

DVĚ GENERACE PRAŽSKÝCH BAROKNÍCH SOCHAŘŮ: ONDŘEJ FILIP A JAN ANTONÍN QUITAINEROVI

MARTIN HOŘÁK

Studie rekapituluje nejvýznamnější díla dvou představitelů českého barokního sochařství, Ondřeje Filipa Quitainera (1679–1729) a jeho syna Jana Antonína (1709–1765). Přibližuje sdílené prvky sochařského rukopisu i vzájemné odlišnosti jejich díla. K prvním řadí zejména výrazné plastické citění, jež charakterizovalo tvorbu staršího Quitainera a bylo rovněž stylovým východiskem jeho syna. Jako samostatný tvůrčí příspěvek mladšího mistra pak zmiňuje zejména dekorativní ztvárnění povrchů a některé kompoziční inovace (stoupavý krouživý pohyb), související pravděpodobně s Quitainerovým zahraničním pobytem na začátku 40. let 18. století. Studie si všímá i mimo-uměleckých aspektů: předkládá hypotézu o severomoravském původu rodiny Quitainerů, dokládá, že sochařství mělo v této rodině hlubší než dvougenerační tradici, a charakterizuje oba umělce z hlediska jejich sociálního postavení a společenských vztahů.

TWO GENERATIONS OF PRAGUE-BASED BAROQUE SCULPTORS: ANDREAS PHILIPP QUITAINER AND JOHANN ANTON QUITAINER

The study recapitulates the most important works of two representatives of Czech Baroque sculpture, Andreas Philipp Quitainer (1679–1729) and his son Johann Anton Quitainer (1709–1765). It expounds on the shared elements of their sculpting style and the differences between their works. Among the first it includes a keen plastic sense which characterised the work of the elder Quitainer and was also his son's stylistic point of departure. As an independent creative contribution from the younger master it mentions, in particular, the decorative rendering of surfaces and some composition innovations (a rising gyrating movement), which is probably related to Quitainer's stay abroad in the early 1740s. The study also considers certain aspects unrelated to art: It puts forward a hypothesis about the North Moravian origin of the Quitainer family, evidences that sculpture had in this family a deep-rooted tradition spanning more than two generations, and characterises both artists from the viewpoint of their social standing and social relations.

Klíčová slova — sochařství – vrcholné baroko – pozdní baroko – rokoko – Ondřej Filip Quitainer – Jan Antonín Quitainer – Praha v 18. století

Key words — Sculpture – High Baroque – Late Baroque – Rococo – Andreas Philipp Quitainer – Johann Anton Quitainer – Prague in the 18th century

V neděli 11. května 1727 slavila metropole českého království sté výročí přenesení ostatků zakladatele premonstrátského řádu a jednoho z členů sboru českých zemských patronů, sv. Norberta, z Magdeburku do Prahy.¹ Ačkoli připomínka tohoto jubilea nebyla tak oslnivá jako samotná translace v roce 1627 (KUCHAŘOVÁ/PAŘEZ/POKORNÝ 2000, 554) a bezpochyby se nemohla rovnat ani velkolepým svatojánským slavnostem v letech 1721 a 1729, jistě se v životě tehdejší Prahy jednalo o mimořádnou událost. Úvodního procesí se světcovými ostatky, jež o deváté hodině ranní vyrazilo od hradčanského špitálu sv. Alžběty ke slavnostně vyzdobenému strahovskému klášternímu chrámu, se zúčastnilo více než sto osobností premonstrátského řádu z celé podunajské monarchie. Přítomni byli nejvyšší reprezentanti české stavovské společnosti v čele s místodržitelským sborem a arcibiskupem Ferdinandem Khünburgem, stejně jako početní zástupci řádového i laického kléru.² Můžeme se pouze domýšlet, zda v několikasetlavlém zástupu prostých věřících na konci průvodu kráčel také sedmačtyřicetiletý malostranský měšťan Ondřej Filip Quitainer (1679–1729) se svým nejstarším synem, sedmnáctiletým Janem Antonínem (1709–1765), jenž jej měl o dva roky později vystřídat ve vedení rodinné dílny. Těžko však uvěřit, že by oba muži nechali tuto událost minout bez povšimnutí. Strahovští premonstráti se totiž nedlouho předtím zařadili mezi jejich významné zákazníky a Ondřej Filip byl jedním z četných umělců a řemeslníků, kteří se v letech předcházejících dlouho očekávanému jubileu podíleli na úpravách kláštera. K nejvýznamnějším zásahům do vzhledu premonstrátské kanonie patřila nákladná sochařská výzdoba průčelí chrámu Nanebevzetí Panny Marie, kterou – pravděpodobně na základě ideového návrhu samotného opata Mariana Hermanna³ – dodala právě Quitainerova

1 Tento článek vychází z autorovy diplomové práce věnované uměleckému působení J. A. Quitainera ve Strahovském klášteře (HOŘÁK 2008). Za laskavé přečtení rukopisu a cenné připomínky a podněty děkuji PhDr. Kateřině Adamcové, Ph.D. a PhDr. Tomáši Hladíkovi.

2 Dobový popis oslav včetně příprav viz AS 1716–1738, 389r–394v.

3 Průčelí mělo zhmotňovat ideu hory Sion jakožto symbolu Nebeského Jeruzaléma, dále myšlenku neposkvrněného početí, jehož byli premonstráti v čele se sv. Norbertem defensory, a nanebevzetí Panny Marie, jemuž je chrám zasvěcen. V neposlední řadě vyzdvihovalo význam premonstrátského řádu a jeho světců v dějinách spásy. Tuto koncepci nastínil opat Marian Hermann ve svém spisu vydaném u příležitosti stého výročí translace Norbertových ostatků (HERMANN 1727, F2–G2).

dílňa (DLABACŽ 1815, 518).⁴ Uvážíme-li, že v souvislosti s odstraňováním následků tereziánských válek musela dílna, vedená již mladším z obou mistrů, mnohé z těchto soch o patnáct let později opravit nebo nahradit zcela novými díly – takže výzdoba chrámového průčelí je dnes společnou prací obou sochařů –, měla by jejich předpokládaná účast na zmíněném procesí svůj symbolický význam. Poukazovala by na uměleckou a generační kontinuitu jedné sochařské dílny, jejíž činnost spoluurčovala vývoj pražského barokního sochařství po dobu celých sedmi desetiletí.

Životní osudy otce a syna Quitainerových

Zakladatel dílny, rodák z Frýdlantu v Čechách,⁵ přesídlil do Prahy na přelomu 17. a 18. století. Strahovský knihovník Dlabacž uvádí ve svém známém lexikonu, že se tak stalo v roce 1694 (DLABACŽ 1815, 517), ale jeho tvrzení postrádá oporu v primárních pramenech. V matričních záznamech kostela sv. Mikuláše na Malé Straně se umělcovo jméno poprvé objevuje až v roce 1700 (PODLAHA 1915, 179). Příslušný záznam se týká jeho prvního sňatku, což přece jen naznačuje, že na počátku století už nějakou dobu v Praze žil a měl zde zázemí potřebné k založení rodiny. Ostatně narození prvního dítěte, syna Ambrože Jana, novomanželé oslavili již dva měsíce po své svatbě. Naše vědomosti o starší historii rodiny jsou pouze útržkovité. Důležitým pramenem jsou excerpta z frýdlantských matrik, publikovaná v roce 1932 severočeským regionálním historikem Antonem RESSELEM (1932, 6).⁶ Vyplývá z nich, že děd Ondřeje Filipa, Valten či Valtin Quitainer, se do Frýdlantu přistěhoval z Müglitz, neboli z Mohelnice, a tedy, že jeho předchozím bydlištěm bylo pravděpodobně tehdejší poddanské město olomouckých biskupů, rodiště osmého pražského arcibiskupa Jana Bruse. Nasvědčují tomu i dobové okolnosti, neboť Mohelnice byla v létě roku 1642 vypálena a poté dvakrát vypleněna švédskými vojsky (TEICHMANN 1942, 165–167).⁷ Podle Resselových poznatků získal Quitainer ve Frýdlantu městská práva nedlouho po těchto událostech, v září 1643. Stojí také za povšimnutí, že nedaleko Mohelnice leží osada Květín (HOSÁK 2004, 568–569), připomínaná poprvé v roce 1273, jejíž německý název „Quittein“, případně „Quitein“ nebo „Kwittein“ se nápadně shoduje s různými verzemi příjmení pražských sochařů, jak je nacházíme v písemných záznamech. Jistotu by mohl přinést zevrubnější archivní výzkum, již nyní se ale zdá, že Quitainerovi nepřišli do Čech ze zahraničí, jak se také někdy uvádělo. Jednalo se patrně o tuzemskou, původně moravskou rodinu, jež přesídlila do severních Čech v důsledku migrací obyvatelstva v závěru třicetileté války.

V libereckém okresním archivu se nachází doklad, že sochařství mělo v této rodině hlubší než dvougenerační tradici. Je jím kupní smlouva z roku 1682, uzavřená mezi Valtenem Quitainerem a jeho synem Johannem Valtenem – otcem Ondřeje Filipa –, v níž je jako povolání druhého z obou zmíněných uvedeno právě sochařství.⁸ Bez jednoznačné odpovědi zůstává, u koho se Ondřej Filip vyučil, neboť jeho otec, jak opět uvádí Ressel, zemřel v době, kdy synkovi byly pouhé tři roky. Také jeho děd zemřel předtím, než budoucí sochař dosáhl osmi let, kdy obvykle začínalo dílenské školení. Jak uvádím výše, okolnosti nasvědčují tomu, že Ondřej Filip se usadil v Praze již v 90. letech 17. století. Ať již to bylo před jejich polovinou, jak uvádí Dlabacž, nebo později, zdá se, že přinejmenším část jeho školení proběhla mimo Prahu. V hlavním městě jsou jeho umělecké počátky spojovány s tvorbou Ferdinanda Geigera a Jana Oldřicha Mayera, i když konkrétní spolupráci všech tří sochařů se nepodařilo dokázat. Jejím příkladem nebyla ani výzdoba malostranského trojičního sloupu – doložené dílo Mayerovo a Geigrovo z let 1713–1715 –, kterou s Quitainerovým jménem mylně spojil Dlabacž (BLAŽÍČEK 1958, 104). Vazby na oba sochaře tedy můžeme odvodit pouze z podobného formálního citění, spočívajícího v realistickém uchopení sochařské formy (VANČURA 1989, 128). Na druhou stranu je prokazatelné, že všichni tři udržovali vzájemné kontakty.

4 O tom, že opat Hermann nechal v roce 1727 nákladem 2000 zlatých obnovit průčelí kostela, se dozvíme z poznámky v dopise, jímž odmítl žádost hradčanských měšťanů o příspěvek na mariánskou státní na Hradčanech (AS 1716–1738, 283r–286r).

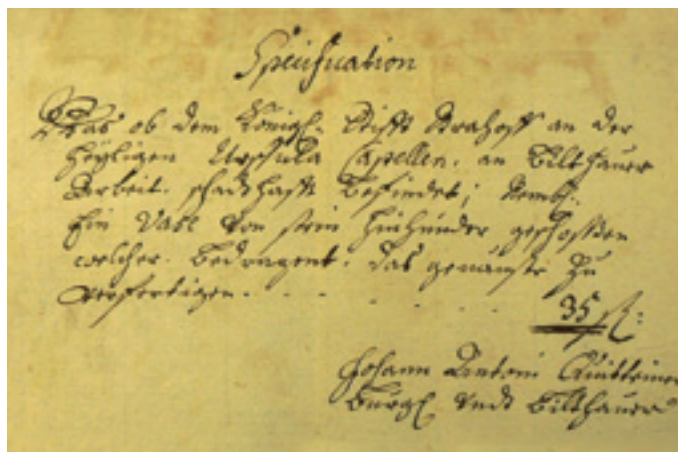
5 Do otázky data jeho narození vnesl zmatek chybný údaj v knize úmrtí malostranské farnosti u sv. Tomáše, kde se uvádí, že zemřel 2. 7. 1729 ve věku 45 let, což by znamenalo, že se narodil v roce 1683 nebo 1684. Správný rok umělcova narození publikoval na základě zápisu ve frýdlantské matrice až Paul Bergner, ačkoli datum křtu omylem považoval za datum narození (BERGNER, 1909). Anton Ressel cituje frýdlantskou matriku takto: „Friedlandt den 30. [Nov. 1679] ist getauft Andreas Philipp, der Vater H. Hans Valtin Quitteiner, die Mutter Anna Rosina, Patr. Jeremias Leubner, 2. Christian Herschner, 3. Jungfrau Magdalena Königin“ (RESSEL 1932, 6).

6 Autor pracoval s prameny uloženými ve frýdlantském městském archivu a zároveň mu byly k dispozici později zničené výpisy z matrik pražských farností, které pořídil archivář Jan Herain. Jedná se o novinový článek bez vědeckého aparátu, nicméně autor byl zkušený regionální historik.

7 K širším souvislostem švédského vpádu (MATĚJEK, 1992). Zde také podrobná bibliografie.

8 SOkA Liberec, Okresní soud Frýdlant, městská pozemková kniha Frýdlantu. Za vyhledání dokumentu v nezpracované části fondu děkuji Jiřímu Bockovi.

Obr. 1. Příklad sochařova účtu. Jan Antonín Quitainer nárokuje 35 zl. za vytesání náhrady kamenné vázy sražené v průběhu pruského ostřelování Prahy v roce 1757 z průčelí kaple sv. Vršily při strahovské klášterní bazilice. Jedná se o nejstarší přímý doklad sochařovy spolupráce se Strahovským kláštelem. Jeho datace vyplývá ze seznamu prací, které byly na Strahově v uvedeném roce vykonány při odstraňování válečných škod (STRAHOV 60a; repro autor, 2007).



že „slavný Quitainer“ byl učitelem o jedenáct let mladšího Ferdinanda Maxmiliána Brokofa. Jeho působení v dílně staršího kolegy by teoreticky mohlo spadat do období před rokem 1709, kdy Quitainer odjel na několik let za prací do Ludwigsburgu, zatímco mladý Brokof se ujal uměleckého vedení rodinné dílny. Blažiček nicméně Jahnovo tradované tvrzení odmítá z důvodů stylových, neboť Quitainer, stejně jako žádný jiný tehdy v Praze působící sochař, údajně nemohl být mimořádně talentovanému Brokofovi dostatečně podnětným učitelem. Domnívá se dokonce, že v pozdějších letech směřovala inspirace spíše opačným směrem, tedy že Brokof ovlivnil vývoj svého staršího kolegy (BLAŽIČEK 1989, 32). Tento soud se však opírá o příliš úzký vzorek prací – čtyři Quitainerovy dřevorezby z kostela sv. Tomáše –, a zůstává tak v rovině obecné hypotézy.

V Praze se Ondřej Filip usadil na Malé Straně. Byl dvakrát ženat a stal se otcem devíti dětí. Matriční záznamy o jeho sňatcích a křtech jeho potomků dávají alespoň částečně nahlédnout do sochařova sociálního mikrosvěta. Z hlediska jeho společenského postavení zaslouží zmínku především jeho první sňatek, se Sabinou Brigitou Teczovou, jímž zakotvil v prostředí malostranských zlatníků. Zlatnické povolání vykonával nejenom jeho tchán Michael Tecz (PODLAHA 1915, 185), ale také švagr Jan Jiří Lux, jenž se o několik let dříve oženil s Teczovou dcerou Markétou Kristýnou (PODLAHA 1915, 174), a rodinný přítel Dominik Sartorius, který se zúčastnil křtu čtyř ze šesti dětí manželů Quitainerů, pozdějšího sochaře Jana Antonína nevyjímaje (PODLAHA 1915, 185). V roce 1722, pět let po smrti své první ženy, jež zemřela „po dětátku“ (nach einem Kindlein), neboli na následky porodu šestého dítěte, se sochař oženil znovu. Jeho manželkou se stala „panna Tereza“, osiřelá dcera malostranského měšťana Josefa Wogla. Mezi kmotry a svědky křtů jeho dětí z druhého manželství vystupují vážení umělci a řemeslníci své doby, jmenovitě zlatník a klejnotník Leopold Liechtenschopff a kameník Jan Oldřich Manes, s nimiž jej pojila dlouholetá umělecká spolupráce. Vedle těchto známých jmen se ale v matričních zápisech vyskytují dnes zcela zapomenuté postavy malostranských měšťanů, což dává tušit, že sochař v místě svého bydliště zapustil kořeny a jeho společenské styky se již neomezovaly na úzkou skupinu profesních přátel a příbuzných, jako tomu bylo v prvních letech jeho pražského působení (PODLAHA 1918, 202).

Archivní prameny naznačují, že Ondřej Filip se po svém příchodu do Prahy prosazoval jen s obtížemi. Můžeme tak soudit z faktu, že nijak nespěchal s podáním žádosti o přiznání městských práv. Předělem v jeho profesní dráze se stal až tvůrčí pobyt na zámku Ludwigsburg v letech 1709–1712, o kterém se podrobněji zmíním níže. Teprve po návratu z jižního Německa si na malostranské radnici podal příslušnou žádost a doprovodil ji osvědčením o manželském původu, které bylo podepsáno starostou, rychtářem a radním města Frýdlantu v dubnu 1713 (RESSEL 1932, 6). Pět let poté trvalo, než se jeho jméno objevilo v úředním seznamu malostranských měšťanů. Není ale vyloučeno, že k faktickému udělení práv došlo již dříve, neboť počínaje rokem 1716 byl v matričních záznamech uváděn jako „měšťan a sochař“.

Prameny dále ukazují, že sochař po celý život bydlel v pronajatých bytech, většinou v tehdejší Ostruhové, dnešní Nerudově ulici. V roce 1707 je doložen v domě U Zeleného jelínka, v roce 1716 v takzvaném Starém renthausu (U Červeného kříže) a v roce 1725 v domě u malíře Christelmache- ra. Nejméně tři poslední roky svého života obýval dům U Modrého klíče v Letenské ulici.

Ondřej Filip Quitainer zemřel 2. července 1729 na následky silikózy („hektiky“). Pátého července byl sotva padesátiletý mistr pohřben v ambitu při kostele sv. Tomáše, v němž pokřtil všechny své děti z druhého manželství a k němuž si nejspíše vytvořil blízký vztah na počátku 20. let, kdy po

Geigera například nacházíme mezi svědky křtu Quitainerovy dcery Marie Markéty v roce 1713 (PODLAHA 1915, 179). Spojnicí mezi nimi mohli být rovněž malostranští zlatníci Lux a Sartorius, o jejichž stycích s Ondřejem Filipem se zmiňují níže (PODLAHA 1915, 174; týž 1924–1925, 268).

Další otevřenou otázkou jsou sochařovy kontakty s rodinou Brokofů. Jan Quirin Jahn je původcem zprávy,

zdejší augustiniány vytvořil svá nejvíce oceňovaná díla. Pokračovatelem v rodinné tradici se měl stát jeho syn Jan Antonín, s nímž ale dílnu z důvodu jeho neplnoletosti ještě nejméně jeden rok vedla jeho nevlastní matka Tereza (MATĚJKA 1896, 131).⁹

Jan Antonín se po svém otci Ondřeji Filipovi a dědovi Johannu Valtenovi stal příslušníkem třetí sochařské generace rodiny Quitainerů. Narodil se v Praze na Malé Straně a dne 18. srpna 1709 byl pokřtěn ve zdejší chrámu sv. Mikuláše (PODLAHA 1915, 179). Jan Antonín byl v pořadí čtvrtým dítětem a třetím synem Ondřeje Filipa a jeho ženy Sabiny Brigity. Rodinné dílny se bezpochyby ujal hlavně díky tomu, že prokázal dostatečné předpoklady a talent ke zvolenému povolání. Bez významu však nemuselo být ani to, že v okamžiku otcovy smrti byl jeho nejstarším žijícím mužským potomkem, neboť jeho starší bratři zemřeli již v dětském věku. Okolnosti jeho uměleckého školení opět neznáme. Není však pochyb, že ve srovnání s otcem měl při vstupu do profesního života výhodnější podmínky, a to už proto, že Ondřej Filip zemřel až v době, kdy jeho syn dosáhl práhu dospělosti. To mladšímu sochaři umožnilo absolvovat celý učební proces u svého otce a převzít od něho zavedenou a vybavenou dílnu, včetně všech předloh a nejrůznějších forem. Nemašly význam mělo v prostředí, v němž více než dnes docházelo k prolínání pracovní oblasti a soukromých vztahů, nemateriální dědictví společenských kontaktů, zejména pak na zákazníky.

Dědic dílny byl stejně jako jeho otec dvakrát ženat, nezdá se však, že by jeho manželky pocházely z uměleckého prostředí.¹⁰ Ze záznamů o křtech všech jeho šesti dětí z obou manželství vyplývá, že podobně jako Ondřej Filip udržoval dobré vztahy s členy zlatnického cechu, především pak s Františkem Nisslem a jeho ženou Annou Marií, dcerou výše zmíněného zlatníka Leopolda Liechtenschopffa. Křtu jeho nejmladšího syna se v roce 1754 zúčastnil asi nejvýznamnější pražský zlatník té doby, Kašpar Gschwandtner, s nímž sochař o tři roky později vytvořil nový oltář v poutním kostele na Svaté Hoře u Příbrami. K okruhu lidí, s nimiž se stýkal, dále patřil František Diebl, dědic známé konvářské dílny, jež mimo jiné po několik desetiletí dodávala liturgické nádoby do svatovítské katedrály. V přátelských vztazích byl sochař s malířem a štafírem Janem Jiřím Schmidtem, jenž byl jeho celoživotním spolupracovníkem.

Jan Antonín Quitainer byl v Praze poloviny 18. století považován za „nejlepšího ve svém umění“, jak se alespoň dočítáme v často citovaném záznamu v diáru staroměstského dominikánského konventu (BLAŽÍČEK 1954a, 76). Mohlo by tudíž působit překvapivě, že se podobně jako jeho otec nikdy nerozhodl pro koupi vlastního domu. Tato skutečnost však mohla mít řadu subjektivních a objektivních příčin, včetně odporu sousedů a radních proti zřízení hlučné sochařské dílny, a nemusela nutně souviset s jeho sociálním statutem. Přinejmenším se ukazuje, že Jan Antonín střídal bydliště méně často než jeho otec. Velkou část svého dospělého života, od roku 1739 do roku 1751, prožil v Putzovském domě v Thunovské ulici. Výše zmíněné prolínání soukromých a pracovních vztahů může ilustrovat fakt, že stejný dům až do své smrti v roce 1765 obýval výše zmíněný malíř Jan Jiří Schmidt (PODLAHA 1915, 182).

Podobně jako v případě staršího z obou mistrů nemáme informace o provozu dílny, především o počtu tovaryšů a dalších pomocnících, kteří mohli mít vliv na její umělecký projev.¹¹ Určité poznatky o praktickém chodu dílny přináší dochované účty, a to zejména ty, jež jsou uloženy v archivu Strahovského kláštera, pro který umělec pracoval bez přestávky téměř dvě desetiletí (obr. 1). První platby – byť ještě bez uvedení konkrétního jména – jsou doloženy v roce 1745, poslední pak v roce 1765.¹² Vzhledem k absenci referenčních rámců, například v podobě dobových cen základních potravin nebo ceníků sochařových kolegů, je obtížné vyvozovat z takto získaných údajů obecnější závěry. Z dílčích zjištění lze uvést, že dílna přijímala velmi různorodé zakázky, a to až z hlediska použitého materiálu, rozsahu práce i umělecké náročnosti. Její rejstřík

9 Smlouvu na jeho první doložené dílo, výzdobu hlavního oltáře kostela sv. Tomáše na Malé Straně, spolu s ním 6. 12. 1730 podepsala „Theresia Quitainerin, Burgerin und Bildhauerin“.

10 V roce 1738 se oženil s Ludmilou Staygerwaltovou. Čtyři roky poté ovdověl. V roce 1746 vstoupil do manželství s Dorotou Puntsochovovou (PODLAHA 1915, 179).

11 V. V. Štech a stejně tak Blažíček a další autoři považovali za vyučence Quitainera otce Jana Michala Brüderleho, a to zejména s odkazem na afinitu Quitainerových soch na dvou oltářích v severní lodi kostela sv. Tomáše a Brüderleho oltářních nástavců (BLAŽÍČEK 1958, 182). Také produktivní dílna mladšího Quitainera se evidentně neobešla bez pomocníků. Vančura v souvislosti se zakázkami pro kostel Panny Marie Vítězné nadnesl možnost Quitainerovy spolupráce s Matyášem Schönherrem (VANČURA 1989, 50). Ruce anonymních tovaryšů zaznamenává Blažíček ve výzdobě oltáře sv. Janů v kostele sv. Jana na Skalce, na dvojici soch Panny Marie Bolestné a sv. Jana v kostele sv. Ignáce, na strahovských postranních oltářích, stejně jako na výzdobě postranních oltářů v Doksanech, které však byly podle jeho názoru osazeny patrně až po Quitainerově smrti (ibidem 1958, 188).

12 Údaje o platbách, které Quitainer obdržel od premonstrátů, čerpám jednak z účtů týkajících se postranních oltářů strahovského klášterního kostela (BLAŽÍČEK 1954b, 252–253). Dále pak z nepublikovaných archivních pramenů (viz připojený seznam). Podrobněji viz str. 18 této studie.

sahal od velkých kamenných skulptur až po oltářní dřevořezby a drobné plastické dekorace. Objednavatelé jí zadávali i opravy starších kusů sochařské výzdoby, jak dokládají nejenom práce pro Strahovský klášter, ale také pro sousední Loretu a Černínský palác. Rozhodně neplatí, že sochař přijímal pouze takové objednávky, na nichž mohl umělecky vyniknout. Ukazuje se také, že výše Quitainerových honorářů se s lety a narůstajícími zkušenostmi příliš neměnila. Odměna za výzdobu kazatelny u sv. Tomáše, již svou uměleckou dráhu začínal, je srovnatelná s cenou účtovanou za plastickou výzdobu kazatelny ve strahovském klášterním kostele, jež vznikla s více než třicetiletým odstupem na konci umělcovy životní cesty. Účty za zhotovení strahovských postranních oltářů konečně ukazují, že odměna sochaře nedosahovala mnohdy ani polovinu částky, jakou si účtoval truhlář nebo štafír. Bylo to dáno tím, že cena podle dobové praxe zahrnovala i náklady na materiál, které byly v případě uvedených dvou řemesel výrazně vyšší. Štafír například použil při povrchové úpravě dřevořezeb na strahovských oltářích plátkové zlato.

Jan Antonín Quitainer žil v kulturně bohaté epoše. Z bezprostřední blízkosti mohl sledovat, jak se sochařská galerie Karlova mostu rozrůstá o vrcholná díla Braunova a Brokofova ateliéru, jak na Malostranském náměstí vzniká novostavba svatomikulášského chrámu a vrcholně barokní podoby nabývá kostel sv. Tomáše. Z hlediska utváření jeho uměleckého projevu by nás mělo zajímat, zda v roce 1741, ve svých třiceti dvou letech, skutečně podnikl cestu do jižního Německa, jak by tomu nasvědčoval výskyt tří jeho podepsaných a datovaných kreseb na zámku v Kleinheubach. K této otázce bych se však chtěl vrátit až v souvislostech jeho sochařského vývoje. A tak posledním potvrzeným údajem ze sochařova života zůstává, že zemřel 7. dubna 1765 v domě U Bílé řepy v Ostruhové ulici. Pohřben byl stejně jako mnoho jiných barokních umělců na hřbitově při dnes již zaniklém malostranském kostele sv. Jana Křtitele v Oboře (PODLAHA 1915, 179).

Sochařské dílo Ondřeje Filipa Quitainera

Řadu archivně doložených děl zakladatele dílny otevírá výzdoba bočního vchodu do poutního areálu na Svaté Hoře u Příbrami, takzvané Březnické brány.¹³ Kamenosochařská výzdoba brány se skládá ze dvou částí. První z nich tvoří šestice portrétních bust apoštolů a tří Marií na atikové zdi nad portálem. Jejich doloženými autory jsou pražští kameníci Jan Oldřich Manes a František Volf Herstofer, kteří vytesali rovněž architektonické součásti portálu.

Hlavní složkou výzdoby brány je socha Panny Marie Svatohorské ve střední nise, již po stranách doprovázejí sv. Jáchym a sv. Anna. Tyto tři postavy vytvořil na základě smlouvy z 29. dubna 1707 Ondřej Filip Quitainer (PODLAHA 1922–1923, 266–267). Jak poukázala již starší literatura, řídilo se zobrazení zázračné mariánské sochy jejím středověkým originálem. Umělec neměl mnoho prostoru pro vlastní tvůrčí vklad, přesto se ale v rámci možností pokusil o individuální přístup, jenž vyniká při srovnání s Mayerovým uchopením téhož námětu na hlavním vstupu do poutního areálu, Pražské bráně. Quitainerovu práci odlišuje především větší důraz na plastickou stránku a výraznější kontrast mezi hlubokým a mělkým probráním kamene. Postavy obou rodičů Panny Marie poskytly sochaři příležitost zobrazit výrazné lidské typy stárnoucích manželů, jejichž zvrásněné, životními zkušenostmi a plynutím času poznamenané obličeje nápadně kontrastují s nečasově krásnou tvář Panny Marie (obr. 2). Pojítkem všech tří soch je jejich výrazná plasticita a obrysová uzavřenost. Tvary jsou jasně definovány plynulou siluetou, dominující všem ostatním liniím. To jim dodává na vážnosti až monumentalitě, jejímž rubem je jistá strnulost. Přesto lze tvrdit, že Quitainerův výkon vyniká nad ostatní kamenosochařská díla, které v té době na Svaté Hoře vznikla.

Další sochařovy práce z prvního desetiletí 18. století nejsou známy. Je ale nepochybné, že jeho portfolio muselo v té době zahrnovat více než tuto jednu archivně doloženou položku, jinak by totiž bylo stěží vysvětlitelné, že se stal členem skupiny známých a produktivních umělců, kteří v roce 1709 dostali nabídku podílet se na výzdobě zámku v Ludwigsburgu.¹⁴ Povolání celé trupy umělců, které mimochodem dokládá, že Praha měla již na počátku 18. století pověst významného

13 Dílo obou sochařů dosud postrádá svůj kritický katalog. Naposledy těmto umělcům věnoval obsáhlý článek Václav VANČURA (1989), jenž však zvolil extenzivní přístup a mnohé z jeho připsání bude třeba prověřit archivním výzkumem a srovnáním s nejnovějšími poznatky restaurátorů. Účelem předkládané studie není úplný soupis díla, ale spíše postížení hlavních linií tvorby obou umělců. Charakteristické znaky jejich individuálního rukopisu zkoumám především na základě prací archivně doložených, nebo takových, které lze oběma tvůrcům s velkou mírou pravděpodobnosti připsat na základě stylového rozboru.

14 Odtud i následující informace o historii zámku a podílu pražských či v Praze působících umělců na jeho výstavbě a umělecké výzdobě (FLEISCHHAUER 1958, 149).

středoevropského uměleckého centra, souviselo se změnou koncepce stavby z původně plánovaného loveckého zámku na rezidenční sídlo württemberských vévodů, jež mělo nahradit nedostačující stuttgartský městský zámek. Realizace záměru byla v roce 1707 svěřena novému vrchnímu stavebnímu řediteli, energickému vojenskému inženýrovi Friedrichu Nettemu. Pod jeho vedením bylo hned v následujícím roce dokončeno druhé patro hlavního traktu, takzvaného Knížecího stavení (Fürstenbau), a mohlo se začít s jeho výzdobou. Sochařské práce prováděl dlouholetý dvorní sochař Sebastian Zimmermann, jehož výkon však Netteho neuspokojil, což v roce 1709 vedlo k sochařovu propuštění. V téže době se stavební ředitel vydal přes Norimberk do Prahy, neboť v Bádensku-Würtembersku



Obr. 2. Píbram-Svatá Hora, poutní areál, Březnická brána jižního křídla ambitu. Sochařská výzdoba štítového nástavce s Pannou Marií Svatohorskou mezi sv. Jáchymem a sv. Annou z roku 1707, je prvním doloženým dílem Ondřeje Filipa Quitainera. Kamenické prvky portálu a busty na atikové zdi vytvořili podle dochované smlouvy pražští kameníci Jan Oldřich Manes a František Volf Herstofer (foto autor, 2007).

se podle jeho názoru nedostávalo dostatečně schopných pracovníků. V Čechách kromě Quitainera najal štukatéry Tommasa Soldatiho a Giuseppa Donata Frisoniho, freskaře Jakuba Stevense ze Steinfelsu, kameníka Jana Oldřicha Manesa, malíře a pozlacovače Jana Pešinu a několik dalších. Pražský sochař zůstal v Ludwigsburgu nejméně tři roky. V září 1712 jej stavební ředitel na přímý pokyn vévody Eberhardta Ludwiga von Württemberg propustil a na jeho místo opět přijal Zimmermanna. Nově také povolal italského sochaře Giorgia Ferettiho. Protože však existují záznamy o platbách, které náš mistr obdržel ještě v letech 1713–1715, je pravděpodobné, že setrval v Ludwigsburgu i po ztrátě vedoucího postavení, nebo sem v následujících letech příležitostně zajížděl. K definitivnímu přerušení spolupráce došlo nejspíše po Netteho nenadálé smrti v roce 1714. V následujícím roce nabízel sochař z Prahy své služby už marně.

Nepočítáme-li drobnější plastiky před pražskou Loretou, vytvořil Quitainer v Ludwigsburgu nejrozsáhlejší soubor děl své třicetileté tvůrčí dráhy. Již v roce svého příchodu dostal zapláceno za skulpturu Diany, Meleagra a dvou dalších mytologických postav do zámeckých zahrad. Následně obdržel 900 zl. za práce pro Knížecí stavení, z nichž je výslovně zmiňována ornamentální výzdoba portálu podjezdu. Ještě v témže roce předložil rozpočet na dvě alegorické postavy pro takzvané Řádové stavení (Ordensbau). V roce 1713, tedy již po svém oficiálním propuštění, vytvořil sochy Hudby, Venuše, Fámy a Marta, Herkula a Marta na balustrádu čestného dvora. V letech 1714–1715 jsou zaznamenány platby za sochu Pallas Athény, dále pak za dvě busty a čtyři atlanty na schodiště zámeckého křídla, jemuž se díky těmto obrům dostalo názvu „Riesenburg“. Nadto byl Quitainer pověřován některými drobnějšími úkoly v oboru dekorativního řezbářství.

Z kolekce barokních plastik na zámku Ludwigsburg můžeme Quitainerovi bezpečně připsat výzdobu „Riesenburg“, která se jako jedna z mála dochovala in situ. Její hodnocení v odborné literatuře nevyznívá příliš lichotivě. O atlantech se v literatuře hovoří jako o postavách „spíše svalnatých než silných“, dílech, jež „prozrazují omezenou schopnost modelace, a ne víc než průměrné technické schopnosti“ (FLEISCHHAUER 1958, 149–150). Zdá se, že se Quitainer i s ohledem na reprezentační funkci díla nutil k výrazové nadsázce a kypivé tělesnosti, která nebyla jeho uměřenému sochařství vlastní. Cennou zkušeností pro něho nicméně byla práce s lidským



Obr. 3. Praha 1-Malá Strana, Malostranské náměstí, kostel sv. Tomáše, oltář sv. Jana Nepomuckého (foto P. Havlík, 2012).

A) Celek, sochařská výzdoba nástavce je dílem Jana Michala Brüderla, považovaného za žáka Ondřeje Filipa Quitainera. Dřevořezby sv. Víta a Václava vytvořil Ondřej Filip v letech 1720–1721. Původně se jednalo o modely soch, jež byly odlity ve stříbře Leopoldem Lichten-schoffem a až do roku 1729 zdobily hlavní oltář chrámu.

B) Sv. Vít. Zejména tato měkce modelovaná mladická postava dává podnět k úvahám, že v umělcově pozdní tvorbě nastal posun k výrazovému zjemnění, předznamenávajícímu vývoj pražského sochařství v generaci jeho syna.

C) Sv. Václav. Zatímco sv. Augustin a Vojtěch na sousedním oltáři sv. Rodiny představují světce kmet-ského zjevu, v postavách sv. Víta a Václava mohl sochař ztvárnit muže jinožského a středního věku.



aktem, k níž mu zdejší zakázky poskytovaly ideální příležitost. Důležitá byla pro tvůrce, jehož styl se teprve vyhraňoval, konfrontace s mezinárodním uměleckým prostředím, v němž se prolínaly vlivy soudobé italské a vídeňské produkce.

Definitivním návratem z Ludwigsburgu začalo pro Quitainera období, kdy vytvořil svá vrcholná díla. K těmto se nepochybně řadí čtyři dřevořezby z oltářů sv. Rodiny a Jana Nepomuckého v malostranském kostele sv. Tomáše, vytvořené v letech 1720–1721 (obr. 3 a, b, c). Okolnosti jejich vzniku byly v literatuře podrobně popsány (MATĚJKA 1896, 81–131; ŠPERLING 1973, 116–139). Shrňme, že původně se jednalo o modely ke stříbrným odlitkům, které měly být podle starého odkazu hraběnky Heleny Barbory z Martinic umístěny na hlavní oltář kostela. Dne 9. dubna 1720 podepsal Quitainer smlouvu na šest dřevěných modelů v životní velikosti: sv. Augustina, Moniky, Víta, Vojtěcha, Ludmily a Václava. Postavy obou světic nebyly nakonec vytvořeny, protože náklady na odlití prvních čtyř soch přesáhly stanovený finanční limit. Kovové odlitky čtyř dřevěných modelů nezůstaly na hlavním oltáři dlouho. Krátce před sochařovou smrtí v roce 1729 je nechali augustiniáni roztavit a výtěžek z prodaného stříbra použili zčásti na novou výzdobu oltáře a zčásti na přestavbu kostela. Druhotné využití modelů jako samostatných soch předjímala již smlouva z roku 1720. K jejich osazení na postranní oltáře v severní lodi došlo pravděpodobně až po dokončení stavebních úprav chrámového interiéru ve druhé polovině 20. let. Oproti původnímu záměru nebyl jejich povrch pozlacen, nýbrž opatřen leštěnou bělí, imitující mramor, popřípadě alabastr. Podmínkou smlouvy bylo rovněž to, že sochař se bude řídit kresebnými návrhy Jana Jiřího Heintsche z roku 1694. Tyto dnes nedochované kresby činí Bohumil Matějka spoludpovědnými za údajně nevalný výsledek Quitainerovy práce. Václav Vančura v nich naopak spatřuje jednu z hlavních příčin toho, že sochař překonal svoji obvyklou úroveň. Pavel Preiss, poučen studiem Heintschových předloh pro Brokofovy sochy na Karlově mostě, význam návrhů

nepřeceňuje. Podle jeho názoru byly kresby pouze „povšechným ikonografickým východiskem, určujícím snad nanejvýš některé typové a pohybové momenty“ (PREISS 1975, 350–351).

Všechny čtyři dřevorezby navazují v základních rysech na předchozí Quitainerovu tvorbu. Vyznačují se přehlednou skladbou objemů, definovaných plynulou obrysovou křivkou. V členění drapérie převažují pro autora typické šikmé linie, které vážou různé pohledové roviny a zdůrazňují trojrozměrnost postav (obr. 4). Tomuto formálnímu rámci vtiskl sochař novou kvalitu mimořádně citlivým zpracováním. Proporce jsou oproti jeho starší tvorbě štíhlejší, postavy působí subtilněji a elegantněji. Pečlivá charakterizace materiálů vytváří členitou povrchovou strukturu, jejíž světelné kvality měly být zhodnoceny odliším do ušlechtilého kovu. Světci se obejdou bez nápadných gest, ale jejich klidné, soustředěné obličejy ukazují na bohatost vnitřního života.

Literatura se staví nejednoznačně k otázce tvůrce vysoce kvalitních zpodobení morových patronů na posledním oltáři severní lodi augustiniánského chrámu. Autor první zevrubné práce o výstavbě a výzdobě kostela sv. Tomáše, Bohumil Matějka, je připisal Ferdinandu Maxmiliánovi Brokofovi, pozdější badatelé se většinou přiklání ke staršímu Quitainerovi. Obě práce se nicméně liší od dřevorezeb na sousedních dvou oltářích i ostatních dosud známých Quitainerových realizací, a to jak v detailech, jako je zpracování vlasů či tvar vystouplého kolena volné nohy, tak svým celkovým pojetím, anatomickou přesvědčivostí a realistickou pádností, která kontrastuje se zjemnělým půvabem světců na zmíněných dvou sousedních oltářích. Jak postava sv. Rocha, tak vynikající antikizující akt sv. Šebestiána připomíná některé sochařské práce ze staroměstského kostela sv. Salvátora, a proto nemusí být lichý názor Václava Vančury, že se jedná o díla Jana Jiřího Bendla z poloviny 70. let 17. století (VANČURA 1989, 132).¹⁵

Poslední doložené práce Ondřeje Filipa Quitainera ze závěru jeho života již nepřinesly rozšíření sochařova výrazového rejstříku. Na základě smlouvy z 1. prosince 1725 vytvořil Quitainer skupinu putti na balustrádu před hradčanskou Loretou. Velká část těchto skulptur byla v průběhu následujících století poškozena a následně neodborně opravena. Na místě se dnes nacházejí vesměs málo kvalitní kopie (KAŠE 1986, 207–213; SUCHOMEL 1990, 105, 155). Za pozornost stojí v této souvislosti především užití daného andělského typu, jenž se posléze stal pevnou součástí ikonografického rejstříku Quitainerova syna. Výzdobu průčelí Strahovského kláštera stejně jako monumentální Ukřižování z Bohušova u Blovic na jižním Plzeňsku pojednám až v kontextu díla mladšího z obou našich mistrů. Mýtologické reliéfy na krby a dekorativní řezby pro Černínský palác, které sochař dodal v letech 1719, 1722 a 1725, se nezachovaly, z plastik v zámeckém parku v Dolní Lukavici v západních Čechách zůstaly zachovány pouze fragmenty ozdobných



Obr. 4. Praha 1-Malá Strana, Malostranské náměstí, kostel sv. Tomáše, oltář sv. Rodiny. Dřevorezba sv. Vojtěcha, 1720–1721, Ondřej Filip Quitainer. Vějířovitě se rozevírající linie na boku, zdůrazňující trojrozměrný aspekt, patří k charakteristickým prvkům sochařova stylu. Své uplatnění později našly také v tvorbě mladšího z obou Quitainerů (foto P. Havlík, 2012).

¹⁵ K možnosti Bendlova autorství se v posudku mé diplomové práce přiklonil též Mojmir Horyna.

Obr. 5. Stará Boleslav, bazilika sv. Václava, hlavní oltář sv. Václava. Sochařská výzdoba s dřevořezbami sv. Ambrože a Augustina, 1725, Ondřej Filip Quitainer. Ukázka jeho pozdní tvorby. Dnešní umístění oltáře je druhotné; původně se nacházel v chrámu sv. Václava v Praze na Zderaze (foto autor, 2007).



jsou výrazné obličejové se silným nosem a „hrbolkovitými“ nadočnicovými oblouky (obr. 5). Řezby však postrádají vnitřní napětí, působí rutinně a těžko mohou být považovány za doklad určitého lyrického obratu, který bývá spojován s pozdní tvorbou staršího Quitainera a je hodnocen jako předzvěst vývojové tendence, již později rozvinul sochařův syn a následovník.

Sochařské dílo Jana Antonína Quitainera

První velká zakázka nabídla mladému sochaři – nikoli naposledy v jeho životě – příležitost navázat dialog s uměleckým odkazem svého otce. Na přelomu dvacátých a třicátých let 18. století se malostranští augustiniáni eremité rozhodli pro radikální proměnu hlavního oltáře svého kostela sv. Tomáše. Nová koncepce oltáře, jehož dominantou se měla stát dvě monumentální plátna Petra Pavla Rubense, již nepočítala se čtyřmi stříbrnými sochami odlitými podle modelů Quitainera staršího. Jejich místo mělo zaujmout šest menších sošek obklopujících svatostánek, objednaných na jaře 1730 u Ferdinanda Maxmiliána Brokofa. Churavějící sochař v té době vstupoval do posledního roku svého života a zakázku musel zčásti přenechat svému tovaryši Ignáci Müllerovi, jenž ji po jeho smrti dokončil. Z důvodu Brokofovy nemoci nebyla pravděpodobně jeho dílně svěřena realizace celé oltářní výzdoby. Příležitost dostal mladý, teprve jednadvacetiletý Quitainer, v jehož prospěch jistě hovořilo dosud živé renomé jeho nedávno zesnulého otce. Na základě smlouvy z 6. prosince 1730 se Jan Antonín zavázal vytvořit sochy sv. Simpliciana a Tomáše z Villanovy nad portálky po stranách tabernáklu, dva reliéfy a jedenáct andělů, z toho dva v „nadživotní“ velikosti (MATĚJKA 1896, 130–131).

Čtyři hlavní postavy tohoto souboru – dva augustiniánské světci a dva velcí andělé – přinášejí svědectví o kontinuitě dílny i nových prvcích, vyplývajících z generačního střídání. Tak jako v díle zakladatele dílny se zde setkáváme s plně plastickými, skutečně trojrozměrnými figurami. Tento rys je zde natolik výrazný, že sochy působí přímo otyle. Jejich tělesnost na sebe upozorňuje klenutými stehenními partiemi pod napnutými drapériemi, silnými krky, dvojitými bradami. Také ztvárnění hlav a obličejů navazuje na tvorbu staršího mistra. Jeho syn od něho převzal například způsob zpracování vlasů v podobě hustých kučer. Ke sdíleným prvkům rukopisu dále patří malá kulatá brada a drobná ústa na pozadí plných tváří. Dva andělé, nadnášející dolní obraz s námětem umučení sv. Tomáše, mají navozovat iluzi pohybu. Ta však nebyla doménou ani Ondřeje Filipa ani Jana Antonína Quitainera. Vzniká tak dojem, že pohybové schéma, vyjádřené zejména polohou pokrčených nohou, je vnějškově aplikováno na statické figury. V důsledku toho také chybí motivace pro rozčeření drapérie křivolakými, do ostrých hran vytaženými záhyby (obr. 6).

Uměleckohistorická literatura hodnotí první veřejné vystoupení mladého tvůrce s rozpaky. Objednavatel však byl s jeho výkonem zřejmě spokojen, neboť jej vzápětí, na podzim 1731, pověřil výzdobou nové kazatelny (MATĚJKA 1896, 131). Tato práce zahrnovala dřevořezby čtyř západních církevních otců a čtrnácti putti či andílčích hlaviček, dále pak šest reliéfů a řadu váz, konzolek a dalších dekorativních prvků. Největší koncentrace sochařské výzdoby se nachází

váz (BLAŽÍČEK 1958, 120). Za poslední dochovanou a doloženou práci Ondřeje Filipa tak lze považovat sochařskou výbavu hlavního oltáře kostela sv. Václava při klášteře bosých augustiniánů v Praze na Zderaze (LORENZ 1963, 100), jenž se nyní nachází v bazilice sv. Václava ve Staré Boleslavi (ZUMAN 1947, 133).¹⁶ Mohutné postavy dvou církevních otců, sv. Augustina a Ambrože, po stranách oltáře nesou typické znaky sochařova uměleckého projevu, jako

¹⁶ Podle zjištění Františka Zumana byl oltář ze zderazského chrámu převezen do kostela sv. Václava ve Staré Boleslavi roku 1785.

na stříšce, vrcholící postavou ideového zakladatele augustiniánského řádu (obr. 7). Pod ní, na volutových konzolách, sedí církevní otcové sv. Ambrož, Řehoř a Jeroným. Třem světcům sekunduje stejný počet putti s atributy. Andělé jsou vzhledem ke světcům naddimenzováni. Vzniká tak jakási obrácená hieratická perspektiva, zdůrazňující sekundární postavy na úkor protagonistů. V důsledku hry s měřítky zároveň dochází k rozbití jednotné dějové linie. V rámci snahy o rozmanitost se sochař snaží své postavy uvést do pohybu. Tři sedící světci a k nim přidružení andělé se zdají balancovat na hranici pádu, který jako by chtěli uspišit trhavými pohyby nohou a rukou. Stejně jako v případě velkých andělů na hlavním oltáři se ale nemůžeme ubránit dojmu, že tato gesta jsou jen vnějšková a jejich smyslem je vytvoření určitého rytmizovaného celku. Obličje církevních otců jsou ve srovnání s umělcovou pozdější tvorbou podány velmi živě. V této souvislosti se opět naskytá paralela s tvorbou sochařova otce. Také pevné uchopení tělesných objemů několika dominantními liniemi prozrazuje inspiraci starším mistrem. Lze předpokládat, že tyto návaznosti byly do jisté míry dány účastí dílenských spolupracovníků, neboť svatotomášské práce se ještě nesou v duchu vrcholně barokního dynamismu, byť již dochází k utlumení iluzivního efektu. Zvýšený zájem o dekorativní vyznění a estetizaci sochy jednoznačně předznamenává hlavní vývojovou tendenci sochařovy tvorby.

Další doklad o sochařově činnosti pochází z počátku roku 1734. Podle převorského diáře dominikánského konventu u sv. Jiljí na Starém Městě pražském byl tehdy Quitainerovi vyplacen honorář za práci na oltáři sv. Tomáše Akvinského v uvedeném chrámu (BLAŽÍČEK 1954a, 75).¹⁷

Výzdoba oltáře původně zahrnovala dvě zlatené figury a čtveřici andělů téže povrchové úpravy (BLAŽÍČEK 1946, 83).¹⁸ Dodnes se však zachoval pouze páskový a listový ornament a zmínění andělci, opatření naturalistickou polychromií. Oltář tak neskýtá dostatek materiálu pro posouzení sochařova uměleckého vývoje. Můžeme pouze konstatovat, že poprvé vstoupil do kontaktu s objednavatelem, pro kterého měl o dvacet let později vytvořit jedny ze svých vrcholných děl. Za zmínku rovněž stojí, že u sv. Jiljí, stejně jako předtím u sv. Tomáše, spolupracoval se štafírem Janem Jiřím Schmidtem a že pořízení oltáře i jeho výzdoby bylo financováno z daru hraběte Karla Morzina, jehož rod v předešlém desetiletí zaměstnával umělcova otce v Dolní Lukavici.

Následující zakázka zavedla umělce opět na Malou Stranu, do karmelitánského chrámu Panny Marie



Obr. 6. Praha 1-Malá Strana, Malostranské náměstí, kostel sv. Tomáše, hlavní oltář, 1730–1731. Dřevořezby dvou augustiniánských světců po stranách oltáře a postavy andělů nadnášejících Rubensova plátna vytvořila dílna Jana Antonína Quitainera, jemuž bylo v době zadání zakázky dvacet jedna let. Jedná se o jeho nejstarší doložené dílo (foto P. Havlík, 2012).

¹⁷ „Die 4. [Januarii 1734] Eadem die illustrissimus dominus d. comes Carolus de Morzin [...] pro altari S. Thomae Aquinatis [...] submisit conventui integras expensas pro arculario, statuario et pictore quingentos florenos, dico 500 fl. – Die 7. Ex praefatis Morzinianis 500 fl. Soluti sunt domini pictori Georgio Schmied supra suam Contractum centum floreni, et restant solvendi 115 fl. Similiter domino sculptori Joanni Antonio Quitteiner supra suum contractum dati sunt septuaginta floreni, unde restant alli 70, dico 70 fl.“

¹⁸ Blažíček připisuje Quitainerovi i oltář sv. Jana při protějším pilíři.

Obr. 7. Praha 1-Malá Strana, Malostranské náměstí, kostel sv. Tomáše, kazatelna. Socha sv. Augustina na stříšce kazatelny, 1731–1732, Jan Antonín Quitainer. Typika podlouhlé zvrásněné tváře s plnovousem prozrazuje inspiraci dílem sochařova otce. Pro mladšího z obou mistrů jsou charakteristické dekorativní akcenty, jako například dvojice trubicovitých záhybů na světcově levém boku (foto P. Havlík, 2012).



Vítězně, kam dodal výzdobu bočního oltáře sv. Josefa. Celý soubor zahrnuje dva karmelitánské světce po stranách Brandlova oltářního plátna, biskupa sedícího na vrcholku oltářní architektury, dva efébské anděly na volutových čelech nástavce, dva putti a stejný počet andělských hlaviček. Převládající interpretace ne zcela jednoznačných archivních pramenů klade vznik těchto děl do roku 1735.¹⁹

Jestliže práce od sv. Tomáše můžeme označit jako kvalitativně nevyrovnané, zde se již Quitainer představuje v plné zralosti svého individuálního rukopisu, který ve 30. letech vykryštoval a později doznal jen dílčích změn.²⁰ Zaměříme-li se například na postavu na levé straně oltáře, vidíme, že sochař naznačil základní tektonické vztahy pomocí jednoduchého kříže, tvořeného vertikálou škapulíře a k němu kolmé paže, již si světec klade na hrud'. Tento

rámec rozvíjejí, nikoli rozměňují další linie. Celou skulpturu obtáčí stoupající a klesající křivka, která je tvořena zvlněnými cípy pláště a oběma pažemi. Průběh a rozmístění všech linií vycházejí z principů harmonie, symetrie a rytmu. Celek se vyznačuje pro sochařovo pozdější dílo tak typickou uměřenou elegancí a zřetelným múzickým laděním. Příznačná je také typika hladkých obličejů, působících jako ušlechtilé masky.

Václav Vančura přisuzuje Quitainerovi v interiéru chrámu Panny Marie Vítězné celou řadu dalších prací (VANČURA 1989, 136),²¹ včetně dvou velkých zlacených soch sv. Terezie z Avily a sv. Jana od Kříže na hlavním oltáři, které jsou podle Blažickéhova názoru dílem Petra Prachnera, jenž jimi kolem roku 1775 doplnil starší Jäckelovu výzdobu oltáře (BLAŽÍČEK 1958, 250). Tyto i další Vančurovy atribuce se jeví sporné a bude třeba je ještě podrobit detailní kritické revizi.

Doposud otevřenou otázku při zkoumání Quitainerovy umělecké dráhy nastoluje série tří jeho datovaných a podepsaných lavírovaných kreseb, jež byly nalezeny v dolnofranckém zámku Kleinheubach a v současné době se nalézají ve státním archivu ve Wertheimu (WERTHEIM,

19 Ke vzniku oltáře se váží dva záznamy v pamětní knize karmelitánského kláštera z let 1720 a 1735. Antonín Novotný, jenž je publikoval, interpretuje tyto texty tak, že starší z nich se vztahuje jen ke vzniku Brandlova oltářního obrazu, zatímco mladší se týká truhlářských prací a sochařské výzdoby oltáře, již podle pamětnice vytvořil „Quitainer“, aniž je uvedeno křestní jméno (NOVOTNÝ 1947, 166). Tento Novotného názor sdílí i Václav VANČURA (1989, 149, pozn. 30). Naproti tomu Lubomír Sršeň kladl vznik celého oltáře do roku 1720 a jeho sochařskou výzdobu v důsledku toho připisoval O. F. Quitainerovi. Svůj názor sdělil Václavu Vančurovi v osobním rozhovoru (VANČURA 1989, 149, pozn. 30) a zaznamenal jej také na evidenční kartu dřevořezby sv. Jana z Kříže, chované ve sbírkách Národní galerie (P 7912), kterou označil za dílo staršího Quitainera. Vzhledem ke stylovému charakteru výzdoby oltáře, jemuž se věnuji níže, ji jednoznačně považuji za práci mladšího Quitainera.

20 Dalším příkladem sochařovy tvorby 30. let jsou řezby karmelitánských světců v kapli Panny Marie Karmelské v závěru jižní lodi staroměstského kostela sv. Havla. Účast na výzdobě kostela předpokládal již Ivo KORÁN (1988, 511), s konkrétními realizacemi ji pak spojil Václav VANČURA (1989, 139). S Vančurovým názorem lze v tomto případě souhlasit.

21 Kromě dvou postav na hlavním oltáři, jehož zbývající výzdobu dodala v letech 1715 až 1723 dílna Matěje Václava Jäckela, Vančura konkrétně připisuje Quitainerovi sochy na oltáři sv. Šimona Stocka a na dvou oltářích pod kruchtou. Do závěru sochařova života klade postavy sv. Kosmy a sv. Damiána na oltáři sv. Rocha.

STAATSARCHIV).²² Podnikl sochař v době kolem roku 1741 studijní či pracovní cestu do jihozápadního Německa?²³

Samotný výskyt uvedených kreseb v rezidenci říšských hrabat Wertheim-Löwensteinů není pro tuto hypotézu dostatečným důkazem. Löwensteinové se aktivně účastnili politického a hospodářského dění v podunajské monarchii, byli českou inkolovanou šlechtou a jejich pozemkový majetek obnášel několik statků na Tachovsku (WURZBACH 1866, 440–447).²⁴ Není vyloučeno, že kontakt mezi umělcem a objednavatelem byl navázán přímo v Praze, případně ve Vídni, kam pražský sochař také mohl zavítat. Dlužno rovněž poznamenat, že rok 1741 nebyl vzhledem k válce mezi Marií Terezií a bavorským kurfiřtem Karlem Albrechtem k cestování do jižního Německa příliš vhodný, ačkoli vlastní ozbrojený konflikt vypukl až v zářijových dnech a Praha byla obsazena teprve na konci listopadu. Hlavní oporou hypotézy o zahraniční cestě tak zůstává stylový charakter kreseb, který se skutečně liší od sochařovy předchozí tvorby a naznačuje působení vnějšího impulsu (KUBÍNOVÁ 1970, 18).²⁵

Tyto kresby jsou jakýmsi nabídkovým katalogem: každá z nich představuje jednu variantu slavnostních saní, vzájemně se lišících ikonografií i bohatostí výzdoby a pochopitelně také cenou za případnou realizaci. Ústředním motivem prvního a nejpečlivěji provedeného návrhu je obětí či loučení



Obr. 8. První návrh slavnostních saní – s motivem Venuše a Adonise, 1741, lavírovaná kresba na papíře, Jan Antonín Quidaner. Pod každou ze tří datovaných kreseb je přípis se stručnou charakteristikou hlavního námětu výzdoby a cenovou nabídkou. Kresby pocházejí z rezidence říšských hrabat Wertheim-Löwensteinů v dolnofrankém Kleinheubachu, což vede k úvahám o sochařově možné zahraniční cestě do jižního Německa. Vzhledem k politickým a hospodářským aktivitám jmenovaného rodu v podunajské monarchii však návrhy mohly vzniknout i v Praze, popřípadě ve Vídni. Jejich inspirace soudobou rokokovou ikonografií a estetikou je v každém případě nepopíratelná (WERTHEIM, STAATSARCHIV, repro autor, 2001).



Obr. 9. Druhý návrh slavnostních saní – s motivem Kentaura Nessa a Deianeiry, 1741, lavírovaná kresba na papíře, Jan Antonín Quidaner (WERTHEIM, STAATSARCHIV, repro autor, 2001).



Obr. 10. Třetí návrh slavnostních saní – s motivem Scabina, 1741, lavírovaná kresba na papíře, Jan Antonín Quidaner (WERTHEIM, STAATSARCHIV, repro autor, 2001).

²² V rámci české uměnovědné literatury se o kresbách zmiňuje již Blažiček ve své práci o pražské plastice raného rokoka (BLAŽIČEK 1946, 83, 126).

²³ Sochař byl již v této době příliš starý, aby se mohl jednat o obligátní tovaryšskou cestu. Nadto měl v Praze rodinu a fungující dílnu. V úvahu připadá nanejvýš krátkodobý pobyt.

²⁴ Z příslušníků tohoto rodu vynikl v 18. století zejména Maxmilian Karel Löwenstein-Wertheim (1656–1718), rakouský guvernér v Milánsku, jenž pro sebe a své potomky zajistil nárok na titul říšských knížat (1711/1712).

²⁵ Podle názoru Alexandry Kubínové mohl cestu J. A. Quidanera zprostředkovat někdo z okruhu přátel a spolupracovníků jeho otce, například štukatér Tommaso Soldati (1665–1743), jenž spolu s Ondřejem Filipem pracoval v Ludwigsburgu.



Obr. 11. Praha 1-Staré Město, kostel sv. Jiljí, oltář sv. Floriana (foto P. Havlík, 2012).

A) Celek oltáře včetně nástavce s postavou Boha Otce, jenž byl původně součástí protějškového oltáře Panny Marie Bolestné, 1751. Archivně doloženým autorem sochařské výzdoby je Jan Antonín Quitainer. V souvislosti s touto zakázkou byl umělec v převorském diáriu dominikánského kláštera označen za „toho času nejlepšího ve svém umění“ (BLAŽÍČEK 1954a). Zejména postavy obou prvomučedníků s pečlivě sladěnými pohyby a nádechem sentimentu v mladických tvářích představují Quitainerovu tvorbu v její nejzralejší podobě.

B) Dřevořezba sv. Štěpána.

C) Dřevořezba sv. Vavřince s později doplněným atributem rostu.



Venuše s Adonidem (obr. 8). Námětem druhého návrhu je Nessův únos Deianeiry (obr. 9) a hlavním hrdinou poslední kresby je osamocený Scabinus (obr. 10). Všem kresbám je společné téma lásky a milostné touhy, rozvíjené také sekundární výzdobou v podobě amorků, páru hrdliček či svázaných orlů. Ornamentika první a druhé kresby navazuje na hlavní figurální motiv. Tak jsou jednou podpěry korby tvarovány jako listím obrostlé pahýly stromů, podruhé jako zpěněné vlny a šlahouny vodních rostlin. Kresby se vyznačují snahou o maximální odhmotnění a bravurní lehkost dotyku. Nohy, ruce i těla hlavních hrdinů jsou štíhlé, výrazně protažené, Adonisův honící pes je bezmála „přeštípnutý“ v pase. Podrobným zachycením obličejů nebo modelace se sochař nezdržuje, dbá především o souhru zvlněných, do prostoru vybíhajících křivek. Jak námětově, tak z hlediska použité ornamentiky a celkového výtvarného vyznění se zde sochař vůbec nejvíce ve své tvorbě přiblížil soudobým rokokovým tendencím, a to zejména jejich jihoněmeckým projevům. Je skutečně námětem k diskusi, zda měl možnost poznat tyto aktuální vývojové směry v Praze. Zodpovězení této konkrétní otázky a celkové zasazení českého pozdně barokního sochařství do středoevropských vývojových tendencí, si bude žádat detailnější výzkum, založený na stylové komparaci a případně také na archivním bádání.

V letech 1744 až 1745 vyřezal Jan Antonín rám obrazu a výzdobu oltáře sv. Jana Nepomuckého pro kostel sv. Václava při klášteře bosých augustiniánů v Praze na Zderaze (BLAŽÍČEK 1946, 83, 126). V souvislosti s těmito zakázkami, které se nedochovaly, stojí opět za zmínku, že výzdobu hlavního oltáře tohoto kostela vytvořil před dvaceti lety jeho otec starší. Stejně tak vstoupil Jan Antonín v polovině 40. let do otcových šlépějí v případě Strahovského kláštera. Quitainerovské realizace pro tamní premonstráty představují vůbec největší soubor prací, jaký dílna za celou dobu svého působení vytvořila, a podrobněji se jim budu věnovat v závěru této studie.



Obr. 12. Praha 1-Staré Město, kostel sv. Jiljí, oltář Bolestné Panny Marie (foto P. Havlík, 2012).

A) Celek oltáře včetně nástavce s Kristem jako Salvátorem, jenž byl původně součástí protějškového oltáře sv. Florian, kolem 1751. Sochařská výzdoba není archivně doložena. Její spojitost s Quitainerovými dřevorezby na protějším oltáři sv. Florian je však nepochybná.

B) Sv. Jan Evangelista. Protichůdné natočení dolní a horní poloviny těla vytváří dojem stoupavého krouživého pohybu, sladkobolného „pádu vzhůru“, který je charakteristický pro sochařovu tvorbu přelomu 40. a 50. let 18. století.

C) Sv. Maří Magdalena.

Na počátku 50. let se sochař již podruhé zapsal do dějin chrámu sv. Jiljí na Starém Městě Pražském. Ve vícekrát zmíněném převorském diáriu se uvádí, že v lednu 1751 byl v kostele dokončen oltář sv. Florian, jehož sochařskou výzdobu vytvořil „slavný Quitainer, toho času nejlepší ve svém umění“ (BLAŽÍČEK 1954a, 76).²⁶ Autorství protějščího oltáře Panny Marie Bolestné v západní části jižní lodi není archivně doloženo. Stylová jednotu obou oltářů je ovšem natolik výrazná, že je můžeme považovat za dílo téže ruky a doby vzniku.²⁷

Na první z obou oltářů dodal sochařský mistr kromě nástavcové skupiny především řezby prvomučedníků sv. Štěpána a Vavřince (obr. 11 a, b, c).²⁸ Jejich srovnání s o patnáct let staršími sochami na oltáři sv. Josefa v kostele Panny Marie Vítězné ukazuje na řadu shodných momentů. Je to především pevné uchopení tělesného korpusu, zřetelně se rýsujícího pod uměřeně zřasenou drapérií. Stejně jako hábity karmelitánských světců jsou i jáhenské dalmatiky obou prvomučedníků pročleněny několika základními tahy, jimž sekundují méně významné linie. Schematickému vyznění se tvůrce brání nepravidelnostmi v podobě mírného zploštění či zalomení záhybů a přidáním dekorativních prvků, jako jsou krajkové manžety rukávů spodního roucha či hustě šrafovaný lem dalmatiky. Hlavní rozdíl oproti sochám od Panny Marie Vítězné spočívá v mnohem uvolněnějším držení těla.

26 „1751. Januarius. Appositum fuit tandem item perfectum altare S. Floriani in nostra ecclesia, imaginem curavit pingi P. Hyacinthus Styxa, per annum 1747 prior huius conventus; statuarius fuit pro illo assumptus Quitainer, pro hoc tempore optimus in sua arte, dati sunt ei pro suo labore 160 fl.; labor arculariorum fuit in conventu factus.“

27 Vančura v téže chrámu Quitainerovi připisuje také výzdobu oltáře Vincence Ferrerského v severní lodi. Toto připsání se však, zejména vzhledem ke křehčí tělesné stavbě zde umístěných evangelistů sv. Matouše a Lukáše, jeví jako méně pravděpodobné (VANČURA 1989, 141).

28 Obě sochy vykazují stylové afinity se sv. Vavřincem a sv. Apolonií na oltáři Nejsvětější Trojice v kostele sv. Jindřicha v Praze, které ke Quitainerově tvorbě řadí Ivo KOŘÁN (1988, 511).



Obr. 13. Mladá Boleslav, čp. 58, Kateřiny Milítké 10. Immaculata z kazatelny kostela Nanebevzetí Panny Marie, deponovaná v sídle arciděkanství, 1755, Jan Antonín Quitainer. Výzdobu kazatelny, nacházející se původně v dnes již neexistujícím kostele při klášteře bosých augustiniánů v Lysé nad Labem, lze sochaři připsat na základě nepřímých archivních dokladů. Stylově zapadá do jeho uměleckého profilu, i když se jedná spíše o dílo průměrné kvality (foto autor, 2007).



Obr. 14. Dolní Břežany, ulice 5. května, prostranství historické návsi před obecním úřadem. Ukřižování s Maří Magdalenou, tesaná kopie původního sousoší Jana Antonína Quitainera z roku 1760, jímž sochař v závěru svého života vzdal hold odkazu mistrů velkého slohu. Autorem kopie je ak. sochař Vojtěch Adamec, dokončeno 2009 (foto autor, 2012).

Ještě ve větší míře se popsané znaky uplatňují u soch sv. Jana Evangelisty a Maří Magdaleny na protilehlém oltáři (obr. 12 a, b, c).²⁹ Oba světci se volnou nohou opírají o pahýl stromu, případně skalní výstupek. Blízko sebe položená chodidla zužují jejich základnu, zatímco balónovitě vzedmuté pláště rozšiřují boky. Obě postavy pak vrcholí drobnými hlavami na „lodyhovitých“ šířích. Toto rozložení hmoty připomíná větveno, roztácející se kolem vlastní osy. Vzniká tak iluze krouživého stoupavého pohybu, zesilovaná podél stojícími tordovanými sloupy, jejichž závit se vinou vzhůru souběžně se spirálovitě prohnutými postavami. Obě dřevorezby lze označit za vůbec nejdynamičtější sochařova díla, a to jak z hlediska pohybového, tak struktury drapérie. Formální ekvilibristika zde vede až k jisté obsahové vyprázdněnosti.

Po oltářích od sv. Jiljí, dvou nejčastěji připomínaných a reprodukováných Quitainerových dílech, se zaměříme na méně známou práci jeho ateliéru: kazatelnu z děkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Mladé Boleslavi. Tato sem byla přenesena v roce 1791 ze zrušeného chrámu při klášteře bosých augustiniánů v Lysé nad Labem a je tedy pravděpodobně totožná s kazatelnou, kterou Quitainer pro tento kostel vytvořil v roce 1755 (VOJÁČEK 1930, 15, 77).³⁰

Základem plastické výzdoby kazatelny je čtveřice církevních otců na poprsní řečniště, reliéf s námětem šíření evangelia tamtéž, dále čtyři evangelisté na stříšce a Immaculata s Ježíškem na samém vrcholku. Ve prospěch Quitainerova autorství svědčí kromě nepřímých archivních dokladů některé charakteristické stylové prvky. Patří mezi ně například podání vlasů jako těžké přilbice kučeravých kadeří, jež Jan Antonín převzal z repertoáru svého otce. Také typika hlav, posazených na silných krcích, a obličejů s malými kulatými bradami, plnými tvářemi a výrazně vyklenutým obočím, odkazuje k našemu mistrovi. Quitainerovské jsou konečně malebně zvlněné, zlacením zvýrazněné obruby plášťů čtyř církevních otců. Také velkorysou plastičností a harmonickým sladěním pohybů zapadá mladoboleslavská kazatelna do sochařova uměleckého profilu (obr. 13), i když se jedná o dílo, které – s výjimkou reliéfu na řečništi – patří spíše mezi průměrné výkony jeho dílny.

Tím se dostáváme k poslednímu sochařskému souboru, na jehož vzniku náš umělec – mimo práce pro Strahovský klášter – prokazatelně participoval. Jedná se o výzdobu hlavního oltáře poutního kostela na Svaté Hoře, jež byla roku 1758 odlita ve stříbře zlatníkem Kašparem Gschwandtnerem. Dokladem sochařovy účasti na tomto uměleckém počínu je poznámka v Gschwandtnerově smlouvě z 16. 5. 1758, že oltář bude vyroben na základě Quitainerova dřevěného modelu (PODLAHA 1922–1923, 268).³¹ Antonín Podlaha také publikoval sochařem signovanou návrhovou kresbu oltáře (PODLAHA 1915–1923, 101). Jedná se o druhou doloženou výzdobu hlavního oltáře v Quitainerově tvorbě.³² Její výjimečnost spočívá v tom, že zde sochař vystupuje jako navrhovatel oltářního celku, nikoli jen dodavatel jedné z jeho složek. V této roli jej známe právě jen ze Svaté Hory.

Umělec koncipoval oltář jako terasovitě uspořádanou sestavu s pohledovým středem v kultovní soše Panny Marie Svatohorské, umístěné v zasklené schránce nad svatostánkem. Z levé i pravé strany vede ke schránce pět stupňů, přičemž na předposlední z nich poklekávají na vyvýšená volutová čela andělé oslavující Marii. Oltářní sestava vrcholí Nejsvětější Trojicí v aureole slunečních paprsků, která se původně nacházela přímo nad skříňkou se zázračnou soškou. Tento stav trval až do roku 1772, kdy byl retábl zvýšen přidáním čtyřdílné, bohatě členěné nástavby. Zároveň došlo k porušení popsaného gradačního efektu přemístěním Trojice pod klenební oblouk oltářní niky, kde se nachází dodnes.

V nedávné době se Quitainerovým podílem na výzdobě svatohorského oltáře badatelsky zabýval Josef Kopeček, jenž studiem archivních pramenů dospěl k názoru, že sochař především nově aranžoval starší prvky oltářní výzdoby a autorsky se omezil na vytvoření modelu k Nejsvětější

29 Sv. Jan Evangelista vykazuje značnou podobnost se stejnojmenným světce na svatojánském oltáři v kostele Sv. Jana na Skalce na Novém Městě pražském. Výzdobu tohoto oltáře připsal Quitainerovi Oldřich Blažíček, ač s předpokladem, že dílo bylo dokončeno některým z tovaryšů, „snad tím, který ještě v 70. letech obměnil mistrovzy vzory v kostele v Doksaněch“ (BLAŽÍČEK 1989, 716).

30 Quitainer si za tuto práci účtoval 160 ztl.

31 „Es verspricht H. Caspar Gschwandtner einen Altar nach dem aprobierten Abriß und durch H. Quitainer burgerl. Bildhauer verfertigt und aprobierten Model von Holz, aus Prager prob Silber guet und kunstgemeß zu verfertigen.“

32 Jak uvedeno výše, Vančura přisuzuje Quitainerovi také doplnění hlavního oltáře malostranského kostela Panny Marie Vítězné o sochy sv. Terezie z Avily a sv. Jana z Kříže. Tuto atribuci považuji za spornou. Za úvahu nicméně stojí sochařův hypotetický podíl na výzdobě hlavního oltáře v Santiniho kapli sv. Anny v Panenských Břežanech. Vančurův názor o disparátnosti výzdoby oltáře, z níž lze pozdní tvorbu M. V. Jäckela přiřadit pouze dva anděly podírající obraz a sv. Václava a Víta, zatímco nástavcová skupina a poletující putti pocházejí z jiné ruky, se jeví jako správný. Tyto práce skutečně vykazují jistou podobnost s nástavcovými skupinami v kostele sv. Jiljí v Praze (VANČURA 1989, 139–140).



Obr. 15. Praha 1-Hradčany, západní průčelí baziliky Nanebevzetí Panny Marie ve Strahovském klášteře (foto P. Havlík, 2012).

A) Pozdně renesanční portál. Architekt: Giovanni Battista Bussi de Campione (?), 1601–1605. Sochařská výzdoba: Jan Antonín Quitainer, přelom 40. a 50. let 18. století.

B) Panna Maria Immaculata adovaná anděly. Oba anděly lze na základě archivních pramenů datovat do roku 1746 a tím je také s velkou mírou pravděpodobnosti připsat mladšímu Quitainerovi. V případě Immaculaty dosud známé prameny spíše naznačují, že by se mělo jednat o práci sochařova otce z roku 1726. Slohový charakter díla však odpovídá tvorbě Jana Antonína Quitainera z počátku 50. let 18. století.

Trojici (KOPEČEK 2006, 129). Domnívám se, že tento závěr nelze vztáhnout na oba klečící anděly, kteří podle Kopečka vznikli v dílně zlatníka Josefa Seitze už v roce 1746. I kdyby se tato datace ukázala jako správná – ačkoli to podle mého názoru ze Seitzovy smlouvy nevyplývá (PODLAHA 1922–1923, 267–268) –, klonil bych se k názoru, že andělé byli rovněž vytvořeni na základě Quitainerova modelu. Oba štíhlonozí efébové s úsporně členěnými drapériemi a plnými tvářemi, vroubenými hustými kadeřemi zvlněných vlasů, plně odpovídají andělským postavám, které téměř beze změn procházely sochařovou tvorbou od poloviny 30. let. Přesto je třeba klást jejich vznik spíše do roku 1758. Nepřímo tomu nasvědčuje zmíněná návrhová kresba, na níž oba adoranti zaujímají poněkud jiné postavení než na dnešním oltáři. Z toho lze soudit, že sochař při tvorbě nového aranžmá oltáře teprve hledal jejich konečnou podobu. Kdyby do navrhované kompozice hodlal začlenit starší práce svého nebo cizího ateliéru, nakreslil by je pravděpodobně v souladu s již existujícími originály.

Pozoruhodným dílem quitainerovské provenience je monumentální Kalvárie v Dolních Břežanech u Prahy, jedno z největších sousoší tesaných z jednoho kamene na našem území (obr. 14).³³ Antonín Podlaha je připsal Ondřeji Filipu Quitainerovi (PODLAHA 1907, 221–222; Týž 1908, 11), a to na základě písmen A. Q., vytesaných na kameni pod nohama Maří Magdaleny, a nápisu fecit, který četl jako 1717. Tuto interpretaci později převzal také BLAŽÍČEK (1958, 119). Na chybné čtení nápisu a možnost, že iniciály značí nikoli „Andreas“, ale „Anton“ Quitainer upozornil Miloš SUCHOMEL (1975, 144–146; 160). Stejný autor se posléze jednoznačně přiklonil k názoru, že tvůrcem sousoší je mladší z obou mistrů. Za datum vzniku označil rok 1760, jak udává letopočet na zadní straně kříže, považovaný starší literaturou za datum opravy (SUCHOMEL 1980, 589; 593–594). Tento výklad převzal i Václav Vančura (VANČURA 1989, 129, 148).

Přesto nelze vyloučit, že určitá návaznost brežanské Kalvárie na tvorbu staršího Quitainera existuje. Za spojovací článek můžeme považovat ikonograficky příbuzné sousoší v Bohušově u Blovic na Plzeňsku, pocházející z roku 1727. Jeho autorství také není doloženo, nicméně Blažíčkovu připsání Ondřeji Filipu Quitainerovi se jeví jako opodstatněné (BLAŽÍČEK 1958, 119). Za připomenutí stojí také fakt, že starší Quitainer působil v době vzniku díla na zámku v nedaleké Dolní Lukavici. Pouze zajímavou souhrou náhod je patrně skutečnost, že v poli znaku vytesaného na

³³ Jak uvedeno výše, Vančura připisuje Quitainerovi také doplnění hlavního oltáře malostranského kostela Panny Marie Vítězné o sochy sv. Terezie z Avily a sv. Jana z Kříže. Tuto atribuci považuji za spornou. Za úvahu nicméně stojí sochařův hypotetický podíl na výzdobě hlavního oltáře v Santiniho kapli sv. Anny v Panenských Břežanech. Vančurův názor o disparitnosti výzdoby oltáře, z níž lze pozdní tvorbu M. V. Jäckela přiřadit pouze dva anděly podírající obraz a sv. Václava a Víta, zatímco nástavcová skupina a poletující putti pocházejí z jiné ruky, se jeví jako správný. Tyto práce skutečně vykazují jistou podobnost s nástavcovými skupinami v kostele sv. Jiljí v Praze (VANČURA 1989, 139–140).

bohušovské Kalvárii se nacházel vzpínající se jednorožec a stejné mytologické zvíře bylo zobrazeno v klenotu štítu umístěného na zadní straně ukřižování z Dolních Břežan.³⁴ V prvním případě je přítomnost jednorožce snadno vysvětlitelná: jednalo se o rodový symbol Jenišků z Újezda, na jejichž panství se Bohušovice nacházely (DIE WAPPEN 1979, 7–8). Ve druhém případě je význam erbu nejasný, protože Dolní Břežany byly v 18. století majetkem pražských arcibiskupů.

Již Blažíček – ač v domnění, že v obou případech se jedná o práce staršího Quitainera z let 1717, respektive 1727 – upozornil, že Kalvárie jsou ohlasem Braunovy sv. Luitgardy.³⁵ Bohušovské Ukřižování kopíruje svůj pražský vzor mimo jiné tvarem podstavce a také skladbou a rozmístěním andělských chórů po Kristově levici.³⁶ Z hlediska vztahu mezi oběma hlavními postavami se sousoší z Karlova mostu více podobá břežanská Kalvárie. Quitainerova Maří Magdalena tak jako Braunova Luitgarda objímá nohy ukřižovaného, byť bez duchovního žáru a rozechvělosti cisterciácké světice. Břežanská práce prozrazuje také inspiraci velkorysou objemovostí a ušlechtilým patosem Maxmiliána Ferdinanda Brokofa. Celkově se vyznačuje vytříbenou, detailu dbalou modelací a dekorativně vyznívající kompozicí, nesenou elegantní esovkou, jež k sobě váže oba protagonisty. To vše přiklání misku vah k názoru, že sousoší můžeme skutečně řadit k epilogu tvorby mladšího Quitainera, jenž se jím pozoruhodným způsobem vyrovnal s odkazem mistrů velkého slohu.³⁷

Nyní již věnujeme pozornost Quitainerovu uměleckému angažmá v areálu Strahovského kláštera, s nímž sochaře pojily dlouhodobé vztahy. Jmenovitě je zde doložen až od roku 1757 (STRAHOV 60a, STRAHOV 60b), jeho spolupráce se strahovskými premonstráty však začala mnohem dříve,

Obr. 16. Západní průčelí strahovské baziliky před jeho zničením rakouským ostřelováním kláštera v roce 1742; výřez z veduty na Strahovský klášter. Kresba naznačuje, že Panna Maria nad portálem původně držela v náruči Ježíška a jednalo se tedy o jiný ikonografický typ, než představuje dnešní socha. To podporuje hypotézu o původu skulptury v dílně mladšího Quitainera (AS 1739–1744, 97–98; repro P. Havlík, 2012).



34 Štítek z bohušovské kalvárie byl bohužel odcizen. Za poskytnutí jeho fotografie z archivu ÚOP NPÚ v Plzni děkuji PhDr. Vratislavu Ryšavému (foto Jan Gryc, 1975, archiv NPÚ ÚOP v Plzni).

35 Ještě v akademických dějinách českého výtvarného umění považuje Blažíček břežanskou Kalvárii za práci z roku 1717, upravenou v roce 1760 (BLAŽÍČEK 1989, 501).

36 Obdobnou kompozici se vyznačuje Kalvárie na mostě v Březnici, dílo Jana Hammera z období kolem roku 1750. Březnice, původně také jeniškovské panství, v této době náležela dědicům rodu, Kolovratům Krakovským. Břežanskému sousoší je pak kompozičně blízká jiná Hammerova práce z poloviny 18. století, Kalvárie z Čimelic, nacházející se dnes na místním hřbitově. Další inspirační zdroje můžeme hledat mezi různými ztvárněními vidění sv. Luitgardy, k nimž patří například dřevořezba z kláštera v Sedlci nebo Brandlovo plátno nacházející se tamtéž.

37 Podpůrným argumentem pro dataci díla do roku 1760 je fakt, že letopočet na zadní straně kříže je vytesán v pozitivu. Tato pracovní technika by neodpovídala charakteru opravy, zato je v souladu se signovaným dílem, jež sám autor považoval za mimořádné v rámci své tvorby. Navíc je málo pravděpodobné, že by tímto zásahem oslabil hmotu kamene na kříži, který je hlavním nosným prvkem mohutného korpusu Krista. Za konzultaci v této otázce děkuji PhDr. Kateřině Adamcové, PhD.

v souvislosti s odstraňováním škod, které klášter utrpěl v srpnu a září 1742 při dobývání Prahy, okupované tehdy francouzskými a bavorskými vojsky, rakouským dělostřelectvem (AS 1739–1744, 98r–99r, 120r).³⁸

Náročným podnikem byla obnova průčelí strahovského klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie, které bylo válečnými událostmi zasaženo tak fatálně, že hrozilo jeho zřícení. Badatelským problémem je rozlišení autorského podílu mladšího a staršího Quitainera, a to zejména ve vztahu k hlavnímu prvku celé výzdoby: Immaculaty nad portálem (obr. 15 a, b). Písemné prameny se zdají hovořit jasně. Podle Strahovských análů se po ostřelování kromě beránka na štítu a zmíněné Immaculaty zachovala pouze socha svatého Norberta, která „jako zázrakem“ zůstala stát na prostřeleném podstavci.³⁹ V přehledu příjmů a výdajů zvláštního fondu na obnovu kláštera, Pokladny sv. Voršily



Obr. 17. Praha 1-Hradčany, čp. 132, Strahovské nádvoří 1, Strahovský klášter. Originál sochy sv. Voršily ze štítu stejnojmenné kaple, 1745, Jan Antonín Quitaner. Skulptura je uložena v ambitu kláštera, kde se nachází rovněž originál sochy sv. Adriana z průčelí strahovské baziliky a dvě dvojice putti s Norbertovými atributy, umístěné původně na klášterní bráně. Kontrapost dosažený podložněním pravé nohy, esovitě prohnutím těla a sklon hlavy na dlouhém štíhlém krku se řadí mezi charakteristické znaky sochařova rukopisu (foto P. Havlík, 2012).

(STRAHOV 74), se k roku 1746 objevují platby za zhotovení soch sv. Augustina a jednoho ze dvou gorkumských mučedníků (DE CLERK/WOLF 1999, 154–156),⁴⁰ sv. Adriana, dále pak jedné kamenné vázy. Nadto obdržel sochař honorář za dva anděly po boku Immaculaty. Ostatní prvky plastické výzdoby podle uvedeného dokladu pouze opravil, a zdálo by se tedy, že postava Immaculaty, stejně jako zakladatele řádu sv. Norberta a druhého gorkumského mučedníka, sv. Jakuba, byly převzaty z původní výzdoby z roku 1726. Zdánilivou jistotu nabourává prospekt strahovského klášterního areálu, vložený mezi folianty 97–98 Análů z roku 1742, který zobrazuje stav průčelí před jeho zničením (obr. 16). Přestože se jedná o schematickou kresbu, zřetelně ukazuje, že původně držela Panna Maria nad portálem v náručí Ježíška, a jednalo se tedy o jiný ikonografický typ, než jaký představuje stávající socha. Rozhodujícím faktorem jsou nicméně stylové znaky, neboť strahovská Immaculata po formální stránce dobře zapadá do uměleckého profilu mladšího Quitainera, zatímco mezi pracemi jeho otce analogické dílo nenajdeme. Ke srovnání vybízí zejména výše popsaná dřevořezba sv. Jana Evangelisty z kostela sv. Jiljí z období kolem roku 1751 a jí příbuzné zpodobení téhož svätce z kostela sv. Jana na Skalce na Novém Městě. Pojítkem je výrazné esovitě prohnutí všech tří soch a rotační stoupavý pohyb, s nímž koresponduje vějířovité uspořádání záhybů pláště na boku. Za těžkopádnější a méně vytříbenou variantu

38 Zde výčet škod způsobených klášteru v průběhu bombardování.

39 „Ac praecipue ecclesia conventualis frontispicium, a. 1726 magnis sumptibus renovatum[...] (in quo praeter Agnum in vertice, et Statuam Beatissimae Virginis supra portam, sola statua S. P. Norberti illasa mansit, et in perforata basi mirabiliter substitit) per innumeras globorum centurias ita labefactum, quod totalis eiusdem ruina omnio fuerit metuenda[...]“ (AS 1739–1744, 98v).

40 Gorkumští mučedníci. Devatenáct katolických kněží popravených v roce 1572 kalvinisty v nizozemském Gorkumu. Dva z nich, Adrian Jansen a Jakub LaCoupe, byli příslušníky premonstrátského řádu. Gorkumští mučedníci byli roku 1675 Klementem X. blahorečeni a roku 1867 Piem IX. svatořečeni.

strahovské Immaculaty lze považovat sochu téhož námětu, která se nachází na kazatelně děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mladé Boleslavi (obr. 13).

Otázkou zůstává, kdy byla strahovská Immaculata vytesána. Logicky se tak nemohlo stát v polovině 40. let, jak uvádí Blažíček, neboť z té doby existuje přehled výdajů na opravu klášterního průčelí, ve kterém by premonstráti náklady na pořízení klíčové sochy celého souboru jistě neopomněli zaznamenat. Nabízí se vysvětlení, že původní Immaculata byla v této době skutečně jenom opravena, ale po dokončení první fáze opravy kostela v roce 1752 byla nahrazena zcela novým dílem. Stejně jako byly nejprve opraveny a nedlouho poté vyměněny některé válkou poškozené oltáře v interiéru chrámu, mohla být nahrazena původně jen opravená mariánská socha na průčelí. Jednalo se o vizuálně a obsahově nejvíce exponované dílo celého souboru, a bylo by proto pochopitelné, kdyby se objednatelé nechtěli dlouhodobě spokojit s pouhou „repasí“. Tomu by odpovídala i skutečnost, že postava Immaculaty se svým

štíhlým tělesným kánónem a mnohokrát zmiňovanou „načechraností“ řadí spíše ke Quitainerovým dílům z první poloviny 50. let, než k pracím z poloviny let čtyřicátých.⁴¹

V roce 1745 vzniklo zpodobnění sv. Voršily na štítu severního průčelí boční kaple strahovského klášterního kostela, již je tato světička patronkou (STRAHOV 74). Na původním místě je dnes kopie, originál díla se nachází v klášterním ambitu (obr. 17). Dobou svého vzniku se sv. Voršila řadí k sochám sv. Augustina a Adriana z hlavního průčelí. Ve srovnání s nimi se zde sochař nemusel přizpůsobovat starší výzdobě. Proto můžeme toto dílo považovat za autentický příklad jeho kamenosochařské tvorby z poloviny pátého desetiletí 18. století. Světička zaujímá kontrast s volnou pravou nohou, opírající se o hlavu mučitele, hunského krále Atilly, jehož rysy jsou karirovány velkými ušními boltci.



ci. Boční pohled dokládá, že vysunutí kolene volné nohy a esovité prohnutí je výraznější než u sv. Augustina a Adriana. Setkáváme se zde již s náznakem stoupavého rotačního pohybu, tak typického pro Quitainerovy práce z první poloviny 50. let. S plasticky bohatým rouchem rezonují těžké prameny vlasů, plné tváře a obě odhalená předloktí. To vše dává Voršile výraz plnokrevné tělesnosti, přirozeně se snoubící s niternou křehkostí panenské světičky.

Do 50. let lze řadit vznik sousoší Panny Marie a Heřmana Josefa ze Steinfeldu, básníka a významného představitele dolnorýnské mystiky přelomu 12. a 13. století.⁴² Sousoší se nachází

Obr. 18. Praha 1-Hradčany, čp. 132, Strahovské nádvoří 1, Strahovský klášter, nároží mezi severním průčelím baziliky Nanebevzetí Panny Marie a západním průčelím kaple sv. Voršily. Sousoší Panna Marie se sv. Heřmanem Josefem, sokl zakomponovaný do schodiště před vchodem do kaple, 1753–1754, Jan Antonín Quitainer. Mystik a duchovní lyrik Heřman Josef patřil po zakladateli řádu k nejoblíbenějším a nejvíce zobrazovaným premonstrátským světcům. Quitainer jej později zpodobnil také v interiéru strahovské baziliky, na oltáři sv. Augustina z let 1759–1760 (foto P. Havlík, 2012).

41 Ve sbírkách Národní galerie v Praze se nachází dřevěná soška Immaculaty (P 8000), jež sklonem hlavy, polohou sepijatých rukou, uspořádáním drapérie na bocích a celkovou vzhledovou připomínkou – přes dílčí odlišnosti – strahovskou sochu. Rok vzniku 1745, uvedený v rejstříku, se váže k Blažíčkovu datování strahovské Immaculaty.

42 Heřman (Hermann) zemřel v roce 1251 či 1261 údajně ve věku 91 let. Ve dvanácti letech vstoupil do premonstrátského řádu. Druhé jméno Josef získal díky svým extatickým vizím, ve kterých se mu zjevovala Panna Maria. Úctu k němu povolil Benedikt XIII. v roce 1729. Kult byl oficiálně uznán v roce 1958 (DE CLERK/WOLF 1999, 116–118).

v rohu mezi severní stěnou chrámu a venkovním vchodem do kaple sv. Voršily. Jeho vznik není archivně doložen. Jelikož však muselo být osazeno po dokončení venkovních fasád kaple, nemohlo být vytesáno před rokem 1745. Protože náklady na jeho pořízení nefigurují ve výúčtování na opravy kostela z let 1745–1752, můžeme druhý z těchto letopočtů považovat za termín post quem. V roce 1754 se ze sousoší odlomila dvojice putti, nacházející se původně po pravém boku Panny Marie, v místě, které dnes vyznačuje nerovný lom kamene (HORYNA/VILÍMKOVÁ 1986, 67). Tím se datování práce zužuje na rozmezí let 1753 až 1754.

Tématem sousoší je jedna z Heřmanových mystických vizí. Světci se zjevuje Panna Maria s Ježíškem v náručí a na malíček pravé ruky mu navléká snubní prsten. V levici drží Heřman atribut lilie, odkazující na sv. Josefa, k němuž byl jako oddaný mariánský ctitel přirovnáván. Nejznámějším ztvárněním daného námětu je obraz Anthonise van Dycka z roku 1630. Ten se stal inspirací pro Molitorovo plátno v kapitulní síni Strahovského kláštera, které je jeho dosti věrnou citací. Quitainerovo pojetí je odlišné. Zatímco dílo slavného Rubensova žáka, ponořené do teplých zlatohnědých tónů, vyzařuje meditativní atmosféru duchovního splynutí mimo konkrétní čas, pražský sochař se pokusil zachytit zlomový okamžik záblesku světcovy vize. Kompozici sousoší ovládá soustava dramaticky se křížících diagonál, již tvůrce dodatečně oživuje lokálně vázanými pohyby a dekorativními detaily (obr. 18).

Ze všech děl, jež mladší Quitainer na Strahově zanechal, vzbudilo právě toto největší zájem badatelů. Václav Vilém Štech vyzdvihl diferencované podání povrchu, jenž „je všude načechrán“, pohybové odlišení postav a zdůraznění tělesných objemů (ŠTECH 1935, 25). Oldřich J. Blažíček připojil poznámku, že sochařská skupina je rozvinuta v jediné pohledové rovině „s vyslovenou rokokovou reliéfností“. Zároveň konstatoval, že sousoší není zvládnuto tak

dokonale jako umělcovy dřevorezby (BLAŽÍČEK 1946, 187). Mojmír Horyna, který se prací zabýval v souvislosti s dřevěným modelettem stejného námětu a kompozičního vzorce – Platzerovou prací z druhé poloviny 60. let, poukázal na rozdílnou časovou strukturu obou děl, neboť „Quitainer ještě vytváří kompozici jako celek časově přechodný, jako ztuhlý okamžik, tedy stále ještě v tradici strukturálního realismu vrcholného baroka, byť již s dekorativní stylizací jednotlivých tvarů“ (HORYNA 1973, 30).

Ponecháme-li stranou dvě dvojice putti s girlandami a květinovými koši, které spolu se dvěma rokokově stylizovanými vázami zdobí pilíře pozdně renesanční mříže za kaplí sv. Voršily, je posledním Quitainerovým kamenosochařským dílem v areálu kláštera plastická výzdoba hlavní brány.

Původní brána, kterou v roce 1674 upravil Giovanni Domenico Orsi, padla za obětí výše zmíněným válečným událostem z počátku vlády Marie Terezie. Lze předpokládat, že nynější brána



Obr. 19. Praha 1-Hradčany, bazilika Nanebevzetí Panny Marie. Pohled do boční kaple Panny Marie Pasovské, jež je protějškem kaple sv. Voršily na severní straně baziliky. Obnovou a novou výzdobou obou kaplí po zničení kláštera v roce 1742 započalo estetické sjednocování chrámového interiéru v duchu pozdně barokního Gesamtkunstwerku. Sochařskou výzdobu obou kaplí vytvořila dílna Jana Antonína Quitainera v letech 1747–1752 (foto P. Havlík, 2012).



Obr. 20. Praha 1-Hradčany, bazilika Nanebevzetí Panny Marie (foto P. Havlík, 2012).

A) Sv. Roch na oltáři sv. Martina, 1763. Ukázka sochařovy pozdní tvorby, nesoucí se již v duchu klasicizujících tendencí.

B) Pohled do hlavní lodi s kazatelnou a deseti postranními oltáři, vytvořenými mramorářem Josefem Lauermannem a sochařsky vyzdobenými Janem Antonínem Quitainerem v letech 1758–1765.



vznikla již z praktických důvodů nedlouho po utichnutí válečných událostí v roce 1742. Sochařská skupina na její hlavní římse nicméně vznikla patrně až o něco později, v letech padesátých (BLAŽÍČEK 1958, 187).⁴³ Tvoří ji ústřední socha sv. Norberta, kterou po stranách provázejí dvě dvojice putti se světcovými atributy. Levý pár přidržuje patriarcháš kříž, pravý drží berlu.

Silueta sv. Norberta je narýsována táhlými liniemi pluvíálu, který se vpředu rozevírá a dává vyniknout spodním vrstvám oděvu. Harmonické vyznění sochy vychází z pečlivě sladěných kontrastů: hladká plocha naráží na zvlněnou křivku, jemné vřepování přechází v hluboké zřasení. Krajková obruba rochetu obtáčí postavu stoupající a klesající linií, zavíjející se na pohledově levé straně ve dva protilehlé trubicovité záhyby.

Postavu zakladatele řádu doprovázejí dvě dvojice putti s atributy. Jedná se o stejný žánrový typ, jaký ztvárnil sochařův otec v letech 1725–1726 na balustrádě před pražskou Loretou, kde však andílci nesou kartuše s výjevy ze života Panny Marie. Podobné andílčí páry se již na sklonku druhého desetiletí 18. století staly oblíbeným prvkem v profánním prostředí – v roli světlonošů se s nimi setkáváme na schodištích několika pražských paláců.⁴⁴

Mimo vlastní areál Strahovského kláštera, nicméně v jeho blízkosti, na Pohořelci, se nachází trojčlenné sousoší sv. Jana Nepomuckého z roku 1752.⁴⁵ Dlabáč toto dílo, původně umístěné na Hradčanském náměstí, spojuje s Tadeášem Hochhausem. Sousoší prý bylo provedeno „podle jeho nápadu a vzoru“ (DLABAČ 1815, 638). Blažíček tomuto augustiniánovi-sochaři přiznává pouze ideový podnět, zatímco vlastní autorství připisuje mladšímu Quitainerovi (BLAŽÍČEK 1958, 187). Tato atribuce je nepochybně správná; poněkud strnule prohnutá postava sv. Jana v klerice s typickou šrafurou přesvědčivě odkazuje na postavu sv. Heřmana Josefa ze Strahovského kláštera. Příznačným motivem je také malebně vedená křivka lemu kněžského roucha, který je stejně jako manžety rukávů ozdoben pečlivě provedeným vyšíváním. Typika světcova úzkého obličejce připomíná sv. Jana Křitele z bočního oltáře kostela sv. Jana Na Skalce na Novém Městě. Celkově je sousoší – podobně jako výzdoba strahovské klášterní brány – typem trojčlenné, pyramidálně uspořádané sochařské skupiny, jenž měl v době vzniku práce v českém barokním sochařství již dlouhou tradici.⁴⁶

43 Blažíček klade vznik díla do období kolem roku 1755.

44 Schodiště Černínského, Velkopřevorského a Clam-Gallasova paláce tímto způsobem vyzdobila Braunova dílna.

45 Tento letopočet se symbolicky pětikrát opakuje v chronogramech vytesaných na podstavci a je součástí nápisu začínajícího slovy „Clam dicit ecce gloriam...“ Celý přepis včetně překladu viz [www.geo.mff.cuni.cz/latina/sv.Janove].

46 Kompoziční typ trojosého sousoší našel uplatnění v řadě děl na Karlově mostu, počínaje Pietou vzniklou v dílně Jana Brokova v roce 1695, která je dnes umístěna v areálu Nemocnice pod Petřínem. Nežádá se s ním setkáváme také v díle Quitainerových současníků. Karel Josef Hiernle jej použil v případě výzdoby brány Břevnovského kláštera z roku 1739, sousoší sv. Prokopa v Žižicích z roku 1741 a posléze dvou prací z roku 1745: skupiny sv. Jana Nepomuckého z Břevnovského kláštera a sv. Benedikta z Hrdel. Opakovaně se k této kompozici vracel také Ignác František Platzer, jmenovitě ve výzdobě hlavního oltáře zámecké kaple v Hořině z roku 1746, v sousoší sv. Jana Nepomuckého u kostela sv. Voršíly

Již v roce 1746 se Quitainer drobnými opravami a doplňky uplatnil v interiéru strahovského chrámu. Připomenout je třeba zvláště dvě dvojice putti na vnějších stěnách opatských trůnů, neboť souputníci těchto andělů se měli v následujícím dvacetiletí doslova rozletět do všech koutů kostela. Důvodem jejich zvýšené přítomnosti v chrámovém prostoru mohla být kromě dobové obliby daného ikonografického typu také existence raně barokní mřížové kaple sv. Norberta, která v té době představovala pohledovou dominantou hlavní lodi. Ve výzdobě tohoto norbertovského sacela totiž právě andělé hráli významnou roli: osm putti s nápisovými kartušemi lemovalo trojúhelníkové štíty na jejím vrcholu, jeden andílek byl zavěšen nad mřížovým nástavcem, dva větší andělé s plamennými meči střežili vchod.

V letech 1747 až 1752 náš sochař realizoval rozsáhlé zakázky při výzdobě interiéru bočních kaplí sv. Voršily a Panny Marie Pasovské (STRAHOV 74). Množstvím andělů, putti, andílčích hlaviček, váz, rokajových či listových ornamentů ozdobil tři velké oltáře, opatský trůn, kredenční oltářík, oratoř a dřevěné sedillie, které se ovšem nedochovaly. Tato bohatá výzdoba je charakteristická svojí podřízeností mohutné portálové architektuře, kterou doslova obsypává a seskupuje se na jejím povrchu v symetrických skupinách (obr. 19). Z kvalitních jednotlivostí stojí za povšimnutí zejména dva radostní putti podpírající rámové relikviáře nad postranními brankami hlavního oltáře kaple sv. Voršily.

V posledních sedmi letech svého života dostal Quitainer na Strahově příležitost vytvořit největší kolekci řezbářských prací své umělecké dráhy (obr. 20 a, b). Podle sedmého svazku strahovských análů, který je však pouze dodatečnou rekonstrukcí z roku 1861, premonstráti již v roce 1755 chtěli dát zhotovit oltáře Narození Páně a Navštívení Panny Marie (HORYNA/VILÍMKOVÁ 1986, 62). Bylo by logické, kdyby výměna postranních oltářů chrámu začala právě touto nejvýhodnější dvojicí. Práce však záhy utichly. Poté, co byly v roce 1758 obnoveny, nepokračovaly kupodivu zmíněným oltářním párem, ale protějškovými oltáři sv. Augustina a sv. Jana Nepomuckého při třetích pilířích od triumfálního oblouku (BLAŽÍČEK 1954b, 252–253).⁴⁷ Důvodem začátku výměny prakticky od prostředku hlavní lodi, bylo zřejmě to, že se oba oltáře nacházejí v sousedství bočních kaplí sv. Voršily a Panny Marie Pasovské. Oltáře tak měly vytvořit důstojné prostředí kolem těchto nejluxusněji vybavených prostor celého chrámu a zdůraznit význam spojnice obou kaplí. Důležitost této příčné chrámové osy podtrhuje také umístění soch premonstrátských světců na zmíněných oltářích. V roce 1759 náš mistr dokončil výzdobu oltářů sv. Maří Magdaleny a sv. Anny při obou čtvrtých pilířích (obr. 21). Práce v západní části chrámu se uzavřely vytvořením oltářů sv. Martina a Obrácení sv. Pavla v roce 1763.⁴⁸ Výměna zbývajících čtyř oltářů v jeho východní části, zasvěcených Božskému Srdci Páně, svatým Českým patronům, Narození Páně a Navštívení Panny Marie, proběhla v letech 1764–1765. Tato čtveřice oltářů se od předchozí šestice liší tím, že její součástí nejsou sochy světců. Omezení sochařské výzdoby ve prospěch plastického dekoru mělo patrně dva důvody. Prvním z nich byl nedostatek místa u oltáře Srdce Páně, který stojí těsně vedle kazatelny. Svou roli však zřejmě opět sehrála tehdy ještě existující mřížová kaple sv. Norberta, která se nacházela právě v těchto místech a neměla být novými oltáři zastíněna. Také ve výzdobě kazatelny, jež vznikla zároveň s oltáři Srdce Páně svatých Českých patronů v roce 1764 (STRAHOV 367), převažují plošné plastické prvky v podobě reliéfů a rokajů. Po pracích v malostranském chrámu sv. Tomáše a augustiniánském kostele v Lysé nad Labem se jedná o třetí a poslední Quitainerovu doloženou kazatelnu.⁴⁹

Sochař dodal na deset postranních oltářů celkem dvanáct mírně podživotních postav světců, čtyři větší a dvanáct menších putti, dvacet váz, deset reliéfů a množství drobných dekorací. Kazatelnu opatřil Beránkem, dvěma putti, andílčími hlavičkami, holubicí Ducha svatého, čtyřmi reliéfy a rokokovým dekorem. Výtvarný charakter všech těchto prací není jednotný, což můžeme zčásti připsat zásahům dílenských spolupracovníků a zčásti vývoji umělcova rukopisu. Nejmarkantněji se jeví rozdíl mezi řezbami na oltáři sv. Augustina, které byly nejspíše vytvořeny jako první, a světci na dvojici oltářů sv. Martina a Obrácení sv. Pavla, jež vznikly už krátce před



Obr. 21. Praha 1-Hradčany, bazilika Nanebevzetí Panny Marie. Dřevořezba sv. Barbory na oltáři sv. Maří Magdaleny, 1759, Jan Antonín Quitainer. Pro sochaře typické zdůrazňování tělesnosti a objemové plnosti se zde projevuje vyklenutím stehenní partie pod přílnavou látkou a kontrastem mezi nabíraným rukávem a holým předloktím. Tři ze šesti světců nacházejících se na vnitřních stranách oltářů směrem do hlavní lodi, mají jako atribut kalich coby symbol eucharistické proměny na hlavním oltáři, k němuž jsou věřící zváni vstřícnými gesty světců (foto P. Havlík, 2012).

na dnešní Národní třídě v Praze z téhož roku, na svatojánském oltáři ve farním kostele v Úterý z roku 1752, ve skupině sv. Jana Nepomuckého v Pyšelicích z 60. či počátku 70. let, a konečně v sousedství sv. Norberta, které bylo v roce 1764 umístěno na Karlův most.

47 Následující chronologie pořadí vzniku oltářů vyplývá ze srovnání účtů za truhlářské, sochařské a malířské práce na těchto oltářích, které publikoval Blažíček v uvedeném článku.

48 V souvislosti s těmito oltáři lze uvažovat o Vančurově hypotéze, že Quitainerova dílna dodala po roce 1760 výzdobu čtyř oltářů kostela Narození Panny Marie při klášteře bosých augustiniánů v Táboře (VANČURA 1989, 147). Typika vousatých světeckých tváří je skutečně podobná; korpus jihočeských soch je však podán velmi schematicky a je znatelně nižší kvality než strahovské sochy.

49 Vančura Quitainerovi připsuje též dřevořezby na kazatelně jezuitského kostela sv. Salvátora na Starém Městě pražském. Tato atribuce však není podložena detailní analýzou a rozbořením pramenů.

Quitainerovou smrtí. Postavy sv. Bohumíra a zvláště pak sv. Heřmana Josefa na prvně zmíněném oltáři se ještě vyznačují popisnou dekorativností Quitainerových prací z raných 50. let. Naproti tomu o čtyři až pět let mladší sochy oltářů u posledních dvou pilířů v západní části chrámu vykazují už jisté klasicizující rysy. Jejich roucha jsou hladká, bez ozdobných prvků; kadeřavé rokokové křivky nahradily přímé či mírně zaoblené linie. Protože však obě skupiny prací jsou velmi kvalitní, přikláním se k názoru, že obě pocházejí z Quitainerovy ruky. Dílenská rutina se podle mého názoru podepsala na schematicky pojatých drapériích soch sv. Apolonie a sv. Floriana na vnějších stranách oltářů sv. Maří Magdaleny a sv. Anny. Kolísání mezi rokokovou dekorativností a uhlazeným klasicizujícím projevem je patrná na čtveřici větších putti na prvních dvou oltářích u triumfálního oblouku. Tyto však byli již vlastním epilogem sochařova dvacetiletého působení na půdě Strahovského kláštera a nelze ani vyloučit, že byly dokončeny již bez jeho účasti.

Jan Antonín Quitainer zemřel 7. dubna 1765 a nedožil se tak dokončení dvacetileté obnovy a estetického sjednocení interiéru klášterního chrámu, jímž se mělo stát nahrazení dřevěného hlavního oltáře z roku 1718 novým mramorovým oltářem podle návrhu kameníka Josefa Lauermanna. Sochařské výzdoby oltáře se ujal Ignác František Platzer, jenž pro strahovské premonstráty již v roce 1764 vytvořil pískovcové sousoší sv. Norberta pro Karlův most a později mimo jiné sochy sv. Václava a sv. Emericha ke vchodu klášterního kostela, jimiž se na sklonku osmého desetiletí 18. století završila výzdoba jeho průčelí (STRAHOV 307).⁵⁰

Závěr

Sochařský učeň či mladý tovaryš Ondřej Filip Quitainer přesídlil do Prahy v 90. letech 17. století, nedlouho před začátkem éry vrcholného rozkvětu barokní kultury v českých zemích. Metropole království se v té době vyhrobovala jako jedno z nejprogresivnějších uměleckých ohnisek ve střední Evropě a do svých hradeb lákala četné talenty nejenom z českých, moravských či slezských regionů, ale také z okolních zemí. Quitainerovy počátky v tomto podnětném prostředí, v němž docházelo k rychlé výměně mezi místní tradicí a vnějšími podněty, bývají spojovány se jmény sochařů Jana Oldřicha Mayera a Ferdinanda Geigera, z nichž první přišel do Prahy z Vídně a druhý z Augsburgu. Jeho kontakty s těmito umělci se zatím podařilo doložit pouze na úrovni společenských vztahů. Přesto má názor o umělecké spřízněnosti s oběma mistry své opodstatnění. Jak Geiger, tak Mayer byli představiteli názorového proudu, který kladl důraz na realistické, až antikizující uchopení sochy, proudu, který se prolínal celým barokním sochařstvím a jehož nejvýznamnějším představitelem v celoevropském měřítku byl římský sochař Alessandro Algardi. Tento proud se vyvíjel souběžně s dynamicko-expresivním sochařstvím berniniovského ladění, v jehož duchu v pražských podmínkách před příchodem Matyáše Bernarda Brauna tvořili sochaři Konrád Max Süssner, Johann Georg a Paul Heermannovi, Ottavio Mosto či Matěj Václav Jäckel. Nejvýraznějším představitelem realisticky citěného „algardiovského“ sochařství v českých zemích se stal Ferdinand Maxmilián Brokof, jenž svým mistrovstvím zastínil ostatní tvůrce podobného slohového výrazu, včetně staršího Quitainera. Poměrně jednoznačný umělecký profil tohoto sochaře problematizuje pouze čtveřice soch z malostranského kostela sv. Tomáše, o nichž nevíme, zda byly výsledkem nahodilého kvalitativního výkyvu, jak naznačil Václav Vančura, nebo projevem hlubší vývojové tendence, posunu k lyrickému zjemnění, který bývá spojován se závěrečným obdobím sochařovy tvorby. Pokud by platila druhá možnost, jevil by se Quitainer jako zajímavá přechodová osobnost, tematizující otázku vzájemných vazeb a interakcí mezi zdánlivě nesoudržnými slohovými vrstvami pražského sochařství kolem roku 1700 a rokokovými náběhy pozdního baroka. Tuto roli mu zatím nemůžeme jednoznačně přisoudit, ani odepřít. Brání tomu zejména nedostatečná znalost jeho díla, neboť katalog Quitainerových doložených prací je velmi chudý. Jak přitom ukazuje nejlépe zdokumentovaná kolekce jeho děl, soubor mytologických a alegorických postav z rezidence v Ludwigsburgu, jednalo se o produktivního sochaře. Ve své době, především pak v pozdějších letech svého života byl nepochybně ceněným tvůrcem. Ještě půl století po jeho smrti jej Jahn označuje za slavného a bezmála po sto letech mu Dlabacž věnuje heslo ve svém lexikonu. Povědomí o tomto sochaři nikdy zcela nevytizelo – na rozdíl od znalosti mladšího z Quitainerů, jež Dlabacž vůbec nezná, ač je knihovník kláštera, pro který Jan Antonín po dlouhá desetiletí pracoval. To vše naznačuje, že zakladatel pražské quitainerovské dílny byl osobností, jež by si ještě zasloužila detailnější pozornost.

Jan Antonín Quitainer se s velkou pravděpodobností vyučil u svého otce, od něhož převzal zejména výrazné plastické citění a snahu uchopit sochu jako přehlednou skladbu objemů, vázaných

50 Díla byla později ze svého původního místa odstraněna a jejich další osud je neznámý.

jasně definovanými liniemi. Domnívám se, že vliv staršího z obou mistrů otec na pokračovatele v rodinné tradici byl silnější, než soudila dosavadní literatura (BLAŽIČEK 1958, 184), že starší Quitainer zprostředkoval svému synovi stylový základ, ze kterého Jan Antonín vycházel po celý život. Zároveň mladý sochař už od svých – umělecky ještě ne zcela zvládnutých – zakázek pro malostranské augustiniány tíhl ke zdůraznění dekorativních detailů, k estetizaci a stylizaci sochy, která se v jeho pojetí blíží vytříbeně krásnému artefaktu. Vzhledem k výše řečenému se zdá sporné, zda i v tomto případě mohl těžit z dědictví svého otce. Jako možná inspirace se nabízí spíše určité zjemnění, projevující se v pozdní fázi tvorby Ferdinanda Maxmiliána Brokofa. S ohledem na dobové zvyklosti můžeme také soudit, že nové podněty čerpal na obligátní tovaryšské cestě, jejíž směr a cíl ovšem neznáme. Jeho typický elegantní styl dozrál záhy, v pracích pro malostranský kostel Panny Marie Vítězné z poloviny 30. let. Sochař se stal jedním z protagonistů slohového proudu, pro který Oldřich J. Blažíček svého času razil označení „pražská plastika raného rokoka“ a jenž kromě Quitainera zahrnoval umělce, jako byl Karel Josef Hiernle, Ignác František Platzer, Richard Jiří Prachner, Matyáš Schönherr nebo František Ignác Weiss.⁵¹ Výraznou událostí v umělcově životě byla pravděpodobně jeho zahraniční cesta – ať již do Dolních Frank, nebo do Vídně, kde rovněž mohly vzniknout návrhové kresby slavnostních saní z Kleinheubachu. Jiný doklad Quitainerova pobytu mimo území českých zemí než právě ony tři rokokově laděné kresby zatím nalezen nebyl. Na několika příkladech však lze ukázat, že od poloviny 40. let zaznamenáváme v jeho tvorbě tendence, které jsou s kresbami ve shodě: zejména zeštíhlení a protažení postav, jejichž kompozici ovládl stoupavý vířivý pohyb. Jedním z prvních je strahovská socha sv. Voršily – archivně doložená k roku 1745 –, která přes svoji robustnost již zaujímá výrazný kontrast a vyznačuje se typickým „tíhnutím vzhůru“. Vyvrcholením této tendence jsou pak řezby na oltáři Panny Marie Bolestné ve staroměstském kostele sv. Jiljí a zejména pak Immaculata nad portálem strahovského klášterního kostela, kterou datují do první poloviny 50. let. Další obohacení Quitainerova výrazového rejstříku, jež můžeme spojit s hypotetickou cestou za hranice, bylo jednak brilantní ztvárnění různorodých povrchů – oděvních doplňků a ozdob, jako jsou krajkové obruby církevních rouch, střapce, spony či perlové diadémy – a jednak souhra drapérie a tělesné schránky. Spojení velkorysé plastičnosti, zmíněného pohybového motivu a senzuálních kvalit vnější formy propůjčovalo sochařovu dílu rafinovaný sladkobolný půvab, jenž lahodil oku dobového obecnictva a zakládal Quitainerovu pověst „nejlepšího ve svém umění“.

Zbývá dodat, že Jan Antonín navazoval nejenom na umělecký odkaz svého předchůdce. Kontinuita mezi oběma mistry byla dána již tím, že otec i syn prožili většinu života ve stejné části Prahy. Tady uzavírali své sňatky, křtili své děti a pochovávali své blízké, tady nacházeli většinu svých známých a přátel, kteří byli často zároveň jejich kolegy a spolupracovníky. Ve srovnání s Ondřejem Filipem, jenž do hlavního města přišel z venkova a své postavení si zde musel po několik desetiletí vydobývat, měl jeho následovník výhodu, že jako rodilý Pražan mohl do tohoto prostředí přirozeně vrůst. Ondřej Filip nepochybně po všech stránkách dbal, aby synovi zajistil co nejvýhodnější podmínky k zahájení samostatné tvůrčí činnosti. Není náhoda, že mladý sochař později převzal celou řadu jeho zakazníků. Otce i syna můžeme sledovat u díla v kostele sv. Tomáše při klášteře augustiniánů eremitů na pražské Malé Straně, v kostele sv. Václava při klášteře bosých augustiniánů v Praze na Zderaze, v Černínském paláci, v hradčanské Loretě, na Svaté Hoře u Příbrami i ve Strahovském klášteře. Tuto generační návaznost známe i z jiných rodin, a nejedná se pouze o tvůrce prvořadého významu. Při bližším pohledu se ukazuje, že byla typická pro celé umělecko-řemeslnické prostředí Prahy první poloviny 18. století, ať již se jednalo o architekty, sochaře, malíře, zlatníky, kameníky nebo truhláře, sklenáře, pokrývače či zástupce jiných profesí. Byl to nepochybně jeden z fenoménů, ze kterého vyrůstala bohatost a neobyčejná vitalita barokní kultury v českých zemích.

51 Koncept pražského raného rokoka se již v 50. letech 20. století stal předmětem kritiky, a to zejména z důvodu absence navazujících slohových fází. Zdeňka Volavková Skořepová v recenzi Blažíčkovy syntézy o dějinách českého barokního sochařství upozornila, že „rokoko se při tom však z této periodizace vlastně ztratilo, protože po roce 1750 je tu rokoko sledováno, už jen jak zmiňuje a pozměňuje klasicizující živly“ (SKOŘEPOVÁ 1959, 285). V reakci na tuto výtku Blažíček uvedl (BLAŽIČEK 1960, 327): „Nejde vskutku o samostatnou slohovou formaci, nýbrž o pozdní fázi baroku, slábnoucího u nás v nárazech různorodých slohových podnětů. Vlna klasicismu k nám zasáhla dříve, než se mohlo rozvinout nějaké „vrcholné rokoko“, jež v mé periodizaci Skořepová postrádá, poněvadž jej v tvorbě brzy klasicizující a brzy zlidovělé vskutku nebylo a být ostatně nemohlo.“ Přestože znaky pražského sochařství druhé čtvrtiny 18. století – odklon od iluzivnosti velkého slohu, lyrické ztišení a zjemnění výrazu s důrazem na dekorativní stránku – popsal Blažíček přesně, jeho termín se všeobecně nevžil a daná slohová vrstva bývá zahrnována pod obecnější pojem pozdně barokního sochařství.

PRAMENY

- AS 1716–1738 — *Annalium Strahoviensium*, tomus V., 1716–1738, SK DJ III/6.
- AS 1739–1744 — *Annalium Strahoviensium*, tomus VI., 1739–1744, SK DJ III/7.
- WERTHEIM, STAATSARCHIV — Staatsarchiv Wertheim, StAWt-R K 776, 37, Entwürfe für Prunkschlitten No. 1–3.
- STRAHOV 60a — Účet J. A. Quitainera za ozdobnou vázu na štít kaple sv. Voršily, 1757. Národní archiv, fond Premonstráti – klášter Strahov, karton č. 60.
- STRAHOV 60b — Seznam prací vykonaných ve Strahovském klášteře v souvislosti s odstraňováním škod po pruském ostřelování, 1757. Národní archiv, fond Premonstráti – klášter Strahov, karton č. 60.
- STRAHOV 74 — „Extractus ex Universis Ratiociniis Cassae S. Ursulae“, 1745–1752. Národní archiv, fond Premonstráti – klášter Strahov, karton č. 74.
- STRAHOV 307 — Účet I. F. Platzera za sochy sv. Václava a Emericha u klášterního kostela, 1779. Národní archiv, fond Premonstráti – klášter Strahov, karton č. 307.
- STRAHOV 367 — Účet J. A. Quitainera za výzdobu dvou oltářů a kazatelny, 1764. Národní archiv, fond Premonstráti – klášter Strahov, karton č. 367.

LITERATURA

- BLAŽÍČEK 1946 — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Pražská plastika raného rokoka. Praha 1946.
- BLAŽÍČEK 1954a — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archivů I. Z dominikánského archivu u sv. Jiljí. Umění 2, 1954, 74–76.
- BLAŽÍČEK 1954b — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archivů III. Z archivu premonstrátů na Strahově. Umění 2, 1954, 252–253.
- BLAŽÍČEK 1958 — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Sochařství baroku v Čechách. Praha 1958.
- BLAŽÍČEK 1960 — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: K recenzi mé knihy o barokovém sochařství v Čechách. Výtvarné umění 10, 1960, 326–328.
- BLAŽÍČEK 1986 — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Ferdinand Brokof. Praha 1986.
- BLAŽÍČEK 1989 — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Sochařství pozdního baroka, rokoka a klasicismu v Čechách. In: Dějiny českého výtvarného umění, kolektiv autorů: Od počátku renesance do závěru baroka, II/2, Praha 1989, 711–751.
- BERGNER 1909 — Paul BERGNER: Die deutschböhmisches Künstler des XVIII. Jahrhunderts, Deutsche Arbeit. Monatschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen IX, 1909–1910, 117.
- DE CLERK/WOLF 1999 — Donatian DE CLERK / Gabriel WOLF (eds.): Lebensbilder der Heiligen. Seligen und Große Gestalten des Prämonstratenser-Ordens. Windberg 1999.
- DIE WAPPEN 1979 — Die Wappen des böhmischen Adels. Siebmacher's großes Wappenbuch, Band 30. Neustadt and der Aisch 1979.
- DLABACZ 1815 — Johann Gottfried DLABACZ: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, erster Band. Prag 1815.
- FLEISCHHAUER 1958 — Werner FLEISCHHAUER: Barock im Herzogtum Württemberg. Stuttgart 1958.
- HERMANN 1727 — Marianus HERMANN: Saeculum Sionum in Illuminatione Vultus Norbertini seu Sollemnitas saecularis translaturum Pathenopoli, ad Montem Sion Pragaenae metropolis... Regni Bohemiae coelestis patroni Norberti exuviarum, Pragae 1727. Uloženo Praha, Strahovská knihovna, sign. SK FK I 51.
- HORYNA 1973 — Mojmir HORYNA: Barokní plastika ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy. Katalog výstavy, Praha 1973.
- HORYNA/VILÍMKOVÁ 1986 — Mojmir HORYNA / Milada VILÍMKOVÁ: Hradčany, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Praha, stavebně historický průzkum, strojopis SÚRPMO, Praha 1986.
- HOŘÁK 2008 — Martin HOŘÁK: Podíl Jana Antonína Quitainera na plastické výzdobě Strahovského kláštera. Sonda do vztahů mezi pozdně barokním sochařem a jeho mecenášem. Strojopis diplomové práce, Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy Praha 2008.
- HOSÁK 2004 — Ladislav HOSÁK: Historický místopis Země moravskoslezské. Praha 2004.
- KAŠE 1986 — Jiří KAŠE: Předdvoří a balustráda pražské Lorety. Památky a příroda 11, 1986, 207–213.
- KOPEČEK 2006 — Josef KOPEČEK: Svatá Hora. Kostelní Vydří 2006.
- KOŘÁN 1988 — Ivo KOŘÁN: Sochařství. In: Praha na úsvitu nových dějin, Emanuel POCHÉ (ed.), Praha 1988, 149–175.
- KUBÍNOVÁ 1970 — Alexandra KUBÍNOVÁ: Jan Antonín Quitainer a jeho sochařské dílo. Strojopis diplomové práce, Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1970.
- KUCHAŘOVÁ/PÁŘEZ/POKORNÝ 2000 — Hedvika KUCHAŘOVÁ / Jan PÁŘEZ / Pavel R. POKORNÝ: Slavnosti v českých premonstrátských klášterech. Nástin problematiky. In: Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku, Opera historica 8, V. Bůžek / K. Král (eds.), České Budějovice 2000, 537–553.
- LORENZ 1963 — Václav LORENZ: Příspěvek k místopisu starého Zderazu. Pražský sborník historický, 1966, 86–105.
- MATĚJEK 1992 — František MATĚJEK: Morava za třicetileté války. Praha 1992.

- MATĚJKA 1896 — Bohumil MATĚJKA: Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše při klášteře poustevníků řádu sv. Augustina na Menším Městě Pražském. Památky archeologické a místopisné 17, 1896, 81–152.
- NOVOTNÝ 1947 — Antonín NOVOTNÝ: Pražská všehochuť. Praha 1947.
- PODLAHA 1901 — Antonín PODLAHA: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém 13. Politický okres příbramský. Praha 1901.
- PODLAHA 1907 — Antonín PODLAHA: Posvátná místa Království českého 1. Praha 1907.
- PODLAHA 1908 — Antonín PODLAHA: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém 28. Politický okres vinohradský. Praha 1908.
- PODLAHA 1915 — Antonín PODLAHA: Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách. Památky archeologické 27, 1915, 160–188.
- PODLAHA 1918 — Antonín PODLAHA: Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách. Památky archeologické 30, 1918, 196–203.
- PODLAHA 1922–1923 — Antonín PODLAHA: Archivní příspěvky k dějinám stavby a výzdoby Svaté Hory. Památky archeologické 33, 1922–1923, 250–276.
- PODLAHA 1924–1925 — Antonín PODLAHA: Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách. Památky archeologické 34, 1924–1925, 258–285.
- PREISS 1975 — Pavel PREISS: Jan Jiří Heinsch a sousoší jezuitských světců na Karlově mostě. Umění 23, 1975/4, 346–353.
- RESSEL 1932 — Anton Ressel: Bildhauer Andreas Philipp Quitainer. Friedländer Zeitung 18. 6. 1932, 6.
- SKOŘEPOVÁ 1959 — Zdeňka SKOŘEPOVÁ (rec.): Blažičkova kniha o barokním sochařství. Výtvarné umění 9, 1959/6, 285–287.
- SUCHOMEL 1975 — Miloš SUCHOMEL: Praktické poznámky k restauraci kamenných soch. Památková péče 35, 1975/3, 143–162.
- SUCHOMEL 1980 — Miloš SUCHOMEL: Expozice zachráněných pískovcových soch. Památky a příroda 5 (15), 1980/10, 584–594.
- SUCHOMEL 1990 — Miloš SUCHOMEL: Záchrana kamenných soch. Díl 2., Praha 1990.
- ŠPERLING 1973 — Ivan ŠPERLING: K dějinám plastiky v kostele sv. Tomáše na Malé Straně. Staletá Praha 6, 1973, 116–139.
- ŠTECH 1935 — Václav Vilém ŠTECH: Sochaři pražského baroku. Praha 1935.
- TEICHMANN 1942 — Eduard TEICHMANN: Geschichte der Stadt Müglitz bis zur Heimkehr ins Reich. Müglitz 1942.
- VANČURA 1989 — Václav VANČURA: Příspěvek k dílu Quitainerů. Umění 37, 1989, 128–153.
- VOJÁČEK 1930 — Josef VOJÁČEK: Klášter augustiniánů bosáků v Lysé nad Labem. Sborník historického kroužku 31, 1930, 11–18, 71–102.
- WURZBACH 1866 — Constant von WURZBACH: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Fünfte Theil, Leon-Lomeni. Wien 1866.
- ZUMAN 1947 — František ZUMAN: Staroboleslavské památky – jejich život. Příspěvek k dějinám jejich výstavby, výzdoby a zařízení. Časopis společnosti přátel starožitností 55, 1947, 116–140.

ZUSAMMENFASSUNG

ZWEI GENERATIONEN VON PRAGER BAROCKBILDHAUERN: ANDREAS PHILIPP UND JOHANN ANTON QUITAINER

Die Studie fasst die bedeutendsten Werke von zwei Persönlichkeiten der Barockplastik Böhmens zusammen, nämlich von Andreas Philipp Quitainer (1679–1729) und seinem Sohn Johann Anton Quitainer (1709–1765) zusammen. Sie befasst sich mit den geteilten Aspekten ihrer Künstlerhandschrift sowie den Unterschieden in ihrem Werk. Zu den ersteren ordnet sie vor allem das ausdrucksvolle plastische Gefühl zu, das das Schaffen des älteren Quitainer charakterisierte und auch den Ausgangspunkt des Stils von seinem Sohn gebildet hat. Der Autor erwähnt als einen selbständigen künstlerischen Beitrag des jüngeren Meisters vor allem die dekorative Oberflächenbehandlung und einige Kompositionsneuerungen (emporsteigende kreisende Bewegung), wohl im Zusammenhang mit dem Auslandsaufenthalt Quitainers am Anfang der 1740er Jahre. Die Studie legt auch etliche Aspekte außerkünstlerischen Charakters dar: die Hypothese von nordmährischer Herkunft der Familie Quitainer, die länger als zwei Generationen dauernde bildhauerische Tradition in dieser Familie, und sie charakterisiert beide Künstler vom Blickpunkt ihrer sozialen Stelle und Gesellschaftsbeziehungen.

Schlüsselworte — Bildkunst – Hochbarock – Spätbarock – Rokoko – Andreas Philipp Quitainer – Johann Anton Quitainer – Prag im 18. Jahrhundert

Im einleitenden biographischen Teil widmet sich der Autor der Frage der Herkunft der Familie Quitainer. Aufgrund einer Feststellung des deutschen Regionalhistorikers Anton Ressel nimmt er an, dass es sich um eine einheimische, ursprünglich nordmährische Familie aus Mohelnice (Müglitz) oder dessen Umgebung handelt. Nach Friedland in Böhmen, dem Geburtsort von Andreas Philipp Quitainer (1679–1729), sind die Quitainers wahrscheinlich infolge des Dreißigjährigen Krieges umgesiedelt. Wie ein bisher unveröffentlichter Vertrag aus dem Friedländer Grundbuch belegt, war bereits der Vater von Andreas Philipp Bildhauer. Es ist nicht auszuschließen, dass der Bildhauerberuf in der Familie noch tiefere Wurzeln hatte und über mehrere Generationen jeweils vom Vater auf den Sohn überging.

Des Weiteren lenkt der Autor die Aufmerksamkeit auf das soziale Umfeld der Quitainers in ihrer Prager Wirkungsstätte auf der Kleinseite. Er konstatiert starke Bindungen zu Mitgliedern der Kleinseitner Goldschmiedezunft und deren Familienangehörigen. Für die Zeit bezeichnend ist die Überschneidung der Arbeits- und Privatbeziehungen, wie es die Anwesenheit einer Reihe von Mitarbeitern von Andreas Philipp beziehungsweise Johann Anton Quitainer (1709–1765) bei der Taufe ihrer Kinder belegt. Quitainer Senior setzte sich in der Konkurrenz der übrigen Prager Bildhauer nur schwerlich durch, denn er zögerte lange einen Antrag auf Zuerkennung der Stadtrechte und tat dies erst, nachdem er mehr als zehn Jahre in Prag gelebt hatte.

Zur Frage der künstlerischen Ausbildung von Andreas Philipp Quitainer gibt der Autor an, dass sie zum Teil außerhalb Prags erfolgte, jedoch nicht beim Vater des Bildhauers, der schon vier Jahre nach Andreas Philipps Geburt gestorben war. In der Hauptstadt beeinflussten sein künstlerisches Profil offensichtlich Bildhauer wie Ferdinand Geiger und Johann Ulrich Mayer, deren Kontakte mit Quitainer aber nur auf gesellschaftlicher Ebene belegt sind. In späteren Jahren kann auf den Bildhauer das Vorbild seines jüngeren Zeitgenossen Ferdinand Maximilian Brokoff gewirkt haben, der durch die ältere Literatur – wahrscheinlich unbegründet – als sein Schüler betrachtet wird.

Es folgt die Zusammenfassung der Werke von Andreas Philipp Quitainer, und zwar insbesondere der nachgewiesenen und erhaltenen Arbeiten. Ein starker Impuls war für den Künstler ein Aufenthalt auf dem Schloss Ludwigsburg, wo Quitainer in den Jahren 1709–1712 durchgängig arbeitete. Das internationale Umfeld des Baden-Württembergischen Hofes vermittelte dem Künstler, dessen Stil sich bis dahin immer noch entwickelte, das Kennenlernen der damaligen Ausrichtungen der Wiener und italienischen Bildhauerei. Nach der Rückkehr war Quitainer bis zu seinem Tode im Jahre 1729 in seinem Fach tätig. Obwohl zum Beispiel der Umfang seiner Arbeiten in Ludwigsburg zeigt, dass es sich um einen produktiven Bildhauer gehandelt hat, ist der Katalog seiner nachgewiesenen und bewahrten Arbeiten verhältnismäßig arm. Das erschwert die kunsthistorische Analyse und die stilistische Einordnung seines Werks. Ein Interpretationsproblem ist insbesondere die Gruppe von vier Skulpturen am St.-Johann-von-Nepomuk-Altar und am Altar der Heiligen Familie vom Beginn der zwanziger Jahre. Diese Arbeiten weisen eine merklich höhere künstlerische Qualität auf als die anderen bis dahin bekannten Quitainerschen Werke und deuten eine Weiterentwicklung von der massiven, plastisch betonten Bildhauerei des vorhergehenden Schaffens des Künstlers hin zu einer bestimmten lyrischen Verfeinerung an, die zur bestimmenden Stilauffassung der Prager Bildhauerei der dreißiger und vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts werden sollte. Ob Quitainer Senior eine der diese Entwicklung vorausschauenden Persönlichkeiten gewesen ist, bleibt aus den oben genannten Gründen nach wie vor eine offene Frage.

Die Lebensbahn und künstlerische Laufbahn des Quitainer Junior (1709–1765), denen der folgende Teil des Beitrags gewidmet ist, konnte sich auf das Umfeld stützen, das sich sein Vater in Prag in drei Jahrzehnten geschaffen hatte. Als Johann Anton nach dem Tod des Vaters im Jahre 1729 die selbstständige schöpferische Tätigkeit in Angriff nahm, übernahm er eine eingeführte und voll ausgestattete Werkstatt einschließlich der Kontakte zu den Kunden.

Von der künstlerischen Seite her ging Johann Anton Quitainer ebenso wie sein Vater von der Auffassung der Skulptur als eines voll dreidimensionalen Objekts aus. Der Nachdruck auf die plastische Seite war ein gemeinsames Element der bildhauerischen Handschrift beider Meister. Auch einige Details, wie die Typik der Gesichter, übernahm der jüngere Meister aus dem Instrumentarium seines Vaters. Sein eigener Beitrag war sodann ein ausgeprägter dekorativer Akzent, der einerseits in der Gesamtanordnung, Abstimmung und Rhythmisierung der Bewegungen der einzelnen Skulpturen und größeren Komplexe und weiter auch in der Bearbeitung der Oberflächen, der verschiedenen Arten von Stoffen und Verzierungen in Form von Spitzen, Quasten, Gürteln bzw. gestickten Besätzen von Mänteln zum Ausdruck kommt. Die Tendenz zur Betonung der Dekorativität können wir bereits in seinen ersten belegten Arbeiten verfolgen, in der Ausschmückung des Hauptaltars und der Kanzel in der St. Thomas-Kirche in Prag auf der Kleinseite vom Beginn der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts. Quitainers Stil reifte in den folgenden Jahren schnell aus und festigte sich. Ein maßgebender Impuls für ihn war offensichtlich eine Auslandsreise, die er um das Jahr 1741 unternahm. Es bestehen für sie nur indirekte Beweise, und zwar drei vom Bildhauer signierte und datierte Zeichnungen aus der Residenz der Fürsten Löwenstein-Wertheim im süddeutschen Kleinheubach. Auch wenn diese Zeichnungen – Entwürfe von Festschlitten – mit Hinblick auf das Engagement der Löwenstein-Wertheims in der Habsburger Monarchie auch in Prag bzw. Wien entstanden sein können, scheint es doch, dass ihre Ikonografie und ihr gestalterisches Konzept von einem Umfeld inspiriert waren, das mehr als das damalige Prag von der Rokoko-Ästhetik geprägt war. Jedenfalls können wir in Quitainers Schaffen etwa ab Mitte der vierziger Jahre neue Momente verfolgen. Außer einer stärkeren Betonung der sensuellen Attraktivität der Oberflächen handelt es sich insbesondere um eine Entlastung und Streckung der Figuren, deren Komposition nun von einer steigenden kreisenden Bewegung getragen wird. Eines der ersten Beispiele dieser stilistischen Verschiebung ist die Statue der hl. Ursula aus der Nordfassade der Kapelle bei der Strahover Mariä-Himmelfahrts-Basilika. Beispiele ihres Höhepunkts sind die Schnitzereien am Altar der Schmerzensreichen Jungfrau Maria in der St. Ägidius-Kirche in der Prager Altstadt. Diese Arbeiten gehören im Rahmen von Quitainers Schaffen zu den dynamischsten. Der Bildhauer hat hier den Gipfel der formalen Äquibristik erreicht, wegen der er von seinen Zeitgenossen hoch geschätzt wurde.

Die Schnitzereien aus der St. Ägidius-Kirche stellt der Autor in Zusammenhang mit der Sandsteinskulptur der Immaculata über dem Portal der Strahover Klosterkirche. Quitainers Strahover Aufträgen ist der Schlussteil der Studie gewidmet, denn es handelt sich um das überhaupt größte Ensemble von Arbeiten, das der

Bildhauer in seiner künstlerischen Laufbahn geschaffen hat. Seine Zusammenarbeit mit dem Kloster begann wahrscheinlich nach dem Abklingen der Kriegeereignisse in der ersten Hälfte der vierziger Jahre und bis zu des Bildhauers Tod im Jahre 1765. Der Autor geht von einer Analyse der erhaltenen Rechnungsbelege bzw. von den in den Klosterannalen enthaltenen Informationen aus und widmet sich den Steinbildhauerarbeiten im Exterieur und den Schnitzereien in der Klosterkirche, wo der Bildhauer zuerst die Räume der einander gegenüber liegenden Seitenkapellen der hl. Ursula und der hilfreichen Jungfrau Maria und zuletzt alle zehn Seitenaltäre im Hauptschiff sowie die Kanzel ausgeschmückt hat.

Abb. 1. Beispiel einer von dem Bildhauer unterschriebenen Rechnung. Johann Anton Quitainer beansprucht das Honorar von 35 fl. für die Herstellung des Ersatzstücks für eine Steinvase, die während der preußischen Bombardierung Prags 1757 von der Fassade der St. Ursulakapelle bei der Strahover Stiftsbasilika abgeschossen wurde. Es handelt sich um den ältesten Beleg der Zusammenarbeit des Bildhauers mit den Strahover Prämonstratensern (STRAHOV 60; Reprofoto des Autors, 2007).

Abb. 2. Heiliger Berg bei Příbram, Wallfahrtsort, Südflügel des Ambits. Die bildhauerische Ausstattung des Breznitzner Tors, Heiligenberger Mutter Gottes zwischen den hl. Joachim und Anna, 1707, das erste belegte Werk von Andreas Philipp Quitainer. Die Steinmetzdetails des Portals und die Attikabüsten schufen die Prager Steinmetzen Johann Ulrich Manes und Franz Wolf Herstofer (Foto des Autors, 2007).

Abb. 3. Prag 1-Kleinseite, Hl. Thomaskirche. **A)** Altar des hl. Johann v. Nepomuk – Gesamtansicht samt dem Altaraufsatz, dessen Skulpturenschmuck Werk von dem für einen Schüler Andreas Philipp Quitainer gehaltenen Johann Michael Brüderle stammt. Die Holzskulpturen der hl. Veit und Wenzel schuf Andreas Philipp Quitainer in den Jahren 1720-1721. Es handelte sich ursprünglich um Modelle für die Silbergussplastiken, die bis 1729 den Hochaltar schmückten. **B)** Heiliger Veit. Besonders diese weich modellierte jugendliche Figur inspiriert die Überlegungen, es wäre in der späten Schaffensphase des Künstlers zum Weichwerden des Ausdrucks, einer Vorwegnahme der Entwicklung der Prager Plastik in der Generation seines Sohnes geführt. **C)** Heiliger Wenzel. Während die hl. Augustin und Adalbert als heilige Greise dargestellt werden, die Figuren der hl. Veit und Wenzel stellen die Männer des jugendlichen und mittleren Alters dar (Foto P. Havlík, 2007).

Abb. 4. Prag 1-Kleinseite, Hl. Thomaskirche. Der hl. Adalbert am Altar der Heiligen Familie, 1720-1721. Die sich fächerartig ausbreitenden Linien an der Seite der Figur, die den dreidimensionalen Aspekt betonen, gehören zu den charakteristischen Stilelementen des Bildhauers an. Sie fanden ihre Stelle auch im Schaffen des Jüngeren von den beiden Quitainer (Foto P. Havlík, 2007).

Abb. 5. Stará Boleslav (Altbunzlau, Kr. Mittelböhmen, Bez. Prag-Ost), St. Wenzelsbasilika. Bildhauerische Ausschmückung am Hochaltar mit den Figuren der hl. Ambrosius und Augustinus, 1725, zeigt ein Beispiel des späteren Schaffens von Andreas Philipp Quitainer. Die heutige Stelle des Altars ist sekundär, er befand sich ursprünglich in der St. Wenzelskirche in Prag-Zderaz (Foto des Autors, 2007).

Abb. 6. Prag 1-Kleinseite, Hl. Thomaskirche. Hochaltar, 1730-1731. Holzschnitzereien von zwei Augustiner-Heiligen an Altarseiten und den die Rubengemälde hochhaltenden Engelfiguren schuf die Werkstatt von Johann Anton Quitainer, der damals 21 Jahre alt war. Es handelt sich um sein ältestes belegtes Werk (Foto P. Havlík, 2012).

Abb. 7. Prag 1-Kleinseite, Hl. Thomaskirche. Kanzeldeckel, Detail vom hl. Augustinus, 1731-1732. Die Typik des länglichen runzeligen Antlitzes mit Bart beweist die Inspiration mit Werk von Quitainer Sen. Für den Jüngeren von den beiden Meistern sind dekorative Akzente charakteristisch, wie z. B. ein Paar von röhrenartigen Falten an der linken Seite des heiligen (Foto P. Havlík, 2012).

Abb. 8. Der erste Entwurf eines Prunkschlittens – mit Venus- und Adonismotiv, Bleistiftzeichnung, laviert, auf Papier. Zu jeder von den drei datierten und signierten Zeichnungen fügte ihr Autor kurze Beschreibung und Preisangebot zu. Die Zeichnungen stammen aus der Residenz der Reichsgrafen Wertheim-Löwenstein im unterfränkischen Kleinheubach, und das führt zu den Überlegungen von der Möglichkeit einer Reise des Künstlers nach Süddeutschland. Mit Rücksicht zum Engagement des genannten Geschlechts in der Donaumonarchie mögen die Zeichnungen jedoch auch in Prag, bzw. Wien entstanden sein. Ohne Zweifel bleibt jedenfalls ihre Inspiration mit der zeitgenössischen Rokoko-Ikonographie und Ästhetik, Bleistiftzeichnung, laviert, auf Papier (WERTHEIM, STAATSARCHIV, repro 2001).

Abb. 9. Der zweite Entwurf für einen Festschlitten – mit Motiven von Kentaur Nessos und Deianeira, 1741, Bleistiftzeichnung, laviert, auf Papier (WERTHEIM, STAATSARCHIV, repro 2001).

Abb. 10. Der dritte Entwurf für einen Prunkschlittens – mit Motiv von Scabino, 1741, Bleistiftzeichnung, laviert, auf Papier (WERTHEIM, STAATSARCHIV, repro 2001).

Abb. 11. Prag 1-Altstadt, Jilská (Ägidien-) G., St. Ägidiuskirche. **A)** Altar des hl. Florian – Gesamtansicht samt dem Aufsatz mit dem Gottvater, ursprünglich einem Teil des gegenüberstehenden Schmerzensmutteraltars. Im Zusammenhang mit der Ausschmückung des Altars des hl. Florian wurde der Bildhauer im Diarium des Dominikanerklosters als „der Beste in seiner Kunst“ bezeichnet. Besonders die Figuren beider Märtyrer mit sorgfältig koordinierten Bewegungen und dem Hauch des Sentiments in den jugendlichen Gesichtern zeigen die Schöpfung Quitainers in ihrer reifsten Form. **B)** Hl. Stephan, Holzskulptur. **C)** Hl. Laurentius, Holzskulptur, 1751 (Fotos P. Havlík, 2012).

Abb. 12. Prag 1-Altstadt, Jilská G., St. Ägidiuskirche. **A)** Altar der Schmerzensmutter – Gesamtansicht samt dem Aufsatz mit dem Christus Salvator, ursprünglich einem Teil des gegenüberstehenden Altars d. hl. Florian. **B)** Hl. Johannes Evangelist, Holzskulptur. Die gegenüberwirkende Drehbewegung der oberen und unteren Körperhälfte suggeriert den Eindruck des drehenden Aufsteigens, des für die Quitainers Werke der Wende der 1740er und 1750er Jahre charakteristischen bittersüßen „Hinauffallens“. **C)** Hl. Maria Magdalena, Holzskulptur, 1751. Die Ausschmückung dieses Altars ist nicht schriftlich belegt. Ihr Zusammenhang mit den Holzschnitzereien am gegenüberstehenden Altar des hl. Florian ist jedoch ohne Zweifel (Foto P. Havlík, 2012).

Abb. 13. Mladá Boleslav I (Jungbunzlau), Nr. 58, Kateřiny Militké G. 10. Immaculata aus der Kanzel der Mariä Himmelfahrtskirche in Lysá a. d. Elbe, 1755, in der ErzdechaneI aufbewahrt. Die Ausschmückung der

ursprünglich in der verschwundenen Kirche der barfüßigen Augustiner in Lysá befindlichen Kanzel lässt sich dem Bildhauer anhand indirekter Archivbelege zuschreiben. Stilisch fällt sie in seinen Künstlerprofil ein, obwohl es sich eher um ein Werk durchschnittlicher Qualität handelt (Foto des Autors, 2007).

Abb. 14. Dolní Břežany, Straße d. 5. Mai, historischer Dorfplatz vor dem Amtsgebäude. Die Kreuzigung mit der hl. Maria Magdalena, gehauene Kopie der ursprünglichen Skulpturengruppe von Johann Anton Quitainer, 1760, mittels deren der Bildhauer den Meistern des großen Stils huldigte. Die Kopie ist ein Werk vom akademischen Bildhauer Vojtěch Adamec, vollendet 2009 (Foto des Autors, 2012).

Abb. 15. Prag 1-Hradschin, Strahov-Hof, Westfassade der Basilika der Himmelfahrt Mariä. **A)** Portal der Basilika mit spätbarockzeitiger Ausschmückung von Johann Anton Quitainer, **B)** Immaculata, von Engeln adoriert. Beide Engel lassen sich anhand der Archivquellen 1746 datieren und dadurch auch in das Werk des jüngeren Quitainer einordnen. Im Fall der Immaculata die bislang bekannten Quellen deuten eher an, es solle sich um die Arbeit seines Vaters gehandelt haben. Der Stilcharakter des Werks entspricht jedoch den Werken von Johann Anton aus den frühen 1750er Jahren (Foto P. Havlík, 2012).

Abb. 16. Westfassade der Basilika der Himmelfahrt Mariä im Stift Strahov, Zustand vor ihrer Zerstörung durch den Beschuss des Klosters von den habsburgischen Truppen im J. 1742; Ausschnitt aus der Gesamtansicht der Stiftes Strahov. Der Zeichnung gemäß hielt Maria über dem Portal das Kind ursprünglich in Armen; es handelte sich also um einen anderen ikonographischen Typ der Immaculata als die jetzige Skulptur darstellt. Das unterstützt die Hypothese vom Ursprung der jetzigen Figur in der Werkstatt von Quitainer Jr. (AS 1739–1744, S. 97–98; Reprofoto P. Havlík, 2012).

Abb. 17. Prag 1-Hradschin, Nr. 132, Strahov-Hof 1, Stift Strahov. Originale Skulptur der hl. Ursula vom Giebel der ihr eingeweihten Kapelle, 1745. Die Skulptur ist im Kreuzgang des Stiftes ausgestellt, wo sich auch das Original der Skulptur des hl. Adrianus von der Fassade der Basilika und zwei Paare Putti mit Attributen des hl. Norbert vom Stiftstor befinden. Der mittels Unterlage unter dem linken Fuß erreichte Kontrapost, s-förmige Körperbiegung und die Neigung vom Kopf auf dem schlanken Hals zählen zu den charakteristischen Zeichen der Handschrift des Bildhauers (Foto P. Havlík, 2012).

Abb. 18. Prag 1-Hradschin Nr. 132, Strahov-Hof 1, Stift Strahov. Ecke zwischen der Nordfassade der Basilika und der Westseite der Hl. Ursula-Kapelle. Maria mit dem hl. Hermann Josef – Gesamtansicht der Skulpturengruppe aus den Jahren 1753–1754, samt dem in die äußere Treppe komponierten Sockel vor dem Kapelleneingang. Der Mystiker und geistliche Lyriker Hermann Josef gehörte nach dem Ordensgründer zu den beliebtesten und meist abgebildeten Ordensheiligen der Prämonstratenser an. Quitainer schuf sein Bildnis auch für das Innere der Basilika, und zwar für den Altar des hl. Augustinus aus den Jahren 1759–1760 (Foto P. Havlík, 2012).

Abb. 19. Prag 1-Hradschin, Strahov-Hof, Basilika der Himmelfahrt Mariä. Blick in die Seitenkapelle der Passauer Jungfrau Maria als gegenüberliegenden Raum zu der an der Nordseite situierten Kapelle der hl. Ursula. Mit der Erneuerung und neuen Ausschmückung beider Kapellen nach der Verwüstung des Stiftes 1742 begann die ästhetische Vereinigung des Kircheninneren als eines Spätbarock-Gesamtkunstwerks. Die bildhauerische Ausstattung beider Kapellen stammt aus der Werkstatt von Johann Anton Quitainer 1747–1749 (Foto P. Havlík, 2012).

Abb. 20. Prag 1-Hradschin, Strahov-Hof, Basilika der Himmelfahrt Mariä. **A)** Blick in das Mittelschiff mit der Kanzel und zehn Seitenaltären vom Marmorpolierer Josef Lauermann mit der Bildhauerausschmückung von Johann Anton Quitainer aus den Jahren 1758–1765; **B)** der hl. Rochus am Altar des hl. Martin, 1763. Beispiel vom späten Werk des Bildhauers, schon im Geist der klassisierenden Tendenzen (Foto P. Havlík, 2012).

Abb. 21. Prag 1-Hradschin, Strahov-Hof, Basilika der Himmelfahrt Mariä. Altar der hl. Maria Magdalena, Holzskulptur der hl. Barbara, 1759. Die für den Bildhauer typische Betonung der Körperlichkeit und voluminösen Fülle kommt da in der Wölbung der Schenkelpartie unter dem schmiegsamen Stoff und dem Kontrast des reich gebauschten Ärmels und des nackten Vorderarms zur Geltung. Drei von den sechs Heiligen an den inneren Altarseiten (zum Mittelschiff), besitzen den Kelch als Attribut, den Symbol der eucharistischen Transsubstantiation am Hochaltar, zu dem die Gläubigen mit den einladenden Gebärden der Heiligen eingeladen werden (Foto P. Havlík, 2012).

Übersetzung Jürgen Dressel, Jindřich Noll, English by Paul Sinclair

Mgr. Martin HOŘÁK
Česko-německý fond budoucnosti
ma.horak@seznam.cz