

Univerzita Karlova v Praze
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění



Bc. Jiří Sehnal

**Život a dílo vrcholně barokních sochařů Heermannů a Süssnerů
v 17. až 18. stol. v německém a českém prostředí**

diplomová práce

Praha 2009

Vedoucí práce: PhDr. Martin Zlatohlávek PhD.

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

Bc. Jiří Sehnal

15. 12. 2009

Za pomoc a cenné rady děkuji:

- vedoucímu práce panu PhDr. Martinu Zlatohlávkovi PhD.
- paní PhDr. Petře Oulíkové PhD.

Děkuji i dalším, které uvádím v abecedním pořadí:

PhDr. Petra Hoftichová

Mgr. Jiří Martínek

PhDr. Miloslav Martínek CSc.

František Ptáček

PhDr. Vratislav Slezák

Doc. PhDr. Ludmila Sulitková CSc.

Zvláštní poděkování patří mým rodičům a nejbližšímu okruhu rodiny.

Život a dílo vrcholně barokních sochařů Heermannů a Süssnerů v 17. až 18. stol. v německé a českém prostředí

UMĚLECKÁ TVORBA I. GENERACE V NĚMECKÉM A ČESKÉM PROSTŘEDÍ DO KONCE 17. STOL.

1.	Přehled literatury	10
1.1	Literatura o Heermanech 18. stol.	10
1.2	Literatura o Heermanech 19. stol.	10
1.3	Literatura o Heermanech do konce 20. let 20. stol.	10
1.4	Literatura o Heermanech a Süssnerech od poč. 30. let 20. stol.	11
1.5	Literatura o Heermanech a Süssnerech od poč. 21. stol.	11
2.	Životní a umělecké počátky Jana Jiřího Heermanna a bratří Süssnerů	12
2.1	Životní počátky Jana Jiřího Heermanna	12
2.2	Životní počátky bratří Süssnerů	13
2.3	Umělecké počátky Jana Jiřího Heermanna a bratří Süssnerů	14
3.	Umělecká tvorba Jana Jiřího Heermanna a bratří Süssnerů v Sasku	15
3.1	Umělecká tvorba ve Velké zahradě v Drážďanech	15
3.2	Ostatní výzdoba bratří Süssnerů pro drážďanský dvůr	17
4.	Umělecká činnost Jana Jiřího Heermanna a Jeremiáše Süssnera v Sasku a Braniborsku	19
4.1	První zakázka pro zhořelecký kostel sv. Petra a Pavla	19
4.2	Umělecká činnost v Oranienburgu	20
5.	Druhý pobyt Jana Jiřího Heermanna a import bratří Süssnerů pro Prahu	22
5.1	Sochařská zakázka pro letohrádek Trója u Prahy	22
5.2	Umělecký import šestice soch od bratří Süssnerů	26
5.3	Vyřezávaný rám pro kostel sv. Václava Jana Jiřího	28
5.4	Činnost Jana Jiřího Heermanna a Konráda Maxe Süssnera v 2. pol. 90. let 30	30
6.	Druhá zakázka pro zhořelecký kostel sv. Petra a Pavla	32
7.	Poslední tvorba I. generace Heermannů a Süssnerů v 2. pol. 90. let	34
7.1	Činnost Konráda Maxe Süssnera do r. 1696	34
7.2	Činnost Jana Jiřího Heermanna v Praze a v Sasku	36
8.	Umělecká tvorba v severozápadních Čechách	37

8.1	Umělecká činnost v Zákupích na Českolipsku	37
8.1.1	Stručná historie zámku	37
8.1.2	Terasy a jejich výzdoba	38
8.1.3	Spekulace o architektovi pracující na terasách	38
8.2	Umělecká činnost ostatních členů rodiny Süssnerů	40
8.2.1	Činnost v Ostrově nad Ohří	40
8.2.2	Činnost v premonstrátském klášteře v Teplé	41

UMĚLECKÁ TVORBA II. GENERACE V ČESKÉM A NĚMECKÉM PROSTŘEDÍ OD POL. 80. LET 17. STOL. DO 30. LET 18. STOLETÍ

9.	Životní a umělecké počátky Pavla Heermanna	43
9.1	Život Zachariáše Heermanna od r. 1670 do r. 1689	43
9.2	Životní počátky Pavla Heermanna	43
10.	Dohotovení sochařské zakázky pro vilu v Tróji v Praze	45
10.1	Sochy pro hlavní schodiště vily	45
10.2	Pětice byst z Národní galerie v Praze	47
11.	Umělecká činnost pro drážďanský dvůr	48
11.1	Portrétní bysty a činnost ve Velké zahradě	48
11.2	Činnost pro drážďanský Zwinger	50
11.3	Slonovinové a drobné práce Pavla Heermanna pro drážďanský dvůr	52
12	Umělecká činnost v Sasku mimo drážďanskou metropoli	53
12.1	Činnost v Lommatzsch	53
12.2	Umělecká činnost pro Lipsko	53

ZÁVĚR

KATALOG UMĚLECKÝCH DĚL

Jan Jiří Heermann

Jeremiáš Süssner

Konrád Max Süssner

Jan Kašpar Süssner

Zachariáš Heermann?

Pavel Heermann

PŘÍLOHY

Archivní listina Ostrov nad Ohří Süssnerové (české prostředí)

SEZNAM LITERATURY

SEZNAM PRAMENŮ

SEZNAM VYOBRAZENÍ

SUMMARY

RESUMÉ

ANOTACE

OBRAZOVÁ ČÁST

ÚVOD:

Tvorba čtyř nejdůležitějších uměleckých osobností dvou generací sochařů a architektů jména Heermann a Süssner, byla především svázána se saským prostředím v době vlády saských kurfiřtů Jana Jiřího III. (1680-1691) a Fridricha Augusta II. Silného (1694-1733, od 1697 též polský král August I.) od 80. let 17. stol. až do poč. 30. let 18. stol. První generace sochařských mistrů (a architektů¹) Jan Jiří Heermann, bratři Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, ze saského a Česko-německého pomezí tvořili převážně v l. 1680 až 1700. První generace se sešla v Drážďanech na výzdobě paláce Johanna Georga Starckeho ve Velké zahradě (1679/80 až 1683). Pouze umělecká tvorba pro palác ve Velké zahradě je jedinou prokázanou spoluprací těchto umělců. Jistě však spolu udržovali vzájemné kontakty po celou dobu jejich života. Díla, vytvořená pro či v českém prostoru byla epizodického charakteru. Žádný ze sochařů k českému (myšleno k pražskému) prostředí nikdy neinklinoval. Pouze by se tak dalo říci o Janu Jiřím Heermannovi, ten však byl zaměstnán výhradně ve službách hraběte Václava Vojtěcha ze Šternberka v trojské vile. Jeho pražská tvorba je značně roztříštěná v pěti pražských pobytech v l. 1683-1685, patrně 1687-1690, 1692, 1695, 1696-1697, mezi těmito roky tvořil převážně ve Zhořelci (1685-1687, 1691-1695) a Drážďanech. Jeremiáš či mladší Konrád Max Süssnerové s Prahou žádné důležitější kontakty neudržovali (Jeremiáš v Praze patrně nikdy nebyl). Jejich tvorba pro Prahu se tak omezila pouze na sochařskou dodávku šestice soch (od Jeremiáše: sv. Jáchym, sv. Anna s Pannou Marií a sv. Barbora; od Konráda Maxe: sv. Martin, sv. Jiří a sv. Kateřina) pro křížovnický kostel sv. Františka Serafínského na Starém Městě v Praze. Jeremiáš Süssner byl především spojen se severoněmeckým Braniborskem, pro které v horizontu několika let dodal z drážďanského sochařského ateliéru řadu sochařských prací (v l. 1685 až 1689). Značně nejasně působí jeho tvorba v severozápadních Čechách. Zde je s ním spojována činnost v rodném Ostrově nad Ohří² a Zákupch³ (v l. 1680 až 1690). Do poč. 18. stol. osobnosti I. generace mizí. Jeremiáš Süssner zemřel během zakázky pro křížovníky v Drážďanech, o mladším Konrádu Maxovi nevíme po r. 1696 nic a Jan Jiří Heermann patrně zemřel někdy v rozmezí l. 1701 až 1703. S tvorbou I. generace sochařů, s rozvětvenou rodinou Süssnerů z okruhu severozápadních Čech, nejasně souvisí činnost

¹ Pouze se může jednat o Jana Jiřího Heermanna, Jana Kašpara Süssnera, popř. Jeremiáše Süssnera.

² Tehdy Schlackenwerth

³ Tehdy Reichstadt

méně známých umělců Jana Kašpara Süssnera, který byl profesně spojen s klášteřem v Teplé a Ostrovem nad Ohří, popř. se zákupským zámekem a Matějem Süssnerem, činného v Ostrově nad Ohří, popř. se Zákupy či bádenským zámekem Favoritan. II. generace sochařů představována pouze Pavlem Heermannem a částečně Zachariášem Heermannem, je umělecky činná již od pol. 80. let 17. stol. pod mistrovským vedením strýce Jana Jiřího Heermanna v drážďanské Velké zahradě (1681 až 1683), pražské Tróji (1683 až 1685 a 1688 až 1690) a Zhořelci (1685 až 1687). Z této doby však nemáme žádná prokazatelně vytvořená díla těchto sochařů. Zachariáš Heermann zůstává však po r. 1689, kdy od strýce Jana Jiřího Heermanna obdržel výuční list, neznámý a tvorba II. generace je tak spjata z valné části s mladším Pavlem Heermannem. S tvorbou Pavla Heermanna se setkáváme až po návratu ze studijní cesty z Itálie r. 1700, na kterou se mohl vydat patrně již v r. 1693. Ani Pavel Heermann nikdy k českému (pražskému) prostředí nikdy nepřilnul a zůstal po většinu svého života natrvalo spoután s tvorbou v Sasku, převážně pro královsko-kurfiřtský dvůr Friedricha Augusta II. Silného. V pražském prostředí se tak pouze omezil na dohotovení zakázky v pražské Tróji pro hraběte Václava Vojtěcha ze Šternberka, figurální výzdobou vnější a vnitřní strany schodiště a pětice mramorových byst ze sbírek NG, po již (patrně) zemřelém strýci Janu Jiřím Heermannovi (mezi l. 1700 až [nejpozději] 1708). V Sasku je s Pavlem Heermannem spojena výzdoba drážďanská paláců a zámků, tj. palác ve Velké zahradě a Pöppelmannově vznikajícím Zwingeru, kde s jinou sochařskou osobností Balthasarem Permoserem vytvořil celou řadu sochařských prací. Profesně byl velmi činný s obchodní metropolí Lipskem, kde působil převážně ve 20. letech 18. stol. Rozsah prací nejmladšího Heermanna byl vskutku impozantní, ale značná část jeho drážďanské tvorby byla zničena již nedlouho po svém vzniku při sedmileté válce. Podobně fatálně zničující byla 2. světová válka pro díla I. generace sochařů v Drážďanech. Je ironií, že válka v l. 1756 až 1763 se nevyhnula dílům, která mohl Pavel a starší Zachariáš Heermann vykonat ještě v učňovských letech z 2. pol. 80. let. v pražské Tróji (především hlavní fontána na jižní přístupové promenádě k vile).

V této diplomové práci se tak pokusím přiblížit uměleckou tvorbu rodiny Heermannů a Süssnerů, pocházejících z prostoru polabské vysočiny. Ti byli spjata více s německým prostředím než s českým, to se tak stává „pouze“ sekundární záležitostí. Diplomová práce je rozdělena do čtyř částí. První část rozebírá činnost dvou umělců rodin Heermannů a Süssnerů, jejich sochařskou práci převážně v drážďanském, pražském, braniborském (Berlín), lommatschém a lipském okruhu. V jedné z kapitol se rovněž věnuji tvorbě méně známých uměl-

ců z širší rodiny Süssnerů v severozápadním regionu Čech. Druhá část práce je koncipována jako katalog veškerých známých i méně známých převážně sochařských prací. Díla I. generace sochařů jsou zastoupena prací čtyř umělců a v katalogu představují o něco více než polovinu ze všech položek (asi 62). Tvorba II. generace je reprezentována takřka pouze díly Pavla Heermanna a zabírá druhou menší polovinu katalogu (asi 52 položek). I z této skutečnosti si můžeme udělat jasnější obrázek o významu nejmladšího z umělců Pavla Heermanna. Třetí nejmenší částí je příloha dosud nezpracované archivní listiny, chované v archivu Národního muzea v Praze v Holešovicích. Zde jsem se snažil vypracovat transkripci textu, stav listiny, stvrzovacích prostředků apod. Čtvrtá část práce zahrnuje obrazovou přílohu, která je rozdělena na primární obrazovou přílohu katalogu uměleckých děl a na sekundární obrazovou přílohu, zahrnující vyobrazení či fotodokumentaci k související tvorbě Heermannů a Süssnerů.

1. Přehled literatury

1.1 Literatura o Heermannech 18. stol.

První literatura věnující se sochaři jména Heermann se objevila již v třetí čtvrtině 18. stol., tedy necelých čtyřicet let od úmrtí Pavla Heermanna. Byly jí první historické přehledy umění prvních muzeí a umělecko-historických institucí v Lipsku (Kreuchauf 1768; Leonhardi 1799). V Drážďanech je reprezentováno slavným rukopisem z r. 1771 Christiana Ludwiga von Hagedorna o „Stavu umění v Sasku před a po zřízení kurfiřtské Akademie umění“, v němž vyzdvihuje kvality Pavla Heermanna.

1.2 Literatura o Heermannech 19. stol.

Zcela nezávisle na Hagedornovi a jiné literatuře jsou r. 1815 Jan Jiří a Pavel Heermannové zastoupeni v Dlabacžově Künstlerlexikonu, ve vztahu k sochařské výzdobě oválného schodiště v Praze v Tróji (Dlabacž 1815, 584n). Další literatura se objevuje až na samém konci 19. stol., pokud však pomineme náznaky tvorby Heermannů v místopisné literatuře (Schottky 1832, 392n; Sommer 1845,183n). Od 80. let jsou Heermannové především zahrnuti do souborných děl, věnujících se širší tematice saského výtvarného umění od Richarda Steche a Cornelia Gurlitta, vypracovaných mezi l. 1882 až 1923 (Steche – Gurlitt 1882-1923), ale rovněž i v pracích, kde jsou pojati samostatně (Wernicke 1885; Wustmann 1885-1909). V 90. letech kromě německy píšících autorů, jsou již Heermannové nepostradatelně zastoupeni v české literatuře, především ve vztahu k trojské vile a výzdobě vnějšího schodiště s bohatou figurální stafáží (Blašánek 1893-1894, 22; Herain 1893-1894, 34n). V německé literatuře z r. 1895 G. O. Müller podal základní práci o Pavlu Heermannovi a uveřejnil slavnou chvalořeč o „Stavu umění v Sasku“ Christiana Ludwiga von Hagedorn (Müller 1895).

1.3 Literatura o Heermannech do konce 20. let 20. stol.

V prvních letech 20. stol. je zvýšen zájem literatury českého prostředí zabývající se především otázkou vztahu Heermannů k pražskému prostředí. Vznikají především souborné práce, věnující se příměstské vile v pražské Tróji (Podlaha 1901, 305n; Hofman 1908, 21n; Hofman 1909, 145n; Sixta 1914, 1n). Poč. 20. let E. Sigismund navázal na Müllera, spojil Dlabacžův lexikon s pražskými záznamy a vytvořil první ucelenější syntézu o Pavlu Heermannovi v německém a českém prostředí či tvorba N. Pevsnera v Lipsku (Pevsner 1928, 103n). Kon-

cem 20. let přibyly nové poznatky A. Birnbaumové o trojské vile (Birnbaumová 1927, 415n; Birnbaumová 1929, 66).

1.4 Literatura o Heermanech a Süssnerech od poč. 30. let 20. stol.

Od poč. 30. let spadá začínající tvorba klasiků historiků V. V. Štecha, O. J. Blažíčka a E. Poche, tolik důležitých pro dějiny sochařství v Čechách a z německého prostředí S. Asche a F. Löfflera pro saské prostřední sochařské tvorby. Do první pol. 30. let podává německy psaná literatura důkazy o tvorbě Süssnerů v severozápadních regionech Čech (Gnirs 1934, 459n; Polák 1938, 414; Zuman 1939, 87). Heermannové a Süssnerové jsou již pojeti v souborných pracích (Štech 1935, 11n, 22; Štech 1938-1939, 90, 95n, 99) či jednotlivě (Blažíček-Husa 1936, 11n; Blažíček 1939, 42n [1n]; Sádlo 1936, 20). Z německé literatury je důležitý přínos S. Asche o tvorbě Jana Jiřího Heermanna ve Velké zahradě, K. Degena o činnosti Pavla Heermanna v Drážďanech a Lipsku (Asche 1930; Degen 1936, 65n). Nutno zmínit lexika Thieme-Becker či Saur. Ve 40. letech vznikly v českém a hlavně v německém prostředí jen menší práce (Sádlo 1941, nestr.; Horst 1942; Toman I, II z l. 1947 a 1950; Korecký 1948, nestr.). Velký zájem literatury nastal v poválečných 50. až 70. letech. V německé literatuře vynikají práce F. Löfflera, S. Asche a W. Hetschela (Löffler 1955, 30n, 400, 406; Asche 1961, 81n, 121n, 158n, 171n, 192n; Asche 1966, 12n, 44, 49, 80, 112n, 141n, 162, 167, 238, 281n, 306n, 337, 342n, 357n, 361, 364n, 372; Hetschel 1966, 101; Hetschel 1973, 82n, 86n, 89, 92) vztahující se k historii saského sochařství a menší měrou i architekturou. V česky psané literatuře vzniká celá řada vynikajících prací a syntéz, v níž jsou zastoupeni obě jména umělců (Blažíček 1958, 91n, 280; Blažíček 1966; Blažíček 1967; Smetáčková 1968, 515n; Neumann 1969, 38, 121n; Neumann 1974, 128n, 131; Neumann 1975, 155). V české (a německé) literatuře 80. a 90. let jsou zastoupeni Heermannové a Süssnerové pravidelně převážně v encyklopedických a souborných pracích (Poche 1982, 46, 558; Kořán 1988, 315, 457n, 471, 619; Blažíček 1989, 302n, 312n, 377n; Vlček 1994, 257n; Vlček 1996, Schmidt 1997, 135n).

1.5 Literatura o Heermanech a Süssnerech od poč. 21. stol.

Již do této doby, konce 20. stol., řadím erudované dílo o trojské vile v Praze, jež se zabývá dějinami, architekturou, sochařství a malbou této výjimečné stavby z 3/4 17. stol. (Preiss – Horyna – Zahradník 2000; 133n, 312n; Horyna – Neuberth 2000, 41n). Z poč. 21. stol. jsou Heermannové a Süssnerové zastoupeni v katalogu výstavy „Sláva barokní Čechie“ z r. 2001

(Hladík 2001, 141, 348n). Ze zahraniční literatury je nutno zmínit poslední práci E. Schmidta věnující se nejnovějším trendům v tvorbě Pavla Heermanna v českém a německém prostředí (Schmidt 2005; 1-81). V Dodatcích Nové encyklopedie českých výtvarných umělců z r. 2006, jenž navazuje na dvousvazkové dílo z r. 1995, jsou doplněna již obě jména Heermann a Süssner (Tischerová 2006, 272n, 733n).

Umělecká tvorba Heermannů a Süssnerů v německém prostředí do konce 17. stol.

2. Životní a umělecké počátky Jana Jiřího Heermanna a bratří Süssnerů

2.1 Životní počátky Jana Jiřího Heermanna

Pomyslným zakladatelem sledované skupiny umělců byl saský dvorní sochař Jan Jiří Heermann. Kdy se mistr narodil, není dnes možné určit (chybí matrika). Starší literatura předpokládala, že to bylo v rozmezí let 1640 až 1650⁴. Nejnovější literatura tuto dataci upřesňuje a klade rok narození do let 1645 až 1646⁵. O rodičích nevíme zhora nic, neznáme jejich jména, nezachoval se jediný známý doklad či zpráva, kde by figurovali. Díky této nepřízni si nemůžeme udělat jasnější obraz, v jakém prostředí vyrůstal. Víme pouze, podle Jana Jiřího, že byli protestanti a otec musel být mlynář. Nejbližším nám známým příbuzným byl bratr, dědičný mlynář (uváděn také jako soudní úředník⁶) Zachariáš Heermann, otec bratrů Zachariáše a Pavla. Rovněž nevíme, na jakém místě se Jan Jiří mohl narodit, ale pravděpodobně pochází, podobně jako jeho synovec Pavel Heermann, ze saské obce Weigmannsdorf nedaleko Freibergu v Sasku. Rovněž datum úmrtí neznáme, ale patrně zemřel po 22. lednu 1700, kdy o něm nejsou již jakékoliv zmínky (některé prameny uvádí datum kolem r. 1710⁷). Neexistující pramenné informace o rodičích či starších příbuzných, nám zde kompenzují archivní dokumenty, které nás zpravují o rodině Jana Jiřího Heermanna. Víme, že byl protestantem a že mu příslušnost k této konfesi nejednou mohla způsobit problémy (především v českém prostředí). Rovněž víme, že během druhého pobytu ve Zhořelci se 6. dubna 1693

⁴ Asche 1961, 82

⁵ Schmidt 1997, 149; Schmidt 2005, 6

⁶ Hofman 1909, 154

⁷ Blažíček 1958, 92

oženil s Johannou Eleonorou, dcerou zhořeleckého organisty Johanna Heigia v Brauthause⁸. Z tohoto manželství pocházejí tři děti. První z dětí, syn Jan Vojtěch, jemuž byl kmotrem sám hrabě Václav Vojtěch ze Šternberka, se narodil r. 1697⁹ (Dne 27. června 1697 se v kapli šternberského zámku v Zadním Ovenci konal křest syna pana Jiřího Heermanna (Hermona), řezbáře kamenů a matky Joanny Eleonory z Drážďan¹⁰). Dcera Marie Eliesabeth narozená r. 1698, byla podle knihy křtů kostela Nejsvětější Trojice, pokřtěna 12. září již v Drážďanech. Nejmladší z dětí Johann Adalbetr, křtěný 22. ledna 1700 ve stejném kostele Nejsvětější Trojice jako sestra Marie Elisabeth. Předpokládá se, že nejstarší potomek Jan Vojtěch (Johann Adalbert) zemřel někdy před 22. lednem 1700¹¹. Zároveň je tento křestní zápis posledním záznamem, kde Jan Jiří Heermann figuruje. Soudí se, že nedlouho poté (nejpozději do r. 1703) musel umělec zemřít.

2.2 Životní počátky bratří Süssnerů

Naopak více záznamů, jež prozrazují životní počátky, se dochovalo u braniborského (a saského) dvorního sochaře Jeremiáše Süssnera. Měl se narodit na jaře¹² či v létě¹³ r. 1653. Díky 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 jsou doloženi oba rodičové otec Pavel (Paullus) Süssner a matka Anna Kristýna (Christina)¹⁴. Podle týdeníku¹⁵ křížovnického kostela sv. Jana v Drážďanech (dnes Státní archiv v Drážďanech) zemřel Jeremiáš v sedmatřiceti letech, 5. června 1690 na skvrnitý tyfus. Na druhou stranu však nejsou žádné důkazy o tom, že by byl Jeremiáš ženatý. Nemůžeme to však vyloučit, protože v souvislosti s výzdobou zámeckých zahrad zámku v Zákupích v severozápadních Čechách, je doložena existence Zachariáše Süssnera, syna panského zřízence a stavitele v Ostrově (nad Ohří) Jeremiáše Süssnera¹⁶. Naopak co se týče o mladším z obou bratří Süssnerů, saského dvorního sochaře Konráda Maxe Süssnera, takové zprávy nemáme. Neexistují ani zmínky, zda mohl být v kontaktu s rodištěm staršího bratra Jeremiáše, s Ostrovem nad Ohří (tehdy Schlacke-

⁸ Asche 1961, 84, 196n

⁹ Korecký 1948 nestr.

¹⁰ Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 74

¹¹ Asche 1961, 197

¹² Blažíček 1939, 44

¹³ Blažíček 1958, 91

¹⁴ Asche 1961, 95

¹⁵ Wochenzettel

¹⁶ Zuman 1939, 87.

nwerth). Literatura uvádí, že se mohl narodit mezi l. 1655 až 1660¹⁷ či dokonce již okolo r. 1650¹⁸. Zemřel patrně někdy po r. 1696, kdy od něho nejsou známy již žádné dochované práce (poslední doložené místo je jeho činnost v Torgau v Sasku).

2.3 Umělecké počátky Jana Jiřího Heermanna a bratří Süssnerů

Můžeme předpokládat, že celá sledovaná skupina umělců byla vyškolená u Johanna Heinricha Böhmeho st. ve schneeberské dílně. Jan Jiří Heermann nastoupil do učení patrně v polovině 50. let. Jelikož však neexistují na tuto dobu umělcova života žádné doklady či dochované tovaryšské práce, můžeme pouze vycházet z data, kdy je r. 1679 bezpečně doložen v Drážďanech. Už jako vyučený sochař absolvoval studijní cestu (tzv. na vandr či na zkušenu) do Itálie, kde pobýval (dle dopisu městské radě v Drážďanech, ohledně výstavby Frauenkirche) deset let. Zde navštívil Řím, Benátky a jiná místa¹⁹. Podle nejnovějších poznatků víme, že v Římě žil celých pět let od jara r. 1673 do jara r. 1678. To víme z údajů o sčítání lidu, které prováděl farní kostel Sankt Andrea delle Fratte v Římě²⁰. V záznamech je uváděn jako „umělec Monzú Giorgio scultore di Sassonia či Giorgio erma scultore“²¹. V Itálii se patrně seznámil (či setkal) se svým krajanem Balthasarem Permoserem, přímým žákem Gian Lorenza Berniniho a Francouzem, původem z Burgundska Jeanem Baptistou Matheyem²², architektem Jana Bedřicha z Valdštejna. Postava Jana Bedřicha Valdštejna byla jistě klíčovou postavou v tvorbě těchto umělců a jistě je (či alespoň Jeana Baptistu Matheye) doporučil Václavu Vojtěchu ze Šternberka pro práce na budoucím letohrádku v Tróji. Roku 1679 se Jan Jiří Heermann již podílel v Drážďanech na výzdobě stavby Johanna Georga Starckeho paláce ve Velké zahradě (Grosser Garten).

Jeremiáš Süssner nastoupil do učení patrně během 60. let. O studijní italské cestě můžeme pouze spekulovat. Vydal-li se na ni, tak ji musíme klást někdy po r. 1670²³. Flámský rukopis, do jisté míry pro süssnerovskou tvorbu typický, můžeme s největší pravděpodobností hledat u jeho mistra Johanna Heinricha Böhmeho st. Nedořešenou otázkou zůstává

¹⁷ Asche 1961, 96

¹⁸ Löffler 1984, 478

¹⁹ Asche 1961, 192

²⁰ Schmidt 2005, 6

²¹ Tamtéž, 6

²² Burgundčan Jean Batista Mathey strávil v Římě celých dvacet let (mezi 1655 až 1675). Vyučený malíř působil v okruhu francouzského malíře Cloude Lorraina a slavného římského architekta Carla Rainaldiho, u něhož se s největší pravděpodobností vyučil.

²³ Tischerová 2006, 733

činnost v rodném Ostrově nad Ohří. Tam se měl podílet na spolupráci na stavbě tamního lauenburského zámku s přilehlými zahradami²⁴. Okolo r. 1678 se objevuje zpět v Sasku a od r. 1680 spolupracuje s Janem Jiřím Heermannem na sochařské výzdobě paláce ve Velké zahradě. 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 či se mohl vyučit u svého staršího současníka Jana Jiřího Heermanna²⁵). Konrád Max Süssner se objevuje teprve po smrti svého bratra v r. 1690 v pražských záznamech. Je velice pravděpodobné, že po celou dobu byl spíše spolupracovníkem svého staršího bratra v předpokládané sochařské dílně, kterou vedli v Drážďanech.

3. Umělecká tvorba Jana Jiřího Heermanna a bratří Süssnerů v Sasku

3.1 Umělecká tvorba ve Velké zahradě a v Drážďanech

Nejprestižnější zakázkou v tehdejších Drážďanech byla nepochybně novostavba paláce ve Velké zahradě. Za nákladnou výstavbou tohoto bohatého komplexu stál od r. 1676 mecenáš, korunní princ Jan Jiří II. (vládnoucí v l. 1656-1680), jenž stojí více za vytvořením bohaté parkové zahrady s rovnými alejemi, kterým byly za předlohu reprezentativní zahrady Versailles. K tomuto úkolu byl povolán Johann Friedrich Karcher. Na vybudování novostavby paláce, jejíž půdorys stojí na písmenu „H“, měl navrhnout sám mocný mecenáš, saský kurfiřt Jan Jiří III. (vládnoucí v l. 1680-1691), byl povolán r. 1678 saský dvorní architekt Johann Georg Starcke. Hlavní stavební práce probíhaly v l. 1678 až 1683. Celý systém stavby byl budován po vzoru římských letních paláců, kde převládal zájem o antickou tematiku v kombinaci se zdobností fasád francouzských zámeckých budov. Na výzdobě se sešla celá řada tehdejších uměleckých osobností, jako byl dvorní saský sochař Johann Heinrich Böhme st., Johann Georg Starcke, Marcus Conrad Dietze, Jan Jiří Heermann, bratři Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové či Abraham Conrad Bachau. Takové složení osobností dosvědčuje, jak velká důležitost byla projektu přikládána.

Jan Jiří Heermann vracející se koncem 70. let z italské cesty do Saska, byl (patrně) již od počátku r. 1679 zaměstnán na sochařské výzdobě pro nově vznikající palác. Zde navrhl a v rozmezí let 1679 až 1683 i vyhotovil čtveřici nadživotních figur, umístěných vždy po dvoji-

²⁴ Poche 1982, 558

²⁵ Asche 1961, 110

cích v nikách na jihozápadní a na severovýchodní fasádě paláce. Během této doby z jeho ruky vznikla také dvojice maskaronů nad severozápadním a jihovýchodním vchodem. Čtyři nadživotní pískovcové postavy, představující Paridův soud, jsou postaveny na vyšších bohatě členěných podstavcích (v jemnějších formách typů podstavce nalezneme u čtveřice alegorických postav Jeremiáše Süssnera v hlavním sále níže). Během náletu spojeneckého letectva (především mezi 13. a 14. únorem 1945) byly sochy poničeny, ne však zničeny. Sousoší představující Afroditu a socha prince Parise působí robustnější formou oproti lehceji působícím sochám Pallas Athény a Héry na severozápadní fasádě. Na postavě Héry můžeme spatřit podobnost se sochou Konráda Maxe Süssnera Viktorií z (po) r. 1683 na Neumarkt (dříve na Jüdenhof). Z tvorby Jana Jiřího Heermanna se v drážďanských sbírkách dochovalo slonovinové Ukřižování z r. 1682²⁶. Je tedy patrné, že se Jan Jiří Heermann neomezil pouze na vyhotovení pískovcových postav Paridova soudu, ale pravděpodobně se podílel i na mnoha jiných zakázkách pro drážďanský dvůr Jana Jiřího III.

Okolo r. 1678 se objevuje Jeremiáš Süssner v Sasku. Z této doby pocházel již nedochovaný epitaf z Poustevny u Gross-olbersdorf, první známá práce začínajícího umělce. Od r. 1680 spolupracuje, podobně jako Jan Jiří Heermann, na sochařské výzdobě pro palác ve Velké zahradě. Zde v l. 1680 až 1683 vytvořil čtveřici, rovněž nedochovaných, alegorických ženských postav představující alegorie ročních dob: Jaro²⁷, Léto, Podzim a Zimu, pro hlavní sál paláce, s doprovodnou výzdobou čtyř byst nad vchodovými dveřmi hlavního sálu. Ze zmiňované sochařské výzdoby sálu se dochovala pouze torzální štuková výzdoba nik, pro které byly alegorie určeny, a také ve fragmentech dochovaná štuková výzdoba vstupních dveří sálu.

V souvislosti s těmito antikizujícími díly je dávana do souvislosti dvojice sousoší Venuše a Adonis a Meleager a Atalanta na jihozápadní vstupní pilířové bráně (ortostáty) k paláci ve Velké zahradě vyhotovených během hlavních stavebních prací mezi l. 1680 až 1690. Zde se soudí, že měly být vytvořeny v drážďanském sochařském ateliéru Jeremiáše Süssnera²⁸.

Z dalších uměleckých prací mistr vyhotovil nadživotní postavu antické bohyně Flóry a výzdobu hlavních fasád skládající se z 16 byst Caesarů a Císařoven, rovněž vytvořena za spoluúčasti ateliéru, v této souvislosti se objevuje jako spolupracovník Jeremiáše Süssnera,

²⁶ Menzhausen 1991, 117

²⁷ Veškerá literatura uvádí postavu s růžemi a s věncem růží, alegorii Jara jako nedochovanou. Z fotografické dokumentace, pořízené nedlouho po zničení paláce ve Velké zahradě je však patrné, že socha se dochovala, byť v poškozeném stavu (chybějící obličej, pravá ruka a jiná poškození) dochovala.

²⁸ Asche 1966, 335

Abrahám Conrad Bachau²⁹. Jelikož se nedochovala žádná dokumentace prozrazující, kde umělec působil před r. 1680, otevírá se řada dohadů o jeho činnosti před tímto datem. Především mohl působit ve svém rodišti v Ostrově nad Ohří a od r. 1680/83³⁰ mohl být též činný na umělecké výzdobě parku a parkových teras zámku v Zákupích. Ne zcela specifikovanou činnost v Ostrově nad Ohří dokazuje listina, kdy se 21. května 1683 obrátil saský kurfiřt Jan Jiří III. z Drážďan na sasko-lauenburského vévodu Julia Františka, aby mu poslal svého poddaného z Ostrova nad Ohří Jeremiáše Süssnera do Drážďan (viz. v příloze práce)³¹. Mladý Süssner se tu měl na několik let usadit a zhotovit do zahrady 16 soch, jakož i další sochařskou práci³². Zdá se, že by se mohlo jednat o výzdobu dvanácti byst Caesarů a čtyř Císařoven, kterou v letech 1680 až 1683 vyhotovil. To by ovšem znamenalo, pokud se jednalo o Jeremiáše Süssnera podílejícího se na zakázce pro pražské Křížovníky s červenou hvězdou téměř o deset let později, že přinejmenším tato drážďanská výzdoba čítající 16 byst musela vzniknout až po tomto datu. Nemůžeme ovšem vyloučit možnost, že se mohlo jednat i o dalšího příbuzného z rozvětveného rodu Süssnerů z okolí Ostrova nad Ohří³³. Z výzdoby Jeremiáše Süssnera, která rovněž podlehlá ničivému náletu z 13. na 14. 2. 1945, byla nadživotní socha Flóry. Pískovcová skulptura se nacházela v Sale terreně paláce, zasazená do prostoru niky. Vznikla okolo r. 1680 a mohla být protějškem již neexistující sochy, alegorie Podzimu od Johanna Heiricha Böhmeho st.³⁴.

3.2 Ostatní výzdoba bratří Süssnerů pro drážďanský dvůr

S vyhotovením 16 byst Caesarů a Císařoven úzce souvisí rovněž neexistující bysta římského Imperátora zničená na sklonku války. Bysta se nacházela na zadní straně domu v Landhausstraße 13. Není náhodou, že dům patřil hlavnímu stavebnímu mistrovi Johannu Georgu Starckemu, tedy architektovi činnému tou dobou v paláci ve Velké zahradě. Doba vzniku se klade mezi l. 1680 až 1683. Výzdoba paláce ve Velké zahradě je dále spjata s mladším z bratří Süssnerů, s Konrádem Maxem. Sochař vyhotovil nejdříve od r. 1683 na jihozápadní fasádě paláce atiku, kde je vyobrazeno dobově aktuální téma porážky Turků u Vídně v září r. 1683. Plasticky vyvedl hlavní aktéry tamních událostí, především polského krá-

²⁹ Asche 1961, 103

³⁰ Polák 1938, 414; Zuman 1939, 87

³¹ Dnes topografická sbírka v archivu Národního muzea v Praze Holešovicích. V listině uváděn jako Sissner.

³² Macek – Zahradník 1996, 12; Topografická sbírka F. Ostrov-Schlackenwerth, in: Národní muzeum. F215

³³ Asche 1961, 197. Nutno však zmínit, že však s touto listinou nepracoval.

³⁴ Hetschel 1973, 83

le Jana III. Sobieského, saského kurfiřta Jana Jiřího III. a vévodu Karla V. Lotrinského. Výzdobu atiky vyvedl s neobyčejně silnou plasticitou a jemnou výstavbou postav. S. Asche ne neprávem předpokládá, že se jedná o jedno z prvních uměleckých děl Konráda Maxe Süssnera, převážně v postavách Putto spatřuje podobnost s díly jeho pravděpodobného mistra Johanna Heinricha Böhmeho, naopak výstavba a modelace drapérie je plně již Konráda Maxe Süssnera.³⁵

Stavební činnost se neomezovala pouze na novostavbu paláce ve Velké zahradě, ale byly značně rozšiřovány a vylepšovány stávající budovy v samém centru saské metropole. Před výstavbou Zwingeru byl hlavním reprezentativním palácem původně renesanční Sídelní zámek z 15. a 16. stol. Již během vlády Jana Jiřího III. byl částečně upravován, než jej nechal po požáru r. 1701 přebudovat Fridrich August II. Silný v l. 1717 až 1719. R. 1682 se Konrád Max Süssner podílel na figurální a ornamentální výzdobě vstupní brány mezi malým a větším dvorem Sídelního zámku. Autorem architektonického řešení brány byl Johann Georg Starcke. Konrád Max Süssner k této bráně vytvořil figurální a plastickou výzdobu, zahrnující postavy Herkula a Pallas Athény, spolu s bystou Viktorie na segmentové atice oken v závěru brány. Originály soch, nacházejících se na masivních soklech zábradlí balkónu nad vstupní bránou, byly r. 1900 nahrazeny věrnými kopiemi³⁶. Původní socha Minervy byla přenesena do průchodu od zámku ke koňskému dvoru, podobně byl poškozený originál sochy Herkula nahrazen kopií a původní socha byla přenesena na dvůr muzea na Grüntzstraße³⁷. Obě sochy, podobně jako celá řada uměleckých děl zanikla při anglo-americkém bombardování Drážďan na sklonku války. Po více než šedesáti letech od ukončení války je celý komplex Sídelního zámku opravován. V současné době jsou podle dochované fotografické dokumentace zhotoveny kopie původních soch Konráda Maxe Süssnera a čekají na svoji instalaci na původní místo zrekonstruované vstupní brány, jež je přístupná v současné době (2009) veřejnosti pouze z menšího zámeckého dvora.

Téma porážky Turků vedených velkovezírem Kara Mustafou u Vídně r. 1683 Konrád Max Süssner zopakoval na antické bohyni Viktorie pro drážďanský Neumarkt. Od r. 1866 socha „Ireny“, „bohyně míru“ či turecké studně (Türkenbrunnen)“, spočívá na západní straně Neuemarkt před Johanneem, na menším náměstí zvaném Jüdenhof, kde přečkala přes 2.

³⁵ Asche 1961, 109

³⁶ Hetschel 1973, 83

³⁷ Tamtéž 83

světovou válku až dodnes. Již na svém novém místě byla r. 1884 nešetrně zrestaurována a přišla o původní pískovcový povrch³⁸. Socha Viktorie na Jüdenhof nese podobné až sjednocující prvky s pražskými mladšími sochami (sv. Martinem a sv. Jiřím), které vyhotovil o šest, až sedm let později v zakázce pro Křížovníky s červenou hvězdou či soudobou sochou Minervy z r. 1682. Jistou příbuznost v pojetí přilbice s pery vykazuje také socha Jana Jiřího Heermanna, kterou vyhotovil pro Velkou zahradu postava Pallas Athény ze souboru Paridova soudu z l. 1679 až 1683.

Téměř současné dílo jako je šestice soch pro Prahu, vznikl asi tři metry vysoký, dřevěný a zlatě polychromovaný epitaf Ondřeje ze Schönbergu (* 1688), určený pro kostel sv. Sofie v Drážďanech. Jedno z posledních známých děl Konráda Maxe Süssnera vzniklé mezi l. 1688 až 1690 má podobně jako socha Viktorie z Jüdenhof a znak z atiky paláce ve Velké zahradě připomínat slavnou historii u Vídně z r. 1683. Podobnosti ve vyhotovení drapérie, postoje sochy v mírném esovitém prohnutí či jiných detailech jsou blízké tvorbě obou bratří Süssnerů³⁹. Jistě ztvárnění chocholu peří či pohyb drapérie jsou blízké předešlým dílům Jeremiáše (podobná skladba šatu jako u alegorií ročních dob z Velké zahrady či staršího epitafu z Poustevny u Großolbersdorfu).

4. Umělecká činnost Jana Jiřího Heermanna a Jeremiáše Süssnera v Sasku a Braniborsku

4.1 První zakázka pro zhořelecký kostel sv. Petra a Pavla

Nedlouho po dokončení sochařské zakázky pro drážďanský palác ve Velké zahradě odešel Jan Jiří Heermann, patrně pouze se starším synovcem Zachariášem Heermannem, r. 1683 do Prahy, aby se tam zúčastnil prvních prací na plastické výzdobě vstupního schodiště, představující téma Gigantomachie, nově vznikající příměstské vile v Tróji od Jeana Baptisty Matheye. Zde Jan Jiří setrval do r. 1685, jak vidno na kvádru vzpínajícího se Titána na západní straně vnitřní strany schodiště (podrobněji 5. kapitola). V této kapitole předbíhám přibližně o dva roky dopředu, do doby, kdy Jan Jiří Heermann již společně s oběma synovci směřuje do Zhořelce, aby vytvořil plastickou výzdobu varhan v kostele sv. Petra a Pavla.

Patrně již během r. 1685 začíná Jan Jiří Heermann vypracovávat zakázku na díle pro kostel sv. Petra a Pavla ve Zhořelci. Byla jí plastická blíže neurčená výzdoba varhan. Nedlouho

³⁸ Asche 1961, 164

³⁹ Tamtéž 107

po dokončení díla však propukl r. 1691 ve velké části Zhořelce mohutný požár, který se nevyhnul ani gotickému kostelu sv. Petra a Pavla. Celá budova kompletně vyhořela a veškeré vnitřní vybavení lehlo popelem. Mezi ním byla i Heermannova plastická výzdoba, kterou vyhotovil patrně v l. 1685 až 1687. Jelikož se nedochovaly žádné prameny o podobě díla, nevíme o něm dnes zhola nic. Bezpečně však víme, že během r. 1686 již ve Zhořelci působil. Tuto ranou činnost nám dokládá archivní dokumentace chovaná ve zhořeleckém městském archivu⁴⁰. Z těchto archivních zpráv je patrné, že již počátkem r. 1686 probíhaly práce na výzdobě kostelních varhan. Především 20. února 1686 je Janu Jiřímu Heermannovi stržena suma 100 tolarů na sochařské výzdobě. Proč se tak stalo, však nevíme. Víme ovšem, že to nebude naposledy, co mu bude takto krácena výplata. Listinou z 23. listopadu 1686 se Jan Jiří Heermann obrací na radu, v níž prosí o doplatek 30 tolarů na vyúčtování neupřesněných kostelních škod. Poslední známým záznamem věnující se nepřímo tomuto dílu je listina datovaná k 14. prosinci 1686, kdy je Janu Jiřímu Heermannovi sděleno, že rada nemá jakoukoliv povinnost mu částku 30 tolarů vyplatit, ale je na druhou stranu svolná mu vyplatit částku 10 tolarů. Po této první zakázce pro kostel sv. Petra a Pavla ve Zhořelci nemáme žádných zpráv, kde sochař působil v následujících letech. Dalším působištěm pak byly zřejmě Praha a Drážďany, kde na přelomu osmdesátých a devadesátých let střídavě pobýval. Nevíme, jakou měrou se na výzdobě mohli podílet oba synovci Jana Jiřího Heermanna, Zachariáš a Pavel. Vyloučit činnost mladých tovaryšů asi již nemůžeme, ale díky absenci konkrétním obrazových pramenů k této výzdobě, můžeme o případné spolupráci pouze spekulovat.

4.2 Umělecká činnost v Oranienburgu

Mezi l. 1683 až 1685 o působení Jeremiáše Süssnera, kdy měl ukončit sochařskou práci v paláci drážďanské Velké zahrady, nevíme nic. S další činností umělce se setkáváme až kolem r. 1685, kdy působil v severoněmeckém Braniborsku. Víme, že v tomto roce měl vyhotovit v Berlíně pro braniborského kurfiřta Friedricha Wilhelma nedochovanou alabastrovou bystu, za níž si měl nechat vyplatit částku 30 tolarů, a současně víme, že byl za toto umělecké dílo téhož roku honorován⁴¹.

⁴⁰ Asche 1961, 194

⁴¹ Blažíček 1939, 49 (8); Asche 1961, 198

V l. 1687 až 1690 pracoval pro někdejší pruský Oranienburg nedaleko Berlína. Z 29. listopadu je doložen spor Jeremiáše Süssnera se sochařem Döbelem⁴². Braniborským dvorním sochařem byl jmenován 29. června 1689. K této funkci pobíral roční rentu (či plat) okolo 100 tolarů ročně⁴³. Roku 1690 dodal dvacet kamenných soch do Oranienburgu, nepochybně opět na objednávku braniborského dvora, přičemž bylo r. 1692 zapláceno jeho nejmenovaným bratrům za dopravu soch z Drážďan do Berlína a za sochu Venuše pro berlínskou dvorní Kunstkomoru⁴⁴. Tedy za oněch dvacet kamenných soch mělo být ještě 17. února 1690 osobně zapláceno Jeremiášovi Süssnerovi 740 tolarů⁴⁵. Dále se objevuje položka za dvanáct velkých soch, patrně pro Oranienburg. Zde byl Jeremiáš Süssner najat na práci architektem Nehringem, kdy mu byla vyplacena suma 150 tolarů za zhotovené „statue“⁴⁶. K tomu tu máme také sumu 200 tolarů, kterou byly pokryty výdaje za převoz soch z Drážďan do Berlína jeho bratrům⁴⁷. Za sochu Venuše pro dvorní Kunstkomoru mělo být vyplaceno 60 tolarů. Tyto pohledávky (vyjma 740 tolarů za dvacet bust) bylo v l. 1692 až 1693 vyplaceno jeho bratrovi Konrádu Maxovi Süssneru či jiným bratrům⁴⁸.

Do Oranienburgu Jeremiáš Süssner přišel někdy po r. 1685 a od r. 1689 se stává oficiálním dvorním sochařem braniborského dvora. Stejně jako v Drážďanech ve Velké zahradě i v Oranienburgu byl pověřen celou řadou sochařských (možná i architektonických) úkolů. Sochařská výzdoba zdejšího zámku byla rozsáhlá a Jeremiáš Süssner k ní do značné míry přispěl. W. Bock nadhodil, že dvanáct velkých soch, které měl zhotovit pro vrchního architekta Nehringa, mohly být čtyři alegorické postavy ročních dob z hlavní atiky zámku, dvě další sochy by mohly být na vnější atice vedle volut, další čtyři sochy zdobily balkon a dvě poslední ještě dnes zdobí zahradní vstupní bránu⁴⁹.

Za 20 (nebo 24) „obrazů“ či lépe byst měl dostat Jeremiáš Süssner zapláceno částku 740 tolarů. Dne 19. března 1687 obdržel mistr 100 tolarů⁵⁰. Suma 100 tolarů z r. 1687 a splátka 740 tolarů je důvodem, proč by se mohl udávat počet 24 byst. Za každý kus měl dostat zapláceno po 35 tolarech. Suma by tak dělala dohromady 840 tolarů. Další variantou je částka 37 tolarů

⁴² Asche 1961, 198

⁴³ Tamtéž 95

⁴⁴ Blažíček 1939, 49n (8n); Asche 1961, 198; Gnirs 1996, 187. Landesarchiv Schleswig-Holstein, Schleswig, LAS Abt. 210, Nr. 1154.

⁴⁵ Boeck 1938, 39

⁴⁶ Tamtéž 197

⁴⁷ Boeck 1938, 39

⁴⁸ Blažíček 1939, 49n; Asche 1961, 198

⁴⁹ Asche 1961, 163n

⁵⁰ Boeck 1938, 39

za bystu, přičemž by se muselo jednat jen o 20 byst a nebyla by připočítána suma 100 tolarů z 19. března 1687. Z těchto 20 či 24 byst se dochovalo pouze zlomek císařů a císařoven, jenž se nyní, stejně jako Pomona, alegorie nesoucí košík s ovocem a Flora, alegorie držící věnec růží nacházejí v Charlottenburgu v Berlíně. K těmto bystám patrně patřili i dvě ležící postavy na frontonu a čtyři postavy s vojenskými insigniemi na zadní straně fasády, zničených při požáru v r. 1833. V úvahu připadají ještě kartuše nad portálem před balustrádou dvora. Víme rovněž o fragmentu hlavy, jež se nachází v oranienburském muzeu⁵¹.

Podobně jako sochy pro křížovnický kostel v Praze byly importem. Celá sochařská výzdoba vznikla v drážďanském sochařském ateliéru.

5. Činnost Jana Jiřího Heermanna a bratří Süsnerů pro Prahu

5.1 Sochařská zakázka pro příměstskou vilu v Tróji v Praze

Sochařská zakázka výzdoby oválného schodiště vedoucího do hlavního sálu, znázorňující oslavu Habsburské dynastie a panovníka, vznikala ve dvou hlavních časových úsecích dvou desetiletí. Autory figurální výzdoby schodiště jsou převážně Jan Jiří Heermann, jež tvořil v Praze od r. 1683 až (patrně) do r. 1697 a mladšího synovce Pavla, který zakázku po smrti strýce v l. 1700 až 1703 dokončoval.

Výstavba vily započala v r. 1678, již o rok dříve než stavba Johanna Georga Starckeho paláce ve Velké zahradě v Drážďanech. Autorem této výjimečné, novátorské stavby byl francouzský (původem Burgundčan) architekt Jean Baptista Mathey. Geniální umělec, původně vyučený malíř, žil a působil dvacet let v Římě. Od r. 1668 byl činný ve službách budoucího arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna. Do Čech přichází umělec patrně již v r. 1674⁵², kdy se nejmenovaný architekt podílí na vyhodnocování přestavby biskupské rezidence v Hradci Králové ve východních Čechách, zda jím byl Mathey však nevíme⁵³. První doloženou realizací byla přestavba původně renesančního arcibiskupského paláce na Hradčanech v l. 1676 až 1679. Návrhu a stavby letohrádku (vily) v Tróji pro Václava Vojtěcha ze Šternberka se architekt ujal v r. 1678, patrně na doporučení arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna. Jistě se

⁵¹ Asche 1961, 164

⁵² Morper 1927

⁵³ Poche 1977, 455n

v době mezi prosincem r. 1663 a zářím následujícího roku, kdy Václav Vojtěch ze Šternberka pobýval na své kavalírské cestě v Římě, setkal s tehdy působícím Janem Bedřichem z Valdštejna. Pro tuto realizaci na sklonku 70. let nebylo vhodnějšího kandidáta, který by uspokojil horlivý záměr hraběte Šternberka, než byl Jean Baptista Mathey. Ten musel být velice dobře obeznámen s římskými vilami ve Frascati v Římě. Realizace jižního průčelí Trojské vily s převýšeným středním dílem stavby s představeným vnějším oválným schodištěm a s mělkým čestným dvorem s dvojicí altánových věží, nalezneme u římských staveb 16. a 17. stol. Převýšený střední díl stavby byl použit na vile Medici, ten přijímá a rozvíjí v l. 1608 až 1615 vila Borghese⁵⁴. Je zajímavé, že Jean Baptista Mathey tento motiv pouze netransformoval a upravil, ale posunul jej dále. Takto podobně realizovanou stavbu provedl neznámý architekt pro kardinála di Carpegna v Římě, o které jsou první zprávy z r. 1696⁵⁵. Motiv dvou-ramenného vstupního schodiště, jež vede do hlavního sálu Trojské vily nalezneme na vilách Astalli a Altieri, vyprojektovaných Giovannim Antoniem de Rossim⁵⁶.

Sochařský příspěvek rodiny Heermannů byl pro český prostor zcela revoluční. Při příchodu Jana Jiřího Heermanna do Prahy patrně kolem r. 1683, probíhaly práce na výstavě vily pět roků. Příchod Jana Jiřího v r. 1683, je spojen s dohotovením sochařské výzdoby Paridova soudu a dvojice maskaronu ve Velké zahradě. Ne neprávem můžeme předpokládat, že do Prahy spolu s Janem Jiřím dorazili i učedníci, synovci Zachariáš (v učení od konce r. 1681) a Pavel (v učení patrně od r. 1684) Heermannové. Od rodiny Heermannů se v průběhu dvou (mezi 1683 až 1703/08) desetiletí zachovalo patrně až třicet soch, sousoší a bohatá reliéfní výzdoba schodiště a fontán, určených pro vnitřní a venkovní výzdobu trojské příměstské vily. Na základě jakého podnětu do Prahy přišli, však nevíme, ale patrně je doporučil hraběti Šternberkovi Jean Baptista Mathey. Architekt byl jistě dobře obeznámen s tvorbou Jana Jiřího Heermanna, kterou tou dobou vykonával ve Velké zahradě v Drážďanech. Na druhou stranu není žádných zpráv, že by byl Jean Baptista Mathey někdy v Drážďanech a mohl se tam s ním setkat (byť je doložen v severozápadních Čechách). Bezesporu se však potkali v Itálii v Římě (minimálně v l. 1673 až 1675). Nemůže být rovněž pochyb, že Jan Jiří Heermann byl známým umělcem a pražské prostředí jistě nějakou formou reflektovalo tvorbu v nedalekých Drážďanech. Nejstaršímu ze sochařů Heermannů je dnes připisováno sedm

⁵⁴ Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 101

⁵⁵ Tamtéž 102

⁵⁶ Tamtéž 104

samostatných soch, stojících na architektuře schodiště, dvojice Titánů, nesoucí horní podestu schodiště, dvojice poražených Titánů uvržených do prohlubně Tartaru, bohatá reliéfní výzdoba samotného schodiště a kašen s dochovaným torzem soch (na kterých mohla pracovat ruka jednoho z učedníků). Tuto tvorbu výzdoby schodiště musíme rozdělit minimálně do tří časových úseků. První úsek či lépe pobyt byl v l. 1683 až 1685, kdy vytvořil dvojici zkrocených Titánů, možná i s částí reliéfní výzdoby vnitřních partií schodiště. V následujícím, hůře definovatelném období na přelomu 80. a 90. let 17. stol., kdy střídavě působil v Praze a Drážďanech, mu jsou připsány sochy postav poražených Titánů v Tartaru, postavy Jupitera a Pallas Athény na horní podestě schodiště z r. 1689, s postavami Dionýsa a Krona, stojících u vstupu schodiště, reliéfní výzdoba na vnější a části vnitřní strany schodiště s reliéfní výzdobou obou kašen (zřejmě i s kašnou na hlavní jižní ose vily směrem od Vltavy) okolo r. 1690⁵⁷. V říjnu r. 1689 bylo zhotoveno a polychromováno šest dokončených soch⁵⁸. Jistě jimi byly dvě postavy padlých Titánů v prohlubni Tartaru, sochy Jupitera a Pallas Athény s postavami Krona a Dionýsa. Nevíme kde Jan Jiří Heermann v r. 1690 působil. Dle pramenů byl v Praze naposledy zaznamenán 19. listopadu 1689. V Drážďanech je již o měsíc později 25. prosince 1689 a tam zůstává přinejmenším do 25. září 1691⁵⁹. Během r. 1692 je však Jan Jiří Heermann zaměstnán pracemi na druhé zakázce pro zhořelecký kostel sv. Petra a Pavla na vyhotovení nového oltáře. Kde sochař působil v rozmezí l. 1690 až 1692, není pramenně podloženo. Avšak k r. 1692 je datována hlava hřebce nad západním vchodem koníren, kterou měl vyhotovit spíše Jan Jiří Heermann⁶⁰. Zda mohla být již dílem Pavlovým, nezdá se kvůli jeho nízkému věku pravděpodobné⁶¹. Otevírá se otázka, zda Pavel Heermann r. 1692 zde v Tróji na zadání strýce již nezhotovil nějaké sochařské práce sám. Nemáme žádné důkazy o tom, že by starší z Heermannů vytvořil jezdeckou sochu či koně. Z tvorby Pavla Heermanna naopak známe tři takové sochy. Dvě z nich jsou však z pozdější fáze, z dob jeho působení v Drážďanech (model k připravovanému jezdeckému pomníku Fridricha Augusta II. Silného z l. 1725) a Lipsku (figurální výzdoba tzv. Georgenhaus z l. 1725 až 1726). První jezdeckou sochu (reliéf) vytvořil již mezi l. 1706 až 1708 v Meineweh, na epitafu pro Günthera von Büнау. Poslední pracovní

⁵⁷ Horyna - Neubert 2000, 48

⁵⁸ Birnbaumová 1929, 66; Hofman 1909, 146

⁵⁹ Blažíček – Husa, 11; Spor Jiřího Heermanna. Nová manipulace, in: Národní archiv Praha. Sign. P1-11 V 4/3. Karton č. 549

⁶⁰ Smetáčková 1968, 525

⁶¹ Smetáčková 1968, 525

pobyt pro trojskou vilu, v kterém zhotovil Viktorii (či alegorii Míru⁶²), korunující celou kompozici sochařské výzdoby, je kladen k r. 1695. Patrně je však tato socha již společným dílem Jana Jiřího Heermanna s mladším Pavlem. Socha, nesoucí sjednocující prvky s trojskou alegorií, byla vytvořena Pavlem Heermannem v Lipsku na konci 20. let 18. stol. pro fasádu domu na Neuemarkt 18⁶³.

Vzhledem ke své ikonologické a ikonografické komplikovanosti není jednoduché přesně určit, zda se jedná o téma ztvárnění Gigantomachie či Titanomachie. Obě tato témata spolu již od 2. stol. po Kristu splývala. Pro Gigantomachii by svědčila přítomnost postavy Herkula, naopak, ale pro Titanomachii je typickým Prométheus⁶⁴. Kupříkladu postava Krona – Saturna, byla v barokní době spodobněna s postavou Chrona, tedy s bohem času⁶⁵. Jupiter (Zeus), Neptun (Poseidon) byly zastoupeni v bojích s Titány a Giganty. Ceres se zúčastnila pouze boje s Titány, naopak Mars (Ares) se bojů nezúčastnil a objevuje se tu patrně „pro radost z válek“⁶⁶. Nemůžeme opomenout svíjející se obry zavalené kameny v propasti. Jejich těla nejsou z poloviny hadími, která bychom hledali u Gigantomachie. Zdejší obři jsou jednoznačně poraženými Titány, uvržených do Tartaru⁶⁷. Sochařská výzdoba v Tróji je tak kompromisem mezi Titanomachií a Gigantomachií⁶⁸. Dnešní stav ikonografického určení soch vnějšího schodiště je tento (sestupně dolů po protějškových dvojicích): Jupiter – Pallas Athéna, Mars – Apollon, Neptun – Merkur, Saturn – Prométheus, Herkules – Vulkán a Diana – Ceres. Po levé straně schodiště představují postavy v čele s Jupitera, jenž personifikuje božskou všemocnost, bohy bojující, vládnoucí živlům či podzemním silám, hrdinu, zakončenou bohyní lovu Diany. Po pravé straně schodiště představují postavy v čele s Pallas Athénou, bohyní personifikující moudrost, jsou bohové umění, vzdělání, práce, vynalézavosti a plodnosti⁶⁹. Obdobně jsou řazeny bysty na vnější straně schodiště, od Jupiterovy strany: Asie, Afrika, Večer, Voda, Země, Ráno; ze strany Pallas Athény: Amerika, Evropa, Poledne, Oheň, Vzduch, Noc. U vstupu se nacházejí ve dvojici Kronos a Dionýsos, vyjadřující protiklad smrti a života jako nutných pólů kosmického řádu, jenž zvítězil nad chaosem titánských sil temno-

⁶² Schmidt 2005, 14 (Pax)

⁶³ Asche 1961, 134-135, 173; Schmidt 2005, 15

⁶⁴ Asche 1961, 158

⁶⁵ Tamtéž 159

⁶⁶ Smetáčková 1968, 521

⁶⁷ Asche 1961, 158; Smetáčková 1968, 520

⁶⁸ Tamtéž 520

⁶⁹ Horyna – Neubert 2000, 46n

ty⁷⁰. Celou kompozici na vrcholu uzavírá postava Viktorie, vrchol kompozičního trojúhelníku, vymezeným postavami Jupitera a Pallas Athény⁷¹.

5.2 Figurální výzdoba trojského schodiště v očích literatury

Již G. J. Dlabáč z r. 1815 zcela správně určil stěžejní data (1685, 1689, 1695 a 1703) a signatury děl (G. Heerman a P. Heermann fecit), vycházejí z informací, které objevil přímo na sochařské výzdobě a architektuře schodiště. Ikonografické téma pád Gigantů či Titánů zde nerozvedl (samozřejmě musíme vzít v úvahu, že se jedná o slovníkové heslo)⁷². Mezi první příspěvky věnujících se letohrádku (vile) v Tróji patří především místopisná literatura J. Schallera z r. 1788⁷³ či J. M. Schottkyho z r. 1832 se zmiňuje o „ještě dnes honosícím se zámku, s okázaným portálem se sochami Olympanů porážející obry“⁷⁴. J. G. Sommer ve své práci zmiňuje „velkolepý portál se sochami Olympanů a poraženými Giganty a Titány“⁷⁵. Literaturou věnující se sochařské výzdobě vily navazující na G. J. Dlabáče jsou v 70. a 90. letech 19. stol. příspěvky A. J. Klímy⁷⁶, A. Balšánka⁷⁷ a J. Heraina⁷⁸. První ikonografická analýza byla určena A. Podlahou⁷⁹. Z ikonografického hlediska byly jednotlivé sochy určeny již v souladu s dnešním názorem badatelů. Pouze v pěti případech ikonografii soch neurčil či ji identifikoval odlišně (na straně Jupitera): Mars zaměněn za Hefaista, Diana zaměněna za Venuši, Kronos zaměněn za Seilenos (Silena); (na straně Pallas Athény): Merkur zaměněn za Arése, Vulkán ještě nebyl určen. A. Podlaha jej uvádí jako „starce se sukovitým předmětem“, rovněž Prometheus je uveden jako „bezvousý muž kladivo napřahující“. Bysty na vnější straně schodiště však ještě nikterak nehodnotí. V r. 1908 a 1909 doplnil A. Podlahu J. Hofman⁸⁰. Skulptury identifikoval takto: Saturn zaměněn za Háda s Kerberem; podobně jako A. Podlaha určil postavu Promethea jako „Giganta se sukovitým sochořem v ruce“. Rozdíly, jimiž se odlišovalo ikonografické určení V. Sixty z r. 1914⁸¹, bylo v pěti bodech: Mars zaměněn jako Neptun, naopak sochu

⁷⁰ Horyna – Neubert 2000, 45n

⁷¹ Tamtéž 46

⁷² Dlabáč 1815, 584n

⁷³ Schaller 1788, 242

⁷⁴ Schottky 1832, 392n

⁷⁵ Sommer 1845, 185

⁷⁶ Klíma 1874, 318n

⁷⁷ Balšánek 1893, 22

⁷⁸ Herain 1893, 34n; Herain 1908; Herain 1909, 118n

⁷⁹ Podlaha – Šittler 1901, 307

⁸⁰ Hofman 1908, 21n

⁸¹ Sixta 1914, 22n

Neptuna uvádí pod řeckým ekvivalentem (Poseidon), Saturn je zaměněn za Chárona se psem a Kronos je zaměněn za Silena; postava, do té doby uváděná jako „stařec se sukovitým předmětem“ či „Gigant se sukovitým sochořem v ruce“ byl určen jako Prometheus. V. Štecha poprvé uvádí i ikonografické pojetí byst na vnější straně schodiště. Toto určení vesměs platí dodnes. Z Jupiterovy strany to jsou: Noc, Den, Moře, Sever, Afrika (Jih), Indie (Východ); ze strany Pallas Athény to jsou: Mládí, Lověna, Válka, Mír, Udatnost, Egypt. V 30. letech V. V. Štecha nově určil sochu Saturna, kterého zaměnil za Pluta, socha Diany byla zaměněna za Venuši (přičemž použil řeckého názvu Afrodita). Poukázal na fakt, že mezi schodištními rameny je umístěna vodní nádrž, „v níž se ve vodě svíjela těla stříkajících Gigantů vtažených do prohlubně.“⁸² Poukázal na stylovou odlišnost, kterou nesou bysty na vnější straně schodiště, a připustil činnost třetí osoby⁸³. Rovněž M. Korecký v poválečné práci z r. 1948 se přidržuje termínu V. V. Štecha a určuje sochu Saturna jako Plutona a sochu Ceres jako Pomonu⁸⁴. Nemůžeme opomenout dílo O. J. Blažíčka, jenž se problematice sochařského příspěvku Heermannů ze saského prostředí zabýval ve všech větších studiích barokního sochařství v českém prostoru po celou profesní činnost⁸⁵. S další ikonografickým určením soch přišel poč. 60. let S. Asche⁸⁶. V jeho práci byla poprvé monograficky zpracována umělecká činnost rodiny Heermannů a bratří Süssnerů a naznačil spojení mezi mladším bratrem Konrádem Maxem Süssnerem s Janem Jiřím Heermannem. Ve vztahu k mladšímu dílu zhořeleckého oltáře a k absenci pramenů, které by nás mohly informovat o autorovi návrhu schodiště, nadhodil S. Asche hypotézu, že za architektonickým a sochařským návrhem stojí Jan Jiří Heermann. Ve vztahu k dvěma ležícím postavám Diany a Ceres poukázal, že sochařská výzdoba není ve skladbě, pro kterou byla původně zamýšlena. Vymezil podíl obou Heermannů na sochařské výzdobě a domníval se, že sochy zhotovené Pavlem byly již v prvním plánu zhotoveny Janem Jiřím Heermannem. Ikonograficky správně určil postavu Krona při vstupu, ale postavu Saturna zaměnil za Háda. Bysty na vnější straně schodiště autorsky neurčil a kladl jejich vznik do pozdního 18. stol., přičemž místo těchto byst měly být (terakotové?) vázy. Datování, které čteme na soše Herkula, přehodnotil a posunul jej k r. 1705. Tento údaj nedlouho poté zpo-

⁸² Štech 1935, 11n

⁸³ Štech 1938-1939, 96

⁸⁴ Korecký 1948, nestr.

⁸⁵ Blažíček 1958, 91n; Blažíček 1967, 63; Podrobněji ke každému dílu v katalogu děl v druhé části práci.

⁸⁶ Asche 1961, 85n, 158n

chybnila H. Smetáčková⁸⁷ a vznik soch od Pavla Heermanna datovala opět k r. 1703. Přiklonila se ovšem k hypotéze S. Asche, že Jan Jiří Heermann může být autorem architektonického návrhu schodiště. Připustila, že do té doby (v české literatuře) ikonograficky určený Seilenos, chovající malého Dionýsa, nemusí být „laskavým učitelem“, ten vlastně malému chlapci nepříjemně vyvrací ručku (nutno zmínit, že dlouhou dobu byla socha bez čepele zbraně, kterou Kronos ohrožuje malého chlapce). Komplikovanou sochu Prométhea určila jako Ókeana?. Postavu Saturna určila jako Háda. V polychromované šestici soch, které objevila v r. 1929 A. Birnbaumová⁸⁸ vidí H. Smetáčková ne neprávem dvojici padlých Titánů, Jupitera s Pallas Athénou a Krona s Dionýsem. Sochařskou výzdobu dvanácti byst (zejména bysty Asie a Afriky) autorka připsala dílně Brokofů, Michaelu Janu Josefovi a Ferdinandu Maxmiliánovi. Tento názor vyvrací O. J. Blažíček a vidí v autorství všech byst Františka Preisse⁸⁹. Poč. 90. let autorství Pavla Heermanna na dvojici ležících postav Diany a Ceres zpochybnil V. Vančura a díla nově připsal Jeronýmu Kohlovi, snad ještě z doby před příchodem Heermannů do Prahy před r. 1685⁹⁰. Nejnověji P. Preiss určil sochařskou skladbu schodiště. U postavy Saturna se autor přidržel staršího ikonografického názoru V. V. Štecha a M. Koreckého a postavu určil jako Plutona a obtížně identifikatelnou sochu Promethea, určil jako „starce s košatým věncem na hlavě, držící kmen stromu s kořeny“. K autorství byst dílny bratrů Brokofů či Františka Preisse na vnější straně schodiště se jeví značně skepticky⁹¹. Naposledy určil M. Horyna autorství celé skladby alegorizujících byst na vnější straně schodiště mladšího Pavla Heermanna⁹². Poslední monografie E. Schmidta⁹³, do značné míry respektuje ikonografické určení českých a německých uměnovědců a zaměňuje postavu Saturna za Plutona a sochu korunující celou figurální kompozici, Viktorii, určil jako postavu Míru. K bystám na vnější straně schodiště se monografie nikterak nevyjádřila.

5.3 Vyřezávaný rám pro kostel sv. Václava

Dnes neznámý vyřezávaný rám obrazu určený pro oltářní obraz někdejšího kostela sv. Václava na Malé Straně. Literatura a prameny uvádí, že byl určen pro obraz Nejsvětější

⁸⁷ Smetáčková 1968, 517, 525

⁸⁸ Birnbaumová 1929, 66

⁸⁹ Blažíček 1976, 145

⁹⁰ Vančura 1994, 522n

⁹¹ Blažíček 1989, 313; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 138

⁹² Horyna – Neubert 2000, 53n

⁹³ Schmidt 2005, 10n

Trojice⁹⁴. Nověji měl být rám určen pro obraz Jana Jiřího Heinsche, s námětem převezení těla sv. Václava z Boleslavi do Prahy z r. 1692⁹⁵ (dnes v kostele sv. Ignáce na Novém Městě). Jediným východiskem pro částečné poznání se stává bohatá archivní dokumentace opatrovaná v archivním fondu Nové manipulace v Národním archivu v Praze⁹⁶. Prameny se věnují rámu a především sporu, který o něj Jan Jiří Heermann v následujících letech vedl s malostranskou městskou radou. Samotný bohatě vyřezávaný rám obrazu, byl umělcem (tady na místě řezbáře) vyhotoven v letech 1689 až 1691(1689-1692⁹⁷). Posudek pražských sochařů datovaný 14. prosince 1691, mezi nimiž jsou zastoupeni Jeroným Kohl jako „sochař královského Menšího města pražského“, František Preiss jako „měšťan a sochař Horního města pražského Hradčan“ a Hugo van Santen jako „měšťan a sochař královského Starého města pražského“, se plně obrací proti tomuto dílu a soudí, „že tento rám a dva andělé nemají větší hodnotu jak tři set zlatých“⁹⁸. Vyhotovení rámu předcházela smlouva s malostranským purkmistrem a radou královského Menšího města pražského z 19. listopadu 1689. V této smlouvě se zavazuje, že do roka dodá vyřezávaný rám do Lovosic, za to by měl obdržet smluvených 430 zlatých. Rám však byl dodán se zpožděním. Podle opisu (ověřeného 13. prosince 1696) listiny z 16. února 1691 Jan Jiří Heermann oznamuje purkmistru a malostranské radě, že pracuje na zakázce a současně žádá o další zálohu 50 tolarů. Téhož roku 25. září (opět opis listiny z 13. prosince 1696) se dotazuje purkmistra a malostranské rady, zda má sám zajisti převoz rámu z Lovosic do Prahy či zda má pouze dát na srozuměnou, kdy bude rám v Lovosicích připraven k vyzvednutí. Rám pak musel být dodán do Prahy mezi zářím a prosincem téhož roku, protože z 14. prosince pochází zmiňovaný posudek pražských sochařů (řezbářů). 17. a 18. ledna 1692 (opis listin z 16. prosince 1696) nařizuje kancelář magistrátu Menšího města pražského, aby byla Janu Jiřímu Heermannovi vyplaceno za dodaný oltářní rám zbývající suma 62 zlatých. Obnos 268 zlatých si postupně vybral již dříve. Navíc pro nedodržení smluvních podmínek z 19. listopadu 1689 mu byla původní částka čítající 430 zlatých snížena na sumu 330 zlatých. Z pramenů dále vyplývá, že věřitelům Jana Jiřího Heermanna má být vyplacena částka čítající 46 zlatých. Samotnému umělci byla v hotovosti vyplacena zbývající částka 16 zlatých. Následuje poměrně vleklý spor mezi Heermannem a purkmistrem a malostranskou

⁹⁴ Blažíček – Husa, 1936, 11; Blažíček 1958, 93n

⁹⁵ Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 313

⁹⁶ Spor Jiřího Heermanna. Nová manipulace, in: Národní archiv Praha. Sign. P1-11 V 4/3. Karton č. 549

⁹⁷ Asche 1961, 161- patrně podle vyúčtování ze 17. až 18. ledna 1692.

⁹⁸ Blažíček – Husa 1937, 12

radou. Listinou datovanou před 9. říjnem 1696, žádá Jan Jiří Heermann královské místodržící o zakročení v jeho rozepři s malostranským magistrátem za nedoplatení částky 100 zlatých a sumu 6 zlatých za obstarání převozu z Lovosic do Prahy. Opoždění zakázky omlouvá, že neměl dostatečně vysušené dřevo, které by použil na zhotovení rámu a rovněž výtku, že dílo je nedostatečně propracované, ospravedlňuje tím, že jemnější zpracování může dohotovit pouze po převozu do Prahy⁹⁹.

Podle dochovaného náčrtu je patrné, že Jan Jiří Heermann na vyhotovení rámu uplatnil ornament velkolistého, plasticky vyvinutého akantu, v Praze prozatím cizí¹⁰⁰. To jistě překvapilo rovněž trojici sochařů posuzující vyřezávaný rám, zvyklých na drobnolistý, schematictější ornament hustých rozvilin, jenž na poč. 80. let nahradil boltcový ornament¹⁰¹.

5.4 Umělecký import šestice soch od bratří Süssnerů

Šestice soch (sv. Jáchym, sv. Anna, sv. Martin, sv. Jiří, sv. Barbora a sv. Kateřina), která byla dodána pro pražské Křížovníky s červenou hvězdou do kostela sv. Františka Serafínského na Starém městě, byla jedinými, zcela zaručenými pracemi Jeremiáše a Konráda Maxe Süssnerů, které pro české prostředí zhotovili. Na rozdíl od Heermannů, kteří (alespoň Jan Jiří) žili střídavě v Praze a Drážďanech (či v Sasku), Süssnerové nikdy v Praze nebo jejím okolí nežili a nepracovali. Podle čtveřice archivních dokumentů (převážně účtů¹⁰²), nalezených O. Kamperem v archivu křížovnického konventu v Praze a prvně publikované O. J. Blažíčkem¹⁰³, je patrné, že sochy byly objednány již někdy v r. 1689 v Drážďanech u Jeremiáše Süssnera¹⁰⁴. Šestice soch (každý z obou bratrů vytvořil tři kusy) byly importem z drážďanské sochařské dílny, kterou, jak se obecně předpokládá, řídil starší z bratří Jeremiáš. Víme, že architektem, který navrhl architektonické řešení (interiér tohoto vrcholně barokního kostela se skládá z lodi na půdorysu oválu, proloženým rameny kříže a z kněžiště nad půdorysem řeckého kříže) byl Jean Baptista Mathey (*1629/1630 †1695¹⁰⁵), tedy stejný architekt, který stojí za projektem architektonického řešení trojské příměstské vily s představeným oválným schodištěm. Není jakýkoliv zpráv, že by bratři Süssnerové byli před rokem 1690 v Praze

(Konrád Max je zde doložen pouze v červenci r. 1690, tedy již po smrti Jeremiášově). Tehdy

⁹⁹ Blažíček – Husa 1936, 14; Blažíček 1958, 94

¹⁰⁰ Blažíček 1958, 95

¹⁰¹ Blažíček – Husa 1936, 16

¹⁰² Popisy, smlouvy s umělci a řemeslníky, nákresy. Řád křížovníků s červenou hvězdou, in: Národní archiv Praha. Sign. VI/7. Poř. č. 68. Karton 176.

¹⁰³ Blažíček 1939, 43n (2n)

¹⁰⁴ Blažíček 1939, 44 (3)

¹⁰⁵ Vlček 2004, 410

zde doložen pouze v červenci r. 1690, tedy již po smrti Jeremiášově). Tehdy posílá matka Anna Crystina Sisnerin (Christina Süssner) po Konrádu Maxovi první tři, již zhotovená díla do Prahy, a to: sochy sv. Jáchyma a sv. Martina a sousoším sv. Anny s Pannou Marií. Jeví se mi jako pravděpodobné, že prostředníkem, který doporučil zakázku šestice (ze začátku zřejmě pouze trojice) soch, mohl být Jan Jiří Heermann, který prokazatelně v r. 1689 střídavě pobýval v Praze a Drážďanech. V Praze Konrád Max Süssner přijímá zakázku na čtvrtou sochu, skulpturu sv. Jiří. Ta byla do Prahy dovezena – podle třetího dokladu – jakýmsi Turnerem¹⁰⁶ (E. Christoph Turner) teprve v listopadu, vyhotovená v Süssnerovské dílně nepochybně již Konrádem Maxem¹⁰⁷. V březnu následujícího roku byla záležitost čtyř soch vyřízena doplatkem za expediční výlohy¹⁰⁸. Dnes můžeme zcela přesně určit autorství celé šestice soch. Jeremiáš vyhotovil skulptury Mariiných rodičů sv. Jáchyma, sv. Anny s Pannou Marií a sv. Barbory. Konrád Max stojí za autorstvím dvojice křesťanských rytířů sv. Martina a sv. Jiří a sv. Kateřinou. Zajímavostí beze sporu je, že dodaná šestice soch netvoří, ve smyslu stylové jednoty, ucelenou skupinu. Na šestici soch se uplatnily tehdejší dva aktuální směry sochařského pojetí tvorby. Proti sobě zde stojí na straně jedné dynamický a radikální styl Gian Lorenza Berniniho a na straně druhé prvky západního raného klasicismu, spojeným s Johannem Heinrichem Böhmem st. Je zajímavé, že jejich práce je tak různorodá, i když se jedná o bratry tvořící ve stejné dílně. Ale přece se na sochách objevují společné prvky. Sousoší sv. Anny s malou Pannou Marií a socha sv. Jáchyma jsou provázány klasickou monumentální státností, které jsou vyrovnané v pohybu a výrazu. Na těchto dvou skulpturách slouží mírná rotace v kontrapostním postoji, pro 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, byť ne zcela pochopeného (Kořán 1988, 458). Postavy Mariiných rodičů spolu s proporcčně menší sochou sv. Barbory jsou posledními známými pracemi, které Jeremiáš Süssner vykonal. Díky válečným útrapám a především zničením téměř celého souboru alegorických postav z hlavního sálu paláce ve Velké zahradě zůstávají pražské sochy jediným východiskem poznání tvorby Jeremiáše Süssnera¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Blažíček 1939, 44 (2)

¹⁰⁷ Tamtéž 44n (2n).

¹⁰⁸ Tamtéž 45 (3)

¹⁰⁹ Blažíček 1958, 280

6. Druhá zakázka pro kostel sv. Petra a Pavla ve Zhořelci

Jak již víme, je přelom 80. a 90. let 17. stol. v tvorbě Jana Jiřího Heermanna nejasný. Do Zhořelce se Jan Jiří Heermann vrací r. 1692, aby vyhotovil jedno ze svých nejpozoruhodnějších děl rozsáhlý, architektonicky řešený hlavní oltář kostela sv. Petra a Pavla. Zda sochař působil krátce před touto zakázkou v Praze, Drážďanech či jinde, zůstane prozatím neobjasněno.

Tento působivý celek začal vznikat záhy po velkém požáru Zhořelce r. 1691, kdy se zkáza nevyhnula ani gotickému kostelu. Tehdy požár zničil veškeré vnitřní vybavení, zhroutila se střecha a z kostela zůstalo pouze obvodové zdivo. Rekonstrukce započaly záhy. Jak víme mezi l. 1685 až 1687 zde Jan Jiří Heermann vytvořil, patrně s pomocí obou synovců Zachariáše a Pavla, blíže neurčenou figurální výzdobu varhan. Ta jako jiné části vnitřního vybavení podlehl požáru. Jan Jiří Heermann ve Zhořelci prožil následující tři roky do r. 1695. Zdá se však, že se zadáním zakázky byly komplikace ze strany Rady města, která zprvu dílo nechtěla Janu Jiřímu Heermannovi svěřit. Zakázku získal až po intervenci jinak neznámé Margarethe Summerin, rozené Straphinin z 23. září 1692, snad vdovy po zhořeleckém radním, jež se za Heermanna a případné škody zaručila¹¹⁰. Odmítnutí městské Rady mělo patrně kořeny v pol. 80. let. Při prvním Heermannově pobytu, v souvislosti se srážkou 100 tolarů za blíže neurčené škody na výzdobě varhan. Víme, že to nebyl ojedinělý případ, kdy byl tamní městskou radou odmítán. 18. března 1692, byl odmítnut s žádostí o „plno muziky na svoji svatbu“ či když 31. března téhož roku byla odmítnuta žádost konání samotné svatby v původně vyhořelém kostele sv. Petra a Pavla¹¹¹.

Patrně do Zhořelce v r. 1692 přichází s Janem Jiřím Heermannem mladší synovec Pavel. Starší z dvojice bratří Zachariáš byl od 25. prosince 1689 vyučeným sochařem. Od mladého Zachariáše se nezachovala žádná sochařská (či jiná) práce a nefiguruje v archivních záznamech, které by nás mohly informovat o jeho další činnosti, zůstává tak jeho další působnost nejasná. Přítomnost mladšího Pavla není prameně doložená, ale ze způsobu provedení oltářů v Lommatzsch z r. 1714 a Lipsku z l. 1721 až 1724 je zřejmé, že tento oltář přinejmenším musel znát.

Obrovská architektura oltáře, zabírající téměř celý prostor presbytáře, je jedinou památkou svého druhu, kterou Jan Jiří Heermann jako architekt zhotovil. Nemůžeme přehléd-

¹¹⁰ Asche 1961, 84, 196n

¹¹¹ Tamtéž 84

nout dnes již překonaný názor S. Asche, že Jan Jiří může být i autorem architektury oválného schodiště trojské vily v Praze. Tomuto názoru by skutečně nasvědčovala signatura na šatu pravého (východního) vzpínajícího se Titána. Takto zasazená signatura skutečně může působit, že se autorství nevztahuje pouze k postavám obrů či jiné plastické výzdobě, nýbrž k celé skladbě architektury schodiště.¹¹² Zhořelecký oltář je však navíc na odvrácené straně autor-sky signován a datován Janem Jiřím Heermannem, sám se uvádí jako architekt a sochař z Drážďan¹¹³.

Díky dochované smlouvě s Janem Jiřím Heermannem, věnující se podmínkám, za kterých byl připravovaný oltářní celek zbudován, si můžeme udělat přesnější obraz o náročnosti podobných projektů. Náklady na vybudování oltáře se zavázala uhradit, spolu se 150 centy sádry, vdova po tamním purkmistrovi (Margarethe Summerin?). Jan Jiří Heermann se zavázal zhotovením uměleckých prací zahrnující truhlářské, malířské, zednické, kovářské a zlatnické práce. Ve smlouvě bylo uvedeno, že architektura nesmí přesáhnout výšku 32 loket (30-32 loket)¹¹⁴. Součástí oltáře měla být dvojice dveří na jižní a severní straně, kterými by mohlo projít břemeno 4 loket vysoké a 2 loket široké. Korintské sloupy měly být 9 loket vysoké a průměr dřívků měl být 22 palců¹¹⁵. Edikula měla být osazena oltářním obrazem představující Nanebevstoupení Krista (dnes Vzkříšení Krista) a na podstavci mezi sloupy měl být obraz ne-soucí výjev Pochování Krista (Poslední večeře na predele). Sochy efébských andělů měly být vysoké 3/4 loket, postavy Evangelistů a sochy kardinálních ctností na vrcholu oltáře měly dosahovat výšky 4,5 loket. V záznamu je podrobně popsáno, jak mají být jednotlivé části zhotoveny, vesměs se jedná o barevnost architektonických částí napodobující přírodní mramor, kde mělo být použito barevných tónů žluté, bílé, šedé, hnědé či černé s bílým žilkováním. Na zhotovení mělo být použito sádry či scaglioly. Oválná frontispice, paprsky, Jehova (Jahve), kříž, obraz zemřelého radního s lemy znaku a jména (starosty) měly být zhotoveny ze zlata. Celkově měl Jan Jiří Heermann za tuto zakázku obdržet sumu 2000 tolarů. V dokumentu byl stanoven harmonogram plateb, které měl obdržet od objednatelky. Již při uzavření smlouvy mu mělo být vyplaceno 100 tolarů a dalších 100 tolarů na koupi potřebného materiálu pro započítání stavby. Další splátky měl obdržet čtvrtletně po částkách 200 tolarů. Ze smlouvy je rovněž patrné, jakou práci měl za období vykonat. V prvním a druhém čtvrtletí od Vánoc r.

¹¹² Kořán 1988, 315

¹¹³ Asche 1961, 160. „George Heermann, Architekt und Bildhauer in Dresden 1695“

¹¹⁴ Tamtéž 195

¹¹⁵ Tamtéž 195

1692 a v následujícím r. 1693 na Velikonoce měly být zhotoveny základy architektury se sloupy až po římsu. V třetím a čtvrtém čtvrtletí na svátky sv. Jana a sv. Michaela měly být vyhotoveny dvě postavy andělů s dvěma postavami Evangelistů na jižní a severní straně oltáře. V pátém a šestém čtvrtletí na Vánoce r. 1693 a Velikonoce r. 1694 měly být dohotoveny postavy zbývajících Evangelistů a trojice kardinálních Ctností Víry, Naděje a Lásky. Zbýlých 600 tolarů mělo být doplaceno při dokončovacích pracích.

Sochařská výzdoba skládající se převážně z devíti samostatných postav je plně vkomponována do vrcholně barokní architektury oltáře. Podle dokladů zřejmě nejstaršími skulpturami byla dvojice andělů na jižní a severní straně oltáře. Podle sochařského přednesu, s vrcholně barokními prvky architektury oltáře je patrné, že předlohami, které posloužily k vyhotovení celé skladby, byly vrcholné práce římských umělců. Inspirací mu patrně posloužilo zvlněné průčelí kostela S. Carlo alle Quattro Fontane Francesca Borrominiho z l. 1638 až 1641 či sochy andělů, na původně Andělském mostu od Gian Lorenza Berniniho ze 70. let. 17. stol. Dílo je velice kompaktní, není na něm zvláštních zásahů mladších umělců. Pouze drobně působící kříž nad segmentovým frontonem je patrně z pozdější doby. To víme především ze dvou soudobých průvodců (krátce po r. 1700), na nichž tento křížek chybí¹¹⁶. Postavy na vrcholu křídel oltáře patrně vznikly v následujícím období v r. 1693 až 1694. Zbývajících postavy Evangelistů ležících nad segmentovým frontonem a postavy kardinálních Ctností na vrcholu celé kompozice oltáře v prolomeném trojúhelníkovém frontonu vznikly patrně mezi l. 1694 až 1695. Štukaterské práce, které mohl vyhotovit sám sochař, se skládají převážně z reliéfně podaných nástrojů umučení Páně na bočních křídlech oltáře a segmentového frontonu či pilastry sloupů s hlavice korintských hlavic. Celé ohromné dílo patří k nejlepším pracím Jana Jiřího Heermanna. Dokončeno bylo podle samotné signatury a datace mistra v r. 1695.

7. Umělecká činnost Jana Jiřího Heermanna a Konráda Maxe Süßnera v 90. let. 17. stol. – konec první generace

7.1 Poslední pražský pobyt Jana Jiřího Heermanna

Poslední známou prací Jana Jiřího Heermanna pro české či lépe pražské prostředí byla zakázka vyhotovení pískovcové hory napodobující Kalvárii z l. 1696 až 1697 pro tepané Ukři-

¹¹⁶ Asche 1961, 160

žování na Karlově mostě, které před r. 1657 navrhl Wolf Ernst Brohn¹¹⁷. Objednavatelem byl patrně Václav Vojtěch ze Šternberka, postava, pro kterou byl Jan Jiří Heermann činný patrně již od r. 1683 pro příměstskou vilu v Tróji. Zda do Prahy přišel Jan Jiří v r. 1695, tedy ve stejném roce co signoval a datoval architektonicky pojatý hlavní oltář v kostele sv. Petra a Pavla ve Zhořelci nevíme. Jistě tomu nasvědčuje údaj na portálu vedoucího do hlavního sálu vily. Zda za autorství postavy Viktorie či alegorie Míru stojí oba Heermannové, však nevíme určitě. Pro činnost mladšího Pavla by svědčila podobnost dnes již neexistující sochy, představující alegorii Míru z lipského Neuemarkt či postav z komparsu Paridova soudu v drážďanském Zwingeru, především v podobnosti s tváří Venuše na Hradebním pavilonu (Wallpavillon), které nejmladší z Heermannů vytvořil o dvě až tři desetiletí později.

Zakázka pískovcové Golgoty byla patrně zajištěna Václavem Vojtěchem ze Šternberka. Touto prací je podíl na sousoší svatého Kříže s Kalvárií. Skála plně odpovídá stylové povaze děl, která Jan Jiří Heermann vypracoval na výzdobě trojské vily a v přilehlých zahradách. Vznikla při jeho čtvrtém a závěrečném pobytu v Praze. Literatura z počátku 20. stol. činnost Jana Jiřího (Georga) Heermannu neuvádí. Byly však již rozpoznány iniciály sochaře „GH“ na soklu. Valná část literatury vznik Kalvárie klade k r. 1707. Toho roku spadl kříž do Vltavy a byl znovu osazen na své původní místo tesařem Jiřím Koberou¹¹⁸. Údajná restaurace je uvedena na pozlacené kartuši, původně za orlicí¹¹⁹. Tři tabule zasazené do pískovcové skály pocházejí patrně až z r. 1707. Vznik pískovcové hory souvisí se 14. zářím 1696, kdy bylo královským apelačním tribunálem, jemuž předsedal hrabě Václav ze Šternberka (prezidentem apelací od r. 1690¹²⁰), rozhodnuto o pokutování Eliase Backoffena, který se měl Svatému kříži rouhat. Tuto dataci nám může (i když ne zcela přímo) dosvědčit archivní dokumentace, vztahující se k práci pro někdejší kostel sv. Václava na Malé straně. Zde nám může být nápomocen doklad, v němž se Jan Jiří Heermann obrací na královské místodržící, aby zasáhli do jeho sporu s malostranským magistrátem ohledně nedoplnění částky 100 tolarů za vyřezávaný rám¹²¹. Během l. 1696 až 1697 se zachovala bohatá dokumentace věnující se celé záležitosti sporu. Dále je důležitý záznam z 25. června 1697, kdy Jan Jiří Heermann v bohnické faře nechává pokřtít svého syna

¹¹⁷ Hentschel 1939, 267n

¹¹⁸ Herain 1908, 18

¹¹⁹ RESTAURATUM A° MDCCVII. Původně byla orlice stojící na kartuši r. 1991 vyvrácena neznámým vandalem a v současné době je v depozitáři Galerie hlavního města Prahy. Na kartuši samotné zbyla pouze část levého pařátku orla.

¹²⁰ Herain 1909, 118.

¹²¹ Blažíček – Husa, 1936, 14

Jana Vojtěcha. Skutečnost, že kmotrem syna byl stavebník pražské vily v Tróji a tedy zaměstnavatel Jana Jiřího Heermanna, hrabě Václav Vojtěch ze Šternberka, dosvědčuje na velmi vřelý vztah mezi ním a umělcem¹²². Jeví se mi jako možné, že zakázka pískovcové Kalvárie pro Karlův most, na jejímž pozadí stála osobnost Václava Vojtěcha ze Šternberka, byla jakousi výpomocí pro finančně oslabeného mistra (sám se uvádí v žádosti ke královskému místodržícímu datovým před 9. říjnem 1696 jako „cizinec a řemeslník, jenž si musí dobývat svůj chléb“ či Heermannem odmítnutá finanční výpomoc 12 zlatých, kdy Lidv. Ign. Bechyně z Lažan zmiňuje, že magistrát je ochoten pro Heermannovu chudobu vyplatit onen nabízený příspěvek¹²³ nebo o rok dříve, podle listiny z 15. ledna 1695, kdy Jan Jiří Heermann žádá doplatek 50 zlatých za práce na varhanách ve Zhořelci, kdy se zmiňuje o „těžkých časech a své velké nouzi“¹²⁴.

I přesto, že se jedná o menší a spíše doprovodné dílo, je součástí tak posvátného a starobylého místa, jímž je Karlův most. V sousedství této nenápadné pískovcové skály se nacházejí mladší díla (nejen) českých vrcholně barokních sochařských osobností jako byli Matěj Václav Jäckel, Jan Oldřich Mayer, Jeroným Kohl (jenž se mohl s Janem Jiřím Heermannem profesně setkat) a především s velikány Matyášem Bernardem Braunem a sochařskou dílnou Brokofů.

7.2 Poslední díla první generace sochařů Konráda Maxe Süssnera a Jana Jiřího Heerman- na

Po r. 1690 Konrád Max Süssner zastupoval po smrti Jeremiáše Süssnera drážďanský sochařský ateliér. V r. 1692 mu byla vyplacena pohledávka o 200 tolarů bratra v Oranienburgu za r. 1689 a 1690¹²⁵. Posledním známým dílem Konráda Maxe Süssnera je epitaf Georga Ditricha z Wolframsdorfu, který byl vyhotoven pro kostel v Mügeln poblíž Torgau v Sasku r. 1696. Pomník nechal na svůj náklad zbudovat bratr náhle zesnulého Georga Ditricha, Julius. Jedná se o epitaf, který využívá jednoduchý architektonický prostor vymezený pilastry a zakončený půlkruhovým frontonem. Této poměrně jednoduché architektuře epitafu vévodí, až reliéfně pojatá bysta zemřelého, umístěná na bohatě členěném podstavci. Po smrti staršího bratra převzal vedení sochařského ateliéru, zda však působil

¹²² Asche 1961, 197; Korecký 1948, nestr.

¹²³ Blažiček – Husa Václav 1936, 14

¹²⁴ Asche 1961, 197

¹²⁵ Tamtéž 198

v Braniborsku, kde by dokončoval případně nedokončené práce, nevíme. Musel zemřít patrně někdy po této zakázce epitafu po r. 1696, kdy nejsou známy již jakákoliv díla či archivní prameny, zpravující nás o další činnosti saského dvorního sochaře Konráda Maxe Süßnera.

Z Prahy odchází Jan Jiří Heermann po r. 1697. Další činnost je s ním spojována již pouze v rodném Sasku. Patrně již r. 1695, tedy v roce, kdy dokončuje zhořelecký oltář a v pražské Troji dokončuje sochu Niké (Mír), měl začít zakázku v Linci u Großenhainu. Z dochované zakázky, zůstala pouze čtveřice Evangelistů. Tyto polovičně vysoké postavy, jež měly vzniknout do r. 1700, nemají původní polychromii. Pískovcové sochy byly určeny pro kazatelnový oltář kostela¹²⁶. Během 19. stol., však byly rekonstruovány a repasovány k novému oltáři. Nej působivější postavou ze skupiny Evangelistů je postavou sv. Marek se lvem. Způsob vyhotovení drapérie nalezneme v pracích mistra u zhořeleckých postavách andělů či Víry a ve starší postavě Héry v paláci ve Velké zahradě¹²⁷.

Poslední zakázkou, kterou saský dvorní sochař Jan Jiří Heermann vyhotovil je epitaf pro Hanse Adama von Schöning a jeho manželku, v Tamselu (nyní Dąbroszyn) nedaleko Kostřína (Künstrin – Kostrzyn, na polské straně Odry). Za postavou objednavatele stojí patrně syn Hanse Adama von Schöning¹²⁸.

8. Umělecká tvorba v severozápadních Čechách

8.1 Umělecká činnost v Zákupích na Českolipsku

8.1.1 Stručná historie zámku

Původně renesanční zámek vybudovaný v l. 1548 až 1552 rodinou Berků z Dubé. V r. 1573 vyhořel, ale byl rychle obnoven. R. 1612 přešlo panství do rukou Novohradských z Kollorát, za nichž byl zámek poničen císařskými vojáky, opět pak r. 1638 Švédy¹²⁹. V r. 1632 panství vyženil sasko-lauenburský vévoda Julius Jindřich († 1689). Při selských bouřích, nebyl zámek nějak vážně poničen a dokonce r. 1680 se stal prvním vězením vůdců rebelantů. Na náklad sasko-lauenburského vévody Julia Františka (Julia Franze), syna Julia Jindřicha, měl v roce 1683 v Zákupích vyrůst rozsáhlý komplex staveb, jejímž stavitelem měl být Jeremiáš

¹²⁶ Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 314

¹²⁷ Asche 1961, 92

¹²⁸ Tamtéž 92

¹²⁹ Vlček 1994, 257

Süssner. Tento stavitel se měl již dříve podílet pro stejného pána na stavbě jeho rezidence v Ostrově u Karlových Varů¹³⁰.

8.1.2 Terasy a jejich výzdoba

V Zákupích byla provedena v l. 1680/1683¹³¹ až 1690 podle plánů Jeremiáše Süssnera na raně barokních stupňovitých terasách s balustrádami a nikami plastická výzdoba karyatid. Zahradní terasy se nacházejí po levé straně při hlavní přístupové cestě k zámku. Terasami se otevírá průhled do hlavní zámecké zahrady. Sochařská výzdoba teras se skládá z dvaatřiceti karyatid, vytvářejících iluzi nosných prvků obou teras. 32 karyatid je v patrech obou teras rozděleno do dvou skupin. Skulptury se dělí ještě na 8 „sousoší“ tvořící pár a 24 samotných „soch“. Vertikálně jsou terasy a karyatidy „rozděleny“ prostupujícím schodištěm, jímž se dostaneme z horní terasy zámku do hlavní zahrady. Karyatidy působí lehkým až střídmým dojmem. Jejich vzdušnost podporují kužely balustrády nad nimi. Celá sochařská výzdoba je však ve velice zuboženém a chaotickém stavu. Karyatidy jsou opadané, ne zřídka jim chybí části těl. 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 zprostředkovává fotografická dokumentace ze 70. a 80. let 20. století. Bohužel i díla v severozápadních Čechách (Ostrov nad Ohří a klášter Teplá), spojená se jménem Süssnerů jsou v podobně neutěšeném stavu.

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

¹³⁰ Polák 1938, 414

¹³¹ Zuman 1939, 87

„poddaného Jeremiáše Süssnera z Ostrova“, který byl Janu Jiřímu doporučen, poslal do Drážďan, kde by se Süssner usadil či po několika let tu setrval a zhotovil tu pro kurfiřta 16 soch, jakož i další sochařskou práci¹³² (viz. Kap. 2).

Jméno Jeremiáše Süssnera, rodáka z Ostrova nad Ohří, se zde mohlo vyskytnout náhodou. Zda se jednalo o některého dalšího příslušníka z rozvětvené ostrovské rodiny, nevíme. V úvahu by přicházel grotiér a sochař Jan Kašpara Süssner či Matěj Süssner nebo snad jiný člen rodiny, pracující v zákupském panství jako vrchnostenský úředník. Na možnost záměny s ostrovskými úředníky či grotiéry Süssnery upozornila již V. Wachsmánová¹³³. Pro Jana Kašpara Süssnera může hovořit fakt, že měl pracovat na sochách v premonstrátském klášteře v Teplé, kde mohl vytvořit možná až sedm soch. S jiným ostrovským rodákem Ferdinandem Bienerem, příbuzného s drážďanským sochařem Franzem Bienerem (Bühner), odchází spolu s Matějem Süssnerem r. 1702 do Gery¹³⁴.

S ostrovským rodákem grotiérem Matějem Süssnerem je patrně spojena výzdoba bádenského zámku Favorita v r. 1714. Zde je dáván do souvislosti se stavebním protokolem, kde je uváděn jako grotiér Süss. Podílet se měl především na výzdobě mozaik zdí zámku a menších „kamenů“ (soch?)¹³⁵.

Vedle toho by se zřejmě mohlo jednat i o úplně někoho jiného. Mohlo se jednat sice o Jeremiáše Süssnera, nikoliv však braniborského dvorního sochaře, tvořícího v drážďanské Velké Zahradě, (někdejším pruském) Oranienburgu či pro křížovníky na Starém městě pražském, nýbrž o příbuzného stejného jména, který tvořil v okolí Ostrova nad Ohří¹³⁶.

Mohli bychom tedy říci, že musíme rozlišovat Jeremiáše Süssnera – stavitele a Jeremiáše Süssnera – sochaře. Tento argument pak může hrát roli, že skutečně mohli existovat dva umělci téhož jména, nepochybně v jistém příbuzenském vztahu. Nesmíme však opomenout fakt, kdy byl Jeremiáš Süssner osobně vyžádán saským kurfiřtem na vyhotovení 16 soch. Nemohlo by zmíněných 16 soch představovat ony drážďanské busty čtyř Caesarů a dvanácti císařoven? Samozřejmě je to pouze hypotéza a musíme s ní proto jen velmi opatrně pracovat. Vedle toho se zde ještě objevuje jméno písaře, již zmiňovaného syna panského zřízence a stavitele Jeremiáše Süssnera, Zachariáše Süssnera.

¹³² Macek – Zahradník 1996, 12

¹³³ Wachsmánová 1946, 38

¹³⁴ Asche 1966, 370

¹³⁵ Gnirs 1996, 188

¹³⁶ Asche 1961, 197

8.2 Umělecká činnost ostatních členů rodiny Süssnerů

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 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 Ohří¹³⁷.

A. Gnirs uvádí Jana Kašpara Süssnera, jako sochaře činného v Ostrově kolem r. 1704¹³⁸. S Janem Kašparem Süssnerem je spojeno budování tamní zahrady „francouzského“ typu i stavba zámečku u tzv. Bílého dvora, nazývaného Palác či zámek prince. 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)¹³⁹.

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 škola¹⁴⁰ (nyní se v budově nachází střední průmyslová škola). Stavba je klasické zámkové dispozice, na půdorysu obdélníka s vlastním centrálním dvorem, který uzavírá. 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 ke konci 17. století. Hlavní změny jsou pouze ve formě střech. Stavba samotná dnes (jaro 2008) prochází rekonstrukčními a restaurátorskými pracemi a do této doby nevyužitá budova připadla k vedle sídlící střední průmyslové škole. Okolní zahrady ještě do loňského roku nesly známky po tragických záplavách ze srpna roku 2002. V této době jsou již zahrady relativně v pořádku. Před samotným hlavním průčelím stavby je umělá nádrž či bazén. Stavba

¹³⁷ Blažíček 1939, 50 (9)

¹³⁸ Tamtéž 50 (9)

¹³⁹ Kůča 2002, 786

¹⁴⁰ Poche 1982, 558

působila 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 1693/94 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)¹⁴¹. Zde se pak nabízí otázka, kdo měl být onen Jeremias Süssner. Podle datace se spíše jedná o Jeremiáše Süssnera - stavitele, jenž mohl budovat 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 by se rovněž mohl podílet na architektonických pracích na zámku v Zákupích.

8.2.2 Činnost v premonstrátském klášteře v Teplé

V širším okruhu premonstrátského klášteře v Teplé, se zachovalo sedm samostatně stojících soch (sv. Florián, sv. Norbert, sv. Juda Tadeáš, bl. Hroznata, Immaculata, Kristus Trpitel-Ecce homo, sv. Jan Nepomucký, samostatné ukřižování a dnes již neexistující sousoší sv. Rodiny, které podlehl poválečným zmatkům)¹⁴², které byly v minulosti pořízeny na náklad klášteře. Se Süssnerem jsou spojeny patrně čtyři sochy (bl. Hroznata, Immaculata, Kristus Trpitel a sv. Juda Tadeáš). K této problematice však nemáme přesné pramenné podklady, jež by nám byly nápomocny k určení autorství, ale patrně byly vyhotoveny Janem Kašparem Süssnerem či Johannem Wirknerem. Prameny a literatura hovoří pouze o Ostrovském mistrovi a A. Gnirs se vyslovil pro autorství jednoho ze zmíněných sochařů¹⁴³. Všechny sochy se nacházejí mimo klášterní areál. Za tyto sochy měl obdržet severočeský sochař částku 120 zlatých, tedy 30 zlatých za kus¹⁴⁴. Vyhotoveny byly v r. 1704. Umístění těchto soch v krajině, při přístupových cestách ke klášteři, ještě dnes vytváří pomyslný kříž. Sochy jsou od klášteře vzdáleny asi 300 – 400 metrů. V nejdůležitějším směru od klášteře na obec Horní Kramolín stojí socha zakladatele klášteře bl. Hroznaty. Světec třímá v levé paži model hlavního kostela a svůj pohled upírá ke klášteři. Další socha, socha Immaculaty se

¹⁴¹ Vlček 2001, 404n

¹⁴² Hlinomaz 2003, 192.

¹⁴³ Gnirs 1932, 459n

¹⁴⁴ Asche 1961, 197; Gnirs 1932, 459n

nachází ve směru od města Teplá a je rovněž natočena směrem ke klášterním budovám. Třetí skulpturu představující Krista Trpitele (Ecce Homo) nalezneme ve směru na obec Kladruby. Poslední čtvrtá postava sv. Judy Tadeáše, se nachází ve směru na obec Heřmanov. Nutno dodat, že socha představující sv. Judu Tadeáše nespočívá na svém původním místě. V r. 1859 byl světec, za účasti kamenického mistra Böhma z Mnichova u Mariánských Lázní (Einsiedel) přepracována a přenesena z původního místa směrem na Srnčí dvůr (Fichtenbühl). Podle veduty, zachycující stav při pruském vpádu do Čech r. 1738 (v 21. svazku klášterních análů v premonstrátské knihovně kláštera v Teplé¹⁴⁵), je patrné, že původní přístupové komunikace byly řešeny odlišně, než je současný stav.

¹⁴⁵ Hlinomaz 2003, 67

Umělecká tvorba Pavla Heermanna v českém a německém prostředí od r. 1700 do 30. let 18. století

9. Životní a umělecké počátky Zachariáše a Pavla Heermanna

9.1 Život Zachariáše Heermanna od r. 1670 do r. 1689

Starší bratr Zachariáš Heermann se narodil patrně v druhé polovině r. 1670. Pokřtěn byl 8. srpna 1670 ve Weigmannsdorf¹⁴⁶. Od konce r. 1681 byl v učení u strýce Jana Jiřího Heermanna. Tou dobou byl, jak víme, strýc Jan Jiří činný pro drážďanský dvůr na výzdobě paláce ve Velké zahradě. Po skončení této zakázky patrně mohl následovat strýce do Prahy v l. 1683 až 1685. Zde se mohl podílet na sochařských, méně komplikovaných pracích. V pátém roce studia r. 1685 jistě následoval strýce do Zhořelce. Zda se nějakou měrou podílel na této zakázce, nevíme, ale vyloučit spolupráci nemůžeme. Ke konci 80. let 17. stol. je činnost značně nejasná. Soudíme, že během r. 1689 byl již se strýcem v Praze a nejdříve od listopadu téhož roku v Drážďanech. Na Vánoce 25. prosince 1689 obdržel výuční list¹⁴⁷. Po tomto datu o jeho působení nevíme zhora nic. Během jeho tovaryšských let či již od vyškoleného sochaře se nezachovalo žádné prokazatelné dílo, které by nás mohlo zpravit o rukopisu a povaze děl mladého sochaře.

9.2 Životní počátky Pavla Heermanna

Pavel Heermann se narodil na konci r. 1672 nebo spíše na začátku následujícího roku, neboť 22. ledna 1673 byl pokřtěn (zápis křtu ve Weigmannsdorfsko-lichtenbergské kostelní knize). Pocházel ze saského venkova z menší vesnice Weigmannsdorf nedaleko Freiberga. Otcem byl dědičný mlynář¹⁴⁸ a soudní úředník¹⁴⁹ Zachariáš Heermann a matkou Justina rozená Klemm(ová). Mezi l. 1673 až 1700 chybějí jakékoliv záznamy a jeho činnost pouze odvozujeme z řady indicií. Během r. 1684 patrně nastoupil do učení u svého strýce Jana Jiřího Heermanna. Soudíme tak na základě skutečnosti, že Zachariáš Heermann, o necelé tři roky starší bratr Pavlův, byl v učení u strýce od konce r. 1681 celých osm let a na Vánoce r. 1689

¹⁴⁶ Asche 1961, 82

¹⁴⁷ Tamtéž 194

¹⁴⁸ Tamtéž 199

¹⁴⁹ Müller 1895

mu byl udělen výuční list. Podle této informace se můžeme ne neprávem domnívat, že v učení byl tedy mladší Pavel mezi l. 1684 až 1693. Budeme-li však s tímto tvrzením souhlasit, byl mladý, jedenáct let starý Pavel přítomen se starším Zachariášem při zakázce figurální výzdoby trojské vily v Praze v l. 1684 až 1685 a při pracích na nedochované výzdobě varhan zhořeleckého kostela sv. Petra a Pavla.

Zda se synovci Jana Jiřího Heermanna v r. 1685 Zachariáš (tehdy 15 let) a Pavel (tehdy 12 let) podíleli na výzdobě, tak to musela být méně komplikovaná a důležitá díla. Zda tou výzdobou byla reliéfní výzdoba fontán či sochy z hlavní fontány, nevíme. Podle sochařského přednesu jsou sochy mořských panen sedících na delfínech stejného druhu jako mladší, vyztřejší postavy bohů z vnitřní strany schodiště, zhotovených Pavlem Heermannem do r. 1703. V l. 1685 až 1687 spolupracoval se strýcem a se starším Zachariášem ve Zhořelci. Patrně kolem r. 1687 se vrátili do Prahy a na přelomu l. 1689 až 1690 žili střídavě v Praze a Drážďanech. U strýce setrval mladý Heermann asi do r. 1693, kdy byl strýc zaměstnán od r. 1692 ve Zhořelci na zhotovení hlavního oltáře do r. 1691 vyhořelém kostele sv. Petra a Pavla. Všeobecně se má za to, že po r. 1693 odcestoval jako vyučený sochař¹⁵⁰ do Itálie (tehdy 19 až 20 let starý). V Itálii měl pobývat mezi l. 1693 až 1700, kdy v Římě datoval a signoval malou sošku Herkula. Všeobecně se má za to, že r. 1700 se vrátil z italské studijní cesty a v Praze pro hraběte Šternberka dokončil v l. 1700 až 1703 sochařskou zakázku vnějšího schodiště trojské vily. Vše nasvědčuje, že v těchto letech (nejpozději do r. 1708) nežil střídavě v Praze a Drážďanech jako dříve Jan Jiří Heermann. Víme, že na přelomu zimy 1701 a 1702 bylo Augustovi II. Silnému (tehdy již polský král) prezentováno společné dílo Pavla Heermanna a Johanna Melchiora Dinglingera proslulé zlaté kávové náčiní (das goldene Kaffeezeug)¹⁵¹. Nemůžeme opomenout pěti mramorových byst z majetku Národní galerie v Praze (patrně z l. 1700 až 1708) a patrně vyhotovení souboru dvanácti byst Živlů, Dob a Světadílů na vnější straně schodiště trojské vily do r. 1708.

R. 1714 je Pavel Heermann doložen jako měšťan drážďanského Nového Města a víme, že dříve r. 1705 se oženil s Annou Elisabethou v kostele Nejsvětější Trojice v Drážďanech. Z tohoto plodného manželství přišlo na svět za necelých dvacet let sedm potomků. Nejstarší Johann Paul byl křtěn 24. června 1706; Paul Gottfried 13. března 1708; Paul Christian 11.

¹⁵⁰ Výuční list Pavla Heermanna není znám, odvozujeme tak na základě výučního listu staršího Zachariáše Heermanna.

¹⁵¹ Asche 1966, 113

března 1710, zemřel však 3. srpna 1711; Dorothea Elisabetha 7. března 1712; Christiane Sophie 14. dubna 1715; Paul Gottlob 26. února 1719 a Paul Joseph 1725¹⁵².

10. Dohotovení sochařské zakázky pro vilu v Tróji v Praze

10.1 Sochy pro hlavní schodiště vily v Tróji v Praze

Tradičně je příchod Pavla Heermanna do Prahy v r. 1700 spojován s drobnou zimostrázovou¹⁵³ soškou Herkula, jež je signována a datována¹⁵⁴. V Praze měl po již zemřelém strýci Janu Jiřím Heermannovi dokončit figurální skladbu trojské vily v Praze, pro hraběte Václava Vojtěcha ze Šternberka. Zde měl během krátké doby od r. 1700 až 1703 zhotovit osm soch či sousoší antických bohů (na levé straně schodiště: Mars, Neptun, Saturnus a Herkules; na pravé straně schodiště: Neptun, Merkur, Prométheus a Vulkán) a patrně dvě ležící postavy bohyň (na levé straně: Diana; na pravé straně: Ceres) na balustrádě v dolních patriích schodiště. Dohotovení zakázky v r. 1703, místo r. 1705¹⁵⁵, dosvědčuje datace, kterou nese Herkules na pravé straně schodiště¹⁵⁶. Autorství, spojující tyto sochy s Pavlem Heermannem, nese protilehlá socha Prométhea¹⁵⁷. Je však problematické, zda sochy nevznikaly již dříve rukou Jana Jiřího Heermanna a mladší Pavel je nedokončil podle strýcových dřevěných modelů¹⁵⁸. Sochy bohů jsou skrčené a spíše jsou jakousi stafáží k jinak napjatému ději, který vytvářejí svým úsilím dva zkrocení Titáni od Jana Jiřího Heermanna. Patrně byla původně celá skladba sochařské výzdoby zamýšlena odlišně. Jistě tomu přispěla nejasná ikonografie soch a do značné míry i reliéfní výzdoba na vnější a vnitřní straně schodiště. V tomto ohledu je nejspornější postava Prométhea, socha držící vytrhnutý kmen stromu. Po dlouhou dobu zůstávala socha ikonograficky neurčená. Podobně socha Saturnova či postava Krona od Jana Jiřího Heermanna. Otázka dvojice ležících postav antických bohyň Diany a Ceres, zůstanou patrně sporné. Zda jejich vytvoření spadá již před příchodem Heermannů do Prahy, do dílny Jeronýma Kohla, nevíme¹⁵⁹. Již S. Asche poukázal na fakt, že obě postavy byly určeny na jiné místo. Umístnění ležících postav na balustrádu, před nimiž v prvním plánu stojí postavy Krona a Dionýsa způsobilo jejich zakrytí. Rovněž podložení jejich nohou menšími pískovcovými bloky

¹⁵² Asche 1961, 200. Měsíc a den není v křestním záznamu doloženo

¹⁵³ Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 152

¹⁵⁴ „ROMA/PAUL HERM/1700“

¹⁵⁵ Asche 1961, 122

¹⁵⁶ „A° 1703“

¹⁵⁷ „Paul Heermann fecit“

¹⁵⁸ Asche, 1961, 124, Smetáčková 1968, 52

¹⁵⁹ Vančura 1993, 522n

může poukazovat pro jiné umístění. Jistě je Pavel Heermann pro instalaci r. 1700 upravoval, plné autorství je však nejasné. Nejnověji jsou Pavlu Heermannovi připisovány alegorické bysty Živlů, Ročních dob a Světadílů po vnějších stranách balustrády schodiště¹⁶⁰. Po dlouhou dobu zůstávaly určeny jako práce třetí osoby¹⁶¹. Vznik těchto byst byl kladen mezi l. 1706 až 1708¹⁶², po odchodu Pavla Heermanna z Tróje. S. Asche autorství připisoval neznámému sochaři z doby pozdního 18. stol. a domníval se, že na jejich místech spočívaly vázy¹⁶³, snad podobné terakotovým vázám od Biamboliho. Autorství bylo připisováno nejprve do sochařského ateliéru Brokofů, jako práce Ferdinanda Maxmiliána a staršího z bratří Jana Josefa Michaela Brokofa¹⁶⁴, později jako dílo Františka Preisse¹⁶⁵. Značnou dobu zůstala tato otázka otevřená. Nejnověji autorství Pavlu Heermannovi bylo přiznáno koncem 20. stol. Je zde poukázáno, na stylovou jednotu s dalšími pracemi Pavla Heermanna, především s mramorovými (u alegorií Jara a Léta použit alabastr) bystami, které byly určeny do hlavního sálu trojské vily a žánrově pojaté bysty zapůjčené Národní galerií do stálé expozice v Rychnově nad Kněžnou. Výrazová škála byst z vnější strany schodiště je však zúžena hrubším materiálem pískovce¹⁶⁶. Zdá se, že Pavel Heermann v krátkém období mezi l. 1700 až 1708, kdy měl v Praze pobývat, zhotovil značný počet prací. Víme, že na přelomu let v zimě 1701 až 1702 byl ve Varšavě prezentován Dinglingerovo zlaté kávové náčiní¹⁶⁷. Zda se však této události zhostil i Pavel Heermann, nevíme. Skutečně vytvořil-li až deset sousoší či soch pro trojskou vilu v krátkém období tří let, pak by to znamenalo obrovský potenciál mistra. Do l. 1706 až 1708 spadá zhotovení jezdecky pojatého epitafu pro Güthera von Bünau v kostele v Maineweh. Toto by nasvědčovalo o delší spolupráci mezi Pavlem Heermannem a hrabětem Václavem Vojtěchem ze Šternberka. Je velice pravděpodobné, že nejen starší Jan Jiří Heermann žil střídavě v Praze a Drážďanech či Sasku, nýbrž že i Pavel Heermann v tomto vztahu, jenž byl mezi hrabětem a strýcem, pokračoval. Snad by Pavel Heermann byl pro pražské prostředí činný i nadále, ale po smrti hraběte Šternberka již taková spolupráce nebyla možná.

¹⁶⁰ Horyna – Neubert 2000, 53n

¹⁶¹ Štech 1936, 11n

¹⁶² Smetáčková 1968, 524

¹⁶³ Asche 1961, 158

¹⁶⁴ Smetáčková 1968, 524

¹⁶⁵ Blažíček 1976, 145

¹⁶⁶ Horyna – Neubert 2000, 53n

¹⁶⁷ Ulli – Menzhausen 1983, 82; Schmidt 2005, 31

10.2 Pětice byst z Národní galerie v Praze

Původně bysty spočívaly po stranách krbů v hlavním sále trojské vily. Vznik těchto soch je kladem mezi l. 1700 až 1708. Objednavatel byl rovněž hrabě Václav Vojtěch ze Šternberka. Do sbírek Společnosti vlasteneckých přátel umění byly zapůjčeny již v r. 1815 a o dvacet let později r. 1835 je hrabě Kašpar ze Šternberka Společnosti daroval. Bysty byly mezi prvními uměleckými kusy, jež Společnost získala.

Autorství je do značné míry komplikované, neboť provedením i materiálem se liší. Při bližším ohledání však nesou stejná rukopisná znamení, která jsou nejvíce patrná v pojetí drapérie. Nejpůsobivější článek celé kompozice, alegorie Zimy, vousatý stařec ostrých rysů byl po dlouhou dobu veden v katalozích Obrazárny jako dílo Gian Lorenza Berniniho. Během 60. let 20. stol. byl cyklus autorsky určen zahraniční (německou) literaturou za dílo Pavla Heermanna¹⁶⁸. V téže době domácí literatura určila za autora alegorické bysty Zimy staršího Jana Jiřího Heermanna, přičemž zbývající alegorie byly určeny jako dílo neznámého italského mistra druhé poloviny 17. stol.¹⁶⁹ Tuto atribuci převzala valná část naší literatury až do konce 20. stol. V následujícím desetiletí však autorství Pavla Heermanna přebírá i česká literatura. Dnes již není pochyb o jednotnosti cyklu. Nejnověji se však otevřela otázka, zda je opravdu Pavel Heermann autorem čtyř alegorií. S pozdějšími, obdobnými alegoriemi čtyř ročních dob v Drážďanech plně nesouvisí¹⁷⁰. Nejnověji bylo autorství Pavla Heermanna zpochybněno a cyklus dáván do souvislosti s pracemi Flavia Bonelli z 80. a 90. let 17. stol. v Římě.¹⁷¹ S cyklem personifikací čtyř ročních dob úzce souvisí žánrově pojatá ženská bysta, jež je zapůjčená Národní galerií do expozice zámku v Rychnově nad Kněžnou. Podobně jako celý cyklus byla nejprve považována za dílo Jana Jiřího Heermanna kolem r. 1690¹⁷². Autorství bylo korigováno na poč. 21. stol. a připsáno Pavlu Heermannovi¹⁷³. Žánrově pojatá podobizna provedením zapadá do zmiňovaných personifikací ročních dob, ale do značné míry může být prostředníkem i autorsky nesnadno doložitelných byst na vnější straně schodiště trojského zámku z 1. desetiletí 18. stol.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Asche 1961, 125n, 171, obr. 121-124; Asche 1966, 307

¹⁶⁹ Blažíček 1966, č. 121-124; Votočka 1988, 144, obr. 114-116; Mašín 1988, 86, obr. 386

¹⁷⁰ Blažíček 1967, 180; Preiss - Horyna – Zahradník 2000, 316

¹⁷¹ Schmidt 2005, 19

¹⁷² Blažíček 1966, 80, č. 220; Blažíček 1973, 88, č. 61, obr. 26; Blažíček 1977, 49, č. 9

¹⁷³ Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316; Hladík 2001, 348, č. II/3. 5

¹⁷⁴ Horyna – Neubert 2000, 51n

11. Umělecká činnost pro drážďanský dvůr

11.1 Portrétní bysty a činnost ve Velké zahradě

Tvorba Pavla Heermanna se omezila v českém (pražském) prostředí pouze na dokončení sochařské zakázky pro hraběte Šternberka a jeho činnost se přesunula do okruhu Saska. Není pochyb o tom, že v rodném Sasku měl více pracovních příležitostí. Valná část tvorby Pavla Heermanna je právě spjata s drážďanskou metropolí. Činnost, zasahující více jak tři desetiletí je spojena s postavou saského kurfiřta (od r. 1694) a polského krále (od r. 1697) Fridricha Augusta II. Silného a jeho drážďanským dvorem.

Během svého života vytvořil pro dvůr panovníka více jak pět desítek známých soch, sošek, reliéfů či sochařských souborů. Podílel se na výzdobě drážďanských paláců a rezidencí, kde především pro palác ve Velké zahradě vytvořil řadu uměleckých děl a do značné míry se připojil k tvorbě starší generace Johanna Heinricha Böhmeho st., Jana Jiřího Heermanna a bratří Süßnerů. Nechyběl rovněž na tehdy nejprestižnějším podniku, kterým byla novostavba Zwingeru. Zde se setkal s osobností Balthasara Permosera, mylně označovaného za jeho mistra a mnoha dalšími předními umělci doby. Díla vzniklá převážně pro královský dvůr se v průběhu staletí dostala do mnoha evropských sbírek, čímž jeho činnost nabývá mezinárodního významu. Soubory či jednotlivá díla tak nalezneme v holandském Amsterdamu, v Londýně či ve Spojených státech ve sbírkách v Los Angeles. Jedná se především o „nové“ antické plastiky či syntézy děl, v níž se skloubila vrcholně barokní myšlenka s antickou tematikou.

Pavel Heermann patrně patřil k personálu Kunstkomory a kabinetu antiky. Víme, že byl pravidelně vyplácen z královských pokladen, ale na druhou stranu víme, že nebyl členem Vrchního stavitelského pořádku¹⁷⁵. Toto částečně dokládá požadavek Jeana de Bodt ze 7. listopadu 1732, který prosil, po smrti dvorního sochaře Balthasara Permosera a restaurátora Pavla Heermanna krále o rozdělení výplat sochařů na jejich nástupce Johanna Benjamina Thomae a Christiana Kirchnera¹⁷⁶. Právě Kirchner byl od r. 1717 dvorním sochařem a místo po zemřelém Pavlu Heermannovi převzal Thomae. Činnost Pavla Heermanna jako restaurátora dokazuje většina pramenů. Již r. 1707 se zúčastnil prací na opravě Krucifixu na Augustově mostě, zadaných městskou radou¹⁷⁷. Ke konci života je doložena účast na restauračních

¹⁷⁵ Sponsel 1921, 245

¹⁷⁶ Asche 1961, 200; Asche 1966, 342n (Jean de Bodt generální intendant staveb a šéf zboru inženýrů, následovník Johanna Christopha Turnera)

¹⁷⁷ Steche – Gurlitt 1901, 331

pracích v zahradě Zwingeru a statuí v Holandském pavilonu (kolem 1729 až 1730). Podstatná část tvorby je spojena s portrétními a alegorickými bystami, které vyhotovil Pavel Heermann převážně pro drážďanský Královsko-kurfiřský dvůr. Mezi prvními sochařskými pracemi to byly pískovcové bysty římských císařů na Paláci de Saxe a Britského hotelu (okolo 1710), zničených na konci 2. světové války a dvojice nevelkých byst Císaře a Císařovny v Grüne Gewölbe. Nejvýraznější díla však vznikla s výjimkou pražských byst okolo r. 1720. Nejvýznamnějšími díly toho druhu to jsou mramorové bysty personifikující čtyři roční doby ze sbírky Heinricha Brühla, spolu s portrétními díly Augusta II. Silného (okolo 1720). Prvotřídně zhotovená tvář, moudrého a klidně vyrovnaného muže, v jehož rysech nalézáme všechny atributy mocného a stejně tak uměnilovného panovníka (1718). Tu pak mistr použil při zhotovení modelu k tehdy připravovanému jezdeckému pomníku známého Zlatého jezdce (Goldener Reiter). Pojetím ve způsobu zpracování drapérie, detailech kožešiny, zatočených kadeří vlasů či v jemnosti výstavby horních partií těla, plně odpovídají alegorické bystě Zimy, spravované v uměleckých sbírkách ve Spojených státech, po dlouhou dobu připisována neznámému francouzskému umělci, zhotovenou před rokem 1700¹⁷⁸. Stejného sochařského přednesu jsou mramorové bysty (okolo 1720) představující Podzim, vesele smějící se tvář mladíka, snad podobizna vinaře z pomezí labské vysočiny a Zimu, stařec s čepcem a kožešinou patřící k vrcholu celého cyklu¹⁷⁹. Jejich protějškové bysty, jež alegorizují měsíce Jara a Léta jsou silně ovlivněny antickou tematikou a přibližují se bystám (asi 1720 až 1728) Helia – Apollóna, Junony, mladého chlapce (Jinocha) a Venuše – pastýřky, které jsou spolu s již nedochovanými pěti statuemi (figurami) či bystami Flóry, Štědrosti a Vinařky, Ženské podobizny a Pastýře Parise vedeny od roku 1728 v inventářích Kunstkomory a kabinetu antiky v Drážďanech¹⁸⁰. Velice úzce s těmito bystami souvisí nadživotní sousoší Venuše a Amora v Moritzburgu (okolo 1720 až 1725), kam byla spolu se sochou mladíka s vavřínovým věncem na hlavě (Apollón?) a sochou Satyra po r. 1769 převezeny, snad z paláce ve Velké zahradě¹⁸¹. Zvláště v obličejích drážďanské Venuše – pastýřky a Venuše v Moritzburgu se jedná spíše o obměnu. K těmto postavám náležely ještě blíže neurčené statue či bysty „dvou běžících nahým žen“ a „Sedící obr“. Postava Vinařky mohla patřit spolu s nedochovanou, Hagedornem (1771) ozna-

¹⁷⁸ Schmidt 2005, 26

¹⁷⁹ Asche 1961, 134

¹⁸⁰ Tamtéž 173n

¹⁸¹ Asche 1966, 310

čnou sochu „Okulierende Gärtnerin“¹⁸² z Velké zahrady a pražskou bystou usmívající se dámy k žánrovým podobiznám¹⁸³. V inventářích Kunstkomory a kabinetu antiky z r. 1728 je rovněž vedena nádherná menší socha odpočívající Venuše, tvořená v duchu volné nápodoby antických děl¹⁸⁴. Ke zničeným dílům ve Velké zahradě, patří i v torzu dochovaná hlava Apolóna, vytvořeného okolo r. 1725. S drážďanskou Velkou zahradou jsou spojeny, dnes velice poškozená trojice antikizujících soch představujících Pana, Satyra a Bakcha vyhotovených okolo r. 1710 původně volně osazených v zahradě u amfiteátru.

11.2 Činnost pro drážďanský Zwinger

Počátkem 18. stol. byly Drážďany městem pevnostního charakteru. Půdorys hradeb měl nepravidelný tvar hvězdice, jejíž špičaté výběžky tvořily bastiony. Do té doby byl hlavním reprezentativním palácem, renesanční, z části barokně upravovaný Sídelní zámek. V době vlády Fridricha Augusta II. Silného však původní Sídelní zámek již nevyhovoval potřebám reprezentace Královsko-kurfiřtského dvora, a tak sám Fridrich August II. Silný, velký mecenáš, pro svoji robustní postavu nazýván „saským Herkulem“ rozhodl, o novém, reprezentativním zámku. Prvním architektem, jenž dostal za úkol vytvořit novou rezidenci, byl Marcus Conrad Dietze, rodák z Ulmu, po němž nastoupil po r. 1704 Matthäus Daniel Pöppelmann. Zwinger vznikl v místech, kde bývalo mohutné opevnění, v místech někdejšího bastionu Luna. Hlavní sochařské práce vedl Balthasar Permoser, jenž v l. 1675 až 1689 pobýval v Římě, Benátkách, v Janově či Florencii. Osobnost tohoto sochaře stojí za autorstvím řady skulptur, kterým vtiskl osobitý ráz své tvorby. Z jeho nejpůsobivějších prací jmenujme značný počet Herm na Hradebním pavilonu, Herkules nesoucí glóbus nad štítem Hradebního pavilónu, nymfy v Lázni nymf, Vulkán spodobněný jako mrznoucí stařec na vnější straně Korunní brány či Ceres jako mladá dívka s věncem klasů na vnitřní straně. Mezi spolupracovníky Balthasara Permosera byly především Benjamin Thomae, který vytvořil celou řadu ornamentálních prvků či tritony vodní kaskády v Lázni nymf. Mezi dalšími sochaři jmenujme Johanna Joachima Kretzchmara, od něhož pochází Hráč na tamburínu, Christiana Kirchnera a Paula Egela, jež se značnou měrou podíleli na výzdobě Lázně nymf.

¹⁸² „šlechtící zahradnice“

¹⁸³ Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316n; Schmidt 2005, 35

¹⁸⁴ Asche 1961, 132

Rozsah umělecké činnosti Pavla Heermanna byl rovněž značný. Víme, že v Zwingeru spolupracoval pod vedením Balthasara Permosera. Zde byl činný po celou dobu svého působení v Sasku až do konce života. Z r. 1716, pochází nadživotně veliká postava, představující Hráče na šalmaj, dnes značně přepracovaná. Socha je zasazena do prostoru niky, na severní fasádě Korunní brány směre do areálu. Z l. 1716 až 1717 pochází originál sochy představující postavu Apollóna, opírajícího se o kmen, dnes uloženého v lapidáriu. Původně stála socha na místě východním rohu Matematicko-fyzikálního pavilónu, kde je nyní instalována věrná kopie. Mezi nejpůsobivějšími pracemi, které zde Pavel Heermann vytvořil, byl politicky alegorizovaný soubor, představující Paridův soud. Soubor šesti postav, mezi nimiž je princ Paris v roli Fridricha Augusta, třímá v rukou namísto klasického jablka královskou korunu¹⁸⁵. Jemné ženské sochy představující do půli vysvěčenou bohyni Venuši, u postavy Héry Pavel Heermann použil obdobně řešenou drapérii, jako u čtveřice mramorových byst z l. 1720 až 1728. Pallas Athéna nese opět znaky z tvorby Jana Jiřího Heermanna, na obdobné pískovcové soše na jihozápadní fasádě paláce ve Velké zahradě. Soubor, jenž je dnes sestavený pomocí kopií z r. 1959, doplňují socha Štítonoše a samostatnou sochu lva, které posloužila za vzor rovněž práce Jana Jiřího Heermanna z Lince. Rovněž jako Balthasaru Permoserovi, připisuje se Pavlu Heermannovi dvojice nadživotních nosných postav, Herm severní strany Hradebního pavilónu z r. 1718. Svým vyhotovením, se blíží povaze děl Balthasara Permosera, ale v pojetí drapérie či obličejů jsou nesporně dílem mladšího spolupracovníka. Tyto Hermy byly na sklonku války velice těžce poškozeny a dnešní stav je částečnou volnou rekonstrukcí pomocí starší fotografické dokumentace. Poslední známou realizací je menší statue Učence, mylně uváděného jako astronoma Johanna Georga Palitzsche¹⁸⁶ na schodišti západně od Matematicko-fyzikálního pavilónu, zhotoveného patrně okolo 1720. Postava zamyšleného Učence, opírajícího se o fragment kmenu, byl rovněž jako jiná díla poškozen při zničení Drážďan v březnu 1945. S tvorbou Pavla Heermanna jsou spjaty blíže nespecifikované opravy sochařské výzdoby v Zwingeru, za které měl před r. 1730 obdržet sumu 400 tolarů¹⁸⁷. Z řady postaviček Putto, jež v nespočítelných variantách zkrášlují a doplňují římsy, balustrády schodiště či jiné architektonické prvky budov Zwingeru, byla za předlohy poskytnuta čtveřice skupin Putto. Dílenskou variantou byla skupina líbajících se dětí tzv. Polibek, snad od Paula Egella¹⁸⁸ na

¹⁸⁵ Asche 1961, 128; Asche 1966, 309; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316n

¹⁸⁶ Johann Georg Palitzsch jako první potvrdil r. 1758 návrat Halleyovy komety

¹⁸⁷ Asche 1966, 342, 310

¹⁸⁸ Tamtéž 338n

balustrádě schodiště za Lázní nymf, dnes chovaný odlitek ztraceného originálu v lipském muzeu výtvarných umění¹⁸⁹.

11.3 Slonovinové a drobné práce Pavla Heermanna pro drážďanský dvůr

S činností Pavla Heermanna jsou spojeny menší slonovinové práce, vznikající nepochybně na zakázku drážďanského dvora. Mezi první takové práce patří 10 až 12 cm vysoké slonovinové figurky k J. M. Dinglingerově Zlatému náčiní z konce 17. stol. (prezentován Fridrichu Augustovi v zimě I. 1701/1702). K nejpůsobivějším patří patrně menší slonovinový reliéf představující Svatou rodinu z Viktoria and Albert Museum v Londýně značený monogramem „PH“ a reliéfní postavička Mrznoucího žebráka, rovněž značená monogramem „PH“ v drážďanské Grünes Gewölbe. S reliéfem Svaté rodiny úzce souvisí reliéf Madony adorující malého Ježíška (Sotheby's London). Je patrné, že sblížením s Polskem, především co se stal Fridrich August II. Silný králem, rostla poptávka po čistě katolické tematice, patrně pro export. Takovýto plochý reliéf sloužil ve výbavě jezuitským misionářům na jejich cestách¹⁹⁰. V provedení je blízký reliéf Judity s hlavou Holoferna. K dílům spojující náboženskou tematiku a realistické portrétní práce je dokonale vyvedené slonovinové Ukřižování ve Victoria and Albert Museum v Londýně a menší slonovinová nedatovaná soška, blízká zimostrázové sošce Herkula v Grassi-Museum v Lipsku, představující Samsona v boji se dvěma Filištínskými v Rijksmuseum v Amsterdamu¹⁹¹. Je nepochybné, že předlohou pro tuto práci byla obdobná socha Michelangelova¹⁹².

Tvorba Pavla Heermanna pro drážďanský dvůr trvajícím napříč celým životem sochaře zanechala hluboký otisk. V očích veřejnosti byla a je jeho tvorba zastíněna postavou slavného staršího současníka Balthasara Permosera. Důležitost a velký význam, již nedlouho po smrti Pavla Heermanna ocenil r. 1771 přední saský teoretik umění Christian Ludwig von Hagedorn. V příloze své přednášky o „Stavu umění v Sasku“ napsal: „Jeglicher Akademie würde dieser vortreffliche Mann Ehre gemacht haben. In der Zärte weiblicher Gestalten hatte er Vorzüge vor Balthasarn, der ingemein, wiewohl irrig, für seinen Lehrer genannt wird“.¹⁹³

¹⁸⁹ Asche 1961, 171n

¹⁹⁰ Schmidt 2005, 32n

¹⁹¹ Schmidt 1997, 135n

¹⁹² Schmidt 2005, 33

¹⁹³ Müller 1895; Hofman 1909, 154; Asche 1961, 199; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 314. „Každé akademii by tento znamenitý muž dělal čest. V jemnosti ženských postav prokazoval před Balthasarem, který bývá obecně, třebaže mylně, pokládán za jeho učitel“.

12 Umělecká činnost v Sasku mimo drážďanskou metropoli

12.1 Činnost v Lommatzsch

Dílo Pavla Heermanna není spojeno pouze s drážďanskou metropolí a její bezprostřední blízkostí či s Lipskem. Jedno ze svých nejznámějších a nelepších sochařských (řezbářských) prací vytvořil pro gotický kostel sv. Václava v Lommatzsch, vzdáleného jen 30 Km severozápadně od Drážďan. V tomto projektu, který vytvořil za pomoci truhlářského mistra Christopa Nägela, navázal na tvorbu strýce Jana Jiřího Heermanna ve Zhořelci z 80. a 90. let 17. století¹⁹⁴. Dřevěná, tmavě polychromovaná a zlacená architektura oltáře je signována a datována: „Paul Heermann Inv. et. Sculp. Christoph Nägel, Tischler Ao. 1714 d. 27 Juny“¹⁹⁵. Tématem hlavního oltáře však nejsou, jak S. Asche uváděl Svatodušní svátky (Asche 1961, 126), nýbrž Nanebevzetí Panny Marie (Schmidt 2005, 55; Tischerová 2006, 272n). Pavel Heermann zde vytvořil na desítku řezbářských prací, mezi nimiž je zastoupena čtveřice apoštolů kolem hrobu Panny Marie, dvojicí efébských andělů na severní a jižní straně oltáře, v horních partiích andělé s hudebními nástroji, sošky Putto po stranách prolomeného segmentového frontonu a postava Panny Marie. Z vyřezávaných skulptur je zřejmě nejvýraznější a nejlepším dílem efébský anděl na severní straně oltáře, v němž můžeme spatřovat prvky Berniniho římského baroku. Předobrazy z vlastní tvorby nalezneme v pískovcových sochách z kompozice postav v Tróji v Praze, především motiv pozdvižené ruky anděla, použil sochař na ležící Diany, jež přidržuje psíka¹⁹⁶.

12.2 Umělecká činnost pro Lipsko

Během 20. let 18. stol. byl Pavel Heermann pravidelně činný též pro jiné saské středisko, obchodní metropoli Lipsko. Vedle drážďanských prací, zhotovených převážně pro dvůr Friedricha Augusta II. Silného vyhotovil v Lipsku celou řadu významných děl. Z těchto uměleckých zakázek se však valná část nedochovala či z nich zbyla torza. Mezi první sochařská díla, pocházející od Pavla Heermanna je čtveřice postav Putto ze sbírek Johanna Zachariase a následně syna Thomase Richtera z l. 1712, která donedávna byla považována za ztracenou¹⁹⁷. Během posledních třiceti let však byla většina alabastrových postav Puttů nalezena a prozatím tak zůstává posledním kusem, který je známý pouze prostřednictvím sádrových

¹⁹⁴ Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 317

¹⁹⁵ Asche 1961, 172

¹⁹⁶ Tamtéž 127n

¹⁹⁷ Tamtéž 172

odlitků chovaných Muzeem výtvarných umění v Lipsku, skupina Putto, představující Polibek. Nejpůsobivější prací byla zakázka na oltář pro gotický kostel sv. Tomáše, který Pavel Heermann vyhotovil za spoluúčasti Benjamina Thomae v l. 1721 až 1724. Za vyhotovení měl Pavel Heermann obdržet sumu 506 tolarů. Drážďanský sochař a truhlář Benjamin Thomae je s touto prací spojován s vyúčtováním sumy 20 tolarů za přípravný model oltáře. Působivý, téměř ranně klasicisticky oltář byl po dlouhou dobu připisován jako dílo Giovanni Maria Fosseti. Hlavní opodstatnění této myšlenky spočívalo v účasti Benjamina Thomae na zhotovení hlavního oltáře v gotickém kostele sv. Petra v Budyšíně (Bautzen) v l. 1722 až 1724, na níž se měl dříve podílet Giovanni Maria Fosseti¹⁹⁸. Účast Pavla Heermanna dokládá proplacení částky 13 tolarů a 15 krejcarů na cestovní výdaje¹⁹⁹. Oltář byl přestěhován do lipského kostela sv. Jana na poč. 20. stol. a byl pro tento prostor značně přepracován. Padl za oběť spojeneckému bombardování města během 2. světové války. S tímto oltářem úzce souvisí již o deset let dříve vytvořený oltář v Lommatzsch mezi Lipskem a Drážďanami. Spolu s pracemi pro svatotomášský kostel vytvořil v pol. 20. let 18. stol. pět známých sochařských souborů. Nejpůsobivější prací, byla alegorická postava představující Mír z l. 1725 až 1730, zničená v posledních měsících 2. světové války. V l. 1725 až 1726 vytvořil Pavel Heermann figurální výzdobu rohového domu tzv. Georgenhaus. Jednalo se o výzdobu portálu, kde byl ústřední postavou sv. Jiří, jezdec na koni vrážející ostřím kopí do hlavy draka. Na vrcholu volutového frontonu spočívala dvojice nedochovaných alegorických postav představující Chov a Kázeň²⁰⁰. Bližší rekonstrukce není již možná, protože z dochovaného fragmentu uloženého v městském muzeu v Lipsku, zbyla pouze značně zvětralá hlava koně. Přibližný obraz nám tedy mohou zprostředkovat pouze dobová vyobrazení. Alegorické postavy ležících v závěru kompozice, byly do značné míry inspirovány slavnými medicejskými náhrobky od Michelangela. Z pozdějších vyobrazení (ze 70. let. 19. stol.) je již patrné, že alegorické postavy chybí, přičemž není o jejich osudu nic známo a svatý rytíř byl značně poškozen. Z dalších prací se dochovala pískovcová menší socha Apollóna, uložená v tamním uměleckoprůmyslovém muzeu. Původně byla určena pro Apeltovu zahradu nedaleko centra města. Jak podobného ražení patrně mohla být nedochovaná dvojice alegorických postav „upadající Naděje“ a

¹⁹⁸ Asche 1961, 172

¹⁹⁹ Tamtéž, 200

²⁰⁰ Tamtéž 172, Zucht und Pflege

„vrávorající Štěstí“ z Bosescherovy zahrady, nevíme²⁰¹. Nejpůsobivější prací datovanou mezi l. 1725 až 1730 byla alegorická postava představující Mír.

Posledními známými pracemi, které Pavel Heermann ve svém životě vykonal, je dvojice mramorových soch, představující Merkura a Apollóna z r. 1729.

²⁰¹Müller 1895, 30; Asche 1961, 174, „sinkinge Hoffnung“ und „wankende Glück“.

ZÁVĚR

Diplomová práce je u konce. V této práci jsem se pokusil nastínit život a dílo vrcholně barokních německých sochařů (do značné míry architektů) dvou generací, Heermannů a Süssnerů. První generace, jenž byla umělecky činná především od konce 70. let 17. stol. (téměř) do poč. 18. stol., je spojena se třemi hlavními příslušníky: Janem Jiřím Heermannem, Jeremiášem a Konrádem Maxem Süssnerem. Umělci byli činní především saském a braniborském prostředí. Pražská činnost se tak omezila pouze na Jana Jiřího Heermanna. Süssnerové v Praze nikdy netvořili a jejich sochařský příspěvek, který dodali koncem 80. let 17. stol. byl pouhým importem. Zde se domnívám, že zprostředkovatelem této zakázky musel být Jan Jiří Heermann, jenž tou dobou v Praze a Drážďanech pobýval. V této práci se pokusil naznačit spojitost Jeremiáše Süssnera, rodákem z Ostrova nad Ohří s tvorbou v severních a severozápadních Čechách. V této problematice se setkáváme až se třemi umělci tvořících pod jménem Süssner. Druhá generace sochařů je spojena pouze se jménem Pavel a do jisté míry se Zachariášem Heermannem, synovci Jana Jiřího Heermannem. Samostatná tvorba sochaře je postřehnutelná od konce 90. let 17. stol. až do jeho smrti na poč. 30. let 18. stol. Umělec je spojován především se saským prostředím (Drážďany, Lipsko). Činnost Pavla Heermanna do jisté míry zastihuje tvorbu první generace sochařů. Pavel Heermann jistě pokračoval v činnosti strýce v Praze a patrně by pokračoval v jeho stopách, ale zde se domnívám, že po smrti hraběte Václava Vojtěcha ze Šternberka r. 1708 taková činnost již nebyla možná. Na druhou stranu, z dochovaných uměleckých děl je patrné, že v rodném Sasku měl více pracovních příležitostí.

KATALOG UMĚLECKÝCH DĚL:

Řazený chronologicky podle autorů.

Každá položka v katalogu, ať už se jedná o samostatné či souborné dílo, je označeno číslicí. Číslice, respektive umělecké dílo nebo umělecký soubor děl, které doprovází písmeno znamená, že příslušná položka či položky mají obrazový materiál v Obrazové části diplomové práce.

JAN JIŘÍ HEERMANN

^{1a} JAN JIŘÍ HEERMANN,

PARIDŮV SOUD, VENUŠE S MALÝM AMORKEM

Pískovec. Mezi 1679 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.

Dílo bylo, jako většina tamních děl v drážďanské Velké zahradě, vážně poškozeno při spojeneckém bombardování města na sklonku 2. světové války Venuše (Afrodita) s malým Amorkem představuje se zbývajícími třemi postavami kompozici Paridova soudu. Sochy jsou zasazeny do prostoru výklenků (nik) na bočních fasádách paláce. Afrodita spolu se svou protějškovou sochou princem Parisem spočívají na jihozápadní straně paláce. Nadživotně veliké sousoší Venuše s malým Amorkem, je umístěno na čtvercovém, okoseném plintu, jež jsou posazeny na vyšším bohatě členěném podstavci. Proporce širokých ramen, členitost svalstva či typ ztvárnění lidských tváří a tělesné proporcionality můžeme sledovat v malbě P. P. Rubense či J. Jordaense. Motivy ve zpracování silných rukou nalezneme v tvorbě Johanna Heinricha Böhmeho st., vlající drapérii použije Jan Jiří Heermann na pražské Pallas Athéně či kadeře vlasů na sochách či plastikách v Tróji nebo ve Zhořelci (Asche 1961, 91). První literaturou autorsky neurčené, dokonce ani téma Paridova soudu zde nebylo prozatím identifikované (Steche – Gurlitt 1901/1902, 470). Autorství, spolu s ikonografickým určením vymezeno poč. 30. let 20. stol. (Asche 1930). Z další literatury S. Ascheho nutno zmínit velký korpus tří sochařských rodin a korpus o drážďanském Zwingeru (Asche 1961, 91n, 158; Asche 1966, 113, obr. 82a, Pallas Athéna). F. Löffler postavy a autorství Paridova soudu zmiňuje až poč. 80. let 20. stol. (Löffler 1984, 82n, 105). Z poslední literatury musíme zmínit W. Wernera z r. 1999 či E. Schmidta z r. 2005. Silnější, přesto

klidně stojící, takřka nahá postava, přenáší veškerou svoji tělesnou hmotnost na pravé chodidlo, které je zastíněno malým Amorkem. Ten vyvíjí úsilí, aby se dostal k atributu Afrodity, (zlatému) jablku, které drží v levé ruce. Naopak pravé, nepatrně skloněné ruky se přidržuje postava Amorka. Drapérie, skládající se z bohatého sukna, obtáčí celou postavu bohyně od levé paže až za levou, mírně předkročenou nohu. Hlava je mírně pootočená na levou stranu a pohledem se upírá, podobně jako malý Amor k jablku. Z bohatého účesu vylézá had. Motiv hada (kterého bychom hledali spíše u Pallas Athény), spolu s jablkem může být chápán jako aluze na Evu (Asche 1961, 91). Zpracováním plně odpovídá povaze děl, která zde Jan Jiří Heermann vyhotovil. Výrazem, klidným postojem a zpracování detailu může připomenout pražskou sochu Dionýsa, pocházející kolem r. 1690. Nutno podotknout, že pískovcová socha v Tróji je jemnější v provedení a jistější ve výstavbě. Rovněž musíme brát v ohled, že sousoší Afrodity je zasazeno do prostoru výklenku a pražskou sochu je možno obcházet v prostoru hlavního schodiště vily v Tróji.

2a

JAN JIŘÍ HEERMANN,

PARIDŮV SOUD, PARIS

Pískovec. Mezi 1679 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.

Nadživotně veliká skulptura, představující prince Parida, je rovněž jako protějšková socha Afrodity umístěn na čtvercově okoseném plintu, který spolu s mohutnou sochou spočívá na bohatě zdobeném podstavci usazeným ve výklenku. Postava je oděná do prosté tuniky. Veškerou váhou spočívá na předkročené pravé noze, přičemž levá se ztrácí v plášti, který má princ přehozený přes rameno k levé podávající ruce, o kterou se sukno obtáčí a spadává až k podložce plintu. Pravá ruka je až nepřírozeně ohnutá v lokti a stočená k bedrům postavy. Paris je zde spodobněn již v okamžiku, kdy již předal jablko Afroditě, které držel v levé ruce. Hlava postavy s bohatě našasenými kadeřemi se natáčí k pravé straně, jakoby „vykukovala“ ze svého prostoru niky ven směrem k Afroditě. Sochař využil bohatého šatu všech postav z kompozice Paridova soudu ke stabilitě mohutnějších postav. Předobrazy drapérie s pravouhlými vráskami lámající se nahoru a dolů, nalezneme v římském prostředí u Gian Lorenza Berniniho u sochy sv. Longina ve svatopetrské bazilice (Asche 1961, 91; Schmidt 2005, 13).

3a

JAN JIŘÍ HEERMANN,

PARIDŮV SOUD, PALLAS ATHÉNA

Pískovec. Mezi 1679 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.

Se svou protějškovou sochou Héry jsou opět zasazeny do prostoru výklenku na protilehlé severozápadní straně fasády paláce. Sochy tvoří uzavřenou skupinu, což dokládá postoj a gesta. Lehce nadživotní postava představující Pallas Athénu nese stejná rukopisná znamení jako předešlá dvojice soch. Ve velmi jemném šatu oděná bohyně přenáší veškerou hmotnost na pravé chodidlo, levé jen lehce přikrčené předstupuje. Přikrčená v mírné esovce natáčí hlavu doprava k Héře. Pravou, pozdviženou rukou bohyně laská pod zobáčkem sýčka či sovičku, jež jí sedí na rameni. Naopak levou rukou si přidržuje v partiích pasu hustou sukni, odhalující nahá stehna. Překvapená Pallas Athéna je ztvárněna v okamžiku, kdy Paris již vyřkl svůj soud (Asche 1961, 92). Silné drapérii, která zahaluje větší část spodních partií sochy, kontrastuje úzký pramen látky, jež obtáčí levou ruku a pod nahými prsy směřuje za pravé rameno. Hlavu zdobí přílbice, jejíž jemný brk jistě posloužil za předlohu Konrádu Maxi Süssnerovi v soše Minervy a hlavě Viktorie při plastické výzdobě brány ve vnitřním dvoře sídelního zámku z r. 1682, a na postavě tzv. Türkenbrunnen z r. 1683 či na skupině svatých rytířů v Praze u křížovníků.

4a

JAN JIŘÍ HEERMANN,

PARIDŮV SOUD, HÉRA

Pískovec. Mezi 1679 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.

Poslední z řady soch Paridova soudu, Héra uzavírá pomyslný prostor mezi ní a Pallas Athénou. Celkově se Héra k Pallas Athéně staví zrcadlově. Její postoj a gesta jsou podobné, jen opačné. Levé ruce, jíž si Pallas Athéna přidržuje hustou drapérii, kontrastuje pravá ruka držící páva. Naopak pravé pozdvižené ruce, v které je schován sýček, kontrastuje v neznámém gestu zdvižená levá ruka. Můžeme se zde domnívat, že v ní mohla držet pastýřskou hůl, o kterou se socha opírala. Jistě by to nebylo poprvé, kdy chybějící motiv (atribut) či část může narušit celé vnímání kompozice (viz. č. 10 a 13). Ze tří protagonistek děje (Venuše je téměř nahá, Pallas Athéna má průsvitně jemný šat) je postava Héry „nejoblečenější“. Drapérie, do níž je téměř celá zahalená, je nejzdobnější z celé skupiny soch. Okraje sukne jsou lemovány krajkou, pas zkrášluje jem-

ně zdobený řemínek. Pohyb drapérie se omezil pouze na plášť, který padá od levé ruky po odvrácené straně dolů na podložku či lehce odhalený pravý prs, pod nímž obdobě jako u Pallas Athény se snášel menší tok drapérie.

5a,b

JAN JIŘÍ HEERMANN,
DVOJICE MASKARONŮ,

Pískovec. Mezi 1679 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.

První z dvojice maskaronů je zasazen nad severozápadním vchodem paláce. Hlava je kombinací snad hubeného starce s mohutnou bradkou či snad kozla s rohy spíše připomínající rohy exotického druhu tura a ústa podobná tlamě opice. Komicky nehezká tvář ostrých rysů je doprovázena florální výzdobou podobné té ze soklů postav Paridova soudu. Řetězce rostlin (girlandy) se obtáčejí kolem výrazných rohů a ohýbají se vedle tváře. Rostlinnou výzdobu korunuje vavřínový věnec spočívající na hlavě maskaronu. Druhou tvář nalezneme na opačné, jihovýchodní straně paláce. Opět se jedná o nepěknou, až škodolibě komickou hlavu. V tomto případě by se mělo však jednat o spodobnění Bakcha, dílo připisované Maxu Conradu Dietze (Löffler 1984, 83). Tlustá tvář s výraznými rysy, obličej plný bradavic s velkým nehezkým nosem. Není tu pochyb, že se jedná o dílo stejného autora, který vytvořil předešlou, obdobně škaredou tvář. Rohy jsou dokonce více zatočené a ztrácejí se za hlavou. Opět dílo doprovází florální výzdoba, zasahující do architektury. Na tlustém krku má hlava zavěšený náhrdelník, patrně z kuliček hroznů. Temeno pak opět zakrývá vavřínový věnec. Pojetí hlav je obdobné, jaké Jan Jiří Heermann použil při zpracování hlavy pravého zkroceného Titána v Tróji (Asche 1961, 92). Obdobně jako ostatní Heermannova díla v paláci ve Velké zahradě i toto utrpělo značné škody při Spojeneckém náletu v únoru 1945. První literatura o autorství Jana Jiřího Heermanna, podobně jako u soch Paridova soudu zcela mlčí (Steche – Gurlitt 1901/1902, 470). Dvojice maskaronů určil pouze S. Asche (Asche 1930; Asche 1961, 92, 158).

6 JAN JIŘÍ HEERMANN,
UKŘIŽOVÁNÍ

Slonovina. 1682. Drážďany. Grünes Gewölbe (i. č. 1991/3).

Jediné známé dílo podobného druhu, které od Jana Jiřího Heermanna známe. Slonovinové Ukřižování je 24,8 cm vysoké. Dílo je signováno a datováno k r. 1682. Svým zpracováním se přibližuje k dílům mladšího Pavla Heermanna, především pak k značenému (PH) Ukřižování ve Victoria and Albert Museum. Dílo bylo získáno r. 1991 získáno do Státních sbírek v Drážďanech (Menzhausen 1991, 117, obr. 4). E. Schmidt zdůraznil důležitost tvorby Jana Jiřího Heermanna na umění Pavla Heermanna a naznačil, že jej neseznámil pouze se zpracováním kamene a dřeva, ale i prací ve slonovině (Schmidt 2005, 31).

7a JAN JIŘÍ HEERMANN,
TITÁN

Pískovec. Mezi 1683 až 1685. Praha. Trojský zámek, značeno „1685“.

Do poč. 20. stol. nejsou postavy Titánů literaturou jmenovány samostatně, ale vždy v souvislosti s tématem pádu Titánů do Tartaru (Schaller 1788, 242; Dlabáč 1815, 584n; Schottky 1832, 393; Sommer 1845, 185; Balšánek 1893, 22, obr. s. 20, 21).

Podrobněji s ikonografickou analýzou, spolu s ostatními postavami, jsou zaznamenána během 20. stol. a poč. 21. stol. ve všech klíčových pracích českých a německých uměnovědců (Podlaha – Šittler 1901, 307, obr. 328; Hofman 1908, 23; Sixta 1914, 22n; Birnbaumová 1927, 416n; Štech 1935, 11n, obr. 9-10; Štech 1938-1939, 95n; Konecký 1948, nestr., obr. 1-2; Blažíček 1958, 92n, 280, obr. 47; Asche 1961, 85, 123n, 158n, 171, obr. 68-71; Asche 1966, 112n, 307, obr. 2; Smetáčková 1968, 515n; Neumann 1969, 38, 121n; Neumann 1974, 193n; Kořán 1988, 457n, obr. s. 457; Blažíček 1989, 305n, 313, obr.; Horyna – Neuberth 2000, 46, obr. 27-29; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 133n; Schmidt 2005, 9n, obr. 4-8; Tischerová 2006, 272n)²⁰². Dílo se stalo z jedním z nejcharakterističtějších a nejznámějších děl, které Jan Jiří Heermann ve své umělecké praxi vyhotovil. Vznikalo patrně již od r. 1683, přičemž datum 1685, vytesané na kvádru, na němž sedí levý titán, je rokem první fáze prozatímního ukon-

²⁰² Literatura, včetně odkazů a vyobrazení se vesměs týká dvojici zkrocených Titánů a dvojici poražených Titánů na dně Tartaru.

čení sochařských prací. Poprvé G. J. Dlabacž určil ikonografické určení celého oválného schodiště se sochařskou výzdobou jako boj Gigantů až 130 let po jeho vzniku (Dlabacž 1815, 584n). Dvojice titánů, držící skálu, nad níž jsou úseky nepravidelného kládí, s horní podestou schodiště, je nejpůsobivějším ztvárněním celé architektonické a sochařské skladby. Titáni jsou dokonale srostlí s architekturou. Námaha, kterou vyvíjejí oba zkrocení titáni nesoucí na svých bedrech celou nebeskou klenbu Olympu, je zpracována do nejmenšího detailu. Napnuté svaly na nohou i rukách, z kterých vystupují krví nalité žíly, napjatá tvář zračící zmučenost klečícího těla. Toto vše na diváka působí velice silným dojmem. Celou scénu dotváří Jupiter usazený na pomyslném Olympu a metající ohnivé blesky na padlé titány v Tartaru. Ve vrcholné fázi baroka bude tento motiv namáhajících se obrů všemožně opakován či bude sloužit jako inspirace pro tvorbu předních pražských umělců. Připomeňme tvorbu F. M. Brokofa v dnešní Navrátilově ulici v Praze z r. 1710 či v Nerudově ulici na výzdobě Morzínského paláce v r. 1714 (Blažiček 1976, 93, 104). Zcela určitě za vyhotovením takto působivých soch stojí osoba Jana Jiřího Heermanna. Otázkou je, zda se již jistou měrou nepodílel na práci Heermannovi synovci, především starší Zachariáš Heermann.

8a

JAN JIŘÍ HEERMANN,

TITÁN (sign. G. Heerman)

Pískovec. Mezi 1683 až 1685. Praha. Trojský zámek.

Druhá neméně působivá socha Titána, držící architekturu schodiště na protilehlé východní straně, nese stejná výrazová znamení jako předešlý obr. Signatura Jana Jiřího Heermanna (G. Heerman) vytesaná na tomto souboru soch, se nachází na pravé straně vlnící se drapérie, nepatrně nad pokrčenou nohou Titána. Opět nese břemeno nepravidelného úseků kládí, nad nímž je horní podesta schodiště a výše na pilíři posazená socha Pallas Athény. Vyhotovení drapérie je shodné s předešlou sochou Titána či postav z kompozice Paridova soudu ve Velké zahradě. V propracovanější formě (v řezbě) nalezneme společné rysy postavy se zhořeleckým andělem, který drží hřeby. Obličej Titána nese obdobné prvky ztvárnění jako dvojice maskaronů z paláce ve Velké zahradě (Asche 1961, 92).

9a JAN JIŘÍ HEERMANN,
PORAŽENÍ TITÁNI

Pískovec. Mezi 1683 až 1685. Praha. Trojský zámek.

Již r. 1749 je dvojice titánů zaznamenána v popisu, který nechala zhotovit Královská reprezentace a komora, při zamýšleném odkupu zámku (vily) od hraběnky Pöttingové (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 268n). Dvojice nadživotních soch poražených titánů leží na dně prohlubně, nad nimiž se otevírá celá architektura schodiště. Dvojice titánů ležící na skále je zavalená velkým kusem skály, pod jehož vahou se postavy svíjejí. Každý z titánů drží nebo má při sobě kyj nebo sochor. Grotta, značně zasahující prohlubeň pod úroveň terénu je vlastně vodní nádrž, kde účinek poražených titánů stupňovala tryskající voda z úst obrů (Štech 1935, 11n). Dvojice zkrocených Titánů, spolu s dvojicí poražených Titánů byly patrně jedinými sochami a s neúplným souborem postav hlavní fontány, které v první fázi výzdoby Jan Jiří Heermann vytvořil.

10a, b, c JAN JIŘÍ HEERMANN, PAVEL HEERMANN? a ZACHARIÁŠ HEERMANN?

d, e POSTAVY PANEN A DELFÍNŮ NA HLAVNÍ FONTÁNĚ

Pískovec. Mezi 1683 až 1685. Praha. Trojský zámek.

Jediné dílo, jež by mohlo být společnou činností tří sochařů (z nich dva v učení) Jana Jiřího, Pavla a Zachariáše Heermanna. Podle všeho se jednalo o vedlejší práci, a tak bychom mohli doufat ve spolupráci mladších, tou dobou ještě méně zkušených rukou. Autorsky je doložen pouze Jan Jiří Heermann, ale nemůžeme opomenout fakt, že k r. 1685 vyučoval zmíněného Pavla, ale již od Vánoc r. 1681 i méně známého Zachariáše Heermanna. Sochy zde nyní umístěné, jsou věrnými kopiemi. Během pruského vpádu r. 1757 byla patrně fontána zničená; Jaroslav Schaller nás zpravuje o tom až o více než třicet let později a Julius Max Schottky dokládá, že Prusové tehdy v Tróji ložirovali (Schaller 1788, 242; Schottky 1832, 393; [Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 273]). Před celkovou obnovou Tróje byly fragmenty soch poházených v oranžérii a na ohradních zdech (Asche 1961, 158n; Smetáčková 1968, 525). Fontána byla instalována jako volná replika při obnově vily v l. 1979 až 1990. Na úpravě s využitím původních sochařských prvků, vodních živočichů a postav (fontáně zřejmě v době výstavby dominovala velká postava Neptuna, držící delfína), se spolupodíleli M. Horyna a J. Bartoš (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 136n).

11a, b JAN JIŘÍ HEERMANN,

JUPITER

Pískovec. Okolo 1689/1690. Praha. Trojský zámek.

Skulptura vznikala v období, kdy Jan Jiří Herrmann střídavě působil v Praze a saských Drážďanech na přelomu 80. a 90. let 17. stol. Postava Jupitera spolu s Pallas Athénou a Niké (či Míru) tvoří završení celé kompozice architektonického a sochařského souboru oválného schodiště. Socha se plně zapojuje do aktivního dění celé kompozice. Předobrazem pro vyhotovení sochy nemůžeme hledat jen u postav z kompozice Paridova soudu v drážďanské Velké zahradě, nýbrž i v nadživotně veliké mramorové soše sv. Longina od Gian Lorenza Berniniho v Římě z l. 1629 až 1638 (Asche 1961, 91). Silná postava s širokými rameny či vzdouvající se pláště, nás odkazují na předešlou čtveřici drážďanských postav. Jupiterův plášť zde zastupuje hlavní pohybovou složku, v níž se ztrácí jak postava samotného Jupitera vrhající pravačkou blesky do Tartaru, tak i atribut orla sedícího u levé nohy. Svazek blesků však dlouhou dobu chyběl, byl doplněn při rekonstrukci během 80. let 20. stol., byť literatura z poč. 20. stol. svazek blesků ještě udává (Podlaha 1901, 307; Hofman 1908, 23; Sixta 1914, 24). Z ikonografického hlediska, nebyl větší problém s identifikací této sochy. Již první literatura věnující se sochařskému souboru zcela přesně určila, že se musí jednat o postavu představující antického boha Jupitera (Podlaha, 1901, 307). Zcela bez výjimek toto převzala i mladší literatura, která jej uváděla pod řeckým ekvivalentem Zeus nebo pouze ve vztahu k celé kompozici souboru soch (Hofman 1908, 23; Hofman 1909, bez určení; Sixta 1914, 24; Štech 1935, 12n, bez určení; Toman I. 1947, 311, bez určení; Korecký 1948, nestr.; Blažíček 1958, 91n, bez určení; Asche 1961, 85, 87, 158n; Smetáčková 1968, 518n, 521n; Neumann 1969, 52, 193n, bez určení; Blažíček 1971, 63, bez určení; Poche 1975, 135, bez určení; Blažíček 1989, 303n, 313, bez určení; Kořán 1988, 457n, bez určení; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 133; Horyna – Neubert 2000, 44n; Schmidt 2005, 10, 13; Tischerová 2006, 272, bez určení). Autorství Jana Jiřího Heermanna je dáváno do souvislosti s instalací a ochranným nátěrem šestice soch v r. 1690 (Birnbbaumová 1929, 66; Smetáčková 1968, 525).

12a JAN JIŘÍ HEERMANN,
PALLAS ATHÉNA

Pískovec. Okolo 1689/1690. Praha. Trojský zámek.

Podobně jako u předešlé skulptury i postava představující Pallas Athénu byla již přesně určena (Podlaha, 1901,307). Zcela bez výjimek toto převzala i následující literatura (Hofman 1908, 23; Hofman 1909, bez určení; Sixta 1914, 24; Štech 1935, 12n, bez určení; Toman I. 1947, 311, bez určení; Korecký 1948, nestr., bez určení; Blažíček 1958, 91n, bez určení; Asche 1961, 85n, 158n; Smetáčková 1968, 518n, 521n; Neumann 1969, 52, 193n, bez určení; Blažíček 1971, 63, bez určení; Poche 1975, 135, bez určení; Blažíček 1989, 303n, 313, bez určení; Kořán 1988, 457n, bez určení; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 133n; Horyna – Neubert 2000, 44n; Schmidt 2005, 10n; Tischerová 2006, 272, bez určení). Svým provedením se rovněž hlásí k postavám Paridova soudu. Nejvíce je tak patrné na postavě drážďanské Pallas Athény, jež je rovněž zahalena do průsvitného šatu či postavě Héry, s motivem odhaleného pravého prsu. Lehké prohnutí postavy či její postoj je obdobou těchto soch. Rovněž detaily soviček, přilbice s peřím, pohyb drapérie či obdobné gesto pravé ruky Héry spojují tyto sochy pod společné autorství stejného sochaře.

13a, b JAN JIŘÍ HEERMANN,
CHRONOS

Pískovec. Okolo 1690. Praha. Trojský zámek.

První z druhé dvojice, postava Chrona vzniklá v období přechodných pobytů Jana Jiřího Heermanna v Praze a Drážďanech. Postava stojí na východní straně vstupu schodiště, jemuž tvoří pandán protějšková socha Bakcha. Po dlouhou dobu byla postava zaměňována za učitele a vychovatele Siléna, držící ve své pravé ruce malého Bakcha. Tomuto ikonografického určení se přiklonila literatura 1. pol. 20. stol. (Podlaha – Šittler 1901, 307; Hofman 1908, 23; Sixta 1914, 23). Otázka přesného ikonografického určení sochy byla stanovena až během 60. let 20. stol. (Asche 1961, 85, 158n, obr. 73; Smetáčková 1968, 515n) a mladší literatura jej ve směr převzala (Horyna – Neubert, 46n, obr. 31). Ve skutečnosti postava však malého chlapce láskyplně nedrží, nýbrž mu vyvrací levou ruku a pod hlavičkou mu tiskne nůž. Podobně jako u sochy Jupitera byl Chronovi nůž instalován druhotně během obnovy v 80. letech 20. stol., což jistě zapří-

činilo chybné určení celé kompozice. O. J. Blažíček nadhodil, že hlava Chrona je kompozičně blízká bystě Zimy z Národní galerie v Praze (Blažíček 1989, 313). Chronos může být chápán spolu s ležícími sochami Diany a Ceres s Bakchem jako alegorie čtyř ročních dob, kdy Kronos - Saturnus zde představuje postavu Zimy (Schmidt 2005, 15).

14a JAN JIŘÍ HEERMANN,
BAKCHUS

Pískovec. Okolo 1690. Praha. Trojský zámek.

Již literaturou z poč. 20. stol. byla postava zcela přesně určena jako „Bacchus v podobě bezvousého jinocha, ověnčeného hrozny a oděného koží tygří“ (Podlaha – Šittler 1901, 307; Hofman 1908, 23). Toto ikonografické určení přebírá následně veškerá literatura (Korecký 1948, nestr., obr. 10-11; Asche 1961, 85, 158n, obr. 74; Smetáčková 1968, 515n; Horyna – Neubert 2000, 46n, obr. 32). Obdobně jako předešlá postava Chrona, tak i socha Bakcha byla vyhotovena na přelomu 80. a 90. let 17. stol. Socha stojí na západní straně vstupu schodiště. Bakchus stojí v mírném esovitém prohnutí a svoji hmotnost přenáší na pravé chodidlo. Levá předkročená noha je lehce přikrčená. Na podstavci se mezi nohama postavy proplétá malý satyr, jenž měl v minulosti úlohu chrliče (to dosvědčuje olovená trubka v ústech). O. J. Blažíček nadhodil možnost, že hlava Bakcha je kompozičně blízká bystě Žánrového portrétu z Národní galerie v Praze, jenž je zapůjčena do expozice českého baroka na Zámku v Chlumci nad Cidlinou (Blažíček 1989, 313). Ve spojení s postavami Diany, Ceres a Bakchem může personifikovat jednu z ročních dob, v tomto případě samozřejmě Podzim (Schmidt 2005, 15).

15a, b, c, JAN JIŘÍ HEERMANN,

d, e, f, RELIÉFNÍ VÝZDOBA SCHODIŠTĚ

g, h, ch, i, Pískovec. Okolo 1690. Praha. Trojský zámek.

j, k, l, m, Mimo vlastní sochařské výzdoby oválného schodiště byla Janem Jiřím Heermannem
n, o, p, q, vyhotovena celá řada reliéfů. Ty se nacházejí především na vnější a vnitřní straně
r, s, š, t, ř, schodiště. Nemůžeme však opomenout výzdobu vchodu do vinných sklepů,
u, v, w, x ohradních stěn či reliéfní výzdoby fontán. Soubor schodiště je ožívován celou řadou drobných plazů vylézajících z pod kamenů a šternberskými hvězdami s hrozny vinné

révy. Vnější a vnitřní strany schodiště jsou zdobeny řadou tematických výjevů. Zda však mají hlubší význam ve vztahu k postavám bohů, nevíme. Některé sochy reliéfy doplňují, jiné však povaze zcela odporují. Spojitost mezi sochami bohů s reliéfy se snažila upřesnit koncem 60. let. H. Smetáčková (Smetáčková 1968, 521n). Již dříve S. Asche naznačil především spojení božstev s reliéfy na pilířích vnitřní strany schodiště (Asche 1961, 159). P. Preiss však jakoukoliv spojitost mezi postavami bohů s reliéfy vyloučil (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134n).

Spojitost božstva s reliéfními motivy můžeme vykládat takto: lyra může mít spojitost s Apollónem, který je však na opačné straně schodiště. Se supem (havran) může být spojen Prométheus, rovněž na opačné straně. Kovadlinka s kladivem má jistě spojitost s Marsem. Pro lišku či kočku s hadem nemáme zatím žádné spojení. Syrix je spojen s nepřítomným Panem, kozí hlava pak na Jupitera. Páv na pravé straně má patrně spojitost s nepřítomnou Hérkou. Vyhlížející hlava sovy patří k Pallas Athéně z vrcholu kompozice. Holubice (či sojka) by měla odkazovat k Apollónovi. Volská hlava pak opět k Jupiteru, ten je však z pohledu na opačné straně. Delfín, vodní zvíře (či snad dráček) se může vztahovat k Apollónovi, Dionýsovi, Neptunovi či Ókeanovi, který však zastupoval dnešní postavu Prométhea. Caduceus se odvolává na Merkura. Zkřížený trojzubec s dvojzubcem patří patrně k opačné soše Neptuna a k tehdy aktuálnímu Hádovi (Pluto), dnes Saturnovi. Zda je nějaká spojitost mezi Dianou a Marsem, kteří mají na svých soklech reliéfy hlav, zůstane pro špatnou čitelnost či absenci atributů otázkou. Zda by se mohlo opravdu jednat u postavy Diany o tvář Lachesis, jednu ze tří bohyň osudu, spřádající nit života však s určitostí nevíme (Smetáčková 1968, 522).

Na vnější levé straně schodiště jsou to lyra a havran či sup, kovadlinka s kladivem, kočka či liška, sova, syrix – Panova flétna, hlava kozy, mořská panna a delfíni – potrestaní piráti.

Na vnější pravé straně schodiště jsou to páv, hlava sovy vyhlížející z úkrytu, sojka či holubice, volská hlava, delfín či dráček, caduceus, Triton troubící na roh a delfíni – potrestaní piráti.

Vnitřní strana schodiště je pojata jako skalní grotta, v níž se nachází různá fauna např. ještěrky, hadi a žáby. Vlastní reliéfy vztahující se k postavám bohů jsou ztvárněny na pilířích balustrády, na níž sochy spočívají.

Na vnitřní pravé straně schodiště jsou to blesky u Jupitera, tvář, blesky a mraky u Marsu, ještěrka s hadem u Neptuna, netopýr u Saturna, krab (?) u Herkula a (snad) hlava Lachesis u Diany.

Na vnitřní levé straně schodiště jsou to věnec u Pallas Athény, Noh u Apollóna, rak či škorpión u Merkura, žába s hadem u Prométhea, hlemýžď u Vulkána a hvězda u Ceres.

Korecký 1948, nestr., obr. 16; Asche 1961, 159; Smetáčková 1968, 522n; Horyna – Neubert 2000, obr. 40; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134n.

16a, b JAN JIŘÍ HEERMANN či PAVEL HEERMANN?

HLAVA HŘEBCE

Pískovec. Asi 1692. Praha. Trojský zámek.

Zdobí hlavní vstup do hřebčína na severozápadní straně areálu. Ačkoliv se jedná o přidruženou sochařskou výzdobu, je hlava (s předními nohama s kopyty) zpracována do nejmenšího detailu (nozdry, hřiva, podkovy s hřeby, pootevřená tlama). Není pochyb, že sochu musel vytvořit mistr prvotřídních kvalit, který dokázal pouze v bystě koně a části předních končetin ztvárnit vzpínajícího se či skákajícího koně. Víme však, že skulpturu koně nikdy více Jan Jiří Heermann nezpracovával, naopak od Pavla Heermanna známe model jezdeckého pomníku Friedricha Augusta II. Silného. Na druhou stranu takto náročný a jistě promyšlený výraz mohl zpracovat již vyzrálý Jan Jiří Heermann, jak již bylo dříve poznamenáno (Smetáčková 1968, 525).

Literaturou nehodnoceno, pouze ve spojení s výzdobou oválného schodiště (Blažíček 1958, 92; Neumann 1974, 193).

17a, b JAN JIŘÍ HEERMANN,

OLTÁŘ KOSTELA SV. PETRA A SV. PAVLA

Štuk, pískovec, dřevo, železo. Mezi 1692 až 1695. Zhořelec. Kostel sv. Petra (značeno: „George Heermann, Architekt und Bildhauer in Dresden 1695.“).

Rozsáhlá architektura oltáře z l. 1692 až 1695 zabírá na šířku celý prostor chóru. Jan Jiří Heermann propojil původní gotický kostel s vrcholně barokním oltářem. Autor oltářní architektury prokázal neobyčejný cit ve schopnosti tyto dva slohy propojit. Víme, že v l. 1673 až 1678 prokazatelně pobýval v Římě a setkal se s řadou uměleckých prací, které posléze ovlivňovaly zaalpské umělce, kteří se v Římě školili. Konvexně konkávní architektura oltáře má své předlohy v římském baroku Francesca Borrominiho, především na zvládnuté fasádě nejznámějšího díla tohoto předního římského umělce kostela S. Carlo alle Quattro Fontane z l. 1638 až 1641 (Asche 1961, 89). Oltář řešený v šedi s růžovými a bělošedavými barevnými skvrnami napodobující přírodní mramor, s veškerou architektonickou a figurální výzdobou, patří k vrcholným dílům sochaře a architekta. Spodní část architektury je prolomena dveřmi na jižní (evangelijní) a severní (epištolní) straně. Střed stěny oltáře je vymezen dvojicí nakoso posazených pilířů, nad nimiž spočívá edikula tvořená dvojicí korintských sloupů nesoucí kladí, jež je korunované segmentovým štítem, na kterém spočívá drobný kříž z pozdější doby. Vysoká konvexní křídla obepínající edikulu tvoří čtveřice korintských pilastrů nesoucí kladí. Obrovská architektura je korunována štítovým nástavcem s prolomeným trojúhelníkovým frontonem. Plastická výzdoba pocházející od Jana Jiřího Heermanna, můžeme se i právem domnívat, že se na některých sochách podílel mladší Pavel (Asche 1961, 90), čítá dvojici efébských andělů na severní a jižní straně oltáře, kteří spočívají na spodní části architektury, symbolicky neseni agrafami. Nad vchody postraních branek jsou umístěny hlavičky Cherubů, vždy po párech. Před štítovým nástavcem jsou posazeny sochy Evangelistů. Celá architektura je završena trojicí soch kardinálních ctností, představující Víru, Lásku a Naději. Prostor edikuly vymezený dvojicí korintských sloupů je zdoben plátnem s námětem Zmrtvýchvstání Krista od Ernsta Johna a od téhož malíře pochází i obraz, jež líčí Poslední večeři Páně na predele nad menzou. Literárně je dílo určeno již koncem 19. a poč. 20. stol. (Wernicke 1885; Lutsch 1886-1903). Horst 1942; Asche 1961, 88n, 160, obr. 75, 76.

18a JAN JIŘÍ HEERMANN,

ANDĚL

Bílý štuk. Mezi 1692 až 1695. Zhořelec. Kostel sv. Petra.

První socha z dvojice efébských andělů je umístněna u severního křídla oltáře. Postava stojí v esovitém prohnutí. Tělesnou hmotnost přenáší na levé chodidlo, pravé chodidlo je mírně pokrčené. Postava anděla výrazně gestikuluje, přičemž v pravé ruce drží hřeby, jeden z Kristových nástrojů umučení. Výrazovou složkou sochy je vedle postoje roucho do něhož je zahalena. Drapérie skládající se především z mohutného pláště spadá ve velkých zalomení až na podložku podstavce. Široce modelovaná postava s širokými rameny a boky plně odpovídá typu Heermannových soch. Křídla anděla jsou sepnuty a spoludotvářejí linii těla. Pohyb drapérie u postav tvořící kompozici celého oltáře, je z tvorby Jana Jiřího Hermanna patrně nejradikálnější. Zalomení látky u levého boku můžeme naleznout u postav vzpírajících se Titánů v Praze. Podobně motiv kdy drapérie spadá na podložku podstavce nalezneme u soch z kompozice Paridova soudu z paláce ve Velké zahradě. Sklopená hlava nese s kadeřemi vlasů, typem obličeje je opět identická s postavami Titánů v Praze. Literatura: obdobně u katalogového hesla č. 17; Asche 1961, 88n, 160, obr. 77.

19a JAN JIŘÍ HEERMANN,

ANDĚL

Bílý štuk. Mezi 1692 až 1695. Zhořelec. Kostel sv. Petra.

Druhá socha anděla je umístněna u jižní strany křídla oltáře. Postava stojí ještě ve znatelnějším esovité prohnutí. Tělesnou hmotnost přenáší především na pravou odhalenou nohu, levé je zcela zahaleno do výrazně členěné drapérie. Ruce anděla jsou sepnuty k modlitbě. Křídla anděla jsou více pojaty do drapérie a téměř s ní splývají. Postava výstavbou těla i detailu neupře podobnost s prvky, které nesou sochy Gian Lorenza Berniniho na Andělském mostě z r. 1675, především s postavou anděla nesoící Kristovu trnovou korunu. Drapérie je více členitější než u předchozí sochy anděla. Postava nese totožné prvky, které jí řadí mezi díla z paláce ve Velké zahrady a Prahy.

Literatura: obdobně u katalogového hesla č. 17; Asche 1961, 88n, 160, obr. 78.

20a, b JAN JIŘÍ HEERMANN,

CARITAS

Sádra. Mezi 1692 až 1695. Zhořelec. Kostel sv. Petra.

Nejvýše z trojice kardinálních Ctností je umístněna postava Caritas. Podle smlouvy měla být socha zhotovena a osazena na vrchol oltářní architektury v r. 1694, spolu se zbývajícími nadživotními postavami kardinálních Ctností Víry a Naděje, sedících na frontonu. Panna Marie kojící dítě ztvárňuje jednu z kardinálních Ctností. Postava stojí v mírném esovitém prohnutí a svojí tělesnou hmotnost klade na levé chodidlo, přičemž pravé nepatrně přikrčuje. Tento blízký postoj bychom mohli hledat u soch z kompozice Paridova soudu, především u bohyně Pallas Athény a Héry. Výrazovým faktorem sochy je bohatá drapérie. Velice členěné roucho s velkými mísovitými záhyby zahaluje celou postavu. Kompozice postav je plně vyvážena. Dopomohlo k tomu rozložení postav a bohatý šat, který se v ostrých zalomeních snáší od ramen až k soklu. Drapérie plně odpovídá postavám andělů po stranách oltáře. Šat Panny Marie však není vytvořen do detailu jako u postav andělů. Důvodem je umístnění sochy až v závěru celé architektury oltáře. Z fotografické dokumentace je rovněž patrné, že socha je vytvořena pouze pro čelní pohled z podhledu. To napovídá o značném poučení autora, který byl přesně poučen o zásadách perspektivy (perspektivní zkratce). Literatura obdobně u katalogového hesla č. 17; Asche 1961, 88n, 160, obr. 79-80.

21a JAN JIŘÍ HEERMANN a PAVEL HEERMANN?,

NIKÉ-VICTORIE (MÍR)

Pískovec. 1695. Praha. Trojský zámek.

Poslední postavou ze souboru trojských postav, s kterou je spojován sochař Jan Jiří Heermann je socha Niké z r. 1695. P. Preiss postavu Niké-Victorii (dnes bez své výzbroje, kterou držela), bohyni Vítězství, usazené nad válečnými trofejemi a beránkem a se lvem, tedy zvířecími symboly míru a pokořeného válečnictví (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134), kladl jako pendant k postavě Justice od Abrahama Godyna (Preiss 1997, 391). Toto tvrzení však zpochybnil E. Schmidt, který se domnívá, že se jedná o postavu představující Mír (Schmidt 2005, 14n). R. 1695 je datován horní portál a patrně tedy i jeho plastická supraporta s postavou antické bohyně. Víme však, že tento rok signoval a datoval zhořelecký oltář v tehdy zrekonstruovaném kostele sv.

Petra a sv. Pavla ve Zhořelci. Přestože není doložena činnost v Praze Pavla Heerman-
na před koncem 17. stol. listině či jinak prokázána, bylo navrženo, že se přinejmenším
spolupodílel na vytvoření této postavy (Schmidt 2005, 14n, obr. 10). Autor postavu
kladl do souvislosti s již nedochovanou sochou (zničenou během války), alegorické
postavou Míru z lipského Neumarkt. Literárně je socha zaznamenána, podobně jako
předešlé postavy vždy v souvislosti s tématem pádu Titánů či Gigantů do Tartaru. Již
literaturou z poč. 20. století je socha ikonograficky určena jako postava Victorie
(Podlaha – Šittler 1901, 306; Štech 1908, 22; nikoliv však Sixta 1914). Toto ikonogra-
fické určení přebrala i mladší literatura (Smetáčková 1968, 515n; Asche 1961, 85,
171n, obr. 72; Preiss 1997, 391, obr. 1; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134; Horyna
– Neubert 2000, 47n, obr. 26; Schmidt 2005, 14n, obr. 10).

22a, b

JAN JIŘÍ HEERMANN,

GOLGOTA KRUCIFIXU NA KARLOVĚ MOSTĚ (sign. GH)

Pískovec. Patrně mezi 1696 až 1697 (až 1707). Praha. Karlův most

Pískovcová skála napodobující Golgotu je posledním známým dílem, které Jan Jiří
Heermann v Praze vytvořil. V české a německé literatuře bylo dílo dlouho opomíjeno.
V první literatuře nebyla signatura GH na soklu skály nikterak interpretována a byla
dávána do souvislosti s třemi tepanými nápisovými deskami a orlem²⁰³ (Herain 1908,
18). Literatura věnující se interpretaci sochařovy signatury je dostupná až v druhé pol.
80. let 20. stol. a klade vznik pískovcové Golgoty do r. 1707 (Kořán 1988, 458, 471; Vl-
ček 1996). S velkou pravděpodobností však vznikla již v r. 1696 (Hoftichová 2007, 6).
Pískovcová skála představující Golgotu nese stejná rukopisná znamení, která sochař
vytvořil již dříve na rustikálně pojatém oválném schodišti, tartaru a fontán ve vile
v Tróji v Praze. Tyto společné rysy můžeme zpozorovat v detailu hada u Adamovy leb-
ky či v rozeklané skále, která je zde menší verzí z Tróje.

²⁰³ Dnes v depozitáři Galerie hlavního města Prahy

23a JAN JIŘÍ HEERMANN,
EVANGELISTA MAREK

Pískovec, polychromováno. Mezi 1695 až 1700. Linec u Grossenheinu.

Dnes značně přemalované menší pískovcové sochy čtyř evangelistů, z nichž je nejnápadnější postava představující sv. Marka. Původně byly čtyři sošky součástí kazatelny, možná dokonce kazatelnového oltáře (Asche 1961, 92). V 19. stol. zakomponovány do nově vzniklého oltáře. Způsobem vyhotovení bohatě vlající drapérie se sochy řadí do pozdního období tvorby Jana Jiřího Heermanna. Výrazovou složkou je bohatá drapérie, do které jsou postavy zahaleny. Způsobem vyhotovení připomenou již manýrované (trojúhelníkové) prvky drapérie, jež mistr použil v pol. 90. let 17. stol. ve Zhořelci na postavách andělů či starších postav z drážďanské Velké zahrady (Asche 1961, 93). Motiv ležícího klidného lva, který spočívá u levé nohy (zahalené v drapérii roucha) evangelisty sv. Marka, použil mladší Pavel Heermann v postavě saského či Herkulova lva na Hradebním pavilonu o dvě desetiletí později. První literatura autorství nikterak neuvádí (Steche – Gurlitt 1916, 157). Podrobněji S. Asche na poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 92n, 160, obr. 85).

24a JAN JIŘÍ HEERMANN,
EPITAF HANSE ADAMA VON SCHÖNING

Kámen, přetřeno (změna polychromie). Okolo 1698 až 1700. Dąbroszyn u Kostřína. Epitaf určený pro Hanse Adama von Schöninga (*1. 10. 1641 † 28. 8. 1696), kurfiřtsko-braniborského generálporučíka a saského polního maršála, a jeho choť pocházející ze saského rodu Pöllnitz (†1698), nechal vybudovat po smrti obou rodičů jejich společný syn, patrně mezi l. 1698 až 1700 (Asche 1961, 93). Toto je poslední známou prací, kterou Jan Jiří Heermann vytvořil. Architektura epitafu je tvořena dvěma jednoduchými sarkofágy zemřelých umístěných na bohatě profilovaných podstavcích. Sarkofágy se nacházejí v jednoduchých prolomených nikách, které jsou ohraničeny bílými, červeně žilkovanými pilastry (plně kontrastují s vnitřní tmavou stěnou). Ve středu mezi se nachází římsa, podepřená bílými konzolami. Závěr architektury tvoří prolomený segmentový štít, v jehož středu stojí váza. Nad nikami jsou umístěny velké bílé znaky. Celému epitafu vévodí sochy zemřelých. Postava Hanse Adama je ztvárněna ve stoji, v rytířské zbroji. Výrazovým prostředkem je zde vedle velkého množství váleč-

ných trofejí, které má von Schöning u nohou a výrazné paruky, pohyb drapérie, tlustého šatu, zahalující v silných zřásněných celou postavu. Rovněž u postavy manželky je nejpůsobivějším motivem její bohatě členěná, takřka virtuózně vyumělkovaná drapérie. Postojem a do značné míry i pohybem a rozvržením drapérie je socha podobná pískovcové bohyni Héry z Paridova soudu ve Velké zahradě. V zdařile řešené architektuře epitafu působí tyto postavy spíše manýrovaným a vyumělkovaným dojmem. S. Asche navrhl, že pravá podstata byla nepochopena a zpracována odlišně od původního záměru Jana Jiřího Heermanna (Asche 1961, 93). Tomuto dílu ve značné míře odpovídá autorsky neurčený Epitaf Christopa Heinricha von Schleinitz. Podobně ztvárněná modlící se postava je blízká výše uvedenému dílu. Pouze kvalita provedení je dílu Jana Jiřího Heermanna značně vzdálená a nedosahuje umělcových kvalit (Asche 1961, 161). Asche 1961, 84, 93, 160n.

Jan Jiří Heermann, díla ztracená či nedochovaná

- N1 JAN JIŘÍ HEERMANN,
VÝZDOBA VARHAN
Dřevo. Mezi 1685 až 1687, r. 1691 shořelo. Zhořelec. Kostel sv. Petra a Pavla. Zničeno při požáru.
Dílo je známo pouze díky archivní dokumentace z l. 1686 až 1695, nalezené S. Aschem. Víme, že se mělo jednat o figurální výzdobu varhan, zničenou velkým požárem Zhořelce v r. 1691. Patrně se na pracích podíleli mimo Jana Jiřího Heermanna i jeho synovci a učedníci Zachariáš a Pavel.
Asche 1961, 83n, 161; Tischerová 2006, 272.
- N2a JAN JIŘÍ HEERMANN,
VYŘEZÁVANÝ RÁM OBRAZU
Lípa. Mezi 1689 až 1692. Praha. Někdejší kostel sv. Václava na Malé Straně. Nechováno/ztraceno?
Určen pro oltářní obraz Nejsvětější Trojice (Blažíček – Husa 1936, 11; Blažíček 1958, 91, 93n; Blažíček 1989, 376n) či pro oltářní obraz Převezení sv. Václava z Boleslavi z r. 1692 od Jana Jiřího Heinsche (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 313n). Popisován

pouze náčrtu a čtené archivní dokumentace (chované v Národním Archivu v Praze). Jednalo se o prestižní zakázku, importu ze saských Drážďan. Cena, za kterou byl rám objednan, převyšovala tehdejší standart domácích pražských mistrů (původně 430 zlatých). Ve smlouvě z 19. 11. 1689 se Jan Jiří Heermann zavázal, že do roka dodá požadovaný rám z Lovosic. Závazek však nesplnil a o celý rám se v průběhu šesti následujících let (do r. 1696) vedl spor s objednavatelem, Malostranským magistrátem. Pouze podle archivní dokumentace se dozvídáme, že rám byl doprovázen dvojicí postav. Jak postavy vypadaly, není z popisu možné zjistit. Jan Jiří Heermann vyhotovil rám pomocí velkolistého ornamentu a plasticky vyvinutého akantu naturalizujících tvarů.

Jeremiáš Süssner

25a

JEREMIÁŠ SÜSSNER,

ERBOVNÍ EPITAF Z POUSTEVNY

Dřevo (lípa?). Okolo 1678. Groß-Olbersdorf. Zničen 1945.

Epitaf bylo prvním nám známým dílem, které Jeremiáš Süssner vyřezal. Dílo bylo vysoké necelý druhý půl metr (asi 1,40 m). Doba vzniku je odhadována kolem r. 1678. Soudí se, že epitaf mohl vzniknout ještě v dílně Johanna Heinricha Böhmeho st. (Asche 1961, 104; Hetschel 1973, 89). Původně bylo určeno pro kostel v Groß-Olbersdorfu necelých osm kilometrů od Marienbergu. Dílo bylo během r. 1943 převezeno k zrestaurování do zemského úřadu pro ochranu památek v Drážďanech (Asche 1961, 161). Původně chyběly části rukou alegorií či části malých znaku. Dílo bylo definitivně zničeno 13. 2. 1945 při bombardování Drážďan. Centrální oválový epitaf byl po stranách doprovázen dvojicí ženských alegorií, stojících na příčném břevnu. Pod nimi byly listy akantu s umrlčí lebkou ve středu. V horních partiích byl lemován květinovým a ovocným řetězem s palmovými ratolestmi. Korunován byl Beránkem Božím, jenž spočíval na malém polštářku, posazeným na dvou volutách. Střed tvořil znak Poustevny s modlící se postavičkou (patrně donátora). Obvod znaku je rámován šestnácti menšími znaky předků. Literaturou je dílo zaznamenáno teprve v 60. a 70. létech 20.

stol. (Asche 1961, 104, 161; Hentschel 1973, 89), přičemž veškerá novější literatura cituje tyto dva autory.

26a

JEREMIÁŠ SÜSSNER,

ALEGORIE JARA

Bílý štuk. Mezi 1680 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě. Zničena 1945?

Celá čtveřice alegorií ztvárňující roční období byla zničena na sklonku 2. světové války při masivním spojeneckém bombardování středu Drážďan 13. února 1945. Umístněny byly v prostorách nik v hlavním sále paláce. Konchy nik byly ztvárněny mušlí, nad nimiž byly ve štku provedena Putto držící kartuši, přičemž se každé vyznačovalo jinou gestikulací či odlišnými pohyby nohou a ruček. První literatura (či inventář) autorství neuváděla (Steche – Gurlitt 1901, 464, 475; Löffler 1955, 406). Ve spojení s pražskými sochami u křížovníků (Blažiček 1958, 94). Autorsky byl soubor čtyř alegorických postav určen na poč. 60. let (Asche 1961, 99n, 161n). Mladší literatura plně přiznává autorství Jeremiáše Süssnera (Asche 1966, 49, 75, obr. 80b-pouze alegorická postava Podzim; Hentschel 1973, 83; Tischerová 2006, 733).

Nadživotní figura držela kytici a věnec z květů růží. Jemně modelovaná ženská postava vytvářela svým postojem lehké esovité prohnutí. Veškerou váhu přenášela na pravou nohu. Levá noha byla lehce vytáčena od podstavce. Vyvážený a lehký postoj dotvářely ruce a nepatrně natočená hlava. V pravé ruce držela 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 práce. Lehce doprava natočenou hlavu zvýrazňoval téměř strnulý obličej s upřeným pohledem, jenž by se mohl podobat pozdně antickým dílům. Veškerou dynamiku pohybu zastoupilo bohaté roucho, do nějž byla zcela zahalena. Od pravého ramene, na kterém byl šat sepnut, ve dvou tocích se snášelo roucho plné záhybů a kaskád. První tok směřoval od pravého ramene k levému boku a pod levým prsem se zamotával do uzlíku, který s rouchem zahaloval levé rameno. Z jedné části tok sklouzával na pravou ruku, od níž se v jemných kaskádách 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 kaskádách směřovalo k levému chodidlu. Druhý tok směřoval také od pravého ramene, přičemž vytvářel obrys celé pravé poloviny postavy.

Téměř vertikálně padající záhyby roucha směřovaly v kaskádách k její levé noze, s nimiž nakonec opět splynuly.

27a

JEREMIÁŠ SÜSSNER,

ALEGORIE LÉTA

Bílý štuk. 1680 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě. Zničena 1945.

Zcela zahalené postavě alegorie Jara kontrastovala jen lehce „oděná“ druhá alegorie z řady, postava Léta. Na dlouhém krku, který nesl malou hlavu, se opět objevil obličej jemných dívčích kontur. Patrně byla alegorie, držící klasy obilí a svazeček máků, protějškem alegorie nesoucí květiny a věneček růží. Socha v lehce esovitém prohnutí, svoji váhu přenášela na levou zcela obnaženou nohu. Úplně nahé a měkce modelované ruce nebudily křečovitý dojem, nýbrž se snažily přesvědčit o lehkosti a vzdušnosti svého období. V pravé nepatrně natažené ruce, držela menší svazeček máků. V levé lehce pokrčené ruce držela klasy obilí. Pohyb sochy byl uvolněnější, hlavním pohybovým prostředkem bylo opět roucho. Jemný průsvitný šat velice málo zahaloval ženskou postavu. Skladba jemného roucha, vytvářela mohutnější skladbu záhybů. Nařasenost a kaskádovitost šatu byla uvolněnější. Roucho obepínalo postavu ve velkých vlnách záhybů. Lehounké roucho bylo stejně jako v předešlém případě sepnuto na pravém rameni, ale jelikož postava přenášela veškerou tělesnou hmotnost na levou nohu, i šat vytvářel odlišnou strukturu. Opět se tok roucha, vedoucí od ramene, dělí do dvou linií. V prvním toku roucho jen v měkkých a nepatrných záhybech dodržovalo pravou konturu postavy a v lehkých 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 mohutnější záhyby. První se vracel po spodní polovině těla k pravému chodidlu a obtočil se o něj a pokračoval po odvrácené straně sochy po zádech k levé paži. Odtud roucho v mohutné vlně sklouzávalo po vnější straně levé nohy a pohybem vzhůru se obtáčelo okolo pozdvižené levé ruky.

28a

JEREMIÁŠ SÜSSNER,
ALEGORIE PODZIMU

Bílý štuk. 1680 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě. Zničeno 1945.

Druhou dvojici alegorií otevírala postava, která držela v rukou hrozny vinné révy a fíky. Třetí postava z řady se nijak výrazně nelišila od předešlých alegorií. Skulptura vyhotovená, někdy v l. 1680 až 1683, byla zopakována v r. 1689 či 1690 v pražské zakázce šestice soch pro staroměstský kostel sv. Františka, na soše sv. Barbory (Blažíček 1958, 93). Alegorie Podzimu přesně doplňovala skupinu postav v hlavním sále paláce, ale zároveň z ní vystupovala. Jednalo se o postavu, která mohla doplňovat antické práce pozdního období (Asche 1961, 98n). Socha byla v mírném esovitém prohnutí a přenášela svoji váhu na pravou, rouchem zcela zahalenou nohu. Podobně jako alegorie Jara mírně zvedala levou nohu a nepatrně ji vytáčela od podstavce. Tyto motivy, jako i jiné, byly 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 byl 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 kterou 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.

29a

JEREMIÁŠ SÜSSNER,
ALEGORIE ZIMY

Bílý štuk. 1680 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě. Zničeno 1945.

Poslední z čtveřice alegorií. 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 svazek artyčoků a v levé, lehce pozdvihnuté, 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 nevelkých kaskádách padal k pasu, kde se od levého boku v mohutné úhlopříčné linii snášel k pravému chodidlu. Pohyb roucha rozrušovala předkročená pravá noha, po které roucho padalo v jemných kaskádách a doplňovalo tak pohyb hlavní linie šatu. Pohyb byl narušován levou rukou držící fík, o níž se roucho 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 Praze.

30a, b

JEREMIÁŠ SÜSSNER,

ŽENSKÉ BYSTY

Štuk. 1680 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě. Zničeny 1945.

Vyhotovení je rovněž dáváno do souvislosti s Johannem Bertholdem Hallerem, spolupracujícím s Johannem Heinrichem Böhmem st. (Asche 1961, 162n). Nadživotní poprsí nesoucí v pojetí šatu a účesu antické prvky. Zničená dvojice nadživotních ženských byst, jež se nacházely, podobně jako čtveřice Alegorie čtyř ročních období v hlavním sále paláce ve Velké zahradě. Dvě bysty stávaly na soklech zasazených v lomenicích portálů. Nad nimi seděli ve fragmentech lomenice Putto, kteří drželi bohatě otevírající se závěs (roušku). Tato doprovodná štuková výzdoba se v torzálním stavu zachovala a je v dnešní době spolu se sálem nákladně rekonstruována. Nedlouho po r. 1900 byly bysty nahrazeny věrnými kopiemi a originály uloženy v tehdejším královském Muzeu (Hentschel 1973, 83n). Zničeny byly podobně jako alegorie čtvera ročních dob 13. 2. 1945. Nejstarší literatura autorství neudává (Steche – Gurlitt 1901, 464). Soubor určen jako dílo Jeremiáše Süssnera až poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 100, 162n).

31a

JEREMIÁŠ SÜSSNER,

FLÓRA

Pískovec. 1680 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě. Zničeno 1945.

Socha vysoká přibližně 1,80 m, byla zničená 13. 2. 1945. Původně se nacházela ve středním sále přízemní části paláce jižního křídla (Sala terrena) a mohla tvořit protějšek soše Podzimu vzniklé okolo r. 1678/1679 pro severní křídlo od Johanna Heinricha

Böhmeho St. (Hentschel 1973, 83). V mírném esovitém prohnutí stojící socha svou skladbou a jemností zhotovení byla srovnatelná se současnými alegoriemi čtyř dob v hlavním sále paláce či pražskou sv. Barborou (Asche 1961, 103). Se svým téměř průsvitným šatem je Flóra nejvíce příbuzná s druhou z alegorií představující léto. Motivy ve zpracování šatu či přikrčená levý nárt vystupující z šatu se budou opakovat u mladší sochy s košíkem ovoce původně v Oranienburgu či na postavě sv. Anny v křížovnickém kostele v Praze. Podobný motiv, kdy Flóra držící v levé ruce košík s tulipány, nalezneme u další alegorie původně v Oranienburgu nesoucí šlahoun růží Flóry. Nejstarší literatura autorství neudává (Steche – Gurlitt 1901, 464, 474), podobně jako u většiny děl Jeremiáše Süssnera pro palác ve Velké zahradě, bylo určeno až poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 103n, 163). Mladší literatura plně přiznává autorství Jeremiáše Süssnera (Hentschel 1973, 83n).

32a, b, c JEREMIÁŠ SÜSSNER,

č, d, e, f, BYSTY ČTYŘ CÍSAŘOVEN A DVANÁCTI CAESARŮ

g, h, ch, Pískovec. Okolo 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě. Silně poškozeno 1945.

i, j, k, l, Soubor čítající šestnáct byst byl na sklonku 2. světové války těžce poškozen a

m, n dochoval se pouze ve fragmentech (Asche 1961, 163). Rekonstrukce původního stavu paláce probíhala během 50. a 60. let 20. stol. Čtveřice byst Císařoven spočívají v prostoru nik na hlavních osách fasád na jihozápadní, jihovýchodní, severozápadní a jihozápadní straně paláce. Dvanáct byst Caesarů umístěných v nikách na vedlejších fasádách paláce nejsou na rozdíl od byst Císařoven anonymní a nesou na svých lehce konvex konkávních podstavcích autentická jména římských antických císařů, mezi nimiž jsou na jihovýchodní straně: Otto (Otho?), Domitianus, Titus, Galba; na severovýchodní straně: Tiberius, Videllius; na severozápadní straně: Julius Caesar, Claudius, Nero, Augustus; na jihozápadní straně: Caligula, Vespasianus.

Na této zakázce vystupuje do popředí činnost dílny Jeremiáše Süssnera. Především se objevuje jméno spolupracovníka či člena dílny Abrahama Conrada Buchau (Asche 1961, 103). Hypoteticky se může jednat o sochaře pocházejícího ze severozápadních Čech (Buchau=Buchov, mezi Ostrovem a Teplou). Víme, že r. 1680 obdržel tento mistr značnou sumu 122 tolarů, za ohromné množství ornamentálních prací (Asche 1961, 162). Nemůžeme již zjistit do jaké míry zde pomocník pracoval, ale je jasné z docho-

vaných fragmentů hlav, že se mistrova ruka sama musela zúčastnit práce na těchto dílech. Nejstarší literatuře zůstal soubor byst autorsky neznámý (Steche – Gurlitt 1901, 469; Löffler 1955, 352). Teprve poč. 60. let 20. stol. byla skupina určena jako dílo Jeremiáše Süssnera či jeho drážďanské dílny z l. 1680 až 1683 (Asche 1961, 103, 163). Autorství spolu s datováním přejímá F. Löffler v rozšířeném vydání své práce (Löffler 1984⁷, 83, 105, obr. 130, 133; Löffler 2006¹⁶, 83, 105, obr. 130, 133). Možné předobrazy k této tvorbě můžeme nacházet u Johanna Heinricha Böhmeho st., na něhož jistě působila flámská tvorba, převážně bysty Caesarů na Rubensově domu (ateliéru) v Antverpách (Asche 1961, 55, 150, 103, 163).

33a JEREMIÁŠ SÜSSNER,
BYSTA ŘÍMSKÉHO CÍSAŘE

Pískovec. Okolo 1683. Drážďany. Fasáda dvora domu v Landhausstraße 13. Zničeno 1945.

Jeden metr vysoká bysta římského imperátora byla zničena na sklonku války během masivního bombardování středu města (Hentschel 1973, 86). Bysta byla úzce spjata se souborem šestnácti byst, které Jeremiáš Süssner vytvořil pro palác ve Velké zahradě. Nejen stylová jednota, ale i fakt, že dům v Landhausstraße 13 projektoval a sám i vlastnil drážďanský dvorní architekt Johann Georg Starcke, jenž stál za architektonickým projektem paláce ve Velké zahradě. Podobně jako předešlý soubor byla i tato bysta dlouhou dobu autorsky nezařazená (Steche – Gurlitt 1902, 674; Löffler 1955, 30n, 352). Autorství bylo poč. 60. let 20. stol. připsáno Jeremiáši Süssnerovi z l. 1680 až 1683 (Asche 1961, 103, 163). O něj se opírá Löffler v rozšířeném vydání své práce (Löffler 1984, 99). Anonymní bysta římského imperátora spočívala jako soubor z Velké zahrady na jednodušším konvex konkávním podstavci. Pojetí pohybu drapérie (známého u Süssnerů), sepnutého na pravém rameni je spolu s rysy ve tváři, sponou, vavřínovým věncem či jinými detaily stejné povahy nejen s bystami ve Velké zahradě, ale i s mladšími, v torzu dochovanými jemnějšími charlottenburskými bystami Císaře a Císařovny.

34a

JEREMIÁŠ SÜSSNER,

ALEGORIE S VĚNCEM RŮŽÍ (Flóra)

Pískovec. Mezi 1687 až 1690. Dnes Charlottenburg.

Socha spolu s následující postavou nesoucí koš s ovocem byly určeny pro zámek v někdejším pruském Oranienburgu. Do Charlottenburgu (tehdy na předměstí Berlína) byly přesunuty na konci 19. stol. (okolo 1890), kde byly umístěny do tamního zámeckého parku před budovou oranžerie (Asche 1961, 100, 163). Tomu se stalo na podnět Fridricha II. Soubor sochařské práce zachované v Oranienburgu a Scharlottenburgu patří mezi jediná ucelenější díla Jeremiáše Süssnera v německém prostředí, jež se zachovala. V r. 1962 byly skulptury antických bohů zrestaurovány v sochařské dílně Fritze Beckera a přemístěny do vnitřních prostor zámku. Původní místa byla osazena věrnými kopiemi.

Antická bohyně Flory nese znaky tvorby Jeremiáše Süssnera, jaké použil již u drážďanských alegorií ročních dob (Asche 1961, 101). Sochám propůjčil jemnost svalového pohybu, vyvážený postoj s lehkými pohyby rukou. Sochy antikizujících forem nesou znaky, jako je malá hlava na dlouhém modelovaném krku. Způsob provedení drapérie, známý již v provedení drážďanských alegorií, zahaluje celou postavu bohyně. Levá ruka přidržující šat odhaluje bosá chodidla, naopak v pravé pozdvižené ruce drží atribut představovaný věncem růží. Hlava na delším krku je natočená k věnci z růží.

35a

JEREMIÁŠ SÜSSNER,

ALEGORIE S KOŠÍKEM OVOCE (Pomona)

Pískovec. Mezi 1687 až 1690. Dnes Charlottenburg.

Podobně jako protějšková alegorie s věnem růží, byla i tato původně určena pro zámek v Oranienburgu a okolo r. 1890 přesunuta do Scharlottenburgu nedaleko Berlína. Socha nese podobné výrazové rysy jako předešlá postava. Především se opět objevuje vyvážený lehký postoj sochy a jemná modelace. Šat je však hustější, přičemž se hlavní směr sukna šatu odvíjí od pravé ruky, v níž pevně drží košík s ovocem. Dolní končetiny jsou téměř zahaleny, pouze je poodhalen levý nárt chodidla příkrčené nohy. Tento motiv Jeremiáš Süssner spolu s náznakem spodního šatu použil téměř současně na křížovnickém sousoší sv. Anny s Pannou Marií (Asche 1961, 101). Levá paže přidržující košík je zcela odhalená, naopak pravá horní končetina se zcela ztrácí za ko-

šíkem a bohatým šatem. Horní partie postavy spolu s prsy jsou téměř nahá. Hlava s výraznějším účesem nežli předešlá alegorie je natočená od svého atributu na levou stranu.

36a JEREMIÁŠ SÜSSNER,
BYSTA CÍSAŘE

Mramor. Mezi 1987 až 1690. Dnes Charlottenburg.

Patrně patřila, spolu s bystou Císařovny do velkého souboru čítajících 20 či 24 „obrazů“, za něž si měl ještě Jeremiáš Süßner nechat vyplatit částku činící 740 tolarů. Podobně jako předešle popisované alegorie Flory a Pomony, byly původně určeny pro Oranienburg. Do Charlottenburgu byly převezeny na podnět Fridricha II. ke konci 19. stol. Není přesně určeno, pro které místo byly původně zamýšleny. S. Asche již dříve určil spojitost mezi souborem šestnáct byst Caesarů a Císařoven ve Velké zahradě na fasádě paláce a již zničenou bystou římského Imperátora v Landhausstraße 13 či dvojici ženských byst z hlavního sálu paláce ve Velké zahradě, rovněž nedochovaných. Vyzrálé dílo pocházející již z pozdní tvorby Jeremiáše Süßnera. Bysta spočívá na členěném postavci. Umělec ztvárnil římského císaře, tvář plné elegance, moudrosti a životní vyrovnanosti. Poprsí má přes ramena přehozené roucho vykazující prvky struktur šatu pražského sousoší sv. Anny s Pannou Marií a sochou sv. Jáchyma. Antický výraz bysty doplňuje vavřínový věnec na lehce pootočené hlavě či utnutá hlava Medúzy na šupinovém brnění císaře.

37a JEREMIÁŠ SÜSSNER,
BYSTA CÍSAŘOVNY

Mramor. 1687 až 1690. Dnes Charlottenburg.

Druhá z dochovaného souboru 20 či 24 byst určených do Oranienburgu. Více jak předešlá bysta Císaře by zapadla do souboru nedochovaných poprsí na soklech zasazených do lomenic portálu hlavního sálu ve Velké zahradě. Převážně v pojetí a pohybu svrchního šatu, jehož sepnutí pod prsy, nehledě na detaily šperků či bohatost účesu nás jasně odkazuje na drážďanské bysty. Jistě ve vyhotovení detailu můžeme spatřovat téměř současné sochy z pražské zakázky pro křížovníky. Zejména zpracování účes

je podobné jako u vousu sv. Jáchyma či zpracování roucha je blízké oběma rodičům Panny Marie.

38a, b, c, JEREMIÁŠ SÜSSNER,

d SOCHAŘSKÁ VÝZDOBA V ORANIENBURGU

Pískovec. Mezi 1687 až 1690. Oranienburg.

Soubor částečně patřil do velké zakázky dvanácti kamenných soch, kterou Jeremiáš Süssner vyhotovil, patrně se svojí drážďanskou dílnou pro tamního architekta Nehringa a za níž měl dostat zapláceno 150 tolarů (Boeck 1938, 39). Z dochovaných prací se však jedná pouze o alegorické postavy čtyř ročních dob z atiky oranienburgského zámku. Dnešní atika je osazena převážně věrnými kopiemi, jež byly pořízeny za pomoci originálů a fotografické dokumentace (Asche 1961, 101n). Z dochovaných alegorií čtyř ročních dob však neznáme postavu představující Zimu, která je tak volnou rekonstrukcí. Sochy se provedením plně hlásí k drážďanským nedochovaným postavám z hlavního sálu v paláci ve Velké zahradě. Vedle trojice soch z atiky se dochovala v zahradě zámku dvojice ležících postav na vstupní bráně, které rovněž patřily do zmiňované zakázky dvanácti kamenných soch. Ležící postavy byly značně poškozené a dnešní stav nemůže být závazný pro přesnější charakteristiku díla. Ze značně přepracovaných postav je však patrné, že se jedná o dílo plně inspirované antickými pracemi, uzavřená klidná forma odkazuje na činnost Jeremiáše Süssnera či jeho dílny. Ze sochařské výzdoby zachované, ale patrně nepocházející z objednávky zadané architektem Nehringem, se ve fragmentech dochovala kartuše se znakem nad portálem, před balustrádou dvora a hlava zničené sochy, která je dnes uložena v oranienburském Muzeu. Zbylé dochované sochařské práce, zahrnující především pískovcové sochy Flory a Pomony s neúplným cyklem Císařů a Císařoven, byly na konci 19. stol. přesunuty do berlínského Scharlottenburgu (katalogová hesla 34 až 37). Literaturou byla sochařská výzdoba zaznamenána již koncem 19. stol. (Galland 1893, 221, 233n). V 2. pol. 30. let 20. stol. W. Boeck určil podíl Jeremiáše Süssnera a vymezil rozsah dvanácti kamenných soch (Boeck 1938, 38n, 43, 78). Blažiček 1939, 49 (8); Landendorf 1935, 9, 101; Th.-B.?

JEREMIÁŠ SÜSSNER,

SV. ANNA S PANNOU MARIÍ

Bílý štuk. Mezi 1689 až 1690. Praha. Kostel sv. Františka na Starém Městě.

Poslední známou sochařskou realizací Jeremiáš Süssnera, kterou před svou předčasnou smrtí vykonal, byla trojice soch v připravovaném souboru šesti plastik pro křížovnícký kostel sv. Františka v Praze. Dnes zcela přesně víme, že spolu se sousoším sv. Anny s Pannou Marií, vyhotovil sochař druhého Mariina rodiče sv. Jáchyma s postavou sv. Barbory. Zbývající soubor, již po smrti Jeremiáše převzal a dokončil mladší bratr Konrád Max Süssner, jenž je autorem soch svatých rytířů sv. Martina, sv. Jiří a sochy sv. Kateřiny.

Původně bylo sousoší sv. Anny, spolu se sochou sv. Kateřiny připsáno M. V. Jäcklovi a zbývající štukové sochy (myšleny sochy bratří Süssnerů) oceněny jako závažná anonymní díla (Štech 1936, 22). Tohoto názoru se přidržel i V. Sádlo (Sádlo 1935, 20). Autorství šestice soch bylo zcela přesně vymezeno v 2. pol. 30. let 20. stol. (Blažíček 1939, 43 [či zvláštní otisk Ročenky 2]). Společně s šesticí soch od bratří Süssnerů nezávazně, ale přesně určil zbývající podíl M. V. Jäckla z r. 1705. Tomuto autorství se již přiblížila s menšími diferencemi soudobá literatura (Štech 1939, 90 a 99). V. Sádlo již ve válečných letech určil autorství Jeremiáše Süssnera pro sv. Annu, sv. Jáchyma a Konráda Maxe Süssnera určil za autora soch(y) sv. Jiří (a sv. Kateřiny) (Sádlo 1941, nestr.). V následujících letech již literatura plně přiznávala a ocenila přínos bratří Süssnerů do českého prostředí, přičemž autorství, které určil O. J. Blažíček se stalo závažným (Toman II. 1950, 506²⁰⁴; Blažíček 1958, 94n, 280, obr. 48-49; Asche 1961, 97n, 164; Blažíček 1967; Neumann 1969, 38, 122; Neumann 1974, 52n, 137n, 194n, 197; Blažíček 1971, 63; Blažíček 1972, 23; Blažíček 1989, 305n, 313; Kořán 1988, 458n; Vlček 1996, 64n, 636; Hladík 2001, 141; Tischerová 2006, 733n).

Sousoší sv. Anny s Pannou Marií je vyhotoveno ve velmi klasicizujícím slohu. Vysoké postavy s dlouhými krky, na nichž spočívá menší hlava s antickými obličejovými typy, to jsou prvky sochaře, jenž byl dobře obeznámen antickými předlohami uplatněných v okruhu francouzských plastik pol. 17. stol. (Blažíček 1939, 47 [6]). Možné předobrazy této plastiky můžeme rovněž hledat ve flámském okruhu u Johanna Böhmeho či Johanna Heinricha Böhmeho st. v Groß-Olbersdorfské křížovnícké skupině z l. 1643 až

²⁰⁴ Přidrhuje se archivních dokumentů, uvádí pouze čtyři sochy

1645 a sv. Marie z oltáře zámecké kaple ve Weißenfelsu z l. 1675 až 1680 či pojetí drapérie na Hahn-Deckerově epitafu ve Zwickau z r. 1674 a někdejší postavě Justice z l. 1675 až 1677/8 v paláci ve Velké zahradě (Asche 1961, 22n, 66n, 71n, 75n, 97, 143, 154n). Z vlastních předloh, svým pojetím i ve způsobu zpracování by mohla doplňovat drážďanské alegorie ročních dob či soudobé charlottenburské skupiny byst Císařů a Císařoven. Sv. Anna se zde jeví spíše jako vznešená římská matrona (Blažíček 1939, 47 [6]). Dohromady s Pannou Marií, by mohla být antickou skupinou, kdy děvčátko Marie je Nymfou a sv. Anna jako Vestálka (Asche 1961,97). Všechny tři plastiky sv. Anny s Pannou Marií, sv. Jáchym a sv. Barbora vytvořené Jeremiášem Süssnerem jsou klasicky klidné postavy, na níž tiše splývá bohatě řasená drapérie, jenž je ohlaselem antiky v nejnoblesnějším barokně klasicistním provedení (Kořán 1988, 458). Postoj dvojice je vyváženě klidný, čemuž značně napomáhá její drapérie, jež obě postavy zcela zahaluje. Sv. Anna se jen hlavou sklání k své malé dceři, přičemž jí přidržuje levou rukou drobnou paži, kterou Panna Marie pozdvihá k matčině hlavě. Panna Marie přidržující si pravou ručkou drapérii, jenž se zcela ztrácí v bohatém rouchu sv. Anny, pozdvihává hlavu za levou ručkou směřující k matce.

40a

JEREMIÁŠ SÜSSNER,

SV. JÁCHYM

Bílý štuk. Mezi 1689 až 1690. Praha. Kostel sv. Františka na Starém Městě.

Druhý z Mariiných rodičů, rovněž vyhotovený v klasicistním pojetí byl dopraven do Prahy již v první skupině spolu s předešlou plastikou sv. Anny a sochou sv. Martina. Socha sv. Jáchyma je umístěna v nice vedle kazatelny na severní straně lodi kostela. Postava stojí v mírném kontrastu a zakládá svalnatou levou ruku v bok, přičemž pravou rukou přidržuje bílou hladkou hůl. Postoj světce je klidný, ale umožnil sochaři dostatek příležitosti, aby uplatnil pohyb drapérie (Neumann 1974, 194). S doleva natočenou hlavou se pohledem sklání na levé rameno. Bohatě pojaté kaskádovité rouchu, zcela zahaluje větší část postavy světce. Podobně jako u sv. Anny slouží drapérie jako uzavírající prvek celé postavy. Předlohy pro vyhotovení světce nalezneme opět v okruhu flámské severní tvorby. Jako již u plastiky sv. Anny, i zde Jeremiáš Süssner čerpal z předloh svého mistra Johanna Heinricha Böhmeho st. a ve zhotovení nesourodé drapérie plných záhybů a propadlin, však dokonale tvořící vyvážený a uzavřený

celek, použil kaskády oblých lemů roucha, snášejících se od pravé a levé ruky směrem dolů. Tyto předlohy bychom mohli naleznout ve Weißenfelské skupině o téměř čtvrt století dříve či na schneebergském Mojžíši z někdejšího kostela sv. Wolfganga z r. 1668, na něhož zapůsobil vous postavy a možný předobraz vykazuje ve zpracování detailu, gest postavy či natočení hlavy s vousem postava sv. Pavla od Jerôma Duquesnoy v bruselském kostele sv. Goduly z l. 1644 až 1646 (Asche 1961, 98).

41a JEREMIÁŠ SÜSSNER,

SV. BARBORA

Bílý štuk. Mezi 1689 až 1690 (okolo 1682?). Praha. Kostel sv. Františka na Starém Městě.

Poslední ze souboru šestice soch ze zakázky pro křížovníky v Praze, kterou Jeremiáš vyhotovil. Svým pojetím by nejlépe zapadla do skupiny drážďanských alegorií ročních dob, jež vytvořil o sedm až deset let nazpět. Skutečně je plastika sv. Barbory prostředníkem mezi tvorbou, jež zanechal sochař v německém prostředí a do značné míry s tím, co vytvořil pro křížovnícký kostel. Již v 2. pol. 50. let 20. stol. zveřejnil O. J. Blažíček, že předlohou pro vypracování této sochy byla, již tehdy nedochovaná plastika alegorie představující Podzim z tehdy již téměř zničeného paláce ve Velké zahradě v Drážďanech (Blažíček 1958, 94). Mohly bychom spíše mluvit o obměně, než o nově pojatém kusu (Asche 1961, 102). Otázkou ovšem zůstává, zda socha nebyla určena do jiného prostoru. Jak víme, plastika je o něco menších rozměrů než zbývající soubor soch Süssnerů. Současně musíme brát v potaz, že není archivně doložena a mohla tedy vzniknout již před první dodávkou soch, jestli tomu tak mohlo být již v době, v které vznikaly drážďanské alegorie, není možno jistě říci (Blažíček 1939, 49 [8]). Tím by vyvstala otázka, zda socha nebyla zhotovena již dříve a zda možné „dodělání“ nemohl dokončit (kalich s Hostií a meč) Konrád Max Süssner již po smrti staršího bratra Jeremiáše v r. 1690 (Asche 1961, 99). Přesto se zdá být socha sv. Barbory vyzrálější, než byla alegorie Podzimu. Především je tak patrné na drapérii, jež je výrazněji modelovaná. Avšak musíme být velice opatrní ve svém soudu, protože jediný způsob jak si toto tvrzení můžeme do značné míry ověřit, je pouhá fotografická dokumentace, která může být značně zavádějící. Pochyb drapérie je však v základním provedení totožný se zmiňovanou alegorií Podzimu.

Jeremiáš Süssner, díla ztracená či nedochovaná

- N3 JEREMIÁŠ SÜSSNER,
BYSTA FRIEDRICHA WILHELMA
Alabastr. Okolo r. 1685. Patrně Berlín.
Dílo zůstává neznámé. O jeho podobě bychom mohli pouze spekulovat z dochovaného uměleckých děl (snad byst císařů v Charlottenburgu). Známe jej pouze prostřednictvím archivních pramenů, kdy byl 21. června 1685 Jeremiáš Süssner honorován za alabastrovou bystu pro kurfiřtskou Jasnost Friedricha Wilhelma. Víme, že za sochu obdržel 30 tolarů (Blažiček 1939, 49 [8]; Asche 1961, 95, 164, 198; Tischerová 2006, 733; Th.-B.?).
- N4 JEREMIÁŠ SÜSSNER,
VENUŠE
Štuk. Okolo 1689. Berlín. Kunstkomora?
Dílo zůstává neznámé. O jeho podobě bychom mohli pouze spekulovat z dochovaných uměleckých děl podobného námětu (snad nedochované štukové postavy Venuše z paláce ve Velké zahradě). Víme, že za postavu Venuše bylo vyplaceno r. 1692 jeho bratrovi (Konrádu Maxovi Süssnerovi) či bratrům 60 tolarů. Rovněž víme, že na vytvoření postavy použil vlastní štukový materiál (Blažiček 1939, 49n [8n]; Asche 1961, 95n, 164, 198; Tischerová 2006, 733).

Konrád Max Süssner

- 42a KONRÁD MAX SÜSSNER,
ATIKA
Pískovec. 1680 až 1683. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.
Výzdoba atiky paláce ve Velké zahradě je nestarším známým dílem Konráda Maxe Süssnera. Pobyt Konráda Maxe Süssnera je doložen mezi l. 1682 až 1683 (Asche 1961, 109). Výzdoba se vztahuje k soudobému vítězství u Vídně v září 1683, kdy byla porážena stotisícová armáda tureckého velkovezíra Kara Mustafy. Středu kompozice vévodí kurfiřtský znak, kolem něhož jsou postavy saského kurfiřta Jana Jiřího III., ozdo-

bený vavřínovým věncem vítězství, polským králem Janem III. Sobieským a vévodou Karlem Lotrinským, jak vyhánějí Turka. Kompars tvoří postavy nymf, bohů a řady Puttů. Prvky společné tvorbě mistra Johanna Heinricha Böhmeho st., především v postavách Puttů. Modelace ženských postav, obličejů, pohyb drapérie, detaily přilbic či vinné hrozny a gyrlandy prorůstající se z architektury jsou však blízké Konrádu Maxu Süssnerovi (Asche 1961, 109). Poučené v detailu drapérie je převzato z ateliéru staršího Jeremiáše Süssnera. Autorsky byl soubor po dlouhou dobu neurčen (Steche – Gurlitt 1901, 464; Löffler 1955, 406). Autorství určil poč. 60. let 20. stol. S. Asche jako dílo Konráda Maxe Süssnera (Asche 1961, 109, 164, obr. 109). Mladší literatura toto autorství plně pojala (Löffler 1984⁷, 83, obr. 130, 131; Löffler 2006¹⁶, 83, obr. 130, 131; Tischerová 2006, 733).

43a

KONRÁD MAX SÜSSNER, VÝZDOBA VSTUPNÍ BRÁNY

Pískovec. 1682. Drážďany. Rezidenční zámek. Z valné části zničeno 1945.

Autor brány vedoucí mezi menším a větším dvorem. Brána byla vybudována dle návrhu předního dvorního stavitele Johanna Georga Starckeho. Ornamentální a figurální výzdoba pochází od Konráda Maxe Süssnera z r. 1682. Architektura skládající se z dvou dvojic toskánských sloupů, které nesou nepravidelné úseky kladí. Závěrečný klenák je spodobněn ve formě kurfiřtského znaku, který rámovali akantové listy. Nepravidelné kladí, nesoucí římsu byly pilíře, nad nimiž byly instalovány sochy antických bohů, Herkules a Pallas Athéna. Prostor mezi pilíři uzavírala ornamentálně pojatá mříž balkónu, na níž ve středu spočívaly iniciály saského kurfiřta Jana Jiřího IG3 (Hentschel 1943, 83). Dveře, umožňující přístup na balkón, byly orámovány volutami. Závěr architektury brány korunovala bysta Viktorie v segmentové atice. Autorsky byly skulptury určeny poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 164). Autorství bylo následně respektováno mladší literaturou. V současné době, je celý komplex rekonstruován a veřejnosti je brána prozatím přístupná pouze z menšího dvora Sídelního zámku. Výzdoba první literaturou autora sochařské výzdoby neuvádí (Steche – Gurlitt 1901, 375; Löffler 1955, 351) Autorsky určeno poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 106, 164, obr. 106). Obdobně mladší literatura (Hentschel 1973, 83; Löffler 1984, 89, obr. 108; Tischerová 2006, 733).

44a, b KONRÁD MAX SÜSSNER,
HERKULES

Pískovec. 1682. Drážďany. Rezidenční zámek. Zničeno 1945.

Lehce nadživotní socha stojící na nevelkém plintu byla osazena na pilíři architektury vstupní brány. Postava spočívala na mohutném soklu. Socha Herkula byla r. 1900 sejmuta z původního místa a instalována do dvora drážďanského muzea v Güntzstraße, kde byla zničena na sklonku 2. světové války současně nově zřízena kopie byla zničena v téže době (Hentschel 1973, 82n, obr. 299). V současnosti byla postava Herkula, spolu s Pallas Athénou nově zhotoveny podle dobových fotografií a čekají na svoji instalaci na původní místo. Svalnatá a mohutná postava Herkula byla v mírném esovitěm prohnutí, přičemž se opíral o svůj sukovitý kyj. Nahá socha antického hrdiny byla oděna pouze do pláště, který měl přepásaný kolem krku. Větší část drapérie směřovala za záda a menší část pláště zakrýval intimní partie postavy. Hlava, značně pokrytá silným vousem se silnými kadeřemi, byla mírně pootočená doleva. Herkules, jenž stál na levé straně brány, spolu s postavou Pallas Athény tvořili pomyslnou spodní část trojúhelníku, který završovala bysta Viktorie v segmentovém štítu.

45a, b KONRÁD MAX SÜSSNER,
PALLAS ATHÉNA

Pískovec. 1682. Drážďany. Rezidenční zámek. Zničeno 1945.

Postava sloužila jako pandán k soše Herkula. V r. 1900 byla socha přenesena do průchodu od zámku ke koňskému dvoru. Originál i s nově zřízenou kopií byl zničen při bombardování Drážďan v závěru 2. světové války. Postava Pallas Athény je nesporným dílem Süssnerovského ateliéru. Pojetí drapérie na mírně esovitě prohnuté soše, plně odpovídalo povaze děl Jeremiáše Süssnera z paláce ve Velké zahradě, alegorií v Oranienburgu a sv. Anny se sv. Barborou u pražských křížovníků či z postav Konráda Maxe Süssnera na epitafu Ondřeje ze Schönbergu z konce 80. let 17. stol. v kostele sv. Sofie. Socha byla natočená směrem k pravé straně. Svoji levačkou se opírala o štít, na němž byla vyobrazena tvář Gorgony. Pravou ruku měla opřenou v bok. Detaily přilbic Pallas Athény a Viktorie jsou takřka identické s postavou Viktorie, původně na Jüdenhof či se soudobou Pallas Athénou Jana Jiřího Heermanna v paláci ve Velké zahradě nebo s pražskými sochami rytířů sv. Martina a sv. Jiřího.

46a, b, c, KONRÁD MAX SÜSSNER,

VIKTORIE

Pískovec. (od) 1683. Drážďany. Někdejší náměstí Jüdenhof.

Lehce nadživotní postava Viktorie, též známá jako Irena, Bohyně míru či Türkenbrunnen. Kašna (studna) byla zbudována r. 1648. Původní socha byla instalována po r. 1651, přičemž první zprávy jsou známy až r. 1678. Postava Viktorie byla vyhotovena Konrádem Maxem Süssnerem nejdříve v r. 1683 (Asche 1961, 164n). Z původního místa na Neuemarkt byla r. 1866 přemístěna na sousední Jüdenhof, před dnešní budovou Johannea, na jejímž místě původně stávala renesanční budova stájí. R. 1884 prošla nešetrnou restaurací, při níž přišla o původní jemný pískovcový povrch. V l. 1968 až 1969 byla postava Viktorie restaurována (Löffler 1984, 78). 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 drapérie, kterým se přibližuje k postavám pro pražské křížovníky sv. Barbory a svatým rytířům sv. Martina a sv. Jiří. Výraz bychom mohly hledat u postav Jeremiáše, převážně uzavřenost celku. Jsou však patrné prvky vlastní Konrádu Maxovi Süssnerovi. Socha se natáčí do mírné esovky, přičemž svoji veškerou tělesnou hmotnost přenáší na pravé chodidlo, naproti tomu levé je nepatrně pozvednuté a přikrčené. Způsob vedení drapérie je až nápadně příbuzný se všemi třemi pražskými sochami. Lehce doprava natočená hlava, na níž spočívá přilbice, může připomínat oba rytíře či drážďanské sochy bohyň. V pravé ruce přidržuje vavřínový věnec vítězství a po levé straně prapor. Struktura drapérie šatu a látka praporu jsou téměř totožné. Kaskádovité volánky vlajky pokračovaly v rouchu Viktorie až k pasu. Podobný motiv byl zopakován u sv. Kateřiny. Rovněž v detailech kopí, tkanic opánků, pancíře či zbroj připomenou pražské rytíře. Dílo zůstalo autorsky neurčeno do pol. 20. stol. (Steche – Gurlitt 1902, 626; Löffler 1955, 400). Na poč. 60. let 20. stol. byl za autora díla určen Konrád Max Süssner (Asche 1961, 107n, 164n, obr. 108). Obdobně mladší literatura (Löffler 1984, 76, 78, obr. 96; Tischerová 2006, 733).

47a

KONRÁD MAX SÜSSNER,
EPITAF ONDŘEJE ZE SCHÖNBERGU

Dřevo. 1688 až 1690. Drážďany.

Epitaf určený pro Ondřeje ze Schönbergu (Andreas von Schönberg †1688) byl vyhotoven Konrádem Maxem Süssnerem v l. 1688 až 1690. Původně byl určen pro kostel sv. Sofie v Drážďanech a v současné době je v majetku státních sbírek v Drážďanech (Asche 1961, 165). Asi tři metry vysoká řezbářská práce, vznikla jako památník, upomínající na bitvu u Vídně r. 1683, již se zemřelý účastnil. Epitaf je vertikálně ohraničen svazky kopí. Řezbě dominuje ve střední části postava Viktorie, stojící na lvu, který symbolizuje triumf nad tureckým protivníkem. Viktorie stojící na hlavě šelmy je natočená do mírného esovitého prohnutí. Způsob provedení drapérie se blíží pracím obou bratří Süssnerů, zvláště na starším dřevěném epitafu z Poustevny u Groß-Olbersdorfu z r. 1678 či pracím Konráda Maxe na postavách Sídelního zámku či paláce ve Velké zahradě. Chochol peří helmy Viktorie nás odkazuje k obdobné soše na Jüdenhof či postavám pražských rytířů. Při pravém boku Viktorie nalezneme v řetězech spoutanou postavu Turka, jenž připomene poraženou tureckou armádu u Vídně. Za předlohu k postavě klečícího Turka, posloužila obdobná figura z lipského kurfiřtského stolce od Johanna Caspara Sandtmanna z r. 1685 (Asche 1961, 165). Ve velkém množství pancířů, zbroje, brnění či štítů se proplétají prapory vítězství s velkým množstvím akantu, obtáčejících se kolem kopí. Nesourodý celek má navozovat chaos válečné vřavy. Sílu podporují dva velké hmoždíře a dvě popisové pásky na kraji epitafu, které završují křížící se palmové ratolesti u paty řezby. Kompozice uzavírá velká koruna na špici epitafu. První literatura autorství neuváděla (Steche – Gurlitt 1900, 116, obr. s. 117) Autorsky určeno poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 108, 165, obr. 107). Přejímáno domácí literaturou (Tischerová 2006, 734).

48a

KONRÁD MAX SÜSSNER,
SV. MARTIN SE ŽEBRÁKEM

Bílý štuk. Mezi 1689 až 1690. Praha. Kostel sv. Františka na Starém Městě.

První sochou Konráda Maxe Süssnera, jež otevírá jeho přínos k souboru plastik pro křížovnický kostel sv. Františka, je sousoší sv. Martina s klečícím žebrákem. Podle archivních účtů víme, že společně s Jeremiášovými plastikami sv. Anny a sv. Jáchyma,

byla převezena na pověření matky Anny Kristýny z Drážďan do Prahy mladším z bratří Konrádem Maxem Süssnerem koncem června 1690. Autorsky byla plastika sv. Martina určena až v druhé pol. 30. let 20. stol. (Blažíček 1939, 42n [1n]). Před tímto klíčovým příspěvkem byla socha autorsky neurčená a pokládána za dílo anonymního umělce (Štech 1936, 22; Sádlo 1936, 20; [Sádlo 1941, nestr.]). Jak bylo uvedeno výše u č. 40, je přínos O. J. Blažíčka závazný pro další publikace.

Svým postojem je plastika sv. Martina nejradikálnější prací celého křížovnického souboru. Postava je patrně vyvrcholením celé skladby, ba přímo bychom mohli říci, že je vyvrcholením celé předešlé činnosti Konráda Maxe Süssnera. Sochy rytířů se vytáčejí ze svých výklenků, jež daleko v pohybu překonávají čtveřici postav vášnivými pohyby (Blažíček 1939, 46 [5]). Napjatá postava světce, jemuž se u nohou krčí tělo žebráka, silně roztrhává svůj plášť. Sv. Martin je spodobněn v okamžiku, kdy jeho silně vypracované ruce se chystají roztrhnout plášť. Předlohy pro takovýto sochařský přednes však nenajdeme v tvorbě severního flámského okruhu, kterým se vyznačoval Johann Heinrich Böhme st. či starší bratr Jeremiáš nebo starší současník (a možná i školitel) Jan Jiří Heermann. Pohyb soch zůstal u Johanna Heinricha Böhmeho st. uzavřen v bloku, u Jana Jiřího Heermanna byl příliš těžkopádný a u Jeremiáše Süssnera příliš strnulý (Asche 1961, 105). Inspirační zdroje bychom měli jistě hledat ve vrcholném barokním proudu, v sochařské tvorbě Gian Lorenza Berniniho. Ovšem při obcházení soch poznáme, že pohyb vnikl natočením neživých loutek, sochař tedy zřejmě nepochopil podstatu barokní dynamiky, spočívající ve změně skladby hmoty a dokonce psychiky při různých úhlech pohledu (Kořán 1988, 458). Zda by nebyla u Konráda Maxe Süssnera pochopena myšlenka tohoto dynamismu, pak jedině tehdy, kdy mohl za předlohy použít pouze skici pořizovaných svým bratrem či z dovezených rytin (Asche 1961, 102) nebo přeneseně pomocí akademie apod. (Blažíček 1976, 33)²⁰⁵. Prvky spojující oba bratry Süssnery, tvořící ve stejném sochařském ateliéru, jsou patrné natolik, že nemůže být jakýkoliv pochybností o jejich znalosti práce navzájem. Připomeňme drapérii: šátek na hlavě žebráka, tkanice, pancíř, šupinovitě pláty či brk na přilbě objevující se na soše Viktorie z Jüdenhof.

²⁰⁵ Nevztahuje se vysloveně k tvorbě Jeremiáše či Konráda Maxe Süssnera.

KONRÁD MAX SÜSSNER,
SV. JIŘÍ ZABÍJEJÍCÍ DRAKA

Bílý štuk. Mezi 1689 až 1690. Praha. Kostel sv. Františka na Starém Městě.

Druhá z dvojice rytířů, plastika sv. Jiří byla čtvrtou sochou (dle archivních účtů), kterou do Prahy z Drážďan přivezl jakýsi E. Christoph Turner²⁰⁶ v listopadu 1690 (Blažíček 1939, 44 [3]). Autorsky byl světec určen rovněž v 2. pol. 30. let 20. stol. (Blažíček 1939, 42n [1]) a veškerá následující literatura se s tímto názorem ztotožňuje. I tato socha je velmi dynamicky pojata, přičemž také přerůstá prostor vymezený výklenkem. Kompozičně je velice blízká postavě sv. Martina. Žebrák vztahující ruku pro zrovna půleném plášti, je nahrazen drakem, do jehož chřtánu zabodává světec kopí. Opět je postava zachycena v rozhodující fázi svého jednání, tedy přesně v okamžiku, kdy zabíjí draka. Autor plastiky zde čerpá z tvorby Johanna Heinricha Böhmeho st. Tak můžeme spatřovat pro zaoblenou točící se drapérii (rovněž u postavy sv. Martina), předobraz na nadživotním stollbergském ukřižování z r. 1662 v kostele sv. Jakuba či postavě Krista na Höcknerově epitafu z r. 1672, dříve rovněž v kostele sv. Jakuba ve Stollbergu (Asche 1961, 51n, 56n, 149, 151). Přes veškeré rozdíly v pojetí klasicistně pojatých rodičů Panny Marie a sv. Barbory, jsou se sochami rytířů vyhotoveny jistě v jediném ateliéru. Společné jednotící prvky nalezneme v šátku žebráka, cíp látky, který sv. Martin drží v levici, plášť, jenž mu splývá v nohou, látka ovíjející levici sv. Jiří, chocholy přileb a prstence vlasů, obličejové typy či plastičnosti odpovídající ruce světců Jeremiášových a Konráda Maxových plastik (Blažíček 1939, 46 [5]). Z vlastní produkce jsou jednotící prvky drapérie, zbroje, chocholů peří či tkanic a přezek z drážďanských Viktorií. Ve způsobu provedení pancíře rytíře by mohli za předlohu posloužit pancíře císařů od Jeremiáše Süssnera z Oranienburgu. Oba svatí rytíři jsou jedinými známými pracemi z produkce Süssnerů, které se vykazují dynamismem a přibližují se názorům radikálního baroka, jehož čelním představitelem není nikdo jiný, než prvotřídní Bernini. Do značné míry k těmto dynamickým sochám patří i plastika sv. Kateřiny, jejíž dynamismus představuje spíše její vlající drapérie.

²⁰⁶ E. Christoph Turner byl váženým umělcem v Drážďanech (Asche 1961, 96)

50a

KONRÁD MAX SÜSSNER,

SV. KATEŘINA

Bílý štuk. 1689 až 1690. Praha. Kostel sv. Františka na Starém Městě.

Poslední z křížovnické řady soch, jež byla dodána z drážďanského sochařského ateliéru. Původně byla určena za dílo M. V. Jäckla (Štech 1936, 22; Sádlo 1936, 20). Autor-
sky určena v 2. pol. 30. let 20. stol. (Blažíček 1939, 42n [1n]). K autorství Konráda Ma-
xe se hlásí patrně V. Sádlo, který plastiku v textu autorsky nezařazuje, ale podle popi-
sek k fotografické dokumentaci Konráda Süssnera udává (Sádlo 1941, nestr.). Podob-
ně jako sv. Barbora i na tuto plastiku se nedochovaly žádné objednatelské účty,
které by nás informovali o její bližší historii. Všeobecně je vzato, že autorem je Konrád
Max Süssner, ale stejně podobně jako u sv. Barbory, nemůžeme vyloučit fakt, že na
plastice mohl zprvu pracovat Jeremiáš a Konrád sochu po bratrově smrti z podstatné
části dodělat (Asche 1961, 106). Nalezneme zde velké množství detailů, které by tuto
domněnku mohly potvrdit. Není zde sice prudkých pohybů a vášnivého vzrušení, ale
pevná kázeň celkově sevřené sochy Barbořiny se liší od plavného uvolnění, jež charak-
terizuje sochu sv. Kateřiny (Blažíček 1939, 48 [7]). Především pohyb drapérie sv. Kate-
řiny v oblasti nohou je blízký tvorbě Jeremiášových zničených drážďanských alegoric-
kých postav ročních dob, podobně jsou pojety partie nohou u Flóry či Pomony
v Charlottenburgu a konečně drapérie sv. Anny s Pannou Marií nese stejné stylové
tendence. Naopak co se týče drapérie v horních partiích, která jakoby se třepetala ve
větru, nás spíše odkazuje na Konráda Maxovi plastiky svatých rytířů. Rovněž pro spo-
luúčast Jeremiáše může hovořit fakt, že světice opírající se o atribut zlomeného kola
je více klidnou a nijak divoce nepřesahuje vymezený prostor výklenku, ale plně jej re-
spektuje.

51a

KONRÁD MAX SÜSSNER,

EPITAF GEORGA DIETRICH Z WOLFRAMSDORFU

Mramor. Od 1696. Dříve Mügeln (městský kostel), poblíž Torgau v Sasku.

Posledním známým dílem Konráda Maxe Süssnera byla zakázka na vyhotovení epitafu
Georga Dietricha z Wolframsdorfu, jehož zadavatelem byl bratr zemřelého Julius, po
jeho náhlé smrti (Asche 1961, 108). Epitaf, architektonicky orámovaná reliéfní deska,
je zhotoven z černo-šedého mramoru. Pomníku vévodí portrétní bysta zemřelého

Georga Dietricha. Bílá mramorová bysta spočívá na lehce konvex-konkávním soklu. Klidný, avšak masivní obličej doprovází velmi výrazná paruka, která dohromady s bohatě zvrásněnou drapérií přispívá k celkovému dojmu architektonické skladby. Vývrty na hranách desky, jenž bystu uzavírá byly patrně pro sukno látky, girlandy či vyobrazení předků. Dílo odpovídá a posunuje dále tvorbu Johanna Heinricha Böhmeho st. (Asche 1961, 165). První literatura Konráda Maxe Süssnera neuváděla (Steche – Gurlitt 1907, 190). Autorsky byl epitaf určen poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 109n, 165). Tvrzení převzala i domácí literatura (Tischerová 2006, 734).

Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, dílna?

52a, b JEREMIÁŠ a KONRÁD MAX SÜSSNEROVÉ, dílna?

VÝZDOBA JIHOZÁPADNÍHO VSTUPU DO PALÁCE VE VELKÉ ZAHRADĚ

Pískovec. Okolo 1680 až 1690. Drážďany. Palác ve Velké zahradě, jihovýchodní brána. Venuše a Adonis; Meleager a Atalanta. Koncem 19. stol. Müller určil čtyři piliřové brány (ortostaty) ve všech hlavních směrech k paláci ve Velké zahradě, i s jejich sochařskou výzdobou jako práci Johanna Christiana Kirchnera (Müller 1895, 41). Poč. 20. stol. byly vstupní brány spolu se svou sochařskou výzdobou určeny jako dílo Mattielliho (Steche – Gurlitt 1900, 486). Nicméně mladší literatura se opět přiklání k autorství Johanna Christiana Kirchnera či možná Pietra Balestra (Löffler 1984⁷, 85, 109, obr. 134; Löffler 2006¹⁶, 85, 109, obr. 134). Vznik čtyřech vstupních bran je kladen již na dobu výstavby paláce ve Velké zahradě mezi l. 1680 až 1690. Způsobem vyhotovení vstupních bran ukazuje na stylovou příbuznost s architekturou paláce. Rovněž antikizující povaha sochařských děl je příbuzná té, která byla zhotovena přímo pro palác (Asche 1966, 335). Antikizující uzavřená klidná forma sochařských děl je příbuzná tvorbě Jeremiáše Süssnera. Dvě sousoší představující Venuši a Adonise a Meleagera a Atalantu jsou značně přepracovaná restauracemi, které prodělaly v 19. stol. a zkreslily původní podobu svrchních ploch soch. V souvislosti se sochařskými pracemi, které zhotovoval mezi l. 1687 až 1690 v Oranienburgu, vyvstává otázka, zda tyto sochy, podobně jako v Oranienburgu, nezhotovila jeho předpokládaná sochařská dílna v Drážďanech. Dochovaná dvojice sousoší na vstupních branách v drážďanské

Velké zahradě, jediné dochované, je co do výstavby totožné a pojetím se vstupní branou v oranienburském parku, rovněž velmi přepracovanou (Asche 1966, 335).

53 KONRÁD MAX SÜSSNER?, dílna?

EPITAF SOPHIE Z WOLFRAMSDORFU

Štuk/mramor. Doba vzniku? Mügeln, poblíž Torgau v Sasku.

Epitaf Sophie z Wolframsdorfu se nachází ve stejném kostele jako epitaf Georga Dietricha z Wolframsdorfu. Podobně řešenému červeno-bílo-šedého epitaflu chybí více dekorativních částí, aby bylo možno naplno určit autora této kompozice. Můžeme tak pouze srovnat dva sedící andělíčky na lomenici, které bychom do značné míry mohli najít na atice paláce ve Velké zahradě, za jejímž provedením stál Konrád Max Süssner. Dílo je velmi poškozené a autorství bychom mohli spíše přisoudit k tvorbě dílny, kterou vedl po smrti Jeremiáše Süssnera právě bratr Konrád Max Süssner (Asche 1961, 165).

Jeremiáš Süssner

54a, b, c JEREMIÁŠ SÜSSNER, JAN KAŠPAR SÜSSNER? MATĚJ SÜSSNER?

č, d, e, f, PLASTICKÁ VÝZDOBA KARYATID

g, h, ch, Pískovec. Mezi 1680/1683 až 1690. Zákupy, zámecká zahrada.

i, j, k, l, Plastická výzdoba teras zákupské zahrady představuje dvaatřicet karyatid

m, n, o, rozdělených ve dvou podlažích do čtyř skupin. Celkově sochař spodobnil na čtyřicet

p, q, r, ř, postav, z nichž šestnáct tvoří dvojice. Postavy karyatid jsou symetricky rozděleny

s, š, t, u, mezi skupiny tvořících sousoší s malými grotami a vodními nádržkami, do kterých

v, w, y, z, tekla voda a probouzela celý kompars k životu. Současný havarijný stav však toto

ž, aa, ab, nedovoluje. Tradičně se přestavba zámku v l. 1680 až 1690 připisuje ostrovskému

staviteli Jeremiášovi Süssnerovi. Toto autorství však není potvrzeno pomocí prame-

nů. Činnost Jeremiáše Süssnera vyloučit zcela nemůžeme, přinejmenším pro přípra-

vovanou zámeckou zahradu. Účast Jeremiáše Süssnera je dávana do souvislosti s pí-

sařem Zachariášem Süssnerem, jenž je uváděn jako syn panského zřizence a stavitele

v Ostrově. Zda oním zřizencem a stavitelem byl Jeremiáš Süssner, nevíme. Mezi zmí-

něným Zachariášem Süssnerem a Eliášem Wolfem, skelmistrem nově zřizované sklář-

ské huti propuklo nepřátelství a jejich žaloby a stížnosti naplnily veliký fasciál (Zuman 1939, 87). Víme, že celý areál zámku nechával tou dobou přestavět sasko-lauenburský vévoda Julius František, pro kterého již měl Jeremiáš přestavovat rezidenci v Ostrově nad Ohří (Polák 1938, 414). Jeremiáš Süssner mohl být v Zákupích pouze zaměněn s ostrovským grotiérem a sochařem Matějem Süssnerem či architektem a sochařem Janem Kašparem Süssnerem (Macek-Zahradník 1996, 12). Podobně již dříve V. Waschmanová poukázala na možnou záměnu ostrovských úředníků a grotiérů Süssnerů (Wachsmanová 1946, 38).

Jan Kašpar Süssner

55a, b, c, JAN KAŠPAR SÜSSNER?,

č BL. HROZNATA

Pískovec. 1704. Klášter Teplá. Přístupová cesta ke klášteru.

Autorské určení tohoto souboru pískovcových soch, za které měl ostrovský sochař (der Schlackenwerther Bildhauer) dostat vyplaceno 30 tolarů, je značně komplikované (Gnirs 1934, 461; Blažiček 1939, 50 [9]; Asche 1961, 197). Neexistuje přímých archivních zpráv, které by nás informovaly o jménu sochaře. Vedle autorství Jana Kašpara Süssnera přichází v úvahu ostrovský sochař Johann (Jan) Wirkner (Gnirs 1934, 461). Spojitost Jana Kašpara Süssnera s rodinou braniborského a saského dvorního sochaře Jeremiáše Süssnera, rodáka z Ostrova nad Ohří, zůstala prozatím nedořešena (Blažiček 1939, 50 [9]). Poč. 60. let 20. stol. spojení mezi dvěma sochaři bylo považováno za nepravděpodobné a spíše vše ukazovalo na třetí osobu nesoucí jméno Jeremiáše Süssnera (Asche 1961, 197). Možné autorství Jana Kašpare Süssnera či Jana Wirknera přejímá od Gnirse též E. Poche (Poche 1982, 46).

Socha zakladatele kláštera spočívá na vysokém, konvex-konkávě tvarovaném podstavci. Postava světce je oděna do roucha s přehozeným bohatým pláštěm, jenž obepíná celou postavu. U krku sepnutý plášť se rozchází na levou a pravou stranu figury. Pravá ruka na nynější soše chybí. Původně byla pravá ruka světce zahalená do bohatě zřásněného roucha a nepatrně vystupovala. Díky tomuto detailu vytváří plášť bohatě zvlněnou, silně výraznou vlnu záhybů, které dopadají v poměrně mohutných kaská-

dách na podložku soklu. V protilehlé levé ruce světec třímá dvouvěžový model gotického klášterního kostela, symbolizující jeho zakladatelskou činnost. 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. Lehce nalevo natočená klidná hlava pohlíží směrem ke klášteru. Na hlavě světce se nachází mitra, zpod níž vystupují kadeřavé vlasy. Na tváři pak můžeme vidět lehký úsměv, naznačující klidnou a vyrovnanou povahu světce zakladatele.

56a, b, c, JAN KAŠPAR SÜSSNER?,

IMMACULATA

Pískovec. 1704. Klášter Teplá. Přístupová cesta ke klášteru.

Poklidně stojící, vyrovnaná socha Immaculaty, stojící na zeměkouli, je zahalená do těžkého 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 záhybech snáší k nohám Panny Marie. Toto ovšem nemůžeme říci o svrchním rouchu Immaculaty. 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, 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 rozpořehované 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.

57a JAN KAŠPAR SÜSSNER?,

ECCE HOMO (KRISTUS TRPITEL)

Pískovec. 1704. Klášter Teplá. Přístupová cesta ke klášteru.

Skulptura Krista Trpitele, 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, sepnutý pod krkem. Plášť svým sevřením vytváří dva pomyslné trojúhelníky, překrývající Kristovi silná, nahá ra-

mena. 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 působí zmučeným a bolestným dojmem. Vousatý obličej pak doplňuje trnová koruna.

58a, b JAN KAŠPAR SÜSSNER?, přepracoval Böhm z Mnichova u Mariánských Lázní.

SV. JUDA TADEÁŠ

Pískovec. 1704/1859. Klášter Teplá. Přístupová cesta ke klášteru.

Poslední skulpturou z řady je postava sv. Judy Tadeáše. Ta jako jediná nespočívá na svém původním místě. V roce 1859 byla tato socha světce, za účasti kamenického mistra Böhma z Mnichova u Mariánských Lázní (Einsiedl), přepracována a přenesena z místa směrem na Srnčí Dvůr (Gnirs 1934, 460). Socha nese stejná rukopisná znamení jako tři předešlé a nijak výrazně, co do ztvárnění, nevybočuje z řady popsaných soch, nacházejících se na čtyřech hlavních přístupových cestách ke klášteru. Nejvíce je tato poslední popisovaná skulptura podobná soše Krista Trpitele. Socha stojí v mírném kontrastu, kdy postava přenáší svou váhu na levou nohu, jež je zahalená do svého pláště. Pravá nepatrně přikrčená noha je naopak zcela odhalená a jen lehce nad chodidlem ji obtáčí zbytek drapérie, unikající z levé struktury šatu. Hlava světce je vzpřímená, nijak ji nenatáčí jako předešlé sochy (dokonce neupírá svůj zrak směrem ke klášteru, ale je možné, že tomu bylo v minulosti jinak). Postava je vzpřímená, podobně jako socha Krista Trpitele i tato má šat sepnutý 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.

Pavel Heermann

59a PAVEL HEERMANN,

POSTAVY ZE ZLATÉHO KÁVOVÉHO NÁČINÍ

Slonovina. Mezi 1697 až 1701. Drážďany (i. č. VIII 203).

Dinglingerův zlatý kávový a čajový servis je prvním reprezentativním dílem velmoci, Sasko-polské unie. Současně se stalo Zlaté kávové náčiní prvním dílem Friedricha Augusta I. Silného a prvním podobným dílem v Evropě (Ulli – Menzhausen 1986, 82).

V lednu r. 1701 bylo prezentováno osobně Johannem Melchiorem Dinglingerem Friedrichu Augustovi ve Varšavě. Pyramidální sestava servisu (96 cm na výšku, 76 cm na šířku) z pozlaceného stříbra obsahuje více jak 3500 diamantů a mnoho druhů dalších drahokamů s množstvím slonovinových figurek (10-12 cm vysoké). S. Asche v pol. 60. let 20. stol. určil tyto figurky jako dílo Pavla Hermanna (Asche 1966, 114, 307, obr. s. 83). Jedná se o figurky v dolní etáži servisu, kde nad miskami umyvadélek vytvořil osm sedících figurek, vždy po dvou se symboly zvířete a ve střední partii servisu se čtveřicí postav Neptuna, Héry, Merkura a Pallas Athény. Tělesnými proporcemi, držení přikrčených dolních končetin a pojetím hlav jsou téměř identické s pískovcovými sochami Diany a Ceres z pražské Tróje. V postavě Pallas Athény nalezneme prvky strýcovy sochy v paláci ve Velké zahradě či v autorově obdobné postavě na Hradebním pavilonu ve Zwingeru. Způsobem vyhotovením drapérie se slonovinové figurky přibližují rovněž pražským postavám či odpočívající Venuši z drážďanských státních sbírek v Albertinu (Asche 1966, 307). Postoj okřídleného Amora mezi Pallas Athénou a Merkurkem Pavel Heermann použil při vyhotovení postavičky štítonoše na Hradebním pavilonu. Rovněž v ostatních doprovodných postavičkách Amorů či Faunů nalezneme motivy, který byly mnohokrát použity ve Zwingeru. Literatura do pol. 60. l. 20. stol. autorství slonovinových figurek neuváděla (Sponsel 1925/32, 144; Holzhausen 1937, 126-127, obr. 14; Watzdorf 1962, 96-98). S. Asche určil za autora Pavla Heermanna (Asche 1966, 113-114, 307, obr. 91-92). Literaturou bylo toto autorství přejímáno (Menzhausen 1971, nestr. kat. heslo č. 26, obr. 26; Ulli – Menzhausen 1986, 82, obr. s. 83; Syndram 2004, 92, obr. s. 92-93).

60a

PAVEL HEERMANN,
HERKULES

Zimostráz. 1700. Lipsko, Uměleckoprůmyslové muzeum (i. č. 54.42).

Drobná soška Herkula je prvním prokazatelným dílem Pavla Heermanna, které vytvořil. Soška byla signována a datována „ROMA/PAUL HERM 1700“. Dílo bylo darováno r. 1735 do Státní knihovny v Lipsku z pozůstalosti Wackerbarthovy sbírky. Od r. 1954 je dílo v majetku Muzea uměleckých řemesel v Lipsku. Nahá soška Herkula veliká málo přes 33 cm, byla Pavlem Heermannem vyřezána ze zimostrázového dřeva. Malá postava stojí na drobném osmiúhelníkovém podstavci. Veškerou tělesnou váhu přenáší

na levé chodidlo. Pravé je nepatrně pokrčené. Na levé polovině těla drží Herkules „sukovitý sochor“, které použil i na postavách pražských bohů. Sochor přidržuje u těla levou rukou a pravou jen lehce na jeho konci. Hlavu nepatrně pozdvihuje. Vousatou tvář Herkula, použil Pavel Heermann u obdobných prací v postavách sv. Josefa a v postavě Samsona v boji s Filištínskými. (Fischer 1928, 25; Asche 1961, 122n, 171, obr. 116; Asche 1966, 307, obr. 86; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 314; Schmidt 2005n, obr. 26; Tischerová 2006, 272).

61a

PAVEL HEERMANN,

SAMSON V BOJI SE DVĚMA FILIŠTÝNSKÝMI

Slonovina. Okolo 1700? Amsterdam. Rijksmuseum.

Menší slonovinová soška Samsona úzce souvisí se zimostrázovou soškou Herkula. Zvláště ve skladbě těla Samsona je postavě Herkula podobná. Soška je značena monogramem „PH“ a je tedy autorství Pavla Heermanna více jak opodstatněné. Není pochyb, že inspirací k této sošce, byla Michelangelova socha obdobného tématu (Schmidt 1997, 135n; Schmidt 2005, 33n, obr. 25). Autorsky zůstávala soška po dlouhou dobu neurčená (Scherer 1931, 104, č. 323).

62a, b

PAVEL HEERMANN?,

HERKULES

Pískovec. Okolo 1700. Praha, pův. Nové Město. Praha (dnes Lapidárium Národního muzea v Praze).

Postava sedícího, lehce skrčeného Herkula, který bojuje s nemejským lvem (saní), pochází ze salla terreny domu čp. 1318 v Klimentské ulici na Novém Městě Pražském (dům byl zbořen r. 1905). Dnes je pískovcová socha s původním podstavcem uložena ve sbírkách Lapidária Národního muzea v Praze. Postava má původní polychromii. Tělesnými proporcemi, v detailech či postavou lva vykazuje podobné rysy s pískovcovými sochami mladšího Pavla Heermanna v Tróji. Obdobně vyhotovil skrčeně sedící postavy antických bohů na vnitřních stranách schodiště. Především v postavách Herkula (značen „A° 1703“), Saturna a Neptuna. O. J. Blažíček navrhl jistou spojitost této postavy Herkula, spolu s dvojicí kamenných mytologických postav, které v minulosti zdobily vilu č. 71 v Majakovského ulici v Bubenci, s trojskými socha-

mi, přičemž postavu Herkula hodnotil za dílo tovaryše Jana Jiřího Heermanna (Blažiček 1958, 94). S. Asche tohoto sedícího Herkula, který krotí nemejského lva, jednoznačně viděl jako dílo Pavla Heermanna (Asche 1961, 158). Naše literatura je k určení sochy Herkula opatrná (Fait – Sršeň 1993, 82, obr. 300), na druhou stranu se P. Preiss přiklání k názoru S. Ascheho (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 136).

63a, b, c PAVEL HEERMANN,

SVATÝ JERONÝM

Mramor. Okolo 1700. Lipsko. Uměleckoprůmyslové muzeum.

Soška byla původně uložena ve státní knihovně v Lipsku. Dnes se dílo nachází v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Lipsku. Nebyla však zmíněna ve Wackerbarthově inventáři jako postava Herkula. Nevelká, 35 (37)cm vysoká soška představující postavu sv. Jeronýma se lvem, který drží v levé ruce knihu a pravou se přidržuje lebky, byla v minulosti autorsky určena jako dílo Balthasara Permosera (Michalski 1927, 8). Sochařská práce je replikou bronzové statue učedníka Alessandro Vittoria, mistra vyžáblého starce (Michalski 1927, 8)²⁰⁷, z majetku ve Státních sbírkách ve Vídni. Literatura z poč. 20. stol. uváděla postavu jako sv. Antonína a autorsky jej uváděla za dílo Balthasara Permosera (Steche – Gurlitt 1907, 366). To ale E. Hempel toto zpochybnil. H. Bethe nechal případné určení autora postavy otevřené (Bethe 1948, 214n). S.Asche autorství dílo Pavla Heermanna určil v pol. 60. l. 20. stol. (Asche 1966, 307). Balthasar Permoser však není doložen jako kopista děl a spíše tak tvrzení nahrává pro autorství Pavla Heermanna (Asche 1966, 307). Postava světce v polosedě se opírá o kmen stromu. Výrazným esovitým prohnutím vytváří silný rotační pohyb. Pravou přikrčenou nohou se dotýká lva, který leží klidně u kořenů kmene. Levou vzpřímenou nohou stojí pevně na zemi. V pravé natažené ruce svírá světec knihu, levou se pak opírá o lebku, která spočívá na kmenu. Zpracování drapérie je obdobné jako u současných pražských postav antických boků (Asche 1966, 307). Pojetí hlavy je obdobné jako u postavy Herkula a Samsona či mladších postav, především slonovinový reliéf s postavou sv. Josefa.

²⁰⁷ ...dem sogenannten „Meister der hageren Alten“,...

PAVEL HEERMANN,

ZIMA

Mramor. Okolo 1700 až 1710. Lipsko. Uměleckoprůmyslové muzeum.

Nevelká postavička ze salcburského (Wustmann 1906, 96 [dle inventáře Státní knihovny v Lipsku]) či saského? (Asche 1966, 307) mramoru je ztvárněná v polosedě na kruhové podložce. Výška celku nepřesahuje 16 cm, přičemž průměr podložky je 18,2 cm. Podle citátu z inventáře Státní knihovny bylo dílo nejdříve v majetku Wackerbarthovy sbírky v Lipsku a r. 1734 dílo zakoupila do svých sbírek Státní knihovna (Wustmann 1906, 96). Nyní je uložena v Umělecko průmyslovém muzeu v Lipsku. Původně byla, podobně jako postava sv. Jeronýma, určena za dílo Balthasara Permosera (Th.-B. 1932; Steche – Gurlitt 1907, 366). G. Wustmann v inventáři Státní knihovny našel přípis, ve které byla postavička zaneseno jako dílo autora, jenž vyhotovil kabinetní sošku Herkula, pocházející rovněž z Wackerbarthovy sbírky (Wustmann 1906, 96). Podobně H. Beschorner (Beschorner 1913, 134). E. Michalski se o díle nikterak nezmiňuje, ale uveřejňuje fotografickou dokumentaci díla (Michalski 1927, obr. 96). Proti Balthasar Permoserovi však hovoří akademická výstavba postavy, která je spíše blízká tvorbě Pavla Heermanna (Asche 1966, 307). Nahá postavička chlapce v polosedě se zapírá pravou nožičkou o podložku, pravá je pak pouze natažená. Chlapec v esovce se opírá o levou ruku a pravou si hřeje na pánvičku či miskou. Hlavička s pootevřenými ústy je natočena směrem k divákovi. I vzhledem k různosti materiálu objevují se prvky, které jsou spojeny s tvorbou Pavla Heermanna. S. Asche naznačil stylovou podobnost s pražskými bystami čtyř ročních dob, Jara a Léta či s drážďanskými malými bystami Císaře a Císařovny. Rovněž naznačil, že pevná tělesná výstavba je obdobná u Herkula z (dnes) Uměleckoprůmyslového muzea v Lipsku či kompozičně obdobné postavičky okřídlených Amorů ze Zlatého kávového náčiní a se štítonošem z Hradebního pavilonu ve Zwingeru (Asche 1966, 307).

65a

PAVEL HEERMANN,

ZIMA

Okolo 1700 (až 1728/32). (okruh Drážďan) Los Angeles. J. Paul Getty Museum (i. č. 82.S A.10).

Bysta starce vysoká se svým podstavcem 65 cm, které úzce souvisí s tvorbou Pavla Heermanna v drážďanské široce se usmívající bystě představující Podzim s bystou zamýšleného starce s čepcem a bystou Augusta II. saského (Schmidt 2005, 26, 28). S postavou Podzimu jsou si blízcí ve volancích drapérie na prsou, byť v jiném úhlu (Schmidt 2005, 28). S postavou Zimy jsou si podobny v detailu nadočnicových oblouků, zpracování dmoucí se drapérie a ostrých rysů tváře. Zhotovení vrtaného vlnícího se vousu je podobné kučeravé paruce saského panovníka. Jistě bychom mohli v pojetí podobně se snášejíciho se vousu hledat v hrubších formách pískovce pražských bohů a postav z hlavní fontány v pražské Tróji (Socha Prométhea či postava chrliče na severní straně fontány). Doba a místo vzniku zůstává nedořešenou otázkou. Původní literatura dílo hodnotila jako dílo francouzského mistra vzniklé okolo r. 1700 (VKL 1977, č. 24; Fusco 1997, 59, 62). Autorsky dílo určeno v prvních letech 21. stol. za pomoci Tomáše Hladíka, jenž také upřesnil autorství skupiny byst z Národní galerie (Schmidt 2005, 26n, obr. 18).

66a

PAVEL HEERMANN,

UKŘIŽOVÁNÍ

Slonovina. Poč. 18. stol. Londýn, monogram „PH“ (i. č. A.5-1956).

Slonovinová postavička ukřižovaného Krista je 38,5 cm vysoká. Mistrovsky provedená práce je do značné míry ovlivněna starším Ukřižováním, též slonovinového, od Jana Jiřího Heermanna z r. 1682 v Drážďanech. Dílo je značeno monogramem „PH“. Vznik díla je kladen do poč. 18. stol. (Schmidt 1997, 140, obr. 5; Schmidt 2005, 31). Vyhotovením se dílo přibližuje slonovinovým reliéfům vzniklých pro drážďanský okruh. Detail hlavy mrtvého Krista bychom mohli hledat u slonovinového reliéfu představující svatou rodinu, především pak hlava sv. Josefa či zpracováním drapérie Panny Marie. Výstavbu těla s dolními a horními končetinami bychom naopak mohli hledat u Heermannovi skulptury Samsona ze sbírek v nizozemském Amsterdamu či z Lipska pocházející zimostrázové sošky Herkula.

PAVEL HEERMANN?,

CERES (Demeter)

Pískovec. Okolo 1700. Praha. Trojský zámek.

Ležící postava antické bohyně Ceres, zahalená do půli těla v bohaté drapérii, drží ve svém klínu roh hojnosti. Socha je situovaná do prostoru vstupu za postavou Dionýsa, a je tak první z řady bohů na vnitřní straně východní části schodiště. Tělesným rozložením překonává výškové rozdíly balustrády. Tělem spočívá na pilíři, ale horními partiemi postavy a nohama překračuje tento vymezený prostor. Hlavou se od přicházejícího návštěvníka odvrací a pohled upírá na vrchol balustrády, vzhůru k postavě Jupitera. Do poč. 20. stol. není literaturou jmenována samostatně, ale vždy v souvislosti s tématem pádu Titánů do Tartaru (Schaller 1788, 242; Dlabacž 1815, 584n; Schottky 1832, 393; Sommer 1845, 185; Balšánek 1893, 22). Ikonograficky byla socha identifikována až poč. 20. stol. Literaturou je střídavě jmenována jako Ceres či pod řeckým ekvivalentem Demeter, „Demeter s rohem hojnosti“ (Hofman 1908, 23; Sixta 1914, 23; Štech 1935, 12; Asche 1961, 85, 124n, 158, obr. 120; Asche 1966, 112n, 307, obr. 84; Smetáčková 1968, 518, 521) či Pomona (Korecký 1948, nestr., obr. 12, 13), přičemž autorství Pavla Heermanna tato literatura plně přiznala. Poč. 90. let 20. stol. byla zpochybněna doba vzniku (před r. 1685) a místo či podoba, pro kterou byla socha spolu s postavou Diany určena, autorství bylo připsáno dílně Jeronýma Kohla (Vančura 1993, 522n). Tento názor literaturou nebyl vyvrácen či potvrzen (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134; Horyna – Neuberth 2000, 46). Ceres ve spojení se sochami umístěnými při vstupu na schodiště, s postavami Chrona (Saturn), Bakchem a Dianou vytváří alegorické spojení představující personifikace čtyř ročních dob (Schmidt 2005, 15). V souborných encyklopedických dílech či slovnících samostatně nezmíněna (Toman I. 1947, 311; Blažíček 1958, 92n, 280; Blažíček 1967, 62n; Neumann 1969, 32, 140n; Neumann 1975, 155; Kořán 1988, 457n; Blažíček 1989, 305n, 313; Hladík 2001, 141n; Schmidt 2005, 9-17; Tischerová 2006, 272n). Pilíř, na němž je socha umístěna, nese vyobrazení hvězdy, rodového znaku Šternberků. Postava Ceres ztělesňuje bohyni úrody a plodnosti.

68a PAVEL HEERMANN?,

DIANA (Artemis)

Pískovec. Okolo 1700. Praha. Trojský zámek.

Venuše Podlaha 1901

Ležící socha antické bohyně Diany je situovaná jako postava Ceres v prostoru vstupu za sochou Krona a otevírá řadu postav bohů na jižní straně vnitřní části schodiště. Tělesným rozložením překonává výškové rozdíly balustrády. Tělo bohyně spočívá na pilíři, ale horními partiemi a nohama překračuje vymezený prostor pilíře. Antická bohyně lovu přidržuje místo rohu hojnosti protějškové postavy Ceres psíka. J. Hofman postavu ikonograficky určil jako Afroditu (Hofman 1908, 23; Štech 1935, 12), V. Sixta pak jako Dianu (Sixta 1914, 23). O. J. Blažiček v 50. letech 20. stol. nechal autorství Pavla Heermanna do značné míry otevřeně (Blažiček 1958, 92n, obr. 46). S. Asche obě postavy (Artemis) ležících bohyň plně připsal Pavlu Heermannovi (Asche 1961, 85, 124n, 158, obr. 120-121). H. Smetáčková postavu určila obdobně (Smetáčková 1968, 515); P. Preissem byla určena jako Diana se psem (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134). Poukázal na podobnost s mladšími díly Paridova soudu v drážďanském Zwingeru, především na ženských alegorických postavách Diany, Héry a Pallas Athény z r. 1717 či starších drobných postav z Dinglingerova Zlatého kávového náčiní z r. 1701 a postav Diany a Amora z l. 1720 až 1725 pocházejících patrně z paláce ve Velké zahradě, dnes v Moritzburgu (Asche 1966, 113n, 309n, obr. 88-92, 101). Zda byly vyhotoveny již v první fázi figurální výzdoby schodiště, ještě před příchodem Heermannů do Tróje, je podobně jako v případě postavy Ceres nejasné (Vančura 1993, 522n). Pilíř, na němž je socha umístěna nese vyobrazení (snad) hlavu Lachesis. Postava Diany ztělesňuje bohyni lovu.

69a, b, c, PAVEL HEERMANN,

č, d, d', e, SOUBOR DVANÁCTI BYST PERSONIFIKUJÍCÍ DENNÍ DOBY, SVĚTADÍLY A ŽIVLY

f, g, h, ch, Pískovec. (Od 1700) Do 1708. Praha. Trojský zámek.

i V. Sixta naznačil poč. 20. stol. první ikonografické určení byst na vnější straně schodiště. Z Jupiterovy strany to jsou: Noc, Den, Moře, Sever, Afrika (Jih), Indie (Východ); ze strany Pallas Athény to jsou: Mládí, Lověna, Válka, Mír, Udatnost, Egypt. Autorství byst však nikterak nehodnotil. V. V. Štech v 2. pol. 30. let 20. stol. naznačil, že snad

pocházejí od doposud neurčeného sochaře (Štech 1938-1939, 96). S. Asche bysty na vnější straně schodiště autorsky neurčil a kladl jejich vznik do pozdního 18. stol., přičemž místech těchto byst měly být (terakotové?) vázy (Asche 1961, 158). H. Smetáčková sochařskou výzdobu dvanácti byst (zejména bysty Asie a Afriky) přiřkla na základě stylových podobností s díly Brokofů, především Michaela Jana Josefa a Ferdinanda Maxmiliána Brokofa (Smetáčková 1968, 523n). Toto určení vesměs platí dodnes. J. Neumann se ve svém korpusu Českého baroka toto autorství přijal (Neumann 1969, 122; Neumann 1974, 193). To však vyvrací O. J. Blažíček a vidí v autorovi dvanácti byst denních dob, světadílů a žvlů Františka Preisse (Blažíček 1976, 145; 1980, 185). Autor však sám názor koriguje a dílo neurčuje (Blažíček 1989, 313). Podobně V. Vančura nepřijal činnost Františka Preisse (Vančura 1993, 119). P. Preiss autorství byst neudává a činnost bratří Brokofů či Františka Preisse spíše vylučuje (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 138). Nejnověji M. Horyna určil autora byst denních dob, světadílů a žvlů, ve spojení se čtveřicí alegorických byst ročních dob a s žánrovým portrétem ženy (nyní ve sbírkách Národní galerie) Pavla Hermanna (Horyna – Neubert 2000, 53n, obr. 38).

70a

PAVEL HEERMANN,

ALEGORIE ČTYŘ ROČNÍCH DOB, JARO

Mramor/alabastr. (Od 1700) Do 1708. Praha. Pův. Trojský zámek (dnes NG, in. č. P1). Alegorická bysta představující Jaro, s doleva lehce natočenou hlavou je zahalena do drapérie zhotovené z alabastru. Ta zahaluje alegorii levé rameno, směřuje přes levý prs a celý jej zahaluje. Pod pravým, zcela odkrytým prsem je drapérie svázána do drobného uzlíku. Z výrazného účesu, skládajícího se z květů zapletených do kadeří, se šroubovitě snáší nad levým prsem zatočený pramen vlasů. Čtveřice byst je tvořena v duchu poberniniovské virtuozity (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 315). Bysta personifikující Jaro původně patřila do vnitřního vybavení sálu trojské vily v Praze. V roce 1815 bylo dílo zapůjčeno rodem Šternberků do sbírek, spolu s ostatními bystami (Léto, Podzim, Zima), Společnosti vlasteneckých přátel umění (pod i. č. EC P1-4) a r. 1835 je Kašpar Šternberk Společnosti daroval. Dnes (2008) jsou bysty představující Jaro a Zimu součástí stálé expozice Sbírký starého umění Národní galerie v Praze ve Schwarzenberském paláci na Hradčanech. Celý soubor byst čtvera ročních dob byl v minulosti P. Bergnerem považován za dílo Gian Lorenza Berniniho. S. Asche na poč.

60. let 20. stol. určil celý cyklus jako dílo Pavla Heermanna z let 1703 až 1705 (Asche 1961, 125n, 171, obr. 121-124). O. J. Blažíček naopak nejprve určil soubor jako dílo Jana Jiřího Heermanna z l. 1690 až 1700 (Blažíček – Preiss – Hejdová 1966, 81, č. 221-224; Blažíček 1967, 63; Blažíček – Preiss – Hejdová 1977, 7n). J. Neumann v pol. 70. let 20. stol. souhlasil s autorstvím Jana Jiřího Heermanna, pouze bysta Jara zůstala bez autorského určení (Neumann 1975, 155). Následně však O. J. Blažíček nadhodil, že alegorická bysta Jara, dohromady s bystami Léta a Podzimu jsou dílem neznámého italského umělce z 2. pol. 17. stol. (Blažíček 1989, 313; Mašín 1988, 86; č. 114-116). P. Preiss se k autorskému určení čtveřice byst spíše přiklonil k S. Aschemu z poč. 60. let 20. stol. (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 315n; Horyna – Neubert 2000, 52; Tischevová 2006, 273). Nejnověji E. Schmidt zpochybnil autorství čtyř byst Pavla Heermanna a navrhl, že by mohly být díly Giulia Cartari (Schmidt 2005, 18n).

71a ALEGORIE ČTYŘ ROČNÍCH DOB, LÉTO

Mramor/giallo antico. (Od 1700) Do 1708. Praha. Pův. Trojský zámek (dnes NG, in. č. P2).

Alegorická bysta představující Léto, s doleva natočenou a pozdviženou hlavou je zahalena do drapérie zhotovené ze žlutě sytého mramoru. Mezi zcela odhalenými prsy je ozdobný pásek látky (krajková porta), který spíná drapérii, z níž se alegorie vysvléká. Z výrazného účesu, představující diadému z klasů, se v několika pramenech snáší nad levým prsem prameny vlasů. Druhá z řady alegorické čtveřice ročních dob je dnes v majetku Národní galerie v Praze (mimo stálou expozici ve Schwarzenberském paláci). O. J. Blažíček nadhodil, že bysta je inspirována Berniniho dílem: Pravda odhalovaná časem z r. 1645 (Blažíček 1967, 180). Nejnověji E. Schmidt zpochybnil autorství Pavla Heermanna a naznačil spojitost s dílem Giulia Cartari s bystou královny Kristýny Švédské z r. 1682 v La Granja (Schmidt 2005, 19).

72a ALEGORIE ČTYŘ ROČNÍCH DOB, PODZIM

Mramor. (Od 1700) Do 1708. Praha. Pův. Trojský zámek (dnes NG, in. č. P3).

Třetí z řady alegorických byst čtvera ročních dob alegorizuje Podzim. Mladý Bakchus s dívčí tváří uzavírá O. J. Blažíčkem navrženou skupinu, kterou měl vyhotovit neznámý italský sochař 2. pol. 17. stol. (Blažíček 1989, 313; Mašín 1988, 86, č. 116). Podobně

jako u předchozích alegorií je členěn bohatý účes, skládající se z hroznů a listů vinné révy. Na rozdíl od byst Jara a Léta není mladík zahalen do drapérie a jeho horní partie jsou zcela odhaleny. Prameny vlasů alegorií zde nahradily stužky látky, snášejí se z vlasů mladého muže. Třetí z řady alegorické čtveřice ročních dob je dnes v majetku Národní galerie v Praze (mimo stálou expozici ve Schwarzenberském paláci).

73a

ALEGORIE ČTYŘ ROČNÍCH DOB, ZIMA

Mramor. (Od 1700) Do 1708. Praha. Pův. Trojský zámek (dnes NG, in. č. P4).

Votočka 1988, 144; Vlnas 2005, 42, obr. 26;

Čtvrtá z řady alegorických byst čtvera ročních dob alegorizuje Zimu. Stařec s čepcem je zcela zahalen do bohaté drapérie, vyhotovené za pomoci mísovitých záhybů, lemované kožešinou. S touto tolik výraznou bystou jsou spojeny tytéž technické postupy, které měl Pavel Heermann uplatnit na jiném souboru alegorických byst čtyř ročních dob v Drážďanech, především na postavě Zimy z let okolo 1720 (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316) a snad v soudobé bystě (rovněž Zimy) ze sbírek v Los Angeles. Výjimečnost díla dokazuje fakt, že bysta byla po dlouhou dobu vedena v inventáři Společnosti vlasteneckých přátel umění jako dílo Gian Lorenza Berniniho. O. J. Blažiček pokládal tuto mramorovou bystu spolu s ostatními bystami za dílo Jana Jiřího Heermanna. Toto autorství však později redukoval pouze na bystu Zimy-starce, kterou měl Jan Jiří Heermann doplnit stávající soubor tří byst od neznámého italského umělce. Současně poukázal na fakt, že bysta obměňuje hlavu postavy Chrona z trojské vily z přelomu let 1689 až 1690 (Blažiček 1989, 313). S. Asche viděl v autorství celého souboru jednoznačně Pavla Heermanna (Asche 1961, 125n, 171, obr. 124).

K autorství Pavla Heermanna se rovněž vyjádřil P. Preiss (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316) a M. Horyna (Horyna – Neubert 2000, 52) či nedlouho poté také T. Hladík ve spojení s bystou, žánrovým portrétem ženy z okruhu šternberského dvora (Hladík 2001, 348n). Nejnověji však bylo autorství Pavla Heermanna zpochybněno a celý cyklus je dáván do souvislosti s bystou Flavia Bonelli z náhrobku v Chiesa di Gesù e Maria z r. 1691 v Římě, na které se podílel Giulio Cartari. Čtvrté dílo z řady alegorické čtveřice ročních dob je dnes v majetku Národní galerie v Praze vystavené ve stálé expozici ve Schwarzenberském paláci na Hradčanech.

74a

PAVEL HEERMANN,

ŽÁNROVÝ PORTRÉT (BYSTA NEZNÁMÉ ŽENY)

Mramor. Do 1708. Pův. Praha. Trojský zámek (dnes NG, zapůjčeno do expozice českého baroka na Zámku v Chlumci nad Cidlinou, i. č. P2408).

Tuto žánrově pojatou bystu, snad členky šternberského dvora (Blažíček 1973, 75, č. 61, obr. 26) získala r. 1952 do svých sbírek Národní galerie v Praze (Horyna – Neubert 2000, 52n, obr. 41; Schmidt 2005, 35, obr. 27), kdy byla vedena jako italské dílo 18. stol. V 2. pol. 60. let 20. stol. byla žánrová bysta určena jako dílo Jana Jiřího Heermanna (Blažíček – Preiss – Hejdová 1966, 80, č. 220; Blažíček – Preiss – Hejdová 1973, 88, č. 61, obr. 26; Blažíček – Preiss – Hejdová 1977, 47, č. 9). Nejnovější literatura toto autorství vyvrátila a v žánrové bystě vidí autorství Pavla Heermanna (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316n; Horyna – Neubert 2000, 52n, obr. 41; Hladík 2001, 348n, II/3.5). K tomuto autorství se přiklonila i nejnovější zahraniční (německá) literatura (Schmidt 2005, 35, obr. 27). Vysoký reliéf s plochou zadní stranou byl určen pro vnitřní vybavení vily v Tróji (dle tradice) k umístění ke stěně. Jedná se o portrét kolozubě se usmívající ženy, patrně trpaslice, jaké se mohly pohybovat na dvoře k obveselení aristokratů a prelátů; do značné míry snad podobného žánrového rázu byla dnes již nedochovaná kamenná plastika z paláce ve Velké zahradě, označovaná jako Okulierende Gärtnerin (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316n). O. J. Blažíček připomněl stylovou podobnost s postavou Bakcha z trojské vily z přelomu let 1689 až 1690 (Blažíček 1989, 313). E. Schmidt naznačil přímé spojení ve vyhotovení detailů se slonovinovými reliéfy, které vytvořil pro drážďanský okruh (Schmidt 2005, 35).

75a

PAVEL HEERMANN,

VULKÁN (Héfaistos)

Pískovec. 1703. Praha. Trojský zámek, signováno „P. Heermann fecit“.

Postava je signována „P. Heermann fecit“. Vznik pískovcové skulptury je kladen do r. 1703. Socha Vulkána (Héfaista) otevírá řadu soch po pravé vnitřní straně schodiště, za postavou bohyně Ceres. Do poč. 20. stol. není socha literaturou jmenována samostatně, ale vždy v souvislosti s tématem pádu Titánů do Tartaru (Schaller 1788, 242;

Dlabacž 1815, 584n; Schottky 1832, 393; Sommer 1845, 185; Balšánek 1893, 22)²⁰⁸. Prvním prácím, věnujícím se současně ikonografickému určení skulptur oválného schodiště byl prozatím neznámý a byl uváděn jako „bezvousý muž kladivo napřahující“ (Podlaha – Šittler 1901, 307). Již záhy však byla postava určena jako Vulkán (s kladivem přes rameno) či pod řeckým ekvivalentem Héfaistos: „Hefaistos s kladivem a kovadlinou“ (Hofman 1908, 23), což přijala následující literatura²⁰⁹ (Sixta 1914, 22n; Birnbaumová 1927, 416n; Štech 1935, 11n; Štech 1938-1939, 95n; Korecký 1948, nes-tr., obr. 4; Blažíček 1958, 92n, 280, obr. 45-47; Asche 1961, 85, 123n, 158n, 171, obr. 117-118; Asche 1966, 112n, 307, obr. 2, 84n; Smetáčková 1968, 515n, obr. 3; Neumann 1969, 121n; Neumann 1974, 193n; Kořán 1988, 457n; Blažíček 1989, 305n, 313; Vulkán Horyna – Neuberth 2000, 46, obr. 30; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 133n; Schmidt 2005, 9n; Tischerová 2006, 272n). Socha Vulkána, podobně jako osm postav bohů na vnitřní straně, se vytáčí z pilíře ve směru křivky schodiště. Skrčená socha napřahuje kladivo, svůj atribut. Především vyhotovením hlavy s obličejem, se přibližuje povaze děl Jana Jiřího Heermanna. Je pravděpodobné, že Pavel Heermann tyto sochy, k nimž se vztahuje datum „1703“, dokončoval podle modelu, který vytvořil strýc. Snad byly sochy již v hrubé podobě zhotoveny a Pavel Heermann je dokončoval. Pilíř, na němž je socha umístěna nese vyobrazení hlemýždě. Postava Vulkána v souboru soch zastupuje plodnost.

76a PAVEL HEERMANN,
PROMETHÉUS (Ókeanos?)

Pískovec. 1703. Praha. trojský zámek.

Postava vousatého Prométhea byla literaturou po dlouhou dobu ikonograficky neurčena. Prvními příspěvky byla určena neutrálně jako „Stařec se sukovitým předmětem v ruce“ (Podlaha – Šittler 1901, 307) či „Gigant se sukovitým sochořem v ruce“ (Hofman 1908, 23). Následující literatura však postavu identifikovala jako Prométhea (Sixta 1914, 23, 25). Toto určení vesměs přebírala pozdější literatura. Koncem 60. let 20. stol. byla postava určena jako Ókeanos?, přičemž autor(ka) připouští i původní iko-

²⁰⁸ Obdobně u katalogových heslech č. 76 až 82.

²⁰⁹ Uvádím literaturu, v níž nemusí být jmenovány jednotlivé postavy zvlášť, ale ve vztahu k celé figurální skladbě schodiště. Uvádím přehled literatury věnující se všem osmy sochám bohů.

nografické určení jako Prométhea (Smetáčková 1968, 525). K neutrálnímu ikonografickému určení přikročil P. Preiss a postavu určil jako „Starce s košatým věncem na hlavě, držící kmen stromu s kořeny“ (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134). Podobně skrčená postava, vytáčejí se z pilíře schodiště. Socha oběma rukama přidržuje atribut v podobě vytrženého stromu ze země. Pilíř, na němž je socha umístěna nese vyobrazení hada s žábou. Postava Prométhea v souboru soch zastupuje vynalézavost. Prometheus? (Asche 1961, 85, 123n, 158n, 171, obr. 118); stařec s košatým věncem na hlavě, držící kmen stromu s kořeny (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134); Prometheus (Horyna – Neubert 2000, 46, obr. 30);

77a PAVEL HEERMANN,
MERKUR (Hermés)

Pískovec. 1703. Praha. Trojský zámek.

Postava představující Merkur, byla zpočátku zaměněna za Mars (Arés) s přilbou na hlavě (Podlaha – Šittler 1901, 307). Následující literatura jej již ikonograficky určuje jako Merkura: „Hermes v přilbě k ráně napřážený“ (Hofman 1908, 23). Toto určení přebírá již veškerá pozdější literatura, pod řeckým či římským ekvivalentem (Asche 1961, 85, 123n, 158n, 171, obr. 118; Smetáčková 1968, 515n) a nejnověji pod latinským ekvivalentem: „Merkur, pozdvihující nad hlavou meč“ (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134; Horyna – Neubert 2000, 46, obr. 30; Schmidt 2005, 12). Postava je vyhotovená v polosedě či skrčení (ostatně jako všech osm postav), napřahuje ruce, v níž pevně drží zbraň. Na chodidlech jsou patrná křídla, atribut Merkura, zničená atribut hůlka s hady-caduceus (Hofman 1908, 23). Neprofilovaný pilíř, na němž je socha umístěna nese vyobrazení raka či škorpióna. Postava Merkura v souboru soch zastupuje pracovitost.

78a PAVEL HEERMANN,
APOLLON

Pískovec. 1703. Praha. Trojský zámek.

Socha Apollona byla určována již prvotní literaturou, věnující se ikonografickému určení figurální kompozice schodiště (Podlaha – Šittler 1901, 307). Tato atribut se již neměnila: Apollon, třímající kolo, toul a lyru u nohou (Hofman 1908, 23). Toto ikono-

grafické určení vesměs přebírá následující literatura (Sixta 1914, 23 [Appollo]; Štech 1935, 12; Korecký 1948, nestr., obr. 15; Asche 1961, 85, 123n, 158n, 171, obr. 117 [Helios-Apollon]; Smetáčková 1968, 515n; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134; Horyna – Neubert 2000, 46, obr. 36). Sedící postava nese ve svých rukou mlýnské kolo, které symbolizuje sluneční kotouč. Mezi dalšími atributy, které má postava při sobě to jsou: lyra a toulec na šípy u přikrčené levé nohy a věšteckým hadem, který se vine po stromovém pahýlu. Pilíř, na němž je socha umístněna nese vyobrazení ptáka Noha. Postava Apollona v souboru soch zastupuje vzdělanost.

79a

PAVEL HEERMANN,
HERKULES (Herakles)

Pískovec. 1703. Praha. Trojský zámek.

Skupinu soch bohů na levé vnitřní straně schodiště, vyhotovených do r. 1703, otevírá postav Herkula. Socha byla datována „A°1703“ (Dlabacž 1815, 585), nikoliv tedy r. 1705 (Asche 1961, 158). První literaturou věnující se skladbě schodiště byla socha určena jako „Herakles lví boží oděný, oběma rukama veliký balvan metející“ (Podlaha – Šittler 1901, 307). Toto určení zůstalo závazné pro veškerou literaturu, ve které se střídavě objevoval s latinským či řeckým názvem (Hofman 1908, 23; Sixta 1914, 23; Asche 1961, 85, 123n, 158n, 171, obr. 118; Smetáčková 1968, 515n; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134; Horyna – Neubert 2000, 45, obr. 37; Schmidt 2005, 12n). Postava, ve známém skrčení, drží oběma rukama mohutný kámen či snad kyj. Jinak nahá socha Herkula je zahalena do lví kůže, jejíž detaily tlap, ocasu či hlavy jsou dobře postřehnutelné. Pilíř, na němž je socha umístněna nese vyobrazení kraba?.

80a

PAVEL HEERMANN,
SATURN (Hádes/Plutón)

Pískovec. 1703. Praha. Trojský zámek.

Postava byla určena literaturou z poč. 20. stol. jako „Hádes s Kerberem“ (Podlaha 1901, 307; Hofman 1908, 23; Korecký 1948, nestr., obr. 5) nebo jako „Cháron se psem“ (Sixta 1914, 23). V. V. Štech ve 30. letech 20. stol. určil socha jako Plutóna (Štech 1935, 12). Literatura 60. let 20. stol. se vrátila v ikonografické analýze z poč. 20. stol. a sochu určila jako Háda (Asche 1961, 85, 123n, 158n, 171, obr. 118; Smetáč-

ková 1968, 515n). V posledních pracích byla socha ikonograficky určena jako Saturn (Horyna – Neubert 2000, 45) či byla opět určena jako Plutón). Pilíř, na němž je socha umístěna nese vyobrazení netopýra. Postava Saturna v souboru soch zastupuje vládce podzemních sil (podsvětí).

81a

PAVEL HEERMANN,
NEPTUN (Poseidon)

Pískovec. 1703. Praha. Trojský zámek.

Postava Neptuna byla určena již na poč. 20. stol. a uváděna pod řeckým ekvivalentem: „Poseidon, jenž oběma rukama trojzub dolů napřahuje“ (Podlaha 1901, 307; Hofman 1908, 23; Sixta 1914, 23; Asche 1961, 85, 123n, 158n, 171, obr. 118; Smetáčková 1968, 515n) či pod latinským jako Neptun (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134; Horyna – Neubert 2000, 45; Schmidt 2005, 12). Pilíř, na němž je socha umístěna nese vyobrazení ještěrky. Postava Neptuna v souboru soch zastupuje vládce přírodních živlů.

82a

PAVEL HEERMANN,
MARS (Arés)

Pískovec. 1703. Praha. Trojský zámek.

Pilíř, na němž je socha umístěna nese vyobrazení tváře. Postava Marsu v souboru soch zastupuje boha válek. Ikonograficky byla postava určena již na poč. 20. stol.: „Ares s přilbou a děly u nohou“ (Podlaha – Šteche 1901, 307; Hofman 1908, 23). V. Sixta sochu chybně určil jako postavu Neptuna (Sixta 1914, 23). Následující literaturou byla socha uváděna již pouze jako Mars či s řeckým ekvivalentem Arés (Asche 1961, 85, 123n, 158n, 171, obr. 118; Smetáčková 1968, 515n; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 134; Horyna – Neubert 2000, 45; Schmidt 2005, 15; Schmidt 2005, 12n).

83a PAVEL HEERMANN?,

VENUŠE A PUTTO

Slonovina. Okolo 1705 až 1710. Drážďany. Grünes Gewölbe.

Slonovinové malé postavičky z Venušina pohárku od Gottfrieda Döringa. Drobné figurky představují sedící Venuši, zahalující se do drapérie s malým hračícím si Putto. Postavičky nesou prvky podobných slonovinových prací Pavla Heermanna. Především můžeme jmenovat postavičky ze Zlatého kávového náčiní, které vzniklo o několik málo let dříve. Literatura o autorství těchto slonovinových sošek mlčí (Holzhausen 1937, 117-118; Watzdorf 1962, 298, obr. 383). Pavla Heermanna jako autora dvojice drobných sošek v pol. 60. let 20. stol. navrhl S. Asche (Asche 1966, 307; Syndram – Kappel – Weinhold 2007).

84a PAVEL HEERMANN,

EPITAF PRO GÜNTERA VON BÜNAU

Alabastr/mramor. Okolo 1706 až 1708. Meineweh.

Jezdecký pomník pro saského důstojníka, plukovníka Günthera von Bünau (*8. 1. 1653 †18. 3. 1706). Pomník je situovaný na barokní tumbě u zdi lodi kostela. K sousední jezdecké jedoucího na vzpínajícím se oři posloužila za vzor Pavlu Heermannovi jezdecká socha císaře Konstantina od Gian Lorenza Berniniho z 50. a 60. let 17. stol. v Římě (Asche 1966, 308). Proporčně menší vzpínající se kůň je doprovázen celou řadou trofejí. Pohyb koně použil autor u jezdeckého modelu Fridricha Augusta II. Silného. Dochovaný fragment, pískovcová hlava koně z tzv. Georgenhaus v Lipsku, dnes v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Lipsku je téměř totožná s hlavou koně z epitafu Günthera von Bünau. Snad bychom inspiraci mohli nalézt v hlavě trojského koně s kopyty z 1. pol. 90. let 17. stol., která je připisována spíše staršímu Janu Jiřímu Heermannovi (Smetáčková 1968, 525). V detailech trofejí můžeme naleznout inspirace z vlastní či ze strýcovy tvorby v pražské Tróji. Především u postavy Niké (Míru) z r. 1695, kdy je použítí válečných trofejí a zástav téměř totožné. Přilbici jezdce s výraznou ozdobou z peří nalezneme opět u staršího Jana Jiřího Heermanna v paláci ve Velké zahradě na postavě Pallas Athény ze souboru Paridova soudu z jihozápadní strany fasády paláce. Z vlastní tvorby Pavla Hermanna pak to je rovněž postava Pallas Athény z r. 1717 z atiky Hradebního pavilonu ve Zwingeru, z tamního politizovaného souboru Paridova

soudu. Literaturou byl epitaf po dlouhou dobu uváděn jako „možné dílo italského umělce“ (Otte – Sommer 1880, 36). Autorsky bylo epitaf určen v 2. pol. 60. let 20. stol. (Asche 1966, 308, obr. 99).

85a, b PAVEL HEERMANN?,

PAN, SATYR a BACCHUS

Pískovec. Okolo 1710. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.

Nadživotní trojice pískovcových soch byla určena původně pro venkovní instalaci, pro přírodní amfiteátr (Naturtheater) nedaleko paláce. Sochy jsou dnes silně poškozené, někdy až v torzu. Autorství Pavla Heermanna není zcela jednoznačné. Zprvu bylo pouze určeno, že mistrem zmiňovaných soch nemůže být Christian Kirchner (Steche – Gurlitt 1901, 487n, obr. 343, 344, 345). Následující literatura toto tvrzení přejímala (Sigismund v Th.-B. XX 1927). S. Asche se ne zcela určitě vyslovil k autorství trojice soch pro Pavla Heermanna (Asche, 1966, 309). Určil, že postava Bakcha je silně ovlivněna sochařskými pracemi Balthasara Permosera. Poukázal však na fakt, že způsob vyhotovení postav je čelní. Rovněž postavení není volné, nýbrž vypočítané. Tímto zpracováním se sochy přibližují antickému kánonu a spíše svědčí pro restaurátora a sochaře Pavla Heermanna (Asche 1966, 309).

86a, b PAVEL HEERMANN,

OSM MEDAILÓNŮ S RELIÉFNÍMI BYSTAMI ŘÍMSKÝCH CÍSAŘŮ a ČTYŘI BYSTY ŘÍMSKÝCH CÍSAŘŮ

Pískovec. Okolo 1710. Drážďany. Paláce/Hotelu de Saxe, Moritzstraße 1b; Britský hotel, Landshausstraße 6.

Osm medailonů s reliéfními bystami zdobily fasádu Paláce de Saxe v Moritzstraße 1b. Byly rozmístněny v druhém a třetím poschodí v zóně oken rozdělených korintskými pilastry či polosloupky. Vždy se tak medailóny střídaly se suprafenestrami. Průměr medailónu byl 90 cm. Čtyři bysty představující opět římské císaře zaujímaly odvrácenou stranu budovy, Britský hotel, jehož fasáda směřovala do Landshausstraße. Bysty byly podobně jako předešlých osm poprsí v medailónech. Na rozdíl však byly plně plastickými. Rozmístnění na fasádě bylo obdobné, jako na Paláci de Saxe. Opět se střídaly se suprafenestrami oken, pouze však ve třetím podlaží budovy. Dalo by se říci,

že někdejší fasáda Paláce de Saxe byla na rozdíl od fasády Britského hotelu plastičtější a tuto skutečnost tak mohla vyvažovat plně plastická čtveřice byst, které svým natočením uzavíraly a členily pomyslný prostor fasády. Původně byla plastická výzdoba, bez archivních pramenů přisuzována Benjaminu Thomae (Müller 1895, 49). Autorsky neurčené zůstaly bysty po dlouhou dobu prvních několika desetiletí 20. stol. (Steche – Gurlitt 1901, 540n). Autorství Pavla Heermanna bylo určeno během 50. a 60. let 20. stol. (Löffler 1955, 360, obr. 202-203 [Löffler 1984⁷, 134, 150, obr. 174-175; Löffler 2006¹⁶, 134, 150, obr. 174-175]; Asche 1966, 308). Určení autorství Pavla Heermanna vychází ze stylové jednoty a podobnosti s obdobnými díly. Tělesné formy, detaily vousů či modelace levé dvojice medailonů fasády Paláce de Saxe či dvou byst z Britského hotelu připomenou podobně zhotovené hlavy postav Pavla Heermanna, které vytvořil pro Šternberskou vilu v Tróji (Asche 1966, 308). Zbývající dvě bysty byly Pavlu Heermannovi připsány na poč. 70. let 20. stol. (Hentschel 1973, 86n, obr. 339). Celá plastická výzdoba byla zničena při náletu na konci 2. světové války v únoru 1945.

87

PAVEL HEERMANN?,

DVĚ BYSTY ŘÍMSKÝCH CÍSAŘŮ A CÍSAŘOVEN

Kámen. Okolo 1710 až 1714. Drážďany, Grünes Gewölbe (i. č. VI 110?, VI 115?).

Nevelké bysty, jejichž výška nepřesáhne 10cm jsou zhotoveny z barevného kamene.

Lehce profilované podstavce jsou zlaceny a doplněny emailem. Autorství Pavla Heermanna je hlavně odvozováno z povahy děl jím vytvořených, archivně doložen není (Watzdorf 1962, 296, obr. 380). Příbuznost bychom jistě mohli hledat v bystách vytvořených pro palác de Saxe či Britský hotel. Tyto bysty jsou dávány do souvislosti s Dinglingerovým Apisovým oltářem vzniklý mezi l. 1724 až 1731 a s případným podílem Pavla Heermanna (Watzdorf 1962, 266). S. Asche zpochybnil účast Gottlieba Kirchnera, jenž se podílel na drobných sochařských pracích (Asche 1965, 153). Domníval se, podle hlavy Serapise, že může nést prvky příbuzné spíše hlavám postav v pražské Tróji (Asche 1966, 308).

88a PAVEL HEERMANN,
ÚNOS PROSERPÍNY PLUTÓNEM (Raptusgruppe²¹⁰)
Mramor. Okolo 1710 až 1715. Hamburk
Nadživotně veliké sousoší představující únos Proserpíny Plutónem, snad inspirované podobným sousoším od Gian Lorenza Berniniho z l 1621 až 1622, dnes uložených v Galleria Borghese v Římě. Bez pochyby jej Pavel Heermann mohl poznat při svém studijním pobytu v Římě poč. 18. stol. Sousoší pochází z Schimmelmannaova majetku z Hamburku, jenž ji po r. 1763 získal z Brühlovy pozůstalosti. Toho času Wandsbek městský depozitář. Rovněž prvky tohoto sousoší nalezneme na postavách ze souboru pražské Tróji. Především na hlavách se široce otevřenýma očima či pojetí drapérie a podobná technika vyhotovení jako u mramorových byst čtvera ročních dob z Národní galerie v Praze (Asche 1966, 116, 308, obr. 100).

89a PAVEL HEERMANN,
MODEL K JEZDECKÉMU POMNÍKU AUGUSTA SILNÉHO
Odlitek, sádra/bronz. Mezi 1711 až 1713. Drážďany (ZV 2130).
Model vysoký 120,5 cm je kompozičně podobný slavnému Zlatému jezdcí (Goldener Reiter) na Novoměstském náměstí u Augustova mostu (pohledem směřuje pomník na východ), jehož návrh pochází od Jeana Josepha Vinache (*1696 †1754. Realizaci díla z mědi vyhotovil r. 1733 augšpurský litec kanónů Ludwig Wiedemann (*1690 †1754). První pozlacení v ohni bylo provedeno r. 1735. Pavel Heermann použil za předlohy vzpínající se koně od Leonarda da Vinci, Gian Lorenza Berniniho či Pierra Pugeta (*1620 †1694) a vytvořil jejich syntézu (Asche 1961, 136). Již J.-L. Sponcel určil souvislost modelu s mramorovou portrétní bystou Friedricha Augusta (Sponcel 1901, 102n). Pavel Heermann neztvárnil kurfiřta a krále jako římského císaře v antické plátkové zbroji, lorice, bederní roušce či sandálech, ale použil soudobý šat a výstroj. Jedná se spíše o idealizovaný portrét, na kterém je panovník ztvárněn jako vojevůdce jedoucí do bitvy. Vzpínající se oř, jehož pohyb je zvýrazněn vlající hřívou, parukou či pláštěm, sepnutého na pravém rameni, byl ovlivněn návrhem francouzského sochaře a Pavel Heermann nemohl plně využít svůj záměr, klasicisticky vyváženého klidu kompozice (Asche 1961, 136). Z tvorby Pavla Heermannova jsou známy minimálně tři jezdecké so-

²¹⁰ Asche 1966, 308

chy (reliéfní epitaf pro Güntera von Büнау mezi l. 1706 až 1708; figurální výzdoba Georgenhaus v Lipsku, kde vytvořil jezdeckou sochu sv. Jiří, dochovala se pouze hlava koně; a snad poč. 90. let 17. stol., ještě pod mistrovským vedením Jana Jiřího Heermanna stál za vyhotovením pískovcovou hlavou s kopyty nad vchodem do konírny ve vile v Tróji). Provedení drapérie je již známé u Heermannových postav, přes Dianu v pražské Tróji, lipskou bohyni Míru, Odpočívající Venuši z paláce ve Velké zahradě či ve fragmentu dochované jezdecké soše sv. Jiří z Georgenhaus (Asche 1961, 136). Motiv sepnutého pláště, který vytváří mísovitě záhyby, v nichž kaskádovitě klesají je zřejmý u Prince Parise z Hradebního pavilonu či v již zmíněné portrétní bystě Friedricha Augusta (Asche 1966, 113n). Model jezdeckého pomníku by byl jistě vrcholným dílem Pavla Heermanna. Vznik Heermannova modelu byl po dlouhou dobu kladen k r. 1725 (Sponsel 1901, 102n; Steche – Gurlitt 1900/1902, 622n; Hofman 1909, 155; Degen 1936, 65n; Asche 1961, 137n, 172n, obr. 143; Asche 1966, 113, 188, 310, 367, 372; Th.-B., 234). Dílo bylo po 2. světové válce vedeno jako ztracené (Asche 1961, 172; Asche 1966, 310). Po celou dobu však bylo uloženo v drážďanské sbírce skulptur (Raumschüssel 1992, 52; Schmidt 2005, 22n, obr. 20). Naše literatura čerpá z korpusu S. Ascheho z r. 1961 a dataci vzniku ponechává kolem r. 1725 (Tischerová 2006, 273). Th.-B., 234.

90a, b, c, PAVEL HEERMANN,

č, d, d', e, POSTAVY PUTTŮ

f Alabastr/sádrové odlitky (chybně pískovec²¹¹). 1712. Los Angeles/Lipsko (sign. a dat. 1712).

Původně byly alabastrové postavy Putto součástí tzv. Richterova obrazového sálu v Lipsku. Víme, že byly získány kupcem Johannem Zachariášem Richtere a po jeho smrti připadly do majetku jeho syna Johanna Thomase Richtere r. 1765. Rovněž víme, že tato obrazová sbírka, sál plnil svoji funkci výstavního prostoru již od r. 1745 až do r. 1810. Po r. 1810 nemáme však o čtveřici skupin postav žádné informace (Schmidt 2005). Po dlouhou dobu byly skupiny nezvěstné a o jejich podobě jsme byli zpravováni pouze pomocí sádrových odlitků, chovaným lipským Muzeem výtvarných umění. Tyto odlitky měly být pořízeny po r. 1900 (Asche 1961, 172). V posledních málo dese-

²¹¹ Asche 1961, 172

tiletých byla nalezena tři ze čtyř původních skupin postav. Nejprve byla nalezena r. 1979 skupinka Putto tzv. „Korunování vavříny“, které získalo County Museum of Art v Los Angeles (Schaefer – Fusco 1987, 140; Schmidt 2005, 37). Nedlouho poté, na přelomu 80. a 90. let 20. stol. byly nalezeny zbylé dnes známe skupiny, „Rvačka“ a „Pokárání“ ze soukromých sbírek (Schmidt 2005, 37). Prozatím poslední skupina tzv. „Polibek“ nebyla nalezena a je známa pouze z dochovaného sádrového odlitku z lipského Muzea výtvarných umění. Všechny čtyři skupiny vznikly nepochybně v r. 1712. Jedná se zcela jistě o ucelenou skupinu, kterou lze rozdělit na dvě pozitivní (Polibek a Korunování vavřínem) a dvě negativní (Rvačka a Pokárání) skupiny. Rovněž však celou čtveřici můžeme rozdělit na spontánní (Polibek a Rvačka) a ritualizovaný (Korunování vavřínem a Pokárání) děj vyskytující se u malých dětí (Schmidt 2005, 46).

Z ikonografického určení mají postavy Putto své jasné tradiční předobrazy, podle nichž byly vytvořeny. Celá skupina je personifikací tématu Lásky pozemské a nebeské. Dvojice Putto představující „Pokárání“ má ideové předobrazy v mytologickém tématu Potrestání Amorovo (Schmidt 2005, 48). Skupina představující „Rvačku“ má zdroje v boji Eróse a Antérose, tématu znázorňovaného již v antice. Postavy představující „Polibek“ je pak odvozeny od antické sochy objetí Kupida a Psýché, kde mají symbolizovat svornost nebeské Lásky. Postavy z „Korunování vavřínem“ pak triumf nebeské Lásky (Schmidt 2005, 48, 50). Již r. 1768 jmenoval Franz Wilhelm Kreuchauff čtyři dětské postavy, pro lipského bankéře a mecenáše umění Gottfrieda Winklera (Kreuchauff 1768, 15; [Schmidt 2005, 42]) či následně jsou zmíněna v nekrologu Johanna Thomase Richtera (Kreuchauff 1776, 321; [Heiland 1989, 163; Schmidt 2005, 44]). Na konci 18. stol. sbírku zmiňuje Friedrich Gottlob Leonhardi se značným počtem slonovinových figur Pavla Heermanna, především zmínil čtveřici mramorových skupin zdobící sál (Leonhardi 1799, 624; [Schmidt 2005, 45]).

91a, b, c PAVEL HEERMANN,

OLTÁŘ KOSTELA V LOMMATZSCH

Kámen, dřevo. 1714. Lommatzsch.

R. 1714 Pavel Heermann datoval a signoval architektonicky řešený hlavní oltář gotického farního kostela sv. Václava v Lommatzsch: „Paul Heermann Inv. et Sculp. Christoph Nägel, Tischler Ao. 1714 d. 27 Juni“. Lommatzsch leží severozápadně od saské

metropole Drážďan, asi 10 Km od Míšně. Rozsáhlá architektura oltáře spočívá na mohutném soklu, po stranách ustupujícího, do jehož výšky sahá mensa. Pilíře (s vyobrazením Poslední večeře Páně) sahající na výšku mensy nesou čtveřici korintských sloupů, na nichž spočívá bohatě členěné nepravidelné kladí, korunované prolomeným segmentovým frontonem. V půdorysu segmentově vyhotovený střed oltáře je pojat jako iluzivní průhled do krajiny. Ústředním motivem není však Soslání Ducha svatého (Asche 1961, 172), nýbrž Nanebevzetí Panny Marie²¹² (Schmidt 2005, 55). Pavel Heermann zde vytvořil čtveřici Apoštolů ve spodní etáži středu oltáře, za nimiž se otevírá průhled do krajiny, dvojici efébských andělů stojících po stranách oltáře na severní a jižní straně, postavu Panny Marie v partii přerušovaného kladí a frontonu, symbol Božího oka zasazeného nad střed frontonu v nebesích a postaviček andělů-Putto v horních partiích architektury oltáře. Postavy andělů, jak poznamenal E. Schmidt nesou jasné znaky spojující je s postavami alabastrových Putto z původního Richterova sálu v Lipsku. Především je podobnost patrná ve výstavbě vlasů (nejvíce je to zřejmé z postav představujících „Rvačku“ z Los Angeles), byť jsou postavy oltáře v Lommatzsch vyřezány ze dřeva, jsou nanejvýš podobné. Pavel Heermann musel být perfektně obeznámen s prací s různými materiály, ať už se dřevem, slonovinou či kamenem, aby byl schopen vytvořit díla téměř totožná (Schmidt 2005, 55). Jak je patrné ze signace díla, truhlářské práce obstaral Christoph Nägel. Dnešní stav oltářní architektury, spolu s výzdobou je v celku kompaktní, v minulosti byl však nešetrně polychromován těžkými barvami. O autorství, podobně jako u rozsáhlého oltáře ve Zhořelci, který vyhotovil strýc Jan Jiří Heermann, nemůže být jakýkoliv pochybností, díky jejich signování. Patrně zde, společně se zničeným oltářem z kostela sv. Tomáše (po r. 1900 v kostele sv. Jana), navázal Pavel Heermann na strýcovy projektantské záměry (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 317). Literaturou bylo dílo zaznamenáno již koncem 19. stol. (Stecher – Gurlitt 1895, 283n). Detailněji však až v 60. let 20. stol. (Asche 1961, 126n, 172, obr. 125-126; Asche 1966, 113, 308). Domácí literatura přináší zprostředkované poznatky ze zahraniční literatury (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 317; Tischerová 2006, 272n). Nejnověji E. Schmidt (Schmidt 2005, 54n, obr. 48-50). Th. B., 234.

²¹² Th.-B., 234 uvádí Nanebevstoupení Krista

92a

PAVEL HEERMANN,

ANDĚL

Dřevo. 1714. Lommatzsch.

Socha anděla spočívá na severní straně oltáře. Dřevěná skulptura je nejvýraznější postavou celé skladby oltáře. Pavel Heermann v tvorbě navázal na strýce Jana Jiřího Heermanna, který vytvořil obrovský architektonicky pojatý oltář ve Zhořelci o celé dvě desetiletí dříve. Dřevěné sochy mladšího Pavla Heermanna v Lommatzsch působí lehčí formou a do značné míry se více přiblížily k tvorbě Gian Lorenza Berniniho. Starší postavy andělů ve Zhořelci jsou více blokovitá, na rozdíl postavy z kompozice oltáře v Lommatzsch jsou členitější, neuzavřené v hmotě. Výrazovou složkou, především u sochy anděla není její divoce se pohybující drapérie, ale především gestikulace, kdy poukazuje pozdviženou pravou rukou na čtveřici Apoštolů, sedících ve středu oltáře před průhledem do krajiny a levou rukou, kterou poukazuje na výjev v závěru oltáře, v prolomeném segmentovém oblouku. Tělesnou hmotnost přenáší postava na pravé chodidlo, levá noha lehce předkročená. Roztažená křídla slouží jako vyvažující prvek gestům rukou. Pohybující se drapérie, plná mísovitých záhybů nese prvky děl, která Pavel Heermann vytvořil z mramoru, převážně byst ročních dob či portrétní bysty Friedricha Augusta nebo pískovci provedených postav v drážďanském Zwingeru či Praze. Je patrné, že Pavel Heermann byl prvotřídní sochař i řezbář, který byl obeznámen a schopen tvořit v naprosto odlišných materiálech. To jistě dosvědčují motivy a detaily použité při vyhotovení postavy anděla. Ve výstavbě pozdvižené pravé ruky a hlavy s ostrými rysy v obličejí nalezneme předobraz u pískovcové postavy Diany v Tróji (Asche 1961, 127n). Obdobné motivy, především na postavách Putto v horních partiích oltáře, vytvořil Pavel Heermann o dva roky dříve na alabastrových postavách Putto v Lipsku (Schmidt 2005, 55).

Literatura: obdobně u katalogového hesla č. 93

93

PAVEL HEERMANN,

DVĚ SKUPINY PUTTO

Pískovec. Okolo 1715. Park Kromlau u Muskau v severním Sasku

Dvojice Putto jsou veliká 82 až 87cm. Postavy stojí společně ve velké řadě různorodých skulptur, vzniklých patrně okolo 1720 (Asche 1966, 311). Původ dvojic postav

Putto není zcela objasněn, přičemž byla vyslovena domněnka, že nebyly určeny pro Kromlau (Jerchel BKD-BR 5/6, 122). Nicméně v nich můžeme hledat příbuznost s řadou mramorových postav Putto z Los Angeles, podle níž byla v minulosti pořízena čtveřice lipských odlitků.

94a, b PAVEL HEERMANN,
HRÁČ NA ŠALMAJ.

Pískovec. Okolo 1716. Drážďany. Zwinger, Korunní brána.

Nadživotně vysoká socha hráče na šalmaj byla v r. 1783 přemístěna do paláce prince Maxe, kde setrvala až do r. 1890. Po tomto datu až ke svému znovuinstalování do areálu Zwingeru, sochu vlastnila soukromá osoba (Asche 1966, 114, 309). Vznik postavy je kladen k r. 1716. R. 1927 se socha navrátila na původní místo do Zwingeru a prošla restaurací. Během staletí se podoba hráče několikrát změnila. Podle mědirytkyně Pöppelmannova (či z fotografické dokumentace z poč. 20. stol.) víme, že původně hráč měl v ruce šalmaj. Ve stejné době patrně vzniklo i značné přepracování rukou. Restaurace, která proběhla v r. 1927 nedokázala sochu uvést do původní podoby. Naopak při obnovovacích pracích restaurátoři pozměnili polohu pravé paže a původní šalmaj zaměnili za příčnou flétnu. (Asche 1966, 309). Po r. 1945 bylo místo osazeno věrnou kopií sochy (Asche 1966, 309). Hráč na šalmaj spočívá na vnitřní straně dvora u Korunní brány. Socha se opírá o velký kmen stromu, který má po pravé straně. Pravou nohu kříží s levou, přičemž na ni klade veškerou svoji tělesnou hmotnost. Postava je tak v mírném esovitém prohnutí. Oběma rukama drží svůj hudební nástroj. Hlava natočená na levou stranu, jejíž obličej připomíná chlapecké či dívčí tváře soch či byst z paláce ve Velké zahradě a jinde. Rovněž způsob vyhotovení drapérie, zahalující bedra postavy je příbuzný s díly, která Pavel Heermann zhotovil ve Zwingeru, ve Velké zahradě či pražské Tróji. Svým postojem a zhotovením odpovídá postavě Apollona z l. 1716 až 1717. Steche – Gurlitt 1901, 572; Asche 1961, 128; Asche 1966, 114n, 309, obr. 96; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 318.

95a

PAVEL HEERMANN,

APOLLON

Pískovec. Okolo 1716-1717. Drážďany. Zwinger.

Socha v téměř životní velikosti představující Apollona, výrazně pozměněna během 19. a 20. stol., je dnes uložena ve sbírkách Lapidária Zwingeru. Na původním místě od Matematicko-fyzikálního pavilonu spočívá kopie změněného originálu. Postavu Apollona opírajícího se o kmen stromu vytvořil sochař v podobném duchu jako předešlou sochu Hráče na šalmaj před Korunní bránou. To je patrné již u zmíněného motivu kmene stromu či zkřížených nohou postav. Obdobně byla zpracována téměř ženská postava Apollona s typickou drapérií, plnou mísovitých záhybů a stezek. Rovněž modelování končetin a hlavy je blízké způsobu vyhotovení Pavla Heermanna. Původně byl Apollon s ženskou postavou uváděn jako dílo Benjamina Thomae (Löffler 1957, 39; Dänhardt – Kotrbová 1966, 29). Vznik díla byl nejprve kladen do pozdního 18. stol. (Steche – Gurlitt 1901, 435, vznik okolo 1780). F. Löffler dobu vzniku uváděl k roku výstavby Matematicko-fyzikálního pavilonu r. 1712 (Löffler 1957, 39). Autorství B. Thomae zpochybnil S. Asche a přiklonil se k Pavlu Heermannovi (Asche 1966, 115n, 309, obr. 97). Toto autorské určení převzala i domácí literatura (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 318).

96a

PAVEL HEERMANN,

PARIDŮV SOUD. PARIS-AUGUST

Pískovec. Kolem 1717. Drážďany. Zwinger, Hradební pavilón.

Postava Parise vznikala spolu s ostatními sochami kompozice Paridova soudu mezi l. 1717 až 1718, patrně již při výstavbě Hradebního pavilonu. Princ Paris je zde politicky alegorizován (Teatrum heroikum) jako saský kurfiřt a polský král Friedrich August II. (I.) Silný (Mocný). Zde se tedy nejedná o Parise rozhodujícího se, které z bohyň věnuje jablko, jako to známe ze souboru strýce Jana Jiřího Heermanna ve Velké zahradě (byť tam Paris již jablko předal Venuši). Princ Paris-August drží místo klasického jablka polskou královskou korunu. Králem Polska byl Friedrich August II. (I.) již od r. 1697, až téměř po celý zbytek života. Zde by mladý Paris mohl být považován za Herkula a královská koruna (s jablkem) by mohla představovat „nejkrásnější zlaté jablko Hesperidů“ (Asche 1966, 113). Tomu by jistě nasvědčoval fakt, že Friedrich August byl pře-

zdíván saským Herkulem pro svoji mohutnou postavu a sílu. Rovněž doprovázející ležící saský lev, kterého má po pravém boku, může poukazovat na postavu Herkula. Tu to teorii jistě podpoří i fakt, že tematika točící se kolem Herkula či činů není v ikonografii Zwingeru nic ojedinělého. Postava Parise prošla v minulosti, převážně v 18. a 19. stol., při opravách sochy mnohými změnami. Největších změn se však dočkala po r. 1924, kdy „dostala“ mnohých novotvarů, převážně byla zcela nepochopitelně osazena novou hlavou. Socha byla zničena na sklonku 2. světové války při spojeneckém bombardování města. Dnešní socha je rekonstrukcí původního stavu, jenž známe prostřednictvím fotografické dokumentace pořízené před restaurací v r. 1924 (Asche 1966, 309). Socha byla znovuvytvořena během rekonstrukce téměř zničeného Hradebního pavilonu, který byl veřejnosti otevřen až poč. 60. l. 20. stol. Za autorstvím znovuvytvořené sochy stojí dílna Alberta Brauna a Fritze Schlesingera, jenž vedla rekonstrukce soch celého objektu Zwingeru (Dänhardt – Kotrbová 1966). Předobraz postoje k nadživotně velké soše Parise posloužila autorova ranná práce, cedrová soška Herkula z r. 1700, chovaná v lipském Uměleckoprůmyslovém muzeu (Asche 1966, 114). Struktura drapérie, převážně pláště sepnutého na pravém rameni, vykazuje podobnou strukturu nařazení látky jako u portrétní bysty Friedricha Augusta vzniklou nedlouho po tomto díle či u odlitku jezdeckého modelu z l. 1711 až 1713. Shodu v pohybu drapérie nalezneme rovněž u Heermannových mramorových byst Podzimovinaře a Zimy z l. okolo 1720 a pražských postav Vulkána a Neptuna (Asche 1966, 113). První literaturou je již podíl Pavla Heermanna částečně vymezen. Zdůrazňuje, že sochař vytvořil sochy Pallas Athény s Hérkou a malým andělíčkem, nepochybně malého štítonoše (Steche – Gurlitt 1901, 430). Tento údaj převzala rovněž i naše literatura z poč. 20. stol. (Hofman 1909, 155). Mladší literaturou byl celý soubor Paridova soudu určován jako dílo Benjamina Thomae (Ermisch – Rocholl 1953, 44). První náznaky, které určovaly jako autora celé skladby Paridova soudu Pavla Heermanna byly vysloveny koncem 50. l. (Löffler 1957, 46, obr. s. 15; Löffler 1976, 47, obr. s. 79) a poč. 60. l. 20. stol. (Asche 1961, 128). V následujícím díle S. Ascheho byl již celý soubor s postavou prince Parida detailně zmapován a popsán (Asche 1966, 113n, 309, obr, 87, 229), byť i nadále literatura plně toto tvrzení nepřijímala (Dänhardt – Kotrbová 1966, 26). Naše literatura plně přijala určení S. Ascheho z 60. l. 20. stol. (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 317n).

97a

PAVEL HEERMANN,

PARIDŮV SOUD. PALLAS ATHÉNA

Pískovec. Kolem 1717. Drážďany. Zwinger, Hradební pavilón.

Pallas Athéna tvoří pendant k princovi Parisovi. Postava vystrojená do rytířské zbroje, která bohyni války náleží, zde tvoří jakousi mužskou složku vyvažující kompozici postav Paridova soudu. Za předlohu Pavlu Heermannovi jistě posloužila postava Pallas Athény strýce Jana Jiřího Heermanna, který pro palác ve Velké zahradě vytvořil podobný sochařský soubor (Asche 1966, 113) či socha Pallas Athény z pražské Tróji. Lehce esovitý postoj Pallas Athény je velmi podobný s bohyní na Hradebním pavilonu. Široké boky, modelace ramen, šupiny pancířů, lorika, helmice brnění s chocholem peří či gesto levé ruky, nadzdvihující drapérií, to jsou sjednocující prvky obou těchto postav. Ovšem nutno říci, že však mladší bohyně od Pavla Heermanna je co do výstavby lehčí a méně blokovitá než postava strýcova z Velké zahrady (Asche 1966, 113). Při restauračních pracích Zwingeru, které se uskutečnily mezi l. 1924 až 1937 byla postava Pallas Athény uložena do Lapidária Zwingeru a na její místo byla vyhotovena kopie. Rovněž v poválečných létech byla od tohoto originálu pořízena věrná kopie zničené postavy z 20. l. 20. stol. (Asche 1966, 309). Jak bylo již napsáno výše, literatura z poč. 20. stol. pokládá za autora sochy Pavel Heermann (Steche – Gurlitt 1901, 430; Hofman 1909, 155). Podobně jako Paris-August byla určena jako dílo Benjamin Thomae. Autorství Pavla Heermanna pak s výjimkami literatura již určovala (Löffler 1957, 46; Asche 1961, 128; Asche 1966, 113n, 309, obr. 90, 229, 233; Löffler 1976, 47; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 317n).

98a

PAVEL HEERMANN,

PARIDŮV SOUD. VENUŠE

Pískovec. Kolem 1717. Drážďany. Zwinger, Hradební pavilón.

Postava Venuše stojí po pravé ruce prince Parise na atice Hradebního pavilonu. Kopie pořízená během restauračních prací Zwingeru ve 20. a 30. letech byla jedinou sochou z kompozice soch Paridova soudu, která přečkala zničující nálet na samém sklonku 2. světové války. Během obnovovacích prací bylo zčásti poškozené torzo sochy restaurováno podle originálu. Původní postava se dochovala ve značně přepracované podobě, kterou prošla během 19. stol. (Asche 1966, 309). Ladná postava bo-

hyně Venuše v mírném esovitém prohnutí je zahalena z poloviny těla do členitě bohaté drapérie skládající se z velkých mísovitých záhybů, snášejších se od pravé paže přes bedra k nohám. Venuši doprovází po jejím levém boku architektonický článek v podobě sloupku, o který se postava lehce opírá. Opět se na soše objevují motivy širokých boků či modelovaných ramen. Vysoko posazená prsa nalezneme u byst Jara a Léta z Národní galerie v Praze nebo dvojici ležících postav Diany a Ceres z pražské Tróje či drážďanských ženských byst (Asche 1966, 113). Literaturou byla ve směr určená jako předešlé sochy kompozice. Jako dílo Pavla Heermanna byla určena koncem 50. a během 60. let 20. stol. (Löffler 1957, 46; Asche 1961, 128; Asche 1966, 113n, 309, obr. 88, 229). Obdobně i domácí literatura (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 317n).

99a

PAVEL HEERMANN,
PARIDŮV SOUD. HÉRA

Pískovec. Kolem 1717. Drážďany. Zwinger, Hradební pavilón.

Postava bohyně Héry z Hradebního pavilonu doprovází na pravé straně atiky Pallas Athénu. Socha byla v r. 1924 nahrazena kopií, obdobně jako Venuše a podle původního originálu byla r. 1959 vytvořena kopie místo zničené sochy z 1. pol. 20. let 20. stol. Socha na rozdíl od předešlých bohyň nestojí v esovitém prohnutí. Stojí téměř rovně s gestem rozpažených rukou. Naopak drapérie je u Héry nejnápadnější. Objevují se zde ještě zřetelnější mísovité záhyby než u Venuše. Její postava je do svého šatu zahalená téměř celá. Pouze levý prs je odhalen s podobným přepásáním jako u drážďanských a pražských ženských byst či stejného motivu, který použil u postav Herm na Hradebním pavilonu. Jako dílo Pavla Heermanna byla určena již první literaturou (Steche – Gurlitt 1901, 430; Hofman 1909, 155). To převzala a značně rozvedla následující literatura (Asche 1961, 128; Asche 1966, 113n, 309, obr. 89, 229; Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 317n).

100a, b PAVEL HEERMANN

PARIDŮV SOUD. ŠTÍTONOŠ a LEV

Pískovec. Kolem 1717. Drážďany. Zwinger, Hradební pavilón.

Putto byl r. 1924 nahrazen kopií, podobně jako většina soch ze souboru Paridova soudu. Originál je uložen ve Státní bance v Drážďanech. Z původní sochy lva, který je chápán jako symbol Saska, se zachovala pouze hlava. Ve spojení s Friedrichem Augustem je chápán také jako lev přemožený Herkulem, kterého zde princ Paris představuje. Postava Putto, štítonoše připomene podobně dílensky zpracované postavičky Putto v bohatém počtu a v nespočítatelných variantách zastoupených v celém prostoru Zwingeru. Při zhotovování ležícího lva mohlo Pavlu Heermannovi posloužit za vzor dílo jeho strýce Jana Jiřího Heermanna, který lva v podobné poloze vytvořil koncem 17. stol. na menší vyřezávané postavě sv. Marka v Linci u Großenhainu. Lev Jana Jiřího Heermanna leží u levé nohy sv. Marka. Hlava, podobně jako u lva z kompozice Paridova soudu je natočená doleva, stejně jako původní strýcův lev i tomuto přední tlapy přepadávají dolů ze soklu. Postava Putto, andílek na Hradebním pavilonu byla literaturou označena jako dílo Pavla Heermanna již poč. 20. stol. (Steche – Gurlitt, 1901, 430; Hofman 1909, 155). Detailněji pak zaznamenány obě méně důležité práce v pol. 60. letech 20. stol. (Asche 1966, 113n, 309, obr. 229, 233).

101a, b PAVEL HEERMANN,

HERMY.

Pískovec. Okolo 1718. Drážďany. Zwinger, Hradební pavilon.

Pískovcové Hermy ze severovýchodní strany Hradebního pavilonu byly během spojeneckého bombardování v únoru 1945 téměř zničeny. Dnešní stav je více volnou rekonstrukcí původního stavu. V l. 1924 až 1936 byly důkladně zrestaurovány během nákladné rekonstrukce Zwingeru. Veškerá literatura viděla v autorovi dvanácti Herm Baltahsara Permosera (Steche – Gurlitt 1901, 427; Sponsel 1924, obr. 45/47; Ermisch 1926, 28; Michalski 1927, 5n; Th. B., 100; Boeck 1938, 17, obr. 12/14; Löffler 1957, 46, obr. s. 48). Na základě stylové podobnosti s díly na soudobých pracích ve Zwingeru a paláci ve Velké zahradě určil S. Asche autora trojice Herm Pavla Heermanna (Asche 1966, 309, obr. 93, 95).

PAVEL HEERMANN,

VENUŠE a AMOR

Slonovina. Okolo 1718. Drážďany. Grünes Gewölbe.

Drobné slonovinové figurky, které doplnily dílo Gottfrieda Döringa Venuše na nosítkách (Asche 1966, 309). Postavičky jsou podobné těm, které mohl Pavel Heermann vytvořit již dříve pro Venušin pohár, rovněž doplňující práci Gottfrieda Döringa, chovanou rovněž v Grünes Gewölbe. I tyto sošky představující Venuši s malým Amorem nesou prvky děl Pavla Heermanna. Podobnost můžeme především nalézt na nadživotně vysokém sousoší téhož námětu v Moritzburgu z let 1720 až 1725 či s postavičkami Zlatého kávového náčiní z r. 1697. Autorství Pavla Heermanna nadhodil v pol. 60. letech 20. stol. S. Asche (Asche 1966, 309). Předchozí literatura podíl Pavla Heermanna, podobně jako v případech z Venušina poháru nikterak neuváděla (Holzhausen 1937, 127; Watzdorf 1962, 299, obr. 384, 385).

PAVEL HEERMANN,

BYSTA FRIEDRICHA AUGUSTA II. SILNÉHO

Mramor. Okolo 1718 či dříve (chybně 1725). Drážďany, signováno (i. č. H4 2/6).

Portrétní bysta Friedricha Augusta II. Silného patří k nejznámějším a nejkvalitnějším mramorovým pracím Pavla Heermanna. 75 cm vysoká (se soklem 92 cm, šířka 66,5 cm, hloubka 27 cm) bysta panovníka je signována pod pravým ramenem: „P. Heermann“. Kvalitou provedení je dílo srovnatelné s bystami čtvera ročních dob pocházejících z majetku Jindřicha (Heinricha) Brühla či bystě Zimy chované J. Paul Getty Museum v Los Angeles. Bysta spočívá na nevysokém profilovaném podstavci. Jako výrazovou složkou portrétní bysty Pavel Heermann použil drapérii, plášť sepnutý u pravého ramene (podobný motiv nalezneme u politicky alegorizované sochy z Hradebního pavilonu Prince Parida, představujícího Friedricha Augusta), který se v mísovitých záhybech kaskádovitě snáší po silném hrudníku a bohatě vlní se paruku. Portrétní bysta představuje panovníka ve zralém věku (na rozdíl od alegorizovaného Prince Parida, kde je Friedrich August ztvárněn jako mladík), jednak jako psychicky vyzrálého a moudrého muže a zároveň jako hrdého, sebevědomého, silného a mocného panovníka, polského krále a saského kurfiřta. Kvalitou provedení dílo nezaostane s prvotřídní bystou Ludvíka XIV. z r. 1665, od velikána římského a italského baroku Gian Lorenza

Berniniho. Müller 1905, 24n; Hofman 1909, 155; Degen 1936, 65n; Asche 1961, 137n, 172n, obr. 143; Asche 1966, 112n, 310, obr. 83; Th.-B., 234; Seelig 1977, 67, obr. 41; Schmidt 2005, 22n, obr. 19, 21; Tischerová 2006, 273.

104a, b PAVEL HEERMANN,

SOCHA UČENCE

Pískovec. Okolo 1720. Drážďany. Zwinger, Matematicko-fyzikální pavilón.

Nevelká (asi 1,20 m) socha učence byla r. 1926 získána Corneliem Gurlittem ze stavební hutě v Zwingeru. Cornelius Gurlitt měl postavu učence získat z tehdejšího předměstí Drážďan (Prohlis u Drážďan). Z této skutečnosti vznikla domněnka, že socha měla představovat postavu astronoma Johanna Georga Palitzsche, jenž se sice v Prohlis narodil, ale žil mezi l. 1723 až 1788 (Ermisch 1928, 60; Ermisch 1931, 41). Je tedy zcela vyloučeno, aby se jednalo o tuto osobnost saského astronoma. Podle čela či oblasti očí se rovněž jedná o úplně jiný typ obličeje astronoma, který vytvořil r. 1768 Anton Graff (*18. 11. 1736 †22. 6. 1813) pro Matematický salón. Je však zcela zřejmé, že se jedná o postavu učence či učenlivosti? (Asche 1966, 310). Při restauraci r. 1927 byla socha doplněna o novou hlavu, levou ruku a prošla menšími restauračními zásahy. Během náletu na Drážďany na sklonku 2. světové války byla socha lehce poškozena a s jejím restaurováním tak nebyly velké potíže. Literaturou byla socha zaznamenána na přelomu 20. a 30. l. 20. stol. (Ermisch 1928, 60; Ermisch 1931, 41). Uhle 1937, 134; Asche 1966, 310, obr. 98).

105a PAVEL HEERMANN,

VENUŠE a AMOR

Pískovec. Mezi 1720 až 1725. Moritzburg. Zámeček Fasanerien.

Sousoší Venuše a Amora se dnes nachází v parku na hlavní ose při zámečku Fasanerien. Již v pol. 60. l. 20. stol. chyběla postavě Venuše levá paže a Amorovi pravá ruka (Asche 1966, 310). Dnes je sousoší znatelně poškozenější, kdy Amorovy chybí celé dolní končetiny. Vznik těchto dvou postav nebyl určen pro tuto lokalitu zámečku. Rokoková budova vznikla na konci 60. let 18. stol. a je tedy zcela jisté, že byly určeny pro jinou lokalitu, patrně pro palác ve Velké zahradě či jiné místo spjaté s Friedrichem Augustem Silným. Postoj Venuše je klidný a uvolněný. Téměř nahá postava svoji váhu

klade lehce na pravé chodidlo. Trup postavy je nepatrně natočen na pravou stranu. Drapérie zakrývá téměř celé boky. Antikizující hlava je natočena doprava. Po pravé straně se k Venuši natahuje malý Amor stojící na kmenu, který se ztrácí za spadající drapérie. Výstavbou sousoší, hlavně pak postava Venuše se přibližuje ztvárněním soch z přelomu 20. let 17. stol. (Asche 1966, 310). Podobu ve výstavbě sousoší a modelace drapérie nalezneme u ženských postav, především na postavě Venuše z Hradebního pavilonu ve Zwingeru, na Odpočívající Venuši vzniklé kolem r. 1720. Antikizující hlava je pak obměnou drážďanské Venuše-pastýřky ze souboru čtyř antikizujících byst (Asche 1966, 310). Předlohou pro vytvoření Amora mohla být postavička štítonoše z Hradebního pavilonu z r. 1717. Literárně bylo sousoší zaznamenáno poč. 20. stol., nebylo však autorsky určeno (Steche – Gurlitt 1905, 121, obr. 117). Pavel Heermann se jako autor zmíněného sousoší objevuje až v 2. pol. 20. stol. (Asche 1966, 310, obr. 101).

106a PAVEL HEERMANN,

APOLLON?

Pískovec. Mezi 1720 až 1725. Moritzburg. Zámeček Fasanerien.

Socha mladého téměř nahého muže byla zřejmě určena, podobně jako předchozí sousoší Venuše a Amora, pro palác ve Velké zahradě v Drážďanech (Asche 1966, 310). Nadživotní postava (snad) Apollona nese podobné sjednocující prvky se sochami z drážďanského Zwingeru. Především je můžeme naléznout na sochách Hráče na šalmaj před Korunní bránou či u postavy představující rovněž Apollona od Matematického pavilonu (Asche 1966, 310). Prvky jež vykazují je postoj a modelace soch, pohyby s gesty rukou, sjednocující prvky drapérie či kmen o který se postavy opírají. Do pravá natočená hlava s vavřínovým věncem je téměř ba dokonce identická s hlavou prince Parise z římsy Hradebního pavilonu. Rovněž nemůžeme opomenout, že jemná, téměř dívčí postava Apollona svým postojem, modelací končetin, především nohou, pohybem drapérie (bederní rouška) či detaily gest rukou připomene předešlé sousoší Venuše s Amorem. V levé ruce, jejíž pahýl se ztrácí v drapérii, se snad nacházela lyra (Asche 1966, 310).

107 PAVEL HEERMANN,

SATYR

Pískovec. Mezi 1720 až 1725. Moritzburg. Zámeček Fasanerien.

Nadživotní postava Satyra s klasy, hadem a rohy se bezpochyby řadí do skupiny výše uvedených postav Venuše s Amorem a Apollónem? ze zahrady u zámečku. Stejně jako postavu Apollóna uvádí pouze S. Asche, ale je možné, že se v zahradě vyskytují až po vydání popisu památek R. Steche a C. Gurlitta r. 1905 (Asche 1966, 310).

108a PAVEL HEERMANN,

ODPOČÍVAJÍCÍ VENUŠE

Mramor. Mezi 1720 až 1725. Drážďany.

Mramorová socha (1,2 m vysoká) byla zanesena v inventáři Kunstkomory a kabinetu antiky z r. 1728, pod i. č. 199 „Heermann“ (Degen 1936, 66). Ležící postava Venuše je volnou napodobeninou klasického antického sochařství. Nejedná se tedy o kopii starých antických prací, jako jsou postavy od Pierra de L'Estache v paláci v Velké zahradě, sochy: Herakles a Telephos a Seleinos a Dionýsos, připisované podle inventáře Kunstkomory a kabinetu antiky Pavlu Heermannovi. Nahá ležící Venuše, zahalená jen místy lehkou drapérií, spočívá na měkké podložce. Postava je v mírném esovitém pronutí lehce natočena k levé straně. Pravá noha je vsunuta pod levou nohu a nepatrně se kříží. Horními končetinami si postava přidržuje drapérii, na které Venuše leží. Jemná ženská hlava s rozpuštěnými vlasy, jež spadají na podložku natáčí na levou stranu. Odpočívající postava Venuše svým postojem a proporcemi či gesty připomene Apollona (lehce natočená hlava s dívčím obličejem, gesta rukou s prsty, kterými si přidržuje drapérii apod.) z Matematicko-fyzikálního pavilonu, kterého sochař vytvořil o několik málo let dříve. Degen 1936, 66; Asche 1961, 132n, obr. 133; Asche 1966, 116, 310, obr. 94; Schmidt 2005, 29, obr. 22.

109 PAVEL HEERMANN,

APOLLON.

Pískovec. Okolo 1725. Lipsko. Dříve Apeltova zahrada.

Menší (3/4 životní výšky) socha Apollona pocházející z Apeltovy zahrady je nyní uložena v Průmyslově uměleckém muzeu v Lipsku. Socha zřejmě pochází ze stejné doby

jako postava odpočívající Venuše pocházející z paláce ve Velké zahradě. Pozdně barokní socha odpovídá svým pojetím spíše klasicistnímu slohu známého spíše u francouzských předloh. Apollon je ztvárněn se svěšenými rameny a hladce modelovaným svalstvem, zahaleného do drapérie tvořené mísovitými záhyby a prstenci (Asche 1961, 135; Asche 1966, 310).

110a, b, PAVEL HEERMANN,

ČTVEŘICE ANTIKIZUJÍCÍCH BYST

Mramor. Okolo 1720 až 1728. Drážďany.

Míra autorství Pavla Heermanna je do značně komplikovaná, jelikož se jedná o již hotová díla, která mohl Pavel Heermann z části přetvořit a upravit. Není ovšem vyloučeno, že byla upravena i v budoucnosti. Čtveřice dochovaných byst (Helios – Apollon i. č. 323; Juno i. č. 324; Jüngling i. č. 325; griechische Venus – Schäferin i. č. 327) určených pro palác ve Velké zahradě. Dnes ve státních sbírkách v Drážďanech. Autorství dokládá zápis zanesený do inventáře Albertiny z r. 1728, kde jsou uvedeny jako práce Pavla Heermanna („Heermann vollends fertig“). Literárně zaznamenané v 2. pol. 30. let 20. stol. (Degen, 65n). Sochy byly patrně přepracovány jako antické kusy. Nejvíce je zásah postřehnutelný u hlavy Junony, které chybí nos, po němž zbyl pouze vývrt pro hmoždinku, odříznuté ruce či nově přikomponovaná barokní helmice.

Bysta mladého chlapce, klidná tvář s kadeřemi s mírně poškozenýmnosem byla literaturou nejprve určena jako Adonis (Degen 1936, 66). Zpracování drapérie či účesu u protějškové Venuše-pastýřky je plně antikizující a odpovídá povaze děl zhotovených dříve či v současné Heermannově tvorbě. Jako novotvar se patrně jeví bysta Héliá – Apollóna a soudí se, že ji celou vytvořil Pavel Heermann. Celý soubor byl upřesněn poč. 60. let 20. stol. (Asche, 131n, 173, obr. 134n).

111a PAVEL HEERMANN,

JARO

Mramor. Okolo 1720. Drážďany.

Cyklus mramorových byst alegorizujících čtvera ročních dob je dnes ve Státních uměleckých sbírkách v Drážďanech. V inventáři Albertiny je bysta zaznamenána již v r. 1765 pod inventárním č. 18. Delší dobu byla však solitérem a není známo, kde se nacháze-

la. Z celého cyklu je pouze tato poškozená v partiích obličeje (chybí nos) a jako jediná nemá původní podstavec. Pohyb a členění drapérie je tužší a méně dokonalé než u následujících alegorií, ale v detailech provedení tváře je však blízké. Svým pojetím se spolu s alegorií Léta blíží antikizujícím pracím. Autorsky byla určena s cyklem až poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 134, 172, obr. 136). Následující literatura toto autorství a dataci přejímá (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316; Tischerová 2006, 273, bez bližšího určení).

112a PAVEL HEERMANN,
LÉTO

Mramor. Okolo 1720. Drážďany.

Před svým uložením do někdejších královsko-kurfiřtských sbírek v Drážďanech byly alegorie Léta, Podzimu a Zimy v majetku Jindřicha (Heinricha) Brühla. V inventáři Albertiny jsou zaznamenány v r. 1765 pod inventárními č. B69, B75 a B76. Rovněž jako bysta Jara, jsou v držení státních sbírek v Drážďanech. Bysty spolu s podstavci jsou přibližně 60 cm vysoké. Antikizující jemně provedená ženská tvář s bohatším účesem je zahalena do měkké drapérie, podobné pražským alegoriím. Autorsky rovněž určena poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 134, 172, obr. 137; Asche 1966, 310). Autorství a datace přejímá i pozdější literatura (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316; Tischerová 2006, 273, bez bližšího určení).

113a PAVEL HEERMANN,
PODZIM (Bakchus)

Mramor. Okolo 1720. Drážďany (1765 Bl. 203, B. 76).

Spolu s alegorickou bystou Zimy, patří k nejlepším pracím, které Pavel Heermann vytvořil. Personifikaci Podzimu tolik výraznou postavu, reprezentuje chlapecky nezbedná tvář Bakcha se širokým šelmovským úsměvem (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316). Perfektně akademicky zvládnutá postava mladíka, není obdobou postav Balthasara Permosera, který jich ztvárňoval vždy v opojení či dočasné blaženosti (Asche 1961, 134). Provedení postavy, omezujících se na horní partie těla je vyvedeno do nejmenšího detailu, zvláště je působící do kadeřavých vlasů vpletené hrozny vína s listy. Není pochyb o tom, že možný portrét zhotovil mistr prvotřídních kvalit. Pohyb

členité drapérie, z které vystupuje levé rameno, je stejné povahy jako u protějškové bysty Zimy či bysty Friedricha Augusta II. Silného z r. 1718 a naposledy i alegorické postavě Zimy ze sbírek v Los Angeles (Schmidt 2005, 26). Autorsky byla postava určena rovněž poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 134, 172, obr. 138). Autorského určení S. Ascheho se přidržuje veškerá literatura (Preiss 2000, 316; Nielsen 2004, 136, č. 3.9A; Tischerová 2006, 273, bez bližšího určení). Nejnověji byl soubor dán do souvislosti s alegorickou bystou Zimy z J. Paul Getty Museum ve Spojených státech (Schmidt 2005, 22n, obr. 16).

114a PAVEL HEERMANN,

ZIMA

Mramor. Okolo 1720. Drážďany (1765, Bl. 203, B. 75).

Alegorická postava Zimy, završující celý soubor personifikujících byst čtyř ročních dob. Rovněž je uložena ve státních sbírkách v Drážďanech, pocházejících z majetku Jindřicha Brühla. Na působivě vyvrálé podobizně starce s čepcem, jež odvrací hlavu ve vážném zamyšlení (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316), nás zaujme především kontrast v materiálové podstatě drapérie s jemnou kožešinou, která starci v trojúhelnících klesá po levém rameni (Asche 1961, 134). Stejně podstaty je obruba čepky s třásnitým zakončením místo bambule. Stejný motiv kožešiny nese zánrově pojatá bysta, smějící se ženy z Národní galerie. Tvarovaný vous snášející se od tváří starého muže je zhotoven pomocí techniky vrtání, kterou známe z jemně kučeravých loken bysty Friedricha Augusta II. Silného či vousů již známé alegorické bystě v Los Angeles. Autorsky byla postava určena poč. 60. let 20. stol. (Asche 1961, 134, 172, obr. 139). Autorství S. Ascheho se přidržuje veškerá literatura (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 316; Nielsen 2004, 136, č. 3.9B; Tischerová 2006, 273, bez bližšího určení). Nejnověji byl soubor dán do souvislosti s alegorickou bystou Zimy z J. Paul Getty Museum ve Spojených státech (Schmidt 2005, 22n, obr. 15, 17).

- 115a PAVEL HEERMANN,
JUDITA S HLAVOU HOLOFERNOVOU
Slonovina. Okolo 1720. Schwerin. Státní muzeum.
Slonovinový reliéf o velikosti 14,7 na 10 cm je posledním dochovaným dílem tohoto katalogu. Dílo není datováno či značeno. Inspirační zdroje patrně podle Francise van Bossuit (Hughes – Ranfft 1987, 70n). Provedením se blíží slonovinovým reliéfům Madony s Ježíškem a Mrznoucím žebrákem. Dílo však není výrazné jako destička se Svátou rodinou a řadí se spíše k vedlejší produkci Pavla Heermanna.
- 116a PAVEL HEERMANN,
OLTÁŘ PRO KOSTEL SV. TOMÁŠE
Půdorys a nárys. Mezi 1721 až 1724. Lipsko (zničeno 1943).
Nedochovaný architektonicky řešený oltář byl původně určen pro presbytář gotického kostela sv. Tomáše v Lipsku. Okolo r. 1900 byl přestěhován do kostela sv. Jana. Pro nové umístění byl značně přepracován. Původní stav známe pouze podle soudobého vyobrazení. Autor dostal za vyhotovení celé skladby oltáře vyplaceno sumu 506 tolarů (Asche 1961, 130). Pavel Heermann stojí za návrhem modelu, výstavby a vyhotovení ornamentálních částí oltáře, na kterých se podílel Benjamin Thomae. Autorství saského dvorního sochaře je dáváno do spojení s vyplacením prostředků na uhrazení cestovních nákladů ve výši 13 tolarů a 15 krejcarů, v němž figuruje jako autor oltáře (Asche 1961, 200). Vyhotovení a technické zpracování modelu náleží Benjaminu Thomae. Ten za tím to účelem dostal vyplacenou sumu 20 tolarů.
Za autora oltáře byl zprvu určen Giovanni Maria Fosseti. Truhlář a sochař Benjamin Thomae se podílel na zhotovování hlavního oltáře gotického kostela v Budyšíně (Bautzen). Rovněž jako v případě kostela sv. Tomáše bylo autorství připsáno Giovanni Mariu Fosseti. Toto tvrzení vyvrátil na základě archivních dokumentech poč. 30. let 20. stol. W. Biehl (Asche 1961, 172).
Kompozice hlavního oltáře, vybudovaného na mohutném soklu spočívá na dvojicích předsazených korintských pilířů, které vytvářejí segmentové prohnutí oltáře. Na dvojici korintských pilířů s dvojicí pilastrů spočívá bohatě členěné kladí nesoucí štítový nástavec ve tvaru čabraky, v níž bylo Boží oko, symbol Nejsvětější Trojice. Kladí profi-

lované římsami bylo zakončeno dvojicí váz, umístěných na konzolách. Střed oltáře byl prolomen nikou, kterou zdobilo Ukřižování.

Müller 1895, 28n; Steche – Gurlitt 1906, 52; Hofman 1909, 155; Asche 1961, 130, 172, obr. 141.; Asche 1966, 310, Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 317; Tischerová 2006, 273; Th.-B., 234.

117a PAVEL HEERMANN,
BYSTA ŽENY

Mramor. Mezi 1725 až 1730. Drážďany. Grünes Göwelbe (V 592).

Bysta ženy patrně mohla patřit k antikizujícím bystám Pavla Heermanna, která vytvořil pro drážďanský Královsko-kurfiřtský dvůr v 2. pol. 20. let 18. stol. Bysta ženy je vytvořena z více druhů barevného mramoru. (Syndram – Kappel – Weinhold 2007, 120).

118a PAVEL HEERMANN,
MÍR

Pískovec. Mezi 1725 až 1730. Lipsko.

Nadživotní alegorická postava Míru byla zničena na přelomu l. 1944 až 1945. Původně stávala v Neuemarkt 18 v Lipsku u podloubí před středním pilířem šestiosé fasády domu. Následně byla přemístěna do dvora téhož domu. Vznik sochy není archivně doložen, ale předpokládá se, že vznikla v době stavby domu mezi l. 1725 až 1730 (Asche 1961, 173). Postava byla ve velice klidném antikizujícím postoji. Pavel Heermann zde došel k syntéze pozdně barokního díla s antickou zákonitostí (Asche 1961, 134). Socha svoji hmotnost přenášela především na levé chodidlo, přičemž pravé nepatrně přikrčovala. Postoj, rozšiřující se boky spolu s širokými rameny je známý již u jiných prací Pavla Heermanna, mezi nimiž jmenujme např. postavu Venuše z Hradebního pavilonu, podobně klidný postoj nalezneme i u sochy Učence u Matematicko-fyzikálního salonu nebo Venuše s Amorem z Moritzburgu. Mezi atributy, kterými socha disponovala byla palmová ratolest, kterou držela v pravé ruce. V levé ruce, jako protiváhu postava držela roh hojnosti. Dalším atributem byl kalamář s perem stojící na soklu u levého chodidla. Na hlavě pootočené doprava měla alegorie diadém. Zpracováním pohybu drapérie, především těžkého pláště, který měla sepnutý pod krkem, s mísovitými záhyby nalezneme u Parida z Hradebního pavilonu či na jezdeckém modelu Friedricha

Augusta. Alegorická postava Míru byla jedním z prvních děl Pavla Heermanna, kterou zprostředkovala literatura; pod označením: postava s palmovou ratolestí, rohem hojnosti a kalamářem (Leonhardi 1799). Takto byla socha známa i v popisu památek z konce 19. stol. (Steche – Gurlitt 1897, 492n). N. Pevsner vznik sochy kladl do r. 1720 z okruhu Drážďan (Pevsner 1928, 103n). Datace mezi l. 1725 až 1730, s okolnostmi vzniku domu se přiklonil S. Asche. Blíže určil ikonografické pojetí sochy na alegorii Míru (Asche 1961, 132n, 173, obr. 140; Asche 1966, 310). Nejnověji je dávána do souvislosti s ikonografickým určením postavy Viktorie (Niké), Míru korunující sochařskou skladbu schodiště, přičemž bylo vysloveno, že za autorstvím může již stát mladý Pavel Heermann (Schmidt 2005, 15, obr. 9).

119a

PAVEL HEERMANN,

APOLLON, Torzo

Mramor. Okolo 1725. Drážďany. Dříve palác ve Velké zahradě.

Původně určena pro palác ve Velké zahradě. Socha byla zničena již během pruského vpádu do Drážďan během sedmileté války v l. 1756 až 1763. Z celé postavy Apollona se dochovala pouze hlava uložená dnes ve sbírkách antického kabinetu v Drážďanech. Ještě před svým zničením byla socha vedena v inventáři Kunstkomory a antického kabinetu z r. 1728, pod in. č. 276, označena „Heermann“. Literaturou dílo zprostředkováno v pol. 30. let 20. stol. (Degen 1936, 66). Následně pak v 60. letech (Asche 1961, 131, 173; Asche 1966, 310).

120

PAVEL HEERMANN,

FIGURÁLNÍ VÝZDOBA GEORGENHAUS

Pískovec. Mezi 1725 až 1726. Lipsko.

Figurální výzdoba portálu rohového domu tzv. Georgenhaus byla vyhotovena Pavlem Heermannem v pol. 20. let 18. stol. Nezachovanému souboru pískovcových figur dominovalo sousoší jezdce na koni sv. Jiří, zabíjející draka vpleteného mezi kopyta koní. Na vrcholu volutového frontonu spočívaly dvě alegorické postavy představující Chov a Kázeň, snad inspirovanými Medicejskými náhrobky v kostele S. Lorenza ve Florencii od Michelangela. Ze soudobých vyobrazení je patrné, že tyto alegorické postavy musely zaniknout nejpozději do 70. let 19. stol., přičemž jezdecké sousoší se sv. Jiří bylo

značně poškozené. Soše chyběla pravá paže s kopím, které bylo původně zaražené ve chřtánu draka. Z figurální kompozice tzv. Georgenhaus se zachovala pouze hlava koně, uložená dnes v Umělecko-průmyslovém muzeu v Lipsku. Autorsky bylo dílo určeno již literaturou na přelomu 19. a 20. stol. (Wustmann 1885, 163; Müller 1895, 29; Steche – Gurlitt 1897, 387; Th. B., 234). Pozdější literatura autorství Pavlova Heermanna plně respektuje (Pevsner 1928, 143, obr. 100; Asche 1961, 172, 134n; Asche 1966, 310; Tischerová 2006, 273).

121a PAVEL HEERMANN,
SVATÁ RODINA

Slonovina. Okolo? (okruh Drážďan) Londýn. Victoria Albert Museum
(monogram PH).

Plasticky členěný slonovinový reliéf představuje kompars postav se sedící Pannou Marií, malého Ježíška líbajícího sv. Jana Křtitele a sv. Josefa, který sleduje celý výjev. Patrně sloužila jako součást cestovního oltáře. Vznik je datován patrně po r. 1697 (Schmidt 2005, 32n). Slonovina je vyvedena do nejmenšího detailu. Není pochyb o tom, že autorem je Pavel Heermann. Autorství dosvědčuje nejen monogram PH, ale rovněž stylová jednota s další tvorbou. Především bohatě členěná drapérie, tolik známá u alegorických postav ročních dob či Žánrového portrétu ženy z Národní galerie. Nemůžeme opomenout motiv líbajících se dítek, který použil v Zwingeru či hlavně na postavách kompozice Polibku, ztracenému originálu z Lipských sbírek či hlava sv. Josefa je obdobou známé cedrové sošky Herkula, kterou značil a datoval. (Museum Acquisition 1954, 95n, obr. 33; Theuerkauff 1984, 56n, č. 24; Radcliffe 1992, 393; Schmidt 2005, 32n, obr. 23).

122a PAVEL HEERMANN,
MADONA S JEŽÍŠKEM

Slonovina. Okolo? (okruh Drážďan) Londýn.

Reliéf o rozměrech 13 na 9,7 cm je dáván do souvislosti se slonovinovou destičkou představující Svatou rodinu (Schmidt 2005, 32). Patrně sloužila také jako část z cestovního oltáře. Datace a místo vzniku neznáme. Mohla být zhotovena nejspíše po r. 1697. Celé kompozici vévodí Panna Maria, adorující malého Ježíše Krista. Struk-

tura drapérie svaté Panny či závěs přecházející v plášť, na němž spočívá Ježíšek, odpovídá byť ve zjednodušené formě, způsobu zpracování ostatních podobných prací. Scherer 1931, 104, č. 326; Schmidt 1997, 147; Schmidt 2005, 32n

123a PAVEL HEERMANN,
MRZNOUCÍ ŽEBRÁK

Slonovina. Okolo? Drážďany.

(monogram PH)

Nenápadná slonovinová destička z majetku drážďanských sbírek. Autorství je dáváno do souvislosti s monogramem PH, pomocí kterého značil další díla podobného charakteru (Theuerkauff 1984, 56n, č. 24). Dobu vzniku neznáme. Je však známá již zničená varianta tohoto díla z Herzog Anton Ulrich-Museum v Braunschweigu (Scherer 1931, 104, č. 324; Schmidt 2005, 33n, obr. 24). Solitér v jinak početném repertoáru tvorby Pavla Heermanna, tak působí postava žebráka. Schoulený žebrák s vysokým kloboukem, ustrojený v roztrhaných šatech, z nichž visí cáry, stojí v přikrčeném postoji. Zda se autor inspiroval jinou předlohou, nevíme. Do značné míry se však tento žebrák přibližuje k tvorbě Johanna Heinricha Böhmeho st. na podobné slonovinové destičce s malým Janem Křtitelem a beránkem z r. 1673 (Asche 1961, 61n, 152n, obr. 50).

Pavel Heermann, díla ztracená, nedochovaná či méně známá

N5 OPRAVA KŘÍŽE NA AUGUSTOVĚ MOSTĚ,
Pískovec. 1707. Drážďany. Augustův most.

Blíže neurčené opravy Svatého kříže, které zadala Pavlu Heermannovi městská rada. Dnes zprostředkováno literaturou (Steche – Gurlitt 1901, 430; Hofman 1909, 155; Asche 1966, 331, 342).

N6 PAVEL HEERMANN
KLESAJÍCÍ NADĚJE

Kámen. Nedatováno. Lipsko, Bosescherova zahrada

O podobě sochařského díla nemáme žádné zprávy. „die sinkende Hoffnung“ Müller 1895, 30; Asche 1961, 134, 174; Asche 1966, 311

N7 PAVEL HEERMANN,
VRÁVORAJÍCÍ ŠTĚSTÍ

Kámen. Nedochováno. Lipsko, Bosescherova zahrada

O podobě sochařského díla nemáme žádné zprávy. „das wankende Glück“ Müller 1895, 30; Asche 1961, 134, 174; Asche 1966, 311

N8 PAVEL HEERMANN,
ŠLECHTÍCÍ ZAHRADNICE

Kámen. Nedatováno. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.

„Okulierende Gärtnerin“ Hagedorn 1755; Th.-B., 234; Asche 1961, 174; Asche 1966, 311

N9 PAVEL HEERMANN,
DVĚ NAHÉ BĚŽÍCÍ ŽENY

Materiál? Před 1728. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.

O podobě sochařského díla nemáme žádné zprávy. Originálně „Zwei nackend laufende Weiber bald drei Viertel“ (Degen 1936, 66; Asche 1961, 174; Asche 1966, 311).

N10 PAVEL HEERMANN
SEDÍCÍ OBR

Materiál? Před 1728. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.

O podobě sochařského díla nemáme žádné zprávy. Originálně „Ein sitzender Riese, tragend, auf Felsen“ (Degen 1936, 66; Asche 1961, 174; Asche 1966, 311).

N11 PAVEL HEERMANN,
FLORA

Materiál? Před 1728. Drážďany. Kunstkomora.

O podobě sochařského díla nemáme žádné zprávy. Archivně je dílo doloženo v inventáři Kunstkomory a Kabinetu antiky. Socha je v inventáři zanesena jako „Flora“

pod i. č. 277 a označeno „Heermann“ (Degen 1936, 66; Asche 1961, 174; Asche 1966, 311).

N12 PAVEL HEERMANN,
ŠTĚDROST

Materiál? Před 1728. Drážďany. Kunstkomora.

O podobě sochařského díla nemáme žádné zprávy. Archivně je dílo doloženo v inventáři Kunstkomory a Kabinetu antiky. Socha je v inventáři zanesena jako „Freigebigkeit“ pod i. č. 341 a označeno „Heermann“ (Degen 1936, 66; Asche 1961, 174; Asche 1966, 311).

N13 PAVEL HEERMANN,
VINAŘKA

Materiál? Před 1728. Drážďany. Kunstkomora.

O podobě sochařského díla nemáme žádné zprávy. Archivně je dílo doloženo v inventáři Kunstkomory a Kabinetu antiky. Socha je v inventáři zanesena jako „Winzerin“ pod i. č. 342 a označeno „Heermann“ (Degen 1936, 66; Asche 1961, 174; Asche 1966, 311).

N14 PAVEL HEERMANN,
OBRAZ-BYSTA ŽENY

Kámen, mramor? Před 1728. Drážďany. Kunstkomora či Kabinet antiky.

O podobě sochařského díla nemáme žádné zprávy. Archivně je dílo doloženo v inventáři Kunstkomory a Kabinetu antiky. Socha je v inventáři zanesena jako „Frauenbild“ pod i. č. 322 a označeno „Hermann vollends verfertiget“ (Asche 1961, 174; Asche 1966, 311).

N15 PAVEL HEERMANN,
PASTÝŘ PARIS

Kámen, mramor? Před 1728. Drážďany. Kunstkomora či Kabinet antiky.

O podobě sochařského díla nemáme žádné zprávy. Archivně je dílo doloženo v inventáři Kunstkomory a Kabinetu antiky. Socha je v inventáři zanesena jako „Schä-

fer Paris“ pod i. č. 326 a označeno „Hermann vollends fertiget“ (Asche 1961, 174; Asche 1966, 311).

Pavel Heermann, mylně připsaná díla

- MP1 PIERRE DE L'ESTACHE,
HERAKLES A TELEPHOS a SELEINOS A DIONYSOS,
Mramor. 1715. Drážďany. Palác ve Velké zahradě.
Obě nadživotní sousoší jsou zanesena v Inventáři Kunstkomory a Kabinetu antiky v Drážďanech z r. 1728 pod i. č. 272 a 273 a označena „Heermann“ (Asche 1961, 173). Doba vzniku byla nejprve S. Aschem poč. 60. let 20. stol. určena mezi l. 1715 až 1725 (Asche 1961, 131n, 173, obr. 131-132). Datace vzniku byla však brzy přehodnocena okolo 1710 až 1715 (Asche 1966, 112, 308n). Mylné připsání (Heres 1986, 130n) a (Desmas 2002, 109n, obr. 2-3), (Schmidt 2005, 31). Naše literatura autorství Pavla Heermanna nezpochybnila (Preiss – Horyna – Zahradník 2000, 317; Tischerová 2006, 273).
- MP2 JOHANN CHRISTIAN KIRCHNER,
EPITAF KARCHER
Materiál? 1726. Drážďany. Leubnitz-Neuostra, evangelický kostel.
Hrobka, epitaf pro vrchního stavitelského mistra Johanna Friedricha Karchera (*8. září 1650 †9. února 1726) a jeho rodiny. Soubor pochází od Drážďanského sochaře Johanna Christiana Kirchnera (*17. srpen 1691 †28. prosinec 1732). Autorství Pavla Heermanna bylo určeno G. O. Müllerem r. 1895 (Müller 1895, 31n). Toto tvrzení bylo vyvráceno Sigfriedem Asche (Asche 1961, 174; Asche 1966, 311).
- MP3 ČTYŘI ELEMENTY a ČTYŘI ALEGORIE
Pískovec. Doba vzniku? Zámek Joachimstein.
Müller 1895, 33; Jecht, 87, 92-93
- MP4 NÁHROBEK JOACHIMA VON ZIEGLER
Materiál? Radmeritz, okolo 1720.

Joachim Sigismund von Ziegler a Klipphausen (*13. října 1660 †30. června 1734)

Degen 1936, 67; Asche 1961, 174; Asche 1966, 311

MP5 DVĚ ALEGORICKÉ BYSTY

Alabastr. Doba vzniku? Joachimstein

Degen 1936, 65-66; Asche 1961, 174; Asche 1966, 311

PŘÍLOHA PRÁCE:

Archivní listina chovaná v archivu Národního muzea v Praze Holešovicích
/s kontrolou listiny velice děkuji paní PhDr. Petře Oulíkové PhD./

- 1 Unser freundlich Dienst und was Wir liebes und gutes
vermögen zuvor Durchlechtig Hochgebohner
Fürst freundlicher lieber Vetter, Bruder
und Beratter
- 5 Wir mögen Eur. Ld. nicht bergen, Was messen wir bey
ahnlegung Unseres Neuren Lust Garthens, unter an-
anderen auch erfahrenen Bildhauer benöthiget, Statuen
und dergleichen mehr in solche Kunstgehörige Arbeit
zuferttigen. Wann Unß dann Eur. Ld. un-
- 10 terthan Jeremias Sißner von Schlackenwertd seiner
guten Wißenschafft halber hierunter Recommendi-
ret worden; Alß ersuchen Wir
Eur. Ld. hier durch freund Vetterlich, Sie wollen Uns
diesen gefallen erweisen, ermelten Sißner zuver-
- 15 statten, daß er sich alhier niederlaßen, oder doch
??liche Jahr auffhalten und zu Verferttigung 16.
Statuen, wir auch anderen Bildhauer Arbeit sich
- 1 gebrauchen laßen möge. Solche freundliche Will-
fahung werden. Wir gegen Eur. Lbd. bey für-
fallender begebenheit Zuerwiedern, nicht erman-
geln, dero Wir ohne dies zu angenehmer freundt
- 5 Vetterlicher Dienstbezeigung jederzeit willig undt
erbötig verbleiben. Geben Zu Dresden
am 21. sten May, Anno 1683.
Von Gottes Gnaden Johann Georg der Dritte,
herzog Zu Sachsen, Jülich, Clowe und Berg, des h. R. Reichs

- 10 Erzmarschall und Churfürst, Landgraf in Thüringen, Marg-
graf zu Meißen, auch Ober und Nieder Lausiz, Burg-
graf Zu Magdeburg, gefürsteter Graf Zu Henneberg
Graf Zu der Marrk Rawensberg und Barby, herr
zum Rawenstein.
- 15 E LD
Dienst et illigen? Vetter
Bruder und Beratter
- 18 Johann Georg Churfurst

Základní rozdělení umělců Jana Jiřího, Pavla a Zachariáše Heermanna

Jan Jiří (Johann Georg) Heermann *mezi 1645 až 1646 †po 1701 (nejpozději 1707), sochař, řezbář, architekt?

- Patrně na přelomu 50. a 60. let působil ve schneebberské dílně J. H. Böhmeho st.
- Po vyučení (patrně od r. 1668 či 1669) strávil 10 let v Itálii (podle dopisu drážďanské radě, z toho v l. 1673 až 1678 v Římě), kde se patrně setkal s **Balthasarem Permoserem** a **Jeanem Baptistou Matheyem**.
- Činnost v drážďanské Velké zahradě (Grosser Garten) 1679-1683, kde vytvořil Paridův soud a dvojici maskaronů? (dochováno).
- Slonovinové Ukřižování, dnes Grünes Gewölbe z r. 1682 (dochováno)
- Roku 1683 vypracoval a předložil nerealizovaný projekt Frauenkirche v Drážďanech.
- Činnost v Praze na zámku v Tróji patrně od 1683/4-1685, 1689 a 1695 (dochováno)²¹³; pro kostel sv. Václava na Malé Straně vyřezávaný rám 1689-1691/2 (ztraceno/nedochováno); pro Karlův most pískovcová Golgota z l. 1696-1697 (1707?) pro tepané Ukřižování od Wolffa Ernsta Brohna ((poškozeno/dochováno).
- Činnost ve Zhořelci (Görlitz) od r. 1685, zde vyzdobil kostel sv. Petra a Pavla výzdobu varhan (nedochováno). Jeho nejvýznamnější dílo je hlavní oltář kostela v l. 1692-1695. Dílo je signováno a datováno: „George Hermann, Architekt und Bildhauer in Dresden 1695“(dochováno).
- Práce pro Linec u Grossenheinu v letech 1695-1700-čtveřice evangelistů.
- Epitaf saského důstojníka Hanse Adama von Schöning (*1641 †1695/6) a jeho manželky z rodu von Pöllnitz (*†1698) v Dąbroszynu u Kostřína okolo 1698/1700.

Zachariáš (Zacharias) Heermann *1670 (křtěn 8.8.) †?, sochař

- Na konci 1681 v učení u strýce Jana Jiřího Heermanna (pravděpodobně byl v kontaktu s pracemi svého strýce ve Velké zahradě).

²¹³ Parková výzdoba je dochována pouze fragmentárně, bude upřesněno v textu.

- Od 1683 (1684) předpokládaná spolupráce na letohrádku Trója (přínos umělce je těžko uchopitelný, ale předpokládá se, že se mohl podílet na plastické výzdobě rozlehlé zahrady).
- Od 1685 se mohl podílet, pod strýcovým dohledem, na tvorbě pro kostel sv. Petra a sv. Pavla ve Zhořelci.
- Na Vánoce (25. 12.) 1689 mu byl udělen strýcem Janem Jiřím Heermannem výuční list.
- Po 1689 o vyučeném umělci nemáme žádných zpráv.

Pavel (Paul) Heermann *1673 (křtěn 23. 1.) †22. 7. 1732, sochař

- Patrně od r. 1684 nastoupil do učení u svého strýce Jana Jiřího Heermannna (pravděpodobně byl v kontaktu, jako starší Zachariáš, s pracemi svého strýce ve Velké zahradě).
- Od r. 1684 patrně spolupracoval u strýce na výzdobě vily Trója (střídavě od r. 1684 do pol. 90. let), mohl se podílet na méně exponovaných pracích, týkajících se zahradní výzdoby (Dochovány fragmenty), spolupráce na postavě Niké (Míru) v Tróji r. 1695 (dochováno).
- Studijní cesta do Itálie (Říma) v l. 1693 až 1700, vytvořil drobnou sošku Herkula, datována a signována k r. 1700.
- Činnost v Praze v Tróji v rozmezí l. 1700 až 1708, kde dokončil sochařskou výzdobu po svém strýci (dochováno) s alegorickými bystami ročních dob, živelů a světadílů (dochováno); čtyři bysty čtvera ročních dob a žánrový portrét neznámé dámy (dochováno).
- Okolo r. 1706-08 vytvořil Epitaf pro Günthera von Bünau (dochováno)
- Činnost pro Lipsko, čtveřice skupin Putto z r. 1712 (dochováno), Alegorie Míru na Neuemarkt (nedochováno), hlavní oltář kostela sv. Tomáše z l. 1721-24 (nedochováno), výzdoba Georgehaus z l. 1725-26 (dochovány fragmenty), Apeltova zahrada okolo r. 1725 (dochováno), dvě alegorické postavy: „upadající Naděje“ a „vrávorající Štěstí“ (ztraceno).
- Činnost pro Lommatzsch, výzdoba hlavního oltáře kostela Panny Marie v Lommatzsch skupinou apoštolů z r. 1714 (nedochováno).
- Okolo 1710-15 činnost pro Hamburk, sousoší představující Únos (dochováno)

- Okolo 1720-25 Moritzburg Venuše a Amor (dochováno)
- Činnost pro drážďanský dvůr. V roce 1714 se stal měšťanem drážďanského Nového Města. Činnost pro Zwinger mezi l. 1716-20, Paridův soud, postavy Herm, Hráč na šalmaj, Apollon, postava učence aj. (dochováno). Model jezdeckého pomníku Augusta II. Saského okolo r. 1725 (dochováno), bysta Augusta II. Saského okolo r. 1725 (dochováno), postava Venuše ve Velké zahradě v l. 1720-25 (dochováno), socha Apollona z r. 1725 (dochováno), čtveřice byst z l. 1720-28 (dochováno), postava „šlechtící zahradnice“ (nedochováno), pět statuí z r. 1728 (nedochováno), dvojice byst z r. 1728 (nedochováno).
- Nedatováno, okruh drážďanského dvora: Svatá rodina, mrznoucí žebrák, Samson se dvěma Filištínskými, Ukřižování, Adorace Ježíše Krista, Judita a Holofernus, bysta ženy

**Základní rozdělení umělců Jeremiáše, Konráda Maxe,
Jana Kašpara, Matěje, Jeremiáše? Süssnera**

Jeremiáš (Jeremias) Süssner *1653 (jaro či léto, křtěn 12. 12.) †5. 6. 1690, sochař, řezbář, architekt?

- V 60. letech patrně působil ve schneeberské dílně u J. H. Böhmeho st.
- Předpokládaná studijní cesta do Itálie, patrně po r. 1670.
- Činnost v Gross-Olbersdorf v r. 1678, epitaf z Poustevny (nedochováno).
- Činnost v Drážďanech v l. 1680-1683 (nedochováno) a v drážďanské Velké zahradě v l. 1680-1683, výzdoba hlavního sálu a socha Flóry (nedochováno-torzální stav) a výzdoba fasád 1680-1683 (dochováno-rekonstrukce).
- Alabastrová bysta pro kurfiřta Friedricha Wilhelma r. 1685 (nedochováno).
- Výzdoba zámku v Oranienburgu, velká část nyní v Charlottenburgu v Berlíně v l. 1687-1690 (dochováno částečně).
- Zakázka soch pro Křížovnický kostel sv. Františka Serafínského na Starém Městě v l. 1689/90 (dochováno).

Konrád Max (Conrad Max) Süssner *mezi l. 1655-1660? †po r. 1696, sochař, řezbář

- Patrně vyučen ve schneeberské dílně u J. H. Böhmeho st. a nelze vyloučit dodatečné vyučení s vlivem staršího současníka J. J. Heermanna.
- Činnost ve Velké Zahradě r. 1683 (dochováno).
- Činnost v Drážďanech, plastická výzdoba rezidenčního zámku v r. 1682 (nedochováno-rekonstrukce původních soch), socha Viktorie na Jüdenhof v r. 1683 (dochováno).
- Činnost v Drážďanech, epitaf pro O. ze Schönbergu, původně v kostele sv. Sofie v l. 1688-1690 (dochováno)
- Dohotovení zakázky soch pro Křížovnický kostel sv. Františka Serafínského na Starém Městě v l. 1689/90 (dochováno).
- Činnost v Torgau v Sasku, epitaf z r. 1696 (dochováno).

Jan Kašpar (Johann Caspar) Süßner *? †?, sochař, architekt?, grotiér?

- Činnost v Ostrově nad Ohří, Bílý dvůr, Palác prince, se zahradami francouzského typu v l. 1693/94-1696 (nevíme jakou část).
- Činnost v klášteře v Teplé. Sochy Immaculata?, bl. Hroznata?, Kristus Trpitel (Ecce Homo)? a Juda Tadeáš? z r. 1704 (dochováno).

Matěj (Matthes) Süßner *? †?, sochař, grotiér?, architekt?

- Činnost v Ostrově nad Ohří, Bílý dvůr, Palác prince, se zahradami francouzského typu v l. 1693-1696 (nevíme jakou část).
- Okolo 1702 s Ferdinandem Bienere z Ostrova nad Ohří, příbuzného Franze Bienera (Bühner), odcházejí do Gery.
- Činnost v bádenském zámku Favoritan, zde se měl podílet na mozaikové výzdobě zdí a na zhotovení menších soch v r. 1713.

Jeremiáš Süßner? *? †?, architekt?

- Činnost na zámku v Zákupech v l. 1680/83-1690.
- Domnělá činnost v Ostrově nad Ohří, Bílý dvůr, Palác Prince, se zahradami francouzského typu (nevíme jakou část)

SEZNAM LITERATURY

Asche 1966;

ASCHE Sigfried: Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers,
Frankfurt am Main 1966

Asche 1961;

ASCHE Sigfried: Drei Bildhauerfamilien an der Elbe, Wien-Wiesbaden 1961

Bachman 1964;

BACHMANN Erich: Barock in Böhmen, München 1964

Balšánek 1893-1894;

BALŠÁNEK Antonín: Zámek Troja. Světozor XXVIII, 1893 – 1894, č. 2, 24. listopadu
1893, s. 22

Birnbaumová 1927;

BIRNBAUMOVÁ Alžběta: K dějinám zámku „Troja“ u Prahy, in: PA XXXV za 1926 a
1927, 1927

Birnbaumová 1929;

BIRNBAUMOVÁ Alžběta: Stavební účty zámku Troja u Prahy, Praha 1929

Blažíček 1967;

BLAŽÍČEK Oldřich J.: Barockkunst in Böhmen, Praha 1967

Blažíček 1989;

BLAŽÍČEK Oldřich, J.: Barokní sochařství 17. století v Čechách, in: Dějiny českého vý-
tvarného umění II/1, DVORSKÝ Jiří / BLAŽÍČEK Oldřich, J. (ed.), 292-313

Blažíček 1968;

BLAŽÍČEK Oldřich J.: Baroque art in Bohemia, Praha 1968

Blažíček 1976;

BLAŽÍČEK Oldřich J.: Ferdinand Brokof, Praha 1976

Blažíček 1967;

BLAŽÍČEK Oldřich J.: Gianlorenzo Bernini, Praha 1967

Blažíček 1939;

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

Blažíček 1940;

- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Matěj Václav Jäckel, Praha 1940
- Blažíček 1956;
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Obrazárny státních zámků, Praha 1956
- Blažíček;
- BLAŽÍČEK Oldřich, J.: Plastika v pražských historických zahradách, in: Staletá Praha. Pražské zahrady a parky. Archeologické výzkumy, Buřival Zdislav, 167-174
- Blažíček 1972;
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Prag und Wien im Spiegel der Barockplastik, Prag 1972
- Blažíček 1958a;
- BLAŽÍČEK Oldřich J.: Praha v barokové plastice, Praha 1958
- Blažíček 1977;
- BLAŽÍČEK Oldřich, J.: Skulptur, in: Aussteluingkatalog, Essen 1977, s. 35-42
- Blažíček 1958b;
- BLAŽÍČEK Oldřich, J.: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958
- Blažíček 1971;
- BLAŽÍČEK Oldřich, J.: Umění baroku v Čechách, Praha 1971
- Blažíček 1937;
- BLAŽÍČEK Oldřich, J. – HUSA Václav: Materiálie k dějinám barokního výtvarnictví v Čechách, in: RKPPDU za 1936, 1937
- Blažíček – Preiss – Hejdová 1966;
- BLAŽÍČEK Oldřich, J. – PREISS Pavel – HEJDOVÁ Dagmar: L'Arte del Barocco in Boemia, Mailand 1966
- Blažíček – Preiss – Hejdová 1973;
- BLAŽÍČEK Oldřich, J. – PREISS Pavel – HEJDOVÁ Dagmar a kol.: Barok v Čechách: Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století: Katalog expozice ve státního zámku Karlova koruna v Chlumci nad Cidlinou, Praha 1973
- Blažíček – Preiss – Hejdová 1977;
- BLAŽÍČEK Oldřich, J. – PREISS Pavel – HEJDOVÁ Dagmar: Kunst des Barock in Böhmen, Recklinghausen 1977
- Boeck 1938a;
- BOECK Wilhelm: Oranienburg. Geschichte eines Preussischen Königsschlusses, Berlin 1938

Boeck 1938b;

BOECK Wilhelm: Balthasar Permoser. Der Bildhauer des Deutschen Barock, in: Heimbücher der Kunst, hg. Von Fr. Winkler, Bd. 3, Burg/Magdeburg 1938

Daenhardt – Kotrbová 1966;

DAENHARDT Artur: Zwinger: památka drážďanského baroka, přeložila Marie Kotrbová, Lipsko 1966

Degen 1936;

DEGEN Kurt: Werke des Barockbildhauers Paul Heermann in der Oberlausitz, Dresden 1936

Desmas 2002;

DESMAS Anne-Lise: Pierre de L'Estache (1688 ca. – 1774). Un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificas, in: Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome 1, 2002

Dlabacž 1815;

DLABACŽ Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstler Lexicon für Böhmen 1, Prag 1815

Drobná 1949;

DROBNÁ Zoroslava: Karlův most, in: PNU – III, 1949

Ederer 2004;

EDERER Antonín – UXA Jan: Pražské kašny a fontány, Praha 2004

Ermisch 1926;

ERMISCH Hubert Georg: Zwinger-Führer. Mit einem Vorwort von Cornelius Gurlitt, Dresden 1926

Ermisch 1928;

ERMISCH Hubert Georg: Der Zwinger im Wandel der Zeiten, in: Zeitschrift für Denkmalpflege III, 1/2, 1928, 60

Ermisch 1931;

ERMISCH Hubert Georg: Der Zwinger im Wandel der Zeiten, in: Geschichtliche Wanderfahrten, Heft 7/8, 41

Ermisch – Rocholl 1953;

ERMISCH Hubert Georg: Der Dresdner Zwinger. Eingeleitet und im Text bearbeitet von Otto Heinz Rocholl, Dresden 1953

Fosco 1997;

FOSCO Peter: Summary Catalogue of European Sculpture in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1997

Gnirs 1996;

GNIRS Anna: Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmälern in den Bezirken Tepl und Marienbad, München 1996

Gnirs 1932;

GNIRS Anton: Lexikon Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmälern in den Bezirken Tepl und Marienbad, Augsburg 1932

Hentschel 1966;

HENTSCHEL Walter: Dresden Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts, Weimar 1966

Hentschel 1973;

HENTSCHEL Walter: Schriften zur Kunstgeschichte. Denkmäler sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges, Berlin 1973

Herain 1908;

HERAIN Jan: Karlův most v Praze, Praha 1908

Herain 1909;

HERAIN Jan: Zámek Troja u Prahy. ČSPSČ XVII, 1909

Heres 1986;

HERES Gerald: Herakles mit dem Telephosknaben. Eine von August dem Starken erworbene Antikenkopie, in: Dresdner Kunstblätter 30, 1986, č. 5

Hofman 1908;

HOFMAN Ješek: Doplnky k soupisu památek historických a uměleckých v království českém, in: ČSPSČ XVI, 1908

Hofman 1909;

HOFMAN Ješek: K dějinám stavby zámku trojského, in: ČSPSČ XVI, 1909

Hladík 2001;

HLADÍK Tomáš: Umění, kultura a společnost v 17. a 18. stol., in: Sláva barokní Čechie, VLNAS Vít (ed.)

Hlinomaz 2003;

HLINOMAZ Milan: Klášter premonstrátů Teplá. Přehled dějin duchovního fenomenu Tepelska. SOA Karlovy Vary 2003

Hofman 1909;

HOFMAN Ješek: K dějinám stavby zámku Trojského, in: ČSPSČ XVII, 1909

Hofman 1908;

HOFMAN Ješek: Zámek Troja u Prahy. Doplnky k soupisu památek historických a uměleckých v království Českém, in: ČSPSČ XVI, 1908

Holzhausen 1937;

HOLZHAUSEN Walter: Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Führer durch seine Geschichte und seine Sammlungen, Dresden 1937

Horyna 1990;

HORYNA Mojmír: Areál zámku v Praze-Tróji, in: Architektura, č. 2/1990

Horyna 1973;

HORYNA Mojmír: Barokní plastika ve sbírkách hlavního města Prahy. Praha 1973

Horyna – Neubert 2000;

HORYNA Mojmír – NEUBERT Karel: Zámek Trója u Prahy. Stručná historie. Praha a Litomyšl 2000

Hrubešová 2001;

HRUBEŠOVÁ Eva: Výzdoba schodiště Trojského zámku, in: Večerník Praha, sobota 7. července 2001, ročník XI/156, příloha Víkend, 27. týden 2001. s. V.

Hughes – Ranfft 1987;

HUGHES Anthony – RANFFT Erich: Sculpture and its Reproductions, London 1987

Janda;

JANDA Vratislav: Zwinger. Státní umělecké sbírky v Drážďanech, Drážďany nedatováno

Klíma Adolf Jaroslav 1874;

KLÍMA Adolf Jaroslav: Zámek Troja, in: Světozor VIII, 1874, č. 27, 3. července

Korecký 1948;

KORECKÝ Miroslav: Jiří a Pavel Heermanové, Praha 1948

Kreuchauff 1768;

KREUCHAUFF Franz Wilhelm: Historische Erklärung der Gemälde welche Herr Gottfried Winkler in Leipzig gesammelt, Leipzig 1768

Kreuchauff 1776;

KREUCHAUFF Franz Wilhelm: Nachricht von Richters Portrait, Leben und Kunst-
sammlung, in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste,
18, 1776, č. 2, s. 303-322

Leonhardi 1799;

LEONHARDI FriedrichGottlob: Geschichte und Beschreibung der Kreis- und Han-
delsstadt Leipzig nebst umliegender Gegend, Leipzig 1799

Löffler 1955;

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

Löffler 1957;

LÖFFLER Fritz: Der Zwinger, ein Denkmal des Dresdner Barock, Dresden 1957

Löffler 1984⁷;

LÖFFLER Fritz: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, Leipzig 1984⁷

Löffler 1976;

LÖFFLER Fritz: Der Zwinger in Dresden, Leipzig 1976

Löffler 2006¹⁶;

LÖFFLER Fritz: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, Leipzig 2006¹⁶

Macek 1996;

MACEK Petr – ZÁHRADNÍK Pavel, Zámecký areál v Zákupcech, in: Průzkumy památek
II/1996, 1996

Lutsch 1886-1903;

LUTSCH Hans: Verzeichniss der Kunstdenkmaler der Provinz Schlesien I-III, Breslau
1886-1903

Mašín 1988;

MAŠÍN Jiří a kol.: Staré evropské umění. Sbírky Národní galerie v Praze, Šternberský
palác, Praha 1988

Menzhausen 1991;

MENZHAUSEN Joachim: Grünes Göwelbe, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunst-
sammlungen Dresden 1991, s. 115-120

Michalski 1927;

MICHALSKI Ernst: Balthasar Permoser, Frankfurt am Main 1927

Morper 1927;

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

Neumann 1969;

NEUMANN Jaromír: Barock in Böhmen, Prag 1969

Neumann 1974;

NEUMANN Jaromír: Český barok, Praha 1974²

Neumann 1975;

NEUMANN Jaromír: Heerman Jan Jiří (Heermann), in Encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1975, POCHE Emanuel (ed.), 155

Pevsner 1928;

PEVSNER Nicolaus: ZLeipziger Barock. Die Baukunst der Barockzeit in Leipzig, Dresden 1928

Pacáková 1999;

PACÁKOVÁ-HOŠŤÁLKOVÁ a kol.: Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, Praha 1999

Poche 1977;

POCHE Emanuel: Umělecké památky Čech K/O, Praha 1977

Poche 1982;

POCHE Emanuel: Umělecké památky Čech T/Ž, Praha 1982

Podlaha – Šittler 1901;

PODLAHA Antonín – ŠITTLER Eduard: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém. Od pravěku do počátku XIX století. Díl XV. Politický okres Karlínský, Praha 1901

Polák 1938;

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

Preiss – Horyna – Zahradník 2000;

PREISS Pavel – HORYNA Mojmir – ZAHRADNÍK Pavel: Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba, Praha a Litomyšl 2000

Sádlo 1936;

SÁDLO Vojtěch: Kostel sv. Františka u Křížovníků na Starém městě Pražském, in: RKP-PDU za 1934, 1935

Sádlo 1941;

SÁDLO Vojtěch: Kostel sv. Františka u křížovníků v Praze, in: PNU – XXIX, 1941

Seelig 1977;

SEELIG Lorenz: Das Bildnis in der Barockplastik in Norddeutschland, in: Barockplastik in Norddeutschland, herausgegeben von Jörg Rasmussen, Ausstellungskatalog Hamburg, Mainz 1977

Schafer – Fusco 1987;

SCHAFER Scott – FUSCO Peter: European Painting and Sculpture in Los Angeles Contry Museum of Art. An Illustrated Summary Catalogue, Los Angeles 1987

Schaller 1788;

SCHALLER Jaroslaus: Topographie des Königreichs Böhmen 10. Kauržimer Kreis. Prag - Wien 1877

Scherer 1931;

SCHERER Christian: Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung. Katalog der Elfenbeinbildwerke des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig. Leipzig 1931

Schmidt 1997;

SCHMIDT Eike: Paul Heermann's toren Samson en tweed Filistijnen naar Michelangelo, in: Bulletin van het Rijksmuseum 45, 1997, s. 135-151

Schmidt 2005;

SCHMIDT Eike: Paul Heermann (1673-1732): Meister der Barockskulptur in Böhmen und Sachsen; neue Aspekte seines Schaffens. Mnichov 2005

Schottky 1832;

SCHOTTKY Julius Max: Prag, wie es war und wie es ist. II. Prag 1832

Smetáčková 1968;

SMETÁČKOVÁ Helena: Zahradní schodiště vily v Tróji v Praze a jeho výzdoba, in: Umění XVI, 1968

Sommer 1845;

SOMMER Johann Gottfried: Das Königreich Böhmen 13. Rakonitzer Kreis. Prag 1845

Sponsel 1924;

SPONSEL Jean-Luis: Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden, Dresden 1924

Steche – Gurlitt 1882-1923;

STECHE Richard – GURLITT Cornelius: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Bd. 1-41. Dresden, Meinhold 1880-1923

Syndram – Kappel – Weinhold 2007;

SYNDRAM Dirk – KAPPEL Jutta – WEINHOLD Ulrike: Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer, Dresden 2007

Syndram 2004;

SYNDRAM Dirk: Schatzkunst der Renaissance und des Barock. Das Grüne Gewölbe zu Dresden, Dresden 2004

Štech 1959;

ŠTECH Vilém, Václav: Die Barockskulptur in Böhmen, Prag 1959

Štech 1938-1939;

ŠTECH Vilém, Václav: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-1939

Štech 1935;

ŠTECH Vilém, Václav: Sochaři pražského baroku, Praha 1935

Tischerová 2006a;

TISCHEROVÁ Jana: Heermann, in Nová encyklopedie českého výtvarného umění, dodatky. HOROVÁ Anděla (ed.), 272-273

Tischerová 2006b;

TISCHEROVÁ Jana: Süßner, in Nová encyklopedie českého výtvarného umění, dodatky. HOROVÁ Anděla (ed.), 733-734

Toman 1947;

TOMAN Prokop: Nový slovník Československých výtvarných umělců 1, A/K, Praha 1947

Toman 1950;

TOMAN Prokop: Nový slovník Československých výtvarných umělců 2, L/Ž, Praha 1950

Uhle 1937;

UHLE Ernst: in: Mitteilungen des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz, XXVI

Ulli – Menzhausen 1986;

ULLI Arnold – MENZHAUSEN Joachim: Grünes Gewölbe, Dresden 1986

Vančura 1994;

VANČURA Václav: Jeroným Kohl, in: Umění XLII č. 2, 1994

Viček 2004;

- VLČEK Pavel: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004
- Vleček 1994;
VLČEK Pavel: Encyklopedie českých zámků, Praha 1994
- Vlček 1997;
VLČEK Pavel: Encyklopedie českých zámků, Praha 1997
- Vlček 1985;
VLČEK Pavel: Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku [IV]. Západní Čechy, Praha 1985
- Vlček 1999;
VLČEK Pavel: Ilustrovaná encyklopedie českých zámků, Praha 1999
- Vlček 1996;
VLČEK Pavel: Umělecké památky Prahy, Staré město/Josefov, Praha 1996
- Vlnas 2005;
VLNAS Vít – ROUSOVÁ Andrea – HLADÍK Tomáš: Umění manýrismu a baroka v Čechách, Praha 2005
- Th.-B.;
VOLLMERS Hans: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike zur Gegenwart. Band XVI, München 1992
- Votočka 1988;
VOTOČKA Otakar – SLAVÍČEK Lubomír: Staré české umění. Sbírký Národní galerie v Praze, Jiřský klášter. Praha 1988
- Werner 1999;
WERNER Winfried: Das Palais im Großen Garten zu Dresden, in Große Baudenkmäler, Heft 532, Regensburg 1999
- Wachsmanová 1946;
WACHSMANOVÁ Viktorie: Život a dílo Abraháma Leuthnera, in: Památky archeologické XXXXII, 1946
- Wustmann 1885;
WUSTMANN Gustav: Aus Leipzigs Vergangenheit, Leipzig 1885
- Zuman 1939;

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

VKL 1977;

Heim Gallery, Aspects of Frensch Academic Art 1680-1780. Exhibition catalogue London 1977

Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných znalostí. XI. díl, Praha 1897

<http://www.cokdyvpraze.cz/modules.php?name=Insertion&file=stories&sid=168>, vyhledáno 21. 10. 2007

SEZNAM PRAMENŮ-Heermannové

- Spor Jiřího Heermanna. Nová manipulace, in: Národní archiv Praha. Sign. P1-11 V 4/3. Karton č. 549

SEZNAM PRAMENŮ-Süssnerové

- Popisy, smlouvy s umělci a řemeslníky, nákresy. Řád křížovníků s červenou hvězdou, in: Národní archiv Praha. Sign. VI/7. Poř. č. 68. Karton 176.
- Topografická sbírka F. Ostrov-Schlackenwerth, in: Národní muzeum. F-144; F215

SEZNAM VYOBRAZENÍ

- 1a Jan Jiří Heermann, Drážďany, Paridův soud, Venuše s malým Amorkem, mezi 1679 až 1683. Foto: autor.
- 2a Jan Jiří Heermann, Drážďany, Paridův soud, Paris, mezi 1679 až 1683. Foto: autor.
- 3a Jan Jiří Heermann, Drážďany, Paridův soud, Pallas Athéna, mezi 1679 až 1683. Foto: autor.
- 4a Jan Jiří Heermann, Drážďany, Paridův soud, Héra, mezi 1679 až 1683. Foto: autor.
- 5a Jan Jiří Heermann, Drážďany, Dvojice maskaronů, mezi 1679 až 1683. Foto: autor.
- 5b Jan Jiří Heermann, Drážďany, Dvojice maskaronů, mezi 1679 až 1683. Foto: autor.
- 7a Jan Jiří Heermann, Praha, Titán (značeno 1685), mezi 1683 až 1685. Foto: autor.
- 8a Jan Jiří Heermann, Praha, Titán (sign. G. Heerman), mezi 1683 až 1685. Foto: autor.
- 9a Jan Jiří Heermann, Praha, Poražení Titáni, mezi 1683 až 1685. Foto: autor.
- 10a Jan Jiří Heermann, Pavel Heermann a Zachariáš Heermann?, Praha, Postavy panen a delfínů na hlavní fontáně, mezi 1683 až 1685. Foto: František Ptáček.
- 10b Jan Jiří Heermann, Pavel Heermann a Zachariáš Heermann?, Praha, Postavy panen a delfínů na hlavní fontáně, mezi 1683 až 1685. Foto: František Ptáček.
- 10c Jan Jiří Heermann, Pavel Heermann a Zachariáš Heermann?, Praha, Postavy panen a delfínů na hlavní fontáně, mezi 1683 až 1685. Foto: František Ptáček.
- 10č Jan Jiří Heermann, Pavel Heermann a Zachariáš Heermann?, Praha, Postavy panen a delfínů na hlavní fontáně, mezi 1683 až 1685. Foto: František Ptáček.
- 10d Jan Jiří Heermann, Pavel Heermann a Zachariáš Heermann?, Praha, Postavy panen a delfínů na hlavní fontáně, mezi 1683 až 1685. Foto: František Ptáček.
- 11a Jan Jiří Heermann, Praha, Jupiter, okolo 1689/1690. Foto: František Ptáček.
- 11b Jan Jiří Heermann, Praha, Jupiter, okolo 1689/1690. Foto: Helga Glaßner.
- 12a Jan Jiří Heermann, Praha, Pallas Athéna, okolo 1689/1690. Foto: František Ptáček.
- 13a Jan Jiří Heermann, Praha, Kronos (Saturnus), okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 13b Jan Jiří Heermann, Praha, Kronos (Saturnus), okolo 1690. Foto: Helga Glaßner.
- 14a Jan Jiří Heermann, Praha, Dionýsos, okolo 1690. Foto: Helga Glaßner.
- 15a Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, havran či sup a lyra, okolo 1690. Foto: František Ptáček.

- 15b Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, kovadlina s kladivem, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15c Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, kočka či liška, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15č Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, sova, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15d Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, syrinx – Panova flétna, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15ď Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, hlava kozy, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15e Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, mořská panna, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15f Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, delfíni – potrestaní piráti, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15g Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, páv, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15h Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, hlava sovy vyhlížející z úkrytu, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15ch Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, sojka či holubice a caduceus, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15i Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, volská hlava, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15j Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, delfín či dráček, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15k Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, Triton troubící na roh, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15l Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, delfíni – potrestaní piráti, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15m Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, blesky u Jupitera, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15n Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, tvář, blesky a mraky u Marse, okolo 1690. Foto: František Ptáček.

- 15o Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, ještěrka s hadem u Neptuna, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15p Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, netopýr u Saturna, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15q Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, krab (?) u Herkula, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15r Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, (snad) hlava Lachesis u Diany, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15ř Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, věnec u Pallas Athény, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15s Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, Noh u Apollóna, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15š Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, rak či škorpión u Merkura, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15t Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, žába s hadem u Prométhea, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15ť Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, hlemýžď u Vulkána, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 15u Jan Jiří Heermann, Praha, Reliéfní výzdoba schodiště, hvězda u Cerés, okolo 1690. Foto: František Ptáček.
- 16a Jan Jiří Heermann či Pavel Heermann?, Praha, Hlava hřebce, asi 1692. Foto: František Ptáček.
- 17a Jan Jiří Heermann, Zhořelec, Oltář kostela sv. Petra a sv. Pavla, mezi 1692 až 1695. Foto: Erich Kirsten.
- 17b Jan Jiří Heermann, Zhořelec, Oltář kostela sv. Petra a sv. Pavla, Hlavy cherubů, mezi 1692 až 1695. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 18a Jan Jiří Heermann, Zhořelec, Anděl, mezi 1692 až 1695. Foto: Erich Kirsten.
- 19a Jan Jiří Heermann, Zhořelec, Anděl, mezi 1692 až 1695. Foto: Erich Kirsten.
- 20a Jan Jiří Heermann, Zhořelec, Caritas, mezi 1692 až 1695. Foto: Wolff, Görlitz.
- 20b Jan Jiří Heermann, Zhořelec, Caritas, mezi 1692 až 1695. Foto: Wolff, Görlitz.
- 21a Jan Jiří Heermann, Praha, Niké (Mír), 1695. Foto: František Ptáček.

- 22a Jan Jiří Heermann, Praha, Golgota na Krucifixu na Karlově mostu (sign. GH), patrně 1696-1697 (až 1707). Foto: autor.
- 23a Jan Jiří Heermann, Linec u Grossenheinu, Evangelista Marek, mezi 1695 až 1700. Foto: Drážďany fototéka.
- 24a Jan Jiří Heermann, Dąbroszyn u Kostřína, Epitaf Hanse Adama von Schöning, Okolo 1698 až 1700. Foto: F. Wassmuth.
- N2a Jan Jiří Heermann, Praha, Vyřezávaný rám obrazu, mezi 1689 až 1692. Foto: autor.
- 25a Jeremiáš Süssner, Groß-Olbersdorf, Erbovní epitaf z Poustevny, Okolo 1678. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 26a Jeremiáš Süssner, Drážďany, Alegorie Jara, Mezi 1680 až 1683. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 27a Jeremiáš Süssner, Drážďany, Alegorie Léta, Mezi 1680 až 1683. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 28a Jeremiáš Süssner, Drážďany, Alegorie Podzimu, Mezi 1680 až 1683. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 29a Jeremiáš Süssner, Drážďany, Alegorie Zimy, Mezi 1680 až 1683. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 30a Jeremiáš Süssner, Drážďany, Ženské bysty, Mezi 1680 až 1683. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 30b Jeremiáš Süssner, Drážďany, Ženské bysty, Mezi 1680 až 1683. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 31a Jeremiáš Süssner, Drážďany, Flóra, Mezi 1680 až 1683. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 32a Jeremiáš Süssner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř císařoven, Otto (Otho?), okolo 1683. Foto: autor.
- 32b Jeremiáš Süssner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř císařoven, Domitianus, okolo 1683. Foto: autor.
- 32c Jeremiáš Süssner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř císařoven, Titus, okolo 1683. Foto: autor.
- 32č Jeremiáš Süssner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř císařoven, Galba, okolo 1683. Foto: autor.

- 32d Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Tiberius, okolo 1683. Foto: autor.
- 32e Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Videllius, okolo 1683. Foto: autor.
- 32f Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Julius Caesar, okolo 1683. Foto: autor.
- 32g Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Claudius, okolo 1683. Foto: autor.
- 32h Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Nero, okolo 1683. Foto: autor.
- 32ch Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Augustus, okolo 1683. Foto: autor.
- 32i Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Caligula, okolo 1683. Foto: autor.
- 32j Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Vespasianus, okolo 1683. Foto: autor.
- 32k Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Císařovna 1, okolo 1683. Foto: autor.
- 32l Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Císařovna 2, okolo 1683. Foto: autor.
- 32m Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Císařovna 3, okolo 1683. Foto: autor.
- 32n Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysty dvanácti Caesarů a čtyř Císařoven, Císařovna 4, okolo 1683. Foto: autor.
- 33a Jeremiáš Süßner, Drážďany, Bysta římského císaře, okolo 1683. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 34a Jeremiáš Süßner, Charlottenburg, Alegorie s věncem růží (Flóra), mezi 1687 až 1690. Foto: Berlín, někdejší státní muzeum Charlottenburg.
- 35a Jeremiáš Süßner, Charlottenburg, Alegorie s košíkem ovoce (Pomona), mezi 1687 až 1690. Foto: Berlín, někdejší státní muzeum Charlottenburg.
- 36a Jeremiáš Süßner, Charlottenburg, Bysta císaře, mezi 1687 až 1690. Foto: Berlín, někdejší státní obrazová sbírka.

- 37a Jeremiáš Süßner, Charlottenburg, Bysta císařovny, mezi 1687 až 1690. Foto: Berlín, někdejší státní obrazová sbírka.
- 38a Jeremiáš Süßner, Oranienburg, Atika zámku se čtveřicí alegorických postav ročních dob, mezi 1687 až 1690. Foto: .
- 38b Jeremiáš Süßner, Oranienburg, Alegorie Léta, mezi 1687 až 1690. Foto: někdejší Berlín-východ, Institut pro památkovou péči.
- 38c Jeremiáš Süßner, Oranienburg, Alegorie Podzimu, mezi 1687 až 1690. Foto: někdejší Berlín-východ, Institut pro památkovou péči.
- 38d Jeremiáš Süßner, Oranienburg, Dvojice ležících postav na vstupní bráně, mezi 1687 až 1690. Foto: Claus Grönwald.
- 39a Jeremiáš Süßner, Praha, sv. Anna s Pannou Marií, mezi 1689 až 1690. Foto: Helga Glaßner.
- 40a Jeremiáš Süßner, Praha, sv. Jáchym, mezi 1689 až 1690. Foto: Helga Glaßner.
- 41a Jeremiáš Süßner, Praha, sv. Barbora, (okolo 1682) mezi 1689 až 1690. Foto: Helga Glaßner.
- 42a Konrád Max Süßner, Drážďany, Atika, mezi 1680 až 1683. Foto: autor.
- 43a Konrád Max Süßner, Drážďany, Výzdoba vstupní brány, 1682. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 44a Konrád Max Süßner, Drážďany, Herkules, 1682. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 44b Konrád Max Süßner, Drážďany, Herkules, 1682. Foto: autor.
- 45a Konrád Max Süßner, Drážďany, Pallas Athéna, 1682. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 45b Konrád Max Süßner, Drážďany, Pallas Athéna, 1682. Foto: autor.
- 46a Konrád Max Süßner, Drážďany, Viktorie, 1683. Foto: Drážďany fototéka.
- 46b Konrád Max Süßner, Drážďany, Viktorie, 1683. Foto: Drážďany fototéka.
- 46c Konrád Max Süßner, Drážďany, Viktorie, 1683. Foto: autor.
- 47a Konrád Max Süßner, Drážďany, Epitaf Ondřeje ze Schönbergu, mezi 1688 až 1690. Foto: Drážďany fototéka.
- 48a Konrád Max Süßner, Praha, sv. Martin se žebrákem, mezi 1689 až 1690. Foto: Helga Glaßner.

- 49a Konrád Max Süssner, Praha, sv. Jiří zabíjející draka, mezi 1689 až 1690. Foto: Helga Glaßner.
- 50a Konrád Max Süssner, Praha, sv. Kateřina, mezi 1689 až 1690. Foto: Helga Glaßner.
- 51a Konrád Max Süssner, dříve Mügelin poblíž Torgau, Epitaf Georga Dietricha z Wolframsdorfu, po 1696. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 52a Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, dílna?, Drážďany, Venuše a Adonis, mezi 1680 až 1690. Foto: autor.
- 52b Jeremiáš a Konrád Max Süssnerové, dílna?, Drážďany, Meleager a Atalanta, mezi 1680 až 1690. Foto: autor.
- 54a Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54b Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54c Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54d Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54f Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54g Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54h Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54ch Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54i Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54j Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54k Jeremiáš Süssner, Jan Kašpar Süssner?, Matěj Süssner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.

- 54l Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54m Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54n Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54o Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54p Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54q Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54r Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54ř Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54s Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54š Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54t Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54u Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54v Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54w Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54y Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54z Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.

- 54ž Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54aa Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 54ab Jeremiáš Süßner, Jan Kašpar Süßner?, Matěj Süßner?, Zákupy, Plastická výzdoba Karyatid, mezi 1680/1683 až 1690. Foto: autor.
- 55a Jan Kašpar Süßner?, Teplá, bl. Hroznata, 1704. Foto: Anton Gnirs.
- 55b Jan Kašpar Süßner?, Teplá, bl. Hroznata, 1704. Foto: Jiří Martínek.
- 55c Jan Kašpar Süßner?, Teplá, bl. Hroznata, 1704. Foto: Jiří Martínek.
- 55č Jan Kašpar Süßner?, Teplá, bl. Hroznata, 1704. Foto: autor.
- 56a Jan Kašpar Süßner?, Teplá, Immaculata, 1704. Foto: Anton Gnirs.
- 56b Jan Kašpar Süßner?, Teplá, Immaculata, 1704. Foto: Jiří Martínek.
- 56c Jan Kašpar Süßner?, Teplá, Immaculata, 1704. Foto: Jiří Martínek.
- 57a Jan Kašpar Süßner?, Teplá, Ecce Homo (Kristus Trpitel), 1704. Foto: autor.
- 58a Jan Kašpar Süßner?, Teplá, sv. Juda Tadeáš, 1704. Foto: Anton Gnirs.
- 58b Jan Kašpar Süßner?, Teplá, sv. Juda Tadeáš, 1704. Foto: autor.
- 59a Pavel Heermann, Drážďany, Postavy ze Zlatého kávového náčiní, mezi 1697 až 1701. Foto: Státní umělecké sbírky v Drážďanech.
- 60a Pavel Heermann, Lipsko, Herkules, 1700. Foto: Lipsko, Umělecko průmyslové muzeum.
- 61a Pavel Heermann, Amsterdam, Samson v boji s dvěma filistínskými, okolo?. Foto: Rijksmuseum v Amsterdamu.
- 62a Pavel Heermann, Praha, Herkules, okolo 1700. Foto: autor.
- 62b Pavel Heermann, Praha, Herkules, okolo 1700. Foto: autor.
- 63a Pavel Heermann, Lipsko, sv. Jeroným, okolo 1700. Foto: Ernst Michalski.
- 63b Pavel Heermann, Lipsko, sv. Jeroným, okolo 1700. Foto: Ernst Michalski.
- 64c Pavel Heermann, Lipsko, sv. Jeroným, okolo 1700. Foto: Ernst Michalski.
- 66a Pavel Heermann, Lipsko, Zima, okolo 1700 až 1710. Foto: Ernst Michalski.
- 65a Pavel Heermann, Los Angeles (okruh Drážďan), Zima, okolo 1700 (až 1728 až 1732). Foto: Los Angeles J. Paul Getty Museum.
- 66a Pavel Heermann, Londýn, Ukřižování, detail, poč. 18. stol. Foto: Brian J. McMorrow.
- 67a Pavel Heermann, Praha, Ceres (Demeter), okolo 1700. Foto: František Ptáček.

- 68a Pavel Heermann, Praha, Diana (Artemis), okolo 1700. Foto: František Ptáček.
- 69a Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Asie, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69b Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Afrika, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69c Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Večer, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69č Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Voda, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69d Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Země, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69ď Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Ráno, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69e Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Amerika, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69f Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Evropa, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69g Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Poledne, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69h Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Oheň, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69ch Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Vzduch, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 69i Pavel Heermann, Praha, Soubor dvanácti byst personifikující denní doby, světadíly a živly, Noc, (od 1700) do 1708. Foto: František Ptáček.
- 70a Pavel Heermann, Praha, Alegorie Jara, (od 1700) do 1708. Foto: Národní galerie v Praze.
- 71a Pavel Heermann, Praha, Alegorie Léta, (od 1700) do 1708. Foto: Národní galerie v Praze.
- 72a Pavel Heermann, Praha, Alegorie Podzimu, (od 1700) do 1708. Foto: Národní galerie v Praze.

- 73a Pavel Heermann, Praha, Alegorie Zimy, (od 1700) do 1708. Foto: Národní galerie v Praze.
- 74a Pavel Heermann, Praha, Žánrový portrét (Bysta neznámé ženy), do 1708. Foto: Karel Neubeth.
- 75a Pavel Heermann, Praha, Vulkán (Héfaistos), 1703. Foto: František Ptáček.
- 76a Pavel Heermann, Praha, Prométheus (Ókeanos?), 1703. Foto: František Ptáček.
- 77a Pavel Heermann, Praha, Merkur (Hermés), 1703. Foto: František Ptáček.
- 78a Pavel Heermann, Praha, Apollon, 1703. Foto: František Ptáček.
- 79a Pavel Heermann, Praha, Herkules (Herakles), 1703. Foto: František Ptáček.
- 80a Pavel Heermann, Praha, Saturn (Hádés/Plutón), 1703. Foto: František Ptáček.
- 81a Pavel Heermann, Praha, Neptun (Poseidon), 1703. Foto: František Ptáček.
- 82a Pavel Heermann, Praha, Mars (Arés), 1703. Foto: František Ptáček.
- 83a Pavel Heermann?, Drážďany, Venuše a Putto, okolo 1705 až 1710. Foto: Drážďany fototéka.
- 84a Pavel Heermann, Meineweh, Epitaf pro Güntera von Büнау, okolo 1706 až 1708. Foto: Sigfried Asche.
- 85a Pavel Heermann, Drážďany, Pan, okolo 1710. Foto: Drážďany fototéka.
- 85b Pavel Heermann, Drážďany, Satyr, okolo 1710. Foto: Drážďany fototéka.
- 86a Pavel Heermann, Drážďany, Osm medailonů, dvě bysty a ornamentální výzdoba, okolo 1710 až 1712. Foto: Drážďany fototéka.
- 86b Pavel Heermann, Drážďany, Osm medailonů, dvě bysty a ornamentální výzdoba, okolo 1710 až 1712. Foto: Drážďany fototéka.
- 88a Pavel Heermann, Hamburg, Únos Proserpíny Plutónem, okolo 1710 až 1715. Foto: Hamburg, Státní obrazová sbírka.
- 89a Pavel Heermann, Drážďany, Model k jezdeckému pomníku Augusta Silného, Mezi 1711 až 1713. Foto: Grünes Gewölbe.
- 90a Pavel Heermann, Lipsko, Polibek, po 1712. Foto: Museum der bildenden Künste Leipzig, Gerstenberger.
- 90b Pavel Heermann, původně Lipsko, Pokárání, 1712. Foto: R. Neder.
- 90c Pavel Heermann, Lipsko, Pokárání, po 1712. Foto: Museum der bildenden Künste Leipzig, Gerstenberger.
- 90č Pavel Heermann, původně Lipsko, Rvačka, 1712. Foto: R. Neder.

- 90d Pavel Heermann, Lipsko, Rvačka, po 1712. Foto: Museum der bildenden Künste Leipzig, Gerstenberger.
- 90d Pavel Heermann, Los Angeles, Korunování vavřínem, 1712. Foto: Los Angeles County Museum of Art.
- 90e Pavel Heermann, Lipsko, Korunování vavřínem, po 1712. Foto: Museum der bildenden Künste Leipzig, Gerstenberger.
- 91a Pavel Heermann, Lommatzsch, Oltář kostela v Lommatzsch, 1714. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 91b Pavel Heermann, Lommatzsch, Oltář kostela v Lommatzsch, detail hlavy Putto, 1714. Foto: Eike Schmidt.
- 91c Pavel Heermann, Lommatzsch, Oltář kostela v Lommatzsch, detail hlavy Putto, 1714. Foto: Eike Schmidt.
- 92a Pavel Heermann, Lommatzsch, Oltář kostela v Lommatzsch, Anděl, 1714. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 94a Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Hráč na šalmaj, okolo 1716. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 94b Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Hráč na šalmaj, okolo 1716. Foto: autor.
- 95a Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Apollon, okolo 1716-1717. Foto: Sigfried Asche.
- 96a Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Paridův soud, Paris-August, 1717. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 97a Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Paridův soud, Pallas Athéna, 1717. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 98a Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Paridův soud, Venuše, 1717. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 99a Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Paridův soud, Héra, 1717. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 100a Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Paridův soud, Štítonoš, 1717. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 100b Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Paridův soud, Saský lev, 1717. Foto: Drážďany, Institut pro památkovou péči.
- 101a Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Hermy-dvojice, 1718. Foto: autor.
- 101b Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Hermy, 1718. Foto: autor.

- 103a Pavel Heermann, Drážďany, Bysta Augusta Silného, 1718. Foto: Drážďany, Albertina.
- 104a Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Socha učence, 1720. Foto: autor.
- 104b Pavel Heermann, Drážďany, Zwinger, Socha učence, 1720. Foto: autor.
- 105a Pavel Heermann, Moritzburg, zámeček Fasanerien, Venuše a Amor, mezi 1720 až 1725. Foto:.
- 106a Pavel Heermann, Moritzburg, zámeček Fasanerien, Apollon?, mezi 1720 až 1725. Foto: Jiří Martínek.
- 108a Pavel Heermann, Drážďany, Odpočívající Venuše, okolo 1720 až 1725. Foto: Drážďany, Albertina.
- 110a Pavel Heermann, Drážďany, Čtveřice antikizujících byst, okolo 1720 až 1728. Foto: Drážďany, Albertina.
- 110b Pavel Heermann, Drážďany, Čtveřice antikizujících byst, okolo 1720 až 1728. Foto: Drážďany, Albertina.
- 111a Pavel Heermann, Drážďany, Jaro, okolo 1720. Foto: Drážďany, Uměleckoprůmyslové muzeum.
- 112a Pavel Heermann, Drážďany, Léto, okolo 1720. Foto: Drážďany, Uměleckoprůmyslové muzeum.
- 113a Pavel Heermann, Drážďany, Podzim (Bacchus), okolo 1720. Foto: Drážďany, Uměleckoprůmyslové muzeum.
- 114a Pavel Heermann, Drážďany, Zima, okolo 1720. Foto: Drážďany, Uměleckoprůmyslové muzeum.
- 115a Pavel Heermann, Schwerin, Judita s hlavou Holofernovou, okolo 1720. Foto: Sotheby's London.
- 116a Pavel Heermann, Lipsko, Oltář pro kostel sv. Tomáše, mezi 1721 až 1724. Foto: Sigfried Asche.
- 117a Pavel Heermann, Drážďany, Bysta ženy, Mezi 1725 až 1730. Foto: Grünes Gewölbe.
- 118a Pavel Heermann, Lipsko, Mír, mezi 1725 až 1730. Foto: Sigfried Asche.
- 119a Pavel Heermann, Drážďany, Apollon, torzo, okolo 1725. Foto: Drážďany fototéka.
- 121a Pavel Heermann, Londýn, Svatá rodina, mezi 1700 až 1730. Foto: Victoria & Albert Museum.
- 122a Pavel Heermann, Londýn, Madona s Ježíškem, mezi 1725 až 1730. Foto: Sotheby's London.

123a Pavel Heermann, Drážďany, Mrznoucí žebrák, mezi 1725 až 1730. Foto: Drážďany fototéka.