

Piotr Krasny (Kraków, Krakau)

ÖSTERREICHISCHE EINFLÜSSE IM WERK DES LEMBERGER ARCHITEKTEN BERNARD MERETYN

Bernard Meretyn (gest. 1759) ist einer der hervorragendsten Architekten, die in Polen im 18. Jahrhundert tätig gewesen sind. Seine Werke hatten eine grundlegende Bedeutung für die Gestaltung eines bedeutenden Künstlerkreises in Lemberg und in Rotreußen. Der Künstler kam ungefähr im Jahre 1738 nach Lemberg. Er schrieb in Schwabacher Schrift, was davon zeugt, daß er aus einem deutschsprachigen Gebiet stammte, höchstwahrscheinlich aus dem Kaiserreich. Der architektonische Stil von Meretyn (den ich allgemein im nächsten Absatz umreißen werde) könnte auf eine böhmische Abstammung dieses Künstlers hinweisen. Das Werk Meretyns umfaßt über ein Dutzend bedeutender Gebäude; die wichtigsten davon sind: die Pfarrkirche in Nawaria (beg. 1738), die griechisch-katholische St. Jur Kathedrale in Lemberg (beg. 1743), die Lazaristenkirche in Horodenka (1743–1760), das Rathaus und zwei Marterln in Buczacz (um 1751) sowie die Pfarrkirche in Hodowica (1751–1758) und in Tarnograd (beg. 1751)¹.

¹ Die meisten Informationen über das Leben und Werk Meretyns sind in folgenden Abhandlungen zu finden: T. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe* [Lemberger Barockkirchen], Lwów 1932, passim; ders., *Dawny Lwów. Jego sztuka i kultura artystyczna*, [Das alte Lemberg. Seine Kunst und Kultur], Londyn 1974, passim; Z. Hornung, *Bernardo Merettini i jego główne dzieła: kościół w Horodence, ratusz w Buczaczu i katedra św. Jura we Lwowie* [Bernardo Merettini und seine wichtigsten Werke: die Kirche in Horodenka, das Rathaus in Buczacz und die St. Jur Kathedrale in Lemberg], in: „Prace Komisji Historii Sztuki”, 5, 1930–1934, S. XXV–XVII; ders., *Meretyn Bernard*, in: *Polski słownik biograficzny* [Polnisches biographisches Lexikon], Bd. 20, 1975, S. 442; siehe auch: A. Kurzatowska, *Zespół pałacowy w Łabuniach na tle działalności artystycznej Jakuba Zamoyskiego* [Der Schloßkomplex in Łabunie vor dem Hintergrund des künstlerischen Werks Jakob Zamoyskis], in: „Biuletyn Historii Sztuki”, 21, 1959, S. 402–403; J. Kowalczyk, *Architekci Zamoyskich w XVIII wieku* [Zamoyskis Architekten im 18. Jahrhundert], in: „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 4, 1959, S. 232; ders., *Architektura sakralna między Wisłą i Bugiem w okresie późnego baroku* [Die spätbarocke Sakralarchitektur zwischen Weichsel und Bug], in: *Dzieje Lubelszczyzny* [Geschichte des Lubliner Landes], Bd. 7; *Między Wschodem i Zachodem* [Zwischen Ost und West], Bd. 3; T. Chrzanowski, *Kultura artystyczna* [Künstlerische Kultur], Lublin 1992, S. 62–63; *Meretyn Bernard*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* [Lexikon der polnischen und ausländischen Künstler in Polen. Maler, Bildhauer, Graphiker], Bd. 5, Warszawa 1993, S. 487–488.

Eingehende Forschungen über den Schaffensursprung von Meretyn führten mich zu dem Schluß, daß seine Werke einen sehr eklektischen Charakter haben, und vor allem Einflüsse aus der böhmischen Architektur (dem Kreis um Kilian Ignaz Dientzenhofer und Octavian Broggio) mit entlehnten Motiven aus der italienischen (Rom und Piemont) und österreichischen Kunst aufweisen². Im Rahmen dieser kurzen Ausführungen gibt es nicht genug Platz, um diese Feststellungen zu begründen. Ich will hier das Augenmerk ausschließlich auf die Verbindungen des Werkes von Meretyn mit der österreichischen Architektur lenken, und hier auch nur einen Umriss dieses Problems behandeln.

Aus den bisher bekannten Quellen geht nicht hervor, unter welchen Umständen sich Meretyn mit der österreichischen Kunst vertraut gemacht hat. Man kann nur annehmen, daß er sich für ihre außergewöhnlichsten Werke unter dem Einfluß von Prager Architekten, die ständige Kontakte zu Wiener Kollegen hatten, interessiert hat. Höchstwahrscheinlich hat er als Geselle eine Wanderschaft nach Österreich unternommen. Dieses Reiseziel wählten viele angehende Architekten in Böhmen. Sogar K.I. Dientzenhofer entwickelte sein Talent in der Werkstatt von Johann Bernhard Fischer von Erlach³.

Um die Hälfte des 18. Jahrhunderts gelang es Meretyn den Lemberger Baumarkt zu beherrschen. Er betrieb darauf eine Art Monopol. Die Ursachen dieses Erfolges lagen unter anderem in der straffen Organisation der architektonischen Arbeiten, die von diesem Künstler geführt wurden. Er schuf eine große Werkstatt, fast eine Baufirma, mit ständig beschäftigten, gut qualifizierten Handwerkern. Der geschickt funktionierende Werkstättenbetrieb wurde durch ein klares Finanzsystem der Arbeiten gestützt. Die organisatorische Durchführung, die von Meretyn betrieben wurde, war deutlich an die Arbeitsweise der architektonischen Werkstätten im Kaiserreich angelehnt, im besonderen an die Wiener Kreise.

Angesichts der bekannten Dokumente (Verträge, Gerichtsakten)⁴ kann man annehmen, daß die meretynischen „Fabriken“ (d.h. Bauinvestitionen) auf zweierlei Arten geführt wurden. Beide dieser Organisations- und Finanzsysteme der Bauarbeiten galten im Bereich des Kaiserreiches als Rechtsnorm. Sie wurden dort als „per Gesellengroschen“ und „per Pausch“⁵ bezeichnet.

Im ersteren Fall (z.B. im Anfangsbaustadium der St. Jur Kathedrale in Lemberg) war Meretyn ausschließlich als technischer Bauverwalter beschäftigt und bekam einen von vornherein vereinbarten Lohn, der monatlich ausbezahlt wurde. Ein Verwalter stellte alle Arbeiter an, und schloß mit ihnen Verträge ab, aufgrund deren er die Entlohnung aufteilte. Zu seinen Pflichten gehörte u.a. auch der Ankauf von Baumaterialien, Werkzeug und Verpflegung für die Arbeiter.

Wenn vereinbart wurde, daß die „Fabrik“ „per Pausch“ geführt wird (wie z.B. der Kirchenbau in Nawaria und der der Karmeliterinnen der alten Observanz in Lemberg, die

² P. Krasny, *Bernard Meretyn i problem rokoka w architekturze polskiej* [Bernard Meretyn und das Problem des Rokoko in der polnischen Architektur], ungedruckte Dissertation unter der Leitung Prof. Dr. habil. J. Ostrowski (zur Einsicht) im Archiv der Jagiellonen Universität in Kraków.

³ M. Viličková, *Staviteľ paláca a chrámu Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové*, Praha 1986, S. 76.

⁴ Diese Dokumente wurden von T. Mańkowski veröffentlicht, a.a.O., S. 138–141.

⁵ M. Viličková, a.a.O., S. 38–63 (Kapitel: *Stavebníci i barokní stavebnictví v praxi*).

zweite Phase des St. Jur Kathedralenbaus), bereitete Meretyn den Kostenvoranschlag vor. In Anlehnung an diese Berechnungen erhielt er alle für den Bau benötigten Gelder, die in Raten ausbezahlt wurden. Für diese Mittel war er verpflichtet zu einem bestimmten Zeitpunkt den Bau „bezugsfertig“ zu beenden. Zu seinen Pflichten gehörte damals auch die Bezahlung und Verpflegung der Arbeiter sowie die Bereitstellung der Werkzeuge und notwendiger Materialien.

Der Organisation des Baus „per Pausch“ wurde von Meretyn eindeutig der Vorzug gegeben; sie gab ihm eine größere Flexibilität in der Bauführung und Auswahl der Beschäftigten, über die er als ihr direkter Arbeitgeber eine bessere Aufsicht haben konnte. Alle Einsparungen während des Baus vergrößerten außerdem das Einkommen des Architekten. Man muß auch bemerken, daß Meretyn beim damaligen Mangel an qualifizierten Kräften im Bauberuf durch die Möglichkeit einer selbständigen Auswahl der Handwerker eine ausgezeichnete Methode im Kampf mit der Konkurrenz wählte.

Die „per Pausch“ geführten Arbeiten schufen jedoch vor allem die Möglichkeit zur Organisation einer ständigen Werkstatt, die Künstler und Handwerker vereinigte, die geschickt und auf entsprechendem Niveau den Entwurf des Architekten realisierten.

Die Werkstatt von Meretyn, genauso wie die Werkstätten der österreichischen Architekten (Johann Fischer von Erlach, Johann Lucas von Hildebrandt, Johann Michael Prunner)⁶, vereinigte eine große Gruppe von Handwerkern, die auf einer ziemlich komplizierten hierarchischen Struktur, die Abhängigkeiten der Handwerkerzunft ausnützend, basierte. Die Leitung dieser Gruppe übernahm selbstverständlich Meretyn – ein Architekt/Entwerfer, der im Grunde die Funktion des Meisters der Meister innehatte. Eine Hilfe waren ihm Architekten/Aufseher (Maciej Urbanik, oder auch Piotr Polejowski). Die Aufseher mußten täglich die meretynischen „Fabriken“ verwalten, die in einem Umkreis von ungefähr 100 km von Lemberg verstreut waren und mußten dort sicher geringere selbständige Entscheidungen bezüglich der Bauform treffen. Diesen Aufsehern waren viele Maurer, Steinmetze und Zimmerleute unterstellt.

Eine unabhängigere Stellung nahm der Bildhauer Jan Jerzy Pinsel⁷ ein, der direkt mit Meretyn zusammenarbeitete. Die beiden Künstler verbanden nicht nur berufliche Pflichten, sondern auch Freundschaft. Pinsel war verantwortlich für die plastische Dekoration des Gebäudes, die sowohl die figurale Skulptur wie auch ornamentale Partien der Steinmetzarbeiten umfaßte. Er mußte jedoch bei dieser Gelegenheit strikte den Entwurf Meretyns realisieren, der auf Projekten ziemlich genaue Zeichnungen der Skulpturen anbrachte und diese als eine Ergänzung der architektonischen Form betrachtete. Die enge Zusammenarbeit von Meretyn und Pinsel führte zur Entstehung des „Gesamtkunstwerkes“ (im Geiste der komplexen Werke Berninis), das sich durch außerordentliche Gleichartigkeit des Stils auszeichnete.

⁶ Die wichtigsten Arbeiten, die diesen Architekten gewidmet sind, werden von mir in den Anmerkungen 10–12, 14 aufgezählt.

⁷ Zu Jan Jerzy Pinsel und seiner Zusammenarbeit mit Meretyn siehe: Z. Hornung, *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej* [Meister Pinsel Schnitzer. Aus der Geschichte der polnischen Rokoko-Skulptur], Wrocław 1976, passim; P. Krasny, *Osiemnastowieczne figury przyrodne w Buczaczu. Uwagi o inspiracjach czeskich w twórczości Bernarda Meretyna* [Marterln in Buczacz aus dem 18. Jahrhundert. Über den böhmischen Einfluß im Werk Bernard Meretyns], in: „Zeszyty Naukowe UJ, Prace z Historii Sztuki”, H. 21 (im Druck).

Man muß deshalb unterstreichen, daß auf dem Gebiet von Mitteleuropa eine ähnliche Vorgangsweise nur zwei österreichische Künstler – Fischer von Erlach und Hildebrandt – verankert haben. In den Ausstattungsprojekten ihrer Bauten vermerkten sie immer die Stellungen ihrer Figuren und die Faltenlegung der Gewänder, charakteristische Einzelheiten genau bearbeitend. Beide Künstler waren unter dem Reiz der dramatischen Dynamik der Skulpturen von Bernini und sie ahmten ihn nicht nur bei der Herstellung von Projekten für die bildhauerische Dekoration nach, sondern bemühten sich unter den Bildhauern Mitarbeiter zu beschäftigen, die im Stil dieses Künstlers schufen. Fischer von Erlach arbeitete vor allem mit Giovanni Guliani und Ferdinand Maximilian Brokof⁸, zusammen, Hildebrandt wiederum engagierte hauptsächlich für die Verzierung seiner Bauten Peter Strudl, Georg Rafael Donner und Antonio Beduzzi⁹. Man kann also annehmen, daß Meretyn diese Vorgangsweise der österreichischen Künstler nachahmte, als er die Zusammenarbeit mit Pinsel begann.

Ein besonderes Beispiel für die künstlerischen Einflüsse ist die Vervielfältigung solch ganzheitlicher Durchführung wie Baupläne oder Schemata von Fassaden oder Werken der „kleinen Architektur“. Meiner Meinung nach kann man im Schaffen von Meretyn evidente Anknüpfungen an die österreichische Kunst finden.

Unter allen Werken Meretyns dürfte in der Architektur der Lazaristenkirche in Horodenka der österreichische Einfluß am stärksten vorhanden sein. Zbigniew Hornung bemerkte schon in den dreißiger Jahren, daß die Raumaufteilung dieser Kirche eindeutig an die Gestalt des Gotteshauses in Spital am Pyhrn erinnert, welches in den Jahren 1714–1731 von Johann Michael Prunner¹⁰, einem österreichischen Architekten unter dem Einfluß des Werkes von Johann Lucas von Hildebrandt und Christoph Dietzenhofer¹¹, erbaut wurde. Die Gehäuse beider Bauten bestehen aus dreijöchigen Schiffen, an welche eine Reihe von Kapellen anliegt, mit in charakteristischer Weise gekimmten Eckwinkeln, wobei die Kapellen in Spital am Pyhrn überdies eine Grundlage für tiefe Emporen darstellen. Die Presbyterien beider Gotteshäuser wurden auf einen quadratischen Grundriß aufgetragen und mit (auf verschiedene Weise) abgeflachten Apsisen geschlossen. An diesen Presbyterien befinden sich stockwerkmäßig angeordnete Anbauten und geben so der Baumasse eine Kreuzgestalt, die sich nicht ausdrücklich in der inneren Raumkomposition widerspiegelt. In beiden Gotteshäusern werden die Presbyterien überdies „ausgeglichen“ durch die zwischen die Türme gezwängten Narthexe. Die steife Architektur der Innenkirche in Horodenka wurde (Abb. 1) – so wie das Innere der Kirche in Spital am Pyhrn (Abb. 2) – erweicht und belebt durch

⁸ E. Baum, *Giovanni Guliani*, Wien–München 1964; O.J. Blažický, *J.B. Fischer z Erlachu a F.M. Brokof*, in: *Johann Fischer von Erlach*, Brno 1960, S. 38–40; ders., *Ferdinand Brokof*, Praha 1986.

⁹ A. Pigler, *Georg Raphael Donner*, Wien 1929; K. Blauensteiner, *Georg Raphael Donner*, Wien 1944; C. Dimer, *Georg Raphael Donner. Die Reliefs*, Nürnberg 1979; M. Koller, *Der unbekannteste Künstlerkreis von J.L. von Hildebrandt*, in: „Alte und Moderne Kunst“, 24, 1979, Nr. 166/167, S. 39–45.

¹⁰ Z. Hornung, *Über die Architektur der Kirche in Spital am Pyhrn*, S. XXV, siehe: B. Grimschitz, *Johann Michael Prunner*, Wien–München 1958, S. 86.

¹¹ Zum Einfluß Dietzenhofer's auf die Architektur Prunners siehe: H.G. Franz, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen. Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst*, Leipzig 1962, S. 188–189; W.G. Rizzi, *Zur Sakralarchitektur Johann Michael Prunners*, in: „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, 32, 1979, S. 108–111.

wellenartig gebogene Arkaden, die das Schiff und die Kapellen verbinden sowie durch eine dynamische Linie der Fensterbänke der Emporen. Prunner übernahm diese Lösung aus dem Kirchenschiff der St. Nikolauskirche in Mala Strana in Prag. (Ch. Dientzenhofer, 1703–1711). Im Gegensatz zur leichten, durchsichtigen Struktur des Gehäuses im Prager Gotteshaus sind die Wände des Kirchenschiffes in Spital am Pyhrn massiver, was besonders beim Formen der Fensterbände der Emporen aus Massivmauer hervorgehoben wurde. Auf diesen Fensterbänken und auch auf den Flächen der Gewölbezwickel der Arkaden hat Prunner kleine Füllungen mit viertelkreisförmig ausgeschnittenen Ecken angebracht. In ähnlicher Weise wurden die Kirchenemporen in Horodenka gestaltet und verziert, was zusätzlich die nahen Verbindungen der beiden Bauten bezeugt.

Man muß jedoch vermerken, daß sich diese Kirchen ausdrücklich in der Konstruktion und Raumaufteilung unterscheiden. Das Gotteshaus in Spital am Pyhrn hat eine sogenannte Emporenhalle, das Kirchenschiff in Horodenka hat wiederum eine Wandpfeilerstruktur mit seichten Emporen, die in den Nischen zwischen den Pfeilern aufgehängt sind. Eine sehr ähnliche Innenraumanordnung finden wir in der kleinen Klosterkirche in Dürnstein (ca. 1721–1725), in welcher Matthias Steinl eine Empore mit wellenden Fensterbänken in das mit Wandpfeilern ausgestattete Innere des Gotteshauses gebaut hat (Abb. 3)¹². Gleich der Kirche in Spital am Pyhrn hat die Fassade dieser Emporen eine belebte Kontur, geführt durch sanfte, fließende Linien. Die flachen Ausmaße der Nischen zwischen den Pfeilern verursachten jedoch, daß die sehr engen Emporen ihre grundlegende Funktion in der Praxis nicht erfüllen, sondern nur eigenartiger Schmuck zur Belebung des Raumes sind. Die Emporen in der Kirche von Horodenka erfüllen die gleiche Rolle in der Raumkomposition des Gotteshauses. Es muß zusätzlich unterstrichen werden, daß das Innere der Bauten von Meretyn mit halbwegs hohem Raum der Emporen weit näher den Formen der Kirche in Dürnstein steht (trotz Unterschiede in der Beleuchtung) als der ausgebauten Struktur der Gotteshäuser von Prunner, die mit der nicht besonders hohen Anordnung der Balkone eher beschwert wirkt.

Eine ähnliche Rolle wie die Emporen im Kirchenraum in Horodenka spielen in der Komposition der Fassaden in einigen Meretynischen Gotteshäusern (Kirche der Karmeliterinnen der alten Observanz und in der St. Jur Kathedrale in Lemberg, beide Bauten begonnen 1743, Pfarrkirche in Tarnograd, begonnen 1751) die stattlich „prallen“ Portale. Solch eine plastische Architekturform stammt aus dem Schaffen von Guarino Guarini, welcher sie erstmals in einer Balkonloggia am Palazzo Carignano in Turin (1679–1685)¹³ angewandt hat. Diese Ausführung war besonders beliebt in der Architektur Mitteleuropas. „Pralle“ Portale finden wir u.a. in den österreichischen Bauten von Johann Bernhard Fischer von Erlach (erbischofliche Stallungen in Salzburg, 1690–1693, Wiener Palais der Stratmann, begonnen 1692 oder 1723, Batthyany, 1699–1709 und Trautson, begonnen 1710), Johann Lucas von Hildebrandt (Schloß Schönbrunn 1705–1711 und der Stiegenaufgang im Oberen Belvedere in Wien, 1721–1725) und Johann Michael Prunner (St. Florian Freihaus in Linz)¹⁴.

¹² L. Pühringer-Zwanowitz, *Matthias Steinl*, Wien–München 1966, S. 135–139, Abb. 209, 210.

¹³ H.A. Meek, *Guarino Guarini and His Architecture*, New Haven–London 1989, S. 108.

¹⁴ H. Sedlmayr, *Johann Fischer von Erlach*, Wien–München 1976, passim; B. Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien–München 1959, passim; T. Korth, *Zur Profanarchitektur Johann Michael Prunners*, in: „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, 32, 1979, S. 90–91, Abb. 97, 98, 101, 102.

In der Ausstattung der Kirche in Horodenka (höchstwahrscheinlich zur Gänze von Meretyn entworfen) könnte man noch auf einige Elemente hinweisen, die aus dem Schaffen von Steinl stammen.

Der Hauptaltar des Gotteshauses der Lazaristen (Abb. 4), in eindrucksvoller Anordnung einer „offenen“ Elypse komponiert, ist – wie ich annehme – den von Steinl in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts für die Benediktinerkirche in Zwettl und Klosterneuburg¹⁵ entworfenen Altären am ähnlichsten. Gemeinsames Werk von Meretyn und Steinl sind viele detaillierte Ausführungen, vor allem die charakteristische Verschiedenheit der Stützen (Kolumnen im Vordergrund, Wandpfeiler im Hintergrund), die Art der Anordnung von Bildsäulen, Motive von gigantischen Konsolen, die die Figuren am Rand des Altars stützen und die starke Hervorhebung des an ovalen Linien gebogenen Balkenwerks. Eine wichtige Rolle bei Altaraufsätzen des österreichischen Meisters spielte auch das von außerhalb dieser Strukturen geradewegs in die Augen des Betrachters scheinende Licht (*contraluce*), welches ihre Architektur durchdringt und entmaterialisiert. Man sollte darauf hinweisen, daß in den nicht durchgeführten Projekten dieser zwei Altäre von Steinl (ca. 1722–1724) (Abb. 5) ein ungewöhnliches Motiv freistehender Kolumnen, die nicht mit den verbleibenden Elementen der Altaraufsätze verbunden sind, gefunden wurde. Der Altar in Horodenka erinnert an diese österreichischen Werke mit den charakteristischen Formen schwerer Imposte über den Kolumnen. Diese Aufsätze (wie aus Fragmenten des Balkenwerks gebaut) legen sich auf das Hauptfeld des Altars umrankende Balkenwerk auf und vermitteln diesem Werk eine optische Einheit. Die Steinlschen Altäre sollten mit großem leuchtenden und auf übergroßen Voluten angebrachtem Glorienschein verziert sein. Eine ähnliche Ausführung gehört zu den charakteristischen Elementen der Altaraufsätze in der Kirche von Horodenka.

Die Kanzel dieses Gotteshauses (Abb. 6) zeichnet sich durch eine derartige Pracht in der Struktur wie in der Verschiedenheit der Dekorationsform aus, daß schwerlich eine gefunden werden kann, die man mit ihrem Reichtum an Gestalt vergleichen könnte. Deshalb sollte man umsomehr auf die diese Werke verbindende Ähnlichkeit mit der Kanzel in der Kirche in Dürnstein (ca. 1726), die mit Skulpturen von Johann Schmidt verziert ist, hinweisen (Abb. 7)¹⁶. In dieser Kanzel – so wie in jener von Horodenka – ist der Korb mit konkavkonvexen Wänden mit auf Voluten sitzenden vollgeschnitzten Gestalten und einem vergoldeten Relief verziert. Die Rückenlehne dieser Kanzel füllen ebenfalls Streifen reich drapierten Tuches, deren zarte Verzierung wie aus zusammenhängenden Voluten erbaut erscheint. Ähnlich wie in Horodenka stützt sie eine große stehende Figur und kleinere Statuetten sitzender Gestalten. Nach der Meinung von Leonore Pühringer-Zwanowetz wurden die wichtigeren Ausstattungselemente in der Kirche in Dürnstein von Steinl entworfen¹⁷. Man kann daher annehmen, daß dieser Künstler – zumindest in allgemeinen Umrissen – die dortige Kanzel mitgestaltet hat.

Die „kleine Architektur“ von Meretyn unterscheidet sich jedoch vom Werk Steinls durch schlankere Proportionen, die u.a. durch Verdichtung der Unterteilungen erreicht wurden. Eine größere Rolle spielen Figuren, die den monumentalen Charakter mit dramatischer Sti-

¹⁵ L. Pühringer-Zwanowetz, aa.O., S. 95–97, 98–110, S. 239, Kat. 43, S. 241–242, Kat. 47.

¹⁶ *Dahio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich*, Wien–München 1953, S. 45.

¹⁷ L. Pühringer-Zwanowetz, aa.O., S. 139–140.

lisierung, abweichend von der klassischen Form der Altar- und Kanzelskulpturen des österreichischen Künstlers, verbinden. Man kann also annehmen, daß Jan Jerzy Pinsel einen gewissen Einfluß auf die stärkere Betonung des plastischen Teiles genommen hat.

Inspirationen aus der österreichischen Architektur hatten auch – wie ich meine – bedeutenden Einfluß auf die Gestaltung der Fassade der Kirche in Horodenka. Der Plan dieses Fassadenausbaus zeigt zwar deutliche Parallelen zur Vorderfront der Kirche in Šonov (Schonau) in Böhmen (1726–1730)¹⁸, aber ihre dreidimensionale Struktur ist an andere Vorbilder angelehnt. Die Fassade der Lazaristenkirche unterscheidet sich durch einen krummlinigen plastischen Umriß und eine komplizierte Struktur im Hintergrund, erreicht durch den Bau zwischen dem Turm des Narthex an Stelle des Ringausschnittes. Die allgemeine Anordnung einer solchen räumlichen Fassade lehnt sich sicher an die Vorderfront des nicht realisierten zentralen Gotteshauses *Ecclesia Triumphans* im römischen Kolosseum an (Carlo Fontana, in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts)¹⁹. Johann Lukas von Hildebrandt (der im Zuge seiner künstlerischen Ausbildung mit Fontana bekannt wurde) übernahm das aus den Projekten für das Kolosseum vorgesehene Schema für die Anordnung eines Gotteshauses mit geschlossenem Gehäuse und rechteckigem Grundriß. In der St. Laurentius-Kirche in Jablonnév Podještědí (Gabel) (Projekt 1699, Ausführung 1702–1713) erbaute er ein ovales Chorjoch mit einer Vorhalle im unteren Chortheil samt zwei Türmen an den Seiten²⁰.

Die Ausführungen von Hildebrandt fanden viele interessante Nachahmer in der mitteleuropäischen Architektur. Johann Bernhard Fischer von Erlach ahmte in einem seiner nicht realisierten Projekte der Kollegienkirche in Salzburg (erhalten auf einem Stich von 1707) (Abb. 9)²¹ deutlich das Fassadenschema von seinem Rivalen nach. In diesem Projekt – so wie in der Kirche in Horodenka – wurde der ausgewölbte Narthex mit einer geländeartigen Attika verziert, hinter welcher die Fassadenspitze des Schiffes ersichtlich wird.

Bald darauf führte Johann Lucas von Hildebrandt anhand dieses Schemas eine Verbindung zwischen Fassade mit Gehäuse ähnlich einer Basilikenanordnung durch. Er wandte diese Ausführung im Fassadenprojekt (1719) der Klosterkirche in Göttweig an (realisiert mit diversen Änderungen in Details im Laufe der folgenden Jahrzehnte)²². Zwischen zwei Türmen situierte Hildebrandt einen niedrigen kolumnenförmigen Narthex verziert mit geländeartiger Attika, hinter welcher eine mit zarter Spitze verzierte Gehäusefassade zu sehen ist. Zwischen den Rändern des Gehäuses und dem Turm beließ er die charakteristischen schmalen Fugen, wodurch die Komposition der Fassade gelockert wird und optisch Leichtigkeit vermittelt (Abb. 10). Ähnliche Fugen in der Kirche von Horodenka lassen vermuten, daß Meretyň die Architektur der Abtei Göttweig kannte, und die dortige Ausführung als Inspirationsquelle benutzte. Man könnte noch einige Argumente hinzufügen, die diese Ver-

¹⁸ M. Vilimkova, a.a.O., S. 119; M. Vilimkova, P. Preiss, *Ve znamení břevna a růže. Historycký, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989.

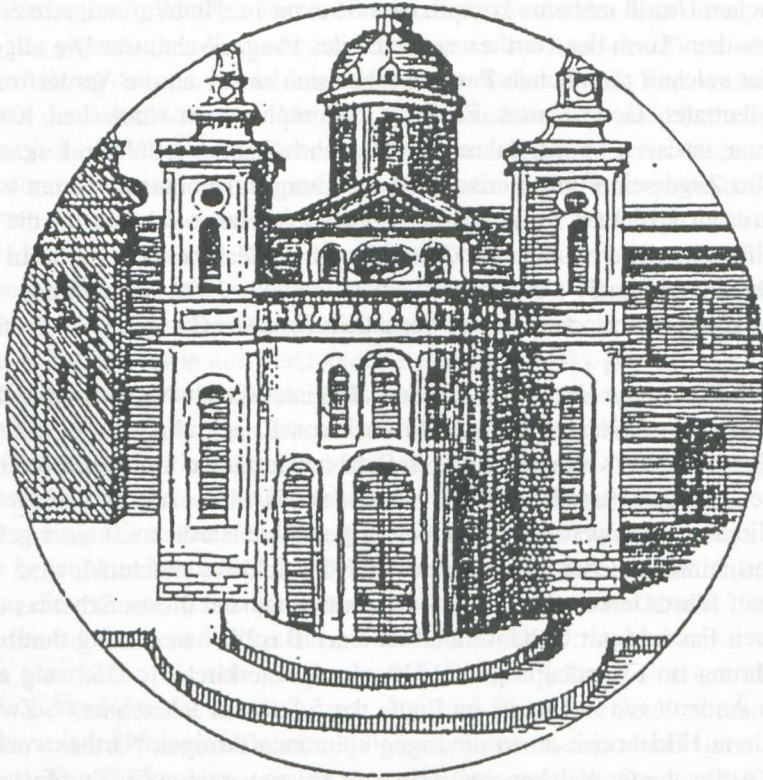
¹⁹ H. Hager, *Carlo Fontana's Project for a Church in Honour of „Ecclesia Triumphans” in Colosseum, Rome*, in: „Journal of Warburg and Courtauld Institutes”, 36, 1973, S. 319–337.

²⁰ W.G. Rizzi, *Die Kuppelkirchenbauten Johann Lucas von Hildebrandts*, in: „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 29, 1976, S. 121–126.

²¹ H. Lorenz, *Johann Fischer von Erlach*, Zürich–München–London 1992, S. 22, Abb. 13.

²² P. Voit, *Franz Anton Pilgram (1699–1761)*, Budapest 1982, S. 48.

mutung bestätigen. Die Wände der Türme der Lazaristenkirche wurden belebt (in charakteristischer Weise für die Architektur von Francesco Borromini) durch Versenken der Fenster des zweiten Stockwerkes in ziemlich tiefe Nischen mit rundlichen Glyphen. Eine solche Ausführung finden wir auch im sogenannten Vorbau der Benediktinerabtei in Göttweig (Franz Anton Pilgram²³, dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts). Die Türme der Kirche in Horodenka wurden überdies mit kreisförmigen Schildern versehenen Balkenwerken verziert, die auch auf den Türmen des Gotteshauses in Göttweig zum Vorschein treten.

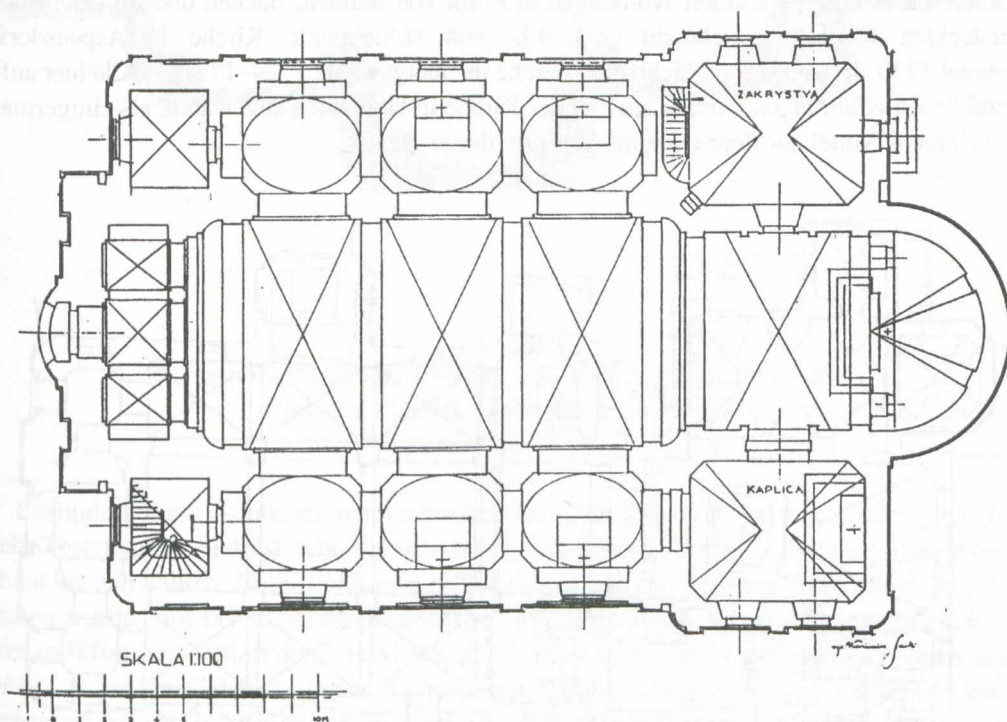


9. Johann Fischer von Erlach. Nicht ausgeführter Entwurf der Fassade für die Kollegienkirche in Salzburg.
Zeichnung aus dem Jahre 1707. Nach Lorenz

Die Kirche in Horodenka ist das stattlichste römisch-katholische Gotteshaus, das von Meretyn erbaut wurde. Interessante räumliche Ausführungen finden wir jedoch auch in bedeutend bescheideneren Bauten dieses Künstlers, z.B. in den Pfarrkirchen in Nawaria und Tarnograd (Abb. 11). In beiden Gotteshäusern wurden basilikumsartige Gehäuse angewandt mit deutlich abgeteilten Jochen der Nebenschiffe. Zum Abschluß dieser Schiffe wurden Kapellen situiert, die etwas über den Grundriß des Gehäuses treten und auf diese

²³ Ebd., S. 57–58, Abb. 26.

Weise dem Gebäude eine Kreuzform geben. Die Quelle dieser Ausführung liegt – wie ich annehme – noch in der österreichischen Architektur des 17. Jahrhunderts. Eine Basilikenform mit flachem Pseudokreuzschiff der Kapelle hat die Mariahilf-Kirche in Graz (Giovanni Pietro de Pomis, beg. 1607) (Abb. 12)²⁴. Der Raum in den Meretynischen Kirchen hat jedoch eindeutig spätbarocke Züge. Vereinzelte Joche der Nebenschiffe sind stark zentriert durch die Anwendung von schräg gefüllten Eckwinkeln und kuppelartigen Gewölben und das Innere der Kirchen füllt ein starkes, einheitliches Licht. Das Erlangen eines solchen Resultats war möglich durch die Anwendung sehr dünner Tragsäulen und eine deutliche Herabsetzung der Wölbungspfeiler (Abb. 13). Die Vorlage für diese Ausführungen könnten die subtilen Konstruktionen von J.M. Prunner gewesen sein, z.B. die Eingangsloggia des Schlosses Lamberg in Steyr (1727–1731) (Abb. 14)²⁵.



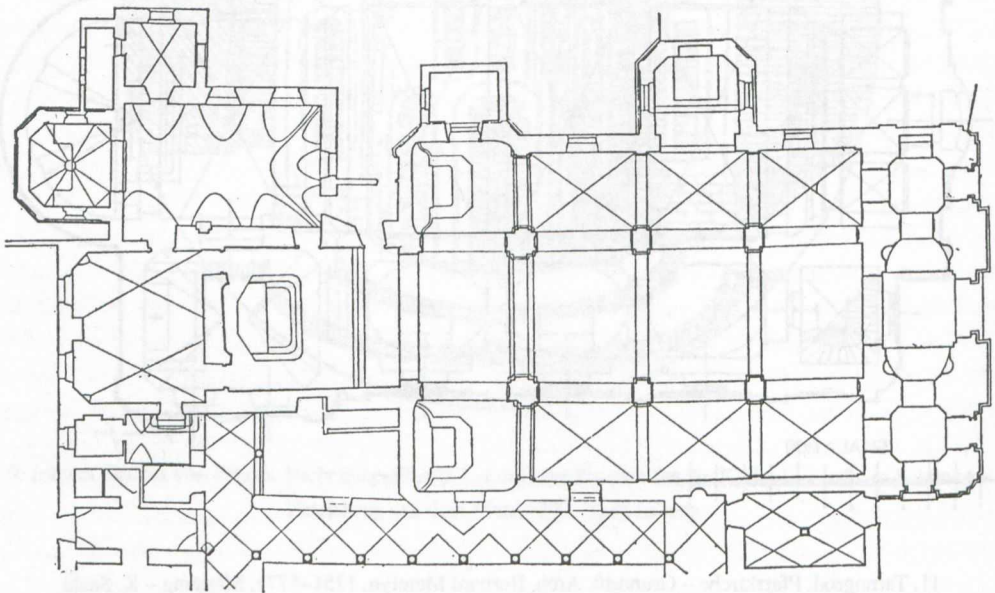
11. Tarnograd. Pfarrkirche – Grundriß. Arch. Bernard Meretyn, 1751–1771, Messung – K. Sasaki

Deutliche Zusammenhänge mit der österreichischen Architektur zeigt auch die Raumaufteilung der Meretynischen Kirche in Hodowica (Abb. 15). Im relativ kleinen Innern dieses

²⁴ G. Frodl, *Der Architekt*, in: *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, hrsg. v. K. Woisetschläger, Graz 1974, S. 121–123, Abb. 18, 23, Plan: S. 122.

²⁵ G. Brucher, *Barockarchitektur in Österreich*, Köln 1983, S. 260, Abb. 127.

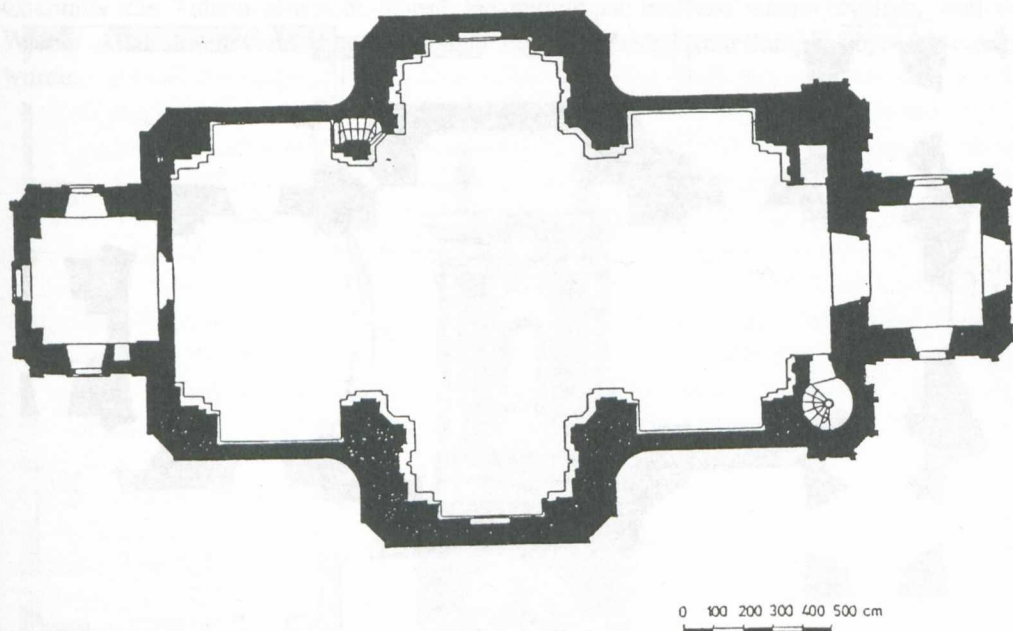
Gotteshauses erstaunt die starke Trennung einzelner Glieder, unterstrichen sowohl durch die Raumanordnung des Gebäudes, wie auch durch die Formen seiner Wölbungen. Der Kirchenraum wurde in einige Segmente aufgeteilt, die entlang der Achse Eingang–Hauptaltar aufgereiht wurden. Eine solche Ausführung soll der Bereicherung der Raumaufteilung des Baues dienen, die im Grunde auf ziemlich schematischen geradlinigen Formen basiert. Eine solche Segmentaufteilung des einfachen Saalraumes ist eine charakteristische Eigenschaft kleinerer Gotteshäuser, die im 18. Jahrhundert in den Ländern der Habsburger in Anlehnung an die Konzeption von Johann Lucas von Hildebrandt erbaut wurden. Diese Bauten erfüllten die Funktion ländlicher Pfarrkirchen (Landskirchen), Spitalskirchen oder Friedhofskapellen. Diesen einfachen Kirchen, die häufig fast rechteckige Grundrisse hatten, bemühte man sich durch Einführung von Wandpfeilern, Kimmung, hohlgewölbten Einschnitten in Eckwinkel oder durch dekorative Füllung der Fassade etwas reichere Formen zu vermitteln. In vielen Bauten dieser Gruppe wurden Wölbungen in Form von blinden, flachen und im Dachstuhl versteckten Kuppeln angebracht (z.B. J.L. von Hildebrandt, Kirche in Aspensdorf, beendet 1730; Johann Georg Aichbauer, Kirche in Georgswalde 1724–1727)²⁶. Alle hier aufgezählten Ausführungen wurden auch in der Kirche in Hodowica angewandt, als einigermaßen einfache Mittel zur Bereicherung der Form dieses Baues.



GRAZ, MARIAHILF, GRUNDRISS

12. Graz, Mariahilfkirche – Grundriß. Arch. Giovanni Pietro de Pomis, beg. 1607. Nach Frodl

²⁶ Siehe: P. Krasny, *Kościół parafialny w Hodowicy* [Die Pfarrkirche in Hodowica], in: *Sztuka Kresów Wschodnich* [Die Kunst der Ostgebiete Polens], hrsg. von J.K. Ostrowski, Kraków 1994, S. 43.

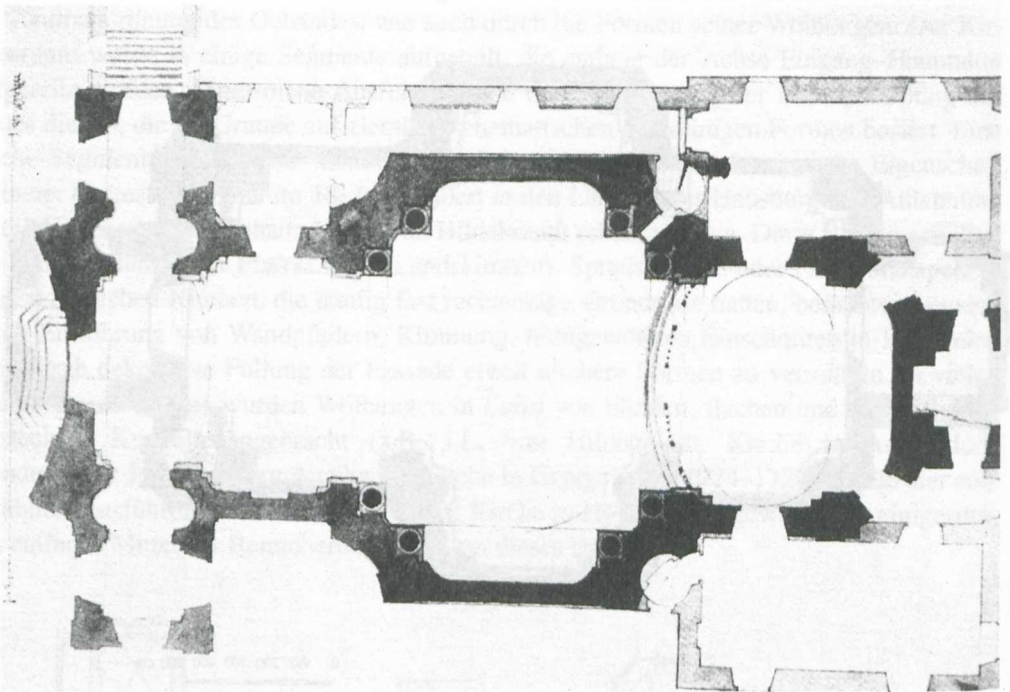


15. Hodowica. Pfarrkirche – Grundriß. Arch. Bernard Meretyn, 1751–1758.

Messung – Ukrojektrestavracija in Lemberg

Besonders viele Ähnlichkeiten verbinden das Gotteshaus in Hodowica mit der nicht mehr bestehenden Spitalskirche der Kreuzritter vom Roten Stern in Preßburg/Bratislava, erbaut in den Jahren 1743–1745 vom Wiener Franz Anton Pilgram (Abb. 16)²⁷. Beide Bauten wurden auf fast identischen additiven Grundriß aufgetragen, mit charakteristischen Kreuzschiffarmen vertieft durch in Mauer geschnittene Altarnischen und mit Sakristeien, die auf der Achse des Gebäudes liegen. Gravierendere Unterschiede kann man nur an den Vorderfronten beider Gotteshäuser bemerken. Die ausgebaute Turmfassade, die im Werk von Pilgram zu finden ist, würde jedoch der wesentlich geringeren Kirchenskala in Hodowica nicht entsprechen. Es ist daher höchstwahrscheinlich, daß Meretyn im Gotteshaus in Hodowica die Raumaufteilung der Kirche in Preßburg wiederholt hat. Die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme wird jedoch durch eine kleine Divergenz der Planungsdaten beider Bauten geschwächt. Man muß daher auch eine andere Möglichkeit erwägen. Das Schaffen beider Architekten hat sicher einen ähnlichen Ursprung (Pilgram war Schüler von J.L. von Hildebrandt), was zur Hypothese berechtigt, daß jeder von ihnen als Vorbild dieselben, mir nicht bekannten Bauten oder Projekte, benutzt hat.

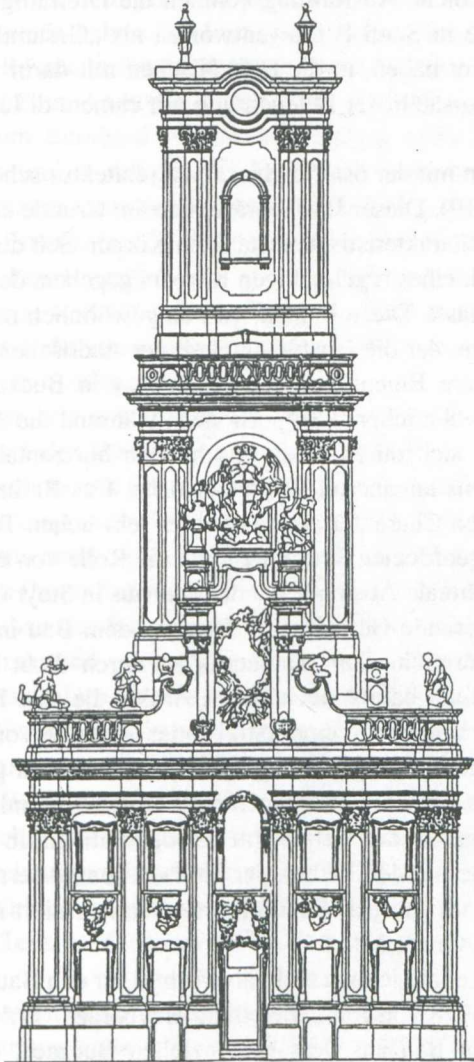
²⁷ P. Voit, a.a.O., S. 144–151, Abb. 99, 102.



16. Preßburg (Bratislava). Kirche des Roten Sternkreuzordens – Grundriß. Arch. Franz Anton Pilgram, 1743–1745. Nach Voit

Eindeutige Verbindungen zur österreichischen Kunst zeigt auch die ungewöhnliche Zusammenstellung des Hauptaltars in der Kirche in Hodowica (Abb. 17). An den Wänden des Presbyteriums wurden Gruppen von Skulpturen (das Werk von Jan Jerzy Pinsel und seiner Werkstatt) in Form einer losen Pyramide angeordnet. Die Konzeption dieses in seiner Form unarchitektonischen Altares, knüpft an die venezianische Kunst des 17. Jahrhunderts. Diese Art nichtarchitektonischer Altäre kommt sehr selten in den Gotteshäusern von Mitteleuropa vor. Deshalb sollte man bei der Suche nach eventuellen Vorgaben für den in Hodowica ein besonderes Augenmerk auf den Kaiseraltar in der Kaisergruft in der Wiener Kapuzinerkirche richten, welcher – wie letzters von Manfred Koller bestätigt – eine sehr treue Nachahmung venezianischer Vorbilder ist. Das allgemeine Projekt des Altares, gegen 1710 von Johann Lucas von Hildebrandt verfaßt, wurde im Jahre 1712 von Peter Strudl – einem in Venedig ausgebildeten Bildhauer – in ein detailliertes dreidimensionales Modell umgewandelt. Im Zuge der langjährigen Realisierung dieses Projektes, was bis zum Jahre 1723 dauerte, wurden wesentliche Veränderungen vorgenommen. An den Seiten der Pietà-Gruppe situierte man (anstelle vorerst geplanter Figuren weinender Engel) die für die Figur

Marias im Altar von Hodowica von Matthias Stein²⁸ geschaffenen Statuen, die Opfer und Trauer personifizieren. Als Vorlage diente – so meine ich – die zweite dieser Gestalten, die ostentativ die Tränen abwischt. Diese Vermutung ist insofern wahrscheinlich, weil der Wiener Altar durch viele Beschreibungen und grafische Darstellungen populär gemacht wurde.



19. Buczacz. Rathaus-Fassade: Arch. Bernard Meretyn, um 1750. Messung-Ukrprojektrestavracija in Lemberg

²⁸ L. Pühringer-Zwanowetz, *Die Meister des Altars für die Kaiserliche Gruft bei den Kapuzinern in Wien*, in: „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, 21, 1968, S. 49–91; M. Koller, *Die Brüder Strudel Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck 1993, S. 84–87.

Die Figuren des Altars in Hodowica wurden vor einem sehr wirkungsvollen Hintergrund in Form eines illusionistischen Gemäldes über den Ausbau der Altarstruktur angeordnet. Gemalte Altäre tauchten oft in Kircheninnenräumen des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß von Andrea Pozzo auf. Der Altar in Hodowica unterscheidet sich jedoch von der Mehrzahl dieser Werke, die auf einer Wandfläche gemalt wurden. Es tritt in Hodowica das Motiv einer tiefen Nische mit untergebrachtem Kreuzifix auf, beleuchtet durch eine versteckte Lichtquelle. Das Vorbild für eine solche Ausführung könnten die Dreifaltigkeitsaltäre (1718–1725) im Innenraum der Kirche in Stadl Paura (entworfen als „Gesamtkunstwerk“ von Johann Michael Prunner)²⁹ gedient haben, in die tiefe Nischen mit darin vorhandenen Gemälden geschnitten wurden, mit zusätzlicher Beleuchtung mit *camere di luce* aus den Turmebenen (Abb. 18).

Gewisse Verbindungen mit der österreichischen Architektur scheint auch das Rathaus in Buczacz zu haben (Abb. 19). Dieser Bau repräsentiert im Grunde einen für die in Mitteleuropa erbauten Rathäuser charakteristisch gestalteten Körper. Seit den Zeiten der Renaissance wurde ihnen die Gestalt eines regelmäßigen Körpers gegeben, der Handels- und Administrativräumlichkeiten umfasst. Diese Bauten wurden gewöhnlich mit einem an ihrer Achse befindlichen Turm gekrönt, der die Unabhängigkeit der städtischen Selbstverwaltung symbolisierte³⁰. Eine besondere Eigenschaft des Rathauses in Buczacz sind seine – für ein Amtsgebäude eher ungewöhnlichen – Proportionen. Während die Mehrzahl der Rathäuser aus dem 18. Jahrhundert sich durch einen ansehnlichen horizontalen Körper auszeichnet, haben die Bauten Meretyns annähernd Würfelausmaße. Das Rathaus von Buczacz nimmt fast einen emporstrebenden Charakter an, dank eines sehr hohen Turmes und der dicht auf der Attika des Blocks angeordneten Skulpturen, die die Rolle von eigentümlichen Pinakeln erfüllen. Ähnliche sehr schmale Ausmaße hat das Rathaus in Steyr (Abb. 20), dessen Architektur auch andere, gravierende Gemeinsamkeiten mit dem Bau in Buczacz aufweist. Die Vorderfassade dieses österreichischen Rathauses ist durch dicht aufgeteilte Wandpfeiler geteilt, und gekrönt mit einer ballustradenartigen Attika, die eine Reihe von Statuen trägt. Über dem Rathauskörper wächst ein emporstrebender Turm hervor, verbunden – so wie in Buczacz – mit den niedrigeren Teilen des Gebäudes durch ein Paar großer Voluten mit übergroßen Ausmaßen und einer reichen Bildhauerdekoration. Die Ähnlichkeit zwischen beiden Rathäusern kann man sogar in der Detailform der dekorativen, in Sandstein gemeisselten Steinmetzarbeit finden, die mit den Farben der Fassade kontrastiert. In jedem dieser Werke kommen Umrahmungen mit „aufgeblähten“ Formen vor, verziert mit Rollwerk und Kapitellen mit phantasievollen Ornamenten.

Das Rathaus in Steyr konnte jedoch nicht als Vorbild für den Bau Meretyns dienen, da es erst in den Jahren 1765–1778 von Johann Gothard Heyberger³¹ errichtet wurde. Es ist auch unwahrscheinlich, daß ein Bau aus dem provinziellen Buczacz, das sich im entlegenen Grenzgebiet Polens befand, auf die österreichische Architektur Einfluß haben konnte. Man

²⁹ P. Fuchshuber, *Die Paurkirche, Kunstführer*, München–Zürich 1975, S. 3–4, 6, 11–20.

³⁰ Z. Bobrowski, *Budynki użyteczności publicznej w Polsce Wieku Oświecenia* [Öffentliche Gebäude im Polen der Aufklärung], Warszawa 1961, S. 39–57; R. Neumann, *French Domestic Architecture in the Early 18th Century: The Town Houses of Robert de Cotte*, in: „Journal of Society of Architectural Historians”, 38, 1980, S. 122–144; K. Kibic, *Významní architekti českého baroka jako autoři radnic*, in: „Umění”, 39, 1991, S. 66–71.

³¹ G. Brucher, a.a.O., S. 294, Abb. 142.

darf eher vermuten, daß beide Rathäuser an dasselbe, sicher österreichische, Vorbild anknüpften. Dieses zu finden wird nicht leicht sein. Die dynamische Entwicklung der Städte im österreichisch-ungarischen Kaiserreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fruchtete im Ausbau alter kleinerer Rathäuser, oder sogar in deren Umwandlung in neue stattliche Bauten. Die Suche nach einem eventuellen Vorbild für das Rathaus in Buczacz und Steyr muß also – so meine ich – durch mühsames Studium der Ikonographie betrieben werden.

Ich hoffe, daß diese Ausführungen Verbindungen des Werkes von Meretyn mit der österreichischen Kunst bewiesen haben. Ich kann mich jedoch der Ansicht von Hornung nicht anschließen, daß die Raumanordnung der griechisch-katholischen St. Jur Kathedrale in Lemberg (gebaut von diesem Architekten seit 1743) an die Plangestaltung der Kollegienkirche in Salzburg (Johann Bernhard Fischer von Erlach, 1696–1707)³² anknüpft. Der im Salzburger Gotteshaus und in der St. Jur Kathedrale angewandte Plan stammt aus der Raumanordnung S. Carla ai Cantinari in Rom (1602–1615). Diese Ausführung wurde unzählige Male in ganz Europa im 17. und 18. Jahrhundert kopiert und muß daher als ein gängiges Motiv³³ anerkannt werden, das man in genetisch-formalen Forschungen nicht mißbrauchen kann. Der zarte Körper der St. Jur Kathedrale und die zersplitterte, dekorative Bearbeitung der Innenwände haben überdies einen völlig anderen Stilcharakter als die monumentale Architektur der Kollegienkirche.

Man kann dafür aber, wie mir scheint, ein anderes, in gewisser Weise österreichisches, Vorbild für den Entwurf der Fassade dieses Lemberger Baus, aufzeigen. Es ist dies die ephemere Dekoration, erbaut von Giovanni in Laterano in Rom zu den Heiligsprechungsfeierlichkeiten von Johann Nepomuk (1729) von dem Wiener Ferdinand Reiff (Abb. 22)³⁴. Die Fassade der St. Jur Kathedrale (Abb. 21) erinnert an den mittleren Teil dieser Dekoration mit ihren sehr schmalen Proportionen, dreifach einsinkenden Wänden und Bereicherung des Hauptfeldes durch Ausbau des Portals und mit großen Fenstern in architektonischer Umrahmung. In beiden Strukturen wurden charakteristische zarte Verzierungen in Attikaform mit Skulpturen angewandt. Der grundlegende Unterschied zwischen diesen Werken ist im Charakter ihrer Artikulierung enthalten. Reiff verwendete eine durchbrochene Säulenordnung. Meretyn wiederum eine glatte Wand mit Pfeilern. Wir dürfen nicht vergessen, daß man in provisorischen Bauwerken, welche aus billigsten Materialien errichtet wurden, als in der monumentalen Architektur mit freistehenden Säulen, großzügiger war. Bei fast jeder „monumentalen“ Adaptierung ephemerer Vorbilder wurde ihre weitgehende Reduktion vorgenommen, um eine stärkere Integration des Baukörpers durch Weglassung der Ajour-Verzierungen sowie eines Teils der Dekorativmotive zu erreichen.

In den Werken Meretyns kann man auch andere, etwas weniger deutliche Spuren des österreichischen Einflusses finden. Der individuelle Stil dieses Künstlers zeigt nämlich gewisse Gemeinsamkeiten mit den charakteristischen Architekturformen Österreichs im

³² Z. Hornung, a.a.O., S. XVI.

³³ H. Sedlmayr, *Die Kollegienkirche und die Kirche der Sorbonne*, in: „Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde“, 120–121, 1980–1981, S. 131–150.

³⁴ E. Kieven, *Il ruolo del disegno; il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano*, in: *In Urbe Architectus. Modelli-disegni-misure. La professione del architetto Roma 1680–1750*, hrsg. von B. Contardi, G. Curcio, Roma 1991, S. 102, Abb. 23.

18. Jahrhundert auf. Das Aufspüren solcher stilistischen Gemeinsamkeiten ist zwar ein riskantes Unterfangen und führt selten zu eindeutigen Entscheidungen, aber um den Umfang meiner Ausführungen abzustecken, es lohnt sich, wie ich glaube, diese Mühe zu unternehmen.

Meretyn erstellte seine Projekte auf ziemlich klaren Grundrissen und vor allem auf geraden Linien. Diese eckigen Formen sind unbedeutend gemildert durch gekimmte Eckwinkel. Die puristischen Formen der Entwürfe finden ein sehr nahes Äquivalent in den linearen Unterteilungen der Fassade, ausgeführt unter Anwendung flacher Pilaster und charakteristisch angeordneter viertelkreisförmig eingeschnittener Ecken der Füllungen. Gleich flach sind die aus breiten Leisten mit Fensterstöcken gebauten Umrahmungen der Fenster. Etwas plastischere Formen beginnen dann erst im Balkenwerk (z.B. vorstehende, ausgebaut geackte Gesimse).

Der Eindruck, den die Pracht der Meretynischen Bauten hervorruft, entstand vor allem dank der Anwendung ungewöhnlich reicher bildhauerischer Dekoration (Vollstatuen übernatürlicher Größe) und Steinmetzarbeiten (Kapitelle mit Rocaille-Ornamenten, Vasen, Geländer mit breitem Schleifenmotiv) ausgeführt, wie wir uns erinnern, unter Leitung von Jan Jerzy Pinsel.

Solche stilistischen Lösungen erinnern an die für Carl Fontana charakteristische Bauweise von Gebäudefassaden. Dieser Architekt wandte Rahmenunterteilungen der Fassade an, ein Ergebnis der eigentümlichen Reduktionen von plastischen Formen in der Architektur des 17. Jahrhunderts. Er bemühte sich diese Flächen mit bildhauerischer Dekoration oder feiner Bearbeitung der Details von Steinmetzarbeiten zu beleben (die Kapitelle der Pilaster, Fensterstöcke, Geländer, Vasen). Man achtete darauf, daß diese Motive nicht deutlich zu dem Baustil im Gegensatz stehen, sondern dessen integrale Ergänzung gemäß dem Berninischen Grundsatz von *un bel composto* darstellen. Während der Bearbeitung der Form der Steinmetzarbeiten berief man sich oft auf die phantasievollen Ideen von Borromini, indem man z.B. abstrakte Ornamente in die Kompositkapitelle sowie Akanthusblätter in die Voluten³⁵ integrierte.

Auf dem Gebiet von Mitteleuropa überwogen ähnliche Eigenschaften des Stils von Fontana vor allem in der Architektur seines Schülers Johann Lucas von Hildebrandt, was Bruno Grimschitz als „Dekorationsstil“ bezeichnet. Dieser Architekt wandte diesen Stil nicht nur in kleinen Palais an, sondern auch in großen Stadtpalais und in der Sakralarchitektur, wo gewöhnlich deutliche Formen vorherrschen. Die Leichtigkeit dieser Bauformen wird unterstrichen durch besonders reiche bildhauerische und ornamentale Dekoration sowie durch charakteristische Motive in Balkenwerkart – unterbrochen durch kreisförmige Schilder oder phantasievolles Schleifengeländer. Man muß anmerken, daß sich eine derartige Ausführung sehr oft im Werk von Meretyn zeigt. Man darf jedoch nicht vergessen, daß diese Vorliebe von Hildebrandt für reichliche Zersplitterung der Dekoration in der Sakralarchitektur und in monumentalen Palais (vom Lemberger Architekten übernommen), einen deutlichen Eingriff in die traditionellen Schemata der Architektursymbolik darstellte.

³⁵ B. Tovassila Greca, *Alcuni problemi inerenti l'attività teoretica di Carlo Fontana*, in: „Storia dell'Arte“, 29, 1977, S. 40–43, Abb. 2, 3, 5; A. Blunt, *Roman Baroque Architecture: the Other Side of the Medal*, in: „Art History“ 3, 1980, S. 74–75.

Gemäß dem Grundsatz der *convenienza* sollte in dieser Art von Bauten eine verhältnismäßig zurückhaltende Dekoration einer deutlich artikulierten Ordnung unterstellt sein. Diese Störung der theoretischen Regel war dem Geist der ziemlich formalisierten italienischen Architektur fremd, hielt sich jedoch im Rahmen der weniger strengen Grundsätze der mitteleuropäischen Architektur³⁶.

Der „Dekorationsstil“ Hildebrandts beeinflusste stark das Schaffen vieler Künstler, die in den habsburgischen Ländern tätig waren. Der bedeutendste Fortsetzer der Kunst von Hildebrandt war der Prager Kilian Ignaz Dientzenhofer. Das Werk des Wiener Künstlers prägten jedoch auch andere österreichische Künstler, u.a. Johann Michael Prunner, Franz Jänggl, Franz Anton Pilgram, Johann Gothard Hayerger³⁷.

Betrachten wir das Werk Prunners genauer. Dieser Architekt schuf Bauten mit verhältnismäßig einfacher Struktur und effektvoller, zersplitterter Dekoration in Anlehnung an Hildebrandtsche Vorbilder³⁸. Prunner wandte sehr oft ovale Eckwinkel und Füllungen mit viertelkreisförmig eingeschnittenen Ecken und leistungserahmte Öffnungen an, indem er diese Motive dicht an den Wandflächen häufte. Eine ähnliche Dichte von Wandflächendetails finden wir in den bedeutendsten Werken von Meretyn. Die Meretynischen Bauten mit ihrer umfangreichen bildhauerischen Dekoration am Wandhintergrund erinnern an das Werk Prunners, ohne jedoch mit dessen Aussage fest verbunden zu sein. In den Werken beider Künstler fällt der Farbkontrast zwischen den Figuren, den aus Stein geschmiedeten Details und der gemauerten Fassade auf. Sowohl Prunner (Abb. 25) als auch Meretyn (Abb. 24) wandten oft das charakteristische Motiv der leicht über die Ecken gebogenen, massiven Attika an.

Man müßte an dieser Stelle daran erinnern, daß Meretyn sicher eine ganzheitliche Durchführung in Anlehnung an das Werk Prunners erreichen wollte. Man kann daher annehmen, daß das Schaffen des österreichischen Architekten einen besonders starken Einfluß auf das künstlerische Programm des Erbauers der St. Jur Kathedrale hatte. Diese These kann man zusätzlich mit zwei grundlegenden Argumenten stützen.

Eines der am charakteristischsten Dekorationsmotive bei Meretyn sind asymmetrische, durchbrochene Vasen aus Rocaille-Ornamenten (Abb. 23). Der Ursprung dieser Ausführung ist derart deutlich mit der Entwicklung der spätbarocken österreichischen Kunst verbunden, daß ich mir erlaube, sie hier näher zu besprechen.

Eine wichtige Erscheinung in der Tendenz zur Steigerung der freieren ornamentalen Dekoration in der Architektur des späten 17. Jahrhunderts war das starke Interesse am Motiv der ornamentalen Vasen. Im römischen Milieu verbreitete sie damals der Österreicher Johannes Paulus Schor, Bildhauer und Architekt/Dekorateur, ausgebildet in der Werkstatt Berninis. Gegen 1673 realisierte er einen Brunnenkomplex in den Gärten des Palazzo Borghese. Auf der Höhe einer rohen Mauer, die den Hintergrund für die Springbrunnen darstellte,

³⁶ B. Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, passim; E. Weber-Zeithammer, *Studien über Verhältnis von Architektur und Plastik in der Barockzeit. Untersuchungen an Wiener Palais 17. und 18. Jahrhunderts*, in: „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, 21, 1968, S. 158–163, 170–201. Über die Kategorie der *convenienza* siehe: W. Götz, *Historismus-Phasen. Möglichkeiten und Motivationen*, in: „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“, 38, 1985, S. 159–167.

³⁷ B. Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, S. 176–189.

³⁸ B. Grimschitz, *Johann Michael Prunner*, passim.

reichte er eine große Anzahl von asymmetrischen Vasen mit Griffen aus loderndem Akanthus, dem Motiv *rocaille*³⁹ erstaunlich ähnlich. Schor zeichnete auch viele Projekte ähnlicher Vasen. Ein Teil dieser Zeichnungen befand sich nach seinem Tode (1674) in den Sammlungen der Hl. Lukas-Akademie, wo man sie für Studenten der Architektur kopierte⁴⁰. Aufgrund dessen übte die Konzeption von Schor einen großen Einfluß auf die Phantasie der Architekten aus, die am Anfang des 18. Jahrhunderts tätig waren.

Besonderes Gefallen am Motiv der ornamentalen Vasen fand Fischer von Erlach, der während seiner Lehre in Rom (begonnen im Jahre 1670 oder 1671) von Philipp, dem Sohn von Johann Paul Schor, betreut wurde. Es kann sein, daß er bei dieser Gelegenheit Anteil an den Brunnenarbeiten im Palazzo Borghese⁴¹ teilnahm. Vasen, die die Details von Schor nachahmen, findet man in vielen Bauten Fischers von Erlachs. Wie Hans Aurenhammer feststellt, erfüllen sie die eigenartige Funktion eines „zwanglosen Kontrapunktes“ für die regelmäßigen klassizistischen Formen des *Reichsstils*⁴². Dem phantasievollen Charakter der von Schor erarbeiteten Muster am nächsten sind die außerordentlich launischen asymmetrischen Vasen des Wiener Architekten, die gegen 1707 im Parkschloß in Brodek bei Prostejov aufgestellt wurden⁴³.

Die größte Bedeutung für die Verbreitung des Motives der ornamentalen Vasen in Mitteleuropa hatte jedoch die Abhandlung Fischers von Erlachs *Entwurf zur historischen Architektur* (1721). Dieses Buch umfaßte die Projektsammlung *Diversi Vasi*⁴⁴, manchmal genau durch jüngere Schöpfer (u.a. Franz Anton Pilgram) nachgeahmt.

Es besteht daher kein Zweifel darüber, daß Meretyn seine Bauten mit phantasievollen Vasen schmückte und somit dieser eigentümlichen Mode unterlag, die durch die Wiener Architektenkreise inspiriert wurde. Seine Vasen ahmen jedoch nicht die vorher erwähnten grafischen Muster oder Details Fischers von Erlachs oder dessen Nachahmern nach. Von allen diesen Ausführungen unterscheiden sie sich durch subtilere à jour-Struktur und lehnen sich vielleicht an die Ausführungen Francesco Borrominis an (Urne am Kirchturm S. Andrea delle Fratte in Rom, 1665)⁴⁵.

Das einzige mir bekannte Beispiel für die Verwendung von phantastisch durchbrochenen ornamentalen Vasen in Mitteleuropa ist die Dekoration der drei Kirchenportale in Stadl Paura, von Prunner nach einem Projekt von Johann Baptist Spatz⁴⁶ realisiert. Die Vasen, die Werke von Meretyn schmücken, haben außerdem – so wie diese Details – einen deutlich asymmetrischen Umriß.

³⁹ H. Hibbard, *Palazzo Borghese Studies I: The Garden and Its Fountains*, in: „The Burlington Magazine“, 100, 1958, S. 205–209.

⁴⁰ P. Werkner, *Johannes Paulus Schor als römischer „Dekorationsingenieur“*, in: „Alte und Moderne Kunst“, 25, 1980, Nr. 169, S. 20–28; G. Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, in: „Bolletino d'Arte“, 70, 1985, Nr. 33–34, S. 159–180; *Disegni decorativi del barocco*, Katalog der Ausstellung in Villa La Farnesina della Lungara, Rom 1986, S. 9–14.

⁴¹ Siehe: H. Aurenhammer, *J.B. Fischer von Erlach*, London 1973, S. 19–21; P. Werkner, a.a.O., S. 28.

⁴² H. Aurenhammer, a.a.O., S. 40–41.

⁴³ E. Řehová, *Činnost J.B. Fischera z Erlachu na Moravě*, in: „Umění“, 16, 1968, S. 152–154, Abb. 11, 12.

⁴⁴ Diese Abhandlung wird von H. Sedlmayr besprochen, *Johann Fischer von Erlach*, Bd. 1, Wien–München 1975, S. 20, 22.

⁴⁵ P. Portoghesi, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Milano 1967, Abb. 184.

⁴⁶ P. Fuchshuber, a.a.O., S. 6.

Es muß auch bemerkt werden, daß das Schild der Kirche von Meretyn in Nawaria mit dem charakteristischen Motiv des großen Schildes zwischen dem Balkenwerk sehr deutlich an die Verzierung des zentralen Teiles des Pfarrhauses in Stadl Paura erinnert, das von Prunner zur selben Zeit wie die Dreifaltigkeitskirche gebaut wurde⁴⁷. Die Forschungen zur polnischen Architektur im 18. Jahrhundert erbrachten bisher nur einige Beispiele österreichischer Einflüsse⁴⁸. Diese Problemstellung erweckte jedoch relativ selten das Interesse der Wissenschaftler, die sich hauptsächlich auf die Suche nach polnisch-italienischen Kunstverbindungen konzentrieren. Man kann also die Hoffnung hegen, daß weitere Forschungen unser Wissen auf diesem Gebiet bereichern. Es erscheint eher unwahrscheinlich, daß Meretyn der einzige in Polen tätige Architekt gewesen ist, der sich reichlich von der Kunst Österreichs beeinflussen ließ.

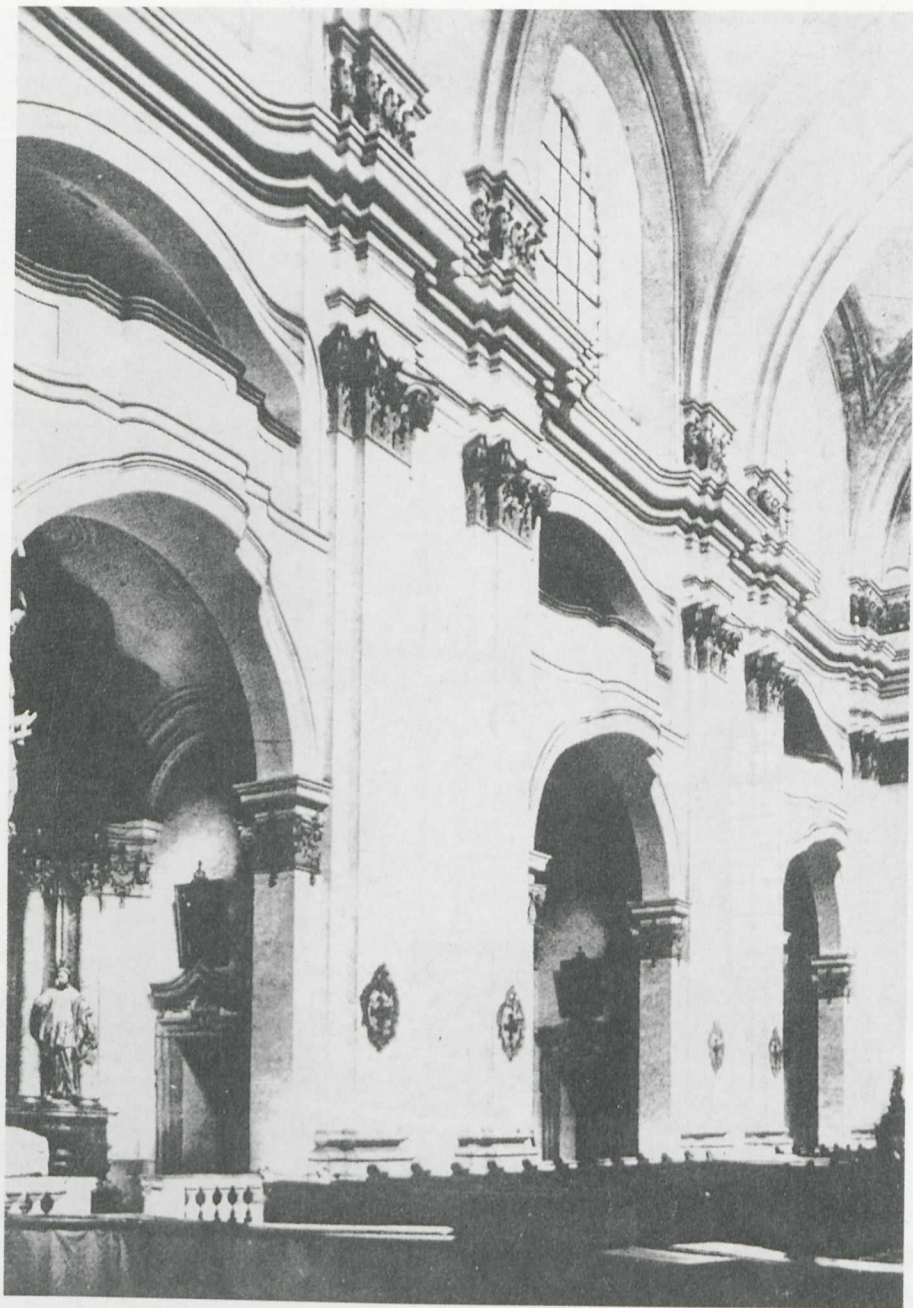
Übersetzt von *Marta Smykała*

⁴⁷ B. Grimschitz, *Johann Michael Prunner*, S. 73–74, Abb. 64.

⁴⁸ Siehe u.a.: A. Miłobędzki, *Wiedeńskie kościoły centralno-podłużne a późnobarokowa architektura ziem polskich* [Die zentral-länglichen Kirchen Wiens und die Architektur des späten Barocks auf polnischem Gebiet], in: „Rocznik Historii Sztuki”, 16, 1986, S. 238–294.



1. Horodenka. Lazaristenkirche – Innenraum, Blick aus dem Chorraum auf die Orgelempore.
Arch. Bernard Meretyń, 1743–1760. Photo von Z. Hornung



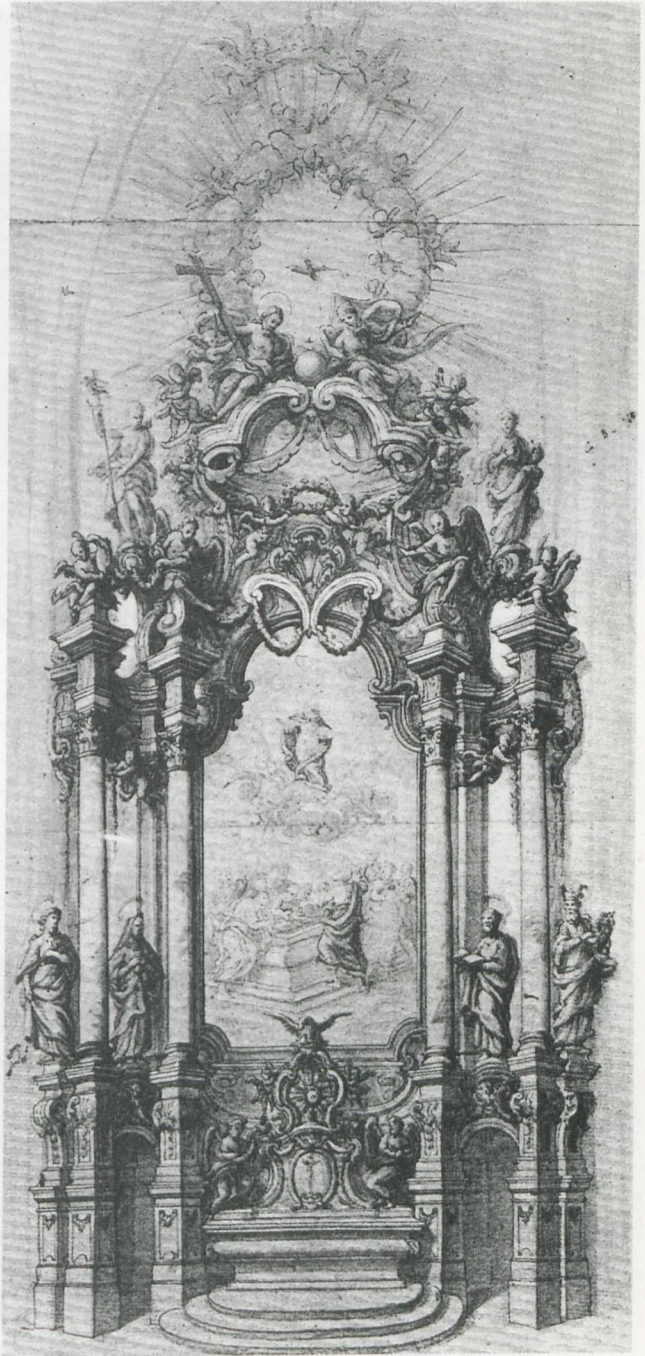
2. Spital am Pyhrn. Klosterkirche – Innenraum. Arch. Johann Michael Prunner, 1714–1731.
Nach Brucher



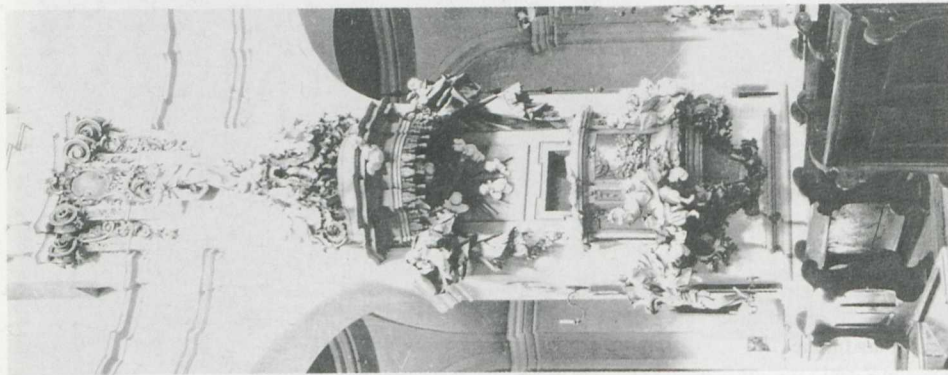
3. Dürnstein. Klosterkirche – Innenraum. Ach. Matthias Steinl, 1721–1725. Photo von *J. Sito*



4. Horodenka. Lazaristenkirche – Hauptaltar. Arch. Bernard Meretyn, Plastik Jan Jerzy Pinsel, nach 1755–1760



5. Matthias Stein. Nicht ausgeführter Entwurf des Altars für die Klosterkirche in Zwettl. 30er Jahre des 18. Jh. Nach Zwanowetz



6. Horodenka. Lazaristenkirche –
Kanzel. Arch. Bernard Meretyń,
Plastik Jan Jerzy Pinsel,
nach 1755–1760. Photo von Z. Horning



7. Dürmstein. Klosterkirche – Kanzel. Arch.
Matthias Steinl?, Plastik Johann Schmidt,
1721–1725.
Photo von J. Sizo



8. Horodenka. Lazaristenkirche – Fassade. Arch. Bernard Meretyn, 1743 – 1769. Photo von *J.K. Ostrrowski*



10. Göttinger Klosterkirche – Fassade. Arch. Johann Lucas von Hildebrandt, beg. 1719. Photo von *J. Sizo*



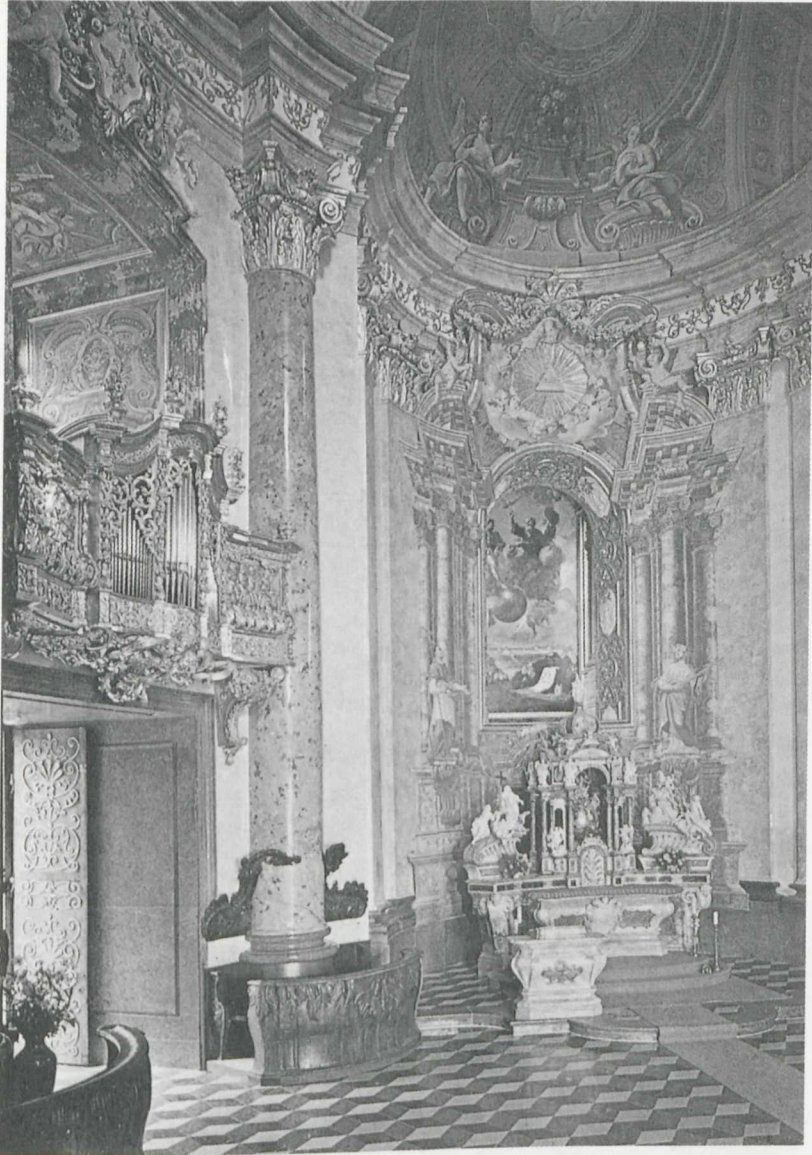
13. Tarnogród. Pfarrkirche – das Innere des südlichen Seitenschiffes. Arch. Bernard Meretyń, 1751–1771. Photo von *P. Krasny*



14. Steyr. Schloß Lamberg – Eingangsgloggia. Arch. Johann Michael Prunner, 1727–1731.
Photo von *J. Sito*



17. Hodowica. Pfarrkirche – Hauptalter. Arch. Bernard Meretyń,
Plastik Jan Jerzy Pinsel, um 1758–1760. Nach Mańkowski



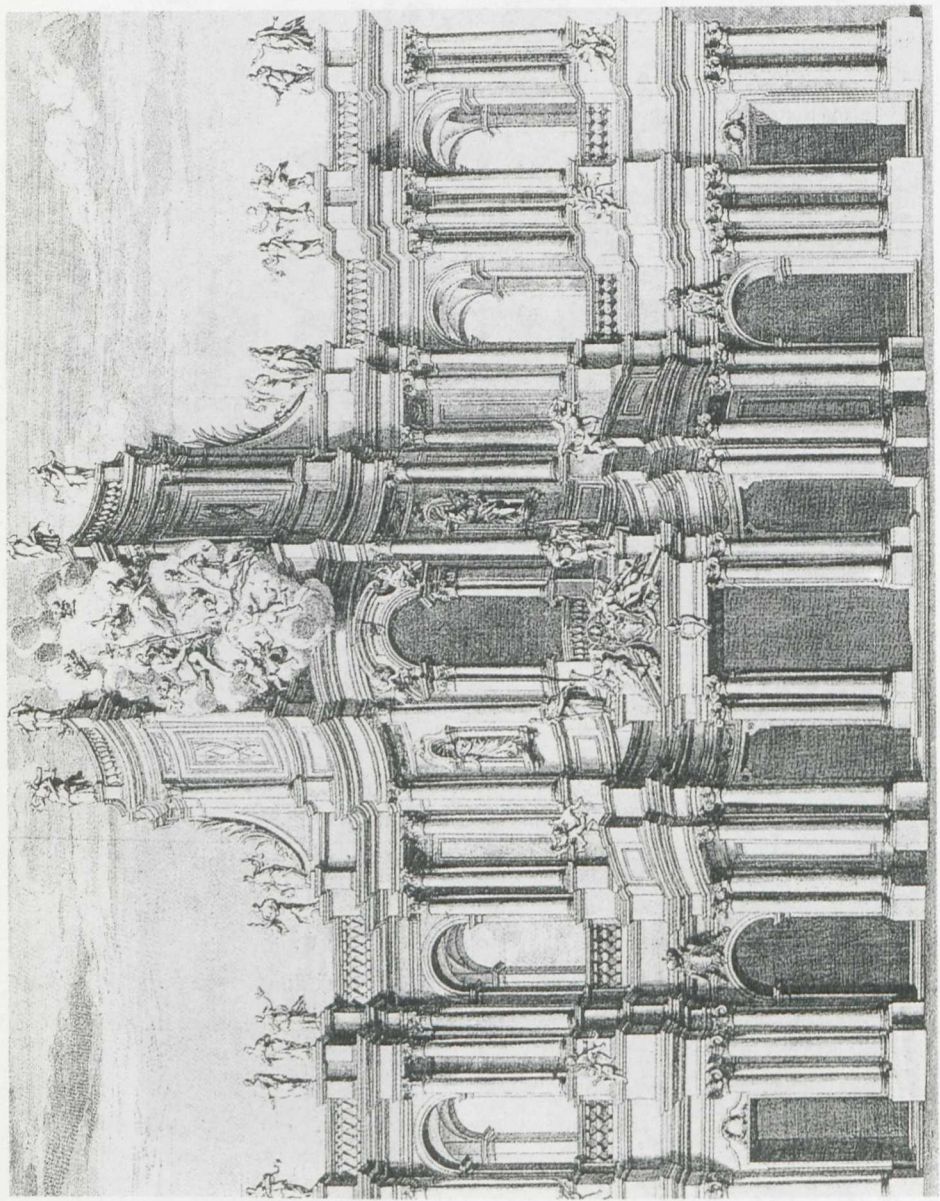
18. Stadl Paura. Dreifaltigkeitskirche – Gottessohn-Altar. Arch.
Johann Michael Prunner, 1732. Nach Fuchshuber



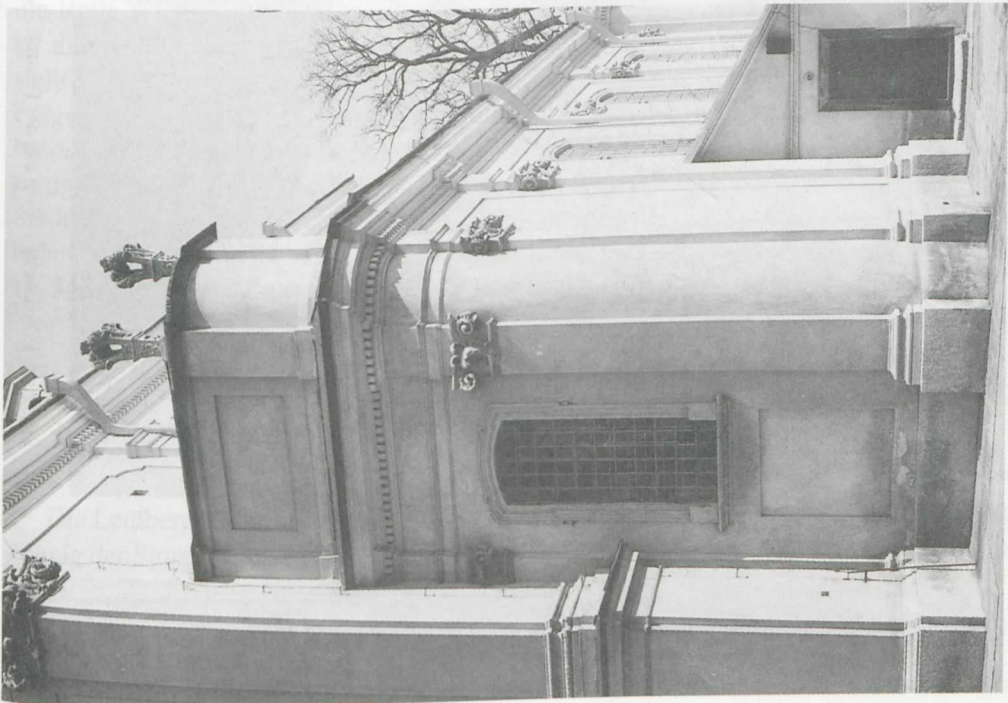
20. Steyr. Rathaus – Fassade. Arch. Johann Gotthard Heyberger, 1765–1778.
Photo von *J. Sito*



21. Lemberg. St. Jur Kathedrale – Fassade. Arch. Bernard Meretyń, 1743–1771.
Photo von *J. Sito*



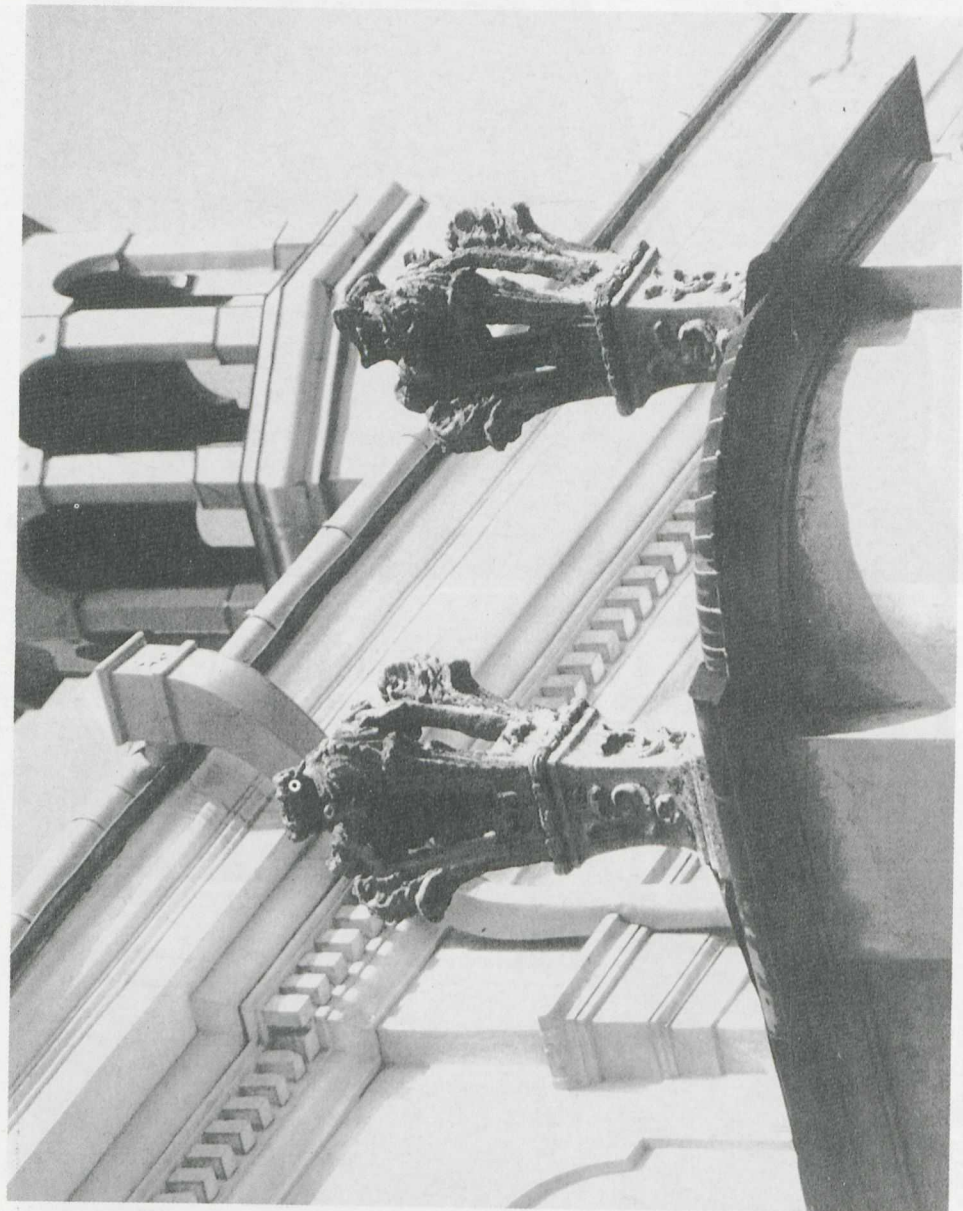
22. Ferdinand Reiff. S. Giovanni in Laterano in Rom – Dekoration der Fassade anlässlich der Heiligensprechung von Johann Nepomuk. 1729. Nach Kieven



23. Tamogrod. Piarrkirche — Fassade des südlichen Seitenschiffes.
Arch. Bernard Meretyn, 1751–1771. Photo von P. Krasny



24. Steyr. Schloß Lamberg — Kapellenfassade, ein Fragment.
Arch. Johann Michael Prummer. 1727–1731. Photo von J. Siffo



25. Tarnogród. Pfarrkirche – Vase aus der Fassade. Arch. Bernard Meretyń, um 1771. Photo von P. Krasny