

Herrlichkeit & Frömmigkeit: Barock in Pilsen und Westböhmen

Ausstellung im Westböhmischem Museum in Pilsen (Plzeň)

Friedrich Polleroß

Zu den erfreulichen Leistungen des Kulturhauptstadtjahres in Pilsen darf die vom 28. Oktober 2015 bis zum 20. März 2016 in der mittelalterlichen Fleischhalle der Stadt präsentierte Ausstellung gezählt werden, die von Andrea Steckerová von der dort ansässigen Westböhmischem Galerie und Štěpán Vácha vom Kunsthistorischen Institut der Akademie der Wissenschaften in Prag innerhalb eines Jahres konzipiert und realisiert wurde¹. Die Stadt Pilsen wird durch eine Reihe von barocken Denkmälern gekennzeichnet, die von durchwegs hochrangigen Meistern geschaffen wurden wie etwa die Dominikanerkirche von dem aus einer italienischen Baumeisterfamilie stammenden Jakob Auguston (um 1688-1735) oder der Hochaltar der Franziskanerkirche mit dem um 1700 von Franz Julius Lux² nach Rubens gemalten Gemälde. Wie in vielen anderen Regionen Mitteleuropas gab es jedoch vor allem außerhalb der Stadt einige kulturelle Zentren und ein breites Spektrum barocker „Volkskunst“ bzw. lokale Meister auf der einen Seite und überregional aktive Künstler auf der anderen Seite. Während in Pilsen selbst eine bürgerliche Bevölkerung und zünftische Handwerker wie die eben genannten Meister Auguston und Lux dominierten, konnten die großen Klöster Tepl/Teplá (Prämonstratenser), Plaß/Plasy (Zisterzienser) und Kladrau/Kladubřý (Benediktiner) sowie einige Adelsfamilien mit der Beschäftigung von Meistern aus Prag, Wien oder München Kunst auf höherem Niveau beauftragen. Natürlich lässt sich die Vielfalt einer Region vor allem hinsichtlich ihrer Architektur und Monumentalkunst schwer in einer Ausstellung vermitteln, aber eine Digitalbildfolge holte immerhin die wichtigsten Denkmäler in den Raum. Die Ausstellung war vorwiegend kulturgeschichtlich aufgebaut und bot einleitend eine Stadtansicht und ein Thesenblatt von Philipp Kilian mit Stadtallegorie, die gotische Stadtpatronin auf einer barocken Fahne sowie einen monumentalen Bleikrug der Fleischerzunft von 1640 stellvertretend für das zünftische Kunsthandwerk. Im Kontrast dazu verkörperte das schöne gemalte Epitaph des Ritters Karel Kokořovec z Kokořova (Kokorowetz von Kokorzowa) von 1605 bereits den offensichtlich importierten qualitätvollen frühbarocken Stil, der auch von manchen jüngeren Werken lokaler Meister nicht erreicht wurde.

Die erste Sektion der Schau war dem 1680 in den Grafenstand beförderten Ferdinand Hroznata Kokořovec z Kokořova (+1708) gewidmet und wurde von zwei Gruppenfamilienporträts um 1700 dominiert. Wenngleich eines



Abb. 1. Lazar Widemann, Alabasterskulpturen (Lebensalter, ovidische Mythologien, Ringergruppen sowie Allegorien des Nil und Tiber) aus dem Kunstkabinett des Grafen Jan Josef von Vrtba, um 1730; Ing. Jaroslav Lobkowitz und Národní Galeriei Prag



Abb. 2. Philipp Christian Bentum, Gruppenporträt der Gräfin Maria Gabriela Lažanská von Bucho, geb. Czernin, 1725; Schloß Manětín

pen sowie zwei große Allegorien, die als Nil und Tiber gedeutet werden. Sie bildeten wohl den Mittelpunkt eines ungewöhnlichen Kunstkabinetts des vor allem für seinen Prager Garten bekannten Grafen Jan Josef von Vrtba (1669-1734) (Abb. 1). Der nächste Raum über die Kunstförderung der Familie des Grafen Václav Josef Lažanský von Bukowa (1673-1715) und seiner Gattin Maria Gabriela Czernin von Chudenitz zeigt abermals zwei Gruppenporträts von 1725 mit einer weiteren Besonderheit: Mit den Herrschaften wurde auch hochrangiges Personal porträtiert, d.h. Hauslehrer und Verwalter (Abb. 2). Da der Maler Christian Philipp (van) Bentum (um 1669-1757)⁸ mit Brandl aus Holland kam, ist der westeuropäische Kunstimport des Gruppenporträts hier eindeutig. Noch bemerkenswerter erscheint jedoch die Tatsache, dass diese Adelsfamilie schon zuvor auch das niedere Personal wie Köche und Waschfrauen in einer Serie von 13 Genregruppenporträts festhalten ließ (Abb. 3), die allerdings nicht von Bentum für den Saal, sondern vom lokalen Maler Václav Dvořák für die Gänge geschaffen wurden⁹. Die Qualität der Malerei spiegelte also die sozialen Unterschiede zwischen den Adeligen mit afrikanischem Diener sowie Papagei und den arbeitenden Untertanen ebenfalls wider. Aber die fast lebensgroßen Diensthofen präsentieren dem Maler ebenso stolz ihre Arbeitsaktivitäten wie die Aristokraten ihr vornehmes Nichtstun.

Im Mittelraum leiteten das schöne Gemälde der Taufe Christi von Petr Brandl (um 1715/16) und die monumentale Skulptur eines der „drei Heiligen Madl“ von Josef Herrscher (1688-1756) um 1730 für die Herrschaft Manetin/Manětín der Lažanský zum Überblick über die Sakralkunst weiter. Zu den bedeutendsten Skulpturen gehören die Werke des Pilseners Ignaz Franz Platzer (1717-1787), der an der Wiener Akademie studiert und sich dann in Prag niedergelassen hatte¹⁰. Die Gold- und Silberfassung der Liegefigur des Seligen Hroznata von Tepl (um 1761) ist wohl unter dem Eindruck von Platzers früherer Mitarbeit beim kaiserlichen Zinnsarkophag von Nikolaus Moll entstanden¹¹. Ein weiterer in Wien bekannter Name ist Unterberger – allerdings nicht der berühmte Michelangelo, sondern dessen Bruder Martin (um 1726-1802). Er war mit dem Memorialbildnis einer Gräfin Martinitz von 1769 in der Ausstellung vertreten. Sie

davon dem Prager Maler Petr Brandl (1668-1735)³ zugeschrieben wird, verdienen diese beiden Gemälde aber vor allem aufgrund ihres ungewöhnlichen Typus Beachtung. Das Ehepaar mit zwölf Kindern wird in allegorischer Verkleidung präsentiert und verkörpert möglicherweise Allegorien der (männlichen) Fruchtbarkeit und der (weiblichen) Kunstfertigkeit oder des Geschmacks und des Gehörs. Dies spricht ebenso wie der Stil für eine Herkunft des Typus aus den Niederlanden⁴, und tatsächlich scheinen etwa in Österreich solche barocken Familienbilder erst mit den maria-theresianischen Gruppenporträts von Martin van Meytens allgemein üblich geworden zu sein⁵. Ein geographisch-typologisches „missing link“ bildet hier bezeichnenderweise das um 1741 in Brüssel entstandene, 340 x 680 cm große Familienporträt des Friedrich August Gervas Graf von Harrach und der Maria Eleonora Prinzessin von Liechtenstein im Schloss Prugg⁶. Doch zurück zur Ausstellung in Pilsen: Eine noch größere Rarität als die beiden Gemälde bieten die gar nicht so kleinen Kleinskulpturen des Pilsener Bildhauers Lazar Widemann (1697-1769)⁷ aus Alabaster in einer an Elfenbeinfiguren erinnernden Virtuosität. Es handelt sich um vier Köpfe der Lebensalter, vier Gruppen von ovidischen Mythologien (Saturn, Chronos und Rhea, Bacchus = Herbst, Helena und Menelaos? = Winter?), zwei Ringergrup-

wurde ins Kloster gesteckt, weil sie sich ohne kaiserliche Genehmigung von einem französischen Kavalier hatte schwängern lassen. Ikonographisch bemerkenswert erscheint auch die Passionsuhr des Schlaggenwalder Malers, Ratsbürgers und Bürgermeisters Elias Dollhopf (1703-1773) aus dem Jahr 1734¹² für die Darstellungen von Gründonnerstag und Karfreitag, bei der etwa neben 15 Uhr die Kreuzigung zu sehen ist. Die Idee dazu stammt von Johann Jakob Höffner (gest. 1766), dem Dechant des Schlaggenwalder Priorates des Prager Kreuzherrenordens mit dem Roten Stern. Dass das erstmals 1751 in Neapel veröffentlichte Andachtsbuch „Orologio della passione“ des Heiligen Alphons Maria von Ligouri (1696-1787), des Gründers des Redemptoristenordens, dafür die Anregung bot¹³, scheint mir eher unwahrscheinlich. Denn auch auf einem vermutlich als Vorlage oder nach dem Gemälde entstandenen, 105 x 65 cm großen Einblattdruck des Wiener Kupferstechers Franz Lepold Schmit(t)ner unter dem Titel „Geistliche Passions-Uhr. Oder letzte 24 Stunden des



Abb. 3. Václav Dvořák, Hauspersonal der Grafen Lažansky von Bucho, um 1716/17; Schloß Manětín

Bitteren Leydens u. H. Jesu Christi von 6 Uhr abends am grünen donnerstag bis 6 Uhr abends am H. Chor-Freytag“ wird Höffner als „Inventor“ genannt¹⁴ (Abb. 4). Denkbar wäre aber, dass sowohl die böhmische als auch die italienische Passionsuhr auf eine gemeinsame, vermutlich jesuitische Wurzel zurück gehen. Dass der ebenfalls auf dem Stich genannte Herr „Carpe“ mit dem 1721 in Toulon nachweisbaren Uhrmacher dieses Namens identisch ist, scheint hingegen eher unwahrscheinlich. Vor allem die Klöster bedienten sich aufgrund ihrer überregionalen Netzwerke nicht nur ausländischer Vorlagen, sondern auch bedeutender Künstler. So ließen sich die Benediktiner von Kladrau für die gotisch-barocke Kirche Vorentwürfe von Johann Blasius Santini-Aichel (1677-1723) liefern, die sich in Melk erhalten haben (Kat. Nr. 102 a-b), während die Fresken des Gotteshauses von Cosmas Damian Asam (1686-1739) ausgeführt wurden. Der Münchner schuf bei dieser Gelegenheit offensichtlich auch ein Porträt des Abtes, da Štěpán Vácha eine Kopie entdeckt hat, die auf der Uhr die ligierten Buchstaben ASAM zeigt.

Ebenso kunstbegeistert war der Plasser Abt Eugen Tyttl (1666-1738), der ab 1699 regierte und sich als Standesherr auch mit Parfumflakons und Schnupftabakdosen ausstattete. Ungewöhnlich erscheinen auch ein von ihm beauftragter Altar aus Schildpatt vermutlich nach einem Entwurf von Santini-Aichel sowie eine Serie von auf Perlmutter gemalten Heiligen. Letztere stammen ebenso wie ein im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen entdecktes Gemälde des hl. Karl Borromäus sowie die Vorzeichnung für den Kupferstich der vom Abt gestifteten und von Matthias Bernhard Braun ausgeführten Luitgardskulptur der Prager Karlsbrücke¹⁵ vom Waldviertler Maler Jakob Anton Pink (um 1690- um 1748), den Pavel Preiss 2004 erstmals für die deutschsprachigen Leser vorgestellt hat¹⁶. Im Katalog der Pilsener Ausstellung wird auch die Zeichnung Pinks für einen Seitenaltar seines „Heimatklosters“ Zwettl gezeigt¹⁷. Als Geburtsort wird dabei allerdings fälschlich „Windigstein“ genannt, tatsächlich heißt die im Bezirk Waidhofen an der Thaya liegende Zwettler Stiftspfarr „Windigsteig“.

Die Architektur ist sowohl im Katalog als auch in der Ausstellung mit einem eigenen Abschnitt bzw. mit Plänen und



Abb. 4. Franz Leopold Schmitner, Geistliche Passions-Uhr, Kupferstich nach einem Konzept von Johann Jakob Höffner, um 1735; Stift Göttweig, Graphische Sammlung



Abb. 5. Bauplan des Konventsgebäudes in Plaß, Detail aus dem Porträt des Abtes Eugen Tyttl, um 1720/30; Plaß, ehemaliges Zisterziensertift, Bibliothek

Veduten vertreten. Auch hier dominierte Plaß mit einem Idealgrundriss aus dem Stiftsarchiv Zwettl¹⁸ sowie einem neuen Modell des geplanten Projektes. Dazu kamen verschiedene Ansichten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Wie bei vielen anderen derartigen großen Stiftsprojekten des 18. Jahrhunderts ließen die Finanzen und politischen Umstände keine Vollendung zu. Plaß ist ein Paradebeispiel eines „Bauprälatenklosters“¹⁹: Während die romanische Kirche zunächst nur bescheiden barockisiert wurde und einen stattlichen Hochaltar mit einem schönen Gemälde von Karel Škreta bekam, wurde zuerst 1685 mit dem Neubau der Prälatur durch den französischen Architekten Jean-Baptiste Mathey (um 1630-1695) begonnen. Die standesherrlichen Allüren des Prälaten Andreas Troyer (1648-1699) verrät aber vor allem die Tatsache, dass der Bau nicht nur völlig selbständig neben Konvent und Kirche errichtet, sondern auch mit einer Ehrenhof - (oder richtiger:) Ehrengartenanlage samt Lusthaus nach französischem Schlossbaumuster realisiert werden sollte und zunächst an Größe den Konventbau übertraf. Dieser Eindruck wird durch die Ikonographie des Festsalles bestärkt, da dort unter dem Fresko des Triumphes der Ecclesia mit den göttlichen und den Kardinaltugenden über die Laster unter Troyers Nachfolger ein Zyklus von ganzfigurigen Bauprälatenporträts²⁰ präsentiert wurde, wo jeder Abt einen Bauplan zeigt (Abb. 5). Für den Ausbau des auf Tytts Porträt zu sehenden Konventes wurde Santini-Aichel verpflichtet, wobei auch technisch fortschrittliche Ideen zum Einsatz kamen: Das Kloster steht wie Venedig auf Holzbalken im Wasser, dessen Höhe vor 1945 sorgfältig kontrolliert wurde, weil es sonst zum Einsacken gekommen wäre, wie auch eine Inschrift ankündigt. Die Missachtung dieser Tatsache hatte in kommunistischer Zeit zu baulichen Problemen geführt. Bemerkenswert sind auch die Doppelgefängniszellen mit Speisenische und die Toiletten sowie Pissoires mit Fließwasser. Den drei ausgestellten Ansichten des Stiftes (Kat. Nr. 97-99) wären noch zwei weitere Blätter in Wien zur Seite zu stellen. Es handelt sich um teilweise identische Versionen, die eine Verbindung von geplantem Ideal und tatsächlich vorhandenen Bauteilen darstellen. Während die Prälatur in einem Fall als geplante

Ehrenhofanlage präsentiert wird, wurde im zweiten Blatt der unvollendete Prälaturflügel mit der Orangerie dokumentiert. Beim Gotteshaus erscheint in beiden Versionen noch der frühbarocke Umbau, aber nicht das hochbarocke Neubauprojekt. Die Version im Kunsthandel wurde offensichtlich vom Plasser Konventualen P. Franziskus Stöhr im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts angefertigt²¹ (Abb. 6), die unsignierte Version der Österreichischen Nationalbibliothek entstand vermutlich erst um 1800²².

Die Ideen zur baulich-ikonographischen Gliederung der Anlage stammen offensichtlich von Abt Eugen Tyttl, der sogar in Fragen der Architektur seine Standesgenossen beriet. Ähnlich wie bei manchen österreichischen Stiften gibt es daher nicht nur eine architektonische, sondern auch eine ikonologische Symmetrie bzw. räumlich-inhaltliche Bezugspunkte. So enthielt der gemeinsam mit Kapitelsaal und Kirchenmittelpoppel in der Hauptachse liegende Mittelpavillon des Konventgebäudes im Erdgeschoss eine Sala Terrena, die auch als Sommerspeisesaal diente, während sich darüber der Hauptspeisesaal befand. Die dafür geschaffenen Gemälde mit Speiseszenen aus der Bibel stammen vom oben genannten Pink, können aber auch bei größtem Waldviertler Lokalpatriotismus nicht als gut bezeichnet werden. Das spricht wohl dafür, dass Abt Tyttl weniger auf malerische Qualität als auf eine ausgeklügelte Ikonographie Wert legte. Die von Pink und seinen Nachfolgern in den Gängen vor dem Refektorium geschaffenen Deckenfresken greifen dem entsprechend durchaus ungewöhnliche und auf die Hausgeschichte abgestimmte historische Themen auf²³. In einem Flügel des Konventgebäudes lagen sich Sprechzimmer und Meditationskapelle gegenüber, wodurch sozusagen der Kontrast von Reden und Schweigen allegorisch verortet wurde. Unterhalb der Bernhardskapelle befand sich wiederum die Benediktikapelle für die Novizen – verbunden durch eine kleine Ovaltreppe mit einem Fresko des Engelssturzes. Auch dies kann allegoriter als architektonisch-ikonographische Warnung an die zu Mönchen aufsteigenden Novizen gedeutet werden²⁴. Der vielleicht schönste Raum des Stiftes ist die schon erwähnte „Capella meditationis“ mit einem guten Kuppelfresko von Pink. Die Funktion des Raumes sowie die Bilder des meditierenden Heiligen Bernhard und die Szene des die Apostel beten lehrenden Christus sprechen wohl dafür, dass auch die bekannte Altenburger „Krypta“²⁵ eine ähnliche Aufgabe erfüllt hat oder erfüllen hätte sollen wie die Kapelle in Plaß! Als Altar diente dort einer Vermutung von Libor Štunc zufolge der in der Ausstellung gezeigte Schildpattaltar²⁶.

Ungewöhnlich ist auch der Kapitelsaal, der die Verbindung zwischen Konventsgebäude und neuer Kirche bilden sollte. Er wird von einer Ovalkuppel mit Fresko überhöht, die der zentralen Kirchenkuppel vorgelagert gewesen wäre. Die bekrönende Skulptur der ehernen Schlange über dem Kapitelsaal bildet dabei keinen Hinweis auf die Initialen ET des Abtes, sondern den alttestamentlichen Typus des Kreuzes über dem alten Turm und der geplanten Kuppel der Kirche (Abb. 6). Im zweiten Seitentrakt des Klostergebäudes liegt die erstaunlich unspektakuläre jüngere Bibliothek mit originalen Bibliothekskästen, aber einer für die Zeit von 1783 wenig originellen Thematik der Fresken. So wurden die Wissenschaften, darunter der „Barmherzige Samariter“ als Allegorie der Medizin, in Altenburg schon mehr als vierzig Jahre früher gemalt²⁷.

Mit der Ausstellung und dem begleitenden Katalog ist es jedenfalls nicht nur eindrucksvoll gelungen, ein Profil der barocken Kunstregion „Westböhmen“ zu erstellen, sondern aufgrund der Netzwerke der beteiligten Künstler auch nützliche Beiträge für benachbarte Kunstlandschaften wie Bayern und Österreich zu liefern²⁸. Einige der kulturgeschichtlich bemerkenswerten Objekte schneiden darüber hinaus Themen an, die für die mitteleuropäische Barockforschung allgemein von Interesse sind. Den KuratorInnen und AutorInnen ist daher zu danken, die teilweise erst in der Vorbereitung zur Ausstellung entdeckten regionalen Kunstwerke auch für überregionale Fragestellungen zugänglich gemacht zu haben.

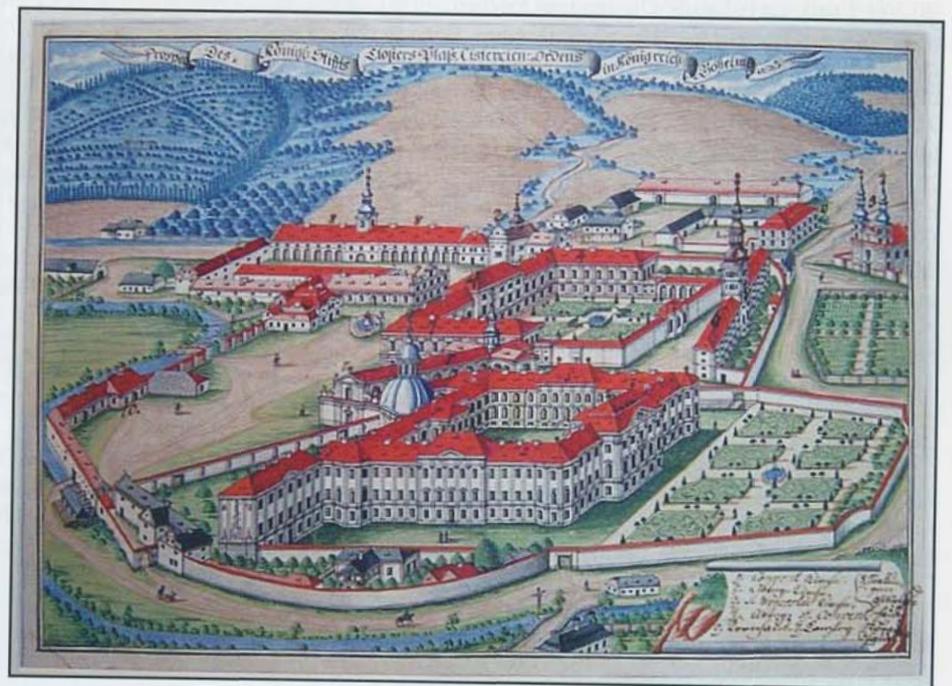


Abb. 6. P. Franziskus Stöhr (?), Idealansicht des Neubauprojektes des Stiftes Plaß; Wien, Antiquariat Donhofer

Anmerkungen:

- 1) Der durchwegs farbig illustrierte, 360 Seiten starke Katalog liegt leider nur in tschechischer Sprache vor: Andrea Steckerová, Štěpán Vácha (Hg.), *Vznešenost & zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*, Západočeská galerie v Plzni 2015. Die Aufsätze und Exponatbeschreibungen stammen von Jakub Bachtík, Richard Biegel, Irena Bukačová, Viktor Kovařík, Hedvika Kuchařová, Petr Macek, Martin Mádl, Jan Mergl, Andrea Steckerová, Tereza Šiková, Jan Štěpánek, Libor Šturm, Štěpán Vácha und Petra Zelenková.
- 2) Pavel Preiss, František Julius Lux, *Západočeský rokokový malíř*, Praha, Skriptorium, 2000.
- 3) Andrea Rousová, Radomil Klouzá, Petr Brandl (1668-1735). *Mistr barokní malby*, Praha, Národní Galerie v Praze, 2013.
- 4) Vgl. dazu E. de Jongh (Hg.), *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, Haarlem, Uitgeverij Waanders, 1986.
- 5) Friedrich Polleroß, „Damit mein Contrefait zur Gedachtnuss in Hauss verbleibe“. Adelsporträts des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz (Hg.), *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise (Querschnitte 28)*, Innsbruck – Wien – Bozen, Studien Verlag, 2015, S. 222-255.
- 6) Lisa Simmel, *Studien zum adeligen Familienbild im 18. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung eines Porträts der Familie Harrach*, Magisterarbeit, Wien 2008: http://othes.univie.ac.at/1925/1/2008-10-23_9805649.pdf.
- 7) Viktor Kovařík, *Sochař Lazar Widemann (1697-1769) a jeho dílo v západní čechách Plzeň, Plzeňský kraj*, 2006.
- 8) Beata Lejman, Philip Christian Bentum. *Malarz śląskiego baroku*, Warszawa, Neriton, 2008.
- 9) In Österreich wurde die herrschaftliche Funktion damals eher von gemalten Ansichten der eigenen Dörfer und Gutshöfe veranschaulicht, z. B. von Leopold Joseph Graf von Lamberg in seinem Schloss Ottenstein: Friedrich Polleroß, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph von Lamberg (1653-1706)*, Petersberg, Imhof Verlag, 2010, S. 158-170.
- 10) Pavel Preiss, *Rokoko und Klassizismus in den Zeichnungen von Ignaz Franz Platzer*, in: Ingeborg Schemper-Sparholz (Hg.), *Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 92)*, Wien, Anton Schroll & Co, 1996, S. 203-209.
- 11) Platzer erhielt 1742 den Auftrag zur Herzurne der Kaiserin Amalie Wilhemine. Zu den Wiener Metallfassungen siehe Manfred Koller, *Zur Bronzierung von Skulptur des 18. Jahrhunderts in Österreich*, in: Schemper-Sparholz (zit. Anm. 10), S. 127-137.
- 12) Zbyněk Černý, Eliáš Dollhopf, *barokní malíř západní Čech*, Sokolov: Vladimír Prokop, Lukáš Smola ve spolupráci s Muzeem Cheb 2013.
- 13) Steckerová, Vácha (zit. Anm. 1), Kat. Nr. 39.
- 14) Antiquariat Wolfgang Mantler, Katalog 29, Wien, Eigenverlag, 2010, Kat. Nr. 48 (Abb.). Das Exemplar befindet sich heute in der Graphischen Sammlung des Stiftes Göttweig. Siehe Gregor M. Lechner OSB, „Zeit ist Geld“ oder die heilige, geheiligte Zeit als Auftrag und Erfüllung. Gedanken zur Geistlichen Passions-Uhr U. Herrn JESU Christi, in: Aneta Kramiszewska (Hg.), *Fides imaginem quaerens. Festschrift für Ryszard Knapinski*, Lublin, Werset, 2011, S. 171-185.
- 15) Anneliese Schallmeiner, Matthias Bernhard Braun auf seinem Weg nach Böhmen, Diplomarbeit Universität Wien, Ms. 2008, S. 39-53: http://othes.univie.ac.at/1072/1/2008-09-08_8701657.pdf.
- 16) Pavel Preiss, *Der Maler Jakob Anton Pink – ein Waldviertler im Dienste der Zisterzienser in Böhmen*, in: Friedrich Polleroß (Hg.), *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Petersberg, Imhof, 2004, S. 119-124.
- 17) Steckerová, Vácha (zit. Anm. 1), Kat. Nr. 35. Siehe dazu auch Friedrich Polleroß, *Reiselust & Kunstgenuss - Neue Funde, Erkenntnisse und Präsentationen anlässlich der Barockausstellung in den Stiften Geras und Nová Říše*, in: *Das Waldviertel 53* (2004), S. 101-126, hier 110-110, Abb. 5.
- 18) Steckerová, Vácha (zit. Anm. 1), Kat. Nr. 96. - Georg Wilhelm Rizzi, *Das Gesamtprojekt zur Barockisierung des Zisterzienerklosters Plass in Böhmen*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 34* (1981), S. 174-179, Abb. 108-112.
- 19) Vgl. Friedrich Polleroß: *Die österreichischen Stifte und ihre Bauherren im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs*, Ausstellungskatalog, Wien, Nö. Landesregierung, 1988, S. 256-270.
- 20) Vgl. dazu Friedrich Polleroß, *Porträts österreichischer Bauprälaten des Barock*, in: *Kunsthistoriker 4* (1987), S. 61-64.
- 21) <http://www.zvab.com/Prospect-K%C3%B6nigl-Stifts-Closters-Pla%C3%9F-Cisterciens-Ordens/13743672021/bd>.
- 22) ÖNB: <http://data.onb.ac.at/rec/baa12156692>. Die ÖNB besitzt auch eine Variante dieser Ansicht von Johann Venuto aus dem Jahre 1816: <http://www.bildarchivaustria.at/Preview/11302816.jpg>.
- 23) Štěpán Vácha, Martin Mádl, *Legende und Geschichte im Bild. Die Freskenausstattung im Konventgebäude des westböhmisches Zisterzienserklosters Plass*, in: Markwart Herzog, Huberta Weigl (Hg.), *Mitteuropäische Klöster der Barockzeit (Irserer Schriften NF 5)*, Konstanz, UVK-Verlag, 2011, S. 183-200.
- 24) Zu den jesuitischen Wurzeln sowie anderen Beispielen einer solchen Allegorisierung des Treppenhauses siehe Friedrich Polleroß, *Nuestro modo de proceder. Betrachtungen aus Anlass der Tagung „Die Jesuiten in Wien“ vom 19. bis 21. Oktober 2000*, in: *Frühneuzeit-Info*, 12 (2001), Nr. 1, S. 93-128, hier 108-109, Abb. 12-15. - Derselbe, *Von redenden Steinen und künstlich erfundenen Architekturen. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner conceptus imaginatio*, in: *Römische Historische Mitteilungen 49* (2007), S. 319-396, hier 365-372.
- 25) Andreas Gamerith, *Krypta. Eine außergewöhnliche Abtsgruft*, in: Albert Groß, Werner Telesko (Hg.), *Benediktinerstift Altenburg. Mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos*, Wien, Christian Brandstätter Verlag, 2008, S. 122-127.
- 26) Steckerová, Vácha (zit. Anm. 1), Kat. Nr. 82.
- 27) Werner Telesko, *Bibliothek. Tempel der Weisheit*, in: Groß, Telesko (zit. Anm. 25), S. 112-121.
- 28) Etwa gleichzeitig wurde auch die spätbarocke Kunst einer anderen böhmischen Grenzregion in einer Ausstellung gewürdigt: Zuzana Štěpanovičová, Marius Winzeler (Hg.), *Philipp Leubner 1733-1803. Spätbarock an der Lausitzer Neiße*. Ausstellungskatalog Oblastní galerie Liberec, Städtisches Museum Zittau, Görlitz – Zittau, Verlag Gunter Oettel, 2015.

Bildnachweis:

Abb. 2, 3: Ausstellung

Abb. 1, 5: Verfasser

Abb. 4: Edgar Knaack

Abb. 6: Norbert Donhofer