



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Die Monatsdarstellungen in Lysá nad Labem. Der Einsatz  
multimedialer Strategien in der barocken Gartenplastik.“

verfasst von

Duňa SLAVIK BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz



# INHALTVERZEICHNIS

<b>1. Einleitung</b>	1
<b>2. Forschungsstand und Quellenlage</b>	2
<b>3. Die Biografie F. A. Sporcks</b>	5
<b>4. Lysá</b>	7
4.1. Lysá und Kuks	7
4.2. Lysá bis zur Gegenwart	8
4.2.1. Das Schloß und der Garten	8
4.2.2. Das Bonrepos, die Umgebung und die Eigentümer.	10
4.3. Das Sporcksche Schloss und die Gartenanlage	11
4.3.1. Der dokumentierte Zustand des Schlossgartens 1729 und die spätere Entwicklung	13
<b>5. Repräsentation: Die Jagd</b>	15
5.1. Ein Kaiserdenkmal als Zeichen	16
<b>6. Das Hofleben. Der Förderer und sein Kreis: Musik, Theater, Dichtung und Kunst</b>	18
6.1. Exkurs. Der gräfliche Bildhauer: Matthias Bernhard Braun	20
<b>7. Die Religion. Gegend um Lysá: Sakrale Bauten, Plastische Ausschmückung und die Überzeugungen</b>	21
7.1. Die Eremitagen	21
7.2. Das Bonrepos	24
7.3. Orientierung, Publikationstätigkeit und Propagandamittel	26
7.3.1. Gottfried Benjamin Hancke	27
7.3.2. Das Christliche Jahr	28
<b>8. Die Prozesse</b>	29
8.1. Der Anfang: Text und Bild und Ton- die Botschaften	30
<b>9. Subversive/Propagandistische Skulpturen oder die plastische Gestaltung der empfundenen Lebenswirklichkeit</b>	31
9.1. Der Herkomann	31
9.2. Die verschwundene Wahrheit in Lysá	33
9.3. Der teuflische Notar	34
9.4. Die Schürzer Jesuiten und die Kalvarienbergperformance	35

<b>10. Ketzerprozess und christliches Selbstbild</b>	36
10.1. <b>Der Überfall, Zensur und Eigenzensur. Die Anklage</b>	36
10.2. <b>Die Heiligen, die auf den Bäumen wuchsen</b>	37
10.3. <b>Miles Christianus. Die ultimative Selbst-Darstellung</b>	38
<b>11. Ende der Causa?</b>	39
<b>12. Die Neupositionierung nach Rückkauf von Lysá. Die Gartenplastik.</b>	40
12.1. <b>Kosmologie als Ausweg? Die Gängigkeit des Sujets.</b>	40
12.2. <b>Die Putto-Darstellungen</b>	43
12.3. <b>Statuen der Vier Jahreszeiten</b>	45
<b>13. Die Bild- und Denksäulen der zwölf Monate</b>	48
13.1. <b>Der Standort</b>	48
13.2. <b>Das Vorbild Seußlitz</b>	49
13.3. <b>Beschreibung der Statuen</b>	50
13.4. <b>Die Farbe</b>	52
13.5. <b>Die Urheberschaft</b>	53
13.5.1. Adámek und Dlouhý-Lang	53
13.5.2. Die Braun-Hypothese	55
13.5.3. Exkurs: Sporck und das Verhältnis zu seinen Künstlern	57
13.5.4. Die Ploskovicer Funde	58
13.5.5. Cítoliby, Pavel Preiss und Ondřej Dubke	59
13.5.6. Schlussfolgerungen aus der Diskussion um die Autorenschaft	61
<b>14. Allegorischer und Emblematischer Gehalt der Plastiken</b>	64
14.1. <b>Exkurs zur Geschichte der Monatsdarstellungen</b>	64
14.2. <b>Die Monate in Lysá: Bekleidung, Attribute, Verrichtungen</b>	66
14.3. <b>Die Monate in Lysá: Aufstellung im Garten, Ansichtigkeit und höfische Gartenkultur</b>	70
<b>15. Intermedialität im besonderen</b>	73
15.1. <b>Intermedialität</b>	73
15.2. <b>Die angewandte Methode</b>	74
15.3. <b>Die Lyrik, Zusammenhang von Text und Attribut</b>	74
15.4. <b>Musik und Rhetorik</b>	76
15.4.1. Die Aria	77
15.4.2. Die Monate auf die Bonrepos Aria, die Jahreszeiten	78
15.5. <b>Gestik, Bewegung und der Tanz</b>	79
15.5.1. Der Totentanz?	80
15.6. <b>Bloßes Genre? Das Amüsante.</b>	81
<b>16. Fazit</b>	83

<b>17. Anhang</b>	
<b>Katalog</b>	1-49
Anhang I	51
Anhang II	52
Anhang III	53
Anhang IV	54
Anhang V	55
<b>Literaturverzeichnis</b>	57
<b>Abbildungen</b>	I-LV
<b>Abbildungsnachweis</b>	68
<b>Abstrakt</b>	73
<b>Lebenslauf</b>	75



## 1. Einleitung

*„In dir also, mein Geist, messe ich die Zeiten. Überschrei mich nicht, ich meine: Laß dich nicht überschreien durch das Wirrwarr deiner Eindrücke. In dir, behaupte ich, messe ich die Zeiten. Ich messe ein Eindruck (affectio), den die vorübergehenden Dinge in dir bewirken und der bleibt, wenn sie vorübergegangen sind.“*

Augustin, Confessiones XI <sup>1</sup>

Franz Anton Graf von Sporck (Abb. 1), ein Adeliger zwischen Barock und Frühaufklärung, gilt im heutigen Böhmen, wo er sein Leben verbrachte (1662-1738), als Inbegriff des skurrilen barocken Mäzens. Spätestens nach dem Erscheinen der zweiten Sporck-Monografie von Pavel Preiss ist Sporck als Kulturträger seiner Zeit einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden.

In der nachfolgenden Arbeit soll den Stationen des Lebens des spätbarocken Menschen Sporck nachgegangen werden, die bis zu dem eigentlichen Ziel der Arbeit, der Analyse seines Auftrages für den Zyklus der 12 Monate für den Schlossgarten in Lysá nad der Elbe, führten. Die Besonderheit dieser Plastiken liegt nicht alleine im formalen und stilistischen Bereich, sondern kaum weniger in der Symbiose, die die Skulpturen mit angefügten Textstellen eingehen. Im Folgenden wird versucht, dem Entwicklungsgefüge, der Genese und Funktion dieses Zyklus' unter Berücksichtigung der Lebens- und Schaffensumstände der äußerst eigenwilligen und komplexen Persönlichkeit des Auftraggebers nachzugehen.

Gleichzeitig mit der eingehenden Darstellung der Lebens- und Mentalitätsgeschichte Franz Anton Sporcks werden seine Aktivitäten aus kunst- und kulturhistorischer Perspektive beleuchtet. Die Problemstellungen der vom Auftraggeber in unterschiedlichen Kontexten angewandten Kunststrategien werden dargestellt und analysiert. Darüber hinaus wird der Versuch unternommen, das Skulpturenprogramm als Teil eines multimedialen *bel composto* zu begreifen.

Durch einen disziplinübergreifenden Ansatz sollen neue Forschungsperspektiven ausgelotet werden. Vorrangig stellen sich Fragen nach der beabsichtigten öffentlichen Wirkung der Gartenanlage, dem Verständnis des Auftraggebers von Kunst und seinen persönlichen Präferenzen. Besonderes Augenmerk wird auf den Ort der Repräsentation gerichtet, der Kunst und Kulturpatronage um die Stadt Lysá sowie der formalen Entwicklung des Schlossgartens. In Folge wird auf die Problematik der 12 Monate eingegangen, indem die Geschichte der Monatsbilder rekapituliert, die Skulpturen analysiert und deren Bedeutung und Funktion thematisiert werden. Es wird der Frage der Attribution der Figuren sorgfältig nachgegangen,

---

<sup>1</sup> Flasch 2004, S. 273.

aber eine unmittelbare Zuschreibung der Werke an einen bestimmten Urheber wird nicht angestrebt. Der ikonografische, soziokulturelle und kulturhistorische Zusammenhang der Werke wird präsentiert, hinterfragt und quellenkritisch untersucht.

Auf eine abschließende Zusammenfassung folgen im Anhang ein Katalog der Plastiken der 12 Monate sowie eine Auswahl an relevanten Quellenmaterialien, einschließlich einer CD der Bonrepos Aria, gesungen auf Texte der Monate Januarius, Maius und Dezember.<sup>2</sup>

## 2. Forschungsstand und Quellenlage

Franz Anton von Sporck widmete sich bisher eine Reihe von monografischen Publikationen. Zu den wichtigsten gehört die 1923 in Wien erschienene Arbeit des österreichischen Historikers Heinrich Benedikt.<sup>3</sup> Dieses umfassende und historisch sowie kulturhistorisch fundiert geschriebenes Werk schließt einen bis heute für die Forschung unentbehrlichen Katalog der Sporckschen Drucke ein. Der durchaus positive Grundtenor Benedikts wird in den zwei Monografien von Pavel Preiss einer kritischen Prüfung unterzogen.<sup>4</sup> Dem hochgeschätzten und renommierten Kunsthistoriker gelingt es, die Kompetenzen des eigenen Fachs mit einer fundierten sozialgeschichtlichen Vorgehensweise zu verbinden, um so dem ganzen Umfang und den wesentlichen Dimensionen der Biografie Sporcks gerecht zu werden.

Angesichts der enormen Spannweite der Interessen Sporcks, sind Einzelstudien unerlässlich. Die auf den Ketzerprozess ausgerichtete Untersuchung von Hrdina und Kuchařová von 2011 sowie die 2013 publizierte Studie über die Begebenheiten, die zur Festsetzung Sporcks im Daliborka-Turm führten<sup>5</sup>, sind – da von Juristen mit Kenntnis der damaligen Rechtslage geschrieben – fachspezifische Studien mit großem Wert für die adäquate Erfassung dieser komplizierten Sachlage. Die Untersuchungen des Musikologen Stanislav Bohadlo erwiesen sich als besonders hilfreich.<sup>6</sup> Der große Einsatz Bohadlos, der in Kuks das Comodien-Haus wiederbelebt hat und mit ortsspezifischen Methoden arbeitet, ist durch sein fundiertes

<sup>2</sup> Vorgetragen von Doz. Bohadlo, Vorstand des Barockstudium Bereichs an der Musikhochschule Königgrätz. Ich möchte mich bei Herrn Dr. Bohadlo für diese Unterstützung meiner These besonders herzlich bedanken.

<sup>3</sup> Benedikt 1923, Franz Anton, Graf von Sporck.

<sup>4</sup> Preiss 1981, Boje s dvouhlovou saní und die revidierte und ergänzten Version F.A. Sporck, die 2004 herausgegeben wurde.

<sup>5</sup> Hrdina/Kuchařová, Kacířský proces, 2011; Hrdina, Proč hrabě Sporck seděl ve vězení pro dlužníky, 2013.

<sup>6</sup> Das für die Forschung überaus wichtige Werk der 2012 durch die Königgrätzer Universität herausgegebenen Publikation von „Sporckovské arie“ erschien in einer minimalen Auflage von 200 Drucken; das einzige (Pflicht) Exemplar der Nationalbibliothek in Prag war in der Wissenschaftlerbibliothek blockiert und wäre ohne persönliche Hilfe monatelang nicht zugänglich gewesen.

Verständnis barocker Kultur sehr wichtig für die zukünftige Barock- und Sporck-Forschung. In der bisher einzigen kunstgeschichtlichen Monografie, welche die für Sporck tätigen Bildhauer ins Zentrum des Interesses rückt, geht der Autor Petr Bašta jedoch nur flüchtig auf die Werke ein.<sup>7</sup> Die wertvollen analytischen Inhalte können in der kleinen Publikation nur sehr oberflächlich vermittelt werden. Da die qualitativsten und bekanntesten Werke, die Sporck in Auftrag gegeben hat, von Mathias Bernhard Braun ausgeführt wurden, dürfen die großen monografischen Werke über Braun nicht unerwähnt bleiben. Diese beinhalten ausführliche Passagen über die Skulpturen zu Lysá im Allgemeinen und die Skulpturen des Schlossgartens. Die Monografie Poches, die 1965 und in einer erweiterten Auflage 1986 herauskam, ist leider bis heute die umfangreichste, die die Braunforschung vorzuweisen hat. Trotz der ausgewiesenen Kompetenz und Gelehrtheit Poches wird deutlich, dass bisher kein wirklicher Braunkorpus existiert, da sich aufgrund der mangelnden Quellenlage kaum ein Wissenschaftler an die schwierige Materie wagt. Poches Folgerungen sind zum Teil nicht belegt und deshalb kaum überprüfbar. Besonders der sehr ausgeprägten negativen Haltung zu dem Spätwerk Brauns fehlt es an Objektivität. Ähnlich könnte die Kritik an dem zweiten großen Braun-Opus, dem schön bebilderten Buch von Ivo Kořán ausfallen, in der sich Kořán außerdem noch mit den Nachfolgern Brauns auseinandersetzt.<sup>8</sup> Erscheinen Kořáns Schlussfolgerungen auch häufig sehr eigenwillig, wird die Arbeit doch von Esprit, exzellenten Formulierungen, glaubwürdigen Diagnosen und geistreichen Einfällen getragen. Auf wie viel kunsthistorischer Forschung seine Studien basieren – bleibt seine archivalische Vorgehensweise auch oft undurchschaubar –, zeigt sich gerade in kleineren Publikationen, wie etwa in seinem Aufsatz über die Nachfolger Brauns im Sammelband zu dem Braun-Seminar, das 1984 stattfand.<sup>9</sup> In diesem 1988 erschienenen Sammelband sind auch andere wichtige Beiträge mit Bezug zu Lysá zu finden, wie die von Josef Kopeček, Pavel Preiss und Oldřich J. Blažíček.

Besonders eine Arbeit aus der Fülle der Bücher, Artikel und Aufsätze über die böhmische Skulptur des Barocks und Rokoko von Oldřich J. Blažíček ist hier hervorzuheben, da sie sich ausschließlich mit den Skulpturen des Lysáer Schlossparks beschäftigt. In einer Samizdat-Zeitschrift Ausgabe zu Ehren des aus Benátky stammenden katholischen Gelehrten Zdeněk Kalista, identifiziert Blažíček den „Bildhauer von Benateck“ als einen am Lande tätigen Nachfolger Brauns.<sup>10</sup>

Wie sich später herausgestellt hat, befasste sich Jana Dörfllová zeitlich parallel zu dieser Studie in ihrer Bachelor Arbeit am Institut für Kunstgeschichte der Karlsuniversität in Prag mit der plastischen Ausschmückung des Schlossparks in Lysá. Dörfllová konnte in ihrer

<sup>7</sup> Bašta 2011, Sochaři hraběte Sporcka.

<sup>8</sup> Kořán 1999, Braunové.

<sup>9</sup> Kořán 1988, Sborník.

<sup>10</sup> Blažíček 1970, S. 88.

gut strukturierten Arbeit dank eines rezenten Funds im Archiv des Schlosses Ploskovice die Werke des Bildhauers Johann Lang/Dlouhý nachweislich mit den Lysáer Skulpturen in Verbindung setzen.

Josef Vojáček, (1874-1958), ein Priester und Religionslehrer aus Lysá, ist eine für jeden Forscher unverzichtbare Quelle. Leider blieb die Mehrzahl seiner Arbeiten unpubliziert; seine maschinengeschriebenen Notizen, die in Kartons im Lysáer Archiv aufbewahrt werden, verbleichen zunehmend und werden allmählich unleserlich. Als Lokalhistoriker befasste sich Vojáček intensiv mit der Epoche Sporcks. Er hatte Zugang zu allen kirchlichen und städtischen Matrikeln, Archivalien und Materialien, die zum Teil aufgrund von Missständen während des vorangegangenen Regimes verschollen sind. Seine ausführliche Archivarbeit ist leider unkommentiert auf uns gekommen; die Herkunft der Originalquellen wird nur selten genannt; die Angaben sind unsystematisch und oft unübersichtlich. So kann zum Beispiel der Aufstellungsort der Plastiken der 12 Monate aus Vojáčeks Aufzeichnungen nicht festgestellt werden. Dies ist sehr bedauerlich, zumal das Schlossarchiv der Sporckschen Zeit nicht mehr vorhanden ist. Vojáček schreibt dazu: „es blieb nicht einmal ein Zettelchen“.<sup>11</sup>

Als Primärquellen stehen dafür andere Dokumente zur Verfügung: die gebundenen Kopiare der Sporckschen Korrespondenz aus den Jahren 1695-1738, die, wie Sporck im Brief an seinen Freund Grossa schrieb, den Nachkommen auch *„lang nach unserm Todt nicht nur einen nutzliche Zeit-Vertreib daran finden, sondern auch sich darinn zu spiegeln und zu exemplificiren Anlass nehmen.“*<sup>12</sup> Für mein Thema unerlässlich waren zudem die Seemannschen Tagebücher.<sup>13</sup>

Tobias Anton Seeman (1678-1750), der Hofmeister und gleichzeitig Kapellmeister Sporcks, war einer der wichtigsten Mitglieder des Sporckschen Hofstaats. Seine verantwortliche Beamten-tätigkeit brachte ihn in ein Nahverhältnis zu Sporck, der ihn möglicherweise beauftragte, die Tagebücher zu führen. In den Tagebüchern wird der Verlauf der einzelnen Tage und Ereignisse am Hofe in Kurzform notiert. Als Musiker war Seeman zuständig für musikalische Veranstaltungen, Beschaffung von Musikalien und musikalische Bearbeitungen.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Übersetzung Verfasserin.

<sup>12</sup> Benedikt 1923, S. 336, Brief an Grossa 13.1. 1726. Die Kopiare befinden sich im Sporckschen Conceptenbuch im Staatsarchiv Prag unter Inv. Nr. A 478-494.

<sup>13</sup> Staatsarchiv Prag, Kopien von Tomáš Halík unter Inv. Nr. B 90, 90a. Zur Verfügung standen mir auch die unkorrigierten und unrevidierten Manuskripte der leider noch unpublizierten Transkription der Tagebücher aus den Jahren 1726, 1727, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1735, 1737. Ich bedanke mich sehr bei den Verfassern, insbesondere Mag. Prchal aus dem Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Pardubice. Weiters möchte ich mich bedanken bei Professor Kaše, Mag. Říhová und Mag. Horák aus der Restauratoren Fakultät der Universität Pardubice.

<sup>14</sup> Berdychová 2009, S.60.

Eine weitere unerlässliche Quelle bildet die Fülle von Publikationen von Sporck, die Biografien, Drucke, grafische Blätter, Noten sowie Gedichtsbücher beinhaltet.<sup>15</sup> Als archivalischer Beleg findet sich ferner eine zeitgenössische Beschreibung des Schlossgartens aus dem bisher unpublizierten Czernin Urbar im Anhang transkribiert.

### 3. Die Biografie F. A. Sporcks

General Johann von Sporck wurde 1595 als Sohn eines westfälischen Bauers geboren; ging zum Militär und hat sich als außerordentlich guter Kavallerist und Stratege hervor getan. Er wurde 1647 geadelt, 1664 zum Reichsgrafen ernannt.<sup>16</sup> Er häufte ein enormes Eigentum an, durch Plünderungen und kaiserliche Schenkungen zusammengetragen, da er generös für seine militärischen Verdienste für das Kaiserreich belohnt wurde.<sup>17</sup> Er starb am 6. August 1679 in Heřmanův Městec.

Aus seiner Ehe mit der mecklenburgischen Freiin von Fineke (1640-1674), einer Lutheranerin, die zum Katholizismus konvertierte, entstammten 4 Kinder.<sup>18</sup> Der älteste, Franz Anton, wurde am 9.3.1662 in Lysá geboren.<sup>19</sup> Obwohl der General für eine standesgemäße Erziehung seiner beiden Söhne sorgte, hielt er sie knapp und mit eiserner Hand. Franz Anton absolvierte nach dem Jesuiten Gymnasium in Kutná Hora eben sein Philosophie- und Jurastudium an der Karlsuniversität, als sein Vater starb. Als Sohn eines berühmten Vaters standen ihm während seiner zweijährigen Kavaliereise alle Türen offen, um sich „*durch Reisen in Fremde Länder und Beschauung der vornehmsten Höfen in Europa immer mehr und mehr qualificirt zu machen.*“ und so kam er in Rom, Turin, wo er die Akademie besuchte, und Paris in Kontakt mit dem Besten aus der bildenden

---

<sup>15</sup> Manche von den genannten Publikationen sind bereits online abrufbar, wie Hanckens Gedichtsbücher, <http://sunny.biblio.etc.tu-bs.de:8080/DB=2/LNG=DU/CMD?ACT=SRCHA&IKT=1016&SRT=YOP&TRM=per%20hancke,%20gottfried%20benjamin+and+mat+o.>

Litis Abusus, <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10554211.html>

sowie Stillenau: <http://vd18.de/de-ulbsa-vd18/content/titleinfo/10162534>.

<sup>16</sup> Benedikt 1923, S. 12. Nach seiner Teilnahme in der Schlacht am Weißen Berg erzielte er wiederholt spektakuläre Siege über die Türken. Er war gleichfalls ein Günstling Papst Clemens X., der ihm bis in die dritte Generation Ablässe gewährte.

<sup>17</sup> Daher konnte er viele Herrschaften erwerben, die alle in Böhmen lagen.

<sup>18</sup> Nach Franz Anton Ferdinand Leopold, gest.1711, Maria Sabina, verh. von Swéerts-Reist und von Schönberg, Anna Katharina (1669-1712), verh. Gr. von Schaffgotsch und von Vrabsky. In dritter Ehe wurde sie mit Heinrich Reichard Lorenz Graf von Daun verheiratet.

<sup>19</sup> Rackowsky 1778, S. 20, gibt in seinen Erinnerungen, möglicherweise irrtümlich, als Geburtsort Heřmanův Městec an. Dort, auf dem Stammsitz seines Vaters, verlebte Franz Anton seine frühe Kindheit. Ferdinand Rackowsky diente bei F.A. Sporck als Page, Sporck lies ihn am Dresdner Hof ausbilden. Seine Erinnerungen erfasste er vierzig Jahre nach dem Tode Sporcks, 1778.

Kunst, Musik, Poesie; konnte die Kunst des Gesprächs erlernen und sich dem Theater widmen.<sup>20</sup> Die französischen Jagderfahrungen waren derart prägend, dass er später die höchst sportliche Parforcejagd nach Böhmen brachte und dafür zwei seiner Bediensteten für zwei Jahre nach Frankreich schickte, um die Kunst des Jagdhorn Spielens zu erlernen. In Paris kam er vermutlich auch erstmals in Kontakt mit dem Jansenismus.<sup>21</sup> Sein Aufenthalt in Frankreich hat ihn besonders beeindruckt. Nach seiner Rückkehr nach Prag in 1681, konnte er das Juramentum Fidelitatis ablegen und kam mit zweiundzwanzig Jahren als Volljähriger „als freyer Besitzer“ in Besitz seiner beträchtlichen Erbschaft.<sup>22</sup> Darunter befand sich die Herrschaft Lysá, die Herrschaften Choustníkovo Hradiště, wo er später das Kuksbad erbaute, Konojedy und Malešov.<sup>23</sup> Nach Erlangung seiner Güter prozessierte er gegen seine Vormünder, die bis zu seiner Volljährigkeit die Güter verwalteten.<sup>24</sup>

Durch Aufwendung beträchtlicher Geldsummen erkaufte er 1690 den Titel des wirklichen Kammerers, im selben Jahr, mit 28 Jahren, wurde er zu einem der königlichen Statthalter zu Prag und 1692 zum Kaiserlichen wirklichen Geheimrat.<sup>25</sup> 1687 heiratete er Franziska Apollonia Reichsfreiin von Swéerts und Reist (1667-1726), aus schlesischem Kleinadel. Aus dieser Ehe entstammten zwei Töchter, Maria Eleonora Franziska (1687-1717), spätere Äbtissin des Annunciata-Coelestinernen Ordens, und Anna Katharina (1689-1754), verheiratet mit ihrem Cousin, Franz Karl Swéerts-Reist, der 1718 von seinem Schwiegervater adoptiert worden war.

Sporck reiste oft nach Wien, war in Graz und Mariazell, er brachte seine Töchter ins Kloster nach Bozen und Brixen. Er machte eine Reise zum Papstjubiläum nach Rom, wahrscheinlich über Florenz.<sup>26</sup> Er besuchte mehrmals die Adersbacher Felsen sowie 1723 die Schneekoppe. Er hielt sich öfters in Schlesien auf, besonders in Breslau, wo er viele Freunde hatte. Er war häufig zu Gast am Hofe Augusts des Starken in Dresden, war oftmals in Karlsbad. Er bereiste das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg und besuchte viele deutsche Städte. Mehrmals war er in Halle, dem Zentrum des Pietismus.<sup>27</sup> Belegt ist

---

<sup>20</sup> Stillenau 1720, S. 19.

<sup>21</sup> Benedikt 1923, S. 31; Tříska 1940, S. 13.

<sup>22</sup> Stillenau 1720, S. 21.

<sup>23</sup> Sein Bruder Ferdinand Leopold erbte die Herrschaften Heřmanův Městec und Hoříněves.

<sup>24</sup> Benedikt 1923, S. 44-52.

<sup>25</sup> Stillenau 1720, S. 26.

<sup>26</sup> Rackowsky 1778, S. 27 erzählt, wie Sporck bei dem letzten Medici, Gian Gastone, Großherzog von Toskana, mit seiner Tochter zu Gast war. Gian Gastone, der von 1697 bis 1705 in Böhmen lebte, erneut 1707-1708, ist nach 1708 nach der definitiven Trennung von Anna Francesca von Sachsen-Lauenburg endgültig nach Florenz zurückgekehrt. Dieser Besuch ist auf 1710 zu datieren.

<sup>27</sup> Benedikt 1923, S. 323-36, Preiss 2003, S. 133, Rackowsky 1778, S. 57 berichtet über den Aufenthalt 1735.

ebenfalls seine Reise und der anschließende Aufenthalt beim Mühlberger Encampement bei Zeithain an der sächsisch-brandenburgischen Grenze von Mai-Juni 1730.<sup>28</sup>

Von dieser Reisetätigkeit abgesehen, lebte Sporck mehrheitlich auf seinen Gütern. Obwohl er in Prag ein Stadtpalais besaß, verbrachte er dort meistens nur die Wintermonate Dezember und Jänner. Den restlichen Winter und das Frühjahr war er in Lysá – ausgenommen jener Jahre, während sich diese Herrschaft in Czerninschen Eigentum befand<sup>29</sup> –, von Juni bis Oktober hielt er sich in Kuks auf. Im hohen Alter verbrachte er dann die meiste Zeit in Lysá, wo er auch am 30.3.1738 verstarb (Abb. 2).

## 4. Lysá

### 4.1.Lysá und Kuks

Mit Kuks, jener seltenen Einheit von Barockarchitektur, Gartenkunst und Plastik, assoziieren wir den Namen Sporck heute in erster Linie: es gilt uns als sein Lebenswerk. Nachdem Sporck 1692, ein Kurbad auf „grüner Wiese“ bei Kuks anlegen ließ, sollte er über die kommenden Jahrzehnte das Areal unermüdlich erweitern, ausschmücken und um weitere Bauten vergrößern lassen – unter Aufwendung beträchtlicher Mittel und nicht weniger beträchtlicher Mühen.<sup>30</sup> Bis zu Sporcks Tod war so nach und nach eine ausgedehnte, umsichtig komponierte Barocklandschaft entstanden, die auch im gegenwärtigen Zustand ihre Wirkung nicht verfehlt.<sup>31</sup> Zu Lebzeiten Sporcks jedoch war Kuks ein gesellschaftliches und kulturelles Zentrum, dessen Ausstrahlung noch über Böhmen hinausreichte. Sein glänzender Ruf, das Versprechen von Vergnügen und mondäner Zerstreung zog Besucher aus der Habsburgermonarchie und den umliegenden Ländern an, deren Erwartungen das luxuriöse Kurbad nicht enttäuscht haben wird. Sporck, ein bekanntermaßen eifriger Förderer aller Künste, hatte mit Musik und Poesie, Tanz und Theater für die Unterhaltung seiner Gäste gesorgt.<sup>32</sup> Lysá, jene zweite Elblandschaft Sporcks, einschließlich dem

---

28 Das Zeithainer Lager war eine gigantische Truppenschau und ein opulentes, einen Monat dauerndes barockes Riesenfest August des Starken. Rund 50 Fürsten waren geladen. Über den Aufenthalt Rackowsky 1778, S. 39 und Hancke 1732, Gedichte II, 1730.

29 1722-1734; in dieser Zeit hielt er sich in Kuks auf.

30 Ab 1695 bis 1733 sind in Kuks viele architektonische und plastische Werke entstanden.

31 Kuks erhielt 2013 eine Dotierung der EU. Das sehr niedergekommene Spital- und die bestehenden Bauwerke des Kurbad Areals werden gegenwärtig restauriert. Die Plastiken der Seligkeiten und der Tugenden und Lastern wurden bereits hervorragend restauriert; die Originale der Tugenden und Lastern befinden sich im Lapidarium. Das Bethlehem und die Plastiken in Neuwald haben Witterung und Parasiten stark beschädigt.

32 Hancke 1722, V.13, 14. „So wird fast jeder Tag, und zwar ohne alles Geld,

den Gästen zum Plaisir ein Schau-Spiel vorgestellt  
Wenn nun die Gäste sich durch einen Ball vergnügen,

nahegelegenen Bonrepos Areal, kann sich heute mit der Reputation von Kuks nicht messen. Zum einen, weil der Ausbau während der Czernin-Zeit 1722-1734 ruhte<sup>33</sup>, zum anderen, weil die Mehrzahl der Bauten um Lysá<sup>34</sup>, die ursprüngliche Parklandschaft sowie etliche der Plastiken nicht erhalten sind, erscheint Lysá dem heutigen Betrachter als die inhomogene, ärmliche Verwandte von Kuks. Doch wenn auch Lysá als private Residenz und Bonrepos als Refugium andere Funktionen als das Kurbad zu erfüllen hatten, fehlen hier die Merkmale, die Kuks auszeichnen, nicht. Beide Male haben wir ein durchdachtes, über die Jahre gewachsenes Barockensemble vor uns; beide tragen die unverkennbare Handschrift ihres Inventors: die Handschrift Sporcks.

## 4.2. Lysá bis zur Gegenwart

### 4.2.1 Das Schloß und der Garten

Stadt und Herrschaft Lysá liegen günstig: an der Elbe, rund 50 km östlich von Prag; die Poststraße führte von Prag über Lysá nach Schlesien und auch eine Militärstraße, die Prag mit Königgrätz verband, durchzog Lysá (Abb. 3). Die Festung Lysá, die auf das 11. Jahrhundert zurückgeht, erhielt erste Stadtprivilegien bereits 1291, 1548 wurde Lysá zum königlichen Kammergut.<sup>35</sup> 1647 erhielt General Johann Sporck von Ferdinand III. Lysá geschenkt. Dank der nahen, wildreichen Wälder war das Schloss Lysá, besonders in den späteren Jahren, die bevorzugte Residenz und ein geeigneter Herrschaftssitz für den leidenschaftlichen Jäger Franz Anton Sporck (Abb. 4).

Das Schloss Lysá besteht aus drei Flügeln: Nach einem Brand um 1560 wurde von Bonifazius Wolmuth und nach den Plänen von Ulrich Aostalli der Umbau der ursprünglichen Burg, des heutigen Ostflügels, in ein Renaissanceschloß begonnen, der etwa um 1593 beendet war.<sup>36</sup> Schlossherr war Rudolf II., der Lysá vorwiegend als Jagdschloß nutzte. Unter Franz Anton Sporck wurde die alte Anlage einem weiteren Umbau unterzogen. Auch der mittlere, größte Flügel, der rechtwinklig an die Renaissanceburg zugebaut wurde, geht auf ihn zurück. Sporck ließ ab 1696 das Hauptgebäude, das Neue Schloß errichten: ein zweistöckiger Bau mit einem Mansardendach; ein Mittelrisalit an der südlichen Stirnseite, gegliedert durch vier Pilaster,

---

*So muß ein Feuer-Werck bis an die Wolken fliegen“.*

<sup>33</sup> Auf Czernin ging außer großzügigen Investitionen ins Jagdgebiet lediglich die Gestaltung des Schlossgartens zurück und möglicherweise die Kapelle der hl. drei Könige. Umgekehrt kam der Erlös, den Sporck der Verkauf Lysás einbrachte, Kuks zugute.

<sup>34</sup> Die großartige Kapelle Johanni des Täufers sowie die Belvedere-Eremitage auf der Herrschaft Malešov kennen wir nur noch aus Quellen, siehe Stillenau 1720, S. 48-52.

<sup>35</sup> Otruba 1887, S. 7-15.

<sup>36</sup> Kořínková 2005, S. 3.

gipfelt in einer Attika. Den Ostflügel und das Neue Schloss verbindet die Drei-Königskapelle, die bereits das Czerninschen Urbar von 1729 erwähnt. Der kurze einstöckige Westflügel mit einer Attika und dem Sweerts-Sporck Allianzwappen ist das Resultat der klassizistischen, möglicherweise nach Plänen von Anton Haffenecker durchgeführten Erneuerung des Schlosses um 1767. Nach verschiedenen Umbaumaßnahmen ist der einstöckige, lange Renaissanceflügel heute hofseitig von Arkaden gegliedert; eine Durchfahrt führt durch ein Renaissance-Portal in den Garten und die Gartenfront wird durch Pilaster strukturiert (Abb. 5).

Den Anfang des Gartens, wie er sich heute zeigt, bilden zwei Parterre-Flächen, die durch Stiegen voneinander getrennt sind. Darunter befindet sich eine sternförmige, durch Steinbuchenspaliiere aufgeteilte Parkfläche, die in Richtung zur Stadt hin abfällt. Die Querachsen, die drei Treppen und der rechtwinklige Alleenweg sind mit Plastiken geschmückt. Die bildhauerische Ausstattung des Parks unterscheidet sich im Programm und in der Ausführung. Zwischen dem ersten und zweiten Parterre des Parks befinden sich Putti als Allegorien der Elemente, dann die Vier Jahreszeiten, die am Rand des ersten Parterres in der Reihenfolge von rechts nach links als Sommer-Ceres, Frühling-Flora, Herbst-Bacchus und Winter-Vulkan platziert sind. Auf den Geländern der drei Treppen, die das erste mit dem zweiten Parterre verbinden, sind weitere von kleinen Putti verkörperte Allegorien angebracht. Auf der Mitteltreppe rechts und links stehen Venus und Adonis (bzw. Helios, Apoll oder Meleager) – möglicherweise noch aus dem ausklingenden 17. Jahrhundert stammend.<sup>37</sup> Im unteren Bereich der Treppe befinden sich unterhalb von Adonis zwei mollige Putti: die Allegorie des Tages, die ein ovales Schild hält, das eine strahlende Sonne ziert, gegenüber die der Nacht, deren Schild Mond und Sterne zieren. Die rechte Treppe ist mit den Allegorien der vier damals bekannten Erdteile geschmückt: ein Putto mit Füllhorn und Löwen (Afrika), einer mit Krone, Tiara und einer Kirche (Europa), ein weiterer mit Stirnband, Bogen und Krokodil (Amerika) und zuletzt ein Putto mit Früchten und Kamel (Asien). Es handelt sich um Duplikate aus der Zeit um 1912, welche der Bildhauer Otomar Rýba<sup>38</sup> nach den beschädigten Originalen gearbeitet hat; diese gelten seitdem als verschollen. Auf der linken Treppe verkörpern Putti die Elemente: ein auf einen Adler sitzendes Kind – die personifizierte Luft – mit Blasebalg und wehendem Gewand. Darunter die Allegorie des Wassers: ein Putto mit einem Fisch und einer Muschel, aus welcher Wasser quillt. Rechts oben das Feuer, dargestellt als Putto, der ein Gefäß trägt, aus welchem Flammen lodern, und zuletzt die personifizierte Erde mit Erdkugel und Spaten. Paare von Löwen, Löwinnen und Sphingen mit Kartuschen sind im zweiten Parterre aufgestellt. Abgeschlossen wird das zweite Parterre des französischen Parks mit einer Reihe von mythologischen Gottheiten

---

<sup>37</sup> Die Originale befinden sich im Archiv-Gebäude. Diese Plastiken unterscheiden sich stilistisch von allen Lysáer Arbeiten. Kořán 1999, S. 124 datiert die Gruppe um 1735 und schreibt sie der Braunschen Werkstatt zu; Helios als Allegorie des Tages und die schwerfällig ausgeführte Venus als Allegorie der Nacht. Er ist der Meinung, dass sie Pendants zu den Putti (Sol und Lun) bildeten.

<sup>38</sup> Die Orthografie des Namens verändert sich bei Vojáček stetig.

aus der Werkstatt Ignaz Michael Platzers aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert. Aus dieser Werkstatt stammen möglicherweise auch die Allegorien von vier der Sieben Freien Künste; eine fünfte Allegorie, die der Rhetorik, befindet sich an der Fassade des Ehrenhofs. Jene Statuen der 12 Monate, die Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind, finden sich heute in zwei einander gegenüberstehenden Reihen an der Hauptachse der sternförmigen Steinbuchenallee aufgestellt. Im Norden schließt der englische Teil des Parks an.<sup>39</sup> Mit Ausnahme der Arbeiten aus Platzers Werkstatt sowie der beiden Skulpturen aus dem 17. Jahrhundert stammen sämtliche Plastiken aus der Zeit um 1735.<sup>40</sup> Später entstandene spätbarocke Vasen und Büsten befinden sich an der Rohanschen Gartenmauer.

#### **4.2.2. Das Bonrepos, die Umgebung und die Eigentümer.**

Den Vogelberg (Čihadla), der zu der benachbarten Herrschaft Benátky gehörte, erwarb Sporck 1715 von Graf Ernst Jaroslav Schützen nach wiederholten Bitten in einem Tauschgeschäft. Dort, auf dem unbebauten Gelände, erschuf Sporck die Bonrepos Anlage: Gleich ließ er ein schlichtes, E-förmiges Gebäude als seinen privaten Rückzugsort, wo er seinen meditativ-philosophischen Neigungen nachgehen konnte, errichten: das Maison de Bonrepos; weiters eine auf einer künstlich aufgeschütteten Pyramide gelegene Eremitage, zwei Kapellen, einen Altan sowie andere kleinere Bauten (Abb. 6). In der weiteren Umgebung befanden sich zwei große Eremitagen, die des Hl. Wenzels und die des Hl. Franciscus. Die letztere ist vollständig verschwunden; von der ersteren ist heute nicht mehr als ein Fragment erhalten: Die Wenzelskapelle mit zwei bemerkenswerten Todesengeln, die von der nahegelegenen Bahnstrecke aus zu sehen sind. Weitere Plastiken, von denen wahrscheinlich einige aus den aufgelassenen Eremitagen stammen, finden sich, nach der Auflösung der Eremitagen 1741, auf einer, die Lysáer Stadtkirche teilweise umschließenden Einfriedungsmauer, die nach den Plänen von Anselmo Lurago errichtet wurde, und auf Stadtplätzen in Lysá.<sup>41</sup> Nach Sporcks Tod ist der Vogelberg an die Herrschaft Benátky zurückgefallen; 1768 kaufte der Prager Erzbischof Graf von Příchovský das Anwesen und ließ Bonrepos radikal umbauen, wodurch das gesamte Sporcksche Konzept zunichte gemacht wurde. Fragmente der ursprünglichen Bausubstanz der Sporckschen Gebäude sind in einem ebenerdigen Haus mit komplizierter sechsflügeliger Baustruktur zu finden. Die Restaurierung des Objektes, das sich im Privateigentum befindet, ist zurzeit im Gange.<sup>42</sup> Zahlreiche Fresken und Inschriften,

<sup>39</sup> Riedl 2004, S. 224-225 vermutet, dass sich dort ursprünglich ein Damhirschgehege befand.

<sup>40</sup> Vgl. Seeman, Anhang IV; die undokumentierten Figuren der Löwen und Sfinxen fügen sich nach stilistischer Analyse um die gleiche Zeit um 1735, möglicherweise etwa später.

<sup>41</sup> So befindet sich beispielsweise eine Plastik des Erzengel Michaels auf der Mauer um die Lysáer Stadtkirche, die Merkmale der Braunschen Schule trägt und stilistisch in die zwanziger Jahre eingeordnet werden könnte. Über ihren ursprünglichen Aufstellungsort ist nichts bekannt.

<sup>42</sup> Im August 2013 ist es der Verfasserin ermöglicht worden, die Anlage zu besichtigen und eine fotografische

von denen etliche im Zuge der Restaurierung wiederentdeckt worden sind, dienten der Selbstdarstellung und Selbstversicherung des Grafen. An einer Außenwand befinden sich Darstellungen aus dem Leben Christi sowie ein Steinrelief der Maria Lactans. Im Inneren des Gebäudes ist besonders die bildliche Wiedergabe des Gleichnisses des reichen Mannes und des armen Lazarus<sup>43</sup> zu erwähnen, dem didaktisch-fromme Texte beigelegt sind. Am Türstock eingemeißelt steht die Inschrift „Herkomman“ (Abb. 7, 8, 9, 10).

Nach Franz Anton von Sporck übernahm die Herrschaft Lysá Franz Karl Rudolf von Swéerts-Sporck; bis 1851 blieb das Schloss in Swéerts-Sporckschen Besitz, anschließend war Fürstin de Croy von Rohan bis 1890 Schlossherrin. Der heutige Zustand des Schlossgartens geht vorwiegend auf Umgestaltungsmaßnahmen zurück, die die Fürstin Rohan zwischen 1860 und 1876 durchführen ließ<sup>43</sup>. Ihr folgte Baron Leitenberg; nach dessen Tod erwarb 1905 die Familie Kinsky das Schloss, die es 1938 an den Staat verkaufte. Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts kam es noch zu geringfügigen Adaptationen<sup>44</sup>, doch im Wesentlichen blieb die Gestalt, die das Schloss im Zuge der Erneuerung von 1767 erhalten hatte, bewahrt. Derzeit findet das Schloss als staatliches Altersheim Nutzung; der angrenzende Garten ist jedoch Eigentum der Stadt Lysá.

### **4.3. Das Sporcksche Schloss und die Gartenanlage**

Franz Anton Sporck, der Lysá 1684 von seinem Vater erbte, war es maßgeblich, der dem Schloss seine heute noch bestehende Gestalt gab. Er ließ aber nicht nur seit 1696 die Neue Burg, den dominierenden Mittelflügel errichten, sondern auch die ursprüngliche Renaissance-Burg nach dem Geschmack der Zeit erneuern. Während über eine skulpturale Ausschmückung des Schlosses zur Sporckschen Zeit nichts bekannt ist, sind die Decken- und Wandmalereien der Neuen Burg noch heute zu sehen. In dem im zweiten Stock liegenden Rittersaal ließ Sporck die Schlacht seines Vaters bei St. Gotthard großflächig verewigen (Abb. 11). Außerdem entstanden zu Sporcks Zeiten ein Paradiesfresco und das Deckengemälde des Gastmahls Belsazars (Abb. 12). Das wunderschöne Altarbild der neu errichteten Drei-Königskapelle stammt von Peter Brandl, der möglicherweise auch das heute dort befindliche Bildnis des heiligen Hieronymus schuf, das ursprünglich aus der Hieronymuskapelle stammen mag. Außerdem wurden von 1700-1704 eine Loretto-Kapelle errichtet und eine Santa Casa mit einer Gruft, die mit der Kukser Gruft ihre Aufgabe verlor. Auch das Augustinerkloster neben der Schlosskirche, zunächst ein kleines Gebäude für sechs Mönche, ist in den 1730er Jahren noch unter Sporck nach Plänen von Bartolomeo Scotti umgebaut worden.

---

Dokumentation zu erstellen.

<sup>43</sup> Pincová 2007, S. 25; Riedl 2004, S. 225.

<sup>44</sup> Památky 1978, S. 335.

Der Schlossgarten findet erstmals im tschechischen Urbar von 1553 Erwähnung: Es verzeichnet einen kleinen Obst- und Weingarten. Als das Schloss an Rudolfs II. überging, war es bis 1616 ein Jagdschloss ohne Garten. General Sporck war an Gärten nicht interessiert; er ließ sogar die Weinstöcke in der Umgebung des Schlosses abtragen. Das Urbar von 1696 berichtet von einem Lustgarten und angeschlossenem Obstgarten, der mit vielen Zwergbäumen und Bäumen verschiedenster Art bepflanzt gewesen sein soll. Zwei große Alleen von geschnittenen Steinbuchen führten zu einem Lusthaus. Im Garten befanden sich ein Schießplatz und ein weiterer Platz, der zur Austragung von Spielen und Kämpfen genutzt wurde.<sup>45</sup> Die Vedute von Lysá von Mauritius Vogt von 1712 zeigt noch den prominenten Schlossgraben und eine steile Grundrissdisposition des Gartens (Abb. 13).

1720 wurde das Schloß mit Garten von Gottwald Caesar von Stillenau, einem der Biografen des Sporcks, folgendermaßen beschrieben: „*Das Schloß liegt gegen Mittag auf einem etwas erhabenen und abhängigen berge, allwo außerhalb dem in Felsen ausgehauenen Schloßgraben- nebst der uralten runden Kapell des heiligen Desiderii, eine schöne Kirche unter dem Titul Mariä Geburt mit einer daran neu-gebauten Loretta Kapellen und einem für sechs geistliche gestiftetes Kloster erbauet. Dieses Schloß wird sonsten in das Alte und neue Gebäude aufgetheilet. Auf der einen Seiten des neuen Gebäudes stehet gegen dem Hofplatz hinein ein so woll wegen der größe als künstliche Grotten Werke sehenswürdiges Vogelhaus worinnen die das ganze Jahr hindurch behaltene Vögel it einer mitten darinen stehenden Fontane springendes Wasser ein liebliches getöß machen. Auf der anderen Seiten gedachten Gebäudes gegen Aufgang ist ein Lustgarten angelegt, welcher weil etwas abhängig den ohnediß allenthalben unbeschrenkten Prospect desto angenehmer macht.. Dieser zu allerhand zur Leibes und Gemüths Ergötzung eingerichteter Lust=garten erstrecket sich biß an die unten am Fuß des Schlossbergs gelegen und SR. Exzellenz mit der Erb Unterthänigkeit zugethane Stadt Lyssa*“.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Vojáček, A 115, S. 9.

<sup>46</sup> Stillenau 1720, S. 35.

### 4.3.1. Der dokumentierte Zustand des Schlossgartens 1729 und die spätere Entwicklung

Völlig unerwartet verkaufte Sporck am 25. Juni 1722 die Herrschaft an seinen guten Freund, den Grafen Franz Josef Czernin von Chudenitz.<sup>47</sup> Wenn Sporck auch angab, er verkaufe Lysá gegen seinen Willen und aus purer Freundschaft, so war sein Entschluss wohl einerseits in der geringen Rentabilität des Gutes begründet und andererseits in der Beschaffung weiterer Mittel, um die Ausgestaltung von Kuks voranzutreiben. Zuletzt mögen noch die Prozesse und Auseinandersetzungen mit den Bürgern von Lysá sowie die ständigen Klagen der Krone wegen Sporcks Jagdfreveln das ihre zum Verkaufsentschluss beigetragen haben.<sup>48</sup> – Nachdem Czernin verstorben war, entschloss sich Sporck, die Herrschaft von Czernins Witwe zurückzukaufen<sup>49</sup>; (Abb.14) vom 30. März 1734 an bis zu seinem Tod 1738 war Sporck nun wieder der Herr auf Lysá.

Pincová vertritt die Meinung, dass der Schlossgarten bereits bevor Sporck 1722 die Herrschaft Lysá an Franz Josef Czernin verkaufte, in Terrassen angelegt, und durch Treppen gegliedert war.<sup>50</sup> Die bestehende Literatur über den Garten, mit Ausnahme Vojáček,

---

<sup>47</sup> Benedikt 1923, S. 278; Preiss 2003, S. 278; Benedikt 1923, S. 393-4; Vojáček, A 37, S.8.; Vácha/ Veselá/ Vlnas/ Vokáčová 2009, S. 255-256. Czernin erbte scheinbar unermesslichen Reichtum; war ein großer Kunstsammler und Mäzen; war beliebt und geschätzt bei Kaiser und Hof. In seinem Prager Palais veranstaltete er opulente Feiern und Bälle. Mit Sporck verband ihn die Leidenschaft für die Parforcejagd und für die Jagdhundezucht. Nachdem Czernin und seine Gemahlin an einer Jagd um Lysá am 24.4.1722 teilnahmen, drängte er Sporck wiederholt, ihm Lysá zu verkaufen. Czernin verpflichtete sich für Lysá 450 000 fl. zu zahlen, davon 350 000 langfristig verzinst. Er verpflichtete sich außerdem, die Eremitagen und das Spital zu erhalten. Bonrepos behielt Sporck für sich. Während der Czerninschen Zeit herrschte in Lysá ungläubliche Pracht, Czernin bewirtete seine illustren Jagdgäste, wie Prinz Eugen oder den Infanten von Portugal, so großzügig, dass Sporck im Brief von 6.5.1723 an Grossa eingestand, dass er mit seinen Mitteln solch einen Luxus niemals entfalten könnte.

<sup>48</sup> Benedikt 1923, S. 280. Die Hohe Jagd um Lysá war das Eigentum des Kaisers, Sporck stand nur ein jährliches Deputat zu. Da er diese Beschränkung stets missachtete und nach Belieben jagte, brachte ihm das unzählige Klagen vom königlichen Fiskalamt ein, auf die er mit Gegenforderungen reagierte.

<sup>49</sup> Czernin, der am 6.3.1733 starb, hatte trotz seines immensen Reichtums über seinen Verhältnissen gelebt und war in Schulden verfallen. Czernins Witwe war daher gezwungen sich von etlichen Gütern zu trennen, darunter auch Lysá, an dem überdies noch die Sporcksche Forderung von 350 000 fl. haftete. Sporck versuchte den Preis zu drücken; er meinte, Czernin hätte schlecht gewirtschaftet und sich gegenüber seinen Untertanen zu nachgiebig gezeigt. Die Herrschaft wäre nun „in vielem abgeändert, die fünfjährigen Vorräte in Getreide, Wolle und anderen Gütern dahin, verwachsene Felder, arme Untertanen, ruinöse Gebäude und nicht erhobene Rentenschulden“, wobei er in „seinen Alter wegen abnehmenden leybes Cräfte, nicht mehr hoffen kann, die Wirtschaft wieder herzustellen und sie noch länger zu genießen“. – Man arrangierte sich bald; Sporck kaufte das Mobiliar für 7000 fl; die wertvolle Gemäldesammlung Czernins wurde abtransportiert. Dem Verkauf von Lysá verdankt man so ein Inventar der außergewöhnlichen Czerninschen Sammlung, die Gemälde u.a. von Veronese, van Dyck und Guido Reni umfasste. Novák 1911, S. 97-98.

<sup>50</sup> Pincová 2007, S. 8 u. S. 96.

versäumt es, die einzige zuverlässige Quelle – nämlich das Czerninsche Urbar von 1729 – die das Schloss und die Anlage des Schlossgartens detailliert beschreibt, heranzuziehen.<sup>51</sup> Das Czerninsche Urbar (Abb. 15) bezeugt, dass sich Sporck um den neuen Schlosspark, den er 1696 gründete, sehr wenig oder gar nicht gekümmert hatte. Das Urbar besagt, dass der bei dem östlichen Schlossflügel bestehende Lustgarten 1729 sehr dürrig umzäunt und gänzlich von alten Zwergbäumen zugewachsen waren. Nach der Beschreibung des Urbars wäre daher anzunehmen, dass Sporck nach dem Rückerwerb von Lysá 1734 die in der Czerninschen Zeit bereits vorgenommenen Veränderungen grundsätzlich übernommen hat. Bestätigt wird das durch die detaillierten Aufzeichnungen Seemans von 1734 und 1735, denen nicht die geringste Andeutung einer Umgestaltung des Gartens zu entnehmen ist.

Erst Czernin war es also, der die Bäume des überwucherten, ungepflegten Lustgartens ausgraben ließ und „mit nicht wenigen Spesen“ zwei große Parterre anlegen, die Buchsbäume umgrenzten. Die Parterres wurden laut Urbar mit Blumen bepflanzt, höchstwahrscheinlich handelte es sich um eine Art Broderieparterre. Anstatt der schlichten Wand ließ Czernin zwei geschmackvolle Treillagen errichten. Entlang dieser Treillagen waren Marillen und Pfirsichbäume eingesetzt. In der Mitte führten drei Stufen – ungefähr in der Höhe, wo heute die beiden Löwinnen platziert sind – hinunter zum Reservoir/Bassin, das drei Ellen tief war und worin das gesamte Wasser aus den Rinnen der Schlossdächer zusammenfloss. Vojáček ist der Ansicht, dass dieses Bassin noch in der Zeit der Rohan bestand.<sup>52</sup> Der genaue Standort des Bassins ist jedoch nicht mehr festzustellen.<sup>53</sup>

Ein Glashaus befand sich möglicherweise in der heutigen nordwestlichen Ecke der beiden Spaliere, ungefähr auf der Höhe, wo sich heute der Vulkan von Platzer befindet. Dort standen in der warmen Jahreszeit drei Reihen von Feigen, Pomeranzen und Lorbeerbäumen. Nach dem System einer Drei-Achsen Disposition führte die mittige Steinbuchenallee bis zum unteren Abschnitt des Gartens. Nördlich befand sich die zweite Allee, links führte eine dritte. Andere Erweiterungen erfolgten später am nördlichen Ende des Gartens. Dort gründete Franz Karl Rudolf von Swéerts einen englischen Garten, den ein Ha-Ha Graben begrenzte.<sup>54</sup> Die unteren Terrassen des traditionell französisch gehaltenen Schlossparks sind in kreuzartige Spaliere eingeteilt worden, schwer ersichtlich aus der josephinischen Landaufnahme, Section 92, 1780-83 (Abb. 17).

---

<sup>51</sup> Vojáček, A 37. Die bisher aufschlussreichste Arbeit über den Zustand des Gartens ist in den sehr skizzenhaften, unübersichtlichen handschriftlichen Notizen Vojáčeks zu suchen, die das Urbar 1729 berücksichtigten. Diese Notizen wurden auch von Dörflová rezipiert. Im Anhang I befindet sich die Transkription des relevanten Textes des Czerninschen Urbars 1729, vgl Abb. 15.

<sup>52</sup> Das postuliert Vojáček in A 37. Leider konnte Vojáček das erst Ende des 20. Jahrhunderts wiederaufgefundene Gemälde des Stadtplans von Lysá, wo der Garten wiedergegeben und klar ersichtlich ist, (Abb. 16) in seine Untersuchungen nicht einbeziehen.

<sup>53</sup> Vojáček, A 37.

<sup>54</sup> Pincová 2007, S. 14-16.

Johann Gottfried Sommer beschreibt 1834 den zum Schloß gehörigen Ziergarten als im „ältern, f.g. französischen Geschmack angelegt, mit mehreren großartigen Partien, 4 Springbrunnen und einer Menge gelungener Bildhauerarbeiten aus Sandstein“.<sup>55</sup> Der Katasterplan 1842 (Abb. 18, 19) zeigt eine gewisse Verwahrlosung des französischen Teils des Gartens, eine Aufteilung in kleine Kompartimente und eine Veränderung der Disposition der Spaliere. Der Plan zeigt, dass eine linke, möglicherweise verbleibende quer angelegte Allee diagonal zu einem Hain führte. Den Kreuzungspunkt dieser Allee mit der damaligen Mittelachse identifiziert Vojáček mit der Stelle, wo sich heute die Plastiken von November und Februar befinden.

Unter der Fürstin von Rohan wurden, wie aus der militärischen Landesaufnahme 1876. (Abb. 20) gut ersichtlich ist, zahlreiche schwerwiegende Veränderungen in der gesamten Gartendisposition vorgenommen. Sie war es, die die Gruppe der 12 Monate an ihren heutigen Aufstellungsort bringen ließ. Außerdem führte sie etwa im französischen Garten ein sternförmiges Spalier auf kleinerer Fläche ein, wodurch sich die erstmals 1842 dokumentierte Mittelachse nach Süden verschob, und die heutige Mittelachse im Norden entstand. Links und rechts entlang dieser neu entstandenen Mittelachse, wurden die Plastiken der 12 Monate aufgestellt, wo sie noch heute zu sehen sind. Die Disposition des französischen Gartens hat sich seither nicht bedeutend verändert - das mehrmalige Neubepflanzen der Spaliere ausgenommen.

## 5. Repräsentation: Die Jagd

Da Sporck aufgrund der einfachen Herkunft seines Vaters als neureich galt, fand er nur bedingte Akzeptanz bei manchen altansässigen Prager und Wiener Adligen. Zeitlebens versuchte er ihre Achtung zu erzwingen; so erwarb Sporck mehrere hohe Ämter, kümmerte sich jedoch wenig darum, diese Ämter mit Verantwortung auszuüben und sich durch seine Arbeit zu profilieren. Er war beleidigt, als man erwartete, dass er diese Ämter ausüben würde.<sup>56</sup> Stattdessen zog er es vor, sich auf seine Ländereien zurückzuziehen und diese zu außergewöhnlich attraktiven Ortschaften auszugestalten.<sup>57</sup> Aus seiner gefestigten Position

---

<sup>55</sup> Sommer 1834, S. 50.

<sup>56</sup> Pekař 1923, S. 229; Benedikt 1923, S. 80. Sporck erwarb einen Dispens, um den Sitzungen nach Gutdünken fernbleiben zu dürfen. Als er gar nie erschien, wurde er 1710 von der Statthalterschaft aufgefordert, entweder die Funktion des Statthalters auszuüben, oder auf sie zu verzichten. Sporck antwortete mit einem frechen Memorial an den Kaiser, das die Absenzen mit seinem Groll auf das böhmische Justizwesen entschuldigte. Dieses Memorial wurde bei der Versammlung der Statthalter 1713 offiziell zerrissen und ihm vor die Füße geworfen. - Sporck hatte nicht einmal an der Abstimmung über die pragmatische Sanktion teilgenommen, obwohl er vom Kaiser Hilfe in seinen Prozesssachen erwartete.

<sup>57</sup> Vácha/ Veselá/ Vlnas/ Vokáčová 2009, S. 267-268. Sporcks Rückzug auf seine Herrschaften wird jedoch der allgemein zunehmenden Tendenz der böhmischen Aristokratie während der Regierung Karls VI. sich auf die eigenen Herrschaften zu beschränken, zugerechnet.

als Hausherr konnte er dann seine erlauchten Besucher, die er zu seinen Jagden lud, mit erhöhtem Selbstwertgefühl empfangen.

Als passionierter Jäger, schuf er in seinen Wäldern Systeme von Durchschlägen ein, Naturflächen waren mit plastischen Dominanten versehen. In seinen Tiergärten waren tausende Stücke von Wild, es gab Teiche mit Wildenten und verschiedenste Vorrichtungen zum Vogelfang. Die Jägerei war seine größte Passion, eine der *Gemüthsergötzungen*.<sup>58</sup> Er führte die extreme Parforcejagd aus Frankreich ein, wo er seine Waldhornbläser ausbilden ließ. Diese ritualisierte, körperlich anstrengende Hetzjagd war mit Bläsermusik unmittelbar verbunden. Quellen zufolge gab es bis zu 200 verschiedene Musiksikale für die Jagd, als unerlässliches Kommunikationsmittel und Signalträger.<sup>59</sup> Sporck unterhielt daher eine eigene Musikkapelle. Die Hofkapelle spielte in Bonrepos, Lysá, Prag und Kuks. Sie bestand veränderlich aus bis zu zehn Mitgliedern und musizierte nicht nur bei den Jagden, sondern begleitete auch kirchliche Zeremonien, Messen, Theatervorstellungen, Tanzveranstaltungen, Tafeln oder spielte bei Kahn- und Bootsfahrten.<sup>60</sup>

Für seine erlauchten Jagdgäste und Freunde gründete Sporck den Jagdorden des hl. Hubertus, geschmückt mit goldenem Jägerhorn, das an einer Medaille mit Bild der Vision des Heiligen hing.<sup>61</sup> Mit dieser Medaille wurden die vornehmsten Gönner und Gäste Sporcks beschenkt. Durch Veranstaltung von repräsentativen Jagden und durch Auszeichnungen der Teilnehmer mit dem Hubertusorden erhoffte sich Sporck, die Gunst der Mächtigen zu sichern. Zu Trägern des Hubertusordens wurden beide sächsisch-polnischen Könige, viele Prinzen, Erzherzöge, hohe kirchliche Würdenträger sowie Kaiser Karl VI. und seine Gemahlin.<sup>62</sup>

### 5.1. Ein Kaiserdenkmal als Zeichen

Das Denkmal Karls VI. in Hlavenec bei Lysá steht im Zusammenhang mit dem gescheiterten kolossalen Vorhaben von Sporck, 1719 ein Kaiserdenkmal auf der Prager Karlsbrücke zu errichten.<sup>63</sup> Die Förderer, der verstorbene General Johann und Franz Antons wären, zusammen mit Plastiken der Wahrheit und Gerechtigkeit auch ziemlich prominent im genialen Entwurf

---

<sup>58</sup> Stillenau 1720, S. 23.

<sup>59</sup> Berdychová 2009, S. 35.

<sup>60</sup> Seeman beschreibt verschiedene dieser Ausflüge in seinen Tagebüchern.

<sup>61</sup> Pelzel 1775, S. 128. Der Sitz des Ordens war in Lysá, nach dem Tode Czernins kurzfristig, von 1733-1734 in Kuks.

<sup>62</sup> Das Ordensbuch ist verloren. Benedikt 1923, S. 360, versucht anhand der Sporckschen Korrespondenz ein Verzeichnis zu rekonstruieren.

<sup>63</sup> Preiss 2003, S. 206; Tříška 1940, S. 29.

von Braun (Abb. 21) verewigt worden.<sup>64</sup> Als Kompensation ließ Sporck, der sich Zeit seines Lebens sehnte, dem Orden des goldenen Vlieses anzugehören, am Ort der Übergabe des Hubertusordens an den Kaiser und die Kaiserin am 3.11.1723 bei einer Jagd an den Grenzen des Lysáer Waldes ein Denkmal zu Ehren dieser Gelegenheit errichten.<sup>65</sup> Sporck ließ zu Ehren dieser Gelegenheit auch Medaillen prägen. Das damals unter einer mächtigen Eiche stehende Jagddenkmal setzt sich aus einer dreiseitigen Baldachin-Konstruktion von F. M. Kaňka und Plastiken Brauns zusammen (Abb. 22). Im Zentrum der bühnenartigen Architektur befindet sich eine lebensgroße Statue des Kaisers, der einerseits zeitlich entrückt als römischer Imperator, andererseits sehr zeitgenössisch mit Allongeperücke wiedergegeben ist. Da der architektonische Rahmen mit Säulen der römisch-dorischen Ordnung sehr klassisch aufgefasst wird, wirkt die Plastik umso dynamischer. Diesen Eindruck verstärkt zudem die wuchtige Draperie, die die Statue umfängt und von Puten gehalten wird. Auf den drei Ecken des Dachgesimses kniet der heilige Hubertus, tollten drei Jagdhunde und ruht ein Pferd. Hubertus sieht auf zu seiner Vision, einen schönen Hirschen, der sich auf der Spitze des Giebels befindet (Abb. 24). Zwischen seinem mächtigen Geweih sieht man ein strahlendes Kruzifix. Der Hubertusorden (Abb. 23) ist genauso ein Teil des Denkmals, wie auch drei Jagdszenen auf den Kartuschen des Postaments. Die Sockelinschriften sind nicht erhalten. Nach Benedikt wurden sie von Hancke und Sporck selbst gedichtet.<sup>66</sup> Bei der feierlichen Enthüllung des Denkmals am 4.11.1725, bei der Prinz Emanuel von Savoyen anwesend war, wurden Jagdlieder sowie die Dichtungen der Inschriften des Denkmals auf die Noten der Hubertusaria abgesungen.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Zum Entwurf dieses Denkmals, das die Verherrlichung des Kaisers, und fast gleichwertig die der Familie Sporck ausdrücken sollte, ist eine Zeichnung aufgefunden worden, die von Preiss publiziert wurde. Im Anhang II befindet sich eine Übersetzung der ikonografischen und technischen Anweisungen zur Ausführung des Denkmals, die höchstwahrscheinlich von Sporck stammen. Ein heute verschollener Zettel mit diesen Anweisungen wurde zwischen den Archivalien des Lysáer Dekanats gefunden. Sie wurde von Vojáček ins Tschechische übertragen und in seinen maschinengeschriebenen, skizzenhaften Notizen zitiert, siehe Anhang II. Diese Anweisung belegen die führende Rolle des Auftraggebers als Inventor und sein vielseitiges Engagement bei der Verwirklichung seiner Vorstellungen. Sie dokumentiert die genaue Abfolge der Schritte bei der Errichtung einer Sporckschen Plastik. Was sich in Hinblick auf die 12 Monatsplastiken als wichtig erweist, ist die Tatsache, dass der Kostenvoranschlag bereits im Vorhinein vom Grafen festgestellt wurde, dass der erste Schritt eine gemalte Skizze war, dass Inschriften separat verrechnet wurden und dass die Plastiken polychromiert waren. Preiss, 2003, S. 207, verwendet die von Vojáček angegebene Rechnungszahlen in seinem Buch.

<sup>65</sup> Vácha/ Veselá/ Vlnas/ Vokáčová 2009, S. 114. Der Orden wurde nur am 3. November zeremoniell verliehen, dem Namenstag Huberti.

<sup>66</sup> Benedikt 1923, S. 116: „*Was stehst du Wanderer? Ist dir noch nicht bekannt, woher die Säule sey in diesem Wald gekommen? Hir hat des grosse Carl auss eines Grafen Hand/ Sanct Hubertus Jägerhorn gnädig angenommen*“. Außerdem ein Vers, den angeblich Sporck selbst gedichtet hat: *Hier ist St. Huberts Jäger orden, vom Kayser Carl VI. unterschrieben worden*“.

<sup>67</sup> Benedikt 1723, S. 117.

Die Inschriften des Jagddenkmals haben einen spezifischen Charakter, da es sich um eine profane Plastik mit panegyrischer Thematik handelt. Das Hlavenecer Denkmal ist als der Versuch einer Anbiederung Sporcks an den Monarchen zu sehen, bei dem er nicht hoch in Gunst stand und von dem er sich Hilfe in seinen schleppenden Gerichtsprozessen erhoffte.<sup>68</sup>

## 6. Das Hofleben. Der Förderer und sein Kreis: Musik, Theater, Dichtung und Kunst

So wie Sporck das höfische Leben in Wien und Prag verabscheute, so gastfreundlich war er auf seinen Gütern, wo er seinen eigenen kleinen Hofstaat pflegte.<sup>69</sup> Er gründete einen kleinen betriebsamen Adelshof; versuchte, soweit es seine Mittel erlaubten, die Versailler Kultur nachzuahmen; Sporck veranstaltete Jagden, gab Tafeln und gesellige *Amusements*, förderte Musik, Poesie und bildende Kunst.

Der musikliebende Sporck finanzierte die Operngesellschaft Antonio Denzio/Peruzzi, die 1724 bereits im dem Kukser Theater spielte, im Herbst erfreute die Gruppe die Prager Gesellschaft im eigens dafür erbauten Theater nächst dem Sporckschen Prager Palais. Diese erste Stagione in Prag brachte an die sechzig Inszenierungen. Man spielte Vivaldi, Albinoni, Nicola Porpora, Giuseppe Mario Orlandini und andere Meister. Außer der Prager Saison kam die Gruppe regelmäßig nach Kuks, um für die Kurgäste im Theater sowie in Plein-air zu musizieren. Erst in den 1730er Jahren hörte Sporck auf, sich um das Musiktheater zu kümmern. Sporck hatte Verbindungen zu J. S. Bach.<sup>70</sup> Nach Kuks kamen ständig Theatergruppen, zu erwähnen ist das Marionettentheater der Commedia del Arte der Gruppe von Neumann oder unter vielen Gruppen und Banden die Gruppe des Prinzipals Defrain mit Commedia del Arte mit improvisierten Hans Wurst Darstellungen.<sup>71</sup> In Lysá übernahmen die Rollen der Komödianten Sporcks Bedienstete. Laut Preiss erwartete Sporck vom Theater die Darstellung sittlicher Lehren, entweder in Form der belohnten Tugend oder des bestraften Lasters.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Vgl. Benedikt 1723, S. 116.

<sup>69</sup> Benedikt 1923, S. 361. Brief an Grossa 15.9.1723: „*ob ich wohl den Hoff viel Jahre lang frequentiret ..... so hab ich doch mir niemahl so sehr davon geekelt, und mich nach dem einsamen Landleben gesöhnet, als diesesmahl, insbesondere da ich erfahre wie bey derley Getümmel das Justizwesen völlig darnieder liegt.*“ Über die Intentionen sowie manche Folgen seiner Gastfreundlichkeit berichtet Stillenau 1720, S. 23 und 34: „*Gemüthsergötzungen für die Gäste einzurichten wie Jagden, Wasserfahrten, Feuerwerke, alle ersehnlliche Lustbarkeiten, Divertissement und Plaisier. Trotzdem, wie er sagt, hat er Feinde gehabt..... Fast kein Tag... vorbey gegangen, an welchem Ihre Exzellenz nicht mit prächtigen Banquetten, Ball, Merenden, Musiquen, Comoedien und Gesellschaften sich zu signalisiren getrachtet, und auf alle Weg und Weise den Adel, so wohl gross als kleinen, zu divertiren und obligiren ihre Sorge seyn lassen.*“

<sup>70</sup> Bohadlo 2012, S. 18. Nachweislich sandte Bach Sporck das Sanctus der h-moll Messe.

<sup>71</sup> Bohadlo 2010, S. 21-22.

<sup>72</sup> Siehe Preiss 2003, S. 45.

Der Graf scharte auch nicht wenige Dichter um sich. Die Poeten seines Hofes, die vom Pazaurek als *minorum Gentium* bezeichnet werden, waren bezahlte panegyrische Hofdichter, „Gelegenheitsreimer oder Anagramme Drechsler“.<sup>73</sup> Es handelt sich um Maria Elisabeth von Klimkowsky, den jüngeren Sohn des besten Freundes Sporcks, Franz Karl Grossa und andere. Künstlerische Qualität oder Originalität waren für Sporck zweitrangig; er sah in den Literaten Handwerker, deren Aufgabe es war, für seine Vorstellungen eine adäquate poetische Einkleidung zu finden.

Darüberhinaus wurden die Dichter herangezogen, um das Sporcksche Vermächtnis für die Nachwelt, aber auch schon Zeitgenossen zu sichern. Er veranlasste die Publikation mehrerer panegyrischer Biografien; die bedeutendste ist 1715 unter dem Pseudonym Ferdinand Roxas und 1720 in einer erweiterten Fassung unter dem Pseudonym Gottwald Caesar von Stillenau (Abb. 25) erschienen.<sup>74</sup> Der Autor dieses Werkes war möglicherweise der Schriftsteller, Gelehrte, Herausgeber und Buchhändler Friedrich Roth-Scholz, der auch die für Sporck interessante Hymnopoographie, ein Verzeichnis deutscher geistlicher Lieder, herausgegeben hatte.<sup>75</sup> Eine Kurzbiografie des Grafen verfasste Knorr von Rosenroth. Sporck ließ sich außerdem in den Tagebüchern von Tobias Seeman verewigen, der über viele Jahre –ab 1726 bis 1737 – das Alltagsleben Sporcks festzuhalten beauftragt war. Weiters hat Sporck seine enorme Korrespondenz, besonders die Briefe an die Familie Grossa, einer befreundeten Familie aus Breslauer Beamtenadel, und Briefe an erlauchte Freunde, wie den Grafen Huldenberg, den Grafen von Zinzendorf und an zahlreiche andere Briefpartner, abschreiben lassen, um möglicherweise die Publikation der Briefwechsel vorzubereiten.<sup>76</sup>

Böhmen verdankt Sporck unzählige Kunstdenkmäler. Für Sporck arbeiteten die besten Künstler, die Architekten Giovanni Battista Alliprandi und Ferdinand Maximilian Kaňka, die Bildhauer Matthias Bernhard Braun und der Maler Petr Brandl. Von den Stechern ist besonders Michael Rentz zu nennen, sowie Johann Daniel Montalegre, Anton Birckhart, Johan Hiebel, Christian Wortmann, die Wernerin, geb. Anna Maria Hayd, Christian Ferdinand Boetius und Joachim Emanuel Haas. Von den Medailleuren wäre unter anderen Heinrich Paul Großkurt oder Christian Wermuth zu erwähnen.

---

<sup>73</sup> Pazaurek 1901, S. 26; Preiss, 2003, S. 147.

<sup>74</sup> Das Leben Eines Herrlichen Bildes, wahrer und rechtschaffener Frömmigkeit, Welches Gott in dem Königreich Böhmen, in der Hohen Person Sr. Hoch-Gräfl. Excellenz, Herrn Herrn Frantz Antoni, Des Heil. Röm. Reichs Grafen von Sporck...[Amsterdam, 1720].

<sup>75</sup> Bohadlo 2012, S. 37. Kostlán ortet indes den Urheber aufgrund Anagrammbildung als Karl Josef von Grossa. Preiss ist der Ansicht, dass der Autor einer dritten Biografie, die unter dem Pseudonym Gustav Columbo Siegfried veröffentlicht wurde, der gräfliche Sekretär Georg Christof Scheffknecht sei.

<sup>76</sup> Siehe Seeman, Tagebücher. Die Briefe Sporcks befinden sich in den Conceptbuch der Korrespondenz Kopieren.

## 6.1. Exkurs. Der gräfliche Bildhauer: Matthias Bernhard Braun

Unter den bildenden Künstlern, die für Sporck gearbeitet haben, nimmt aber Matthias Bernhard Braun eine herausragende Stellung ein: Quantitativ – zahlreiche Skulpturen in und um Lysá und Kuks bezeugen die langjährige Beschäftigung der Braunschen Werkstatt durch den Grafen – und wesentlich mehr noch qualitativ – es zählt Braun schließlich zu den bedeutendsten und wirkmächtigsten Bildhauern des böhmischen Barocks. Der 1684 in Sautens in Tirol geborene Braun verbrachte seine ersten Ausbildungsjahre wahrscheinlich in Stams bei einem ortsansässigen Bildhauer, möglicherweise einem Schüler Andreas Thamaschs.<sup>77</sup> Ein Italienaufenthalt vor seiner Abreise nach Böhmen gilt als plausibel, da Brauns Werke thematische und kompositorische Elemente aufweisen, die auf italienische Einflüsse – u. a. auf Arbeiten Giambolognas, Berninis oder der Nachfolger Berninis aus dem oberitalienischen Bereich, wie Giusto da Corte und Enrico Merengo – zurückdeuten. Man könnte auch vermuten, dass Braun die Werke Orazio Marinalis kennengelernt hatte. Ein Aufenthalt in Salzburg wo Braun Gelegenheit gehabt hätte, sich mit den Werken Ottavio Mostos und Bernhard Michael Mandls vertraut zu machen, kann nicht ausgeschlossen werden. Außerdem war Braun möglicherweise mit den Werken Michael Zürns in Kremsmünster bekannt. Eine eingehende Auseinandersetzung spätestens in den zwanziger Jahren mit den für sein Schaffen sehr wichtigen Werken Permosers, hält man dagegen für nachgewiesen.<sup>78</sup> Spätestens während seines dokumentierten Wiener Aufenthalts von 1727, jedoch möglicherweise früher, kam Braun mit den Werken Giovanni Giulianis und den Gartenplastiken Lorenzo Mattielis, einem Schüler Orazio Marinalis, in Berührung.

1708, nach dem Ende seiner Ausbildungszeit, übersiedelte Braun nach Böhmen, wo er, vermutlich auf Vermittlung des Stamsers Stifts, erste Arbeiten für das Zisterzienserstift Plasy schuf. Den endgültigen Durchbruch bedeutete schon 1710 die Statuengruppe der Hl. Luitgard (Abb. 26) an der Prager Karlsbrücke. Dank ihr war Braun zum gefragten Künstler geworden; und mit seinem guten Geschäftssinn gelang es ihm, seine Werkstatt als den führenden Bildhauerbetrieb Böhmens zu etablieren. Braun verarbeitete tirolerische, italienische und österreichische Vorbilder zu einem eigenen, charakteristischen Stil, dessen dramatisch expressive Darstellung und Betonung des Gefühlsausdrucks die spätere böhmische Plastik grundlegend bestimmte – die regionale Wirkung dauerte noch bis in das ausklingende 18. Jahrhundert an. Um 1730, in der Spätphase seines Schaffens, verloren

---

<sup>77</sup> Das und das Folgende, Poche 1986, S. 11-25; Kořán 1999, S.15-26.

<sup>78</sup> Pelzel (Jan Quirin Jahn) 1775, IV, S. 25 sowie Dlabacz vermerken nicht näher spezifizierte und nie nachgewiesene Arbeiten von Braun „*im großen Garten zu Dresden sind viele Arbeiten von ihm zu sehen*“, S. 210-211. Die Arbeit Brauns und seiner Werkstatt in Teplice und Dux, in der Nähe von Dresden und das Verwenden von Werken Permosers (Herkomann) sowie Corradinis und Balestra als direkte Vorlagen (Dux und Valeč, Raptusgruppen) zeigt genaue Kenntnis der Dresdner Bildhauerei. Die stilistischen Ableitungen der letzten Dekaden von Brauns Schaffen deuten auf ein sehr gutes Verständnis von Permosers Werken hin.

Brauns Werke an Pathos und nahmen einen unbeschwerten, dekorativen Zug an, der jedoch den Bedürfnissen der Auftraggeber entsprach und den thematischen Vorgaben folgte. Braun erkrankte vermutlich an Silikose und starb 1738 in Prag – im selben Jahr wie Sporck.

Braun arbeitete häufig mit dem Architekten F. M. Kaňka zusammen und war mit dem Maler Peter Brandl befreundet. Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählt man in Prag die Ausstattung der St. Klements Kirche und des Clam-Gallas Palais (in Zusammenarbeit mit Johann Bernhard Fischer von Erlach), außerdem die Adler am Portal des Thun-Hohenstein Palais sowie die Skulpturengruppen an der Karlsbrücke; die Gartenplastik des Wrtba Gartens, außerhalb Prags die Dreifaltigkeitssäulen in Jaroměř, Liberec und Teplice, das Miselius-Grabmal ebenfalls in Jaroměř und die Chronos-Skulptur in Citoliby sowie die Arbeiten in den Kirchen von Stará Boleslav. – Der Zeitpunkt des ersten Engagements der Braunschen Werkstatt durch Sporck ist umstritten; doch es herrscht Einigkeit in der Forschung, dass Braun während der 1710er Jahre für den Grafen Arbeiten schuf.<sup>79</sup> Aus dieser Dekade datieren die Zwergelgalerie, die Seligpreisungen, die Religion und die genialen Tugenden und Laster in Kuks (Abb. 27-29). Braun schuf in der Gegend um Kuks, aber auch in und um Lysá, eine Vielzahl von Skulpturen. In Lysá sind es die Engel der Wenzelseremitage sowie die Engel von Bonrepos und die Hieronymus Statue, die zu den Höhepunkten des Schaffens Brauns gehören. In den folgenden Jahren kamen die umfangreichen Skulpturenprogramme der Kukser Wälder, die außergewöhnliche Eremitenserie und das Bethlehem in Neuwald hinzu (Abb. 30-31). Besonders die Eremiten stechen hervor und zählen zu den bedeutendsten Werken Brauns.

## **7. Die Religion. Gegend um Lysá: Sakrale Bauten, Plastische Ausschmückung und die Überzeugungen**

### **7.1. Die Eremitagen**

Die Idee von künstlich erschaffenen Eremitagen war wohl bekannt und seit der Zeit des Manierismus in der Garten- und Landschaftskunst stets präsent. Im Hochbarock wandelten sich die allmählich aus der Mode kommenden Eremitagen von Zufluchtsstätten in Raststätten für Pilger und Wanderer, für Spaziergänger und Reisende sowie für Menschen, die Ruhe und Gelegenheit zur Einkehr suchten.<sup>80</sup> Die Eremitage des hl. Wenzels wurde direkt an der Bunzlauer Strasse gebaut, die des hl. Franziskus auf einer Kreuzung von acht Waldwegen und beide wurden so wie auch die übrigen Eremitagen – auf Bonrepos und in Kuks – von bezahlten Eremiten bewohnt und gepflegt.<sup>81</sup> Sporck waren die stark religiös geprägten, mit Plastiken

<sup>79</sup> Kořán 1999, S. 56 datiert Brauns Arbeit in Kuks um 1712, die Engel in Lysá vor 1712.

<sup>80</sup> Preiss 2012, S. 167-168

<sup>81</sup> Stillenau 1720, S. 36. Die berühmteste Eremitage Sporcks war am Hügel Vysoká in seiner Herrschaft

geschmückten Eremitagen der Baden-Badener Markgräfin Francisca Augusta von Sachsen-Lauenburg möglicherweise bereits bei der Gründung seiner sakralen Bauten bekannt. Sein Besuch von Schlackenwerth ist 1733 belegt. Sporck pflegte eine nahe Bekanntschaft mit der Schwester der Markgräfin, Anna Maria Franziska von Sachsen-Lauenburg, der Gattin des Gian Gastone de' Medici.<sup>82</sup> Unter den vielen Adelligen, die Eremitagen unterhielten, fand sich auch ein naher Freund Sporcks: Graf Franz Josef Czernin. Preiss ist der Meinung, dass zwar viele adelige Bauherren Eremitagen gründeten, doch niemand an den Einfallsreichtum Sporcks heranzureichen vermochte.<sup>83</sup>

Die Wenzels-Eremitage mit der Wenzels-Kapelle (Abb. 32) lag mitten im Wald, an der Straße gegen Prag und war für alle Reisenden gut sichtbar. Darin befand sich ein Relief, das die Ermordung des heiligen Wenzels zeigte: eine durchschnittliche anonyme Arbeit; sie ist bis heute in situ geblieben. Neben den Kapellen „*stehen zwey grosse von Steyn ausgehauene Engel, derer jeder eine Laterne mit einer ewig-brennenden Lampen hält*“.<sup>84</sup> Bereits 1712 zeigt die Lysáer Vedute bei Vogt (Abb. 13) zwei Engelsplastiken vor der Kapelle. Die Urheberschaft dieser wunderbaren Engel wird von den tschechischen Forschern aufs heftigste umkämpft. Der allzu frühe Entstehungszeitraum sowie die Stilanalyse lassen Zweifel aufkommen, ob man die Statuen dem jungen Braun zuschreiben darf (Abb. 33, 34). Preiss sieht in den schlanken und ruhigen Formen mit fließenden Übergängen, in der Sensibilität der Darstellung, durch die die zwei Engel entgegengesetzte Emotionen ausdrücken<sup>85</sup>, ein Werk eines möglicherweise italienischen Bildhauers, eines mysteriösen Gesellen und Antipoden von Braun.<sup>86</sup> Ähnlicher Meinung scheinen Štech, Poche sowie Blažíček zu sein.<sup>87</sup> Kořán dagegen hält sie für ein Jugendwerk Brauns und sein erstes Werk für Sporck nach einer Vorlage von zwei Engeln von Bernini (Abb. 35), die sich nun in San Andrea delle Fratte befinden.<sup>88</sup> Die Dreidimensionalität der plastischen Sprache ermöglicht eine spontan wirkende Allansichtigkeit von der Art, die man bereits bei der Hl. Luitgard so zu schätzen lernte. Die

---

Malešov, bei einer oktogonalen Kapelle Johannes des Täuflers von Alliprandi.

<sup>82</sup> Siehe Rackowsky 1778, S. 26-27, Hrdina/Kuchařová 2011, S. 294 und Korrespondenz der Kopiare. Es ist wahrscheinlich, dass Sporck während des Aufenthaltes in Florenz bei Gian Gastone auch Pratolino besichtigte. Untersuchungen über die Sachsen-Lauenburg-Netzwerke, besonders im Zusammenhang zu den sakralen Landschaften Sporcks, doch auch zu seinem ausgeprägten Hang zum Manierismus, liegen bislang noch nicht vor.

<sup>83</sup> Preiss 2003, S. 168.

<sup>84</sup> Stillenau 1720, S. 36.

<sup>85</sup> Die zärtliche Anmut des mit Blumen bekränzten Engels drückt die Freude des glückseligen Todes aus, so wie der bedauernswerte Tod durch die unermessliche Traurigkeit des zur Verdammnis führenden, mit Sünde behafteten Engels, der einen Schädel mit Dornenkrone hält, dargestellt ist.

<sup>86</sup> Preiss 2003, S. 170.

<sup>87</sup> Štech 1959 S. 220; Poche 1986, S. 73.

<sup>88</sup> Kořán 1999, S. 48; Neumann 1974, S. 176.

enorme emotionale Wirkung, die diese zwei Engel auf den Betrachter ausüben, die edle Schönheit, die ausgesuchte Zurückhaltung bei der stillen Freude und der unüberwindlichen Trauer legen es – auch nach meiner Einschätzung – nahe, die Arbeit Braun zuzusprechen.

Hinter der Wenzels-Kapelle stand das Einsiedlerhaus mit Garten und Küche. Etwas abseits davon befand sich ein eiförmig angelegter Garten „zur Erquickung derer Reisender“, der „mit zur Schönheit so zur Betrachtung künstlich aus Steinen ausgearbeiteten vierzehn Statuen, fünf steinernen Fontainen ausspringenden Wässern... versehen ist“.<sup>89</sup> Die vierzehn Statuen konnten nicht identifiziert werden. Da es sich um einen Eremitengarten handelte, kann eine sakrale Thematik wohl vorausgesetzt werden. Ein Teil dieser Statuen könnte sich möglicherweise heute auf der Kirchenmauer der Lysáer Stadtkirche befinden, wohin sie 1741 aus den aufgelösten Eremitagen gebracht wurden. Es handelt sich vielleicht um die Statuen dreier Kirchenväter, eine mittelmäßige Statue des heiligen Johannes sowie die Statue des heiligen Franziskus von Assisi, die eventuell nicht mit der Wenzels-Eremitage, sondern mit der Franziskus-Eremitage in Verbindung gebracht werden könnte.<sup>90</sup> Diese befand sich ursprünglich an der Kreuzung der Wald-Alleen. Falls die Statuen der Kirchenväter aus der Eremitage stammen, müssten sie vor 1712 datiert werden, da die vierzehn Plastiken der Eremitage schon auf der Vogtschen Vedute (Abb. 13) zu erkennen sind. Kořán datiert sie aber nach 1715 und vor 1722<sup>91</sup> und schreibt die Arbeiten aufgrund ihrer exzellenten Ausführung dennoch der Braunschens Werkstatt zu. Besonders Augustinus, dessen Bischofstab verloren gegangen ist, und der mit dem kleinen Putto zu seinen Füßen lebhaft kommuniziert sowie das verlebte Antlitz Gregors, der eine Taube auf seiner Schulter trägt, und sein wunderbar verspieltes Gewand lassen die Zuschreibung der Kirchenväter zu einer erstklassigen Künstlerwerkstatt durchaus plausibel erscheinen.

Zu den Gartenplastiken der Wenzels-Eremitage gehörte eventuell die heute in der Stadt auf den Franziskusplatz befindliche Plastik des hl. Franziskus, der die Stigmata empfängt. Eine Franziskus-Statue – möglicherweise auch eine Arbeit der Braunschens Werkstatt – befand sich laut Stillenau auf Bonrepos. Manche der Eremitage-Skulpturen, darunter noch ein Franziskus, der die Stigmata empfängt, waren wahrscheinlich unter denen, die von der Tochter Sporcks der Pfarre in Kostomlaty geschenkt wurden, wo heute nur noch zwei zu finden sind.<sup>92</sup> Die statische Plastik des heiligen Antonius-Eremiten, die ursprünglich unweit der Eremitage an der Straße nach Prag stand, befindet sich gleichfalls an der Kirchenwand und wird Jan Brokoff zugeschrieben.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> Stillenau 1720, S. 36.

<sup>90</sup> Preiss 2003, S. 172.

<sup>91</sup> Kořán 1999, S. 49.

<sup>92</sup> Vojáček, A 37.

<sup>93</sup> Vogt 1712, S. 44, „steinern Statua des heil Antonii des Abbts“.

## 7.2. Das Bonrepos

Neben den beiden in der Nähe von Lysá gelegenen Eremitagen ist die zum Bonrepos-Areal gehörige Hieronymus Kapelle zu erwähnen; sie wurde um 1716, bald nach dem Erwerb des Vogelbergs errichtet: „aus puren Quader Stücken ausgeführt..... Außerhalb seyen an allen 4 Seiten die auserlesenste und lehrreichste gespräch und Versen von den Flüchtigkeit des menschlichen Lebens und von dem todt“ zu lesen.<sup>94</sup> Oben, an der Spitze des Daches war anstelle eines Kreuzes ein „von Bildthauer-Arbeit künstlich gemachter Tod, welcher sich nach Ziehung einer verborgener Schnur um sich herum dreht“ zu sehen. Wenn das rotierende Skelett zu halten kam, zeigten die ebenfalls am Dach angebrachten Darstellungen von Tugenden und Lastern, die ein Würfelspiel zum Vorbild hatten. Die Aufschrift „, Stehet auf, ihr Toten, und erscheinet vor Gericht!“<sup>95</sup> stand oben zu lesen und zwei Spielmaschinen, ein Positiv und ein Dudelsackspieler, spielten die Bonrepos-Aria, zu der die Gesellschaft tanzte „biss endlich der Prinz von Lothringen mir die Gräfin Czernin zugeführt... durch Abtanzung einer Paar Minuets der Gesellschaft zeigen musste, ehe sich in dergleichen uebungen eingeschlafene Lebensgeister sich aufs neue erwecket haben.“<sup>96</sup>

Die Plastik des heiligen Hieronymus, die sich heute auf der Lysáer Kirchenmauer befindet, wird von den Quellen nicht erwähnt, es wäre jedoch anzunehmen, dass sie bei der Kapelle aufgestellt war.<sup>97</sup> Bei dieser äußerst expressiven Plastik besteht kein Zweifel, dass es sich um ein Werk Brauns handelt; die in Sandstein gearbeitete Skulptur zählt zu den schönsten des Meisters: Ein außerordentlich naturalistisch dargestellter Greis, dessen sehniger, angespannter, durch die Entsagung alles Irdischen gezeichneter Körper aufwärts strebt, in extatischer Erwartung der Himmelfahrt (Abb.37). Sogar die gewölbte Draperie ruht in diesem innigen Moment still.<sup>98</sup>

In der Nähe befand sich die kreuzförmige Wohnstätte des Priesters und außerdem eine künstliche Pyramide als Behausung des Eremiten.<sup>99</sup> Vor dem Eingang des ...Berges... sowie vor den Kapellen „befinden sich verschiedene zur Betrachtung dienliche Statuen, als die des hl. Francisci Seraphici, der heiligen Büsserin Magdalena uns andere allesamt aus Stein künstlich ausgehauen“. Die Magdalenenplastik, die bloß als ein durchschnittliches

---

<sup>94</sup> Das und das Folgende: Stillenau 1720, S. 37-39.

<sup>95</sup> Pazaurek 1901, S. 115.

<sup>96</sup> Pazaurek 1901, S. 116. Franz Stephan von Lothringen gehörte zu den Freundeskreis Sporcks.

<sup>97</sup> Preiss 2003, S. 199. Preiss hält es für möglich, dass die zwei Eremiten, Hieronymus und Magdalena die zwei Engel bei der Kapelle flankierten.

<sup>98</sup> Besonders die mystische Erfahrung von Hieronymus, wie auch die geistige Entrücktheit der Magdalena erinnern an den visionären hl. Hieronymus und die Magdalena von Bernini in der Capella Chigi des Doms von Siena.

<sup>99</sup> Das und das Folgende: Stillenau 1720, S. 37-40.

Werk eingeschätzt wird – obwohl man sie der Braunschen Werkstatt zurechnet<sup>100</sup> und sie meiner Meinung nach diese Geringschätzung nicht verdient –, ist eine in Sandstein gearbeitete dreieckförmige Komposition. Magdalena (Abb. 38) sitzt entrückt auf einem Felsen, der verschiedene Öffnungen aufweist, in die sich Schlangen und anderes Ungeziefer verkriechen. Zu ihren Füßen befinden sich eine Urne und ein Totenschädel. Die robuste, reliefartig behandelte Figur, mit einem berninesk wirkenden nach hinten gebeugten schönen Haupt, harmonisiert in der Bewegung nicht mit dem schräg geführten Sandsteinblock. Die instabile Haltung der Plastik erinnert an das spätere Sporcksche Denkmal in Valeč.

Die nächsten Bonrepos-Plastiken von Braun waren zwei riesige Engel mit genauso riesigen Totenköpfen zu Füßen, die in der Nähe der Hieronymus-Kapelle standen.<sup>101</sup> Sie befinden sich heute in der Prager Nationalgalerie; die Riesenschädel aber wurden vor ungefähr zehn Jahren entwendet.<sup>102</sup> Im Gegensatz zu den Kukser Engeln oder den Engeln der Wenzels-Eremitage, die den seligen und unseligen Tod verkörperten, waren diese Engel als Lichtträger gedacht. Beide sind unterschiedlich aufgefasst: der Engel mit geschlossenen Flügel ist ein fragileres, himmlischeres Wesen; sein in den Raum geöffnetes Pendant wirkt etwas körperlicher und dezidierter in Bewegung (Abb. 39, 40). Beide Körper sind muskulös, beeindruckend aber dennoch durch enorme Leichtigkeit. Der Schwung der Flügel in unterschiedliche Richtungen unterstützt die Lichtkontraste dieser rundansichtigen Himmelsboten.

Das Areal gipfelte in der quadratischen Simeon-Stylites-Kapelle, auf deren Dachspitze die Statue des Hl. Simeon angebracht war. Der auf einem Bein stehende Simeon konnte mittels einer mechanischen Vorrichtung um die eigene Achse rotieren. An allen vier Wänden der Kapelle befanden sich Verse und Sentenzen, die jeweils einem Tag des Jahres zugeordnet und zur geistlichen Unterrichtung der Durchreisenden bestimmt waren.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Kořán 1999, S. 48.

<sup>101</sup> Wie aus der Abb. 13. ersichtlich. Später wurden sie bei der Kapelle des Simeon Stylites platziert.

<sup>102</sup> Diese in der Gegend verbreitete Ansicht wurde von der Frau Dr. Bodnárová aus der Kulturabteilung der Stadtgemeinde Lysá bestätigt. Ich möchte mich hier für ihre liebe Hilfe herzlich bedanken. Dasselbe gilt für Frau Jiřičná aus dem Archiv von Lysá, für Ing. Svoboda aus der Stadtgemeinde Lysá, sowie für Dr. Kořínek, der mir die Besichtigung des Schlosses ermöglichte. Dank gebührt den Angestellten des Museums Benátky nad Jizerou, die mir den Besuch der Schlosskirche und des Lapidariums gestatteten. Einen besonderen Dank auch der Frau Dr. Vlasta Kostlánová aus der Prager Nationalbibliothek, die mir stets zur Hilfe stand.

<sup>103</sup> Stillenau 1720, S. 40.

### 7.3. Orientierung, Publikationstätigkeit und Propagandamittel

Sporcks intellektuelle und religiöse Interessen führten ihn nach Sachsen und Schlesien, wo auch viele seiner persönlichen Freunde zu finden waren. Wichtig waren seine Besuche in Halle, wo sich die pietistische Bewegung entwickelt hatte. Sporck interessierte sich sehr für religiöse Bewegungen, besonders für die zeitgenössischen jansenistischen Strömungen, die auf die Heilslehre Augustinus' zurückgegriffen. Hinzu kamen ein eher protestantisch gerichteter Symbolismus und eine ausgeprägte Orientierung zum frühen Christentum mit streng moralisierend-sittlicher Ausrichtung und daher auch die Affinität zum Pietismus. Dies wurde möglicherweise dadurch bedingt, dass er eine gewisse Unzufriedenheit mit der gängigen religiösen Praxis empfand und deshalb eine tatkräftigere Verteidigung der religiösen Maxime verfolgte. Gleichzeitig ermahnte er aus tiefster Überzeugung zur religiösen Toleranz.<sup>104</sup> Er sah eben seine weltliche Aufgabe als die eines Verteidigers der Wahrheit und der Gerechtigkeit.

Die innige Begeisterung für den Bereich der moralischen Kasuistik ließ ihn viele Bücher zu diesen Themen übersetzen und herausgeben. Er selbst verfasste, soweit bekannt, kein eigenes literarisches Werk, aber war eifriger Leser und Bücherliebhaber.<sup>105</sup> Bei der Herausgabe von Büchern meist religiösen Inhalts übergab er die Zensur. Viele der Bücher aus der Sporckschen Druckerei sind von den beiden Töchtern – besonders der älteren, Maria Eleonora – aus dem Französischen übertragen worden.<sup>106</sup> Die nicht genehmigte Druckerei im Lysáer Schloß ist 1712 behördlich geschlossen worden; es wurde ihm nach einem kaiserlichen Reskript 1713 verboten, Bücher zu drucken. Sporck ließ daraufhin im Ausland drucken und die Bücher nach Böhmen schmuggeln, darüber hinaus ließ er in manchen in Böhmen herausgegebene Bücher mit unbedenklichem Inhalt heimlich Werke einbinden, die in der Habsburger Monarchie keine Druckgenehmigung erhalten hätten. Sporck verbreitete daher die für die Entwicklung des Landes sehr wichtigen Werke christlicher Mystik, skeptischer Philosophie und jansenistischer Theologie.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Seine durchaus positive Einstellung zum Judentum ist dokumentiert durch „Litis abusus“ 1728, S. 5-13, durch seine Prozesse gegen die Lysáer Bürger, die die Ansiedlung der Juden nicht billigten, sowie in den Anmerkungen aus Seemans Tagebüchern, z.B. 1.6.1735. Dieser wichtige Aspekt Sporckscher (voraufklärerischer) Humanität wurde von der Literatur bisher nicht beachtet. Seeman bezeugt auch, dass Sporck nach einem Besuch von zwei persischen Prinzen sich den „*Alkoran*“ vorlesen ließ.

<sup>105</sup> Stillenau 1720, S. 22: „nebst vorsichtiger Regierung dero Lande ist dero Exzellenz meiste Zeit vertreibt die Lesung viler herrlichen Bücher die Music und Jägerey. Er habe sich nicht begnügt viele tausend Bücher gelesen zu haben, sondern zum Nutzen für wahre Tugend und Christentum verschiedenen Bücher drucken zu lassen und großen mengen und sie ohne Entgelt verschenckt“.

<sup>106</sup> Maria Eleonora, die Oberin eines Klosters der Coelestinerinnen wurde, verfasste auch selbständige Schriften, vgl. Benedikt 1923, S. 414, Verzeichnis der Drucke.

<sup>107</sup> Pekař 1923, S. 221 ist der Meinung, dass alle Publikationen, ob jansenistischer, oder asketischer Ausrichtung, einen pietistischen Charakter hatten. Charakteristisch war bereits die Auswahl, die keinen Unterschied

Doch Sporck beschränkte sich keineswegs nur auf die Herausgebertätigkeit. Nachdem es zu der Idee kam, ein ganzes christliches Jahr in Versform zu bringen, empfahl ihm der schlesische Gelehrte Ferdinand Ludwig von Bresler und Aschenburg, den begabten und später von Goethe hochgeschätzten Dichter Johann Christian Günther, der sich viel von Sporck erwartete, jedoch von ihm sehr enttäuscht wurde.<sup>108</sup> Federführend wurde stattdessen Gottfried Benjamin Hancke mit dem Projekt des Christlichen Jahrs betraut.

### 7.3.1. Gottfried Benjamin Hancke

Hancke (1695-1750), ein Schweidnitzer Advokat, der zum Generalakzise-Sekretär in Dresden ernannt wurde, war der für Sporck wichtigste Dichter aus seinem Umkreis. Sporck beschäftigte Hancke von 1722 bis 1736; während dieser Jahre unterstützte er die Publikation von Hanckes „Geistlichen und moralischen Gedichten“ von 1723 und der vierbändigen Ausgabe der „Weltlichen Gedichte“, die zwischen 1727 und 1735 erschienen ist (Abb. 41). Doch seine Kenntnis des Justizwesens gepaart mit einer ausgeprägten Begabung für Spott und Satire empfahlen Hancke mehr als jeden anderen für die Sporcksche Öffentlichkeitsarbeit. Nahezu alle der Werke, welche im Prozess von 1730 als ketzerisch eingestuft werden sollten, gehen, -obwohl anonym herausgegeben-, auf Hancke, den kongenialen Erfüllungsgehilfen Sporcks, zurück: „Herkomannus magnum“, „Herkomannus clericorum“, diverse Spottlieder, außerdem Hexen-Lieder sowie das Fitzli-Putzli-Blatt und die Texte des „Litis abusus“.<sup>109</sup> Aber Hancke beschränkte sich keineswegs auf satirische Werke; seine Dichtung zeigt vielmehr eine große thematische Bandbreite: Angefangen bei konventionellen Lobgedichten auf seinen Auftraggeber über Libretti, die er für die Sporcksche Operngesellschaft übersetzte, und Texte, die er zu Kantaten und Arien verfasste<sup>110</sup>, bis zu seinen umfangreichen Beiträgen für das „Christliche Jahr“, kam Hancke allen Wünschen Sporcks nach.<sup>111</sup> An sämtlichen literarischen Projekten – von den unverfänglichen bis zu den hochgradig suspekten – maßgeblich beteiligt, darf Hancke als der Eckpfeiler der gräflichen Aktivitäten gelten.

---

zwischen Calvinisten, Jesuiten und Port-Royalisten erkennen ließ, wichtig war allein, dass der Autor bestrebt war, Anweisung zu erteilen, wie das Christentum sich erneuern könnte. Zinzendorf, der seit spätestens 1719 Briefe mit den Grafen wechselte und ihn 1723 besuchte, lobte ausdrücklich die Sporckschen Buchprojekte. Vgl. Tausch 2005, S. 142, bes. Anm. 75.

<sup>108</sup> Preiss 2003, S. 147; Benedikt 1923, S. 244-6.

<sup>109</sup> Ein Speiseraum des Maison de Bonrepos, der an ein oktogonales Belvedere angeschlossen war, wurde mit einem zum Teil nach Goltzius gemalten Zyklus und mit Texten von Hancke ausgestaltet. Vgl. Preiss 2003, S. 190. Im Traktat „Litis abusus“ sind die von Daniel Montalegre nachgestochene Gemälde abgebildet. Vgl. „Litis Abusus“ 1728, eingebunden in die Ausgabe von „Herkomannus Magnus“. Es handelte sich um Darstellungen verschiedener Missstände der Gesellschaft, mit besonderem Augenmerk auf das Gerichtsunwesen, dazu satirische Texte in Latein und Deutsch.

<sup>110</sup> Bohadlo 2012, S. 15-17.

<sup>111</sup> Kopp 1910, S. 12.

Besonders sein Anteil am „Christlichen Jahr“, diesem zweifelsohne wichtigsten Buchprojekt Sporcks, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden – obwohl er bislang weder von der Literaturgeschichte noch von der Sporckforschung gebührend gewürdigt würde.

### 7.3.2. Das Christliche Jahr

1718 ließ Sporck einen Vorläufer des späteren Projekts herausgeben, eine Übersetzung des von der Kirche verbotenen exegetischen Werks des Jansenisten Nicolas le Tourneux, „Das Christliche Jahr“.<sup>112</sup> Später entwickelte er den Gedanken durch multimediale Einwirkung – durch das Zusammenwirken von bildender Kunst mittels Kupferstich, Poesie, Verse und Reime, durch den Rhythmus des Vortrags und besonders durch Musik – die Heilige Schrift einfachen Rezipienten zugänglich zu machen.<sup>113</sup> Die religiösen Wahrheiten, die Evangelien und deren Botschaft sollten jedermann verständlich gemacht werden.<sup>114</sup> Freilich war der Besitz solcher Bücher und besonders der luxuriösen Folio Ausgabe für die meisten Menschen nicht leistbar. Bresler bestärkte Sporck in der Idee, Perikopen der Evangelisten in Verse umzuwandeln, sodass sie auf bereits bekannte, vorgegebene Melodien gesungen werden konnten.<sup>115</sup> Das Verdienst für die künstlerische Ausstattung gehört Michael Rentz, einem Nürnberger Stecher, der seit 1722 in gräflichen Diensten stand.<sup>116</sup> Die Texte wurden von Johann Christian Günther, Christian Friedrich Henrici-Picander und mindestens fünf anderen Dichtern verfasst.<sup>117</sup> Das Hauptverdienst gebührt jedoch Hancke, der nach dem Tode Breslers die Koordinierung übernahm.<sup>118</sup> Die schlesische Zensur hat das Werk 1725 genehmigt.<sup>119</sup> Die dritte, endgültige Fassung des Christlichen Jahres ist im Sommer 1735 herausgekommen. In diesem elfteiligen Buch in zwei Bänden (Abb. 42) wurde jeder Tag des Jahres mit Episteln, Evangelien und Auslegungen gedeutet. Dem war noch ein Eremitenbuch und ein Buch

---

<sup>112</sup> Šerých 2007, S. 32.

<sup>113</sup> Benedikt, Brief an Grossa 12.9. 1721, Druck 9, „*womöglich in accompagnirung einiger musicalischer instrumente*“.

<sup>114</sup> Preiss 2003, S. 145 nennt das Buch sehr treffend: „eine Art Biblia Pauperum“.

<sup>115</sup> Dieses intermediale Geschehen wird in der Musikwissenschaft Kontrafaktur genannt, insbesondere wenn sakrale Texte auf Melodien profaner Lieder gesungen werden.

<sup>116</sup> Rentz gehörte zu dem Hofstaat Sporcks; war in Kuks ansässig und stand Sporck von allen Künstlern am nächsten. Ihr Verhältnis bildete sich besonders in den letzten Jahren Sporcks durch die Mitarbeit am Christlichen Jahr, wie aus den Seemanschen Tagebüchern hervorgeht.

<sup>117</sup> Kopp 1910, S. 11-12. Günther ist von Goethe hochgeschätzt worden, Picander war ein Freund J.S. Bachs, der seine Kantaten vertonte, darunter zwei aus der Sammlung der „Erbauliche Gedanken“, die Sporck gewidmet waren.

<sup>118</sup> Šerých 2007, S.125-126, gelang, das Originalmanuskript zu finden, auf dessen Vorsatzblatt Noten von drei verschiedenen Arien vermerkt sind, die als vorgegebene Melodien dienten.

<sup>119</sup> Šerých 2007, S. 136. Sporck gelang es offensichtlich das Werk bei den Schweidnitzer Dominikanern genehmigen zu lassen. 1733 erlangte das Werk das Imprimatur des Prager Konsistoriums.

frühchristlicher Heiliger angefügt. „Das Christliche Jahr“ beinhaltete über 300 Stiche von Rentz, in unterschiedlichen emblematischen Rahmen (Abb. 43). Das Frontispiz bildete ein Portrait von Sporck, das Joachim Haas gestochen hat. Die Abschnitte vom Christlichen Jahr wurden bei vielen Gelegenheiten abgelesen sowie gesungen oder mit Musik begleitet.

## 8. Die Prozesse

Als 1684, fünf Jahre nach dem Tod Johann von Sporcks, die Vormünder Franz Antons diesem seinen väterlichen Erbeil, Lysá und die anderen Güter, übergaben, fasste der Graf, so hat er es in seiner Biografie schreiben lassen, den Vorsatz, die „*heilige Gerechtigkeit und Wahrheit auszuüben, die Bösen zur gebührender Strafe zu ziehen und die Frommen bei ihren Gerechtigkeiten zu beschützen*“.<sup>120</sup> Diesem Vorsatz sollte Sporck Zeit seines Lebens treu bleiben. Wann immer ihm – nach seiner Auffassung – Unrecht oder Schaden zugefügt wurde oder Ansprüche verwehrt wurden, die ihm zustanden, zog Sporck vor Gericht. Er ließ nichts unversucht; er veranlasste den Druck verschiedener Species facti, beauftragte seine Hofliteraten Spottverse zu schreiben, schrieb selbst zahllose Memoriale.<sup>121</sup> Er machte alles, um die breite Öffentlichkeit nicht weniger als einzelne höhergestellte Persönlichkeiten auf seine Seite zu ziehen. Er prozessierte, um seinem Gerechtigkeitssinn Genüge zu tun, ebenso unbeirrbar wie unversöhnlich – doch selten mit Erfolg.<sup>122</sup> Den Anfang machte 1686 der Prozess gegen seine Vormünder, denen Sporck vorwarf, seine Güter schlecht verwaltet zu haben.<sup>123</sup> Es folgten diverse Klagen auf Rückerstattung zahlreicher Besitztümer, die Sporcks Vater geraubt hatte, und deren Rückgabe der Graf hartnäckig verweigerte. Ab 1711 schließlich Prozesse, die durch das völlig unververtretbare Verhalten seines Bruders ausgelöst worden waren.<sup>124</sup>

Die Lysáer Druckerei Sporcks, seine umfangreiche Herausgebere Tätigkeit und die unermüdliche Verbreitung heterodoxer religiöser und theologischer Ideen zog bald die Aufmerksamkeit der Behörden nach sich. Zu den Prozessen, in die der Graf mit Familienmitgliedern oder Privatpersonen verstrickt war, kamen nun solche dazu, die Kirche und Krone gegen ihn

---

<sup>120</sup> Stillenau 1720, S. 21.

<sup>121</sup> Třiska 1940, S. 20-21.

<sup>122</sup> Benedikt 1923, S. 176. Im Jahr 1733 liefen in Wien 13 Verfahren, die auf Revision warteten; sieben davon hatten mit Sporck zu tun.

<sup>123</sup> Vgl. Benedikt 1923, S. 39; Preiss 2003, S. 91-110. Das für Sporck ungünstige Urteil dieses sich in die Länge ziehenden Prozesses wurde durch persönliche Feindschaften und schwere Korruption beeinflusst. Ein endgültiges Urteil erging erst mehr als 20 Jahre später, 1727.

<sup>124</sup> Benedikt 1923, S. 53. Er drückte den Untertanen die Augen aus, hackte die Finger weg, brachte manche um und versuchte seine Gemahlin zu ermorden. Er prozessierte gegen seinen Bruder.

anstreben. So ist 1712 ein Konflikt mit der Prager Erzdiözese sowie gleichzeitig mit der Statthalterschaft entstanden in Zusammenhang mit der Schließung der Druckerei in Lysá. Sporck wurde zu einer Geldstrafe verurteilt und abgemahnt, derartige Aktivitäten künftig zu unterlassen.<sup>125</sup> Sporck setzte seine Aktivitäten fort. Auch bei Gericht zeigte er sich unnachgiebig. Seine Rechthaberei war gepaart mit einer gewissen Risikofreudigkeit – als passionierter Kartenspieler in seiner Jugend, zögerte Sporck nicht, sogar Lysá als Pfand einzusetzen.<sup>126</sup> Dazu kam das große Geltungsbedürfnis, das nicht erlaubte, eine Niederlage einzugestehen oder eine Kränkung endgültig wegzustecken. Er ließ die Lage solange eskalieren, bis er 1730 schließlich der Ketzerei angeklagt wurde.

### **8.1. Der Anfang: Text und Bild und Ton- die Botschaften**

Doch zuvor fand die Prozesssucht des Grafen 1718 ihren ersten Höhepunkt und zwar mit einer kurzen Inhaftierung im berühmten Prager Turm Daliborka. Ein Intimfeind Sporcks, der berühmte Advokat Wenzel Xaver Neumann, konnte die Haft gegen ihn erwirken, nachdem Sporck sich beharrlich geweigert hatte, ihm einen Wechsel zu begleichen. Im Gefängnis, wo ihn zahllose Prager Adelige besuchten, entfaltete er seine performativen Künste. Wie zuvor die Innen- und Außenwände der gräflichen Wohnsitze, der Eremitage und des Lusthauses auf Bonrepos bei Lysá, des Philosophenhauses und der Eremitenhöhlen in Kuks mit Sprüchen und Versen, die sich auf einer Skala von fromm bis satirisch bewegten, beschriftet wurden, so ließ er auch die Wände seiner Gefängniszelle bearbeiten. Mit Unterstützung durch seine Freunde entwarf er Spottbilder und Symbole, Sinnsprüche und Wortspiele in allen Sprachen. Er teilte die Wände seines Zimmers in Felder, die er mit Emblemen, Bildern, Inschriften und Versen schmücken ließ.<sup>127</sup>

Seine Prozesse fanden Niederschlag in seinen Biografien, aber auch in einer Unzahl von Flugschriften. Auch seine Hofdichter wurden eingesetzt, um zu Gunsten des Grafen literarisch zu intervenieren. Zu Broschüren und Pasquillen kamen Skulpturen, Medaillen und Wappen; alles wurde zum Werkzeug, um kritische Inhalte zu verlautbaren und sie einer breiten Öffentlichkeit mitzuteilen. Auch die Musik spielte in den häufig performativ gestalteten Vorgängen eine sehr wichtige Rolle. Zu verschiedenen Gelegenheiten wurde die Hauskapelle hinzugezogen. Die Kunstwerke waren mit schriftlichen Kommentaren oder Inschriften versehen, die gesungen werden konnten oder mit Gesängen begleitet wurden. Die Musik wurde von Sporck zusammen mit allen Medien der Schrift und der bildenden

---

<sup>125</sup> Benedikt 1923, S. 168-170. Sporck musste 10.000 Gulden zahlen und wurde 13.11. 1713 öffentlich gedemütigt.

<sup>126</sup> Rackowsky 1778, S. 26, beim Kartenspiel mit Grafen Johan Josef Waldstein, dem Eigentümer von Dux.

<sup>127</sup> Benedikt 1923, S. 66; Litis abusus 1728, S. 57-60.

Kunst fast überall eingesetzt, wo er ein populäres Ausdrucksmittel für seine Anliegen benötigte. Die propagandistischen Aspekte dieser medialen Verknüpfungen wurden zum unabdingbaren Teil des Kampfes um Wahrheit und Gerechtigkeit.

## 9. Subversive/Propagandistische Skulpturen oder die plastische Gestaltung der empfundenen Lebenswirklichkeit

Ein propagandistischer Kupferstich der „Drei Löwen“, den Sporck mehrfach drucken ließ, deutete das Verfahren, dass ihm ins Gefängnis Daliborka brachte, als ...*unbedachtsam und ganz unnötig*... als eine Faschingstorheit der Behörden.<sup>128</sup> Dieser Löwenkupfer figurierte dann in der Ketzerei Anklage, sowie in der Urteilsverkündung.<sup>129</sup> Die Schmach des Scheiterns seiner Klage und des Gefängnisaufenthaltes verarbeitete Sporck in der Erfindung des Herkomannus Magnus.<sup>130</sup> Zu den Personifizierungen der Wahrheit und Gerechtigkeit gesellte sich die Personifizierung des Herkömmlichen, des Übels des Herkommens.

So ließ Sporck um 1719 zunächst in Kuks sich um ihre Achse drehende Plastiken der Wahrheit und der Gerechtigkeit auf den Pyramidenspitzen am Kukser Rennplatz aufstellen.<sup>131</sup> Die Missstände des verknöcherten Systems, das durch die Macht korrupter Juristen gestützt wurde, versinnbildlichte schließlich die Statue des Kukser Herkommanes.

### 9.1. Der Herkomann

Diese als „*Bildsäule*“ bezeichnete Großplastik eines mächtigen älteren Mannes, die „*ein Denkmahl aus dem Altherthum derer Griechischen oder Römischen Kunst*“ sein könnte, frontal, streng drohend mit Schwert in der Rechten, wurde 1720 aufgestellt.<sup>132</sup> Sie war bunt bemalt, von allen Seiten sichtbar und musste jeden Neuankömmling in Kuks ins Auge stechen (Abb. 44). Sie war vermutlich von drei Seiten geschmückt mit Inschriften und spöttischen Versen über den Juristenstand.<sup>133</sup> Die Bücher des Justinianischen- sowie des Landes-Rechts lagen ihr zwischen den Beinen. Braun als Bildhauer musste sich an die strenge Anordnungen

---

<sup>128</sup> Litis abusus 1728, S. 59

<sup>129</sup> Hrdina/Kuchařová 2011, S. 312-318, 321-332.

<sup>130</sup> Benedikt 1923, S. 173-179; Preiss 2003, S. 304-310; Hrdina 2013, S. 194.

<sup>131</sup> Siehe Beschreibung Hancke 1732, Teil II, S. 38 „*und diese Tugenden hat sich Graf Sporck erkoren/ indem kein Hertze längst das Gegentheil verschworen*“. Diese zwei Plastiken sind im Hintergrund der Herkomann Grafik, Abb. 45 abgebildet.

<sup>132</sup> „Herkomannus Magnus“ 1728, S. 3-6.

<sup>133</sup> Wie oben, S. 7-9. Die Inschriften und Verse waren vorne sowie auf der linken und rechten Seite angebracht.

des Auftraggebers halten, da die rigide Figur von der Haltung bis ins kleinste Detail – die mittelalterliche Rüstung, emblematische Panzerbilder, Auf- und Inschriften – den Inbegriff aller Missstände, die von Sporck bisher ohne Erfolg angeprangert wurden, darstellen sollte. Da die Idee omnipräsent – Sporck schrieb unzählige Briefe über seine Gedanken betreffend der Ausschmückung der Statue mit Inschriften – und derart bestimmend war, war es für Braun vermutlich nicht wichtig, sich zu viele Gedanken bei der eigenen kreativen Gestaltung zu machen. Die Skulptur seiner Werkstatt ist einem Kupferstich nach Permosers Mars aus dem Leipziger Palmengarten sehr getreu nachempfunden.<sup>134</sup> Mit der Ausnahme von Preiss, werden die großen propagandistischen Plastiken von Sporck von der Kunstgeschichte sehr stiefmütterlich behandelt.<sup>135</sup> Die mehransichtige „Bildsäule“ mit Inschriften hatte einen enormen Anspruch auf Originalität. Sie war ein ideologischer Werbeträger „*dergleichen Statue als wir anjero gesehen haben, wird man sonst nirgends in der gantzen Welt antreffen, und obgleich Stadt Rom vor allen andren orten, mit allerhand alten und neuen Denckmahlen pranget*“.<sup>136</sup> Sporck ließ mehrere Stiche vom Herkomann anfertigen, der auch zum Protagonisten von Publikationen wie Herkomannus Magnus und Litis abusus wurde.<sup>137</sup> Im Stich (Abb. 45) diskutieren zwei Betrachter- die filosofierenden Pilger des Herkomannus Magnus und des Litis abusus- an der linken Seite lebhaft, an der rechte sitzt ein Maler, der gerade die Statue konzentriert verewigt, weit im Hintergrund sieht man zwei Plastiken der Wahrheit und der Gerechtigkeit. Die Pilger gehen rund um die Säule, lesen die Inschriften des Postaments und machen sich Gedanken. Nach dem kolorierten Stich (Abb. 46) gilt es als bewiesen, dass die Plastik bunt bemalt war.

Nach der Beanstandung durch die Inquisition hat Sporck den Herkomann 1729 – durch die Umformung der juristischen Bücher in einen Felsen und durch das Wegnehmen des Reichsapfels mit Aufschrift „Iure Erui“, das durch ein Schild ersetzt wurde – in einen Goliath verwandelt. Zu ihm schuf Braun als Pendant eine bernineske David-Travestie: David mit einer Tasche voll Steinen und einer erhobenen Steinschleuder in der Rechten (Abb. 47). Diese witzige Figur hätte niemals den Herkomann, bzw. Goliath, treffen oder gar vernichten können.<sup>138</sup>

Im Laufe der Eskalation seiner Angelegenheiten plante Sporck im Rahmen des immerwährenden Kampfes gegen den Herkomann ein herkomannisches Reich zu gründen. In den von der Inquisition am meisten beanstandeten Buch, „Herkomannus Clericorum“, das so gründlich

---

<sup>134</sup> Poche 1965, S. 95, ist der Meinung, dass die Figur ohne Modello angefertigt wurde, nur anhand des permoserschen Stiches. Das erscheint in Anbetracht der immensen Größe der streng achsialen Plastik kaum möglich.

<sup>135</sup> Preiss 2003, S. 304-306.

<sup>136</sup> „Herkomannus Magnus“ 1728, S. 15.

<sup>137</sup> Siehe Verzeichnis von Drucken, Benedikt 1923, S. 411-453.

<sup>138</sup> Herkomann ist jedoch noch später unauffällig als Stich, Kleinplastik und Medaillen erschienen, Preiss 2003, S. 314.

vernichtet wurde, dass man bisher, wie bei der Löwengrafik, nur ein Exemplar auffinden konnte, erklärt er diese Absicht. Im „Herkomannus Clericorum“ nämlich, kamen noch andere Berufssparten an den Pranger: nach den Juristen die Theologen, Philosophen, Politiker, Naturwissenschaftler etc. etc.<sup>139</sup>

## 9.2. Die verschwundene Wahrheit in Lysá

An der Prager Landstraße in der Nähe des Spitals bei Lysá schuf Matthias Bernhard Braun die später möglicherweise in Eigenzensur vernichtete Figurengruppe der durch die Zeit enthüllten Wahrheit.<sup>140</sup> Analog zum Kukser Herkomann, setzte sich auch diese Plastik mit der konkreten Lebenssituation des Grafen auseinander und hatte zugleich propagandistische sowie aufklärerisch-didaktische Funktion. Diese Skulpturengruppe vereinte das Narrative, Poetische, Propagandistische und Musikalische und bildete dadurch eine multimediale Einheit. Nicht umsonst wurde sie von den Pilgern des Sporckschen Büchleins „Litis abusus“, das sich später unter den schlimmsten der Libri Prohibiti der Inquisition wiederfand, als „Dencksäule“ beschrieben, durch dessen „schönen und sinnreichen Poetischen Gedancken geschmücket war“ die zu den artigen Einfällen des Grafen gehören, durch die er sich „gleichsam ein unverweßliches Angedencken und ewiges Denckmahl gestiftet haben“.<sup>141</sup> Nach einem überlieferten, jedoch ziemlich ungenauen Stich von Birckhart von 1722 sowie mehreren literarischen Beschreibungen, ist es möglich, diese allegorische Gruppe zu rekonstruieren.<sup>142</sup> Ein Chronos mit mächtigen Flügeln, einer großen Draperie in der Rechten und Sense in der Linken, enthüllt die nackte Wahrheit, eine schöne entblößte Frauengestalt mit strahlendem Haupt, auf einem Felsen stehend, gestützt von der Liebe zur Tugend.<sup>143</sup> Zu Füßen der Wahrheit unter einem Steinblock windet sich der Neid oder der Hass mit einem Medusa-Haupt und beißt sich in die Zunge. Wie ein gefallener Engel fällt die Verleumdung, die von der Zeit mit den Füßen getreten und mit dem Griff der Sense gestochen wird. Der Betrug oder die Eifersucht hält ein Füchselein in der Armbeuge, in der Hand eine Maske. Erst wenn die Zeit die Wahrheit völlig enthüllt haben wird, werden diese teuflischen Laster endgültig vernichtet sein. Fließende Wolken umgeben den Stein, am Boden das Sporcksche Wappen und in der Ferne links Bauwerke. Auf der Rückseite sollte noch der Tod dargestellt sein, um zu symbolisieren, dass die Wahrheit erst nach dem Tode entdeckt wird. 1721 stand die Plastik bereits, Sporck wartete jedoch auf den Text des zweiten Sohnes seines Freundes

---

<sup>139</sup> Skalická 1966, S. 206.

<sup>140</sup> Preiss 1988, S. 32.

<sup>141</sup> Litis abusus 1728, S. 55.

<sup>142</sup> Stich publiziert in Preiss 2003, S. 174.

<sup>143</sup> Litis abusus 1728, S. 54; Preiss 2003, S. 174. Inschrift im Stich von Birckhard: „von der Liebe der Tugend unterstützt, die Verleumdung, den neyd und betrug zu schanden machet“.

Grossa, Karl Emanuel, den er eingemeißelt haben wollte.<sup>144</sup> Die Pilger des „Litis abusus“ konnten aber die ganze Plastik nochmals umgehen, um auf der anderen Seite der Plastik das Begräbnis der Wahrheit zu sehen, „um welche 12 Strofen als ihre Erläuterung geschriebe stunden, welche hierbey folgen und nach der sogenannten Bon-repos aria zu singen seyn“.<sup>145</sup> Die Plastik war daher offensichtlich rundansichtig, wurde umgegangen und mit dem Text der Rückseite besungen. Ikonografisch war sie mit keiner der bekannten Chronosdarstellungen in Zusammenhang zu bringen. Dass der Text des Gedichts, der auch separat gedruckt wurde, bei mehreren Besichtigungen abgesungen wurde, bezeugt Seeman.<sup>146</sup>

### 9.3. Der teuflische Notar

1724 wurde in Kuks im Hubertuswald eine Personifizierung des Herkomannischen teuflischen Notars Fitzli-Putzli aufgestellt.<sup>147</sup> Die Vernichtung dieser Plastik ist bedauerlich. Nach dem Stich von Wortmann (Abb. 49) hat Braun eine durchaus amüsante und innovative Figurengruppe geschaffen. Auf der Plinthe kauerte der kleine Leibhaftige mit flammendem Tintenfass, zwei Federn in der Linken, Masken als Attribute des Betrugs und sich nach oben räkelnden Schlangen, die es sich zwischen den Beinen des Mischwesens bequem gemacht haben. Der bärtige Faun oder Satyr, mit Zwicker an der Nase, Midas Ohren und kleinem Geweih sitzt auf zwei Böcken, ist selbst mit Bocksfüßen ausgestattet und hält in der Hand ein Buch, auf dessen aufgeschlagenen Seiten „per fas et nefas“ geschrieben steht. Die Statue hat Sporck in Eigenzensur vernichten und die Inschriften vorher abhauen lassen.<sup>148</sup> Die Texte sind jedoch durch Hancke mindestens zum Teil erhalten.<sup>149</sup> In dieser Plastik ist es meisterhaft gelungen, die innovative Idee mit der bildnerischen Fantasie in einer genialen Ausführung zu verknüpfen.

---

<sup>144</sup> Preiss 1998, S. 31.

<sup>145</sup> Litis abusus 1728, S. 61-62 „Über die, bey der hochgräflichen sporckischen Herrschaft Lyssa, im Königreich Böhemb, auf offeben Landstrasse stehene Statue, der Wahrheit“. Die 12. Strophe endet: „Ist sie gleich in der tadt verdeckt durch viele falscheits flecken/ so kann noch auf dem Land dir Zeit die Wahrheit noch entdecken“.

<sup>146</sup> Preiss 1998, S. 32. Seeman ist auch die einzige Quelle, die Braun hier als Bildhauer erwähnt.

<sup>147</sup> Fitzli-Putzli war ein Name einer aztekischen Gottheit.

<sup>148</sup> Preiss 2003, S. 313

<sup>149</sup> Hancke 1727, Gedichte I, S. 125-127. Die frontale Inschrift lautet: „Hohl dich der Teuffel! Ad captandam benevolentiam.“

#### 9.4. Die Schürzer Jesuiten und die Kalvarienbergperformance

1722 und 1726 wurde Sporck denunziert, dass er heimlich ketzerische Bücher in genehmigte Drucke einbinden lasse. Weiters sollte er an Sonntagen und Feiertagen seinen Bediensteten suspekten Predigten gehalten haben. Ausschlaggebend für die finale Anklage wurde jedoch die Eskalation seines Konfliktes mit den Schürzer Jesuiten, seinen Kukser Nachbarn. Wegen einer nicht eingehaltenen Vereinbarung mit Sporck, einen Kalvarienberg zu erbauen, verschlechterten sich die Beziehungen. Sporck insistierte beharrlich an der Einhaltung der Vereinbarung. Als dies nicht geschah, bezichtigte er die Jesuiten, die eine Arbeit von Braun am Bethlehem, einer im Felsen ausgehauenen Reliefwand in Neuwald, behinderten, dass sie weder Christi Geburt (Bethlehem) noch seinen Tod (Kalvarie) sehen wollten.<sup>150</sup> Dazu gab Sporck verschiedene witzige, gereimte und mit Stichen begleitete Satiren auf die Nachbarn in Auftrag, um sie zu demontieren und dabei zu zwingen, seinen Willen zu erfüllen. Er ermutigte bei verschiedenen Gelegenheiten die Kukser Gäste Pasquille zu schreiben, diese wurden dann in die speziell dafür geschaffene Pasquill-Urnen geworfen und die Dichtungen zur Belustigung der Gäste öffentlich gelesen.<sup>151</sup> Die Holzplastik des Heiligen Eremiten Antonius hatte am Hinterkopf des Schädelattributs ein Türchen, durch das man die durch das Auge hineingesteckten Zettel herausnehmen konnte (Abb. 50).<sup>152</sup> Als Figurengruppen wurden eigens die Plastiken von Pasquino und Marforio geschaffen, die die Herkommann Statue flankierten und sich gegenseitig an den Haaren und Bärten zupften. Es gab weitere satirische Statuen wie den liegenden Heinz Maltz, dem man die Pasquille in den Mund steckte, oder Bruder Lustig, der auf dem „*daselbstigen lebendigen Teatro*“ im Hubertustal aufgestellt wurde.<sup>153</sup> Auch auf Bonrepos wurde im November 1728 die „*steinerne calvaria Pasquini*“ aufgestellt.<sup>154</sup> Alle diese Plastiken sind der Inquisition zum Opfer gefallen.<sup>155</sup>

Über die Ereignisse der Walpurgisnacht des 1. Mai 1727 berichtet Rackowsky.<sup>156</sup> Die olfaktorischen, kinetischen und symbolischen Eindrücke haben die theatralischen Perspektiven der Performance zum Maximum gesteigert. In der Kampagne gegen die Nachbarn ist die

---

<sup>150</sup> Rackowsky 1778, S. 53.

<sup>151</sup> Hrdina/Kuchařová 2011, S. 212 „*Briefe, geistliche Geburthen, tiefsinnige Köpfe, allerhand Satyren, Gedichte. Sinn-Bilder, Disputationes, Eppigramata und mehrere dergleiche Sachen, welche Theils von guten Freunden und Bekannten, theils auch von Land-Fremden durch einen Gewissen heimlichen Canal mit Verdeckung eines jeden namens an Sr. Exzell. gebracht werden*“.

<sup>152</sup> Kaše 1999, S. 33, Abb.18.

<sup>153</sup> 8.4.1728. Siehe Benedikt, S. 188.

<sup>154</sup> Brief an Grossa 1.1.1728; Vgl. Benedikt 1923, S. 188.

<sup>155</sup> Preiss 2003, S. 313, 379.

<sup>156</sup> Rackowsky 1778, S. 34-35. Sporck befahl zu Neuwald Abfälle zu tragen und sie anzuzünden. Vom höchsten Baum der Gegend wurden Feuerkörper abgeschossen, die weithin sichtbar waren. Die Sporckschen Eremiten mussten dann den verschreckten Menschen aus der Umgebung, die zum Spektakel kamen, erklären, dass der Berg vom Teufel in Besitz genommen wurde, da es die Jesuiten ablehnten, dort ein Kreuz zu errichten.

Musik, die sich bereits als erstklassiges propagandistisches Instrument bewährt hat, zum unverzichtbaren Teil der Strategie geworden. Zusätzlich ließ nämlich Sporck noch unzählige Blätter herausgeben; ließ Gedichte, Stiche, Melodien, häufig in einem Druck kombiniert, unter alle Bevölkerungsschichten verteilen.<sup>157</sup> Es handelte sich um Hexenlieder, sogenannte Pfui-Lieder, Schmählieder, Parodien auf Krämerlieder, panegyrische Lieder sowie geistliche Gesänge. Diese Lieder wurden sehr publikumswirksam in benachbarten Städten und Dörfern, auf Jahrmärkten und im Kurbad gesungen.

## 10. Ketzlerprozess und christliches Selbstbild

### 10.1. Der Überfall, Zensur und Eigenzensur. Die Anklage

Die Angelegenheit kulminierte am 26. Juli 1729 in einer nächtlichen behördlichen Besetzung von Kuks, die auf kaiserlichen Befehl hin erfolgte. Die leitende Kommission besichtigte das Areal, konfiszierte alle Bücher (später auch im Prager Palais) und erfasste alle gräflichen Steinbilder, Holzschnitzereien und Inschriften der Gegend.<sup>158</sup> Um Reue zu zeigen, ließ Sporck in Bonrepos in Gegenwart von seinem guten Freund, den Bunzlauer Kreishauptmann Graf Klenau aus Benateck nach eigener Angabe alle Schriften – *obwohl unverfänglich* – verbrennen, alle Inschriften, Malereien (Abb. 51) und Verse mit Tünche unkenntlich machen und die Statue der Wahrheit in Eigenzensur vernichten. Auch in Kuks ließ Sporck Statuen vernichten oder umwandeln, ließ Inschriften und Malereien entfernen, bevor es auch behördlich am 28. Oktober 1729 angeordnet wurde.<sup>159</sup>

In der am 9. Feber 1730 erhobenen Anklage wurde Sporck der Ketzerei beschuldigt.<sup>160</sup> In dem Vergehen der Verbreitung und Einfuhr von Büchern wurden auch folgende Anstößigkeiten genannt: *„Pasquil Urnis, die gefüllt wurden von Sporckischen Satyrae und Pasquillen, Statue des Hercomanni, des Hercomannischen Notarii [Fitzli Putzli] des Teuffels der auff öffentlichen Strassen nach Lyssa wo man sonst nur die Crucifixe und Bildnüsse der Heyligen...zu stellen pfeget, unter der Form eines gantz nackenden Weibs vorgestellten Wahrheits, die an den Wänden angeführten Inschriften, Statues mit Inscriptiones“* die im Buch Herkomannus Magnus gedruckt und erklärt sind, dann *„das bey der Herrschafft Lysa Ihro Exzellenz Herrn Grafen Sporck zu seiner Belustigung reservierten so genannte Bon Repos und die alldassigen Statuen, Mahlereyen und Inscriptiones und noch viele grössere*

---

<sup>157</sup> Preiss 2003, S. 186-188; Bohadlo 2012, S. 10.

<sup>158</sup> Benedikt 1923, S. 190-191

<sup>159</sup> Hrdina/Kuchařová 2011, S. 218.

<sup>160</sup> Hrdina/Kuchařová 2011, S. 321-332, Texte der Anklage.

*Scandala und famose diffamationes per picturas*“. Dazu kamen ketzerische Lieder, Inschriften, Verspottungen etc.<sup>161</sup>

Sporck versuchte zwar, alle seine einflussreichen Freunde zu mobilisieren, schrieb etliche Bitt-Memorale an den Kaiser und bemühte sich das Blatt zu seinen Gunsten zu wenden, gleichzeitig jedoch setzte er seine subversiven Aktivitäten fort.<sup>162</sup>

## 10.2. Die Heiligen, die auf den Bäumen wuchsen

Anstelle der sehr provokativen Plastiken, gab Sporck nun wieder Darstellungen in Auftrag, die einer christlichen Thematik verpflichtet waren. Von Michael Rentz und Gehilfen wurden an zwei sich kreuzenden Alleen des Kukser Bokouš Waldes in zahlreiche Buchen Figuren geschnitzt. Weit über 100 Bäume trugen Abbildungen von Propheten, Aposteln, der Passion Christi, des Salvator Mundi, der Magdalena; aus einer Buche mit zwei Wurzeln wuchsen Petrus mit Paulus, mit ihren in römischen Buchstaben ausgeschnittenen Namen. Auf einer Buche wurde ein Portrait des Grafen als Zauberer angebracht, mit Zauberzeichen und Inschrift:

„Fallitur / Arte / Magus / Stabit /  
Sub / Numine / Fagus  
D.T.I.O.II / 1730.“

Fagus war ein Anagramm der Anfangsbuchstaben von Sporcks Namen, zu Füßen lagen die Wappen der Feinde. Ferner wuchsen dann männliche und weibliche Heilige und als Höhepunkt die Hauptbuche mit Christus auf der Schädelstatt, auf die eine Allee mit heiligen Mönchen und Eremiten, Anachoreten und Styliten folgte.<sup>163</sup> In unmittelbarer Nähe mussten auch drei Nymphen – also profane Darstellungen – gestanden haben, die von der Kreishauptmann Garde vernichtet wurden.<sup>164</sup> Auf den Bäumen hingen weitere geschnitzte und farbige Skulpturen. Die Bäume wuchsen weiter mit den polychromierten, entweder tief eingeritzten, oder wie Šerých vermutet, reliefartig ausgeführten Plastiken. Fast alle diese Heiligen, Eremiten und Apostel erscheinen wieder im Christlichen Jahr.<sup>165</sup> Damit bestätigt Sporck, dass er sich von seiner christlichen Lebensaufgabe und seinem rechtschaffenen Lebenswerk nicht abbringen lässt. Die wiederholten Darstellungen der frühchristlichen

---

<sup>161</sup> Wie oben, S. 310.

<sup>162</sup> Zu diesen Fürsprechern zählten Prinz Emanuel von Savoyen, der Bruder von Prinz Eugen, der Jesuitenpater Tönnemann, der Beichtvater Karls VI, Erzherzog Franz von Lothringen, Herzog Ludwig Rudolf von Braunschweig-Blankenburg, Vater der Kaiserin Elisabeth und der Graf Daniel Huldenberg, siehe Benedikt 1923, S. 190-191.

<sup>163</sup> Bienenberg 1778, S. 69.

<sup>164</sup> Preiss 2003, S. 194.

<sup>165</sup> Šerých 2007, S. 131 ff.

Heiligen, der Büsser und Eremiten bezeugen die Kontinuität des Sporckschen Weltbildes. Die mehrfache Selbst-Stilisierung als Miles Christianus, der durch alle Epochen der christlichen Sache treu ergeben war, wird zu einer weiteren Facette dieses Bildes.

### 10. 3. Miles Christianus. Die ultimative Selbst-Darstellung

Auf Medaillen, die Sporck 1731 prägen ließ, verglich er sich mit Herkules, der mit der Hydra kämpft (Abb. 52). In Medaillen und Stichen erscheint seine neues Alter Ego, der Miles Christianus. Matthias Bernhard Braun schuf 1731 die Statuen des kleinen (Abb.53) und des großen Miles Christianus (Abb. 54, 55).<sup>166</sup> Während der kleine Miles als einer nach vorne schreitender frühchristlicher Soldat in antikisierender Rüstung mit Schild mit Arma Christi dargestellt wird, ist der große Miles ein Koloss, ein alter schwerfälliger Ritter mit ovalem Schild mit einem Kruzifix der als Standbild an der Grenze zu Schürz aufgestellt und an den Seiten durch zwei Säulen flankiert wurde.<sup>167</sup> Auf jeder Säule und dazu gefügten steinernen Tafeln befanden sich Inschriften aus den Briefen Pauli an die Epheser, die durch die Inquisition nicht beanstandet werden konnten.<sup>168</sup> Beide Ritter sind, ähnlich wie der Herkomann, bemerkenswert schwerfällig und geschlossen aufgefasst. Poche hält beide Plastiken für Vereinfachungen von einer bildhauerischen Zielsetzung, die nicht „zufällig“ ein Phänomen der Braunschen Werkstattproduktion nach 1731 wurde.<sup>169</sup> Für Kořán ist der statische Mars aus Dux (Abb. 56) ein Vorbild des Miles. Er ist der Meinung, dass beide Miles Plastiken auf eine katastrophale Weise dokumentieren, wie eine Idee und ihre Ausführung misslingen können.<sup>170</sup> Sporck ging es jedoch primär um eine Verlautbarung. Er mag sich mit dem christlichen Kämpfer identifiziert haben, vielleicht konnte er so seine Niederlagen besser ertragen. Gleichzeitig wurde die Idee des Miles Christianus weiter verfolgt. Er wurde gestochen, erschien im Hintergrund des Sporckschen Portrait von Brandl (Abb. 1) und wurde in eine Baumrinde des Bokoušer Waldes eingeschnitten, wo die Statuen ursprünglich platziert waren.<sup>171</sup>

---

<sup>166</sup> Tříska 1940, S. 108; Stich 1966, S. 211-212. Es handelt sich um die Doppeldarstellung des antiken Kämpfers und des mittelalterlichen Ritters.

<sup>167</sup> Seeman, 25.7.1731 und 2.11.1731, Bienenberg 1778, S. 68-69 „*Zu Ende des Weges stehen zwei hohe gemauerte Saulen, die mit Inschriften in Versen, nach dem Gebrauche dieses Grafen, durchaus versehen waren, in derselben Mitte stand der so benannte Miles Christianus geharnischt in Riesengrösse in der rechten Hand ein Schwert haltend mit dem er nach Schurz drohete, in der lincken führte er ein Schild, in wessen Mitte Christus am Kreutze mit der Umschrift: omnia propter istum, zu sehen waren.....von den Inschriften haben sich sechs Tafeln von Stein, davon auf jeder Säule drey sind, erhalten.*“

<sup>168</sup> Dass es einen Stich dazu gab, belegt das Czerninsche Bildinventar, Novák 1911, S. 96, inv. Nr. 148, wo die Gruppe genau beschrieben wird.

<sup>169</sup> Poche 1986, S. 106.

<sup>170</sup> Kořán 1999, S. 79, vergleicht die Miles sogar mit der „wahren deutschen Kunst“ der NS Zeit.

<sup>171</sup> Vgl. Preiss 2003, S. 450. Der Miles erscheint im Stich von Zucchi nach der Wernerin im zweiten Teil von Hanckes Gedichten, im dritten Teil wird er allegorisch von Rentz dargestellt.

Um 1731 gründete Sporck einen zweiten Orden, den Kreuzadlerorden, der mit einem „Todtenkopf-Ringel“ verbunden war. Er paarte die drei christliche Haupttugenden Liebe, Hoffnung und Glaube mit dem kaiserlichen Adler. Dies würde eher als eine Anbiederung gelten. Hancke nennt ihn jedoch in seinen Gedicht als Orden von der Erinnerung des Todes<sup>172</sup>. Dieser Orden, dessen Funktion nicht geklärt ist, wird von den beiden Sporckschen Ritterplastiken des Miles Christianus getragen. Nach Seeman wurde dieser Orden in Sporcks letzten Jahren vielen seiner Besucher zu Lysá verliehen.<sup>173</sup>

## 11. Ende der Causa?

Die Klage der königlichen Fiskalbehörde vom 9. Feber 1730 wegen Verdacht der Ketzerei hätte im äußersten Fall sogar die Todesstrafe bewirken können. Nach der Anklage ist das Verfahren des größeren Landesgerichts gegen Sporck am 27.2.1733 eingeleitet worden.<sup>174</sup> Am 13. 3. 1733 wurde schließlich Sporck wegen Verbreitung von Ketzerei, dem Betreiben einer illegalen Druckpresse und wegen Verbreiten von Schriftsachen, die nicht die Zensur passiert hatten, zu einer Geldstrafe von 6000 Dukaten verurteilt worden.<sup>175</sup> Diese Anklagepunkte wurden als Wiederholungsdelikte, *continuation transgressionis*, eingestuft.<sup>176</sup> Weitere zwei Punkte der Anklage, die Anschuldigung der ketzerischen Betätigung – „*der Herr angeklagte ein öffentlicher Ketzer und Verspöther der...Römisch-catholischen Religion*“ – sowie ein Punkt über Einschleppung und Verbreitung ketzerischer Bücher, sind aus dem Urteil aus formaljuristischen Gründen ausgeschlossen worden.<sup>177</sup> Diese zwei Anklagepunkte sind jedoch für ein neuerliches Verfahren eines kirchlichen Gerichts und fiskalischen Gerichts freigestellt worden. Zu einer diesbezüglichen neuerlichen Anklage ist es zwar nie gekommen, doch die Möglichkeit blieb bis zum Tode des Grafens aufrecht.

---

<sup>172</sup> Preiss 2003, S. 456-458; Hancke, IV. Teil, 146-151. In den Semanschen Aufzeichnungen wird der Orden mit Musik verbunden: „*das creützadler und todesbetrachtung mit der music absingen lassen*“ 24.8. 1732, oder 4.10. 1732: „*nach der taffel getanntzet und das creütz-ordens lied gesungen*“.

<sup>173</sup> Nach den Tagebüchern von Seeman könnte man vermuten, dass der Hubertusorden nur an die Mächtigsten ging, der Kreuzadler Orden dagegen wurde von Sporck möglicherweise als eine Art von Memento Mori betrachtet und an viele seiner Besuchern verteilt.

<sup>174</sup> Hrdina/Kuchařová 2011, S. 276.

<sup>175</sup> Wie oben, S. 285. 6000 Dukaten entsprachen 25.000 Florin oder Gulden.

<sup>176</sup> Hrdina/Kuchařová 2011, Urteil abgedruckt S. 322-332; 286.

<sup>177</sup> Wie oben, S. 314-315. Anklage des königlichen Fiscalamtes.

Sporck bemühte sich ohne Erfolg um Begnadigung.<sup>178</sup> Als das Urteil 1734 rechtskräftig wurde, versuchte er mit verschiedenen Winkelzügen, die Strafe nicht zu begleichen. Die Causa endete am 20.5.1735, als der Fiskus die fällige Summe aus seinem Darlehen an die toskanische Großherzogin Anna Maria Franziska von Sachsen-Lauenburg abgezogen hatte.

Obwohl das Verfahren relativ glimpflich endete, war es eine große Niederlage für Sporck. Er beendete endgültig seine Verlegertätigkeit.<sup>179</sup> Bereits um 1730 kam es zu einer Aussöhnung mit den Jesuiten in Schürz.<sup>180</sup> Sporck blieb jedoch unter dauerhafter Beobachtung der Behörden. Die Mission der Königgrätzer Inquisition kam im August 1735 für elf Tage nach Kuks. In Lysá, das Sporck 1734 zurückerworben hatte, verweilte die Mission 1735 zwei Mal, einmal sechzehn und dann vier Tage, wobei sie zahlreiche Predigten und Prozessionen veranstaltete. Sporck, der sich sehr bemühte, sich mit der Mission zu versöhnen, kniete an der Spitze der Andächtigen.<sup>181</sup>

## **12. Die Neupositionierung nach Rückkauf von Lysá. Die Gartenplastik.**

### **12.1. Kosmologie als Ausweg? Die Gängigkeit des Sujets.**

Nachdem er die Herrschaft 1734 von Czernins Witwe zurückgekauft hatte, hielt sich Sporck zusehends mehr auf Lysá auf. Dort konzentrierte er sich auf den Ausbau einer Wildvogeljagd, die er auch in seinem Alter betreiben konnte. Da er sich in Lysá ansiedelte, bot es sich an, sich der plastischen Ausschmückung des unter Czernin prachtvoll angelegten Schlossgartens zuzuwenden.<sup>182</sup>

Es stellt sich die Frage, welche Motive, welche Bezugspunkte und welche Vorgaben für die Wahl der Ausschmückung des Gartens ausschlaggebend waren. Sporcks Plastiken der vorangegangenen Jahre wurden von Botschaften und Zeichen getragen. Dagegen erscheinen

---

<sup>178</sup> Benedikt 1923, S. 204-209; Hrdina/Kuchařová 2011, S. 287-291. Sporck schrieb weitere Memoriale an den Kaiser und mobilisierte Franz von Lothringen und viele andere Freunde, ihm zu Hilfe zu kommen. Er verpasste die Revisionsfrist; das Urteil wurde am 4.1. 1734 rechtskräftig.

<sup>179</sup> Brief an Professor Ziegelbauer vom 10. 3. 1734, Kopiare.

<sup>180</sup> Sporck hatte auch während des Prozesses sehr gute Beziehungen zu den Jesuiten des Prager Klementinums sowie zu manchen hohen kirchlichen Würdenträgern. Benedikt 1923, S. 210.

<sup>181</sup> Seeman 1735, 15.8 - 1.9. in Lysá von 27.4 - 11.5. und 4 -7. 11. Der Leiter der Mission war der in Böhmen für seinen Fanatismus gefürchtete Ketzerjäger Antonín Koniáš, der die Sporckschen Publikationen in seinen Clavum der verbotenen Bücher beibehielt. Die Mission ist laut den Tagebüchern noch sehr oft in Lysá und Kuks erschienen. Es haben sich zwar freundschaftliche Umgangsformen entwickelt, trotzdem vergaß Sporck nicht, sich das eine oder andere subversive Liedmaterial vorsingen zu lassen, z. B. 16.12. 37 das Pfui Lied.

<sup>182</sup> Trotzdem verwickelte sich Sporck sofort in neuerliche Gerichtsklagen wegen Jagdfrevels.

die Plastiken mit kosmologischer Thematik auf den ersten Blick als durchaus konventionell und erstaunlich konservativ.<sup>183</sup> Dies könnte auf Sporcks fortgeschrittenes Alter zurückgeführt oder auch als Reaktion auf die endgültige und bis zuletzt unerwartete Niederlage vor Gericht begriffen werden. Doch die Absichten Sporcks waren keineswegs mit Resignation in Verbindung zu setzen. Er mag sich mit seiner Situation arrangiert haben, aber er strebte, wie er es immer getan hatte, nach Vermittlung von Botschaften. Sporck wollte sehr schnell der übernommenen Umgebung seinen eigenen Stempel aufdrücken. Er wollte die Umgebung rasch schmücken, mit seinem üblichen Anspruch auf Einmaligkeit und Erstklassigkeit. Sporck, der aufgrund seines Alters seiner Jagdleidenschaft nicht länger so ausgiebig wie bisher nachgehen konnte, ließ seinen Garten als Repräsentation der kosmologischen Weltordnung gestalten. Er passte das Konzept seiner veränderten Lebenssituation an, wobei er dennoch die Kontinuität wahrte.

Die Wahl fiel auf verschiedene allegorische Darstellungen, die für die Gartenplastik geeignet waren, gängige ikonografische Typen mit Antikenbezug ohne heikle Implikationen, die sofort neuerliche Schwierigkeiten bereiten hätten können. Am 18. Juni 1735 wurden die ersten Plastiken aufgestellt, am 9. Juli wurde der Auftrag komplettiert.<sup>184</sup> Die Plastiken der allegorischen Reihen der 4 Jahreszeiten, die Putti des Tags und der Nacht sowie die 4 Erdteile waren vermutlich im Schlossgarten aufgestellt. Die letzte der Putto-Serien, die der 4 Elemente, ist wahrscheinlich auf Bonrepos platziert worden.<sup>185</sup>

Die Thematik war bereits erprobt und galt als völlig unverfänglich. Die neuerliche Rezeption des Themenkreises wird in der tschechischen Literatur für gewöhnlich mit einem Verweis auf den Brief Sporcks an Grossa vom 10. Mai 1733, (Abb. 57) in dem er von seinem Aufenthalt in Valeč berichtet, in Zusammenhang gebracht.<sup>186</sup> Auch Rackowsky machte auf Valeč aufmerksam, wo die Braunsche Werkstatt eine große Anzahl an Plastiken im Garten von Sporcks Freund, Graf Johann Ferdinand Kager von Globen, geschaffen hatte. Rackowsky erinnert sich, dass Sporck besonders von den Wassereinrichtungen, darunter die modernsten Kaskaden, beeindruckt war.<sup>187</sup> In Valeč befanden sich viele mythologische Darstellungen, aber keine Plastiken, die mit einem kosmologischen Thema in Zusammenhang standen.

---

<sup>183</sup> Kořán 1999, spricht über unverbindliche Allegorien, siehe S. 123.

<sup>184</sup> Siehe Anhang IV, Punkt 1. und 2.

<sup>185</sup> Seeman, Tagebücher 1737, 19.12. „*im ruckweg auff den Bonrepos die capellen, das lusthauß, 4 Elemente, Fendrich, Littis abusus genau betracht*“. Diese Serie ist vermutlich im Zuge der Auflösung von Bonrepos in den 1740er Jahren im Schlossgarten platziert worden.

<sup>186</sup> Transkription des Briefes im Anhang III.

<sup>187</sup> Rackowsky 1778, S. 51-52 „*bei dem Herrn Grafen von Globen zu Waltsch etliche Tage aufgehalten, woselbst der Herr Fundator ein ganz besonderes vernügen über die Wasserkünste des dort vortrefflich angelegten garten bewiesen*“. Sporck ließ seinen Besuch in Valeč durch ein von Braun errichtetes Denkmal verewigen (Abb. 111).

Auch erwähnt Sporck in dem Brief an Grossa keine Skulptur, sondern nur den Garten und die Wasserwerke. Die Literatur hat bisher ignoriert, dass Sporck unmittelbar bevor er nach Valeč gereist war, Schlackenwerth einen Besuch abgestattet hatte.<sup>188</sup> Dort war Sporck mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht zum ersten Mal, den er hat Karlsbad und die Gegend oft besucht und Schlackenwerth war eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges dieser Region.

Der Kontakt zu der badischen Familie ist belegt und möglicherweise sehr wichtig für Sporcksche Forschungen, insbesondere in Hinblick auf die Rezeption der von der Markgräfin in Auftrag gegebenen sakralen Landschaften.<sup>189</sup> Der Lustgarten von Schlackenwerth mit vielen Gartenbauten war genauso berühmt, die Kupferstiche von dem riesigen Schlosspark sind erhalten.<sup>190</sup> Obwohl keine Plastiken auf uns gekommen sind, sind zahlreiche Skulpturen durch Stiche bezeugt.

Eine Spezifikation aus 1704 bezeugt zu der Zeit eine Existenz von 4 Jahreszeiten und einer Luna Plastik, die plastische Ausschmückung ist laufend ergänzt und vergrößert worden, auch ein Umbau ist bekannt.<sup>191</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass die Inspiration<sup>192</sup> zu den

---

<sup>188</sup> Möglicherweise weil sich Rackowsky geirrt hat und anstatt von Schlackenwerth Schlaggenwald schrieb, S. 51:., *In der Zeit des Aufenthaltes zu Karlbath haben wir den Margräfl Baden=badischen Garten in Schlaggenwald samt allen dortigen raritäten besichtigt*“.

<sup>189</sup> Bereits sein erster Prozess gegen die Vormünder inkludierte eine Klage gegen die Fürstin Franziska Benigna Piccolomini, die Tante (nicht Schwester, wie Benedikt irrtümlich behauptet) von Sybilla Franciska (spätere Markgräfin von Baden-Baden) und Anna Franziska (Großherzogin von Toskana) Sachsen-Lauenburg, gegen die wieder seitens der Fürstin Piccolomini prozessiert wurde. Der Adoptivsohn und Schwiegersohn Sporcks diente vor der Eheschließung im Badischen Regiment. Der rege Kontakt von Sporck mit der Toskanischen Großherzogin, die ihrer Schwester sehr nahe stand, ist ausreichend dokumentiert und relevant für seinen Ketzerprozess sowie für die Netzwerke, die möglicherweise auch die Zuschreibung der Plastiken erleichtern können. Siehe auch Anm. 79. In den Seemanschen Tagebüchern ist ein mehrtägiger Aufenthalt des badischen Forstmeisters in Lysá belegt, der wegen Austausch über Wasservogelvorrichtungen von seinem Herrn gesandt wurde.

<sup>190</sup> Generallandesarchiv Karlsruhe und Universitätsbibliothek Salzburg, Zeman 2001, S. 201-205 vermutet, dass der Schöpfer der hochbarocken Anlage Domenico Egid Rossi gewesen ist.

<sup>191</sup> Gnirs 1996, S. 142. „*Bey den 4 jahreszeiten, den sommer ist das mittlere stück des postamentes new zu machen. Bey dem winther, sommer und wasserstatuen seindt voellige postamente zu untersetzen, bey Mars und Luna seind die mittleren postamenter new zu machen*“.

<sup>192</sup> Insofern Sporck eine neuerliche Inspiration überhaupt benötigte, kannte er doch Versailles und dessen Skulpturenschmuck – darunter u. a. Jahreszeiten-Darstellungen – der längs grafisch reproduziert und in ganz Europa rezipiert worden war. So waren Sporck diese äußerst gängigen Sujets zum Beispiel auch von seinen zahlreichen Wien-Aufenthalten, vom Belvederegarten des Prinz Eugen oder dem Gartenpalais Schwarzenberg vertraut. Besonders im Tagebuch von Seeman ab April 1727 sind fast tägliche Besuche beim Fürst und besonders bei der Fürstin Schwarzenberg verzeichnet worden; am 23.6. 1727... „*Umb 4 Uhre Ihro Excellenz mit ihren leüthen in des fürst Schwartzenberg seinen garten daselbst das kostbare gebäud und meublrung, das prächtige glaßhaus, die schöne wasßerkünsten mit denen reserven und die feuer machine besehen.*“ Während dieses Aufenthalts in Wien hatte Sporck fast alle Adelige vom Rang besucht; häufig ist dabei Musik gemacht worden, wobei das Sporcksche Hubertlied besonders populär war, Vgl. Seeman 11. Juni 1727. Dass Sporck Prinz Eugen, der ihm öfters half, in Wien häufig besuchte und den Garten mehrfach besichtigte, ist vielfach belegt. Vgl. Seeman am 26. Juni 1737: „...*nach den essen in des prinz Evgenij garten, das obere sehr schön und prächtig ingerischete pallazium, die rare thiere und vögel, außer dem weißen löwen, so kranck, den garten und das vogelhauß beschaut, von dannen in den Augarten...*“ Sporck war mehrmals im Gartenpalais Liechtenstein in der Roßau zu Gast, vgl. 3. Juli 1727, er kannte alle Sehenswürdigkeiten in und um Wien. Er besuchte auch das Gartenpalais Schönborn (vgl. Seeman am 23. Juli 1737,... „*schönen Garten und Wasßer Künste besehen*“...).

kosmologischen Darstellungen eher in Sachsen zu verorten ist. Ein weiteres Beispiel, neben Schlackenwerth, wäre der unweit der Sporckschen Reiserouten gelegene Garten in Großsedlitz, wo Jahreszeiten, sowie Erdteile, Elemente und Sphingen in mehreren Variationen vertreten waren. Auch die Schlossparks und Gärten um Dresden, wo sich Sporck – worauf wir später zurückkommen werden – um 1730 einen Monat lang aufhielt, sind anzuführen.

## 12.2. Die Putto-Darstellungen

Es entstand ein umfangreiches kosmologisches Skulpturenprogramm, überwiegend aus Puttostatuen, die häufig für allegorische Seriedarstellungen herangezogen wurden. Die 4 Erdteile verkörperten den Raum und die Elemente; Jahreszeiten und Tag/Nacht-Darstellungen veranschaulichten allegorisch die Zeit.<sup>193</sup> Die molligen Putto Plastiken zählen daher zu den durchaus konventionellen Darstellungen dieses Themenkreises.

Die Attribute der vier Erdteile entsprechen der Beschreibung aus der Erstausgabe Ripas *Iconologia*.<sup>194</sup> Auf einem Säulchen der südlich gelegenen Treppe stellt ein S-Förmiges molliges Kind das gekrönte Europa mit den üblichen Attributen (Tempietto, Tiara mit Kreuz, Petrus-Schlüssel, Szepter oder einer Fackel) dar (Abb. 58). Die linke Hand in gegenläufiger Drehung zum Körper hält einen vollen Früchtekorb. Das steif stehende Standbein wird aus der gedrehten Hüfte geführt. Es wird umspielt von einer klobigen Draperie, die den Rücken umläuft. Das rechte Bein steht auf einem Behälter oder einer Schale, die, entsprechend der gängigen Ikonografie, ein Kunstwerk darstellen soll.<sup>195</sup> Das Schienbein ist in einer für diese Gruppe charakteristischen Torsion befindlich. Die Aufstellung der Europa am Fuße der Treppe ist nicht überzeugend, da Europa bei den Darstellungen der Kontinente bereits ab Ripa 1603 immer die leitende Position bei der Platzierung einnimmt.

Auf dem obigen Säulchen des Treppengeländes befindet sich Afrika (Abb. 59), wieder mit den üblichen Attributen: am Haupt Elefantensexuvien, in der Rechten ein Füllhorn mit Früchten und Blättern, zu Füßen ein harmloser Löwe mit erhobenen Pfötchen, dessen Haupt die Knabenhand streichelt. Die kurze Draperie führt über die Lenden. Der Putto steht in ähnlichem Kontrapost wie Europa mit der nach oben gedrehten linken Hüfte. Gegenüber befindet sich Amerika (Abb. 60), das Haupt geschmückt mit einer zweireihigen Federnkrone. Die Rechte in einer Art segnendem Gestus erhoben, die Linke hält er an eine mit Ranken umschlungene Armbrust gelehnt. Ein umgebundenes Band hält einen Köcher mit Pfeilen. Der Putto steht mit dem erhobenen linken Spielbein auf dem Haupt eines Alligators. Das Röckchen, das in die Draperie übergeht, hat einen gelappten Saum, der beiträgt, den Putto als Wilden erscheinen zu lassen.

<sup>193</sup> Laufer 1953, S. 255.

<sup>194</sup> Ripa 1999, S. 295-300.

<sup>195</sup> Ramler 1808, S. 460.

Darunter, Europa gegenüber, steht Asien (Abb. 61) mit erhobener Rechten, die einen Blütenstrauß hält. Die abgewinkelte Linke umfasst einen Gewürzbehälter, zwischen den gegrätschten Beinen liegt ein Turban mit Brosche und Federschmuck. Das rechte, aus der gedrehten Hüfte gerade geführte Standbein ist an einem Dromedar gelehnt.<sup>196</sup> Die grobe Draperie ist spiralartig um die rechte Hand zum Rücken und über die Scham geführt.

An der mittleren Treppe schmücken die unteren Säulen zwei Putti des Tages und der Nacht, Sol und Luna (Abb. 62, 63). Beide halten als Attribut eine Kartusche mit abgebildeter Sonne, beziehungsweise Mondsichel und Stern. Die Nacht überschreitet in einem breiten Schritt nach links den darunter befindlichen Baumstamm, die abgewinkelte, verkürzte Rechte weist nach hinten. Der Tag steht mit vorgelagertem Spielbein auf einem Felsen. Die Draperie umläuft den Körper in einer Spirale und fällt beim Oberschenkel zurück zum Boden. Der Vergleich der Plastik mit der um 1910 entstandenen Fotografie gibt zu bedenken, ob die Köpfe, besonders die lockigen Haare der Putti, nicht als Folge einer Restaurierung entstanden sind (Abb. 64).

Die dritte, nördliche Treppe ist mit den Puttenfiguren der 4 Elemente geschmückt, die ursprünglich auf Bonrepos standen. Die S-förmige Gestalt der Luft (Abb. 65), eine Kopie, hält mit der erhobenen Linken eine wehende Draperie über den Kopf.<sup>197</sup> Sie fällt beim rechten Arm in einer Drehung geführt über einen Blasebalg zu Boden. Zwischen den gegrätschten Beinen des Kindls sitzt ein statisch wirkender Raubvogel mit Kamm auf seinem Haupt und zum Flug bereiten, ausgestreckten Flügeln. Darunter steht das Wasser: Ein pausbäckiger, etwas nach hinten gebeugter Putto (Abb. 66) mit lockigem Haar, in einer breiten Schrittbewegung. Zwischen seinen Beinen liegt ein riesiger Fisch, dessen gedrehte Schwanzflosse der Putto mit der rechten Hand berührt. In der Linken hält er eine große Muschel. Die Scham wird durch vegetative, formlose Ranken bedeckt. Gegenüber die Erde, mit einem von beiden Händen gehaltenen diagonal geführten Spaten (Abb. 67), der die Erdkugel spaltet. Der Stand der Figur wiederholt die Torsion der Hüfte. Die Plinthe ist zum Teil bedeckt mit Blattwerk. Oberhalb am Säulchen steht die S-förmige Figur des Feuers, dessen vorgelagertes linkes Bein eine verspielte Draperie umhüllt (Abb. 68). Sie verbindet sich mit den schlängelnden Flammen, die aus dem durchbrochenen Gefäß zu Füßen des Puttos lodern. Nach der erhaltenen Fotografie um 1910 ähnelte die Aufstellung der rechten Hand der segnenden Geste von Amerika.

Dahinter, im unteren Parterre, befinden sich Plastiken von 2 Löwinnen, 2 Löwen (Abb. 69) und 2 Sphingen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit im selben Zeitraum entstanden sind und aus der gleichen Werkstatt stammen.

---

<sup>196</sup> Sporck hat mehrmals Dromedare von Prinz Emanuel von Savoyen geschenkt bekommen.

<sup>197</sup> Halík 1938, S.28 berichtet von einer schwerwiegend Beschädigung.

### 12.3. Statuen der Vier Jahreszeiten

Die Vier Jahreszeiten wurden in der Frühen Neuzeit oft in Verschmelzung mit den Begriffen des Lebensalters dargestellt: Der Frühling als Mädchen, Sommer als junge Frau, Herbst als reifer Mann, Winter als Greis. Dabei wurde jedem ein Element – dem Frühjahr die Luft, dem Sommer das Feuer, dem Herbst das Wasser und dem Winter die Erde – zugeordnet. Unter der Einwirkung der erneuerten klassischen Bildung der Renaissancezeit wurden antike Naturgötter für die Reihe festgesetzt: Flora, Ceres, Bacchus und Janus. Flora hatte meist Blumen als Attribut, Ceres ein Füllhorn, Sichel und Ähren, Bacchus den Becher, Trauben und Weinlaub, oft begleitet durch Mänaden oder Satyrn, und Vulkan/Janus das Feuer.

Bereits bei der ersten plastischen Ausschmückung von Kuks wurde die Thematik der Jahreszeiten zweimal aufgegriffen. Zu den steifen Plastiken, die sich heute zum Teil im Kukser Spitalsgarten befinden, kamen die 4 Jahreszeiten der Polyphemus Fontäne, die bei Vogt 1712 erwähnt werden, jedoch möglicherweise bereits um die Jahrhundertwende zu datieren sind.<sup>198</sup> Es handelt sich um vier manieristische Plastiken (Abb. 71, 72, 73, 74): die fülligen, S-förmigen Flora und Ceres, ein beleibter, lustiger Bacchus, dessen erhobene Linke sich mit Weintrauben die erhitzte Stirn kühlt und ein schrulliger Winter, der sich die Hände wärmt.<sup>199</sup> Bei Winter und Herbst haben die Stiche von Isaac Brun nach einem Entwurf von Henrik Goltzius als Vorlage gedient (Abb. 70). Kořán zieht es in Erwägung, die ausgemergelten Gestalten in Lysá als absichtlichen Gegensatz zu den rubensartigen Kukser Jahreszeiten zu betrachten (Abb. 75, 76).<sup>200</sup>

In Lysá sind die Statuen der vier Jahreszeiten parallel zu der östlichen Stirnwand des Schlosses, auf der länglichen Querachse des Hochparterres aufgestellt, mit Blick Richtung Fensterfront (Abb. 71). In den Jahreszeiten-Allegorien verbinden sich die Darstellung antiker Gottheiten, der Himmelsrichtungen, wie auch der Lebensalter. Die Reihe beginnt mit der ältesten Gottheit, dem Winter, an der nördlichsten Stelle, auf ihn folgt der Herbst (Abb. 72, 73). Nun wird die Folge durch die stilistisch nicht dazugehörigen Statuen der Venus mit Amor und des Apolls unterbrochen, die oberhalb der mittleren Treppe platziert sind. Nach der Unterbrechung durch Apoll folgt Ceres als Sommer und am südlichsten ist die jugendhafte Flora aufgestellt (Abb. 74, 75). Diese inhomogene Aufstellung gibt Anlass, nach der ursprünglichen Positionierung der Jahreszeiten zu fragen. Irritierend ist zudem, dass es

---

<sup>198</sup> Poche 1986, S. 135; Vogt 1712, S. 32; Hancke 1732, II Teil, S 36, „*drum ist kein Wunder nicht, wenn dich die Götter ehren, und von Bewunderung auf deine Pfeiffe hören; Ceres, Venus, Saturn und Bacchus haben acht und hören fleißig zu, was deine Pfeiffe macht*“.

<sup>199</sup> Diese Figuren befinden sich heute in den Depositen des Spitals Kuks.

<sup>200</sup> Kořán 1999, S.124. Kořán erwägt niederländische Vorlagen als Möglichkeit für die Vorlagen. Tatsächlich wären die Stiche des Winters und Herbsts von Isaak Bruns als Vorlagen für diese Monate in Betracht zu ziehen. Frühjahr und Sommer aus dieser Serie sind männlich.

sich teils um Statuengruppen, teils um Einzelstandbilder handelt: Dem Winter als Vulkan ist sein Element, das Feuer, durch einen Putto der die Feuerschale hält, zugeordnet.<sup>201</sup> Der Herbst als Bacchus wird durch einen Putto mit Trinkmuschel, einer Amorfigur, begleitet. Sommer und Frühjahr sind jedoch nur einzelne Statuen.<sup>202</sup>

Das Haupt des Winters, mit leicht geöffnetem Mund, Oberlippenbart, lockigem Haar und Vollbart, krönt eine pelzverbrämte, spitze Mütze. Es handelt sich um eine ausgemergelte, in sich gefallene, leicht vorgebeugte Gestalt: die Haut hängt schlaff am Oberkörper, die stark abgebaute Muskulatur gibt eine auffällige Rippenstruktur frei, die dünnen Arme und Beine sind von einem ausgeprägten Venengeflecht durchwirkt. Der Oberkörper dreht sich gegenläufig zum Haupt, das nach links gerichtet ist, und die rechte Hand des nach hinten gedrehten Arms umfasst den Kopf des in einem Spreizschritt stehenden Puttos. Die Hand des scharf abgewinkelten linken Arms tastet nach den Flammen, die vom blasenden Putto belebt werden. Das rechte Spielbein wird über das linke Standbein gekreuzt, wobei deren aufgestellte Fußspitze das Blattwerk am Sockel berührt. Die innere Seite des Beins bis zum Rist ist porös gestaltet, um einen Licht-Schatten Effekt zu erzielen. Die Pelzdraperie fällt von hinten vor dem mit Ranken umwachsenen Baumstamm zu Boden. Vorne führt sie über den rechten Arm und der nach vorn gedrehten linken Hüfte bis zur Scham, wo sie verknottet ist. Die Draperie des mollen Puttos, die ein gekreuztes Bändchen hält, umspielt dabei spiralartig seine Figur.

Der Bacchus als Herbst wird mit gegenläufiger, gestreckter Geste der Arme, die ein Bündel von Weintrauben halten, dargestellt. Das nach rechts gedrehte Antlitz mit leicht geöffnetem Mund und tief eingeschnittenen Augenhöhlen, krönt ein Traubenkranz. Die muskulösen, breit gespreizten Beine des jungen Mannes mit sehnigem Oberkörper nehmen einen komplizierten Stand ein. Bei den Füßen der S-förmigen Gestalt befindet sich ein nach hinten gebeugter, aus einer Muschel trinkender Putto in extremer serpentinata-Stellung. An der Taille des Bacchus bilden sich durch die starke Torsion der rechten Hüfte tiefe furchenartige Hautfalten. Die schmale Draperie, die durch ein Band gehalten wird, führt über die rechte Hand nach hinten und über die Schampartie zu Boden.

Ceres als Allegorie des Sommers wird als eine reife, unbedeckte Frau mit verlängerten Gliedern dargestellt. Die S-förmige Gestalt mit ausladender rechter Hüfte verjüngt sich bis zum proportional kleinen, klassischen Kopf, geschmückt mit einem vorne spitz zulaufenden Ährenband, das in einer Hochsteckfrisur mit gelockter Nackensträhne befestigt ist. Die

---

<sup>201</sup> Ramler 1808, S. 448. Der Putto könnte jedoch auch Zephyr darstellen, da der Winter manchmal in der Boreas/Zephyr Kombination erscheint.

<sup>202</sup> Laufer 1953, S. 255. Die Verdoppelung der Göttergestalten bei Jahreszeiten Darstellungen war üblich bei Venus mit Amor für das Frühjahr und bei Bacchus mit Amor, Satyrn oder Mänaden für den Herbst.

glatte Oberkörpermodellierung der Figur mit ergänzten Brüsten geht am Rücken und an der Taille in tiefe Hautfalten über, die bis zur Schamleiste führen. Die Schamgegend wird durch das wiederkehrende Attribut der Ähren verdeckt. Eine große, dekorativ gebundene Ährengarbe zu Füßen berührt eine Sichel, die von der gegenläufig zum Körper führenden rechten Hand gehalten wird. Die abgewinkelte Linke hält einen Garbenbausch fest. Hinter der Garbe versucht eine Ente, eine Ähre mit dem Schnabel zu erreichen. Die grob bearbeitete, breit gehaltene, flächige Draperie – vorne durch ein schmales Band gehalten – bedeckt die Rückenpartie. Der etwas schräg nach vorne aufgestellte linke Oberschenkel des Spielbeins führt vom Knie zurück nach hinten bis zum vorgestellten Fuß mit angehobener Ferse.

Die Florafigur des Frühjahrs ist seitenverkehrt zu Ceres komponiert. Sie wirkt poetischer und leichter als die eher massige Ceres. Ihr liebliches Gesicht hat eine klassizierende, gerade Stirn, tief eingeschnittene Augenhöhlen, eine gerade Nase und ein leicht angedeutetes Lächeln. Ein Blumenkranz schmückt die hochgesteckte Frisur mit Nackenlocken. Das Haupt der mädchenhaften, unbekleideten jungen Frau dreht sich nach rechts; die Bewegung der Arme ist gegenläufig zu der Torsion des Körpers, die aus der linken Hüfte kommt. Das Blumenattribut wiederholt sich im Blumenkorb, in dem Tulpen, Rosen und Margareten zu erkennen sind. Die rechte Hand stützt sich auf den reliefartig geschmückten Korb, der auf einem Baumstamm an der linken Seite der Figur steht. Der senkrecht abgewinkelte, gegenläufig zu der Drehung der Figur verlaufende Arm hält in seiner grob ausgeführten Hand einen Blumenstrauß. Die spielerische Draperie, die ein Band befestigt, umschlingt spiralartig die Figur. In der Nabelgegend schmückt eine Rosette die Draperie, die über die Hüfte verläuft und von der linken Hand geführt in einer Wellenformation zu Boden fällt. Am linken Oberschenkel erscheint, ohne dass ein Kleidungsstück ersichtlich wäre, ein regelmäßig gelappter Saum. Über die Plinthe und den Baumstamm kriechen Schnecken und ein Frosch.

Die Zyklen der Jahreszeiten, die Kindl-Serien und die möglicherweise später hinzugekommenen Löwen und Sphingen sind Teile einer stilistisch zusammenhängenden kosmologischen Serie von Gartenplastiken, zu der auch die eigenständig beauftragten Monatsdarstellungen zählen. Die Gestalten der vier Jahreszeiten stellen nach Blažiček eine thematische Einführung und den stilistischen Höhepunkt dar. Er nennt besonders den Frühling und hebt die kompositionelle Wirksamkeit des Herbstes hervor.<sup>203</sup> Die Rolle der Monatsdarstellungen in dem Skulpturenverband ist jedoch eine wesentlich komplexere. Es ist aber anzunehmen, dass die ursprüngliche Aufstellung aller Plastiken der Serie – obwohl nicht gleichzeitig entstanden – in gemeinsamer Abstimmung auf das damalige Ambiente des Gartens erfolgte.

---

<sup>203</sup> Blažiček 1970, S. 89.

## 13. Die Bild- und Denksäulen der zwölf Monate

### 13.1. Der Standort

Die Statuen der 12 Monate des Gartens sind heute in zwei parallelen Reihen entlang des Achsenweges der sternförmigen Hainbuchenallee aufgestellt. Jänner steht dem Schloss am nächsten; Feber, März, April, Mai und Juni setzen die Reihe in Richtung Kirche fort. Vis-à-vis zum Juni am Ende des Achsenweges, steht an der rechten Seite Juli, dann folgt in Richtung Schloss – in den gleichen Abständen wie die Plastiken gegenüber – Juli, August, September, Oktober, November und Dezember. Letzterer bildet mit dem ihm gegenüber stehenden Jänner das erste Paar des abfallenden Weges.

Der ursprüngliche Standort der Statuengruppe ist heute nicht mehr zu eruieren. Wertvolle, aber leider ungenaue Hinweise stammen von Vojáček. Ihm zufolge hat sich die Statuengruppe zuvor auf einer Wiese vor der Ostfassade des Schlosses befunden, in größerer Nähe zueinander, doch ein Stück weit abseits des Weges, da „nämlich gemauerte Basen auch hinter der Plastik des Novembers auf dieser Wiese [zu] sehen“ sind.<sup>204</sup> Halík bekräftigt diese Angabe; doch beide verabsäumen es, den Standort näher zu präzisieren. Diese Funde müssen jedenfalls zwischen 1895 und 1938 gemacht worden sein.<sup>205</sup> Von ihrem mutmaßlichen ursprünglichen Standort wurde die Skulpturengruppe auf Veranlassung der Fürstin Rohan entfernt.

Die Monatsplastiken in Lysá unterscheiden sich durch ihre fast emblematische Struktur von allen vergleichbaren Werken. Auf einem vierkantigen Sockel mit profiliertem Fußgesims sind leicht überlebensgroße Plastiken aufgestellt. Die Seiten der Sockel sind mit ausgesprochen simplen Rahmenkartuschen mit konkav versetzten Ecken verziert. Diese Verzierungen fehlen bei den Rückseiten mancher Statuen. Unterhalb der Vorderansicht der Plastiken befinden sich oberhalb der Kartusche in schwarzer Versalschrift die eingemeißelte lateinische Bezeichnung des jeweiligen Monats. Die vorderen Rahmenkartuschen sind nicht beschriftet. Jeweils rechts und links der Vorderansicht befinden sich jedoch in diesen Kartuschen in Frakturschrift eingemeißelte und mit schwarzer Farbe nachgezogene poetische Texte. Die hinteren Rahmenkartuschen sind entweder leer oder gar nicht vorhanden.<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> Übersetzung Verfasserin.

<sup>205</sup> Vojáček S. 11, 117; Halík 1938, Nr. 47, S. 25 schreibt: „Die Platzierung der Statuen war früher eine andere, wie die Basen der Postamente, die näher zum Schloß zu sehen sind, bezeugen“.

<sup>206</sup> Bei Januar, April, September, Oktober und November ist am Sockel überhaupt keine Rahmung angebracht. Dies ist entweder ein Resultat vorheriger Restaurierungen oder möglicherweise mit der ursprünglichen Aufstellung der Plastiken verbunden, wo die hintere Ansicht nicht für den Betrachter zugänglich war.

## 13.2. Das Vorbild Seußlitz

Da der Auftrag für die Erschaffung der Monatsdarstellungen eindeutig erst nach der Aufstellung der anderen Plastiken des kosmologischen Programms erfolgte<sup>207</sup>, könnte man annehmen, dass die Verwirklichung des Zyklus‘ der Monate in Verknüpfung mit poetischen Texten nach mehr Zeit verlangte.<sup>208</sup> Für direkte Vorbilder der Lysáer Monate halte ich die – bisher noch nie in diesem Zusammenhang erwähnten – Plastiken, des von George Bähr erbauten Schlosses des Grafen Heinrich vom Büнау in Seußlitz. Die dortigen Skulpturen der vier Jahreszeiten und der zwölf Monate sind 1729 über die Elbe transportiert worden, um das neuerbaute Schloss, mit dem vielgerühmten Garten und den dazugehörigen Anlagen des Weinberghauses Luiseburg und dem gegenüberstehenden Lusthaus Heinrichsburg, zu schmücken.<sup>209</sup> Die Plastiken der Jahreszeiten befinden sich heute im Schlosspark; die Kopien der Monatsdarstellungen zieren beidseitig die sechs ansteigenden Terrassen, die zu der Heinrichsburg führen (Abb. 82, 83). Die Plastiken sind aus Sandstein, 130 cm groß, weisen gängige Attribute und Tierkreiszeichen auf und werden allgemein für ein Werk der Permoser Schule gehalten (Abb. 84-90).<sup>210</sup> Die Fertigstellung um 1730 war nicht zufällig, da sich Seußlitz 1730 im Zentrum des Zeithainer Lustlagers oder des großen Campements bei Mühlberg befand. Diese, den gesamten Juni 1730 dauernde, gewaltige Truppschau Augusts des Starken gilt als das größte Barockfest jener Tage. Rund fünfzig europäische Fürsten waren geladen. Auch Sporck, dem in Sachsen viel Ehre erwiesen wurde und der gutes Ansehen genoss, nahm das ganze Monat lang an dem Fest teil; just zu der Zeit als er sich in Böhmen als Angeklagter im Ketzerprozess zu verantworten hatte.<sup>211</sup> Ich bin daher der Meinung, dass kaum Zweifel besteht, dass er die Seußlitzer Plastiken und auch andere neu erschaffene Werke der sächsischen Gartenplastik in und um Dresden während dieser Zeit kennengelernt hat; die unmittelbare motivische Inspiration hat Sporck also aus dieser Region gewonnen.<sup>212</sup> Neben dem Seußlitzer Garten sind außerdem

---

<sup>207</sup> Vgl. Anhang IV, Punkt 4.

<sup>208</sup> Diese wichtige Tatsache wird von der vorhandenen Literatur nicht beachtet.

<sup>209</sup> Ulrich 2005, S. 11. Der Elbtransport der Monatsdarstellungen und der Jahreszeiten wird mit Brief vom 14. April 1729 erwähnt, 1730 wurden nach Fischer 1997 in den Rechnungen Bildhauer Posten verzeichnet.

<sup>210</sup> Zu den Plastiken in Seußlitz existieren nur sehr kurze Erwähnungen, vgl. Fischer und Dehio. Die Permosersche Prägung der Skulpturen kann etwa an der Figur des Aprils nachvollzogen werden, die Ähnlichkeiten zu einer Plastik an Permosers Schwesterngruft (heute Freiberg/Sachsen) aufweist.

<sup>211</sup> Benedikt 1923, S. 329-330. Am Ende des Campements nahm August der Starke von Sporck den Hubertusorden an. Die Reise wurde von Hancke sowie einem anonymen Dichter verewigt: Hancke 1732, Weltliche Gedichte II, S. 39; Kopp 1901, S. 302-204.

<sup>212</sup> In Paderborn, der Heimat Johann Sporcks, entstanden um die Zeit Darstellungen der Monate als Büsten in Hermenform. Sporck korrespondierte erst im Alter mit dortiger Verwandtschaft und konnte so möglicherweise von diesen Skulpturen gehört haben. Monatsdarstellungen in Gestalt von Zwergln von Johann Baptist Wanscher sind um 1720 im Garten des Benediktinerklosters Gleink in Steyr aufgestellt worden. Fünfzehn Jahre nach Lysá, um 1750, wurde eine vom Stil her völlig unterschiedliche Serie von Plastiken der Monatsdarstellungen unweit von Lysá gelegenen Schloss Veltrusy erschaffen.

Puttiallegorien der 12 Monate von Christian Kirchner zu erwähnen, die sich in Joachimstein befanden; Permosers Jahreszeiten – gleichfalls Puttdarstellungen – befinden sich heute im Lapidarium des Großen Gartens in Dresden.

### 13.3. Beschreibung der Statuen

Insgesamt zeigen die Plastiken der zwölf Monate, bei stets abgeänderten Variationen, ähnliche Merkmale im Aufbau.<sup>213</sup> Die Serie besteht aus sechs männlichen und sechs weiblichen Plastiken. Jeder Monat wird durch eine einzelne Personifikation wiedergegeben, die eine monatspezifische Rolle einnimmt und ein entsprechendes Attribut aufweisen kann. Jede Statue trägt oder hält ihr Attribut mit der Hand. Weitere Attribute befinden sich zu Füßen der Statue oder sind Teil der übrigen Ausstattung. Fünf der weiblichen Statuen sind unbedeutet, nur Februar ist mit einem Kleidchen gewandet. Keine von den Frauengestalten trägt Schuhe. Vier der Männer sind bekleidet, Oktober und Dezember sind nackt. Jede der bekleideten Statuen trägt unterschiedliche Stiefeltypen und Kopfbedeckungen. Einzelheiten der Bekleidung, wie auch die Frisuren und Bärte der Figuren sind detailgetreu ausgeführt. Auch die zahlreichen Attribute sind penibel dargestellt und von allen Seiten ansichtig. Bis auf September und November haben die Draperien der Skulpturen eine stabilisierende Funktion. Die Faltengebung der Draperien ist sehr stark vereinfacht; es wechseln großflächig entwickelte, massive Faltenzüge an der Rückseite mit den schwingenden, aber scharfkantig verlaufenden Draperien der seitlichen und vorderen Ansichten. Bei der Ausführung der Plastiken bemerkt man stets eine deutliche Disharmonie zwischen den momenthaften, in Bewegung eingefrorenen Figuren und den welligen Draperien. Die Draperien umspielen zwar die Figur, aber die Bewegungen und Torsionen werden durch die Draperie nur illustriert und nicht wirklich potenziert. Die realistische Modellierung der sehr real gehaltenen Attribute und der Einzelheiten der Bekleidung kontrastiert mit den, im labilen Kontrapost stehenden, zierlich wirkenden, illusiven Figuren. Auch die unterschiedliche Oberflächengestaltung der Plastiken ist hier mitzuberücksichtigen. Stellenweise bemüht man sich um eine Auflockerung, um eine brauneske, bröckelige Licht-Schatten Auflösung der Oberfläche, dann folgen Übergänge in eine ausdruckslose Glätte.

Die weiblichen unbedeuteten Plastiken der Monate sowie der Jahreszeiten haben alle ergänzte Brüste. Auf alten Fotografien (Abb. 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102), die wahrscheinlich 1910 entstanden sind, als die Brüste noch nicht ergänzt waren,

---

<sup>213</sup> Abb. Vgl. Katalog.

wirken die weiblichen Figuren besonders androgyn.<sup>214</sup> Zum Beispiel lassen die schweren Brüste von Juni die Figur heute wesentlich weiblicher und fülliger wirken. Die Nasen sind wahrscheinlich Großteils ergänzt; die historische Aufnahme von Februar zeigt anstatt der späteren lieblichen Stupsnase, einen eher klassisch anmutenden Übergang der geraden Stirn in eine gerade Nase. Die vielen vorangegangenen restauratorischen Maßnahmen mit zahlreichen Ergänzungen und Modellier-Veränderungen – besonders der Nasen, Brüste, Füße, Hände Attribute und Sockel – trugen zu einer Veränderung des Gesichtsausdrucks, ja des ganzen Charakters der Skulpturen bei.<sup>215</sup>

Den Jahreszeiten, wie auch den Monaten, ist die schraubenförmige Torsion der manieristisch anmutenden, gelängten, schmalschulterigen Figuren mit überlangen Gliedmaßen gemeinsam, die auf Füßen mit unnatürlich erhöhten Rist und gelängten Zehen stehen. Komplizierte Bewegungen der Plastiken schaffen verschiedene Überschneidungen, Aushöhlungen und Öffnungen. Die unbekleideten Figuren weisen alle veristische Details auf, wie sie nur bei sehr schnell abgemagerten oder alten, ausgedörrten Menschen zu finden sind, etwa Wülste an den Knien. Genauso sind die Oberschenkelsehnen komponiert. Die Körperpartien um die Taille, die Schamleiste und unter den Achseln sind mit plastisch modellierten Hautfalten versehen, die einen Alterungsprozess suggerieren. Die Gliedmaßen der nackten männlichen Figuren sind mit einem pulsierenden Venengeflecht überzogen, die Glieder der weiblichen Figuren sind hingegen glatt modelliert; bloß die Muskulatur der Arme erscheint zuweilen übertrieben. Alle Monatsdarstellungen weisen Anzeichen einer vorzeitigen Alterung auf; sie wirken ausgezehrt. Die Plastiken, die möglicherweise zeitlos erscheinen sollen, wirken, als ob sie in keinem Verhältnis zu realen Körperproportionen stünden. Die Wirklichkeit der Plastiken wird hingegen durch reliefartige Oberflächen mit spannungsvollen Konturen in einer Abfolge von Ansichten und Bewegungsrichtungen, unter weitgehender Ausklammerung der Rückansicht definiert.

Die Skulpturen weisen auffallend labile Körperhaltungen auf; die Ponderationen sind unterschiedlich, jedoch stereotyp wirkend, angelegt.<sup>216</sup> Die Beine sind wie ein Netz von Schrägen komponiert, Knie oft dicht beieinander, die Unterschenkel deuten durch das

---

<sup>214</sup> Im Bedřich Hrozný Museum in Lysá befinden sich Abbildungen von Plastiken, die meistens undatiert sind. Da jedoch die Serien-Abbildungen der zwölf Monate des Ateliers Leitner in Lysá ein identisches Layout, gleiche Rahmung mit Passepartout, Atelierstempel und gleichen handschriftlichen Schriftzug aufweisen wie zwei mit derselben Handschrift 1910 datierte Schlossgarten-Veduten, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die Abbildungen in derselben Zeit ausgeführt wurden.

<sup>215</sup> Siehe zahlreiche Hinweise auf schwerwiegende Beschädigungen und Beschwerden über Vandalenakte in den ungeordneten Skizzen Vojáčeks; vgl. auch Restaurierungsbericht 1955.

<sup>216</sup> Blažiček 1958, S. 210 „Gewaltsame S-Torsionen der Körper kommen aus rutschigen, unfesten Haltungen hervor, mit sich nähernden Knien und seitlich vorgestellten Spielbein im stereotypen Kontrapost.“

verbeugte Schienbein eine Drehung an.<sup>217</sup> Bei Jänner, Mai und Oktober gleichen sich die Spielbeine; die Knie stehen dicht beieinander; Standbeine befinden sich in ähnlicher Haltung. Bei Dezember und November gleichen sich die linken Standbeine; die rechten Spielbeine mit gehobener Ferse verbleiben im breiten Tanzschritt, die Torsion des Körpers unterscheidet sich. Bei April, Feber und August sind die Positionen der Spielbeine und der rechten Standbeine vergleichbar. Bei März und September ist das rechte Spielbein gleich, das linke Standbein ähnlich. Bei den Armen ähneln sich die Haltungen der Rechten bei Jänner, Feber und April; auch die Arm- und Handhaltung von Mai und November gleichen sich. August, der einen ähnlichen Figurenaufbau wie die Flora der Jahreszeiten und, spiegelverkehrt, Ceres aufweist, hebt den linken Arm, der ein Attribut hält, ähnlich wie die spiegelverkehrte Juli-Figur, die jedoch durch den verlorenen Teil des Attributs noch höher langte. Ob die Position der linken Hand von Feber und November den Ursprungszustand entspricht, sei dahingestellt. Die oft extremen Hüftachsen und die Schulterachsen neigen sich gegenläufig. Die Skulptur von Juni ist leicht zum Attribut vorgebeugt, sonst halten sich die Figuren aufrecht, mit verschiedenen Blickrichtungen. Die heutige Aufstellung der Skulpturen bietet keine Anhaltspunkte bezüglich des Zusammenhanges der Skulpturen, die möglicherweise in der ursprünglichen Aufstellung aufeinander bezogen waren. Sie kommunizieren nicht miteinander; die Blicke weisen in verschiedene Richtungen. Januar blickt schräg vor sich Richtung Boden; der neben ihm stehende Februar sieht zum Schloss; März starrt vor sich hin; der, dem Januar gegenüberstehende, Dezember sieht schräg nach außen etc. Keine Skulptur gleicht - bei aller Stereotypie - exakt der anderen; es handelt sich um rhythmische Variationen auf und über das gleiche Thema.

#### 13.4. Die Farbe

Die expressive Wirkung der Sporckschen Skulpturen ist einst durch ihre Farbigkeit gestärkt worden. Viele der Lysáer Monate weisen sichtbare Reste einer roten Polychromie auf. Wo es für die Farbigkeit der Kukser Zwerglgalerie (Abb. 27) und des Neuwälder Samariterbrunnens zeitgenössische Quellen gibt, sind die Theorien bezüglich der ursprünglichen Farbigkeit eher vorsichtig formuliert, da die Witterung und mehrere Restaurierungsarbeiten eine eindeutige Hypothese erschweren. Kaše jedoch hält die mehrmals genannte Möglichkeit, dass die Skulpturen erst zu einem späteren Zeitpunkt ihre Polychromierung erhalten hätten, für unglaublich.<sup>218</sup> Die häufig gefundenen Reste der roten Polychromie in Kuks könnten Untermalung entweder für die ganze Figur, oder für die Draperie sein.<sup>219</sup> Dasselbe könnte für

---

<sup>217</sup> Die Linien der Beine evozieren eine kubistische Komposition.

<sup>218</sup> Siehe Kaše 1999, S. 107-112. Kaše mit Kollegen fanden bei der Untersuchung im Neuwald 1985-1990 mehrere Pigmentreste bei den Plastiken; davon konnten 24 ausgewertet werden.

<sup>219</sup> Kaše zitiert hier die Meinung von Suchomel, S. 108-109. Bei der Statue des hl. Hieronymus aus Kuks hat Tatjana Bayer eine Rote ölhaltige Untermalung gefunden, die als Pigment Bleiweiß, roten Eisenpigment und Minium enthält. Darauf fand man eine emailhaltige blaugraue Farbe mit blauem Pigment, das nur im 18. Jahrhundert vorkommt.

die Lysáer Monate gelten, wo die rote Polychromie besonders in den Bereichen der Draperie, bzw. bei den Attributen auftritt. Vojtěch Adamec fand bei manchen Skulpturen außer der roten Farbe auch Reste von grauer und ockerfarbener Polychromie.<sup>220</sup> Wegweisend für die Polychromie und das Farbempfinden der Bildsäulen ist der farbige Stich des Herkomanns von Birckhart (Abb. 46), da dort die Wirkung der Plastik und der Texte durch Grau, Ocker, Gold und Rot hervorgehoben wird.

## **13.5. Die Urhebererschaft**

### **13.5.1. Adámek und Dlouhý-Lang**

Ein Problem, mit dem sich jede weitergehende Untersuchung auseinandersetzen hat, stellt die ungeklärte Zuschreibungssituation dar. Die Kunstgeschichte kann diese Frage, da entsprechende Quellen fehlen, nicht endgültig beantworten, doch genauso wenig vollständig übergehen, da die Frage der Zuschreibung die kunsthistorische Beurteilung und Einordnung der Plastiken entscheidend mitbestimmt. Darum sollen hier die verschiedenen Hypothesen und die Gründe, die sie stützen, vorgestellt und zwischen ihnen abgewogen werden.

Die einzige Quelle, das seemansche Tagebuch von 1735, nennt im Zusammenhang mit der Errichtung der Plastiken der Jahreszeiten und der Putto Darstellungen einen anonymen „Bildhauer aus Benateck“.<sup>221</sup> Bei dem später erfolgten Auftrag für die Plastiken der 12 Monate wird der Bildhauer oder die Herkunft der Plastiken nicht näher spezifiziert. Anhand stilistischer Übereinstimmungen des Monatszyklus mit den Jahreszeiten wird allgemein angenommen, dass es sich um denselben Bildhauer handelt. 1737 erwähnt Seeman einen anonymen Bildhauer, der eine Portraitplastik von Sporck mit „Pallas“ und eine Hubertusstatue im Garten schuf – diese Plastiken sind verschollen. 1741, drei Jahre nach dem Tode Sporcks, wurde laut Seemans Tagebuch, am 24. August von Pater Johann und dem Kammerdiener ein Vertrag mit dem Bildhauer aus Benateck über 5 Plastiken der vier Evangelisten und eines Engels vereinbart. Am 27. Oktober beendete der Bildhauer aus Benateck die Arbeit an den 5 Statuen; er stellte sie bei der neuen Kirche (Stadtkirche) auf und kehrte danach nach Benateck zurück.<sup>222</sup> Diese fünf Plastiken (Abb. 106, 107, 108, 109, 110) stehen bis heute auf der Umfassungsmauer der Kirche.

Um diesen seemanschen Bildhauer aus Benateck zu identifizieren, wurde in den Benatecker Archiven gesucht, wo man zunächst auf zwei Bildhauer stieß: einen Jan Dlouhý-Lang, sowie eine, wie sich jedoch erst allmählich ergab, ganze Bildhauerfamilie Adámek. Der Bildhauer,

---

<sup>220</sup> Vgl. Katalog, Farbe.

<sup>221</sup> Siehe Anhang IV.

<sup>222</sup> Halík 1938, S. 42; Památky 1939, Nr. 3.

der zuerst in den Matrikeln identifiziert werden konnte, war der Bildhauer František A. Adámek (1713-1779). Später fand man seinen Sohn, František Adámek. Blažiček dachte trotzdem noch an einen weiteren, irgendwann gegen Ende des 17. Jahrhunderts geborenen, ersten Adámek, der der Autor der Lysáer Plastiken sein könnte.<sup>223</sup> Vojáček fand in den Dekanatsmatrikeln, dass ein František Adámek als Schnitzer und Bildhauer in Lysá nach 1740 tätig war. Das einzige bisher archivalisch gesicherte Werk eines František Adámek ist ein aus den sechziger Jahren stammender, klassizistisch anmutender geschnitzter Altar in Vyšehořovice.<sup>224</sup>

Die Existenz von Jan Dlouhý-Lang, eines Benatecker Stadtrats und Bildhauers (1693-1749) und eines Nachbarn von František Adámek, wurde erst später von Ivo Kořán entdeckt.<sup>225</sup> Die Arbeiten Langs blieben gleichfalls unbekannt. Natürlich versuchte man die bis heute noch erhaltenen Werke um das Benatecker Schloss, die Werke der Schlosskirche und der Umgebung als Arbeiten einer Benatecker Bildhauerwerkstatt zu betrachten (Abb. 103, 104, 105) und sie, soweit plausibel, in Zusammenhang mit den Lysáer Künstlern zu bringen.<sup>226</sup> Das Bemühen, den Autor der einmaligen Plastiken des Schlossgartens in Lysá zu identifizieren, erschwerte der Umstand, dass Seeman in seinen Tagebüchern, dem Bildhauer von Benateck ebenso die Urheberschaft der stilistisch so unterschiedlichen Plastiken auf der Kirchenmauer der Stadtkirche zuschreibt. Auch wenn in Betracht gezogen wurde, dass die Ikonografie sowie die Idee für die Gartenplastiken wahrscheinlich eine kategorische Auflage von Sporck waren, blieb die Frage des Entwurfs und der bildhauerischen Verarbeitung der Serien der Jahreszeiten und besonders der Monate offen. Das Werk, bei aller bildhauerischen Problematik, kann kaum als Werk einer unbekannteren Provinzwerkstatt gelten, ohne Präzedenz und ohne Nachfolge.

---

<sup>223</sup> Blažiček, 1970, S. 87.

<sup>224</sup> Podlaha 1907, S. 223.

<sup>225</sup> Kořán 1995, S. 105-107. Möglicherweise fand Kořán die Abschriften von den Matrikeleintragungen im Personalfundus Vojáčeks, das sich unter den, der Öffentlichkeit nicht zugänglichen und nicht bearbeiteten, Archivalien im Archiv Mladá Boleslav befindet.

<sup>226</sup> Kořán 1995, S. 107; Kořán, 1996, S. 105-106. Kořán erwägt Lang daher als Autor der beschädigten Plastiken antiker Gottheiten im Schlossareal von Benateck sowie möglicherweise auch der Madonna Lactans auf den Santiniartigen Sockel, des Kreuzigungsaltars in der benatecker Schlosskirche und des Kreuzigungsaltars in Horky nach dem Bild von Francesco Trevisani in Litomyšl aus 1722.

### 13.5.2. Die Braun-Hypothese

Brisanterweise hielt sich Braun, dessen Werkstatt einen Großteil der Skulpturen für Sporck fertigte, genau während der Entstehungszeit der Gartenplastik in Lysá auf; durch Seemans Tagebuch ist Brauns Anwesenheit am 17. April 1735 belegt.<sup>227</sup> Mit der Baronin Tunkl<sup>228</sup>, die gerade in Lysá aus Prag angekommen ist, fuhr Braun mit Seeman in den Forciergarten, besichtigte die Eremitagen, zwei Lusthäuser, dann fuhr er zum Neugebäude und ins Spital wo die Baronin ihre Absicht äußerte, eine Foundation auf einen der Sporckschen Ländereien stiften zu wollen. Am welchem Tag Braun wegfuhr und ob er mit der Baronin oder bereits früher angekommen ist, notiert Seeman nicht.<sup>229</sup> Am 17. Mai kommt Braun am Vormittag mit der Baronin Tunckl, die ihre Foundation mit Sporck besprechen will und ihrem geistlichen Ivaniter in Lysá an. Seeman schildert nun detailliert die Bewegungen der Baronin und des Hofstaates um Lysá, Braun wird dabei nicht erwähnt. Daher widmete er sich anscheinend bis zu der gemeinsamen Abreise am 19. Mai nach Prag anderen Angelegenheiten.

Die beiden Besuche Brauns bilden den Boden für eine Unzahl verschiedener Hypothesen und Theorien, in allen möglichen Variationen und Kombinationen. Diese Theorien wurden noch komplizierter durch die von der Forschung sehr widersprüchlich aufgefasste Veränderung des Stils des Meisters sowie der Werkstatt um die dreißiger Jahre, zumal aussagekräftiges Quellenmaterial ausbleibt.

Die älteste Literatur hielt die Plastiken im Garten für Werke Brauns.<sup>230</sup> Poche betrachtet die 12 Monate für formal und kompositionell der Braunschen Schule zugehörig; Brauns Aufenthalt in Lysá war nach Poche gesellschaftlicher, wenn nicht pikanter Natur; außerdem erwägt er die Möglichkeit einer Mitarbeit Pacáks, der bereits von Pelzel und Dlabacz als Mitarbeiter in Lysá angedeutet wurde.<sup>231</sup> In seiner späteren Braun-Monografie nimmt Poche an, dass Sporck zwar Braun die Ausschmückung des Parks in Lysá angeboten hatte, Braun den Auftrag aber ablehnte. Als Argument nennt er das Testament Brauns vom 31.3.1736, also ein Jahr später, welches einen zeitlich begrenzten Auslandsaufenthalt von Brauns Neffen Anton erwähnt. Poche mutmaßt, dass die Werkstatt Brauns ohne Anton zu der Zeit nicht

---

<sup>227</sup> Seeman 1735 April, 17-19. Mai.

<sup>228</sup> Baron Tunkl, der Gemahl der Baronin Tunkl von Aschbrunn und Hohenstadt, geb. Gräfin von Říčany hat für Czernin manche Geschäfte, wie auch den Kauf und die Übernahme von Lysá geführt (Vojáček C 52A). Baronin Tunckl hat Braun eines ihrer Häuser in der Prager Neustadt verkauft, sie waren Nachbarn.

<sup>229</sup> Eine solche Tour scheint nicht unbedingt den angeblich so schlechten Gesundheitszustand Brauns zu bestätigen, der als Argument für die hypothetische Ablehnung Brauns, die Skulpturen auszuführen, vermutet wurde.

<sup>230</sup> Bareš 1905, S. 165.

<sup>231</sup> Poche 1937, S. 56. Poche findet die rokokohafte Subtilität der Lysáer Plastiken, deren illusionistischen Stil, pathetische Gestik und hoch und massig durchmodellerte Draperie dem Pacák-Stil zugehörig. Jiří František Pacák, (1670-1742).

mehr arbeitsfähig war und deshalb die Arbeit einem Bildhauer, der gemeinhin als František Adámek identifiziert wird, anvertraut wurde. In der Monografie von 1986 lehnt Poche jegliche stilistische Zusammenhörigkeit der Skulpturen in Lysá mit der Werkstatt von Braun ab.<sup>232</sup> Preiss erwähnt die Plastiken nur beiläufig als Werke des älteren Frantisek Adámek, wobei Belege für die Mitarbeit Pacáks bisher noch nicht gefunden worden seien. Blažíček, der einen älteren, doch nicht in den Quellen belegten F. Adámek annimmt, lehnt jegliche Mitarbeit Pacáks oder eines anderen Braunschens Bildhauers ab und schreibt das Werk der Werkstatt František Adámeks zu.<sup>233</sup>

Lindemann befasst sich mit dem Aufbau der Figuren von Flora und Ceres in Lysá. Ceres vergleicht er mit der spiegelverkehrten Flora von Mattieli in Palais Schwarzenberg.<sup>234</sup> Lindemann erwähnt die große Nähe der Werke zu Braun, schreibt sie jedoch einem „genuin“ böhmischen Bildhauer zu, der sich an den Werken Lorenzo Mattielis orientiert habe.<sup>235</sup>

Kopeček ist wiederum der Meinung, dass die Braunsche Werkstatt spätestens 1734 die Werke schuf, nach den Bozetti und Anweisungen von Braun. Der Garant und Verantwortliche für die Ausführung war ein Geselle Brauns, dessen Name man nicht mit Sicherheit nennen könne. Die künstlerische Freiheit, die er hatte, wäre um diese Zeit in Brauns Werkstatt üblich gewesen.

Kořán, der den Bildhauer Lang in Benátky identifizieren konnte, befasste sich ausführlich und in mehreren Aufsätzen mit dem Ursprung der Lysáer Plastiken.<sup>236</sup> Kořán hält Braun eindeutig für den Erschaffer der allerdings sehr nachlässig gefertigter Bozetti. Nach mehreren Meinungsschwankungen (Lang-Dlouhý als Bildhauer von Benateck bis 1735, František Adámek ab 1741) kommt Kořán in seiner Braun-Monografie zu dem Ergebnis, dass die Ausführung der Plastiken von Jan Lang stammt, unter Mitarbeit seines Gesellen František Adámek und anderer Steinmetze.<sup>237</sup>

---

<sup>232</sup> Poche 1965, 126-127; Poche 1986, S. 278-279.

<sup>233</sup> Blažíček 1970, S. 89.

<sup>234</sup> Lindemann 1989, S. 71-74.

<sup>235</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass eine Orientierung an die Flora von Braun im Vrtba Garten, die Afrodite aus Valeč, die Juno und besonders die Ceres aus den Prager Haus von Braun wesentlich wahrscheinlicher erscheinen. (Abb. 133, 134, 135, 136, 137). Gemeinsamkeiten bei Braun und Mattieli sind in der Rezeption der norditalienischen Bildhauerei zu suchen. Die Übereinstimmungen der Darstellungen von Flora und Ceres sind durch Verbreitung ähnlicher Vorlagen, die von verschiedenen Künstlern verwendet wurden, zu erklären. Ein interessanter und möglicherweise sehr wichtiger Ansatz für weitere Braun Forschungen wäre der bisher unbeachtete Eintrag Seemans am 26. April 1727, wo er während des Wien Aufenthaltes über einen aus Wien kommenden Bildhaueranwärter für Braun berichtet... „ *in der Johannesgasßen bey einen bildhauer gesellen, welcher beym Braun zu Kuckus in condition gehen will, geweßen und wegen des Brauns anforderung beym herrn Pilati mit dem notario kayßer reden wollen...* “.

<sup>236</sup> Kořán 1995, S.105-106; 1996, S. 106-107.

<sup>237</sup> Kořán 1999, S. 123.

Bašta hingegen lehnt Brauns Beitrag an den 12 Monaten durch die Modellierung der Bozetti ab, da er der Ansicht ist, dass Brauns Kreativität nie derartige sich wiederholende schematische Haltungen zulassen würde und wöhnt den Erschaffer der Bozetti im Umkreis der Braunschen Werkstatt der dreißiger Jahre (Anton Braun).

In Anbetracht eines zwei Jahre später erteilten Auftrags erscheint die Mitarbeit Brauns oder eines seiner altbewährten Gesellen bei der Erstellung der Vorlage wahrscheinlicher.<sup>238</sup> Es handelte sich um zwei Monumente, die im Garten aufgestellt waren, aber heute verschollen sind: ein Portraitdenkmal Sporcks mit Pallas, und ein Denkmal des Hubertus mit einem Hirschen. Der Bildhauer wurde von Seeman nicht genannt, die Plastiken mussten jedoch unweit des Gartens gearbeitet worden sein, da sie in nur vier Stunden auf Walzen zu ihrem Aufstellungsort transportiert werden konnten. Es ist kaum anzunehmen, dass Sporck, der auf seine Portraits sehr viel hielt, unzählige Stichportraits in Auftrag gab und mit Geduld noch 1735 Joachim Haas Portrait gesessen ist, sein Portraitdenkmal einem unbekanntem Bildhauer anvertraut hätte.<sup>239</sup> Die Beschreibung des Sujets der Plastik gleicht vollkommen der 1733 ausgeführten Plastik in Valeč, einem Sporckportrait mit Minerva.<sup>240</sup> Es könnte sich hier sogar um eine Kopie dieser Plastik aus der Braunschen Werkstatt handeln. Das zweite Denkmal wiederum stellt offensichtlich die Vision des hl. Hubertus dar, welche von Braun mit dem Hlavenecer Denkmal und dem Bethlehem zuvor bereits zweimal behandelt wurde.

### 13.5.3 Exkurs: Sporck und das Verhältnis zu seinen Künstlern

Die Beziehung zwischen Sporck und seinen bildenden Künstlern wird durch die Quellen nicht besonders erhellt. Der sonst so mitteilsame Sporck, erwähnt in seiner Korrespondenz Künstler bloß sehr selten, am öftesten erwähnt er Medailleure.<sup>241</sup> Über „seinen Bildhauer“ Braun spricht er sehr selten namentlich.

Sporck ist keineswegs als generöser Auftraggeber oder gar Freund der Künstler, mit denen er meistens über Seeman bzw. seinen Sekretär kommunizierte, zu verstehen. Er entlohnte mittelmäßige Künstler von auswärts aus Prestige Gründen wesentlich höher als

---

<sup>238</sup> Siehe Anhang. IV, Punkte 5 und 6.

<sup>239</sup> Sporck saß Haas mindestens ab 29. Juni 1735 bis 3. Juni 1735, Vgl. Seeman.

<sup>240</sup> Dieses Denkmal war eine Schenkung Sporcks an den Grafen Globen. Sporck ließ das Denkmal als Erinnerung an seinen damaligen Besuch in Valeč errichten (Abb. 111). Er sitzt apotheosenartig auf einem Handwagerl, über ihm die Göttin. 13.3.1737 hat Braun gegen Grafen Globen eine Klage eingereicht, da ihm der Graf noch 817 Florin für die Plastiken in Valeč schuldete. Die Schulden wurden nie beglichen.

<sup>241</sup> Preiss 2003, S. 483. Die Medailleure erwähnte er namentlich. Mit Hancke ging er äußerst respektvoll um; von den bildenden Künstlern stand ihm Rentz am nächsten, der jedoch für seine qualitätsvollen Arbeiten nur einen Bruchteil der Entlohnung der sächsischen Stecher bekam, vgl. Šerých, 2007, S. 54-55.

bessere ansässige und zeigte sich auch sehr kleinlich gegenüber Braun.<sup>242</sup> Er verhielt sich jedoch korrekt und zahlte seine Rechnungen. Die Bezahlung des benatecker Bildhauers war, verglichen mit den Rechnungen Brauns für seine Kukser Arbeiten von 1731-1732, nicht bedeutend geringer; sie bewegte sich im Rahmen der Bezahlung für die Ploskovicer Skulpturen und sei „gar nicht schlecht“ gewesen.<sup>243</sup> Dass der Bildhauer aus dem Nachbarort auch für Seeman, den gräflichen Hofmeister, über Jahre ohne Name verblieb, entspricht dem sozialen Gefüge der Zeit.

#### 13.5.4. Die Ploskovicer Funde

Erst die Arbeit von Jana Dörfllová brachte neue Erkenntnisse. Sie konnte als erste – dank Recherchen von P. Zahradník – im Schloß Ploskovice die Tätigkeit von Jan Dlouhý-Lang anhand von gesicherten Werken bezeugen. Die acht, drei Ellen großen Figuren, die in den Rechnungen der Arbeiten, die zwischen 1722 bis 1733 erfolgten, unter verschiedenen kleineren Wasserwerkfiguren erwähnt werden, identifiziert sie mit zwei vierteiligen Zyklen der Jahreszeiten und der Elemente. Diese waren ursprünglich für die Ausschmückung der Glashäuser bestimmt und befanden sich seit dem Umbau des Schlosses im 19. Jahrhundert auf der Balustrade der Attika des Schlosses.<sup>244</sup> Die Originale befinden sich heute in der Sala Terrena des Schlosses (Abb. 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120). Im Ploskovicer Garten arbeiteten noch weitere Bildhauer. Nach dem von Dörfllová zitierten Vertrag, ist Bildhauer Jan Pursch aus Prag 1725 mit Schaffung von Doppelstatuen der Erdteile, verschiedenen Kindelstatuen und der Überarbeitung sowie Fertigstellung der Herkules-Statuen der unteren Fassade beauftragt worden. Der Hofbildhauer der toskanischen Großherzogin, Ondřej (Andreas) Dubke, schuf 1726 31 Plastiken für die Galerie des Schlosses, er beteiligte sich sicherlich maßgeblich an der Ausschmückung des Areals. Da er jedoch ein Jahresgehalt bezog, wurden seine Arbeiten nicht weiter spezifiziert.<sup>245</sup>

Die vier Jahreszeiten und vier Elemente in Ploskovice, die wahrscheinlich auf Entwürfe von Jan Lang-Dlouhý aus Benateck zurückgehen, sind nur zwei oder drei Jahre vor den vergleichbaren Skulpturen von Lysá entstanden. Die Ploskovicer Figuren zeigen ähnliche Eigenschaften im Aufbau und tendieren genauso wie die in Lysá zu einer Reduktion der Form. Die Spielbeine der Sandsteinfiguren akzentuieren die äußere Plinthenecke, die Beine haben einen markant durchgebogenen Unterschenkelknochen, der Rist ist hoch. Der untere Teil des Körpers bis zur Taille ist bedeutend länger als der obere, der säulenhaft geformt ist. Der Bildhauer hat sichtlich Probleme, die Glieder einzusetzen. Unbekleidete Figuren haben

---

<sup>242</sup> Das bezeugt Seeman, 1733, Spezifikation vom 10.11.1732; Vgl. Preiss, wie oben.

<sup>243</sup> Šerých 2007, S. 54, Vojáček VB 114.

<sup>244</sup> Vgl. Dörfllová, Anhang 2.

<sup>245</sup> Wie oben.

Quetschfalten in der Höhe der Taille, die Knie sind naturalistisch behandelt. Die Figuren befinden sich zwar in einer Drehung, doch der Bildhauer hat die Figuren nicht aus der Logik der Bewegung entwickelt. Die Draperiebehandlung weist Unterschiede auf. Wie in Lysá entsteht eine Diskrepanz zwischen der welligen Draperie und der Figur. Die Draperie klebt bei Winter und Flora an den Körpern, bei Luft oder Bacchus bemüht sie sich, einen großen Schwung zu erzeugen, es entsteht jedoch nur ein Schwunggegensatz zwischen Draperie und Körper. Die schön modellierten Köpfe weisen eine klassisch anmutende niedrige Stirn mit tief angesetztem Kranz oder Diadem, der bei der Ceres in Lysá und Ploskovice in einem abstehenden Dreieck mündet. Die Jahreszeiten sind in Lysá wie in Ploskovice in zwei Pendants komponiert – Ceres und Winter, sowie Herbst und Winter. Viele von den Attributen erscheinen fast identisch, wie bei Winter und Januar, April und Erde. Der Vergleich des Ploskovicer Feuers mit der Afrodite in Valeč (Abb. 134) zeigt einen Bezug zum Braunschens Schaffen, der auch in Ploskovice bemerkbar ist. Die Figuren in Ploskovice sind bei aller bildhauerischen Unbeholfenheit elegante plastische Typen, die weder von Alter oder nahendem Tod gezeichnet sind. Eine einzige Ausnahme bildet die Darstellung des persiflierten, in sich verfallenen Winters, dessen Beine das gleiche Venengeflecht, das sich auch bei den Lysáer Figuren findet, überzieht. Der Einfluss der eher statisch und konservativ anmutenden Plastik von Dubke scheint auch eine Rolle gespielt haben. Die von Dörflová Dlouhý-Lang zugeschriebenen Putti unterscheiden sich markant von den Putti in Lysá. Es bestehen jedoch klare Bezüge zu den musizierenden und balgenden Putti in Cítoliby, die aus der Braunschens Werkstatt stammen.

### **13.5.5. Cítoliby, Pavel Preiss und Ondřej Dubke**

Auf die Plastiken der Braunschens Werkstatt in Cítoliby, heute in Neuwaldegg, machte Pavel Preiss aufmerksam.<sup>246</sup> Seit der Veröffentlichung dieses wichtigen Aufsatzes wurden die Plastiken zwar nicht wieder untersucht; es wurde jedoch auf Basis dieses Artikels vermutet oder gehofft, dass sie möglicherweise den Missing Link zwischen der Werkstatt Braunschens und den Lysáer Plastiken bilden könnten.<sup>247</sup> Preiss vergleicht die absichtliche Labilität und Fragilität der Körper der Erdteile mit den massigen, reich modellierten, durchbrochenen Formen der statisch tragenden Draperien. Seine Beschreibung legte es nahe, in den Plastiken von Cítoliby Vorläufer der Lysáer Skulpturen zu sehen (Abb. 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128).<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Preiss 1995, S.141-154. Diese Plastiken brachte Johann Schwarzenberg 1907 aus Cítoliby auf sein Schloss in Neuwaldegg. Die Skulpturen in Neuwaldegg sind in einem sehr schlechten Zustand, wie auch die gesamte Anlage.

<sup>247</sup> Preiss 1995, S.147-148.

<sup>248</sup> Bašta 2011, S. 41, Anm. 108 sieht da Affinitäten. Kořán bezeichnet die Lysáer Gartenplastiken gar als eine Reminiszenz an Cítoliby. Die unmittelbaren Vorbilder der Erdteile sind eindeutig in den Versailler Erdteil-Plastiken zu suchen, die Erdteile in Großsedlitz wären in diesem Zusammenhang unbedingt zu erwähnen.

Preiss, der die Plastiken im Lysáer Schlossgarten nach eigenem Bekunden durch stilanalytische Bestimmung aus dem Korpus Braunschener Arbeiten oder Arbeiten der Braunschener Werkstatt ausschließen würde, befasst sich in besagtem Aufsatz mit dem Arbeitsmodus von Brauns Werkstatt.<sup>249</sup> Hier zeigt er den durchaus merkantilen Charakter dieser, besonders für die Zeit nach 1725 quellenmäßig äußerst spärlich bezeugten Werkstatt und macht darauf aufmerksam, dass durch die enorme Anzahl von gleichzeitigen Aufträgen und ihren geografischen Distanzen sich der Meister auf die Anfertigung von Bozzetti aus Ton oder seltener Holz beschränken musste.<sup>250</sup> Preiss reduziert nicht nur den Anteil der Arbeit des Meisters, er warnt auch vor der verbreiteten Vorstellung, dass alle Mitarbeiter, die für die manchmal umfangreichen Aufträge Brauns aufgenommen werden mussten, auch seine künstlerische Ausdrucksformen übernommen, bzw. verstanden hatten. Deshalb sind die Bemühungen um die Klärung des Anteils von Braun an manchen der Braunschener Kollektivwerke vergeblich. Der Meister legte nur allgemeine Grundsätze fest, stellte einen neuen oder bereits im Fundus der Werkstatt befindlichen Bozzetto zur Verfügung und kontrollierte maximal die Fertigstellung.<sup>251</sup> An den Cítoliber Gartenplastiken konnte sehr wohl eine Bildhauerwerkstätte aus Benateck gearbeitet haben, da Benateck und Cítoliby von 1715 bis 1720 den gleichen Eigentümer hatten.<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup> Pavel Preiss sagte dies am 20.5. 2012 in einer privaten Unterredung (wo auch Doz. Jan Rous zugegen war), die er mir liebenswürdigerweise gewährte und für die ich sehr dankbar bin.

<sup>250</sup> Slaviček 2007, S. 126; Herain 1908, S. 41-42. Hier müsste man sich wieder an das Testament von Braun beziehen, in dem ein ganzer Schrank mit bossierten Bozzetti, wie solchen aus Wachs genannt wird, die sich jedoch nicht erhalten haben. Weiters wurde eine Truhe mit Stichen hinterlassen, wie auch Bücher, darunter die erwähnte Teutsche Akademie von Sandrart, ein Buch von Andrea Pozzo und Architekturbücher mit Stichen. Pelzel 1775, S. 127, schreibt über Bozzetti von Braun, dass „*seine Modelle, als in Leim bossierte Köpfe, Hände und Füße werden von Künstlern und Kennern geschätzt und heut noch in ihren Sammlungen aufbewahrt*“.

<sup>251</sup> Preiss 1995, S. 153-154. Dies betrifft wohl die Arbeiten heute in Neuwaldegg, wobei die wunderbaren Plastiken der Cítoliber Jakobskirche, besonders aber die geniale Chronos-Plastik der kirchlichen Umfassungsmauer offensichtlich keine Massenarbeit sind und den Geist des Meisters in sich tragen. Preiss macht darauf aufmerksam, dass die 42 Zwergl in Kuks sowie die nach Matějka 1897, S. 6, 16 aus Cítoliby (in Neuwaldegg war bei meinem Besuch im Mai 2013 nunmehr ein Zwerg zu besichtigen, Preiss dokumentiert 1995 noch drei. Der Verbleib der anderen Zwergl Plastiken war nicht zu ermitteln) sicherlich nicht von Braun gefertigt wurden, sondern von einem dafür angeheuerten Gesellen. In Benateck gab es gleichfalls eine Zwerglgalerie, deren traurige Überreste befinden sich im Lapidarium des benatecker Schlosses. Die drei Putto Elemente in Neuwaldegg sind möglicherweise die um 1765 aufgestellte Plastiken von Arnošt Levý, vgl. Matějka 1897, S. 6.

<sup>252</sup> Sedláček 1884, S. 71-75. Graf Ernst Gottfried von Schützen und Leopoldsheim, der Eigentümer von Cítoliby erbte 1698 die Herrschaft Benateck (Benátky nad Jizerou). Sein Sohn, Ernst Jaroslav, übernahm beide Herrschaften 1715. Nach dem Tode Ernst Jaroslav kam es wieder zur Spaltung der zwei Herrschaften. Herr auf Cítoliby wurde Karl Freiherr von Pachta, Benateck erbte Ignatz Sigmund Graf von Klenau, ein guter Freund Sporcks Nach Matějka 1897, S. 6, wird vermutet, dass die plastische Ausschmückung und der Umbau des Schlosses in Cítoliby um 1717 erfolgte.

So wie Sporck, auch Graf von Klenau unterhielt rege gesellschaftliche Beziehungen zu der Großherzogin von Toskana, Anna Maria Franziska von Sachsen-Lauenburg. Seeman notiert 1735 einen Besuch Klenaus auf Ploskovice sowie eine Einladung der Großherzogin auf Benateck.<sup>253</sup> Die Pestsäule in Benátky wurde 1706-1710 von Ondřej (Andreas) Dubke, dem Hofbildhauer der Herzogin, errichtet.<sup>254</sup> Dass dieser dann zu den riesigen Aufträgen in Ploskovice, dem neu errichteten Schloß der Großherzogin, nicht nur seinen Kollegen Jan (Johann) Pursch aus Prag, der mit ihm bereits in Zákupy in Nordböhmen gearbeitet hatte, hinzuzog, sondern auch die ihm vermutlich bereits seit der Arbeit an der Pestsäule bekannten Benatecker Werkstatt, ist nicht weniger nachvollziehbar.<sup>255</sup>

Die Netzwerke zwischen böhmischen Werkstätten sind kaum erforscht. Wie die Bildhauerwerkstätten in Böhmen untereinander kooperierten, ist nur aus wenigen Beispielen, wie die Mitarbeit der Pacákschen Werkstatt bei den Aufträgen Brauns in Litomyšl ersichtlich.<sup>256</sup> Über die Arbeitsbedingungen kleiner ländlicher Werkstätten wie der in Benateck, die für größere Aufträge anderer Meister, wie Braun oder Dubke zugezogen wurden, ist sehr wenig bekannt. Die Praxis und die Arbeitsvorgänge solcher „namenlosen“ Bildhauerwerkstätten, sind mangels Quellen oder mangels bisher zugänglichen Quellen, kaum erforscht. Vermutlich arbeiteten solche Werkstätten hauptsächlich für die eigenen Gutsherren sowie für die reicheren Bürger und Bauern der Herrschaft. Wahrscheinlich wurden Steinplastiken und Schnitzarbeiten hergestellt und vermutlich auch manche Steinmetzarbeit verrichtet. Für die im Stein eingearbeiteten Inschriften in Lysá ist möglicherweise ein eigens dafür spezialisierter Steinmetz benötigt worden.<sup>257</sup>

### 13.5.6. Schlussfolgerungen aus der Diskussion um die Autorenschaft

Nach dem Fund Dörflovás und dem stilistischen Vergleich der Ploskovicer Figuren mit denen in Lysá, besteht kein Zweifel, dass es Johan Lang-Dlouhý war, der sich an der Ausführung der Plastiken im Sporckschen Garten beteiligte. Nach dem Vergleich der Arbeiten aus Ploskovice, Lysá und den Arbeiten aus 1741 auf der Lysáer Kirchenmauer, ist nunmehr offensichtlich, dass der oder die Bildhauer der Benatecker Werkstatt keineswegs fähig gewesen wären,

<sup>253</sup> Seeman 1732, 27.8. 1732.

<sup>254</sup> Vgl. Toman 1993, Teil I, (A-K). Da Dubke im gleichen Ort wie Jan Adam Dietz geboren wurde und sein Zeitgenosse war, würde da die Vermutung Lindemanns über einen möglichen Bezug Ferdinand Tietzes zu den Plastiken in Lysá eine Grundlage erhalten. Kateřina Adamcová hat jedoch in ihrer Dissertation über Jan Adam Dietz belegen können, dass Ferdinand Tietze die väterliche Werkstatt frühestens Ende 1735, eher im Frühjahr 1736 verlassen hat.

<sup>255</sup> Über Pursch siehe Toman 1993, Teil II.

<sup>256</sup> Vilímková 1988, S. 130-131; Tejkl 1988, S. 121-122.

<sup>257</sup> Seeman erwähnt am 2. 12. 1735: „*heüthe ich dem neuen steinmetzer, welcher sich unterthänig geben, 5flr vorgeliehen, welcher er mir bey bezahlung seiner ersten arbeit ersetzen und abzahlen will*“.

eine plastische Formulierung des Concettos für die Lysáer Statuen zustandezubringen. Die Benatecker Werkstatt scheint Stilelemente aus verschiedenen bildhauerischen Handschriften aufzuweisen. Die unterschiedliche Modellierung der Oberflächen in Lysá zeigt diesen Mangel an Einheitlichkeit ganz deutlich. Die bekannten Arbeiten von Ondřej Dubke (Abb. 143) divergieren stillistisch und formal so stark von den Werken in Lysá, dass man zwar seinen Einfluss auf die künstlerische Entwicklung der Werkstatt erwägen müsste, seine Mitarbeit bei der Erstellung des Concettos jedoch ausschließen muss.

Bei der Suche nach der Autorschaft des Konzepts der 12 Monate konzentrierte man sich immer auf die Künstlerpersönlichkeit. Die Anwesenheit Brauns in Lysá möchte man nicht für zufällig halten, seine langjährige Zusammenarbeit mit dem spiritus agens des Projekts, Sporck, prädestinierte ihm geradezu für die Übernahme des Auftrags. Die formale Veränderung seines Stils<sup>258</sup> sowie die künstlerische Freiheit, die er in den dreißiger Jahren seiner Werkstatt einräumte, machte die Braun-Hypothese noch attraktiver. Tatsache aber bleibt, dass Braun nie eine derart scharfe Abgrenzung der Körpermasse und des Volumens wie in Lysá komponiert hatte (Abb. 132).

Der souveräne Künstler Braun hatte möglicherweise bereits eine funktionierende Strategie entwickelt, wie er den Anweisungen des autoritären und regieführenden Sporcks ohne Konflikte folgen konnte. Bei denen als Botschaft konzipierten Plastiken, die der Auftraggeber als ein dichtes Zeichen, als Verbund von Ideologie und Ikonografie konzipierte, und die daher für den Künstler schwer nachzuerleben waren, wählte Braun, selbstverständlich im Einverständnis mit dem Auftraggeber, eine angemessene Form für die zu erwartende Rezeption des Werkes. Nach ziemlich einfacher Formfindung für solche propagandistische Plastiken, die eine klare Botschaft trugen, wie der Herkomann und der große und kleine Miles Christianus, konnte der Künstler die Ausführung der Werkstatt überlassen.<sup>259</sup>

Somit suchte Braun für einzelne Aufträge Bildhauer, die mit seinem Stil vertraut waren, die nach seinen Vorlagen oder Bozzetti den Auftrag ausführten. Bei anspruchsvoller Thematik forderte die Komposition auch bei einer ikonografischen Vorgabe des Auftraggebers die Phantasie und das Interesse des Künstlers. Aus dem Spannungsverhältnis der schwierigen Auftragsvorgaben und der künstlerischen Formfindung sind großartige Werke entstanden. Obgleich die Ausführung der Monatsdarstellungen in Lysá den Anforderungen und hohen Ansprüchen nicht optimal entsprechen kann, sind auch hier die extravaganten, innovativen Lösungen im Zusammenspiel von Ideen des Auftraggebers und des Erschaffers der Vorlage zu suchen. Die originelle Ideenfindung ist Sporck zuzuschreiben. Die Verantwortung für

---

<sup>258</sup> Diese macht sich besonders bemerkbar bei den Arbeiten der dreißiger Jahre in Valeč (Abb. 112, 129, 130, 131), in der Nähe von Lysá in Horky (Abb. 131) und Stará Boleslav.

<sup>259</sup> Bei Herkomann geht Poche soweit, dass er mutmaßt, dass Braun nicht einmal ein Bozzetto machte, da er die Werkstatt direkt nach der Vorlage des Stiches von Permoser die Riesenplastik anfertigen ließ.

die Bildidee, die Formfindung, die Qualität und künstlerische Bedeutung der interessanten Komposition, der extremen, fast persiflierenden Beweglichkeit ist bei einem hervorragenden Künstler zu suchen.

Blažiček, der Braun ja einen direkten Anteil an den 12 Monaten abspricht, ist der Meinung, dass der Benatecker Bildhauer die Vorbilder Brauns, seine Kompositionsschemata, seine Ausdrucksarten und Faltenmotive missverständlich abwandelte, sie nach seinem Verständnis umarbeitete und durch Übertreibung entwickelte. Die unangemessene Betonung einzelner Bewegungen und die Verstärkung der Gestik führt nach Blažiček zum unabsichtlichen Karikieren bis zur grotesken Überzogenheit. Der „*Einfalt des Künstlers*“ bei der Transformation Braunscher Vorbilder schreibt er die „*grotesken*“ Resultate zu: wenn etwa der ausgemergelte Dezember entfernt an die manieristischen Raptus Vorlagen erinnert.<sup>260</sup>

Dezember ist zweifelsohne nach einer manieristischen Vorlage entstanden: nach einem Herkules mit dem Erymanthischen Eber von Giambologna (Abb. 138, 139). Diese für die Ikonografie von Dezember passende Plastik als witzige Vorlage könnte vom Auftraggeber stammen. Ob es direkte Vorlagen zu der Serie der Monatsplastiken als solche gab, ist zu bezweifeln. Dafür ist die Komposition der Serie zu individualisiert und inhomogen. Es handelt sich kaum um eine geschlossene Ikonografie, wie bei den Tugenden und Lastern.<sup>261</sup> So wie die reichhaltigen Attribute den bildlichen Darstellungen der Monate durchaus entsprechen, so sind die Figuren schwer einzuordnen. Die Nähe zu dem Schaffen des 17. Jahrhunderts ist unverkennbar. Zwar keine direkte Vorlage, jedoch eine Beeinflussung durch Stiche der Bilder der 12 Monate von Sandrart muss in Betracht gezogen werden.<sup>262</sup> Die Köpfe der männlichen Monate erinnern an Häupter verschiedener Heiliger, der Typus des Sämans entspricht in der Auffassung der Statue des hl. Jan Nepomuk von Jan Brokoff auf der Karlsbrücke, der Kopf von Oktober erinnert an Vertumnus oder Chronos Darstellungen. Diese Übernahme von Typika, von Physiognomien, könnte auf einen Fundus von Werkstattmustern hindeuten (Abb. 140, 141, 142).

Die Benatecker Auffassung von Stellung und Torsion resultiert also aus der Rezeption Braunscher und anderer Vorbilder, mit denen die uneinheitlich arbeitende Werkstatt in Berührung gekommen ist. Möglicherweise wurde der Werkstatt nur eine Skizze oder ein für deren Fähigkeiten und Arbeitsweise unzureichendes Bozzetto zur Verfügung gestellt. Die Frage über die Identität des Urhebers des Concettos, der Skizze oder des Bozzettos kann

---

<sup>260</sup> Blažiček 1970, S.88.

<sup>261</sup> Wie Ursula Röhlig 1965 feststellen konnte, richtet sich die Ikonografie der Tugenden und Lastern in Kuks größtenteils nach den Stichen von Martin Engelbrecht.

<sup>262</sup> Sandrart prägte die böhmische Malerei sehr stark. Die Stiche seine Arbeiten waren verbreitet, Bilder waren zu besichtigen, wie zum Beispiel die Bilder „Die Rückkehr der heiligen Familie aus Ägypten“ und die „Hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Heiligen“ der Kapuzinerkirche in Chrudim.

in dieser Arbeit nicht beantwortet werden. Als Bozzetto für die mechanisch anmutenden Plastiken könnte man sich eine Gliederpuppe aus Wachs oder Lehm mit beweglichen Gliedern vorstellen, wie bereits von Sandrart als Modell in der Teutschen Academie vorgeschlagen.<sup>263</sup> Es wäre jedoch nicht auszuschließen, dass es sich nur um eine gemalte Skizze handelte. Abgesehen von Braun, stand Sporck Rentz zur Verfügung, der nach dem Christlichen Jahr möglicherweise bereits die Arbeit an der Serie der Totentänze, die erst nach dem Tode Sporck herausgegeben wurden, angefangen hatte. Der Besuch des Sporckschen Malers Kapaun in Lysá ist für den 22.4. 1735 notiert; der Stecher Haas war etliche Tage in Juni 1735 in Lysá.<sup>264</sup>

Sporck wird mehrmals, in verschiedenen Zusammenhängen, beispielweise von Seeman, als Inventor von Musik „invenirt und ausgesucht“, in Litis abusus als Inventor der Plastiken und der Texte genannt.<sup>265</sup> Dass Sporck der Inventor seines gesamten Oeuvres war, steht außer Zweifel. Die Idee zum kosmologischen Zyklus stammt von Sporck. Nur sein Geist, seine Intelligenz, sein Humor, gepaart mit seiner Bereitschaft der Umkehr zur Buße konnte für die Originalität des Konzepts verantwortlich sein; die Ideenfindung für die Bildkünstlerisch-literarische Kreation liegt bei Sporck. Wer für die außergewöhnliche Formfindung der Plastik, die keine Vorgänger verzeichnet, für die Idee der interessanten Komposition, das Verdrehte, Grotteske und Witzige, die extravaganten Lösungen, für die hohe Qualität des Concettos verantwortlich zeichnet, ist nicht bekannt. In dieser Arbeit wird in Anbetracht des heutigen Standes der Forschung kein Anspruch erhoben, die Autorschaft zu klären.

## 14. Allegorischer und Emblematischer Gehalt der Plastiken

### 14.1. Exkurs zur Geschichte der Monatsdarstellungen

Bestimmend für die Darstellung der Monatsdarstellungen in Lysá war die 1593 erstmals in Rom veröffentlichte *Iconologia* des Cesare Ripa<sup>266</sup>, bzw. jüngere Ausgaben dieses Werks, wie etwa die 1669-1670 erschienene vollständige deutsche Ausgabe. Ripa bietet unterschiedliche Darstellungsmodalitäten in seinen detaillierten Beschreibungen der Monatspersonifikationen an<sup>267</sup>, mit denen er eine bereits seit langem ausgebildete Ikonografie-Tradition variierte und fortschrieb.

---

<sup>263</sup> Sandrart 1675, S. 31.

<sup>264</sup> Seeman 1735.

<sup>265</sup> Seeman 10.3.1728.

<sup>266</sup> Warnke 2005, S. 18.

<sup>267</sup> Ripa 1992, Mesi, Mesi secondo l' Agricultura, Mesi come dipinti da Eustachio Filosofo, S. 272-286.

Monatsdarstellungen sind seit der hellenistischen Zeit belegt; sie sind oftmals in Verbindung mit Tierkreiszeichen oder den vier Jahreszeiten zu finden. Die frühen Zyklen zeigten einzelne Monate als bildliche Personifikationen des Kalenders, die durch verschiedene Symbole, Attribute und spezifische Arbeitsvorgänge zu identifizieren waren und wahrscheinlich vorwiegend religiös liturgischen Inhalt hatten. Sie wurden mit Gottheiten in einen Zusammenhang gebracht und häufig durch Personifikationen dargestellt.<sup>268</sup> Die römischen Kalenderdarstellungen mit Tierkreiszeichenbezügen und Tagesgöttersymbolen zeigten eher bukolische Bilder vom ländlichen Leben. Die Spätantike und das frühe Mittelalter folgten den frühen Monatsbildern und entwickelten eine Ikonografie, deren Attribute zum Teil bis in die Barockzeit bei verschiedenen Monatsfiguren erschienen sind. Für die Ausbildung der christlichen Ikonografie ist der Chronograph des Philocalus von 354 am wichtigsten.<sup>269</sup> In diesem Kalender wird jedes Monat durch eine menschliche, unbekleidete Figur dargestellt. Diese wurde mit verschiedenen Geräten bzw. Attributen bei einer bestimmten Verrichtung gezeigt. Eine beistehende vierzeilige Strophe gab eine Erklärung der Figur. Aus den Versen ging hervor, dass jede Figur eine Personifikation des jeweiligen Monats veranschaulichte.<sup>270</sup> Beda Venerabilis dichtete in seinem Martyrologion Monatsverse, die möglicherweise Grundlage der Ikonografie mehrerer späterer Handschriften wurden.

Im Mittelalter wandelten sich die Abbildungen der kosmologischen Systeme von reinen Personifikationen allmählich zu Landarbeitsdarstellungen. So wurden sie auch zu Teilen der Sakralarchitektur, der Portalprogramme und Innenausstattung der Kirchen und Kathedralen in Italien und Frankreich, wie Parma, Vézelay, Autun, oder Amiens. Eine weitere Entwicklung zeigten die Monatsdarstellungen in illuminierten Handschriften des 15. Jahrhunderts, die nach den früheren Handschriften, die vorwiegend für Klöster bestimmt waren, weltliche Auftraggeber hatten.

Die Erfindung des Buchdrucks ermöglichte eine massenhafte Verbreitung der Monatsdarstellungen in Kalendern oder als Buchillustration. Ab Ende des 15. Jahrhundert erschienen auch ungezählte grafische Zyklen der Monate. Mit der neuen Formenwelt der Renaissance traten in der Skulptur die antiken Götter wieder an die Stelle der Personifikationen.<sup>271</sup> Monatszyklen sind in der Malerei, sowie auf Teppichen und verschiedener Kleinkunst erschienen (Abb. 144). Nach dem Vorbild von Versailles wurden

---

<sup>268</sup> Strohmaier-Wiederanders 1999, S. 10-21.

<sup>269</sup> Dazu Riegl 1889, S. 20-25. Riegl sieht die Bestimmung eines Kalenders als Anhaltspunkt für die künstlerische Grundlage.

<sup>270</sup> Wie oben, S. 21. Riegl wertet das Bild als bedeutender als den Vers, der mit seinem Inhalt nur für die Interpretation des Bildes herhalte und also ohne eigenständige Berechtigung sei.

<sup>271</sup> Strohmaier-Wiederanders 1999, S. 70-71 postuliert, dass die allegorische Funktion der antiken Götter der Renaissance ein Bestandteil des kosmologischen Bildprogramms bleibt, jedoch die Glorifizierung des Diesseitigen, der Herrscher übernimmt.

Skulpturen, die von Naturphänomenen ausgingen, in Barockgärten integriert.<sup>272</sup> Von da an waren die Zyklen bereits völlig profaniert. Neben der großen Zahl jahreszeitlicher Darstellungen traten Darstellungen von Saturn oder Chronos als Herrn der Zeit in den Vordergrund. Danach folgten erst die einzelnen Abschnitte des Jahres als Allegorien, oft als Putti oder Hermen dargestellt. Die Monatszyklen kamen aus der Mode und wurden seit dem 18. Jahrhundert äußerst selten abgebildet, mit Ausnahme des Bereichs der angewandten Kunst. Die Darstellungen traten zu Gunsten der vier Jahreszeiten sowie auch der Plastiken der Elemente, der Temperamente und der Erdteile in den Hintergrund.<sup>273</sup>

## 14.2. Die Monate in Lysá: Bekleidung, Attribute, Verrichtungen

Manche der Personifikationen in Lysá sind nackt oder fast nackt, andere vollständig bekleidet; ein Problem der Monats-Ikonografie, das bereits in den Libri Karolini von 787, die auf den Ikonoklasmus-Streit Bezug nahmen, thematisiert wurde.<sup>274</sup> Die bekleideten Figuren repräsentieren einen Beruf – November ist ein Jäger, Feber eine Wirtin, März Soldat. Sie sind jedoch antikisierend gekleidet oder durch Attribute gekennzeichnet, welche ihren allegorischen, göttlichen oder sakral anmutenden Charakter verstärken, wie z. B. der Bauer als September gleichzeitig als der Sämann auftritt.<sup>275</sup> Der Soldat ist zugleich Mars, die göttliche Eigenschaft von Winter als Vulkan oder Boreas, der den Mantel nach Art der Kaiserstatuen mit der erhobenen Linken hoch hält, ist nicht zu bezweifeln. Der unbekleidete Oktober, der die Weinlese darstellt, repräsentiert gleichzeitig den Herbst: Eine traurige Bacchus-Gestalt, ohne der heiteren Persiflage, die sonst bei den Herbstdarstellungen verbreitet ist.<sup>276</sup> Den August und die Kornernte verbildlicht Ceres; die Verse des Mai weisen auf Flora hin, jedoch lässt die Skulptur selbst keine von Floras Attributen erahnen.

Parallelen zwischen den Temperaturen der jeweiligen Monate und der Bekleidung sind in Ansätzen festzustellen. So sind die kalten Monate – Jänner, Feber und März sowie September und November – bekleidet. Neben antikisierenden Momenten können bei Kleidung und

---

<sup>272</sup> Die enorme Popularität der Thematik der Monate in der Kunst ist am besten dokumentiert bei Andor Pigler, 1974, S. 498-500.

<sup>273</sup> Laufer 1953, S. 256-7.

<sup>274</sup> Zitiert nach Strohmaier-Wiederanders 1999, S. 26: „Zweifellos läuft es den heiligen Schriften zuwider... wenn (die Maler)...den einzelnen Monaten je nach Beschaffenheit der Zeiten was einer jeder mit sich bringt, (menschliche) Gestalten geben, und zwar einige nackt, andere halb-nackt, wieder andere mit verschiedenartiger Kleidung, oder wenn sie die vier Jahreszeiten in verschiedener Gestalt abbilden“.

<sup>275</sup> Mt. 13,3; Jes. 32,20; Gal 6,9. Nach Strohmaier-Wiederanders 1999, S. 18 ist die Vermischung der christlichen Motive mit den ländlich-bukolischen bereits in der Spätantike zu beobachten.

<sup>276</sup> Henckel/Schöne 1967, No. 204, Mäßigkeit nach Johannes Sambucus, mediocria Prosunt...“*das es einst zwei Bacchusgötter gegeben habe, einen jungen und einen alten; einen trüben, bärtigen der sinnlos Streit erregt.*“

Frisuren Verweise auf die zeitgenössische Mode erkannt werden. Nur Männer von Stand trugen damals Perücken, höhere Bedienstete trugen die Haare gelockt und Schulterlang, in einen Pferdeschwanz oder Zopf nach hinten gezogen (Abb. 146). Die Ornamente der Bekleidung wurden meistens auf Knöpfe, Maschen und Rosetten beschränkt, die Farben für Männer waren gedämpft, Frauen trugen Pastellfarben.<sup>277</sup>

Die Frisuren der weiblichen Monate entsprechen der gängigen, ländlichen Mode der Zeit und sollen gleichzeitig an die antiken, hochgesteckten Haare mit Korkenziehlocken erinnern.<sup>278</sup>

Die einzige bekleidete Frau, die barfüßige Feberpersonifikation, trägt ein antikisierendes, gegürtetes Kleidchen, eher ein Hemdchen mit einem unzeitgemäßen Kragen, das weder der Jahreszeit, noch dem Erscheinungsbild einer wirklichen Wirtin entspricht (Abb. Kat. 8.) Realistisch ist dagegen die Bekleidung des Septembers (Abb. Kat. 55). Die Pelzmütze mit dem breiten, niederklappbaren Rand, die die Ohren bedeckt, entspricht völlig der Bauernmode der Zeit. Die groben, zeitgemäßen Stiefeln, die Gamaschen und der Pelzrock entsprechen der Absicht, die Figur ländlich aber auch sakral deutbar zu machen.<sup>279</sup> Dagegen ist der Pelzmantel des Januars (Abb. Kat. 2), dessen Ärmel ausgesprochen kurz sind, dem Bauernleben oder dem höfischen Leben völlig fremd; die Kappe entspricht den gängigen Winterdarstellungen. Der realistische Bezug lässt an die Darstellungen der 12. Monate von Sandart zu denken. Die Bekleidung der vielschichtigen Märzfigur (Abb. Kat. 15) entspricht der des Soldaten der Zeit. Diese ähnelte zu jener Zeit der Kleidung von herrschaftlichen Dienern; sie war mit der Livree verwandt.<sup>280</sup> Die Uniform gleicht der der Füsiliere der österreichischen Infanterie (Abb. 145). Da die Halsbinde vorne geknotet ist, würde es sich um eine Korporaluniform handeln, bei welcher die Patronentasche eine Platte mit den Wappen des Inhabers trug.<sup>281</sup> Der November ist antikisierend gekleidet (Abb. Kat. 69, 70). Er trägt einen Schuppenpanzer, an dessen Ende, wie auch am Ende der Beinbekleidung Pteryges angeordnet sind, ein in der Antike sehr verbreitetes Rüstungsteil.<sup>282</sup> Daher können nur zwei der Plastiken, März und September, die vollansichtig gearbeitet wurden und keine Draperie tragen, als rein zeitgenössisch bekleidet angesehen werden (Abb. Kat 61, 71).

Beigegebene Attribute, Tiere, Pflanzen, Objekte und Realien kennzeichneten die Figuren als Personifikationen. Die Attribute wurden aus der vorangegangenen Ikonografie der Monatsdarstellungen entwickelt. Sie beziehen sich auf monatstypische Vorgänge, die mit der Landwirtschaft, Gartenarbeit, Jagd-, Forst- und Hauswirtschaft verbunden sind. Schon die Monate des Mosaikbodens der Kathedrale von Otranto aus dem 12. Jahrhundert weisen fast identische Tätigkeiten auf: Januar stellt das Sich-Wärmen dar; Feber zeigt das Feiern

<sup>277</sup> wie oben, S. 114.

<sup>278</sup> Lister 1972, S. 110 u. 112.

<sup>279</sup> Ludvíková 2000, S. 32.

<sup>280</sup> Kat. Halbturm 1983, S. 12.

<sup>281</sup> Funcken 2000, S. 51.

<sup>282</sup> Snodgrass 1982, S. 187-189.

von Festen und Braten von Schweinefleisch, April einen Schafhirten, Mai das Sammeln von Früchten, Juli das Dreschen, September die Weinlese, Oktober die Wintersaat und November die Schweineschlacht.<sup>283</sup>

Im Vergleich dazu brachten die Lysäer Personifikation folgende monatspezifische Tätigkeiten und Funktionen zum Ausdruck: Jänner übernahm das Sich-Wärmen, gleichzeitig die Symbolik des Feuers, des Windes, sowie das Zurückblicken in die vergangene Zeit. Feber repräsentierte den Faschingschmaus, die Gastfreundlichkeit, das Speisen. April wurde zur Repräsentation der höfischen Gartenkultur, indem hier die barocke Gewohnheit, die kostbaren Zitrusbäumchen aus der Orangerie wieder in den Garten zu bringen, vorgestellt wird. Die brütende Henne, das schlüpfende Küken, das Zicklein und eine Teigschüssel stellten im Mai den Naturreichtum, die Viehwirtschaft und die Frühlingsfreude dar. Juni zeigte die Schafschur, die durch das Lämmchen mit sakraler Symbolik verbunden ist. Juli als Blütemonat verkörpert zusätzlich durch das Butterfass die Meierei und den Naturreichtum. August verkörperte mit der Sichel die Kornernte.<sup>284</sup> Der Sämann im September die Herbstsaat, Oktober die Frucht- und Weinlese, November die Jagd und Dezember die Schweineschlacht. Fast alle Monate haben eine vielschichtige Bedeutung, insbesondere der März. Am 9. März wurde der Geburtstag des Grafen hoch gefeiert; angesichts der militärischen Karriere von Sporcks Vater wurde dem Soldatenstand mit dieser Skulptur besondere Ehrung zuteil. Im März wurden außerdem Soldaten zum Heer einberufen; März als Monat des Mars war nach dem römischen Kalender der erste, wichtigste Monat des Jahres. Der Soldat könnte ferner als eine Anspielung auf den Miles Christianus gelten. Die üblichen Attribute des Soldaten – das Schild, der Helm und die Rüstung – sind als Attribute des Mars gängig und haben gleichzeitig einen emblematischen Charakter.<sup>285</sup> Auf Sporck verweisen sie möglicherweise allusiv, da der Graf Jagdgewehre sammelte und sogar gelegentlich am Entwurf und der Konstruktion

---

<sup>283</sup> Webster 1938, Appendix S. 144, 178. In der Zusammenfassung der Monatstätigkeiten im deutschen Raum des Mittelalters subsumiert Webster zu Jänner: Feiern und Hasenjagd, Feber: Holzfällen, März: Holzhacken und Erdarbeiten, April: Blumenträger, Erdarbeiten und Rebenbinden, Mai: Vogeljagd, Rebenbinden und Musikspielen, Juni: Pflügen und Mähen, Juli: Mähen und Ernten, August: Ernten, September: Weinlese und Säen, Oktober: Weinlese und Säen, November: Dreschen und Töten von Ochsen, Dezember: Schweineschlachten. Nach Henisch, 1999, S. 3 haben die Meister des Mittelalters bereits Musterbücher mit Vorlagen der Tätigkeiten verwendet, manchmal im Zusammenhang mit Tierkreiszeichen.

<sup>284</sup> Nach 1700 wurden die Garben nicht mehr mit Sicheln, sondern mit Sensen geschnitten.

<sup>285</sup> Nach Henckel/ Schöne 1967, Brustpanzer mit Helm und Visier, No. 1488: Tapferkeit: Unbesorgt um Rückenschutz: „Die den Feind angreifen müssen, brauchen einen starken Brustharnisch und ein Visier. Doch um einen Rückenschutz kümmern sie sich kaum oder gar nicht, wenn ihnen die Freunde den Rücken freihalten. Bisweilen gehen sie in eine Falle, wofür die Makkabäer Zeugen sind, wenn die Feinde von der Seite her auftauchen, doch sucht man gewöhnlich seinen Gegner von Antlitz zu Antlitz auf.“ Catull 64, 339: Stat. Theb, VII, S. 312. Im Ketzerprozess wurde Sporck bezichtigt, die Kanonizität der Makkabäerbücher anzuzweifeln. Hrdina/Kuchařová 2011, S. 242. Ferner sind die heidnischen Attribute des Mars in der Ikonografie mit christlicher Symbolik verknüpft.

der Waffen beteiligt war. Sein Büchsenmacher, oftmals in den Seemanschen Tagebüchern als wichtiger Teil des Hofstaates genannt, konstruierte etwa eine Schnellfeuerflinte mit revolverartiger Vorrichtung.<sup>286</sup>

Auf Sporcks Lieblingsbeschäftigung, die Jagd wird auch durch die Darstellung des Novembers mit typischen Jagdattributen<sup>287</sup> verwiesen. Die unbekleidete Figur des Dezembers, (Abb. 146), die einen riesigen erlegten Eber über die Schulter geworfen hat, ist als Allusion auf den Auftraggeber zu verstehen, der hier als Herkules mit dem erymanthischen Eber auftritt.<sup>288</sup>

Vorbilder für die Tätigkeiten wie auch die Wahl der Attribute sind aus dem Bereich der Bildgrafik leicht auszumachen. So für Jänner das Wärmen mit Feuer bei Jost Aman, Festschmaus und Wärmen bei Virgil Solis, der Sämann mit Saattuch, Korn und Saatsack bei Amann, Conrad Meyer und Solis, die Kornernte im August mit Sichel und Garben bei Amann und Solis, Buttererzeugung und Schafschur in April und Juni bei Solis. Amann wählt die Weinernte in Oktober, die Schweineschlacht im Dezember (Abb. 147).<sup>289</sup>

Bedeutsam wurde zudem der Monatszyklus von Joachim von Sandrart und Siegfried von Birken. Nach den berühmten Gemälden der 12 Monate aus Schleißheim, die 1643 fertig gestellt wurden, ließ Sandrart die Monate nach seinen Zeichnungen in Holland und Deutschland stechen.<sup>290</sup> Während die holländischen Drucke lateinische Verse von Barläus beinhalten, dichtete Birken, der sie später auch in die von ihm redigierte Teutsche academie aufnahm, die Texte für die deutsche Druckversion, die 1653 in Frankfurt am Main von Franz Brun d. J. gestochen und von Abraham Aubry (Abb. 147, 148, 149) herausgegeben wurde.<sup>291</sup> Es ist anzunehmen, dass Sporck die Teutsche Academie gut kannte; das Buch wird auch im Braunschen Nachlassinventar genannt.<sup>292</sup> Thematisch unterscheiden sich die Abbildungen jedenfalls nur bei März, September und Dezember signifikant, die in Lysá eine

---

<sup>286</sup> Benedikt 1923, S. 99-100.

<sup>287</sup> Der Laufhund als Repräsentant der chiens courants, die Sporck importiert, gezüchtet, verschenkt und getauscht hat, sowie ein zweiter Jagdhund, wahrscheinlich für die Wildvogeljagd spezialisiert. Das Portrait Sporcks von Haas zeigt im Hintergrund die Wildentenfang Vorrichtungen, die möglicherweise von Sporck selbst erfunden wurden.

<sup>288</sup> Ramler 1808, S. 518. Fing er „einen ungeheueren Eber, der das Land verheerte. Er jagte ihn im tiefen Schnee, lud ihn lebendig auf die Schulter und trug ihn zum Eurystheus, welcher sich so sehr davor entsetzte, dass er in ein ehernes Fass sprang.“

<sup>289</sup> Hollstein 2001, Jost Amann, S. 86-99, 12. Monatspersonifikationen in Medaillons, 12 Monatspersonifikationen mit lateinischen Texten in reverso; Hollstein 2005, S. 80-84, Virgil Solis, Profane Allegorien mit Texten, Hollstein 1975, XXVII; Conrad Meyer, Abriß und Beschreibungen der XII Monaten nach ihren Hauptwerken, mit Texten, S. 130.

<sup>290</sup> Paas 2006, S. 123.

<sup>291</sup> Wie oben, S. 125, Anm. 9.: Birken dichtete Verse zu einer Serie der 12 Monate von Georg Christoph Eimmart. Zu den Monatszyklen von Sandrart verfasste Barlaeus lateinische Verse und Joost Vondel Gedichte in holländischer Sprache.

<sup>292</sup> Blažiček 1988, S. 21.

besondere Aufgabe zu erfüllen haben. Das Verbindende zwischen den Gartenskulpturen und der Stichserie ist -abgesehen vom stilistischen Bezug auf Sandart- hauptsächlich die Text-Bild-Kombination, der wir auch in Lysá begegnen und die dieses Skulpturen-Ensemble so außergewöhnlich macht.

Die ungewöhnliche Beschriftung der Sockel erlaubt es, die Lysáer Monatsdarstellungen in einen Zusammenhang zur Sinnbildkunst zu stellen. Wie bei einem Emblem, das sich aus Inscriptio, Pictura und Motto zusammensetzt, finden wir auch bei den Gartenplastiken eine mit Realien verbundene allegorische Figur, welche als Symbol eine metaphorische Funktion zu erfüllen hat, und eine Subscriptio, die die Funktion einer komplementären poetisch-moralischen Exegese erfüllt. Da die Texte der Sockelinschrift stets in Ich-Form gehalten sind, ist die Figur demnach als Erzählerin zu identifizieren. Die Personifikation als Redefigur erscheint bereits in der rhetorischen Theorie der Antike als *προσωποποιία*. Rhetoren verstehen darunter das Sprechen des Redners für eine andere Figur.<sup>293</sup>

### **14.3. Die Monate in Lysá: Aufstellung im Garten, Ansichtigkeit und höfische Gartenkultur**

Die Anordnung der Plastiken im Garten musste einem ikonologischen Programm gefolgt sein. Es gab keinen Aufstellungskanon, obwohl die klassische Aufstellung der raumzeitlichen Serien in Versailles, die als Muster für die nachfolgenden galten, im ersten Wasserparterre erfolgte.<sup>294</sup> Die Bepflanzung, die Positionierung der Spaliere sowie die Platzierung der Wasseranlagen – des Czerninschen Bassins sowie dem wahrscheinlich unter Sporck entstandenen 1834 erwähnten Springbrunnen<sup>295</sup> – spielten in der Aufstellung der Plastiken eine wichtige Rolle, die aber nach genauer Durchsicht der vorhandenen Pläne nicht mehr rekonstruierbar ist. Dézallier D´Argenville schlägt verschiedene Aufstellungsmöglichkeiten für Statuen vor, die sich nach ihrer Ikonologie sowie nach den lokalen Gegebenheiten des Gartens richten.<sup>296</sup> Die Anfertigung der Modelle und die Ausführung der Statuen war

<sup>293</sup> Petersen 1938, S. 1.

<sup>294</sup> Wiener 2007, S. 124.

<sup>295</sup> Vgl. Anm. 52.

<sup>296</sup> Dézallier D´Argenville/ Le Blond 1731, S. 118-119. „Unter diesen Figuren sind sonderlich die Gruppen zu consideriren, welche zum wenigsten 2. aus einem Stück gehauene Figuren vorstellen, oder zertheilte Figuren, um welche man herum gehen kann, und solche, welche man in die Einschnitte setzt, und die nur von vorne schön... alle diese stehen auf hohen oder niedrigen Postementern und dergleichen Erhöhungen...und gemeinlich die Wasserfälle zieren. Diese Statuen stellen alerhand Gottheiten und Personen aus dem Alterthum vor, daher man auch eine jede in denen Gärten an ihren rechten ort setzten muss. ...Die gewöhnlichen Plätze vor die Figuren, oder Statuen oder Garten=Gefässe sind längst den Spalier vor und auf den Seiten einer Parterre, wie auch in denen Einschnitten und Vertiefungen von jungen Hambuchen, oder deswegen ausdrücklich gemachten Gitterwerck. In den gebüschen setzet man sie in den Mittelunct eines Sterns, oder St.Andreas=Creutzes, oder dem Eingang auf Gans-Fuss Art gestalten oder dreyfachen Ganges.....wie auch zwischen die Bäume oder Bögen einer grünenden Gallerie und zu Anfang einer Reyhe von Bäumen oder frey stehenden Spalieren. Ferner

Sache der Bildhauerei.<sup>297</sup> Dézallier D'Argenville verlangt jedoch, dass der Bildhauer ein guter Künstler oder Meister zu sein habe, den sich nur Fürsten und große *Ministris* leisten könnten. Sonst wäre es vorzuziehen, erst gar keine Statuen aufzustellen.<sup>298</sup>

Die Jahreszeiten, die Darstellungen von Tag und Nacht und die Erdteile (sowie die zeitgleich angefertigten Elemente) entsprachen dem Versailler Muster im Sinne einer Verbindung verschiedener Teile des Gartens. Die Jahreszeiten waren möglicherweise wie die Kukser Jahreszeiten beim Wasser platziert. Ein Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung der Monats-Plastiken ist beim heutigen Stand der Kenntnisse ohne Hilfe von archäologischer Forschung kaum möglich. Auch Spuren der für die Aufstellung zweifelsohne wichtigen Wasseranlagen oder Wasserwerke sind auf keinem der Pläne zu entdecken.<sup>299</sup> Die nicht spezifizierten Behauptungen von Vojáček, nach denen die Statuen einst in größerer Nähe zueinander und näher zum Schloss aufgestellt gewesen seien, genügen leider nicht für eine plausible Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung, zumal nicht einmal die Blickrichtungen und Leserichtungen der Plastiken zueinander heute eine stringente Logik zeigen. Unter Berücksichtigung der energisch-erfinderischen und autoritären Persönlichkeit Sporcks, der bei der Entstehung des Konzeptes entweder aktiv regieführend oder urheberisch tätig war, wäre es möglich anzunehmen, dass die individualisierten Plastiken einen besonderen Platz innerhalb des Zyklus' einnahmen. Eine chronologische Anordnung der Monate war eher unüblich. Laut Aurenhammer wurde März bevorzugt an den Anfang der Monatsreihe gesetzt.<sup>300</sup> In Seußlitz jedoch, wo die Aufstellung terrassenförmig erfolgt, sind sechs Figuren von Jänner zu Juni aufsteigend linkseitig und von Juli bis Dezember absteigend rechtseitig aufgestellt. Die Abfolge und Logik der Inschriftenreihe würde auch in Lysá auf eine chronologische Aufstellung hindeuten.

Die Mehransichtigkeit der Plastiken sowie die dreiansichtige Form des Sockels mit Inschriften forderte eine freie Aufstellung, idealerweise mit einer erhöhten Platzierung. Die Aufstellung der Plastiken vor einem nicht einschränkenden Hintergrund – vor einer Heckenwand oder einem Spalier-Hintergrund bzw. in breiten, hoch ausgeschnittenen Nischen einer Hecke – ist jedoch wahrscheinlicher. Die räumliche Inszenierung war jedenfalls an eine vorgegebene Naturbühne gebunden.<sup>301</sup> Da es sich gleichzeitig um eine mediale Inszenierung handelte, haben sich beide Medien, Plastik sowie Schrift, gegenseitig erweitert. Die Dichtung war eine Vorgabe: Durch das Medium der Poesie, durch die Vorgabe des Textes, konnte die Figur als

---

*setzet man sie auch zu Ende derer gänge und Anschließungen um sie desto besser zu zieren, in die Bögen und Gitterweck, Wasser Becken Cascaden und dergleichen, sie stehen aber überall schön un einem Garten und man kann deren darinnen nicht zu viel haben."*

<sup>297</sup> Aurenhammer 1956, S. 92.

<sup>298</sup> Dézallier D'Argenville/ Le Blond 1731, S. 119.

<sup>299</sup> Eine Ausnahme bildet ein völlig abseits in der Nähe der Schlosskapelle situierter Brunnen.

<sup>300</sup> Aurenhammer 1956, S. 104.

<sup>301</sup> Es besteht auch die Möglichkeit, dass die Plastiken nach Himmelsrichtungen aufgestellt waren.

rhetorisch betrachtet werden. Durch das Lesen wird auch der Betrachter zum Rhetor. Für den Betrachter entstand jedoch durch das Lesen der Texte eine sehr schwierige Situation mit komplizierter räumlicher Erfahrung. Die Betrachtungsdistanz zu dem Text sollte gering sein. Die Wahrnehmung der überlebensgroßen Plastik auf hohen Sockel erforderte aber Distanz. Nur das Umgehen des Gebildes und das Wechseln des Standortes ermöglichten folglich einen komplexen Zugang.

Die Blickrichtung des Betrachters führte zunächst zu der Inschrift, dann beginnend nach oben zu der frontalen Ansicht der Figur. Die nächste Ansicht erfolgte seitlich von rechts oder links. Dabei folgte die Blickrichtung der Lesung des Textes von oben nach unten, wobei die Skulptur nicht in den Blickwinkel des Betrachters gezogen werden konnte. Die Texte, die Poesie, mussten jedoch genauso visualisiert werden wie die Plastik. Die Plastik verband sich mit dem Gesprochenen; der Text wiederum wurde plastisch in den Stein eingearbeitet und dadurch verbildlicht. Nach dem Leseprozess erfolgt der Blick auf die Plastik, wodurch bereits der Bewegungszusammenhang gestört wird. Dies wiederholt sich bei dem Umgang zu der anderen Seite. Nach dem kontemplativen Lesen des Textes wird man beim seitlichen Aufblick von unten nach oben mit Kontrasten, komplizierten Bewegungen, scharfen Schrägen, der durchlöcherten Form und mit großförmigen Faltenzügen der reliefartig ausgearbeiteten Motiven konfrontiert. Die formal unterschiedlich aufgefassten Attribute und Details haben wiederum eine statische und somit beruhigende Wirkung. Ob dies als Resultat einer kompositionellen Absicht, bei der man die Wirkung der Emotionen berücksichtigt hat, gelten kann, sei dahingestellt. Die Betrachtung ist jedenfalls vielschichtig; der Betrachter wurde konsequent durch das Lesen instruiert, wie die Figuren zu interpretieren sei; durch die Modi der Bewegung war die Wahrnehmung stets abgeändert.

Zu beachten ist ferner der Aspekt des Begehens des Gartens: die Spaziergänge gehörten zur Kultur des höfischen Divertissements und wurde bereits den Badegästen in Kuks ausdrücklich empfohlen.<sup>302</sup> Im Lysáer Garten brachte der Monatszyklus eine wichtige Perspektive in die sonst durchaus konventionelle serielle Anlage des Jahreszeiten-Zyklus'. Während der Begehung des Gartens konnten die Besucher miteinander diskutieren und sich, angeregt durch die Verse, austauschen. Das Publikum, das erreicht werden sollte, waren Adelige und das höfische Umfeld. Der Garten war der breiten Öffentlichkeit nicht zugänglich.<sup>303</sup> Der Graf selbst und seine Gäste besuchten den Garten aber häufig. *„Ihro Excellenz sich in garten herum führen lassen, wohin der graff Seau und baron Swerts kommen, mit welchen Ihro Excellenz*

---

<sup>302</sup> Tausch 2005, S. 132, 137 identifiziert Sporck in seinem Artikel zutreffend als Satiriker und erkennt die Rolle des Gartens und der Natur als wichtige mediale Phänomene im Kampf gegen die Schürzer Jesuiten.

<sup>303</sup> Vgl. Seeman 12. Juni 1735: *„Ihro Excellenz sich sehr erzürnet, dass der gärtner wieder Ihro Excellenz verboth das garthenthor eröffnet und die procession durchgeföhret..... dass der gartner zu gespert bleiben..... welches wegen künftiger zeit hiermit zum andencken auffgeschrieber wirdt, dass niehmals mehr geschehen solle“.*

*biß gegen 2 Uhr im garten discuriert*“.<sup>304</sup> Der Garten war ein Rahmen für Lustbarkeiten sowie Kontemplation, hatte eine Vorführqualität. Hancke thematisiert im Herkomannus Magnus, in *Litis Abusus* wie auch in seinen Versen der Kuksbeschreibung die interessierte, gesellige und oft lustige Konversation während der Betrachtung der Sporckschen Plastiken und Denksäulen. Der Umgang mit der Kunst war vielfältig; das Ziel der Rezeption des Kunstwerks wurde primär auf die Aussage des Kunstwerks gerichtet. Das Programm nimmt ständig Bezug auf den Auftraggeber und seine Hierarchie des Sehens und Empfindens und versucht den Betrachtern dessen *Moralia* näherzubringen.

## 15. Intermedialität im besonderen

### 15.1. Intermedialität

In einem Plädoyer für interdisziplinäre Forschung postuliert Birgit Emich, dass die Frühe Neuzeit als ein besonders visuelles und besonders intermediales Zeitalter gelten muss.<sup>305</sup> Das Bildverständnis der Zeit übernahm aus der *Ars Poetica* des Horaz die Formel „*ut pictura poesis*“, die als Gleichstellung von Bild und Text verstanden wurde.<sup>306</sup> Durch den technischen Fortschritt der Druckerfindung ist ein gesellschaftlicher Raum entstanden, der die mediale Verknüpfung von Bild und Text noch weiter forderte. Die Emblematik bot ein ideales Beispiel einer multimedialen Gattung. Die Gleichwertigkeit und Übersetzbarkeit von Bild und Text war bereits seit der Antike ein Thema. Unter dem Schlagwort der Ekphrasis wurde noch im 18. Jahrhundert diskutiert, wie das Kunstwerk in Sprache zu übersetzen sei.<sup>307</sup> Mit der symbolisch-allegorischen Bildsprache blieb das Zusammenwirken von Bild und Text bis zur Aufklärung aufrecht. Die intermedialen Wechselwirkungen zwischen Sprache, visueller Bildlichkeit und performativen Bildern drückten sich in Texten, Handlungen, sowie in visuellen Artefakten aus. Rajewski definiert Intermedialität als ein Mediengrenzen überschreitendes Phänomen, das mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involviert.<sup>308</sup>

---

<sup>304</sup> Eintrag Seeman 5. Juli 1735. Solche und ähnliche Einträge finden sich wiederholt im Tagebuch.

<sup>305</sup> Emich 2008, S. 50.

<sup>306</sup> Warnke 2005, S. 8, betont, dass Horaz damit keine wortanaloge Bildauffassung meinte, sondern, dass die Dichtung wie ein Gemälde sein solle, um eine besonders reiche Sprache zum Ausdruck bringen zu können.

<sup>307</sup> Wie oben, S. 51. Wagner 1966, S. 10. schlägt vor, Ekphrasis als „verbal representation of the visual representation“ zu definieren: einen narrativen Kommentar der Bilder.

<sup>308</sup> Rajewski 2002, S. 12.

## 15.2. Die angewandte Methode

Peter Wagner fordert für Studium der Ekhphrase und visueller Poesie eine Untersuchung von Werken, wo bildende Kunst und Literatur oder Musik kombiniert werden, ohne dass ein Medium präferiert wird.<sup>309</sup> Dazu wäre der „Output“ bei Sporck sehr wohl geeignet. Sporck hatte, ähnlich den antiken Dichtern und Kritikern, Epigramme auf Postamente der Standbilder oder an Gebäuden angebracht.

Nicht nur seine propagandistischen Statuen – der Herkomannus und der Miles Christianus – folgen diesen alten Topoi.<sup>310</sup> Die Rhetorik als konstitutives Kulturphänomen diene hier nicht nur der Sprache, sondern ist im Kontext eines Bildungsprogrammes gesetzt. Deren Figuren, Topoi und Tropen sind als Repräsentationen der Kunst und der Gedanken und Ideen zu verstehen. Als besonders wichtig ist zu beachten, dass sich Sporck auf seinen Gütern bewusst nicht auf die „Hohe Kunst“ beschränkte, sondern eine „Koexistenz vom apollinischen Schaffen und Kunstfunktionalismus anstrebt“.<sup>311</sup> Die Aufstellung von Statuen, Verwendung der Drucktechnik für grafische Darstellungen, Texte und Noten, verbunden mit performativen Produktionen und Festen im Interieur sowie freien Raum, gewährleistete eine enorme Werbewirksamkeit der so verbreiteten Ideen. Die so verwendeten Instrumente und „vulgarisierten künstlerischen Mittel“ entsprechen nach Bohadlo den Empfindungen barocker Massenkultur.<sup>312</sup>

## 15.3. Die Lyrik, Zusammenhang von Text und Attribut

Die Verse der Sandrart-Stichfolge (Abb. 148, 149, 150) des renommierten und vielseitigen Dichters Sigmund von Birken unterscheiden sich in der Qualität gravierend von den eher simplen vierteiligen Reimen, die das Genre bisher begleiteten.<sup>313</sup> Die Gedichte von Lysá erreichen zwar nicht das dichterische Niveau von Birken, jedoch verdienen sie es nicht, wie bisher als unbedeutende Machwerke von der Forschung völlig ignoriert zu werden. Die Gedichte Birkens sowie die von Lysá sind in 16 Verse gefasst, die nicht in Strophen angeordnet wurden. Ein didaktisch-mahnender Zug fehlt den Versen Birkens; er dichtet zum Kurzweil seines Publikums und stellt das Lyrische in den Vordergrund. Der Memento-Mori-

---

<sup>309</sup> Wagner 1966, S. 18.

<sup>310</sup> Durch die Reihenfolge der *Inventio*, *Dispositio*, die für das Publikum affektiv einnehmende kunstvolle Ausarbeitungen und interessante Gestaltungen des *Elocutio* und *Variatio*, bis zur Überzeugung des Rezipienten durch das *Persuasio* beruft sich die Sporcksche Plastik auf den Geist der Rhetorik, vgl. Erben 2008, S. 30-32.

<sup>311</sup> Bohadlo 2012, S. 10.

<sup>312</sup> Bohadlo 2012, S. 10 bezieht sich hier auf Josef Váľkas Interpretation barocker Kultur.

<sup>313</sup> Vgl. Anhang V, Hollstein 1975, Conrad Meyer, Abriß und Beschreibungen der XII Monaten nach ihren Hauptwerken, mit Texten. Die Lysáer Verse weisen deutlich auf eine Rezeption sowohl der Poesie von Birken, wie auch der Viererreime der Kalender und der grafischen Blätter.

Gedanke klingt nur ansatzweise im Juni und Juli an.<sup>314</sup> In Lysá ist jedoch der Bußgedanke das Leitmotiv der gesamten Kompositionen.

Den Verfasser der Verse von Lysá hat die Forschung bisher noch nicht ermittelt, was zudem – angesichts der Quellenlage – wahrscheinlich auch unmöglich ist. Der Autor oder die Autorin wäre dem Kreis der Sporckschen Dichter um 1735 zuzuordnen. Besonders die in Kuks verweilende Frau von Klimkowski und Franz Karl Grossa, der im Herbst 1734 Kuks und Lysá besuchte, kommen in Betracht. Der herausragendste Dichter des Kreises, Hancke, der zu der Zeit den vierten Teil der Weltlichen Gedichte vorbereitete, ist eher auszuschließen, da seine Produktion von Casualyrik zu verschiedenen gesellschaftlichen Anlässen des Sporckschen Jahres formal und stilistisch völlig unterschiedlich ist. Die Lysáer Verse sind als Casual carmina eines Poeten einzuordnen, der möglicherweise einer der Mitverfasser des „Bonrepos-Büchleins“ gewesen ist. In der beigefügten „Christlichen Kinderlehre“ könnte man, besonders bei der formal identen finalen fünfzigsten Strophe der *Todtenlieder* sehr wohl auf Affinitäten zu den Monatsversen schließen.<sup>315</sup>

Zwischen den Texten und den Attributen der Skulpturen sind zahlreiche Bezüge festzustellen. Vulkan/Jänner, mit den Vanitas-Attributen des Spiegels oder Schildes, treibt in den Versen die Jugend zur Glut, bevor der Tod sie ereilt. Der Feber lädt sich Gäste zu Tafel und Tanz, bevor der Tod sie entdeckt. Die Rüstung des März‘ ist ebenso vergänglich<sup>316</sup> wie die Attribute des Aprils: die erlesenen Früchten der Orangeriebäumchen sind, wie der Text suggeriert, nur durch große Mühen zu erlangen; Mühen, die in Anbetracht des Todes vergeblich sind.<sup>317</sup> Mai verspricht *Genüsse der kurtzen Lust*. Obwohl die in den Versen genannten Blumen in der plastischen Darstellung fehlen, wird die im Text thematisierte Fruchtbarkeit durch die Attribute der Skulptur, Henne und Küken, anschaulich gemacht. Ferner verweist die Inschrift auf den Hausherrn, der als *Philosophus mit Lust* durch seinen schönen Garten *spazieren gehen* kann.<sup>318</sup> Beim Juni wird der Tod in Zusammenhang mit dem *frommen Lamm* der Skulptur erwähnt. Die Texte von Juli und September sind zwar unleserlich, die Blumen von Juli sind jedoch bekanntlich ein Vanitassymbol. Das Lamm bei Juni, die Garbe bei August, die Saatattribute von September wie auch die Weintrauben bei Oktober können eucharistisch

---

<sup>314</sup> Paass 2006, S. 120, Juni: „*wie dass du dann so sehr mit kleider pracht stolzirst, lern from sein von dem thier, dz deine Blässe decket. Offt kompt es das ein Wolff in Schaffes Wolle stecket*“. Juli: „*der krauter gäher Todt die scharpfe Senße meyet. Seht Schönheit fällt also dahin, die uns erfreuet*“. Vgl. Januar im Anhang V.

<sup>315</sup> Siehe Anm. 324.

<sup>316</sup> Vgl. Hall 1991, S. 498. Waffen bringen keine Rettung vor dem Tod.

<sup>317</sup> Die Südfrüchte sind von Sporck sehr geschätzt worden. Nach Seeman: 15.9.1737 Sporck ist „*in garten gefahren von den welschen Bäumer 500 schöne Pommerantzen abnehmen und auffheben lassen*“. Am. 21.9: Sporck selbst hat bittere Pomeranzen abgenommen, am 4.12. hat er „*die Citronad auß den glaßhaus getrunken*“, am 11.12. „*das wellische obst in treibhauß, was noch stehen bleiben, abnehmen lassen .alß: süsße pomerantzen, bittere pomerantzen, sauere lemonij, pompelmoß, cedro*“.

<sup>318</sup> In Dichtungen von Hancke wird von Sporck wiederholt als vom Philosophus gesprochen.

gedeutet werden. Der Text von August spricht über Gott. Oktober ist zu fragmentarisch, eine Moral ist jedoch anzunehmen. Der alte ausgedörrte Körper der Gottheit zeigt deutlich den nahenden Tod, das Füllhorn ist dabei ein Attribut der Gastfreundschaft. Die enthusiastischen, an einer Seite des Postaments leider nicht komplett erhaltenen Verse des Jagdmonates November befassen sich mit der Jagdleidenschaft des Grafen. Hier werden die gefangenen Wasservögel aus den neuen Vorrichtungen für die Wildentenjagd (*Ante-Goy*) und die edlen Jagdhunde besprochen, die sich auch als Attribut der Plastik wiederfinden. Dezember mit dem Geldkasten zu Füßen entkommt dem Tode nicht: *So kome als den der todt/ ünd spricht dem(dein) geld bleibt hier /Dü aber müst nünmehr/ in Jene welt mit mir*. Das ikonografische Spektrum der Vanitas-Darstellungen der Plastiken veranschaulicht daher zum Großteil mit Bezug auf die Texte die Flüchtigkeit der Freuden und die Vergänglichkeit des Lebens. Der fragmentarische Charakter der Texte erschwert jedoch vollständige Deutungen der Figuren. Die Skulpturen werden in erster Linie durch ihre Inschrift identifizierbar, wodurch die Attribute ihre geläufige Funktion verlieren. In Folge übernehmen die Attribute zusätzliche Aufgaben, werden etwa zum Teil der Repräsentation des Auftraggebers und seiner Herrschaft. Jedes der Attribute verfügt über einen direkten Bezug zu der landwirtschaftlichen Produktion des Gutes. Die Attribute stehen auch für sich selbst als selbständige kleine Genreszenen. Die Figur hilft wiederum den Bezug der einzelnen Attribute zueinander herzustellen, indem sie die Texte auf den Postamenten einbezieht. Durch sie wird die Basis nicht nur lesbar, sie bekommt noch eine zusätzliche plastische Gestalt und verbindet sich in der Wahrnehmung mit der Figur zu einem untrennbaren Artefakt.

#### 15.4. Musik und Rhetorik

Musik und Rhetorik verbinden sich seit der Antike und teilen sich die semantische Funktion der Vermittlung von Emotion und der Mitteilung. Die Musikfiguren wurden durch Rhetorik und Poesie begründet.<sup>319</sup> Ausformuliert finden wir die Verbindung der Rhetorik, der Musik und der bildenden Kunst in der barocke Musiktheorie: *Hiernechts ist auch bekannt, dass alle Virtuosen, sonderlich die aus der Antiquität, durch die Musik fast dasjenige auszurichten bemühet gewesen, was die Meister in der Redner-Bildhauer und Mahlereykunst vermögen. Nun muß man zwar diesen Künsten einige Prärogativ in solchem Stücke vor der Musik gönnen. Es weiß ja fast jedes Kind von 3. oder 4. Jahren zu erraten, was der Pinsel oder Meißel des Künstlers hat anzeigen wollen [...]. Ja diese Kunst giebet aus den entworfenen Gesichtern zugleich die innerliche Bewegung der Gemüther zu erkennen...*<sup>320</sup>.

---

<sup>319</sup> Georgieva 2013, S. 32, betont die ähnliche Konstruktion der Rede- und der Musikkomposition durch das Thema, die Idee und das Subjekt.

<sup>320</sup> Kuhnau 2013, S. 204.

Sporck verwendete für das Singen von seinen Texten die Methode der Kontrafaktur, einer wiederholten textlichen Neubearbeitung einer bereits existierenden oder neukomponierten Melodie.<sup>321</sup> Die Verse oder Texte wurden spezifisch für diese Arien gedichtet.<sup>322</sup> Das einheitliche Versmaß ermöglichte, dass man die Melodie bei jeder Gelegenheit und zu jedem Zweck verwenden konnte. Diese *operative Methode* half Sporck zur raschen Reaktion bei Kunstaktionen und musikalischen Produktionen, die durch gedruckte Stiche, Verse und Notendrucke, in großen Auflagen herausgegeben, verbreitet werden konnten.<sup>323</sup> Ein weltliches Lied konnte genauso mit einem geistlichen Text, wie auch einem äußerst profanen gesungen werden. Durch die bereits bekannten Melodiemotive sorgte man für eine einfache Rezeption. Bei den geistlichen Gesängen des Christlichen Jahres und seines Vorläufers, des Schweidnitzer, handelte es sich um 24 Melodien, die die Forderungen für den Gesang weltlicher und geistlicher Lieder erfüllt haben. Hanckes Dichtung erfüllte ohne Probleme diese Anforderungen des Dichtens auf eine vorgegebene Note. Aber auch andere Texte, die sich an Wänden der Gebäude der Eremitagen, der Wohngebäude in Bonrepos und Kuks sowie an den Postamenten der Plastiken befanden, waren als gereimte Epigrafik großteils zum Singen bestimmt. Die Verbindungen von Melodie, Text, bzw. Druck bei Grafik und Buch, sowie die Aufführungen selbst bildeten eine Einheit.

#### 15.4.1. Die Aria

Häufig verwendet wurden die Bonrepos Aria, die St. Huberti Aria und die Hasen Aria. Die am meisten gebrauchte Bonrepos Aria, die auch als das Todtenlied bekannt wurde, ist nach Bedarf durch melodische Abweichungen angepasst worden.<sup>324</sup> Das Bonrepos Büchlein, das aus mehreren Drucken besteht, beinhaltet Verse, die alle Liedtexte für den Gesang der Bonrepos Aria sind. Das Büchlein (Abb. 151, 152,) beinhaltet auch die Plein-air Texte der Wände des Bonrepos Gebäudes.<sup>325</sup> Für eine weitere Verbreitung der Bonrepos Aria sorgten Rückseiten der von Rentz und Montalegre als Werbungsmaterial für Kuks ausgeführten großen Kuks-Vedute, sowie die Rückseite des grafischen Blatts der Sporckschen Krypta, wo die Verse des Bonrepos-Büchleins erscheinen. Anlässlich von Sporcks Geburtstag ist 1721 ein Stich von

---

<sup>321</sup> Die Kontrafaktur war ein reformatorisches Prinzip des 16. Jahrhunderts mit didaktischer Funktion. Sporck machte sich dieses Prinzip zu Nutzen. Er verwendete die Melodien- Arien für jede Art von Liedern- Propagationslieder, Jagdlieder, geistliche Lieder, panegyrische Lieder, Nonnen Lieder, Pfui-Lieder etc. Vgl. Bohadlo 2012, S. 10.

<sup>322</sup> Als Arias wurden im 17 und 18. Jahrhundert auch gewöhnliche Melodien und Lieder bezeichnet.

<sup>323</sup> Bohadlo 2012, S. 19.

<sup>324</sup> Bohadlo 2012, S. 39 nennt acht verschiedene gedruckte Notenversionen mit melodischen und metrischen Abweichungen. Benedikt 1923, Nr. 61, S. 430 erwähnt, dass Seeman mindestens zwei eigene Umarbeitungen der Bonrepos Aria vornahm.

<sup>325</sup> Benedikt 1923, S. 432, Preiss 2003, S. 203.

Lysá mit den Gratulationsversen auf die Noten der Bonrepos Aria herausgegeben worden; auch die 1728 herausgegebenen Hexenlieder wurden auf die Bonrepos Arie gesungen. Die Texte des Litis Abusus von Hancke wurden mit einem zusätzlichen Legato auf die Bonrepos Aria gesungen, die Komposition der Verse im Hanckschen Herkomannus Magnus wäre laut Bohadlo ein idealer Prototyp für das Absingen der dialogischen Dichtung, wobei zum Zusatz des Druckes, einem Species Facti, eine Melodie beigelegt wurde.<sup>326</sup>

Vor dem Hlavenecer Denkmal wurden die Regeln des Hubertusordens abgesungen, und zwar auf die Hubertus Aria, einer Jagdhymne. Zum Absingen halfen Drucke mit gereimten Regeln des Ordens.<sup>327</sup> Dies ist offensichtlich eine übliche Lysáer Besucherpraxis gewesen.

Die Rückseite des vernichteten Denkmals der Wahrheit zierte ein eingemeißeltes Gedicht von Carl Emanuel Grossa.<sup>328</sup> Das Gedicht wurde zusammen mit dem Todtenlied des Bonrepos Büchleins, also der Bonrepos Aria, und dem *grossen* und *kleinen Herkomannuslied* samt der Abbildung des Herkomann Denkmals gedruckt. Laut Mitteilung von Seeman am 2.10.1721 an Franz Carl Grossa fuhr man zu der Statue der Wahrheit von Braun, wo anschließend das von seinem Bruder geschriebene und neu gedruckte Lied über die Wahrheit und Gerechtigkeit gesungen wurde. Sporcks Praxis rechnete daher nachweislich auch bei den Plastiken mit mehreren Funktionen und Erlebnissen gleichzeitig.<sup>329</sup> Bei den Denkmälern verband sich das gerade Zweckdienliche mit dem musikalischen, poetischen sowie künstlerischen Effekt.

#### 15.4.2. Die Monate auf die Bonrepos Aria, die Jahreszeiten

Das Spielen und Singen von Musik in Plein-air, im offenen Naturraum, gehörte zu den beliebten Beschäftigungen am Sporckschen Hofe. Es besteht kaum Zweifel, dass die Herkomann Statue, über die man diskutierte, die man mehrfach abbildete – im Stich, (Abb. 46, 46) wird sie gerade von einem Maler gezeichnet und von den Diskutierenden besprochen – durch das spezifisch komponierte Herkomannlied auch besungen wurde. Dass dies direkt bei dem Hlavenecer Denkmal und dem Denkmal der Wahrheit geschah, ist belegt. Es wäre deshalb einleuchtend anzunehmen, dass ebenso die Gedichte der allegorischen Plastiken der Monate in Lysá für eine musikalische Wiedergabe bestimmt waren. Der 50., finale

---

<sup>326</sup> Nach dem Verzeichnis von Bohadlo 2012, siehe Anhang, Melodie Nr. 21, S. 79-80.

<sup>327</sup> Vgl. Seeman, 3.11. 1735 Mit Gästen „zur Hubertistatua gefahren, dort Ordensregeln abgesungen“.

<sup>328</sup> Preiss 1988, S. 32; Benedikt 1923, Druck 68, S. 432 „Über die, bey der Hochgräffliche Sporckischen herrschafft Lyssa, im Königreich Böheib, auf öffentlicher Strasse stehende Statue der Wahrheit. Auf die Bon-Repos Aria“.

<sup>329</sup> Auch die Tugenden und Laster begleitete ein Lied: „Ein schönes Liedl, so auf die hier [Kuks] wohl ausgehauten Statuen der Sieben Todtsünden abziehlen“, Kalista 1969, S. 162.

Vers des auf die Bonrepos Aria zu singenden Todestanzes aus der Christlichen Kinderlehr des Bonrepos-Büchleins, „Von den Wappen des Todes“, hat dieselbe bei Sporck seltene Kreuzreim Struktur, a-b-c-b, wie die Verse der Monate.<sup>330</sup> Die eingemeißelten Verse der Postamente der Monate können die bei Sporck am meisten verwendete Melodie, die seine wichtigsten geistigen Themen berührte, die Bonrepos Aria, abgesungen werden.

Die Netzwerke zwischen Sporck und anderen musikliebenden Adeligen, wie Johann Adam Questenberg in Mähren, der wie Sporck eine italienische Operntruppe unterhielt<sup>331</sup>, oder Graf Wenzel Morzin, sind sehr wichtig. Der böhmische Graf Wenzel Morzin (1676– 737), der mit Sporck in regem gesellschaftlichen und musikalischen Kontakt stand, war ein hoher Beamter und Diplomat, dessen Kapelle ihn auch während der Auslandsaufenthalte begleitete.<sup>332</sup> Sein Kapellmeister in Venedig war Antonio Vivaldi, von dem wiederum Sporck sechs Opern in Prag aufführen ließ, darunter auch die Uraufführung der Oper Argippo 1730.<sup>333</sup> Vivaldi dedizierte 1725 Morzin sein Opus 8 der 12 Konzerte *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, die von der Kapelle des Grafen uraufgeführt wurden. Darunter befanden sich die Konzerte der *Le quattro Stagioni*. Es ist daher plausibel, dass Sporck von der Vertonung der Jahreszeiten nach einem Sonett wusste und sie möglicherweise auch gehört hatte oder sogar spielen ließ. Dass für die musikalischen Darbietungen zu den 12 Monaten eine bekannte Aria gewählt wurde, entsprach jedoch dem Usus der Funktionalität und gehörte zu der spezifischen Auffassung der Sporckschen Kunst.

## 15.5. Gestik, Bewegung und der Tanz

Ein Gravierender Unterschied zwischen den Statuen von Ploskovice und Lysá besteht in den andersgearteten Auffassungen der Beweglichkeit. Wo die Ploskovicer Figuren statisch erscheinen, weisen die Lysáer Plastiken eine eigene Dynamik auf, insbesondere die Monate, bei denen eine extreme Expressivität als Ausdrucksmittel gewählt wurde. Braun versuchte bei den heute zum Teil schwer identifizierbaren mythologischen und allegorischen Darstellungen von Valeč, Figuren zu komponieren, die durch eine erhöhte Beweglichkeit (Abb. 130)

---

<sup>330</sup> „Der Todt mit allem Adel isst/Mit schild und helm verbunden/Kein Mensch thät ihm je Wiederstund/Dem er nicht über wunden. Sein Wappen er verhöhlet nicht,/Win jeder kann es finden/Bedenck dein End zu aller zeit, so bisst du frey von Sünden“.

<sup>331</sup> Vgl. Seeman 3.5. 1727, „ein Mittagessen bei Graf Questenberg, der „schöne music und opera arien durch seine hoff bediente produciren lassen“. Am 22. Juni 1727 bei Questenberg „schöne Music von concerten produciren....durch seine sänger und cantatricen schöne cantata singen lassen....“

<sup>332</sup> Zu den regen gesellschaftlichen werden auch musikalische Kontakte Sporcks und Morzins von Seeman belegt: 21.12. 1732 „etliche musicalische Partien. Alß eine jagt partie, hennen geschrey und etliche andere überschicket“

<sup>333</sup> Denzio, der Direktor der Sporckschen Operntruppe, war ein naher Freund Vivaldis.

einen neuen Darstellungstypus repräsentieren sollten.<sup>334</sup> Die Bildhauer der Benatecker Werkstatt versuchten diese Bewegungsaktion als Übernahme von bewährten Pathosformeln darzustellen. Die schwierige Aufgabe resultierte allerdings in einer „*Vernachlässigung des inneren Aufbaus*“ sowie im „*Übergewicht der dekorativen Werte*“.<sup>335</sup>

Der Pathos und die Auffälligkeit der, in verschiedenen Variationen sich wiederholenden, Gebärden der Monate betonen den Unterschied zu den gängigen kosmologischen Gartenskulptur-Darstellungen. Das szenische Ensemble repräsentiert Körperzeichen und Affekte in einer theatralischen Inszenierung durch seine Haltungen, Gebärden sowie durch die Gestik. Das, was für Heilige in einer Altar Inszenierung gilt, eine „*performative Stilstellung des Kulissentheaters*“ eine „*Art skulpturaler Pantomimik*“<sup>336</sup> gilt umso mehr für Gartenplastik mit ihren kodifizierten Stellungen, Gebärden und Gesten. Affekt und Attitüde gehorchen nach Kanz der Körperkodierung der höfischen Gesellschaft, die „*Performanz in Permanenz*“ anstrebt. Die antike Rhetorik schließt den „*motus corporis*“ sowie „*gestus et vultus*“ in die Lehren ein. Die wechselseitige Rezeption von bildender und darstellender Kunst manifestiert sich in den Bewegungsmotiven der Tanzkunst, die „*ideale Stand und Bewegungsmotive*“ liefert. Dieser „*hüftsteife Kontrapost*“, der auf der Bühne erscheint, ist auch bei den Tanzstellungen der Monatsdarstellungen nachzuvollziehen.<sup>337</sup>

### 15.5.1. Der Totentanz?

Falls man das Verrenken, Auskugeln, Verheben der Gelenke und Glieder nicht als Karikatur oder Grotteske versteht, stellt sich die Frage, warum diese extreme Expressivität gewählt wurde? Ein Tanz als Erinnerung oder Mahnung könnte erklären, warum die Anatomie der tänzerisch anmutenden Plastiken so auseinanderfällt. Wir nehmen an, dass die Plastiken, trotz mäßiger Ausführung, kein Resultat von Unvermögen sein können. Wichtiger als die Form war es, die Idee zu betrachten. Die Schönheit der Monate fällt auseinander, löst sich und zersetzt sich. Die anatomische Struktur der Figur zerbricht wie bei einem Totentanz. Das Verrenken, der Schwung der Hüften, die Kantigkeit und die Erstarrung der Bewegungen, der angedeutete permanente Verfall tragen Elemente einer Formgebung des Totentanzes. Sporck war zeitlebens von Vanitas und Todessymbolik besessen; der Tod wurde zu dem omnipräsenten Gedanken seiner letzten Jahre. Das Totengedenken war ihm sehr wichtig;

---

<sup>334</sup> Kořán 1999, S. 80 und S. 127 beschreibt aber die Arbeit in Valeč als Stilzerstreuung, die sich zum Teil bereits in Citoliby bemerkbar machte.

<sup>335</sup> Vgl. Lindemann 1989, S. 78, Zitat von Preimesbergers Zusammenfassung es „konstitutiven Mangels“ bei Parodi.

<sup>336</sup> Kanz 2006, S. 250-253. „Die Choreografie der szenischen Inszenierungen in Sakralräumen sind als Analogien der Inszenierung, die...anderen medialen Modus der künstlerischen Visualisierung vorführe,“ S. 250.

<sup>337</sup> Wie oben, S. 253.

er hielt die Pietas penibel ein; um die Fama hat er sich stets gekümmert. Tod, Buße und Vanitas spielen eine prominente Rolle in seiner Kunst. Zwei von den drei Engelspaaren sind Engeln des Todes; die Tugenden, Laster und die Seligkeiten sind in diesem Kontext zu sehen. Die Kontemplation und die Einsamkeit der bereuenden Eremiten, der Magdalenen, der Hieronymi in Kuks und Bonrepos wurden thematisiert. Auf den Wänden des Kukser Spitals wurde eine Serie des Totentanzes abgebildet (Abb. 154), die dazugehörigen Texte sind auch im Bonrepos Büchlein abgedruckt.

Der Tod erscheint auch in jedem einzelnen der vollständig erhaltenen Texte der Monatsdarstellungen von Lysá.<sup>338</sup> Das ikonologische Konzept der Plastiken wird eindeutig von Bußgedanken begleitet, versinnbildlichen die Skulpturen doch den Lauf der Zeit. Das Mechanische, Marionettenhafte der Plastiken könnte ebenso als Zeichen der Vergänglichkeit gedeutet werden.<sup>339</sup> Dennoch weisen die szenografisch konzipierten Gedichtobjekte mit Verknüpfung von Text und Bild auch auf eine heitere höfische Inszenierung, inhaltlich besinnlich konzipiert, formal aber progressiv und innovativ. Bereits beim Umschreiten der Figuren wird eine choreografische Bewegung eingeplant, die Tanzelemente erscheinen in der Plastik und werden auf den Betrachter übertragen.

## 15.6. Bloßes Genre? Das Amüsante.

Die grotesk überspannte, tänzerisch anmutende Bewegtheit der Plastiken mag wohl einen Zug von Komik beinhalten. Es stellt sich die Frage nach der Freiwilligkeit oder Unfreiwilligkeit dieser Komik der in dieser Form zu diese Zeit einmaligen Figuren; ob künstlerisches Unvermögen oder Absicht bei der Gestaltung der Figuren maßgeblich bestimmend war.<sup>340</sup> Sporcks Satire war häufig übertrieben oder nicht gerechtfertigt, aber immer gezielt und logisch. Als witzig-satirische Figuren ohne weitere Botschaft ist nur die Zwergl-Serie in Kuks (um 1710) zu betrachten.<sup>341</sup> Warum sollte eine kosmologische Weltordnung bagatellisiert werden?

---

<sup>338</sup> Sporck bewahrte den Schädel seiner Mutter, vor dem er jeden Tag betete, am Nachttisch auf. Viele seiner Plastiken, Grafiken und Bücher waren mit Schädeln und anderen Vanitassymbolen geschmückt oder hatten den Tod zur Thematik. Der Kreuzadlerorden hatte den Todtenringel als Abzeichen. Die Verse der 50 Strophen des Todestanzes im Bonreposbüchlein wurden nach Bildern des holbeinschen Totentanzes gedichtet, siehe Šerých 2007, S. 290- 293, weiters beinhaltet das Büchlein noch 19 Strophen eines Todestanzes nach Peter Franck.

<sup>339</sup> Das Titelblatt einer Tanzserie von Jacques de Gheyn II. mit maskierten, grotesk verrenkten Commedia del Arte Darstellern stellt eine grabähnliche Aedicula mit Tanzenden und einem Knochenmann dar. Das Gedicht von Grotius (1583-1645) bringt das Memento Mori zum Ausdruck. De Gheyn war ein Mitglied einer Leydener Gemeinschaft, die sich mit Amateur Theater und Poesie befassten. Kat. Aust. 2008, S. 302-303.

<sup>340</sup> Auf die Diskrepanz zwischen den Hochkunstbezug, der Ironisierung des Mythos und seiner Inszenierung macht Wiener 2007, S. 113 aufmerksam.

<sup>341</sup> Die grotesken Commedia del Arte Figuren von Callot waren wahrscheinlich genauso wie die Gobbi dem breiterem Umfeld der Werkstatt von Braun wohl bekannt. Der Zwergl Galerie in Kuks könnten weiters die Plastiken von Mosto und Mandl im Mirabell Garten als Vorlage gedient haben, die Kenntnis der Plastiken der Marinali Werkstatt in Vicenza ist gleichfalls nicht auszuschließen. Die Gestaltung von November zeigt gewisse Bezüge zu der Plastik des heiligen Rochus von Marinali in Vicenza.

Komik gilt als Abweichung von der gewohnten Bildästhetik. Wiener sieht das Aufflackern von Witz gerade dort, wo sich im funktionalen Raum von ländlichen Leben und höfischen Fest die kosmologischen und rustikal-pastoralen Topoi in die Quere kommen. Das Zitat Albertis, dass er die *lächerliche Statuen im Garten, falls nicht anstößig, nicht verwerfe*, markiert den Unterschied zwischen der Gartenplastik und der Hochkultur.<sup>342</sup> Das Genre der Gartenplastik, das – wie Wiener es ausdrückt – Disparate, Derbe und Zotige, die Burleske, die Travestie, das Spiel und der Tanz des menschlichen Umfelds der Commedia del Arte, die Ironisierung des Mythos fließen in das Lebensweltliche mimetisch hinein. Die theatralische Perspektive im Garten von Lysá sollte den Zyklus zu einem harmonischen Ganzen führen, dort, wo sich nun ein fester Teil des ländlichen höfischen Lebens des alternden Gutsherrn abspielen sollte. Theater und Musik muss man im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Leben sehen. Theater und Musik wurden in Lysá der dreißiger Jahre von den Hofbediensteten und der Hauskapelle besorgt; Pater Amandus, der Provinzial des von Sporck gegründeten Ordens der reformierten Augustiner in Lysá, war anscheinend ein ausgezeichnete Lautenspieler. Über Seeman berichtet Matheson, dass er ein berühmter Orgelspieler war, den Sporck in Rom ausbilden ließ.<sup>343</sup> Komödianten und Musiker sind zu Spazierfahrten, Bootsfahrten und Belustigungen eingeladen worden, sie musizierten bei Messen wie auch bei profanen Gelegenheiten, im Interieur und in Plein-air. Die theatralischen und musikalischen Wahrnehmungen im Garten sind durch die optischen Wahrnehmungen der Feuerwerke noch gesteigert worden. Die performative Art der Genreskulpturen im Garten, die Vermischung von realen und theatralischen Orten beinhaltet eine Komik, die im geschlossenen Raum nicht funktionieren würde.<sup>344</sup>

Möglicherweise war es gerade die Diskrepanz der ihren Vorbildern aus der realen Welt perfekt nachgebildeten Attribute und der naiven Zusammenfügung der anatomisch unmöglichen Körper mit den massigen Draperien, d.h. der Kontrast zwischen den naturalistischen Details und der Figurenkomposition, deren adäquate bildhauerische Umsetzung jenseits den Möglichkeiten des Künstlers lag, die den Skulpturen ihre lustige Expressivität verlieh.

Gerade das Amüsante und die gewitzte und spannungsvolle Formfindung der Serie trugen jedoch zu dem ausgeprägten Unbehagen und der verhaltenen Schätzung der tschechischen Kunstgeschichte bei, ohne dass der Kontext der Lyrik und der Multimedialität beachtet worden wäre.

---

<sup>342</sup> Wiener 2007, S. 114.

<sup>343</sup> Bohadlo 2012, S. 18.

<sup>344</sup> Wiener 2007, S. 114 nennt einen realen Ort als Bild des Landlebens, Ort der arkadischen Landschaft und den Ort, der sich als Kunstraum durch Plastiken definiert.

## 16. Fazit

Franz Anton Graf von Sporck, der Inventor der Gartenplastik in Lysá an der Elbe, war eine der bemerkenswerten Gestalten des post-reformatorischen Böhmens. Sohn eines Condottiere niedrigster Herkunft, beeinflusste er maßgeblich das gesamte Kulturleben des Landes. Neben der bildenden Kunst, Poesie und Musik begeisterte sich Sporck besonders für die Jagd; aber er versuchte auch die Bildung seiner Untertanen zu fördern und setzte sich für die Alten- und Krankenpflege ein; außerdem zeigte er lebhaftes Interesse an theologischen Fragen. Als tiefgläubiger Mensch zeigte er sich unzufrieden mit den bestehenden rigiden Bildungs- und Gesellschaftspraktiken. Für die Vermittlung seiner Botschaften und die Durchsetzung seiner Absichten verwendete er alle verfügbaren Kommunikationsmittel. Wie die Analyse seiner Strategien offenbart, stellte er diese Medien in seinen Dienst und arbeitete bewusst mit den Kunstwerken ohne Gattungsgrenzen. Seine biografischen Stationen begleitend, bewegte sich Sporcks Kunst stets in einem Spannungsfeld zwischen Repräsentation und Zeichensetzung, Aktion und Reaktion, dem Ethischen und Ästhetischen. Daher machte sich im Laufe seines Kampfes um *Wahrheit und Gerechtigkeit* bemerkbar, dass der Graf – dessen Interesse der Antike und dem Frühchristlichen galt und dessen formale Vorlieben im Manieristischen zu suchen sind – von seinen Künstlern eine engagierte Kunst forderte, die Botschaft und Aussage und nicht länger künstlerische Qualität in den Vordergrund stellte. Diese Kunst verwirklichte impulsive Einfälle sowie Thesen, wurde zum Manifest, zur Werbung und zum Propagandamittel. Die ästhetische Komponente wurde eindeutig der ideologischen und ethischen untergeordnet. Die ästhetischen Formen wurden zur Verlautbarung von Ideen genutzt; die Bildformen zu Symbolen verdichtet. Das Kunstwerk wurde durch Multimedialität synthetisch und kraftvoll; der Künstler musste den Inhalt durch die Form sichtbar machen. Diese Kunstauffassung entsprach keinem der etablierten Konzepte jener Epoche. Die Beschäftigung mit den Modi des vielschichtigen Kunstgebrauchs bei Sporck führte zu neuen Erkenntnissen im Verständnis der Monatsdarstellungen in Lysá.

Zeitlich deckt sich die totale Niederlage im Ketzerprozess mit dem Rückkauf von Lysá. Obwohl bis zum Ende des Lebens von jesuitischen Missionen überwacht, arrangierte sich Sporck mit diesem Zustand und passte sich an. Die darauf folgenden Verschiebungen manifestierten sich in der Veränderung des Konzepts, bei gleichbleibenden Strategien und Beibehaltung, sogar Bereicherung der formalen Mittel. Die Kritik und Satire verlagerten sich auf das Unbedenkliche; Risiken wurden vermieden. Die Zuwendung zum Repräsentativen, Höfischen und die Verwendung verschiedener Stile und Gattungen als Ausdrucksmittel blieben bestehen.

Besonders bei den Plastiken der 12 Monate wurde deutlich ersichtlich, dass der Synchronismus Sporcks weiterhin keinen Unterschied zwischen Sakralem und Säkularem machte. Die erprobten Methoden und Zugänge zur Kunst und Medialität führten bei veränderten

Botschaften unter Verwendung gängiger Muster nicht in das Genrehafte, sondern zur Innovation. Die Monatsplastiken befinden sich im Schnittpunkt zwischen bildender Kunst, eschatologisch anmutender Poesie und höfischer Kultur. Sie sind als Entwurf einer moral-didaktischen Gattung zu verstehen, in der sich durch emblematische Struktur geprägte, dreidimensional-allegorische Plastiken mit Epigrafik, Musik und Choreografie in einem repräsentativ gestalteten Naturraum begegnen. Die Personifikationen und Texte fordern eine mehrschichtige Betrachtung, die der sprechenden Figur und der Wahrnehmung der Poesie, den Diskurs zwischen dem Betrachter und dem Bildwerk. Die kosmologische Ordnung des Gartens, einer skulpturalen Weltlandschaft, welche die Gedankenwelt des Inventors widerspiegelt, verlangte nach einem partizipierenden Betrachter, der sich in eine Choreografie einfügt. Personifikationen, Gestalten ohne Gefühle und ohne sinnliche Ausstrahlung, benötigten nicht nur ein Attribut, um real zu werden. Sie wurden noch durch den Rhythmus der Verse wahrgenommen, der die Todesgedanken mittels Sprache versinnlichte. Obwohl über die spärlichen Quellen nicht belegbar, ist es anzunehmen, dass die Verse der Postamente – der bei Sporckschen Denksäulen erprobten Methode folgend – auf die Bonrepos Aria abgesungen wurden, die in geistlichen und profanen Gestalten auch als Magnificat, Melodey (Abb. 153), die Todes-Betrachtung sowie das Todten-Lied bekannt war. Die Musik, wie auch der Text, Bild und Raum sind nicht voneinander zu trennen. Bohadlo hält fest: „Eine Abgrenzung eines Mediums von den anderen würde zu einer falschen Interpretation dieser Gebilde führen. Die Gesamtheit definiert im Gegenteil deren Funktionalität.“<sup>345</sup>

Die mittelmäßige Qualität der Ausführung der Plastiken durch eine ländliche Werkstatt darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die außerordentliche Formfindung und die extravaganten Lösungen bei der Komposition keine Vorgänger hatten und einen Nachfolger erst später in Ferdinand Tietz fanden. Die künstlerische Bedeutung der Plastiken ist in der Ideenfindung zu suchen, in der Qualität des Concettos. Wie bei manchen anderen Denkmälern und Plastiken Sporcks offenbart die Formfindung Intelligenz, Geist, Witz und Originalität. Die poetische Note, die Verknüpfungen von Groteskem, Spiel und Komik – der Kultur des höfischen Divertissement mit dem Naturgebundenen und Erdigen – verbinden sich mit dem Gedanken der Nichtigkeit der Welt und der Notwendigkeit sich durch Entwertung des irdischen Lebens der Buße zu widmen.<sup>346</sup> Der Zugriff auf die Antike birgt eine zeitgenössische, zutiefst personalisierte Lesbarkeit der Ideen.

---

<sup>345</sup> Bohadlo, 2012, S. 11. Übersetzung der Verfasserin.

<sup>346</sup> Kalista 1969, S. 163, interpretiert die dramatische Spannung zwischen der Bejahung der Genüsse des Lebens und deren absoluter Ablehnung als ein barockes Charakteristikum. Der Todestanz glich den biblischen Menetekel. Die Entfaltung der Pracht, die Farben, der Tanz, die Musik, das Theater wechselten sich ab mit fast gleichzeitigen Meditationen über Buße und Tod.

Bisher wurden die Aspekte der Multimedialität der plastischen Werke Sporcks meistens als Propaganda- und Repräsentationsmittel abgetan und kunsthistorisch vernachlässigt. Preiss machte jedoch darauf aufmerksam, wie gefährlich es wäre, die Persönlichkeit Sporcks zu linearisieren. Die Multimedialität ist für die Genese der plastischen Werke Sporcks unerlässlich und wurde bislang durch die bestehende spocksche Quellenliteratur unzureichend aufgearbeitet.



# KATALOG

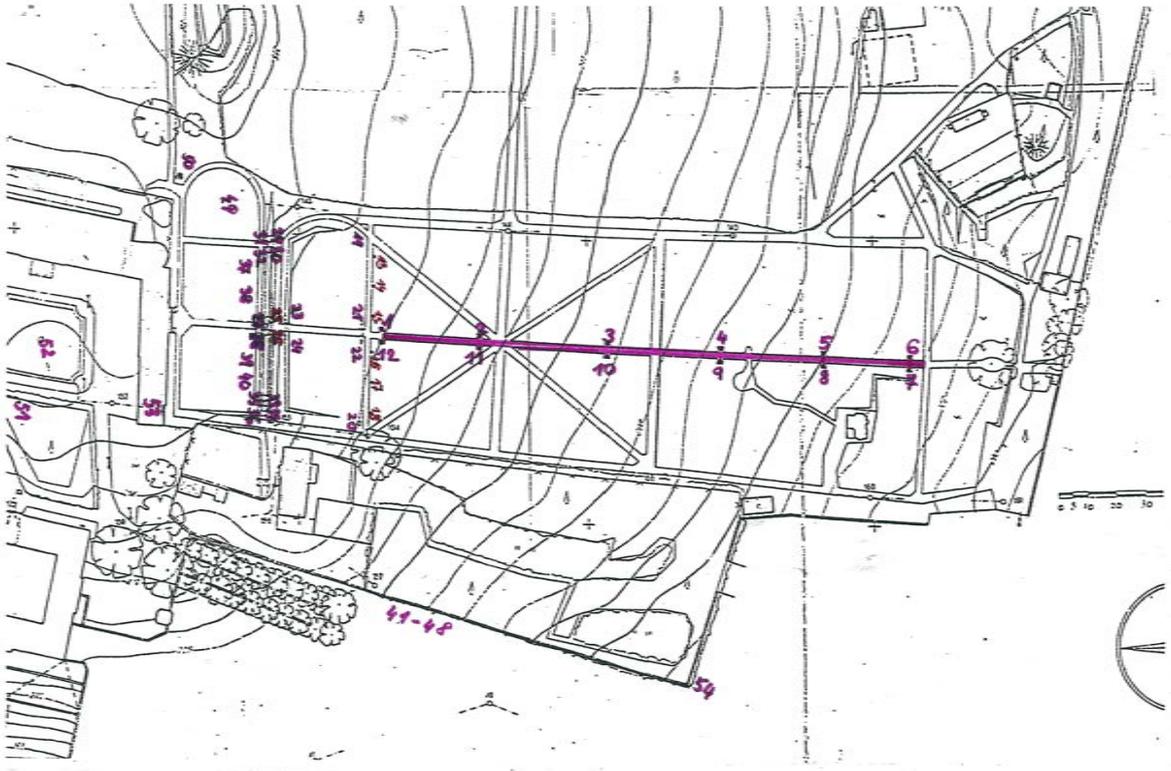


Abb. 1: Plan des Schlossgartens in Lysá nad Labem mit Verzeichnis von plastischen Werken.

## Verzeichnis der Werke im Schlosspark Lysá

Monatsdarstellungen:	Gottheiten der Platzerwerkstatt:	Allegorien:	
1. Januar		25. Tag	37. Winter
2. Februar		26. Nacht	38. Herbst
3. März	13. Neptun	Gottheiten unbekannter Herkunft:	39. Frühjahr
4. April	14. Flora		40. Sommer
5. Mai	15. Pomona		41-48, 52. Vasen, Büsten
6. Juni	16. Diana	27. Diana	
7. Juli	17. Vulkan	28. Adonis mit Amor	50-51. Allegorien freier Künste, Platzerwerksatt
8. August	18. Zeus	Allegorien:	
9. September	Löwen, Löwinnen, Sfingen:	29. Erde	53. Wappen Sweerts- Sporck
10. Oktober		30. Wasser	
11. November		31. Feuer	
12. Dezember	19. Löwe	32. Luft	54. Umfangmuer des Gartens
	20. Löwe	33. Asien	
	21. Sfinx	34. Europa	
	22. Sfinx	35. Amerika	
	23. Löwin	36. Afrika	
	24. Löwin		



**Abb. 2:** Bildhauer aus Benateck, Januarius, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 1. Allegorie des Monats Januar

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** Januarius

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, grauweiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>1</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/29

### **Maße:**

Gesamthöhe: 1,95 m

Breite der Statue: 0,79 m

Tiefe der Statue: 0,66 m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m; Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Farbe:** Reste roter Polychromie (Draperie, Feuerschale).

**Topographie:** erste der Monatsdarstellungen an der linken Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** gut, nach sorgfältiger Restaurierung von Mag. Vojtěch Adamec, 2006. Ergänzungen der vorangegangenen Restaurierungen: besonders die Nasenspitze und hintere Teile des Mantels.<sup>2</sup>

### **Beschreibung:**

#### **Postament:**

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen.

#### **Statue:**

Ein älterer Mann mit wehendem langem Bart in einen mit Pelz verbrämten kurzärmeligen Mantel mit einem in der Mitte geknoteten Gürtel bekleidet. Im Antlitz eingefallene Augenhöhlen und eingefallene Wangen. Am Kopf eine Pelzmütze, die über die Stirn gehaltene linke Hand hält eine mantelartige Draperie, die den Körper umwindet und in einer tiefen Falte auf das Sockelgesims fällt. In der rechten Hand mit eleganten langen Fingern wird eine spiegelartige Kartusche gehalten. An den Füßen einfache Leder- oder Stoffstiefeln mit einer Stulpe unterm Knie. Beim linken Bein steht ein dekoriertes durchbrochenes zweischaliges Feuergefäß, aus dem züngelnde Flammen in die Höhe schießen. Die fragile S-förmige Figur

<sup>1</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

<sup>2</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec.

mit etwas nach hinten gebeugtem Vorderkörper ruht auf dem rechten Standbein. Das linke vorgestellte Bein neben dem schräg aufgestellten Feuergefäß betont die labile Erscheinung der Plastik.

**Inschrift:**

Januarius

**Beschriftung<sup>3</sup>:**

1.

*Es fängt das Jahr sich an  
mit kaltem Eyß und Schnee  
Und gleichwah[...]*

2.

*Ich frage nicht gar viel  
nach hoflichkeit und Sitten,  
Ein gutter Warmer Peltz  
gehöret zu dem Schlitten  
Die münter Jugendt hat  
zwar noch ein hitzig blut  
Und gleichwohl treib ich sie  
gar offt zu einer glut  
Auch fuhr ich hier ein schild  
in dieser wetter rechten  
Doch wenn der todt [...]  
mit mir [...] en  
So mit er [...]d und Peltz  
nebst [.]ahrt und [...]nicht  
[...] Er nur ein[ma]hl trifft  
der t scht als wie ein licht*



Abb. 6: Postament links.



Abb. 7: Postament rechts.

<sup>3</sup> Diese befinden sich bei allen Postamenten jeweils rechts und links in schwarzer Farbe in Frakturschrift in die Spiegel der Kartuschen eingemeißelt. Die hintere Kartusche ist leer.



**Abb. 4:** Frontalansicht.



**Abb. 3:** Ansicht links.



**Abb. 5:** Ansicht rechts.



Abb. 8: Bildhauer aus Benateck, Februarius, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 2. Allegorie des Monats Februar

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** Februarius

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, weiß mit winzigen ockerfarbigen Einsprengungen.

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** staatlich Geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/30

### **Maße:**

Gesamthöhe: 1,94 m

Breite der Statue: 0,83 m

Tiefe der Statue: 0,58m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m; Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Farbe:** Reste von Polychromie an der Draperie, mittelgrau und helles Ocker.

**Topographie:** zweite der Monatsdarstellungen an der linken Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** gut, nach sorgfältiger Restaurierung von Mag Vojtěch Adamec 2006. Es fehlt der Hals und der Kopf einer Ente. <sup>4</sup> Finger, linkes Handgelenk und Brüste der Plastik in vorangegangenen Restaurierungen durch Kunststein ergänzt.

### **Beschreibung:**

#### **Postament:**

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen.

#### **Statue:**

Eine mit antikisierendem, in der Taille gegürteten Kleidchen gewandete junge Frau mit langem Hals. Der ist Mund geöffnet, die Wangenknochen breit, die Augen leicht nach unten abgesehen. Die mädchenhafte Frisur ist mit einem Band geschmückt, der asymmetrische Ärmel ist mittels eines bezogenen Kugelknopfs und einer Schlaufe zusammengezogen. In der Rechten eine Platte mit Küchlein, über die leicht erhobene Linke fließt eine leichte Draperie zum Boden. Die Handaufrichtung mit gebeugten Fingern und abgespreiztem Zeigefinger unterstützt die aus der Hüfte führende Drehung des S-förmigen Körpers nach links. Hinter dem vorgestellten Spielbein, das leicht erhöht auf einem Stein ruht, liegt ein Fass, darüber

---

<sup>4</sup> Restaurierungsbericht 1977.

eine Kanne, vorne ein Rost der ein Fleischstück und ein Stück Geflügel durchbohrt. Beim linken Fuß liegen zwei kleine und ein größerer toter Vogel, möglicherweise zwei Wildvögel und eine Ente.

**Inschrift:**

Februarius

**Beschriftung:**

1.

*Hier ist Gelegenheit  
[... ]eitler lust und prassen  
[D]er ruh der kluch  
[... ]d[...]  
[... ]tod[.....]*



Abb. 12: Postament links.

2.

*Fort mit der traurigkeit,  
und mit den kumer=grillen,  
Ein lustig Carneval  
kan manche sorgen stillen,  
Wer nur beÿ mir begehrt  
in fröhlichkeit zu seyn  
Den lad ich zu dem tantz  
und zu der taffel ein  
Man kan sich recht Vergnügt  
dabeÿ die en Versüssen  
Und manches schöne kind  
in einem wü[... ]et küssen  
Doch wenn [einmahl?] der todt  
die fluch. [nen] hier entdeckt  
So wird der [ei]frigste  
im augenblick erschreckt*



Abb. 13: Postament rechts.



Abb. 10: Frontalansicht.



Abb. 9: Ansicht links.



Abb. 14: Rückansicht.



Abb. 11: Ansicht rechts.



Abb. 15: Bildhauer aus Benateck, Martius, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

### 3. Allegorie des Monats März

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** Martius

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, weiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>5</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/31

**Maße:**

Gesamthöhe: 1,98 m

Breite der Statue: 0,71 m

Tiefe der Statue: 0,58 m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m; Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Farbe:** Reste von Polychromie, Mittelgrau und helles Ocker<sup>6</sup>

**Topographie:** dritte der Monatsdarstellungen an der linken Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** gut, nach gründlicher Restaurierung von Mag. Vojtěch Adamec 2005.<sup>7</sup>

**Beschreibung:**

**Postament:**

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen.

**Statue:**

Ein fröhlich anmutender junger Mann mit gelockten nackenlangen Haar und Schnurbart in einer taillierten Füsilier Uniform.<sup>8</sup> Ein mit einer ornamentalen Borte verbrämter Dreispitz-Hut ist mit einer geknoteten Masche geschmückt. Der Hals wird von einer Binde umschlungen, die am unteren Ende mit Spitze versehen ist. Zu dem Gewehr gehört eine schräg umgehängte Patronentasche, mit Knopfverschluss, dahinter in Taillenhöhe ein kurzer Stock. Mantel mit großen Ärmelaufschlägen und Taschen mit Knöpfen. Auf den Gürtel mit rechteckiger Schnalle hängt ein geschmücktes Weidmesser mit gedrechseltem Griff. Mit der gebeugten Linken wird eine mit vegetabilen Motiven verzierte Büchse gehalten. Hinten am

<sup>5</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

<sup>6</sup> Wie oben. Červinka berichtet über sichtbare Spuren von roter Polychromie am Gitter des Helms.

<sup>7</sup> Restaurierungsbericht 1977 berichtet über den mühsam aus kleinen Stückchen zusammengefügt Kopf und Hut, die bereits zum früheren Zeitpunkt abgebrochen sind sowie andere abgebrochene Teile.

<sup>8</sup> Funcken 2000, S. 51.

Boden steht ein Pulverfass. Die behandschuhte Rechte lehnt an einer Kartusche, daneben ein antikisierender Panzer mit darauf liegendem Helm mit Federschmuck. Kurze Stiefel reichen bis zum Wadenansatz, das Beinkleid ist mit einem Band mit Schlaufe zusammengebunden. Im taillierten Rock seitlich eingearbeitete Hohlfalten, in der Mitte ein mit Knopflöchern verzierter, bortenbesetzter Schlitz. Eine komplizierte Haltung mit S-förmiger, auf der rechten Seite durch die Torsion der linken Hüfte nach hinten gedrehter Figur. Beim vorgestellten rechten Spielbein dreht sich der Oberschenkel von der Hüfte aus nach vorn, das Schienbein dreht sich mit einer Torsion rückwärts. Der rechte Fuß mit einem gewölbten gelängten Rist ruht auf einem vorgesetzten Stein.

**Inschrift:**

Martius

**Beschriftung:**

1.

*Nun fängt die Erde an  
ihr bundtes kleyd zu tragen  
Und feld und bau  
d[. . .]*

2.

*Wer Martialisch will  
als der Soldate leben,  
Und seinen Nahmen sucht  
durch (Tap)ferkeit zu heben,  
Wer hertz im leibe hat  
der gehe in das feld  
Und hatte sich [...]ein  
recht [...]  
Die*

*So d [...]  
heb [.....] en  
So [...]*



Abb. 19: Postament links.

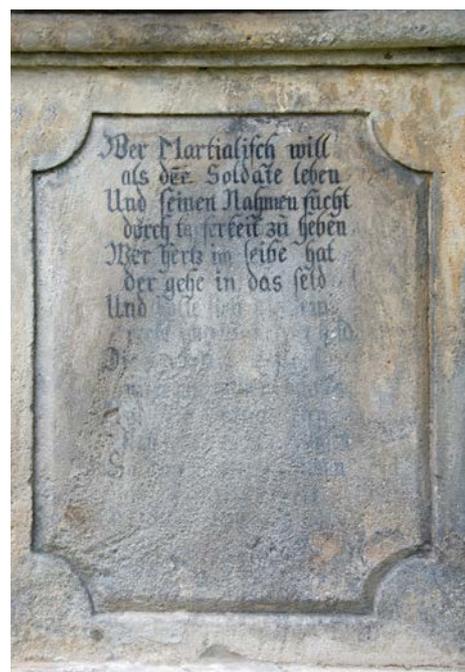


Abb. 20: Postament rechts..



Abb. 16: Ansicht links.



Abb. 17: Frontalansicht.



Abb. 18: Ansicht rechts.



Abb. 21: Rückansicht.



Abb. 22: Bildhauer aus Benateck, Aprilis, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 4. Allegorie des Monats April

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** Aprilis

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, weiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>9</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/32

### **Maße:**

Gesamthöhe: 2,02 m

Breite der Statue: 0,85 m

Tiefe der Statue: 0,46 m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m; Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Farbe:** Reste von roter Polychromie, besonders an den Beinen und unterem Teil der Draperie.

**Topographie:** vierte der Monatsdarstellungen an der linken Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** Gut, nach sorgfältiger Restaurierung von Mag. Vojtěch Adamec 2006. Brüste zum früheren Zeitpunkt entfernt, später mit Steinmasse ergänzt.

### **Beschreibung:**

#### **Postament:**

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen.

#### **Statue:**

Jüngere Frau, unbekleidet, die Lippen deuten ein schwaches Lächeln an. Die kunstvolle Frisur krönt wie eine Tiara ein geflochtener Südfrüchtekranz. Die Draperie bedeckt von hinten den Rücken der Plastik bis zum Sockel und hängt lose über den linken Arm, der einen Spaten mit angedeuteten Metallrand hält. Danach wird sie über die Scham bis zum rechten Oberschenkel geführt. Am Boden steht in einem Gefäß mit Abflussöffnungen eine Zitronenpflanze mit Früchten, die von der rechten Hand sanft umschlungen wird. Über die linke Schulter bis unter die rechte Brust reichend ringelt sich ein zartes Bändchen. Die S-förmige Gestalt neigt sich nach rechts, die Bewegung geht aus der rechten Hüfte heraus, wo sich in der Taille tiefe Hautfalten bilden. Unter den Achseln bilden sich kleine Falten. Der tiefe Nabel ist

---

<sup>9</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

durch eine tiefe Ritzung horizontal verlängert. Die Kniegelenke der entblößten Beine sind deutlich ausgebildet. Das überlange linke Bein steht parallel zum Spaten. Beim rechten, höher gelagerten Spielbein ist der Oberschenkel nach links gebeugt, vom Kniegelenk heraus dreht sich der Unterschenkel nach rechts, die Fußsohle berührt den Boden nur ansatzweise. Die Zehen sind sehr lang, der Rist hoch und gelängt.

**Inschrift:**

Aprilis

**Beschriftung:**

1.

*Wann einst dem land-Man soll  
die saure Müh gelingen  
So ackert, säet, Pflänzt  
so setzt Er [...]  
So [...]*



Abb. 26: Postament links.

2.

*Durch arbeit müh, und fleiß  
kan man die frucht erlangen  
Und sieht die selbige  
in ihrer schönheit prangen  
Die zeit ergot [...]  
wenn mir nach dießem sehn  
Daß durch die arbeit auch  
ein nutzen seÿ geschehn  
Wer Schätze suchen will  
der muß dieselben graben  
in dießer Welt zu haben  
Wenn wir nun endlich auch  
recht abgewartet seÿn  
So schauet uns der todt  
mit seinen [...] scheidt ein*



Abb. 27: Postament rechts.



Abb. 23: Ansicht links.



Abb. 24: Frontalansicht.



Abb. 25: Ansicht rechts.



Abb. 28: Rückansicht.



Abb. 29: Bildhauer aus Benateck, Maius, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 5. Allegorie des Monats Mai

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** Maius

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, weiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>10</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/33

### **Maße:**

Gesamthöhe: 1,95 m

Breite der Statue: 1,10 m

Tiefe der Statue: 0,54 m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m; Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Farbe:** Reste von roter Polychromie in den Draperiefalten

**Topographie:** fünfte der Monatsdarstellungen an der linken Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** gut, nach sorgfältiger Restaurierung von Mag. Vojtěch Adamec in 2004. Brüste zum früheren Zeitpunkt entfernt, später mit Steinmasse ergänzt.

### **Beschreibung:**

#### **Postament:**

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen.

#### **Statue:**

Jüngere Frau, unbekleidet. Das Gesicht hat einen Anflug eines Doppelkinns, die Augen sind schräg nach unten eingeschnitten, die Oberlippe ausgeprägt. Hinten fällt die massige Draperie von dem gelockten Haupt bis zum Boden. Über den entblößten Oberkörper führt diagonal ein schmales Band. Von hinten dreht sich die Draperie verspielt, wie ein breites Band, über den rechten, abgewinkelten Vorderarm über die Scham bis zum linken Oberschenkel: Da wird die Draperie durch den Kopf einer dort angelehnten Ziege festgehalten, dessen Hörner von der linken Hand umfasst werden. Von da dreht sich die Draperie über den rechten Oberschenkel wieder zurück. In der höhlenartig ausgeformten Draperiewölbung nistet eine Henne im Korb mit geflochtenem Rand und pickt an herumliegenden Ähren. Unter ihr liegen Eier, manche bereits zerbrochen, aus einem ist gerade ein Küken herausgeschlüpft. In der rechten Hand hält die Figur den Griff eines länglichen, mit simplen Relieffrahmen

---

<sup>10</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

geschmückten engen Gefäßes, das von der von oben nach vorne gedrehten Draperiebahn bedeckt wird. Die S-förmige Figur mit schmalen Schultern neigt sich nach links, das rechte Standbein ist durch die Drehung der rechten Hüfte mit ausgeprägter Hautfalte schräg gestellt und wird durch das ausgerenkt wirkende, am Stein hochgestellte linke Bein zum Teil verdeckt. Der sehr schlanke Oberschenkel des linken Beines bildet mit dem nach hinten gedrehten Unterschenkel einen scharfen Winkel.

**Inschrift:**

Maius

**Beschriftung:**

1.

*Ihr die der blumen= Pracht  
vor andern kan ergötzen  
Genüße der kurtzen=Lust  
wie euch der May Verspricht  
Ein klüger müd gemisz  
[.....] die blumen  
Die Er aus [...]  
das trug ge[...]*

2.

*Beÿ mir wird alles recht  
belebet und erquicket.  
Durch mich wird die Natur  
vermehret und beglucket,  
Ich schaffe gutte kost  
in rechten überfluß  
Und alles hat Von mir  
den lieblichen genuß,  
Ich bin recht angeneh  
beÿ armen und auch reichen.  
Mir ist an lieblichkeit  
kein Monath zu vergleichen,  
Wenn blümen blüth und grasß  
in bündten prachte stehn,  
Kan ein Philosophus  
mit lust spatziere gehen*



Abb. 33: Postament links.

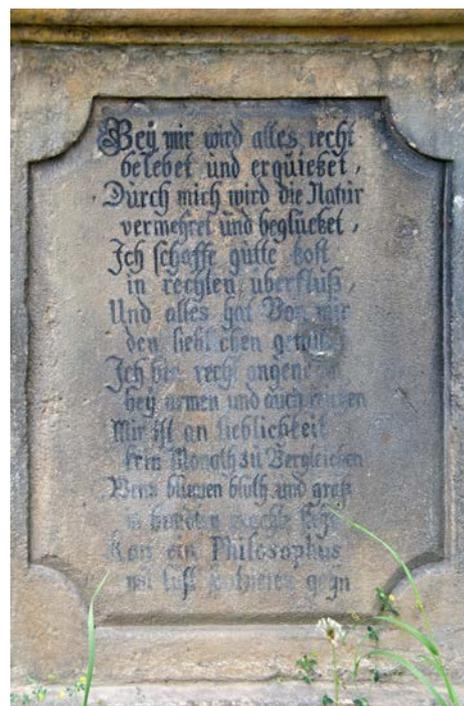


Abb. 34: Postament rechts.



**Abb. 31:** Frontalansicht.



**Abb. 30:** Ansicht links.



**Abb. 32:** Ansicht rechts.



Abb. 35: Bildhauer aus Benateck, Junius, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 6. Allegorie des Monats Juni

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** Junius

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, weiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>11</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/34

### Maße:

Gesamthöhe: 1,97m

Breite der Statue: 0,90 m<sup>12</sup>

Tiefe der Statue: 0,58 m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,79 m; Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Topographie:** sechste der Monatsdarstellungen an der linken Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** gut. Nach sorgfältiger Restaurierung von Mag. Vojtěch Adamec 2004. Brüste zum früheren Zeitpunkt entfernt, später mit Steinmasse ergänzt.

### Beschreibung:

#### Postament:

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen.

#### Statue:

Eine unbekleidete junge Frau. Regelmäßiges ovales Antlitz mit Anflug von Lächeln. In kunstvoll gerichteter Frisur ein geflochtener Kranz aus Blumen und Blättern. Der Oberkörper der Figur beugt sich zur rechten Seite. Auf ihrem rechten Oberschenkel liegt ein gefesselttes Lämmchen, sein Körper mit hinunter hängendem Kopf auf einem profilierten Baumstamm angelehnt. Es wird gerade geschoren. In der gebeugten Rechten hält die Figur eine Schere, die ausgestreckte Linke hält das bereits teilweise geschorene Tier. Die schwere, massige Draperie, fällt von hinten über die rechte Schulter und Oberarm über die Scham und Oberschenkel wieder rückwärts zum Boden. Über die linke Schulter bildet die Draperie eine steife Höhlung, die den Blick auf den unbedeckten faltigen Rücken und das Hohlkreuz der S-förmigen Figur preisgibt. Der Fuß des scharf abgewinkelten Spielbeins liegt schräg hochgestellt auf einer Baumwurzel auf, das linke Standbein steht, aus der Hüfte gedreht, fast parallel zum Baumstamm, der hier die Rolle eines Attributs erfüllt.

<sup>11</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

<sup>12</sup> Siehe Červinka.

**Inschrift:**

Junius

**Beschriftung:**

1.

*Wann man dem fromen Lam  
will seine wolle nehmen  
Läst es der scharffen Scheer  
gedultig ihren lauff  
Allein der Mensch kann sich  
nicht zur gedult bequemen  
Das kleinste [...] bloß  
[...] den Zorn gleichauff*

2.

*Die angenehme Luft  
von uns das [...] chret  
Beim man in Junio  
die armen Scharfe scheret  
[...]istliche [...] Jarlich  
[.....] mode ein,  
[.....] Menschen  
[.....] Sen seÿn  
[.....] die that  
denen [...] den  
[.....]d [...] man die gantze  
[...] bz [...]  
[...] aber einst der dodt  
[...] sich mit der scheere ein  
So wird der [...]  
[...] zu wai?*



Abb. 39: Postament links.



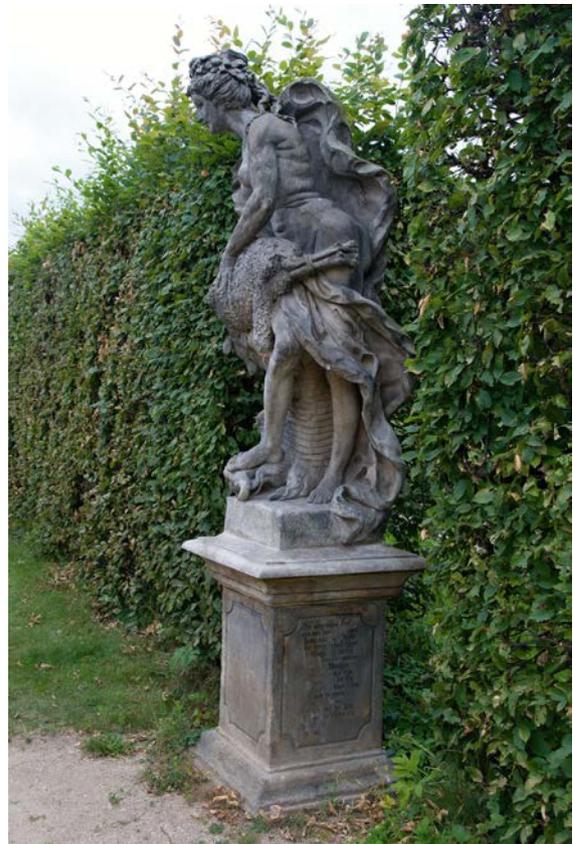
Abb. 40: Postament rechts.



**Abb. 37:** Frontalansicht.



**Abb. 36:** Ansicht links.



**Abb. 38:** Ansicht rechts.



Abb. 41: Bildhauer aus Benateck, Julius, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 7. Allegorie des Monats Juli

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** Julius

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, weiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>13</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/35

### **Maße:**

Gesamthöhe: 2,14 m

Breite der Statue: 0,82 m

Tiefe der Statue: 0,57 m,

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m

Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Topographie:** sechste der Monatsdarstellungen an der rechten Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** gut, nach sorgfältiger Restaurierung von Mag. Vojtěch Adamec 2005. Brüste zum früheren Zeitpunkt entfernt, später mit Steinmasse ergänzt.

### **Beschreibung:**

#### **Postament:**

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen.

#### **Statue:**

Junge Frau, unbekleidet. Die kunstvolle hochgesteckte Frisur mit einer auf die Schultern fallenden Haarlocke ist durch einen Blumenkranz mit diademartiger mittiger Rose geschmückt. Das ovale Antlitz mit schwach angedeutetem Lächeln und mandelförmigen Augen. Die rechte Hand liegt am Zipfel der Draperie, die sich um den Stößel eines profilierten Butterfasses windet. Die Draperie wird von der sich nach rechts biegenden erhobenen Linken Hand, die einen kleinen Blumenstrauß hält, zart berührt. Sie fließt über die linke Schulter zu Boden und bildet von hinten eine Hülle über den Körper. Die Schamgegend wird mit Hilfe eines losen Bändchens abgedeckt. Zu Füßen rechts steht ein geflochtenes Korbgefäß gefüllt mit üppigen Blumen und Blattwerk. Die massige Draperie der Hinteransicht verdeckt nicht den sehr präzise durchgearbeiteten Blumenkorb. Auch der am Butterfass angelehnte linke, leicht auf der Spitze stehende Fuß bleibt von hinten sichtbar. Die Haltung der schlanken

<sup>13</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

gelängten Gestalt mit schmalen Schultern und schmaler Taille, langen Beinen und Armen ist sichtlich instabil. Das vorgestellte rechte Bein ist scharf abgewinkelt, der Oberschenkel ragt nach links.

**Inschrift:**

Julius

**Beschriftung:**

Text der Sockelinschriften stark fragmentiert.

1.

[.....]erigen  
[.....] leben  
[.....]ch  
[.....]rne  
[.....]ren gebt  
[.....]  
[.....]bat  
[.....] rar



Abb. 45: Postament links.

2.

*Hier wird der Thiere speiß*  
*[...] mit Se[...]gene chet*  
*[.....]fach*  
*[.....] licht*



Abb. 46: Postament rechts.



Abb. 42: Ansicht links.



Abb. 43: Frontalansicht.



Abb. 44: Ansicht rechts.



Abb. 47: Rückansicht.



**Abb. 48:** Bildhauer aus Benateck, Augustus, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 8. Allegorie des Monats August

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** Augustus

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, weiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>14</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/36

### Maße:

Gesamthöhe: 2,15 m

Breite der Statue: 1,02 m

Tiefe der Statue: 0,50 m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m

Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Farbe:** Reste von roter Polychromie, besonders an den Beinen und unterem Teil der Draperie.

**Topographie:** fünfte der Monatsdarstellungen an der rechten Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** gut. Nach sorgfältiger Restaurierung von Mag. Vojtěch Adamec 2007. Brüste zum früheren Zeitpunkt entfernt, später mit Steinmasse ergänzt.

### Beschreibung:

#### Postament:

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen. An der hinteren Seite des Sockels keine Kartusche.

#### Statue

Eine unbekleidete, jüngere, schlanke Frau. Das ovale Antlitz mit vollen Lippen mit angedeutetem Lächeln, tiefen Augenhöhlen, spitz zulaufendem Kinn mit Grübchen, dreht sich zur linken Seite. Die kunstvoll geflochtene hochgesteckte Frisur mit einem Ährenkranz, einer Reihe sich am Nacken kräuselnder kurzer Locken, wird mit einem kleinen Dutt gekrönt. Die Arme sind sehr muskulös, die Hautfalten der Rückenpartie sind auffällig. Die abgewinkelte Rechte hält dicht hinter dem Haupt mit einer Hand mit abgespreizten Zeigefinger, den Griff einer Sichel fest. Die vom Körper gedrehte Linke greift über den rechten Oberschenkel nach rechts, wo sie eine gerahmte schildförmige Kartusche an dem Vorsprung hält. Ein Bänd-

<sup>14</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

chen führt von der rechten Schulter zwischen den Brüsten zur linken Hüfte, wo es unter der Wölbung der Draperie verschwindet. Die Draperie der S-förmigen Figur ist hinten sehr massig gearbeitet. Zwischen der Kartusche und der Draperie ist eine Garbe mit überlangen Ähren, die ornamental, wie ein Blumenstrauß arrangiert sind, und dekorativ zu den Seiten fallen. Die fließende Draperie lässt den Blick auf die linke Seite des entblößten Rückens frei und bildet an der linken Seite mehrere Höhlungen. Danach fließt sie verspielt über den rechten Oberschenkel zum Boden. Die labile Haltung wird durch die schwungvolle Torsion der rechten Hüfte bedingt. Die Linie der linken Hand mit der Kartusche bildet eine zweite S-förmige Linie. Das rechte hochgelagerte abgewinkelte Spielbein fällt durch die naturalistisch gearbeitete Kniepartie, einen hohen Rist und gelängten Zehen auf. Das linke Bein führt schräg vertikal aus der fast ausgerenkt wirkenden Hüfte, die Draperie dahinter fließt zum Kranzgesims hinunter.

**Inschrift:**

Augustus

**Beschriftung:**

Text der Sockelinschriften stark fragmentiert.

1.

*Ein lust uns gottes=guth  
[...]/Vollen garben finden  
[...].chste[...].t  
[...].schen s[...]*

2.

*Man freüet sich auf mich  
zum Erndten und zum schneiden  
Der land =Mann hat bey mir  
die allergröße freüden,  
Wenn mir.kein Wetter-streich  
[..]gewach[.]eine[.....]och  
So[...].s groß ünd klein  
[...].b[...].gewachsne brodt,  
Sie binden Voller lust  
die schu[...].he gerben  
Und[.....]hernach  
[.....]darben  
[.....]dt  
[.....]her  
[.....]e mich  
Die [.....]sch[.....]d*



Abb. 52: Postament links.



Abb. 53: Postament rechts.



Abb. 49: Ansicht links.

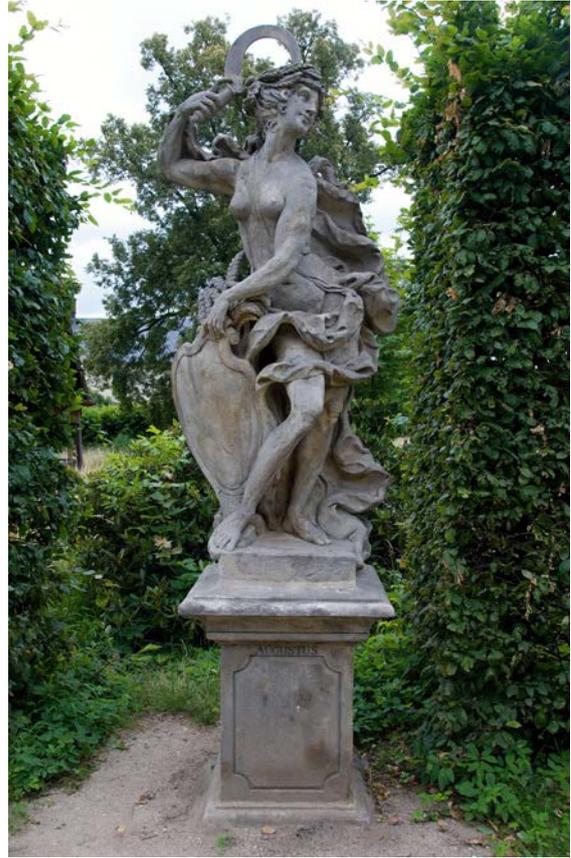


Abb. 50: Frontalansicht.



Abb. 51: Ansicht rechts.



Abb. 54: Rückansicht.



Abb. 55: Bildhauer aus Benateck, September, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 9. Die Allegorie des Monats September

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** September

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, weiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>15</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/37

### Maße:

Gesamthöhe: 2,10 m

Breite der Statue: 1,04 m

Tiefe der Statue: 0,63 m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m

Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Farbe:** Reste von roter Polychromie, besonders am unteren Teil der Beine, in der Partie unter dem Mantel, in den Falten des Rockteiles des Mantels an der Frontseite der Statue.

**Topographie:** vierte der Monatsdarstellungen an der rechten Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** gut. Nach sorgfältiger Restaurierung von Mag. Vojtěch Adamec 2007.

### Beschreibung:

#### Postament:

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen. An der hinteren Seite des Sockels keine Kartusche.

#### Statue:

Ein älterer sehr schlanker Mann in einem bis zu den Knien reichenden, taillierten, geknöpften Pelzmantel, mit kleinen Pelzkragen und Pelzmanschetten. Der breite überschrittene Rock des Mantels ist in der Taille mit einem engen Band angesetzt. An mehreren Stellen des Mantels kommt die gelockte Fellseite des Pelzes zum Vorschein. Als Kopfbedeckung eine Pelzmütze mit niedrigem Hutkopf und einer hohen Pelzverbrämung mit einer mittig auslaufenden Spitze. Das würdevolle Antlitz mit kurzem Schnurrbart ist gerahmt durch lockiges kinnlanges Haar und einen gelockten Wangenbart, der noch den Blick auf die Halspartie freilässt. In der Handfläche der gelockerten Faust des rechten Armes liegen zum Wurf be-

<sup>15</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

reite Getreidekörner. Die linke Hand hält von unten die um den Vorderarm und den ganzen Körper mittig umschlungene Draperie, die vorne eine Saattuchähnliche Wölbung bildet. Am Boden, am linken Bein angelehnt, ein geschnürter voller Getreidesack. Die Beine unter dem Mantel sind in Beinlinge und mit einfachen Stiefeln gekleidet. Die S-förmige Figur dreht sich aus der linken Hüfte heraus; das rechte Spielbein, mit dem abgewinkelten Bein, gedrehten Unterschenkel und nach links gedrehten vorgestellten Fuß, weist eine labile Haltung auf.

**Inschrift:**

September

**Beschriftung:**

Text der Sockelinschriften sehr stark fragmentiert.

1.

*Dise Monatt wird dir am*



Abb. 59: Postament links.

2.

*Den Saamen werft aus  
ünd hohe [...]*



Abb. 60: Postament rechts.



Abb. 56: Ansicht links.



Abb. 57: Frontalansicht.



Abb. 58: Ansicht rechts.



Abb. 61: Rückansicht.



**Abb. 62:** Bildhauer aus Benateck, October, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 10. Allegorie des Monats Oktober

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** October

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, weiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>16</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/38

### **Maße:**

Gesamthöhe: 2,00 m

Breite der Statue: 0,74 m

Tiefe der Statue: 0,64 m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m

Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Farbe:** Sehr auffällige Reste von roter Polychromie an allen Teilen der Draperie.

**Topographie:** dritte der Monatsdarstellungen an der rechten Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** gut. Nach sorgfältiger Restaurierung von Mag. Vojtěch Adamec 2007.

### **Beschreibung:**

#### **Postament:**

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen. An der hinteren Seite des Sockels keine Kartusche.

#### **Statue**

Ein alter, unbekleideter, ausgezehrter Mann mit schütterem welligem Haar und schlaff an der Brust liegenden gelockten Barthaaren. Das Antlitz mit buschigen Augenbrauen, länglicher gerader Nase, einer ausgeprägten Nasolabialfalte und zurücklaufendem Kinn, dreht sich zur linken Seite. Der Körper des Mannes zeigt Zeichen des Alters. Die muskulösen Arme sind erschlafft, die Arme wie Beine und der faltige Rumpf sind bedeckt mit schlaffer Haut, darunter sichtbares Venengeflecht. Ein lose hängendes Bändchen führt von der linken Schulter über die Brust und rechte Hüfte über die Draperie, wo es in einem schildförmigen Täschchen mündet. Die Draperie liegt lose am Rücken der Plastik, wo sie eine Höhlung bildet, in der der schlaffe und faltige, einst sehr muskulöse Rücken bis zur rechten Hüfte sichtbar wird, dort windet sich die spiralartig an beiden Rändern eingewickelte Draperie, die über die Schampartie und den linken Oberschenkel mit weiterer Drehung zum rechten Fuß

<sup>16</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

hinunter fällt. Der rechte Arm hält gebeugt zur linken Seite vor dem Körper ein mit einem Band umschlungenes Füllhorn, übervoll von Herbstgaben, Weintrauben, Birnen und Äpfeln, deren Spitze mit der linken Hand festgehalten wird. Dabei berührt die Hand einen großen profilierten Holzbottich aus dem dieselben Früchte, die aus dem Füllhorn fallen, üppig herausragen. Die Figurtorsion ist mehrfach gegenläufig. Der linke Oberschenkel dreht sich nach rechts, der Unterschenkel wider links, wo der linke Fuß mit abgespreizter Zehe sich hochgelagert anlehnt. Das rechte Standbein, das aus der Hüfte gedreht ist, steht fast parallel zum Bottich.

**Inschrift:**

October

**Beschriftung:**

1.

*Die Weiber und der Wein  
 becherne manchen Weisen  
 [...]ner holdes Aug  
 [...]mase lacht  
 [...]er*

2.

*Beÿ mir ist gütte zeit,  
 wann ich die trauben schneide  
 Und wenn ich mein gesicht  
 in Vielem Obste weÿde  
 Ein siesser junger.Most  
 schlaicht [...]eat hinein  
 Und kann ein Los mir  
 zu der geh[...]  
 Ich mein die [.....]*



Abb. 66: Postament links.



Abb. 67: Postament rechts.



Abb. 63: Ansicht links.



Abb. 64: Frontalansicht.



Abb. 65: Ansicht rechts.



Abb. 68: Rückansicht.



**Abb. 69:** Bildhauer aus Benateck, November, 1735, Sandstein, Staatsarchiv Lysá nad Labem.



**Abb. 70:** Bildhauer aus Benateck, November, 1735, Sandsteinkopie, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 11. Allegorie des Monats November

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** November

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, weiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>17</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/39

### **Maße:**

Gesamthöhe: 2,00 m

Breite der Statue: 0,74 m

Tiefe der Statue: 0,64 m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m

Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Farbe:** Statue: Reste von roter Polychromie. Am Sockel Reste von weißer, ockerfarbener und roter Polychromie.

**Topographie:** zweite der Monatsdarstellungen an der rechten Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** Im Garten steht eine Kopie aus Sandstein mit geschliffener Oberfläche aus 1978. Das Original wurde in den Vorraum des Lysáer Archivs im ehemaligen Augustiner Kloster platziert.<sup>18</sup>

### **Beschreibung:**

#### **Postament:**

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen. An der hinteren Seite des Sockels keine Kartusche.

#### **Statue:**

Ein energischer jüngerer Mann mit schulterlangen nach hinten frisiertem lockigen Haar. Über dem Haar liegt ein weicher verbrämter Hut, der in der Mitte mit einer scharfen Spitze endet und mit parallel angeordneten Federn geschmückt wird. Der Blick aus den tiefen Augenhöhlen führt nach links, wohin auch das Haupt gegenläufig zu der Bewegung des Körpers gewendet wird. Unter der länglichen spitzen Nase über den leicht geöffneten Mund liegt ein Schnurrbart. Der schlanke Oberkörper ist mit einem Schuppenwams bekleidet, der bei den herzförmigen Ausschnitt und angeschnittenen Ärmeln mit einer profilierten Borte verbrämt ist. Aus der Taille verläuft die mit einer Schuppenreihe verzierte Borte spitz bis zu dem Nabelbereich. Unter dem Wams eine Tunika oder ein Hemd mit aufgekrepelten Är-

<sup>17</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

<sup>18</sup> Vgl. Červinka. Das Original ist 1977 schwerstens beschädigt worden.

meln, ein kurzer Rock endet mit Flechtenverzierungen im Hüftbereich. Unter der Tunika ein Beinkleid aus breiten zackigen Geflecht, dass oberhalb des Knies mit wellenartigen Spangenverzierungen endet. Darunter kurze Stiefel mit dekorativ zusammengerollten Strümpfen, die in der Mitte durch ein mit Kugelknopf verziertem Band zusammengehalten wird. Am Taillengürtel hängt an einem Riemen ein Dolch in einer horizontal profilierten Scheide, mit einem rüschenartig verzierten Griff. In der erhobenen, abgewinkelten Linken wird durch die in der Richtung zum Haupt gedrehten Hand ein Wasservogel gehalten. In der Rechten, die sich nach rechts streckt, wird ein Hase an den Läufen gehalten.

Ein Jagdhund mit kupierten Ohren steht angespannt rechts am Boden, parallel zu der hinteren Draperie. Am Hals trägt er ein breites Band mit einer einfachen Schnalle. Am Sockel links liegt ein entspannter zweiter Jagdhund mit Halsband. Die rechte Pfote liegt über, die abgewinkelte linke liegt auf dem Sockel, der Körper des Hundes wird mit einer herab fallenden Draperie bedeckt. Von hinten ist die massige Draperie bis auf einen sichtbaren Teil des Rückens und Hauptes der Figur sehr oberflächlich gearbeitet. Über die linke Schulter führt sie quer über die Brust der Figur und fällt über die rechte Hand, einen tiefen Bogen bildend, nach hinten zum Boden. Das andere Ende der Draperie fällt von hinten nach vorn und verdeckt die Beinführung des auf der Spitze stehenden Spielbeins. Die gegenläufige Haltung der S-förmigen Figur wird durch einen breiten Gehschritt des weit nach vorn gestellten linken Beines zusätzlich betont.

**Inschrift:**

November

**Beschriftung:**

1.

*Es ist ein Edle =Lust  
dem Wilde nach zu stellen,  
Und wann es endlich wird  
[...]chriß und gern gschn[...]  
[...]ch [..]ger für*

2.

*Wer sein Vergnügen sucht  
mit Jagen und mit hetzen,  
Der kann sich nur mit mir  
nach aller lust ergeitzen,  
Ein guter hund der ist  
das beste beÿ der Jagdt,  
Und wenn man sich manchmahl  
auch zu den teichen wagt,  
So kann der Andten=Goÿ  
bey so gestalten sachen  
Recht künstlich eingericht  
ein groß Vernügen machen,  
Ein gutter Jäger Jagt  
was guttes auf den tisch  
Ein gutter fischer speist  
auch einen gutten fisch.*

Abb. 74: Postament links.



Abb. 75: Postament rechts.





Abb. 71: Ansicht links.



Abb. 72: Frontalansicht.



Abb. 73: Ansicht rechts.



Abb. 76: Rückansicht.



**Abb. 77:** Bildhauer aus Benateck, Dezember, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá nad Labem.

## 12. Allegorie des Monats Dezember

**Künstler:** unbekannt, wahrscheinlich „Bildhauer aus Benateck“

**Titel:** December

**Entstehungsjahr:** 1735

**Material:** Sandstein, feinkörnig, grauweiß mit ockerfarbigen Einsprengungen.<sup>19</sup>

**Lokalität:** Schlosspark Lysá nad Labem

**Eigentümer:** Stadt Lysá nad Labem, Kataster Zahl 6/1 KÚ Lysá nad Labem

**Status:** Staatlich geschütztes Denkmal, Zahl 20770/2-1868/40

### Maße:

Gesamthöhe: 1,95 m

Breite der Statue: 0,79 m

Tiefe der Statue: 0,66 m

Sockelmaße: Fußgesims: 0,29 x 0,79 x 0,77 m; Schaft: 0,64 x 0,505 x 0,515 m

Kranzgesims: 0,23 x 0,8 x 0,78 m

**Farbe:** Draperie weist Reste einer roten Polychromie auf.

**Topographie:** erste der Monatsdarstellungen an der rechten Seite des Achsenweges des Schlossparks, Aufstellung nach 1850. Ursprüngliche Aufstellung näher zum Schloss auf ursprünglichem Achsenweg.

**Technischer Zustand 2013:** gut. Nach sorgfältiger Restaurierung von Mag. Vojtěch Adamec 2006. Ergänzungen der vorangegangenen Restaurierungen: die Nasenspitze.<sup>20</sup>

### Beschreibung:

#### Postament:

Einfache vierkantige Form; Profiliertes Kranz- und Fußgesims; Schaft mit seitlich eingemeißelten Rahmenkartuschen.

#### Statue:

Ein älterer, schlanker, unbedeckter Mann mit hoher, etwas kahler Stirn, mit schulterlangem gewellten Haaren und einem gewellten, spitz zulaufenden Kinnbart. Über den leicht geöffneten Mund ein schlaff hängender Schnurbart. Der Körper sehr faltig mit schlaffer Muskulatur am Rücken, mit herausstehenden Venen. Über die rechte Schulter geworfen, liegt ein großer Eber mit aufgestelltem Borstenkamm am Rücken und Haupt nach unten. Die Draperie, hinten massig gearbeitet, führt über den rechten Arm über den Rücken in vielen dynamischen Rundungen, windet sich zwischen den Beinen, über die am Boden stehende kunstvoll beschlagene Truhe nach rechts, wo sie durch das vorgestellte linke Bein festgetreten wird. Der Figurenstand ist seitlich, die Arme umschlingen den Körper des Ebers, das nach hinten links gedrehte Haupt der Figur mit Blick nach oben lehnt sich an den hinteren Teil des Körper des Ebers an. Die Figur des bis zum Gesäß entblößten Körpers bewegt sich mit einem gespreizten schnellen Schritt. Der Unterschenkel des Spielbeins, in gleicher ver-

<sup>19</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Januar-Dezember.

<sup>20</sup> Siehe Restaurierungsbericht Adamec, Dezember.

tikaler Linie mit dem Gesäß des Ebers und der Kante der Draperie liegend, stützt sich nur an den Fußballen. Das nackte, kraftvolle vorgeschrittene linke Standbein mit hohem Rist und gelängten Zehen komplettiert die komplizierte doppelte Drehung des Körpers des Kopf-Brust Bereichs und der Hüfte.

**Inschrift:**  
December

**Beschriftung:**

1.

*Ich rauchre Cerbulat  
knackwürst und schöne schüncken  
Auf ein solche kost  
schmeckt auch als dan das trincken  
Ich bin ein gutter wirth,  
und schlacht manch fettes schwein  
Ich leg auch Peckel=fleisch  
von güthen Rindern ein  
Wenn ich nun schönes geld  
zü samen hab gespahret  
Und in dem kasten, der  
von Eissen wohl Verwahret  
So komt als den der todt  
ünd spricht dein geld bleibt hier  
Dü aber müst nünmehr  
in Jene welt mit mir*

2.

*Das Jahr schliüst sich mit kalt  
wie es sich angefangen  
Und wird der kurtze=Rest  
mit schlachten zugebracht  
Su[...]dich [...]nicht wist*



Abb. 81: Postament links.



Abb. 82: Postament rechts.



Abb. 78: Ansicht links.



Abb. 79: Frontalansicht.



Abb. 80: Ansicht rechts.



Abb. 83: Rückansicht.



## ANHANG I

Urbar von Lysá, 1729, Staatsarchiv Prag [Fol. 110-112] Von Lust- Kuchl- und Obstgärten

Beym Schloß Lysá, Ein herrschaftlicher umbgemauerter Lust und Obstgarten, So vorhero gleich an dem Schloß, mit hochstämmigen starken sehr unfruchtbaren zwargl beümen allzu dick angepflantz= der übrige theil aber völlig wüst und verwachsen gewesen, Diesen Lustgarten haben Ihro hochgräffl: Excel: ietzt Regirender Herr Herr, mit nicht wenigen Spesen völlig neu anlegen und dergestalten einrichten lassen, daß anietzo gleich vor den Schloß, zwey zierliche Pardeer von Puksbaum mit unterschiedlichen blumenwerk eingerichtet, daß gemäuer auff beeden seithen und zwischen dem in garten gehenden fenstern, mit Trylagen-lattlen verkleidet, und Marillen und Pfersing zwargl angeführet, folgsamb Einer Scarpen-mauer (worüber 3 stiegen hinunter weither in garten gehen) auffgeführt, die auch mit Trylagen verklaidet, zwey hanbuchen waldte unter der Scarpen mauer eingerichtet, und darzwischen ein grosses Reservar= zu aufbehaltung des von Schloßtächern und platz sambelnden= undt [Fol. 111] durch einen Alles fleißes 3. Ellen tieff in der Erde ausgemauerten Canal, hinein führend[es] Regenwassers, von Kütt verfertigt, Dann Ein Newes feigenhauß, wo 3. Ray faigen beümer eingesetzt, und wünttersZeit sowohl diese feigen bäumer, alß auch allerley grüne Kuchlgarten Sachen, und die in Kübln befindliche Pommerantzen= Lorber= und andrer bäumer conservirt werden können, Auffgerichtet, weither hinunter von hanbuchen waldte untere Reservar, zwey waldte von Spanischen weixln= folgsamb den übrigen garten in der ordnung mit guetten birn= und äpfel-obstbeümen angepflantzet, wie auch eine Peltz-Schuel angelegt und eingerichtet, und Endlich mitten durch den garten Eine Allee von hanbuchen= wie nicht weniger, Rechterhandt von einfahrt Thor, dann Linkerhandt von feigenhauß, hinunter durch den garten und unten in der quer auch das drittel von Eychenen Sayllen, und hanbuchen-Spallier, drey bogen gänge eingerichtet und gefertigt, daß mann also den gantzen garten gerumb Sommerszeit in der Khüle oder Schatten gehen oder stehen kann; Auß welchen garten künfftig Ein Wahrhaftiger nutzen vors Obst zu hoffen sein wird, In dißen garten befindet sich ein auffgebautes Schüßhauß, oben und unten mit 2 zimmern [Fol. 112] Beym Mayerhoff Lyá Ein Kuchl und Obstgarten, So Eben völlig wüst und gestripff verwachsen und Ruinirt gewesen, Diesen haben gleichfahls Ihro hochgräffl: Eczell: ietzt Regirender herr, mit Merklichen Unkosten, völlig New anlegen= und ordentlich mit taugl[ichen] Äpfl, birn, Zwestken, undst andern sowohl hochstämmig, als auch zwargl beümen außsetzen= [...]



### ANHANG III

**Brief von F.A. Sporck an den Herrn de Grossa vom 10.5.1733, Conceptenbuch 1733-1738**

„Viel geehrter Herr. Es haben Vor ein paar tachen so wohl ein kleiner Vorwitz, den auf der Herrschafft Waltsch von dem H. graffen Kloben angelegtn schönen garten zu beaugen, als für nehmlich die andringende Noth, meine durch ein halbes Jahr in der Stadt ein geschlossene und gantz entkräfte glied[er] mittelst einiger bewegung und Schöpffung frischer lufft in etwas zu erquicken, mich auff gemuntert, eine kleine reis dahin vorzunehmen bey welcher gelegenheit ich zu gleich, in dem mir 4 Meil[en] davon entlegenen Carlsbaad, meine die daselbstige Chur gebrauchende beede H. Vetterr d[en] bischoff, und graff Michael zu besuchen, den Entschluss gefasst, und von dorten am verwichenen Mittwoch abends mich allhier wiederumb zurück eingefunden hab....;“

## ANHANG IV

### Tagebuch Tobias Seeman 1735:

1.

18.6.

Früh Ihro Excellenz bitter salz eingenomen, umb 11. uhr sich in garten herumb führen laßen der bildthauer von Benateck, alß den sommer, herbst und winter, 3 statuen, in garten auffgesetzt.

2.

9. 7.

Heüthe ist der benatker bildthauer mit den kleinen 10 statuen, alß 4 theil der welt, 4 elementen, sonn und mond, und denen 4 jahrszeiten, frühling, sommer, herbst und winter völlig fertig worden und das außzügel hierüber eingeben.

3.

10.7.

[...] nach der heiligen mesß sich im garten herumb führen lassen. Nachmittag aber wegen starcken windt zuhauß geblieben, den benatker bildthauer wegen verfertigten 4 großen und 10 kleinen statuen 194 flr außzahlen lassen.

4.

20.7.

[...] ich Ihro Excellenz wegen statuen der 12 monath in beyseyn vorgetragen, welche Ihro Excellenz das stuck à 27 flr jedoch, NB guth und wohl zu machen, erlaubet.

### Tagebuch Tobias Seeman 1737:

5.

11.9.

[...] NB umb 10 Uhr habe alle leüthe zusammen beruffen und solche dem bildthauer zu hülf geben, welcher in 4 stundten Ihro Excellenz portraitstatua und von 3 biß 7 uhr die Pallas in garten auff waltzen gezogen und auff das posstament auffsetzen lassen.

6.

12.9.

[...] NB heüthe hatt der bildthauer den S. Hubertum mit den hirschen in garten auff das posstament gesetzt.

## ANHANG V

### Verse des Monats Januar: Conrad Meyer, Sigmund von Birken, Schlossgarten Lysá Conrad Meyer:

(Abriß und Beschreibungen der XII Monaten nach ihren Hauptwerken, mit Texten, 1662)

Der Jahrs anfänger lehr  
das Ofenholtz zerspalten  
Reizt junge Leuth aufs Eis  
Zum ofensitz der Alten

### Sigmund von Birken (1653)

Jst diß das neue Jahr:  
Es mocht wol heißen alt:  
So grawe sieht es auß  
Die lufft ist leiden kalt.  
Was fragt die Welt darnach?  
Sie schlittet auff dem Rucke (n] deß Flusses,  
da der Nordt ihr bawet Eiß brücken.  
Der alte bleibt zu hauß, gefriert von hinden zu,  
von vornen ihm verbänt das feuer seinen Schuh:  
er suchet bey dem Camin den Sommer vnd die Sonne,  
vnd hält es mit koch: der Tisch ist seine Wonne.

### Schlossgarten Lysá Anonym (1735)

1.  
Es fängt das Jahr sich an  
mit kaltem Eyß und Schnee  
Und gleichwah[...]

2.  
Ich frage nicht gar viel  
nach hofflichkeit und Sitten,  
Ein gutter Warmer Peltz  
gehöret zu dem Schlitten  
Die münter Jugendt hat  
zwar noch ein hitzig blut  
Und gleichwohl treib ich sie  
gar oft zu einer glut  
Auch fuhr ich hier ein schild  
in dieser wetter rechten  
Doch wenn der todt [...] en  
mit mir [...] en  
So mit er [...]d und Peltz  
nebst .ahrt und[...] nicht  
[...]Er nur einm[a]hl trifft  
der t[...]scht als wie ein licht



## LITERATURVERZEICHNIS

### **Adamcová 2008**

Kateřina Adamcová, Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Tietz, Jan Václav Grauer a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova, (PhD) Dizertační práce, Univerzita Karlova, Praha 2008.

### **Aurenhammer 1956**

Hans Aurenhammer, Ikonographie und Ikonologie des Wiener Belvederegartens, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 57, Wien 1956, S. 86-108.

### **Bachman 1964**

Erich **Bachman**, Die Architektur und Plastik, in: Karl M. Swoboda (Hg.), Barock in Böhmen, München 1964, S. 9-60.

### **Bareš 1905**

**Frantisek Bareš**, Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku XIX století , B. XXI, Politický okres mladoboleslavský, Praha 1905, S. 144-165.

### **Bašta 2011**

Petr Bašta, Sochaři hraběte Františka Antonína Šporcka. Národní památkový ústav, ústřední pracoviště, Praha 2011.

### **Benedikt 1923**

Heinrich Benedikt, Franz Anton Graf von Sporck (1662-1738). Zur Kultur der Barockzeit in Böhmen, Wien 1923.

### **Berdychová 2009**

Tereza Berdychová, Hudba jako součást lovu: její vývoj, typologie a zakořenění v českých zemích v období baroka, (Mag) Diplomová práce, Brno 2009.

### **Bienenberg 1778**

Karl Joseph Biener von Bienenberg, Versuch über einige merkwürdige Altherthümer im Königreich Böhmen, Teil I, Königgrätz 1778.

### **Blažíček 1948**

**Oldřich J. Blažíček**, **Rokoko** a konec baroku v Čechách, Praha 1948.

### **Blažíček 1958**

Oldřich J. **Blažíček**, **Sochařství baroku** v Čechách, Praha 1958.

### **Blažíček 1970**

Oldřich J. **Blažíček**, Sochař z Benátek, in: Labores Musei, dvojčísli k 70. narozeninám Zdeňka Kalisty, VI/3-4, Benátky nad Jizerou 1970.

### **Blažíček 1988**

Oldřich J. **Blažíček**, Braun a jeho místo v plastice českého baroku, /Braunovská problematika/ in: Matyáš Bernard Braun, 1684-1738, Národní galerie v Praze (Hg.), Sborník symposia, Praha 1988, S. 17-26.

**Bohadlo 2010**

Bohadlo, Stanislav: Barokní divadlo (v Kuksu) jako předmět výzkumu i jako inspirace, in: Tradice českého ochotnického divadla a amatérské divadlo dneška. Sborník příspěvků na sympoziu, Miletín 2010, S. 21-27.

**Bohadlo 2012**

Stanislav Bohadlo, Sporckovské "Árie" jako obecná nota z Bon repos a z lázní Kuks, Duchovní, životopisné, oslavné, propagační, lovecké, časové, čarodějnické, protijezuitské, protiprávní, kramářské, dialogické a jiné písně na nápěvy Bon-Reposké, Hubertské, Zaječí, Holubí, Pfuť, Kalvářském Řádu Kříže aj. árií, písní a melodií. Ústí nad Orlicí 2012.

**Cerman 2011**

Ivo Cerman, Šlechtická kultura v 18. století. Filozofové, mystici, politici. Praha 2011.

**Červinka 1999**

Josef Červinka, Kamenné sochy v Lysé nad Labem v 18. století. **Sochařská výzdoba** zámeckého parku v **Lysé nad Labem, Seminární práce**, Fakulta **restaurování** Univerzity Pardubice 1999.

**Das Neue Testament**

Übersetzung Martin Luther, Stuttgart 1999.

**Dehio 1990**

Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Sachsens. Die Bezirke Dresden, Karl-Marx-Stadt, Leipzig, München/ Berlin 1990.

**Dézallier D'Argenville/ Le Blond 1731**

Antoine Joseph Dézallier D'Argenville/ Alexandre Le Blond, Die Gärtnerey sowohl in ihrer Theorie oder Betrachtung als Praxi oder Übung, Augsburg 1731. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dezallier1731>. 21.3.2012

**Dlabacz 1998**

Gottfried Johann Dlabacz, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zu Theil auch für Mähren und Schlesien, Hildesheim 1998, S. 207-212.

**Dörflová 2013**

**Dörflová Jana, Sochařská výzdoba** zámecké zahrady v **Lysé nad Labem**. (BcA), Bakalářská práce, Univerzita Karlova, Praha 2013.

**Emich 2008**

Birgit Emich, Bildlichkeit und Intermedialität in der frühen Neuzeit. Eine interdisziplinäre Studie in: Zeitschrift für historische Forschung, 35. Band, Heft 1, Berlin 2008, S. 31- 56.

**Erben 2008**

Dietrich Erben, Die Kunst des Barock, München 2008.

**Fischer 1997**

Horst Fischer, Barockschloss Seusslitz, Ein Werk Georg Bährs, des Baumeisters der Dresdner Frauenkirche, München 1997.

**Flasch 2004**

Kurt Flasch, Was ist Zeit. Augustin von Hippo, das XI Buch der Confessiones. Text-Übersetzung- Kommentar, Frankfurt am Main 2004.

**Funcken 2000**

Liliane und Fred Funkcken, Historische Uniformen. Napoleonische Zeit, 18. und 19. Jahrhundert, Preußen, Deutschland, Österreich, Frankreich, Großbritannien, Russland, München 2000.

**Georgieva 2013**

Sylvia Georgieva, Barokní afektivní teorie, Praha 2013.

**Gnirs 1996**

Anton Gnirs, Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmale in dem Bezirke Karlsbad, München 1996.

**Halík 1938-1939**

Tomáš Halík, Památky umění výtvarného v Lysé nad Labem z doby Františka Antonína Sporcka a hraběte Fr. Karla Swerts Sporcka, in: Benátky. Týdeník Společnosti pro kulturní a hospodářskou spolupráci v Benátském kraji v Nových Benátkách, Ročník 1938: 34, 36-37, 42-47, 49-52; 1939: 1-4.

**Hall 1991**

James Hall, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991.

**Henckel/Schöne 1967**

Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts, Arthur Henckel und Albrecht Schöne (Hg.), Stuttgart 1967.

**Henisch 1999**

Bridget Ann Henisch, The medieval Calendar Year, University Park 1999.

**Herain 1908**

Jan Herain, Karlův most v Praze, Praha 1908.

**Hollstein 1975**

Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, Volume XXVII, Robert Ziljma (Hg.), P. Mertens to Joannes Meyer der Ältere, Amsterdam 1975.

**Hollstein 2001**

The new Hollstein, Giulia Bartrum (Hg.), German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700, Jost Amman, Part 1, Rotterdam 2001.

**Hollstein 2005**

The new Hollstein, Giulia Bartrum (Hg.), German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700, Virgil Solis, Part II, Rotterdam 2005.

**Hrdina/Kuchařová, 2011**

Ignác Antonín Hrdina/ Hedvika Kuchařová, Kacířský **proces** s hrabětem F. A. Šporkem v právně-historickém a teologickém kontextu, Brno 2011.

**Hrdina 2013**

Ignác Antonín Hrdina, Proč hrabě Špork seděl ve vězení pro dlužníky? Ostrava 2013.

**Kalista 1969**

Zdeněk Kalista, **Šporkovo Bonrepos a bádání o českém baroku** in: Krkonoše, Podkrkonoší. Vlastivědný sborník, Trutnov 1969.

**Kanz 2006**

Roland Kanz, Körpergebärde und Statuarik in der Skulptur des 18. Jahrhunderts, in: Roland Kanz/Hans Körner (Hg.), Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert, München/Berlin 2006, S. 239–267.

**Kaše 1999**

Jiří Kaše/Petr Kotlík, Braunův Betlém. Drama krajiny a umění v proměnách času, Praha/Litomyšl 1999.

**Kopeček 1988**

Josef Kopeček, Soubor alegorických soch Šporkova zámeckého parku v Lysé nad Labem ve světle nových poznatků in: Sborník příspěvků z pracovního semináře k 300. výročí narození M. B. Brauna v roce 1984, Praha 1988, S. 143-150.

**Kopp 1910**

Arthur Kopp, Franz Anton Graf Sporck, ein deutsch-böhmischer Mäzen ( 1662-1738) und seine Streitgedichte gegen die Schurtzer Jesuiten, Prag 1910.

**Kořán 1995**

Ivo Kořán, Žáci M. B. Brauna ve východních Čechách, in: **Michał Klahr Starszy** i jego środowisko kulturowe, II Rzeźba, architektura i krajobraz ziemi klodzkiej oraz krajow osciennych, Jan Wrabec (Hg.), Wrocław 1995, S. 103-113.

**Kořán 1996**

Ivo Kořán, Raráš a Šetek aneb braunovské sochařství východních Čech, in: Matyáš Bernard Braun. Sborník příspěvků z pracovního semináře k 300. výročí narození M. B. Brauna v roce 1984, Praha 1988, S. 104-121.

**Kořán 1999**

Ivo Kořán, Braunové, Praha 1999.

**Kořínková 2005**

Marie Kořínková, **Das barocke Lysá**, Nymburk 2005.

**Kat. Ausst. Schloß Halbturn 1983**

Georg Kugler/Herbert Haupt (Hg.), Uniform und Mode am Kaiserhof, Halbturn 20.5-26.10.1983.

**Kat. Ausst. Praha 2008**

Andrea Rousová (Hg.), Tanec a slavnosti 16-18. století, Národní Galerie Praha 2008.

**Kuhnau 2013**

Johan Kuhnau, Musicalische Vorstellungen einiger biblischer Historien in 6 Sonaten auff dem Claviere zu spielen, Leipzig 1700 in: Sylvia Georgieva, Barokní afektivní teorie, Praha 2013, S. 200-217.

**Laufer 1953**

Otto Laufer, Allegorie der Begriffe der Zeit, des Jahreszeiten, der Monate und der Tageszeiten in: Beiträge zur sprachlichen Volksüberlieferung, Akademie der Wissenschaften, Kommission für Volkskunde (Hg.), Berlin 1953.

**Lindemann 1989**

Bernd Wolfgang Lindemann, Ferdinand Tietz, 1708-1777. Studien zu Werk, Stil und Ikonographie, Weissenhorn 1989.

**Lister 1972**

Margot Lister, Costumes of Everyday Life. An illustrated History of Working Clothes from 900 to 1910, London 1972.

**Ludvíková 2000**

Miroslava Ludvíková, Mährische und Schlesische Volkstrachten, Moravské a slezské kroje. Guaschen aus dem Jahre 1814, München 2000.

**Matějka 1897**

Bohumil Matějka, Soupis památek historických a uměleckých v království českém, Josef Hlávka (Hg.), II, Politický okres Lounský, Cítoliby, Praha 1897, S. 2-6.

**Neumann 1974**

Jaromír Neumann, Český barok, Praha 1974.

**Novák 1911**

Josef Novák, Soupis obrazů v zámku Lysé v letech 1723-1733 in: Časopis Společnosti přátel Starožitností českých v Praze, XIX, Praha 1911, S. 89-98.

**Otruba 1887**

František Otruba, Paměti města Lysé n. Labem, Nachdruck, Jihlava 1997.

**Paas 2006**

John Roger Paas, Joachim Sandrart as Entrepreneur. The months as print series with verses, in: Joachim von Sandrart, Ein europäische Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland, Sybille Ebert Fischer und Cecilia Mazetti di Pietralata (Hg.), Akten des int. Studientages, Rom 2006, S. 123-131.

**Památky 1978**

Umělecké památky Čech, K/O, Emanuel Poche (Hg.), Lysá nad Labem, Praha 1978, S. 334-337.

**Pazaurek 1901**

Gustav Edmund Pazaurek, Franz Anton Graf von Sporck, ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kucus, Leipzig 1901.

**Petersen 1939**

Leiva Petersen, Zur Geschichte der Personifikation in griechischer Dichtung und bildender Kunst, Würzburg 1939.

**Pekař 1923**

Josef Pekař, Dr. Heinrich Benedikt, Franz Anton Graf von Sporck in: Josef Pekař (Hg.), Český časopis historický, Ročník XXIV, Praha 1923.

**Pelzel 1775**

Franz M. Pelzel, Abbildungen Böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von Ihren Leben und Werken, Zweyter Theil, Prag 1775.

**Pelzel 1782**

Franz M. Pelzel, Abbildungen Böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von Ihren Leben und Werken Vierther Teyl, Prag 1782.

**Pigler 1974**

Andor Pigler, Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zu Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Vol. 2, Budapest 1974.

**Pincová 2007**

Veronika Pincová, Historie a současnost zámeckých parků v Lysé nad Labem, Lysá 2007.

**Pincová 2008**

Veronika Pincová, Historie zámeckých parků v Lysé nad Labem, in: Ingredere Hospes, NPÚ ÚOP (Hg.), Kroměříž 2008.

**Poche 1965**

Emanuel Poche, Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1965.

**Poche 1986**

Emanuel Poche, Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986.

**Podlaha 1907**

Antonín Podlaha, Soupis památek historických a uměleckých v království Českém, Českobrodsko, Praha 1907.

**Preiss 1981**

Pavel Preiss, Boje z dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha 1981.

**Preiss 1995**

Pavel Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib ve vídeňském Neuwaldegg, in: Historická architektura. Sborník k počtě Milana Pavlíka, Praha 1995, S. 141-154.

**Preiss 1988**

Pavel Preiss, Dvě úvahy o Braunových dílech pro Františka Antonína Šporka : in: Matyáš Bernard Braun, 1684-1738, Národní galerie v Praze, Sborník symposia, S. 31-47, Praha 1988.

**Preiss 2003**

Pavel Preiss, František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha/Litomyšl, 2003.

**Rackowsky 1778**

Kurze Erzählung aus der Lebensbeschreibung Ihro Excellenz Herrn Franz Antoni Grafen von Sporck, verfaßt von seinem Pagen Ferdinand Rackowsky zu Kukus am 1. Septembris 1778. Ernst Back (Hg.), Kuks 1938.

**Rajewsky 2002**

Irina O. Rajewsky, Intermedialität, Tübingen 2002.

**Ramler 1808**

Karl Wilhelm Ramler, **Kurzgefaßte** Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Alterthums, Wien/Prag 1808.

**Riedl 2004**

Dušan Riedl, Lysá nad Labem in : Pacáková/Hošťálková/Petrů/Riedl/Svoboda, Zahrady a Parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, Praha 2004.

**Riegl 1889**

Alois Riegl, Die Mittelalterlichen Kalenderillustration, ihr Ursprung und ihre Entwicklung bis zur Vollständigkeiten. Ausbildung der Typen im 11. Jahrhundert, in: Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, X. Bd., Innsbruck 1889, S. 1-74.

**Ripa 1992**

Cesare Ripa, Iconologia. Edizione pratica a curs di Piero Buscaroli, Milan 1992.

**Röhlig 1965**

Ursula Röhlig, Eine Stichvorlage für die Allegorien der Tugenden und Laster von Matthias Bernhard Braun in Kukus, in: Alte und Moderne Kunst, X/83, Wien 1965, S. 20-28

**Rydl 1995**

Karel Rydl, Lysá nad Labem. Průvodce městem a okolím, Lysá 1995.

**Sandrart 1675**

Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, Buch 2 (Skulptur) Nürnberg 1675.  
[http://ta.sandrart.net/de/text/119?item=auto4942&force\\_language=en](http://ta.sandrart.net/de/text/119?item=auto4942&force_language=en), 22.10.2012

**Schaller 1785**

Josef Franz Jaroslaus Schaller, Topographie des Königreichs Böhmen, Teil IV, S. 28, Prag 1785.

**Sedláček 1884**

Sedláček August, Historische Notizen über die Herrschaft Benatek, Prag 1884.

**Skalická 1966**

Marie Skalická, Herkomannus clericorum. Na okraj vzácného šporkovského spisu in: *Ars Baculum Vitae*, Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr Pavla Preisse Drsc., Praha 1966, S. 204-208.

**Slaviček 2007**

Lubomír Slaviček, „Sobě, umění, přátelům“. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brno 2007.

**Snodgrass 1984**

A.M. Snodgrass, Wehr und Waffen im antiken Griechenland, 1984, S. 187-189.

**Sommer 1834**

Johann Gottfried Sommer, das Königsreich Böhmen, statistisch –topographisch dargestellt, Band II, Bunzlauer Kreis, Prag 1834.

**Stich 1966**

Alexandr Stich, O Šporkově a Pitrově “rytěřování in: *Ars Baculum Vitae*, Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr Pavla Preisse Drsc., Praha 1966, S. 208-215.

**Strohmaier-Wiederanders 1999**

Gerlinde Strohmaier-Wiederanders, *Imagines anni. Monatsbilder. Von der Antike bis zur Romantik*, Halle 1999.

**Šerých 2007**

Jiří Šerých, Michael Rentz fecit. Michael Jindřich Rentz, dvorní rytec hraběte Šporka, Praha 2007.

**Štech 1959**

Václav V. Štech, *Die Barockskulptur in Böhmen*, Prag 1959.

**Tausch 2005.**

Harald Tausch, Franz Anton von Sporcks“Kuckus=Bad“, *Intermediale Aspekte von Gartenkunst und Literatur in einem böhmischen Badeort zwischen Barock und Frühaufklärung* (J.Chr. Günther und Ph. B. Sinold) in: Natascha N. Hoefler und Anna Ananieva (Hg.), *Der anderer Garten, Erinnern und Erfinden in Gärten von Institutionen*, Göttingen 2005, S. 125-160.

**Tejkl 1988**

Josef Tejkl, *Nové poznatky o vztahu Braunovy dílny k sochařské tvorbě ve východních Čechách*, in: Matyáš Bernard Braun. *Sborník příspěvků z pracovního semináře k 300. výročí narození M. B. Brauna v roce 1984*, Praha 1988, S. 121-129.

**Telesko 2005**

Werner Telesko, *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*, Wien 2005.

**Tříška 1940**

Karel Tříška, František Antonín hrabě Špork, Praha 1940.

**Toman 1993**

Prokop Toman, **Nový slovník** československých výtvarných umělců I, A-K, Ostrava 1993.

**Toman 1993**

Prokop Toman, **Nový slovník** československých výtvarných umělců, II, Praha 1947.

**Ulrich 2005**

Gerd Ulrich, Diesbar-Seußlitzer Geschichte in Daten in: Eberhardt Naumann/Karl Nimetschek/ Gerd Ulrich/, Festschrift zur 800-Jahr-Feier von Diesbar-Seußlitz 1205 – 2005. Diesbar-Seußlitz 2005. <http://www.nuenchritz.de/nuenchritz/content/40/20130624133433.asp>, 20.7.2013

**Vácha/ Veselá/ Vlnas/ Vokáčová 2009**

Karel VI. a Alžběta Kristýna. Česká korunovace 1723, Štěpán Vácha/ Irena Veselá/ Vít Vlnas/ Petra Vokáčová/ (Hg.), Praha 2009.

**Vilímková 1988**

Milada Vilímková, Některá díla Matyáše Bernarda Brauna v očích soudobé kritiky, in: Matyáš Bernard Braun. Sborník příspěvků z pracovního semináře k 300. výročí narození M. B. Brauna v roce 1984, Praha 1988, S. 130-133.

**Vogt 1712**

Mauritius Vogt, Das jetzt-lebende Königreich Böhmen in einer historisch- und geographischen Beschreibung vorgestellt: Wie solches sowohl an Städten, Cloestern, Schlössern, Herrschafften, und heilsamen Gesund-Brunnen ec. Anjetzo zu sehen ist, nebst Einer kurtzen Lebens-Beschreibung aller Böhmischen Herzoge und Könige, biß auf jetzt-regierende Römische Kayserliche Majestät Carolum VI. Ingleichen mit vielen Kupffern und einer accuraten Land-Charte gezieret, Frankfurt/Leipzig 1712.

**Wagner 1966**

Peter Wagner, Introduction: Ekphrasis, Iconotext, and intermediality- The State(s) of the Art(s). in: Icons-Texts Iconotexts, Essays on Ekphrasis and Intermediality, Peter Wagner (Hg.), Berlin/NY 1996.

**Warncke 2005**

Carsten Peter Warncke, Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder, Köln, 2005.

**Webster 1938**

James Carson Webster, The Labors of the Months in Antique and Medieval Art to the end of the twelfth century, Princeton 1938.

**Wiener 2007**

Jürgen Wiener, Das Komische in der Gartenskulptur, in: Das Komische in der Kunst, Roland Kanz (Hg.), Weimar 2007.

## **Zeman 2001**

**Lubomír Zeman, Utajený tvůrce** vrcholně barokní podoby zámecké zahrady v Ostrově nad Ohří, in: Dějiny staveb, Karlovy Vary 2001, S. 201-205.

## **Zeitgenössische Sporck- Drucke:**

### **Das Bonrepos Büchlein:**

**Christliche Kinder lehr** oder Das heilige Vater Unser, Prag 1721.

**Verschiedene Bußgedanken einer reumütigen Seele über die Sterblichkeit des Menschen** welche auf dem Sr. Hochgräflichen Excellenz Herrn Herrn Franz Antoni Grafen Sporck zugehörigen Vogl-Berg, Bonrepos genannt, hin und her angeschrieben seyndt, in Reymen verfasst und auf die vorige Melodey eingerichtet, Prag 1721.

**Geistliche Betrachtungen**, wie man Gott dienen, den nächsten lieben/ und sich selbst um das Heyl seiner Seelen bemühen Soll. Auf die bekannte Bon-repos Aria, Prag 1722.

**Das Christliche Jahr oder Die Episteln und Evangelien**, Auf die Sonn-gemeine, Ferial und Fest=tage des ganzen jahrs, sambt dererselben Auslegungen, Wie auch Einem kurtzen Begriff des Lebens von denen heiligenm dered Gedächtnis begangen wird. Aus der Frantzösischen in die deutsche Sprache übersetzt. I-VIII. Theil, Prag 1733-1735.

### **Hancke 1727**

Gottfried Benjamin Hancke, Gottfried Benjamin Hanckens Gedichte Teil I, Weltliche Gedichte nebst des berühmten Poetens, Herrn Benjamin Neukirchs, noch niemals gedruckten Satyren, Dreßden/ Leipzig 1727.

### **Hancke 1732**

Gottfried Benjamin Hancke, Gottfried Benjamin Hanckens, königl. Pohln. und Churfürstlicher Sächs. G-Accis secretarii Gedichte Teil II, Dreßden/ Leipzig 1732.

### **Herkomannus magnus 1728**

Das leben und die Thaten des uralten Erz=Betrügers und Land=Verderbers Herkommanni, wie sich derselbe vor Inagen Zeit her biß auf die gegenwärtige Stunde überall, absonderlich aber in die Ratj=Häuser und Gerichts=Stuben eingeschlichen hat.

Bey seine Bild=Säule, in dem zur Hoch-gräflichen sporckischen Herrschaft Gradlitz gehörigen Kukus-Bade durch zwey vertraute bad=Gäste und Liebhaber der Wahrheit vorgestellt, 1728.

### **Litis abusus 1728**

Litis abusus, Oder der klägliche Anfang, die jämmerliche Fortsetzung, und das erbarmungswürdige Ende derer durch die Herkommannische Missbräuche, oder ... betrüglische Räncke Gewissens-loser Advocaten ... verwirrten ... geendigten Processen, S.I. 1728

Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10554211-9>

### **Stillenau 1720**

Stillenau, Gottwald Caesar von, Leben Eines Herrlichen Bildes, wahrer und rechtschaffener Frömmigkeit, Welches Gott in dem Königreich Böhmen, in der Hohen Person Sr. Hoch-Gräfl. Excellenz, Herrn Herrn Frantz Antoni, Des Heil. Röm. Reichs Grafen von Sporck, Herrn derer Herrschafften Lyssa, Gradlitz, Konoged und Herschmanitz, [et]c. ... Als einen Spiegel reiner Gottesfurcht, allen Frommen zu einem Beyspiel aufgerichtet hat, Amsterdam 1720.

### **Quellen:**

#### **Urbar 1729**

Urbáře panství Lysá, fondu Velkostatek Benátky nad Jizerou-Lysá nad Labem, Státního oblastního archivu v Praze, Czerninsches Urbar, Folio 110-112.

#### **Vojáček 1928-1947**

Manuskripte des persönlichen Fonds von Josef Vojáček, Archiv Lysá, Státního okresní archiv Nymburk se sídlem Lysá nad Labem.

Kartons A, Akte: A12, A 13.

Kartons B, Akte: B 11, B 60, A 27, VB 60, B 112, B114.

Vysvětlení k fotografiím z Lysé, A 1, I-III, 1947-1948.

#### **Seeman 1726-1737**

Tobias Anton Seeman, Tagebücher. Jahrgänge: 1726, 1729, 1731, 1732, 1733, 1735, 1737. Handschriftliche Übertragung von Tomáš Halík. B90, B90A, Národní archiv, SÚA Praha.

Nicht editiertes Manuskript der Seeman Tagebücher von Michaela Buriánková/ Soňa Černá/ Pavlína Kleiberová/ Jiří Kubeš/ Jindřich Kolda/ Martin Pavlíček/ Vítězslav Prchal/ Ladislav Svatoš/ Ondřej Šaro, Jahrgänge 1726, 1727, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1735, 1737.

#### **Sporck 1733-1738**

Franz Anton Graf von Sporck, Conceptenbuch 1733-1738. Kopiere der Korrespondenz A 494, Národní archiv, SÚA Praha.

### **Restaurierungsberichte**

1975, in: Červinka 1999.

1977, Restaurator: Konstantinová/Kodadová in: Polabské Muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.

2003-2007, in: Restaurierungsberichte der Monate Januar bis Dezember, Restaurator: Prof. Vojtěch Adamec, Investor und Eigentümer Stadt Lysá nad Labem, odbor školství a kultury.



## ABBILDUNGEN



**Abb. 1:** Petr Brandl, Bildnis F. A. Sporck mit Entwurf von Miles Christianus, 1731, Öl auf Leinwand, Schloß Frýdlant.



**Abb. 2:** Emanuel Joachim Haas, F. A. Sporck, 1735, Kupferstich, Albertina Wien.



**Abb. 3:** Anonym, Herrschaft Lysá nach 1717, Kupferstich, Staatsarchiv Prag.



Abb. 4: Anonym, Plan der Herrschaft Lysá, 1752, Öl auf Leinwand, Spital Kuks.



Abb. 5: Schloss Lysá von der Ostseite.

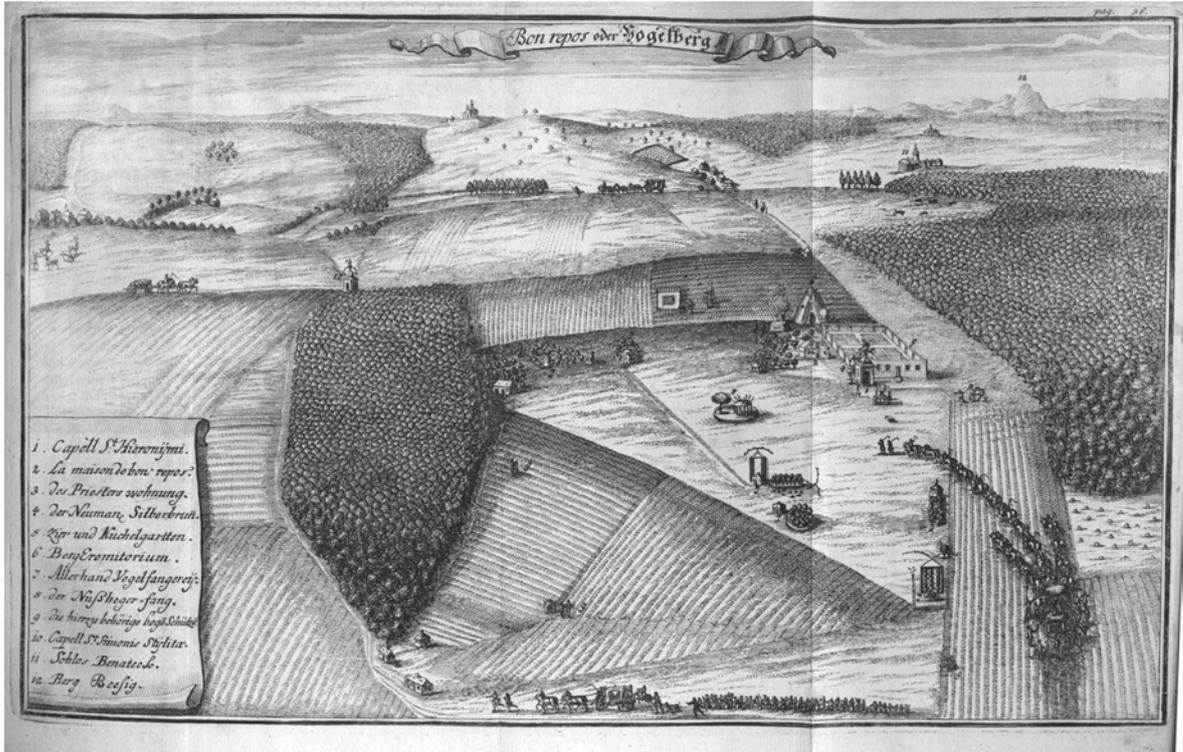


Abb. 6: Anonym, Bonrepos vor 1720, Kupferstich, Stillenau.



Abb. 7: L-förmiges Gebäude, vor 1729, Aussenseite (Detail), Bonrepos.



Abb. 8: Gleichnis von armen und reichen Lazarus, Inschriften, vor 1729, Fresco, Bonrepos.

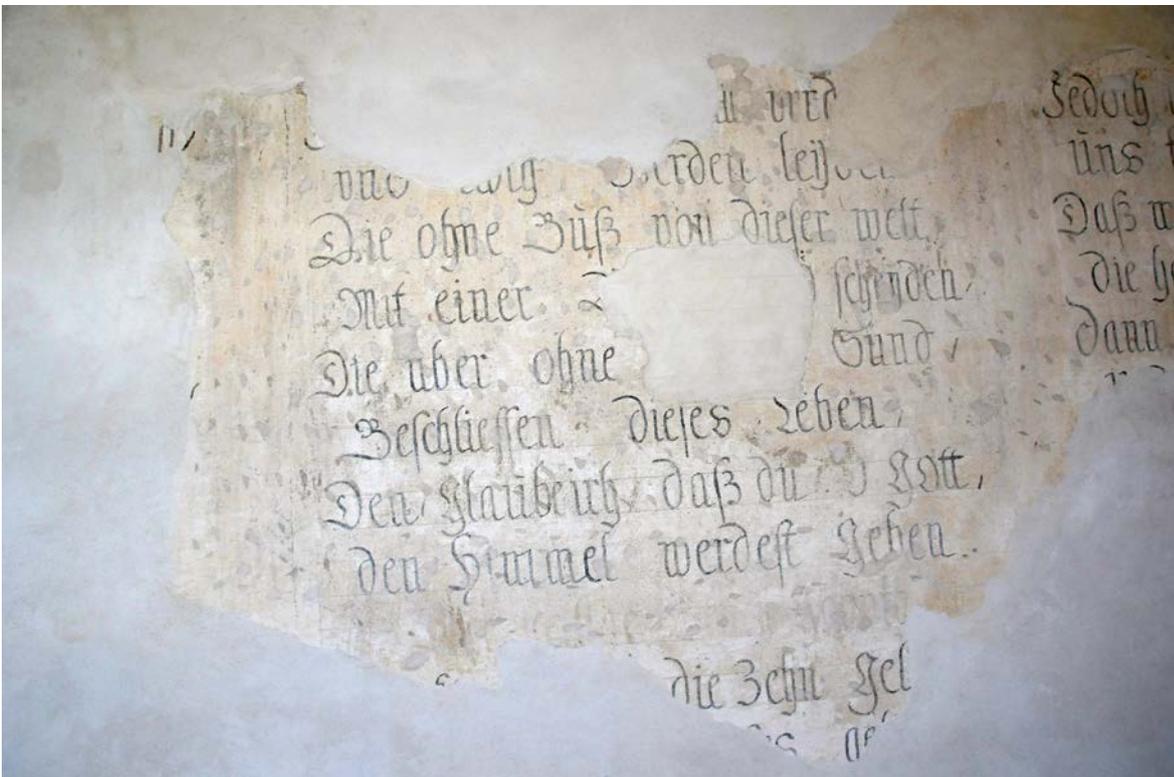


Abb. 9: Inschrift, Interieur, L-förmiges Gebäude auf Bonrepos.



**Abb. 10:** Steinrahmen mit Inschrift Herkomannus, vor 1729, L-förmiges Gebäude, Bonrepos.



**Abb. 11:** Anonym, Die Schlacht bei St. Gotthard, vor 1720, Fresco, Schloß Lysá.



Abb. 12: Anonym, Das Gastmahl von Belsazar, vor 1720, Fresco, Schloß Lysá.

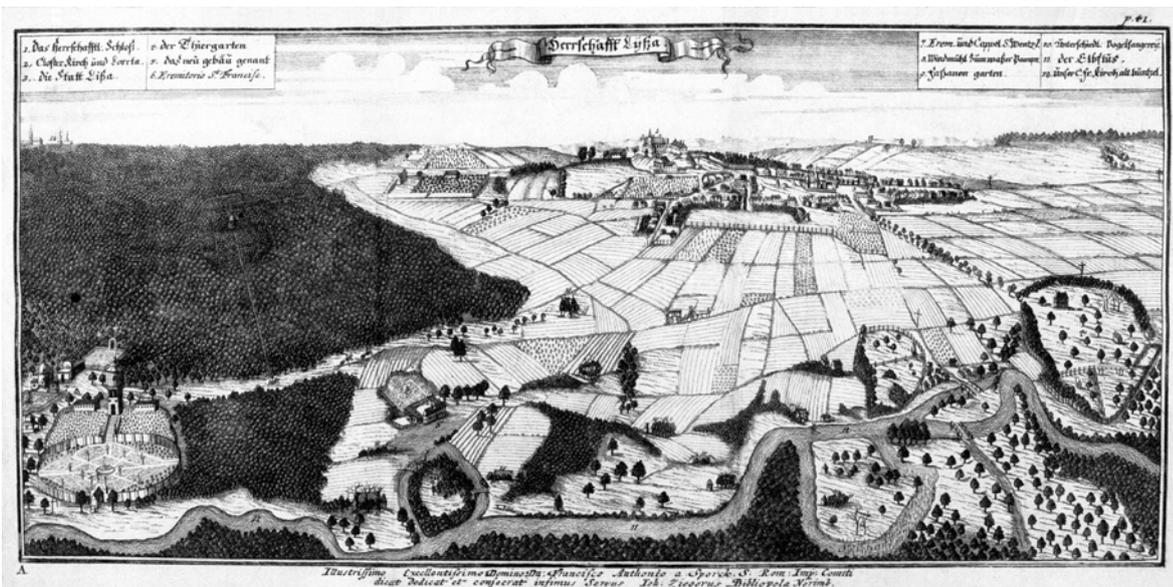


Abb. 13: Vedute von Lysá, vor 1712, Kupferstich, Mauritius Vogt.

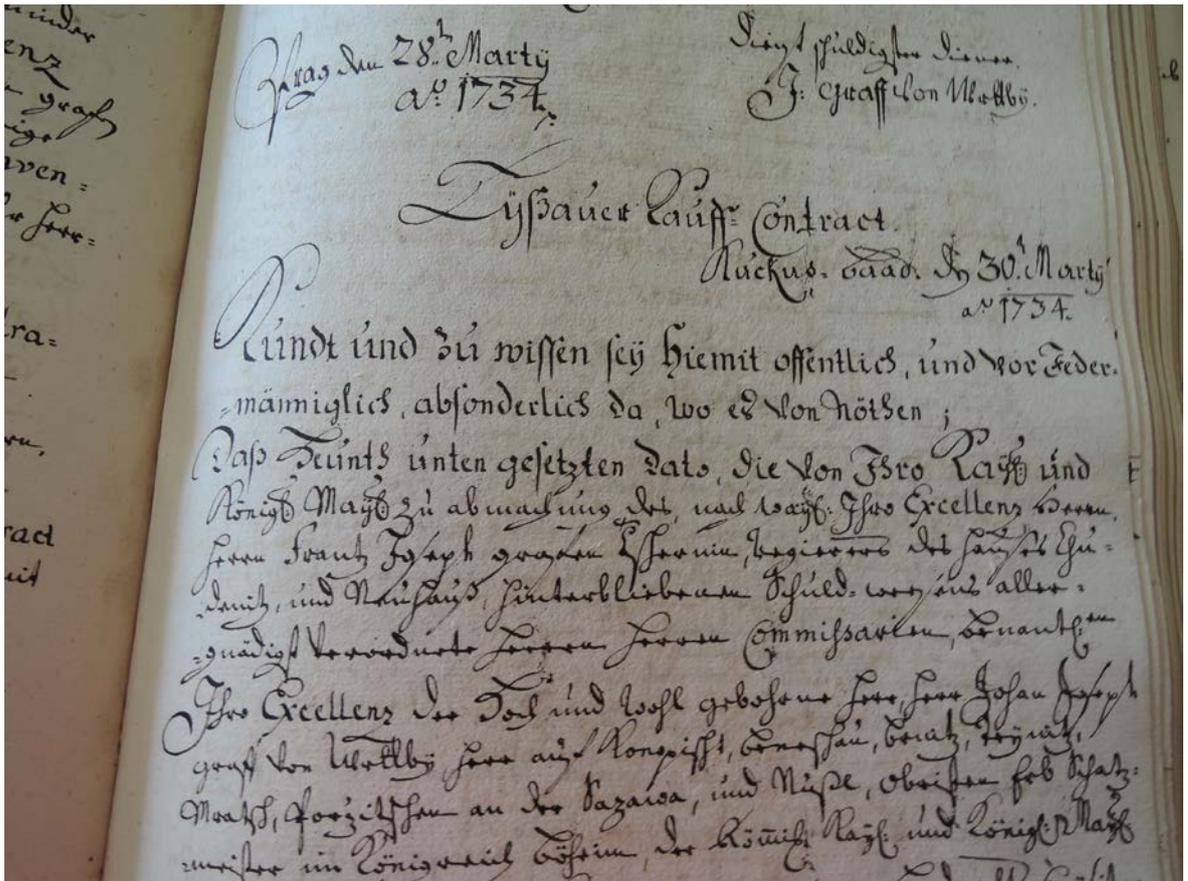


Abb. 14: Vertrag vom Rückkauf von Lysá (Detail), 17.3. 1934, Staatsarchiv Prag.

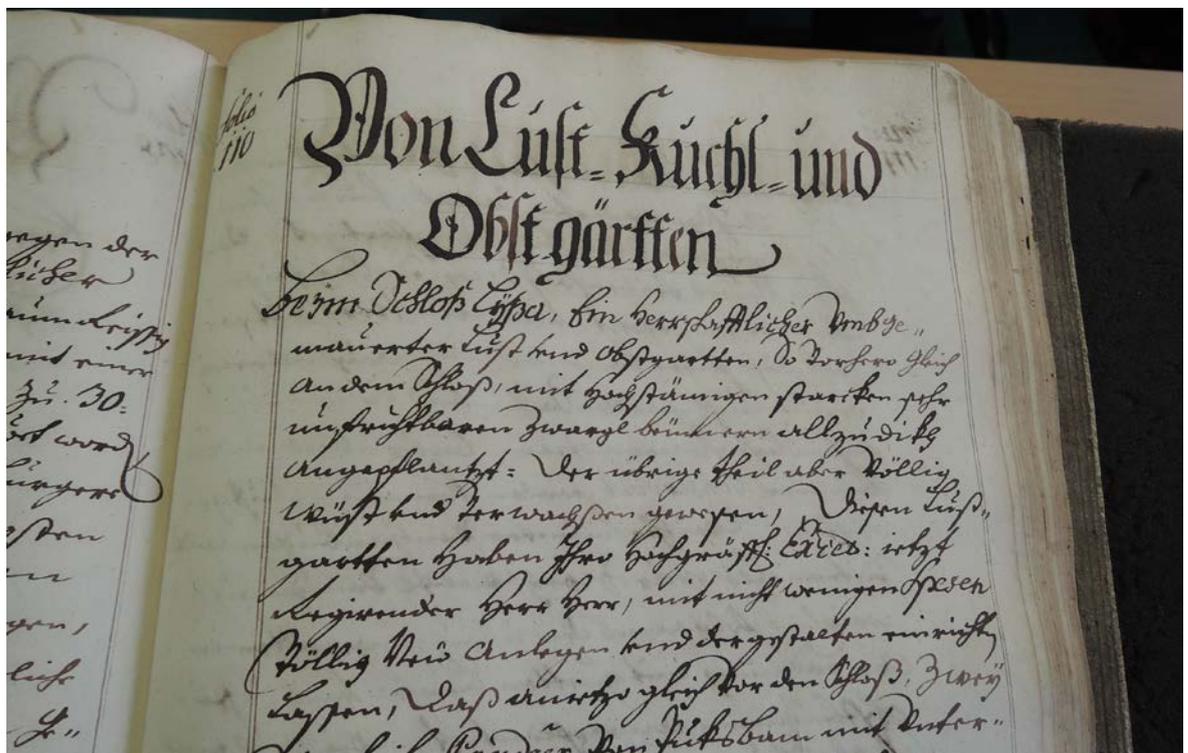


Abb. 15: Urbar von Lysá, 1729, Folio 110 (Detail), Staatsarchiv Prag.



**Abb. 16:** Ivana Misáková, Kopie des gemalten Plans von Lysá (Detail), 1752, Öl auf Leinwand, 268,5x 120, Archiv Lysá.



**Abb 17:** Plan von Lysá, Josefinische Landesaufnahme (Detail), 1780-1783, Sektion 92, Österreichisches Staatsarchiv.

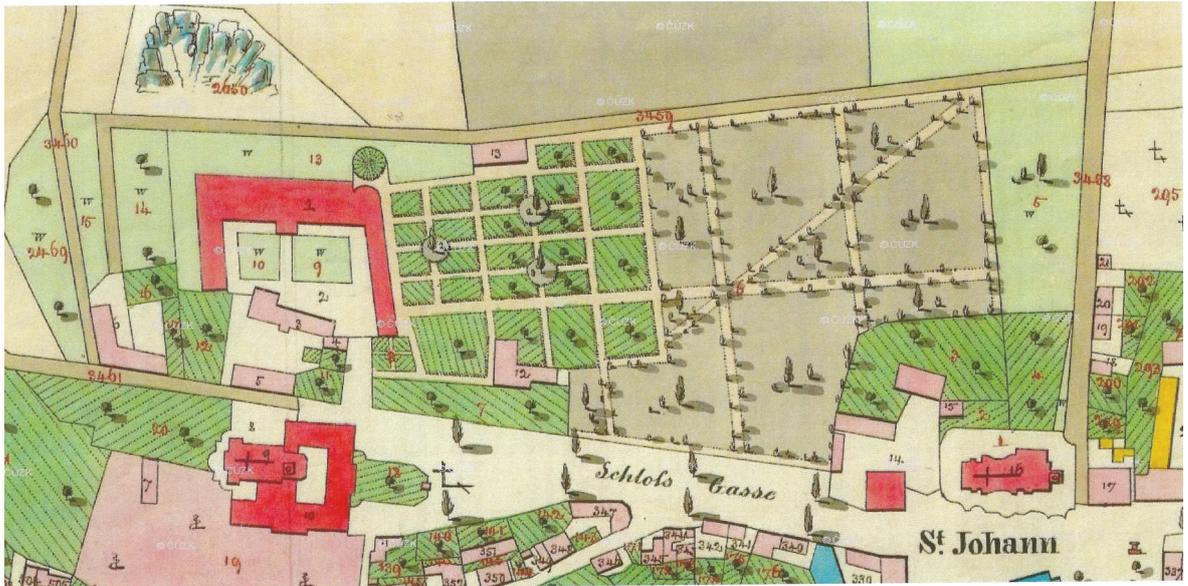


Abb 18: Plan von Lysá, Stabiler Katasterplan 1842 (Detail), ÚAZK Prag

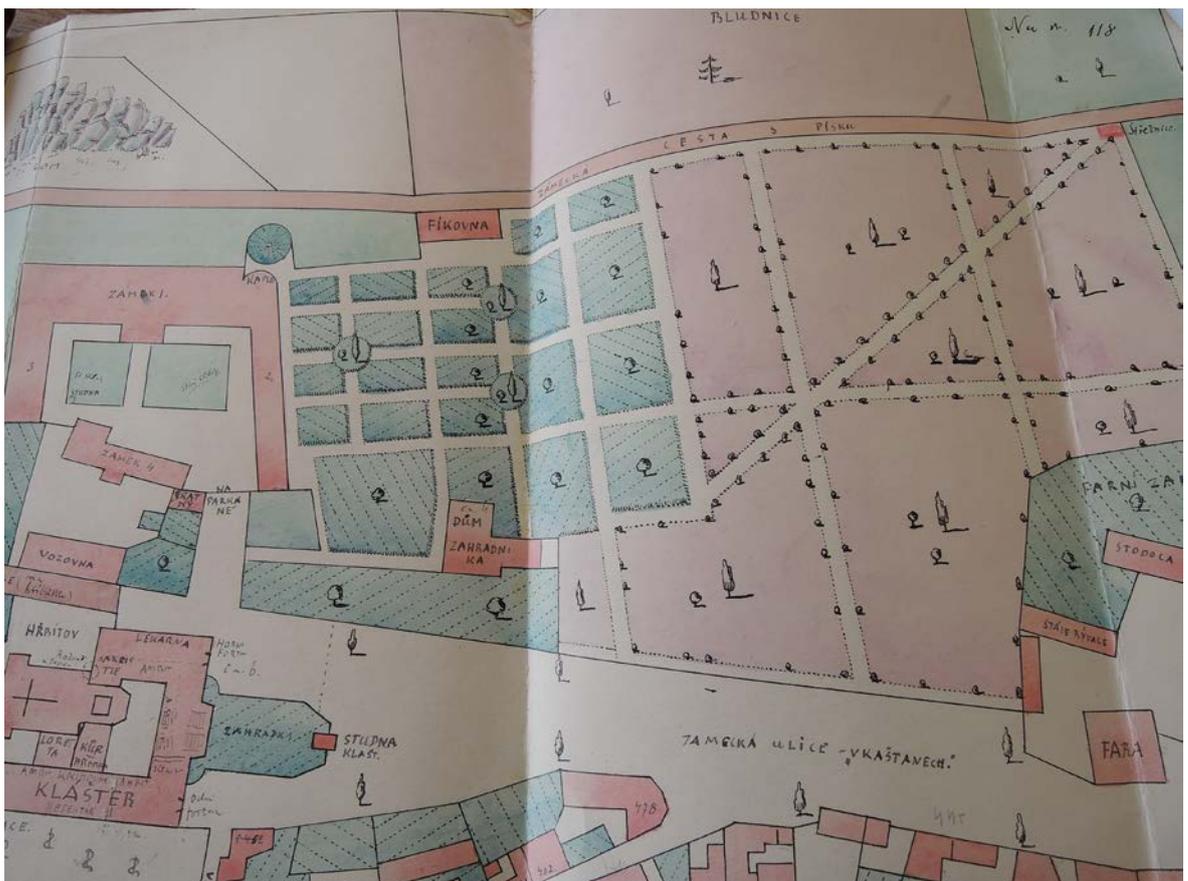
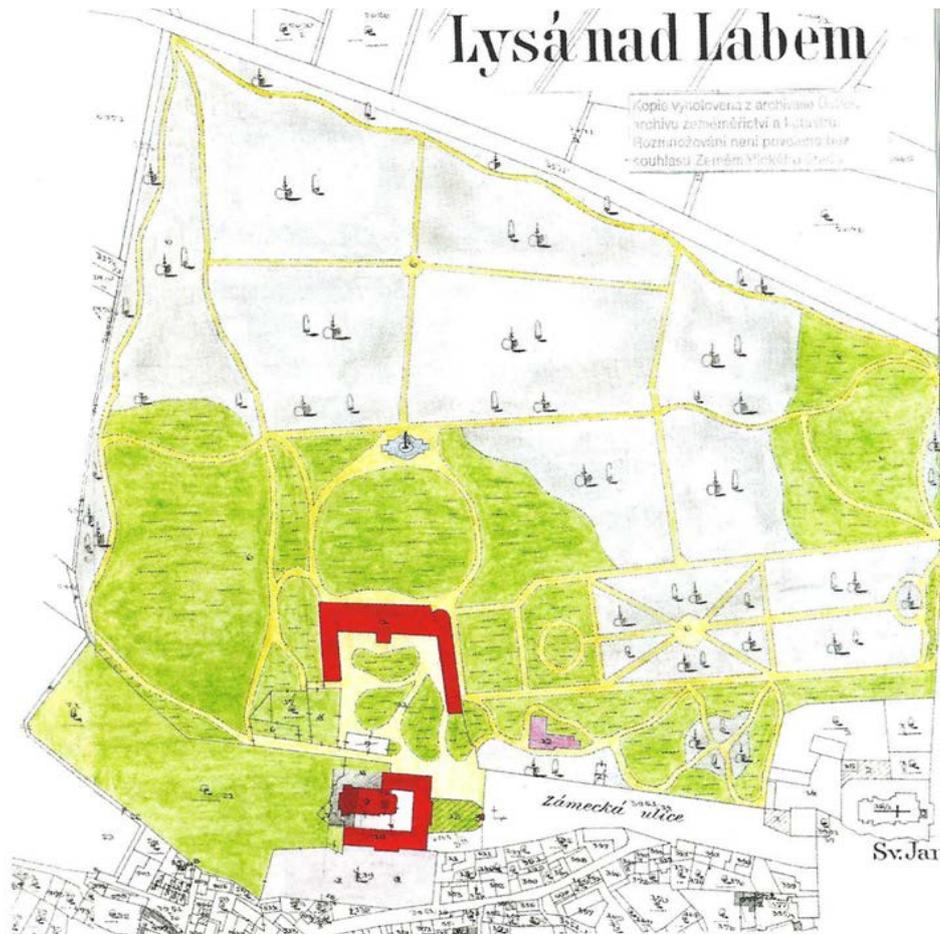
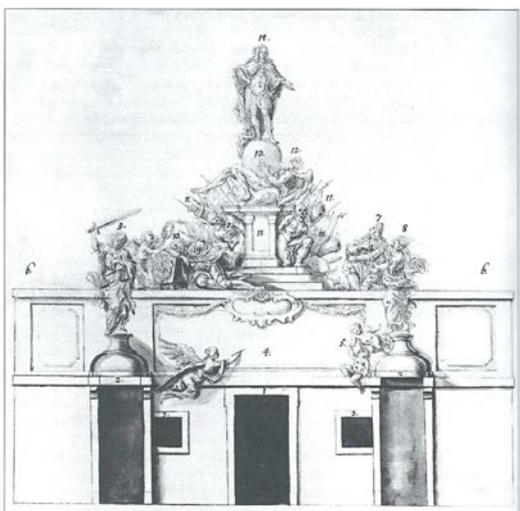


Abb. 19: Jan Macoun, Vergrößerung vom Katasterplan 1842 (Detail), kolorierte Zeichnung, Archiv Lysá.



**Abb 20:** Plan von Lysá, Dritte Militärische Landesaufnahme 1876 (Detail), Österreichisches Staatsarchiv.



**Abb. 21:** Matthias Bernhard Braun?, Entwurfzeichnung für ein Denkmal Karls VI für die Karlsbrücke, 1719, Ablichtung derverschollenen Zeichnung, Staatsarchiv Prag.



**Abb. 22.:** Matthias Bernhard Braun, Denkmal Karls VI, 1724-25, Sandstein, Hlavenec bei Lysá.



**Abb. 23:** Matthias Bernhard Braun, Denkmal Karls VI, Hubertusorden (Detail), 1724-25, Sandstein, Hlavenec bei Lysá.



**Abb. 24:** Matthias Bernhard Braun, Denkmal Karls VI, Giebel (Detail), 1724-25, Sandstein, Hlavenec bei Lysá.



Abb. 25: Gottwald Cesar von Stillenau, Das Leben..., 1720, Universitätsbibliothek Wien.



Abb. 26: Matthias Bernhard Braun, Denkmal der Vision der Heiligen Luitgard (Detail), 1710, Sandstein, Lapidarium des Nationalmuseums Prag.

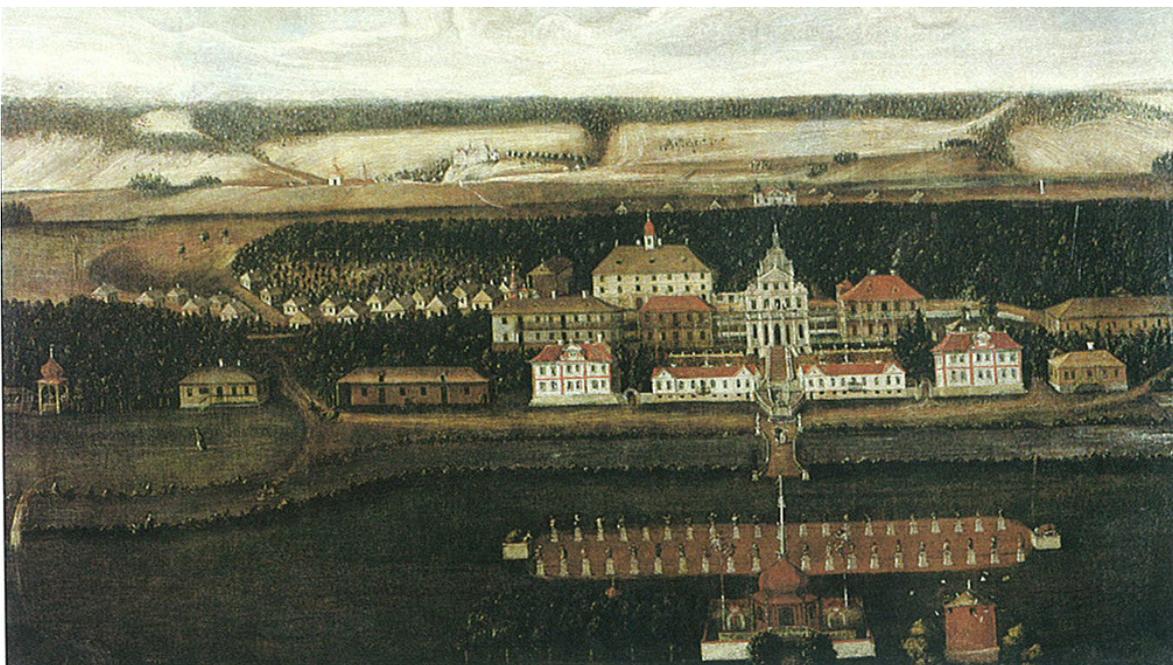


Abb. 27: Anonym, Kúks, Kurbadseite mit der Zwerglgalerie, 1720-1729, Öl auf Leinwand, Spital Kúks.



**Abb. 28:** Matthias Bernhard Braun, Reihe der Tugenden, um 1719, Kopien aus Sandstein, Kuks.



**Abb. 29:** Matthias Bernhard Braun, Leichtsinn aus der Reihe der Lastern, um 1719, Sandstein, Lapidarium Kuks.



**Abb. 30:** Matthias Bernhard Braun, Eremit Garinus, vor 1729, Sandsteinfels, Neuwald bei Kuks.



**Abb. 31:** Matthias Bernhard Braun, Hubertus Vision, vor 1729, Sandsteinfelswand, Neuwald bei Kuks.



**Abb. 32:** Wenzelsermitage bei Lysá, vor 1712.



**Abb. 33:** Matthias Bernhard Braun?, Engel des traurigen Todes, vor 1712, Sandstein, Wenzelsermitage bei Lysá.



**Abb. 34:** Matthias Bernhard Braun? Engel des glückseligen Todes (Detail), vor 1712, Sandstein, Wenzelseremitage bei Lysá.



**Abb. 35:** Gian Lorenzo Bernini, Engel, (1667-68) Terakotta, 36,5 x 20 x 10,5 cm, Inv. 1195, Museo Nazionale del palazzo di Venezia, Rom.



**Abb. 36:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt?, Hl. Anton Eremit, Hl. Augustin und Gregor, vor 1712?, Sandstein, Stadtkirche Lysá, Kirchenmauer.



**Abb. 37:** Matthias Bernhard Braun, Hieronymus, vor 1715, Sandstein, Stadtkirche Lysá, Kirchenmauer.



**Abb. 38:** Matthias Bernhard Braun und Werkstatt, Magdalena, bis 1718, Sandstein, Bonrepos.



**Abb. 39:** Matthias Bernhard Braun Engel- Lichtträger, bis 1718, Sandstein, Nationalgalerie Prag.



**Abb. 40:** Matthias Bernhard Braun, Engel- Lichtträger, bis 1718, Sandstein, Nationalgalerie Prag.

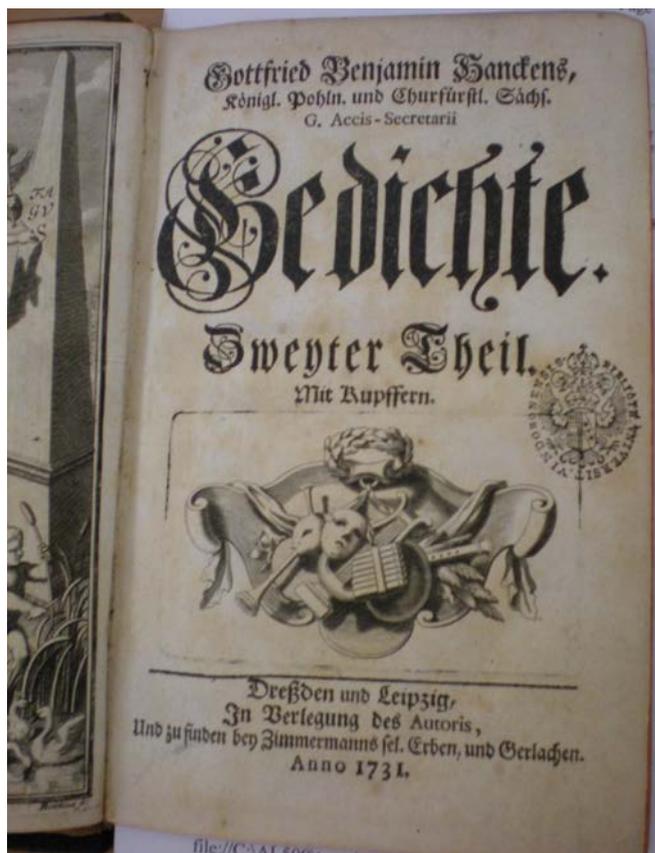


Abb. 41: Gottlieb Benjamin Hancke, Gedichte, Teil II, 1732, Universitätsbibliothek Wien.

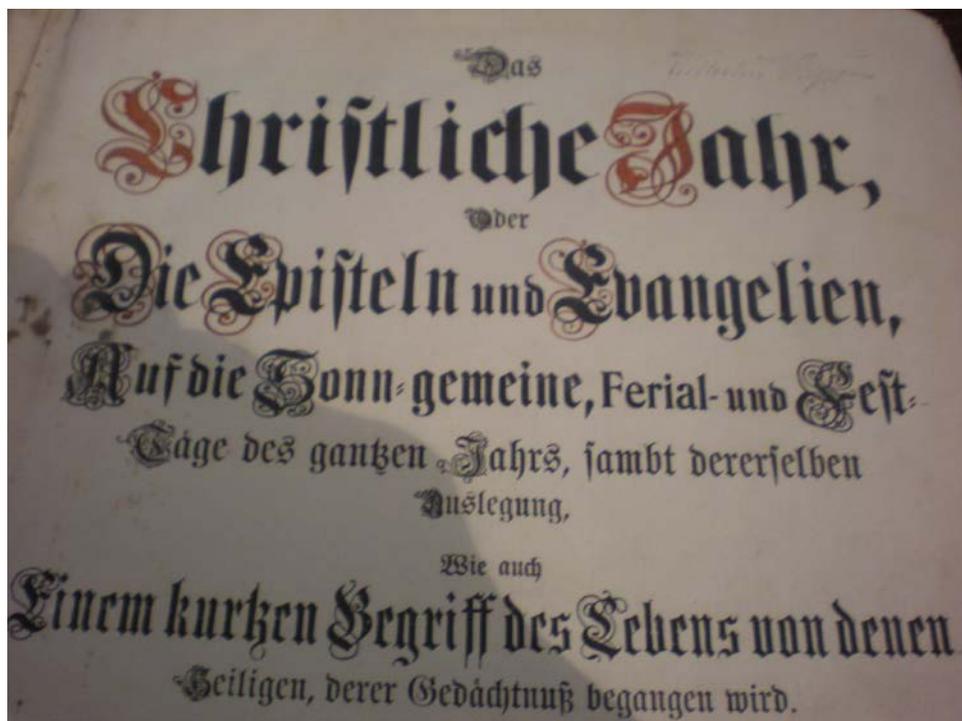


Abb. 42: Das Christliche Jahr (Detail), 1733, Privatbibliothek, Prag



**Abb. 43:** Michael Heinrich Rentz, S. Paulus Eremita (Detail aus dem Eremitenbuch des „Christlichen Jahres“), um 1730, Stich, Privatsammlung Wien.



**Abb. 44:** Matthias Bernhard Braun, Herkomann, 1720, umgearbeitet 1729, Sandstein, Kuks.



Abb. 45: Anton Birckhart, Herkomannus Magnus, 1720, Stich, Nationalbibliothek Prag.

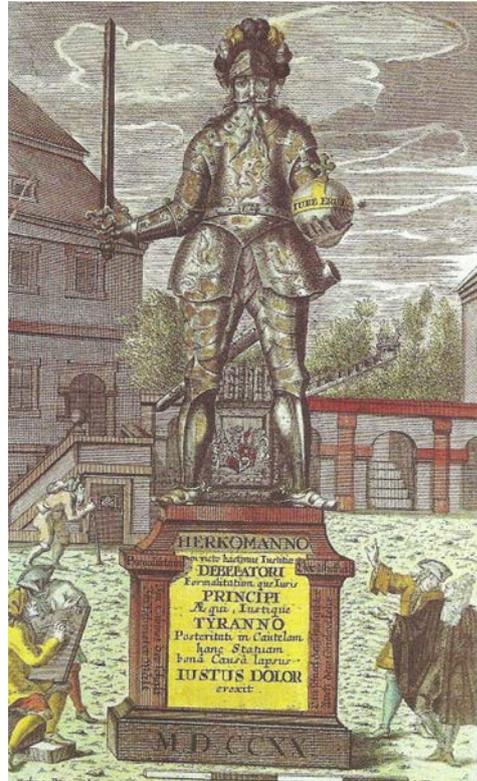


Abb. 46: Anton Birckhart?, Herkomannus Magnus, 1720, kolorierter Stich, 296 x 180 cm, Staatsarchiv Prag.



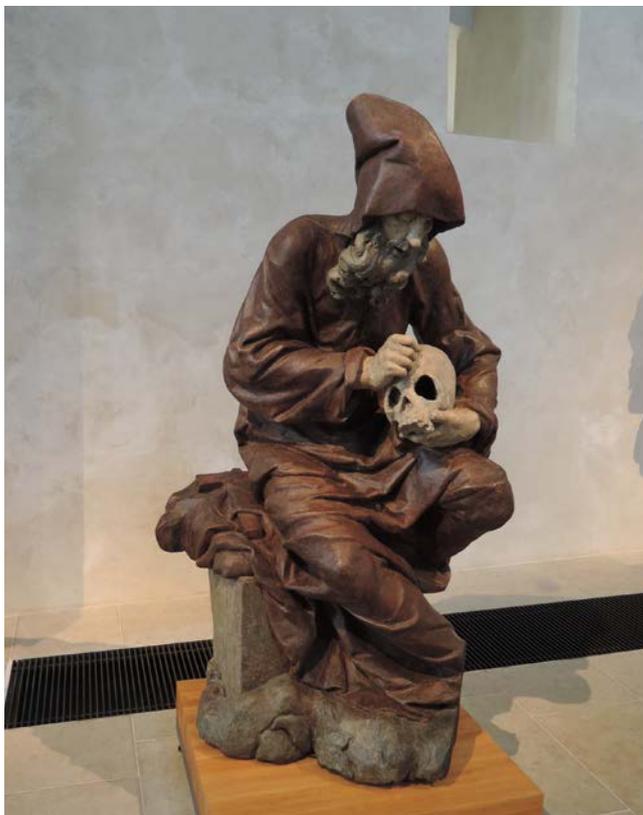
Abb. 47: Matthias Bernhard Braun, David, 1729, Sandstein, Kuks.



**Abb. 48** : Antonius Birckhart nach Matthias Bernhard Braun, Die Zeit entdeckt die Wahrheit, 1722, Kupferstich, 190 x 143cm, Staatsarchiv Prag.



**Abb. 49**: Christian Albert Wortmann, Fitzli Putzli, der teuflische (Herkomannische) Notar, 1727, Stich nach einer Plastik von M. B. Braun, Universitätsbibliothek Wien.



**Abb 50**: Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Eremit Antonius, um 1727?, polychromiertes Holz, Barockmuseum Chrudim.



Abb. 51: Michael Heinrich Rentz, Litis abusus, 1726, Kupferstich Nr. 10, Nationalbibliothek Prag.



Abb. 52: Michael Heinrich Rentz, Christian Friedrich Boetius, Büste F.A. Sporck mit Herkules, 1732, Kupferstich, Universitätsbibliothek Wien.



**Abb. 53:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Der kleine Mithras Christianus, 1731, Sandstein, Kuks.



**Abb. 54:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Der große Mithras Christianus, 1732, Sandstein, Kuks.



**Abb. 55:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Der große Mithras Christianus, Inschrift (Detail), 1732, Sandstein, Kuks.



**Abb. 56:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Mars, um 1725?, Sandstein, Dux.

20/27<sup>ten</sup> Vorlauff  
 Diese Vorwürden.  
 An den Herrn de Grossa. 27<sup>ten</sup> May. 1733.  
 Viel geachteter Herr. Ich habens das ein paar Wochen so wohl ein Besuch  
 vor sich. Den auf der Freystatt waichst von dem 1<sup>ten</sup> gräflichen Kloben ausgehen  
 fönne parken zubereiten, ad für unglücklich die andringende Noth, meine  
 Kind ein halbes Jahr in der Stadt ein geplantes und ganz auf Kräfte gleich  
 mittelst einigem Gregorius und Klöpffing freier Luft in etwas zu  
 erziehen, und auf gemeinlich, eine Besuch auf dem Vorzugung  
 der weltliche gelehrtheit ist zu gleich, in dem mit 4 Mal davon ausgehen  
 volltätig, meine die selbstige für gebrauchende beide 1<sup>ten</sup> Welt der  
 by Hof, und ganz Michael zu erziehen, im hufstich gelehrt, und von  
 dessen am bewilligtem Mittheil abende und allerer wiederumb  
 zu sich ergründeten hab; Ich sende allda ganz von demselben  
 mittler Zeit an mich solches besorgen, und so oft die dem  
 einen den byzoglichen Zinnes welche dreytelbe sel erworben hab,  
 einen den byzoglichen Zinnes welche dreytelbe sel erworben hab,

Abb. 57: Brief F.A. Sporcks an Herrn de Grossa vom 10.5.1733, Kopiare, Staatsarchiv Prag.



Abb. 58: Bildhauer aus Benateck, Europa, Kopie, 1735, Sandsteinmasse, Schlossgarten Lysá.



Abb. 59: Bildhauer aus Benateck, Afrika, Kopie, 1735, Sandsteinmasse, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 60:** Bildhauer aus Benateck, Amerika, Kopie, 1735, Sandsteinmasse, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 61:** Bildhauer aus Benateck, Asien, Kopie, 1735, Sandsteinmasse, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 62:** Bildhauer aus Benateck, Tag, Sandstein, 1735, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 63:** Bildhauer aus Benateck, Nacht, Sandstein, 1735, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 64:** Atelier Leiner, Tag, Fotografie um 1910, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá.



**Abb. 65:** Bildhauer aus Benateck, Luft, 1735, Kopie aus Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 66:** Bildhauer aus Benateck, Wasser, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 67:** Bildhauer aus Benateck, Erde, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 68:** Bildhauer aus Benateck, Feuer, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 69:** Bildhauer aus Benateck, Löwe, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 70:** Issak Brun nach Henrik Goltzius, Hyems, um 1610, Kupferstich, 180x 122 cm, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.



**Abb. 71:** Anonym, Winter aus der ehemaligen Polyphemus Fontane, vor 1712, Sandstein, Spital Kuks.



**Abb. 72:** Anonym, Bacchus/ Herbst aus der ehemaligen Polyphemus Fontane, vor 1712, Sandstein, Spital Kuks.



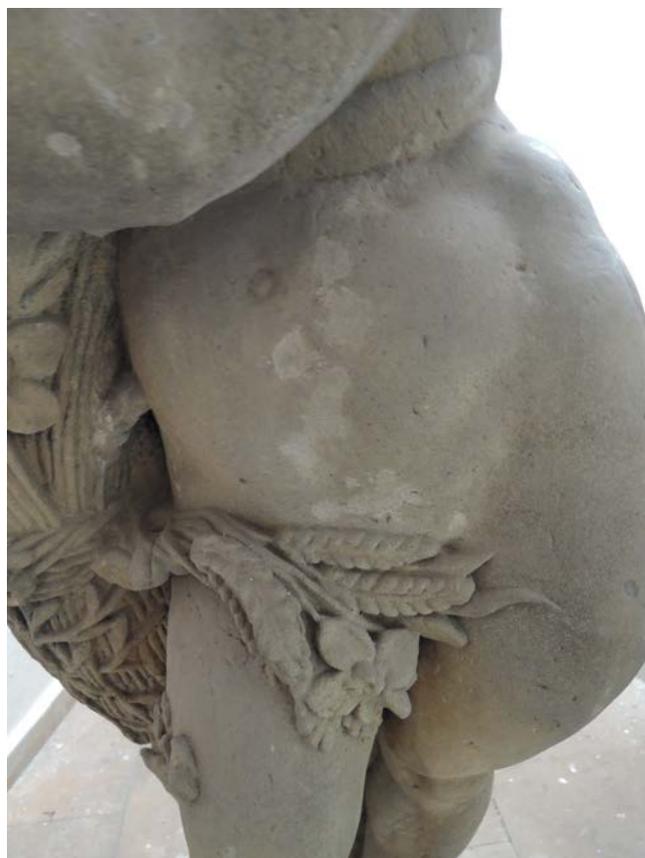
**Abb. 73:** Anonym, Ceres/ Sommer aus der ehemaligen Polyphemus Fontane, vor 1712, Sandstein, Spital Kuks.



**Abb. 74:** Anonym, Flora/Frühjahr aus der ehemaligen Polyphemus Fontane, vor 1712, Sandstein, Spital Kuks



**Abb. 75:** Bildhauer aus Benateck, Ceres (Detail), 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 76:** Anonym, Ceres aus der ehemaligen Polyphemus Fontane (Detail), vor 1712, Sandstein, Spital Kuks.



**Abb. 77:** Schlossgarten in Lysá nad Labem.



**Abb. 78:** Bildhauer aus Benateck, Winter, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



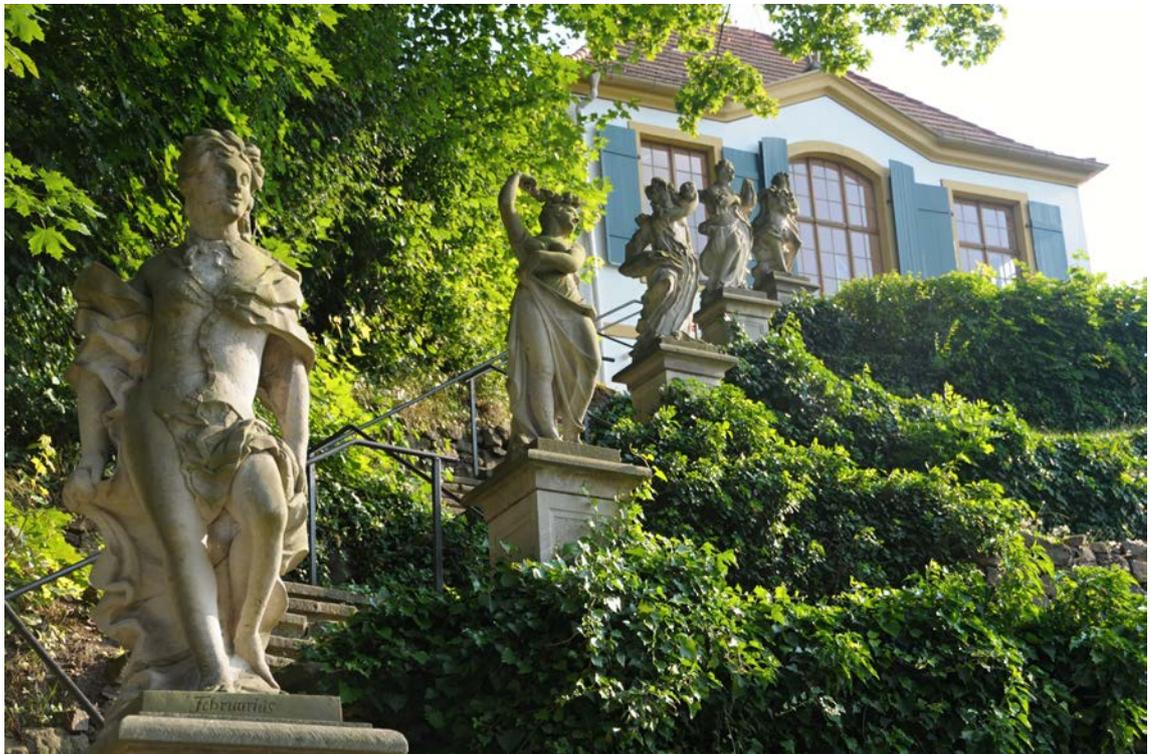
**Abb. 79:** Bildhauer aus Benateck, Bacchus, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 80:** Bildhauer aus Benateck, Ceres, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 81:** Bildhauer aus Benateck, Flora, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 82:** Heinrichsburg, Reihen der Monatsdarstellungen, vor 1730, Sandsteinkopien, Seußnitz.



**Abb. 83:** Heinrichsburg, Seußlitz, Reihen der Monatsdarstellungen.



**Abb. 84:** Anonym, Ceres, vor 1730, Sandstein, Haus des Gastes, Seußlitz.



**Abb. 85:** Anonym, Januarius, vor 1730, Sandstein, Kleines Cafe, Seußlitz.



**Abb. 86:** Anonym, Januarius, Detail, vor 1730, Sandstein, Kleines Cafe, Seußlitz.



**Abb. 87:** Anonym, Junius, vor 1730, Sandstein, Haus des Gastes, Seußlitz.



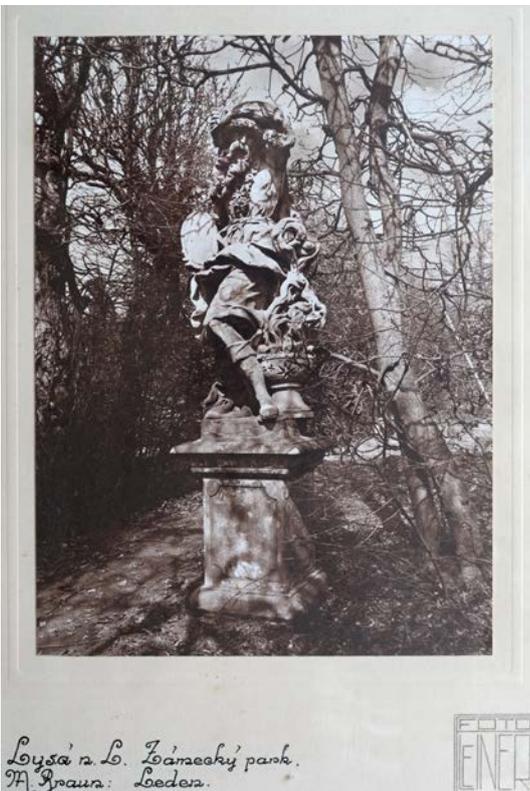
**Abb. 88:** Anonym, Dezember, vor 1730, Sandstein, Haus des Gastes, Seußlitz.



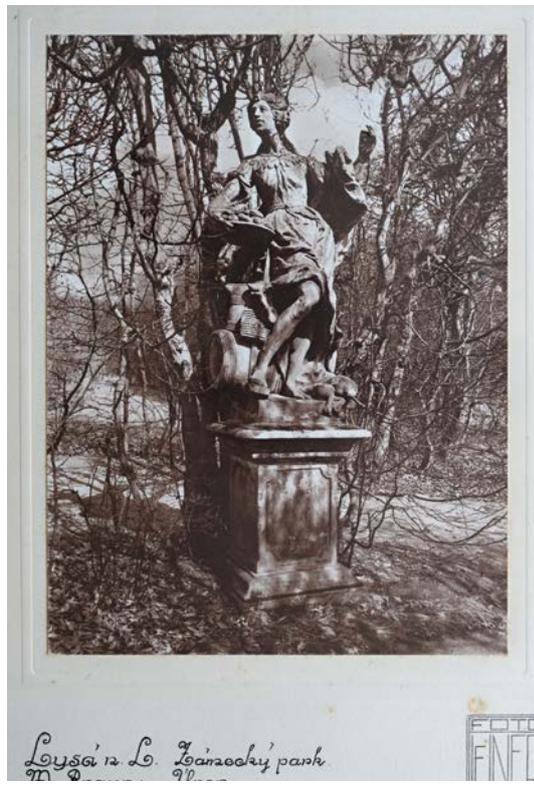
**Abb. 89:** Anonym, Aprilis, vor 1730, Sandstein, Haus des Gastes, Seußlitz.



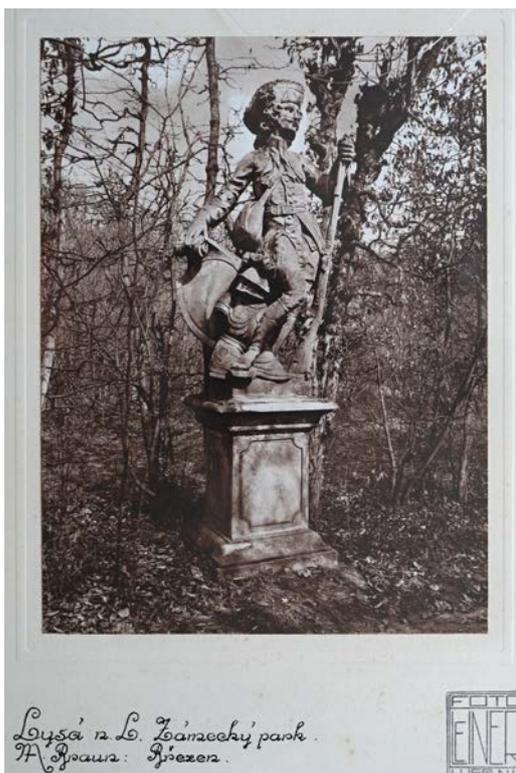
**Abb. 90:** Anonym, Augustus, vor 1730, Sandstein, Kleines Café, Seußlitz.



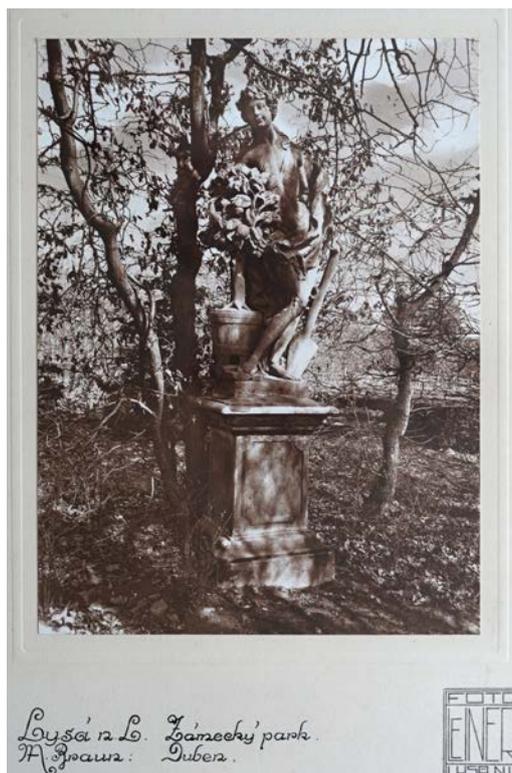
**Abb. 91:** Atelier Leiner, Januar aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



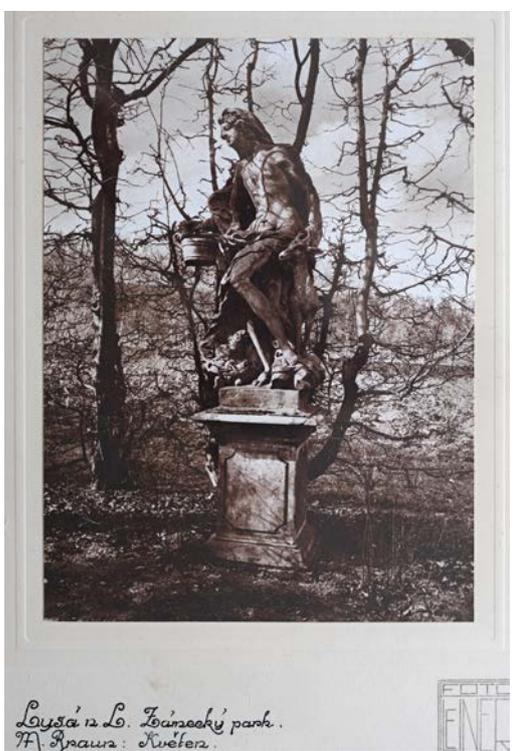
**Abb. 92:** Atelier Leiner, Feber aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



**Abb. 93:** Atelier Leiner, März aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



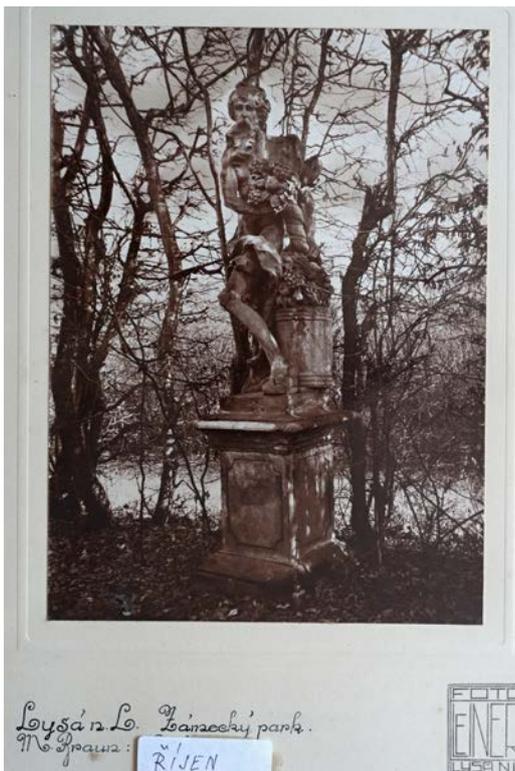
**Abb. 94:** Atelier Leiner, April aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



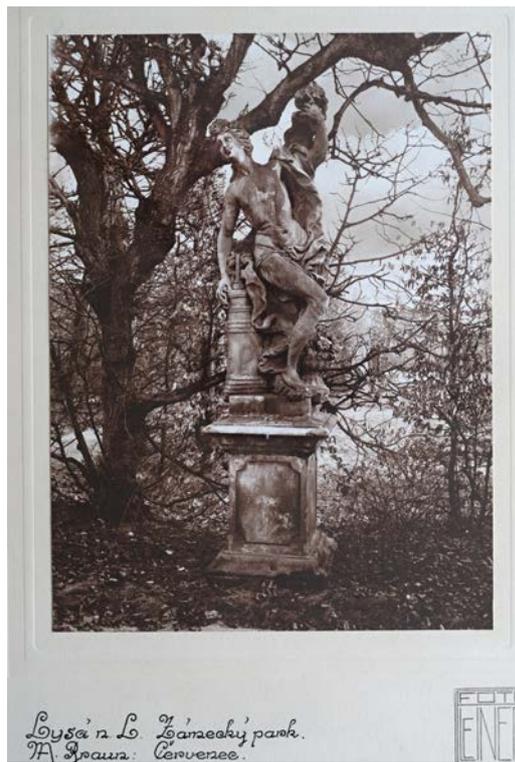
**Abb. 95:** Atelier Leiner, Mai aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



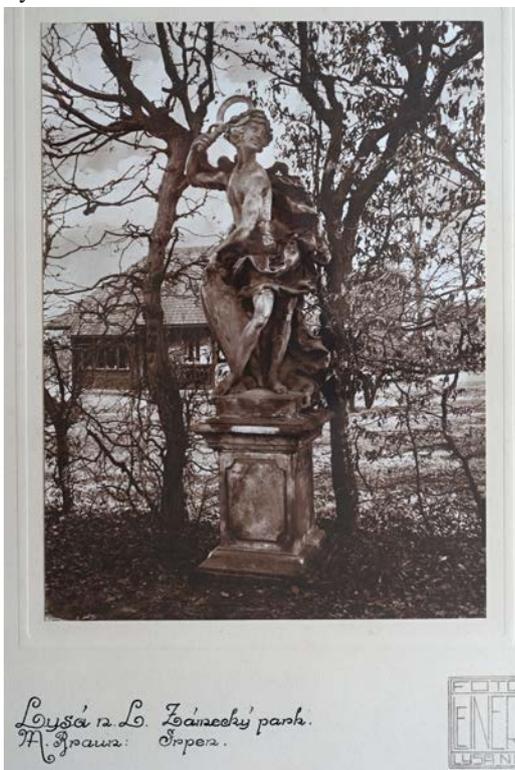
**Abb. 96:** Atelier Leiner, Juni aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



**Abb. 97:** Atelier Leiner, Oktober aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



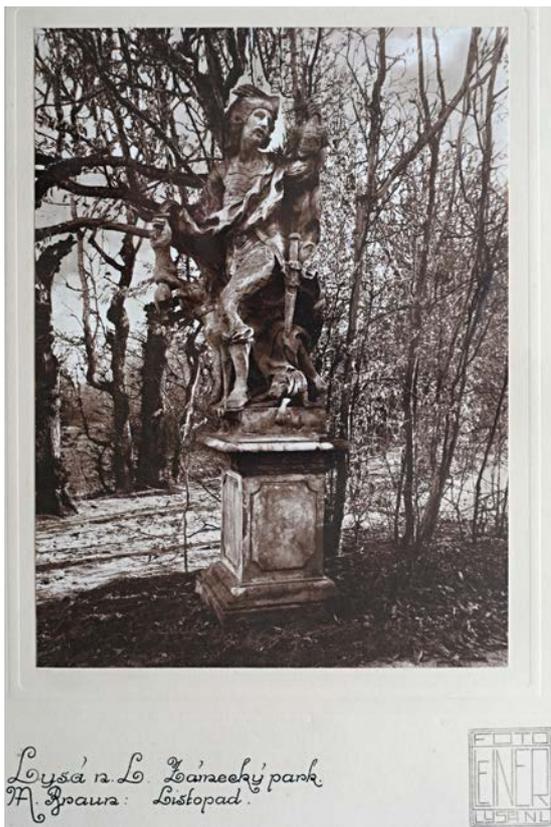
**Abb. 98:** Atelier Leiner, Juli aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



**Abb. 99:** Atelier Leiner, August aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



**Abb. 100:** Atelier Leiner, September aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



**Abb. 101:** Atelier Leiner, November aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



**Abb. 102:** Atelier Leiner, Dezember aus dem Schlosspark von Lysá, um 1910, Fotografie, Polabské muzeum, Muzeum Bedřicha Hrozného, Lysá nad Labem.



**Abb. 103:** Werkstatt aus Benateck?, Tag, um 1735?, Sandstein, Lapidarium Benátky nad Jizerou.



**Abb. 104:** Werkstatt aus Benateck? Nacht, um 1735?, Sandstein, Lapidarium Benátky nad Jizerou.



**Abb. 105:** Werkstatt aus Benateck? um 1735?, Kalvarie, Schlosskirche Benátky nad Jizerou



**Abb. 106:** Bildhauer aus Benateck, Johannes, 1741, Sandstein, Mauer der Stadtkirche Lysá.



**Abb. 107:** Bildhauer aus Benateck, Markus, 1741, Sandstein, Mauer der Stadtkirche Lysá.



**Abb. 108:** Bildhauer aus Benateck, Lukas, 1741, Sandstein, Mauer der Stadtkirche Lysá.



**Abb. 109:** Bildhauer aus Benateck, Matthäus, 1741, Sandstein, Mauer der Stadtkirche Lysá.



**Abb. 110:** Bildhauer aus Benateck, Engel, 1741, Sandstein, Mauer der Stadtkirche Lysá.



**Abb. 111:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Denkmal F.A. Sporck für Schlosspark Valeč, 1733, Sandstein, Kladruby.



**Abb. 112:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Bacchus für Schlosspark Valeč, um 1727, Sandstein, Kladruby.



**Abb. 113:** Jan Dlouhý-Lang, Bacchus, um 1732, Sandstein, Salla terrena, Schloß Ploskovice.



**Abb. 114:** Jan Dlouhý-Lang, Winter, um 1732, Sandstein, Salla terrena, Schloß Ploskovice.



**Abb. 115:** Jan Dlouhý-Lang, Flora, um 1732, Sandstein, Salla terrena, Schloß Ploskovice.



**Abb. 116:** Jan Dlouhý-Lang, Ceres, um 1732, Sandstein, Salla terrena, Schloß Ploskovice.



**Abb. 117:** Jan Dlouhý-Lang, Feuer, um 1732, Sandstein, Salla terrena, Schloß Ploskovice.



**Abb. 118:** Jan Dlouhý-Lang, Wasser, um 1732, Sandstein, Salla terrena, Schloß Ploskovice.



**Abb. 119:** Jan Dlouhý-Lang, Luft, um 1732, Sandstein, Salla terrena, Schloß Ploskovice.



**Abb. 120:** Jan Dlouhý-Lang, Erde, um 1732, Sandstein, Salla terrena, Schloß Ploskovice.



**Abb. 121:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Afrika für den Schlosspark von Citoliby, nach 1717, Sandstein, Schloß Neuwaldegg.



**Abb. 122:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Amerika für den Schlosspark von Citoliby, nach 1717, Sandstein, Schloß Neuwaldegg.



**Abb. 123:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Europa für den Schlosspark von Citoliby, nach 1717, Sandstein, Schloß Neuwaldegg.



**Abb. 124:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Asien für den Schlosspark von Citoliby, nach 1717, Sandstein, Schloß Neuwaldegg.



**Abb. 125:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Afrika für den Schlosspark von Citoliby (Detail), nach 1717, Sandstein, Schloß Neuwaldegg.



**Abb. 126:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Amerika für den Schlosspark von Citoliby (Detail), nach 1717, Sandstein, Schloß Neuwaldegg.



**Abb. 127:** Jan Dlouhý-Lang, Luft (Detail), um 1732, Sandstein, Salla terrena, Schloß Ploskovice



**Abb 128 :**Bildhauer aus Benateck, Maius (Detail), 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 129:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Satyr für Schlosspark Valeč, um 1727, Sandstein, Kladruby.



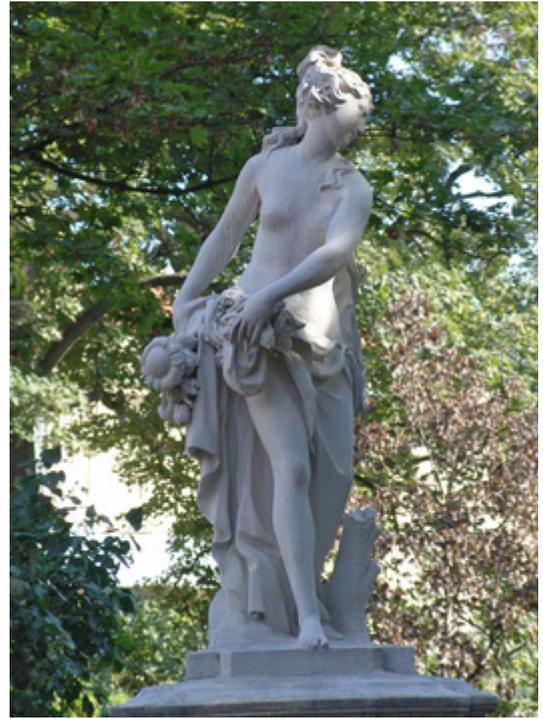
**Abb. 130:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Arglist für Schlosspark Valeč, um 1727, Sandstein, Kladruby.



**Abb. 131:** Matthias Bernhard Braun, Engel vom Hauptaltar der St. Nikolaus Kirche in Horky nad Jizerou, um 1730?, polychromiertes Holz, Oblastní muzeum Litoměřice.



**Abb. 132:** Bildhauer aus Benateck, Dezember, 1735, Sandstein, Schlosspark Lysá.



**Abb. 133:** Lorenzo Mattielli, Flora, 1717-24, Sandstein, Gartenpalais Schwarzenberg, Wien.



**Abb. 134:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Afrodite für Schlosspark Valeč, um 1727, Sandstein, Kladruby.



**Abb. 135:** Bildhauer aus Benateck, Flora (Detail), 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá



**Abb. 136:** Anonym, Ceres, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.



**Abb. 137:** Matthias Bernhard Braun Werkstatt, Ceres aus dem ehemaligen Braun-Haus in Prag, Lapidarium, Nationalmuseum Prag.



**Abb. 138:** Giambologna, Herkules mit dem erymanthischen Eber, 1575-80, Bronze, KHM, Inv. Nr. KY\_5846 Hercules Eber Giambologna.



**Abb 139:** Bildhauer aus Benateck, December, 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 140:** Bildhauer aus Bena-teck?, Hl. Josef?, 1715-1722?, Sandstein, Mauer der Stadtkirche von Lysá.



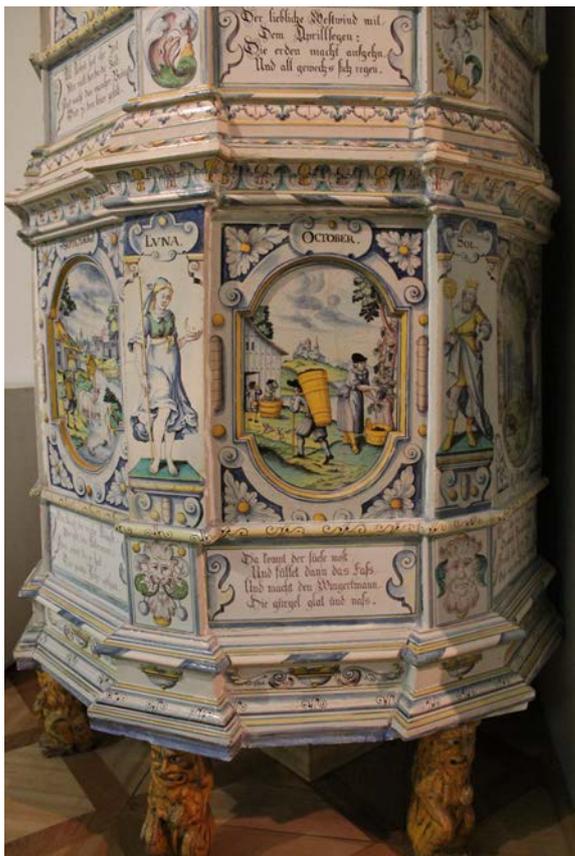
**Ab. 141:** Bildhauer aus Benateck?, Hl. Prokop?, um 1730, polychromiertes Holz, Hauptaltar der Kirche Himmelfahrt Mariä, Benátky nad Jizerou.



**Abb 142 :** Bildhauer aus Benateck, December (Detail), 1735, Sandstein, Schlossgarten Lysá.



**Abb. 143:** Ondřej Dubke?, Constantia et Fortitudo?, um 1730, Sandstein, Schloß Ploskovice.



**Abb. 144:** Abraham Pfau, Ofen mit Sitz, 1640-44, Fa-  
yence, Umělecko-průmyslové Muzeum, Brno.



**Abb. 145:** Abbildung der Füssilieruniform  
um 1735.



**Abb. 146:** Josef Ignác Kapoun, Bildnis F.A.  
Sporcks mit seinem Jagdfolge, nach 1728,  
Öl auf Leinwand, Schloß Týniště nad Orlicí.



(117)



(118)



(119)



(120)

Abb. 147: Jost Aman, September, Oktober, November, Dezember, 1588, Stiche, Staatsgalerie Stuttgart/ Museum für angewandte Kunst, Wien.



**Januar.**  
 Ist das uns nicht dahn: es mocht wol heißen alle  
 Logruwe siep es auß: die lufft ist leiden lalt.  
 Nixt frug die Welt dar nach: sie stehet auf dem Eise  
 Das Stalkes auser Torre ihr bareit: Eiß brüthen.  
 Der alle blatz du haubt getret von böden du  
 wir vor noi item ver brunt aus fater faine Schuß  
 er suchet kein Einmü den: dummer und die dumm  
 und hält es mit loch: der Eiß ist seine dumm



**Februar.**  
 Der man wie den Spottbüch hat sein Fleisch und gemach  
 as durs Viechmal solt außs fülle: Fastnacht: Jed  
 ein kleinem man sich er ft hat: man rüet: ob man rüet  
 das: Hülten es sich rüet: die viering tage sat: Tet.  
 die tolle Fastnacht pü rieh sich auß der Lustig mack  
 der konten böser lichte der Laitz selber lichte  
 die larten: larte och ist auch der lichte böse lichte  
 man auß im Jahr ein mal: wol auß: lichte lichte



**März.**  
 Der Consucht man sich in Winter löst sich  
 kumpt: auß der wald: die ein nallis Grah für sich  
 die Hader: darter zu die mellenberge: Bräuer  
 die Hängst: darter: darter: die dummer mol den blühen  
 aus: darter: darter: darter: darter: darter: darter  
 die lichte: lichte: lichte: lichte: lichte: lichte  
 lichte: lichte: lichte: lichte: lichte: lichte  
 lichte: lichte: lichte: lichte: lichte: lichte



**April.**  
 Das Linder: Blüthe band: schmulet: von der: darter: lichte  
 der: darter: darter: darter: darter: darter  
 die: darter: darter: darter: darter: darter

Abb. 148: Joachim Sandrart/ Sigmund von Birken/Franz Brun, Jänner, Feber, März, April , 1653, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



**Maius.**  
 Die wasser bitten ledigt der lieb den kunden dar  
 es lieben alle ding umb die zeit vom Jahr  
 die zwillung kullen sich am sumer auß der Erden  
 muß es auch singelstalt zu muß gelichen werden.

die Maaten wird die Ernd die Sonn die Zeit ledigt  
 der Blumen kunden blanz des labers zogen macht  
 auß der Erden. Von der runden innen lichte in Maate  
 die Zeit auf dem saate dach an terren glantz.



**Junius.**  
 Die zeit es omen leib die Junius des saftelare  
 die zeit an sonnen armen kellen der trübet sein  
 der alle erde betort der selbst ist unbeschort.

Dieu in erden thoren die omen dach an terren  
 die zeit an sonnen armen kellen der trübet sein  
 der alle erde betort der selbst ist unbeschort  
 dieu in erden thoren die omen dach an terren



**Julius.**  
 Die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren

die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren



**Augustus.**  
 Die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren

die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren  
 die Sonne dach an terren dach an terren

Abb 149: Joachim Sandrart/ Sigmund von Birken/Franz Brun, Mai, Juni, Juli, August, 1653, Kupferstich, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



September.

Die Summe dinge mit den tagen und an dreyer stunde  
mit glücken stunden als vnd überlet ihre vndacht  
Stimmere es gilt dem kralde außsed ist schon kenne  
der Aufgange. Für sich dem falschen laub glückte

stets auß dem mauchens kure der herbst kenne den  
des hannes der sich baug vnd kenne ab die laß  
es ob l'as jere zu hant vnd maister hant der kelle  
vort mit anach mit d'ardel vnd d'ay vor kenne st'ere



October.

Die rebe vnd d'ere ist vnd vndet hat den neen  
aus l'ede d'ab l'au ist k'ere ich wolle freuden ein  
Solomon der vort das vennen we dem laubten  
die P'oles kenne blut die k'ant vns hat ig maiden

bitt vnd d'ere k'one Arst. K'ere vnd d'ere k'one  
den k'allen d'ere vnd er mocht v'ere d'ere k'one  
ere er v'ere d'ere k'one. die laß man in er k'one  
in h'ost er k'one k'one k'one k'one k'one k'one



November.

Der langere k'one k'one k'one k'one k'one k'one  
v'ere k'one k'one k'one k'one k'one k'one k'one  
der wenne ins k'one k'one k'one k'one k'one k'one  
die d'ere k'one k'one k'one k'one k'one k'one k'one  
v'ere k'one k'one k'one k'one k'one k'one k'one  
die k'one k'one k'one k'one k'one k'one k'one



December.

Die g'one k'one k'one k'one k'one k'one k'one  
die k'one k'one k'one k'one k'one k'one k'one

Abb. 150 : Joachim Sandrart/ Sigmund von Birken/Franz Brun, September, Oktober, November, Dezember 1653, Kupferstiche Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

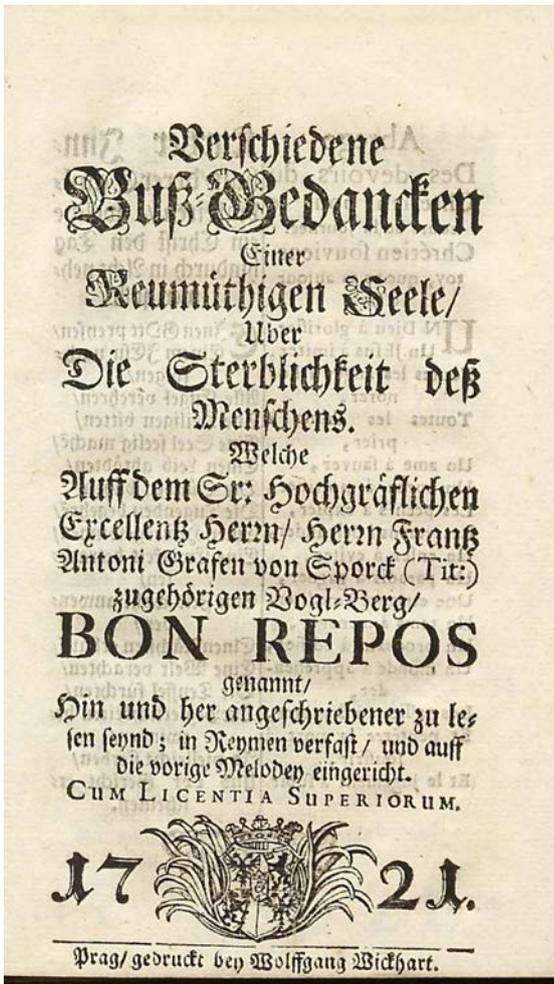


Abb. 151: Das Bonrepos Büchlein, Verschiedene Bußgedanken, 1721, Nationalbibliothek Prag.



Abb. 152: Das Bonrepos Büchlein, Geistliche Betrachtungen, 1722, Nationalbibliothek Prag.



**Abb. 153:** Das Bonrepos Büchlein, Melodey 1722, Nationalbibliothek Prag.



**Abb. 154:** Der Todestanz, 1720-1729?, Fresco, Nördliche Wand, Spital Kuks.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Preiss 2003, S. 384.
- Abb. 2: Sammlung Albertina, Nationalbibliothek Wien.
- Abb. 3: Stanislav Svoboda 2013, Státní archiv Praha.
- Abb. 4: Stanislav Svoboda 2013, NPÚ, Špitál Kuks.
- Abb. 5: Miroslav Feszanicz, 2013.
- Abb. 6: Stillenau 1720, Anhang, Univerzitní knihovna, Praha.
- Abb. 7: Duňa Slavik, 2013.
- Abb. 8: Miroslav Feszanicz, 2013.
- Abb. 9: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 10: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 11: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 12: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 13: Vogt 1712, S. 98.
- Abb. 14: Sporck 1733-38, Státní archiv Praha.
- Abb. 15: Urbar 1729, SOA Praha.
- Abb. 16: Duňa Slavik, Wien, 2012.
- Abb. 17: Österreichisches Staatsarchiv, Wien.
- Abb. 18: ÚAZK Praha.
- Abb. 19: Vojáček A37, SOA Lysá nad Labem.
- Abb. 20: Österreichisches Staatsarchiv, Wien.
- Abb. 21: Preiss 2003, S. 208.
- Abb. 22: Duňa Slavik, Wien, 2012
- Abb. 23: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 24: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 25: Stillenau 1720, Anhang.
- Abb. 26: Duňa Slavik, Wien, 2012
- Abb. 27: Preiss 2003, S. 384.
- Abb. 28: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 29: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 30: Duňa Slavik, Wien, 2011.
- Abb. 31: Duňa Slavik, Wien, 2011.
- Abb. 32: Duňa Slavik, Wien, 2012.
- Abb. 33: Duňa Slavik, Wien, 2012.
- Abb. 34: Duňa Slavik, Wien, 2012.
- Abb. 35: Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.
- Abb. 36: Duňa Slavik, Wien, 2012.
- Abb. 37: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.

- Abb. 38: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 39: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 40: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 41: Hancke 1732, Anhang, Universitätsbibliothek Wien
- Abb. 42: Das Christliche Jahr 1733, Privatbibliothek Praha
- Abb. 43: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 44: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 45: Herkomannus Magnus 1728, Univerzitní knihovna, Praha.
- Abb. 46: D. Ž . Bor, František Antonín hrabě Špork, významný mecenáš barokní kultury v Čechách, Praha 1999, S. 27.
- Abb. 47: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 48: Preis 2003, S. 175.
- Abb. 49: Hancke 1732, Anhang, Universitätsbibliothek Wien.
- Abb. 50: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 51: Litis Abusus 1728, Anhang, Univerzitní knihovna, Praha.
- Abb. 52: Hancke 1732, Anhang, Universitätsbibliothek Wien.
- Abb. 53: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 54: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 55: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 56: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 57: Sporck 1733-1738, Státní archiv Praha.
- Abb. 58: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 59: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 60: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 61: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 62: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 63: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 64: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Duňa Slavik, Wien 2013.
- Abb. 65: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 66: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 67: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 68: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 69: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 70: <http://kk.haum-bs.de/?id=i-brun-wb3-0006>, Herzog Anton Ulrich Bibliothek, Braunschweig.
- Abb. 71: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 72: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 73: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 74: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.

- Abb. 75: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 76: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 77: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 78: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 79: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 80: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 81: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 82: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 83: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 84: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 85: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 86: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 87: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 88: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 89: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 90: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 91: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 92: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013
- Abb. 93: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013
- Abb. 94: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013
- Abb. 95: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013
- Abb. 96: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013
- Abb. 97: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013
- Abb. 98: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 99: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 100: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 101: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 102: Polabské Muzeum, Lysá nad Labem, Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 103: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 104: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 105: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 106: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 107: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 108: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 109: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 110: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 111: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 112: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 113: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.

- Abb. 114: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 115: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 116: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 117: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 118: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 119: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 120: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 121: Gernot Mayer, Wien, 2013.
- Abb. 122: Gernot Mayer, Wien, 2013.
- Abb. 123: Gernot Mayer, Wien, 2013.
- Abb. 124: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 125: Gernot Mayer, Wien, 2013.
- Abb. 126: Gernot Mayer, Wien, 2013.
- Abb. 127: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 128: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 129: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 130: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 131: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 132: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 133: UNIDAM, Universität Wien.
- Abb. 134: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 135: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 136: <http://digilib.hab.de/?grafik=graph-c-438a>, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
- Abb. 137: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 138: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=91853>, KHM Wien.
- Abb. 139: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 140: Duňa Slavik, Wien, 2013.
- Abb. 141: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 142: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 143: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.
- Abb. 144: Gernot Mayer, 2014, Wien.
- Abb. 145: Funcken 2000, S. 16.
- Abb. 146: Preis 2003, Abb. 5, S. 380.
- Abb. 147: Hollstein 2001, S. 96.
- Abb. 148: Paas 2006, S. 136.
- Abb. 149: Paas 2006, S. 137.
- Abb. 150: Paas 2006, S. 138.
- Abb. 151: Verschiedene Bußgedanken, Národní knihovna, Praha.

- Abb. 152: Geistliche Betrachtungen, Národní knihovna, Praha.  
Abb. 153: Geistliche Betrachtungen, Národní knihovna, Praha.  
Abb. 154: Duňa Slavik, Wien, 2013.

### **Abbildungsnachweis Katalog:**

- Abb. 1: Červinka, 1999  
Abb. 2 - Abb. 83: Miroslav Feszanicz, Praha, 2013.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## ABSTRACT

### **Die Monatsdarstellungen in Lysá nad Labem. Der Einsatz multimedialer Strategien in der barocken Gartenplastik.**

Die Masterarbeit ist dem Entstehungsprozess der Skulpturen der 12. Monate im Schlosspark Lysá nad Labem gewidmet. Das umfangreiche kosmologische Skulpturenprogramm im Park des Lysáer Schlosses, das F.A. von Sporck (1662-1738) in seinen letzten Jahren (1735) in Auftrag gab, erscheint auf ersten Blick konventionell. Bildhauerische Darstellungen aller zwölf Monate sind jedoch um diese Zeit äußerst selten und für die Verse, die in die Sockel eingemeißelt wurden und den Skulpturen eine emblematische Struktur verleihen, gibt es kein Vorbild. Der Autor der Statuengruppen ist unbekannt; man weiß nur von einem namenlosen "Bildhauer aus Benateck", der zur Entstehungszeit in Sporcks Diensten stand. Die sehr durchschnittliche Ausführung spricht für dessen Urheberschaft, doch die innovative Formgebung lässt eine anonyme Provinzwerkstatt ausscheiden und fordert Hypothesen heraus. Da eindeutige Primärquellen fehlen, kann eine definitive Zuordnung der Skulpturen nicht gelingen. Ohne die Geschichte der Monatsdarstellungen zu übergehen oder die Beschäftigung mit der Ikonographie auszusparen, wird methodisch eine auf den Auftraggeber bezogene Annäherung an die Skulpturen unternommen. Erst durch diese Annäherung wird gezeigt, dass es sich nicht um zahme Alterskunst handelt; durch die Abwandlung der erprobten Kunststrategien lässt sich vielmehr eine Kontinuität in der Entwicklung von den frühen sakralen und subversiven Sporckschen Plastiken zu den späten kosmologischen Werken nachzeichnen. Eine Rezeptionsästhetische Untersuchung richtet sich an die beabsichtigte Wirkung auf den Betrachter. Vor dem Hintergrund der adeligen Gartenkultur des Barocks untersucht die Arbeit die Inszenierung des Statuenzyklus' im Schlosspark; das macht einen interdisziplinären Zugang erforderlich. Denn dank der Verse in den Statuensockeln sind verschiedene Medien, Plastik und Poesie, untrennbar verschränkt. Die Skulpturen können nicht isoliert gesehen werden; sie waren nicht nur Objekte kontemplativer Betrachtung; sondern sie waren Mittel- und Ausgangspunkt einer multimedialen Performance. Die Annahme ist: Wenn der Graf und seine Gäste sich vor den Statuen versammelten, wurden die Verstexte abgelesen, bzw. bei musikalischer Begleitung abgesungen, wie es auch bei anderen Bild- und Denksäulen des gräflichen Inventors Usus war. In der Anlage ein CD, vorgetragen von Stanislav Bohadlo, auf die Melodie der Bonrepos Aria mit Texten der Monate Januar, Mai und November.



## LEBENS LAUF

### **Persönliche Daten:**

Name: Duňa Slavik

Anschrift: Schönbrunnerstrasse 16/11, 1050 Wien

Email: [dunja.slavik@gmx.at](mailto:dunja.slavik@gmx.at)

Geburtsdatum: 03.09.1949

Geburtsort: Prag Staatsangehörigkeit: Österreich

### **Schulbildung:**

1955-1964 Grundschule Prag

1964-1968 Gymnasium Jan Neruda, Prag 1, Matura

1968- 1970 Studium der Geschichte, Philosophie und Deutscher Literatur, University of London

2007-2014 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

### **Berufserfahrung:**

1971-1973 Übersetzerin

1973-1980 Staatsdruckerei Prag, Korrektor

1981-1983 Bmfl, Flüchtlingslager Traiskirchen, Dolmetscherin

1983-1984 American Fund for Czechoslovak Refugees, Sozialarbeiterin

1984-2006 HIAS/OPE, Flüchtlingsorganisation, Sr. Counsellor

### **Sprachkenntnisse:**

Tschechisch

Englisch

Deutsch

Russisch

Slowakisch

Grundkenntnisse Polnisch

