

Blažíček, Oldřich J.

K Braunově drobné plastice

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1961, vol. 10, iss. F5, pp. [319]-326

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110673>

Access Date: 07. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OLDRICH J. BLAZÍČEK

K BRAUNOVĚ DROBNĚ PLASTICE

Kategorie drobné barokové plastiky si ještě dlouho uchová studijní zájem nejen jako klíč k rozluštění mnoha problémů monumentální tvorby a sochařova tvůrčího postupu, ale také při sledování proměn i setrvávání ikonografických typů nebo zas šíření podnětů ze středisek slohu a výměny slohových poučení mezi jednotlivými centry. Drobná plastika, snadno přenosná, se nám dochovala leckdy, když velké sochy mizely při změně dobového vkusu, na druhé straně sama podléhala právě pro své malé měřítko, pokládané nejčastěji za znamení bezvýznamnosti, nebo jako pouhá sochařská příprava, neurčená k uchování. Proto je její výskyt poměrně nevelký.

Sám formát arci nikdy nebyl jediným ani hlavním určovatelem uměleckého díla a drobná baroková plastika je vlastně pouze souhrnným označením pro velmi různé, bytostně odlišné projevy barokového sochaře. Je u něho předzvěstí i ohlasek monumentálního díla, pokud jen dočasně přijímá drobný tvar a prozatímní materiál, ale jindy je sochařskou miniaturou, myšlenou i uskutečněnou zcela, beze zbytku v měřítku, ve vhodné technice a zvoleném materiálu drobného díla. Řezba při tom všem u nás — a obecně v Evropě za Alpami — nepřestává hrát svou tradiční úlohu.

To jsou skutečnosti v zásadě známé i samozřejmé, a přece si ještě vyžadají mnoho studia, důležitého pro pochopení psychologie i techniky barokové sochařské a nejen sochařské tvorby. Při úvahách o dílně barokového sochaře a o jejich specifických praktikách a na druhé straně při studiu jednotlivých profilů našich sochařů se právě obrátila pozornost na drobné sochařské modely.¹ Podle smyslu a funkce byly rozlišeny v podstatě tři druhy této plastiky malého měřítka, jež jsou všechny tři těsně vázány k provozu sochařské dílny a pro všechny je právě příznačná jejich orientace k velkému tvaru, i když jsou zcela rozdílné z hlediska sochařova tvůrčího děje. Připomeneme ty skupiny co nejstručněji, jednak abychom si uvědomili příznačný fakt, že ani v nich nechybí řezba jako sochařský projev pro naše prostředí nejpříznačnější, jednak abychom se ohlédlí po jejich dokladech v díle čelného představitele naší barokové skulptury Matyáše Bernarda Brauna, v jehož odkazu se právě drobná plastika zachovala relativně nejčastěji; v závěru se pokusíme doplnit její známý soubor.

Nejpřitažlivějším druhem drobné barokové plastiky jsou prvé sochařské skici — bozzetti podle italské atelierové mluvy —, které (někdy spolu s kreslenými náčrtý) zachycují sochařovo hledání a nalézání, nejednou v celé řadě studií celkových i dílčích, vedoucích od prvního nápadu až k zásadnímu vyřešení úlohy. Bozzetti se pak stávala východiskem další práce v dílně: stačila asi často tovaryšům k provádění v definitivním měřítku a materiálu, zvláště tam, kde objednavatel nežádal vypracování detailních ukázkových modelů. Utváření bozzett, která tedy byla interní záležitostí sochaře a dílny, je zpravidla chvatné, zběžné a spíše improvizované, ale tím působivější svým modelačním důrazem, bezprostřední výrazností a živostí; materiálem bývá hmota umožňující rychlé lnětení, ubírání i přidávání. Přichází tedy v úvahu zejména hlína, vosk nebo štuková hmota různého složení, ale proti všemu apriornímu předpokladu také dřevo, dovolující toliko odbírání nožem. Specifický ráz práce ve dřevě se sice zdá být zcela v rozporu s nároky bozzetta, a přece známe — nikoliv arcí z Itálie, ale z jižního Německa (z okruhu Ignáce Günthera) i z našeho prostředí, a to právě z dílny Braunovy — drobné řezby, které sotva lze vysvětlit jinak. U Brauna patří sice do této kategorie především plastiky hliněné: známé terakotové bozzetto k soše Víry do Kuksu (kol. r. 1719, v. 28,5 cm, Nár. galerie v Praze, č. kat. 45), které je přímo klasickým příkladem oné formální volnosti i výrazového soustředění, a dále ještě obě hliněné sošky evangelistů Jana a Matouše s andělem ve sbírkách Nár. Musea v Praze (v. 18 a 26 cm), publikované V. V. Štechem, ale na druhé straně také tři řezby, které jsou jako sochařské skici neméně příznačné.² Hlavně jsou to řezbičky v Národní galerii: postava apoštola, patrně sv. Petra, spínající ruce v neurčitém, konvulzivním přikleknutí (v. 12,5 cm, č. kat. 48), a dále křídly mávající orel (kol. r. 1720, v. 15 cm, č. kat. 47), jež obě ukazují bez pochyb k ruce samotného Brauna, ale k nim se ještě přiřazuje nedávno L. Uřešovou zjištěná soška sv. Jana Křtitele, rovněž z lipového dřeva (v. 17 cm, v soukromé sbírece v Praze), která však ve srovnání s předchozími je spíše dílenskou studií než vlastní prací mistrovou.³ Tzv. model náhrobku paní Miseliusové (v. 10,5 cm) ve Slezském museu v Opavě, který už katalog výstavy Pražského baroka uvádí jako model domnělý, nutno prozatím vyjmout z této souvislosti; jeho původnost bude sporná až do podrobnějšího průzkumu, který by vysvětlil jeho slohovou i plastickou nesdílnost.⁴

Druhou skupinu modelů z barokové sochařské dílny, skupinu záměrem i formou v zásadě odlišnou, a přece často dost těsně na bozzetti navazující, představují ukázkové modely, ony „Modellen“ v kontraktech našich mistrů, „modelae“ v latině klášterních zápisů nebo „modelletti“, chceme-li použít jiného italského termínu. To jsou drobné makety vyřešeného úkolu pro objednavatele, hračkové miniaturní celky oltářů, ale také zdobnění jednotlivých plastických koncepcí, vznikající zpravidla na základě bozzett, opatřená dokonce i polychromií nebo tónovaná tak, jak byly koncepce proponovány v materiálu. Jejich provedení

bývá co nejpečlivější a zde už nijak nepřekvapí, že materiálem naprosto převažujícím bývá dřevo. Takových ukázkových modelů z majetku objednavatelů díla, nejčastěji asi z klášterů, kde bylo vždy dost místa k uchování toho, co bychom dnes nazvali dokumentací provedených prací, je známa řada, jenže bývají nedjednou uváděny nepřesně, nebo jsou posuzovány jako bozzetti. To platí také o Braunově a Kaňkově ukázkovém modelu pražské mostecké skupiny sv. Ludgardy, získaném nedávno Národní galerií ze sbírky Tomanovy, který se r. 1880 vynořil v obchodě, jistě po nějaké víceméně složité cestě z plaského kláštera a pozůstalosti tamního opata Tytla.⁵ O původnosti a autorství této vynikající a pro Braunovu ranou práci ve dřevě velmi příznačné zlacené řezbě (z lipového dřeva, úhrnné výšky 68 cm), dokonale skloubené v celek s architektonickým podstavcem, na kterou upozornil P. Toman a kterou přesněji určil V. V. Štech, vznikají občas pochyby, podle našeho přesvědčení zcela neopodstatněné.⁶ Je třeba si jen uvědomit, že právě nejde o bozzetto, jakých se nám náhodou z Braunovy ruky zachovalo víc, nýbrž o zcela ojedinělé modelletto, Braunově rané práci však dokonale odpovídající, které je v celé koncepci i v hladce vypracované a nověji patrně přezlacené modelaci shodné s kamennou skupinou na mostě, a přece od ní i v řadě motivů odlišné. V tomto dojmu shody mizí nejen jiné proporce kříže, odlišné zavěšení Kristova těla, těsnější spojení a výrazový vztah obou postav, ale také skladebné změny audílků i větší zcelení obláčkového soklu základny, jiné zřasení roušky Kristovy i úboru řehořnice. Štech, který tyto rozdíly připomněl, je také správně vysvětlil autorskými změnami při provádění v kameni, které vskutku vesměs mířily k pevnějšímu sepětí, k skladebnému utažení celku, při všem pro Brauna tak specifickým reliéfním rozvedení, patrném jak v modellettu, tak v kameni. Je právě až ku podivu, jak dokonale shodný je účín obou plastik, drobné a monumentální, při tolika a nemalých rozdílech v skladbě a utváření. Přesně opačně by tomu nutně bylo, kdyby šlo o dodatečně napodobení v drobném měřítku, o tzv. redukci mostecké skupiny. — K takovým ukázkovým modelům, dřevěným, zlaceným či polychromovaným, připočítává V. V. Štech ještě v braunovskou souvislost sošku sv. Prokopa (v Nár. galerii, v. 63 cm, č. kat. 44), kterou datuje k roku 1740 a spojuje s Antonínem Braunem a jeho výzdobou u Sv. Mikuláše v Praze I, ale tato řezba se zdá být nejen k oné výzdobě, ale vůbec k práci mladšího Brauna ve vztahu příliš vzdáleném.⁷ — Rozlišení mezi vlastním bozzettem a ukázkovým modelem, ačkoli pojmově zcela jasné, bývá v praxi méně zřetelné, jde-li místo o větší celky pouze o jednotlivé postavy a sousoší, propracovávané někdy už v bozzettu do detailů, a to zas především tehdy, je-li materiálem nikoli dřevo, ale hlína.

Třetí druh drobné plastiky v barokovém sochařském ateliéru je v souvislosti, kterou sledujeme, méně důležitý: představovaly jej různé odlitky antiky, drobné redukce slavných děl i bozzetti cizí, různě získaná, o nichž máme z jednotlivých dílen konkrétní zprávy. V naší souvislosti však postačí zjištění, že dřevo hraje

v této kategorii úlohu relativně nejmenší a v popředí že je tentokrát sádra a znovu i pálená hlína.

Od této různé plastiky modelové se však již obraťme k sochařskému dílu, jemuž je malé měřítko zcela vlastní, které není ani zmenšeno, ani nemělo být zvětšováno, které není přípravným stadiem, nýbrž samo sobě konečnou realizací. Teprve tato rozlehlá kategorie barokového sochařského díla je — až na malé výjimky — vlastním královstvím řezby v různých interiérových funkcích, v prostoru kostelním i profánním. V prvním hlavně v souvislosti tabernáklů, kazatelen a křtitelnic, v druhém především jako náplň a přízdoba domácích oltářů, jako křivky, pamětní mariánské sošky a výjimečně i jako přízdoba honosných kusů nábytku. Uvedeme i tady jako příklady řezby z Braunovy dílny, známé i dosud neznámou. Kromě drobných sošek braunovských oltářů z Citolib nebo Horek (1717, 1725, v. 80—110 cm) patří sem zvláště volné řezby Kalvárie v Plasech nebo Zvěstování, dnes v Krajské galerii v Plzni, řezby z let 1720—1725, které podle své výšky (61 a 91, 90 a 99 cm) jsou vlastně na rozmezí mezi plastikou drobnou a velkou, ale svým citlivým detailním pojednáním se zřetelně vymykají z Braunovy monumentální řady nadživotního měřítka.⁸ Tyto přibližně třetinové plastiky ohlašují zároveň nástup Braunova pozdního stylu, v němž je patrný přínos mladších spolupracovníků: expresivní důraz se tiší, povrchová modelace se zceluje a vrací k látkovému odlišení, tence vypracovaná křehká draperie zdůrazňuje víc než dosud tělesný objem, k němuž mokře přiléhá; při veškeré své nervosní malebnosti je realisticky motivovaná i přesvědčivá. Celý tento styl se jen zdánlivě vrací k Braunovu východisku, od něhož se liší v zásadě nemonumentálním, lyrickém a zároveň už ozdobném pojetí, slovem v raně rokokové proměně, kterou plně vyjádří v Praze Antonín Braun, ve východních Čechách mladší František Jiří Pacák. — O tom, zda bude možno Braunovi připsat řezbářskou miniaturu křivky v tabernáklu oltáře, který stojí v šporkovské hrobce v Kuksu, řezbičku velmi malebně formovanou, ale umístěnou v celku z předbraunovského období kuské výzdoby, bude možno rozhodnout až po jejím očištění a průzkumu, chceme však upozornit na jinou a výraznější řezbu téhož námětu, na malý křivku ve sbírkách Národní galerie v Praze, který se o toto připsání hlásí velmi přesvědčivě.⁹

Bývá zvláště obtížné zjišťovat specifické rysy v tradičních námětech, mezi něž ikonografický typ Ukřižovaného Krista náleží na prvním místě, a přece zřetelné znaky dobové i osobní tu nechybí ani v drobném měřítku. Především vystupuje ryze baroková tělesná skladba, v detailu realistická a v celku idealisující, která korpus zpravidla nezavěšuje, nýbrž měkce staví, jako by tělo bez námahy a bolesti zázračně spočívalo na hřebu, jímž jsou protknyty nártý natažených nohou, jako by se toto měkce, ale bohatě modelované tělo zjevovalo spíše v smutném symbolickém obřadu než v situaci samy bolestné oběti. To je příznačné pojetí baroku v jeho vrcholné a zvláště pozdní fázi, kdy drsný nebo vážný, ale nej-

častěji nepředstíraný realismus raného slohu byl nahrazen pathetickým gestem, a to opět zredukováno v zušlechtěný náznak. Esové prohnutí těla, ona „linea serpentinata“, již si barok osvojil tak obecně z požadavků starších theoretiků, je zde pouze naznačena příklonem hlavy s tváří idealisovaného a produševnělého typu k rameni, a v dolní polovině těla pootočením obou stehů a kolen z průčelní situace. Také proporce protažené postavy s malou hlavou, s vysokým pasem a štíhlými boky nasvědčují spíš pozdní době vzniku. Je tu dále měkká, příznačně malebná modelace — poněkud sice zalitá a tak patrně mimoděčně zjednodušená vrstvou barevné povrchové úpravy — formace trupu, štíhlých, šlašitých nohou a útlých paží s velice drobnými rukama a chodidly, a ovšem i úprava a utváření bederní roušky Kristovy, a to jsou už znaky, jež ukazují přímo do dílny Braunovy. Obrysově zdůraznění levého cípu roušky, které vyvažuje natočení nohou doprava, vybavuje alespoň v náznaku Braunovu častou skladebnou praktiku už ve svém reliéfním rozvedení. V kukských alegorických sochách je tento kompoziční motiv náhlého vybočení v pasu či pod pasem aplikován a obměňován až stereotypně. Tím více se braunovská souvislost vybavuje ve způsobu, jakým je rouška protvářena živým, ale harmonickým systémem esových řas a klikatek, jako by byla prohrábnuta jediným pomyslným záběrem. Právě ve srovnání s touto modelací, výrazově a dynamicky tak účinnou i v drobném měřítku této řezby, působí tím ztrnuleji hrubý, dodatečně připojený praporec nápisu na novém břevnu kříže. Za to skalnatý podstavec kříže s náznakem seskupení velkých balvanů, s prohnutými hnaty a lebkou Adamovou, jakoby náhodně pod křížem zakutálenou, je zas částí původní a ani ona není bez vztahů k jiným velkým Braunovým pracím: k podnoží velkého krucifixu v kukské hrobce a k formaci křivých kostí v podstavci kukské alegorie Náboženství.

Abychom ještě podepřeli připsání, vraťme se k Braunově drobné plastice a dále k jeho krucifixům, rozestřeným po celé jeho produkci od pražské skupiny sv. Ludgardy až po velkou řezbu Ukřižovaného kukské hrobky.

Z toho, co bylo řečeno o modelových řezbách, vyplývá, že by náš krucifix měkké a definitivní povrchové úpravy bez skizzovité náznakovosti měl nejbližší odpovídat měkce a definitivně formovanému modellettu mostecké skupiny sv. Ludgardy. Je tomu vsutku tak a nadto jsou tu i podobnosti v útvaru vypiaté šíje Kristovy i v typu Kristovy hlavy až po obdobné posazení trnové koruny, podobnosti, které vedou od malého krucifixu dokonce až k velké mostecké skupině. U její Kristovy postavy lze nejbližší srovnat utváření roušky naší sošky; principiální shoda obou těchto draperií, drobné dřevěné a velké v kameni, je úplná. — Ostatní Braunovy krucifixy jsou vesměs expresivně důraznější, ať vzpomeneme na drastický krucifix u Sv. Klimenta v Praze (kol. 1715), na zvichřenou malou řezbu v Plasech (kol. 1720) nebo na oba Ukřižované s hlavou visionářsky zvrácenou v Plzni (v Západočeském museu) a v Kuksu (v hrobce, oba z doby kol. r. 1725), a přece tu a tam problesknou shody modelace hrudníku, paží

a nohou, pokud se vůbec mohou vyznačit v tak rozdílných měřících. Měřítkově bližší reliéfní krucifixy v pozdní Braunově tvorbě pro Šporka, krucifix v jeskyni Garinově v Betlémú (kol. 1726) nebo na štítu Velkého křesťanského vojína v hospitální zahradě v Kuksu (1731), jsou však přece jen spíše ilusivními náznaky, účinnými jen v celku své skladby, než samostatnými plastickými útvary, jakým je náš drobný krucifix, který ve srovnání se všemi působí vyváženěji, uzavřeněji a klidněji. Souvisí to nepochybně i s otázkou jeho datování a přesnějšího určení.

Pro tuto otázku nebude bez významu zjištění, že řezba Národní galerie pochází ze zámku v Konopišti a tam patrně z původního majetku Vrtbů. Spojení malého krucifixu s braunovskou plastikou konopištské zámecké brány, která se datuje k roku 1725, nabízí se tudy přirozeně samo. Ale malý krucifix mohl vzniknout u Brauna jako pozornost pro konopištského objednavatele právě tak v této době, vykazuje-li řezba některé rysy pozdní braunovské tvorby, jako už dříve, jsou-li tak zřetelné i vztahy k rané práci Braunově. K přesnějšímu vročení bez dalšího opěrného bodu prozatím nedojdeme. Postačí však, můžeme-li ve vrtbovském krucifixu z Konopiště rozeznat doklad drobné braunovské řezby, jaká vedle modelů nebyla z Braunovy dílny dosud známa, doklad jeho plastiky realizované v malém měřítku, a přece zrcadlící specifické znaky jeho velké tvorby.

P o z n á m k y

- ¹ V naší literatuře srovn. stať V. V. Štecha: Z dílny Matyáše Brauna; Sborník k 70. narozeninám K. B. Mádlá, Praha 1929, s. 145 a d., autorovu studii: Matěj Václav Jäckel, Památky archeologické (Hist.) XLI, 1936/38, s. 88 a dále stať: K povahopisu barokové sochařské dílny, Volné Směry 38, 1943, s. 157 a d., v podstatě znovu otištěnou v práci: Sochařství baroku v Čechách, Praha 1959, s. 15 a d. Některé poznatky o modelovém provozu sochařského ateliéru rozvádí Z. Skořepová: O sochařském díle rodiny Platzerů, Praha 1957. Tytéž skutečnosti shrnuje pak V. Volavka ve své publikaci širšího tematu: O sošce, Praha 1959, s. 232 a d. a z části též J. Neumann: Matyáš Braun-Kuks, Poklady, Praha 1959, s. 26 a d.
- ² O Braunových terakotách V. V. Štecha na uv. místě, s. 151–152; o dřevěných studiích týž v nedokončené práci: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938–1939, s. 200, obr. 246–248.
- ³ L. Urešová: Neznámý Braunův model, Umění VII—1959, s. 278. S uvedenými řezbičkami v Nár. galerii, s nimiž ji autorka kupodivu nesrovnává, pojí tuto sošku sv. Jana Křtitele některé formální znaky, např. podobné seřezávání řas, ale od vlastních prací Braunových ji odlišuje menší jistota skladebná a vůbec menší výtvarná hodnota.
- ⁴ Srov. katalog výstavy: Entwurf, Skizze u. Modell in der nordischen. Barockkunst, Opava 1934, a dále katalog výstavy: Umění v Čechách XVII.—XVIII. stol., 1600—1800, Pražské baroko, Praha 1938, s. 98, č. 408.
- ⁵ Tento dohad, ačkoliv jej zatím nelze přímo doložit, podporují i nálezy jiných součástí osobní umělecké pozůstalosti opata E. Tytla, zjištěných porůznu, vesměs mimo Plasy: v soukromé sbírce v Plzni je jeho slonovinový krucifix, oltář zdobený želvovinou, dochovaný na Strahově, je dnes v Umělecko-průmyslovém museu v Praze, podobně jako opatova

řezaná sklenice; ve stát. zánku v Horšovském Týně jsou jeho hodiny, zdobené osobní značkou s iniciálou.

- ⁶ P. T o m a n y čas. Pokrok, Praha, ze 17. 12. 1880, V. V. Š t e c h: Z dílny Matyáše Brauna, s. 145—146. K Stechovým vývodům třeba zde připojit jeho vlastní velmi pravděpodobný dohad, že podstavec Ludgardiny skupiny, v němž proti modellettu jsou v kameni některé menší změny, nenavrhol patrně Braun sám, nýbrž architekt F. M. Kaňka (V. V. Stech, Českosl. mal. a soch., s. 205). E. P o c h e (Braun či Brandl, ve sborníku A. Matějčka: Cestami umění, Praha 1949, s. 184) upozorňuje na změnu Stechova názoru o původnosti modelletta, kterou nejnověji popírá také V. Volavka (O soše, s. 237), vrací se tak k pochybám o Braunově autorství, vyslovovaným r. 1880.
- ⁷ Srov.: V. V. Š t e c h: Die Barockskulptur in Böhmen, Praha 1959, s. 102, bar. tab. 6. — Drobnou plastiku Atlanta v mnichovském museu i sošku Bakcha v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze ze sbírky Lannovy vyřadil již z Braunova díla V. V. Stech na zprvu uvedeném místě s. 159.
- ⁸ Průměrně 200—250 cm. Sochy Čtností a Neřestí v Kuksu měří 230—250 cm; jinak možno v mírách Braunových plastik sledovat jistý vzestup právě směrem k pracím pro Šporkův hospital a opět mírný pokles měřítka jeho kamenných soch v posledních pracích, pokud nejde o obří zjevy.
- ⁹ Národní galerie DP 385, dřevořezba (korpus a skalnatá základna se dochovala dokonce v původní polychromii), kříž s hrubým nápisem je nový. Rozměry: v. korpusu s rozpiatými rukama 34,5 cm, vlastní korpus 32 cm, rozpětí paží 27 cm, v. soklu 15,5 cm; celek v. 76,5 cm. Za laskavé umožnění studia a opatření snímku děkuji při této příležitosti ředitelství Nár. galerie a pracovníkům oddělení sochařství.

K М Е Л К О Й П Л А С Т И К Е Б Р А У Н А

Пластика мелкого размера в стиле барокко важна не только для раскрытия проблем монументальных творений, но тоже как самостоятельная категория в творчестве скульптора. В заальпийской Европе и в чешских землях мелкий формат традиционно остается связанным с резьбой по дереву. Автор статьи рассматривает виды и функции мелкой барочной пластики, приводя примеры из мастерской М. Б. Брауна (1684—1738), одного из виднейших представителей скульптуры эпохи барокко в Чехии. Начиная с боцetto и моделетто — в связи с тем автор вновь доказывает авторство Брауна относительно деревянной позолоченной модели группы св. Луйтгарды на Карловом мосте в Праге (ныне в Национальной галерее в Праге), о которой были высказаны некоторые сомнения —, он переходит к мелким резбам, которым малые размеры свойственны. На основании сравнения с близкими по стилю и одинаковыми по теме трудами им включается в каталог известных творений Брауна маленькое полихромованное распятие из замка в Конопоште, теперь в коллекции национальной галереи в Праге (ДП 385). Вопрос о датировании резьбы (около 1725 г.?) остается пока не решенным.

Перевел: Р. Мразек

ZUR KLEINPLASTIK VON BRAUN

Die barocke Kleinplastik ist nicht nur als Schlüssel zu der Problematik monumentaler Werke, sondern auch als selbständige Kategorie der Schöpfung eines Bildhauers anzusehen. In dem transalpinischen Europa und auch in den böhmischen Ländern bleibt das Klein-

format traditionell mit der Holzschnitzerei verknüpft. Der Verfasser bringt einen Überblick der verschiedenen Abarten und der Funktion der barocken Kleinplastik und bringt Belege dazu aus der Werkstatt M. B. Brauns (1684—1738), eines der Hauptrepräsentanten der Barockbildhauerkunst in Böhmen. Über Bozzetti und Modelleti gelangt er zu Miniaturschnitzereien, denen das kleine Ausmass eigen ist. Dabei beweist der Verfasser, dass Braun der Schöpfer des jetzt in der Nationalgalerie in Prag befindlichen vergoldeten Holzmodells der St. Ludgarde-Gruppe für die Prager Karlsbrücke ist, worüber unbegründet Zweifel bestanden. Durch den Vergleich stilistisch und thematisch verwandter Werke reiht dann der Verfasser in den Katalog des schon bekannten Werkes von Braun ein kleines polychromiertes Krucifix aus dem Schloss Konopiště ein, das heute auch in der Nationalgalerie in Prag (DP 385) aufbewahrt wird. Die Frage der Datierung der Schnitzerei (um das Jahr 1725?) bleibt noch offen.

Übersetzt von Eva Uhrová