitřních prostorách se poté podílel na řezbářské výzdobě oltářů (oltář sv. Tekly z r. 1695-1696, sv. Terezie 1697 a hlavního oltáře 1698-1699)²⁷. Dalším uměleckým počinem, jež úzce souvisí se sochařskou výzdobou pro kostelík sv. Josefa, jsou ve Staré Boleslavi sochy zdobící oltář sv. Kateřiny v tamním kostele sv. Václava či pět kamenných soch na fasádě bývalého konventu pavlánů na Staroměstském náměstí z roku 1696²⁸ a jistě bychom se měli zmínit i o dřevěných sochách zdobících kostel sv. Ignáce na Novém Městě pražském. Pro nás by zde měla být klíčová sochařská práce, kterou vykonal v kostele sv. Františka Serafinského u Klementina na Starém Městě, kde kromě oltářní výzdoby vyhotovil zbývající čtyři sochy do pilířových výklenků (nik) kostela. Jedná se o skulptury osazené teprve roku 1705: sv. Josefa, sv. Jana Nepomuckého, sv. Máří Magdalény a sv. Jana Křtitele (na rozdíl od soch bratrů Süßnerů, jsou tyto zhotoveny ze štukovaného dřeva). Stejně jako u jejich starších vrstevníků můžeme na těchto mistrně vyhotovených plastikách postřehnout jižní barokní tóninu Berníniho okruhu. Takto vypadala v základu naše sochařská produkce probíraného období. Není samozřejmě vyčerpávající, ale umožní nám základní přehled o vývoji a stádiu sochařství u nás.

²⁵ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 95.

²⁶ NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 53.

²⁷ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 100.

²⁸ Ibidem 100.

Umělecká tvorba rodiny Süssnerů v německém prostředí

Umělecká výzdoba v Drážďanech rodiny Süssnerů

2. 1. Umělecké počátky Jeremiáše Süssnera

Starší umělecko-historická literatura uvádí, že braniborský dvorní sochař Jeremiáš Süssner se narodil někdy v roce 1653 a zemřel na jaře²⁹ či v létě³⁰ roku 1690. Z českého pohraničí pocházející sochař Jeremiáš Süssner žil krátce před 12. prosincem 1653 a zemřel 5. června 1690 jako sedmatřicetiletý kurfiřtsko-braniborský dvorní sochař³¹. V matrice hlavního kostela sv. Michala v Ostrově nad Ohří (dnes Státní oblastní archiv v Plzni), byl Jeremiáš Süssner pokřtěn dne 12. prosince 1653. Při křtu je doložen Süssnerův otec Paullus Süssner a matka Anna Christina³².

O jeho učení není nic známo, ale lze předpokládat, že byl žákem Johanna Heinricha Böhmeho staršího³³. Je velice pravděpodobné, že kolem roku 1670 podnikl tovaryšskou cestu (tzv. na zkušenou) a to patrně do Itálie. Tomu by nasvědčovalo, že v některých jeho dílech můžeme najít silné ovlivnění římskou plastikou, se zájmem o antiku. Nejpozději roku 1678 se vrátil z tovaryšské cesty a je doložen v Drážďanech³⁴. Ještě tady měl mladý Jeremiáš Süssner pracovat pod vedením svého mentora Johanna Heinricha Böhmeho. Ještě v jeho dílně vznikla jeho první, již nedochovaná řezbářská práce. Žel Bohu se nám zachovala jen prostřednictvím předválečné fotografické dokumentace. Jednalo se o dřevořezbu, epitaf z Poustevny z Gros-solbersdorfu [1]. Tento dřevořez odpovídá v mnoha jednotlivostech dílu, epitaf Kospoth v

²⁹ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 44.

³⁰ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 91.

³¹ ASCHE Sigfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960, 95.

³² Ibidem 95.

³³ HOROVÁ Anděla: Nová encyklopedie výtvarného umění; dodatky, Praha 2006, 733.

³⁴ Ibidem 733.

Großstädteln v Lipsku, který vytvořil jeho mistr³⁵. Štítek s erbem uprostřed je na oválném svazku dokola obklopen znaky (erby) předků. Svazek je korunován ležícím beránkem Božím. Na okraji jsou přidruženy dvě alegorické postavy, nad nimiž prorůstají úzké květinové provazce. Silné zamotané listy akantů, pod nimiž se nachází umrlčí lebka, jsou v pozadí doplněny palmovými ratolestmi vytvářejících obrys spodní části epitafu. Obě postavy epitafu, jejich nadutá látková roucha a pozdější známá záhybová forma či měkké tělesné proporce nebo dlouho splývající vlnitý vlas, přísluší vlastnostem Johanna Heinricha Böhmeho. Volně splývající, kypré řetězce girlandů byly pevné a boulovité. Akant se u mistra neobjevuje. Figury byly pro svůj rozvíjející se styl přespříliš neobratné, až otrocky se ohýbaly k oválnému štítu. Byla zde snaha, aby epitaf díky svým alegoriím nebyl otevřený, jako u Davida a u Mojžíše, na schneberském epitafu mistra³⁶, jenž ho vytvořil pro tamního radního Pierera.

2. 2. Umělecká činnost pro Velkou zahradu

Zde v Drážďanech na pracích pro palác ve Velké zahradě (Grossen Garten), začíná umělecká tvorba bratrů Jeremiáše a Konráda Maxe Süssnerů a jejich (domnělých) příbuzných z českého pohraničí. Süssnerovská činnost pokračovala pracemi pro Berlín (1685), pruský Oranienburg (1687-1690), Ostrov nad Ohří, Zákupy (1680/1683-1690), sochy pro klášter v Teplé, aby mohla vyvrcholit pražskou objednávkou pro křížovnický kostel sv. Františka Serafinského na Starém městě pražském.

Mezi léty 1678 až 1683 vedl hlavní zemský stavební mistr Johann Georg Starcke stavitelské práce na paláci ve Velké zahradě. V roce 1680 se sedmadvacetiletý sochař Jeremiáš Süssner objevuje v Drážďanech, kde započal umělecké práce v paláci ve Velké zahradě a v jeho přilehlých zahradách. Mezi léty 1680 až 1683 zde mistrně vyhotovil celou řadu sochařských prací. V první řadě od něj pocházely čtyři alegorické či mythologické ženské postavy v nadživotní podobě představující čtyři roční období. Tato čtveřice postav, společně se čtyřmi ženskými bustami, zdobila hlavní přijímací sál paláce [2]. V sale terreně se ještě nacházela velice jemná skulptura představující římskou bohyni Floru. Nesmíme opomenout rovněž jeho zahradní výzdobu, která zahrnovala výzdobu šestnácti bust (dvanáct Caesarů a čtyři císařovny), dochovaných dnes pouze ve fragmentech.

³⁵ ASCHE Sigfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960, 104.

³⁶ Ibidem 104.

Z obrovské sochařské výzdoby, jenž mistr vytvořil, se zachoval pouhý zlomek. Bohužel velká část umělecké výzdoby paláce ve Velké zahradě byla těžce poškozena či dokonce nenávratně zničena při velkém náletu na samém závěru 2. světové války.

2. 3. Výzdoba hlavního sálu paláce ve Velké zahradě

Zřejmě nejcennějším přínosem Jeremiáše Süssnera, bylo vyhotovení čtyř nadživotních ženských postav. Těmi byly čtyři alegorie představující čtvero ročních období. Tyto překrásné antikizující sochy stávaly v nikách zmiňovaného sálu. Světlý prostor niky, do něhož byly uloženy, byl korunován mušlovitým zakončením konchy. Celá plasticita byla podtržena dvojicí nahých Putu, jenž přidržovali kartuši nad sebou. Celková sochařská výzdoba sálu byla začleňována do tzv. Gesamtkunstwerku. Není pochyb o tom, že všechny čtyři skulptury na sebe reagovaly a každá z dvojice měla svůj pandán. Z fotografické a jiné obrazové dokumentace můžeme postřehnout vyváženost, kterou nesly všechny čtyři niky se svými sochami a s přidruženou štukatérskou výzdobou.

Lehce nadživotní figura držící ve svých rukou kytici a věnec z květů růží, je první z alegorií, socha Jara [3]. Jemně modelovaná ženská postava vytváří svým postojem velmi lehké esovité prohnutí. Svoji veškerou váhu přenáší na pravou nohu, kdežto levou nohu jen lehce vytáčí ven od svého podstavce. Tento vyvážený a lehký postoj umocňují ruce i nepatrně natočená hlava alegorie. Ve své pravé výše pozdvižené ruce třímá květy růží. Na levé ruce, skloněné téměř k pasu, měla na zápěstí navléknutý věneček z růží. Alegorie se svým vysokým krkem a malou hlavou se jevila jako pozdně antická skulptura. Lehce doprava natočenou hlavu zvýrazňoval téměř strnulý obličej s nepřítomným pohledem, jenž by se mohl podobat těm pozdně antickým. O veškerou dynamiku pohybu se zde v první řadě postaralo její bohaté roucho, do něžž byla zcela zahalena. Od pravého ramene, na kterém byl šat sepnut, se ve dvou tocích rozvíjela hra záhybů a kaskád celého roucha. První tok směřoval od pravého ramene k levému boku a pod levým prsem se zamotával do uzlíku, který s rouchem zahaloval její levé rameno. Z jedné části tok sklouzával na její pravou ruku, od níž se v jemných kaskádách, jako nějaký šlahoun, snášel k levému odhalenému chodidlu. Zápěstí a věneček z květů růží se tak zapojoval do hry, kterou vytvářelo bohaté roucho. Z druhé části sukno obtáčelo horní část trupu a v nesčetných kaskádách směřovalo k levému chodidlu. Druhý tok, jenž směřoval rov-

něž od pravého ramene, vytvářel obrys celé pravé poloviny postavy. Téměř vertikálně padající záhyby roucha směřovaly v kaskádách k její levé noze, s nimiž nakonec opět splynuly.

Dokonale oděné postavě alegorie Jara kontrastovala jen lehounce „oděná“ druhá alegorie z řady, postava Léta [4]. Stejně jako předešlá socha nesla i tato prvky a výrazové prostředky tvořícího umělce Jeremiáše Süssnera. Na dlouhém krku, který nesl malou hlavu se opět objevil obličej jemných dívčích kontur. S největší pravděpodobností byla tato alegorie, třímající ve svých jemných rukou klasy obilí a svazeček máků, pandánem alegorie nesoucí květiny a věneček růží. Také ona stála v lehce esovitém prohnutí, ale svoji váhu přenášela tentokrát na levou zcela obnaženou nohu. Úplně nahé a měkce modelované ruce nebudily křečovitý dojem, nýbrž se nás snažily přesvědčit o lehkosti a vzdušnosti svého období. V pravé natažené ruce, již nepatrně zdvihala od boku, držela menší svazeček máků. V levé lehce pokrčené ruce třímala klasy obilí. Pohyb sochy byl uvolněnější, hlavním výrazovým prostředkem bylo opět roucho. Jemný průsvitný šat jen velice málo zahaloval tuto ženskou postavu. Skladba roucha, skutečně až pavučinovitě průsvitnosti, vytvářela mohutnější skladbu záhybů. Nařasenost a kaskádovitost šatu byla jemnější a uvolněnější. Tentokrát roucho obepínalo postavu ženy ve velkých vlnách záhybů. Lehounké roucho bylo stejně jako v předešlém případě sepnuto na pravém rameni, ale jelikož postava nyní přenáší svoji veškerou tělesnou hmotnost na levou nohu, i šat vytvářel odlišnou strukturu záhybů. Opět se zde tok roucha, vedoucí od ramene, trhá do dvou linií. V prvním toku roucho jen v měkkých a nepatrných záhybech dodržovalo pravou konturu postavy a v lehkých těstovitých záhybech se snášelo k mírně pozdvižené pravé noze. Druhý tok vedl od pravého ramene pod odkrytým, zcela nahým levým prsem k levé paži, kde se opět štěpil ve dva mohutné záhyby. První se vracel po spodní polovině těla k pravému chodidlu, aby se o něj obtočil a pokračoval po odvrácené straně sochy po zádech k levé paži. Odtud roucho v mohutné vlně sklouzávalo po vnější straně levé nohy, aby se pohybem vzhůru mohlo obtočit okolo pozdvižené levé ruky.

Druhou dvojici alegorií otevírala postava držící ve svých rukou hrozny vinné révy a říčky, pro naše prostředí jistě klíčová skulptura, socha představující Podzim [5]. Třetí postava z řady se nijak výrazně nelišila od předešlých alegorií. Čím byla tedy tato socha pro nás tak výjimečná? Skulptura vyhotovená, někdy v letech 1680 až 1683, byla totiž zopakována v roce 1689 či 1690 pro pražskou zakázku šestice soch, pro staroměstský kostel sv. Františka, na soše sv. Barbory [34]³⁷. Alegorie Podzimu přesně doplňovala skupinu postav v hlavním sále paláce, ale zároveň z ní jakoby vystupovala. Opět se jednalo o postavu, jež by mohla doplño-

³⁷ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 91.

vat antické práce pozdního období. Socha v mírném esovitém prohnutí přenášela svoji váhu na pravou, zcela rouchem zakrytou nohu. Stejně jako alegorie Jara mírně zvedala levou nohu a nepatrně ji vytáčela směrem z podstavce. Tyto motivy, jako i jiné, budou ještě jednou zopakovány mladým mistrem na pražské soše pro křížovníky. Na rozdíl od obou předešlých skulptur, tato alegorie nepůsobila strnulým dojmem, nýbrž z ní vyzařovala přirozenost a uvolněnost. Rovněž její účes je pojat odlišně, místo aby se její vlasy zaplétaly do drdolu jako u všech jiných soch, této alegorii její vlas splýval od čela k temeni hlavy a ani jinak nevytvářel složitější účes svých sester. Roucho bylo bohatší, ale nepůsobilo strnulým dojmem jako u alegorie Jara. Šat se opět štěpil od levého ramene a v diagonálách sklouzával k pravé, mírně pozdvižené paži, přes níž pokračoval silný pás roucha. Tento pás, vlásenkově zalamovaný tenký šat a klikatka přilehlých lemů s třásňovými okraji, se snášel dolů a dopadal na lehce předkročenou levou nohu a na podstavec. Další proud, jenž směřoval od levého ramene, v jemných kaskádách spadal od horní poloviny těla přes břicho, aby mohl opět směřovat k předkročené levé noze.

Celou skupinu alegorií hlavního sálu uzavírala postava představující Zimu [6]. Volně stojící socha nesla základní prvky všech předešlých skulptur. I zde se objevila postava v mírném esovitém prohnutí, stojící na levé noze. Svou pravou nohu mírně příkrčovala a vykláněla. V pravé ruce nesla socha svazek artyčoků a v levé, lehce pozdvižené, fík. Roucho v ničem nepřekonávalo a nevybočovalo z řady alegorií. Šat skládající se ze spodního i svrchního roucha zahaloval obě ramena. Hlavní proud linií sukna se v lehkých kaskádách se snášel k pasu, kde se od levého boku v mohutné úhlopříčné linii snášel k pravému chodidlu. Pohyb roucha rozrušovala předkročená pravá noha, po které se snášelo roucho v jemných kaskádách a doplňovalo tak pohyb hlavní linie šatu. Celý pohyb narušovala levá ruka držící fík, o níž se roucho lehce obtáčelo a v mírné klikatce se snášelo kolem levého boku. Tento motiv bychom mohli, i když ne v tak umírněné formě, postřehnout o pár let později, u sochy sv. Jáchyma v Praze³⁸.

Všechny čtyři alegorie by se mohly nazývat variacemi na téma antikizujících soch či postav. Mladší socha sv. Barbory se vlastně stala jakým si prostředníkem či spojovacím článkem mezi ranými díly začínajícího mistra a koncem jeho předčasně ukončené umělecké dráhy v první polovině roku 1690.

³⁸ ASCHE Sigfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960, 100.

S plnou jistotou můžeme Jeremiášovi Süssnerovi přisoudit ještě čtyři ženské busty³⁹ [7] a [8], z let 1680 až 1683, které se nacházely na supraportě postraních dveří hlavního sálu zámku, do kterého vytvořil již nám známou čtveřici alegorií. V sále se nacházely do roku 1900, kdy byly (stejně jako Samson a Minerva viz. níže) nahrazeny věrnými kopiemi (originály byly uloženy do královského Muzea v Drážďanech⁴⁰). Bohatě zdobené ženské hlavy s vysokými a bohatě načesanými účesy, rozpoutávají pomocí svých rouch, plných záhybů a lehkých kaskád, skutečnou hru pohybů. Obě poprsí nesla mnoho výrazových podobností s jinými s díly mistra. Především si můžeme povšimnout klikatku šatu jedné z bust, které můžeme spatřit na mladším, zachovalém poprsí oranienburské císařovny či sepnutí roucha mezi prsy, jež postřehneme na další z bust. Jistě nemůžeme opomenout ani výrazný náhrdelník, spony a jiné detaily opakující se na dalších dílech mistra. Stejně jako alegorie hlavního sálu, podlely i ony zkáze při bombardování Drážďan.

2. 4. Zahradní výzdoba

Rovněž jako interiéry paláce, padlo za oběť bombardování i šestnáct bust Caesarů a císařoven. Zde na této zakázce, vystupuje do popředí činnost dílny Jeremiáše Süssnera. Především se objevuje jméno spolupracovníka či člena sochařské dílny, Abrahama Conrada Buchau⁴¹. Hypoteticky by se mohlo jednat o někoho ze severozápadních Čech (Buchau=Buchov, mezi Ostrovem a Teplou). Víme, že roku 1680 obdržel tento mistr „značnou“ sumu 122 tolarů, za ohromné množství ornamentálních prací⁴². Nemůžeme již zjistit do jaké míry zde onen pomocník pracoval, ale je jasné z dochovaných fragmentů hlav, že se mistrova ruka sama musela zúčastnit práce na těchto dílech. Je pravděpodobné, že jako vedoucí sochařské dílny, musel fungovat i jako zadavatel svých zakázek, tedy svěřovat svoji práci pomocníkům, kteří tvořili v jeho duchu. Výraz byl zde ale velice kostnatý. Silně hrbolaté formy vavřínových věnců, charakteristicky zvlněné tvary lístků, které se budou opakovat za šest až sedm let později v Berlíně. Tyto busty ve Velké zahradě mohla svým pojetím doplňovat busta, jež se nacházela na fasádě drážďanského domu v Landhausstraße 13 [9] (dnes nedochovaná pískovcová busta římského císaře, zničena na konci války 13. 2. 1945). Ta byla

³⁹ HENTSCHEL Walter: Schriften zum Kunstgeschichte. Denkmale sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges, Berlin 1973, 83.

⁴⁰ Ibidem 84.

⁴¹ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 103.

⁴² Ibidem 162.

velice úzce spjata se sochami na atice paláce ve Velké zahradě. Nemůže to být náhoda, protože dům v Landhausstraße 13, patřil na přelomu 17. a 18. století hlavnímu zemskému stavebnímu mistrovi Johannu Georgu Starckemu⁴³, jenž vedl stavitelské práce na paláci ve Velké zahradě.

Zřejmě poslední známé dílo, které v Drážďanech Jeremiáš Süssner vyhotovil byla skulptura Flory [10], jenž zdobila salu terrenu v přízemí paláce⁴⁴. Je možné, že tato skulptura tvořila pandán k soše Podzimu (starý muž, doprovázený nahým chlapcem nesoucí košík s ovocem), kterou pro stejný prostor vyhotovil Johann Heinrich Böhme⁴⁵. Stojící pískovcová skulptura byla zničena na konci 2. světové války. Ladně stojící skulptura Flory, prohnutá do mírné esovky, stála uvolněně na svém pravém chodítku. Socha ve své levici třímala košík naplněný tulipány a pravíci si lehounce přidržovala své jemné, až pavučinově průsvitné roucho. Přes odkrytý pravý prs a měkce modelované pravé rameno se vyzdvihával na úzkém krku až chlapecky něžný obličej obklopený vlasovým věncem⁴⁶. Jakoby nepřítomně, s lehce natočenou hlavou doleva, se socha díval dopředu. Velice jemnému a slaboučkému látkovému rouchu propůjčil zešikmenými a rozsáhle mísovitými záhyby pohyb. Lehounké a jemné roucho sochu esovitě obtáčelo. Od levého ramene sklouzávalo klidně přes levou paži k zápěstí. Vlající roucho obtáčelo linie těla a volně se opíralo o sokl sochy. Velké mísovité a kaskádovité záhyby pokrývaly celé roucho. Mezi „prosvítajícím“ levým prsem a levou paží se snášela část roucha, jenž pak od levého ramene po zadní straně padalo na zem. Tvar postavy se tak rozvíjel. Pravou paží Flora kladla nad vysoce zdvižený bok, řásnění jejího roucha tak vedlo od levého ramene k zádům, přičemž levou paží ohýbala stranou vzhůru. Ze sochařské výzdoby, kterou vytvořil sochař Jeremiáš Süssner se v Drážďanech nic nezachovalo, proto se pražské plastiky stávají tím nejdůležitějším východiskem k poznání díla Süssnerů vůbec⁴⁷.

⁴³ HENTSCHEL Walter: *Schriften zum Kunstgeschichte. Denkmale sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges*, Berlin 1973, 86.

⁴⁴ *Ibidem* 83.

⁴⁵ *Ibidem* 83.

⁴⁶ ASCHE Sigfried: *Drei Bildhauerfamilien an der Elbe*, Sien 1961, 103.

⁴⁷ BLAŽÍČEK Oldřich J.: *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958, 280.

Umělecká tvorba Jeremiáše Süssnera v Oranienburgu

3. 1. Umělcova činnost „po Velké Zahradě“

Před pražskou zakázkou pro křížovnický kostel sv. Františka na Starém městě pražském, pracoval braniborský dvorní sochař v letech 1687 až 1690 pro tehdejší pruský Oranienburg nedaleko Berlína. Tedy pár let poté co vytvořil v Berlíně roku 1685 pro kurfiřta Friedricha Wilhelma alabastrovou bustu (o této zakázce máme jen nepatrné zmínky). Každopádně je nám známo, že si pro tento účel nechal vyplatit částku 30 tolarů za kus kamene. V roce 1685 byl Jeremiáš honorován za alabastrovou plastiku pro kurfirstskou Jasnost, knížete braniborského. Roku 1690 dodal dvacet kamenných soch do pruského Oranienburgu, nepochybně opět na objednávku braniborského dvora a roku 1692 bylo vyplaceno jeho nejmenovaným bratrům za dopravu soch z Drážďan do Berlína a za sochu Venuše pro berlínskou dvorní Kunstkammer⁴⁸. Tedy za oněch dvacet kamenných soch mělo být ještě osobně zapláceno Jeremiášovi Süssnerovi 740 tolarů, a to 17. února 1690⁴⁹. K 29. červnu 1689, kdy byl jmenován braniborským dvorním sochařem, pobíral roční rentu (či plat) činící kolem jednoho sta tolarů ročně⁵⁰. Dále se objevuje položka za dvanáct velkých soch, patrně pro Oranienburg. Zde byl Jeremiáš Süssner najat na práci architektem Nehringem, kdy za „sochy“ měl dostat po 150 tolařech⁵¹. K tomu tu máme také sumu o 200 tolařech, kterou byly pokryty výdaje za převoz soch z Drážďan do Berlína jeho bratrům⁵². Za sochu Venuše pro dvorní Kunstkammer mělo být vyplaceno po 60 tolařech. Tyto pohledávky, vyjma 740 tolarů za dvacet bust, bylo v letech 1692 až 1693 vyplaceno jeho bratrovi Konrádu Maxovi Süssneru či jiným bratrům⁵³.

Do Oranienburgu mladý sochař přišel někdy po roce 1685 a od roku 1689 se stává oficiálním dvorním sochařem braniborského dvora. Stejně jako v Drážďanech ve Velké zahradě,

⁴⁸ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 49-50.

⁴⁹ BOECK Wilhelm: Oranienburg. Geschichte eines Preussischen Königsschlosses, Berlin 1938, 39.

⁵⁰ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 95.

⁵¹ Ibidem 197.

⁵² BOECK Wilhelm: Oranienburg. Geschichte eines Preussischen Königsschlosses, Berlin 1938, 39.

⁵³ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 49-50.

i v Oranienburgu byl pověřen celou řadou sochařských (možná i architektonických) úkolů. Sochařská výzdoba zdejšího zámku byla rozsáhlá a Jeremiáš Süssner k ní velmi přispěl. Oněch „dvanáct velkých soch“, které měl vykonat pro vrchního architekta Nehringa, by mohly být čtyři postavy z hlavní atiky zámku [11], dvě další sochy by mohly být na vnější atice vedle volut, další čtyři sochy zdobily balkon a dvě poslední do počtu, ještě dnes zdobí zahradní vstupní bránu [12].

Dvacet (či dvacet čtyři) „obrazů“ či lépe bust. To byla ona díla, za něž měl dostat Jeremiáš Süssner zaplacenou sumu 740 tolarů. Dne 19. března 1687 měl Jeremiáš Süssner obdržet sumu 100 tolarů⁵⁴. Sto tolarů za sochy, které měl sochař dostat v roce 1687 a splátka 740 tolarů. To je důvod, proč by se mohl udávat počet oněch „dvaceti čtyř“ bust. Za každý „obraz“, bustu měl dostat po 35 tolaře. Suma by tak dělala dohromady 840 tolarů. Další variantou je suma 37 tolarů za bustu, přičemž by se muselo jednat jen o dvacet „obrazů“ či bust a nebyla by připočítána suma oněch 100 tolarů. Z těchto dvaceti či dvaceti čtyř bust se zachovalo jen několik bust císařů a císařoven, jenž se nyní, stejně jako alegorie nesoucí košík s ovocem, Pomony a alegorii držící věnec z růží, Flory, nacházejí v Charlottenburgu v Berlíně.

3. 2. Sochařská výzdoba z atiky zámku v Oranienburgu

Roku 1687 začíná již zkušený drážďanský mistr Jeremiáš Süssner tvořit pro knížete braniborského zakázku dvanácti soch. Jednalo se o objednávku pocházející od vrchního vedoucí staveb architekta Nehringa, který byl stavebně činný pro Oranienburgský zámek. Na hlavní atice zámku se nacházely čtyři alegorie představující čtyř ročních období. Dnes jsou tyto sochy sneseny a jejich místo zaujaly věrné kopie. Ze tří nám známých originálů soch se zachovala pouze fotografická dokumentace. Stejně jako v drážďanském hlavním sále paláce i zde se jednalo o čtyři sochy, jež představovaly čtyři roční období. Jako u původních drážďanských, tak i u těchto je obtížné rozpoznat charakter jejich tématu. Klidně se pohybující postavy, vyváženého postoje jsou jasným příznáním se k antice. Postava alegorie Jara se nejvíce ve svém pojetí přibližuje skulptuře s věncem růží, Flory, která jako její sesterská skulptura s košíkem ovocem, Pomona, patřily do oné zakázky dvanácti soch pro vrchního architekta Nehringa. Esovitě prohnutá socha na nás působí velice uvolněným dojmem. Postava stojící na pravém chodidlu je ve velice jemném postoji. Podobně jako socha Flory, drží ve své levačce

⁵⁴ BOECK Wilhelm: Oranienburg. Geschichte eines Preussischen Königsschlusses, Berlin 1938, 39.

květy růží (ty nesou stejná výrazová znamení). Menší hlava na vysokém modelovaném krku, je mírně předkloněná dopředu. Její dlouhé rozpuštěné vlasy se jí lehounce snášejí na záda. Šat tvořící se ze spodního a svrchního roucha, je zcela poplatný postoji postavy. Svrchní roucho, které dosahovalo lehce nad kolena, je nepočítatelné množství záhybů a kaskád, jenž vytváří esovité prohnutí těla. Šat sepnutý, po vzoru drážďanských alegorií, na levém rameni, směřoval ve dvou hlavních tocích k pasu sochy. Tok roucha směřující diagonálně (podobně jako u většiny drážďanských soch) mezi levým a pravým prsem k pasu, se setkával s pravou, jen nepatrně pozdviženou rukou. Proud šatu směřující vertikálně okolo levého boku sochy vytvářel těstovitý záhyb, jenž se přelíval od levého prsu nepatrně pod pás postavy. Zbytek svrchního šatu se jen v lehkých pohybech snášel na stehna, kde jej lehce rozrážela příkrčená levá noha. Spod svrchního šatu „vystupovalo“ spodní roucho, z něhož jako ze svrchního šatu protrážela zcela odhalená levá noha. Celé spodní roucho plně zakrývalo pravou nohu a lehce dopadalo na podstavec sochy.

Následující postava Léta [13] byla zřejmě jediný ženský akt, který tento drážďanský mistr mohl vytvořit⁵⁵. Socha plně temperamentního zjevu vykazovala aktivní pohyb. Opakoval zde uzavřenost a vyváženost formy těla, které jsou charakteristické pro tohoto mistra. Skulptura nesla podobné výrazové prvky soch předešlých, ať už to jsou lehké záhyby roucha, lokty a zápěstí rukou, kolena, oválná hlava na dlouhém modelovaném krku či širší boky. To všechno odpovídá tvorbě Jeremiáše Süssnera.

Třetí, poslední dochovanou sochou byla postava představující Podzim [14]. Lehce vykračující ženská postava, přidržující si pravou rukou svoje roucho. Postava se zakřiveným rohem hojnosti, který doplňoval levou stranu skulptury, byla nejspíše odvozena od vzorů helénské antiky. Tvorba Jeremiáše Süssnera se vyvíjela z antického dědictví, které mohl reflektovat z rytin či dokonce z vlastních skicářů⁵⁶ pořízených z možné studijní cesty. Antické dědictví nekopíroval, nýbrž jej přetvářel do vlastního kánonu antické podoby. I tato alegorie Podzimu nesla prvky soch předešlých. Objevilo se zde bohatě kaskádovité roucho, sepnuté na pravém rameni. V diagonálních kaskádách se snášelo přes horní polovinu těla až k pasu, kde byly zastaveny nařasením, které způsobila pravá ruka již si přidržovala svůj šat. Zde se roucho opět probouzelo a ještě ve větších kaskádách padalo na pravé koleno nebo v diagonálách pokračovalo k zahalené levé noze. Zkušený a obratný mistr na těchto alegoriích použil štíhlé údy, jako vyvážení či proporcionalitu k optickému dojmu, jenž musí působit pro pohled divá-

⁵⁵ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960, 102.

⁵⁶ Ibidem 102.

ka na vysokou atiku stavby. Nejedná se tady o návrat k manýrismu, nýbrž je to prostředek použitý pro působení výšky.

3. 3. Alegorie Pomony a Flory, busty císaře a císařoven

Jedinými kompletnějšími díly zachovanými v německém prostředí, jsou dvě alegorické postavy představující staroitalskou bohyni jara Floru a římskou bohyni Pomonu. Tyto dvě antikizující sochy jsou drážďanskému mistrovi Jeremiášovi Süsnerovi dnes pouze připisovány⁵⁷. Původně byly sochy určeny pro zámek v Oranienburgu, kde také setrvaly do pozdního 19. století, kdy byly přemístěny do parku Charlottenburského zámku⁵⁸, tehdejšího předměstí Berlína. V roce 1962 byly originály těchto antických bohyň zrestaurovány a přemístěny do vnitřních prostor zámku, přičemž jejich původní místa byla osazena věrnými kopiemi pocházejících ze sochařské dílny Fritze Beckera⁵⁹.

Postavu Flory [15] a [16] musel vyhotovit mistr, jenž vytvořil drážďanské alegorie čtyř ročních dob. Jasnější drapérie o šest až sedm let později tvořícího mistra z Drážďan. Tělo ponořené v rouchu nechal ladněji pohybovat, paže bezděčně hrají, opakuje se antikizující malá hlava s vysoce probraným krkem. Sochám propůjčil měkkost a lehkost jemného svalového pohybu. Tyto ušlechtilé formy se nacházejí jak na drážďanských alegoriích, tak i na nyní popisovaných oranienburských sochách. Jako později u sv. Barbory můžeme využít lehký spodní šat, jenž je naznačen na menších záhybech (faldech) a vlnitých okrajích. Celé sukno diagonálně obtáčí boky postavy. Obepíná pravou nohu (podobně jako u drážďanské) a sklouzává v mnohých trubkovitých záhybech lehce od boků nad pravé mírně zakročené chodidlo. To obtáčí a klesá na zadní stranu svého soklu. Vyhýbá se každému uzavření formy, naznačuje zde volně stojící figuru držící ve své pravé ruce šlahoun růží. Na způsobu provedení šlahounu z květů, tak i na způsobu roucha, postřehneme velkou podobnost nejen z již zmíněnými uměleckými pracemi v Drážďanech, ale také podobnost uměleckého přednesu jeho mistra Johanna Heinricha Böhmeho o takřka generaci dříve⁶⁰.

Druhá alegorie z Oranienburgu nese koš [17]. Ten jakoby se vznášel, vtěsnaný mezi prsa, ruce a záhyby (faldu) sukna. Tentokrát použil odlišnou tendenci roucha, kdy množství látky šatu je podstatně menší než u předešlé alegorie se šlahounem růží. Na místo úzkého zá-

⁵⁷ Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Schloss Charlottenburg, Berlin 1970, 190.

⁵⁸ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 100.

⁵⁹ http://berlingeschichte.de/Lexikon/Chawi/s/Skulpturen_vor_dem_Schloss.htm, vyhledáno 11. 4. 2007.

⁶⁰ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960, 101.

hybového svazku jsou širší dráhy rozděleny pomocí větších ploch. Oblast hlavy je uzavřenější. Přesto zůstalo umělecké podání stejné: klid ve výrazu či měkkost pohybu šatu sklouzávajícího v dlouhých záhybech. Tato proměna neznamena práci jiného umělce, ani znak vnitřního rozvoje oranienburské skupiny, nýbrž jen radost ze změny podání. To nás přesvědčuje, že se jednalo o velice pokrokového umělce.

Podobně jako skulptury dvou alegorií se v dnešním zámku v Charlottenburku nachází domnělé torzo ze skupiny dvaceti či dvaceti čtyř „obrazů“, bust císaře [18] a císařoven [19], jež měl Jeremiáš Süßner v roce 1687 vyhotovit⁶¹. Že se jedná o stejného mistra, který tvořil v drážďanské Velké zahradě, dokazují tamní nedochovaná díla čtyř ženských bust, jež se nacházely v hlavním sále paláce nad vstupními dveřmi sálu. V těchto kusech se nejedná o novotvar, nýbrž jen variantu drážďanských děl. Bohaté roucho a závity pod nahými prsy, vlnitý okraj, jež klesá od levého ramene císařovny jsou až nápadně podobné jejím drážďanským sestrám. Rovněž složitý účes (zde můžeme postřehnout podobnost se způsobem vyhotovení se zmíněným šlahounem růží u sochy Pomony) a podobně umístěný šperk na odkryté hrudi či lehounce pootevřená jemná ústa a ostrý nos busty jsou více než příbuzné. Snad jen hlava je natočena z profilu. Stejným způsobem (rovněž je hlava natočena) je ztvárněna busta císaře. Poprsí dokonale evokuje pojetí antického císaře. Ušlechtilý obličej, který na nás působí moudrým a vznešeným dojmem. Na hlavě, jako pravý antický císař, nese vavřínový věnec vítězství. Na hrudi, v otevřeném plášti, který má přehozený kolem ramen, nese římský, pozdě antický šupinový pancíř. Z pancíře na nás vzhlíží s otevřenými, až křičícími ústy hlava bájně Medúzy.

⁶¹ ASCHE Sigfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960, 102.

Umělecká výzdoba v Drážďanech od Konráda Maxe Süssnera

4. 1. Konrád Max Süssner

Zdá se, jako by Konrád Max Süssner zůstal za života bratra Jeremiáše Süssnera doslova skrytý v jeho stínu. Teprve jako by se objevil až v pražských záznamech, jako dědic vzkvétající drážďanské dílny a zároveň jako dvorní saský sochař. Konrád Max se měl narodit někdy mezi léty 1655 až 1660⁶². Či dokonce již okolo roku 1650 a podle všeho měl zemřít někdy po roce 1696⁶³. Jisté však je, že roku 1690 byl zaznamenán při jakési svědecké výpovědi již jako dvorní sochař. Oba svědci Fehling a Turner (ten se objevuje i později) byli vážení dvořané. Nebylo by tedy myslitelné, aby Konrád Max Süssner nebyl váženým umělcem na drážďanském dvoře a že by se jednalo pouze o reprezentativní označení. Činnost pro křížovníky nebyla zpočátku tak jasná jako u jeho (snad) staršího bratra, nýbrž se na něj pohlíželo jako na mladšího z mistrů (či mistra) spolutvořícího v dobře prosperující sochařské dílně. Právě drážďanská sochařská dílna měla podle všeho dostat zaplacenou za vyhotovení štukových skulptur pro křížovnícký kostel na Starém městě sumu 100 tolarů, což je asi v přepočtu 300 zlatých⁶⁴.

4. 2. Znak na hlavní frontě zámku ve Velké zahradě

Prvním prokázaným uměleckým přínosem mladého umělce je pískovcový znak na hlavní frontě zámku z let 1680 až 1683 [20] a [21]. Ten byl na samém konci války v roce 1945 těžce poškozen, ale po jejím skončení byl věrně zrestaurován. Jako jeho bratr Jeremiáš, tak i on se patrně vyučil u Johanna Heinricha Böhmeho. S velkou určitostí můžeme připisat tomuto sochaři plastickou výzdobu paláce ve Velké zahradě a sochu Viktorie na Jüdenhof. Jeho pobyt v Drážďanech je doložen již v letech 1682 až 1683⁶⁵. S neobvyklým pohybem a s

⁶² ASCHE Sigfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960, 96.

⁶³ LÖFFLER Fritz: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, Leipzig 1984, 478.

⁶⁴ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, 91.

⁶⁵ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960, 109.

bohatou plností jsou zhotoveni bohové, Nymfy, alegorie a Puti kurfiřtského znaku. Ozdoben vavřínem vystupuje kurfiřt, jenž před vinnou révou společně s Karlem Lotrinským a polským králem Janem III. Sobieskim vyhánějí Turka. V tomto štítě tkví neobyčejně silná plasticita s jakým se mocný pohyb a jemná výstavba vyznačuje u těchto postav⁶⁶. S velkou pravděpodobností to muselo být jedno z prvních děl tohoto začínajícího umělce, zpracování Putu, by pak mohlo být nápadné způsobu, v němž tvořil Johann Heinrich Böhme⁶⁷. Způsob vyhotovení drapérie, modelace, oválné stezky záhybů, „stínování“ je pak zase bližší tvorbě Konráda Maxe Süssnera. Dále pak nesmíme opomenout, že na této stavbě se podílela celá řada jiných umělců, tvořících zde v Drážďanech, a tak je identifikace velice komplikovaná.

4.3. Plastická výzdoba na portálu ve dvoře zámku ve Velké zahradě

Dnes je zcela nepochybná spolupráce obou bratří na dílech pro křížovnický kostel na Starém městě pražském v samém závěru života jeho bratra Jeremiáše Süssnera. Co však není už tak zřejmé, je spolupráce na raných pracích či hlavně pak spolupráce ve Velké zahradě. Zvláště to byla figurální a ornamentální výzdoba brány od Velkého k Malému zámeckému dvoru v areálu zámku [22]. Tu měl tvořit od roku 1682. Zde měl, stejně jako jeho bratr, spolupracovat nebo spíše pracovat pod vedením drážďanského dvorního stavitele Johanna Georga Starke. Mělo se jednat o figurální a ornamentální výzdobu vstupní brány. Mistrně vyhotovená architektura vyprojektovaná drážďanským stavebním mistrem, byla „korunována“ postavami Minervy a Herkula na rozích balkónu⁶⁸. Mohutná vstupní brána pojatá jako starořímský triumfální oblouk na sobě nese bohatou plastickou výzdobu evokující antickou mytologií. Nad kladím porty se objevují dvě mohutné postavy, již zmiňovaná Minerva [23] a Herkules [24]. Obě sochy, jež se nacházely na vstupní bráně, byly nahrazeny věrnými kopiemi. Tak se stalo v roce 1900 za pomoci starších vyobrazení porty zámku⁶⁹. Původní socha Minervy byla pak umístěna v průchodu od zámku ke koňskému dvoru⁷⁰. Stejně tak poškozený originál sochy Herkula, byl nahrazen kopií a původní socha byla přenesena do dvora muzea na Grüntzstraße⁷¹. Obě skulptury pak padly za oběť náletu 13. února 1945. Sochy byly původně

⁶⁶ ASCHE Siegfried, *Drei Bildhauerfamilien an der Elbe*, Wien 1961, 109.

⁶⁷ *Ibidem* 109.

⁶⁸ *Ibidem* 106.

⁶⁹ HENTSCHEL Walter: *Schriften zur Kunstgeschichte. Denkmale sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges*, Berlin 1973, 83.

⁷⁰ *Ibidem* 83.

⁷¹ *Ibidem* 83.

usazeny na masivních soklech, jež byly součástí kovového zábradlí, které je před vstupními dveřmi na balkón. Po stranách vstupních dveří se nacházejí plasticky vymodelované girlandy, jež směřují nahoru k lunetě z níž na samém vrcholu brány vyhlíží hlava Viktorie. Celý architektonický celek je dokonale vyvážený. K tomu původně přispěly obě nadživotně zhotovené sochy, jež by nás spíše svou podstatou mohly nabádat, že jsou pracemi bratra Jeremiáše Süssnera. Není však pochyb o tom, že je vyhotovil právě druhý z obou bratří. Způsob modelace a detaily roucha jež má Minerva mají blíže ke způsobu ztvárnění, které se bude později objevovat u sochy Viktorie na Jüdenhof a u pražských dvou soch svatých rytířů a skulptury sv. Kateřiny o osm let později. Obě postavy pak pomyslně svíraly vstupní dveře, kdy socha Minervy přenáší svou veškerou hmotnost na pravou nohu a svoji pravou ruku má pokrčenou v bok. Naproti tomu postava představující Herkula svoji váhu přenáší na levou nohu, a také i levou ruku má pokrčenou v bok. Do poloviny těla oděná Minerva, přes jejíž levé rameno je přehozen mohutný spirálovitý „věnec“ roucha, připomíná rovněž způsob provedení Jeremiáše Süssnera. Pod ním v ruce nese Gorgonin štít. Mohutná, s rozšiřujícími se rameny postava Herkula naproti tomu třímá ve své pravé ruce kyj. Téměř nahá postava Herkula nese na svých ramenou lví kožešinu, připomínající loriku pražského rytíře a zástěrka, jež má kolem boků, nás jasně přesvědčuje o autorství Konráda Maxe Süssnera. Na příbuznost s pražskými díly ještě upozorňuje helmice, kterou nese na své hlavě Viktorie. Její podobnost co do ztvárnění detailu peří je podobná jako u pražského sv. Martina a sochy Viktorie, jež ještě dnes stojí na drážďanském náměstí Jüdenhof.

4. 4. Socha Viktorie na Jüdenhof

Ještě zřetelněji jako dílo Konráda Maxe Süssnera působí nadživotní socha Viktorie [25] a [26], nacházející se dnes na drážďanském náměstí Jüdenhof. Socha vytvořená nepochybně rukou zmiňovaného mistra, vznikla jako památník bitvy u Vídně, kdy byla 12. září 1683 na hlavu poražena stotisícová armáda tureckého vezíra Mustafy, jíž se rovněž zúčastnil saský kurfiřt Karel Lotrinský. Původně byla socha určena pro drážďanský Neumarkt, ale v roce 1866 byla skulptura přenesena na Jüdenhof, kde setrvala dodnes⁷². V letech 1968 až 1969 byla obnovena⁷³ Postava Viktorie, zdobící studnu na zmíněném náměstí byla rovněž

⁷² LÖFFLER Fritz: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, Leipzig 1984, 76.

⁷³ Ibidem 78.

známa jako „Irena“, „Bohyně Míru“ či jako „Turecká studna“⁷⁴. Socha sama byla v roce 1884 nešetřně zrestaurována, a tak bohužel se z ní vytratil původní svrchní pískovcový povrch⁷⁵ a skulptura již nepůsobí dojmem, jež měla v době svého vzniku. Skulptura bohyně Vítězství je zřejmě nejpodobnějším dílem Konráda Maxe Süssnera s jeho pracemi, jež vytvořil o sedm let později pro Prahu. Nemůže být náhodné její ztvárnění roucha, které je příbuzné co do uměleckého rukopisu s šatem pražské mučednice a dvou svatých rytířů. Její výraz bychom sice mohly hledat u soch jeho bratra, převážně kvůli uzavřenosti celku, ale opět jsou zde patrné prvky vlastní Konrádu Maxovi Süssnerovi. Postoj připomínající sv. Kateřinu je zde patrný. Socha se natáčí do mírné esovky, svoji celou hmotnost přenáší na pravé chodidlo, přičemž levé má lehce zvednuté a přihrčené, jakoby chtěla vykročit kupředu. Způsob vedení roucha je až nápadně příbuzný se všemi třemi pražskými sochami. Lehce doprava natočená hlava, na níž spočívá přilbice, může připomínat oba rytíře. V pravé ruce přidržuje vavřínový věnec vítězství a po levé straně prapor vítězství. Rovněž jako její šat je i struktura vlajky velice příbuzná. Kaskádovité záhyby vlajky jakoby pokračovaly v rouchu Viktorie až k pasu. Podobný motiv zopakoval umělec u sv. Kateřiny, kdy se přes její tělo vine plná drapérie od pravého ramene a rovněž se rozbíjí u jejích boků, kde pokračuje dále. Kopí, na kterém visí vlajka odpovídá povaze roucha zmíněných skulptur. Struktura šatu se podobá struktuře šatu o sedm let mladších rytířů. Forma pohybu postavy i šatu je zde ale uzavřená, nenalezneme zde ničeho z radikalismu obou rytířů. Rovněž kopí, na němž je připevněna vlajka vítězství připomene kopí, kterým sv. Jiří usmrcuje saň pod svýma nohama. Tkaničky, kterými má bohyně upevněnou obuv nás rovněž mohou odkázat k jednomu ze svatých rytířů. I když bychom rovněž mohli myslet na díla Jeremiáše Süssnera, více se tu objevuje charakter vlastní Konrádu Maxi Süssnerovi.

4. 5. Epitaf pro Ondřeje ze Schönbergu

Epitaf určený pro Ondřeje ze Schönbergu (Andreas von Schönberg) [27], jenž zemřel v roce 1688, vznikl rukou umělce v letech 1688 až 1690. Pocházel z kostela sv. Sofie v Drážďanech a dnes je majetkem státních sbírek⁷⁶. Více jak tři metry vysoká mistrně zhotovená řezbářská plastika, upomínající rovněž jako skulptura na Jüdenhof Viktorie na památné vítěz-

⁷⁴ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 164.

⁷⁵ Ibidem 165.

⁷⁶ Ibidem 165.

ství u Vídně. Epitaf je vertikálně ohraničen svazky kopí. Řezbě dominuje ve střední části postava Viktorie, která stojí nad lvem, symbolizující triumf nad odhodlaným protivníkem. Viktorie stojící na hlavě šelmy, je natočená do mírného esovitého prohnutí. Způsob provedení roucha je blízký výrazu obou bratří Süssnerů. Opět se zde objevují mohutné kaskády šatu a i pohyb roucha nalezneme na dalších pracích, zde tvořícího mistra. Je patrný pohyb mohutného roucha, jenž směřuje od pravé pozvednuté paže dolů. Ten pak klesá k levému boku postavy, aby se mohl v bohatých kaskádách lehce snášet po pravém chodidlu až na hlavu zmiňované šelmy. Helma Viktorie na jejímž vrcholu nalezneme chochol z peří, nás dozajista odkazuje k soše Viktorie na Jüdenhof. Rovněž pohyb roucha je až nápadně podobné pohybu vítězné vlajky Viktorie. Mohly bychom tedy podotknout, že se jedná o mladší sestru této skulptury. Při pravém boku Viktorie nalezneme v řetězech spoutanou postavu Turka, jenž připomene poraženou tureckou armádu u Vídně. Ve velkém množství různých pancířů, zbroje, brnění či štítů se prolétají prapory vítězství, s velkým množstvím akantů, jež se obtáčejí kolem kopí. Celé to má navozovat chaos a nesourodost válečné vřavy. Sílu podporují dva velké hmoždíře a dvě popisové pásky na kraji epitafu, jež jsou ještě rozvíjeny křížícími se palmovými ratolestmi u paty řezby. Celou tuto kompozici završuje velká koruna na špici epitafu. Mohly bychom se dotazovat, zda autorem tohoto díla nemůže být spíše Jeremiáš Süssner, protože vedení a způsob provedení roucha je velice příbuzný s pracemi, jež vytvořil v paláci ve Velké zahradě. Tuto podobnost nalezneme hlavně u čtyř nedochovaných alegoriích čtyř ročních období. Co nás však utvrzuje o autorství Konráda Maxe Süssnera je především bouřlivý temperament celého výjevu, jenž se později objeví v Praze u sv. Martina⁷⁷. Všimněme si rozšířených ramenou, které nás odkazují ke sv. Martinu, tak i energické nakročení, jež se objevilo u původní sochy Viktorie na Jüdenhof.

4. 6. Epitaf Georga Ditricha z Wolframsdorfu

Posledním dílem, uzavírající činnost saského dvorního sochaře Konráda Maxe Süssnera je epitaf pro Georga Ditricha z Wolframsdorfu (1653-1696) [28]. Tento pomník nechal vyhotovit bratr Georga Ditricha Julius, po předčasné a náhlé smrti svého bratra⁷⁸. Památník byl určen pro kostel v Mügeln poblíž Torgau v Sasku. Celý památník působí velice klidným, ale chladným dojmem. Jedná se o epitaf, který využívá poměrně jednoduchý architekto-

⁷⁷ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 108.

⁷⁸ Ibidem 109.

nický prostor, do něhož je umístěn. Pomníku vévodí výrazná busta a velké popisové pole, nacházející se na pravouhlém předsunutém soklu epitafru. Samotná busta je posazena na jednoduše konvexkonkávě tvarovaném podstavci, jenž je zasazena na hlavní předsunutý dutý sokl celého památníku. Chlapeckému obličejí s vyklenutými a velice napjatými formami vévodí bohatá paruka, která tyto formy dokonce rozvíjí dále. Paruka nad pravým ramenem ve splývavých lóknách sklouzávala až na samý okraj podstavce. Bohatě „zaříznuté“ prohlubně tvořily stínový prvek, jenž kontrastoval k obličejí i k paruce. Způsob provedení paruky je typicky Süssnerovský. Můžeme vzpomenout na busty císaře a císařoven či čtyři ženské busty z hlavního sálu v paláci ve Velké zahradě, které vytvořil Jeremiáš Süssner. Pro Konráda Maxe Süssnera, naopak svědčí do široka vlající silně záhybový antikizující plášť busty, který živě připomene šátek žebračka z pražské skupiny soch⁷⁹. Rovněž můžeme naleznout podobu pláště na praporu Viktorie na Jüdenhof.

⁷⁹ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 109.

Umělecká tvorba rodiny Süssnerů v českém prostředí

Činnost Jeremiáše a Konráda Maxe Süssnera

5.1. Historie a původ

Středočeské

Patrně někdy během roku 1689 musela drážďanská dílna bratří Süssnerů obdržet objednávku na šest kamenných soch pro křížovníky na Starém městě pražském, do kostela sv. Františka Serafínského. Sám Jeremiáš Süssner zde v Praze nikdy nebyl a celá zakázka se musela dohodnout přes nějakého prostředníka. Není jisté, kde mohl pracovat, když přijímal pražskou zakázku. Samozřejmě víme, že ke konci svého života jako braniborský dvorní sochař pracoval na výzdobě oranienburského zámku v letech 1687 až 1690. Je ale velice pravděpodobné, že zakázka pro křížovníky musela být zhotovena v drážďanské dílně. Kdo byl zadavatelem, nevíme. Naskýtá se zde možnost, zda se nejednalo o kontakt, který mohl zprostředkovat jiný drážďanský sochař činný v Praze, Georg Heermann. Právě tento sochař spolu se svým synovcem Paulem Heermannem, pracoval pro Václava Vojtěcha hraběte ze Šternberka v Praze, na zámku v Zadním Ovenci, nám více známý jako Trojský. Strýc a synovec pak od roku 1685 pracovali na sochařské výzdobě hlavního schodiště zámku. Na tomto schodišti vytvořili pomocí antických postav příběh z Trojských válek. Samozřejmě víme, že Georg Heermann na počátku 80. let spolupracoval s Konrádem Maxem Süssnerem (a víme, že i od něho čerpal cenné rady) na výzdobě paláce ve Velké zahradě. Nabízí se tedy otázka, zda tato zakázka či alespoň doporučení nemohlo pocházet od tohoto mistra. Dnes již není pochyb o tom, že oněch šest soch jsou pracemi obou bratří tvořících v drážďanské sochařské dílně Süssnerů. I když se jednalo o pouhý import ze strany sochařské dílny, představuje šest soch vrchol jejich umělecké činnosti vůbec. Pražská skupina představuje ucelený soubor soch, jenž by se svým pojetím mohl podobat drážďanským alegoriím či skupině z Oranienburgu. Díky

válečným útrapám, představuje pražská skupina soch jediný uzavřený celek, který se nám do dnešních časů zachoval.

Křížovnický kostel sv. Františka Serafinského

6. 1. Křížovnický kostel sv. Františka na Starém Městě pražském

Řád křížovníků s červenou hvězdou původně sídlící ve svatopetrské osadě Poříč, se přestěhoval v roce 1252 do nové lokality, a to na pravý břeh Vltavy, u tehdy ještě Juditina mostu. Hned po přestěhování do nové lokality začala výstavba kláštera se špitálem a klášterního kostela, jenž byl zasvěcen sv. Duchu. Do pěti let od příchodu z osady Poříč, byl vybudován presbytář, na který navazovalo v budoucnu krátké trojlodí. Jednalo se o prvý známý halo-vý síňový kostel (Hallenkirche) v Praze. V roce 1378 kostel s největší pravděpodobností vyhořel a v dalších staletích stavba chátrala, i když se čas od času objevily snahy o celkovou rekonstrukci. Během roku 1679 se řád rozhodl, že stávající budova bude odstraněna a na jejím místě vznikne nová barokní zástavba, kterou známe dodnes. Projektem byl pověřen francouzský architekt Jean Baptista Mathey (kolem 1630-prosinec 1695). Kostel [29], který vznikl na přelomu raného a vrcholného baroku, rázem zastínil vše, co bylo do té doby v Praze postaveno a výrazně ovlivnil celý další vývoj české architektury⁸⁰. S největší pravděpodobností převzal Jean Baptista Mathey výstavbu po Giovannim Domenicom Orsim (návrhy, které se zachovaly ke stavbě kostela sv. Františka nepochybně můžeme spojovat právě s Orsim, plány pocházejí někdy z roku 1679 a jsou na nich patrné difference mezi Orsim a Matheyem). O přítomnosti Jeana Baptisty Matheye na stavbě již 2. prosince 1679 svědčí záznam v Pospíchalově deníku v němž se hovoří o tom, že byl poslán „plán našeho kostela panu Mathesovi po jeho chlapci“⁸¹. Příjem peněz za narýsované plány a pokyny je doložen k roku 1681, výplata 150 zlatých se týkala „dělání abrysu a stavební directi“ v období let 1679-81⁸². Matheyova pozice nebyla rozhodně lehká. On sám musel vyřešit nelehký úkol, umístit chrámovou centrální stavbu na stávající prostor v blízkosti Karlova mostu. Není pochyby o tom, že křížovníci nechtěli opustit tento prostor na Křížovnickém náměstí. Bylo tedy nutné, aby novostavba

⁸⁰ Vlček Pavel: Umělecké památky Prahy. Staré město/Josefov, Praha 1996, 205-208.

⁸¹ VLČEK Pavel: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, 410.

⁸² Ibidem 410.

mohla konkurovat a neztratit se vedle parleřovské Staromostecké věže či ušlechtilého průčelí jezuitského Klementina s průčelím Nejsvětějšího kostela sv. Salvátora. Tento těžký a komplikovaný úkol však mistrovsky vyřešil. Neorientovaný centrální kostel s hlavním bosovaným průčelím se obrací do prostoru náměstí. Rizalit, vrcholící trojúhelným štítem s velkým oknem (okno navíc ruší, jinak klidnou linii tympanonu), je pilastry rozdělen do tří svislých pásů. Čtvercový půdorys kostela, v rozích vykrojený, se v tomto pojetí stal vlastně monumentální základnou pro mohutnou kupoli, tvořící výraznou dominantu. Je zcela nepochybné, že francouzskému architektovi (a malíři) působícího dlouhá léta v Římě, posloužili za vzor k tomuto projektu realizované stavby jeho domnělého mistra Carla Rainaldiho na Piazza del Popolo, a to kostely Santa Maria dei Miracoli a Santa Maria in Monte Santo⁸³.

Stavbu vedl zprvu Gaudenzio Casanova⁸⁴, stavitel Orsiho, a po jeho smrti v roce 1680, ji dokončoval s největší pravděpodobností dvorní zednický mistr Giovanni Domenico Canelle a polír Šimon Steyr (doložen od 20. dubna 1679 až do roku 1681). Dne 12. prosince 1687 byl nový kostel požehnán a 27. června 1688 vysvěcen pražským arcibiskupem.

+ další
kic.

Sochy Jeremiáše a Konráda Maxe Süssnerů pro křížovnický kostel sv. Františka

7. 1. První sochy pro křížovnický kostel sv. Františka

Podle čtyř dokumentů, vyhledaných O. Kamperem v archívu křížovnického konventu v Praze, byly sochy objednány již někdy v roce 1689 v Drážďanech u sochaře Jeremiáše Süssnera⁸⁵. Ten jak již víme zemřel během práce, v první polovině roku 1690 a nyní mu můžeme zcela otevřeně přiznat tři sochy: sv. Jáchyma, sv. Anny a sv. Barbory. První dodávku třech soch pro křížovnický kostel sv. Františka dopravil Konrád Max Süssner z Drážďan v červenci roku 1690. Toto nám dosvědčuje jedna ze zpráv vyhledaných O. Kamperem, kde stojí, že matka (Anna Kristina Süssnerin) bratrů Süssnerů posílá po Konrádu Maxovi tři sochy: sv. Jáchyma, sv. Anny a sv. Martina do Prahy. V Praze Konrád Max Süssner přijímá zakázku

⁸³ MORPER Johann Joachim: Der prager Architekt Jean Batiste Mathey, München 1927.

⁸⁴ (Gaudenzio Casanova, stavitel pocházející ze švýcarského kantonu Graubünden. Od roku 1662 až do své smrti byl stavitel Křížovníků s červenou hvězdou na Starém Městě pražském); VLČEK Pavel: Encyklopedie, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, 410.

⁸⁵ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 44.

na čtvrtou sochu, skulpturu sv. Jiří. Ta byla do Prahy dovezena – podle třetího dokladu – jakýmsi Turnerem⁸⁶ (E. Christoph Turner) teprve v listopadu, vyhotovená v süssnerovské dílně nepochybně už Konrádem Maxem Süssnerem⁸⁷. V březnu následujícího roku byla záležitost čtyř soch vyřízena doplatkem za výlohy expediční⁸⁸. Velice zajímavé je, že těchto šest soch netvoří ucelenou skupinu ve smyslu uměleckého přednesu. Objevují se v nich difference, prvky jižního radikálního stylu Giovanni Lorenza Berniniho a prvky západního raného klasicismu (ten samozřejmě nalezneme u Johanna Heinricha Böhmeho). Je tady velice zajímavé, i když se jedná o bratry tvořící ve stejné dílně, že jejich práce je tak různorodá. Ale přece se na sochách objevují prvky společné pro oba dva. Sousoší sv. Anny s malou Pannou Marií a socha sv. Jáchyma jsou provázány klasickou monumentální staticností, které jsou vyrovnané v pohybu a výrazu. Na těchto dvou skulpturách slouží mírná rotace v kontrapostním postoji, jako celkové vyvážení. Naproti v sochách Konráda Maxe Süssnera, sv. Jiří, který usmrcuje saň a také v sousoší sv. Martina se skrčeným žebrákem, jsou patrné prvky radikálního dynamismu. Oba rytíři se šroubovitě vytáčejí z výklenků, všude se zračí napětí svalstva⁸⁹. I pancíře se mění ve propracované, vypjaté hrudníky⁹⁰. U těchto popsaných soch je nejvýraznější rozdíl ve způsobu jejich drapérie, která charakterizuje jejich postoj a pohyb. Drapérie obou svatých rytířů divoce vlaje a vzdouvá se v cípech, kde rozbíjí uzavřený celek obou světců. Šat, zvláště lemy jejich plášťů se různě klikatí a vytvářejí nerovnoměrný a nesourodý celek. Naproti tomu u sousoší sv. Anny s Pannou Marií a sochou sv. Jáchyma, obstarává roucho pevnou vazbu statutárního celku, zaokrouhlující siluetu v jednoduchý uzavřený obrazec⁹¹. Drapérie u sochy sv. Jáchyma a sousoší sv. Anny nejsou pojaty jako u obou soch svatých rytířů. To znamená, že jejich drapérie nevyjadřuje takovou míru pohybu a činu, ale akcentují jen tělesné objemy, kolem kterých se drapérie jemně obtáčí a pak lehce padá na zem. Jeremiáš na nich uplatnil drapérii, která vytváří dekorativní jemně členěné řasy, mísovité záhyby, půvabné kaskády a elegantní smyčky.

⁸⁶ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 44.

⁸⁷ Ibidem 44-45.

⁸⁸ Ibidem 45.

⁸⁹ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha, 1958, 95.

⁹⁰ Ibidem 95.

⁹¹ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 46.

7.2. Sousoší sv. Anny s malou Pannou Marií a socha sv. Jáchyma

Právě sochy Jeremiáše Süssnera jsou vytesány ve velmi klasickém stylu, připomínající francouzské vzory. Jeremiáš se jeví, zvláště pak na sochách obou Mariiných rodičů, jako stoupenec klasicismu vyspělé ražby. Povšimněme si proporcí vysoce přepásaných dlouhých figur, s poněkud malými hlavami na vysokém krku (to nás upomene na drážďanské alegorie čtyř ročních dob). Jedná se o skulptury s antikizujícím nábojem, který je příznačný pro umění královského dvora ve Francii. To se nám může jevit právě na oněch dlouhých krcích s malými hlavami a silně antikizujícími obličejích. Na sousoší sv. Anny s Pannou Marií [30], můžeme postřehnout spíše spodobnění vznešené římské matrony⁹². Jako by mu právě posloužili za předlohu staré antické skulptury, toliko právě vyhledávané v dvorském pařížském umění. Sv. Anna s dcerou Marií, dalo by se říci, hnedle antická skupina – děvčátko Maria, dřívější Nymfa, Anna jako Vestálka. Obě postavy jsou vroucně sloučeny do skupiny. Roucho je jako cvrčící či padající řeka záhybů a voláneků různě se vlnících, obtáčejících se kolem jejich jemných těl. Poklidná hlava sv. Anny se v bohatě složitých záhybech roucha, s lehounce naznačeným úsměvem něžně sklání a pohlíží k malé Panně Marii, která její pohled opětuje, ale směrem vzhůru. Panna Marie zdvihá svou levou paži směrem k matce, přičemž sv. Anna pokládá svoji otevřenou dlaň na Mariino rameno. Naopak pravice Panny Marie nadzdvihává své bohaté roucho, aby se tím mohly vytvořit „příšťalovitě“ či „trubkovitě“ záhyby, které ve hře světla a stínu umocňují ještě více „rýhování“ či lépe „žlábkování“ roucha. Tak jemné a oblé stezky, jenž roucho vytváří, se jak jen to je možné vzpínají, zabočují a uzavírají či ohraničují hluboce sklouzávající doliny roucha. Zvrásňují se, zvláště pak u stehů a paží, abychom zřetelně ucítili, jak měkké záhyby pokrývají uzavřenou konturu těl. Klouzavě obepínající stezky se nikdy neodpoutávají od těla, ale naopak se vždy navracejí a uzavírají strukturu roucha. Možný předobraz bychom mohli hledat u Johanna Heinricha Böhmeho, u jeho nedochované sochy Justicie v Drážďanech⁹³. Sousoší matky s dcerou tvoří dokonale uzavřený celek. Roucho Panny Marie, jakoby tvořilo součást roucha její matky sv. Anny. Sousoší tvoří dokonale vyrovnanou kompozici, jenž plně respektuje tvar a povahu niky, pro niž byly zhotoveny.

Ještě zřetelněji na nás působí druhá socha z řady, skulptura sv. Jáchyma [31], stojící v nice vedle kazatelny. Druhý rodič Panny Marie sv. Jáchym, stojící v kontrapostu, zakládá

⁹² BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 47.

⁹³ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 97.

levou ruku v bok a pravou se pevně opírá o svoji hladkou hůl. Postoj světce je klidný, ale umožnil sochaři dostatek příležitosti, aby uplatnil pohyb drapérie⁹⁴. S doleva natočenou hlavou se pohledem sklání na své levé rameno. Bohatě pojeté kaskádovité roucho, zahaluje kompletně celou postavu světce. Stejně jako u sousoší se Sv. Annou a Pannou Marií, zde slouží jeho šat jako uzavírající prvek celé postavy. Na světcově vypracovaném a mohutném těle rozehrává roucho dokonalý koncert záhybů, prohlubní, kaskád a jiných pohybujičích elementů. Vytváří dojem rozbouřeného moře, na němž se všemožně vše točí, vzpíná či jinak kroutí. Skutečně od jeho levého ramene, se mohutný šat rozhání po celém těle. Bohaté roucho světce, táhnoucí se od levého ramene přes silnou hrud', se láme o jeho pravou ruku, kterou se opírá o svoji hůl, aby se nakonec ve větších záhybech lehce snesla za světcova rozkročená chodidla. Roucho svým pojetím budí zcela nesourodý prvek záhybů a propadlin, ale i přes tuto roztržitost je světcovo roucho dokonale vyváženým a uzavřeným celkem. Novinka zde použitá, a přeci již známá z Weißenfelsské skupiny postav oltáře od Johanna Heinricha Böhmeho, kterou vytvořil pro Weißenfelskou zámeckou kapli v letech 1675 až 1680, jsou kaskády oblých lemů roucha, snášejíci se od pravé a levé ruky dolů⁹⁵. Další novinkou a přece již známým prvkem, jenž jsme mohli spatřit na Böhmově schneebergském Mojžíši, dříve se nacházejícího v kostele sv. Wolfganga z roku 1668, je silně vlnící se vous, který „proráží“ klidné záhybové toky⁹⁶.

Podobnost můžeme naleznout na hlavě sv. Pavla, v bruselském kostele sv. Guduly, od Jerôma Duquesnoyi z let 1644 až 46⁹⁷.

Sv. Jáchym poukazuje na ohnivý temperament, který v plné síle tvaru je ukryt v tak mohutné postavě světce.

7. 3. Skulptury rytířů od Konráda Maxe Süssnera

Podle dokladů tedy víme, že sochy sv. Jáchyma, sv. Anny s Pannou Marií, sv. Martina a sv. Jiří byly objednány někdy v roce 1689 v Drážďanech. Jeremiáš Süssner měl zemřít 5. června 1690. Koncem měsíce, podle dokladu z 30. června toho roku, byl Konrád Max Süssner pověřen matkou Annou Kristinou dodávku již hotových tří soch (sv. Jáchyma, sv. Anny a sv. Martina). Do Prahy tři první skulptury přiváží o měsíc později 30. července 1690. Zde přijal

⁹⁴ NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 194.

⁹⁵ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 98.

⁹⁶ Ibidem 98.

⁹⁷ Ibidem 98.

sjednanou sumu a domluvil doplatek za dodání čtvrté sochy sv. Jiří. Tato skulptura se v Praze objevuje na podzim roku 1690, dovezená tamním drážďanským měšťanem Christophem Turnerem. Je nepochybné, že tuto skulpturu již kompletně zhotovil Konrád Max Süssner.

Oba svatí rytíři působí, oproti předešlým skulpturám Mariiných rodičů, svým dynamickým pohybem a svojí neuzavřeností celku velice radikálním pojetím Berniniho dynamičnosti. Oba rytíři se vyklánějí ze svých nik, jakoby prorážely prostor do něhož jsou zasazeny. Působí zcela opačným dojmem než oba rodiče Panny Marie. Ti svým pojetím zcela odpovídají prostoru, do kterého jsou umístněny a nijak jej radikálně nenarušují, ba naopak žijí s ním v harmonii.

Sv. Martin se žebrákem [32] tvoří silnou prostorovou skupinu, která by se k celkovému dojmu dala nahlížet ze všech stran. Mezi nohama světce se směrem dopředu krčí schoulená, takřka nahá postava žebráka. Figura vystupuje energicky z výklenku a poutá na sebe světlo, které klouže po smyčkách prudce vzdouvajícího šatu a vypracovaného svalstva⁹⁸. Světec se přitom vymršťuje vzhůru jako rovný a svištící šíp, vytáče se přitom tak daleko, že sklánějící se hlava rytíře stojí za pravým ramenem. K tomu se ještě přidává obloukové napětí postavy. Toto napětí začíná od špičky pravé nohy, pokračuje přes tělo světce až k chocholu jeho ostré helmy. Obloukové napětí postavy vyvažují rovnoběžně vystrčené paže rukou, jimiž roztrhává, velice dynamicky a živě, své roucho, aby se o něj podělil se skrčeným žebrákem. K pažím se přidává úhlopříčně postavená propnutá pravá noha sv. Martina, se zdvíhající levou rukou žebráka. Velice dynamický pohyb světce, podtrhuje jeho velice vlající a neklidné roucho, vystřelující od postavy. Divoká bouře konkávkonvexních záhybu, vlnovitě se klikaticích vytváří bohatou hru světla a stínu pláště světce, jenž se mu snáší od pravého ramene dolů. Svůj plášť, přebujelý svazek plaménkujících záhybů, pŕlí ve dví. Prostřednictvím této skulptury se ponořujeme přesně do okamžiku, kdy světec svými silnými pažemi roztrhává svůj plášť. Skoro bychom mohli uslyšet charakteristický zvuk, jenž vydává látka při roztržení či bychom možná mohli uslyšet i zvuk, který vydávají ruce či paže při prudkém, možná až šavlovitém pohybu – švihu. Využívá zde celou plnost síly a pomáhá každou možností k všestrannému účinku. Skutečně tímto ztvárněním se dostává dále nežli bratr Jeremiáš Süssner či jejich mistr Johann Heinrich Böhme nebo jejich současník Georg a Paul Heermannové. Opravdu na nás může dýchat vliv radikálního římského baroku Giovanni Lorenza Berniniho a jeho pokračovatelů. U Jeremiáše Süssnera byl pohyb více strnulý, u Johanna Heinricha Böhmeho zůstal pohyb uvězněn v kameni a u Georga Heermanna byl onen pohyb příliš těžkopádný⁹⁹.

⁹⁸ NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974, 194.

⁹⁹ ASCHE Siegfried: drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 105.

Obzvláště nás to může odkázat na vysoce dramatický „doprovod“ postavy, prostřednictvím jeho plaménkujícího pláště. Konrád Max Süssner se tu jeví jako virtuózní pán tvarů. Dokonalou svalovou výstavbou těla svatého rytíře vyzdobuje železným pancířem, jenž mu chrání ramena. Boky obepínají šupinové pásy a nohy zdobí jednoduché sandály. I přes jasný opak temperamentu mezi bratry se objevují spojující prvky jejich tvorby. Příbuznost nalezneme na záhybové modelaci, hlavně na menších místech, jako je šátek na hlavě žebráka, šňůrky sandálů či „nabrání“ roucha světcovou levačkou.

Druhý světec sv. Jiří usmrcující draka [33], je neméně dokonalé sochařské dílo. Není tolik podroben „esovce“ jako je sv. Martin, za to vyrůstá přes prostor niky nahoru do výšky. Světec velice silným pohybem vráží diagonálně vzpínající se oštěp do chřtánu draka. Opět stojí světec diagonálně na rovině, a přitom překračuje draka. Postava je k nám tentokrát čelem a zcela respektuje prostor niky. O průnik mimo ní se postaral ostrý oštěp a vysoce položená ruka, kterou jej drží. I přesto že je světec svázán svou nikou, zachovává si sílu, s níž se vrhá do prostoru. Pod vysoce zdviženou pravou paží se točí, všemožně přetáčí a pohybuje jeho plášť. Ještě velkoryseji je světec „ozdoben“. Na krásné, pompézně peřím vyzdobené přilbici se nachází ještě. Z loriky a z pancéřových krytů ramen na nás vzhlíží hlavy lvů. Neopomeňme na různé ozdoby na řemíncích a tkaničkách. Opět se zde opakuje silné vypracované atletické tělo světce, jako tomu bylo i u sv. Martina. Páskový ornament zesiluje hru světla a stínu ve prospěch plnosti pohybu. Motiv zaobleně točícího šatu byl velice příbuzný Johannu Heinrichu Böhmemu na Stollberském ukřižovaném z roku 1662 a o deset let mladšímu Kristu na Höcknerově epitafu¹⁰⁰. Tito dva svatí rytíři, velice radikální skulptury srovnatelné s nejpokrokovějšími díly římského baroku Giaovanni Lorenza Berniniho či Alessandra Algardiho, jsou jedinými dynamickými sochami z celé jejich produkce.

7. 4. Společné skulptury sv. Barbory a sv. Kateřiny

Pražská dodávka süssnerovské dílny se neomezila pouze na čtyři sochy, zachycené v nalezených dokladech. Celou šestici nám známých soch uzavírají dvě ženské skulptury světic, jenž stejně jako oba rodičové Panny Marie, tak i oba svatí rytířové opanují prostor chrámových nik. U těchto světic není tak „jednoduché“ určit autora každé jednotlivé sochy. Podle všeho platí, že skulpturu sv. Barbory [34] vyhotovil Jeremiáš Süssner a postavu představující

¹⁰⁰ ASCHE Siegfried: drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 106.

sv. Kateřinu [35] bratr Konrád Max Süssner. Zde se nemůžeme tak jako v předešlém případě odvolávat na žádné objednatelské účty nebo jinou dokumentaci, protože se žádná nezachovala.

Skulptura první svaté mučednice nás odkazuje na uměleckou činnost přímo v Drážďanech, kde jako ještě mladý a začínající mistr Jeremiáš Süssner pracoval. Jistě směřujeme ke čtveřici alegorií čtyř ročních období, jež vytvořil během let 1680 až 1683. Nás z této čtveřice by měla nejvíce zajímat postava třetí, socha představující alegorii Podzimu. Alegorie nesla tak jako pražská světice stejné rukopisné znaky. Skutečně bychom mohly mluvit o obměně, nežli o nově pojatém kusu¹⁰¹. Jak alegorie, tak sv. Barbora, měla podobná někdy až stejná gesta. Strukturou roucha si byly rovněž velmi podobné. Pohyby byly velmi jemné a klidné a z obou těchto soch vyzářovala lehká elegance a vážnost. Sv. Barbora i alegorie Podzimu jen lehce a klidně natáčely hlavy napravo, k odhaleným pravým ramenům a s nepatrným úsměvem pohlížely na své atributy, které držely ve svých pravačkách. Obdobný byl jejich postoj, nijak dynamický, ba naopak velice klidný. Obě sochy byly natočeny ve velice mírné esovce a svoji hmotnost přenášely na svá pravá chodidla, kdežto levé nohy byly mírně pokrčeny a nepatrně předkročeny. Podobnost můžeme nalézt i ve výstavbě jejich ušlechtilého roucha. I když je patrné, že roucho sv. Barbory je vyváženější a možná mistrněji vyhotoveno, nežli roucho její drážďanské nedochované sestry. Je zcela nepochybné, že jej musela zhotovit stejná ruka umělce. Podoba roucha u obou ženských postav byla zcela nepopíratelná, od jejich levých ramen sklouzávaly ve více či méně silných tocích záhyby jejich rouch. Hlavní proud linií sklouzával od levých ramen dolů a půlily se ve dvě. První proud sklouzával mezi levou rukou a levým prsem dolů na břicho, kde vytvářel mohutnou kaskádu záhybů. Druhý proud směřoval nad i pod prsy ženských soch k pravé pozdvižené paži, přes níž pokračoval celý mohutný pás roucha. Pás, vlásenkově zalamovaný tenký šat a klikatka přilehlých lemů s třásňovými okraji se snášel dolů, kde se rozbíjel o nepatrně předkročnou levou nohu a lehce padal na podstavec. Skutečně to nemůže být náhoda, že by sv. Barboru nezhotovil stejný umělec, který vytvořil drážďanské alegorie (či spíše alegorii představující Podzim). Skutečně největší rozdíl, který jsme mohli mezi těmito sochami nalézt, byla jejich atribuce. Místo hroznů, jež držela v pravé ruce drážďanská alegorie, nese naše sv. Barbora pohár korunovaný nejsvatější hostií. U své mírně předkročené levé nohy, přidržuje světice svůj další atribut, jímž je meč. Ten je obepnut palmovou ratolestí, která upozorňuje na mučednickou smrt světice. Její starší drážďanská sestra v podobně mírně pozdvižené levici třímála svazek fíků. Co je pro nás nej-

¹⁰¹ ASCHE Siegfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1961, 99.

důležitější, je fakt, že nemáme žádný doklad o tom, kdy mohla být sv. Barbora zhotovena. Můžeme se jen dohadovat zda skutečně nemohla nějakým způsobem patřit do skupiny alegorií pro palác ve Velké zahradě v Drážďanech. Zda mohla vzniknout již v době, kdy byly zhotoveny čtyři alegorie je zřejmě velice odvážné říci, ale jak nadhodil O. J. Blažíček¹⁰², že socha mohla vzniknout již před hlavní objednávkou čtyř předešlých soch, tak i po dodávce. Podle toho co bylo navrženo, byla by socha sv. Barbory nutně z doby před Jeremiášovou smrtí roku 1690 a pak není vyloučeno, že by to byla prvá zkušební objednávka opatrných stavebníků, po níž teprve následovala známá čtveřice.¹⁰³ Proto nám může nahrávat rovněž fakt, že skulptura sv. Barbory je podstatně menší, než skulptura představující sv. Kateřinu či ostatní sochy z řady v křížovnickém kostele sv. Františka na Starém městě.

Ze šesti soch [36] zhotovených pro křížovnický kostel sv. Františka, je skulptura sv. Barbory nejvíce podobné sousoší sv. Anny s malou Pannou Marií. Sv. Anna, jakož i křesťanská mučednice jsou v mírném esovitě prohnutém postoji. Rovněž sv. Anna svoji celou váhu přenáší na pravou nohu a stejně jako sv. Barbora, svou levou nohu jemně nadzdvihává a pokrčuje. V bohatosti svých rouch si rovněž odpovídají. Bohaté kaskádovité záhyby lemů se volně snášejí na podložku. Lehce naznačený úsměv by rovněž mohl odpovídat sv. Barboře či možná ještě lépe její straší drážďanské sestře. I sv. Anna sklání svoji hlavu lehkým pohybem doprava, aby se místo na atribut jako dvě „sestry“, podívala na svoji dceru. Gesto matky Panny Marie, jež se levou rukou lehounce dotýká pozdvižené levé paže své dcery, připomíná gesto sv. Barbory, jenž zase pravicí drží svůj kalich. Právě toto výrazové pojetí je zase bližší pražské skupině soch.

Druhá světice, poslední z pražské zakázky vytvořené v saských Drážďanech, je postava představující křesťanskou mučednici a světici sv. Kateřinu. U této skulptury je stejně jako u předešlé sochy svaté mučednice problém s datací jejího vzniku. Rovněž není přímých zpráv a chybí i jakýkoliv doklad o objednávce. Stejně jako sv. Barbora, mohla být i tato skulptura vyhotovena před nebo i po hlavní dodávce čtyř hlavních soch. Nebylo zcela jasné, kdo skulpturu zhotovil. Nyní se má všeobecně zato, že sochu vyhotovil Konrád Max Süssner. Nemůžeme ale ignorovat fakt, že se práci na této soše Jeremiáš Süssner mohl podílet. Jednoduše mohl před svou předčasnou smrtí na této soše začít pracovat a dokončit jí mohl jeho bratr Konrád Max Süssner. Nalezneme zde velké množství detailů, které by tuto domněnku mohly potvrdit. Není zde sice prudkých pohybů a vášnivého vzrušení, ale pevná kázeň celkově se-

¹⁰² BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 49.

¹⁰³ Ibidem 49.

vřené sochy Barbořiny se liší od plavného uvolnění, jež charakterizuje sochu sv. Kateřiny¹⁰⁴. Stejně jako u zničené skulptury Flory, jež se nacházela v sale terreně v paláci ve Velké zahradě, objevuje se i u sv. Kateřiny širší postava s rozšiřujícími se boky. Mohla by se rovněž přiřazovat k dílům Jeremiáše Süssnera, pro svoji velice klidnou postavu, jež se pohybuje jen s pomocí lehce kolébající předkročené pravé nohy. Jelikož sv. Kateřina tvoří pandán k soše sv. Barbory, je ve svém pohybu zrcadlově otočená. Rovněž je sv. Kateřina v mírném esovitém prohnutí, svou hmotnost tentokrát přenáší na svoji levou nohu a hlavu, stejně lehounce, natáčí na levou stranu. Pravou rukou se přidržuje o poškozené, z poloviny zlomené kolo povozu a svou levou ruku s ušlechtilým a jemným gestem pozvedává lehce nad svá prsa. Rovněž podobnost spodního roucha ukazuje na sousoší se sv. Annou a Pannou Marií. Co ale poukazuje na Konráda Maxe Süssnera je drama ve výrazu, jež z této skulptury světice vyřazuje. Právě dynamičnost jejího roucha nás přímo odkazuje na pláště obou svatých rytířů. Rozevláté roucha, které se vzpíná od levé strany zad je stejně bouřlivé a kaskádovité jako u sv. Martina či sv. Jiří. Přes horní část pravé paže začíná hluboce vykrojené svrchní roucha, v němž se objevuje bouřlivě kroužící pohyb látky. Právě tento dynamismus určuje, že skulptura světice musí jednoznačně pocházet z ruky Konráda Maxe Süssnera. Moment jakoby všechny tři jeho sochy nestály uvnitř skličujícího uzavřeného prostoru niky, nýbrž jako tři žijící postavy stojí uprostřed krajiny plné živlů. Sv. Kateřina jakoby odvracela svoji hlavu před silným větrem, jež se opírá do jejich zad.

7. 5. Zhodnocení – Sochy jedné sochařské dílny

Všech šest soch od Jeremiáše a Konráda Maxe Süssnera tvoří jejich vrcholnou tvorbu, jež se zachovala v takřka neporušeném stavu (chybějící prsty u žebráka sv. Martina a u sochy sv. Kateřiny) do dnešních časů. Je téměř pravděpodobné, že ani jeden z bratrů v Praze netvořil a Jeremiáš Süssner v Praze vůbec nikdy nebyl. Přes všechny odlišnosti je nepochybné, že oba bratři znali svoji sochařskou práci navzájem. Na všech skulpturách nalezneme dokonale odvedenou precizní práci, zájem o detail či jejich výraz je základní a nezbytnou předností. Je vlastně zajímavé vidět u dvou přibližně stejně starých bratrů, tvořících ve stejné sochařské dílně, nuance jejich tvorby. Zřejmě starší Jeremiáš Süssner jako stoupenec klasicistního až antického výrazu jeho děl a jeho bratr Konrád Max Süssner tvořice v duchu nejpokro-

¹⁰⁴ BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 48.

kovějšího římského baroka Berniniho rázu. Tři sochy od Jeremiáše Süssnera, skulptury obou rodičů Panny Marie a sv. Barbory, jež svým pojetím přísně zapadají do chrámových nik, se zcela podřizují vymezenému prostoru a nijak jej nenarušují. Na druhou stranu radikálně dynamické skulptury od Konráda Maxe Süssnera jen obtížně dodržují svůj předem připravený a přikázaný prostor. I přes všechny odlišnosti, objevují se na sochách společné prvky. Tak ku příkladu šátek na hlavě žebráka ze skupiny sv. Martina, tak to pojatým způsobem, jej ztvárnil Jeremiáš Süssner na bohatém rouchu sv. Jáchyma u jeho v bok zalomené levé ruky. Dále nesmíme opomenout plášť, který drží ve své pozdvižené levé ruce, o nějž se dělí se žebrákem. Stejně nesmíme opomenout podobný výraz a jemnou práci na obličejích všech zmiňovaných soch či na podobnost plastičnosti a tvar rukou svatých rytířů s v bok opřenou levou ruku sv. Jáchyma. To nás právě utvrzuje v tom, že oba bratři museli znát svoji práci navzájem.

Umělecká tvorba Jana Kašpara, Matěje a Jeremiáše Süssnera v severozápadních Čechách

8. 1. Činnost v Zákupech

8. 1. 1. Stručná historie zákupského zámku

V Zákupech stojí původně renesanční zámek Berků z Dubé z let 1548 až 1552. V roce 1573 vyhořel, ale byl rychle obnoven. Roku 1612 přešlo panství do rukou Novohradských z Kolovrat, za nichž byl zámek poničen císařskými vojáky, opět pak roku 1638 Švédy.¹⁰⁵ V roce 1632 panství vyženil sasko-lauenburský vévoda Julius Jindřich († 1689). Při selských bouřích, nebyl zámek nějak vážně poničen a dokonce v roce 1680 se stal prvním vězením vůdců rebelantů. V roce 1683 byl přestavěn a restaurován. Zde se pak objevuje jméno sochaře a stavitele Jeremiáše Süssnera. Právě na náklad sasko-lauenburského vévody Julia Františka (Julia Franze), syna Julia Jindřicha, měl v roce 1683 v Zákupech vyrůst rozsáhlý komplex

¹⁰⁵VLČEK Pavel: Encyklopedie českých zámků, Praha 1997, 257.

staveb, jejímž stavitelem byl právě zmiňovaný Jeremiáš Süßner [37]. Tento stavitel se měl již dříve podílet pro stejného pána na stavbě jeho rezidence v Ostrově u Karlových Varů¹⁰⁶.

8. 1. 2. Terasy a jejich výzdoba

Zde byla vyhotovena v letech 1680 až 1690 podle plánů Jeremiáše Süßnera na raně barokních stupňovitých terasách s balustrádami a nikami plastická výzdoba karyatid [38], [39] a [40]. Jsme rovněž zpravováni, že tuto činnost měl provádět až od roku 1683¹⁰⁷.

Zahradní terasy se nacházejí po levé straně při hlavní přístupové cestě k zámku [41]. Terasami se otevírá průhled do hlavní zámecké zahrady. Sochařská výzdoba teras se skládá z dvaatřiceti karyatid [42], jenž vytvářejí iluzi nosného prvku obou teras. Dvaatřicet karyatid je v patrech obou teras rozděleno ve dvě. Takže čistě jednoduše je šestnáct karyatid na dolní části a stejný počet je i v horní části terasy. Samy skulptury se dělí ještě na osm „sousedů“ tvořící pár a čtyřicet samotných „soch“. Vertikálně jsou terasy a karyatidy „rozděleny“ prostupujícím schodištěm, jímž se dostaneme z horní terasy zámku do hlavní zahrady. Karyatidy působí lehkým až střídavým dojmem. Jejich vzdušnost podporují kužely balustrády nad nimi. Celá sochařská výzdoba je ve velice zuboženém a chaotickém stavu [43]. Karyatidy jsou „opadlé“, ne zřídka jim chybí části fragmentů. Ještě horší je však stav teras a hlavně jejich balustrády. Chybějící velká část kuželů, „nahrazených“ dřívky, působí smutným a ubohým dojmem. To celé podtrhuje „zpevnění“ celé balustrády pomocí drátů, které přidrží celou část terasní výzdoby. Horní část terasy směrem k hospodářskému dvoru je nejvíce sešlá. To celé podtrhuje „hromada“ architektonických částí zábradlí na horní terase. Nynější havarijný stav teras se nedá porovnat se stavem, který ukazují fotografie ze 70. a 80. let 20. století. Bohužel všechna díla v severozápadních Čechách (Ostrov nad Ohří a klášter Teplá), spojená se jménem Süßnerů jsou v podobně neutěšeném stavu.

¹⁰⁶ POLÁK Josef: Činnost umělecké družiny Josefa Navrátila v Zákupcích a Ploskovicích v letech 1850-1853, in: *Časopis XI*, Praha 1938, 414.

¹⁰⁷ ZUMAN František: Dvě zaniklé sklárny na panství zákupské zámecké zahrady, in: *ČSPSČ XLVII*, Praha 1939, 87.

8. 1. 3. Spekulace o architektovi pracujícím na terasách

Tradičně jsou terasy zámku v Zákupích připisovány drážďanskému dvornímu sochaři Jeremiášovi Süssnerovi. Stavba zámku v roce 1683, jenž měl provádět, nenachází však žádné potvrzení v tehdejších pramenech. Zcela vyloučit činnost Jeremiáše Süssnera pro Zákupy (nejspíše pro právě zařizovanou zákupskou zahradu) ovšem nemůžeme, neboť ten měl v roce 1683 za sebou zřejmě už jakési práce vykonané pro Julia Františka – dne 21. května 1683 totiž saský kurfiřt Jan Jiří III. listem z Drážďan žádal Julia Františka, aby mu tohoto svého „poddaného Jeremiáše Süssnera z Ostrova“, který byl Janu Jiřímu doporučen, poslal do Drážďan, kde by se Süssner usadil či po několik let tu setrval a zhotovil tu pro kurfiřta 16 soch, jakož i další sochařskou práci¹⁰⁸.

Podle listu z archivu Národního muzea signované pod č. F 144, Ostrov n. O., by se jméno Jeremiáše Süssnera mohlo vyskytnout náhodou. Mohlo se klidně jednat o některého dalšího příslušníka už tak dost rozvětvené ostrovské rodiny. Zejména by se mohlo jednat o grotiéry Jana Kašpara Süssnera či to mohl být Matěj Süssner nebo to mohlo být jméno jiného člena rodiny, pracujícího jako vrchnostenský úředník, jenž by v Zákupích případně působil. Na možnost záměny s ostrovskými úředníky či grotiéry Süssnery upozornila již V. Wachsmánová¹⁰⁹. Pro Jana Kašpara Süssnera může hovořit fakt, že měl pracovat na sochách v premonstrátském klášteře v Teplé, kde měl vytvořit možná až šest soch, o níž se budu podrobněji zmiňovat později.

Vedle toho by se zřejmě mohlo jednat i o úplně někoho jiného. Mohlo se jednat sice o Jeremiáše Süssnera, ale ne braniborského dvorního sochaře, jenž tvořil v drážďanské Velké Zahradě, pruském Oranienburgu či pro křížovníky na Starém městě pražském, ale o příbuzného stejného jména a tvořícího v okolí Ostrova nad Ohří¹¹⁰.

Mohly bychom tedy říci, že musíme rozlišovat Jeremiáše Süssnera – stavitele a sochaře. Vedle toho se zde ještě objevuje jméno písaře, syna panského zřízence a stavitele Jeremiáše Süssnera, Zachariáše Süssnera¹¹¹.

¹⁰⁸ MACEK Petr – ZAHRADNÍK Pavel, Zámecký areál v Zákupích, in: Průzkumy památek II/1996, Praha 1996, 12.

¹⁰⁹ WACHSMANOVÁ Viktorie: Život a dílo Abraháma Leuthnera, in: Památky archeologické XXXXII, Praha 1946, 38.

¹¹⁰ ASCHE Sigfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960, 197.

¹¹¹ ZUMAN František: Dvě zaniklé sklárny na panství zákupské zámecké zahrady, in: ČSPSČ XLVII, Praha 1939, 87.

8. 2. Stavby dalších členů rodiny

8. 2. 1. Činnost v Ostrově nad Ohří

V Ostrově jsme se mohli seznámit s podobou mladší „francouzské zahrady“, vznikající na místě dřívější manýristické, v rozpětí let 1693 až 1696 (1700), jen ze série zachovaných vedut. V této době totiž pracoval v zahradě nejdříve Matěj Süssner a od roku 1696 Jan Kašpar Süssner, doložena je rovněž účast Jeremia Süssnera či možná spíše Jeremiáše Süssnera. Není však zcela jasné zda se jedná o architekta či sochaře. V úvahu mohou připadat oba, ale spíše se jedná o sochaře. Okolo roku 1680 byl Jeremiáš Süssner již vyučeným sochařem a mohl zde pracovat u svých příbuzných v Ostrově nad Ohří (Schlackenwerth)¹¹².

A. Gnirs uvádí v Lexikonu Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmälen in den Bezirken Tepl und Marienbad Jana Kašpara Süssnera, jako sochaře činného v Ostrově kolem r. 1704¹¹³.

S Janem Kašparem Süssnerem je spojeno budování tamní zahrady „francouzského“ typu i stavba zámečku [44] a [45] u tzv. Bílého dvora, nazývaného Palác či zámek prince [46], [47], [48] [49] a [50]. Areál vyrostl hned vedle tzv. Bílé brány. Pro nás jsou důležité dvě stavby, na kterých měli spolupracovat ještě s Johannem Sockem (Sockhem). V novější historicko-umělecké literatuře se jménem Jan Kašpar Süssner již nesetkáváme. Z doby kdy byl zámek dostavován je zmíněn již jen Johann Sock (Soch)¹¹⁴.

První budova se nachází po pravé straně, před vlastním vstupem do Bílé brány, veliká, třípatrová dispozice sloužila v 70. a 80. letech 20. století jako zvláštní škola¹¹⁵ (nyní se v ní nachází střední průmyslová škola). Stavba je klasické zámkové dispozice, na půdorysu obdélníka s vlastním centrálním „dvorem“, který obepíná. Další budovu, nalezneme přímo po vstupu na tzv. Bílý dvůr. Ten se nachází při levé straně od vstupu Bílé brány. Jedná se o dispozici připomínající typ římské vily (z hlavního čela stavby nám vzdáleně připomene pražský zámek v Tróji). Stavební dispozice zámečku leží na zajímavém půdorysu písmena „J“. Podle dochovaných vedut je stavba v téměř stejném stavu (ve smyslu stavební dispozice) jako při stavbě

¹¹² BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, Praha 1939, 50.

¹¹³ Ibidem 50.

¹¹⁴ KUČA Karel: Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku, IV. Díl MI-Pan, Praha 2000. + VLČEK Pavel: Ilustrovaná Encyklopedie českých zámků, Praha 2001.

¹¹⁵ POCHÉ Emanuel: Umělecké památky Čech K/O, Praha 1982, 558.

ke konci 17. století. Hlavní změna je jen ve formě střechy. Stavba je poměrně v dobrém stavu, ale na okolních zahradách je ještě znát následek tragických záplav z léta roku 2002. Před samotným hlavním průčelím je umělá nádržka či bazének. Stavba působí okázalým a ušlechtilým dojmem, který v nynějším stavu věcí bohužel zřejmě těžko doceníme.

Musíme se však vrátit k zahradě „francouzského“ typu. Ta vznikala v rozpětí let 1693 až 1696 (1700) a tam je již jméno Jana Kašpara Süssnera nepopíratelné. Nejdříve pracoval na zahradní výzdobě Matěj Süssner a od roku 1696 Jan Kašpar Süssner, doloženou máme také účast Jeremia (či lépe Jeremiáše Süssnera)¹¹⁶. Zde se pak nabízí otázka, kdo měl být onen Jeremias Süssner. Podle datace se spíše jedná o Jeremiáše Süssnera - stavitele, jenž mohl budovat ony stupňovité terasy na zámku v Zákupích. Dále je zajímavé, že se na pracích „francouzských“ objevuje postava Matěje Süssnera, kterému je rovněž připisováno autorství architektonické výzdoby v Zákupích. Nakonec musíme vzít i v potaz jméno Jana Kašpara Süssnera, který se také mohl podílet na architektonických pracích v Zákupích.

8. 2. 2. Činnost v premonstrátské klášteře v Teplé

Premonstrátský klášter v Teplé je spojen s nám již známým sochařem Janem Kašparem Süssnerem, jenž zcela jistě působil v Ostrově nad Ohří¹¹⁷. Je velice pravděpodobné, že od tohoto ostrovského grotiéra či architekta jsou čtyři, ale možná až šest nám známých samostatných soch. Autorství je rovněž přisuzováno Johannu Wirknerovi. Všechny skulptury se nacházejí mimo klášterní areál. Necelých dvacet metrů před hlavní vstupní branou, vedle křížovky ve tvaru „T“, směrem na Horní Kramolín se nacházejí první dvě sochy. Jedná se o sochy sv. Floriána z roku 1703 a sv. Jana Nepomuckého z roku 1726 (u těchto skulptur světců bychom měli být na pozoru, protože literatura se vyslovuje spíše pro čtyři). Pro nás jsou však důležité čtyři sochy: bl. Hroznata, Immaculata, Kristus Trpitel a sv. Juda Tadeáš. Za tyto skulptury měl obdržet severočeský sochař Jan Kašpar Süssner částku 120 zlatých, tedy 30 zlatých za každou¹¹⁸. Sochy se nenacházejí v areálu kláštera, ale jsou od něj vzdálené cca 300 až 400 metrů. Čtyři sochy pocházejí z roku 1704 a vytvářejí při hlavních přístupových cestách ke klášteru pomyslný kříž. Bl. Hroznata se nachází směrem na západ, Immaculata na sever, Kristus Trpitel na východ a sv. Juda Tadeáš by se měl patrně nacházet na jihu. V nejdůležitěj-

¹¹⁶ VLČEK Pavel: Ilustrovaná Encyklopedie českých zámků, Praha 2001, 404-405.

¹¹⁷ GNIRS Anton: Lexikon Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmäler in den Bezirken Tepl und Marienbad, Augsburg 1932, 459-461.

¹¹⁸ ASCHE Sigfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960, 197.

ším směru na obec Horní Kramolín, je po takřka čtvrt kilometru umístněna socha zakladatele kláštera bl. Hroznaty. Ten třímá v levé paži model hlavního kostela kláštera a jeho pohled se obrací ke klášteru. Další socha, skulptura Immaculaty se nachází ve směru na obec Šafářské Domky a je rovněž natočena směrem ke klášteru. Třetí sochu Krista Trpitele nalezneme ve směru na obec Křepkovice. Poslední, postava sv. Judy Tadeáše, by se měla nacházet směrem na obec Heřmanov, v terénu jsem ji nenalezl. Přičemž poslední zmínky jsou v literatuře z počátku 80. let 20. století¹¹⁹. Je možné, že byla přemístěna či ustoupila zástavbě nebo byla zničena.

Socha zakladatele kláštera bl. Hroznaty [51], [52], [53] a [54] spočívá na vysokém, konvexkonkávě tvarovaném podstavci. Postava světce je oděna do roucha s přehozeným bohatým pláštěm, jenž obepíná celou jeho postavu. U krku sepnutý plášť se rozchází na levou a pravou stranu postavy. Pravá ruka na nynější soše chybí. Bohužel to není ojedinělý zjev, ale všechny tři (čtyři) stávající sochy jsou v torzálním stavu. O tom jak tyto skulptury mohly vypadat dříve, vypovídá stará fotografická dokumentace ze začátku 20. století¹²⁰. Původně byla pravá ruka světce zahalená do bohatě zřásněného roucha a jen nepatrně z něj vystupovala. Díky tomuto detailu, vytváří plášť bohatě zvlněnou, mocně rozbouřenou vlnu záhybů, dopadajících v mohutných kaskádách na podložku soklu. V protilehlé levé ruce světec třímá dvojvěžový model gotického klášterního kostela, jenž má symbolizovat jeho zakladatelskou činnost. Lehce nalevo natočená klidná hlava pohlíží směrem ke klášteru. Na hlavě světce se nachází jednoduchá mitra, zpod níž vystupují kadeřavé, až kudrnaté vlasy. Na tváři pak můžeme vidět lehký úsměv, snad nám naznačujíc klidnou a vyrovnanou povahu světce zakladatele. Jak je světcův plášť na přední straně co do bohatosti bouřlivě vlnovitých záhybů, tak na zadní straně jeho plášť v klidných a pravidelných vertikálách se snáší lehce dolů na zem.

Postava Panny Marie, tolik v baroku oblíbené ztvárnění Immaculaty [55], [56] a [57] je podobného uměleckého ražení jako předešlá skulptura zakladatele bl. Hroznaty. Poklidně stojící, vyrovnaná socha Immaculaty, jenž má pod nohama zeměkouli, je zahalená do bohatého, až těžkopádného roucha. Její šat je podobně formován jako u předešlé skulptury. Její spodní roucho na sebe nijak výrazně neupoutává pozornost, jen lehounce modelované záhyby šatu, který se klidně, v lehkých vlnkách snáší k nohám Panny Marie. Toto ovšem nemůžeme říci o svrchním rouchu svaté Panny. Její mohutný plášť, jenž jí od ramen přes její ruce, v mohutných záhybech celou obtáčí. Od pravé ruky se snáší či spíš lépe padá silný proud roucha,

¹¹⁹ POCHE Emanuel, Umělecké památky Čech T/Ž, Praha 1982, 46.

¹²⁰ GNIRS Anton: Lexikon Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmäler in den Bezirken Tepl und Marienbad, Augsburg 1932, 459-461.

který se v obrovské vlně záhybů obtáčí pod pasem Immaculaty k její levé straně, kde rozvíjí další pohyb roucha. Hlava je opět lehce natočená doleva a její pohled opět míří ke klášternímu kostelu. Její vlasy jsou jakoby jen lehounce rozpohybované větrem, jenž se do ní mírně opírá. Podobně jako předešlá skulptura bl. Hroznaty, i tato socha je z části poškozená. Podle starší fotografické dokumentace, se kolem hlavy Panny Marie vyskytovala „koruna“ dvanácti hvězd.

Skulptura Krista Trpitele [58], mohutná svalnatá postava trpícího muže, která je zde zahalena jen do kaskádovité roušky, jenž má kolem pasu. Podobně jako skulptura zakladatele bl. Hroznaty, i Kristus má přes záda přehozen plášť, sepjatý pod krkem. Plášť svým sevřením vytváří dva pomyslné trojúhelníky, které lehounce překrývají Kristovi silná, nahá ramena. Ruce má zkřížené, lehce nad kaskádovitou rouškou. I když je zde Kristus rovněž natočený směrem ke klášteru, nemá již takový vyrovnaný a klidný rys ve své tváři. Naopak, napravo stočená hlava na nás musí působit zmučeným a bolestným dojmem. Vousatý obličej pak doplňuje trnová koruna.

Poslední skulpturou z řady je postava sv. Judy Tadeáše [59]. Jediná z řady soch, kterou jsem v terénu nemohl nalézt, proto je mi známa pouze z fotografické dokumentace. Socha nese stejná rukopisná znamení jako tři předešlé a nijak výrazně, co do ztvárnění, nevybočuje z řady popsaných soch, jenž se nachází na čtyřech hlavních přístupových cestách ke klášteru v Teplé. Nejvíce je tato poslední popisovaná skulptura podobná soše Krista Trpitele. Socha stojí v mírném kontrastu. Světec přenáší svou váhu na levou nohu, jež je zcela zahalená do bohatého roucha. Pravá, lehounce pokrčená noha je naopak zcela odhalená a jen lehce nad chodidlem ji obtáčí zbytek roucha, které uniká z levé struktury šatu. Hlava světce je vzpřímená, nijak ji nenatáčí jako předešlé sochy. Postava je vzpřímená a upřeným pohledem se nejpravděpodobněji upírá ke klášteru. Podobně jako socha Krista Trpitele i tato má šat sepjatý kolem svých prsou a roucho se díky tomu „rozlétá“ do čtyř směrů. Pravou ruku má světec přimknutou v bok, naopak levačku má mírně pokrčenou a přimknutou k tělu.

Zbývajícím dvěma sochám se věnuji pouze okrajově, protože jak jsem se již zmínil autorem s největší pravděpodobností nebude ostrovský grotiér Jan Kašpar Süssner, nýbrž jiný nám dosud neznámý umělec. Skulptura sv. Jana Nepomuckého, kterému se zde věnuji, je typ, kdy světec stojí a v ruku třímá kříž a na hlavě nese baret. Pět hvězd jež by světec měl mít kolem hlavy chybí, ale není úplně v zachovalém stavu, takže nemůžeme vyloučit, že tam kdysi bývaly. Také chci připomenout, že tato skulptura byla vyhotovena až v roce 1726 (přitom bl. Hroznata, sv. Juda Tadeáš, Immaculata a Kristus Trpitel byly zhotoveny již v roce 1704 a

sv. Florián již roku 1703). Socha představující sv. Floriána je spodobněna jako rytíř držící ve své levé ruce žerd' s praporem. Umělecký rukopis je podobný jako u předchozích soch, takže by se mohlo jednat o umělce podobných kvalit. Diference mezi dvojicí a čtveřicí soch jsou pak zcela odlišné podstavce soch na kterých stojí. U sv. Jana Nepomuckého a sv. Floriána je mohutný konvexkonkávní sokl nahrazen jemnějším hranolovým, jen lehce tvarovaným a tak není zcela jasné, zda je mohl vytesat již zmíněný Jan Kašpar Süßner či Jan Wirkner.

Všechny čtyři sochy, potažmo šest soch jsou bohužel ve velmi neutěšeném stavu. Jistě nemůžeme vše svádět na činnost či neopatrnost člověka, ale svoji účast na zkáze mají i povětrnostní vlivy. Je velice skličující, z dochované fotografické dokumentace z počátku 30. let 20. století, jak moc sochy utrpěly v nastalém zmatku v druhé polovině 20. století. Samozřejmě to není problém jen těchto soch, ale de facto všech méně známých, ale i těch známějších památek.

ZÁVĚR

V této práci jsem se pokusil nastínit umělecké působení (čtyř či pěti členů) rodiny Süssnerů, pocházejících ze severozápadních Čech z Ostrova nad Ohří (Schlackenwerth). O rodu existuje jen sporá archivní dokumentace. Není pochyb o existenci a umělecké činnosti obou bratří sochařů, Jeremiáše a Konráda Maxe Süssnera; konkrétnější problémy se vyskytují ale u dalších umělců, tvořících pod jménem Süssner. Převážně česky psaná literatura zmiňuje jména (vesměs z okolí Ostrova nad Ohří) Jan Kašpar, Matěj a Jeremiáš Süssner. Zejména Jeremiáš je do značné míry otázkou, zejména co se týče jeho totožnosti s braniborským (a saským) dvorním sochařem stejného jména. Zachované prameny nedovolují tuto otázku dostatečně rozhodnout, je možné, že se jedná o jednu osobu (sochař Jeremiáš Süssner působil do roku 1683 na kurfiřtském dvoře v Drážďanech, takže teoreticky mohl tvořit i na zákupském panství, kde je umělci tohoto jména přiřčena řada soch, datovaných do 80. let 17. století), ale stejně tak mohlo jít o příbuzné či pouze jmenovce.

Osobností, které do jisté míry překonala regionální význam, byl především Jeremiáš Süssner (1653-1690), rodák ze západočeského Ostrova, působící především v Drážďanech a Berlíně, doložené máme ale i jeho některé práce z Prahy (z kostela křížovníků na Starém městě). Vedle něj působil i jeho mladší bratr Konrád Max Süssner (1655/60 – po 1696). Jejich životu a dílu, včetně umělecko-historického rozboru, je věnována největší část této práce. Další členové rodiny, nejasného příbuzenského vztahu, jsou pak doloženi v severních (Zákupy) a západních (Ostrov, Teplá) Čechách, a to nejen jako sochaři, ale též jako architekti (mj. palác prince v Ostrově).

Součástí práce je též fotodokumentace českých děl jednotlivých členů süssnerovské rodiny, zejména pak jejich prací v Zákupích a v Teplé; v posledním případě byla navíc upřesněna v literatuře dosud nepřiliš srozumitelně udávaná poloha těchto soch.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

- ASCHE Sigfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien 1960
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Barockkunst in Böhmen, Prag 1967
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, DVORSKÝ Jiří / BLAŽÍČEK Oldřich J. (ed.), 292-313
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, in: RKPPDU za 1937-1938, 1939
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Prag und Wien im Spiegel der Barockplastik, Prag 1972
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Umění baroku v Čechách, Praha 1971
- BOECK Wilhelm: Oranienburg, Geschichte eines Preussischen Königsschlusses, Berlin 1938
- GNIRS Anton: Lexikon Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmäler in den Bezirken Tepl und Marienbad, Augsburg 1932
- HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991
- HENTSCHEL Walter: Schriften zur Kunstgeschichte. Denkmale sächsischer Kunst, Die Verluste des zweiten Weltkrieges, Berlin 1973
- HOROVÁ Anděla: Nová encyklopedie výtvarného umění; dodatky, Praha 2006
- KITSON Michael: Barok a rokoko, Praha 1971
- KUČA Karel: Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku, IV. Díl MI-Pan, Praha 2000
- LÖFFLER Fritz: Das alte Dresden, Geschichte seiner Bauten, Leipzig 1955+další vydání
- MORPER Johann Joachim: Der prager Architekt Jean Batiste Mathey, München 1927
- HENTSCHEL Walter: Dresden Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts, Weimar 1966
- MACEK Petr – ZAHRADNÍK Pavel, Zámecký areál v Zákupcech, in: Průzkumy památek II/1996, 1996
- NEUMANN Jaromír, Český barok, Praha 1974+další vydání
- POCHE Emanuel: Umělecké památky Čech, Praha 1982
- POLÁK Josef: Činnost umělecké družiny Josefa Navrátila v Zákupcech a Ploskovicích v letech 1850-1853, in: Umění XI, 1938

- PECHOVÁ Oliva: Zákupy, státní zámek a památky v okolí, Praha 1965
- SÁDLO Vojtěch: Kostel sv. Františka u Křížovníků na Starém městě Pražském, in: RKPPDU za 1934, 1935
- SÁDLO Vojtěch: Kostel sv. Františka u křížovníků v Praze, in: Poklady národního umění – XXIX, 1941
- SYROVÝ Bohumil: Architektura svědectví dob, Praha 1974
- TOMAN Rudolf: Die Kunst des Barock, Köln 1997
- VLČEK Pavel: Encyklopedie českých zámků, Praha 1997
- VLČEK Pavel: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004
- VLČEK Pavel: Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku [IV], Západní Čechy, Praha 1985
- VLČEK Pavel: Ilustrovaná encyklopedie českých zámků, Praha 1999
- VLČEK Pavel: Umělecké památky Prahy, Staré město/Josefov, Praha 1996
- WACHSMANOVÁ Viktorie : Život a dílo Abraháma Leuthnera, in: Památky archeologické XXXXII, 1946
- ŽUMAN František: Dvě zaniklé sklárny na panství zákupské zámecké zahrady, in: ČSPSČ XLVII, 1939
- Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Schloss Charlottenburg, Berlin 1970
- <http://www.apex.net.au/~jgk/saxony/denkmale.html>, vyhledáno 29. 7. 2006.
- http://www.dresden-und-sachsen.de/dresden/grosser_garten_palais.htm, vyhledáno 12. 2. 2006.
- <http://www.dresden-und-sachsen.de/dresden/tuerkenbrunnen.htm>, vyhledáno 12. 2. 2006.
- http://www.dresden-und-sachsen.de/register/register_architekten.html, vyhledáno 14. 3. 2006.
- <http://www.zricenina.cz/efoto.php?id=154>, vyhledáno 29. 7. 2006.
- http://berlingeschichte.de/Lexikon/Chawi/s/Skulpturen_vor_dem_Schloss.htm, vyhledáno 11. 4. 2007.
- Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Schloss Charlottenburg, Berlin 1970

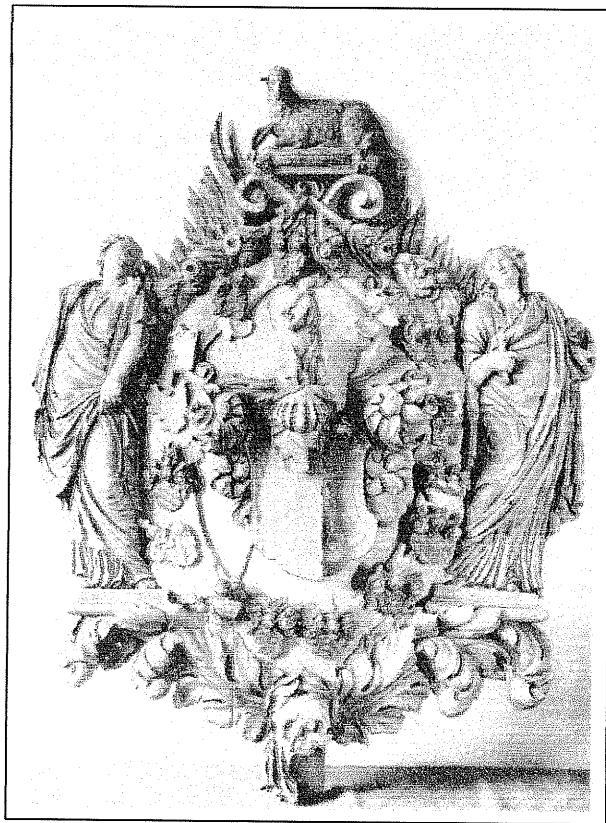
SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Grossolberrsdorf, epitaf z Poustevny, okolo 1678. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
2. Drážďany, hlavní přijímací sál v paláci ve Velké zahradě, 1678-1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
3. Drážďany, alegorie Jara, 1680-1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
4. Drážďany, alegorie Léta, 1680-1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
5. Drážďany, alegorie Podzimu, 1680-1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
6. Drážďany, alegorie Zimy, 1680-1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
7. Drážďany, ženská busta, 1680-1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
8. Drážďany, ženská busta, 1680-1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
9. Drážďany, Landshausstrase 13, busta římského císaře, okolo 1680. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
10. Drážďany, Flora, 1680-1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
11. Oranienburg, čtyři sochy z atiky, 1687-1690. Foto: Helga Rattey.
12. Oranienburg, dvě ležící postavy, okolo 1687-1690. Foto: Helga Rattey.
13. Oranienburg, Léto, okolo 1687-1690. Foto: Berlin, institut pro památkovou péči.
14. Oranienburg, Podzim, okolo 1687-1690. Foto: Berlin, institut pro památkovou péči.
15. Charlottenburg, Flora, okolo 1687-1690. Foto: Berlín, někdejší státní Muzeum, Charlottenburg.
16. Charlottenburg, Flora, okolo 1687-1690. Foto: Berlín, někdejší státní Muzeum, Charlottenburg.
17. Charlottenburg, Pomona, okolo 1687-1690. Foto: Berlín, někdejší státní Muzeum, Charlottenburg.
18. Charlottenburg, císař, okolo 1687-1690. Foto: Berlin, někdejší státní obrazová sbírka.
19. Charlottenburg, císařovna, okolo 1687-1690. Foto: Berlin, někdejší státní obrazová sbírka.
20. Drážďany, palác ve Velké Zahradě, 1680-1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.

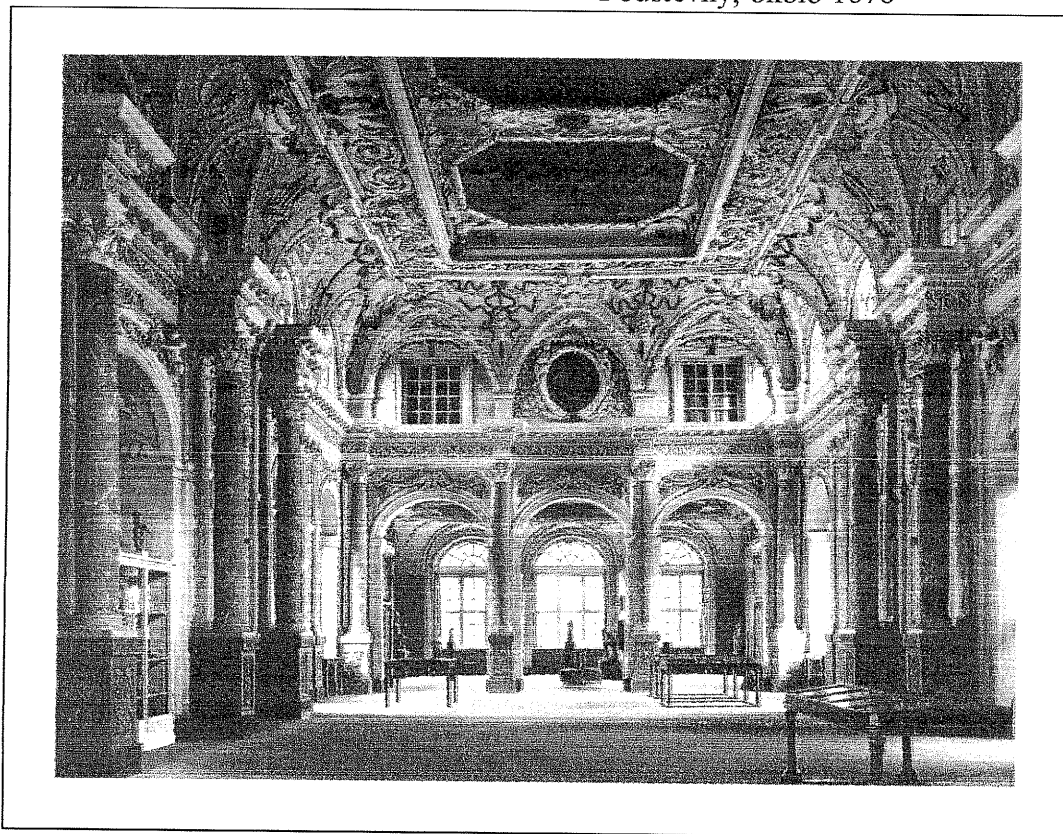
1. Drážďany, atika paláce ve Velké zahradě, 1680-1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
2. Drážďany, plastická výzdoba vstupní brány, 1682. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
3. Drážďany, Minerva, 1682. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
4. Drážďany, Herkules, 1682. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
5. Drážďany, Viktorie, 1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
6. Drážďany, Viktorie, 1683. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
7. Drážďany, epitaf O. ze Schönbergu, 1688-1690. Foto: Drážďany, fotoarchiv.
8. Mügel, epitaf G. D. z Wolframsdorfu, 1696. Foto: Drážďany, institut pro památkovou péči.
9. Praha, kostel sv. Františka Serafinského na Starém městě, 1679-1688. Foto: Alexandr Paul.
10. Praha, sv. Anna s Pannou Marií, 1689-1690. Foto: Helga Glassner.
11. Praha, sv. Jáchym, 1689-1690. Foto: Tibor Honty.
12. Praha, sv. Martin, 1689-1690. Foto: Tibor Honty.
13. Praha, sv. Jiří, 1689-1690. Foto: Helga Glassner.
14. Praha, sv. Barbora, 1689-1690. Foto: Helga Glassner.
15. Praha, sv. Kateřina, 1689-1690. Foto: Helga Glassner.
16. Praha, půdorys kostela sv. Františka, 1679-1688. Půdorys: Zdena Průchová, Jaroslava Lencová.
17. Zákupy, zámek, 80. léta 17. století. Foto: Jiří Martínek.
18. Zákupy, terasy a jejich plastická výzdoba, 80. léta 17. století. Foto: archiv autora.
19. Zákupy, terasy a jejich plastická výzdoba, 80. léta 17. století. Foto: archiv autora.
20. Zákupy, terasy a jejich plastická výzdoba, 80. léta 17. století. Foto: autor.
21. Zákupy, přístupová cesta k zámku, 80. léta 17. století. Foto: autor.
22. Zákupy, schéma s rozložením karyatid, 80. léta 17. století. Foto: autor.
23. Zákupy, balustráda zámku, 80. léta 17. století. Foto: autor.
24. Ostrov nad Ohří, zámek, druhá polovina 17. století. Reprodukce z knihy: Pavel VLČEK: Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku [IV], Západní Čechy, Praha 1985, 404.
25. Ostrov nad Ohří, zámek, druhá polovina 17. století. Foto: Jiří Martínek.
26. Ostrov nad Ohří, Palác prince či bílý dvůr, druhá polovina 17. století. Foto: autor.

47. Ostrov nad Ohří, Palác prince či bílý dvůr, druhá polovina 17. století. Reprodukce z knihy: Pavel VLČEK: Hrad, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku [IV], Západní Čechy, Praha 1985, 405.
48. Ostrov nad Ohří, Palác prince či bílý dvůr, druhá polovina 17. století. Reprodukce z knihy: Pavel VLČEK: Hrad, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku [IV], Západní Čechy, Praha 1985, 405.
49. Ostrov nad Ohří, Palác prince či bílý dvůr, druhá polovina 17. století. Foto: autor.
50. Ostrov nad Ohří, Palác prince či bílý dvůr, druhá polovina 17. století. Foto: Jiří Martínek.
51. Teplá, bl. Hroznata, 1703. Foto: Anton Gnirs.
52. Teplá, bl. Hroznata, 1703. Foto: Jiří Martínek.
53. Teplá, bl. Hroznata, 1703. Foto: Jiří Martínek.
54. Teplá, bl. Hroznata, 1703. Foto: Jiří Martínek.
55. Teplá, Immaculata, 1703. Foto: Anton Gnirs.
56. Teplá, Immaculata, 1703. Foto: Jiří Martínek.
57. Teplá, Immaculata, 1703. Foto: Jiří Martínek.
58. Teplá, sv. Juda Tadeáš, 1703. Foto: Anton Gnirs.
59. Teplá, Kristus Trpítel, 1703. Foto: Jiří Martínek.

OBRAZOVÁ ČÁST

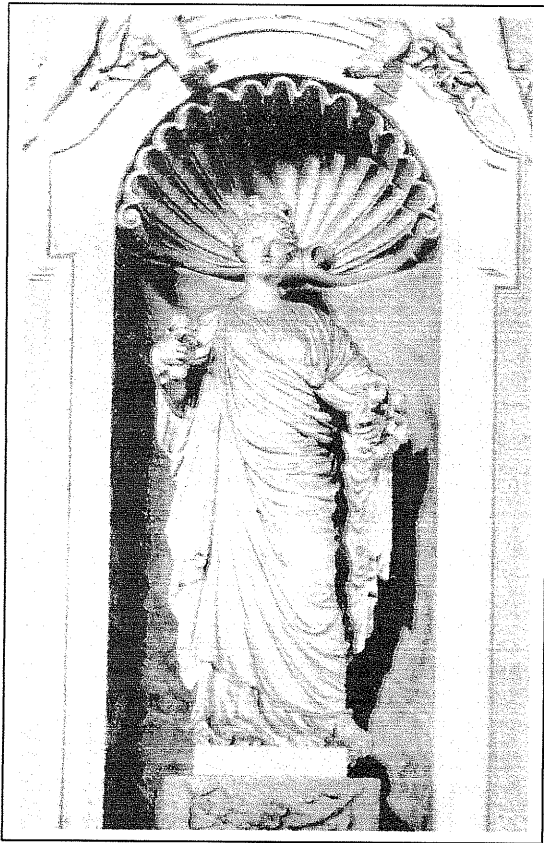


Obr. 1 Grossolberrsdorf, epitaf z
Poustevny, okolo 1678

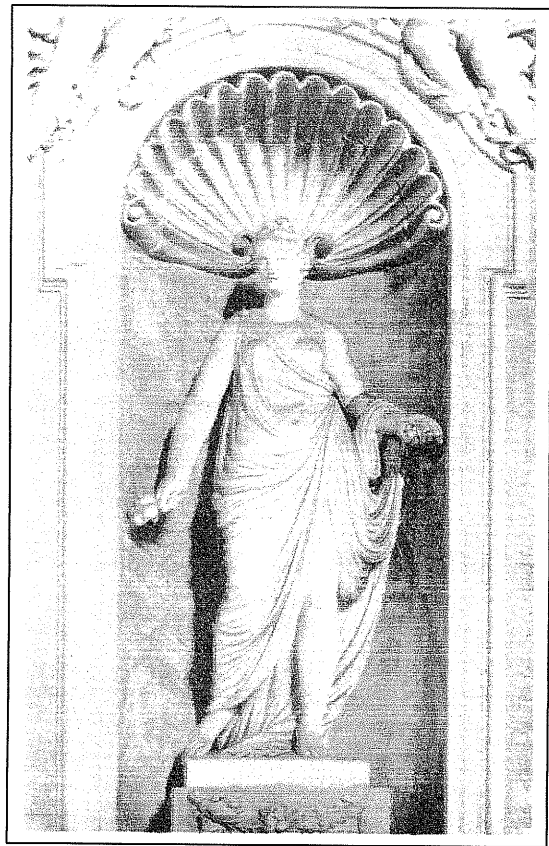


Obr. 2 Drážďany, hlavní přijímací sál v paláci ve Velké zahradě,

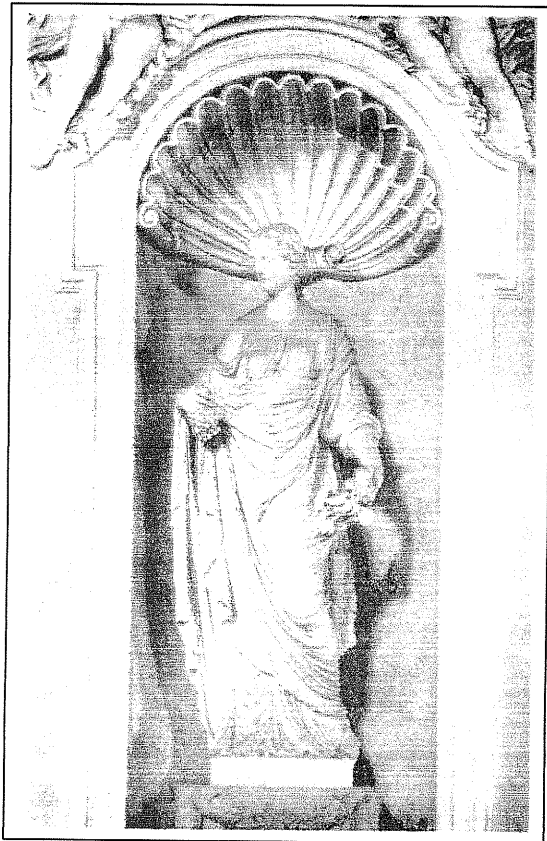
Drážďany
Velká zahrada
1678



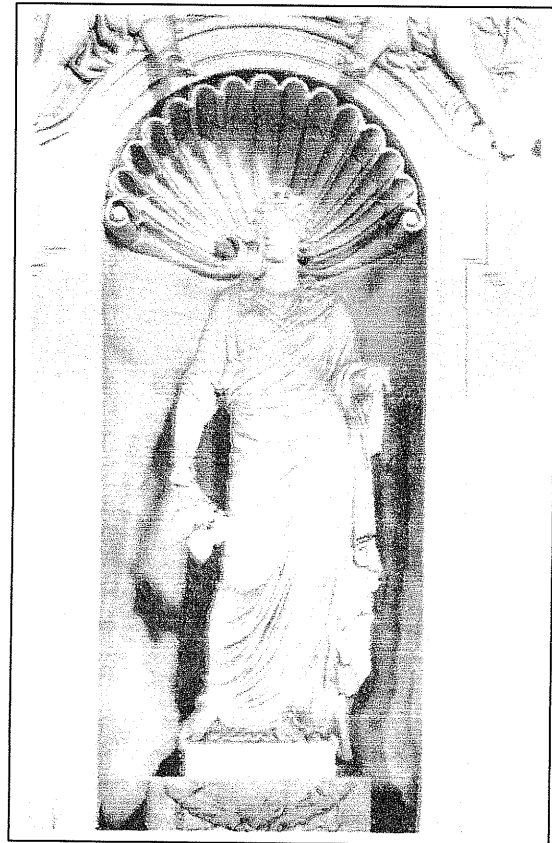
Obr. 3 Drážďany, alegorie Jara,
1680-1683



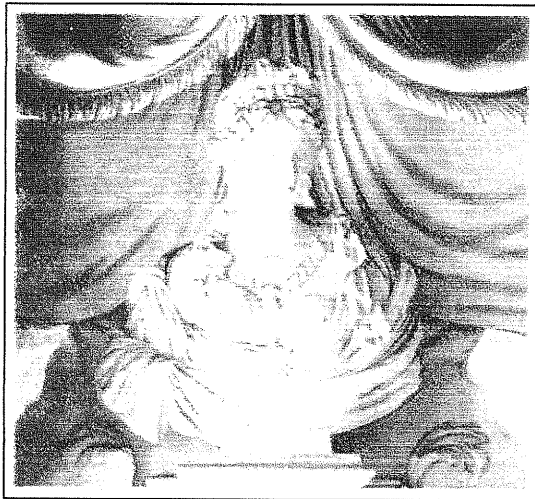
Obr. 4 Drážďany, alegorie Léta,
1680-1683



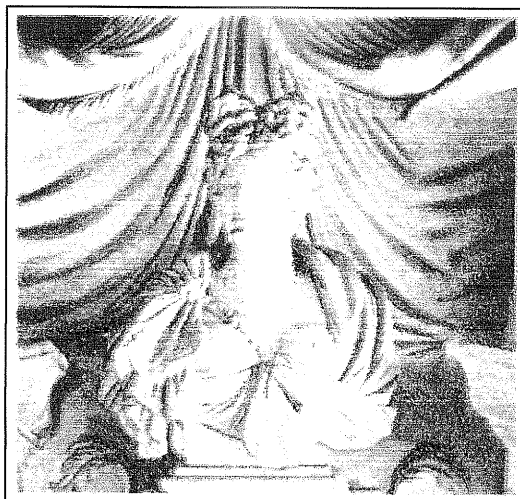
Obr. 5 Drážďany, alegorie Podzimu,
1680-1683



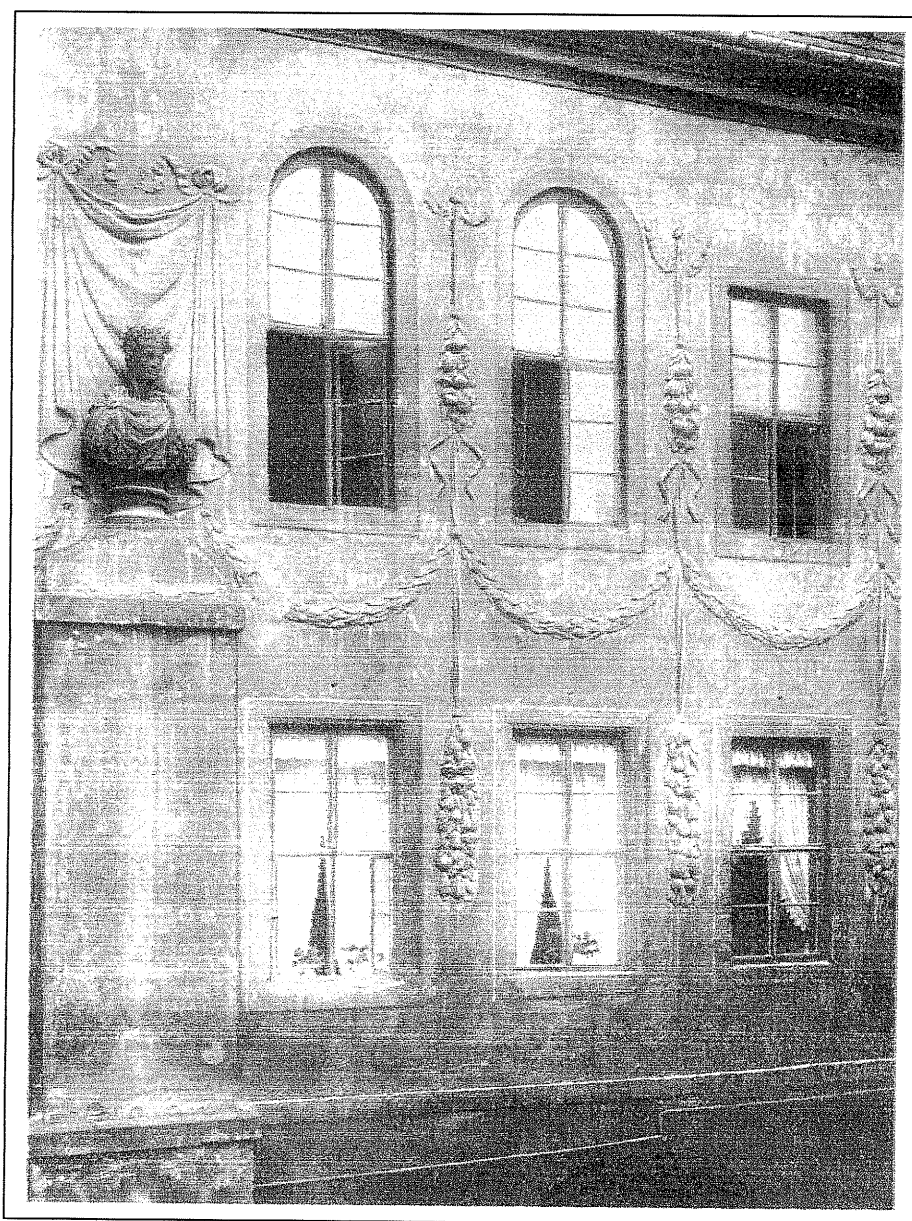
Obr. 6 Drážďany, alegorie Zimy,
1680-1683



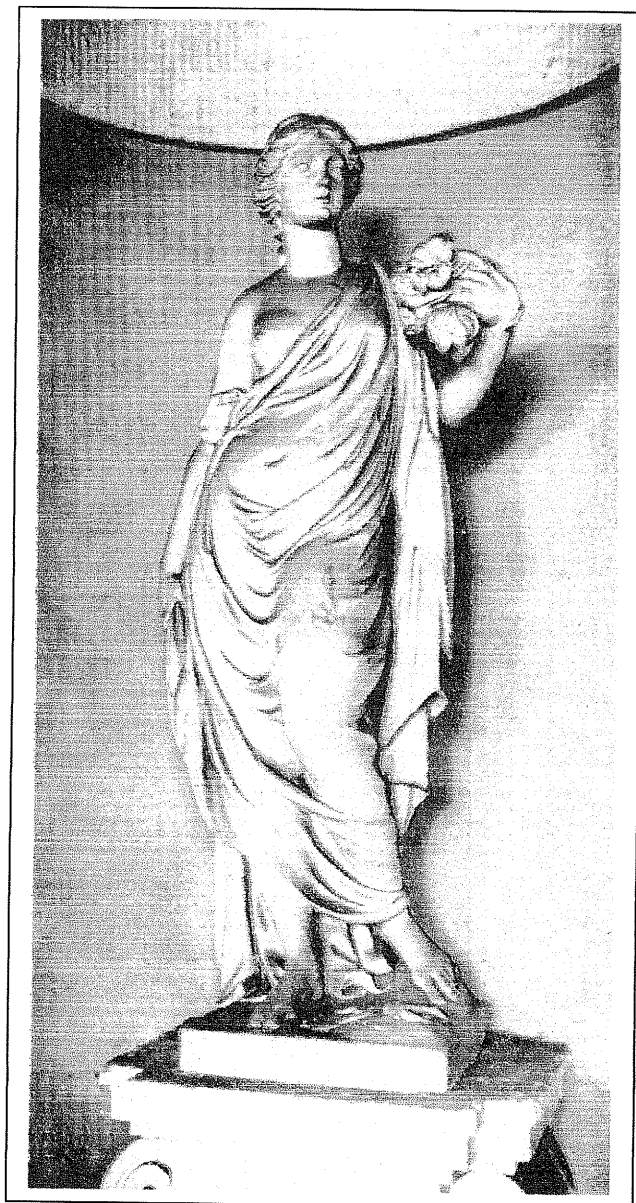
Obr. 7 Drážďany, ženská busta,
1680-1683



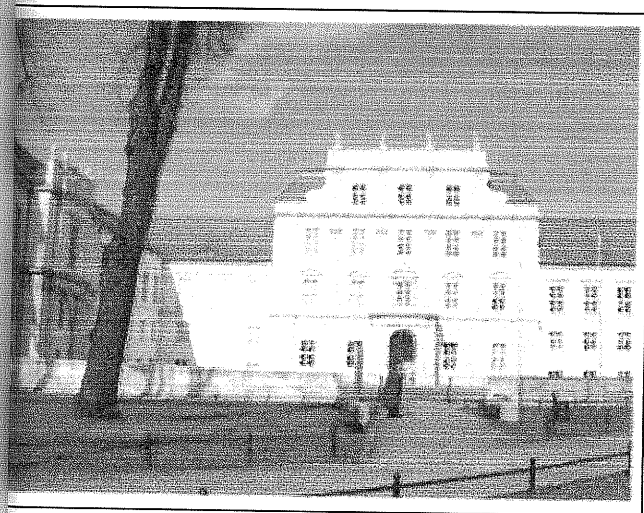
Obr. 8 Drážďany, ženská busta
1680-1683



Obr. 9 Drážďany, Landshausstrase 13, busta římského císaře, okolo 1680



Obr. 10 Drážďany, Flora, 1680-1683



Obr. 11 Oranienburg, čtyři sochy z atiky,
okolo 1687-1690



Obr. 12 Oranienburg, dvě postavy,
okolo 1687-1690



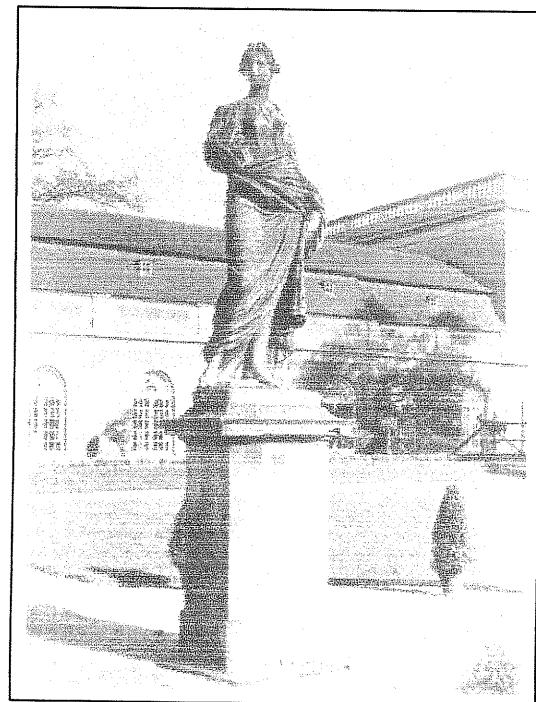
Obr. 13 Oranienburg, Léto, okolo 1687-1690



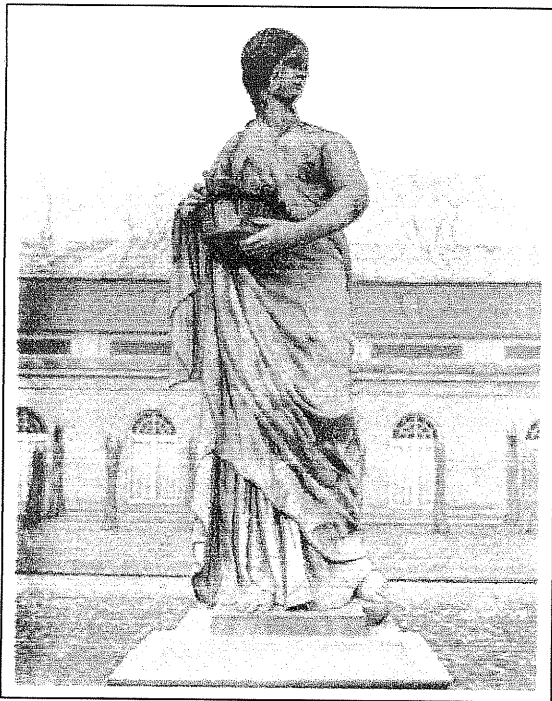
Obr. 14 Oranienburg,
Podzim, okolo 1687-1690



Obr. 15 Charlottenburg, Flora,
okolo 1687-1690



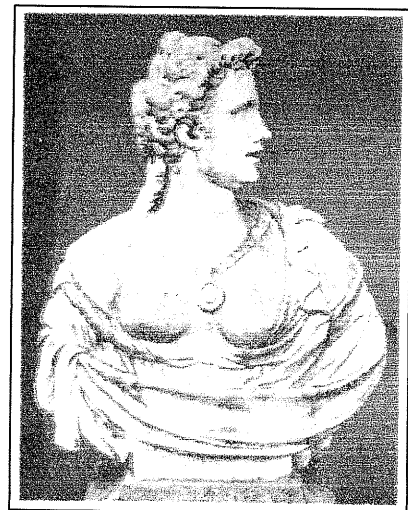
Obr. 16 Charlottenburg, Flora,
okolo 1687-1690



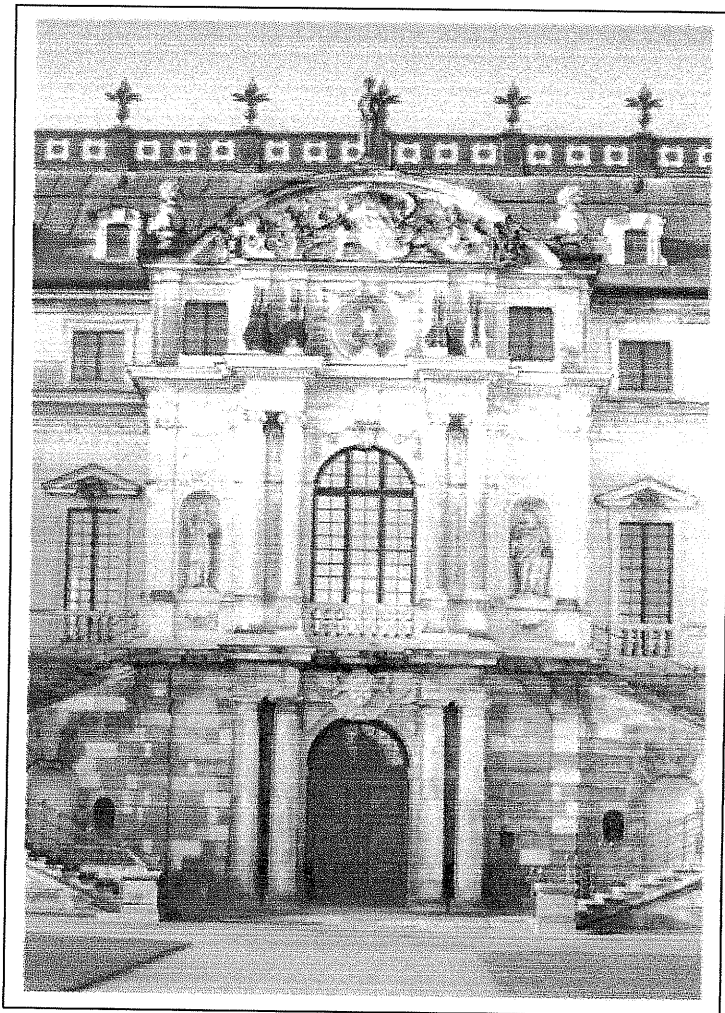
Obr. 17 Charlottenburg, Pomona,
okolo 1687-1690



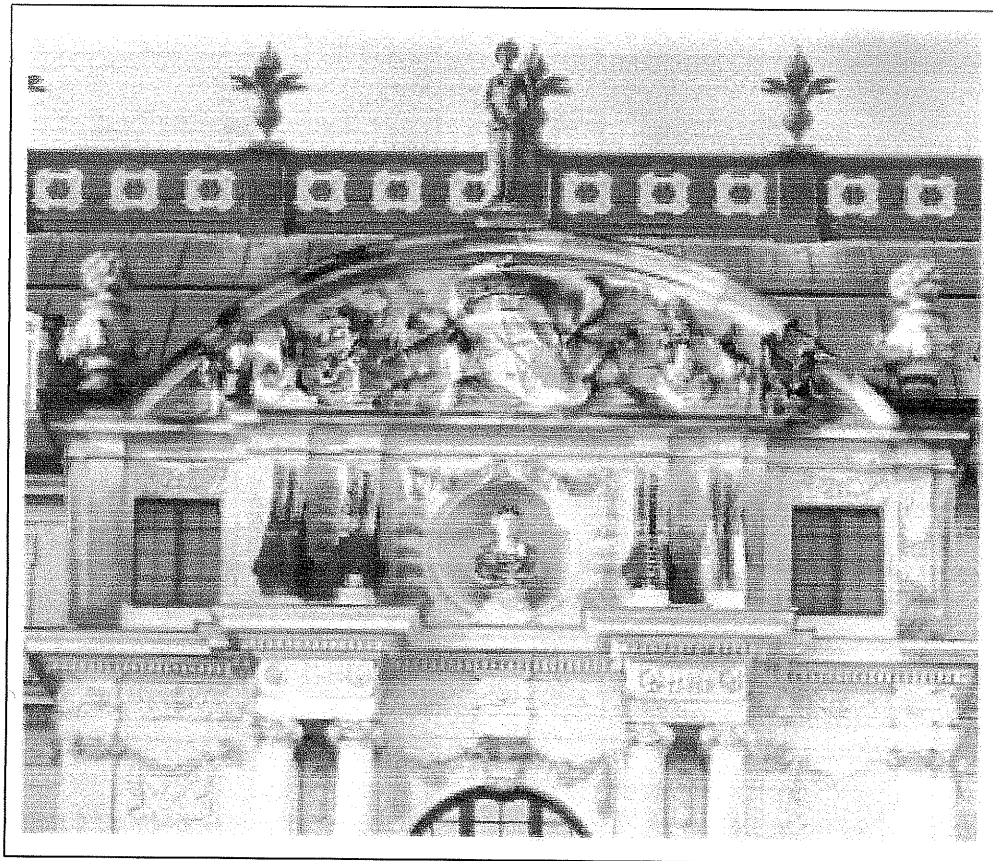
Obr. 18 Charlottenburg, císař,
okolo 1687-1690



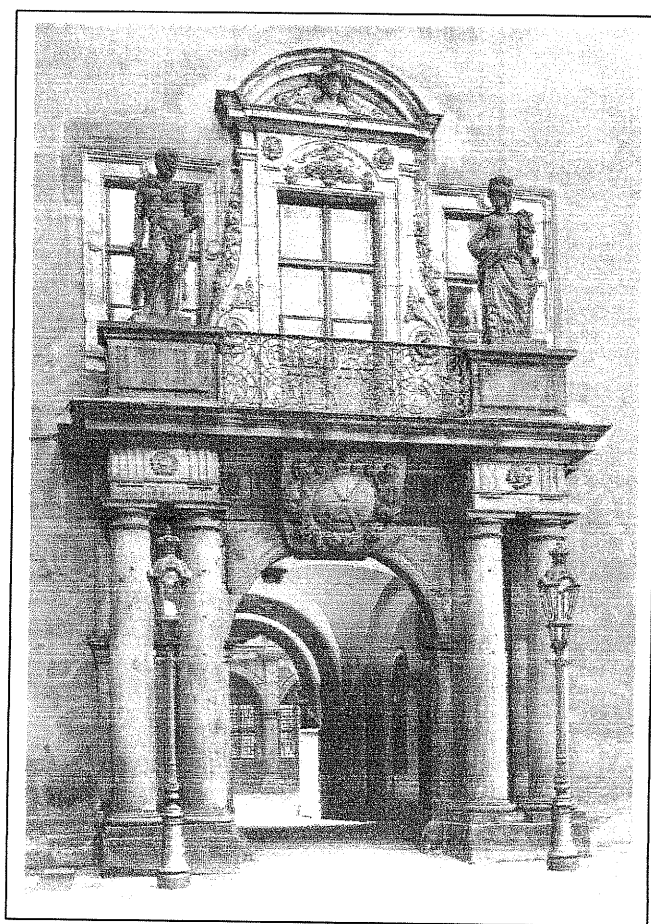
Obr. 19 Charlottenburg, císařovna,
okolo 1687-1690



Obr. 20 Drážďany, palác ve Velké Zahradě, 1680-1683



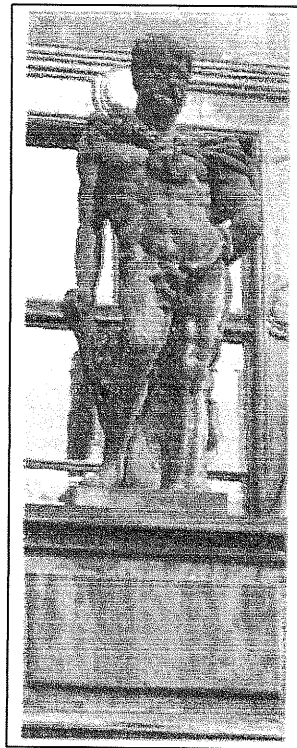
Obr. 21 Drážďany, atika paláce ve Velké zahradě, 1680-1683



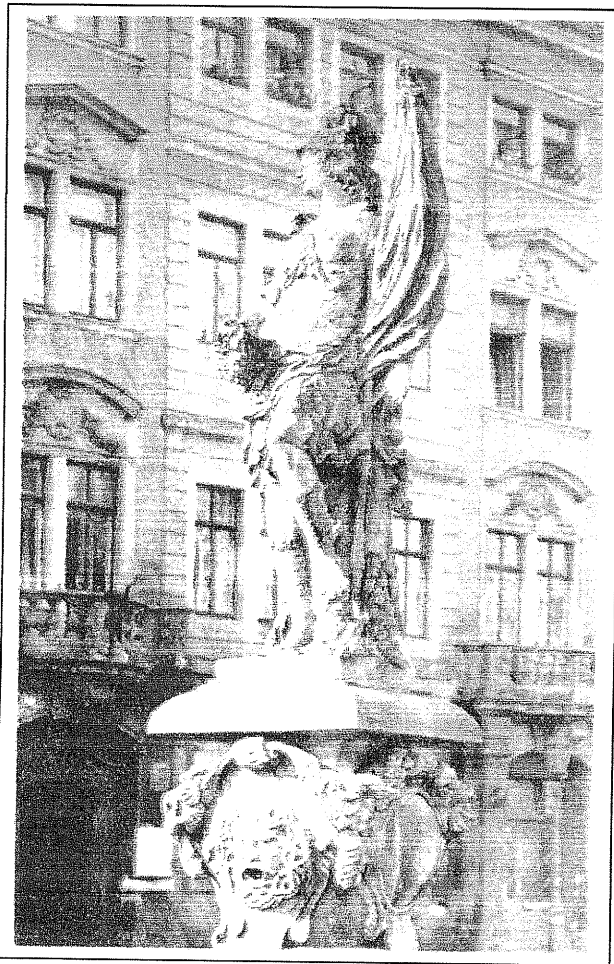
Obr. 22 Drážďany, plastická výzdoba vstupní brány, 1682



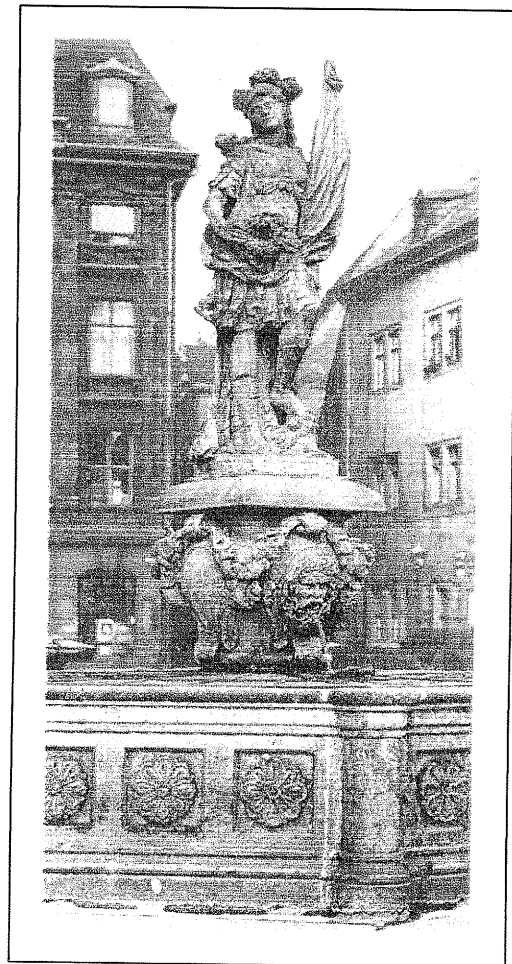
Obr. 23 Drážďany, Minerva, 1682



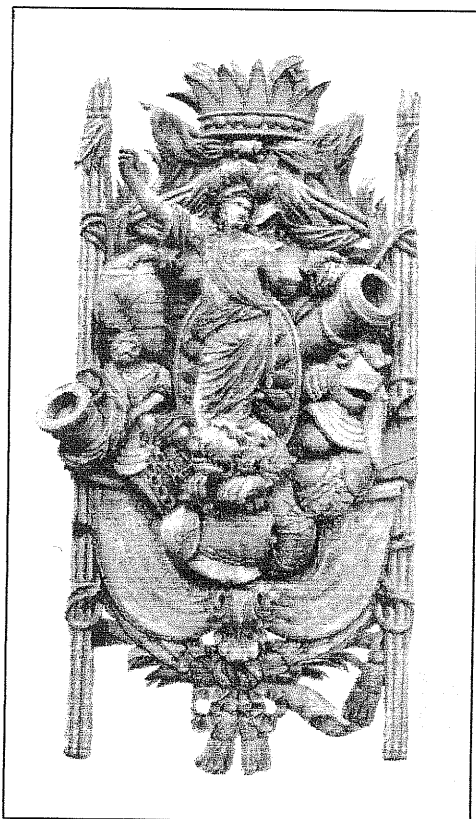
Obr. 24 Drážďany, Herkules, 1682



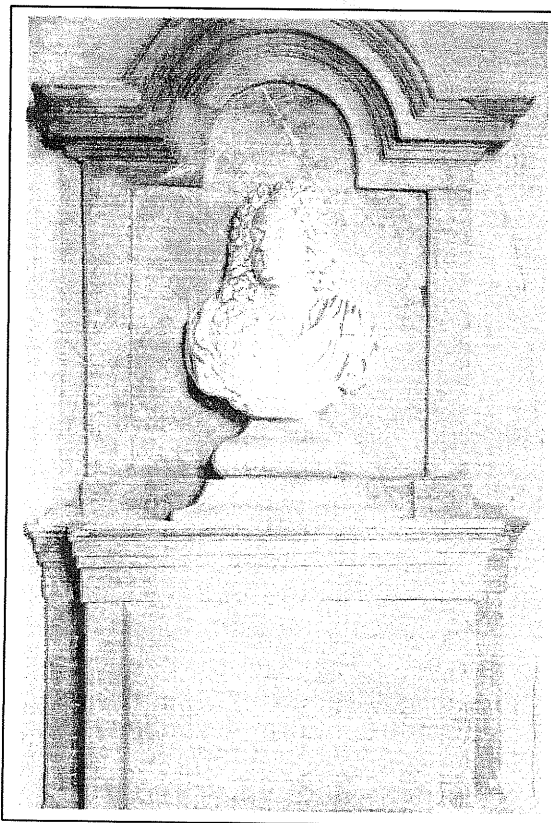
Obr. 25 Drážďany, Viktorie, 1683



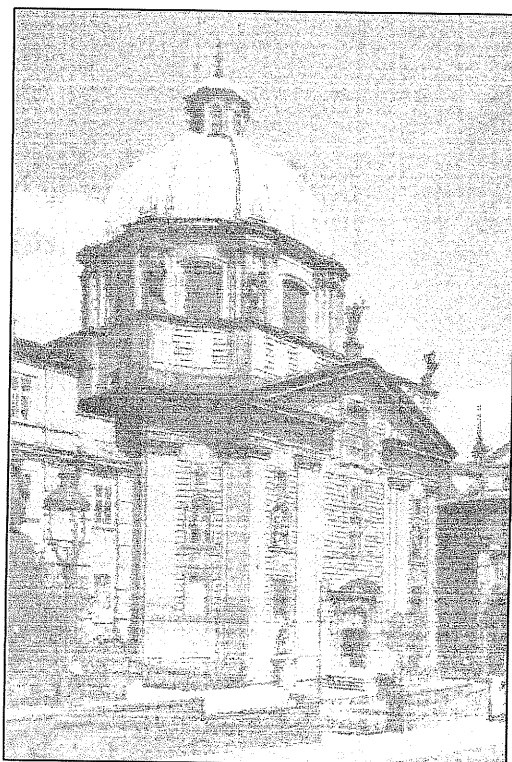
Obr. 26 Drážďany, Viktorie, 1683



Obr. 27 Drážďany, epitaf O. ze Schönbergu,
1688-1690



Obr. 28 Múgel, epitaf G. D. z
z Wolframsdorfu, 1696



Obr. 29 Praha, kostel sv. Františka Serafinského na Starém městě, 1679-1688



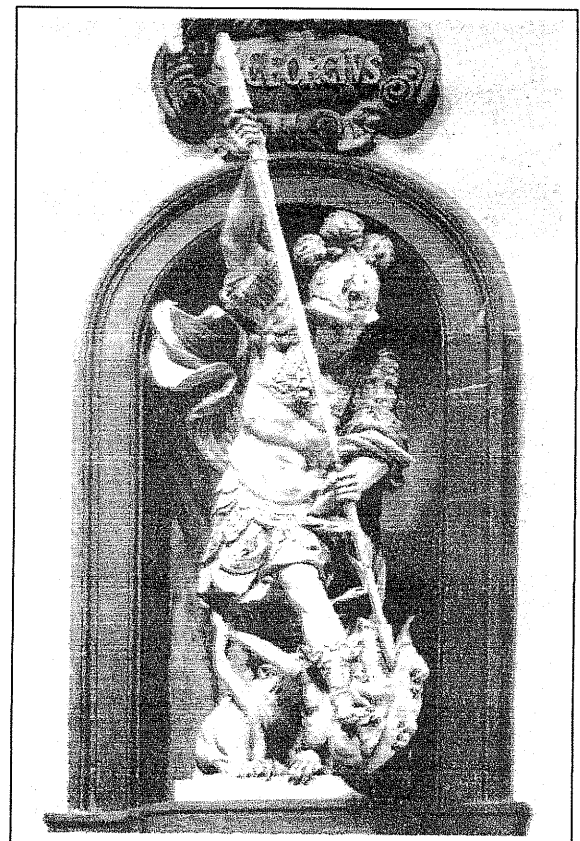
Obr. 30 Praha, sv. Anna s Pannou Marií,
1689-1690



Obr. 31 Praha, sv. Jáchym,
1689-1690



Obr. 32 Praha, sv. Martin, 1689-1690



Obr. 33 Praha, sv. Jiří, 1689-1690



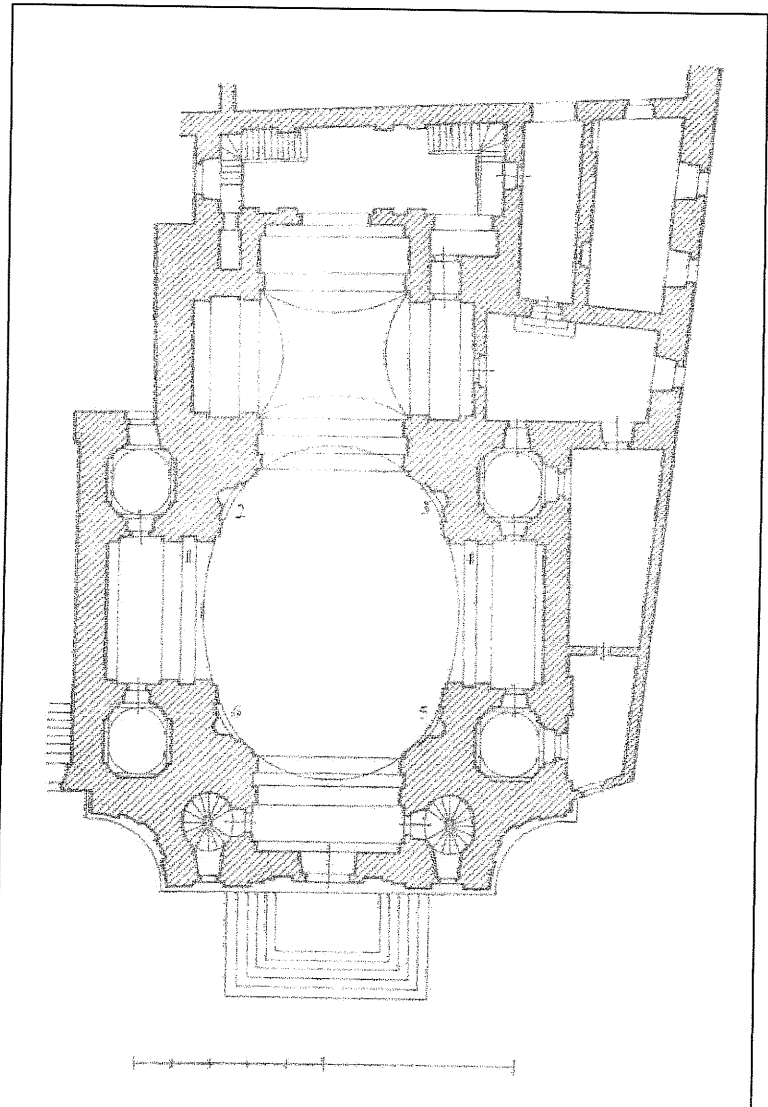
Obr. 34 Praha, sv. Barbora, 1689-1690

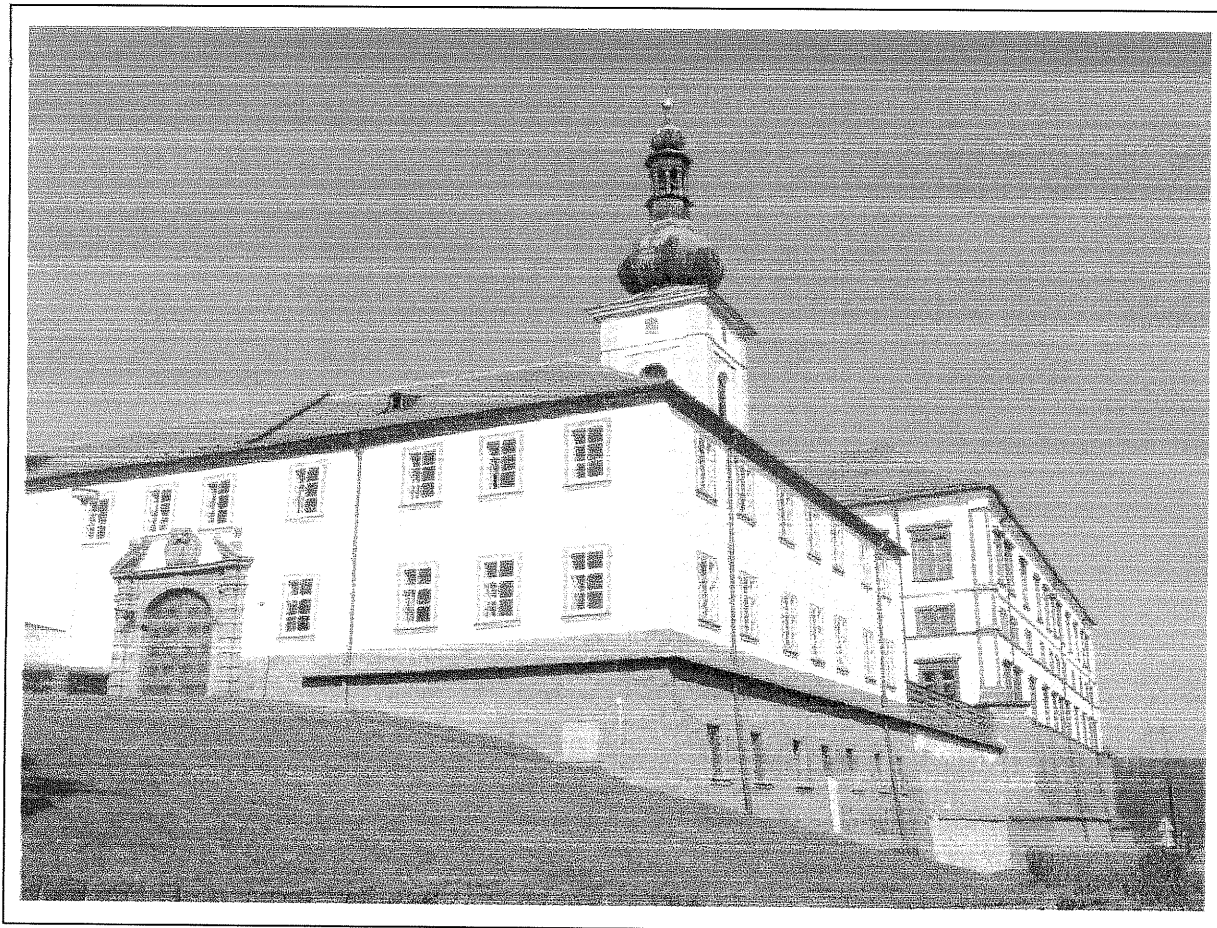


Obr. 35 Praha, sv. Kateřina, 1689-1690

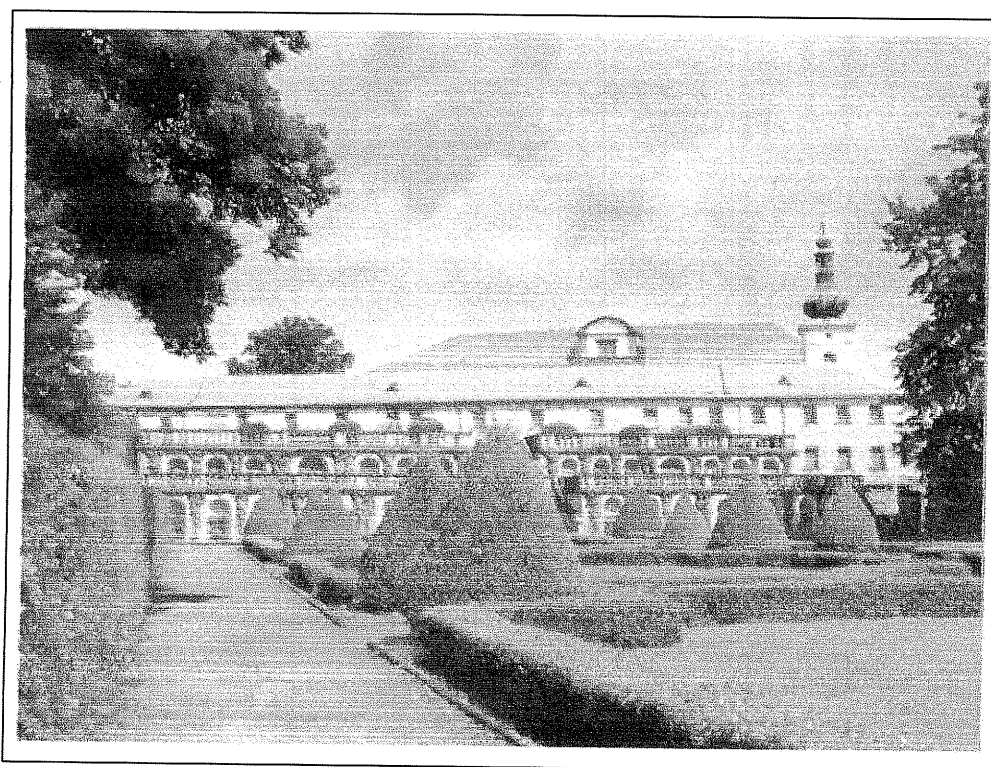
Obr. 36 Praha, půdorys kostela
Františka Serafinského,
1679-1688

1. sv. Kateřina
2. sv. Jáchym
3. sv. Anna s Pannou Marií
4. sv. Barbora
5. sv. Jiří
6. sv. Martin

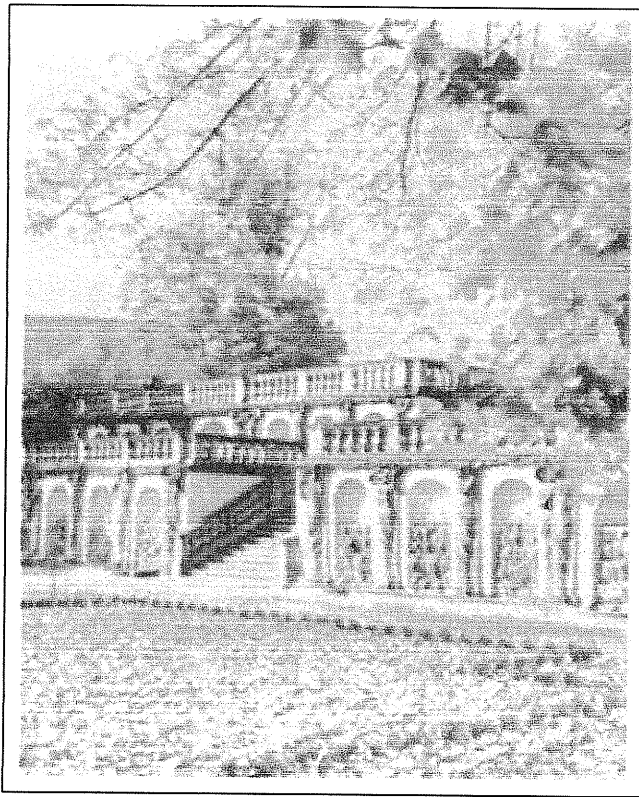




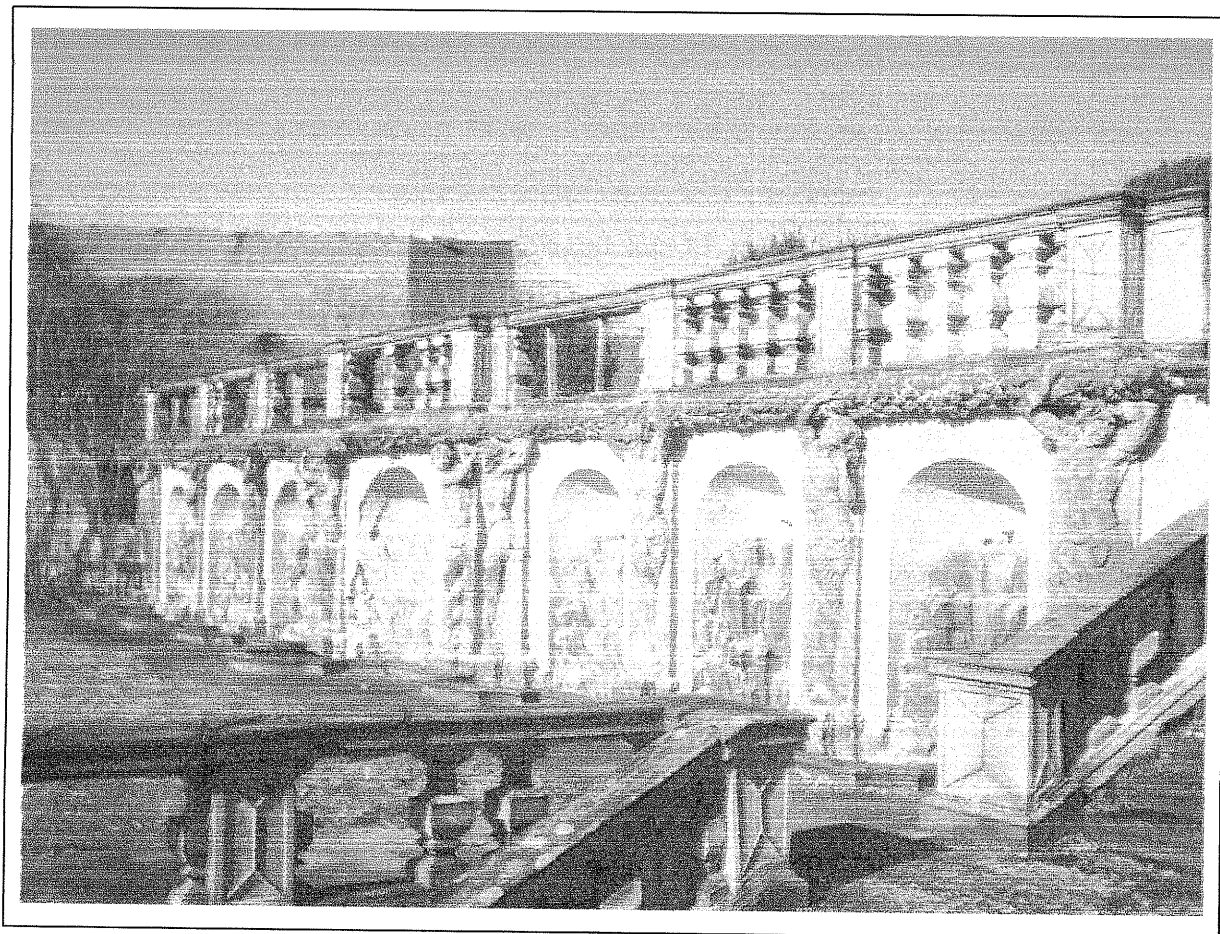
Obr. 37 Zákupy, zámek, 80. léta 17. století



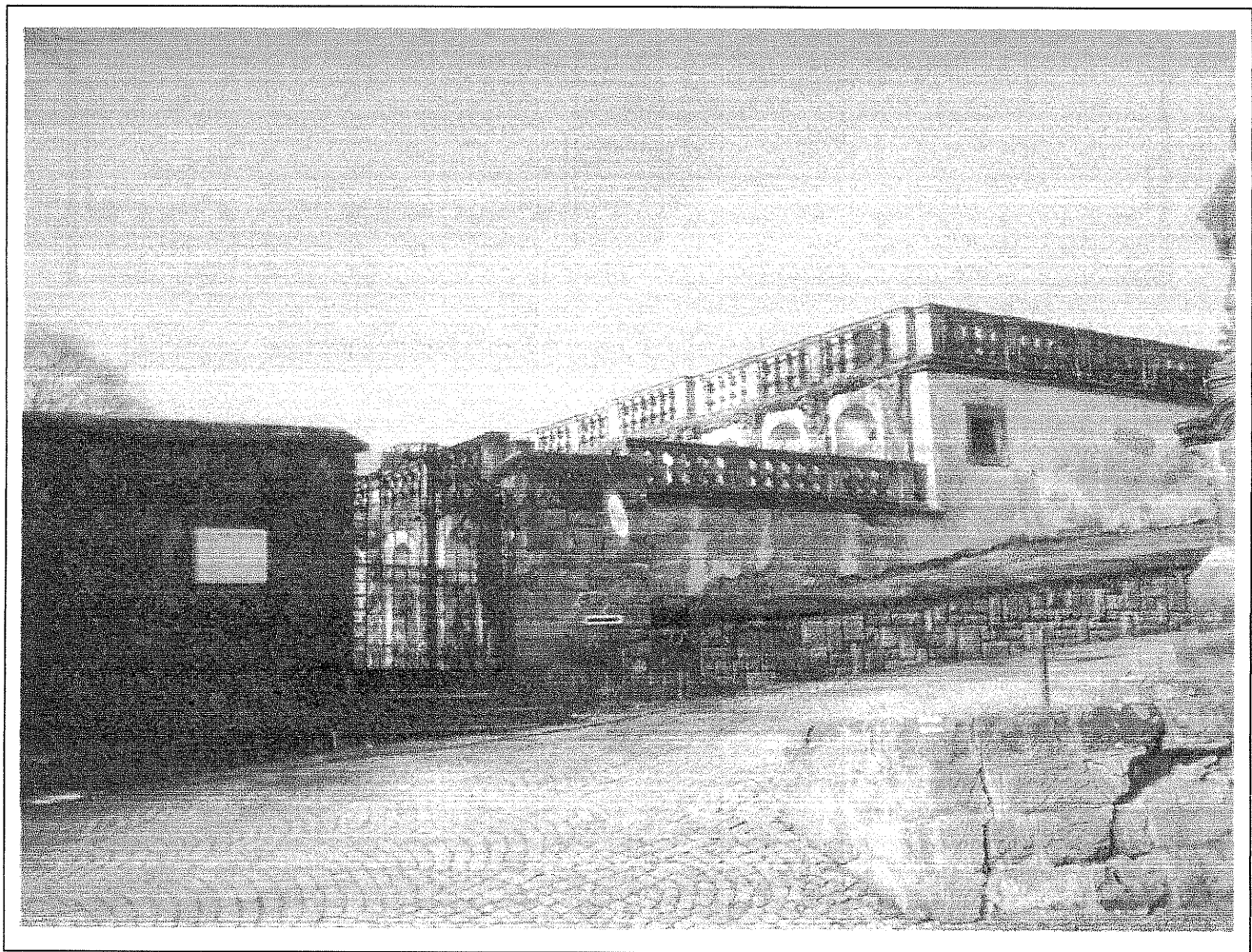
Obr. 38 Zákupy, terasy a jejich plastická výzdoba, 80. léta 17. století



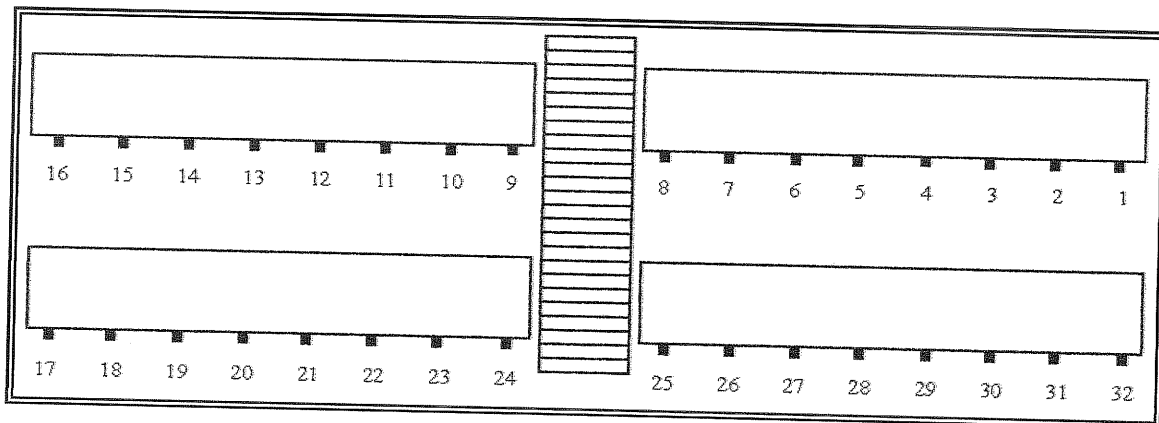
Obr. 39 Zákupy, terasy a jejich plastická výzdoba, 80. léta 17. století



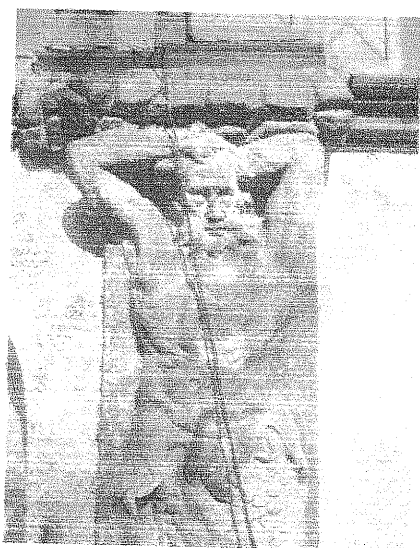
Obr. 40 Zákupy, terasy a jejich plastická výzdoba, 80. léta 17. století



Obr. 41 Zákupy, přístupová cesta k zámku, 80. léta 17. století



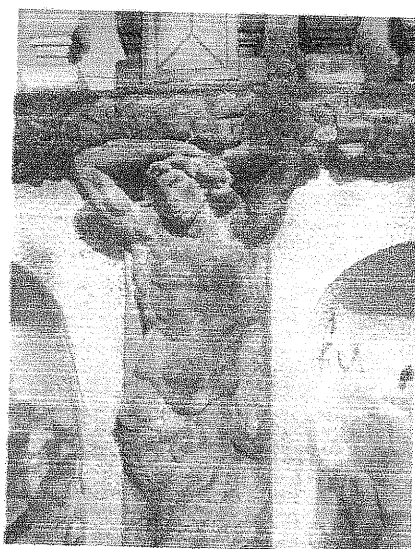
Obr. 42 Zákupy, schéma s rozložením karyatid, 80. léta 17. století



1



2



3



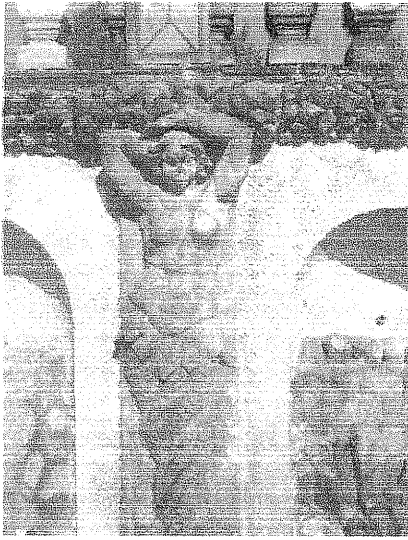
4



5



6



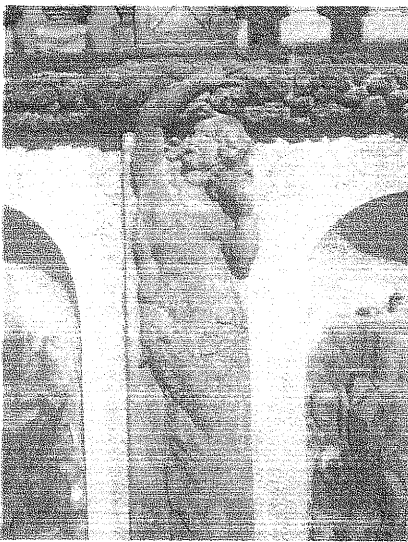
7



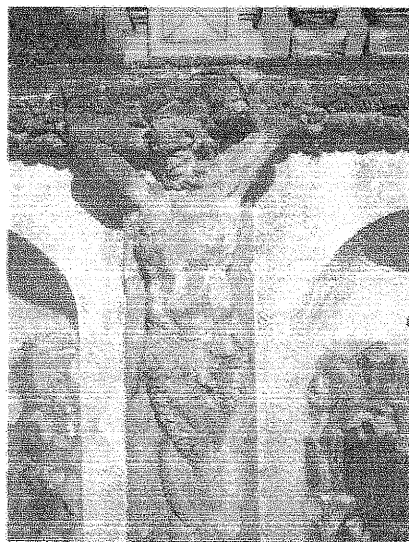
8



9



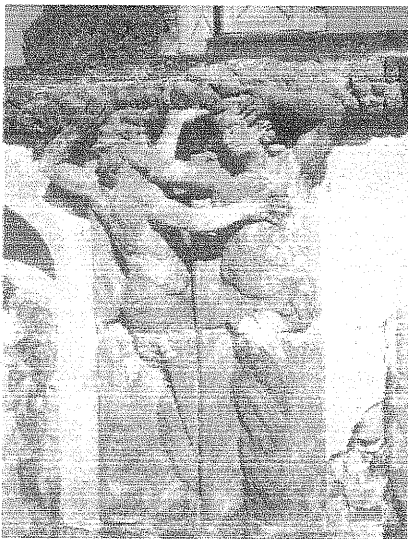
10



11



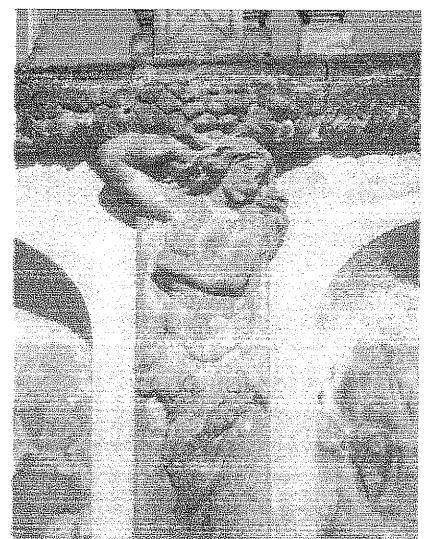
12



13



14



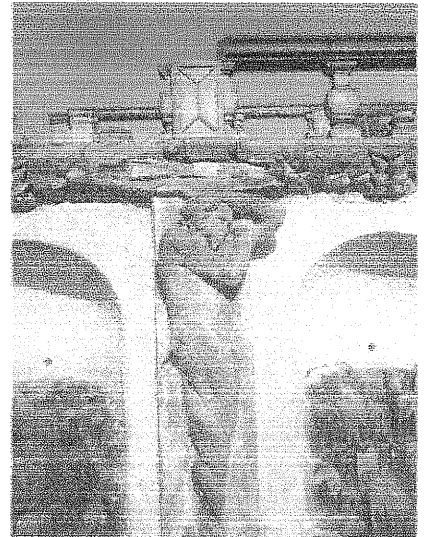
15



16



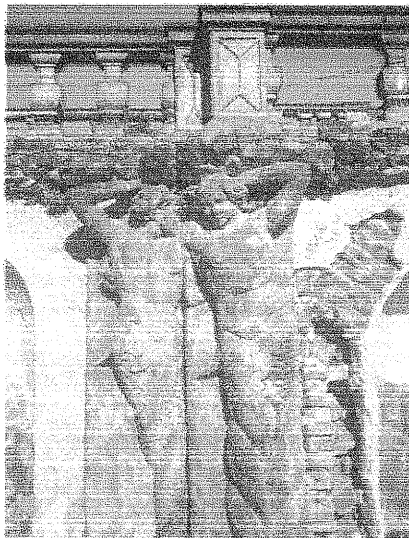
17



18



19



20



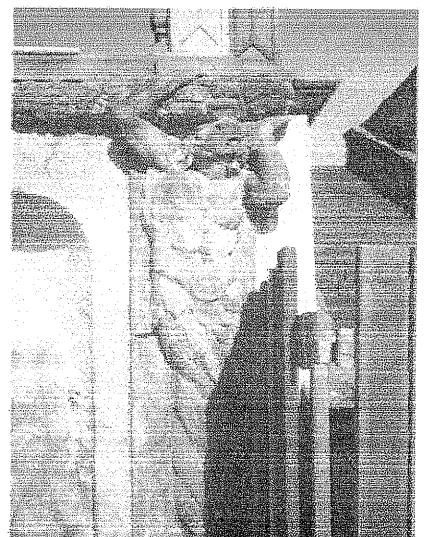
21



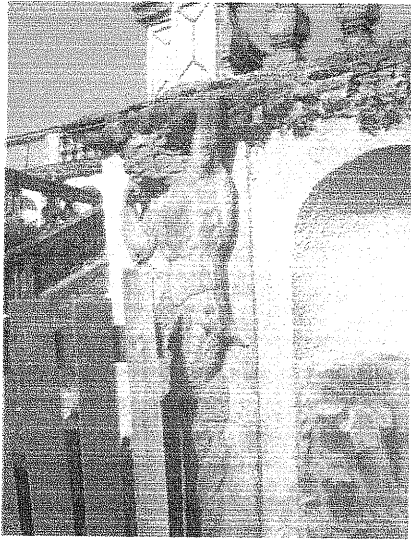
22



23



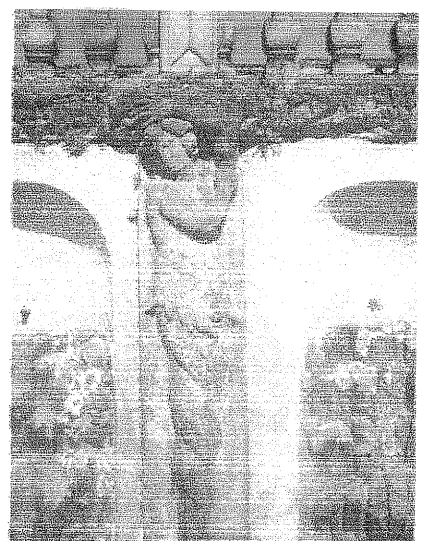
24



25



26



27



28



29



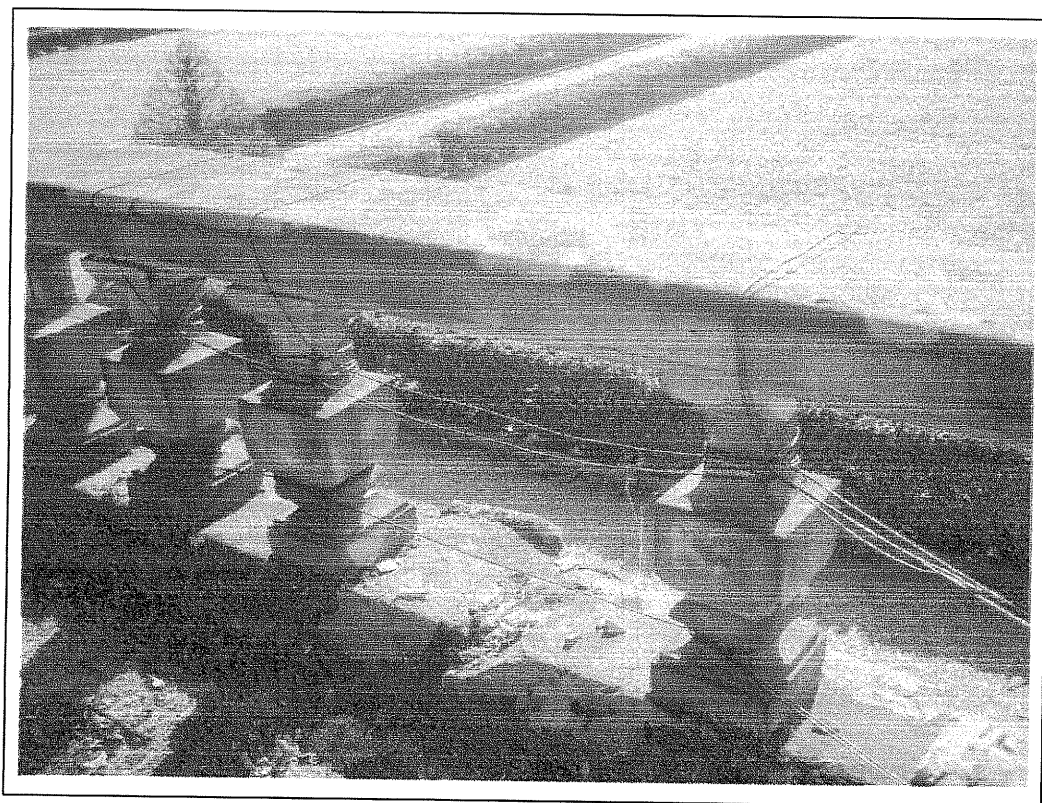
30



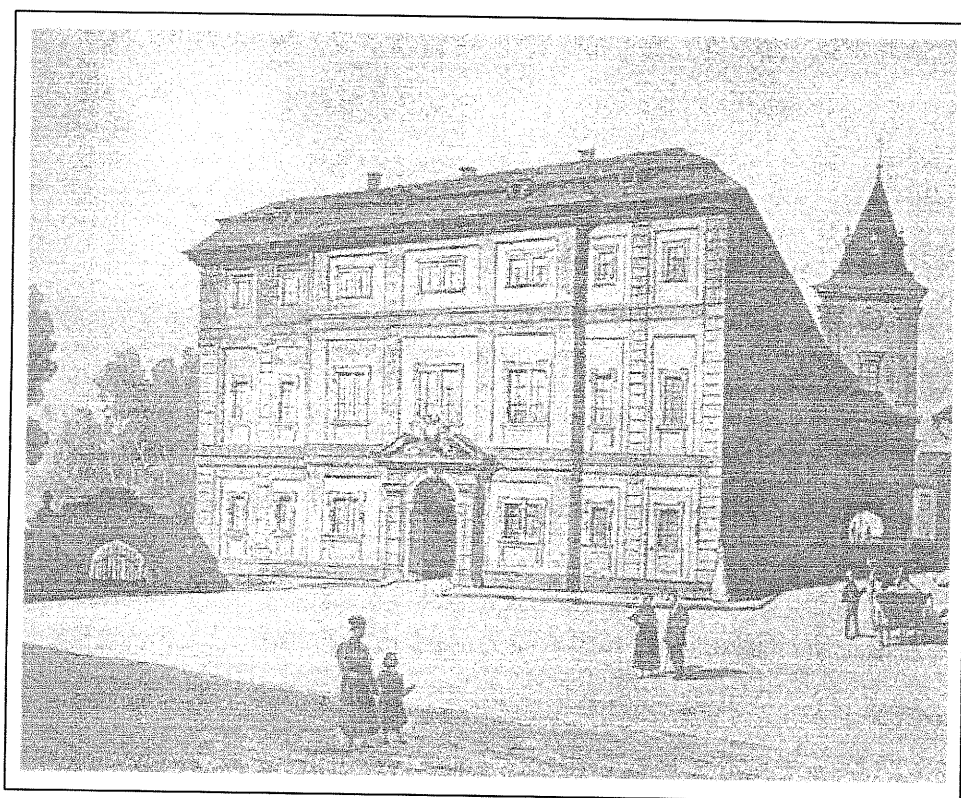
31



32



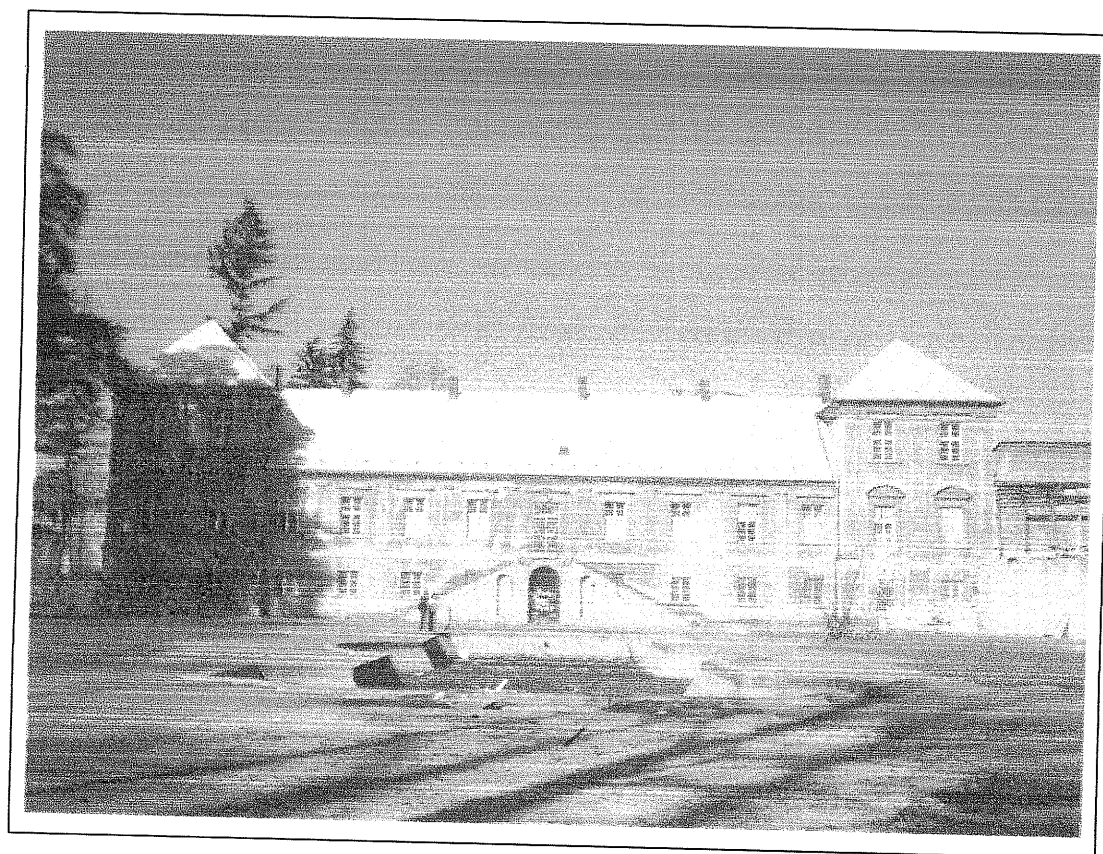
Obr. 43 Zákupy, balustráda zámku, 80. léta 17. století



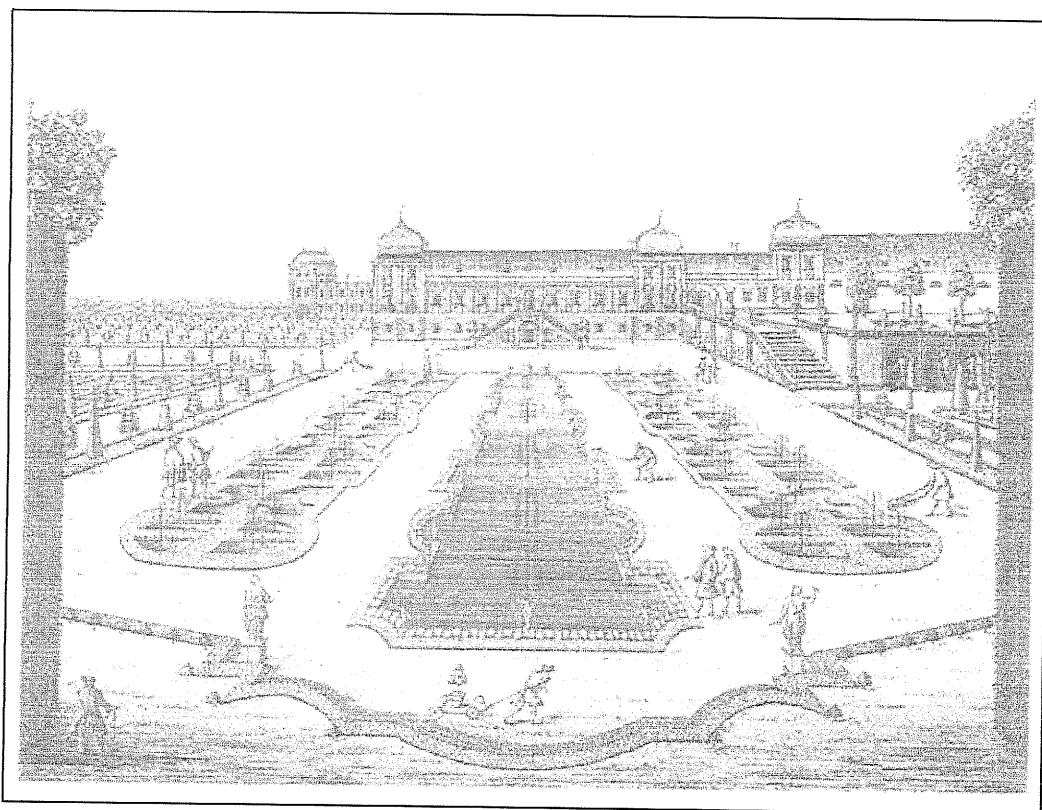
Obr. 44 Ostrov nad Ohří, zámek, druhá polovina 17. století



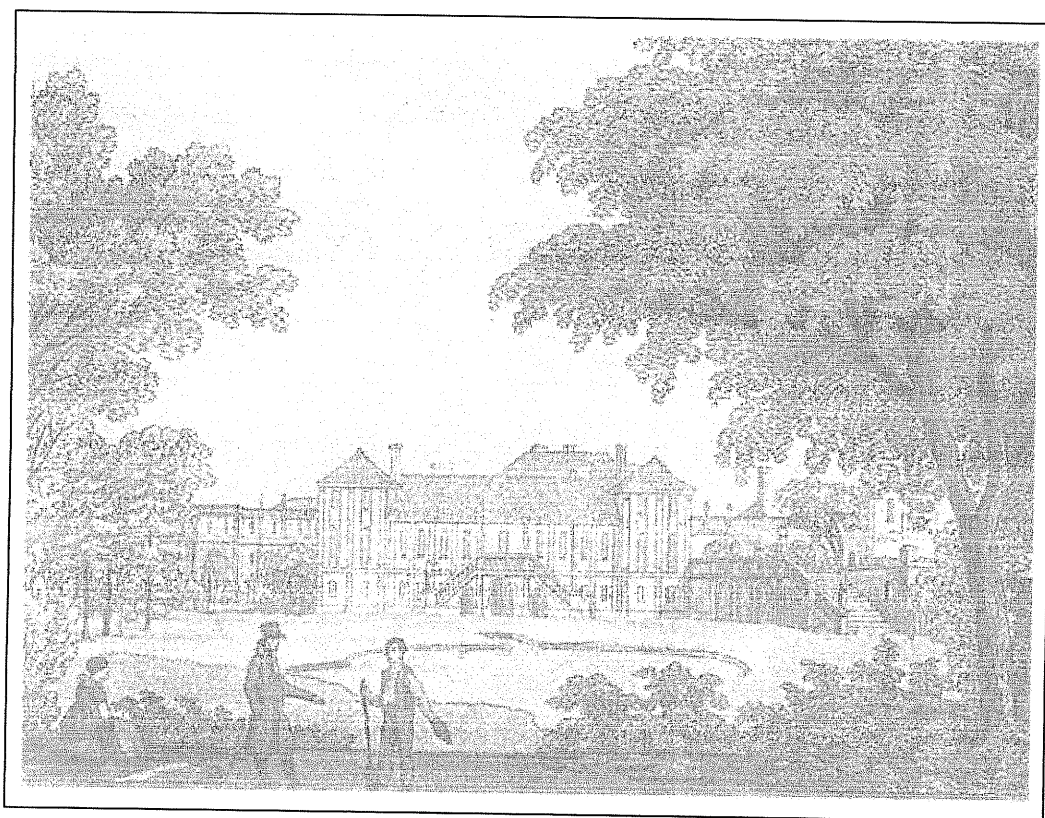
Obr. 45 Ostrov nad Ohří, zámek, druhá polovina 17. století



Obr. 46 Ostrov nad Ohří, Palác prince či bílý dvůr, druhá polovina 17. století



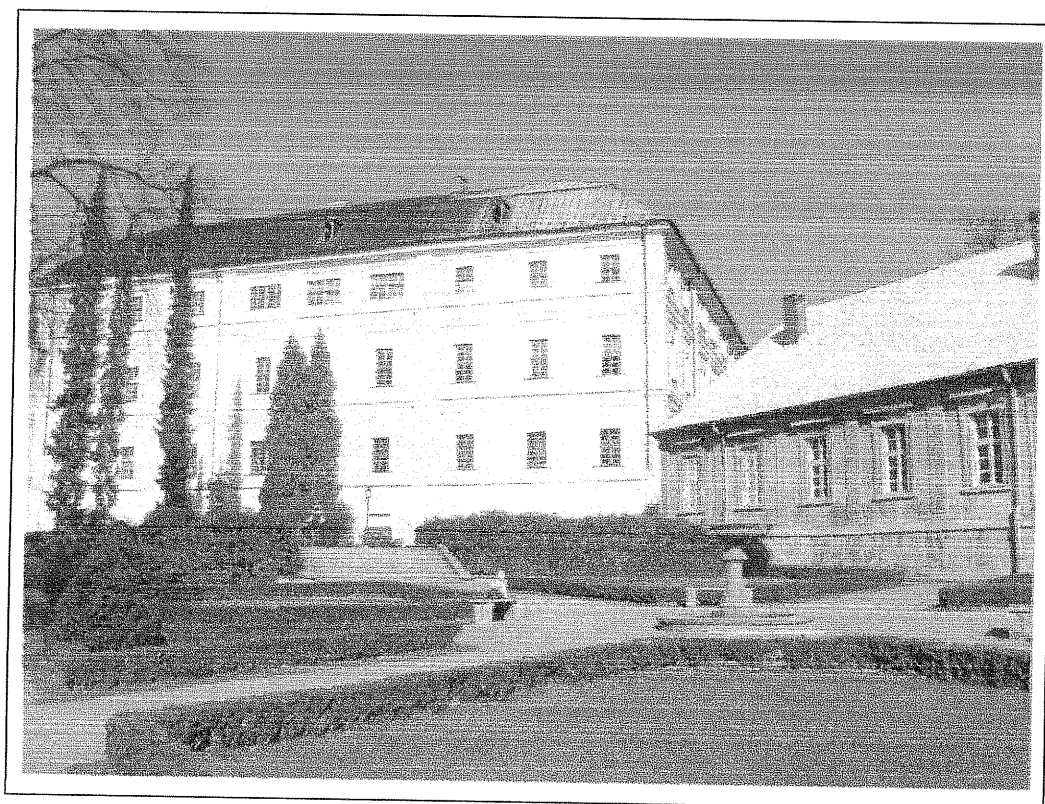
Obr. 47 Ostrov nad Ohří, Palác prince či bílý dvůr, druhá polovina 17. století



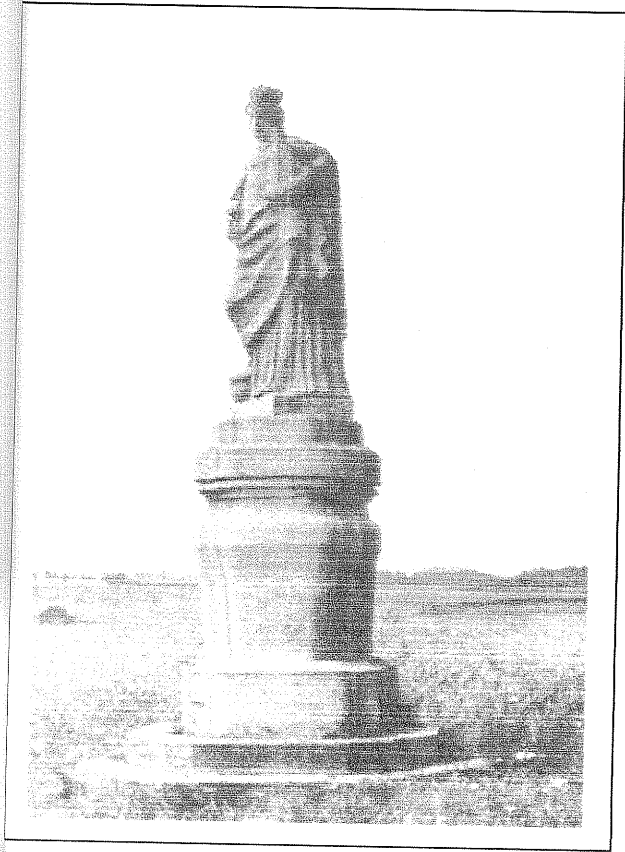
Obr. 48 Ostrov nad Ohří, Palác prince či bílý dvůr, druhá polovina 17. století



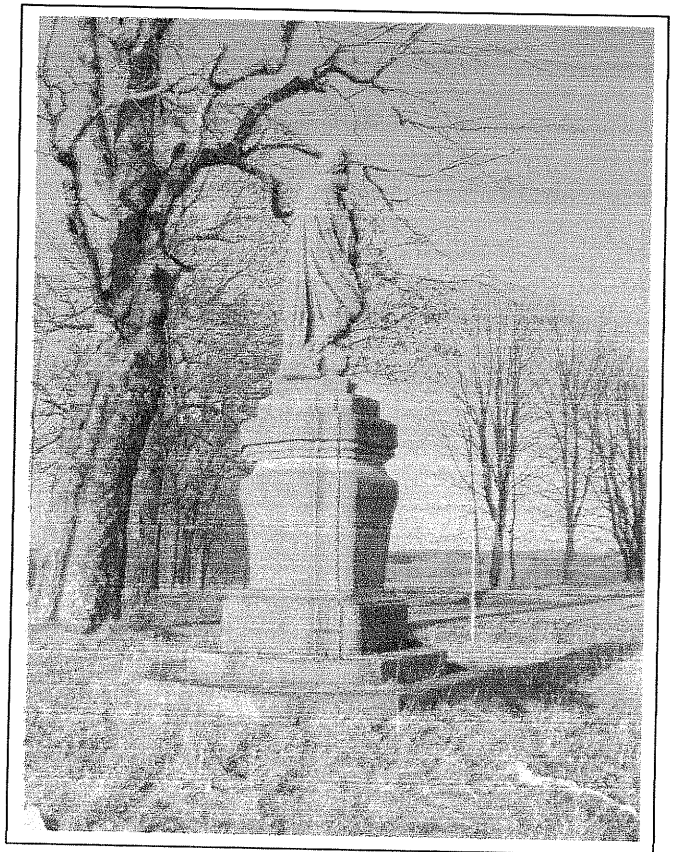
Obr. 49 Ostrov nad Ohří, Palác prince či bílý dvůr, druhá polovina 17. století



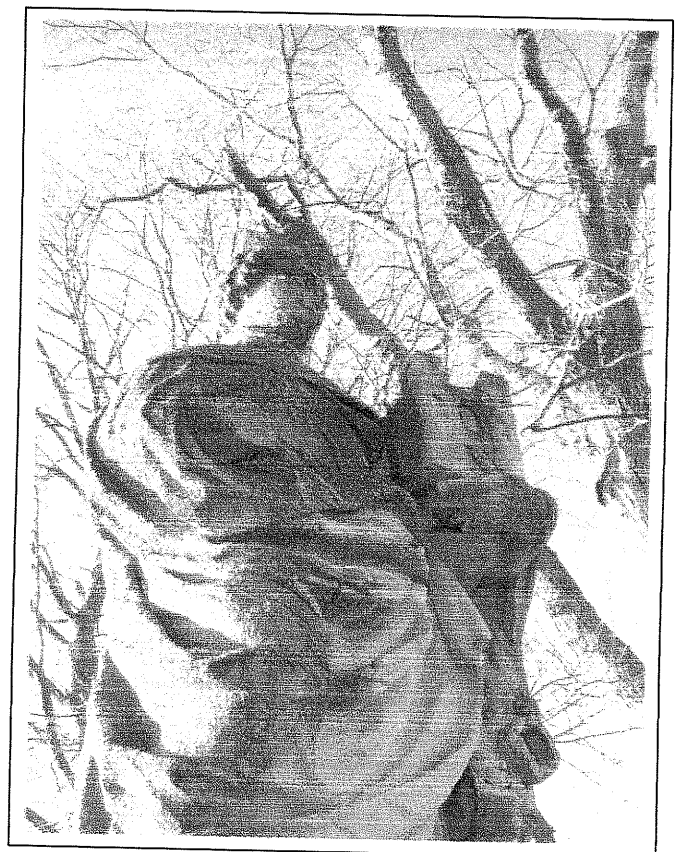
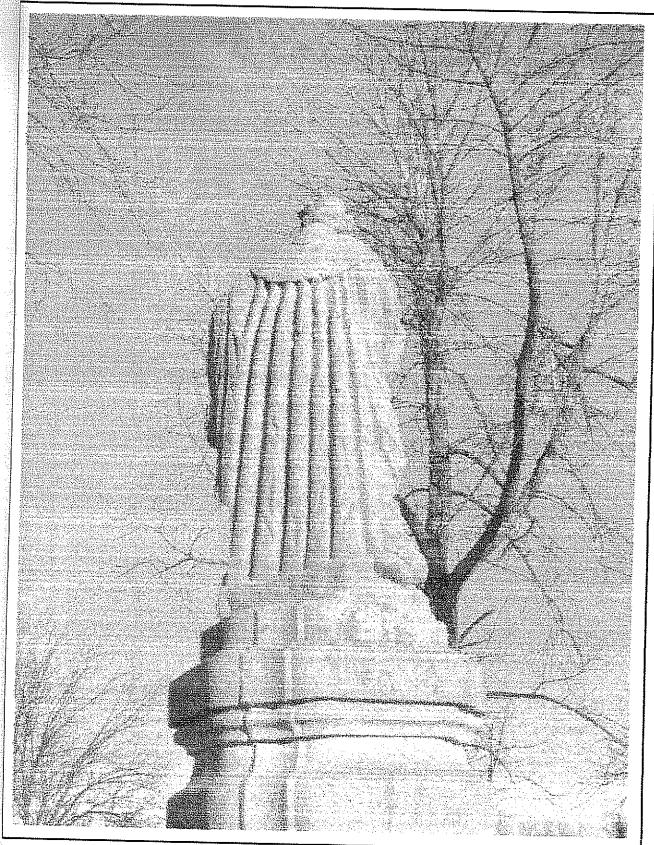
Obr. 50 Ostrov nad Ohří, Palác prince či bílý dvůr, druhá polovina 17. století



Obr. 51 Teplá, bl. Hroznata, 1703

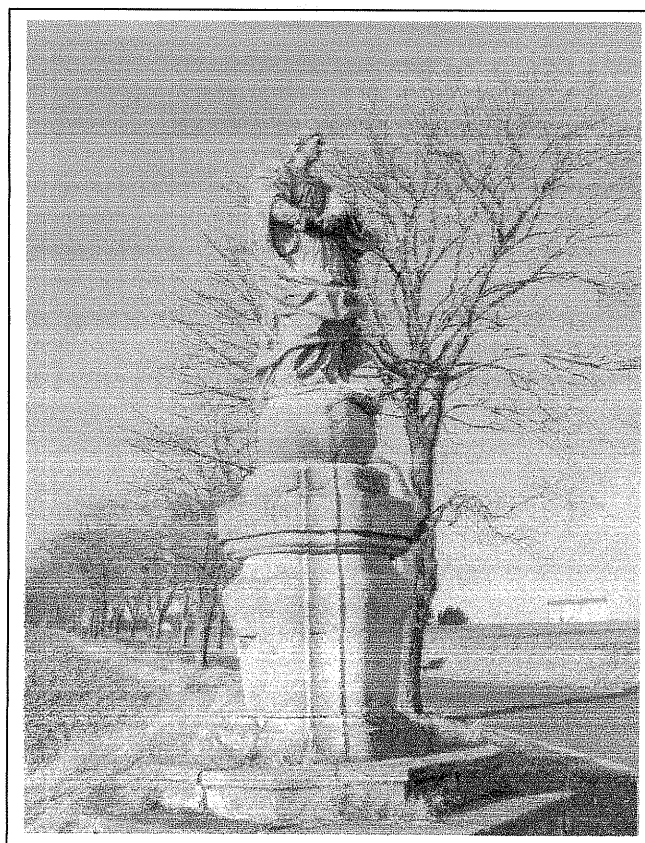


Obr. 52 Teplá, bl. Hroznata, 1703

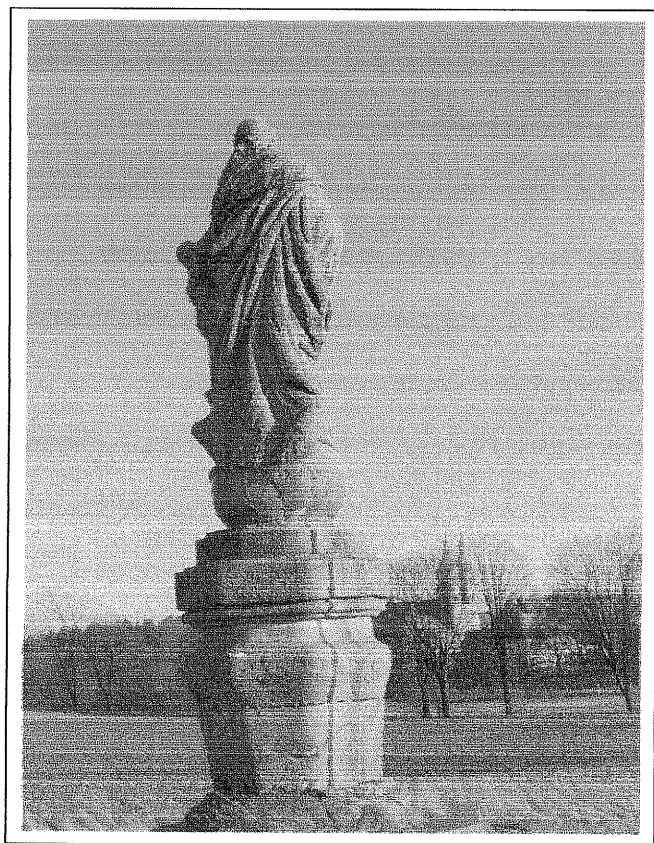




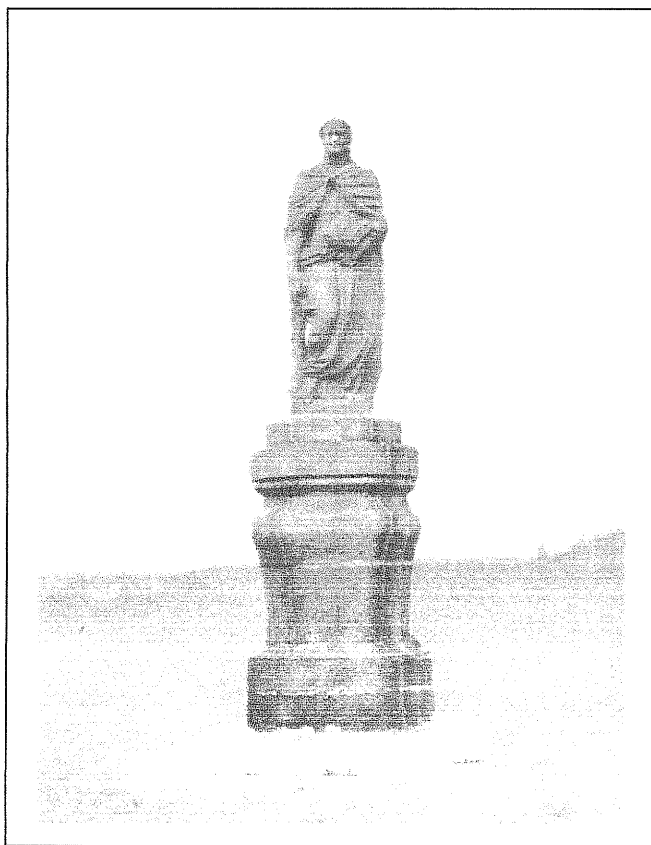
Obr. 55 Teplá, Immaculata, 1703



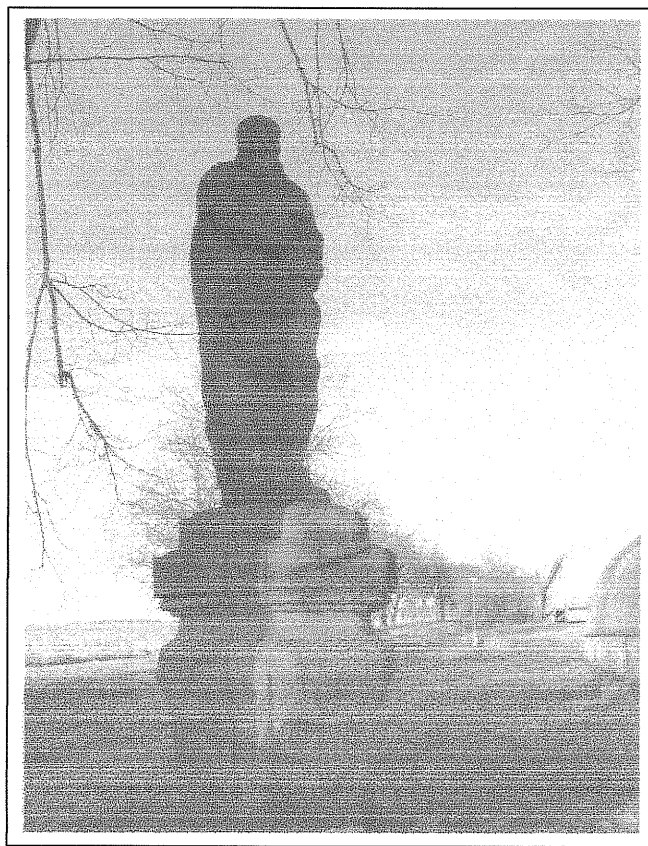
Obr. 56 Teplá, Immaculata, 1703



Obr. 57 Teplá, Immaculata, 1703



Obr. 58 Teplá, sv. Juda Tadeáš, 1703



Obr. 59 Teplá, Kristus Trpitel, 1703