

OLDRICH J. BLAZIČEK

ZUR FRAGE DER THEMATISCHEN HISTORISMEN
IN DER BAROCKPLASTIK

Wenn Vojtěch Birnbaum jene Stilphänomene als Episode bezeichnete, die er vor vierzig Jahren in seiner unter dem Titel *Die romanische Renaissance am Ausgang des Mittelalters* erschienenen Studie zusammenfasste,¹ so liesse sich die Erscheinung, auf die wir hier aufmerksam machen wollen, nur Episode der Episode nennen, und doch entbehrt auch sie nicht charakteristischer und symptomatisch interessanter Züge in der Spätstufe einer anderen Stilstruktur, nämlich des Barocks.

Erläutern wir hier noch die Parallele: neben Historismen in der spätgotischen Architektur, die Birnbaum zufolge das Bestreben einer Erneuerung der Romanik bekunden und die — *mutatis mutandis* — im Barock mit dem Aufleben gotischer Elemente in der sgn. Barockgotik verglichen werden können, wies Birnbaum auch auf Darstellungen romanischer Architekturen in der spätgotischen Malerei hin, und zwar zum Zwecke einer bewussten historischen Charakteristik. Romanische Bauwerke wurden in der europäischen Malerei nördlich der Alpen abgebildet, um das biblische Altertum darzustellen. Es handelte sich hier um einen „Universalstil der Vergangenheit, der seit den Uranfängen der Menschheit bis in die unlängst verflossene Zeit verwendet worden war“. Auf ähnliche Art, doch mit bereits umfangreicherer Kenntnis, stellt der Barockkünstler die geschichtlich ferne Vergangenheit dar. Er tritt an die Aufgabe der konkreten Abbildung der Vergangenheit einerseits mit differenzierteren Kenntnissen heran, andererseits ohne irgendeine stilistische Unsicherheit. Es handelt sich auch um keine Stilwende, und darum ist hier auch nicht jene „Stilmüdigkeit zu spüren, jene Erkenntnis oder das Gefühl, alle Stilmöglichkeiten seien erschöpft“. Im Gegenteil, das barocke Stilwollen ist ausserordentlich lebendig und spontan. Es aktualisiert ohne geringstes Zaudern, es fühlt und verarbeitet die historischen Themen auf seine eigene Art, ebenso wie es ohne jede Rücksicht die erhaltenen Denkmäler der Vergangenheit enteignet und umbildet.² Überlebte ältere Stilformen, wie wir sie in den traditionellen Typen sakraler Darstellungen wahrnehmen können, werden jedoch in vorliegendem Zusammenhang nicht behandelt. Es sollen hier nur einige bezeich-

nende Beispiele einer bewussten historisierenden Auffassung in der Schilderung konkreter geschichtlicher Vorstellungen berücksichtigt werden. Solche barocke historische Darstellungen finden wir weder im allgemeinen Masstab, noch sind sie bei uns häufig, aber gerade dadurch sind sie umso interessanter. In der Barockplastik führt uns deren Verfolgung vor allem nach Mähren.

Beim Suchen von geschichtlichen Themen im Material unserer Barockplastik können wir gleich von Darstellungen der Heiligen in traditionellen liturgischen Kostümen Abstand nehmen, z. B. von biblischen Darstellungen der jüdischen Hohenpriester, die sich nicht um eine nähere Zeitbestimmung bemühen, als auch von Heiligen aus dem Ritter- und Herrscherstand, die am häufigsten in einer zeitgenössischen Tracht vergegenwärtigt werden. Hierher gehören nicht einmal die nach antiken Schablonen, nach antikisierenden Renaissancevorlagen gebildeten ikonographischen Typen, die aus dem italienischen Süden übernommen wurden.³

Bewusste Fälle von Historismus führen zu den individuellen Darstellungen der Vergangenheit, die weder aus der biblischen Geschichte noch aus dem Heiligenleben schöpfen, sondern ihren Stoff der allgemeinen oder sogar der böhmischen Geschichte entlehnen; sie führen zu Fiktivbildnissen längst entschwundener Persönlichkeiten, bei denen es um so mehr auf die Überzeugungskraft der äusseren Kostümcharakteristik ankam, je ferner ihre individuellen Gesichtszüge lagen und je verschwommener die Vorstellung ihrer wirklichen Erscheinung war. Die Darstellung der Ahnen adeliger Geschlechter oder von Wohltätern der Mönchsorden stellte in Milieus, wo uralte Tradition betont wurde, gerade Aufgaben dieser Art. Betrachten wir nun drei, besonders charakteristische Lösungen solcher Aufgaben.

Der Ahnensaal, in dem J. B. Fischers von Erlach Schlossumbau in Vranov (Frain an der Thaya) seinen Höhepunkt erreichte, einer der wirksamsten Räume mitteleuropäischen Barocks, leitet seinen Namen von einer Reihe von zehn überlebensgrossen Statuen aus niederösterreichischem Muschelkalk ab, welche die Ahnen der Familie Althann vorstellen und welche hier von Fischers Mitarbeiter, Adam Tobias Kracker, 1694—1695 nicht nur aufgestellt, sondern ohne Zweifel auch entworfen und ausgeführt wurden.⁴ Diese Figuren zeichnen sich durch so eine romantische Darstellungsweise aus, dass sie sogar Zweifel über ihre Ursprünglichkeit erwecken konnten; diese wurden jedoch durch die klare Sprache der historischen Nachweise und lokaler Zusammenhänge behoben.⁵

Am Schluss der Frainer Ahnenreihe steht ein Bildnis, das jene, nicht zahlreiche Gruppe der bildnerischen Barockporträts in den böhmischen Ländern vermehrt, ein Denkmal von Fischers Auftraggeber, Michael Johann II. von Althann (1695), der hier im geblühten Mantel dargestellt und als Förderer der Künste und Wissenschaften charakterisiert ist; am Beginn der Reihenfolge steht die bärtige Gestalt des Urahnen des Geschlechtes, Gebhard, in einem phantastischen Kostüm mit Lorica und gepufften Beinkleidern, welches die Zeit am Beginn der Geschichte, das Jahr 330. hervorrufen soll. Zwischen diesen zwei Figuren entwickelt sich

sodann die Reihe von acht Fiktivbildnissen, in denen sich dem Bildhauer eine umfangreiche und zugleich nicht alltägliche Aufgabe darbot. Sie liess ihm zwar Freiheit in der kompositionellen Gestaltung der Figuren, in der Modifizierung von Kontrapost und Gesten, aber sie stellte ihn vor die Forderung der historischen Charakteristik von Persönlichkeiten aus bestimmten geschichtlichen Zeiträumen. Kracker sah hier bezeichnenderweise seine Aufgabe vor allem in der Gesamtwirkung. Er half sich besonders durch gegenseitige Unterscheidung und illusiv Belebung der Gestalten aus, die über ihre Sockel treten, sich ungezwungen auf grosse Schilde stützen, die Hände in die Seiten stemmen und wie im Gespräch über den Raum des Saales hinweg gestikulieren. Kracker meisterte die einzelnen Figuren weder bildnerisch, noch in ihrer Kostümierung, die grösstenteils phantastisch ist, aber doch von bestimmten konkreten Kenntnissen der historischen Gewandung und ihrer Kleidungsstücke zeugt. In der Gestalt Eberhards, eines Höflings Barbarossas (zum Jahre 1150 angeführt), der in einen weiten Kittel gekleidet ist und einen grossen weichen Hut trägt, gipfelt diese Willkür der Kostümierung und beeinflusst ungünstig die ganze Figur. Babo, ein Gegner Karl Martells (datiert 709), ferner der tapfere Konrad Dietmar, genannt der Alte Thann (1284), sowie auch Johann, der Kämpfer gegen die Mauren (†1370), stellen mittelalterliche Krieger dar, deren volle Plattenpanzer offenbar ihre Vorbilder in der spätgotischen Rüstung des 15. und 16. Jahrhunderts hatten. In Böhmen entstehen Pendants zu diesen gerüsteten Kriegern erst drei Jahrzehnte später, in den Braunschenschen Figuren in Kuks. — Kracker gewann jedoch festeren Boden erst bei den Vorfahren der Althann aus dem 16. und 17. Jahrhundert, wo er sich auf Vorlagenkompendien (führen wir an dieser Stelle anstatt der übrigen, vielleicht auch näherliegenden Publikationen, Ammans und Weigels Nürnberger Trachtenbuch von 1557 an) und wahrscheinlich auch schon datierte Porträtbilder stützen konnte. Kracker benutzte zwar solche Behelfe nicht mit gewissenhafter Genauigkeit, er strebte aber doch nach einer gewissen Authentizität. Wolfgang Althann, der um 1530 nach Osterreich eingewanderte Heerführer Karls V., entspricht in der Tat den Bildnissen seiner Zeit durch sein breites, geschlitztes Baret, durch seine Haartracht und den breiten Vollbart, der ein ausdrucksvolles Gesicht umrahmt, das uns an das anonyme Dürerporträt im Holzschnitt aus dem Jahre 1527 gemahnt. Den anschaulichsten Beweis von Krackers historischer Darstellung liefert uns jedoch das Fiktivbildnis Christoph Althanns, eines Höflings Rudolphs II., das durch seine anachronistische Inschrift bereits um das Jahr 1557 datiert ist, jedoch ohne Zweifel durch eine bestimmte, erst um einige Jahrzehnte später entstandene Vorlage inspiriert wurde. Wir erkennen den hohen rudolphinischen Hut wieder, die Halskrause und die Pelerine, die mit Kokarden geschmückten spanischen Kniehosen. Die nächste Gestalt, die des Generals Michael Adolf Althann (1628), mit dem Mantel eines Ordens, den er begründet hat, bekleidet, ist nur willkürlich dargestellt, aber Michael Johann I. († 1649) ist wiederum ein getreues Abbild des

Soldaten aus dem 30jährigen Krieg, in seinem Pappenheimerhelm, seinem über einem modischen Wams getragenen Kürass und den hohen Stulpenstiefeln. Das Gesicht seiner runden Gestalt trägt zwar keine besonders individuellen Züge, doch es muss hier eine direkte Porträtvorlage vorausgesetzt werden, ebenso wie bei der letzten Figur dieser Reihenfolge, der des bereits erwähnten Bestellers. Im ganzen Frainer Ahnenzyklus kann man also verfolgen, wie das barocke Bestreben nach historischer Darstellung allmählich von rein phantastischer Improvisierung zu einer relativ getreuen historischen Rekonstruktion übergeht, der zuletzt auch eine Zeitdokumentierung zugrunde liegt.

Eine Fortsetzung der Frainer Ahnenreihe können wir in zwei um ein halbes Jahrhundert jüngeren Sandsteinfiguren am Portal der von Moritz Grimm erbauten Prälatur des ehemaligen Augustinerklosters zu St. Thomas in Brünn ersehen, bei denen die benutzten historischen Vorlagen noch deutlicher zutage treten. Zwischen den Säulen des dekorativ entfalteten Portalprospektes stehen dort zwei überlebensgrosse Statuen aus der Zeit um 1750, welche Johann Heinrich von Luxemburg, den Gründer des Stiftes (1350), und seinen Sohn Jodok, den Vollender des Klosterbaues, darstellen. Cerroni bezeichnete diese Brünnner Figuren als Werk des Bildhauers Paul Troger, später wurden sie auch dessen Lehrer Andreas Zahner zugeschrieben.⁶ Der Stilunterschied beider Zuschreibungen ist nicht gross, im Vergleich mit Trogers Plastik in Kremsier scheint jedoch die Zuschreibung Cerronis der Wahrheit näher zu liegen. In unserem Zusammenhang handelt es sich um die Art und Weise, wie die historischen Themen gemeistert, wie hier zwei Luxemburger Markgrafen aus dem 14. Jahrhundert in Fiktivbildnissen dargestellt wurden. Das Gedenken an Stifter und Wohltäter ist keine Ausnahme im Milieu von Klöstern, die im Wettstreit mit neuen Orden auf ihr ehrwürdiges Alter hinweisen, selten sind jedoch bewusste historisierende Lösungen dieser Aufgaben, wie wir sie aus dem bayrischen Ottobeuren kennen (1721—1724), oder wie sie uns jene zwei Brünnner Figuren vor Augen führen. In der Barockplastik pflegen solche Erscheinungen häufiger aktualisiert oder neutralisiert zu werden.⁷ Auch hier wurde übrigens fälschlicherweise behauptet, das Kostüm entstamme der Phantasie des Künstlers,⁸ obwohl Troger im Gegenteil eine möglichst treue historische Wiedergabe anstrebte. Darum stützte er sich namentlich in der Statue Johann Heinrichs von Luxemburg auf Vorlagen, die er als älteste betrachtete. Der Stilcharakter der Plastik stösst hier wiederum, und zwar noch schärfer als bei den Figuren in Vranov (Frain), mit dem Stilgepräge der benutzten Kostümvorlage hart zusammen. Die leicht gebogene Rokokogestalt des gotischen Markgrafen hält in ihrer Linken eine Rocaillekartusch mit dem mährischen Adler, seine Rechte umfasst den Feldherrnstab eines barocken Heerführers. Über der Halskrause erhebt sich das Haupt mit einem breiten Vollbart nach der Mode der deutschen Renaissance, als Kopfbedeckung dient ein schief aufgesetztes, mit einer Straussenfeder geschmücktes Barett. Es ist ein Kopf, in dem wir die Mode um 1530 wieder-

erkennen und hinter dessen Zügen wir geradezu ein graphisches Blatt Cranachs oder Aldegrevers vermuten können, das der Bildhauer des Spätbarocks hier im gleichen Sinne verwendete, wie vormalig der spätgotische Maler die romanischen Motive in dem von Birnbaum verfolgten Zusammenhang. Was die historische Genauigkeit betrifft, bleiben also die Brüner Figuren weit hinter denjenigen in Frain zurück, wo die mittelalterlichen Ahnen wirklich als gotische Bewaffnete in voller Rüstung charakterisiert sind. In der Brüner Statue wurde die Vorlage zwar auf das genaueste, jedoch anachronistisch angewandt. Die übrige Gewandung Johanns ist wieder eine freie Schöpfung, ähnlich wie die korrespondierende Gestalt des Markgrafen Jodok, bis auf die Reichskrone — Jodok war erwählter Römischer König — und den modischen Spitzenkragen aus der Zeit vor der Schlacht am Weissen Berg zu Beginn des 17. Jahrhunderts, der wahrscheinlich den Generationsunterschied beider Bildnisse ausdrücken sollte. Sonst ist die Figur Jodoks in eine grossflächige Draperie des Mantels gehüllt, die für die Plastik um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ebenso wie für die prinzipielle Stilorientierung des Künstlers nach Wien bezeichnend ist.

Erst der dritte Ort, den wir in unserem thematischen Zusammenhang besuchen wollen, ist das Innere der Kleinseitner Niklaskirche in Prag, um hier noch auf den dritten Typus der historischen Darstellung in der Barockplastik hinzuweisen und zugleich eine neue ikonographische Deutung vorzuschlagen für die überlebensgrossen, in Weiss und Gold staffierten Holzfiguren, die von Ignaz F. Platzer um 1755 in das Kirchenschiff geliefert wurden.⁹ Diese geschnitzten Figuren stellen nämlich nicht, wie bisher irrtümlich nach Ekert angenommen worden war, Martyrer der Ordensmissionen in Japan dar, es handelt sich hier um keinen Paul Miki, Johannes Goto, Cajus oder Crispus, sondern wiederum um geschichtliche Persönlichkeiten, diesmal von allgemeiner Bedeutung.¹⁰ In dem ikonologisch geistreichen Gesamtkonzept der Ausschmückung dieser Kirche, welche sowohl die Jesuitenheiligen, als auch die böhmischen Landespatrone, Kirchenväter wie Tugenden miteinbegreift, welche den Aufbau der Ecclesia verfolgt und den Kampf mit dem Ketzertum betont, stellen diese Figuren eine Art von historischen *exempla* dar, markante Grenzgestalten, welche — wenigstens vom jesuitischen Standpunkt aus — ganze historische Etappen bezeichnen können. Der Befreier der Juden aus babylonischer Gefangenschaft, der Perserkönig Kyros, tritt hier auf und zeigt leere Fesseln, Kaiser Konstantin, der Besieger des Maxentius, der das Heidentum verkörpert, und Kaiser Theodosius, der Kämpfer gegen das Ketzertum, der das Orakel zu Delphi schloss, stösst hier den Dreifuss der Pythia um.¹¹ Für die Darstellung des Kyros lagen hier gewiss die vom spätbarocken Exotismus so gesuchten motivischen Vorlagen aus dem Orient häufig zur Hand, seinem Konstantin verlieh Platzer das allgemeine Aussehen eines mit Lorbeer gekrönten antiken Imperators, das auch in den Heiligendarstellungen nicht selten ist; bei der Rekonstruktion des Theodosius-Bildnisses stand jedoch Platzer offenbar völlig

ratlos da. Vor seiner grotesken Figur unklarer Proportion und schraubenförmiger Bewegung, mit viel zu grossem, ins Gesicht fallendem Helm, rechnen wir noch Troger und Kracker ihre antiquarischen Kenntnisse, ebenso wie die bildnerische Bewältigung der geschichtlichen Darstellungen hoch an. Aber je unklarer Platzer historische Charakteristik ist, desto deutlicher offenbart sich hier — wenn auch nur zeitweilig — eine Wandlung seiner bildnerischen Form. Die Gestalten wenden sich in den Raum mit weit ausladenden Gesten und mit bewegten, bis zur Undeutlichkeit gebauschten Gewändern. Die malerische Modellierung im Stile von M. B. Braun, mit realistischen Motiven vermischt, ersetzt hier wirklich die bei **Platzer gewohnte Körperrundung mit Stilisierung der Oberfläche**. Es erhebt sich die Frage, ob Platzer gerade in diesen historischen Themen nicht bewusst zum **malerischen Illusionismus der älteren bildnerischen Auffassung zurückkehrt**. Jedenfalls verliess er diesen Stil bereits bei der vierten, vielleicht etwas jüngeren Figur dieser Gruppe, in der Darstellung eines Martyrer-Priesters, von vollkommen zeitgenössischer Erscheinung.¹²

Vielleicht lassen sich auch im engen Umfang dieses Artikels einige Schlüsse zusammenfassen. Vor allem kann schon die Verschiedenheit der Beispiele bestätigen, dass ein relativ überzeugendes historisches Porträt in der Barockplastik der böhmischen Länder wirklich eine Seltenheit repräsentiert. Weit häufiger sind eben entgegengesetzte Fälle von Aktualisierung historischer Themen, die von der **lebendigen Barockgegenwart durchdrungen** sind. Historismen, die besonders in Milieus vorkommen, wo die Tradition längst verflossener Zeiten bewusst betont wird, oder wo sie der **didaktische Sinn der Darstellung** fordert, beschränken sich eigentlich nur auf äussere Kostümierung. Die Porträtfiktion wird dabei genauer und nähert sich einer historischen Rekonstruktion erst in der Renaissance-tracht, soweit sich diese auf zeitgenössische Vorlagen stützt. Die Renaissancevorlagen, als **unbestreitbare Zeugnisse der Vergangenheit** und ihres Universalstiles, wurden jedoch anachronistisch auch zu Darstellungen älterer, mittelalterlicher Persönlichkeiten verwendet.

Endlich erscheinen alle diese thematischen Historismen als Vorboten oder Merkmale eines Spätstiles, sie gehören bei all ihrer Ausserordentlichkeit zu jenen **Ausserungen, welche den Spätbarock in seiner Vorliebe für motivische Mannigfaltigkeit charakterisieren**. Im Gesamtrahmen der Barockentwicklung gehört auch der **Fischersche Bau in Vranov**, sowie der ganze mitteleuropäische Barock bereits dieser Stilstufe an.

Es besteht kein Zweifel, dass sich diesem Thema noch manches aus dem Gebiete der Malerei hinzufügen liesse, wenn uns noch ein Blick auf jene andere Seite derselben Münze des **zeitgenössischen Kunstschaffens** gestattet würde. Bei der Seltenheit des Reliefs in unserer Barockplastik könnte man erst von dort neben der isolierten Einzeldarstellung auch die historische Szene betrachten.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vojtěch Birnbaum, *Románská renesance koncem středověku*, Praha 1924.
- ² Als ein besonders markantes Beispiel der rücksichtslosen Einstellung des Barocks zu den materiellen Zeugen der Vergangenheit soll hier Berninis *Cattedra Petri* in der Peterskirche zu Rom (1660—1665) dienen: die vermeintliche Reliquie aus der Apostelzeit, ein byzantinischer Bischofsstuhl geradliniger Form, wurde vollkommen von einer Barock-Custodia verdeckt, die seine Form, Proportion und Schmuck umwandelte, und so ein Denkmal, das zur Entstehung des kolossalen Altarwerkes den Anlass gab, ganz unterdrückte.
- ³ Aus dem Umkreis italienischer Vorlagen allgemeiner Art weichen nicht einmal Darstellungen historischer Herrscher in dieser antikisierenden Kostümierung ab, wie sie Schaubergers Cäsarbrunnen in Olomouc (Olmütz) vorstellt (1724).
- ⁴ K. Bielehlawek, J. B. Fischer v. Erlach und das Bergschloss Frain in Mähren, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, IV (XVIII) 1926, S. 149; T. Kubátová — A. Bartušek, *Státní zámek Vranov nad Dyjí (Das staatliche Schloss Frain an der Thaya)*, Praha 1957, 2. Ausg.; J. B. Fischer von Erlach, Brno 1960, S. 17 ff. (M. A. Kotrbová). — Eine ziemlich nahe frühere Parallele der Frainer Figuren bietet die Reihe der zwölf Preysingschen Ahnen im Schloss Hohenaschau (Oberbayern, bis 1686).
- ⁵ *Památky (Historie)*, XLIII — 1948, S. 103 (Blažiček — Líbal); J. B. Fischer v. Erlach, S. 47.
- ⁶ J. P. M. Cerroni, *Geschichte der bildenden Künste in Mähren . . .*, 1807, Ms. im Staatlichen Zentralarchiv in Brno (Brünn); A. Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren . . .*, Wien 1904, IV, S. 1089; Thieme — Becker XXXIII (Troger Paul); C. Hállová — J. Hodošová, Brno, Praha 1947, S. 177—188, führt an, dass die Zuschreibung an Zahner von V. V. Štech stammt. Dazu vgl. noch: M. Stehlík, *Dvě barokní skulptury (Zwei Barockskulpturen . . .)*, *Umění a svět*, II—III, Gottwaldov 1959, s. 145.
- ⁷ Gedenken wir an dieser Stelle nur der Figur Boleslavs des Frommen in der ehemaligen Klosterkirche in Broumov (Braunau), welcher der Prager Bildhauer M. V. Jäckel (1721—22) das Aussehen eines durch sein Kostüm unbestimmten fürstlichen Heiligen verlieh.
- ⁸ Vgl. A. Rille, *Brünner Haustore*, *Mitteilungen des Mährischen Gewerbe-Museums*, 1906, Nr. 6, S. 91.
- ⁹ J. Schaller, *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt Prag*, II, 1794, S. 18; M. J. Schottky, *Prag . . .*, II, 1832, S. 69, u. a.
- ¹⁰ F. Eckert, *Posvátná místa . . . Prahy (Heilige Stätten . . . Prags)*, I, 1883, S. 182; dort nach einer im Memorabilienbuch der Kirche enthaltenen Beschreibung vom Jahre 1867. — Die Möglichkeit einer neuen ikonographischen Interpretation wurde von uns bereits angedeutet in: *Sochařství baroku v Čechách (Die Barockplastik in Böhmen)*, Prag 1958, S. 239, Abb. 284, 285, 287.
- ¹¹ Gegen diese angeführte Bestimmung spricht die Martyrerpalme in der Hand des Theodosius, in der wir eher ein Schwert suchten; der Palmzweig ist jedoch anders gestaltet als der ursprüngliche, von Platzer stammende Palmzweig in der Hand einer weiteren Figur; auch die Biegung des Armes zeugt eher von der Handhabung eines Schwertes. Wahrscheinlich wurde hier das Attribut verwechselt; vielleicht geschah dies damals, als man in diesen Figuren japanische Martyrer erblicken wollte nach deren Kanonisation im Jahre 1862.
- ¹² Platzer wurde noch einmal eine Aufgabe mit ungewohnter historischer Motivierung zuteil: es war eine nicht erhaltene Figur Karls des Grossen für das Karlsrufer Kloster in Prag (1769). Aus der erhaltenen Zeichnung geht hervor, dass sich Platzer hier wiederum nur mit einer neutralen Darstellung eines heiligen Herrschers begnügte, ohne bestimmte Zeitcharakteristik. Vgl. hierzu F. X. Jiřík, *Ignác Platzer*, *Umění V* — 1932, S. 274, Anm. 48. Die

Zeichnung ist in der handschriftlichen Chronik vom Jahre 1771 enthalten, Curtum manuale . . . , in der Universitätsbibliothek Prag, Sign. XV. E. 2.

K OTÁZCE TEMATICKÝCH HISTORISMU V BAROKOVÉ PLASTICE

Právě před čtyřiceti lety upozornil Vojtěch Birnbaum ve své *Románské renesanci koncem středověku* na projevy historismu, které vedly v závěru gotiky k jistému vzkříšení románského slohu. Románská architektura byla při tom zobrazována v pozdně gotické malbě jako „universální sloh minulosti“. Obdobně, ač s diferencovanější znalostí, byla zpodobována dávná minulost v období baroku, kdy ani nešlo o slohové rozhraní, ale naopak o projevy mimořádně živé a spontánní tvořivosti, v zásadě nehistorické, zpravidla bez rozpaků aktualizující a tlumočící po svém historická témata. Stať se obrací k poměrně výjimečným případům vědomého historizujícího pojetí v barokovém sochařství, k tlumočení konkrétních dějinných zjevů, k fiktivní podobizně.

Řada soch althannských předků, které do sálu Fischerova zámku ve Vranově dodal Adam Tobiáš Kracker (1694–1695), dovoluje sledovat, jak barokové úsilí o historické zobrazení míří postupně od fantastické improvizace k relativně věrné rekonstrukci. — V dvojici soch lucemburských markrabat při portále býv. augustiniánské prelatury v Brně lze spatřit (kolem r. 1750) u Pavla Trogera přímé použití renesančního grafického portrétu jako anachronické předlohy pro gotickou fiktivní podobiznu. — Mezi sochami Ignáce F. Platzera v malostranském kostele sv. Mikuláše v Praze (kolem r. 1755) bylo možno posléze poukázat na třetí typ historického zobrazení v barokové plastice: sochy perského krále Kyra, císaře Konstantina a Theodosia (v nichž byli neprávem spatřováni japonští mučedníci) vystupují tu jako mezníky dějinných etap, jako historická exempla v důmyslném ikonologickém konceptu výzdoby.

Tyto historismy se vyskytují v prostředích, kde se vědomě zdůrazňuje dávná tradice nebo didaktický smysl, a omezují se vlastně na vnější kostýmování. Portrétní fikce se přitom upřesňuje a blíží historické rekonstrukci teprve v údobí renesančním, kdy se opírá o dobové předlohy, užívané ovšem i anachronicky.

Tematické historismy jsou také zde předzvěstí či příznakem pozdního slohu; i při své výjimečnosti patří k projevům charakteristickým pro pozdní barok v jeho zájmu o motivické zpestřování.

Teprve z oblasti barokové malby by k jednotlivému izolovanému zobrazení přistoupil ještě námět historického výjevu.