

Martin Pavlíček

POPVLVM RELIGIONE TVETVR. Několik poznámek k dílu Matyáše Bernarda Brauna v Kuksu

Abstract: *The paper deals with the new facts concernig the sculptures by Matthias Bernard Braun (1684–1738) in Kuks. In addition to a new assessment of the Eight Beatitudes outside the hospital chapel, the article deals with Braun's relation to the ancient sculpture and the artistic buzz in the Baroque Vienna. These two artistic phenomena influenced the sculptor's work more than we have thought so far.*

Key words: *Matthias Bernard Braun – baroque sculpture – Kuks – Vienna – Ancient Times*

Roku 1712¹ Matyáš Bernard Braun (1684–1738) vytvořil své první dílo pro Františka Antonína hraběte Šporka v Kuksu – dřevěný krucifix pro oltář krypty špitálního kostela Nejsvětější Trojice. Dodnes na místě dochované dílo můžeme vidět již na Rentzově grafice zobrazující kryptu z roku 1725.² V prostoru za oltářem zachytil zaniklou nápisovou desku v podobě závěsu neseného Chronem a andílkem. Pokud nešlo o malbu na zdi, lze zvažovat, že zaniklý objekt byl řezbářského rázu a mohl jej vytvořit rovněž Braun. Obdobná nápisová deska je součástí náhrobku Jana Petra, svobodného pána Straky z Nedabylic (1645–1720) ve farním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Libčanech na Královéhradecku. Ten patrně vznikl ve dvou fázích. Spodní, kamenný balkón s polopostavou hraběte, realizoval snad sám Braun krátce po smrti hraběte. Ze dřeva řezaná draperie nesená Chronem vznikla až roku 1740, jak dokládá chronogram v rozsáhlém nápisu³ na ní, a je patrně pozdním dílem Braunova následovníka Jiřího Fran-

1 Ivo KOŘÁN, *Braunovy české počátky*, Umění 45, 1997, s. 65; TÝŽ, *Braunové*, Praha 1999, s. 58.

2 Jiří ŠERÝCH, *Michael Rentz fecit. Michael Jindřich Rentz, dvorní rytec hraběte Šporka*, Praha 2007, s. 90–91.

3 SPECULUM HOC / INSPICE PAULISPER VIATOR / ET INSPECTUM ETIAM ASPORTA / FAVEO AUT SALTEM QUAE IN ILLO VIDES / EXARA IN CORDE STILO FERREO / EHEU! / QUAM MISERAE MORTALIUM VIRES / FORMA FIGURA NIHIL NIL MUNIA CLARA GENUSQUE / NILQUE OPES ETIAM MAXIMA QUAEQUE NIHIL / QUOD ET VERE BEATUM FACIAT / SOLI DEO SERVIRE / SOLUM ET UNICUM EST / ID IPSUM TIBI E CINERIBUS SUIS ALTUM INCLAMAT EXCELLEN. / D. D. IOAN. PET. COMES STRAKA DE NEDABILIC / DOM IN LIBČAN STŘEZETIC OKROUHLIC LAETO ŽDÁR / SUPERIORI WEKLSDORF ET IONSDORF AETERNITATIS / VIAM INGRESSUS DIE 28. SEPT. A. D. 1720. / VIR SAGACITATE SUBLIMIS MATURITATE GRA-

tiška Pacáka. Ten zde buď navázal na Braunem nedokončenou koncepci, nebo tento útvar vytvořil jako variaci na starší Braunovu nápisovou desku z krypty v Kuksu. Obě zdařilé variace navazují na obdobně pojaté náhrobky či pamětní desky z tvorby Gian Lorenza Berniniho (1598–1680). Motiv závěsu přidržovaného letící postavou Bernini poprvé použil u pamětní desky Ippolita Merendy z let 1640–1641 v kostele S. Giacomo alla Lungarna v římské čtvrti Trastevere.⁴ Na místo Chrona však látku nese okřídlený kostlivec, Berniniho ikonografický vynález spojující téma smrti a času. V jiné významové souvislosti přidržoval Chronos závěs na zrcadle Kristýny Švédské, které pro ni Bernini navrhl někdy po roce 1656. Podobu tohoto nedochovaného díla známe ze sochařova návrhu i grafiky, která reprodukuje již hotové dílo.⁵

Z let 1712–1713 pochází také výzdoba zábradlí terasy před špitálním kostelem v Kuksu. Braun je tehdy osadil personifikacemi Blahoslavenství, osmi vynikajícími pískovcovými figurami v životní velikosti. Díky několika nepříznivým jevům jde o jedny z nejpodceňovanějších soch českého baroka. Protože postavy dekorují balustrádu terasy, jsou čtyři středové figury méně vizuálně přístupné, a snad proto hůře posuzovatelné. Pro toto místo ale vznikly, nelze tedy hovořit o jejich „nešťasném vysazení na balustrádě“.⁶ Další nedorozumění vyvěrají z tendence srovnávat Blahoslavenství s cykly Ctností a Neřestí, které vznikly zhruba o sedm let později a Braun je vytvořil ve zcela jiném stylu, ke kterému se postupně přiklonil kolem roku 1715. Závažným nedostatkem je pak chybějící polychromie či alespoň monochromní nátěr, který je tvarově sceloval a prokresloval. Zároveň zakrýval méně kvalitní pórzní pískovec, ze kterého jsou vytesány. Ten byl u figur z následujícího období vyměněn za daleko kvalitnější, jemnozrný druh kamene.

Uvedená specifika vedla k přísným a nespravedlivým odsudkům mimořádně kvalitních soch, které tvoří klíčový soubor Braunova raného díla. Bez nich také sochařovu časnou tvorbu v letech po příchodu do Čech nemůžeme pochopit ani ocenit. A to především pro originální citace z bohaté glyptotéky římského sochařství 17. století. Při vší úctě k nejvýznamnějším českým znalcům Braunova díla tak musíme odmítnout většinu jejich soudů. I největší z nich, Oldřich J. Blažíček, se nechal nepříznivými podmínkami ovlivnit nato-

VIS / RERUM EXPERIENTIA INSIGNIS POSTEAE FAMILIAE / SVAE LAPIS FUNDAMENTALIS INOPIBUS ETIAM / POST FATA IOANNES ELEMOSYNARIUS / TU ERGO ILLUD: NIHIL AESTIMA NIHIL / HOC SOLUM IN PRAETIO HABITURUS / POST HAEC QUOD TIBI PERPETUAM / ADFERRE POTEST FELICITATEM / ABI IAM PRIUS QUAM TAMEN / ABEAS / QVOD TE ORO ET QVOD / TIBI QVOQVE FIERIVIS / DEFVNCTO AETERNA TVRO BONA / PRAE / CARE.
– Podrobně k náhrobku viz Petr HORÁK, *Saturnův odkaz: Smrt a Čas v barokním sochařství Čech*, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2009, s. 73–77.

4 Rudolf WITTKOWER, *Bernini. The sculptor of the roman baroque*, London 2001, čtvrté, přepracované vydání, s. 261–262, č. kat. 43.

5 Tamtéž.

6 I. KOŘÁN, *Braunové*, s. 56.

lik, že dle něj „*Blahoslavenství nepatří k vynikajícím výkonům dílny*“.⁷ Důvody sleduje v tom, že sochař „*patrně podcenil tuto zakázku pro venkov a svěřil asi provedení soch podle svých skizz tovaryšům*“.⁸ Blažíček formuloval odsudky mírně, čímž předznamenal následující slova určitého pochopení: „*A přece se tu značí malebná modelace braunovská a nejednen detail [...] váže tyto plastiky v úhrn dalšího díla.*“⁹

Václav Vilém Štech nejprve Blahoslavenství Braunovi přisoudil a zařadil do let 1713–1715.¹⁰ Později spojitost s Braunem odmítl úplně a sochy krutě odsoudil.¹¹ Ve stejné době Emanuel Poche soubor opětovně včlenil do katalogu Braunova díla, ale po celý život se držel myšlenky, že Braun k sochám dodal pouze modely, které neúspěšně do kamene převedli místní kameníci.¹²

Rovněž Ivo Kořán¹³ popsal sochy spíše v negativním tónu. Tak kupříkladu Kořánovo tvrzení, že jsou „*i jejich zadní strany převážně pojednány nezajímavě*“,¹⁴ musí být nedorozuměním. Obrys mladíka s křížem jako blahoslaveného, pronásledovaného pro spravedlnost, je jedinečný. Stejně skvělá je draperie padající od boků k patám v monumentálních a rozeklaných hmotách. Přímo rozkošně vyznívá zadní pohled na dívku představující blahoslavené tiché, který je něžným aktem ženy halící se v osušku po koupeli. A obdobně kvalitně jsou propracována i záda zbývajících postav.

Již Emanuel Poche upozornil na dopis faráře Schmidta z nedalekého Dubence, kde uvádí, že v lednu 1713 viděl na terase osazeno šest soch tohoto souboru.¹⁵ Tak jej máme poměrně přesně datován do doby, kdy u Šporka již působil Matyáš Bernard Braun, jehož rané tvorbě dobře odpovídají svým stylem, zatímco kompozice některých figur pak procházejí celou sochařovou tvorbou. Protože archivně doloženého máme v této době (1713) u Brauna v Kuksu pouze jediného tovaryše – Jana Peteru z Choustníkova Hradiště –,¹⁶ je zřejmé, že sochy téměř v úplnosti vytesal přímo Matyáš Bernard Braun. Při srovnání s jinými ranými pracemi, především sousoším sv. Iva na Karlově mostě (1711), shledáváme obdobně střídme, diagonální až svislé řasy odkazující k pozdní tvorbě Gian Lorenza Ber-

7 Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, s. 138. Sochy časově zařadil do let 1712–1715.

8 Tamtéž.

9 Tamtéž.

10 Václav Vilém ŠTECH, *Baroque sculpture*, Praha 1959, s. 91.

11 Václav Vilém ŠTECH, *Matyáš Bernard Braun*, in: Týž, *Dohady a jistoty. Výbor studií a článků*, Praha 1967, s. 225.

12 Emanuel POCHE, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1965, s. 41–42; Týž, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka*, Praha 1986, s. 74–75.

13 Viz pozn. 1.

14 I. KOŘÁN, *Braunové*, s. 56.

15 E. POCHE, *Matyáš Bernard Braun*, s. 41.

16 V. V. ŠTECH, *Matyáš Bernard Braun*, s. 224.

niniho a jeho římských následovníků z poslední třetiny 17. století. Ale i fyziognomie soch má k blízko k raným Braunovým dílům, například alegorie Spravedlnosti z pražského sousoší sv. Iva má dokonce identickou tvář jako personifikace Blahoslavených tichých z Kuksu. Jedinečně monumentálním způsobem je nabrán plášť Blahoslavené plačící, ženské figury, která souvisí s jinými díly ve středoevropské oblasti. Téměř shodnou kompozici ve stranovém převrácení má Marie Kleofášova z oltáře Piety v kapucínském kostele na Neuer Marktu ve Vídni, kterou v letech 1712–1717 vytvořili Paul Strudel a po něm Matthias Steinl.¹⁷ Z obou soch – v Kuksu i Vídni – později čerpal inspiraci Ferdinand Maxmilián Brokof při komponování Panny Marie Bolestné na oltáři špitální kaple Nanebevzetí Panny Marie v Duchcově (1725).¹⁸

Vztah mezi Braunovou sochou Blahoslavenou plačící a vídeňskou Marií Kleofášovou otevírá otázku sochařova vztahu k uměleckému prostředí Vídně obecně. Všechny dosavadní pokusy o rekonstrukci Braunovy tovaryšské cesty i pozdějších studijních cest Vídeň systematicky opomíjely. A to přesto, že jeden sochařův vídeňský pobyt máme doložen v únoru a březnu 1727.¹⁹ Bezesporu však město navštívil již vícekrát před tím, čemuž by nasvědčovala blízká spolupráce s architektem Giovannim Battistou Alliprandim v Kuksu. Ten se ve Vídni narodil, vyučil a žili zde jeho rodiče a početná řada sourozenců, které pravidelně navštěvoval. Lze si snadno představit, že při některé z takovýchto návštěv jej Braun doprovázel a v domě Alliprandiho rodičů ve Vídni pobýval. Vídeňskou strunu v Braunově díle rozehrává i nový nálezný předlohy pro sochařovu sochu Venuše (mezi lety 1713–1716) z atiky Clam-Gallasova paláce na Starém Městě pražském. Byla jí dnes zaniklá Venuše z let 1707–1708 od Giovanniho Giulianiho na balustrádě hospodářských budov vedle příměstského paláce Liechtensteinů ve Vídni – Rossau.²⁰ Její identickou podobu s Braunovou pražskou prací dokazuje malba paláce od Bernarda Bellotta z let 1759–1760, kde Giulianiho sochu vidíme v popředí pravé části obrazu.²¹ Tuto shodu můžeme interpretovat dvojím způsobem. Sochu mohl vidět sám Braun a později její kompozici uplatnil ve svém díle, nebo zde byl prostředníkem architekt Clam-Gallasova paláce Johann Bernhard Fischer z Erlachu. Ten totiž při paláci v Rossau vyprojektoval zahradní letohrádek a sám, jako původně vyučený sochař, aktivně navrhoval sochařské doplňky svých

17 Manfred KOLLER, *Die Brüder Strudel: Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck 1993, s. 197–199, č. kat. S 72–73.

18 Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986, druhé, doplněné vydání, s. 133, č. kat. 43.

19 E. POCHE, *Matyáš Bernard Braun*, s. 141.

20 Luigi A. RONZONI, *Giovanni Giuliani (1664–1744) I*. Katalog výstavy, München – Berlin – London – New York 2005, s. 69.

21 Tamtéž, s. 62 a 71.

staveb. Je proto možné, že Giulianioho Venuši v kresbě předložil s návrhy dalších soch pražského paláce Braunovi, který na nich začal od roku 1713 pracovat.²²

Někdy mezi lety 1713–1717 Braun vytesal pro střed terasy před špitálním kostelem v Kuksu alegorii Náboženství, jednu ze svých nejlepších soch, vytvořenou po manýristickém vzoru pro „*nekonečné množství pohledů*“ (Benvenuto Cellini). Takové kompoziční řešení bylo motivováno jejím umístěním, které umožňuje sochu obcházet a vnímat z nejrůznějších úhlů pohledu. Pavel Preiss²³ upozornil na souvislost s Berniniho nerealizovanou sochou Náboženství, kterou zamýšlel po roce 1656 umístit do středu svatopetrského náměstí ve Vatikánu.²⁴ Bernini vycházel z papežské medaile, kterou nechal na paměť skončení moru v Římě razit roku 1657 Alexandr VII. Chigi.²⁵ Dvě varianty medaile od římského medailéra Alberta Hameraniho zobrazují na líci rozdílně pojatý portrét papeže, zatímco revers v obou případech ukazuje alegorii Náboženství doprovázenou nápisem POPVLVM RELIGIONE TVETVR (Lid se brání náboženstvím). Alegorie je ikonograficky koncipovaná na základě hesla *Pravé křesťanské náboženství v Iconologii* Cesare Ripy: „*Krásná žena obklopená zářícími paprsky; bude mít odhalená bělostná ňadra, na plecích křídla, na sobě nuzný roztrhaný šat. Vedle ní bude kříž. V pravé ruce pozdvižené k nebi bude držet otevřenou knihu ... Levou rukou se bude opírat o příčné břevno kříže, tak že se bude zdát, že odpočívá opřená o něj. Z levé strany zmíněného břevna bude viset uzda. Nohama bude pošlapávat smrt ležící na zemi.*“²⁶ S dílčími úpravami – žena není krásná a nemá odhalená ňadra – takto pojal svou alegorii i Matyáš Bernard Braun. Cest, jakými se toto téma v tomto pojetí dostalo do Kuksu, je celá řada. Protože socha vznikla v době druhé velké morové epidemie v českých zemích barokní doby, otevírá se možnost inspirací papežskou morovou medailí nebo zmiňovanou Berniniho nerealizovanou morovou sochou na totéž téma. Hrabě Špork však měl výzdobu před špitálem ikonograficky důkladně promyšlenou a socha Náboženství je jeho ústřední součástí, ze které ostatní sochy v podstatě paprscitě vybíhají. Proto se souvislost s římskými morovými díly zdá spíše nahodilá, přičemž jejich příbuznost posílil fakt, že i Braunova socha je založena na hesle z Ripovy *Iconologie*.

22 Martin KRUMMHOLZ, *Stavební historie a osudy Clam-Gallasova paláce*, Pražský sborník historický 35, 2007, s. 184–201.

23 Pavel PREISS, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha – Litomyšl 2003, druhé, rozšířené a přepracované vydání, s. 266.

24 Rudolf WITTKOWER, *A Counter-Project to Bernini's "Piazza di San Pietro"*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 3, 1939–1940, tab. 19c.

25 Irving LAVIN, *Bernini at St. Peter's. Singularis in Singulis, in Omnibus Unicus*, in: William Tronzo (ed.), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge 2005, s. 193.

26 Cesare RIPA, *Iconologia ovvero Descrittione d'Imagini delle Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, Padua 1611, s. 455, heslo: Religione vera Christiana, přeložila Jana Zapletalová.

Mezi lety 1718 a 1720 vznikl pověstný soubor Ctností a Neřestí před průčelnými křídly špitálu. Snahy hledat jednotný vzor pro tyto dva soubory vyřešil Pavel Preiss, když přesvědčivě doložil, že ikonograficky vycházejí z grafického alba augšpurského rytce Martina Engelbrechta z let 1710–1715.²⁷ V některých případech Braun, který měl recentní album od Šporka bezesporu k dispozici, převzal z rytin i kompozici postav. Tak je tomu například u sochy Spravedlnosti nebo Pýchy, kde vedle základní kompozice odpovídají grafické předloze i některé partie draperie. Po dohledání kompletního Engelbrechtova alba tak může být hypoteticky vyřešena podoba Ctižádnosti, jediné nedochované postavy ze souboru Neřestí. Socha zanikla neznámo kdy, nabízí se však lákavá představa, že v dílčích aspektech byla tato neřest zobrazena natolik nevhodným způsobem, že ji nechal odstranit sám hrabě Špork v roce 1729, když očekával příchod inkviziční komise, která měla posoudit „heretičnost“ uměleckých děl v Kuksu.

Že se Braun v případě Ctností a Neřestí neřídil po kompoziční stránce jediným vzorem v podobě neznámého grafického souboru, dokazují analogie některých soch s pracemi z různých dob i rozličného formátu. Alegorii Pýchy inspirovala kompozice antické sochy Dionýsa se satyrem (dnes v Rijksmuseum van Oudheden v Leidenu), která byla reprodukována v dobových traktátech o antickém sochařství.²⁸ Předlohou pro vratký postoj Lehkomyšlnosti byla postava Riciuliny z grafického souboru Balli di Sfessania (1611) od Jacquese Callota (asi 1592–1635), představující jednotlivé závazné figury *commedia dell'arte*.²⁹ Nejenže jsou kompozice obou identické, obdobné jsou i jejich charakter, kdy pro Riciulinu byla příznačná lehkomyšlnost, se kterou flirtovala se staršími pány. Alegorie Lenosti pak kompozičně důsledně vychází z Berniniho alegorie Spravedlnosti (1644–1646) na náhrobku papeže Urbana VIII. Barberini v chrámu sv. Petra.³⁰

Patrně v roce 1723 začal Braun pracovat na sochách v Novém lese u Kuksu, v areálu později zvaném Betlém. Práce kvůli pozemkovým sporům s žirečskými jezuity přerušil na podzim 1726, ale o rok později na nich již pokračoval. Tehdy, mezi lety 1727 a 1729, vytvořil mimojiné kašnu se sousoším Krista a Samaritánky.³¹ Krátce před tím, v letech 1724–1727, vznikla fontána na stejné téma v zahradě vily La Quiete v Castellu na okraji Florencie, sloužící jako rezidence Anny Marie Luisy de' Medici. Ve svatém lese poustevníků, jímž Betlém byl, mělo sakrální téma své místo, v prostředí světské vily již méně, nicméně u Medicejských takové řešení nacházíme již v 17. století přímo na nádvoří slav-

27 P. PREISS, *František Antonín Špork*, s. 269.

28 Johannes EPISCOPUS (Jan de BISSCHOP), *Signorum Veterum Icones*, Haag 1670 (?), fol. 67.

29 Karel KRATOCHVÍL, *Ze světa komedie dell'arte*, Praha 1987, s. 42.

30 R. WITTKOWER, *Bernini*, s. 252–253, č. kat. 30.

31 Jiří KAŠE – Petr KOTLÍK, *Braunův Betlém. Drama krajiny a umění v proměnách času*, Praha – Litomyšl 1999, s. 89–93.

ného paláce Pitti ve Florencii.³² Časová shoda je jistě jen náhodná, nicméně může sledovat, jakým způsobem a v jakých formách téma pojednal Braun a jeho florentský vrstevník Gioacchino Fortini (1670–1736). Ten ztvárnil sousoší jako pozdně barokní variaci na manýristické sochařství Florencie, především na tvorbu Bartolomeo Ammanatiho (1511–1592), a jsme tak svědky jistého druhu historismu, tak příznačného pro některé linie v umění 18. století. Naopak Matyáš Bernard Braun vytvořil v Betlému monumentální a dramatické sousoší v pro něj tak příznačných expresivních formách.

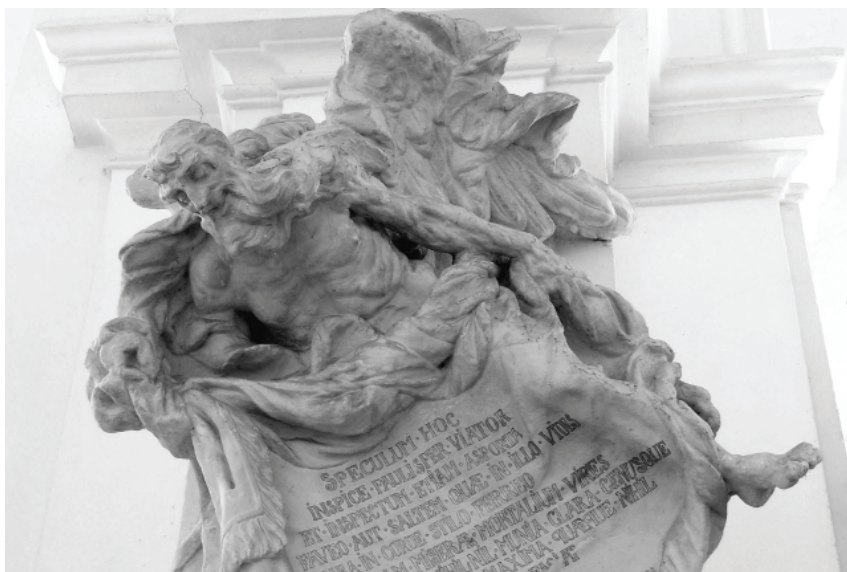
I v Betlémě se setkáváme s citacemi antického sochařství, které byly doposud v Braunově tvorbě zcela přehlíženy. Sochař se s antickými pracemi seznámil při své studijní cestě do Říma a později také díky literatuře reprodukcující nejvýznamnější antická díla. Svátá Maří Magdaléna je variací na figury odpočívajících nymf, a to včetně motivu odhaleného ňadra. Postava žebráka s dřevěnou nohou v popředí výjevu Narození Páně originálně parafrázuje slavnou sochu Umírajícího Gala z Kapitolských muzeí. I tyto nově objevené inspirační vazby a stylové variace dokazují, jak kvalitní, pestré a zároveň komplikované je dílo Matyáše Bernarda Brauna ve své úplnosti.

32 V příčném křídle uzavírající nádvoří paláce Pitti se nachází Mojžíšova fontána - grotta, vytvořená skupinou barokních florentských sochařů (Domenico Pieratti, Agostino Bugiardini, Antonio Novelli), viz Adriano AGNATI (ed.), *Firenze e provincia*, Milano 1993 (7. vydání), s. 469.

Obrazové přílohy:



Obr. 1: Michael Jindřich Rentz, krypta špitálního kostela Nejsvětější Trojice v Kuku, 1725, Foto: Jiří Šerých, Michael Rentz fecit. Michael Jindřich Rentz, dvorní rytec hraběte Šporka, Praha 2007.



Obr. 2: Jiří František Pacák podle Matyáše Bernarda Brauna (?), Chronos, 1740, Libčany, kostel Nanebevzetí Panny Marie, náhrobek Jana Petra, svobodného pána Straky z Nedabylic.

Foto: Petr Horák.



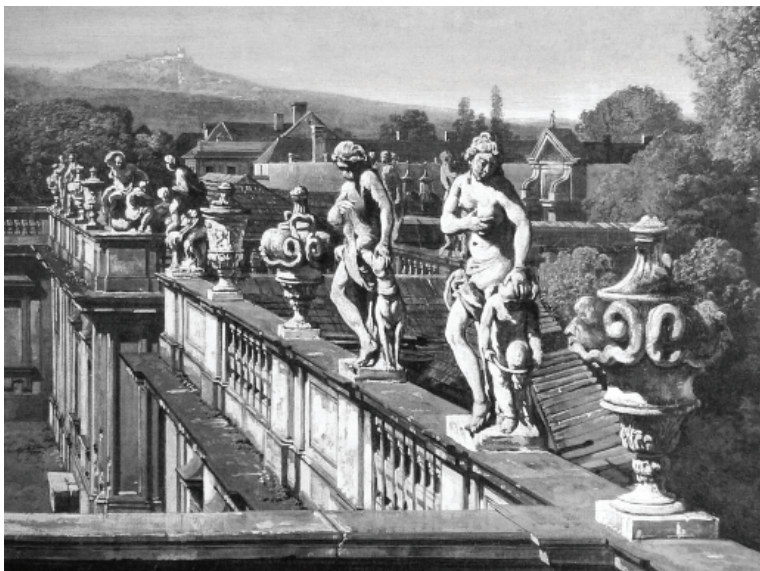
Obr. 3: Matyáš Bernard Braun, *Blahoslavení plačící*, 1712–1713, Kuks, terasa před špitálním kostelem Nejsvětější Trojice v Kuksu. Foto: Martin Pavlíček

Obr. 4: Paul Strudel – Matthias Steinl, *Marie Kleofášova (stranově převráceno)*, 1712–1717, Vídeň, Kapuzinerkirche, oltář Ukřižovaného Krista. Foto: Martin Pavlíček.



Obr. 5: Ferdinand Maxmilián Brokof, *Panna Marie Bolestná*, 1725, Duchcov, zahradní pavilón. Foto: Oldřich J. Blažíček, Ferdinand Brokof, Praha 1986.

Obr. 6: Matyáš Bernard Braun, *Venuše*, 1713–1716, Praha, Národní galerie. Foto: Claire H. (Flickr).



Obr. 7: Bernardo Bellotto, *Příměstský palác Liechtensteinů ve Vídni-Rossau, detail, 1759–1760, Vídeň, Liechtenstein Museum. Foto: Luigi A. Ronzoni, Giovanni Giuliani (1664–1744) I. Katalog výstavy, München – Berlin – London – New York 2005.*



Obr. 8: Alberto Hamerani, *Populum religione tuetur, 1657, Řím. Foto: Národní památkový ústav, správa státního zámku Arcibiskupského zámku a zahrad Kroměříž, Numismatická sbírka olomouckého arcibiskupství.*



Obr. 9: Matyáš Bernard Braun, *Pýcha*, 1718–1720, Kuks, lapidárium. Foto: Martin Pavlíček.

Obr. 10: Martin Engelbrecht, *Pýcha*, 1710–1715, z cyklu *Ctnosti a Neřesti*. Foto: Pavel Preiss, František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha – Litomyšl 2003.



Obr. 11: Matyáš Bernard Braun, *Smilstvo*, 1718–1720, Kuks, lapidárium. Foto: Martin Pavlíček.

Obr. 12: Jan de Bisschop, *Dionýsos se satyrem*, 1670 (?), z knihy *Signorum Veterum Icones*. Foto: The Trustees of the British Museum.



Obr. 13: Matyáš Bernard Braun, *Lenost*, 1718–1720, Kuks, lapidárium. Foto: Martin Pavlíček.

Obr. 14: Gian Lorenzo Bernini, *Spravedlnost*, 1644–1646, Řím, chrám sv. Petra, náhrobek Urbana VIII. Barberini. Foto: Rudolf Wittkower, *Bernini. The sculptor of the roman baroque*, London 2001.



Obr. 15: Matyáš Bernard Braun, *Lehkomyšlnost*, 1718–1720, Kuks, lapidárium. Foto: Martin Pavlíček; **Obr. 16:** Jacques Callot, *Riciulina*, 1611, z cyklu *Balli di Sfessania*. Foto: Karel Kratochvíl, *Ze světa komedie dell' arte*. Praha 1987.



Obr. 17: *Matyáš Bernard Braun, Kristus a Samaritánka, 1727–1729, Nový les u Kuksu. Foto: Martin Pavlíček.*



Obr. 18: *Gioacchino Fortini, Kristus a Samaritánka, 1724–1727, Florencie – Castello, Villa La Quiete, zahrada. Foto: Sailko (Wikipedia).*



Obr. 19: *Matyáš Bernard Braun, Žebrák, Nový les u Kuksu, 1727–1729 a 1731–1732, scéna Narození Páně, Foto: Martin Pavlíček.*



Obr. 20: *Římská kopie helénistického originálu z let 230–220 př. Kr., Umírající Gal (stranově převráceno), Řím, Kapitolská muzea. Foto: Jean-Christophe Benoist (Wikipedia).*

Zusammenfassung

POPVLVM RELIGIONE TVETVR.

Einige Anmerkungen zum Werk von Matthias Bernard Braun in Kuks

Der Text erörtert neue Erkenntnisse auf dem Gebiet der Erforschung des bildhauerischen Werks Matthias Bernard Brauns (1684–1738) in Kuks. Neu bewertet werden die acht Seligkeiten (1712–1713) vor der Spitalkirche, wobei klar wird, dass es sich dabei um Werke von außerordentlicher Qualität, ganz im Geiste Berninis handelt, die bisher einer groben Geringschätzung anheimgefallen waren. Ebenfalls wird die mögliche Autorenschaft Brauns für die nicht erhaltene Darstellung von Chronos mit Aufschriftendraperie aus der Krypta der Spitalkirche in Erwägung gezogen. Der Text stellt weiter eine mögliche Beziehung zwischen Brauns Religion von der Terrasse vor der Kirche zu einer identischen

Allegorie auf der Pestmedaille (1657) Papst Alexander VII. Chigi und Berninis geplanter Statuengruppe zum gleichen Thema fest. Im Falle der Allegorien Tugenden und Laster werden Anknüpfungspunkte zu verschiedenen graphischen Vorlagen und eine eindeutige Inspiration durch die antike Bildhauerkunst gesehen. Weitere Analogien zur Antike finden sich auch im Areal des Krippenspiels bei Kuks. Im Zusammenhang mit den frühen Arbeiten des Bildhauers für Kuks und den Clam-Gallas-Palast in Prag wurde nachweislich Brauns Verknüpfung mit dem zeitgenössischen künstlerischen Geschehen in Wien belegt.