



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Matthias Bernhard Braun auf seinem Weg nach
Böhmen“

Verfasserin

Anneliese Schallmeiner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Ao Prof. Dr. Walter Krause

Inhalt	Seite
I. Einleitung	4
II. Biographischer Abriss und Forschungslage	8
1. Biographischer Abriss zu Matthias Bernhard Braun	8
2. Forschungslage	13
III. Matthias Bernhard Braun auf seinem Weg nach Böhmen	22
1. Stilanalytische Überlegungen	22
2. Von Stams nach Plass/Plasy – Die Bedeutung des Zisterzienserordens – Eine Hypothese	27
2.1. Brauns Arbeiten für das Zisterzienserkloster in Plass/Plasy	32
2.1.1. Die Kalvarienberggruppe	33
2.1.2. Die Verkündigungsgruppe	36
2.1.3. Der Bozzetto zur Statuengruppe der hl. Luitgard auf der Karlsbrücke	39
3. Die Statuengruppen auf der Karlsbrücke in Prag	41
3.1. Die Statuengruppe der hl. Luitgard	47
3.1.1. Kompositionelle und ikonographische Vorbilder	50
3.1.2. Visionäre und mysthische Vorbilder	52
3.2. Die Statuengruppe des hl. Ivo	54
3.2.1. Kompositionelle Vorbilder	54
3.2.2. Die Statue des hl. Franz Borgia von Ferdinand Maximilian Brokoff als mögliches Vorbild für die Statue des hl. Ivo	55
4. Die Statue des hl. Judas Thaddäus	57
5. Brauns Beitrag zur Ausstattung der St. Klemenskirche in Prag	59
5.1. Evangelisten und Kirchenväter	60
5.2. Die Beichtstuhlaufsatzfiguren	63
6. Die Bedeutung des Grafen Franz Anton von Sporck für den Weg von Matthias Bernhard Braun nach Böhmen	68
6.1. Das Kruzifix in der Krypta von Kukus/Kuks	69
6.2. Die Engel der Wenzelsklausen	73
7. Michael Bernhard Mändl und die Stadt Salzburg. Überlegungen zu einem möglichem Aufenthalt Brauns in Salzburg	81
7.1. Die Zusammenarbeit von Matthias Bernhard Brauns mit Johann	86

Bernhard Fischer von Erlach am Palais Clam-Gallas in Prag	
8. Zusammenfassung	91
Abbildungsverzeichnis	97
Literaturverzeichnis	107
Lebenslauf	117
Abstract	118
Abbildungen	

I. Einleitung

Die nachfolgende Abhandlung soll versuchen, den Weg Matthias Bernhard Brauns (1684-1738)¹ von seiner Heimat Sautens in Tirol nach Böhmen nachzuvollziehen. Auf Basis der vorhandenen Quellen und der bisherigen Forschungsergebnisse werden die Möglichkeiten besprochen, die den Anlass dafür gegeben haben könnten, dass Braun Tirol für seine weitere bildhauerische Tätigkeit in Böhmen verlassen hat. Die anfängliche Lückenhaftigkeit in der Biographie des Künstlers liefert dazu zahlreiche Ansatzpunkte und Aspekte, die teils spekulativ durch Objektvergleiche mit dem zu besprechenden Frühwerk Brauns (ab 1708 bis 1720) beleuchtet werden, aber auch durch mögliche Motivationen, Tirol zu verlassen, verbunden werden können. Vorrangig besteht die eigentliche Intention dieser Arbeit in der Aufarbeitung von Hinweisen, die in der bisherigen Braun-Forschung² als Ausgangspunkt für das bildhauerische Auftreten Brauns in Böhmen vorausgesetzt und kurz angedeutet, jedoch nicht weiter ausgeführt worden sind. Obwohl sich die Braun-Forschung in ihrer „deutschen Übersetzung“ durch eine nicht unproblematische, weil emotionale Sprachlichkeit kennzeichnet und daher nicht unkritisch aufgegriffen werden sollte, ergeben sich daraus Ansätze, die nach Reflexion sehr wohl als Grundlage des zu bearbeitenden Themas zu sehen sind. Dass diese Arbeit großteils historische Züge aufweist, ist nicht zuletzt auf das vorhandene Material zurückzuführen, das entsprechend – und nach Möglichkeit – ausgewertet werden mußte.

Von der Abhandlung ausgenommen sind die Skulpturenprogramme für Franz Anton Graf von Sporck (1662-1738), die zur Popularität Brauns schon zu dessen Lebzeiten beigetragen hatten und noch heute beitragen. Auch wenn der Beginn der Tätigkeit Brauns für seinen größten Mäzen in den zu untersuchenden Zeitraum fällt, bedürfen diese Arbeiten, die eine in sich geschlossene Werkgruppe mit umfangreichen Programmen darstellen und maßgeblich auf der Intention und Vorstellung des Auftraggebers beruhen und durch Braun verwirklicht wurden, einer eigenen Darstellung der komplexen Geisteswelt und der Persönlichkeit des Grafen von Sporck. In dieser Arbeit werden lediglich Einzelstatuen aus den

¹ Die in dieser Arbeit angegebenen Daten (Lebens- und Werkdaten) stammen aus der zitierten Literatur sowie von www.wikipedia.org.

² Emanuel Poche, Oldřich J. Blažíček, Jaromír Neumann, Pavel Preiss, Ivo Kořán, Martin Pavlíček und Hans Jäger u.v.m. Letztgenannter ist seit Jahren bemüht, die Person und das Werk Matthias Bernhard Brauns in Tirol respektive in Ötz als das eines Tiroler Bildhauers zu assimilieren.

Programmen behandelt, die eine Tätigkeit Brauns für den Grafen Sporck schon für das Jahr 1712 belegen.

Die starke Polarisierung der Forschung auf Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680) und die römische Barockskulptur seiner Zeit, die auch bei rezenten Ergebnissen eine tragende Rolle spielt, soll durch Beispielvergleiche mit Arbeiten in und um Venedig und nördlich der Alpen tätigen Künstler relativiert werden.

Werkstatt, Ort und Zeitraum der Ausbildung Brauns sind nicht bekannt. Es soll versucht werden, anhand von Vergleichen mit Werkbeispielen von Künstlern, deren Wiederhall sich in seinen Arbeiten wieder zu finden scheint, zu zeigen, in welchen Regionen Braun sich aufgehalten haben könnte, sowie welche künstlerische Anleihen er aus diesen mitgenommen haben könnte. Dadurch ergibt sich eine fiktive Route, die jedoch nicht von sich beanspruchen soll bzw. kann, die definitiven Stationen *Matthias Bernhard Braun auf seinem Weg nach Böhmen* aufzuzeigen. Brauns Arbeiten sind ein Konglomerat verschiedenster Einflüsse. In seinen Arbeiten lassen sich immerhin die Impulse von mindestens fünf Kunstlandschaften erkennen:

Voran der Tiroler Kunstkreis, aus dem er sicherlich am meisten von den Arbeiten Andreas Thamaschs (1639-1697) profitierte. Von diesem übernahm er Anleihen für seine Kreuzigungsdarstellungen, die er in das Kruzifix in der Spitalskirche in Kukus/Kuks (1712) und auch schon vorher in die Arbeiten zur Kalvarienberggruppe (um 1708³) und in die Darstellung des sich herablassenden Christus in der Visionsdarstellung der hl. Luitgard (1710) einfließen ließ. Weiters geben Vorlagenbücher, voran das „Imster Skizzenbuch“ zahlreiche Anhaltspunkte, die man in Brauns Arbeiten in Böhmen nachvollziehen kann. Ein in Erdösmecske in Südungarn aufgefundenes Skizzenbuch, das sog. Pécser Skizzenbuch, läßt insofern einen Rückschluss auf die Lehrzeit Brauns zu, als die Bildhauerwerkstatt des Zisterzienserstiftes Stams nicht, wie bisher angenommen, mit dem Tod des Bildhauers und Leiters der Werkstatt, Andreas Thamasch, 1697 geschlossen worden zu sein scheint, sondern vielleicht bis zumindest 1703, dem Einfall der Bayern in Tirol, weiterbestanden hatte. Braun könnte dort einen Teil seiner Ausbildung absolviert haben. Die in etwa zeitgleich mit dem „Imster Skizzenbuch“

³ Die Gruppe wurde in der Forschung bis 1990 mit einem Entstehungsdatum von 1726 angesehen. Durch Vergleiche kann sie jedoch mittlerweile als eine der ersten Arbeiten Brauns für das

entstandene Vorlage gibt nicht nur eventuelle Anhaltspunkte zur Lehre Brauns, sondern gibt auch einen Einblick in die Werkstattpraxis von Bildhauerwerkstätten in und vor seiner Zeit.

Obwohl nach wie vor nicht bewiesen werden kann, dass Braun selbst in Rom, Florenz oder Padua – im oberitalienischen Raum generell – gewesen war, zeigen sich in seinen Werken doch verbindliche Züge. Einerseits wirkt die Darstellung der Gruppe der hl. Theresa von Avila (1644-1647) in der Kirche Santa Maria della Vittoria von Giovanni Lorenzo Bernini in Rom Beispiel gebend für die visionäre Darstellung der Luitgardgruppe auf der Karlsbrücke in Prag, andererseits wurde diese Vorgabe mehrmals tradiert und u. a. von Arrigo Merengo (gest. um 1698?) in Venedig, Santa Maria degli Scalzi/Santa Maria di Nazareth. Der italienische Einfluß begleitet Braun unter anderem während seiner Aufträge zur Ausstattung der St. Klemenskirche in Prag ab 1715. Der expressive Ausdruck in Brauns Werken könnte auch mit einer direkten bzw. indirekten Kenntnis der Arbeiten Giusto de Cortes und seiner Mitarbeiter für die Kirche Santa Maria della Salute erklärt werden. Weiters zeigen sich Anleihen auf Engeldarstellungen Berninis und seiner Mitarbeiter unter anderen wie auf der Engelsbrücke in Rom (1667-1669). Wohingegen aber schon anfangs gesagt werden muß, dass diese nicht primär auf Braun wirkten, sondern durch Darstellungen nördlich der Alpen. Hier spielt neben der oberösterreichischen Kunstlandschaft besonders der Innviertler Kunstkreis, der damals territorial Bayern zugehörte, eine tragende Rolle. Anleihen auf Werke Thomas Schwanthalers (1634-1707), Michael Zürns d. J. (1654-1698) u. v. m. zeigen sich nachhaltig in seinen Werken. Mit Schwanthaler kam Braun wahrscheinlich schon durch Vorlagen im „Imster Skizzenbuch“ in Kontakt. Aus der Stadt Salzburg nahm er vor allem Erinnerungen an die Werke Michael Bernhard Mändls (um 1660-1714)⁴ mit nach Böhmen. Mändls Engelsfiguren in der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg sind wie die Engelspaare Zürns in der Stiftskirche in Kremsmünster vorbildwirkend für die Genese der Arbeiten Brauns. Salzburg ist auch im Hinblick auf eine Zusammenarbeit Johann Bernhard Fischer von Erlachs

Zisterzienserkloster in Plass/Plasy und vielleicht auch im böhmischen Raum generell angesehen werden (siehe dazu: Kapitel III, 2.1.1.)

⁴ In seinem Aufsatz Notizen zu Matthias Wilhelm Weissenkirchner vermerkt Franz Wagner, dass sich in der Salzburger Forschung irrtümlich die Schreibweise Mandl eingebürgert hat, während in Matrikeneintragen stets die Form „Mändl“ zu finden ist. Siehe dazu: Barockberichte 22/23, 1999. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 352, FN 2.

(1656-1723) mit Braun an der Fassadengestaltung und der Ausstattung des Palais Clam-Gallas (ab 1714) in Prag, die sich über Vermittlung von Mändl, der unter anderem an der Dreifaltigkeitskirche und der Kollegienkirche mit Fischer gearbeitet hat, ergeben haben könnte.

Der böhmische Kunstkreis, der sich ab 1680 – auch schon vorher – durch ein Zusammenwirken von Künstlern verschiedenster Herkunft gestaltete, die ihre bildhauerischen Ausdrucksweisen mit der vorhandenen traditionellen Robustheit, der grüblerischen Nachdenklichkeit und der gewachsenen religiösen Tradition verbanden und so erst die Eigenart des böhmischen Barocks mit definierten. Der dort tätige Bildhauer Matthäus Wenzel Jäckel (1655-1738) war mit seinen Arbeiten in der Kreuzherrenkirche in Prag für Braun von Bedeutung. Weiters entwickelte sich hier Brauns künstlerisches Nahverhältnis zu dem Maler Peter Brandl (1668-1735) und dem Architekten František M. Kaňka (1674-1766).

Aus dem vorhandenen (Quellen)-Material ergeben sich immerhin drei verschiedene Anhaltspunkte, die auf eine örtliche Veränderung Matthias Bernhard Brauns verweisen. Ein Schreiben Brauns an den Pfarrer von Ötz, Pater Johann Baptist Starkh, vom August 1718 beinhaltet schon zwei dieser Hinweise. Einen weiteren liefert die Zusammenarbeit Brauns mit dem Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach.

Die einzeln zu besprechenden Werke entstanden größtenteils für zwei Auftraggebergruppen: Die religiöse, wie für das Zisterzienserkloster in Plass/Plasy und die jesuitische Glaubensgemeinschaft. Sowie die adelige, voran die Arbeiten für Franz Anton Graf von Sporck und Johann Wenzel Graf von Gallas (1669-1719).

Eine weitere Herangehensweise an das Schaffen Brauns in Böhmen soll nicht, wie in vorangegangenen Publikationen, sein, dass von Anbeginn von einer Eigenhändigkeit bzw. Nichteigenhändigkeit gesprochen wird. Die Werke beruhen in ihrer Ausführung auf dem Temperament, der Vorstellung und der eigentlichen Arbeitsweise, die durch den Bildhauer Braun veranschaulicht werden.

II. Biographischer Abriss und Forschungslage

1. Biographischer Abriss zu Matthias Bernhard Braun

Matthias Braun wurde am 24. Februar 1684 in Sautens nahe Ötz in Tirol als fünftes von neun Kindern Jacob und Magdalena Brauns geboren und am 25. Februar 1684 in der Pfarrkirche zu Ötz getauft:

„Eodem baptizatus Matthias, filius legitimus, cuius parentes Jacobus Praunn et Magdalena Neurauterin, patrinus honestus vir Christianus Hörligl, chorarius de Sautens.“⁵

Die Familie Braun war in Sautens ansässig. Der Vater Matthias Bernhard Brauns kam vermutlich aus dem Gebiet um Landeck.⁶ Er betrieb in Sautens eine Schmiede und war dort auch in der Landwirtschaft tätig.⁷ Anfang des 18. Jahrhunderts ist ein Teil der Familie Braun – Jacob d. J., ein Bruder von Matthias – in der Mühlau, einem Einzelhof nahe der Ortschaft Ötzerau, nachweisbar. Er betrieb dort ebenfalls eine Schmiede. Aus der Zeit zwischen 1684 und 1708/09 existieren keine gesicherten Angaben zu Brauns Leben. Der Erfolg seines ersten datierbaren Werkes, der Gruppe der hl. Luitgard von 1710 auf der Karlsbrücke in Prag, sicherte ihm zahlreiche weitere Aufträge und führte zu seiner dauerhaften Niederlassung in Prag. Zunächst wohnte Braun im Prager Haus des Klosters Plass/Plasy in der heutigen Jungmanovà-Straße („Plasser Haus“).⁸ Am 15. Mai 1710 suchte er um das Bürgerrecht in der Prager Neustadt an:

„Am genannten Tag bringt Mathes Praun einen in forma probante erlegten de dato 15 May in abgedruckten 1710 Exlibro Baptizatorum Curatiae Oezensis Dioecesis Brixinensis Comitatus Tyrolensis ausgefertigten undt Ihme ertheilten Extract.“⁹

Am 20. Jänner 1711 wurde ihm das Stadtrecht erteilt.¹⁰

1714 kaufte er sein erstes eigenes Haus „Zu den drei Lilien“, das er wenig später wieder verkauft hatte, um dafür das Haus Ecke (jetzt) Reznickàstraße – Karlsplatz „Zum Steintisch“ zu erwerben. Weiters besaß er noch das Haus Ecke (jetzt)

⁵ Pfaundler, Wolfgang: Auf der Karlsbrücke in Prag, im Veitsdom, auf dem Hradschin: Skulpturen aus der Bildhauerwerkstatt der Brauns aus dem Ötztal. In: Das Fenster, Heft 7, 1970, S. 547.

⁶ Gstrein, Franz Josef: Überlieferte Begebenheiten aus dem Ötztal, Innsbruck 1929, S. 36 [Kurztitel: Gstrein, Überlieferte Begebenheiten].

⁷ Poche, Emanuel: Tri sta let od narozeni Matyàše Brauna. In: Umění XXXII, 1984, S. 465.

⁸ Das Haus wurde 1910 abgerissen.

⁹ Pazaurek, Gustav E.: Franz Anton Reichsgraf von Sporck, ein Mäczen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kukul, Leipzig 1901, S. 19 [Prager Stadtarchiv, Cod. 561, fol. 256v].

¹⁰ Jäger, Hans (Hrsg.): Poche, Emanuel: Matthias Bernhard Braun. Monographie. Innsbruck 2003, S. 311. [Kurztitel: Jäger, Braun. Monographie].

Jungmanovà-Straße – Vodickova-Straße und das sogenannte Lusthaus auf dem Zderaz in Prag.¹¹

Neben der Werkstatt Ferdinand Maximilian Brokoffs (1688-1731) bzw. anfänglich der seines Vaters Johann Brokoff (1652-1718), dessen Nachfolger er war, avancierte die Werkstatt Brauns bereits im ersten Jahrzehnt nach seiner Ankunft in Prag zu einer der größten und leistungsfähigsten in der Stadt (laut Steuerregister von 1725/26 gab es weitere 22 Bildhauerwerkstätten in Prag). Blažiček bezeichnet die Werkstatt Brauns sogar als eine wahre Figurenfabrik in der Zeit zwischen 1715 und 1725. Einer Steuererklärung zufolge beschäftigte Braun in den Jahren 1725-1726 sechs Gehilfen¹², über die er als Meister die Oberaufsicht hatte¹³. So soll er während der Arbeit an der Gruppe der hl. Luitgard mit dem Gekreuzigten, der ersten Arbeit Brauns für Prag, schon mehrere Gehilfen, unter ihnen seinen Bruder Dominik, beschäftigt haben.¹⁴ In den dreißiger Jahren, körperlich schon geschwächt durch Silikose (Staublunge), überließ er die gesamte Ausführung seiner Aufträge mehr und mehr seinen Gehilfen und beschränkte sich zumeist auf die Ausarbeitung kleiner Modelle unter Vorbehalt einer endgültigen Überarbeitung. Zuletzt bewältigte er angeblich nicht einmal mehr diese, was an der Ausarbeitung der späten Aufträge ersichtlich ist.

Es zeigt sich immer deutlicher, dass sich der ursprüngliche „Braunsche Stil“ in ein Stilmosaik seiner Gehilfen auflöste.¹⁵ Braun hatte für verschiedene Auftraggeber aus den Reihen des Adels und der Ordensgemeinschaften gearbeitet, jedoch fand er erst in der Person des Grafen Franz Anton von Sporck, einem der bedeutendsten Mäzene des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts in Böhmen, ab ca. 1712 einen Auftraggeber, der der Entfaltung seiner Phantasie keine Grenzen setzte.

1719 heiratete er Maria Elisabeth Miselius aus Jermer/Jaroměř. Zusammen hatten sie fünf Kinder, von denen keines die Werkstatt Brauns weiterführte. 1719 erwarb

¹¹ Beide Objekte gibt es heute nicht mehr. – Vgl. Saur: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 14, München – Berlin 1996, S. 7. [Kurztitel: Saur, Allgemeines Künstlerlexikon].

¹² Blažiček, Oldřich J.: Bildhauerwerkstatt des Böhmisches Barocks. In: Kalinowski, Konstanty [Hrsg.]: Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, Poznan 1991, S. 16. [Kurztitel: Blažiček, Bildhauerwerkstatt].

¹³ Preiss, Pavel: Der Höhepunkt der Barockbildhauerei in Böhmen. In: Prager Barock, Ausstellungskatalog Schallaburg 1989, S. 280 [Kurztitel: Preiss, Barockbildhauerei].

¹⁴ Blažiček: Bildhauerwerkstatt, S. 17. – Die bisher geäußerte Vermutung, es handle sich hierbei um das erste Werk Brauns überhaupt, kann auf Grund neuerer Forschungsergebnisse nicht mehr aufrechterhalten werden.

¹⁵ Blažiček, Bildhauerwerkstatt, S. 18.

er die Wappenbürgerschaft und wurde fortan als Vladyka (Adeliger) bezeichnet.¹⁶ Das Fragment eines sprechenden Wappens, das sich heute im Lapidarium der Prager Nationalgalerie befindet, schmückte eines seiner Häuser in Prag. Das Wappen, das auf einem Stich Johann Balzers (Abb. 1) zu sehen ist, zeigt Mohren mit Pfeilen in ihren rechten Händen. Pelzel berichtet, dass der Großvater des Künstlers sich während der Türkenkriege in Ungarn durch Tapferkeit auszeichnete hätte und deshalb mit dem Beisatz „von Praun“ in den Adelsstand erhoben worden wäre.¹⁷ Allerdings entbehrt die Annahme, dass Matthias Bernhard Braun schon vor seiner Ankunft in Prag das Adelsprädikat „von Praun“ geführt hätte, jeglicher Grundlage. Weder kann derartiges den Eintragungen des Ötzer Taufbuches die Familie Braun betreffend entnommen werden (es scheinen neben dem Taufeintrag Matthias Brauns noch weitere sechs Familienmitglieder darin auf¹⁸), noch gibt es in Matthias Brauns Antrag zur Erlangung der Neustädter Bürgerschaft 1711 irgendeinen Hinweis darauf. Auch im Hinblick auf seinen zweiten Vornamen Bernhard können nur Spekulationen angestellt werden. Wiederum ergibt sich kein Hinweis aus den Taufmatriken. Es bestehen jedoch mehrere Vermutungen, die damit in Verbindung gebracht werden können: Einerseits seine nachfolgend noch zu besprechenden Beziehungen zum Zisterzienserkloster in Stams respektive die darauf folgende Zeit, während der er für das Zisterzienserkloster in Plass/Plasy tätig war, womit also auf eine spezielle Adoration an die Person Bernhard von Clairvaux geschlossen werden kann. Andererseits liefert vielleicht auch die spekulative Zusammenarbeit mit Künstlern, wie Michael Bernhard Mändl oder Johann Bernhard Fischer von Erlach eine mögliche Erklärung für den Annex „Bernhard“.¹⁹

In Protokollen des Prager Jesuitenkonvents (Kapitel III, 3) wird, ohne seinen Namen zu nennen, darauf verwiesen, dass es sich bei den Bewertungsverhandlungen zur Errichtung von Statuengruppen für den Orden auf der Karlsbrücke um einen Bildhauer handle, der von bescheidener Herkunft sei:

¹⁶ Blažiček, Oldřich J.: Skulptur. In: Kunst des Barock in Böhmen, Ausstellungskatalog Villa Hügel, Essen 1977, S. 54.

¹⁷ Pelzel, Franz Martin: Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrter und Künstler nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Wirken, Bd. 4, Prag 1782, S. 124 [Kurztitel: Pelzel, Abbildungen]. – Gstrein, Überlieferte Begebenheiten, S. 36.

¹⁸ Gstrein, Überlieferte Begebenheiten, S. 36, Anm. 1 (Katharina, geb. 31.XI.1677, Maria, geb. 5.XI.1678, Nikolaus, geb. 10.IX.1680, Jakob, geb. 7.VII.1682, Viktoria, geb. 22.II.1686, Domenikus, geb. 4.VIII.1688).

¹⁹ In weiterer Folge wird der Zweitname Bernhard mit angeführt.

„Cum quaesto sit, uter sculptor assumendus, an Ungarus, an ille simplex, quem D. Brandl suadet; an non expediret, ut tantisper expectetur, donec utriusque laborem videamus: nam statuum S. Ignatii actu format Ungarus, statuum S. Luitgardis cum Christo his diebus advehet et paulo post formabit sculptor ad apparentiam simplex, quem suadet D. Brandl.“²⁰

Das Adelsprädikat „von Praun“ stammt also nicht, wie von Pelzel angenommen und von Gstrein tradiert, von Josef Braun, dem Großvater des Künstlers, sondern von der erworbenen Wappenbürgerschaft im Jahr 1719.

Eine wichtige Rolle für den Entschluß Brauns, nach Böhmen zu gehen, spielte Pater Johann Starkh, Pfarrer in Ötz und Mitglied der Zisterzienserabtei Stams, in deren Seelsorgebereich Sautens, der Tiroler Heimatort Brauns, fiel. Johann Starkh, von 1714 bis 1718 Sekretär des Stamser Abts Augustin II. Kastner, dürfte entschieden dazu beigetragen haben, Braun den Weg nach Böhmen zu ebnen. Seiner Person spricht Braun in einem Brief vom August 1718 nachdrücklichen Dank aus und verweist mehrmals auf eine seinerseits noch lange nicht abgegoltene Schuld.

1734 verfasste Braun sein Testament²¹, 1738 verstarb er. Sein Neffe Anton Braun (1709-1742), der Sohn seines Bruders Jacob d. J. aus der Mühlau, führte die Aufträge der Werkstatt seines Onkels weiter. Anton Braun war offenbar der seinerzeitigen brieflichen Aufforderung Brauns gefolgt und zwischen 1718 und 1725 nach Prag gekommen, wo er in der Werkstatt seines Onkels die Lehre als Bildhauer begann und 1730 abschloß. Anton Braun arbeitete auch in den Folgejahren eng mit der Werkstatt seines Onkels zusammen, obgleich er sich 1735 selbständig gemacht hatte. Nach dem Tod seines Onkels 1738 vollendete er dessen Arbeiten; er selbst starb 1742 im Alter von 33 Jahren. Auch der Bruder Brauns, Dominik (1688-1734), in Aufzeichnungen als Maler bezeichnet, arbeitete anfänglich in der Werkstatt Matthias Bernhard Brauns, wahrscheinlich als Staffierer und Polychromist, vielleicht aber auch als Bildhauer²². Dominik dürfte schon vor 1718 nach Prag gekommen sein. Er machte sich 1718 selbständig und wohnte seit 1725 in dem von Braun errichteten Haus Ecke (jetzt) Jungmanová-Straße – Vodickova-Straße in Miete.²³

²⁰ Blažiček, Oldřich J. – Rynes, V.: Jeste k socharske vyzdobe Karlova mostu. In: Umění IV, 1956, S. 65. [Kurztitel: Blažiček – Rynes]

²¹ Preiss, Pavel: Barocke Malerei und Plastik in Böhmen. Vorlesung, Univ. Wien, Institut für Kunstgeschichte, WS 93/94.

²² Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, S. 7.

²³ Poche, Emanuel: Tirol und seine Tradition im Werk von Matthias Braun. In: Das Fenster 38, 19. Jg., 1985, S. 3785. [Kurztitel: Poche, Tirol und seine Tradition].

Es gibt keine Hinweise darauf, dass außer dem Neffen Anton Braun noch weitere Verwandte (die in dem bereits erwähnten Brief vom 3. August 1718 Erwähnung finden) Brauns Einladung nach Prag Folge geleistet hätten. Sein Vater Jakob Braun, zur Zeit der erwähnten Korrespondenz 60 Jahre alt und verwitwet, ist trotz genauer Reisewegbeschreibung (Transportmittel, Kostenangaben) und der Versicherung, dass Matthias Bernhard Braun sämtliche Fahrkosten übernehmen würde, nicht nach Prag gereist. Vielmehr weiß man, dass er zu seinem Sohn Jacob d. J. zog, wo er sieben Jahre später (1725) verstarb. Auch die Nichte Klara, die seine bereits in Prag verweilende Nichte Elisabeth im Braunschen Haushalt unterstützen sollte, dürfte der brieflichen Aufforderung von 1718 nicht nachgekommen sein²⁴, sei es aufgrund seiner bevorstehenden Heirat mit Maria Elisabeth Miselius oder wegen des beschwerlichen Reiseweges.

²⁴ Poche, Tirol und seine Tradition, S. 3785f.

2. Forschungslage

In sämtlichen Künstlerlexika des späten 19. und 20. Jahrhunderts bildet Italien den Ausgangspunkt für das Kunstschaffen Brauns. Die prinzipielle Schwierigkeit mit dieser These ist, dass sie von Anbeginn bis zur rezenten Literatur nie mit entsprechenden Quellenhinweisen fundiert wurde. Eine wesentliche Rolle hiebei spielt die frühe Nachricht Pelzels aus dem Jahr 1782²⁵, der zufolge die Ausbildung Brauns in Italien stattgefunden hätte („Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrter und Künstler“). Braun verbrachte laut Pelzel eine „gute Zeit“ in Italien und legte dort den „Grund“ zu seiner Kunst.²⁶ In der Forschungsgeschichte zu Braun ging man in der Folge stets ohne weitere Beweise davon aus, dass Italien die Voraussetzung für Brauns Schaffen bildete. Stech meint, dass der wesentliche Teil der Kunstfertigkeit Matthias Bernhard Brauns nicht aus seiner Tiroler Heimat stammen könne: „Man kann kaum annehmen, dass er zu Hause, in dieser spärlich bevölkerten Gegend, wo es keine Statuen gibt, gelernt hat. Da die Schnitzerei in Tirol üblicher war, kann man vermuten, dass er mit der Holzskulptur begann.“²⁷ Er geht soweit zu behaupten, dass Braun sich die Bearbeitung des Marmors *nur* in Italien angeeignet haben könne. Stein und Marmor wurden in der Heimat Brauns zwar tatsächlich nur selten als Bildhauermaterial verwendet (das höfische Umfeld in Innsbruck ausgenommen), allerdings wurden sehr wohl Salzburger und Tiroler Marmor, der in Laas im Vinschgau gebrochen wurde, herangezogen. Auf seiner Gesellenwanderung südlich des Brenners, im Etschtal, in Trient und in Venedig hätte Braun sich in das Motivrepertoire und in die Ausdrucksmöglichkeiten des italienischen Barock einarbeiten können. Die Bekanntschaft mit dem räumlichen Aufbau plastischer Gruppen habe er erst in Florenz und in Rom etwa durch die Werke Michelangelos und dessen Arbeitsweise, die Volumina mittels Diagonalen, Dreiecken und Spiralen zu bilden, kennen lernen können. Stech betont in seiner Argumentation auch die weitgehend entstofflichte Ausdrucksform Berninis, die Braun in Rom beeindruckt haben muß: „Ohne die hl. Therese in Sta. Maria della Vittoria hätte er seine Luitgard nicht errichten können, besonders den gleichfalls von steilen Haubenrändern eingerahmten Kopf.“²⁸

²⁵ Pelzel, Abbildungen, S. 125.

²⁶ Pelzel, Abbildungen, S. 125.

²⁷ Stech, V. V.: Barockskulptur in Böhmen, Prag 1959, S. 75. [Kurztitel: Stech, Barockskulptur].

²⁸ Stech, V. V.: Prager Barockbildhauer, Prag 1935, S. 40f. [Kurztitel: Stech, Barockbildhauer].

Eine eindeutige Trennung zwischen Ausbildung und Gesellenwanderung kann nach Stech nicht vollzogen werden. Aufgrund seiner Werkanalysen ergäbe sich für Braun eine einzige Fokussierung auf Bernini und seine Schüler bzw. Nachfolger. Dass es für Braun nicht unbedingt zwingend war, für die Ausführung der Statuengruppe der hl. Luitgard (Abb. 2) auf der Karlsbrücke selbst in Rom gewesen zu sein, um sich dort mit den Werken Berninis, u.a. mit Berninis hl. Theresa von Avila in der Kirche Santa Maria della Vittoria (1644-1647, Abb. 3), auseinander zu setzen, zeigt schon eine Rezeption dieser Gruppe durch Arrigo Merengo in der Kirche Santa Maria degli Scalzi/Santa Maria di Nazareth in Venedig (Abb. 4).

Stech vermutet auch einen für Braun nicht unfruchtbaren Kontakt mit der zeitgenössischen Salzburger Barockplastik: „Lernte Braun in Rom, über die Malerei hinausstürmend, die Weichheit der Stoffe, den Glanz und die Farbigkeit der Dinge, die übersinnliche Verbindung und das flüchtige Lächeln verdolmetschen, so war auch der Aufenthalt in Salzburg für ihn nicht nutzlos. Hier wurde er der gleichgerichteten Bestrebung Michael Bernhard Mändls gewahr, wie der Pferdelenker Brauns im Schloss zu Leitomischl/Litomyšl (1725) ein Abbild dessen von der Pferdeschwemme [Anm. der Verf. in Salzburg] (1695) beweist.“²⁹ Für Stech stellt Braun letztlich *den* Vermittler dar, der die Gegensätze zwischen der modernen italienischen und der österreichischen Bildhauerei nach Prag brachte. Hinsichtlich der Ausbildung zeigen sich bei Stech merkwürdige Widersprüche. Einerseits nimmt er als Ort der Ausbildung bzw. Lehre Brauns Italien an, andererseits vermutet er dessen Anfänge in Tirol im Bereich der traditionellen Holzschnitzerei. Blažiček hingegen sieht die Anfänge Brauns in Tirol: Er sei von Tirol ausgegangen und habe die Schnitzplastik vermutlich in den Werkstätten des Tiroler Berglandes und im Inntal kennengelernt. Möglicherweise sei er auch in Salzburg in die Lehre gegangen oder habe dort seine Lehre beendet, vor allem aber sei er bestimmt in Italien gewesen. Nach Blažiček hätte Braun die römische und venezianische Bildhauertechnik dieser Zeit, die Formensprache von Marmor, Bronze und Stuck kennengelernt, um diese Anregungen in seinem späteren Schaffen in die plastische Sprache der böhmischen und breiteren mitteleuropäischen traditionellen Materialien, des

²⁹ Blažiček, Oldřich J.: Böhmen und Italien im Barockzeitalter. In: Brucher, Günter – Müller, Wolfgang T. – Schweigert, Horst [Hrsg.]: Orient und Okzident im Spiegel der Kunst, Festschrift für Gerhard Franz zum 70. Geburtstag, Graz 1986. S. 4. [Kurztitel: Blažiček, Böhmen und Italien].

Sandsteins und des Lindenholzes zu übertragen.³⁰ Ohne einen direkten italienischen Kontakt, nämlich ein Kennenlernen durch Autopsie, wäre die stilistische Ausdruckskraft in Brauns Werken nicht erklärbar, da die italienischen Einflüsse in seinem Werk alle anderen überdecken.³¹ Es genüge, laut Blažiček, den Bozzetto des Evangelisten Matthäus, der sich heute im Lapidarium der Nationalgalerie in Prag befindet, zu betrachten, um zu erkennen, wie viel Berninismus Braun in seinen Arbeiten aufnahm und in welchem Maße er persönlich auf diese Anregungen reagierte.³²

Den Aufzeichnungen des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger, der seine Wanderung von 1690 bis 1697 über Tirol, Salzburg, das Land ob der Enns und Süddeutschland in einem Tagebuch festhielt, kann allerdings entnommen werden, dass eine Bildungsreise nach Italien in einem noch zünftisch organisierten Handwerkskodex nicht zwingend notwendig war.³³

Poche, der 1965 seine erste umfangreiche Monographie zu Matthias Bernhard Braun publizierte und 1986³⁴ erweiterte, nimmt an, dass Braun bei Andreas Thamasch, der bis zu seinem Tod 1697 die Bildhauerwerkstatt im Kloster Stams leitete, künstlerische Anleihen genommen und praktische Erfahrungen gesammelt hätte. Als Thamasch starb, war Braun bereits 13 Jahre alt und imstande, die fortschrittlichen Grundsätze der Kunst Thamaschs zu verstehen, sich anzueignen und praktisch umzusetzen. Poche schließt auch nicht aus, dass es Andreas Thamasch selbst war, der Braun nahe legte, von ihm die Bildhauerstelle auf dem Bau der Stamser Prälatur zu übernehmen.³⁵ Geht man davon aus, dass Braun zum Zeitpunkt des Todes von Thamasch erst 13 Jahre gewesen ist, spricht das Alter mehr für einen Ausbildungsbeginn Brauns. Da sich nach dem Tod Thamaschs die finanzielle Situation des Stiftes massiv verschlechterte und dadurch Bau- und Ausstattungsprojekte eingestellt bzw. aufgeschoben werden

³⁰ Blažiček, Oldřich J.: Matyáš Bernard Braun [1684 – 1738]. Výběr řezeb. K. 300 výročí umělkova narození, Prag 1984. S. 38. [Kurztitel: Blažiček, Braun, 1984].

³¹ Blažiček, Böhmen und Italien, S. 8.

³² Blažiček, Bildhauerwerkstatt, S.16.

³³ Schemper-Sparholz, Ingeborg: Skulptur und dekorative Plastik. In: Lorenz, Hellmut [Hrsg.]: Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, München-London-New York 1999, S. 464. [Kurztitel: Schemper-Sparholz, Skulptur].

³⁴ Die 1986 erweiterte Monographie wurde 2003 von Hans Jäger neu herausgegeben. Erstmals auch ins Deutsche übersetzt. Die Publikation wurde mit neuen Erkenntnissen bis 1995 ergänzt. Jäger, Hans (Hrsg.): Poche, Emanuel: Matthias Bernhard Braun. Monographie. Innsbruck 2003. [Kurztitel: Jäger, Braun. Monographie].

³⁵ Jäger, Braun. Monographie, S. 19.

mußten, ist man bislang davon ausgegangen, dass auch die Bildhauerwerkstatt mit dem Tod von Thamasch geschlossen wurde.

Der „Fund“ des „Pécser Skizzenbuches“³⁶ allerdings könnte ein Indiz dafür sein, dass die Bildhauerwerkstatt in Stams noch nach dem Tod von Andreas Thamasch 1697 weiterbestand. Durch ein Fortbestehen des Betriebes könnte Matthias Bernhard Braun bei einem Nachfolger Thamaschs gelernt haben.

Der Umfang des Vorlagenbuches beläuft sich auf 230 Seiten mit 251 Zeichnungen mit den Maßen 33,5x21,5 cm, vorwiegend Rötel und Grafit. Das Auftauchen der Bildhauerskizzen in Südungarn wird mit dem Salzburger Franziskanerpater Simon Kemeter in Verbindung gebracht, der im Jahr 1774 in das Franziskanerkloster in Pécs übersiedelte und in der Pfarre Erdösmecske als Pfarrer wirkte. Die Entstehungsdaten der Zeichnungen bewegen sich zwischen 1667 und 1698. Zwölf Zeichnungen stammen von Andreas Thamasch – zehn können ihm zugewiesen werden, eine Zeichnung und eine Kopie sind signiert. Insgesamt können in dem Buch fünf verschiedene Meister unterschieden werden, darunter der Monogrammist „CW“, von dem sieben zugeschriebene und zwei signierte Zeichnungen stammen, und der aufgrund des Wasserzeichens auf den Blättern der Bildhauerwerkstatt Kaisheim zugeordnet werden kann. Weiters ist ein unbekannter Meister mit den Initialen „SW“ mit einer Zeichnung vertreten. 134 Zeichnungen, darunter 76 signierte und datierte stammen von Georg Hoffer. Da die meisten Zeichnungen des „Pécser Skizzenbuchs“ die Handschrift Georg Hoffers tragen, geht man davon aus, dass das Konvolut aus seinem Besitz stammt.³⁷ Dafür spricht auch der Besitzerwechsel eines weiteren Skizzenbuches, dem sog. Imster Skizzenbuch³⁸. Dieses war von Andreas Thamasch an seinen Vetter und Schüler Johann Paulin Tschiderer (1662-1720) weitergegeben worden. Tschiderer war nach seiner Ausbildung selbständig in Donauwörth unter anderem für das dortige Benediktinerkloster wie auch für das Zisterzienserkloster in Kaisheim tätig gewesen. Es ist anzunehmen, dass er das „Imster Skizzenbuch“ dorthin mitgenommen hatte. Andreas Kölle (1680-1755) wahrscheinlich bis 1697 bei Thamasch in der Bildhauerlehre und danach bei Tschiderer in Donauwörth

³⁶ Das Skizzenbuch befand sich bis 1979 in der Pfarre Erdösmecske in Südungarn, heute in den Sammlungen der Diözese Pécs.

³⁷ Boros, Lazlo: Eine österreichische Bildhauerskizzensammlung aus dem 17. Jahrhundert in Ungarn. Das Skizzenbuch von Pécs. In: Kalinowski, Konstanty [Hrsg.]: Studien zur Werkstattpraxis in der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, Poznan 1992, S. 68f. [Kurztitel: Boros, Bildhauerskizzensammlung].

³⁸ Heute in der graphischen Sammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum in Innsbruck.

beschäftigt, übernahm das Buch später in seinen Besitz und brachte es wieder nach Tirol zurück. Auf einem vergleichbaren Weg dürfte das „Pécser Skizzenbuch“ aus dem Besitz des Matthias Vintherhalter an Georg Hoffer gekommen sein. Das Blatt mit der frühesten Datierung von 1667 mit der Darstellung eines Bildhauers wurde vermutlich von Thomas Schwanthaler – wie üblich – direkt an seinen Mitarbeiter Vintherhalter übergeben, als er die Schwanthaler-Werkstatt verließ. Auf der Rückseite eines Blattes signierte er als „Matthias Vinterhalter, bildthauer“. Weiters geht aus der Beschriftung der Rückseite hervor, dass Vinterhalter am 2. Oktober 1685 als selbstständiger Meister in Kaisheim tätig war und zu dieser Zeit vielleicht sogar mit Andreas Thamasch, mit dem er auch Geselle und Mitarbeiter bei Thomas Schwanthaler war, an der Josefsgruppe und an den Orgelaufsätzen in der dortigen Stiftskirche arbeitete. Boros nimmt an, dass die von Vinterhalter kopierten Zeichnungen schon zu einer Zeit, in der dieser noch in Kaisheim tätig war, nach Stams geschickt worden wären und so in die Vorlagensammlung Georg Hoffers gekommen seien. Die Annahme, dass Hoffer in etwa zeitgleich mit Tschiderer ein Schüler Thamaschs war, könnte sich durch eine handschriftliche Anmerkung Hoffers auf einer Zeichnung im Pécser Buch, die seine Lehrzeit in die Zeit von 1690-1694 datieren läßt, bewahrheiten. Ein Aufbruch Tschiderers und Hoffers von Stams nach Kaisheim zur selben Zeit scheint unwahrscheinlich. Vielmehr tritt eine andere Vermutung in den Vordergrund, nämlich dass Hoffer nach dem Tod von Thamasch die Leitung der Bildhauerwerkstatt im Zisterzienserkloster Stams übernommen und diese zumindest bis zu den kriegsbedingten Unterbrechungen um 1703 weitergeleitet hat.³⁹ Hoffer können bislang keine fertiggestellten Bildwerke zugeschrieben werden. Seine technische Entwicklung kann aber anhand einzelner Zeichnungen verfolgt werden. Das Auffinden und eine Zuordnung der Vorlagensammlung an Georg Hoffer eröffnet im Hinblick auf die Ausbildung Matthias Bernhard Brauns in der Bildhauerwerkstatt Stams neue Möglichkeiten: Von Andreas Kölle weiß man, dass er wohl anfänglich bei Thamasch lernte und nach dessen Tod zu Johann Paulin Tschiderer nach Donauwörth wechselte. Etwa um 1702 kehrte er nach Tirol zurück. Abgesehen von einem Auftrag im Jahre 1705 für das Benediktinerstift in Donauwörth lag sein weiterer Schaffenskreis im Tiroler Oberland, nämlich Stams, Fiß, Ried, Serfaus.⁴⁰

³⁹ Boros, Bildhauerskizzensammlung, S. 68ff.

⁴⁰ Lorenz, Johann: Barockkünstler im Bezirke Landeck-Ried. In: Tiroler Heimatblätter, Heft 4/6, 1952, S. 69.

Ammann nimmt an, dass Kölle seinem Lehrer und Vorbild Thamasch gefolgt sei, und demnach eine Gesellenwanderung nach Ober- und Niederösterreich unternommen hätte, vor allem aber auch zu Thomas Schwanthaler nach Ried im Innkreis. Ammann begründet diese Annahme mit einer Widmung Schwanthalers im „Imster Skizzenbuch“⁴¹, wobei es sich vermutlich um eine Widmung für Thamasch handelt.

Auch der Kontakt mit den Werken von Egid (1627-1701) und Bonaventura (1624-1692) Schor im Stift in Sams war für Braun von Bedeutung. Letztgenannter der in Rom geschulten Brüder gestaltete 1662 eine Lünette über der Stiege vom Konventtrakt zur Sakristei mit dem Thema der Umarmung des hl. Bernhard durch Christus.⁴² Das Werk war für Braun wahrscheinlich nicht vorrangig ausschlaggebend bei der Umsetzung der hl. Luitgardgruppe auf der Karlsbrücke in Prag, jedoch dürfte es seine Vorstellung vom Amplexus-Motiv mitgeprägt haben. Vielleicht folgte er dem Beispiel der Schor-Brüder und vertiefte seine schon gewonnenen Kenntnisse mit einer Bildungsreise nach Italien.

Seine Begabung wurde wahrscheinlich auch von dem Stamser Abt Edmund Zoz (1690-1699), der für seinen Kunstsinn und sein Mäzenatentum bekannt war, erkannt. Ob Braun noch unter dessen Amtszeit seine Wanderung begann, bleibt dahingestellt. Poche nimmt, wie oben schon erwähnt, als Beginn einer Italienreise das Jahr 1699 an, kurz bevor Abt Zoz aufgrund des finanziellen Desasters des Stiftes abtreten mußte oder freiwillig abgetreten ist. Er weist auf den für Braun eher unbeschwerlichen Reiseweg nach Italien hin: Vom Ötztal aus sei es für Braun ein Leichtes gewesen über das Timmelsjoch nach Bozen, Trient und Venedig zu gelangen. Er vermutet, dass Braun längere Zeit vor allem im Norden Italiens verbrachte und dass dieser Aufenthalt sein späteres Schaffen mit dem dort gesammelten Vorrat an thematischen und kompositorischen Motiven nachhaltig prägte. Seinen größten Nutzen zog Braun aus einem Aufenthalt in Venedig, wo er die Werke Giusto de Cortes (1627-1679), Filippo Parodis (1630-1702) und Arrigo Merengos kennenlernte. Seine Reise führte ihn – so Poche – sicherlich auch nach Florenz, wo er mit den Werken Michelangelos in Kontakt kam, deren figuraler Gruppenaufbau sich, wie auch Stech und Neumann vermuten, nachhaltig in

⁴¹ Ammann, Gert: Das Tiroler Oberland. Die Bezirke Imst, Landeck und Reutte – seine Kunstwerke, historische Lebens- und Siedlungsformen, Salzburg 1978, S. 65. [Kurztitel: Ammann, Tiroler Oberland].

seinen mehrfigurigen Kompositionen widerspiegelt. Florenz bildet nicht nur wegen der Werke Michelangelos eine wichtige Station während Brauns Italienaufenthalt, sondern auch aufgrund der Arbeiten Balthasar Permosers (1651-1732). Die allegorischen Figuren des Glaubens und der Armen im Geiste am Eingangsportal der Theatinerkirche SS. Michele e Gaetano in Florenz (1686-1689), inspirierten Braun womöglich noch Jahre nach der Italienreise zu einer ähnlichen Komposition an der Fassade der Piaristenkirche des Hl. Kreuzes in Leitomischl/Litomyšl (ab 1721). Weitere Vorbildwirkung übt Permosers „Triumph des Kreuzes“ vormals in der Kapelle des Palazzo Pitti in Florenz⁴³ für die ekstatischen Darstellungen in den Altaraufsätzen der St. Klemenskirche in Prag aus.⁴⁴

Einen zeitlich nicht einzugrenzenden und nicht belegbaren Aufenthalt Brauns in Italien (Venedig, Florenz und Rom) vermutet auch Neumann, der ebenfalls in den Werken Michelangelos, aber auch jenen Giambolognas einen Grundstein zum kompositionellen Aufbau der mehrfigurigen Gruppen Brauns sieht. Zugleich hätten auf Braun die Eindrücke der mitteleuropäischen Plastik, namentlich von Balthasar Permoser eingewirkt.⁴⁵ Eine Verbindung zwischen Braun und Permoser ist für Asche umso sicherer, als schon der bereits erwähnte Chronist Pelzel von mehreren Besuchen Brauns in Dresden und von vielen Arbeiten von Braun im dortigen „Großen Garten“ schreibt⁴⁶: Nimmt man hinzu, dass in Brauns Werk mehrfach „Permosersche“ stilistische und motivische Anregungen auftauchen, so dürfte man – so Asche – mit Sicherheit annehmen, dass Braun zwischen 1704-1709 Permosers Schüler war⁴⁷.

Etwa um das Jahr 1704, mit reichhaltiger Erfahrung und der Kenntnis der expressiven Richtung der römisch-illusionistischen Barockplastik ausgestattet, könnte Braun über Bozen in seine Heimat zurückgekehrt sein. In Bozen traf er mit Franz Anton Graf von Sporck, seinem späteren größten Auftraggeber, zusammen. Sporck weilte 1704 in Bozen, um der feierlichen Zeremonie der Ablegung des Ordensgelübdes seiner Tochter Eleonore am 15. Juni bei den Zölestinerinnen

⁴² Ammann, Tiroler Oberland, S. 349.

⁴³ Die Arbeit befindet sich heute im Kunstgewerbe Museum in Leipzig/D.

⁴⁴ Poche Emanuel: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Prag (2. Auflage) 1986, S. 7. [Kurztitel: Poche, Braun, 1986].

⁴⁵ Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock. Wien 1970, S. 54. [Kurztitel: Neumann, Barock]

⁴⁶ Pelzel, Abbildungen, S. 127.

⁴⁷ Asche, Sigfried: Balthasar Permoser. Leben und Werk. Berlin 1978, S. 102. [Kurztitel: Asche, Balthasar Permoser]

beizuwohnen.⁴⁸ Braun folgte Sporck nicht sofort nach Böhmen, sondern kehrte vorerst in seine Heimat zurück, in der Hoffnung, nach seiner Rückkehr eine Beschäftigung in der Bildhauerwerkstätte des Klosters Stams zu erhalten.⁴⁹ Der neue Stamser Abt Franz Lachemayr (1699-1714) konnte jedoch wegen der hohen Schulden, die sich während der Amtszeit seines Vorgängers Abt Zoz angehäuften, die begonnene Bautätigkeiten etwa an der Prälatur nur langsam vorantreiben. Hinzu kamen die militärischen Aktionen des österreichisch-spanischen Erbfolgekrieges sowie der Einfall der mit Frankreich verbündeten Bayern. In dieser Zeit mussten die Arbeiten im Stift eingestellt werden, überdies wurde mit der Evakuierung der Stamser Kunstschatze auf die Stamser Alm begonnen. Auch nach dem abgewehrten Bayerneinfall verliefen diverse Bauarbeiten, so z. B. an der neuen Abtei, nur äußerst schleppend. Bis 1714, also bis weit nach Kriegsende, ruhte die Bautätigkeit im gesamten Stiftsareal. Von den extremen Sparmaßnahmen waren vorerst auch die bildhauerischen Ausstattungsarbeiten betroffen.⁵⁰ Situationsbedingt könnte Braun demnach, wie auch andere Künstler, keine andere Möglichkeit gesehen haben, als sich an einem anderen Ort nach einer neuen Existenzgrundlage umzusehen. Poche vermutet in diesem Zusammenhang einen Aufenthalt Brauns in Salzburg bzw. im Innviertel, wo er seine Ausbildung zum Bildhauer abgeschlossen habe. Über die Stadt Salzburg, der im Bereich der Bildhauerei eine besondere Bedeutung zukam, gelangte Braun aller Wahrscheinlichkeit nach Böhmen. Als einer der herausragendsten Bildhauer in Salzburg galt in dieser Zeit der aus Böhmen stammende Bildhauer Michael Bernhard Mändl (1660-1711). Mändls Zusammenarbeit mit dem führenden Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach wirkte sich auch nachhaltig auf Braun aus. Die spätere Zusammenarbeit Brauns mit Fischer von Erlach am Prager Palais des Grafen Johann Wenzel Gallas ab 1714 könnte schon aus einem Zusammentreffen Brauns mit Fischer von Erlach in Salzburg, herbeigeführt durch Michael Bernhard Mändl, resultieren. Die Werke Berninis werden von der Forschung als die wichtigsten Impulsgeber für die Arbeiten Brauns gesehen. Tatsächlich will man in fast jedem seiner Werke stilistische oder formale Anleihen an Bernini sehen. Die Aufmerksamkeit, die in der Werkbetrachtung Brauns anderen, außerhalb von Rom tätigen Künstlern wie

⁴⁸ Pelzel, Abbildungen, S. 124.

⁴⁹ Poche, Braun, 1986, S. 18.

⁵⁰ Ammann, Gert: Barock in Stams. In: 700 Jahre Stift Stams. Stams 1973, S. 61.

Balthasar Permoser, Giusto de Corte, Arrigo Merengo, Michael Zürn d. J., dem Salzburger und Innviertler Kreis u.v.m. zugeordnet wird, ist demnach gering. Ihr Einfluß auf Braun wird nur als marginal erachtet, dabei können gerade Einflüsse der malerisch-expressiven Ausdrucksweise dieser Künstler bei Braun festgestellt werden.

Wie noch später bemerkt werden wird, beschränkt sich beispielsweise die Vorbildwirkung Berninis hl. Theresa in Santa Maria della Vittoria ausschließlich auf die grundsätzliche Auffassung des Visionär-Mystischen. Mit dieser Darstellung wurde durch Bernini ein Prototyp geschaffen – der tradiert – bestimmend für weitere, das Thema der Verzückung aufgreifende Künstler war.

III. Matthias Bernhard Braun auf seinem Weg nach Böhmen

1. Stilanalytische Überlegungen

In den Arbeiten Brauns lassen sich neben seinem eigenen künstlerischen Ausdruck Elemente von mehreren Kunstkreisen, die einleitend schon angeführt sind, erkennen. Ein nicht unwesentlicher Teil seiner umfangreichen Aufträge wurde von ihm und seinen Werkstattmitarbeitern ausgeführt. Mittlerweile werden immer mehr Werke, die bisher eigentlich einem Mitarbeiter zugeschrieben wurden, als eigenhändige Arbeiten Brauns erkannt und durch Vergleiche vordatiert (z. B. das Kruzifix vom Hauptaltar in der Schlosskapelle in Jemníšté [Kapitel III, 6.1]) Für Braun trifft Kalinowski das zu Besprechende: Hinsichtlich ihrer Methodik besteht eine wichtige Aufgabe der kunsthistorischen Händescheidung darin, aus anonymen Werken eine Sammlung von Objekten auszusondern, die aufgrund von Signaturen und diversen Quellen einem bestimmten Künstler zugewiesen werden können. Die bereits bestimmten Formcharakteristika eines Bildhauers oder allgemein eines Künstlers werden dadurch „bestenfalls“ bestätigt, „schlimmstenfalls“ widerlegt oder in Frage gestellt. Sich auf diese Werke stützend, erweitert man in der nächsten Untersuchungsphase die ausgesonderte Sammlung um weitere Werke, die stilistische Ähnlichkeiten aufweisen.

Formale Elemente eines individuellen Stils, der Analogien zum Stil einer anderen ausgesonderten Sammlung aufweist, können in ein genetisches System eingeordnet und über die Relation Meister/Schüler erklärt werden. Wenn aufgrund von biographischen Angaben festgestellt wird, dass eine solche Relation unmöglich ist, wird sie als Verhältnis der Abhängigkeit zwischen Vorbild und Nachahmer betrachtet.

Arbeiten, die vom enger gefassten Stilbild des Künstlers abweichen, sich aber immer noch im Rahmen eines weiter gefassten Stilbildes bewegen, wie es beispielsweise von einer ganzen Werkstatt vertreten wird, führen zu der Unterscheidung *eigenhändig/nicht eigenhändig*. Die nicht eigenhändigen Werke können in unterschiedlichem Maße stilistisch-künstlerische Differenzen aufweisen. Sie werden den kanonischen Werken eines Meisters gegenübergestellt und mittels folgender Bezeichnungen klassifiziert: Werke der Mitarbeiter, Werke der Schüler, Werke von Nachahmern. Diejenigen Werke, die allgemeine stilistische Ähnlichkeiten aufweisen, werden als Werke aus dem Kreis des Meisters bezeichnet. Probleme bei der Unterscheidung von eigenhändigen und Werkstatt-

Arbeiten, bedeutende formale Unterschiede zwischen den in den Quellen bestätigten Werken eines Bildhauers sowie oft feststellbare Ähnlichkeiten zwischen den Werken verschiedener Bildhauer riefen bei Braun wie auch bei anderen Künstlern kaum nachlassende Auseinandersetzungen über Zuschreibungen hervor.⁵¹

Während Braun weniger als Schöpfer eines eigenen Stils bezeichnet werden kann, so muß ihm doch eine eigene persönliche Manier in einem stilistisch breit gefächerten, offenen Umfeld – wie es Böhmen darstellte – zugebilligt werden. Ein Umfeld, das ihm kaum spürbare Grenzen setzte und in dem er alle Facetten seines Stils ausleben konnte. Wie noch zu sehen sein wird schuf er zeitgleich Werke in verschiedenen Stilsprachen, um damit verschiedenen Auftraggebern und Anforderungen gerecht zu werden. Analysiert man frühe Werke Brauns, so begegnet man neben der expressiv-malerischen (hl. Luitgard, hl. Judas Thaddäus) einer schon fast klassizistisch anmutenden Tendenz (hl. Ivo, Balustradenfiguren des Palais Clam-Gallas). Der schnelle Wechsel, oft auch zeitlich nebeneinander, zeigt die Wandlungs-, vielleicht auch die Anpassungsfähigkeit Brauns. Die Frage nach der Eigenhändigkeit oder Nichteigenhändigkeit ist schon für das Frühwerk Brauns relevant.⁵² Bereits für die Arbeiten auf der Karlsbrücke hatte er mehrere Mitarbeiter beschäftigt.⁵³ In der Braun-Forschung wird immer wieder betont, dass schon im Vergleich zwischen der Statue des hl. Ivo und der hl. Luitgard Unterschiede in der Ausführung festzustellen sind. Poche geht von einer kollektiven Arbeit des Meisters und seiner Gesellen und Lehrlinge aus, wobei es zu einer Verzerrung des individuellen Stils des Bildhauers gekommen sei. Bei den Produkten der Werkstatt seien deshalb starke Schwankungen in der Stilkonsequenz und im bildnerischen Wert festzustellen. Dieser bildnerische Wert entspricht dem Spannungsfeld zwischen den persönlichen Fertigkeiten des Meisters und den Qualifikationen sowie dem Talent seiner Mitarbeiter. Braun war gewiss aufgrund der enormen Quantität der Aufträge veranlasst, eine Reihe von Gehilfen zur Verwirklichung seiner Aufträge zu beschäftigen. Dissonanzen im Niveau werden demnach von vielerlei Einflüssen bedingt: durch die Vielzahl der

⁵¹ Kalinowski, Konstanty: Vorwort. In: Kalinowski, Konstanty [Hrsg.]: Studien zur Werkstattpraxis in der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert. Poznan 1992, S. 8f.

⁵² Preiss, Barockbildhauerei, S. 280.

⁵³ Blažiček, Bildhauerwerkstatt, S. 17. – Der Frage der Eigen- oder Nichteigenhändigkeit in Matthias Bernhard Brauns Frühwerk wird in dem Zusammenhang mit den Abhandlungen nachfolgender Vergleiche und Aufstellungen sekundär nachgegangen.

Werkstattbeteiligten, aber auch durch materielle Bedingungen, die Entlohnung sowie durch die Sorge um den Erhalt der Familie und des Werkstattpersonals. Dass Braun aufgrund der Vielzahl der an ihn herangetragenen Aufträge oft ausschließlich als Schöpfer von Holz- oder Tonskizzen bzw. Modellen fungierte, änderte jedoch nichts an seiner Gesamtverantwortlichkeit für die einzelnen parallel verlaufenden Arbeiten. In flüchtigen, schwungvollen Skizzen deutete er den Ausführenden – Gesellen und Gehilfen – seine Ideen und grundlegenden Vorstellungen an. Hierbei setzte Braun in Werkstatt und Mitarbeiter ein Vertrauen, das sich bei der Umsetzung der Vorgaben voll bewahrheitete. Bei der Ausführung der Arbeit war Braun nicht nur passiver Betrachter des entstehenden Werkes; neben der Durchführung von Korrekturarbeiten vollendete er die von Gehilfen begonnene Arbeit mit definitiven Retuschen. Poche bezeichnet Brauns Lebenswerk weitgehend als Angelegenheit und Problem seiner Werkstatt. Überblickt man sein Schaffen, findet man etwa zwölf Hände, die mit dem Meister bei der Realisierung seiner Pläne zusammenarbeiteten.⁵⁴

Die grundsätzliche skulpturale Auffassung Brauns charakterisierte Pelzel im Jahr 1782 auf folgende Weise: „Weil Braun das Geistreiche liebte, so übertrieb er manchmal die Stellungen und den Ausdruck. Eben daher kommt es, dass er gern fliegende Gewänder und Haare bei seinen Figuren anbrachte, wenn sie auch in geschlossenen Gebäuden standen. Seine Stellungen sind ausdrucksvoll, wiewohl er in seinen Gruppen jedesmal die Pyramide gewählt hat“.⁵⁵ Diesen für Braun typischen Gruppenaufbau hebt auch Stech⁵⁶ hervor; seiner Meinung nach liegt den Skulpturengruppen Brauns die „linea serpentinata“ Michelangelos zu Grunde. Die s-förmige Wellenlinie durchlaufe das Netz gedachter schiefer Linien und Dreiecke, sodass trotz scheinbarer entfesselter künstlerischer Mutwilligkeit den Kompositionen eine feste Ordnung innewohne.

Braun beherrschte die Arbeit mit den Materialien Holz, Sandstein, Marmor und Stuck. Seine technische Gewandtheit verwuchs mit seiner schöpferischen Phantasie zu einer Einheit. Stech formuliert in pathetischer Art Brauns künstlerisches Auftreten in Böhmen als eine heftige Erschütterung, die durch eine „entmaterialisierte Expressivität“ herbeigeführt worden sei.⁵⁷

⁵⁴ Poche, Emanuel: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Prag 1965, S. 36 ff. [Kurztitel: Poche, Braun, 1965].

⁵⁵ Pelzel, Abbildungen, S. 126.

⁵⁶ Stech, Barockbildhauer, S. 75.

⁵⁷ Stech, Barockskulptur, S. 93.

Der Charakter seiner Werke wurde auch maßgeblich durch das ihm zur Verfügung stehende Material bestimmt. Braun arbeitete mit den in Böhmen üblichen Materialien Sandstein und Lindenholz; er bearbeitete den Sandstein in gleicher Weise wie das Lindenholz und experimentierte mit den Ausdrucksfähigkeiten dieser Werkstoffe. Den harten Sandstein verwandelte er dem Anschein nach in eine struktural unbestimmte, leicht zu bearbeitende Materie, sodass zwischen Steinstatuen und Holzskulpturen kein materieller Unterschied zu bestehen scheint. Braun realisierte die gleichen Lösungen in Stein wie auch in Holz und schuf somit ein Nebeneinander und eine enge Verflechtung beider Materialien (vgl. die Evangelistenfiguren und den hl. Hieronymus [Sandstein] in der St. Klemenskirche in Prag und hl. Judas Thaddäus [Lindenholz] in der Nationalgalerie in Prag).⁵⁸ Matthias Bernhard Braun, der zurecht als einer der bedeutendsten barocken Bildhauer bezeichnet und sogar als der „böhmische Bernini“⁵⁹ apostrophiert wird, verbindet in seinem Werk eine große Zahl verschiedener stilistischer Tendenzen, die in seinen Statuen nicht nur vereinzelt auftreten, sondern geballt als Ganzes ans Licht treten.⁶⁰ Braun bereicherte die böhmische Barockplastik mit den Elementen einer besonderen Dramatik, einer Unruhe und einer Leidenschaft, die dem zeitgleichen und späteren böhmischen Kunstschaffen eine besondere Note verliehen. Den Arbeiten seiner Zeitgenossen wie z. B. die von Ferdinand Maximilian Brokoff, dessen Skulpturen durch Kompaktheit, Klarheit im Umriss und durch eine gewisse Schwere gekennzeichnet sind, setzte Braun den sinnlichen Glanz und die illusionistische Scheinwelt des barocken Theaters entgegen. „Die Skala seiner seelischen Möglichkeiten reicht vom Tragischen bis zum ausgelassenen Gelächter und zur kecken Travestie und von der dumpfen Existenz urchristlicher Troglodyten bis zur äußersten höfischen Verfeinerung.“⁶¹ Der von Rossacher geprägte Begriff „Nordismo“ vereint in treffender Art und Weise die vielfältigen Charakteristika der Braunschen Werke. Damit wird ein Phänomen benannt, das einen spezifischen Spannungsgehalt und Expressivismus kennzeichnet. Eine Reihe von Ausdrucksmitteln treten besonders häufig auf: das Hell-Dunkel, starke Farbkontraste, Verfremdungen im Bewegungsmotiv und in der

⁵⁸ Blažiček, Braun, 1984. S. 38.

⁵⁹ Blažiček, Oldřich J.: Prag und Wien im Spiegel der Barockplastik. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1988, S. 29.

⁶⁰ Preiss, Barockbildhauerei, S. 278.

⁶¹ Bachmann, Erich: Die Architektur und Plastik. In: Swoboda, Karl M.: Barock in Böhmen, München 1964, S. 141 [Bachmann, Architektur und Plastik].

Längung, Veränderungen des Physiognomischen überhaupt. Emotionale Erregungen werden durch die Disproportionierung der Natur sowie durch bestimmte Motive wie loderndes Haar oder gespreizte Finger ausgedrückt. Rossacher hat festgestellt, dass der „Nordismo“ zumeist an gesellschaftlichen und politischen Bruchlinien, die mit Kriegsnot und Lebensangst in Zusammenhang stehen, zutage tritt und sich in expressiver Weise in Ausdrucksformen wie Trauer, Furcht und Entsetzen, Verzweiflung aber auch Verzückung und Ekstase niederschlägt.⁶²

Ab 1720 beruhigt Braun die Dramatik seiner expressiven Stilsprache:⁶³ Die Werke dieser Periode sind durch festere Umrisse geprägt, der Komplex der Skulpturen wird abgeschlossener und die Komposition melodischer. Kreisrund geführte Draperiefalten werden ersetzt durch tief aufgebauschte, diagonale nach unten weisende Falten (z. B. die Figuren des Hauptaltars Zittolib bei Laun/Citoliby u Loun um 1718 oder die Allegorien in Kukus/Kuks um 1719).

Die nachfolgend ausgewählten Werke, oft aus ihrem Zusammenhang gerissen, sind Beispiele, die den für Braun typischen bildhauerischen Ausdruck im Zeitraum 1708 bis 1720f. zeigen sollen. Brauns Frühwerk ist maßgeblich von einer interdisziplinären Zusammenarbeit zwischen Maler, Bildhauer, Architekt und Auftraggeber geprägt. Es wird aufgezeigt, dass Braun – wie o.a. – neben seiner für ihn typischen expressiven radikal-barocken auch eine klassizierende Formensprache einsetzte. Das Ensemble der hl. Luitgard ab 1709/10 zeigt beispielhaft die Zusammenarbeit von Maler und Bildhauer im böhmischen Barock (siehe Kapitel III), und markiert Brauns Anfang seiner expressiv-radikalen Ausdrucksweise. Sein Expressivismus gipfelt in der 1712 entstandenen Statue des hl. Judas Thaddäus, der anschließend in der Ausstattung der Kirche hl. Klemens, abgeschwächt durch den Werkstattanteil, aufrechterhalten bleibt. 1711 wird die Statue des hl. Ivo auf der Karlsbrücke aufgestellt, die als ein Beispiel für Brauns klassizisierende Arbeitsweise gelten kann. Bei der Gestaltung des Palais Clam-Gallas in Prag Anfang des Jahres 1714 kam es zur Zusammenarbeit Brauns mit Johann Bernhard Fischer von Erlach. Letzterer lieferte die Vorgaben und Vorlagen für die plastischen Arbeiten, die von Braun in seiner ihm eigenen Manier

⁶² Rossacher, Kurt: Ein neuer Begriff in der Kunstgeschichte. In: Nordismo: Expressive Tendenzen in Malerei und Plastik des Barocks, Ausstellungskatalog Barockmuseum Salzburg, Salzburg 1985, S. 7f.

⁶³ Pavlíček, Martin: K dílu Matyáše Bernarda Brauna. In: Umění XLVII, 1999, S. 201. [Kurztitel: Pavlíček, K dílu Matyáše Bernarda Brauna].

interpretiert wurden. Hervorzuheben ist hier – wie schon oben gesagt – ein Nebeneinander seiner expressiv radikalen (Portalgestaltung) und seiner klassisierenden Ausdrucksweise (Balustradenfiguren).

2. Von Stams nach Plass. Die Bedeutung des Zisterzienserordens – Eine Hypothese

Für die Forschung liegt die Zeit von 1684 bis 1708/09 im Dunkeln. Außer dem Geburtsdatum und späterer biographischer Angaben, können für diesen Zeitraum nur Vermutungen angestellt werden. Diese stützen sich zum einen auf überlieferte Angaben von Lebensläufen anderer Bildhauer, zum anderen auf die Analyse der Arbeiten Brauns, in denen sich Einflüsse seines Umfelds mit seinem eigenen künstlerischen Ausdruck vermischen. Einen Großteil der nicht belegbaren Zeit von annähernd 24 Jahren nimmt seine Ausbildung in Anspruch. Es ist davon auszugehen, dass Braun mit etwa dreizehn oder vierzehn Jahren seine Ausbildung zum Bildhauer begann, die üblicherweise etwa fünf Jahre dauerte. Anschließend folgte eine nach dem damaligen Zunftsystem festgelegte Gesellenwanderung von mindestens drei Jahren, um bei verschiedenen Meistern Erfahrungen zu sammeln⁶⁴. Demnach kann man *cum grano salis* davon ausgehen, dass Braun etwa 1697/98 seine Lehre begann und anschließend etwa 1702/03 auf Wanderschaft ging. Fest steht, dass Matthias Bernhard Braun bereits als vollständig ausgebildeter Künstler nach Prag kam⁶⁵ und mit seinem ersten bekannten Werk, der Statue der hl. Luitgard den Grundstein für seinen Erfolg und vermutlich auch für sein weiteres Verbleiben in Prag legte. Die Bedeutung seiner ersten Arbeit in Prag, noch dazu an einem so Prestige trächtigen Ort wie dem der Karlsbrücke, soll im folgenden anhand des lange andauernden Auswahlverfahrens für die Statuen des Jesuitenordens vor Augen geführt werden. Nicht nur der Standort selbst, sondern auch die Auswahl der dort beschäftigten Künstler war für den jeweiligen Auftraggeber mit gesellschaftspolitischer, aber auch religiöser Bedeutung behaftet.

Im folgenden werden unter Berücksichtigung der Arbeiten zeitgenössischer wie auch älterer Bildhauer die Frühwerke Brauns betrachtet. Es wird die Frage gestellt

⁶⁴ Schemper-Sparholz, Skulptur, S. 464.

⁶⁵ Bachmann, Architektur und Plastik, S. 142.

werden, welche künstlerischen Formen er mit nach Böhmen genommen hatte und welche Ausdrucksmittel er später übernommen zu haben scheint. Braun führte in Böhmen die Errungenschaften Berninis fort, als sich die italienische Bildhauerei bereits dem Klassizismus zugewandt hatte. Gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts reifte die Entwicklung der böhmischen Barockbildhauerei kurz vor ihrem Höhepunkt in zwei verschiedenen Strömungen heran. Diese erreichten ständig konkurrierend in den folgenden zwei Jahrzehnten die äußersten Grenzen ihrer Stilgrundsätze, um so die böhmische Bildhauerei dem europäischen Format und Niveau anzugleichen: einerseits durch den heimischen, objektiven Realismus von Ferdinand Maximilian Brokoff, andererseits durch den importierten, naturalistisch geformten Illusionismus von Matthias Bernhard Braun.⁶⁶ Für Braun wurde hier eine Ausgangsposition geschaffen, auf der er seinen Ideenreichtum bildhauerisch ohne Einschränkung umsetzen konnte. Weder Ausbildung noch Herkunft eines Künstlers waren hier ausschlaggebend, wichtig war, dass er im Milieu verankert war, welchen Anklang und welche Aufnahme er im Lande fand und wie sehr er seine Kunst mit den früheren und späteren Formen der nationalen Kunst verband.⁶⁷

In der biographischen Forschung zu Matthias Bernhard Braun wird der Variante, wonach dieser über direkte Vermittlung des Stiftes Stams nach Böhmen gekommen war, der Vorzug gegeben. Sie stützt sich auf mehrere Anhaltspunkte in seiner Biographie:

- a) Braun wohnte, während er an der Statuengruppe der hl. Luitgard arbeitete, im Haus des Zisterzienserstiftes Plass, dem sog. „Plasser Haus“ in der (heute) Jungmanová-Straße in Prag.
- b) Ein Schreiben vom 3. August 1718, das Braun an den Pfarrer von Ötz, Johann Baptist Starkh verfasste, der zugleich ein Mitglied des Zisterzienserordens in Stams war, bezeichnet Braun Pater Starkh als seinen „hochwertigsten Patron“, sich selbst nennt er dessen „dienstschuldigen und bereitwilligen Diener“.⁶⁸

„Got mit unns, hochgeertigster Herr Bäter Johanes! Desselben geneigte Zeillen seint mir den 21. Zurecht eingelaufen, desen mich gefreit haben, das ich vernomben habe, das die Biecher ahne Schaden den Hern zu Henden

⁶⁶ Poche, Braun, 1986, S. 27.

⁶⁷ Neumann, Barock, S. 14.

⁶⁸ Transkription, der der Verfasserin von Hans Jäger zur Verfügung gestellten Abbildungen des sich in seinem Besitz befindlichen Originalbriefes.

khomen sein. Was fir mein wenig gehabte Miede derselben wehre ich noch wohl ein Meres chuldig, den ich haben den 30isten Theill meiner Schuldigkeit habe abgefiert. Mein Herr schafe mit mir weiter, dan ich desselben groser Schuldner verbleibe! Was angelant dea lieben Vaters, ist mir lieb, da er sich resolviert hate, mit der Bäsel Clarä selbst den Dienst geben werde, weil ich ohnedem 2 voneten und brauche. Auch mechte ich noch ein Lehrjungen aufnehmen, wan meines Brueders sohn von der Mhlau wollte mit herunterkommen. Wo dieser, nicht, wan ein ander gueter bei 16 oder 17 Jahren alter zu erfragen wehr, behmte ich schon ein anzulehnen. Wegen der Reis khan der Vater zu Hall bei Hern Matheisen Aberhamber, Schiffmeister, alle Wochen 2- oder 3 mahl Gelegenheit umbsonst bis auf Lins haben, da ich ihm schan das Schifflohn miteinander werde zahlen. Er mechte nur mit yhme aufs Gnauste hanlen. Was ich ihm noch iber 27fl. 25 kr schuldig verbleibe mitsamt. Des Vaters Schifflons wiert es nich um gefehr zehen Reisthaller austragen. Wan er mir den driten letsten Märstein geschickth hat, werde ihm vellig bezahlen. Zu lins khan sich der Vater umb ein Languschen umbfragen, die fast alle Wochen 1 oder 2 nache Brag fahren, kann die Barschon gibt nicht merers als 4 oder meistens finff halben Gulden bis auf Brag ohne Reisthuchl. Ich werde den Lanffuscher hier in Brag schon bezahlen. Er nehme ein guetes Bas von Silz mit siech und seinen Mitgeförten, so werden sie ohne Sorg und Gefahr nach Brag khomen. Gefalt es den Vater bei mir hier, so khan er sein Lebthag bei mir verbleiben. Sollte es aber ihm bei mir nicht thauglich sein, so wollte ich in 3 oder 4 Jahren wider auf der Languschen yns Thiol schickhen.

Den Hern Gloggengieser las ich mich schenstents entbfelchen unnd sagen, das er sich wegen seines Sohns sich in geringsten nicht zu besorgen hat, kann er hier gewies Condicion fir sein Sohn hier hat. Auch wiert ihm hier nicht ermanglen, an seiner Notdurfft ein Mangl zu leiden. Ich werde schon auf yhme achthaben das ihm nicht Bös oder Laits geschicht. Meiner Schbester Sohn, der khleine Andersel, halt sich wohl, dan ich ihm vergangene Fasnacht bey Imbster Maurbalier seiner Frau in die Cost und Schuel gegeben unnd hat in dieser Zeit schon mit anderen Khindern schön lösen gelernt, also das sich recht zu verwundern ist seiner jüngsten Jaren Zahl im des Hahres ohne Kleider 26 fl. Seine Eltern wurden am ihn schon ein Freid haben zu sechen unnd zu hören seiner Geschicklichkeit. Die 2 Märstein habe erst die vorige Wochen von Lins bekhomen, ferners betraue von Herzen, wi ich vernymb, das der Gurgler Seh heir so ser gefehrliches Aussehen hat. Hoffe, Got wiert ein gnediges mittel machen. Wan bis dieser Zeit nichts geschechen ist. So wiert es heir unnd khinfftighin kein Schaden mer machen, wehliches wohl von Herzen zu winschen were. Yn iberigen wes der Vater schan, wie er sein Reis anstellen soll, dan sie habens sich in geringsten nicht zu fürchten, dan dan ihm weder auf der Reis noch bei mir einiges Laits widerfahren werden unnd weis selbst, was in allen zu thuen sie. Indesen bite an meine Befreinte unnd Bekhante, nemblich den Hern Bfarer, Hern Gloggengieser, Hern Khappeler, das herzverliebte Bäderle vil 1000 Schönes auszurichten. Meine Bösl Elisabets last sich yrer Befreinten schenstents embfelchen. Ich aber verbleibe meines hochwertisten hern bätrens dienstschuldiger und in allen breitwilliger Diener Mathies Bran. Brag, den 3. August anno 1718.

Ich bitte, nach Abgelesen diesen Brif den lieben Vater zu schickhen. Inh eile schreibe liederlich. Den wohlerwirdigen, in Gott geistlichen, hochgelerten

Hern Bäter Johan Bapptista Starkh, meines insonders hochgeertigsten Hern
zu Henden in Ätz.
Ynsprugg, Thelfs und Silz.
Ez in Ezthall“

Neben Pater Starckh spielte auch Augustin Kastner eine bedeutende Rolle, um Brauns Weg nach Böhmen zu ebnen. Kastner war der Sekretär und von 1714-1738 der Nachfolger von Abt Franz Lachemayer (von 1699-1714 Abt des Klosters) in Stams. Der als einflußreich und gebildet geltende Kastner hatte weitreichende Verbindungen. Wie ein Kapitel über die Geschichte des Klosters Stams in dem Werk „Cistertium Bis-Tertium oder Cisterciensaer Ordens-Historie“ des Osegger Zisterzienserpaters Augustin Sartorius⁶⁹ zeigt, pflegte Kastner Kontakte zur böhmischen Zisterzienserprovinz. In seiner Abhandlung über das Kloster Stams wird auch bemerkt, dass sich Reliquien böhmischer Heiliger in Stams befanden, welche zweifelsohne auf die Zeit der Interimsherrschaft der Luxemburger in Tirol im 14. Jahrhundert zurückgehen.⁷⁰ Eine Verbindung zum Zisterzienserkloster Plass/Plasy, von dem Braun seinen ersten quellenmäßig gesicherten Auftrag bekam (Statuengruppe der hl. Luitgard auf der Karlsbrücke in Prag), könnte durch Mauritius Vogt, den späteren Chronisten des Klosters, hergestellt worden sein. 1701 wurde dieser nämlich „ad hospitalitem“ nach Stams entsandt. 1702 folgte ihm der Plasser Pater Eusebius Axlar nach Tirol, um in Stams Vorlesungen über spekulative Theologie abzuhalten.⁷¹ Zwischen 1702 und 1704 reisten beide Patres von Stams aus nach Rom. Es stellt sich nun die bisher offene Frage, ob sich Braun – wenn überhaupt – gemeinsam mit Axlar und Vogt auf den Weg nach Italien machte⁷² oder – wie anfangs erwähnt – bereits um 1700. Von Mauritius Vogt, der auch Komponist, Geograph und Historiker war, weiß man, dass er mit Franz Anton Graf von Sporck in Kontakt stand. Wann genau Vogt und Axlar von Italien nach Stams zurückkehrten, läßt sich nicht nachweisen. Von Vogt ist allerdings bekannt, dass er 1704 nach Böhmen zurückkehrte. Am 13. Oktober 1708 ließ der Stamser Abt Lachemayr die sterblichen Überreste der Hll. Antonius und Ninus nach Plass überführen, die sich bis dato im Kloster in Stams befunden hatten. Jene Reliquienüberführung könnte über Vermittlung des Tiroler

⁶⁹ Sartorius, Augustinus: Verdeutschtes Cistertium Bis-Tertium oder Cistercienser Ordens-Historie. Prag 1708. [Kurztitel: Sartorius, Cistertium Bis-Tertium].

⁷⁰ Poche, Tirol und seine Tradition, S. 3782.

⁷¹ Poche, Braun, 1986, S. 18.

⁷² Kořán, Ivo: Braunovy české počátky. In: Umění XLV, 1997, S. 60. [Kurztitel: Kořán, Braunovy české počátky].

Zisterzienserstiftes auch eine Gelegenheit für Braun geboten haben, nach Plass aufzubrechen, um für das dortige Konvent tätig zu werden. Als letztmögliches Ankunftsdatum Brauns im Kloster von Plass nennt Kořán den November des Jahres 1708.⁷³ Angesichts der Arbeit, die Braun im Kloster und für das Kloster erwartete, nimmt Kořán eher einen noch früheren Zeitpunkt der Ankunft Brauns in Böhmen an. Zuletzt ist hinsichtlich der eben ausgeführten Bemerkungen deutlich festzuhalten, dass die Überlegungen Kořáns wohl von vereinzelt Quellenbelegen und historisch nachgewiesenen Daten ausgehen, letztlich aber keinesfalls mehr als eine Spekulation darstellen.

Ein Grund für Braun, das Tiroler Oberinntal zu verlassen, war neben der konkreten Auftragslage die wirtschaftliche Situation generell.

Als eine der Ursachen für die massive Tiroler Auswanderungswelle zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert gilt die Enge der von hohen Bergmassiven begrenzten Täler, welche es erschwerten, eine ständig wachsende Bevölkerung zu ernähren. Hinzu kam das im Tiroler Oberinntal verbreitete Erbrecht der Realteilung, bei dem der Grundbesitz nicht wie im Anerbenrecht einem Erben zufiel, sondern auf alle Kinder aufgeteilt wurde. So konnten zwar mehr Familien gegründet werden, jedoch entstanden durch die Aufteilungen immer mehr, nicht lebensfähige Kleinbetriebe. Dem Missverhältnis zwischen Bodenertrag und Bevölkerungsentwicklung konnte nur mehr dadurch abgeholfen werden, dass ein Großteil der Bewohner des Oberinntals, besonders des Außerferns, sich den Lebensunterhalt außerhalb des Landes verdiente. Das auf diese Weise erwirtschaftete Geld trieb rückwirkend die Güterteilung und Überbevölkerung weiter voran, da die jungen Saisonarbeiter und Handelsleute in der Regel früher heirateten und für die neu gegründeten Familienstände nach Grunderwerb strebten.⁷⁴ Die Realteilung des Familienbesitzes war also für etliche ausschlaggebend, ihre Heimat auf Zeit oder für immer zu verlassen. Nach dem Dreißigjährigen Krieg stieg die Zahl der Emigranten, darunter etliche Händler, Landarbeiter aber auch Bauhandwerker. Durch Kriegsschäden in ganz Europa wurde die Bautätigkeit in vielen Gebieten intensiviert. Damit bot sich vielen Handwerkern, die in Tirol aufgrund der bestehenden Wirtschaftslage wenige Beschäftigungsmöglichkeiten hatten, ein breites Arbeitsfeld. Bevorzugte Ziele

⁷³ Kořán, Braunovy české počátky, S. 61.

waren die Schweiz, das Elsass, Frankreich, die Niederlande, Schwaben und Bayern, Innerösterreich, Ungarn und Italien.⁷⁵

Im Laufe des 17. Jahrhunderts verschlechterte sich zudem zunehmend die Situation der Künstler. Da Tirol für die große Zahl von schöpferischen Kräften viel zu wenige Aufträge zu erteilen hatte, zogen viele fort. Einigen gelang es in der Fremde Fuß zu fassen und zu Ruhm und Ansehen zu gelangen.⁷⁶ So werden in den Verfachbüchern von Landeck etliche Künstler als in der Ferne ansässig und tätig ausgewiesen, wie zum Beispiel der Architekt Jakob Prandtauer (1660-1726) aus Stanz vorwiegend im Osten Österreichs (Melk, St. Pölten u.v.m.), der Baumeister Matthias Kolb aus Flirsch (gest. 1740) als Mitarbeiter Balthasar Neumanns (1685-1753) in Würzburg, der Baumeister Martin Witwer (gest. 1732) aus Imst in Prag und Böhmen oder Georg Etzthaler (gest. 1724) als Baumeister in Böhmen und Ungarn. Von den Bildhauern sind hier neben Matthias Bernhard Braun besonders Johann Paulin Tschiderer aus Pians in Donauwörth und Kaisheim, Johann Ruez (gest. 1732) aus Strengen in Schwaben, Jakob Schletterer (1699-1774) aus Wenns in Wien, Balthasar Horer (1705-1760) aus Kauns und Josef Deutschmann (1717-1787) aus Imst in Passau, hervorzuheben.⁷⁷ Jakob Auer (um 1745-1706), übernahm zwar nach dem Tod seines Ausbildners und Schwagers, Melchior Lechleitner, dessen Werkstattbetrieb in Grins, führte ihn jedoch nur, bedingt durch seine Saisonarbeit im innerösterreichischen Raum, in den Wintermonaten. Auer wurde durch seine Arbeiten für die Stifte in Lambach, St. Florian und Kremsmünster bekannt. Seine Arbeiten sowohl in Oberösterreich und in Tirol – in Fließ, Ischgl und Landeck – verweisen durch ihre Formensprache zum Teil auf den Kreis um Paul und Peter Strudel.⁷⁸

2.1. Brauns Arbeiten für das Zisterzienserkloster in Plass/Plasy

Von den Arbeiten Matthias Bernhard Brauns für das Kloster in Plass/Plasy sind neben der Gruppe der hl. Luitgard auf der Karlsbrücke in Prag eine

⁷⁴ Schneider, Ingo: Saisonarbeit und temporäre Auswanderung im Außerfern. In: Tiroler Schwaben in Europa. Künstler-Händler-Handwerker, Ausstellungskatalog der Tiroler Landesausstellung, Reute 1989, S. 213.

⁷⁵ Layer, Adolf: Tirol und Vorarlberg im Mittelpunkt der Auswanderung: Epochen der tirolisch-vorarlbergischen Bevölkerungs-, Siedlungs- und Wirtschaftsgeschichte, München (Phil. Diss.) 1947, S. 124f.

⁷⁶ Ringler, Erforschung der barocken Plastik, S. 36.

⁷⁷ Ammann, Tiroler Oberland, S. 69f.

⁷⁸ Ammann, Tiroler Oberland, S. 60.

Kalvarienberggruppe, die für die Stiftskirche bestimmt war, eine Verkündigungsgruppe, die sich heute im Westböhmisches Museum in Pilsen befindet, ein Modelletto und ein vermutlich nachträglich entstandenes Modell zur Luitgardgruppe, im Lapidarium der Nationalgalerie in Prag, sowie ein Kruzifix⁷⁹ zu nennen, das ehemals das Sommerrefektorium im Kloster schmückte.

2.1.1. Die Kalvarienberggruppe

(Buchsbaumholz, Klosterkirche Marie Himmelfahrt in Plass/Plasy, Abb. 5)

Als Terminus ante quem für die Entstehung wird das Jahr 1723 angenommen, das Jahr in dem die Skulpturengruppe als Teil des Hl. Kreuz-Altars in der Mitte des Querhauses der ehemaligen Stiftskirche in Plass/Plasy erwähnt wird:

„Intra gradum presbyterii et chorum regularem extat altare novum s. Crucis cum Matre dolorosa, manu laudatissimi sculptoris Pragensis D. Braun elaboratum“.⁸⁰

Diese Aufstellung der Kalvarienberggruppe revidiert eigentlich die Annahme Neumanns, der sie ursprünglich im Refektorium des Klosters platziert wusste: Er nimmt die Gruppe als ein Auftragswerk des Abtes Tittl an, der dafür 230 Gulden bezahlte, und setzt die Datierung mit der Neuerrichtung des Refektoriums des Klosters Plass/Plasy in das Jahr 1726.⁸¹

Entgegen Neumanns Ansicht entspricht die Ausarbeitung der Gruppe aber eher der Arbeitsweise des „jungen“ Braun. Bei der Gruppe ist – wie auch Kořán meint – das ambitionierte Zurschaustellen seiner schnitzerischen Fähigkeiten zu spüren, das Bemühen den virtuosen Umgang mit dem Material zu beweisen. Die Arbeit könnte um 1708 entstanden sein und hätte als Reverenz für das Können Brauns vor Abt Tittl gedient haben können.⁸² Somit wäre die Gruppe die erste bekannte Arbeit Brauns für das Zisterzienserkloster in Pass/Plasy, noch vor der Statuengruppe der hl. Luitgard auf der Karlsbrücke. Ein Einreihen dieser in den Zeitraum von 1708 bis 1710 beruht auf bestimmten Merkmalen der handwerklichen Ausführung, insbesondere den scharf übereinander gelegten, diagonal angeordneten Faltenwürfen, die ansonsten in Werken der zwanziger Jahre selten zu finden sind.

⁷⁹ Auf das Kruzifix wird später in Zusammenhang mit Arbeiten Brauns für Graf Franz Anton von Sporck noch näher eingegangen.

⁸⁰ Kořán, Braunovy české počátky, S. 71, Anm. 8.

⁸¹ Neumann, Barock, S. 175.

⁸² Kořán, Braunovy české počátky, S. 61.

Die Schnitzarbeit aus einem Stück Buchsbaumholz besteht aus der an das Kreuz angelehnten schmerzhaften Muttergottes und dem über ihr dramatisch gewundenen gekreuzigten Körper Christi. In einsamer Abgeschiedenheit durchlebt die verlassene Mutter ihr schmerzhaftes Schicksal. Der Ohnmacht und Verzweiflung wird durch die mit Spannung vom Körper weggestreckten gefalteten Hände Ausdruck verliehen. Ihr ins Leere geführter Blick und das optische Flackern zahlreicher kleiner Falten sollen den Schmerz und die Trostlosigkeit Marias unterstreichen.⁸³ Der Gekreuzigte hängt mit enormer Körperspannung in spiralförmig weitergeführter Verlängerung der Körperhaltung Mariens. Durch die dem Einnageltypus entsprechende verstärkte Verschiebung des rechten Beines Christi wird die Anspannung des muskulösen Körpers hervorgehoben, sodass man annehmen könnte, der Gekreuzigte versuche – nach unten abgestützt – nach oben zu entweichen. Die schraubenförmige Aufwärtsbewegung wird so imaginär weitergeführt und dem Betrachter die Möglichkeit eröffnet, die unten schmerzvoll begonnene Szene über den expressiv geschraubten Körper Christi bis zu dessen Hinscheiden weiterzudenken. Das locker um die Lenden geschwungene Tuch läuft mit einem seitlich rückwärts nach unten ziehenden Zipfel der gedrehten Aufwärtsbewegung entgegen und korrespondiert mit der Unruhe der den Schmerz unterstreichenden diagonal angelegten Draperie Marias.

Die Besonderheit der figuralen Partien sowie des Kreuzes, die meisterhafte Übereinstimmung von Gesicht, Geste und Gewand Marias sowie die gefühlvolle Modellierung der gesamten Gruppe verweisen darauf, dass hier Braun selbst am Werk war⁸⁴. Dass Neumann die Gruppe erst um 1726 datiert⁸⁵, steht in Zusammenhang mit einer, noch zu besprechenden, Verkündigungsgruppe für das Kloster in Plass/Plassy. Diese stellt im Gegensatz zur Kalvarienberggruppe die „Freuden Mariens“ dar und erinnert in Auffassung und Ausführung an die eben beschriebene.

Vergleicht man die Kalvarienberggruppe der Klosterkirche in Stams von Andreas Thamasch aus dem Jahr 1672 mit der Gruppe in Plass/Plasy (Abb. 6), kann man deutlich deren Einfluß auf die dynamische Interaktion der Figuren Brauns

⁸³ Poche, Braun, 1986, S. 163.

⁸⁴ Neumann, Barock, S. 175.

⁸⁵ Der bei Kořán, Braunovy české počátky, S. 71, Anm. 8 angeführte Standort der Gruppe, am Kreuzaltar der ehemaligen Stiftskirche in Plass/Plasy durch eine Beschreibung F.[rater] Engelbertus: Tilia Plassensis [...]. Anno 1723. In: A. Podlaha [Hrsg.]: Chronici Plassensis privati „Tilia Plassensis“. Sbíрка pramenů církevních dějin českých stol. XVI.-XVIII, Prag 1909, wurde nicht einbezogen.

erkennen. Allerdings ist sie bei Braun auf die Figur der Maria und des Gekreuzigten reduziert.

Maria schreitet in demütiger Haltung mit offenen Armen dem Betrachter entgegen. Das Ende des Manteltuchs ist lose über die Brust geschlungen. Gleich der Figur des Evangelisten Johannes sammelt sich der Stoff in halbrunden tiefen Schüsselfalten unterhalb des Bauches und versickert linienförmig zwischen den Beinen. Die Richtung des Schreitens widersteht gewissermaßen dem Zurückpeitschen des Gewandes. Der raumgreifenden Gestik antwortet der ornamental-ausflatternde Stoffzipfel. Zur aufgewühlten Gewandbehandlung kontrastiert das eher großflächige, mimisch unbewegt erscheinende Gesicht voll gespannter Plastizität. Die fein ausgearbeiteten großen Hände mit gespreizter Fingerhaltung heben das herausfordernde Auftreten der Gestalten hervor, da sie bis an die äußersten Grenzen des durch die Figuren geschaffenen und beherrschten Raumes reichen.⁸⁶

Man kann erkennen, dass die Schmerzhaftes Muttergottes, die bei Braun direkt unter dem Gekreuzigten positioniert ist, in ihrem Ausdruck und in ihrer Bewegtheit eher der Figur des Evangelisten Johannes entspricht, als ihrem Pendant und der Maria Magdalenen-Figur in der Gruppe Thamaschs. Von der Gestik abgesehen sind sowohl Brauns Maria als auch die Johannesfigur von Thamasch mit dem Gekreuzigten aktiv verbunden, während die Stanser Muttergottes eine in Demut vorgebeugte, dem Geschehen enthobene Figur darstellt. Die Plasser Marienfigur, direkt an den Kreuzfuß angelehnt, entspricht in ihrer Anordnung der am Kreuzaltar in Stams unterwürfig präsentierten Maria Magdalena. Die kniende Maria Magdalena, deren Draperieanordnung der Armhaltung folgt und sich parallel zu dieser entwickelt, steht hier als Identifikationsfigur für den Betrachter⁸⁷. Gleich der Figur der Maria von Plass ist die hl. Magdalena, isoliert von den Assistenzfiguren Johannes und Maria, als diejenige Figur anzusehen, die mit dem Gekreuzigten – im dargestellten Moment – am innigsten verbunden ist.

Stilistische Parallelen zur Maria von Plass/Plasy können an einer sich heute im Belvedere in Wien befindlichen Schmerzhaften Muttergottes (um 1683, Lindenholz vergoldet, Abb. 7) gesehen werden. Die Figur, die ursprünglich wohl Teil einer

⁸⁶ Gauss, Thamasch, S. 60.

⁸⁷ Schemper-Sparholz: Skulptur, S. 528.

Kalvarienberggruppe war⁸⁸, ist in schraubenförmiger Drehung dargestellt. Die gefalteten Hände befinden sich gefaltet oberhalb ihrer rechten Schulter und unterstreichen mit dem leicht nach links oben gerichteten Haupt die seelische Ergriffenheit der Figur. Unterstrichen wird diese durch die abstrakte Faltenbildung des Gewandes. Das Gesicht ist von einem in kleinteilig parallele Faltenwellen gelegten Tuch umrahmt. Der über den Rücken unter die linke Hüfte Marias und von dort in einer gleichmäßigen Bogenform in Richtung ihrer rechten Armbeuge geführte Umhang unterstreicht die schraubenförmige Bewegung des Körpers. Von dort wird er seitlich in nach hinten, dann weiter in Richtung Boden geführt. Der Körper wird nicht von der Draperie verdeckt, sondern Teile dessen werden plastisch hervorgestrichen. Der Gestaltung des Umhangs unterstreicht den Hüftknick. Das transparent gestaltete Unterkleid akzentuiert das seitlich nach hinten abgewinkelte Bein. Der Oberschenkel tritt dadurch stark hervor. Das Knie ist so detailliert herausgearbeitet, als sei es nicht von Stoff bedeckt.

Die Schmerzhafte Maria Brauns lehnt sich in ihrer Darstellung – abgesehen von gefalteten Händen, die hier nach unten weggestreckt sind – stark an die Arbeit von Zürn an. Braun intensiviert die Bewegtheit der Figur durch eine noch kleinteiligere und fülligere Draperie. Der Körper ist trotz der Gestaltung des Gewandes betont, Einzelpartien wie Oberschenkel und Knie treten plastisch hervor.

2.1.2. Die Verkündigungsgruppe

(Lindenholz, Pilsen, Westböhmisches Museum, Abb. 8)

Neumann geht bei dieser Gruppe davon aus, dass sie in etwa zeitgleich mit der Kalvarienberggruppe entstanden ist: „Es ist anzunehmen, dass diese Statuengruppe ebenfalls in dem Auftrag enthalten war, den Braun für Plass ausführte. Dieser könnte demnach mit größter Wahrscheinlichkeit in die Zeit um 1726 eingereiht werden, obwohl das stilistische Gepräge eine frühere Datierung zulassen würde.“⁸⁹ Tatsächlich scheint eine frühere Datierung wie bei der Kalvarienberggruppe, nämlich um 1708 bis 1710, auch hier möglich. Allerdings ist nicht zwingend von einem gemeinsamen Auftrag auszugehen.

⁸⁸ Baum, Elfriede: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Bd. 2. Wien 1980. S. 760. Hier wird die Datierung der Figur mit dem Jahr 1685 angegeben. Die Verfasserin hielt sich an die Datierung angegeben bei Ludig, Günther: Studien zu einer Monographie über den Bildhauer Michael Zürn d. J. Frankfurt a. Main (Phil. Diss.) 1969, S. 120. [Kurztitel: Ludig, Zürn]; Decker, Heinrich: Barock-Plastik in den Alpenländern, Wien 1943, Abb. 96. [Kurztitel: Decker, Barock-Plastik].

Ähnlich der Luitgardgruppe auf der Karlsbrücke schuf Braun eine Beziehung voller Spannungen zwischen den beiden Akteuren, Maria und dem Erzengel Gabriel. Die Komposition der freistehenden Gestalten bildet ein illusives unregelmäßiges Dreieck, das den Rahmen der Gruppe umreißt.⁹⁰ Der selbstbewusste Erzengel, noch in einem Schwebezustand dargestellt, der durch den Wolkenbausch zu seinen Füßen untermauert wird, nähert sich Maria mit erhobener linken Hand. Die sprechende Gestik suggeriert die Überbringung der Botschaft, die von der in Demut gebeugten Maria in Empfang genommen wird. Von der Offenheit Marias für die ihr zu überbringende Nachricht zeugen ihre ausgebreiteten, nach unten gerichteten Arme und ihr leicht gesenkter demütiger Blick. Die Hauptaussage der Szene, die noch unausgesprochene, aber zu erwartende Verkündigung, wird durch die betonte Distanzstellung Gabriels zu Maria herbeigeführt. Die Bewegtheit des Erzengels trägt zur Distanz zwischen den Figuren bei. Sein Kleid wird durch den Anflug vorne an seinen Körper gepresst und durch den Sog nach hinten gezogen.

Bei Maria konzentriert sich die Draperie ganz auf die unterwürfig dargestellte Frau: Die Falten umwickeln sie in konzentrischen Schwüngen und fixieren den Körper in seiner Position. Durch die kleinteilig gelegten Falten, die den Körper trotz ihrer Masse durchscheinen lassen, entsteht eine unruhige Oberfläche, die Ergriffenheit und Aufgewühltheit signalisiert. Die dadurch entstehende Suggestion, dass Maria das Irdische und Gabriel das Himmlische verkörpert, verdeutlicht dem Betrachter das Dargestellte als Erzählung und läßt ihn an der Handlung teilnehmen. Das Gesprochene – die Botschaft – kann anhand der imaginär assoziierten, diagonal vom Kopf Gabriels gezogenen Verbindungslinie zu Maria interpretiert und nachvollzogen werden. Braun führt hier in dreidimensionaler Darstellung – wie auch bei der Luitgardgruppe – eine Interaktion der Figuren vor, die – wenn auch intim – dem Betrachter das Gefühl vermittelt, unmittelbar miteinbezogen zu sein. Ein Vergleich mit den Draperien der Kalvarienberggruppe und der Statuengruppe der hl. Luitgard auf der Karlsbrücke (beide im Zeitraum 1708 bis 1710 entstanden) läßt zunächst eine ähnliche Datierung für die Kalvarienberggruppe und die Verkündigungsgruppe annehmen; die Falten der Luitgardgruppe hingegen wirken im Vergleich schwerer, großteiliger und „gezielt“ gelegter, was auf die unterschiedliche Beschaffenheit der Materialien (Lindenholz und Sandstein)

⁸⁹ Neumann, Barock, S. 175.

zurückgeführt werden kann⁹¹. Tatsächlich aber dürften die Verkündigungsgruppe und die Luitgardgruppe in unmittelbarer zeitlicher Nähe zueinander entstanden sein. Die Unterschiede zwischen der Luitgard und den beiden anderen Gruppen sind m. E. nicht werkstoffbedingt, sondern durch die Themenstellungen und den Aufstellungsort zu erklären.

Das „Imster Skizzenbuch“, das auch noch in Zusammenhang mit den Beichtstuhlaufsatzfiguren in der St. Klemenskirche in Prag zu besprechen sein wird, bot für Brauns Verkündigungsengel (Abb. 9) wichtige Impulse, vor allem eine Rötelzeichnung mit einer Schutzengeldarstellung (fol. 46) von Andreas Kölle und eine Rötelzeichnung Thomas Schwanthalers mit einer Darstellung König Davids.⁹² Der Schutzengel des Imster Skizzenbuches (Abb. 10) schwebt auf ein Podest herab. Seine linke Hand hat er auf den Kopf eines herannahenden Kindes gelegt, das ihm wiederum seine Hände erwartend entgegenstreckt. Das linke abgewinkelte Bein des Engels bleibt durch das Gewand verborgen, während der Fuß auf eher unnatürliche Weise halb hervorragt. Der Bewegungszug nach unten, das „Herbeieilen“, wird neben der diagonalen Anordnung der Arme von oben links nach rechts unten durch das entblößte rechte Bein des Engels verstärkt, indem sich das Gewand oberhalb des Knies, bedingt durch den Kontakt mit den ihm von dem Kind entgegengestreckten Händen, wellenförmig in zwei parallel angeordneten Faltenreihen um den Oberschenkel legt. Die nach hinten unten weggeführten Gewandzipfel mit ondulierenden Säumen unterstützen ebenfalls die beabsichtigte Bewegtheit der Figur. Im Vergleich zur Figur des Erzengels zeigt sich, abgesehen von der unterschiedlichen Ponderation, die bei Braun auf der rechten Seite der Figur liegt, eine Ähnlichkeit in der formalen Gewandbildung. Beiden Figuren ist das Band gemeinsam, das über die rechte Schulter der Engel geführt wird, um das Kleid unterhalb der Brust zu halten. Während sich bei der Zeichnung das Gewand aufgrund der nach unten ausgerichteten Armhaltung des Schutzengels, ausgehend vom Oberkörper, um dessen Ellenbogen schlingt, liegt der Gewandteil bei Braun, nachdem sich eine Stoffbahn unterhalb der linken Brust

⁹⁰ Poche: Matyáš Bernard Braun, 1986, S. 165.

⁹¹ Obwohl – wie noch später bemerkt wird – Braun versucht, mit beiden Materialien den gleichen Ausdruck zu erreichen.

⁹² Schwanthaler schuf sie vermutlich vor der Ausführung der Skulptur am Orgelaufbau in Eberschwang/OÖ, während sie Thamasch in angelehnter Form in der Zisterzienserkirche in Kaisheim umsetzte.

Gabriels, bedingt durch die Anordnung des weitergeführten Schulterbandes, halbkreisförmig nach vorne stülpt, auf der linken Schulter. Die bei Braun parallel zum Körper geführte Draperie ist kleinteilig der Bewegung des herabschwebenden Engels angepasst. Die Gewandbildung und die Gestaltung des Körpers sind hier aufeinander abgestimmt und tragen gemeinsam einheitlich zur Bewegung der Figur bei. Bei der Rötelzeichnung jedoch ist die Durchgestaltung des Oberkleides noch getrennt vom Körper zu sehen, sodass die Bewegung des Schutzengels auf zwei Ebenen bestimmt wird: durch die Darstellung des heraneilenden Körpers, durch ein ansatzweise schwingvolles Aufsetzen des linken Beines auf das angedeutete Podest sowie durch die von oben nach unten ausgebreitete Armhaltung und die an den Körperteilen unterschiedlich teils wellenförmige, teils längs zum Körper gelegte Draperie, die sich kontrastreich zwischen glatt gespanntem und sich frei bauschendem Stoff bewegt. Bei Braun verläuft die Faltenbildung einheitlich mit dem tatsächlichen Bewegungsablauf, während sich bei Kölle, vorwiegend im unteren Bereich, das Gewand als in sich bewegte Körperhülle zeigt, die zwar Bewegung suggeriert, diese jedoch noch nicht in Einheit mit der übrigen Figur vermitteln kann.

2.1.3. Der Bozzetto zur Statuengruppe der hl. Luitgard

(Ton, Ötz, Galerie zum alten Ötztal, Abb. 11)

Der 61 cm hohe und 25 cm tiefe Bozzetto, der nach seiner Auffindung in Deutschland durch die „Galerie zum alten Ötztal“ in Ötz in Tirol angekauft wurde, relativiert die Annahme, dass es sich bei dem vergoldeten „perfekten“ Modelletto in der Nationalgalerie in Prag (Abb. 12) um ein vor der Realisierung der steinernen Ausführung entstandenes authentisches Modelletto Brauns handelt⁹³, das für den Auftraggeber bestimmt war. Vielmehr dürfte die Prager Gruppe, so einige Braun-Forscher, ein nachträglich angefertigtes und nicht eigenhändiges „ricordo“ sein⁹⁴, das ein reduziertes Abbild der Figurengruppe auf der Karlsbrücke darstellt, die aufgrund ihrer Popularität bald Gegenstand von maßstäblich kleinerer Reproduktionen wurde⁹⁵. Im Vergleich mit der ausgeführten Skulpturengruppe

⁹³ Blažíček, Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku, Prag 1958, S. 137. – Preiss, Barockbildhauerei in Böhmen, S. 291.

⁹⁴ Stech, V. V.: Matyáš Bernard Braun. In: Dohady a jistoty. Výbor studií a článků. Prag 1967, S. 213. – Poche, Emanuel: Matyáš Bernard Braun (1965), S. 23. – Volavka, Vojtěch – Volavková-Skořepová, Zdeňka: O soše. Úvod do historické technologie s teorie sochařství, Prag 1959, S. 237.

⁹⁵ Poche, Braun, 1986, S.29.

zeigt das Modelletto der Nationalgalerie in Prag eine differenzierte Modellierung und Abweichungen im Ausdruck.

Bei dem Ötzer Modell dürfte es sich dahingegen um den ersten rudimentär ausgeführten Bozzetto Brauns für die Statue der hl. Luitgard handeln, der uns von ihm bekannt ist.⁹⁶ Dem vorbereitenden Modell fehlen neben dem aufsteigenden Kreuzfuß, der knapp oberhalb des sich herabbeugenden Christus abgebrochen ist, beide Kreuzarme und dadurch auch der an der steinernen Ausführung nachträglich ergänzte linke Arm.

Im Vergleich mit dem vorbereitenden Bozzetto weist die ausgeführte Statue eine fast identische Umsetzung mit nur wenigen Unterschieden auf: Das im Bozzetto transparent herausgearbeitete Bein Luitgards, das das Emporstreben der Heiligen zum Gekreuzigten verdeutlicht, ist in der ausgeführten Fassung durch die Schwere der Stoffbahnen zurückgenommen.

Beiden gemeinsam ist die Flüchtigkeit, die durch die intensive Bearbeitung des Materials, einerseits des Lindenholzes, andererseits des Sandsteins entsteht. Das in die Dreieckskomposition eingeschriebene Oval wird links von der Figur der Maria und rechts durch die übereinander angeordneten Putten begrenzt, die unterschiedlich in das Geschehen miteinbezogen sind. Der Blick des Betrachters wird sogartig über das spielende Puttenpaar rechts unten auf das Hauptgeschehen geleitet, das sich zwischen Luitgard und dem Gekreuzigten abspielt. Beide Darstellungen gleichen einander als kompakte, aber in sich stark bewegte Kompositionen.

Weitere, wenn auch geringfügige Unterschiede sind in der Ausführung des Faltenbildes zu erkennen. Der Lendenschurz der Christusfigur, der in dem Modelletto noch symmetrisch von den Hüften herabgeführt wird und auf jeder Seite von zwei parallel herausgearbeiteten Faltenwülsten bestimmt ist, wird in der Steinskulptur zu einer Stoffbahn ohne eigenem Volumen uminterpretiert, die nur durch die zusammengepressten Beine am Körper gehalten wird. Während bei dem Modelletto die Stoffbahn noch von gleicher Höhe herabgeführt werden, wird bei der ausgeführten Gruppe das Lendentuch in mehreren feinen, der Bewegung angepassten Falten zur Mitte geführt. Die stärkere Abwinkelung der Beine bedingt, dass die Symmetrie der Stoffbahnen, die beim Modelletto noch zu beobachten war, aufgegeben wird. Der Schurz, der über die rechte Hüfte gelegt ist, wird

⁹⁶ Kořán, Ivo: Braunovo bozzetto sv. Luitgardy. In: Umění XLVI, 1998, S. 219.

anfänglich gesprengt großteilig, dann mit schmalgradigen Falten diagonal zur Mitte weitergeführt, während der linke Stoffteil quer zur Längsrichtung des Beines in kleinteiligen, parallel geführten Falten gelegt ist.

Das den Kopf umhüllende Tuch Luitgards, das als Einheit mit dem Umhang gesehen wird, unterscheidet sich in der ausgeführten Statue nur dadurch von der Modellfassung, dass es von der Hand des umarmenden Christus, hervorgerufen durch die bereits angeführte gespannte Körperhaltung, stärker gerafft wird. Die seitlich angeordneten Putten sind in beiden Fällen gleich angeordnet und üben die gleichen spielenden Tätigkeiten aus.

Bei dem vergoldeten „ricordo“ stellt man fest, dass sich die Gruppe ausschließlich auf die Dreiecksform konzentriert; das eingeschriebene Oval wird vermisst. Die Komposition ist im ganzen weniger spannungsreich. Die Reihe der Putten ist räumlich unterbrochen, sodass ein Miteinander-Agieren aller Protagonisten schon aus konzeptionellen Gründen unmöglich ist. Der Längsarm des Kreuzes ist beim vergoldeten Modelletto im Verhältnis länger als bei der Ausführung in Stein. Der Gekreuzigte selbst wirkt dadurch höher angenagelt, wodurch die Intensität des Gefühlsaustausches mit Luitgard nicht die gleiche Wirkung wie in der steinernen Ausführung erzeugen kann. Der Lendenschurz wird gerafft und umgeschlagen, sodass die einfach geführten Stoffbahnen der Ausführung und des Modellettos von einem wellenartigen Faltengebilde großteils überdeckt werden. Abgesehen von der Vergoldung des Prager Modells, die der Variante eine komplexere Erscheinung und einen repräsentativen Charakter verleiht, liegen die Unterschiede zum Ötzer Modell und der Statuengruppe auf der Karlsbrücke in den Proportionen und im Gruppenaufbau, speziell auch im Fehlen einer persönlichen Beziehung der Figuren zueinander.

Alles in allem stellt das Ötzer Modell die Behauptung, es handle sich bei der vergoldeten Gruppe um ein vorbereitendes Modelletto, sehr in Frage.

3. Die Statuengruppen auf der Karlsbrücke in Prag

Matthias Bernhard Braun ist mit zwei Statuengruppen auf der Karlsbrücke vertreten, mit der hl. Luitgard (1710) und des hl. Ivo (1711).

Die hl. Luitgard mit dem Gekreuzigten gilt als „Erstlingswerk“ Brauns in Prag. Der Annahme, dass der hl. Ivo „bei weitem keine dermaßen intensive bildhauerische

Wirkung wie der Traum der hl. Luitgard⁹⁷ habe, muß widersprochen werden. Abgesehen von den Vorstellungen des Auftraggebers, versuchte Braun der Person des hl. Ivo gerecht zu werden. Dieser gilt als Patron der Juristen, Rechtsanwälte, Richter, Notare, Pfarrer, Priester, Armen, und Waisen und verlangte für Braun offensichtlich nach einer anderen bildhauerischen Umsetzung als die hl. Luitgard in ihrer Vision.

Die verschiedenen Werkschritte in der Entwicklung der beiden Statuen, die vom Auftraggeber sicherlich maßgeblich mitbestimmt waren, verdeutlichen, wie sich die Statuengruppen auf der Karlsbrücke präsentieren sollten. Weiter unten wird darauf noch näher einzugehen sein.

Die Protokolle zweier Kommissionssitzungen der Prager Jesuiten aus dem Jahre 1709 geben Auskunft darüber, wie penibel letztendlich die Auftragsvergabe über die Errichtung der Statuen beratschlagt wurde. Detailliert geben diese Dokumente darüber Auskunft, wie es zur Vergabe der Aufträge kam und welche Bedeutung der Ausführung der Statuen im allgemeinen beigemessen wurde. Somit war es für den Auftraggeber der Luitgardgruppe, Abt Eugen Tittl, bestimmt kein Leichtes, mit Matthias Bernhard Braun als Ausführenden seinem Orden (Zisterzienser) und der Bevölkerung einen im böhmischen Raum bis dahin noch unbekanntem Künstler zu präsentieren.

Zur Entstehungsgeschichte der Statuen auf der Karlsbrücke:

Die bestehende Brücke, „eine Arena der kühnsten Leistungen im Bereich der Bildhauerei“⁹⁸, hatte bereits zwei Vorgänger: Über die erste Brücke, wahrscheinlich aus Holz, ist bisher nichts bekannt. Erst über den steinernen Nachfolgebau, der 1159 unter König Wenzel II. errichtet worden war und nach seiner Gemahlin „Judithbrücke“ hieß, gibt es gesicherte Quellen. Schon 1342 wurde diese zweite Brücke durch ein Hochwasser so stark beschädigt, dass Karl IV. eine neue Brücke bauen ließ. 1357 begann man mit dem Bau der 1660 Fuß (520 m) langen und 35 Fuß (10 m) breiten Verbindung der Prager Altstadt mit der Kleinseite. Aufgrund zahlreicher Kriegswirren wurde sie erst im Jahre 1503 vollendet. Seit 1570 wird sie schließlich Karlsbrücke genannt.⁹⁹ Das bis heute einzigartige Erscheinungsbild erhielt die Brücke Ende des 17. und Anfang des 18.

⁹⁷ Jäger, Braun. Monographie. S. 40

⁹⁸ Preiss, Barockbildhauerei, S. 278.

⁹⁹ Hammerschmied, Johann Florian: Prodomus Glorie Pragenae, Prag 1723, S. 520.

Jahrhunderts. Man errichtete eine „Statuenallee“, die den stetig wachsenden Patriotismus dieser Zeit, wenn auch in religiöser Ummantelung, repräsentieren sollte. Der für Böhmen charakteristische Historismus und Patriotismus wurde auch tatkräftig durch zahlreiche in Prag ansässige Ordensgemeinschaften unterstützt, die sich maßgeblich an der Brückenausschmückung beteiligten.

Ordensgemeinschaften nahmen die Karlsbrücke, einen der prominentesten Plätze Prags, in Anspruch, um ihren Heiligen Denkmäler zu setzen. Dadurch wurde der Gegenreformation entsprechend der rechte Glaube propagiert und zugleich der aufkommenden nationalen Gesinnung Rechnung getragen. Neben Adeligen und Bürgern als Stifter von Statuen auf der Karlsbrücke sind die Kapuziner, die Theatiner, die Serviten, die Prämonstratenser und der Trinitarierorden mit je einer, der Augustinerorden, die Dominikaner und die Zisterzienser mit je zwei und die Jesuiten mit drei Statuen vertreten.

Auf der ausschließlich aus Statuen und Statuengruppen religiöser Thematik bestehenden „Allee“ sollte um 1720 zusätzlich eine Statuengruppe mit Kaiser Karl VI. aufgestellt werden. Das in der Endfassung auf ein Standbild des Kaisers reduzierte Werk befindet sich seit 1839 in Laxenburg bei Wien (Kaiser Ferdinand I. erwarb es von den Erben nach Braun). Der Auftraggeber Franz Anton Graf von Sporck distanzierte sich nach Ablehnung der Statue durch die böhmischen Statthalter und den Kaiser selbst, der sich nicht in die Heiligenallee eingereiht sehen wollte, von dem Projekt. Braun jedoch verwirklichte dennoch einen Teil der ursprünglich geplanten Gruppe mit dem Kaiser als zentraler Figur, Franz Anton Graf Sporck, dessen Vater und türkischen Gefangenen auf dem Sockel. Braun überließ die Kaiserstatue in Folge der Prager Burg, um sich bei Besuchen Karls VI. in Prag in Erinnerung zu bringen und vielleicht doch noch den angestrebten Titel eines Hofbildhauers zu erlangen.¹⁰⁰ Als Material verwendete Braun hier jenen Tiroler Marmor, den er in dem bereits mehrfach erwähnten Schreiben vom August 1718 nannte und über dessen Beschaffung zwei Eintragungen im Innsbrucker Landesregierungs-Hofkammerarchiv von 1717 Auskunft geben:¹⁰¹

1. „Alia die eodem verordnet occasione einen von Mathias Praun bildthauer eingereichten Supplic auf bestmöglichste Conservierung des sogenannten Baron Strudelschen Marmor Steinbruchs zu trachten.“

¹⁰⁰ Poche, Tirol und seine Tradition, S. 3786. Heute befindet sich die Statue in der Franzensburg in Laxenburg in Niederösterreich.

¹⁰¹ Hammer, Heinrich: Nachrichten von Tiroler Barockbildhauern: Nachträge, Richtigstellungen, Neufunde. In: Tiroler Heimatblätter, Heft 4/6, 1952, S. 152 [Innsbrucker Landesregierungs-Hofkammerarchiv 1717, II, fol. 76 u. fol. 141]. [Kurztitel: Hammer, Nachrichten].

2. „Herr Graf Joh. Josef Hendl als Pfandts Inhaber der Herrschaft Schlanders sine dato et subscriptione bericht wegen Mathias Praun Bildthauer sine consensu in Wasserthal gebrochenen Marmorsteinen mit Erwartung weitheren beschaidts. Der Perckwerkh inspection ad referendum.“

Entgegen allen Behauptungen, dass der Jesuitenorden, der in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhundert von Ferdinand I. nach Böhmen berufen wurde, um ihn bei seinen gegenreformatorischen Bestrebungen zu unterstützen, sich bei der Ausschmückung der Karlsbrücke sehr engagiert habe, beweisen jene von Blažiček und Rynes veröffentlichten Dokumente, die auch erstmals indirekt auf den Bildhauer Braun verweisen, das Gegenteil.¹⁰² Kurz nachdem sich der Orden am 17. November 1707 bei dem Altstädter Magistrat, dem die Verwaltung der Brücke oblag, um vier Plätze zur Errichtung von Statuen ihrer Ordensheiligen beworben hatte, wurde seinem Ansuchen stattgegeben. Im darauffolgenden Jahr entschloß man sich, einen Platz an den Prämonstratenserorden abzugeben, der daraufhin die Statue des hl. Norbert errichten ließ. In starker finanzieller Bedrängnis sahen sich die Jesuiten schließlich genötigt, von einer Statuenerrichtung auf der Karlsbrücke gänzlich abzusehen. Dieser Entschluß brachte der Ordensleitung jedoch eine Rüge aus Rom. Der Ordensgeneral sprach sich trotz aller Bedenken dafür aus, dass die Jesuiten wie auch die anderen in Prag ansässigen Ordensgemeinschaften ihren Heiligen Statuen auf der Karlsbrücke errichten sollten. Überdies habe sich der Altstädter Magistrat dem Jesuitenorden gegenüber bei der Vergabe der Standplätze der Statuen auf der Karlsbrücke äußerst zuvorkommend verhalten. Am 15. Mai 1709 verfaßte Pater J. Miller eine Rechtfertigungsschrift, die die miserable Situation der Jesuiten veranschaulichen sollte: Er führte an, dass es keine Geldgeber gäbe, die sich bereit erklären würden, die Kosten für die einzelnen Statuen zu übernehmen. Weiters befänden sich Statuen der drei wichtigsten Ordensheiligen Ignatius, Franz Xaver und Franz Borgia bereits an der Fassade der unmittelbar in der Nähe der Karlsbrücke befindlichen Salvatorkirche und seien für jedermann sichtbar. Der Schuldenberg, der sich durch die Fertigstellung des Klementinums angehäuft hatte, spreche gegen die Errichtung zusätzlicher Statuen der Ordensheiligen auf der Karlsbrücke. Pater Miller verwies weiters darauf, dass beispielsweise die Statue des hl. Antonius von Padua 500 Gulden gekostet habe und für die Statue des hl. Ivo von der juristischen Fakultät 1200 Gulden veranschlagt worden seien.

¹⁰² Blažiček – Rynes, S. 64.

Es wäre dem Jesuitenorden, der auch in der Öffentlichkeit über seine Schulden klagte, daher unmöglich sich an dem Statuenprogramm zu beteiligen, da man aufgrund der Kosten der bereits vorhandenen Statuen von 2000 Gulden pro Statue ausgehen müsse, um schon bestehende oder geplante zu übertreffen. Ansonsten müsse man mit dem Spott der Bevölkerung rechnen. Um seine Bedenken noch zu unterstreichen, wies Pater Miller darauf hin, dass von der Bevölkerung nur die Statue des hl. Johannes von Nepomuk und das Kruzifix mit der gebührenden Ehre bedacht würden, andere jedoch mehr ihrem Spott und Hohn ausgesetzt seien. Als letztes Argument, um dem Projekt doch noch zu entkommen, fügte er hinzu, dass es besser wäre, das aufzuwendende Geld in die notwendige Renovierung von Altären und die Anschaffung von Mönchskutten zu investieren. In Rom stieß alles Dargebrachte auf taube Ohren, sodass man in Prag noch im selben Jahr, 1709, mit der Vorbereitung zur Errichtung von drei Statuen der Ordensheiligen beginnen mußte, nämlich des hl. Ignatius, des hl. Franz Xaver und des hl. Franz Borgia.

Während es zur Entstehungsgeschichte der Statuen der Hll. Ignatius und Franz Borgia keine begleitenden Schriften gibt, liefern die von Blažiček und Rynes entdeckten Dokumente wichtige Hinweise, wie die Vorbereitungen für die Errichtung der Statue des hl. Franz Xaver vonstatten gingen. Das erste Dokument behandelt eine Entwurfsskizze von einem unbekanntem Künstler, die in sieben Punkten kritisiert wurde. Außer Jesuiten nahmen auch zwei unabhängige Begutachter an der Sitzung teil. Während der erste schlicht als „artifex“ bezeichnet wurde und im Laufe der Abhandlung anonym bleibt, handelte es sich bei dem zweiten um den Maler Peter Brandl (1668-1735). In den ersten drei Punkten beanstandet man Details des vorgelegten Entwurfes, die leicht verändert oder weggelassen hätten werden können, wie einen Sonnenschirm oder eine zu fabulös erscheinende Krabbe im Bereich der Basis. Die weiteren Kritikpunkte mokieren sich über die Gesamtgröße des Entwurfes und über die Darstellung des Heiligen selbst, der ohne jegliche Ausstrahlung erscheine. Die Kritik bezüglich der enormen Ausmaße der Statue stammt von dem anonymen Gutachter, der – worauf seine Aussagen schließen lassen – mit den Maßen des zukünftigen Standplatzes der Statue sehr vertraut zu sein schien. Preiss¹⁰³ vermutet aufgrund dieser Äußerungen, dass es sich bei jener Person um Johann Brokoff handelt,

dessen Werkstatt (im konkreten Brokoffs Sohn, Ferdinand Maximilian) zur selben Zeit schon an der Ausführung der Statue des hl. Ignatius arbeitete.

Peter Brandl fügt abschließend noch hinzu, dass er einer Ausführung der Franz Xaver-Statue durch die Werkstatt Brokoffs nicht zustimme, da diese sich nicht an die vorgegebenen Entwürfe halte, wie man an der Statue des hl. Norbert sehen könne. Ein weiteren Eindruck von der hitzigen Atmosphäre liefern

Tagebuchaufzeichnungen, die von Šroněk in der Bibliothek des Klosters Strahov in Prag entdeckt wurden.¹⁰⁴ Eine Notiz vom 26. Jänner 1710 bezieht sich auf das erste oben geschilderte Dokument und läßt den Schreiber des Tagebuchs den Ausspruch „oh, quam diversa audita [...]“/ „Oh, welch verschiedenes man gehört hat [...]“ hinzufügen. Im Zuge der generellen Ablehnung des im ersten Dokument so vehement kritisierten Entwurfs versprach Peter Brandl, ein eigenes Modell zu liefern. Eine Notiz im Tagebuch gibt den 10. Februar 1710 als den Tag an, an dem Brandl der Kommission der Jesuiten einen neuen Entwurf präsentierte; einen Entwurf, dessen Ausführung er seinem favorisierten Bildhauer Matthias Bernhard Braun zudachte. Auch dieses Projekt wurde massiv, konkret in zehn Punkten kritisiert. In der Abhandlung warf man Brandl vor, mehr Gewicht auf den künstlerischen Ausdruck als auf die Darstellung der Predigt des hl. Franz Xaver und damit auf die religiöse Aussage zu legen. Aus einer weiteren Eintragung vom 10. Februar 1710, die das zweite Dokument ergänzt, geht hervor, dass man sich noch für keinen der in Frage kommenden Bildhauer entschieden hatte. Man behielt es sich vor, mit der Auftragsvergabe so lange zu warten, bis die Bildhauer Ferdinand Maximilian Brokoff und der „sculptor ad apparentium simplex“, Matthias Bernhard Braun, ihre begonnenen Arbeiten auf der Karlsbrücke beendet hätten. Ferdinand Maximilian Brokoff arbeitete zu dieser Zeit an einer Statue des hl. Ignatius für den Jesuitenorden und Matthias Bernhard Braun an der hl. Luitgard für den Zisterzienserorden. Erst nach der Besichtigung der Werke der Künstler wollte man sich entscheiden, wer die Wirklichkeit am künstlerischsten ausdrücken kann:

„11. Cum quaestio sit, uter sculptor assumendus, an Ungarus, an ille simplex, quem D. Brandl suadet; an non expediret, ut tantisper expectetur, donec utriusque laborem videamus; nam statuam S. Ignatii actu format Ungarus, statuam S. Ludgardis sum Christo his diebus advehet et paulo post formabit sculptor ad apparentium simplex, quem suadet D. Brandl; ipse enim pictor est; non statuariu,

¹⁰³ Preiss, Pavel: J. G. Heinsch et les groupes des saints jesuits sur le pont Charles de Prague. In: Bulletin de musée Hongrois des Beaux – Arts, Nr. 34, 1974, S. 98.

¹⁰⁴ Šroněk, M.: Nove prameny k historii vtniku sousosi sv. Franziska Xaverskeho na Karlove moste. In: Umění XXXIII, 1985, S. 360.

artem tamen statuariam intelligit. Visis igitur horum duorum operibus, discernere possemus, uter rem artificiosius sciat exprimere.“¹⁰⁵

Das Warten dauerte 14 Monate, am 8. April 1711 lieferte ein in der Niederschrift unbekannter Bildhauer ein Modell, welches auf allgemeine Akzeptanz stieß. Die letzte Notiz aus dem gegenständlichen Tagebuch vom 14. November 1711 spricht bereits von der Fertigstellung der Statue des hl. Franz Xavers durch den Bildhauer Ferdinand Maximilian Brokoff.

3.1. Die Statuengruppe der hl. Luitgard

(Sandstein, Original im Lapidarium der Nationalgalerie in Prag – ursprünglich auf der Karlsbrücke in Prag, 1710, Abb. 13)

Die Gruppe mit der hl. Luitgard und dem sich zu ihr herabbeugenden Gekreuzigten wird auf einem einfach profilierten Sockel präsentiert.¹⁰⁶ Der Aufbau ist – wie beschrieben – als Dreieck konzipiert, dessen Spitze das Kreuz bildet. Rechts neben den beiden Hauptpersonen agiert eine Reihe von Putten, die in Bogenform unterhalb des rechten Kreuzarmes angeordnet sind. Sie bilden eine Gruppe, die einerseits durch das dynamische Zusammenspiel ihrer Akteure, als von der Hauptgruppe unabhängige Szene rezipiert wird, andererseits jedoch durch die selbe Dynamik die schwärmerische Erregung Luitgards versinnbildlicht und verstärkt. Die barocke Intention, sich mit Hilfe eines bildnerischen Werkes der Sinne des Betrachters zu bemächtigen, gelangte hier an seine ideellen und technischen Grenzen. Braun konzentrierte für dieses Ziel sein ganzes Talent, seine Vorstellungskraft und seine fulminante Technik der Steinbearbeitung. Durch das Zusammenspiel dieser Faktoren erreichte er in seinem „Erstlingswerk“ ein Maximum an Fähigkeit, den Werkstoff durch menschlichen Willen zu bewältigen und eine absolute bildnerische Qualität zu erzielen.¹⁰⁷ Nach Stech fügte Braun mit der Gruppe der hl. Luitgard in die Ausschmückung der Karlsbrücke ein künstlerische Komponente ein, mit der das innere Fieber des Barock, dessen Sinnendurst und verborgene Unruhe in monumentaler Weise bewahrt wurde. Damit gewann das böhmische Schaffen neue Kraft: Zu Brokoffs ruhiger Monumentalität kam Brauns Virtuosität hinzu, die fähig war, den Ausdruck durch

¹⁰⁵ Blažiček – Rynes, S. 65.

¹⁰⁶ Der Entwurf für den Sockel stammt mit größter Wahrscheinlichkeit von dem Architekten František M. Kaňka.

¹⁰⁷ Poche, Braun, 1986, S. 29.

Nuancen der Leidenschaft zu bereichern und im Sinne von Berninis „Exteriorisation“ an die Oberfläche der Skulptur zu bringen. Mit der Gruppe der hl. Luitgard stehen wir dem ersten nachweisbaren Werk Matthias Bernhard Brauns in Prag gegenüber. Ein Werk, das 1772 von Lothar Ehemant, einem ausgesprochenen Klassizisten mit einer ebenso ausgesprochenen Abneigung gegenüber jeder barocken Übertreibung, als *die* Ruhe und *die* Ausgewogenheit in den Proportionen klassifiziert wurde.¹⁰⁸ Als Auftraggeber der – von der Prager Kleinseite kommend – am vierten rechten Brückenpfeiler platzierten Gruppe, fungierte der Abt des Zisterzienserklosters Plass/Plasy, Eugen Tittl: HONORI S. LUITGARDIS POSUIT ORD. CISTERC.SOB. EUGENIO TYTTL.ABBATE ET PRAEPOSITIO S. M. MAGDAD.BOH. LIPPA MDCCX, wie ihn die Sockelinschrift ausweist. Das heutige Erscheinungsbild entspricht größtenteils noch dem ursprünglichen, bis auf den angenagelten Kreuzarm Jesu, der durch eine Kopie ersetzt wurde und dessen Original im Lapidarium der Prager Nationalgalerie aufbewahrt wird.

Nach dem Einsturz der Karlsbrücke durch das Hochwasser im Jahre 1890, bei dem die Statuengruppen des hl. Ignatius und des hl. Franz Xaver von Ferdinand Maximilien Brokoff in die Moldau gestürzt waren, waren diese, wie sich nach deren Bergung herausstellte, teilweise zerstört und nur noch bruchstückhaft vorhanden. In einer Untersuchung der Zentralkommission im Februar 1909, bei der es darum ging festzustellen, ob die beschädigten Statuen nach der Restaurierung wieder an ihren Standplatz zurückkehren oder aber durch Kopien ersetzt werden sollten, diskutierte man u.a. über die schon beschädigte Luitgardgruppe. Man kam zu der Einsicht, dass das barocke Ensemble als solches erhalten bleiben sollte, dass aber Kopien eben dieses – obwohl für ungeschulte Augen kaum erkennbar –, zerstören würden. Daher beschloss man, die Statuen der beiden Jesuitenheiligen nicht durch Kopien zu ersetzen, sondern in das Prager Museum zu bringen, die Luitgardgruppe aber ohne Gefahr nach Vornahme einiger Sicherungsarbeiten in ihrer jetzigen Aufstellung zu belassen.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Poche, Braun, 1986, S. 29f.

¹⁰⁹ Helfert, Joseph Alexander Freiherr von: Die Statuengruppen des hl. Franz Xaverius, des hl. Ignatius und der hl. Luitgardis auf der Karlsbrücke in Prag. In: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale, Dritte Folge, Achter Band, Wien 1909, S. 152f. Mittlerweile wurden auch die Luitgardgruppe und die Gruppe des hl. Ivo durch eine Kopie von František Hergesel ersetzt und in das Lapidarium der Nationalgalerie Prag verbracht.

Mitte 1708 entschied sich der Zisterzienserorden, Statuen auf der Brücke errichten zu lassen. 1708 hatte das Zisterzienserkloster Osegg/Osek die – aus Sicht der Prager Altstadt – ersten beiden Brückenpfeiler für sich reserviert.¹¹⁰ Geplant war zunächst die Errichtung einer Statue des hl. Bernhard, der Milch aus der Brust Mariens trinkt. Ihm gegenüber sollte eine der zahlreichen Ordensheiligen, Blut aus der Wunde Christi trinkend, dargestellt werden. Ein seltenes Beispiel für die Bernhardsszene ist im Refektorium des Augustinerklosters Dolní Ročov aus dem Jahr 1688 erhalten. Wahrscheinlich hätte die Aufstellung zweier gegenüberstehender Statuen für den Betrachter eine – aus der Sicht der kirchlichen Auftraggeber – besonders augenscheinliche Form der Erotik dargestellt und dem eigentlichen Auftrag der Brückenstatuen, nämlich der Vertiefung des katholischen Glaubens, nicht wirklich entsprochen. Nachweislich distanzierte man sich von diesem Projekt und entschloss sich zu inhaltlich strengeren, in der Darstellung stark abgeschwächten Versionen unter Aufgabe des Trinkmotivs.¹¹¹ 1709 kam es zur Aufstellung der Figurengruppe mit dem hl. Bernhard, ausgeführt von Matthäus Wenzel Jäckel. Als Auftraggeber fungierte der Abt des Zisterzienserklosters Osegg/Osek, Benedikt Littwerig. Die vorgesehene Darstellung des hl. Bernhards, Milch aus der Brust Marias trinkend, wurde zu einer Andacht des Heiligen vor der Muttergottes.

Ein weiteres Beispiel für eine ausdrucksmäßig moderate Gestaltung stellt die Luitgardgruppe dar; mit ihr wurde ein für die Prager Bevölkerung schon aus der Malerei bekanntes Sujet realisiert, das sowohl den bekehrenden Auftrag erfüllte als auch für den Auftraggeber ästhetisch vertretbar war. Entscheidend für das Verständnis der Entstehungsgeschichte der Statuengruppe ist es, das Verhältnis des Malers Peter Brandl zu Matthias Bernhard Braun miteinzubeziehen. Wie aus den Protokollen des Jesuitenordens zu entnehmen ist, dürfte zwischen beiden ein freundschaftliches Verhältnis bestanden haben, das sich auf der Auftragsebene dahingehend geäußert haben dürfte, dass Brandl die Entwurfsskizze zur hl. Luitgard lieferte. Es war allgemein üblich, dass der durch den Bildhauer realisierten Statue nicht nur ein plastischer Entwurf vorausging, sondern auch eine, vom Maler erdachte, mit dem Auftraggeber abgesprochene Entwurfsskizze. Dem Maler wurde das Recht eingeräumt, den Bildhauer mit Anregungen zu

¹¹⁰ Kořán, Ivo: Praha na úsvitenový dejin, Prag 1988, S. 470; (Zprávu ze SÚA, RK, Karton 257, reprodukujeme).

¹¹¹ Kořán, Braunovy české ocátky. S. 59f.

versorgen und dessen Werk während der Ausführung auch kritisch zu beurteilen.¹¹²

3.1.1. Kompositionelle und ikonographische Vorbilder für die Luitgardgruppe

„Alles was Prag bisher vom Barockstil kennengelernt hatte und was es selbst dazu beigetragen hatte, war plötzlich in Brauns Werk ausgereift.“¹¹³ Diese Bemerkung Jaromír Neumanns, die die hervorragende künstlerische Stellung Brauns in Prag hervorstreicht, fordert genauso explizit zur Frage nach den Vorbildern für Brauns Werk auf. Bislang galt als direkte Vorlage der Darstellungsart der Luitgardgruppe ein Stich nach einer Zeichnung Johann Christoph Liskas (um 1650-1712) in Sartorius' „Cistertium Bis-tertium“ aus dem Jahr 1708 (Abb. 14). Neumann und Koziel stellten die Vorbildwirkung des Stichts in Frage, indem sie auf die gravierenden Unterschiede zwischen der graphischen und skulpturalen Lösung hinwiesen.¹¹⁴ Während der Stich bzw. die Zeichnung nach Liska den Tausch der Herzen wiedergibt (Siebenter Titul¹¹⁵: „Was Gestalt der Gekreuzigte Heiland mit Ihr das Herz gewechselt/...“), stellt die Skulptur die Umarmung zwischen der Nonne und Christus dar und hat die dem Küssen der Wunde Christi folgende Handlung zum Inhalt („und sie umarmet wird im folgenden 8 Titul gesaget“). Neumann stellt die für dieses Thema unübliche Darstellung als eine von Peter Brandl entwickelte Idee zur Diskussion; für ihn selbst steht eine Genese dieses Themas in Brandls eigenem malerischen Œuvre außer Frage. Da man bisher von der einzigartigen Vorbildwirkung Liskas ausging, welche Annahme sich an alten Überlieferungen zu diesem Thema orientierte (so führte beispielsweise Schaller in der Topographie von 1793 das Altargemälde mit der Darstellung der hl. Luitgard von Peter Brandl in der Klosterkirche von Sedletz/Sedlec von 1729 [Abb. 15] noch als ein Werk Liskas an¹¹⁶), wurden keinerlei parallele Kompositionsarten miteinbezogen, die eine alternative Lesart der Vorbildwirkung erlaubt hätten. Die dazu fast zeitgleich verlaufende

¹¹² Preiss, Pavel: Die Barockzeichnung. Meisterwerke des böhmischen Barocks, Prag 1979, S. 10.

¹¹³ Neumann, Barock, S. 170.

¹¹⁴ Neumann, Jaromír: Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. Sousoší sv. Luitgardy jeho geneze. In: Umění XLVI, 1998, S. 109f.; Koziel, Andrzej: Unknown silesian source for the statue of St. Luitgard on Charles' Bridge in Prague (übersetzt von Matthew S. Witkovsky). In: Umění XLVIII, 2000, S. 92. [Kurztitel: Koziel, Unknown silesian source].

¹¹⁵ Sartorius, Cistertium Bis-Tertium, fol. 142.

¹¹⁶ Hejnc, Ottokar: Petr Brandl, Prag 1911, S. 127.

Entwicklung des Amplexus-Motives in der Darstellung der Vision der hl. Luitgard wurde daher außer Acht gelassen. Neuen Erkenntnissen zufolge geht man von einer eigenen ikonographischen Entwicklung des auf der Brücke dargestellten Moments aus, die sich unabhängig aber zeitgleich zu dem Vorbild Liskas entwickelte: Obwohl Hubala¹¹⁷ schon 1964 darauf verwies, dass der „amplexus sanctae Luitgardis“ als eine Bildschöpfung Michael Leopold Willmanns (1630?-1706) – Stiefvater und Lehrer Johann Christoph Liskas – angesehen werden muß, wurde diese Tatsache erst durch den Einbezug eines Stiches Johann Jacob von Sandrarts (1606-1688) nach Michael Willmann, Vision der hl. Luitgard (1686-1688), in den Vordergrund gerückt¹¹⁸ (Abb. 16). Parallelen sind nicht nur im kompositionellen Aufbau der Figurengruppe, sondern auch in der Ikonographie festzustellen. Der Stich entstand in Augsburg und Nürnberg nach einer von drei erhaltenen Zeichnungen, die Willmann für Bernard Rosa, der Abt des Zisterzienserklosters Grüssau, schuf und erfuhr große Verbreitung. Einem Brief des Abtes von Sedletz/Sedlec, Heinrich Snopec, vom 2. Februar 1706, zufolge, in dem er Abt Bernard Rosa bittet, ihm eben diese Abbildungen zukommen zu lassen, kann die Bedeutung der Zeichnungen und auch Willmanns als deren „Inventor“ entnommen werden: „Sanctorum et Sanctarum ordinis nostri, quam alias diversas elegantissimas incunculas a famoso illo pictore Wilmanno delineatas.“¹¹⁹ Die Vermutung, dass Peter Brandl Entwerfer der Braunschener Skulpturengruppe auf Anraten des Plasser Abtes Tittl auf den Stich nach Lischka zurückgriff¹²⁰, muß aufgrund der neu in die Diskussion eingebrachten Aspekte über die Vorbilder für die Statuengruppe der hl. Luitgard neu überdacht werden. Auch die Beurteilung der Amplexus-Darstellung und ihre Entwicklung erfährt unter Einbezug dieser neuen Erkenntnisse einen Wandel. Wiederum ist es Brandl, der mit seiner kontinuierlichen Behandlung des Themas (Vision der hl. Theresa, 1697, Kloster hl. Josef in Prag; Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit mit Maria und den Hll. Augustinus, Thomas v. Villanova und der hl. Susanna, 1707, Lnáře; Vision des hl. Bernhard, Plass/Plasy 1708; Vision der hl. Luitgard, Klosterkirche Sedletz/Sedlec, 1729) zu einer neuen Sicht der Entwicklungsgeschichte dieses Motivs zwingt.

¹¹⁷ Hubala, Erich: Die Malerei. In: Swoboda, Karl M. [Hrsg.]: Barock in Böhmen, München 1964, S. 204.

¹¹⁸ Kozieł, Unknown silesian source, S. 92.

¹¹⁹ Kozieł, Unknown silesian source, S. 95, FN 5.

¹²⁰ Neumann, Barock, S. 170.

3.1.2. Visionäre und mystische Vorbilder

Die Darstellung Brauns ist keine epische Schilderung, sondern eine erlebte und erschaut Vision, die durch die Licht-Schattenwirkung auf der unruhigen Oberfläche des tiefeingekerbten Sandsteines noch verstärkt wird. Braun wie Brandl stellen die Szene so dar, wie sie die Ordensheilige im Geiste gesehen und empfunden haben könnte¹²¹. Braun schuf mit seiner Statuengruppe die Darstellung einer psychischen Qualität, eines augenblicklichen geistigen Zustands. Er greift einen träumerischen Moment im Leben der blinden brabantischen Nonne auf, in dem sich Christus vom Kreuz herablässt, um Luitgard zu umarmen. Ein Kupferstich von François Spierre nach Berninis „Sanguis Christi“ von 1670/71 (Abb. 17) spielt in der visionären Darstellung der hl. Luitgard eine nicht unwesentliche Rolle. Das thematisch unterschiedliche Werk, in dem Maria Christus gegenüber kniet und mit ihren Händen das aus der Wunde Christi hervorquellende Blut auffängt, erlaubt für Braun keinen inhaltlichen Ausgangspunkt, stellt aber eine Anregung für den plastischen Ausdruck einer inneren Beziehung zwischen der Heiligen und dem Gekreuzigten dar. Maria, die unter dem angenagelten Christuskörper kniend auf einer Wolke schwebt, streckt ihrem Sohn die Hände entgegen, um das Blut, das aus seiner rechten Bauchseite strömt, mit ihren Händen aufzufangen. Ihre Gestik, die gesamte Körperhaltung und das Zusammenwirken mit der Figur des Gekreuzigten sind darauf ausgerichtet, dem Betrachter die Gefühlsbeziehung der beiden Dargestellten näher zu bringen und ihn unmittelbar, ohne weitere Erklärung, in die Handlung einzubinden und ihn daran teilnehmen zu lassen. Ausgangspunkt dieser Entwicklung hochbarocker Visionsdarstellungen ist Berninis Darstellung der hl. Theresa von Avila (1644-1647) im linken Seitenschiff von S. Maria della Vittoria in Rom (Abb. 3). Die reformfreudige Karmeliterin litt seit frühester Jugend an epileptischen Anfällen, die von Visionen und Verzückungen begleitet waren. Diese hat sie in „Las Obras de la S. Madre Teresa de Jesus, Anveres, Empreanta Palatiniana 1630“, in 14 Bänden niedergeschrieben. Es war üblich, dass sich jede Nonne ihren „devoto“, ihren privaten Heiligen, wählte, mit dem sie innigste geistige Vertrautheit pflegte. Der dargestellte Moment in der Vision wird von der Heiligen selbst geschildert und vergegenwärtigt den Höhepunkt des ekstatischen Geschehens:

¹²¹ Neumann, Barock, S. 170.

„In der Hand des Engels sah ich einen langen goldenen Pfeil mit Feuer an der Spitze, es schien mir, als stieße er ihn mehrmals in mein Herz, ich fühlte, wie das Eisen mein Innerstes durchdrang. Und als er ihn herauszog, war mir, als nähme er mein Herz mit und ich blieb erfüllt von flammender Liebe zu Gott. Der Schmerz war so stark, dass ich klagend aufschrie; doch zugleich empfand ich eine so unendliche Süße, dass ich dem Schmerz ewige Dauer. [...] Es war süßeste Liebkosung, die der Seele von Gott [Anm. der Verf. gegeben] werden kann.“¹²²

Die Einbeziehung indirekten Lichts verstärkt den Eindruck, die hl. Theresa sei der Schwerkraft enthoben und in einen außerwirklichen, visionären Raum entrückt. Aus der Sphäre des „Göttlichen“ vermittelt sie dem Betrachter, den sie mit einem äußerst theatralischen Illusionismus und ästhetischer Rhetorik in ihren Bann zieht, die Kraft des Glaubens¹²³. Es ist unübersehbar, dass Bernini die geistige Verzückung mit erotischen Erlebnissen verwob, was ihm vielfach die Kritik einbrachte, dass er vor allem trivial vordergründige Erotik in die religiöse Ekstase der Mystikerin eingebaut habe. Braun hat sich sicher mit der Person der hl. Luitgard als Nonne in ihrer Vision auseinandergesetzt. Er filterte genau den Moment aus der Überlieferung heraus, der permanent Luitgards Vorstellungen beherrschte.

Als schlüssiges Bindeglied zwischen Berninis hl. Theresa von Avila und Brauns hl. Luitgard erscheint Arrigo Merengos hl. Theresa in der Kirche Santa Maria degli Scalzi (Santa Maria di Nazareth) nach 1688 in Venedig, wie schon anfangs erwähnt wurde (Abb. 4). Diese Figurengruppe bildet zeitlich als auch stilistisch in vielen Detailformen die Brücke zu Brauns hl. Luitgard. Die Theresa Merengos und die Luitgard sind voluminös, stark körperlich aufgefasst, wohingegen der Körper Berninis Theresa unter der Draperie völlig verschwindet. Die Wirkung der Szene entsteht weniger durch die körperhafte Präsenz der Dargestellten als durch die Licht- und Schattenwirkung der Oberfläche.

¹²² Brinckmann, A. E.: Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaften. Berlin 1917. S. 242.

¹²³ Geese, Uwe: Skulptur des Barock in Italien und Zentraleuropa. In: Toman, Rolf [Hrsg.]: Die Kunst des Barock: Architektur-Skulptur-Malerei, Köln 1997, S. 286.

3.2. Die Statuengruppe des hl. Ivo

(Sandstein, 1711, das Original der Statue befindet sich seit 1909 im Lapidarium der Nationalgalerie in Prag, Abb 18 [Kopie]).

Nach Fertigstellung der Statue der hl. Luitgard 1710 erging 1711 an Braun der Auftrag für eine von der juristischen Fakultät der Universität Prag gestiftete Statue auf der Karlsbrücke: Der hl. Ivo, Theologe und Rechtsgelehrter, gilt als Advokat der Hilflosen und Unterdrückten und war mildtätig gegen die Armen. Er ist u. a. Patron der Juristen, Notare, Richter und der Gleichheit aller Menschen vor dem Gesetz.¹²⁴

Der hl. Ivo steht in schraubenförmiger Drehung auf dem erhöht vorgezogenen Mittelteil des zylindrisch dreiteiligen Sockels¹²⁵. Die gesamte Gruppe ist dreigeteilt – der hl. Ivo, die Allegorie der Gerechtigkeit, die Witwe mit den Kindern und dem Alten – erscheint unmittelbar jedoch zweiteilig. Um den Heiligen gruppieren sich die Begleitfiguren, die in Girlandenform, vom Sockel weitergeführt, in einer gegenläufigen Spirale aufsteigen. In Höhe und Tiefe basiert die Statue auf dem System von zwei Dreiecken, die mit den längeren Lotseiten senkrecht aneinander anknüpfen und so die Gestalt des Heiligen in den Vordergrund treten lassen. Neben dem hl. Ivo platziert sich in asymmetrischer Kontrapostbewegung die Allegorie der Gerechtigkeit. Diese Art der Darstellung ist in späteren Werken Brauns immer wieder zu finden (zum Beispiel sind Ähnlichkeiten an der ursprünglich auf der Balustrade des Palais Clam-Gallas aufgestellten Skulptur der Venus zu sehen). Die sprechende Gestik des Heiligen signalisiert die Anteilnahme: Er wendet sich als Anwalt der Armen mit einer sanften Geste der Mutter mit den Kindern und dem Greis zu. Die Lebendigkeit der Luitgardgruppe fehlt allerdings, jedoch zeigt die Statuengruppe – wie schon oben angeführt – eine an die Person des hl. Ivo angepasste Darstellung.

3.2.1. Kompositionelle Vorbilder

Neumann vermutet, dass für die Ausführung der Statue des hl. Ivo der nicht erhaltene malerische Entwurf Peter Brandls für die Statue des hl. Franz Xaver,

¹²⁴ Jöckle, Clemens: Das große Heiligenlexikon. München 1995. S. 195.

¹²⁵ Preiss vermutet als Inventor des architektonisch ausdrucksvoll gestalteten Untersatzes aufgrund der barocken zylindrischen Radikalität den Architekten Giovanni Battista Aldobrandi. (Preiss, Pavel: Barocke Malerei und Plastik in Böhmen, 11. Vorlesung WS 1993/1994, Kunsthistorisches

den dieser bei der zweiten Beratung der Jesuitenkommission in Prag 1710 vorlegt hatte, als Vorlage herangezogen wurde.¹²⁶ Der Entwurf war in den Beratungen der Jesuitenkommission in zehn Punkten beanstandet und abgelehnt worden. Unter anderem warf man Brandl vor, mehr auf den künstlerischen Ausdruck bedacht zu sein als auf die Darstellung der Predigt des hl. Franz Xaver. Von zwei Figuren, die als Teil der Zuhörerschaft geplant waren, dürfe nur die, die dem Heiligen nähere verbleiben – allerdings nur, wenn diese eine frommere Pose einnehme. Die Frau und die Kinder, die sich sitzend in der Zuhörermenge befinden, müssten entfernt werden, da Japaner und Chinesen, die für Darstellung des Wirkungsbereiches des hl. Franz Xaver notwendig sind, ihren Frauen nicht erlauben würden, sich öffentlich zu zeigen. Vermisst wurde auch ein Inder, der sich auf den Felsen stützen sollte, auf dem der Heilige steht. Kritisiert wurde in weiterer Folge auch, dass kein Platz für die nötige Inschrift belassen wurde. Der verworfene Entwurf Peter Brandls hätte also, soweit es die schriftliche Quelle vermittelt, durchaus für eine Darstellung des hl. Ivo modifiziert werden können. Die von der Jesuitenkommission als Theaterszene kritisierte Anordnung der Zuhörer hätte aufgrund des schraubenförmigen Aufbaus beliebig erweitert oder reduziert werden können.

3.2.2. Die Statue des hl. Franz Borgia von Ferdinand Maximilian Brokoff als mögliches Vorbild für die Statue des hl. Ivo

Neben der fraglichen Vorbildwirkung des Brandl-Entwurfs kann ein Werk mit Sicherheit als einflussgebend für die Figur des hl. Ivo festgestellt werden: Hierbei handelt es sich um die Statue des hl. Franz Borgia, mit der Brokoff erstmals als eigenständiger Bildhauer aufgetreten war (Abb. 19). Obwohl Brokoff seit 1707 (Gruppe der Hll. Barbara, Margarethe und Elisabeth) auf der Karlsbrücke wirkte, geschah dies immer in Zusammenhang mit der Werkstatt seines Vaters Johann Brokoff. Seine Urheberschaft für den hl. Franz Borgia ist indes trotz der Signatur seines Vaters unterhalb des sitzenden Engels IOANNES BROKOFF FECIT unbestritten. Für Ferdinand Maximilian Brokoff diente eine heute verschollene Entwurfszeichnung von Johann Georg Heinsch (1647–1712) als Ausgangspunkt für die bildhauerische Umsetzung des Motivs (Abb. 20). Bei einem Vergleich der

Institut Wien); Für Kořán spricht die Dynamik der Sockelkomposition für Giovanni Santini-Aichel als Autor (Kořán, Braunovy české počátky, S. 59).

Entwurfsskizze mit der ausgeführten Statue kann sehr gut das Arbeitsverhältnis Maler/Bildhauer nachvollzogen werden: Der zeichnerische Entwurf Heinschs, der vor allem als Wiedergabe der Vorstellungen der Auftraggeber – in diesem Fall die Neustädter Jesuiten und der Stifter Franz von Colleto, kaiserlicher Burggraf und Rentmeister in Wiener Neustadt – gilt, wurde von Ferdinand Maximilian Brokoff dahingehend abgeändert, dass er die Gesamtgruppierung und die Gestik der Figuren umgestaltete. Von der Entwurfsskizze übernahm er die grundsätzliche Konzeption der Handlung und die Reliefgestaltung des Sockels. Eine spiralförmige, leicht aufwärtsbewegte Anordnung der Begleitfiguren, die in der Zeichnung angedeutet wird, ist in der Ausführung weggelassen und durch eine Dreieckskomposition ersetzt. Eine Dreiteilung der Gruppe, bedingt durch den dreiteiligen Sockel, wird von Brokoff dadurch überwunden, dass er die Dargestellten untereinander mit gegenseitigen Blicken und mit markanten Gesten verbindet. Durch die frei über den Sockel hängenden Beine des linken Engels vermeidet er eine eintönige Symmetrie. Dem Jesuitengeneral verleiht er durch die maßvolle Geste und den gesammelten Blick Lebensnähe und Überzeugungskraft, unterstrichen durch die monumentale Schwere des Gewandes. Er steht somit im Gegensatz zu den beiden bewegteren, reicher gegliederten Engeln und verleiht der Gesamtsilhouette plastische Vielfalt.¹²⁷

Die Entwicklung vom Entwurf bis zur ausgeführten Statue beinhaltet alle Freiheiten, die dem Bildhauer zugestanden werden, um seine eigenen Ideen umzusetzen, die dem Auftraggeber allerdings in verschiedenen Stufen durch Bozzetti vorgestellt und von jenem auch akzeptiert werden mussten. Die schrittweise Abänderung zeigt, dass die Stellung des/r Bildhauer/s nicht weniger gewichtig als die des Malers eingeschätzt wurde und verweist darauf, dass der Maler als Vermittler eines Stenogramms fungiert, das von dem Bildhauer transkribiert und zum Teil verändert umgesetzt wird. Vergleicht man die Statue des hl. Ivo mit der des hl. Franz Borgia, sieht man, dass Braun wie Brokoff den Heiligen mit sanfter und sprechender Gestik darstellen. Während Brokoff die Handlung auf beide Seiten des Heiligen aufteilt, beschränkt sie Braun auf die linke Seite des Heiligen. In beiden Beispielen wird die Trennung von Sockelarchitektur und Skulptur durch die Anordnung der Figuren überbrückt, bei Brokoff durch den sitzenden Engel, bei Braun durch die im Sockelbereich beginnende, nach oben

¹²⁶ Neumann, Barock, S. 169.

gedreht angeordnete Darstellung der Mutter mit Kind. Braun vertiefte in seiner Ausführung das Schema der Komposition Brokoffs, indem er die Silhouette umschloss und sie auf diese Weise wirkungsvoller gestaltete.¹²⁸

Wie bereits oben erwähnt steht die Ivo-Gruppe für eine andere künstlerische Tendenz im Schaffen Brauns als die Gruppe der hl. Luitgard: Die visionär-expressive Gestaltung, wie sie bei der Darstellung der hl. Luitgard zu sehen und die generell für Ausdruck und Manier Brauns charakteristisch ist, vermisst man in der Ausführung der Statue des hl. Ivo. Die Ivo-Gruppe zeichnet sich durch eine beruhigtere Faltenbildung und eine im Ganzen wenig dramatische Komposition aus.

Anfänglich eher latent und wenig auffällig, ermöglichte diese Darstellungskomponente Braun, seine Kunst um individuelle Züge zu bereichern und eine Annäherung an die älteren örtlichen Traditionen herzustellen. Schon innerhalb von nur zwei Jahren zeigt sich die Breite an Ausdrucksmöglichkeiten in Brauns Schaffen. Beide Richtungen existieren parallel, ohne dass eine für sich allein als *die* Ausdrucksweise Brauns charakterisiert werden könnte.

4. Die Statue des hl. Judas Thaddäus

(Lindenholz, weiß gefasst; seit 1918 in der Nationalgalerie in Prag, Konvent St. Georg, Abb. 21)

Wie differenziert Brauns Schaffen schon während seines ersten Jahrzehnts in Böhmen war, verdeutlicht am besten das Schnitzwerk darstellend den hl. Judas Thaddäus von 1712. Die Statue kann in ihrer radikal expressiven Darstellung zweifellos als einer der Höhepunkte in Brauns Werk bezeichnet werden. Der ursprüngliche Aufstellungsort ist nicht belegt. Man vermutet jedoch, dass sie mit einer Statue eines Apostels ident ist, von der Hammerschmied schreibt, dass sie 1718 auf dem Altar des hl. Petrus und Paulus in der Kirche der Jungfrau Maria „An der Lacke“ in der Prager Altstadt aufgestellt war. Angaben Pelzels zufolge schuf Braun für diese Kirche in den Jahren 1712-1718 mehrere Altarplastiken und die skulpturale Gestaltung der Kanzel. Mit dem Beispiel der 1712 errichteten Sakristei ist erneut die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit dem Architekten František M.

¹²⁷ Neumann, Barock, S. 160.

¹²⁸ Poche, Braun, S. 36.

Kaňka und Peter Brandl als Schöpfer der Altarbilder dokumentiert. 1784 wurde die Kirche unter Joseph II. aufgelassen und 1788 zerstört. Die Ausstattung wurde unbekanntes Orts verbracht. Einzig die Statue des Apostels wurde im gegenüberliegenden Klementinum gelagert bzw. aufgestellt, bis sie 1918 in den Besitz der Prager Nationalgalerie gelangte.

Ein Eintrag des damaligen Pfarrers der Marienkirche Johann Neureutter bezeugt, dass Braun 1712 für ein ungenanntes Werk 90 Gulden ausbezahlt wurden, was in etwa dem Honorar für eine Statue im Umfang des Judas Thaddäus entspricht.¹²⁹

Nach der Statue der hl. Luitgard ist diese Apostelstatue die ausdrucksstärkste Arbeit Brauns, mit der er an die Grenzen der bildnerischen Möglichkeiten vorstieß. Im Vergleich zur hl. Luitgard stellt die Figur des Judas Thaddäus nach Poche „die Verkörperung des dynamischen Enthusiasmus in Form eines leidenschaftlichen Gefühls“ dar, das in seelischer Begeisterung entflammt sei. Es ist die überwältigende Improvisation eines plötzlichen Gefühlsausbruches, der den ganzen Körper und das Gewand durchdringt und alles in wirbelnde Bewegung versetzt.¹³⁰ Die Figur klappt um die Senkrechte der unter die Achsel eingeklemmten Keule wie ein bewegliches Scharnier auf. Von der rechten Seite geht ein Schrägenbündel aus, das über die Figur im Raum weitergeführt wird und sich dort verliert. Die Figur ist bis zum letzten Zentimeter durchgearbeitet und belebt. Die Oberfläche der brodelnden Gewandmassen erscheint massiv zerklüftet. Der das Gewand aufwirbelnde Windstoß, der die gesamte Figur erfasst, verbildlicht äußerlich die innere Aufgewühltheit, den stark erregten Seelenzustand. Die Muskeln ziehen sich angestrengt zusammen, die unter der Haut schwellenden Adern und Sehnen zeigen sich als extrem gespannte Saiten. Große Wirkung und eine Steigerung des Spannungszustandes erzielte Braun durch das Nebeneinander abstrakter und realistischer Formen, vor allem in der Gewandbehandlung und der suggestiven Echtheit, mit der er den Greisenkörper und dessen durchfurchtes Anlitz darstellte.

Der starke Ausdruck und die Expressivität der Apostelfigur führten laut Blažiček¹³¹ lange Zeit zu einer falschen Interpretation der Figur. Der Apostel wurde wie Luitgard als Visionär im Augenblick ekstatischer Verzückung interpretiert, obwohl

¹²⁹ Poche, Braun, 1986, S. 39.

¹³⁰ Poche, Braun, 1986, S. 40.

¹³¹ Blažiček, Braun, 1984, S. 39.

es sich vermutlich um einen energischen Verteidiger des guten Rufes handeln soll.

Konnte schon für die Figurengruppe der hl. Luitgard der Einfluss Berninis festgestellt werden – im wesentlichen in der Gestalt der hl. Theresa, vermittelt durch Arrigo Merengos Darstellung der Heiligen, so verrät auch die Apostelfigur des Judas Thaddäus in ihrer Haltung eine Anlehnung beispielsweise an Berninis hl. Longinus in St. Peter in Rom. Weitere Vorbilder dürften sein die Figur des hl. Thomas von Pierre Legros (1627-1714) im Lateran, und vor allem an die Nischenfiguren der Ausstattung der Kirche Santa Maria della Salute in Venedig (Abb. 22, 22a). Braun setzte hier das Vorbild der italienischen Marmorplastik in weiches Lindenholz um und steigerte dadurch die Expressivität und die pathetische Exaltation auf das Äußerste.¹³²

Dieser Stil tritt drei Jahre später, und zwar ab 1715 bei der Ausstattung der St. Klemenskirche durch Braun und seine Werkstatt in reduzierter Form in Erscheinung:

5. Brauns Beitrag zur Ausstattung der St. Klemenskirche in Prag

Im Jahr 1712 begann man anstelle der mittelalterlichen Kirche mit dem Bau der heutigen Klemenskirche. Ausführender Architekt war František M. Kaňka. 1713 war der Bau beendet, danach wurden die Gewölbe bis 1715 von Johann Hiebl (1681-1755) ausgemalt. Am 16. September desselben Jahres wurde die Kirche geweiht und mit der plastischen Ausstattung begonnen, die sich über sechs Jahre erstreckte. Braun und seine Werkstatt lieferten in den Jahren bis 1720 an die 200 Plastiken. Zunächst wurde der Altar des hl. Franz Xaver als Dankbezeugung für die Rettung der Mitglieder des Prager Jesuitenkollegiums vor der Pest fertiggestellt und sodann mit der Realisierung der überlebensgroßen, in zwei Vierergruppen angeordneten Nischenfiguren im Kirchenschiff begonnen.¹³³ Auf den bei einem solch umfangreichen Auftrag anteilmäßig großen und unverzichtbaren Anteil von Schülern und Gehilfen Brauns soll auch hier nur am

¹³² Neumann, Barock, S. 17.

¹³³ Stech, Barockskulptur, S. 179.

Rande eingegangen werden.¹³⁴ Archivalisch gesichert ist die Autorschaft Brauns an der umfangreichen skulpturalen Ausstattung nur für die Kanzel.¹³⁵

In der Folge wird vor allem die fiebrige Arbeitsweise Brauns in der Ausführung einzelner Figuren zu zeigen sein, die in der Gestalt des Judas Thaddäus ihren reinsten Ausdruck gefunden hat und künftighin von Braun und seiner Werkstatt weitergeführt wurde.

5.1. Evangelisten und Kirchenväter

Eine einheitliche Gruppe bilden die Evangelisten Johannes, Markus (Abb. 22 und 22a), Lukas, Matthäus und der hl. Hieronymus: bei allen fünf wird an den künstlerischen Ausdruck der Skulptur des hl. Judas Thaddäus angeknüpft. Obwohl Poche bei den Evangelisten von einer Reproduktion der Modellierungsgrundsätze Brauns spricht, die von einer Erinnerung an die körperliche und psychische Bewegung Berninis und dessen System der Oberflächenbehandlung abgeleitet sind, ist der persönliche Anteil Brauns an der Skulpturengruppe aber durchaus gerechtfertigt und offensichtlich. Die Durchmodellierung und die Physiognomie zeigen eine auffällige Formenverwandtschaft mit dem hl. Hieronymus. Die restlichen Kirchenväter Ambrosius, Augustinus und Gregorius sind in ihrem Ausdruck und ihrer Modellierung künstlerisch weniger durchgearbeitet. Sie bewirken zwar eine Belebung des Nischenumfeldes und des Raumes, die Bewegung, die auf den Geisteszustand und die persönlichen Eigenschaften des Dargestellten verweisen soll, bleibt jedoch in der Gewandhülle gewissermaßen stecken. Ihr Gesichtsausdruck stellt eher eine moralisierende Ermahnung als eine Darstellung eines ekstatischen Gefühlsausbruchs dar.¹³⁶

Neben Vorbildern aus Venedig, wie unter anderem die schon erwähnten Nischenfiguren in der Kirche von Santa Maria della Salute scheinen auch in Nischen aufgestellte Apostel- und Kirchenväterskulpturen von Michael Zürn d. J. aus seiner „Olmützer Zeit“, die in etwa zeitgleich mit den venezianischen Vorbildern entstanden sind, Matthias Bernhard Braun bekannt gewesen sein. Michael Zürn d. J. wird erstmals 1671 als Geselle in der Werkstatt seines älteren

¹³⁴ Poche, Braun, 1986, S. 40. – Poche sieht in der Ausführung der Werke der St. Klemenskirche drei Persönlichkeiten, die auf ihre Art und mit unterschiedlicher Sicherheit, Interesse und Fähigkeit Brauns Vorgaben umsetzten.

¹³⁵ Jäger, Braun. Monographie S. 47.

Bruders Franz genannt. In den Jahren 1673 bis 1681 werden von Michael und seinem Bruder David zahlreiche Aufträge im mährischen Raum ausgeführt. Darunter die Kanzel für das Prämonstratenserkloster Hradisch bei Ölmütz 1675-1676, eine weitere Kanzel für die Wallfahrtskirche auf dem Heiligen Berg 1679f. und eine Mariensäule vor dem Portal des Zisterzienserklosters bei Velehrad um 1680-1681.¹³⁷

Im Zuge des Auftrags der Errichtung der Kanzel für die Wallfahrtskirche auf dem Heiligen Berg bei Olmütz sind auch vier überlebensgroße Evangelistenstatuen in Nischen in den Pfeilern der Vierung entstanden.

Die Figuren sind gemäß ihres Temperaments dargestellt:

Zum Beispiel wird Johannes (Abb. 22b) als energischer, sich aus der Nische bewegender, Jüngling dargestellt. Oberschenkel und Knie treten stark plastisch unter dem Gewand hervor. Dadurch wird die Bewegung des Schreitens und des Körpers unterstrichen. Die nicht bedeckten Körperstellen sind kräftig und muskulös durchgestaltet. Die Angespanntheit ist auch an der geziert die Feder haltenden rechten Hand zu sehen. An der linken Hand treten die Adern plastisch hervor. Johannes ist in ein bodenlanges Kleid gewickelt, das von einzelnen scharfen Faltenstegen überzogen wird und im Bereich seines linken Oberschenkels fast glatt anliegt. Die glatte Fläche wird von zwei Faltenwülsten umrahmt, die einerseits seitlich von der linken Armbeuge, andererseits in Schritthöhe ansetzen und zu Boden geführt werden. Beide reliefartig herausgearbeiteten Wülste unterstreichen die Schreitbewegung der Skulptur, während die Drehung des Kopfes in entgegengesetzte Richtung das Bewegungsmoment wieder ausgleicht. Die Spannung innerhalb der Figur bleibt so aufrechterhalten. In ähnlicher Manier gestaltete Zürn auch die übrigen drei Evangelisten. Während jedoch bei der Körperbehandlung des Evangelisten Johannes noch einzelne Körperpartien plastisch herausgebildet sind, dominiert bei dem Evangelisten Markus das Gewand, dessen Draperiegestaltung entscheidend zur Energie der Bewegung beiträgt. Die untere Körperhälfte wird hier durch einen diagonal von der Hüfte abwärts geführten, gedreht erscheinenden Stoffbausch des Umhanges dominiert. Die Oberfläche ist von Mulden und scharfen Faltenstegen

¹³⁶ Poche, Braun, 1986, S. 41f.

¹³⁷ Ludig, Günther: Michael Zürn d. J. in Mähren. Leben und Werk. In: Die Bildhauerfamilie Zürn 1585-1724. Schwaben/Bayern/Mähren/Österreich. Ausstellungskatalog. Braunau am Inn. 27. April bis 28. Oktober 1979, S. 121f. [Kurztitel: Ludig, Zürn in Mähren].

unterbrochen. Das Unterkleid, das unterhalb der Brust durch einen Gürtel gehalten wird, ist sachlich und ruhig dargestellt. Das Erscheinungsbild der Figur wird von der bewegten Draperie des Oberkleides dominiert. Der Kopf ist entgegen der Körperhaltung nach links mit Blick nach oben gedreht. Während Johannes leicht nach vorne übergeneigt erscheint und dadurch aus der Nische zu agieren scheint, ist Markus als Lauschender präsentiert.

Obwohl die zeitliche Differenz zwischen den Evangelistendarstellungen Michael Zürns d. J. und den Evangelisten und Kirchenvätern von Matthias Bernhard Braun immerhin 35 Jahre beträgt, können einige Anregungen vermutet werden.

Entweder hat Braun die überlebensgroßen, in acht Meter Höhe aufgestellten Lindenholzsulpturen selbst gesehen oder aber vermittelt durch Arbeiten Michael Bernhard Mändls, beispielsweise durch dessen Werke für den Salzburger Dom, die nachher noch zu besprechen sein werden.

Die durch Zürn dargestellte Unruhe, die sich nicht nur durch flackernde Oberflächenpartien ergibt, sondern auch durch die Behandlung der Figur als Gesamtheit, wird von Braun in seinen Arbeiten für die Nischenfiguren aufgegriffen. Entscheidend ist auch die Spannung innerhalb der Skulpturen Zürns. Diese wird von Braun noch übertroffen, indem er nicht wie Zürn die massig stark geknitterten und durchgearbeiteten Stoffpartien neben plastische Körperflächen setzt, sondern diese gleichermaßen bearbeitet. So übersteigert er die Ausdruckskraft der einzelnen Figuren fast bis zum Äußersten. Wie schon bei der Statue des hl. Judas Thaddäus ist auch hier die Draperie mit ein Träger der Gefühlswelt, der darzustellenden Aufgewühltheit.

Wie bei dem hl. Johannes Evangelist von Zürn stellt Braun sein Pendant ebenfalls, obwohl schreibend, dennoch aus der Nische agierend und den Evangelisten Markus als sich inspirieren lassende Person dar.

Zu den Skulpturen unter den Kirchenvätern und den Evangelisten sind die nachfolgend zu besprechenden dem hl. Judas Thaddäus am nächsten. Mit ihnen versucht Braun an die schon mit dem Material des Lindenholzes erreichte Expressivität auch mit dem Material des Sandsteins anzuschließen.

Die Statue des hl. Hieronymus

(Sandstein, weiß gefasst, St. Klemenskirche, Prag, Abb. 23)

Der Heilige zeigt die Intention des Künstlers, durch Form und Material den seelischen Zustand des Dargestellten auszudrücken: Hieronymus drängt förmlich aus der Nische heraus, sodass befürchtet werden muss, er werde demnächst nach vorne überkippen. Sein Umhang wird in wirbelnden Bauschen diagonal von seiner linken Schulter über den Rücken nach vorne seitlich zum Oberkörper heruntergeführt, und – bevor sein Lauf über dem rechten Oberschenkel durch einen Ausfallsschritt des Heiligen innehalten muss – an Hieronymus' rechter Hüfte mit einem Band zusammengehalten, um dann gebauscht neben dem vorgestreckten Bein zu Boden geführt zu werden. Wie an der Statue des hl. Judas Thaddäus sieht man auch hier den Gleichklang der Expressivität in der Behandlung des Gewandes, des Gesichtes und der nicht bedeckten Physiognomie. Der greisenhaft dargestellte Körper betont eindrucksvoll die fiebrige Ekstase des Büßers, die sich auch in dem abgezehrten, leidenden Gesichtsausdruck des Heiligen fortsetzt.

Die Statue des hl. Lukas

(Sandstein, weiß gefasst, St. Klemenskirche, Prag, Abb. 24)

Lukas, der außer seinem üblichen Attribut, dem Stier, noch zusätzlich eine kleine Marienstatuette mit Kind hält und dadurch auch als Patron der Bildhauerkunst dargestellt ist, gehört nach dem hl. Hieronymus und den anderen Evangelisten ebenfalls in die Reihe der Figuren, die maßgebend von der Statue des hl. Judas Thaddäus beeinflusst sind. Die S-förmige Linie des betonten Kontraposts wird durch schräg geführte Falten des wild zerfurchten Gewandes unterstrichen, die die Kompaktheit des massiven Körpers und damit die gesamte Figur zu einem unruhig flatternden Gefüge aus Licht und Schatten umformen.

5.2. Die Beichtstuhlaufsatzfiguren

König David

(Holz, färbig gefasst; St. Klemenskirche, Prag, Abb. 25)

Die um 1720 entstandene Figur des König David ist Teil einer Reihe von sechs Beichtstuhlaufsätzen. Die Beichtstuhlaufsatzfiguren sind durch das gemeinsame

ikonographische Programm und die wirkungsvolle elfenbeinfarbene und weiße Fassung miteinander verbunden. Die Figuren der Büßer – König David, der Verlorene Sohn, die hl. Maria Magdalena, der hl. Petrus und des hl. Dismas – sind bewegungsmäßig auf den sechsten Beichtstuhl, der von der Figur des Guten Hirten bekrönt ist, ausgerichtet. Die Beichtstühle sind in Halbkreisform unter der Empore aufgestellt. Poche teilt die Aufsatzfiguren in zwei Gruppen. Als die bildnerisch wertvollsten nennt er den König David und den Verlorenen Sohn, die sich auf den Beichtstühlen seitlich des Kircheneingangs bzw. diesem gegenüber befinden. Als zweite Gruppe bezeichnet Poche die vier übrigen Figuren (hl. Maria Magdalena, hl. Petrus, hl. Dismas und den Guten Hirten), die in halbkreisförmiger Anordnung im dunkleren hinteren Teil der Empore aufgestellt sind. Sie zeigen eine Reduktion im künstlerischen Ausdruck und sind nach Meinung Poches von „geringerer künstlerischer Bedeutung“.¹³⁸

David, der seine eigene Buße personifiziert, ist im Gegensatz zum Verlorenen Sohn, der in demütiger Reue im Bewusstsein persönlichen Scheiterns dargestellt ist, in fragend-anklagender Haltung präsentiert. Es wird hier jener Moment wiedergegeben, als Davids Sohn – trotz der selbst auferlegten Buße seines Vaters verstorben war. Braun intensiviert diesen Moment durch die weit ausgebreiteten Arme und die Modellierung des seitlich nach hinten geworfenen Kopfes. Die Figur kniet mit einem Bein auf einem Podest und ist mit ihrer linken hinteren Seite und dem Arm an das Attribut, die Harfe, angelehnt bzw. aufgestützt. Die Draperie gestaltet sich sachlich und umfängt den Körper. Die Falten sind schlicht nach unten geführt. Für die Bewegung und die Unruhe der gesamten Figur sorgt die ornamentale Gestaltung des Innenfutters des Mantels sowie des unter dem Kragen in Brusthöhe endenden, gelegten Umhangs. Vergleicht man die Skulptur mit der Figur auf dem Orgelprospekt in Kaisheim (nach 1682) (Abb. 26), die den König nun nicht als Büßer darstellen soll, sondern aufgrund ihrer Platzierung für die Glorifizierung der Musik steht, kann man für beide eine starke Öffnung feststellen: König David in der St. Klemenskirche in Erwartung seiner Buße und König David auf der Empore in Kaisheim ausschließlich als Patron der Musik dargestellt. Eine Zuweisung der Kaisheimer Figur an Thamasch und deren unterschiedliche Datierung zur übrigen Ausstattung der Stiftskirche in Kaisheim erfolgte auf Grund ihrer Anlehnung an die Fürstenfiguren in Stams und an die

¹³⁸ Poche, Braun, 1986, S. 42.

Josefsgruppe in Kaisheim (1682). Braun greift hier auf das Motiv auf, wandelt es aber stilistisch und inhaltlich zur Darstellung seiner Thematik um. Da Braun wahrscheinlich vor 1697 mit Andreas Thamasch in Kontakt stand bzw. seine Werke kannte, ist wohl anzunehmen, dass er auch dessen Figurenausstattung der Kirche in Kaisheim kannte, wenn nicht direkt, dann zumindest durch Skizzen oder Vorlagenbücher. Wobei wiederum eine Skizze aus dem Imster Skizzenbuch als Vergleich herangezogen werden kann:

David mit der Harfe, eine Rötelseichnung von Thomas Schwanthaler (Abb. 27). Das Blatt ist mit dem Zusatz *Davidt von Eberschwang T S* versehen, was darauf schließen läßt, dass Schwanthaler diese Zeichnung schon vor der Reparatur in Eberschwang in Oberösterreich im Jahr 1684 angefertigt hat.¹³⁹ Hier wird David mit seiner Harfe stehend wiedergegeben. Das Obergewand wirkt durch die Faltenbildung in Höhen und Tiefen stark bewegt. Die Enden des Tuches bilden einen unruhigen Wirbel der in einem bestimmten Bewegungsmoment festgehalten wird. Die Bewegung der Figur wird durch den gebrochenen Umriss forciert. Eine ausgeführte Skulptur von Thomas Schwanthaler ist nicht bekannt. Jedoch findet man zwischen der Zeichnung und der Darstellung von Thamasch in Kaisheim auffällige Gemeinsamkeiten: Thamaschs Gewandbehandlung, vor allem die leicht umgeschlagenen Säume des Obermantels, die Höhen und Tiefen der Oberflächenbehandlung sowie der Gestik.

Exkurs:

Obwohl es im Vorwort heißt, dass für das Thema der zu besprechenden Arbeit nur Einzelfiguren herangezogen werden, wenngleich diese oft Teil eines groß angelegten Programms sind, so gibt der Auftrag zur Ausstattung der St. Klemenskirche die Möglichkeit, kurz auf die Altarausschmückungen Brauns einzugehen. Der Exkurs soll Brauns Fähigkeit exemplifizieren, den Illusionismus und die Expressivität seiner Einzelfiguren auch auf eine komplette Gruppe zu übertragen, im Fall der Altäre unter Berücksichtigung der konkreten Altararchitektur. Die Vergleiche beziehen sich ausschließlich auf die Darstellung, nicht aber auf das ikonographische Programm der Arbeiten, da dieses stark differenziert.

¹³⁹ Krapf, Michael: Thomas Schwanthaler als Zeichner. In: Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus. Ausstellungskatalog. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn. 3. Mai bis 13. Oktober 1974. S. 132.

Neben den Nischenstatuen der Kirchenväter, der Evangelisten und den Beichtstuhlaufsatzfiguren beinhaltete der Auftrag für die St. Klemenskirche auch die gesamte skulpturale Gestaltung der Altäre. Von Braun und seiner Werkstatt wurden die Altäre der Hll. Franz Xaver, Heraklios, Leonhard und Josef sowie der Altar der Maria Reinigung ausgeschmückt. Braun schließt hier an eine von Matthäus Wenzel Jäckel in der Kreuzherrenkirche St. Jakob in Prag um 1700/1701 verwirklichte Darstellungsmöglichkeit an (Abb. 28). Jäckel inszenierte erstmalig für Prag eine sich von der Strenge der Altararchitektur abhebende Handlung. Dem Altaufsatz blendet er die Figuren von Gottvater mit der Taube des Hl. Geistes im Zentrum der Gloriole vor. Seitlich von der Figur Gottvaters, der mittig auf dem Segmentbogen sitzend dargestellt ist, sind in Kreisform vor und hinter der Gloriole Engel und Putten auf und neben Wolkenbauschen angeordnet. Dem Betrachter wird hier mit Hilfe illusionistischer Mittel eine transzendental entrückte, himmlische Szenerie vor Augen geführt. Wesentlich ist, dass der Wirklichkeitsanspruch gesteigert und im Sinne des *theatrum sacrum* verstanden ist.

In Anlehnung an Jäckel überwindet nun auch Braun die Tektonik der Kulisse und läßt die Grenzen zwischen Architektur und Skulptur verschwimmen. Der Altar wird zur Bühne seiner Dekoration. Solche Szenerien wie die vor dem Altaufsatz des Hl. Franz Xaver-Altars (Abb. 29) in der St. Klemenskirche sind jedoch nur der Anfang von einer Entwicklung, die in späteren Altararbeiten wie in Altbunzlau/Stará Boleslav (Abb. 30) mündet. Hierzu aber noch später.

Für die Masse der Figuren wird die gesamte Breite des Altars oberhalb des Gesimses beansprucht. Große Engelsfiguren mischen sich ungeordnet unter die wild gestikulierenden Putten. Der dargestellten Handlung fehlt die Symmetrie. Weder befindet sich der Gekreuzigte mittig noch der ihn anbetende hl. Karl Borromäus. Die Adorationsdarstellung bekommt durch das von rechts schräg zur Mitte geführte Astkreuz noch größere Dynamik. Die Akteure der rechten Seite orientieren sich am oberen Geschehen, während der linke Teil nach unten gerichtet ist. Dort befindet sich das besiegte Skelett des Todes. Ein auf dessen Brustkorb stehender Putto fesselt seine Hände. Um seinen rechten Armknochen wickelt sich die leblose Schlange. Ganz anders ist der Tod bei Balthasar Permosers Triumph des Kreuzes von 1685 zu sehen (heute im

Kunstgewerbemuseum in Leipzig, Elfenbein, Holz, Kupfer und Bronze; Abb. 31), mit welchem die Darstellung des Todes auf dem Franz Xaver Altar häufig verglichen wird: Der Tod bei Permoser ist weit von dem naturalistischen Knochengespenst¹⁴⁰ entfernt. Der Künstler erschuf hierfür eine Art Lemurengespenst¹⁴⁰ mit deutlich sichtbaren verdorrten Sehnen im Verwesungszustand. Braun stellt die Schlange und den Tod „leblos“ und besiegt dar, um auf die Funktion des hl. Karl Borromäus als Pestheiliger hinzuweisen. Am Hochaltar in der Marienkirche von Altbunzlau/Stará Boleslav ab 1717 intensiviert Braun das Schauspiel: Er belebt hier die Säulenarchitektur, indem er die auf Podesten, Gesimsen und Voluten platzierten Skulpturen, illusionistisch verbunden durch Schrägen und Diagonalen, miteinander kommunizieren läßt. In der Mittelzone zwischen den zurückversetzten gedrehten Säulen sind die Apostel rund um das leere Grab Mariens gruppiert. Mittig oberhalb des Altarbogens wird Maria von einem Engel und mehreren Putten emporgehoben. Der Schwebeszustand wird durch Wolkenbauschen verstärkt. Die Platzierung der Gruppe oberhalb des Bogenfensters und vor dem trennenden Gesims betonen deren Übergang vom Irdischen zum Himmlischen. Oberhalb des Gesimses, auf der dritten Altarebene, befindet sich die Heilige Dreifaltigkeit. Die Szenerie ist durch das Übereinanderschichten und Überschneiden der Figuren stark bewegt. Die Faltengebung der Gewänder und Stoffteile der einzelnen Skulpturen ist kleinteilig in der Manier Brauns gestaltet. Ebenso sind die freien Körperpartien ganz in der Art Brauns plastisch durchmodelliert. Mit der Darstellung der böhmischen Landespatrone Cosmas und Damian, die links und rechts oberhalb der Dreifaltigkeitsszene auf Podesten aufgestellt sind, greift Braun auf einen schon von ihm bekannten Darstellungstyp zurück, wie er im hl. Ivo ausformuliert wurde. In der gesamten Szenerie wiederholt Braun schon bekannte Gesichtstypen und Körperhaltungen. Was von Jäckel mit der Hochaltarausstattung der Kreuzherrenkirche in Prag im böhmischen Raum begonnen wurde, steigerte Braun in den Altaraufsätzen in der St. Klemenskirche und in der Marienkirche in Altbunzlau/Stará Boleslav zu einer noch freieren Auffassung der skulpturalen Komposition innerhalb eines architektonischen Gefüges. Im süddeutschen Raum gipfelt diese Entwicklung in den Werken der Brüder Asam, unter anderem in der Kirche in Rohr um 1722.

¹⁴⁰ Asche, Balthasar Permoser, S. 35.

6. Die Bedeutung des Grafen Franz Anton von Sporck für den Weg von Matthias Bernhard Braun nach Böhmen

Wie schon angeführt, gibt es seit den 1930er Jahren wissenschaftliche Diskussionen darüber, wann Matthias Bernhard Braun in Böhmen eintraf. Stech stellt Pelzels¹⁴¹ Nachricht in Frage, wonach Braun auf seiner Rückreise aus Italien 1704 (siehe dazu Kapitel III, 2) mit seinem späteren Mäzen Franz Anton Graf Sporck zusammengetroffen war und auf dessen Einladung hin nach Böhmen reiste, indem er anführt, dass Braun erst ab 1715 für den Grafen in Kukus/Kuks und Lissa/Lysá tätig war.¹⁴² Poche seinerseits begann neue Verbindungen des Bildhauers zu Böhmen zu suchen. Als Ausgangspunkt galt ihm einerseits die Beziehung des Zisterzienserklosters in Stams zum Kloster in Plass/Plasy, andererseits eine neue Beurteilung des Verhältnisses zwischen Braun und Sporck, der zufolge ein Zusammentreffen beider in Bozen 1704 möglich erscheint. Der Verbindung Sporcks zum Plasser Kloster, respektive zu Pater Mauritius Vogt, wiederum lässt Poche größere Bedeutung als bisher zukommen. Vogt, dessen 1712 erschienene Topographie „Das jetzt lebende Königreich Böhmen“¹⁴³ eine indirekte Lobrede auf die Besitzungen Sporcks in Lissa/Lysá darstellt und die Bedeutung des Zisterzienserordens hervorhebt, zeigt in beigefügten Stichen auszugsweise die bis dato vorhandenen bildhauerischen Ausschmückungen des Sporckschen Gutes.

Kořán¹⁴⁴ schließt sich den Auslegungen Poches an, indem er ebenfalls davon ausgeht, dass beide Interpretationsmöglichkeiten miteinander verbunden werden können, nämlich dass sowohl Sporcks Einladung als auch die Verbindung der Klöster Stams und Plass/Plasy für Braun ausschlaggebend waren. Entscheidend ist neben der bewiesenen Autorschaft Brauns für die Engel in Čelákovice, die sicherlich 1712 schon Teil der Klause waren, auch die topographische Nähe des Sporckschen Besitzes zum Kloster in Plass/Plasy. Auch ein Kruzifix in der Krypta der Spitalskirche von Kukus/Kuks und dessen Zuschreibung an Braun, lassen einen Arbeitsbeginn des Bildhauers für Sporck schon um 1712 vermuten.

¹⁴¹ Pelzel, Abbildungen, S. 124.

¹⁴² Stech, Barockskulptur, S. 78.

¹⁴³ Vogt, Moritz [Mauritius]: Das jetzt-lebende Königreich Böhmen in einer historisch- und geographischen Beschreibung vorgestellt, wie solches sowohl an Städten, Clöstern, Schlössern, Herrschafften und heilsamen Gesund-Brunnen etc. anjetzo zu sehen ist. Frankfurt-Leipzig 1712.

¹⁴⁴ Kořán, Braunovy české počátky, S. 60.

6.1. Das Kruzifix in der Krypta Kukus/Kuks

(Holz, weiß gefasst; Krypta der Spitalskirche zur hl. Dreifaltigkeit in Kukus/Kuks, Abb. 32)

Die Entstehung dieser Schnitzarbeit nimmt Neumann noch um das Jahr 1726 an, in dem die Frau von Franz Anton Graf von Sporck, Franziska Apollonia Sweerts, starb. Neumann sieht in der Ausführung eine abgeschwächte Dramatik, sowie eine Tendenz zu einer freien Monumentalität und zu klarem Maß und führt dies als Beweis für einen inneren Wandel der künstlerischen Orientierung Brauns an, der sich in den Werken ab Mitte der zwanziger Jahre bemerkbar macht.¹⁴⁵ Von Poche wird eine Datierung um 1726 auch in Zusammenhang mit einem im selben Jahr veröffentlichten Kupferstich von Rentz gesehen, auf dem das Interieur der Krypta gezeigt wird.¹⁴⁶ Kořan publizierte 1997 einen Beleg dafür, dass das Kruzifix von Plass/Plasy schon 1712 entstanden sein müsse: Im Jahr 1713 schickte der Dekan von Dubenetz/Dubenec, V.A. Schmidt, eine ausführliche Beschreibung der sich im Bau befindlichen Klosteranlage in Kukus/Kuks, die durch eine informative Skizze ergänzt war, an den Bischof von Königgrätz. Die Krypta war schon damals mit der Altarmensa ausgestattet, die mit einem Auferstehungsrelief geschmückt war, über der ein großes Kreuz hing: „In huius [Cryptae] medio est ara seu mensa altaris ex lapide statuario opere elaborata, antependii loco resurgentis Salvatoris historiam continens. In ara nihil alias prominet, nisi grandis imago in Cruce Salvatoris nostri pendentis; ad aram hanc pendet [sic!] quidam lampas [sic!], at absque lumine nunc est.“¹⁴⁷

Das Kreuz befindet sich in der Mitte der Krypta. Der Gekreuzigte ist eine für Braun typische anatomische Studie des männlichen Körpers, der ganz im Stil des übersteigerten Ausdrucks dargestellt ist.¹⁴⁸ Trotz realistischer Elemente wie der angespannten Muskeln, Sehnen und der angeschwollenen Adern wird das nötige Maß an Idealisierung beibehalten. Braun schließt mit dem Gekreuzigten in der Krypta von Kukus/Kuks an einen Typus an, den er schon in der Kalvarienberggruppe das erste Mal darstellte und auch in seinen späteren

¹⁴⁵ Neumann, Barock, S. 183.

¹⁴⁶ Poche, Braun, 1986, S. 152.

¹⁴⁷ Kořan, Braunovy české počátky, S. 71, Anm. 16.

¹⁴⁸ Poche, Braun, 1986, S. 152.

Darstellungen beibehielt (z. B. Kruzifix vom Hauptaltar in der Schlosskapelle in Jemníště um 1720, Kruzifix des ehemaligen Sommerrefektoriums in Plass/Plasy). Trotz der unterschiedlichen Größe gleichen sich beide Christusfiguren in der Intensität der Darstellung, vor allem durch die extrem stark herausgearbeitete Anatomie. Die akzentuierte Herausarbeitung der Muskelpartien und Sehnen und die daraus resultierende Spannung beherrschen die Körper. Während der Gekreuzigte aus der Kalvarienberggruppe stärker gedreht dargestellt ist, da er mit der darunter angeordneten Marienfigur korrespondiert und so die begonnene S-förmige Linie fortsetzt, hängt jener von Plass/Plasy in abgeschwächter Drehung stärker in den Armen. An seiner linken Hand kann die Fingerstellung als Andeutung eines Segensgestus interpretiert werden. Das Lententuch wird durch eine Kordel gehalten, um die sich das kleinteilig gearbeitete Faltentuch wickelt, und wird im Schrittbereich etwas herabgeführt. Die rechte Hüfte bleibt unbedeckt. Die Köpfe beider sind stark zurückgeworfen, die Augen halb geöffnet und die Münder leicht geöffnet, was den Moment des Hinwegscheidens unterstreicht. Kořáns abweichende Datierung des Kruzifixes in das Jahr 1712 hatte zur Folge, dass weitere Kreuzigungsdarstellungen aus dem künstlerischen Umfeld Brauns, die seinen Mitarbeitern zugeschrieben wurden, nunmehr auf eine eigenhändige Ausführung durch Braun überprüft werden mussten. Ein Ergebnis dieser Untersuchungen ist die Vordatierung des Kreuzes in der Schlosskapelle in Jemníště um 1720 (Abb. 33). Die Kreuzigungsdarstellung galt bisher als ein Werk Georg Patzaks (1663-1742), eines Mitarbeiters von Braun, und wurde um 1730 datiert. Bedingt durch Vergleiche der Bearbeitung des Gesichts und des betont herausgearbeiteten Brustkorbs, des stark in den Armen hängenden Körpers und der übersteigerten plastischen Herausbildung der konzentriert angespannten Muskeln erfolgte eine Einreihung des Werkes in die Gruppe der Arbeiten Brauns aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Dass sich Braun an den von Thamasch geprägten Kreuzigungstypus anlehnte und diesen in die Entwicklung seiner formalen Besonderheiten zur Darstellung des Gekreuzigten miteinbezog, zeigt ein Vergleich des Gekreuzigten der Kalvarienberggruppe in Plass (Abb. 5) mit den Kreuzigungsdarstellungen in Stams (Abb. 34) und Seefeld (Abb. 35). Das noch latente Vorhandensein reminiszierender gotischer Formen ermöglichte Thamasch den schon festgelegten Kreuzigungstypus durch eine realitätsnahe

Steigerung der plastischen Darstellung zu verändern und – vorbereitend für Braun – die göttlich-verklärte Variante darzustellen. Diese Veränderung und Entwicklung kann von der Darstellung im Rietzer Kalvarienberg (1661) an, über das Chorbogenkruzifix in Kaisheim (1673) bis hin zu dem Gekreuzigten, der Teil der Kalvarienberggruppe in Stams ist, verfolgt werden. Eine übersteigerte Verschärfung der Realität zeigen die Wundmalkruzifixe in der Wallfahrtskirche in Kaltenbrunn im Kaunertal und in der Pfarrkirche in Wennis. Vergleicht man das Stamser Kruzifix (um 1681) mit den Pestkreuzen in Kaltenbrunn (1697) und Wennis (um 1690) und dem Friedhofskreuz in Seefeld (um 1696), dann erkennt man die den Kreuzigungstypus von Thamasch prägenden Formen: Allen gemeinsam ist der elegante Schwung, der den Körper durchzieht. Der Oberkörper ist anatomisch sorgfältig durchgestaltet. Durch den Einnageltypus (Kaltenbrunn, Wennis und Seefeld) wird die Figur in eine zu Ende geführte Schraubenbewegung gebracht. Die Torsion wird verstärkt und die Ausdruckskraft dadurch erhöht.¹⁴⁹ Die linke Seite des Oberkörpers ist nach oben vorgewölbt, wodurch sich das rechte Bein, obwohl es hinter dem linken zurückgesetzt ist, nach vorne schiebt. Der Brustkorb erscheint gewaltsam nach vorne geworfen und wie die Lenden betont abgesetzt. Die Muskeln und die Adern der Arme und Beine sind plastisch betont, die Adern oft durchscheinend durch ihre bläuliche Fassung. An den Füßen ist die große Zehe abgespreizt, die übrigen Zehen sind, nach unten geknickt, eng aneinandergereiht. Betont werden die viereckigen Nägel wie bei allen anderen Figuren von Thamasch durch eine doppelte Kerbe im Fleisch. Der leicht zur Seite geneigte Kopf wird von einer hohen, dicht geflochtenen Dornenkrone bekrönt, deren Dornen sich in die Stirn des Gekreuzigten bohren. Weich gebündelt herausgebildete Locken umrahmen das Gesicht und den Hals. Charakteristisch für Thamasch ist die kurze Haarsträhne vor dem linken Ohr.¹⁵⁰ Das Gesicht mit einer langen Nase und einem schmalen Nasenrücken, den stilisierten hochgewölbten Augenlidern, den kräftigen Jochbögen und dem leicht geöffneten Mund mit herabhängenden Mundwinkeln ist scharf geschnitten. Das weich modellierte Lententuch wird von einem doppelt geführten Strick festgehalten und endet an beiden Seiten (außer in Wennis) in breiten nach unten geöffneten Zipfeln, die sich in Faltenwirbeln überschlagen. Eine Übernahme von Ansätzen des von Thamasch geprägten Kreuzigungstypus kann man in den Werken Matthias Bernhard Brauns

¹⁴⁹ Gauss, Thamasch, S. 22.

in der Gestaltung des Kruzifixes der Luitgardgruppe erkennen, vor allem aber an dem für die Krypta in Kuks gestalteten Gekreuzigten.

Die Christusfigur der Kalvarienberggruppe von Plass steht in der Gestaltung der Beine jener in Seefeld am nächsten. Die bei Braun durch eine enorme Anspannung des Körpers bedingte, betont rechtslastige Kniestellung, welche die schraubenförmige Aufwärtsbewegung des Gekreuzigten stark akzentuiert, wird in den Kruzifixen von Seefeld und auch schon in Stams vorweggenommen. Während in Seefeld und Plass der Lendenschurz Christi noch getrennt zum Körper gestaltet ist, erscheint er bei Braun als Teil, der gleich der übrigen Körperoberfläche bearbeitet wurde.

Erst vor einigen Jahren konnte in der Kirche von Schlaggenwald/Horní Slavkov das Kruzifix gefunden werden, das sich ursprünglich im Sommerrefektorium des Klosters von Plass/Plasy (Abb. 36) befunden hatte und nach der Auflösung des Klosters 1784 nach Schlaggenwald/Horní Slavkov verbracht wurde.¹⁵¹ Im Vergleich zum Kruzifix von Kukus/Kuks fallen einige Unterschiede auf: Der Körper ist voluminöser und wirkt bereits transzendental entrückt, was durch die Größe des Gekreuzigten von rund drei Metern in der Direktbetrachtung verstärkt wird. Die einzelnen Körperpartien sind zwar ähnlich naturalistisch, jedoch nicht so expressiv herausgearbeitet. Das Lendentuch legt sich bauschig in Wolkenform um die linke Hüfte. Ein Teil wird zwischen den Beinen nach hinten geführt und endet bewegt in Kniehöhe. Das Kruzifix wird um 1720 datiert.

Die Vordatierung des Kruzifixes in der Schlosskapelle von Jemníště (Abb. 33) von um 1730 auf um 1720 und die Zuschreibung an Matthias Bernhard Braun wurde durch einen Vergleich mit dem aufgefundenen Gekreuzigten von Plass/Passy bedingt.¹⁵² Abgesehen von der ausgeprägten S-Form des Körpers gleicht er in der Modellierung des Brustkorbes, dem schmerzlichen Gesichtsausdruck, dem halbgeöffneten Mund und der halboffenen Augen dem von Plass/Plasy. Die Draperie des Tuches ist ebenso großteilig und weich modelliert, sodass es auch mit der Kreuzigungsdarstellung auf dem Altar des hl. Franz Xavers in der St. Klemenskirche (Abb. 29) verglichen werden kann.

¹⁵⁰ Gauss, Thamasch, S. 56.

¹⁵¹ Jäger, Monographie, S. 196

¹⁵² Pavlíček, K dílu Matyáše Bernarda Brauna, S. 197.

6.2. Die Engel der Wenzelsklause

(Sandstein, vor 1712, vor der Kapelle des hl. Wenzels, Lissa an der Elbe/Lysá nab Labem bei Čelákovice, Abb. 37 und 38)

In etwa zeitgleich mit Arbeiten für die Herrschaft Kukus/Kuks, etwa um 1712, arbeitete Matthias Bernhard Braun für Franz Anton Graf von Sporck auf dessen Gut in Lissa/Lysá an der Elbe. Schon 1696 begann Sporck, das Schloss umbauen zu lassen. Im selben Jahr gründete er im westlichen Teil seiner Herrschaft, Richtung Čelákovice, mitten im Wald die Eremitage des hl. Wenzel. Weiters ließ er in Lissa/Lysá die Eremitage des hl. Franziskus und die Eremitage des hl. Hieronymus bei Hieronimberg/Čihadla errichten. Die Einsiedelei bei Čelákovice bestand aus einer Wohnstätte, einem Lustschlösschen, einem Gärtnerhaus, einer Windmühle, Obst- und Gemüsegärten, einer Kapelle, die schon 1696 geweiht wurde, und 14 Heiligenstatuen; jene in Hieronimberg/Čihadla aus einem Lustschlösschen, dem „Maison de Bon Repos“, Wohnstätten für Geistliche und Einsiedler, Gemüse- und Ziergärten und der Kapelle des hl. Hieronymus, die 1718 geweiht wurde. Bis heute blieben von den Bauwerken nur die Kapelle des hl. Wenzel und die Hieronymuskapelle erhalten.

Sporck versinnbildlichte mit den Klausen seine Vorliebe für die Anfänge des Christentums, besonders setzte er sich mit dem Leben der Anachoreten auseinander und versuchte seine Vorstellungen davon in einem architektonischen und plastischen Programm darzustellen.¹⁵³ Von den 14 Statuen, die für die Eremitage des hl. Wenzels vorgesehen waren, stellt das Engelspaar des seligen und des sündigen Todes an den Flanken der Kapelle einen wichtigen Ausgangspunkt in der Genese der Engelsfiguren Brauns dar. Das Engelspaar ist in Vogts Beschreibung von Böhmen aus dem Jahr 1712 schon abgebildet und muss demzufolge schon davor entstanden sein.

Die Statuen wurden anfänglich nicht als Arbeiten Brauns erkannt. Man ging von der Autorschaft eines unbekanntes italienischen Bildhauers aus.¹⁵⁴ Anhand von Vergleichen mit später entstandenen Engelsfiguren Brauns können sie ihm aber eindeutig zugeschrieben werden. Damit gelten sie als die ersten, bekannten Arbeiten Matthias Bernhard Brauns für Franz Anton Graf von Sporck.

¹⁵³ Jäger, Monographie, S. 128.

¹⁵⁴ Jäger, Monographie, S. 130.

Der Engel des sündigen Todes erscheint in starker Drehung. Der Kopf wird in starker Neigung zur rechten Schulter des Engels dargestellt. Der rechte Arm ist fast rechtwinkelig zum Oberkörper nach links weggestreckt, um den, auf der Hüfte und dem angewinkelten Spielbein abgestützten Totenkopf zu präsentieren. Das Spielbein ist bis weit über das Knie nackt. Das Standbein ist gänzlich mit Stoff bedeckt. Die Gewandung setzt oberhalb des Nabels an – der Oberkörper darüber bleibt unbekleidet. Im Bereich der Hüften lappt das Tuch bauschig über. Vom oberen Bereich des Spielbeins aus entwickeln sich die Falten tief mit schmalen Graten diagonal verlaufend in Richtung Standfläche des Standbeins. Das feingeschnittene jugendlich wirkende Gesicht ist von Locken umrahmt, die oberhalb des linken Ohres in Gegenrichtung der Kopfbewegung wegstehen. Der Engel des seligen Todes wird in spiegelverkehrter Drehung zu seinem Pendant dargestellt. Sein Kopf ist leicht in Richtung seiner linken Schulter gedreht, über die er mit einem leichten Lächeln hinwegsieht. Er präsentiert den Totenkopf vor seinem Oberkörper. Ebenso wie beim Engel des sündigen Todes wird hier das Gesicht von buschig wegflackernden Locken umrahmt.

Stellt man den Engeln von Čelákovice die Statuen des Lebens- und des Todesengels (Abb. 39 und 40) auf der Terrasse vor dem Spital in Kukus/Kuks, mit welchen die Reihe der Tugenden und Laster eingeleitet wird, gegenüber, sieht man, dass es sich auch hier um denselben Bildhauer wie bei den Engeln der Wenzelsklause handeln muss. In der Topographie Vogts von 1712 ist dieses Engelspaar noch nicht erwähnt, auch nicht in dem Schreiben des Dechants von Dubenetz/Dubenec an den Bischof von Königsgrätz/Hradec Králové von 1713. In der von Ferdinand Roxas verfassten Biographie von Franz Anton Graf von Sporck aus dem Jahr 1715 sind sie bereits abgebildet.¹⁵⁵ Sie sind also in dem Zeitraum zwischen 1712 und 1715 bzw. 1717 entstanden.

Ebenso wie bei dem anfangs besprochenen Engelspaar wurden sie ursprünglich nicht Braun selbst zugeschrieben, sondern wenn überhaupt, dann nur mit seiner Werkstatt in Verbindung gebracht und im stilistischen Vergleich mit der Reihe der Seligpreisungen in Kukus/Kuks (um 1715) einer „geschickteren“ Hand aus dem Umfeld Brauns zugeordnet. Vom Standmotiv her, kann nur der Engel des Lebens mit den Engeln vor der Kapelle des hl. Wenzels verglichen werden.

Der Engel des Todes beugt sich, leicht abgestützt mit seiner rechten Hand oberhalb seines rechten Knies, nach vorne. Sein Gesicht ist durch seine linke Hand halb verdeckt. Die Haare fallen an beiden Seiten des Gesichtes füllig, in Locken gelegt, jedoch ohne Bewegung, bis über die Schultern. Der nackte Oberkörper ist muskulös durchgestaltet. Die Körperspannung fehlt – was dem dargestellten Moment entspricht. Das Gewand setzt unterhalb der Hüfte an. Das Tuch fällt in tiefen Schüsseln mit schmalen Graten bis oberhalb des Standbeins. Oberhalb des auf dem Totenkopf mit Dornenkrone abgestützten und abgewinkelten linken Arm ist es in schmälere Wulsten gerafft, bevor es seitlich nach hinten flackernd Richtung Standbein spiralförmig zu Boden geführt wird. Das Knie und die Hälfte des Unterschenkels des abgewinkelten Beines sind von einer transparent gearbeiteten Stoffbahn umhüllt.

Die Flügel liegen fast am Körper an. Das Gewicht der gesamten Figur scheint abwärts gerichtet zu sein, sodass das Pathos in all seiner Schwere zu spüren ist. Der Engel des Lebens (Abb. 39) hingegen präsentiert sich in offener Haltung. Die Figur ist im Ausfallschritt dargestellt. Der Kopf ist wie bei den Engeln der Wenzelsklause seitlich über die Schulter nach hinten gedreht. Der Oberkörper ist halb nackt. Das Gewand schlingt sich diagonal von kurz unter dem Knie seines linken Beines in Richtung seiner rechten Schulter. Von der rechten Hüfte aus, unterhalb der nach oben geführten Falten, verläuft der Umhang parallel vom rechten Bein ausgehend mehrteilig mit tiefen schmalgratigen Falten zum Oberschenkel des linken Beines, von dem der Muskelstrang unterhalb der Hüfte durchscheint. Ober- und Untersaum werden an der rechten Hand mit der über die Schulter geführten, von dieser wellig herabfallenden Stoffbahn, zusammengeführt. Der linke Flügel ist in Richtung des den Totenkopf haltenden Armes gesenkt, der rechte Flügel passt sich der Drehung des Engelkörpers an und ist rechtwinkelig zum Körper mit seiner Spitze hinter dem Flügelgelenk des linken dargestellt, so als ob er durch von hinten kommenden Wind bewegt würde, was eigentlich der spiralförmigen Bewegung der in die Gegenrichtung wegflatternden Gewandung widerspricht.

An drei von den vier besprochenen Engeln erkennt man eindeutig für Braun typische Gesichtszüge: die breite – von fülligen Lockenbauschen umrahmte –

¹⁵⁵ Jäger, Monographie, S. 91. Hier wird auch das Erscheinungsdatum der Biographie auf 1717 korrigiert.

Gesichtsform, weit auseinander stehende Augen, das herausmodellerte Kinn und das laszive Lächeln.

Der von Kořán angestellte Vergleich¹⁵⁶, der zeigen soll, dass das Gesicht des Engels des seligen Todes vor der Kapelle des hl. Wenzel das gleiche wie bei der Allegorie der Gerechtigkeit (Abb. 18) aus der Statuengruppe des hl. Ivo auf der Karlsbrücke ist, scheint für die unteren Gesichtspartien gerechtfertigt, ist jedoch angesichts der Augenbinde an der Allegorie der Gerechtigkeit nur teilweise nachzuvollziehen.

Den besprochenen Engeln folgen – zwar nicht chronologisch, dafür aber im Arbeitsbereich des Grafen von Sporck – jene der Eremitage in Hieronimberg auf dem Gut Lissa/Lysá (um 1718; Abb. 41 und 42).

Hier wird die Geschlechtslosigkeit, die den Engeln bei Čelákovice und in Kukus/Kuks noch anhaftet, aufgehoben. Gleich den Engeln in den Altaraufsätzen der St. Klemenskirche in Prag, am Hochaltar der Marienkirche in Altbunzlau/Stará Boleslav um 1717 (Abb. 43) und auch in Zittolib/Citoliby um 1718 (Abb. 44) sind die Engelsfiguren nun einheitlich männlich determiniert. Die Physiognomie der Braunschens Gesichter setzt sich aber auch hier fort: ein schmalgratiger betont langer Nasensteg, leicht geblähte Flügel, schräg nach oben geschlitzte, auseinanderstehende Augen und ein leicht geöffneter Mund.

Poche geht davon aus, dass Braun hier nur „Modellgeber“ war und die Ausführung einem seiner Mitarbeiter überließ, der auch an den Altären der St. Klemenskirche in Prag arbeitete.¹⁵⁷

Die Engel der Hieronymusklause, wovon einer sich jetzt im Bestand der Nationalgalerie Prag (Konvent St. Georg) befindet, der andere auf seinem ursprünglichen Aufstellungsplatz verblieb, unterscheiden sich nicht nur in ihrer Geschlechterdefinition von den Engelspaaren in Čelákovice und in Kukus/Kuks, sondern auch in ihrer Darstellung.

An ihnen sieht man wiederum die Steigerung des Ausdrucks durch die massive Zerklüftung des Materials, die sich durch das Werk Brauns zieht: Braun setzt alles daran, bis ans Äußerste zu gehen, das heißt: wie intensiv kann man das Material bearbeiten, ohne das Volumen, die Kraft und die des Dargestellten zu beeinträchtigen.

¹⁵⁶ Kořán, Braunovy české počátky, S. 65.

¹⁵⁷ Jäger, Monographie, S. 131.

Der Engel, ehemals vor der linken Flanke der Hieronymuskapelle aufgestellt, ist in starker spiralförmiger Drehung dargestellt. Sein fast gänzlich verdecktes Spielbein setzt zaghaft, nur mit dem Fußballen auf. Die Muskulatur des Standbeines ist angespannt, sodass sich das durchgestreckte Knie gut abzeichnet. Der Oberkörper ist, wie auch die Armpartien, sehr muskulös durchgestaltet. Das Gewand ist bauschig über den linken Arm der Figur geschwungen und wird von hier aus, vorne und hinten diagonal – das Spielbein bedeckend – abwärts geführt. Unterhalb des Nabels wird das Gewand, für den Betrachter nicht sichtbar, gehalten. Von der linken Hüfte des Engels ausgehend, wird das Tuch zur rechten Hüfte, diagonal abwärts, das Spielbein verdeckend, in großen bewegten unterhöhlten Faltenbauschen, die in sich von kleinteiligen Falten zerlegt werden, nach unten geführt. Das andere Ende schlingt sich in gewellter Bahn über die Rückseite der Figur und verliert sich in der bauschigen Gewandmaße. Trotz der kraftvoll, muskulösen Durchgestaltung der unbedeckten Körperpartien, erscheint der Engel durch die Entmaterialisierung des Sandsteins auch im Bereich der Gewandpartien schwerelos.

Der zweite Engel präsentiert sich in geschraubter Kontrapoststellung in Vorderansicht. Das Standbein ist leicht abgewinkelt. Die Muskelstränge des Unterschenkels sind angespannt, der Fuß setzt mit angespannten Zehen auf einer oberhalb der Plinthe angehäuften Steinmaße auf. Das Spielbein dahinter ist gänzlich durch das Gewand verdeckt. Im Unterschied zu seinem Pendant wird das Gewand von einem über die rechte Schulter der Figur gelegten Stoffband gehalten, wobei es durch die starke Bewegung nach hinten verrutscht erscheint, und den muskulösen Oberkörper frei gibt, während der Rücken teilweise bedeckt ist. Der rechte Arm ist von einer Stoffbahn des Gewandes umhüllt. Diese verläuft im rechten Winkel um den Körper herum. Oberhalb des Knies des Standbeines ist das Gewand baldachinartig geschlitzt und fällt zu beiden Seiten, von unten durch einen Windstoß bewegt, hinter der Figur zu Boden. Die Draperie wird wiederum von einer Vielzahl von tief eingekerbten, Falten mit schmalen Graten bestimmt. Durch das Wechselspiel von Licht und Schatten erscheint die Figur zusätzlich bewegt. Zudem erhält sie dadurch eine gewisse Luftigkeit, die den Engel im Zustand des Gerade-Angekommen-Seins erscheinen lässt.

Der Kopf ist zur rechten Schulter gedreht und von den für Braun typisch geformten, stark bewegt gearbeiteten Locken umrahmt. Seine linke Hand ist nach

oben abgewinkelt dargestellt, sodass diese scheinbar die Spitze des Flügels umgreifen kann.

Die Übereinstimmungen der Engel der Wenzelsklausen bei Čelákovice und des Engelspaars in Kukus/Kuks mit jenem freistehenden Engelsprototyp, wie er durch Vorlagen Giovanni Lorenzo Bernini unter anderem von Ercole Ferrata (1610-1686) und Antonio Raggi (1624-1686) auf der Engelsbrücke in Rom geschaffen wurde, geht so weit, dass sich neben Stech und Poche auch Kořán in rezenten Untersuchungen dazu hat hinreißen lassen, davon auszugehen, dass Braun nach eigenen Skizzen der römischen Vorlage arbeitete (Abb. 45 und 46).¹⁵⁸

Die Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen der Engel sind zwar evident. Allerdings muß deshalb nicht zwingend davon ausgegangen werden, dass Braun die Arbeiten Berninis, seiner Mitarbeiter und Zeitgenossen vor Ort zu studiert haben muß, um später Anleihen in eigenen Werken umzusetzen. Die Arbeiten Berninis und seiner Mitarbeiter waren durch Druckgraphik und einer Vielzahl von Schülern und Nachahmern weit verbreitet, sodass es durchaus denkbar ist, dass sich Braun auch in diesem Fall *nur* indirekt mit Berninis Werk beschäftigte.

Michael Zürn d. J. (1654-1698) kann als einer dieser Mittler fungiert haben, obwohl auch er nicht in Rom gewesen zu sein scheint. Für das oberösterreichische Benediktinerstift in Kremsmünster schuf er 16 Engelsfiguren. Der Auftrag für die ersten vier Engelspaare erging 1682, der für die restlichen vier Paare im Jahr 1685. Die erste Gruppe besteht aus vier stehenden und vier knienden Engelspaaren. Sie wurden für den Ölbergaltar im rechten Seitenschiff der Stiftskirche, für den gegenüber liegenden Corpus Christi Altar, den Candida Altar und den Agapitusaltar, dem nördlichen und südlichen Choraltar gefertigt. Die zweite Gruppe von vier stehenden Engelspaaren wurde für den Johann- und Paulaltar, für den Peter und Paulusaltar, für den Annaaltar und den Josefaltar errichtet.¹⁵⁹ Die Gestaltung der insgesamt sechzehn Engel differenziert untereinander. Während die zwei knienden Paare am Candida- und am Agapitusaltar einheitlich gearbeitet wurden, zeigen sich bei den vier stehenden Engeln des ersten Auftrages schon deutliche Unterschiede in Draperie, Aufbau und Ausdruck: Die Falten des Gewandes der annähernd spiegelverkehrt

¹⁵⁸ Kořán, Braunovy české počátky, S. 63.

¹⁵⁹ Ludig, Günther: Studien zu einer Monographie über den Bildhauer Michael Zürn d. J., Frankfurt a. Main (Phil. Diss.), 1969, S. 104ff. [Kurztitel: Ludig, Zürn].

dargestellten Engel des Ölbergaltars umspielen wellenartig den Körper und ordnen sich diesem unter.

Die Engel des Abendmahlaltars (Abb. 47) sind in starker Drehung dargestellt. Der Kopf erscheint ruckartig auf die Gegenseite herumgerissen. Sie erscheinen in ihrem Aufbau als auch in der Drapierung ekstatischer und um einiges bewegter als jene vom Ölbergaltar.

Alle Engelspaare sind seitlich an den Altären ohne architektonischen Aufbau auf Marmorpodesten aufgestellt. Die überdimensionalen Altarblätter, scheinbar von den Engeln gehalten, setzen in Höhe der Plinthe an. In Oberösterreich und im süddeutschen Raum ist diese Altarform in den frühen 1680iger Jahren ungewöhnlich. Als Vorbild dafür sind die sind die Altäre der Kirchen Santa Maria del Popolo um 1660 und San Andrea in Quirinale um 1661 von Giovanni Lorenzo Bernini anzusehen. Eine Reise Michael Zürns selbst nach Rom kann – wie bereits erwähnt – ausgeschlossen und somit der direkte Weg des Kennenlernens nicht aufgezeigt werden.

An den Engeln der Mariensäule vor dem Zisterzienserkloster in Velehrad in Mähren um 1676 nimmt Zürn schon einige Gestaltungsmodi vorweg, die er wenige Jahre später in den Aufträgen für Kremsmünster erneut aufgreift: Vergleicht man den rechten Engel aus Velehrad (Abb. 48) mit dem Engel des Abendmahlaltars, sieht man Ähnlichkeiten in der Bearbeitung der Gesichter. So gleichen sich die Augenpartien, die zwischen den hochgezogenen Brauen und den Nasenrücken als spitze Winkel gebildet sind und in die tiefe Augenhöhlen eingebettet liegen.¹⁶⁰ Obwohl die Figuren in Velehrad durch dicke, den Körper umfangende Stoffwülste auf den ersten Blick gedrungen und blockartig wirken, wird auf den zweiten Blick klar, dass diese nur als Rahmen für die plastisch durchmodellierten freien Körperteile gedacht sind. Details wie etwa der Stoffwulst am vorgestellten Spielbein des rechten Engels von Velehrad finden eine Wiederholung am rechten knienden Engel des Candidaaltars in Kremsmünster.¹⁶¹

Neben den Figuren Michael Zürns sind auch die Engelsfiguren von Michael Bernhard Mändl in der Burgkapelle von Tittmoning ab 1694 (Abb. 49) und die Engel auf zwei Seitenaltären der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg 1700-1702 (Abb. 50) für Braun Vorbild wirkend.

¹⁶⁰ Ludig, Zürn, S. 100.

Sowohl die Engelspaare von Zürn als auch jene von Mändl sind als Altardekor gedacht. Beide Künstler orientieren sich hierbei wahrscheinlich an den Altarengeln von Thomas Schwanthaler, der das Motiv erstmals für den süddeutschen Raum¹⁶², in der Kirche Maria Plain in Salzburg von 1674 in dieser Funktion umsetzte. Bei den anfangs des Kapitels besprochenen drei Engelspaaren Brauns handelt es sich um jeweils freistehende Skulpturen, die zwar thematisch miteinander verbunden werden können (Tod und Leben), jedoch für sich allein stehende Statuen darstellen.

¹⁶¹ Ludig, Zürn in Mähren, S. 131.

¹⁶² Rohrmoser, Peter: Michael Bernhard Mändl der führende Steinbildhauer des Salzburger Hochbarock um 1700, Salzburg (Diplomarbeit) 1999, S. 67. [Kurztitel: Rohrmoser, Mändl]. Schwanthaler könnte bei den Arbeiten durch den Architekten der Wallfahrtskirche, Giovanni Antonio Dario (gest. 1702) inspiriert worden sein, nach dessen Plänen der Bau 1671-1673 errichtet wurde. Siehe dazu: Ludig, Zürn, S. 100.

7. Michael Bernhard Mändl und die Stadt Salzburg. Überlegungen zu einem möglichen Aufenthalt Brauns in Salzburg

Eine der vorhin erwähnten Kunstlandschaften war die Stadt Salzburg, in der sich Braun wahrscheinlich nach seiner Bildhauerlehre in etwa um das Jahr 1703 oder später aufgehalten haben könnte. Ob der Aufenthalt ein Teil seiner Gesellenwanderung war oder ob er zeitlich an eine etwaige Italienreise anschließt, bleibt ebenso offen wie die Frage, ob Braun nach einem Aufenthalt in Salzburg nochmals in seine Heimat Tirol zurückkehrte und von dort nach Böhmen aufbrach, oder ob die Stadt Salzburg schon Teil seines Weges nach Böhmen war. Poches Vermutung zufolge bildete der Aufenthalt in Salzburg und eventuell im angrenzenden Innviertel – damals zu Bayern gehörig – den Abschluss seiner Ausbildung zum Bildhauer. Danach sei Braun nach Böhmen aufgebrochen. Motivierend hiefür sei vermutlich auch die Bekanntschaft mit dem um 1700 in Salzburg tätigen, in Karlstadt in Böhmen geborenen, Bildhauer Michael Bernhard Mändl (1660-1711) gewesen.¹⁶³

Der Kunstbetrieb Salzburgs in der Zeit um 1700 wurde durch den größten Auftraggeber, den Erzbischof Johann Ernst Graf von Thun (1643-1709), geprägt, der übrige Salzburger Adel trat zu dieser Zeit hingegen kaum in Erscheinung. Bei den Aufträgen handelte es sich oft um Gemeinschaftsproduktionen. Unter den Bildhauern gab es nur wenige einzelne große Persönlichkeiten wie Michael Bernhard Mändl, Simeon Fries (gest. 1711), Wolf Weissenkirchner (1639-1703), Sebastian Stumpfegger (1670-1749) und kurzzeitig Ottavio Mosto (1659-1710) sowie Balthasar Permoser. Sie alle arbeiteten oft nicht – wenn auch nur temporär – nach ihren eigenen Ideen, sondern fast ausschließlich nach den Entwürfen und Modellen von Johann Bernhard Fischer von Erlach, dem dadurch eine sehr beherrschende Rolle zu Teil wurde.¹⁶⁴

Eine Zusammenarbeit Michael Bernhard Mändls mit Johann Bernhard Fischer von Erlach in Salzburg ist mehrfach gesichert und kann stilistisch untermauert werden (Gartenanlage von Schloss Mirabell, Platz vor der neuen Marstallfassade mit der Pferdebandigergruppe, Dreifaltigkeitskirche, Kollegienkirche, Ursulinenkirche, St. Johannes-Spitalskirche, Schloss Klessheim). Fischer von Erlach war ab 1689 für den Erzbischof von Salzburg tätig und wurde um das Jahr 1693 zu dessen

¹⁶³ Poche, Braun, 1986, S. 18.

Hofarchitekten ernannt. Bis 1709 plante er an Großprojekten für die Stadt vier Kirchen und das Schloss Klessheim. An seinen Aufträgen arbeitete Fischer meist mit einem gleichbleibenden Mitarbeiterstab wie etwa den Bildhauern Andreas und Gregor Götzinger und Sebastian Stumpfegger (1670-1749). Als Hauptmeister des Arbeitskollektivs gilt jedoch Michael Bernhard Mändl.¹⁶⁵ Im Jänner 1699 wurde im Zuge der Fassadengestaltung der Dreifaltigkeitskirche ein Kontrakt mit dem Bildhauer abgeschlossen, der besagt, dass dieser bis zu Ostern desselben Jahres vier überlebensgroße Statuen (Glaube, Liebe, Hoffnung und Göttliche Weisheit) und ein Wappen „nach des Herrn Fischers Zeichnung“ liefern und dafür 600 Gulden erhalten sollte.¹⁶⁶ Außer an den Skulpturen der Fassade der Dreifaltigkeitskirche arbeitete Mändl auch an der Kollegienkirche der Universität Salzburg ab 1705 mit Fischer zusammen. Der Kirchenbau, der schon unter Erzbischof Paris Lodron hätte errichtet werden sollen, kam erst unter seinem Nachfolger Graf Thun nach den Plänen Fischers zur Ausführung. Obwohl es zu den Bildhauerarbeiten an der Fassade keine urkundlichen Aufzeichnungen gibt, wurden diese schon 1935 von Pretzell mit Michael Bernhard Mändl in Verbindung gebracht.¹⁶⁷ Fischer griff hier erneut auf den Bildhauer zurück, mit dem er zuvor an der Gestaltung der Pferdebändigergruppe der Hofmarstallschwemme (1695) und an der Dreifaltigkeitskirche (ab 1699) gearbeitet hatte. Der mit Statuen geschmückte Teil der Fassade der Kollegienkirche ragt über die Dächer der Salzburger Altstadt hinaus. Auf dem konvex vorspringenden Mittelteil und auf den seitlich zurückversetzten Türmen befinden sich insgesamt dreizehn Monumentalfiguren. Die Statue der Maria Immaculata über der Spitze des Fassadengiebels (Abb. 51) wurde erst kürzlich definitiv Matthias Wilhelm Weissenkirchner (1670-1727) zugeschrieben.¹⁶⁸ Schon 1974 bemerkte Kretschmer im Zuge ihrer Untersuchungen zu Michael Bernhard Mändl, dass sich die Muttergottesdarstellung von den Turmfiguren durch eine weniger akzentuierte Bewegung unterscheidet. Obwohl die Figur in den Grundzügen, wie in ihrer

¹⁶⁴ Kretschmer, Hildegard: Untersuchungen zu Michael Bernhard Mandl, Salzburg (Phil. Diss.) 1974, S. 9. [Kurztitel: Kretschmer, Mandl].

¹⁶⁵ Rohmoser, Mändl, S. 56.

¹⁶⁶ Wagner, Franz: Notizen zu Matthias Wilhelm Weissenkirchner. In: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, 1999, Heft 22/23, S. 374 [Salzburger Landesarchiv, Akten des Hofbauamtes 1699. Lit. C IV a]. [Kurztitel: Wagner, Notizen zu Matthias Wilhelm Weissenkirchner].

¹⁶⁷ Pretzell, Lothar: Die Salzburger Barockplastik – Entwicklungsgeschichte der Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin 1935, S. 57.

¹⁶⁸ Wagner, Notizen zu Matthias Wilhelm Weissenkirchner, S. 375.

grundsätzlichen Bewegungsauffassung und ihrer Draperie, Ähnlichkeiten aufweist, unterscheidet sie sich durch die Leichtigkeit ihrer Darstellung von den übrigen Turmfiguren, was gegen Mändl als Ausführenden spräche.¹⁶⁹

Wiederum wird bei der Entstehung eines Prototyps auf Thomas Schwanthaler verwiesen. Dieser schuf für die Kirche in Zell am Pettenfirst in Oberösterreich eine Madonna mit Kind (angeblich 1670¹⁷⁰), deren kontrapostisches Standmotiv, der voluminös um die Hüfte geschwungene Gewandbausch und der unterhalb ihrer linken Hüfte parallel zum rechten Unterschenkel gezogene Faltenzug von Weissenkirchner nicht nur in der gerade erwähnten Immaculatastatue, sondern auch schon vorher umsetzte.¹⁷¹ Ebenso greift Jakob Auer 1693 auf Schwanthaler zurück. Für das Portal des Stiftes in Lambach in Oberösterreich schuf er eine Madonnenstatue mit Kind (Abb. 52), die zwar noch formale Ähnlichkeiten mit dem Prototyp Schwanthalers aufweist, jedoch in ihrer stärkeren Bewegtheit, durch die Draperiegestaltung im Bereich ihres Unterkörpers, eher auf den Kreis um Paul Strudel verweist, mit dem er während der Arbeiten zu Pestsäule in Kontakt kam.

In seinen Mariensäulen für Reichenberg/Liberec um 1719/20 (Abb. 53) und Jermer/Jaroměř ab 1722 greift Braun den Typus der Immaculata auf. Maria steht auf der von der Schlange umfangenen Weltkugel. Diese ist auf Wolken gelagert, um die sich miteinander agierende Putten gruppieren. An den Ecken des Sockels der Reichenberger Säule befinden sich die Heiligen Nepomuk, Florian, Sebastian und Rochus.

Während Braun bei anderen Themenstellungen Prototypen aus dem Salzburger und oberösterreichischen Raum weiterentwickelt, entfernt er sich mit seinen Immaculata-Darstellungen von den Vorgaben aus diesen Regionen. Bei seinen Marienfiguren bleibt Braun seinem eigentlichen Figurentypus treu, indem er sie in übersteigerter Drehbewegung, mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten und voluminösen Gewändern darstellt. Die Bewegung der Immaculatafiguren wird jeweils durch die Figurenzusätze und die Wolkendrapierungen vorbereitet. Im Gegensatz dazu sind die Figuren aus dem Salzburger und oberösterreichischen Raum mittelbarer und unmittelbarer an der durch Thomas

¹⁶⁹ Kretschmer, Mandl, S. 87.

¹⁷⁰ Decker, Barock-Plastik, S. 32.

¹⁷¹ Rohmoser, Mändl, S. 52.

Schwanthaler geschaffenen Madonna mit Kind in Pettenfirst orientiert, die sich vor allem durch die Gestaltung der Falten am Unterkörper auszeichnet.

Der rechte Turmaufsatz der Kollegienkirche wird an den Ecken von den Figuren der vier abendländischen Kirchenväter bekrönt, der linke von den vier Evangelisten, wobei alle acht Figuren in unterschiedlichen Kontrapoststellungen und mit mächtig ausladenden Gewändern dargestellt werden, mit Ausnahme des hl. Hieronymus, dessen ausgezehrer, asketischer Körper nur mit einem Überwurf bekleidet ist. (Abb. 54 und 55). Inwieweit sich Mändl in der Ausarbeitung der Figuren an das Konzept Fischers hielt, kann nicht festgestellt werden. Das Spiel zwischen den reinen Formen der Architektur und der selbständig agierenden Plastik wird als generöse Schöpfung des Architekten angesehen. In den festen Standmotiven der Figuren und in ihrem bewegten Agieren spiegeln sich im Kleinen die architektonisch-dynamischen Werte des Turmaufbaus wider, der erst in seinem Aufsatz über eine klarere Formensprache organisch belebt wird.¹⁷² Die selbstständig Raum schaffenden Skulpturen gehen somit über eine reine Funktion als Architekturglieder hinaus. Während die Figuren zum einen auf Untersicht und Nahsicht ausgerichtet sind, verlieren sie bei Fernsicht ihren Eigenwert und gehen verstärkt im Gesamtkonzept der Architektur, als Teil des Gesamtkunstwerkes auf. Anhand der Darstellungen der Evangelisten und der Kirchenväter und deren Vergleich mit den früher entstandenen Statuen der Hll. Petrus und Paulus vor der Domfassade in Salzburg (Abb. 56 und 57) kann der Stil Mändls, seine künstlerische Handschrift, generell aufgezeigt werden: Charakteristisch für seine Werke ist ihr Hang zur Masse, die sich jedoch nicht in kubischer Unbeweglichkeit äußert, sondern organisch durch die Behandlung des Gewandes belebt wird. Das Gewand ist als haptisch-stoffliche Hülle gearbeitet, die den Körper der Dargestellten umschließt. Dadurch wird es dem Körper untergeordnet, sodass es als Unterstützung der Gesten und Haltung der Heiligen wirkt. Neben dieser malerischen Bewältigung der Masse und ihrer organischen Belebung zeichnet sich das Werk von Mändl durch einen detailfreudigen Naturalismus aus, der sich manchmal auch bis ins Grotteske steigern kann (Zwerge im Mirabellgarten). In meisterhafter Weise tritt einem dieser Naturalismus in den Häuptionen und in der Körperoberfläche der Hll. Petrus und Paulus entgegen. Die detaillierte Darstellung

¹⁷² Rohmoser, Mändl, S. 80.

einzelner Muskeln weist Michael Bernhard Mändl als profunden Kenner der menschlichen Anatomie aus. Daraus resultiert auch die besondere Charakterisierungskraft der Figuren durch Mimik und Gestik.¹⁷³

Die Kirchenväter am rechten Turm der Kollegienkirche orientieren sich formal an den Bischofsfiguren von Thomas Schwanthaler und Meinrad Guggenbichler (1649-1723), die – noch im Rahmen von Altaraufbauten, aber schon durchaus selbstständig konzipiert wurden. Die Autonomie der Figuren ist u. a. an Schwanthalers Figur des hl. Wolfgang am Hl. Sippe-Altar der Kirche in Maria Plain/Slbg. von 1679 und an Guggenbichlers Figuren Hll. Rupert und Ulrich am Hochaltar der Stiftskirche in Michaelbeuern in Oberösterreich von 1690/91 zu erkennen.¹⁷⁴ In dem hier nur kurz gestreiften breiten Schaffen Michael Bernhard Mändls in Salzburg zeigen sich neben Einflüssen aus seiner Heimat Böhmen Anregungen von Johann Georg Bendl, italienische Tendenzen, starke formale Anlehnungen an die Werke der Werkstätten im benachbarten Innviertel, wie die Thomas Schwanthalers, Michael Zürns und auch Meinrad Guggenbichlers. Die Zusammenarbeit mit Fischer von Erlach an zahlreichen Projekten in der Stadt Salzburg scheint trotz vorgegebener skulpturaler Konzepte wenig an der eigenen künstlerischen Intention Mändls bei den Ausführungen geändert haben. Die Bedeutung der Skulpturen Mändls für Braun zeigt sich in Vergleichen mit den Darstellungen der Evangelisten und Kirchenväter von Braun in der St. Klemenskirche in Prag, vor allem aber mit Einzelfiguren Brauns an böhmischen Dreifaltigkeits- und Mariensäulen, wie zum Beispiel der Figur des hl. Rochus, Detail des plastischen Schmucks der Dreifaltigkeitssäule in Teplitz/Teplice von 1718/19 und der freistehenden Skulptur des hl. Hieronymus vor der Kapelle der Klausen bei Hieronimberg/Čihadla (Abb. 58 und 59).

Ob ein Zusammenhang zwischen der späteren Auftragsvergabe an Matthias Bernhard Braun zur skulpturalen Dekoration der Fassade sowie des Stiegenhauses des Palais Clam-Gallas in Prag und der Zusammenarbeit Michael Bernhard Mändls und Johann Bernhard Fischer von Erlach in Salzburg besteht, kann nur vermutet werden, da auch ein direkter Kontakt Brauns zu Mändl nicht bewiesen werden kann. Mändl, der ursprünglich aus Böhmen stammte, hatte trotz seiner Tätigkeit in Salzburg noch Kontakte in seine alte Heimat. Noch kurz vor

¹⁷³ Rohrmoser, Mändl, S. 114.

seinem Tod im Jahre 1711 erhielt er von Fürst Adam Andreas von Liechtenstein den Auftrag zur Errichtung der Statue des hl. Philippus Benitus auf der Karlsbrücke in Prag. Die Ausführung der Statue erfolgte durch Mitarbeiter seiner Werkstatt. Eine ca. 50 cm hohe Terrakottenfigur im Museum Carolino Augusteum in Salzburg gilt als eigenhändige direkte Vorlage zur ausgeführten Statue.¹⁷⁵

7.1. Die Zusammenarbeit Matthias Bernhard Brauns mit Fischer von Erlach am Palais Clam-Gallas in Prag

Mit dem Bau des Palais (Abb. 60) in der Hus-Gasse in Prag wurde Johann Bernhard Fischer von Erlach von Johann Wenzel Graf von Gallas um das Jahr 1712 beauftragt. Mittelbarer Anlass dafür dürfte die vier Jahre zuvor erfolgte Erhebung des Grafen zum Böhmischem Landmarschall gewesen sein. Ab 1713 sind die Bauarbeiten dokumentiert. Aus teilweise noch unpublizierten Rechnungen geht hervor, dass die Arbeiten größtenteils im Jahr 1719 beendet waren, während sich die Innenausstattung noch längere Zeit hinzog und schließlich unvollendet blieb.¹⁷⁶ Laut von J. Bergl entdeckten Archivberichten war der Baubeginn im Frühjahr des Jahres 1713; aufgrund der Pestepidemie wurden die Arbeiten in der zweiten Hälfte desselben Jahres jedoch eingestellt und erst 1714 wieder aufgenommen.¹⁷⁷ Untersuchungen des Bauwerks zeigten, dass Fischer in die unregelmäßige mehrflügelige Anlage ein älteres Palais aus dem 14. Jahrhundert miteinbezog.¹⁷⁸ Trotz der Enge der Hus-Gasse, die jeglicher baulichen Wirkung monumentaler Fassaden abträglich ist, wurde die Gestaltung und Proportionierung des mächtigen Baues mit großer Sorgfalt geplant. Dem dreiachsig gestalteten Mittelrisalit antworten an den Flanken zwei schmälere Seitenrisalite, die turmartig überhöht das Traufgesims um einiges überragen und durch die seitlich rückversetzten Baukörper als dreidimensionale Blöcke erscheinen. Um 1714 begann Braun mit der Ausgestaltung der Fassade. Das Giebelfeld des Mittelrisalits ist mit einer Reliefdarstellung einer Szene vom Olymp geschmückt, das jedoch infolge der örtlichen Enge nicht gesehen werden kann. Auf der Spitze des Giebels ist eine Jupiterstatue aufgestellt, die ursprünglich von weiteren Götterfiguren auf der Attika umgeben war. Auf einem Kupferstich von J. A. Delsenbach nach einer

¹⁷⁴ Rohrmoser, Mändl, S. 82f.

¹⁷⁵ Kretschmer, Mandl, S. 93f.

¹⁷⁶ Lorenz, Hellmut: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich-München-London 1992, S. 141.

¹⁷⁷ Poche, Braun, 1986, S. 60.

Zeichnung von Fischer von 1721 und einem später entstandenen Stich von J. G. Ringle und F. B. Werner sind dreizehn Statuen sichtbar. Das Programm der Aufstellung kann anhand der Stiche nicht mehr rekonstruiert werden. Durch die perspektivisch verdeckten Stellen könnte man davon ausgehen, dass es insgesamt siebzehn Statuen waren.¹⁷⁹ 1880 wurden die Skulpturen wegen Verwitterungserscheinungen entfernt. Zehn wurden erhalten, sieben befinden sich in der Nationalgalerie, und zwar in der Sammlung böhmischer Plastik in Zbraslav (Jupiter, Vulkan, Merkur, Apollo, Venus, ein Minerva-Torso, der Brusttorso eines unbekanntes Gottes sowie einer unbekanntes Göttin), drei in der Prager Burggalerie (Kopf einer Göttin, Torso einer Göttin und eine unbekanntes Götterstatue, die vielleicht Mars sein könnte). Auf der Balustrade befinden sich heute drei Kopien: Jupiter und Merkur auf dem Mittelrisalit, Venus auf dem südlichen Seitenrisalit. Die wirkungsvollsten Elemente der plastischen Darstellungen sind vier herkulische Atlantenpaare, die die zwei Portale an den Seitenrisaliten schmücken. Auf ihren Schultern ruhen Teile des Säulengebälks und Postamente, die mit dekorativen Vasen bekrönt sind. Im Gegensatz zu den Portalhermen entwickelt Fischer von Erlach unter Mitarbeit von Braun hier eine ganze Figur als formendes architektonisches Element. Das grundlegende Bestreben des Barock, die Lebendigkeit und die Bewegung in der Architektur zu verkörpern, wurde hier erreicht, indem das abstrakte architektonische Element durch eine konkrete menschliche Figur ersetzt wurde.¹⁸⁰ Auf den Sockeln der vier herkulischen Atlantenpaare befinden sich Reliefs mit den Taten des Herkules. Am Südportal wird der Kampf des Herkules mit dem nemeischen Löwen und der Sieg über den Kentauren Nessus dargestellt (Abb. 61 und 62). Die Körper der Akteure und die Landschaft im Hintergrund sind hier nur flüchtig angedeutet. Scharfe Einkerbungen und Einschnitte und der Verzicht auf plastische Akzentuierung der muskulösen Körper bedingen das gewollte eindrucksvolle Spiel von Licht und Schatten.

Die Herkules-Statuen (Abb. 63), die teilweise mit dem Fell des nemeischen Löwen dargestellt sind, scheinen durch die übersteigerte Bearbeitung der Körper am dynamischsten, obwohl sie durch ihre passive Aufgabe eines tragenden architektonischen Elements gebunden sind. Ihre gebückten athletischen Körper

¹⁷⁸ Neumann, Barock, S. 112.

¹⁷⁹ Neumann, Barock, S. 171.

¹⁸⁰ Poche, Braun, 1986, S. 60.

mit den angespannten Muskeln beleben das flache Erdgeschoss des Palais durch den Anschein von Aktivität und der Fiktion ungebrochener Stärke, die das Gebälk und den Balkon darüber mit Leichtigkeit anzuheben scheinen. Die Einschränkung des äußeren körperlichen Bewegungsvermögens der Figuren ist hier durch den dynamischen Ausdruck der Spannung, der inneren physischen Stärke und Anstrengung ausgeglichen.

Von den originalen Attikafiguren, die sich heute teilweise in den Sammlungen der Prager Nationalgalerie befinden, vertritt die Figur der Venus mit Amor (Abb. 64) am aussagekräftigsten die klassisierende Arbeitsweise Brauns und den von ihm herausgebildeten charakteristischen Frauentypus: Obwohl die Körperpartien plastisch-muskulös durchgebildet sind, ist die Wirkung der Figur v. a. durch ihre grazile Haltung bestimmt. Die leichte Drehung, das Sich-Abstützen am Kopf Amors und die Anhebung des linken Beines suggerieren eine gewisse Schwerelosigkeit. Die Figur gleicht in ihrer ungewöhnlichen Anmut der Gerechtigkeit (Abb. 65) aus der Gruppe des hl. Ivo auf der Karlsbrücke von 1711, ein Typus, der auch in anderen Gruppen Brauns modifiziert wiedergegeben wird.

Die Frage wie Braun zu dem Auftrag gelangte, kann auf verschiedene Arten beantwortet werden: Poche vertritt die Meinung, dass die Berufung eines der bekanntesten mitteleuropäischen Architekten von dem künstlerischen Ehrgeiz und dem kulturellen Überblick des Bauherrn Johann Wenzel Graf Gallas zeugte. Deshalb sei die Auftragserteilung an Braun zur skulpturalen Ausschmückung des Baus, welche – so immer noch Poche – zweifellos während seines Aufenthalts bei dem Bildhauer Michael Bernhard Mändl ausgesprochen wurde, für den jungen, noch unbekanntem Bildhauer Braun eine große Auszeichnung gewesen. Sie sei überdies ein deutlicher Beleg dafür, welche Hoffnungen der Bauherr und der Architekt in Brauns Fähigkeiten gesetzt hätten. In der Person Mändls sieht Poche jenen Mann, der aufgrund seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Fischer diesen dazu angeregt hätte, Braun für diesen Auftrag zu verpflichten. Aus unbekanntem Gründen hätte sich allerdings die Verwirklichung des Projekts um fünf Jahre verzögert.¹⁸¹

Dieser Annahme, dass Braun eben während seines Aufenthalts in der Stadt Salzburg und deren Umgebung durch Mändl schon in Kontakt mit Fischer von

¹⁸¹ Poche, Braun, 1986, S. 60.

Erlach gekommen sei und daraufhin den Auftrag zur plastischen Ausschmückung eines von Fischer neu zu planenden Palais erhalten hätte, entbehrt jedes quellenmäßigen Nachweises.

Ein direkter Zusammenhang zwischen der Umgestaltung des Palais in Prag mit der Ernennung Johann Wenzels Graf von Gallas im Jahr 1708 zum Böhmischem Landmarschall ist nicht erwiesen. Abschriften dokumentarischer Belege aus den Beständen des Palais Clam-Gallas, die sich 1932 im Besitz J. J. Momperers befanden, besagen lediglich, dass der Bau 1713 begonnen und 1719 abgeschlossen wurde. Der Entwurf für das Palais muss daher spätestens 1712 entstanden sein, da sich in Zagreb 1932 ein 1712 geschlossenes Manuskript befand, das eine Zeichnung des Palais enthielt.¹⁸²

Da Matthias Bernhard Braun während seiner Arbeit an der Statuengruppe der hl. Luitgard in den Kommissionssitzungen der Jesuiten 1709 noch als „Bildhauer von einfacher Herkunft“ bezeichnet wurde, ist ein annähernd zeitgleicher Auftrag durch Fischer von Erlach, als einem der renommiertesten Architekten seiner Zeit nur schwer denkbar. Vielmehr scheint es wahrscheinlich, dass Braun erst, nachdem er in Böhmen arbeitete, den Auftrag erhielt, als er sich hier schon als einer der bekanntesten und gefragtesten Bildhauer etabliert hatte. Auch wenn Aurenhammer meint, dass die Bildhauer und Maler, die mit Fischer von Erlach zusammengearbeitet haben, nicht annähernd sein künstlerisches Niveau erreicht hätten¹⁸³, zeigt sich doch in der Auswahl seiner Mitarbeiter, dass Fischer meist mit den bekanntesten Künstlern aus seinem Umfeld oder dem Umfeld seines Auftraggebers arbeitete, wenn er deren künstlerische Ausdrucksform mit seinen Ideen und Konzepten verbinden konnte.

Die Variante, nach der die Stadt Salzburg einerseits der weiteren Fortbildung Brauns gedient, andererseits schon eine Station auf seinem Weg nach Böhmen dargestellt haben könnte¹⁸⁴, eröffnet die Möglichkeit für eine eventuelle Bekanntschaft Brauns mit Künstlern wie Meinrad Guggenbichler. In jedem Fall dürfte er dann aber deren Werke kennen gelernt haben. Die Nähe Salzburgs zu Michaelbeuern in Oberösterreich und Mondsee hätte ihm ermöglicht, dort das

¹⁸² Sedlmayr, Hans: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1976, S. 283.

¹⁸³ Aurenhammer, Hans: J. B. Fischer von Erlach, London 1973, S. 167.

¹⁸⁴ Kretschmer, Mandl, S. 9.

Ausdrucksverlangen und die Charakterisierungskraft der Figuren Guggenbichlers kennenzulernen und Anleihen zu nehmen. Mit den Arbeiten von Thomas Schwanthaler war er ja schon durch die Arbeiten Andreas Thamaschs und durch die Skizzen in den Vorlagensammlungen von Georg Hoffer und Andreas Kölles in Kontakt gekommen.

Sollte Braun sich, nach einigen Wanderjahren wieder zurück in Tirol, von dort auf den Weg nach Böhmen gemacht haben, kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass er den selben Reiseweg nahm, den er seinem Vater in dem Schreiben vom August 1718 vorschlug: mit dem Schiff von Hall i. Tirol nach Linz und von dort aus mit dem Stellwagen nach Prag. In der Umgebung um Linz ergaben sich für ihn wiederum zahlreiche Möglichkeiten, die verschiedenen Kunstwerke dort tätiger Meister kennenzulernen.

Es kann festgehalten werden, dass die Arbeiten Brauns in Böhmen eine Vielzahl von Einflussmöglichkeiten zeigen, von denen die besprochenen Kunstlandschaften nur einen Teil bilden. Ebenso könnten Werke in Wien und Niederösterreich prägend gewesen sein. Auf eine komplette Auflistung möglicher Einflüsse muss allerdings im Rahmen dieser Arbeit verzichtet werden.

8. Zusammenfassung

Um den Weg Matthias Bernhard Brauns (1684-1738) von Tirol nach Böhmen nachzuzeichnen, bedurfte zunächst das Eingehen auf einzelne verschiedene künstlerische Umfelder, unter deren Einfluss Braun, ausgestattet mit Erfahrungen aus seiner Ausbildungszeit seine Arbeiten verwirklichte. Das Miteinbeziehen der vorhandenen böhmischen Landestradiation, großteils von religiösen Gemeinschaften Ende des 17. Jahrhunderts forciert, führte zu einer Art Historismus und förderte die Entwicklung eines starken Patriotismus in der tschechischen Bevölkerung. Das typisch „Böhmische Barock“ erhielt seine Charakteristik durch Künstler verschiedenster Herkunft, die Anregungen nach Böhmen brachten, die hier nach und nach von ansässigen Künstlern in ihr eigenständiges Schaffen integriert wurden, ohne jedoch die rustikale Robustheit, Nachdenklichkeit und Leidenschaft der böhmischen Kunst zurückdrängen zu können. Die außergewöhnliche Fähigkeit zur Assimilation und Transformation aufeinandertreffender Stilrichtungen – aus dem Norden von Sachsen und aus dem Süden von Bayern und Österreich kommend – war die Voraussetzung für die Ausbildung eines stilistischen Umfelds, aus dem heraus sich ab 1700 zwei gegensätzlichen Strömungen entwickelten und ab 1710 in den Werken Matthias Bernhard Brauns und Ferdinand Maximilian Brokoffs gipfelten.

Für Braun, der anfänglich als „sculptor ad aparentiam simplex“ bezeichnet wurde, ergab sich mit der vom Zisterzienserorden in Plass/Plasy in Auftrag gegebenen Statuengruppe der hl. Luitgard auf der Karlsbrücke in Prag (1710) die Möglichkeit, sich in einem für ihn neuen Umfeld zu etablieren. Hiermit relativierte er seinen Status als Bildhauer „einfacher Herkunft“, indem er mit seinem ersten Werk für Prag nicht nur seinen Auftraggeber, den Abt des Zisterzienserklosters in Plass/Plasy, Eugen Tittl, überzeugte, sondern auch die Meinung jenes Jesuitenkollegiums in Frage stellte, das bei den Entscheidungsverhandlungen zur Errichtung der Statue des hl. Franz Xaver auf der Karlsbrücke in Prag sich für den Kontrahenten Brauns, Ferdinand Maximilian Brokoff, entschieden hatte. Als Konsequenz beauftragte der Orden Matthias Bernhard Braun und seine Werkstatt mit der gesamten skulpturalen Ausstattung der St. Klemenskirche in Prag ab 1715. Vermutlich ab 1712 war Braun aufgrund der Quantität seiner Aufträge veranlasst, eine Reihe von Gehilfen zu beschäftigen und fungierte oft ausschließlich als Schöpfer von Skizzen und Modellen, in die er seine Ideen und

grundlegenden Vorstellungen sowie sein Temperament einfließen lies, die „seine“ Werke auszeichnen sollten. Braun behielt sich vor, nicht nur passiver Betrachter der entstehenden Werke zu sein, sondern vollendete die von Mitarbeitern begonnenen Arbeiten oft mit definitiven Retuschen, die seine Ausdrucksweise auch an den Werken, die nach wie vor Mitarbeitern seiner Werkstatt zugeschrieben werden.

Der formale Aufbau seiner Skulpturengruppen ist von einer „S“-förmigen Wellenlinie durchlaufen. Ein illusives Netz gedachter Diagonalen und Dreiecke trägt dazu bei, dass trotz der scheinbar entfesselten Darstellungen die Kompositionen einer festen Ordnung unterliegen. Der Charakter seiner Werke wurde maßgeblich von den ihm zur Verfügung stehenden Materialien, nämlich Lindenholz und Sandstein, bestimmt. Stellt man der aus Lindenholz gefertigten Statue des hl. Judas Thaddäus die Reihe der Kirchenväter und der Evangelisten in der St. Klemenskirche in Prag gegenüber, dann sieht man, dass Braun versuchte, mit beiden Materialien das gleiche Ergebnis zu erzielen. In beiden Beispielen beabsichtigte er, den Anschein zu erwecken, als bestünden sie aus einem generellen Werkstoff. Braun vereinte in seinem künstlerischen Ausdruck eine Reihe von Stiltendenzen, die in einer besonderen Form von Dramatik gipfeln. Seine Werke sind von Unruhe, Leidenschaft, erlebtem Gefühl, aber auch von Einfühlungsvermögen geprägt. Braun verstand es, mit seinen Figuren dem Betrachter das Pathos echter Erregung und das Verstehen menschlicher Gefühle zu suggerieren. Zeitlich nebeneinander arbeitete er an Skulpturen, die einerseits seine radikal-expressive, barock-illusionistische, andererseits seine klassizierende Arbeitsweise veranschaulichen. Letztgenannte ermöglichte Braun, seine Kunst um individuelle Züge zu bereichern und eine Annäherung an die örtlichen künstlerischen Traditionen zu erreichen.

Im Zuge der Stilanalyse wurden die verschiedenen Forschungsergebnisse zu Braun mit einbezogen, die größtenteils von tschechischer Seite stammen, wo man sich in den vergangenen siebzig Jahren intensiv mit seiner Person und seinen Werken auseinandergesetzt hatte. Mehrheitlich wird ein Italienaufenthalt, ohne den seine stilistische Ausdruckskraft nicht möglich gewesen wäre, in den Vordergrund gestellt. Vor allem vermutet man ihn längere Zeit im Norden Italiens, um den später in seinen Werken gezeigten Vorrat, an thematischen, stilistischen und kompositorischen Motiven zu erklären; und somit auch die Reminiszenzen an

Giovanni Lorenzo Bernini, sowie die an seine Schüler, Mitarbeiter und Nachfolger, unter anderen Giusto de Corte und Arrigo Merengo angelehnte Arbeitstechnik erklären zu können. Neben Venedig spielt auch Florenz ein für die Entwicklung bedeutende Rolle. Dort machte er sich nämlich mit den Werken Michelangelos vertraut, deren „linea serpentina“ seinem Figurenaufbau zugrunde liegt. Die Portalgestaltung der Theatinerkirche in Florenz von Balthasar Permoser, die Braun ebenso wie dessen "Triumph des Kreuzes" für die Kapelle des Palazzo Pitti in Florenz (jetzt im Kunstgewerbe Museum in Leipzig) für seine ekstatischen Darstellungen in den Altaraufsätzen in der St. Klemenskirche in Prag zum Vorbild nahm, setzte er an der Fassade der Piaristenkirche in Leitomyšl/Litomyšl um. Eine frühe Nachricht des Chronisten Franz Martin Pelzel von 1782, dass Braun bei Balthasar Permoser im „Großen Garten“ in Dresden gearbeitet hätte, führte aufgrund der stilistischen und motivischen Anlehnungen des öfteren zu entsprechenden Spekulationen, die jedoch in der wissenschaftlichen Literatur nicht weiterverfolgt wurden. Ein Aufenthalt Brauns bei Michael Bernhard Mändl in der Stadt Salzburg wird auch im Hinblick auf dessen mehrmalige Zusammenarbeit mit dem Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach allgemein angenommen. Es wird vermutet, dass Braun bei einem Salzburger Aufenthalt die Bekanntschaft Fischer von Erlachs machte. Ein Zusammentreffen beider könnte wohl dafür ausschlaggebend gewesen sein, dass Braun ab 1714 nach dem Konzept von Fischer die skulpturale Schmückung der Fassade und des Stiegenhauses des Palais Clam-Gallas in Prag übernehmen konnte.

Von den verschiedenen Theorien, wann und vor allem auch warum Braun schließlich nach Böhmen kam, erscheint eine direkte Vermittlung des Zisterzienserstiftes in Stams an das Kloster in Plass/Plasy allerdings am plausibelsten: Als ein dafür ausschlaggebender Anhaltspunkt gilt ein Schreiben Matthias Bernhard Brauns an den Zisterzienserpater und zugleich Pfarrer von Ötz, Johann Starkh, vom August 1718. Darin spricht er gegenüber dem Adressaten des Briefes von einer noch lange nicht abgegoltenen Schuld und bezeichnet sich selber als dessen „dienstschuldigen und bereitwilligen Diener“. Außerdem wohnte Braun während seiner Arbeit an der Statuengruppe mit der hl. Luitgard auf der Karlsbrücke im Prager Haus des Klosters Plass/Plasy. Ob allerdings die Hinzufügung seines zweiten Vornamens „Bernhard“ im Hinblick auf die

Wertschätzung der Zisterzienser und an deren Verdienst an Brauns großem Erfolg in Böhmen erfolgte, muss als reine Spekulation dahingestellt bleiben.

Die Vordatierung der Kalvarienberggruppe, vor allen, durch Ivo Kořan in das Jahr 1708 (ursprünglich um 1726) relativiert einerseits die Annahme, dass es sich bei der Brückenstatue der hl. Luitgard um das erste Werk Brauns im böhmischen Raum handelt, andererseits stünde die Kalvarienberggruppe mit einer Entstehung im Jahr 1708 als erstes Werk für das Kloster in Plass/Plasy da, mit dem sich Matthias Bernhard Braun beim späteren Auftraggeber der Luitgardgruppe, dem Abt Eugen Tittl, legitimiert hätte. Ein in den letzten Jahren aufgefundener Bozzetto zur Statuengruppe der hl. Luitgard, der sich jetzt in der Galerie zum alten Ötztal in Ötz in Tirol befindet, untermauert die These einer Vermittlung Brauns nach Plass/Plasy durch das Tiroler Kloster in Stams, indem er die zeitliche Lücke schließt, die sich zwischen der Kalvarienberggruppe und der ausgeführten Brückenstatue in Prag ergibt. Mit der Ankunft Brauns in der zweiten Hälfte des Jahres 1708 in Plass/Plasy würde auch eine Reliquienüberstellung von Stams nach Plass/Plasy zeitlich übereinstimmen, die Braun die Möglichkeit geboten haben könnte, sich dieser anzuschließen, um fortan für das dortige Konvent tätig zu sein. Durch neues Quellenmaterial ergab sich auch eine Neueinordnung und eine neue Zuschreibung der ersten Werke Brauns für Franz Anton Graf von Sporck wie etwa der Engelstatuen der Sporckschen Klausen bei Čelákovice in das Jahr 1712. Eine Gegenüberstellung dieser Statuen mit den eindeutig Braun zugeschriebenen Engelspaaren auf der Terrasse von Kukus/Kuks und in der Klausen von Hieronimberg/Čihadla verweist auf Braun als ausführenden Künstler und setzen sie an den Anfang der Entwicklung eines Engelprototyps, die im Altaraufsatz der Marienwallfahrtskirche in Altbunzlau/Stará Boleslav um 1718 gipfelt. Auch das bisher 1726 datierte Kruzifix über dem Altar der Krypta in Kukus/Kuks wurde infolge neuer Quellen in das Jahr 1712 eingeordnet.

Neben der Rolle als Vermittler gewinnt das Zisterzienserkloster in Stams auch im Zusammenhang mit der Bildhauerlehre Brauns immer mehr an Bedeutung. Die stiftseigene Bildhauerwerkstätte wurde ab der Mitte der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts bis 1697 von Andreas Thamasch geleitet. Nimmt man an, dass Braun seine Lehre dort als Dreizehnjähriger begann, so war er nur knapp ein Jahr Schüler von Thamasch gewesen, der bereits im Dezember 1697 starb. Die Weiterführung der Stamser Werkstätte bzw. deren nachfolgende Leitung wurde in

der Braun-Forschung bisher nie beachtet. Die Annahme, dass Braun 1697 noch am Beginn seiner Ausbildung stand und diese auch nach dem Tod von Thamasch in Stams fortgesetzt habe, wurde bisher nicht weiter verfolgt. Dass Andreas Kölle, der nach dem Tod von Thamasch Stams verließ, um seine Lehre bei Johann Paulin Tschiderer in Donauwörth zu beenden, wurde bisher stillschweigend als Beweis dafür gewertet, dass auch Braun eine ähnliche Weiterbildung in einer anderen Werkstatt suchte. Ebenso wurde bisher angenommen, dass mit dem Tod von Thamasch die Stiftswerkstätte in Stams geschlossen worden sei. Lazlo Boros hingegen vermutete nach der Auffindung des sog. Pécser Skizzenbuches in Súdungarn, dass die Werkstatt von Stams nach 1697 von dessen ehemaligem Schüler Georg Hoffer weitergeführt wurde. Ihm wurde diese Vorlagensammlung, aus der hervorgeht, dass Hoffer in den Jahren 1690-94 in der Bildhauerwerkstätte in Stams gearbeitet hatte, auch zugeschrieben. Dadurch erscheint es wahrscheinlich, dass der vermutlich in Ausbildung befindliche Braun weiterhin in Stams blieb und seine Lehre bei Hoffer fortsetzte und beendete. Der Vergleich einer Skizze mit der Schutzengeldarstellung im sog. Imster Skizzenbuch mit dem Erzengel Gabriel aus der Verkündigungsgruppe in Plass/Plasy (jetzt im Westböhmisches Museum in Pilsen) zeigt wie auch die Vergleiche mit den Kreuzigungsdarstellungen von Andreas Thamasch in Stams und Seefeld und der Orgelaufsatzfigur des hl. David, dass es in den Werken Brauns zwar zu keinen direkten stilistischen Übernahmen kam, dass aber motivische und typengeprägte durchaus möglich sind.

Ein Aufenthalt in der Stadt Salzburg zur Zeit, als Michael Bernhard Mändl mit dem Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach zusammenarbeitete, ermöglichte es Braun, seine schon in Tirol geprägten und gesammelten Anregungen durch Anleihen in dieser Kunstlandschaft zu erweitern. Besonders beeinflussten ihn die Turmaufsatzfiguren der Kollegienkirche der Universität Salzburg und die Skulpturen der Hll. Petrus und Paulus vor der Domfassade in Salzburg bei seiner Realisierung der Kirchenväter- und Evangelistenfiguren in der St. Klemenskirche in Prag ab 1715. Wie schon in Tirol durch die Werke Thamaschs mit Thomas Schwanthaler kam Braun durch seinen Aufenthalt in Salzburg abermals mit der großen Vorbildwirkung Schwanthalers in Berührung. Schwanthaler wirkte durch die Schaffung der noch in den Altaraufbau eingebundenen, jedoch schon frei konzipierten Bischofsfiguren in den Altären von Maria Plain auf Michael Bernhard

Mändl und sein Umfeld in Salzburg ein. Dass Braun schon vor seiner Auftragserteilung zur Ausschmückung der Fassade und des Stiegenhauses des Palais Clam-Gallas in Prag, mit der er 1714 begann, durch Mändl mit Fischer von Erlach in Kontakt stand, ist nicht zwingend anzunehmen, da sich die Erstellung des Konzeptes für den Bau immer mehr in die Zeit um 1712 verlagerte, in der Braun schon mehrere Jahre in Böhmen künstlerisch tätig war. Vielmehr gewinnt die Annahme an Bedeutung, dass Fischer von Erlach, wie auch bei seinen übrigen Projekten, meist mit den etabliertesten Bildhauern und Malern in den einzelnen Auftragsgebieten arbeitete und so auch die Mitarbeit Brauns am Palais Clam-Gallas erklärbar ist, da Braun neben Ferdinand Maximilian Brokoff schon bald nach seiner Ankunft in Böhmen zu den bekanntesten Bildhauern in Böhmen gezählt werden konnte.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Johann Balzer, Porträt Matthias Bernhard Braun, vor 1730, Kupferstich nach Johann Anger. Aus: Pelzel, Franz Martin: Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstlern nebst kurzen Nachrichten von Ihrem Leben und Werken, Bd. 4., Prag 1782.

Abb. 2: Matthias Bernhard Braun, Statuengruppe der hl. Luitgard, 1710, Sandstein. Prag, Karlsbrücke (Kopie). Foto Anneliese Schallmeiner.

Abb. 3: Giovanni Lorenzo Bernini, Die Verzückung der hl. Theresa von Avila, ab 1647, Marmor und vergoldete Bronze; Rom, Santa. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro. Aus: Toman, Rolf [Hrsg.]: Die Kunst des Barock: Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 1997..

Abb. 4: Arrigo Merengo, Die Verzückung der hl. Theresa von Avila, nach 1688; Marmor, Venedig, Santa Maria degli Scalzi (Santa Maria dei Nazareth). Foto Anneliese Schallmeiner

Abb. 5: Matthias Bernhard Braun, Kalvarienberggruppe, 1726, um 1723, um 1708 [?], Buchsbaumholz; Plass/Plasy, Klosterkirche Marie Himmelfahrt. Aus: Matyáš Bernard Braun. [1684-1738]. Výběr řezeb. K. 300 výročí umělkova narozeni, Prag 1984.

Abb. 6: Andreas Thamasch, Kreuzaltar, 1681-1684, Holz. Stams, Stiftskirche. Aus: Gauss, Ulrike: Andreas Thamasch. Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim, Weißenhorn 1973.

Abb. 7: Michael Zürn d. J., Beweinende Muttergottes/Mutter unter dem Kreuz, um 1683, Holz, gold gefasst. Wien, Belvedere, Barockmuseum. Aus: Die Bildhauerfamilie Zürn 1585-1723. Ausstellungskatalog. Braunau am Inn. 27. April bis 28. Oktober 1979.

Abb. 8: Matthias Bernhard Braun, Verkündigungsgruppe, 1726, um 1723, um 1708 [?], Holz; Westböhmisches Museum in Pilsen, (ehem. Plass/Plasy, Klosterkirche Marie Himmelfahrt). Aus: Matyáš Bernard Braun. [1684-1738]. Výběr řezeb. K. 300 výročí umělkova narození, Prag 1984.

Abb. 9: Matthias Bernhard Braun, Erzengel Gabriel aus der Verkündigungsgruppe, 1726, um 1723, um 1708 [?], Holz. 1726, um 1723, um 1708 [?], Holz; Westböhmisches Museum in Pilsen, (ehem. Plass/Plasy, Klosterkirche Marie Himmelfahrt). Aus: Matyáš Bernard Braun. [1684-1738]. Výběr řezeb. K. 300 výročí umělkova narození, Prag 1984.

Abb. 10: Andreas Kölle, Skizze eines Schutzengels, Imster Skizzenbuch, fol. 46, um 1698; Innsbruck, Graphische Sammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Aus: Gauss, Ulrike: Andreas Thamasch. Stiftsbildhauer in Sams und Meister von Kaisheim, Weihenhorn 1973.

Abb. 11: Matthias Bernhard Braun, Bozetto zur Statuengruppe der hl. Luitgard, um 1709, Ton. Ötz, Galerie zum alten Ötztal. Aus: Kořán, Ivo: Braunovo bozetto sv. Luitgardy. In: Umění XLVI, 1998.

Abb. 12: Matthias Bernhard Braun, Modelletto zur Statuengruppe der hl. Luitgard, [Datierung unbekannt], Holz vergoldet; Prag, Nationalgalerie. Aus: Matyáš Bernard Braun. [1684-1738]. Výběr řezeb. K. 300 výročí umělkova narození, Prag 1984.

Abb. 13: Matthias Bernhard Braun, Statuengruppe der hl. Luitgard, 1710, Sandstein. Prag, Lapidarium der Nationalgalerie. Foto: Anneliese Schallmeiner.

Abb. 14: Unbekannt, süddeutsch, Die hl. Luitgard, lavierte Federzeichnung, nach einer Zeichnung Johann Christoph Liskas in A. Sartorius: Verdeutsches Cistercium Bis-Tercium. Augsburg von 1708. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Aus: Swoboda, Karl M. [Hrsg.]: Barock in Böhmen, München 1964.

Abb. 15: Johann Peter Brandl, Die hl. Luitgard, Altarblatt, 1729, Sedletz/Sedlec, Klosterkirche. Aus Swoboda, Karl M. [Hrsg.]: Barock in Böhmen, München 1964.

Abb. 16: Johann J. von Sandrart nach Michael Willmann, Die Vision der hl. Luitgard, um 1686, Stich. Aus: Koziel, Andrzej: Unknown silesian source for the statue of St. Luitgard on Charles' Bridge in Prague. In: Umění XLVIII, 2000.

Abb. 17: François Spierre nach Giovanni Lorenzo Bernini, Sanguis Christi, Erlösung durch das Blut Christi, um 1670, Kupferstich. Aus: Schemper-Sparholz, Ingeborg: Johann Bernhard Fischer von Erlachs Hochaltar und die Arbeiten von Lorenzo Mattiellis in Mariazell. In: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Heft 29/30, 2001.

Abb. 18: Matthias Bernhard Braun, Die Statuengruppe des hl. Ivo, 1711, Sandstein. Prag, Karlsbrücke (Kopie). Foto Anneliese Schallmeiner.

Abb. 19: Ferdinand Maximilian Brokoff, Die Statue des hl. Franz Borgia, 1710, Sandstein. Prag, Karlsbrücke. Aus: Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock, Wien 1970.

Abb. 20: Johann Georg Heinsch, Entwurfzeichnung zur Statue des hl. Franz Borgia (verschollen ursprünglich Museum der schönen Künste in Budapest). Aus: Preiss, Pavel: J. G. Heinsch et les groupes des saints jesuites sur le pont Charles de Prague. In: Bulletin de musée Hongrois des Beaux – Arts, Nr. 34, 1974.

Abb. 21: Matthias Bernhard Braun, Die Statue des hl. Judas Thaddäus, 1712, Lindenholz, weiß gefasst. Prag, Nationalgalerie. Aus: Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock, Wien 1970.

Abb. 22: Matthias Bernhard Braun, Die Statue des hl. Johannes, um 1715, Sandstein, weiß gefasst. Prag, St. Klemenskirche. Aus: Swoboda, Karl M. [Hrsg.]: Barock in Böhmen, München 1964.

Abb. 22a: Matthias Bernhard Braun, Die Statue des hl. Johannes, um 1715, Sandstein, weiß gefasst. Prag, St. Klemenskirche. Aus: Swoboda, Karl M. [Hrsg.]: Barock in Böhmen, München 1964.

Abb. 22b: Michael Zürn d. J., hl. Johannes Evangelist, um 1680, Lindenholz, weiß gefasst, Goldborten. Bei Ölmütz, Wallfahrtskirche Heiliger Berg. Aus: Ludig, Günther: Studien zu einer Monographie über den Bildhauer Michael Zürn d. J. Frankfurt a. Main (Phil. Diss.) 1969.

Abb. 22b: Michael Zürn d. J., hl. Markus Evangelist, um 1680, Lindenholz, weiß gefasst, Goldborten. Bei Ölmütz, Wallfahrtskirche Heiliger Berg. Aus: Ludig, Günther: Studien zu einer Monographie über den Bildhauer Michael Zürn d. J. Frankfurt a. Main (Phil. Diss.) 1969.

Abb. 23: Matthias Bernhard Braun, Die Statue des hl. Hieronymus, um 1715, Sandstein, weiß gefasst. Prag, St. Klemenskirche. Aus: Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock, Wien 1970.

Abb. 24: Matthias Bernhard Braun, Die Statue des hl. Lukas, um 1715, Sandstein, weiß gefasst. Prag, St. Klemenskirche. Aus: Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock, Wien 1970.

Abb. 25: Matthias Bernhard Braun, Beichtstuhlaufsatzfigur König David, um 1720, Holz, färbig gefasst. Prag, St. Klemenskirche. Aus: Matyáš Bernard Braun. [1684-1738]. Výběr řezeb. K. 300 výročí umělkova narození, Prag 1984.

Abb. 26: Andreas Thamasch, Orgelaufsatzfigur König David, nach 1682, Holz. Kaisheim, Klosterkirche. Aus: Gauss, Ulrike: Andreas Thamasch. Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim, Weißenhorn 1973.

Abb. 27: Thomas Schwanthaler, David mit der Harfe, undat., Rötel. Imster Skizzenbuch. Innsbruck, Graphische Sammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Aus: Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock

zum Klassizismus. Ausstellungskatalog. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn. 3. Mai bis 13. Oktober 1974.

Abb. 28: Matthäus Wenzel Jäckel, Altaraufsatz, 1700/1701, Holz. Prag, Kreuzherrenkirche St. Jakob. Aus: Vlnas, Vít [Hrsg.]: The Glory of the Baroque in Bohemia. Essays on art, culture and society in the 17th and 18th centuries. Prag 2001.

Abb. 29: Matthias Bernhard Braun, Franz Xaver Altar, Aufsatz, um 1716, Holz, vergoldet und polychromiert. Prag, St. Klemenskirche. Aus: Jäger, Hans [Hrsg.]: Emanuel Poche: Matthias Bernhard Braun. Monographie, Innsbruck 2003.

Abb. 30: Matthias Bernhard Braun, Hochaltar, ab 1717, Holz, weiß stuckiert. Altbunzlau/Stará Boleslav, Marienkirche. Poche, Emanuel: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Prag 1986.

Abb. 31: Balthasar Permoser, Triumph des Kreuzes, 1685, Elfenbein, Holz, Kupfer und Bronze. Leipzig, Kunstgewerbemuseum (ursprünglich: Florenz, Kapelle des Palazzo Pitti). Aus: Asche, Sigfried: Balthasar Permoser. Leben und Werk, Berlin 1987.

Abb. 32: Matthias Bernhard Braun, Kruzifix, 1712, Holz, weiß gefasst. Kukus/Kuks, Spitalskirche zur Hl. Dreifaltigkeit. Aus: Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock, Wien 1970.

Abb. 33: Matthias Bernhard Braun, Kruzifix, Hochaltar, um 1720, Holz. Jemníšté, Schlosskapelle. Aus: Pavlíček, Martin: K dílu Matyáše Bernarda Brauna. In: Umění XLVII, 1999.

Abb. 34: Andreas Thamasch, Kruzifix, Kreuzaltar, 1681-1684, Holz. Stams, Stiftskirche. Aus: Gauss, Ulrike: Andreas Thamasch. Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim, Weißenhorn 1973.

Abb. 35: Andreas Thamasch, Kruzifix, um 1696, Holz. Seefeld, Pfarrkirche. Aus: Gauss, Ulrike: Andreas Thamasch. Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim, Weihenhorn 1973.

Abb. 36: Matthias Bernhard Braun, Kruzifix, um 1720, Holz. Prag, Nationalgalerie (ursprünglich Plass/Plasy, Sommer-Refektorium). Aus: Jäger, Hans [Hrsg.]: Emanuel Poche: Matthias Bernhard Braun. Monographie, Innsbruck 2003.

Abb. 37: Matthias Bernhard Braun, Der Engel des seeligen Todes, 1712, Sandstein Čelákovice, Flanke der Wenzelskapelle. Aus: Kořán, Ivo: Braunovy české počátky. In: Umění XLV, 1997.

Abb. 38: Matthias Bernhard Braun, Der Engel des sündigen Todes (Ausschnitt), 1712, Sandstein Čelákovice, Flanke der Wenzelskapelle. Aus: Kořán, Ivo: Braunovy české počátky. In: Umění XLV, 1997.

Abb. 39: Matthias Bernhard Braun, Der Engel des Lebens, um 1717, Sandstein. Kukus/Kuks, Lapidarium des Museums (ursprünglich auf der Terrasse vor dem Spital in Kukus/Kuks). Aus: Jäger, Hans [Hrsg.]: Emanuel Poche: Matthias Bernhard Braun. Monographie, Innsbruck 2003.

Abb. 40: Matthias Bernhard Braun, Der Engel des Todes, um 1717, Sandstein. Kukus/Kuks, Lapidarium des Museums (ursprünglich auf der Terrasse vor dem Spital in Kukus/Kuks). Aus: Jäger, Hans [Hrsg.]: Emanuel Poche: Matthias Bernhard Braun. Monographie, Innsbruck 2003.

Abb. 41: Matthias Bernhard Braun, Erster Engel der Einsiedelei des hl. Hieronymus, um 1718, Sandstein. Prag, Nationalgalerie (ursprünglich vor der Nischenkapelle der Eremitage in Hieronimberg bei Lissa/Lysá). Aus: Jäger, Hans [Hrsg.]: Emanuel Poche: Matthias Bernhard Braun. Monographie, Innsbruck 2003.

Abb. 42: Matthias Bernhard Braun, Zweiter Engel der Einsiedelei des hl. Hieronymus, um 1718, Sandstein. Hieronimberg bei Lissa/Lysá, Nischenkapelle

der Eremitage. Aus: Jäger, Hans [Hrsg.]: Emanuel Poche: Matthias Bernhard Braun. Monographie, Innsbruck 2003.

Abb. 43: Matthias Bernhard Braun, Engel am Hochaltar, um 1717, Lindenholz. Altbunzlau/Stará Boleslav, Marienkirche. Aus: Matyáš Bernard Braun. [1684-1738]. Výběr řezeb. K. 300 výročí umělkova narozeni, Prag 1984.

Abb. 44: Matthias Bernhard Braun, Engel am Hochaltar, um 1718, Alabasterholz. Zittolib/Cítoliby, Pfarrkirche. Aus: Emanuel Poche: Matthias Bernhard Braun. Monographie, Innsbruck 2003.

Abb. 45: Giovanni Lorenzo Bernini und Mitarbeiter, Engel. Rom, Engelsbrücke. Foto Anneliese Schallmeiner.

Abb. 46: Giovanni Lorenzo Bernini und Mitarbeiter, Engel. Rom, Engelsbrücke. Foto Anneliese Schallmeiner.

Abb. 47: Michael Zürn d. J., Engel, um 1683, Marmor. Kremsmünster, Stiftskirche, Abendmahlaltar. Aus: Decker, Heinrich: Die Barockplastik in den Alpenländern. Wien 1943.

Abb. 48: Michael Zürn d. J., Engel von der Mariensäule, um 1676, Sandstein. Velehrad, Mariensäule des Zisterzienserklosters. Aus: Ludig, Günther: Studien zu einer Monographie über den Barockbildhauer Michael Zürn d. J.. Frankfurt a. Main (Phil. Diss.), 1969.

Abb. 49: Michael Bernhard Mändl, Engel, Altar, 1694-1697, Marmor. Tittmoning, Burgkappelle. Aus: Rohrmoser, Peter: Michael Bernhard Mändl der führende Steinbildhauer des Salzburger Hochbarock um 1700, Salzburg (Diplomarbeit), 1999.

Abb. 50: Michael Bernhard Mändl, Engel, rechter Seitenaltar, 1700-1702. Marmor. Salzburg, Dreifaltigkeitskirche. Aus: Rohrmoser, Peter: Michael Bernhard Mändl

der führende Steinbildhauer des Salzburger Hochbarock um 1700, Salzburg (Diplomarbeit), 1999.

Abb. 51: Matthias Wilhelm Weissenkirchner, Maria Immaculata, vor 1700. Salzburg, Kollegienkirche, Fassadengiebel. Aus: Wagner, Franz: Notizen zu Matthias Wilhelm Weissenkirchner. In: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, 22/23, 1999.

Abb. 52: Jakob Auer, Maria mit Kind, 1693, Sandstein. Lambach, Portal des Stiftes. Aus: Decker, Heinrich: Die Barockplastik in den Alpenländern. Wien 1943.

Abb. 53: Matthias Bernhard Braun, Mariensäule, 1718/1719, Sandstein, Reichenberg/Liberec. Aus: Jäger, Hans [Hrsg.]: Emanuel Poche: Matthias Bernhard Braun. Monographie, Innsbruck 2003.

Abb. 54: Matthias Bernhard Mändl, Abendländische Kirchenväter, um 1705, Turmaufsatz. Salzburg, Kollegienkirche. Aus: Pretzell, Lothar: Die Salzburger Barockplastik – Entwicklungsgeschichte der Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin 1935.

Abb. 55: Matthias Bernhard Mändl, Evangelisten, Turmaufsatz, um 1705. Salzburg, Kollegienkirche. Aus: Pretzell, Lothar: Die Salzburger Barockplastik – Entwicklungsgeschichte der Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin 1935.

Abb. 56: Matthias Bernhard Mändl, Statue des hl. Paulus vor dem Salzburger Dom. Aus: Pretzell, Lothar: Die Salzburger Barockplastik – Entwicklungsgeschichte der Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin 1935.

Abb. 57: Matthias Bernhard Mändl, Statue des hl. Petrus vor dem Salzburger Dom. Aus: Pretzell, Lothar: Die Salzburger Barockplastik – Entwicklungsgeschichte der

Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin 1935.

Abb. 58: Matthias Bernhard Braun, Skulptur des hl. Rochus, Dreifaltigkeitssäule in Teplitz, Sandstein, 1718/1719. Aus: Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock, Wien 1970.

Abb. 59: Matthias Bernhard Braun, Skulptur des hl. Hieronymus vor der Kapelle Kapelle der Klausen in Hieronymberg, Sandstein, um 1718. Aus: Poche, Emanuel: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Prag 1986.

Abb. 60: Matthias Bernhard Braun, Fassadengestaltung des Palais Clam-Gallas in Prag, ab 1714. Aus: Sedlmayr, Hans: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1976.

Abb. 61: Matthias Bernhard Braun, Relief Kampf des Herkules mit dem nemeischen Löwen, Südportal des Palais Clam-Gallas, ab 1714. Prag. Aus: Poche, Emanuel: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Prag 1986.

Abb. 62: Matthias Bernhard Braun, Relief Sieg des Herkules über den Kentauren Nessus, Südportal des Palais Clam-Gallas, ab 1714, Sandstein. Prag. Aus: Poche, Emanuel: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Prag 1986.

Abb. 63: Matthias Bernhard Braun, Herkules-Atlanten, Südportal des Palais Clam-Gallas, ab 1714, Sandstein. Prag. Aus: Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock, Wien 1970.

Abb. 64: Matthias Bernhard Braun, Venus und Amor, ehem. Attikafiguren des Palais Clam-Gallas in Prag (durch Kopien ersetzt), um 1715, Sandstein. Prag, Lapidarium der Nationalgalerie. Aus: Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock, Wien 1970.

Abb. 65: Detail, Die Gerechtigkeit aus der Statuengruppe des hl. Ivo, 1711, Sandstein. Prag, Karlsbrücke in Prag. Aus: Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock, Wien 1970.

Literaturverzeichnis

- Ammann, Gert: Barock in Stams. In: 700 Jahre Stift Stams, Stams 1973, S.
- Ammann, Gert: Archivalische Notizen zum Werk des Stamser Bildhauers Andreas Thamasch. In: Tiroler Heimatblätter, Heft 2, 1974, S. 41-56
- Ammann, Gert: Das Tiroler Oberland. Die Bezirke Imst, Landeck und Reutte – seine Kunstwerke, historische Lebens- und Siedlungsformen, Salzburg 1978. [Kurztitel: Ammann, Tiroler Oberland]
- Asche, Sigfried: Balthasar Permoser. Leben und Werk, Berlin 1987. [Kurztitel: Asche, Balthasar Permoser]
- Aurenhammer, Gertrude: Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich, Wien 1958.
- Aurenhammer, Hans: J. B. Fischer von Erlach, London 1973.
- Bachmann, Erich: Die Architektur und Plastik. In: Swoboda, Karl M. [Hrsg.]: Barock in Böhmen, München 1964. [Kurztitel: Bachmann, Architektur und Plastik]
- Baum, Elfriede: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Bd. 2. Wien 1980.
- Blažíček, Oldřich J.: Matej Vaclav Jäckel. In: Památky archaeologické XLI, 1940.
- Blažíček, Oldřich J. – Rynes, V.: Jeste k. Socharske vyzdobe Karlova mostu. In: Umění VI, 1956, S. 63-65. [Kurztitel: Blažíček – Rynes]

- Blažíček, Oldřich J.: Sochařství baroku v Čechach. Plastika 17. a 18. věku, Prag 1958
- Blažíček, Oldřich J.: Barockkunst in Böhmen, Prag 1967.
- Blažíček, Oldřich J.: Skulptur. In: Das Barock in Böhmen, Ausstellungskatalog Villa Hügel Essen, 1977.
- Blažíček, Oldřich J.: Italienische Reflexe und Impulse in der Böhmisches Barockskulptur. In: Kalinowski, Konstanty [Hrsg.]: Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa, Poznan 1981, S. 103-124.
- Blažíček, Oldřich J.: Matyáš Bernard Braun [1684 – 1738]. Výběr řezeb. K. 300 výročí umělkova narození, Prag 1984. [Kurztitel: Blažicek, Braun, 1984]
- Blažíček, Oldřich J.: Böhmen und Italien im Barockzeitalter. In: Brucher, Günter – Müller, Wolfgang T. – Schweigert Horst [Hrsg.]: Orient und Okzident im Spiegel der Kunst, Festschrift für Gerhard Franz zum 70. Geburtstag, Graz 1986. S. 1-13. [Kurztitel: Blažicek, Böhmen und Italien]
- Blažíček, Oldřich J.: Prag und Wien im Spiegel der Barockplastik. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1988.
- Blažíček, Oldřich J.: Bildhauerwerkstatt des böhmischen Barocks. In: Kalinowski, Konstanty [Hrsg.]: Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, Poznan 1991, S. 13-21. [Kurztitel: Blažicek, Bildhauerwerkstatt]

- Boros, Lazlo: Eine österreichische Bildhauerskizzensammlung aus dem 17. Jahrhundert in Ungarn. Das Skizzenbuch von Pécs. In: Kalinowski, Konstanty [Hrsg.]: Studien zur Werkstattpraxis in der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, Poznan 1992, S. 67-81. [Kurztitel: Boros, Bildhauerskizzensammlung]
- Brinckmann, A. E.: Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaften. Berlin 1917.
- Decker, Heinrich: Barock-Plastik in den Alpenländern, Wien 1943. [Kurztitel: Decker, Barock-Plastik]
- Decker, Heinrich: Meinrad Guggenbichler, Wien 1949.
- Dechio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Oberösterreich. (6. Auflage), Wien 1977.
- Gauss, Ulrike: Andreas Thamasch 1639 – 1697. Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim, Weißenhorn 1973. [Kurztitel: Gauss, Thamasch]
- Geese, Uwe: Skulptur des Barock in Italien und Zentraleuropa. In: Toman, Rolf [Hrsg.]: Die Kunst des Barock: Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 1997.
- Gstrein, Franz Josef: Überlieferte Begebenheiten aus dem Ötztal, Innsbruck 1929. [Kurztitel: Gstrein, Überlieferte Begebenheiten]

- Hammer, Heinrich: Nachrichten von Tiroler Barockbildhauern. Nachträge, Richtigstellungen, Neufunde. In: Tiroler Heimatblätter, Heft 4/6, 1952, S. 81-88.
- Hammerschmied, Johann Florian: Prodomus Glorie Pragenae, Prag 1723.
- Hejnc, Ottokar: Petr Brandl, Prag 1911.
- Helfert, Joseph Alexander Freiherr von: Die Statuengruppe des hl. Franz Xaverius, des hl. Ignatius und der hl. Luitgardis auf der Karlsbrücke in Prag. In: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale, Dritte Folge, Achter Band, Wien 1909, 152-154.
- Hubala, Erich: Die Malerei. In: Swoboda, Karl M. [Hrsg.]: Barock in Böhmen, München 1964.
- Jäger, Hans [Hrsg.]: Emanuel Poche: Matthias Bernhard Braun. Monographie, Innsbruck 2003. [Kurztitel: Jäger, Braun. Monographie]
- Jöckle, Clemens: Das große Heiligenlexikon. München 1995.
- Kalinowski, Konstanty: Vorwort. In: Kalinowski, Konstanty [Hrsg.]: Studien zur Werkstattpraxis in der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, Poznan 1991, S. 7-12.
- Kořán, Ivo: Praha na úsvitenový dejin, Prag 1988.
- Kořán, Ivo: Braunovy české počátky. In: Umění XLV, 1997,

S. 59-71. [Kurztitel: Kořán, Braunovy české počátky]

- Kořán, Ivo: Braunovo bozzetto sv. Luitgardy. In: Umění XLVI, 1998, S. 219-223.
- Koziel, Andrzej: Unknow silesian source for the statue of St. Luitgard on Charles' Bridge in Prague (übersetzt aus dem Polnischen von Matthew Witkovsky). In: Umění XLVIII, 2000, S. 92-95. [Kurztitel: Koziel, Unknown □ilesian source]
- Krapf, Michael: Thomas Schwanthaler als Zeichner. In: Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus. Ausstellungskatalog. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn. 3. Mai bis 13. Oktober 1974. S.126-137.
- Kratochvil, Antonin: Das Böhmisches Barock, München 1989.
- Kretschmer, Hildegard: Untersuchungen zu Michael Bernhard Mandl, Salzburg (Phil. Diss.) 1974. [Kurztitel: Kretschmer, Mandl]
- Land Oberösterreich [Hrsg.] Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus. Ausstellungskatalog. Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn. 3. Mai bis 13. Oktober 1974.
- Land Oberösterreich [Hrsg.] Die Bildhauerfamilie Zürn 1585-1724. Schwaben/Bayern/Mähren/Österreich. Ausstellungskatalog. Braunau am Inn. 27. April bis 28. Oktober 1979.

- Lang, Johannes: Die ehemalige Klosterkirche der Zisterzienser in Kaisheim, Augsburg 1961.
- Layer, Adolf: Tirol und Vorarlberg im Mittelpunkt der Auswanderung. Epochen der tirolisch – vorarlbergischen Bevölkerungs-, Siedlungs- und Wirtschaftsgeschichte, München (Phil. Diss.) 1947.
- Lorenz, Johann: Barockkünstler im Bezirke Landeck-Ried. In: Tiroler Heimatblätter 4/6, 1952, S. 66-72.
- Lorenz, Hellmut: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich-München-London 1992.
- Lorenz, Hellmut [Hrsg.]: Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, München-London-New York 1999.
- Ludig, Günther: Studien zu einer Monographie über den Bildhauer Michael Zürn d. J. Frankfurt a. Main (Phil. Diss.) 1969. [Kurztitel: Ludig, Zürn]
- Ludig, Günther: Michael Zürn d. J. in Mähren. Leben und Werk. In: Die Bildhauerfamilie Zürn 1585-1724. Schwaben/Bayern/Mähren/Österreich. Ausstellungskatalog. Braunau am Inn. 27. April bis 28. Oktober 1979, S. 120-135. [Kurztitel: Zürn in Mähren]
- Neumann, Jaromír: Das Böhmisches Barock, Wien 1970. [Kurztitel: Neumann, Barock]

- Neumann, Jaromír: Matyáš Bernard Braun a Petr Brandl. Sousoší sv. Luitgardy jeho geneze. In: Umění XLVI, 1998.
- Pavlíček, Martin: K dílu Matyáše Bernarda Brauna. In: Umění XLVII, 1999, S. 195-202. [Kurztitel: Pavlíček, K Pavlíček dílu Matyáše Bernarda Brauna]
- Pazaurek, Gustav E.: Franz Anton Reichsgraf von Sporck, ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingserschöpfung Kukus, Leipzig 1901.
- Pelzel, Franz Martin: Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrter und Künstler nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Wirken, Bd. 4, Prag 1782. [Kurztitel: Pelzel, Abbildungen]
- Pfaundler, Wolfgang: Auf der Karlsbrücke in Prag, im Veitsdom, auf dem Hradschin; Skulpturen aus der Bildhauerwerkstatt der Brauns aus dem Ötztal. In: Das Fenster 7, 1970, S. 542-555.
- Poche, Emanuel: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Prag 1965. [Kurztitel: Poche, Braun, 1965]
- Poche, Emanuel: Tri sta let od narozeni Matyáše Brauna. In: Umění XXXII, 1984, S. 465-467.
- Poche, Emanuel: Tirol und seine Tradition im Werk Matthias Braun. In: Das Fenster 38, 1985, S. 3779-3787.
- Poche, Emanuel: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Prag (2. Auflage) 1986. [Kurztitel: Poche, Braun, 1986]

- Preiss, Pavel: J. G. Heinsch et les groupes des saints jesuites sur le pont Charles de Prague. In: Bulletin de musée Hongrois des Beaux – Arts, Nr. 34, 1974, S. 97-107.
- Preiss, Pavel: Die Barockzeichnung. Meisterwerke des Böhmisches Barocks, Prag 1979.
- Preiss, Pavel: Der Höhepunkt der Barockbildhauerei in Böhmen. In: Prager Barock, Ausstellungskatalog Schallaburg 1989, S. 276-296. [Kurztitel: Preiss, Barockbildhauerei]
- Preiss, Pavel: Barocke Malerei und Plastik in Böhmen. Vorlesung, Univ. Wien, Institut für Kunstgeschichte, WS 1993/94.
- Pretzell, Lothar: Die Salzburger Barockplastik – Entwicklungsgeschichte der Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin 1935.
- Ringler, Josef: Zur Geschichte der Erforschung der barocken Plastik in Tirol. In: Tiroler Heimatblätter, Heft 4/6, 1952, S. 34-37. [Kurztitel: Ringler, Erforschung der barocken Plastik]
- Rohrmoser, Peter: Michael Bernhard Mändl der führende Steinbildhauer des Salzburger Hochbarock um 1700, (Diplomarbeit) Salzburg 1999. [Kurztitel: Rohrmoser, Mändl]
- Rossacher, Kurt: Ein neuer Begriff in der Kunstgeschichte. In: Nordismo. Expressive Tendenzen in Malerei und

- Plastik des Barocks, Ausstellungskatalog
Barockmuseum Salzburg. Salzburg 1985.
- Rynes, V.; Blažicek, Oldřich
J.: Jeste k. sochařske vyzdobe Karlova mostu. In:
Umění VI, 1956, S. 63-65.
- Sartorius, Augustinus:
Verdeutsches Cistercium Bis-Tertitum oder
Cisterciensaer Ordenshistoie. Prag 1708.
[Kurztitel: Sartorius, Cistertium Bis-Tertium]
- Saur, A.:
Allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 14. München –
Berlin 1996. [Kurztitel: Saur, Allgemeines
Künstlerlexikon]
- Schemper-Sparholz,
Ingeborg:
Skulptur und dekorative Plastik. In: Lorenz,
Hellmut [Hrsg.]: Barock. Geschichte der
bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, München-
London-New York 1999. S. 461-549. [Kurztitel:
Schemper-Sparholz, Skulptur]
- Schneider, Ingo:
Saisonarbeit und temporäre Auswanderung im
Außerfern. In: Tiroler Schwaben in Europa.
Künstler-Händler-Handwerker,
Ausstellungskatalog der Tiroler
Landesausstellung, Reute 1989. S. 213-221.
- Sedlmayr, Hans:
Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1976.
- Šroněk, M. :
Nove prameny k. historii vtniku sousosi sv.
Franziska Xaverskeho na Karlove moste, In:
Umění XXXIII, 1985, 360-361.
- Stech, V. V.:
Barockskulptur in Böhmen, Prag 1959.
[Kurztitel: Stech, Barockskulptur]

- Stech, V. V.: Prager Barockbildhauer, Prag 1935.
[Kurztitel: Stech, Barockbildhauer]
- Tavernier, Ludwig: Barock und Rokoko in Tirol. Tiroler
Ausstellungsstraßen, Mailand 1995.
- Vlnas, Vít [Hrsg.]: The Glory of the Baroque in Bohemia. Essays on
art, culture and society in the 17th and 18th
centuries. Prag 2001.
- Vogt, Moritz [Mauritius]: Das jetzt-lebende Königreich Böhmen in einer
historisch- und geographischen Beschreibung
vorgestellt, wie solches sowohl an Städten,
Clöstern, Schlössern, Herrschafften und
heilsamen Gesund-Brunnen etc. anjetzo zu
sehen ist. Frankfurt-Leipzig 1712.
- Volavka, Vojtěch; Volakvková-
Skořepová, Zdeňka: O soše. Úvod do historické technologie s teorií
sochařství, Prag 1959.
- Wagner, Franz: Notizen zu Matthias Wilhelm Weissenkirchner.
In: Barockberichte. Informationsblätter des
Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst
des 17. und 18. Jahrhunderts, 22/23, 1999, S.
347-352. [Kurztitel: Wagner, Notizen zu Matthias
Wilhelm Weissenkirchner]

Lebenslauf

Ich wurde am 13. September 1968 in Laakirchen / Oberösterreich geboren. Nach Beendigung der Volksschule, besuchte ich das neusprachliche Gymnasium der Kreuzschwestern in Gmunden /Oberrösterreich. Im Jahr 1987 begann ich das Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 1998 bin ich in der Kommission für Provenienzforschung tätig – ebenso begann ich in diesem Jahr für das Archiv des Bundesdenkmalamts in Wien tätig zu werden.

Wien 2008

Abstract:

Die Arbeit „Matthias Bernhard Braun auf seinem Weg nach Böhmen“ beschäftigt sich mit dem Frühwerk des Bildhauers Matthias Bernhard Braun (1684-1738). Anhand von Beispielvergleichen aus verschiedenen Kunstlandschaften, die ihn möglicherweise beeinflusst haben könnten, wird versucht Stationen seiner Ausbildung zu lokalisieren. Die Auswertung des (Quellen-)Materials gibt Hinweise auf seine Motivation seine Heimat Tirol für sein weiteres Schaffen zu verlassen. Aus den Quellen ergeben sich mehrere Möglichkeiten, wie und wann er nach Böhmen gekommen sein könnte. Dem Stiftes Stams in Tirol wird, sowohl für seine Ausbildung als auch als Kontakt zu seinem ersten Auftraggeber, dem Zisterzienserstift Plass/Plasy in Böhmen, große Bedeutung zugeschrieben. Seine Werke für das Stift in Plass/Plasy bilden den Ausgangspunkt zu seinem Erfolg in Böhmen und sichern ihm zahlreiche weitere Aufträge. Sein größter Mäzen war Franz Anton Graf von Sporck. Für ihn schuf Braun zahlreiche Skulpturenprogramme, die sich mit der abstrakten Geisteswelt des Grafen, auseinandersetzten. Berücksichtigt werden Einzelfiguren aus den Programmen, die einen früheren Arbeitsbeginn Brauns für den Grafen belegen. Auch ein früher Kontakt, vielleicht durch Michael Bernhard Mändl in Salzburg vermittelt, zu Johann Bernhard Fischer von Erlach ist nicht unwesentlich für den Auftrag zur Ausstattung des Palais Clam – Gallas in Prag. In Brauns Arbeiten sind Einflüsse von Giovanni Lorenzo Berninis und seiner Schüler und Nachfolger, Michael Bernhard Mändl, Michael Zürn d. J., Andreas Thamasch u.v.m festzustellen, die er in seine Werke einfließen ließ ohne jedoch von seiner eigenen Manier abzuweichen. Seine Arbeiten spiegeln einerseits die espressiv-barocke andererseits die klassisierende Arbeitsweise wider, die oft zeitgleich nebeneinander existieren.