

Tadeusz Chrzanowski

DIE SCHLESISCHE BAROCKSKULPTUR UM 1700 — DURCHBRUCH ODER STABILISIERUNG?

Das von K. Kalinowski auf dem Posener Symposion gehaltene Referat, das die Barockskulptur der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Schlesien umfaßte, endete mit der Feststellung, daß für diesen Zeitraum von einer schlesischen Skulptur keine Rede sein könne und das — im übrigen reiche — künstlerische Schaffen, das sich in diesem Raum entwickelte, keine homogenen Züge aufweise.¹ Meiner Überzeugung nach ist dieser These uneingeschränkt zuzustimmen, wobei sich allerdings gegen Ende des im Referat behandelten Zeitraums eine Entwicklung abzeichnet, die dazu führen sollte, daß man für das nachfolgende Jahrhundert sehr wohl von einer schlesischen Skulptur und nicht nur von einer Skulptur in Schlesien sprechen kann. Der bisherige Forschungsstand bezüglich dieses Problems steckt jedoch noch in den Anfängen, wofür u.a. die gewaltige Anzahl und Vielfalt der erhaltenen Denkmäler der Grund ist. Zwischen den schon reichlich vorliegenden Einzeluntersuchungen und den zaghaften Versuchen einer Synthese liegt eine breite Zone noch ungeklärter Probleme, die einer eingehenden wissenschaftlichen Durchdringung bedürfen.² Angesichts dieses Befunds sind meine Anmerkungen als einführender und skizzenhafter Beitrag zu lesen, und die Jahreszahl „1700“ versteht sich als ein etwas willkürliches Datum, um zwischen dem reifen und späten Barock eine Grenze zu ziehen. Denn im Jahre 1700 selbst geschah in Schlesien — künstlerisch wie politisch — nichts besonderes. Jedoch kurz vor und nach dieser Zäsur beobachten wir eine ganze Reihe von für die Kunstgeschichte dieses Raumes bedeutungsvoller Erscheinungen.

Daher muß man sehr unterstreichen: „um das Jahr 1700“ vollzieht

¹ K. Kalinowski. *Die Barockskulptur in Schlesien in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts* in diesem Bande S. 53—79.

² Die Fachliteratur über die schlesische Barockplastik ist nur scheinbar reich. Wir finden mehrere Nachrichten über einzelne Bildwerke oder Bildhauer und Bildschnitzer in vereinzelt Studien oder in solchen Serien wie die sehr wertvolle Reihe „*Śląsk w zabytkach sztuki*“ (Schlesien in seiner Kunstdenkmäler), da fehlt aber an Synthesen und die Einführung von D. Ostowska zum Katalog: *Rzeźba śląska 1650—1770* (Die Schlesische Plastik 1650—1770). Wrocław 1969 ist nur eine Skizze.

sich in der schlesischen Kunst ein radikaler Wandel. Zu den Anrainergebieten, selbst zu jenen, die unter Habsburgischer Herrschaft standen, ergibt sich eine zeitliche Verschiebung, und der zeitliche Rückstand Schlesiens — eine Folge der lang anhaltenden Krise nach dem Dreißigjährigen Krieg — bewirkt, daß diese Verzögerung in bezug zur (z.B. italienischen) Kunst sehr bedeutend ist. Zur Veranschaulichung dieser Divergenz berufe ich mich gleichfalls auf außerschlesische Beispiele.

Ein für die folgenden Überlegungen grundlegends Phänomen ist in der Situation der Künstler zu sehen. Michael Willmann, den der Weg von Königsberg durch West- und Südeuropa nach Schlesien führte, ist einer der letzten bedeutenden Zuwanderer, ein im übrigen eklektischer Künstler mit einem italienisch-holländischen Erfahrungsschatz. Er stirbt 1706. Thomas Weißfeld, der von Oslo auf unbekanntem Wege — vielleicht über Frankreich? — nach Schlesien gelangte, stirbt 1721. Gleichzeitig traten Künstler schlesischer Herkunft in Erscheinung, die nicht einmal immer die Möglichkeit hatten, mit den eigentlichen künstlerischen Zentren des damaligen Europa in Kontakt zu treten. Zu dieser ersten Generation einheimischer Künstler gehört z.B. Georg Schroetter, der im Dienste der Zisterzienser von Krzeszów [Grüssau] tätig war und 1717 verstarb, sowie Johannes Weiß, der bis zu seinem Tode im Jahre 1707 in seinem Heimatort Otmuchów [Otmachau] in bischöflichen Diensten stand und wirkte.

Besonders bezeichnend, wenn auch ohne direkten Bezug zu einem Bildhauer, ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß die Zisterzienser von Kamieniec Ząbkowicki [Kamenz], die den Bau bzw. Umbau zahlreicher Kirchen in den zu ihnen gehörenden Dörfern planten, um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Abordnung zu der befreundeten Abtei in Broumov (CSSR) entsandten, die aus dem Müller, dem Ältesten des Pfarrrates in Byczeń [Baitzen] — wo man eine stattliche Kirche errichten wollte — sowie dem jungen Maurermeister Josef Kaufmann bestand.³ Die Wirkungen dieser „Auftragsreise“ sind deutlich sichtbar, tragen doch viele Bauwerke, die wenig darauf im Frankensteiner Land entstanden, Merkmale der Architektur von Kilian Ignaz Dientzenhofer. Hier haben wir ein deutliches Beispiel dafür, daß man bewußt danach trachtete, eigene, sich unterordnende Künstler heranzubilden und das instabile Element kommender und gehender, also reisender Künstler auszuschließen.

Zukünftige Forschungen werden mit Sicherheit viele neue Künstlernamen schlesischer Herkunft ans Licht bringen, was selbstverständlich

³ J. Hettwer, *Die Pfarrkirche in Baitzen* (Führer zur schlesischen Kirchen Nr. 36). Breslau 1938 S. 24 ff.

nicht bedeutet, daß der Einfluß von außerhalb abgerissen wäre. Doch zum einen handelt es sich hier nur ausnahmsweise um Künstler ersten Ranges, die — wie im Falle von Christoph Tausch, Kilian Ignaz Dientzenhofer, Cosmas Damian Asam oder Ferdinand Maximilian Brokoff — direkt „aus den Quellen“ schöpfen, zum anderen ist es allein Tausch, dessen Name für immer mit Schlesien verbunden bleibt, während alle anderen hervorragenden Meister für die Kunstgeschichte dieses Raumes nur eine Episode bilden; und drittens schließlich wirken die anderen nichtheimischen Künstler auch in den Nachbargebieten — vor allem im Böhmisches und Mährischen — und die gesamte schlesische Kunst geht in den Schaffenskreis der Habsburger Monarchie ein. Diese — man kann sagen — Mittelbarkeit der Vorbilder und eine bestimmte künstlerische Orientierung sind für die Form der Skulptur nach 1700 ausschlaggebend. So zeigen sich hier im Effekt auf dem Hintergrund einer reichen Blüte künstlerischen Schaffens deutliche Züge einer Stabilisierung.

Diese Stabilisierung findet im Laufe des 18. Jahrhunderts ihren Niederschlag u.a. in der Entstehung ganzer Bildhauerdynastien, in denen der Beruf vom Vater auf den Sohn vererbt wird, wie dies an den Beispielen der Familien Jaschke (oder Jäschke) in Bardo [Wartha] und Wrocław [Breslau], Hartmann in Bardo und Nysa [Neiße], Oesterreich in Racibórz [Ratibor] oder Klahr in Łądek [Landeck] und Kłodzko [Glatz] zu sehen ist. Dabei ist eher ein Absinken des künstlerischen Niveaus als eine Vervollkommnung des Könnens die Regel: die Gründer dieser Dynastien überragen fast immer die eigene Nachkommenschaft, was — wie bei jeder Stabilisierung in der Kunst — seine Folgen hatte.

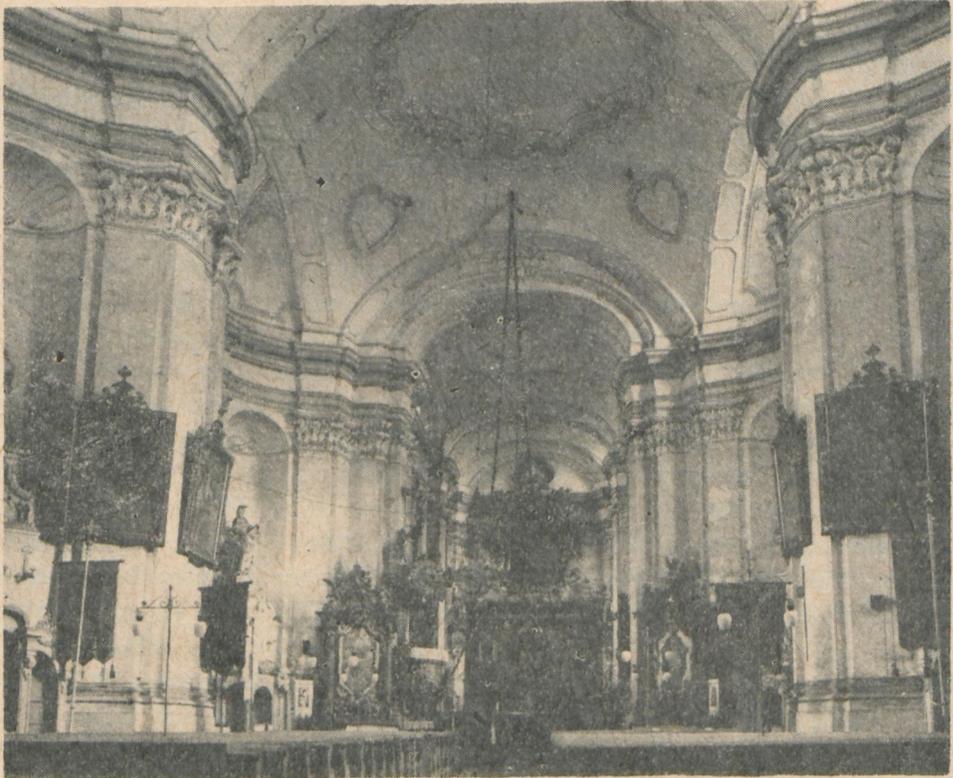
Den sich „um 1700“ vollziehenden Veränderungen liegt ein entscheidender Wandel nicht sosehr im Charakter als vielmehr in der Funktionsweise des künstlerischen Mäzenentums zugrunde. Daß dieses Mäzenentum in erster Linie von den großen, überaus reichen schlesischen Klöstern, aber auch von denen angrenzender Gebiete ausging — zu nennen sind hier Zisterzienser und Benediktiner sowie von den neueren Orden vor allem die Jesuiten — ist angesichts des heutigen Forschungsstandes eine Binsenwahrheit. Hier geht es jedoch um etwas anderes, nämlich um die Künstlergruppen, wie sie sich um diese Klöster herum bilden. Diese lösen sich — zumindest zeitweilig — von den örtlichen Zünften und erarbeiten gemeinsam mit ihren Auftraggebern gewisse Modellösungen. Neben dem Mäzenentum der Klöster muß noch das der Bischöfe erwähnt werden, hier konkret das von Franz Ludwig von Neuenburg, Pfalzgraf am Rhein, dessen lange Regierungszeit im Bistum Wrocław sowie im Fürstbistum Nysa — sie umfaßte die Zeit von 1683—1742 — in eben jene für die Kunstgeschichte bedeutungsvolle Wende fiel. Das Mäzenatentum von Adel und Bürgertum trat demgegenüber merklich

zurück, wenn man es auch selbstverständlich nicht einfach übergehen kann, zumal es die Stabilisierung mit verursachte. Doch die Epoche des „Sturms und Drangs“, also des Durchbruchs, bestimmen klösterliche und bischöfliche Stiftungen. Auf eine einfache Formel gebracht läßt sich sagen: der Anfang wird mit der Rekombination der Kirche in Lubiąż [Leubus] gemacht, mit der noch zu Beginn des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts begonnen wurde, und die Linie der Entwicklung führt über Henryków [Heinrichau] nach Krzeszów [Grüssau] weiter zu dem bischöflichen Nysa sowie den Kirchen und Jesuitenkollegs der größeren schlesischen Städte.

Dieser Durchbruch ist mit Rücksicht auf seinen Rahmen, wie ihn die Architektur für die Skulptur (aber ebenso für die Malerei und das sog. Kunsthandwerk) abgab, unter einem doppelten Aspekt zu betrachten: unter dem Gesichtspunkt der verbleibenden alten, insbesondere gotischen Architektur sowie im Hinblick auf die sich herausbildende neue Architektur.

Vereinfachend läßt sich das 17. Jahrhundert als eine Zeit toleranter Einstellung zur Architektur vorangegangener Epochen bezeichnen. Die Künstler betreiben keine Verbesserung oder auch nur Retuschierung jenes nun „inaktuellen“ Architekturstils, sondern mühen sich, das Kircheninnere für die Zwecke einer theatralen, nachtridentischen Liturgie herzurichten. Der noch in den siebziger Jahren von Matthias Steinl begonnene und durch die Leubuser Werkstatt fortgeführte Umbau des Inneren der mächtigen gotischen Basilika wurde zur vorbildlichen Problemlösung.⁴ Bei der Zerstreung und teilweisen Zerstörung dieser Einrichtung ist die Innenausstattung der Zisterzienserkirche in Henryków heute das beste Beispiel für solch ein Vorgehen, bei dem die „kleine“ Innenarchitektur (ich setze das Attribut in Anführungszeichen, denn diese ist oftmals gar nicht so klein) vom Hauptaltar angefangen über das berühmte Chorgestühl, die Gitter und den übrigen Rest sich einerseits der Proportion und dem perspektivischen Charakter des Kircheninneren einpaßt, andererseits dieses dem sog. Geist der Epoche entsprechend rekonstruiert. Ähnlich verfährt die Heinrichauer Werkstatt, die — gestützt auf die Erfahrungen von Thomas Weißfeld — in den ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts tätig ist. Noch bis tief in das Jahrhundert hinein lassen sich analoge Beispiele einer sich der gegebenen Architektur unterordnenden Rekombination finden, doch haben wir es da bereits mit einem traditionalistischen Vorgehen zu tun, das mit der

⁴ L. Pühringer-Zwanowetz, *Matthias Steinl*. Wien 1966; K. Kalinowski, *Działalność rzeźbiarska Macieja Steinla na Śląsku* (Die Tätigkeit des Bildhauers Matthias Steinl in Schlesien). „Roczniki Sztuki Śląskiej” B. 6. 1963 S. 127—135.



1. Bobolice [Kaubitz]. Das Innere der Kirche, Beispiel einer totalen Barockisierung der gotischen Architektur aus den Jahren 1725—1736.

neuen Tendenz nicht übereinstimmt und das wir „antiliberal“ nennen möchten.

Diese neue Tendenz tritt schon in ganzer Deutlichkeit fast gleichzeitig mit dem Beginn des Schaffens von Steidl in Lubiąż in Erscheinung. 1673 wird die Pfarrkirche in Kłodzko teilweise barockisiert. Das Gewölbe erhält eine Stuckdekoration, die Wände des Hauptschiffs werden ummauert. Es ist dies ein Beispiel für eine direkte Barockisierung der Architektur selbst, wie sie aufgrund von Erfahrungen mit Stuckverzierungen durchgeführt wird. Andere Zeugnisse dieser Art finden sich besonders in den südlichen Teilen Schlesiens.

Als ein wenig bekanntes Beispiel sei hier noch die — ausnehmend stattliche — Dorfkirche von Bobolice bei Zabkowice [Kaubitz] genannt.⁵ Dieses spätgotische Bauwerk (1495—1505) war vorübergehend im protestantischen Besitz (1603 - 1648); sein Zustand zu Beginn des 18.

⁵ J. Hettwer, *Die Kirche in Kaubitz* (Führer zur schlesischen Kirchen Nr 28). Breslau 1937.

Jahrhunderts war der einer Halbruine (Einsturz eines Teils der Nordwand). Anton von Zinneburg, Breslauer Kanoniker und von 1725 an Pfarrer in Ząbkowice [Frankenstein] nahm den Wiederaufbau der Kirche in Angriff, der bis in das Jahr 1736 währte (Abb. 1). Gewisse Arbeiten wurden auch noch später ausgeführt und zogen sich bis 1789 (Datum der Anbringung der Wetterfahne auf der zweitürmigen Fassade) hin. Der Schöpfer der inneren Neugestaltung der Kirche in Bobolice — nach außen wahrte sie mit Ausnahme der Westfassade ihre typisch gotische Form — ist unbekannt, doch knüpft er unverkennbar an die ellipsoiden Konzeptionen von Dientzenhofer an. Das Presbyterium kürzte er beträchtlich (durch Einfügung einer abgeschlossenen Sakristei), und das ursprünglich sechsbogige Kirchenschiff gestaltete er in zwei einander durchdringende Ellipsen um, die noch zusätzlich um Nischen bereichert wurden, was — worauf Wrabec aufmerksam macht⁶ — an die Lösung für das Innere der Kirche in Ścinawa Nyska [Steinsdorf] erinnert, die ungefähr zur gleichen Zeit entstand. Etwas später (nach 1771) wurde auf ähnliche Weise das Innere der Prämonstratenserinnenkirche in Czarnowasy [Klosterbrück] barockisiert.

Eine ähnliche Initiative läßt sich auch in Kleinpolen beobachten: Nach dem 1710 die Kirche der Prämonstratenserinnen in Imbramowice abgebrannt war, geschah in den Jahren 1711 - 1717 (Konsekration) nach dem Plan und z.T. auch unter der Aufsicht von Kasper Barzanka der Wiederaufbau. Die Schnitzarbeiten führte ab 1716 ein Krakauer Schüler von Fontana aus, Anton Frączkiewicz, die Malerarbeiten „Wilhelm Włoch“ (d.h. „Italiener“) doch wahrscheinlich nach einer allgemeinen Konzeption von Barzanka.⁷ Im Vergleich zu den schlesischen Barockisierungen ist hier folgendes charakteristisch: jene waren von Prag und Olmütz her inspiriert, für Kleinpolen dagegen zeigt sich eine direkte Übernahme römischer Vorbilder.

Zu einem späteren Zeitpunkt wurden im großen Stile Barockisierungen des Inneren mittelalterlichen Kirchen vor allem in Głogówek [Oberglögau] — Pfarr- und (nach 1775) Franziskanerkirche — sowie ausnehmend spät der Zisterzienserkirche in Rudy Wielkie [Groß Rauden] durchgeführt, doch wurde die stückartig „zopfförmige“ Barockisierung beim

⁶ J. Wrabec, *Główne typy kościołów barokowych na Śląsku w XVIII w.* (Die Haupttypen der schlesischen Barockkirchen im 18. Jahrhundert). In: *Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w.*, Warszawa 1970, S. 142, Abbildungen 19 u. 20.

⁷ H. Pieńkowska, *Dzieje i fabryka kościoła oraz klasztoru Norbertanek w Imbramowicach*. (Geschichte und Aufbau der Kirche und des Prämonstratenserklösters in Imbramowice). „*Folia Historiae Artium*” B. 14. 1978. S. 67—91.

Wiederaufbau nach der völligen Zerstörung im Jahre 1945 wieder beseitigt. Die Tatsache ist bemerkenswert, daß sich im Laufe der Zeit der Akzent von der Schnitzerei zur Stuckarbeit hin verlagert. Gleichfalls verdient Beachtung, daß die großzügig angelegte Unternehmung dieses Typs in der Kirche der Chorherren vom Hl. Grab in Miechów — 1749 - - 1771 — deutlich an böhmisch-schlesische Erfahrungen anknüpft. Ich bringe dieses Beispiel, um die Verschiebungen in der Intensivierung und Rezeption der Vorbilder augenfällig zu machen: kurz nach 1700 konnte bereits Klempolen, trotz des Nordischen Krieges, aus den Quellen schöpfen und in der zweiten Jahrhunderthälfte die Vorbilder bereits indirekt, über Böhmen und Schlesien, übernehmen, obgleich gerade für Schlesien die Kriegshandlungen die Beendigung jener hervorragenden Epoche eines Gleichziehens mit den anderen europäischen Gebieten bedeuten.

Wir sahen, welche wichtige Rolle in der Barockisierung des Inneren mittelalterlicher Kirchen die Jesuiten spielten, durch deren Initiative das Innere der Pfarrkirche von Kłodzko umgestaltet wurde. Eine noch wichtigere Rolle fiel ihnen in der Ausbildung barocker Architektur zu. Sie waren es, die über den ziemlich rätselhaften italienischen Architekten Quadro⁸ das Modell Il Gesù in das System der Emporenbasilika in Nysa einführten, indirekt auch in Bardo und Otmuchów in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts; gleichfalls sie waren es, die jenen wichtigen Schritt nach vorn in Richtung auf eine Rezeption von Guariniformen (1714 - 1724) in Legnica [Liegnitz] sowie (1725) in Wrocław taten, und auf dieses Vorbild stützten sich die Weißer Chorherren vom Hl. Grab und nahmen zudem gewisse Dienste des dem Jesuitenorden angehörenden Künstlers und Stukkateurs Christoph Tausch, eines Schülers von Pozzo, in Anspruch (1719 - 1730).⁹

Der Übergang von einer Emporenbasilika zu dem einer mit Emporen versehenen Hallenkirche ist für den Charakter der Ausschmückung, insbesondere in Bezug auf Skulptur und Schnitzkunst, von einer geradezu umwälzenden Bedeutung. Jenes Modell wies den einzelnen Teilen der Ausstattung ihren genauen Ort zu, wodurch das im Prinzip nur einräumige Innere rhythmisch geteilt wurde. Demgegenüber waren die mit Emporen versehenen Hallenkirchen ein Schritt vorwärts: sie führten zu einer Synthese von Architektur und Ausstattung. Es kam zu einer so weit gehenden Polyphonie der verschiedensten Gattungen künstlerischen

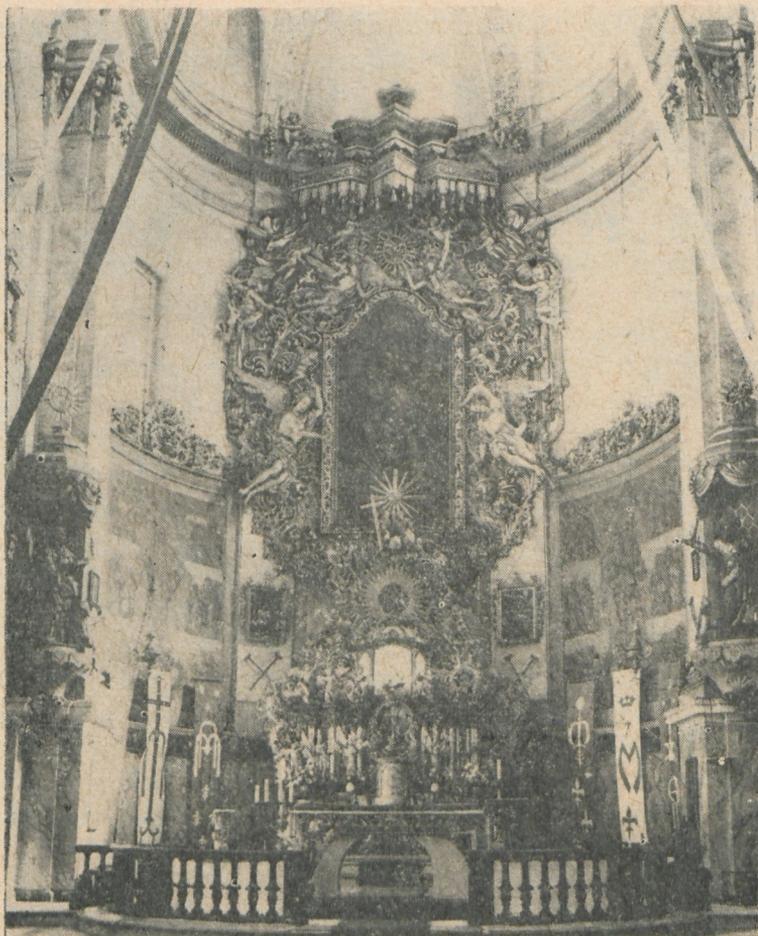
⁸ K. Kalinowski, *Kościół jezuicki w Nysie* (Die Jesuitenkirche zu Nysa), „Opolski Rocznik Muzealny” B. 4. 1970 S. 391—436.

⁹ S. Gumiński, *Związki późnobarokowej architektury Śląska I połowy XVIII wieku z guariniowskim kierunkiem w sztuce czeskiej* (Die Beziehungen der schlesischen Architektur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur guarinischen Richtung in der böhmischen Kunst). In: *Rokoko*. op. cit. S. 119—130.

Schaffens, daß eine Einheit gewonnen wurde, die die Kunst zu einem späteren Zeitpunkt schon nicht mehr erreichte — und das bis heute nicht. Daß sich eine derartige Gestaltung und Ausschmückung des Kircheninneren bereits in früheren Traditionen ankündigten, daß man hier bis auf das Tempio Malatestiano von Leo Battista Alberti (ab 1447) in Rimini zurückgehen kann, steht auf einem anderen Blatt geschrieben. Uns geht es in diesem Moment um die Tatsache, daß sich mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts in Schlesien solch eine Architektur herausbildete, die es der Skulptur ermöglichte, gewissermaßen an einem theatralischen Schauspiel teilzuhaben. Es war dies eine bezeichnende Verlagerung des Akzents vom Mysterium, von jener noch mittelalterlichen Spektakel mit seinem ganzen Illusionsapparat, von einer Aufeinanderfolge von monologischen (mit den Chören kontrastierenden) Auftritten hin zur szenischen Aktion. Die Barockisierung des Kirchenraums und der Übergang vom reifen zum späten Barock hatte nämlich hauptsächlich die Schaffung einer homogenen, durchdachten Szenographie für das Spektakel zum Ziel, wie es vor allem durch die prunkvolle nachtridentinische Liturgie verwirklicht wurde, doch ebenso durch die fixierte, sich in Skulptur, Malerei und die anderen Zweige der bildenden Kunst inkarnierende Bewegtheit des Bildgeschehens.

Um diese These zu untermauern, müßte man auf Beispiele aus der Literatur und dem schlesischen Theater der Barockzeit zurückgreifen. Hier allerdings stoßen wir auf gewisse Lücken. Bisherige Untersuchungen¹⁰ scheinen auf jenen Wendepunkt zu verweisen, der um das Jahr 1700 anzusetzen ist. Bereits 1677 wurde in Wroclaw eine ständige Bühne gegründet, doch erst 1692 verfügt die Stadt über eine hochqualifizierte, von Bethlen geleitete Schauspielgruppe. Die italienische Oper erlebt um die Jahrhundertwende eine Blüte, und 1710 kommt es zur Gründung des Collegium Musicum. Bezeichnend ist, daß als Promoter des Musiklebens Bischof Franz Ludwig fungierte, dessen Verdienste als Mäzen der Architektur und der bildenden Künste bereits oben von mir erwähnt wurden. Weiterhin unklar allerdings ist das Phänomen kirchlicher Schauspiele sowie des Schultheaters der Jesuiten. Die bislang vorliegenden Studien befaßten sich vorwiegend mit den Anfängen der Gesellschaft Jesu, nicht aber mit der Epoche, in der die Aula Leopoldina entstand, die heute besser als irgendwelche Monographien die Rolle der Theatralisierung innerhalb des Lehrprogramms belegt.

¹⁰ M. Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*. B. I, Berlin 1898; K. Matwijowski, *Uroczystości, obchody i widowiska w barokowym Wroclawiu*. (Festigkeiten, Feierlichkeiten und Schauspiele im barocken Breslau), Wrocław 1969, besonders S. 169—175.



2. Bardo [Wartha]. Wallfahrtskirche. Hochaltar. Nikolaus Richter. Nach 1715.

Wenigstens an einem Beispiel möchte ich an dieser Stelle zeigen, auf welche Art sich jene Theatralisierung des von der Schnitzkunst bestimmten Hintergrundes damaliger Skulptur vollzog. Die Wallfahrtskirche in Bardo,¹¹ die nach dem gleichen Vorbild wie die Jesuitenkirche im nahe gelegenen Nysa errichtet wurde, war in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts fertiggestellt und wurde 1704 konsekriert. Das Bauwerk kam auf Initiative der Zisterzienserabtei in Kamieniec Ząbkowicki zustande, die seit dem Mittelalter das Patronat über das örtliche Marienheiligtum besaß. Der Hauptaltar der neuen Kirche wurde vom damali-

¹¹ T. Chrzanowski, *Bardo*. [Wartha]. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1980, S. 69—77.

gen Abt Gerhard Woiwoda bei dem Bildhauer Anton Jörg, der seit 1702 in Diensten des Klosters stand, in Auftrag gegeben. Das Werk wurde in den Jahren 1704 - 1705 ausgeführt, konnte jedoch seinen Auftraggeber nicht befriedigen, einen — wie Werner notiert — „harten, unfreundlichen Mann“, der den Altar an die Pfarrkirche in Ziębice [Münsterberg] verkaufte.¹² Die Gründe für seine Unzufriedenheit lassen sich denken: Das riesige, dunkle, architektonische Retabel, das sich also solches vorteilhaft in einen gotischen Kirchenraum einfügt und diesen dem neuen Geist gemäß rekonstruiert, konnte hier nur für die immer noch aktuelle Architektur eine Konkurrenz bilden.

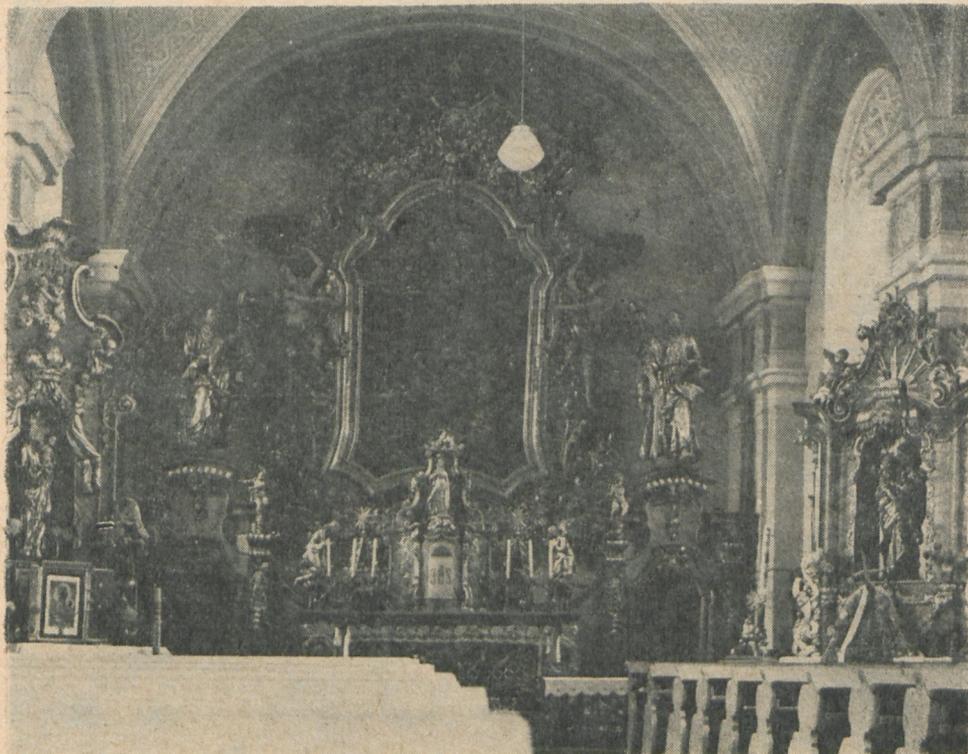
Ein zweiter, heute noch erhaltener Altar wurde kurze nach 1715 durch den Breslauer Schnitzer Nikolaus Richter ausgeführt, der dabei übrigens mit einer Gruppe Bildhauer aus Kamieniec Zabkowicki unter der Leitung von Christoph König zusammenarbeitete. Ein Vergleich beider Altäre zeigt unübersehbar eine charakteristische Geschmacksveränderung, nämlich in der Tendenz zu einer neuen Raumgestaltung. Richters Retabel ist nicht architektonisch: es besteht aus einem riesigen Rahmen mit dem Geflecht eines üppigen Blattornaments und einem Kranz von Engeln und Putten, der das Bild der Heimsuchung, eines Spätwerks von Michael Willmann, umgibt. Dieser an eine Abschlußwand angebrachte Rahmen bildet das zweite Kompositionselement; das erste ist die nach vorn verschobene Mensa, auf der das Tabernakel in eine ungewöhnlich reiche, zum Teil durchbrochene Skulpturkomposition übergeht, die in einem Baldachin kulminiert, der eine hier verehrte kleine romanische Figur der Gottesmutter mit dem Kinde überdeckt (Abb. 2).

Es wäre höchst interessant, ließe sich feststellen, welche Form der 1691 vollendete Hauptaltar der Jesuitenkirche in Nysa besaß. Leider ist davon nur die Gestalt der von Engeln umgebenen Muttergottes aus einer Himmelfahrtsgruppe als einstige Dominante des Retabel erhalten geblieben. Wenn man — wie ich bereits früher meinte¹³ — annimmt, daß der Altar der Pfarrkirche in Gościęcín [Kostenthal] seine Replik ist, hätten wir es hier mit einer Tendenz zur Desintegration bezüglich der Kleinarchitektur des Retabel zu tun, insoweit man der figürlichen Darstellung den Primat zuspricht, noch nicht aber mit einer kulissenhaften Gesamtkomposition. Also würde sich die in Bardo verwirklichte Konzeption hier erst ankündigen.

Welch großen Einfluß das Werk von Nikolaus Richter auf die Schnitz-

¹² M. Zlat. *Ziębice* [Münsterberg]. Wrocław 1967. S. 102—105, Abbildungen 48—51.

¹³ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego* (Die Kunst im Oppelner Schlesien), Kraków 1974, S. 280—281.

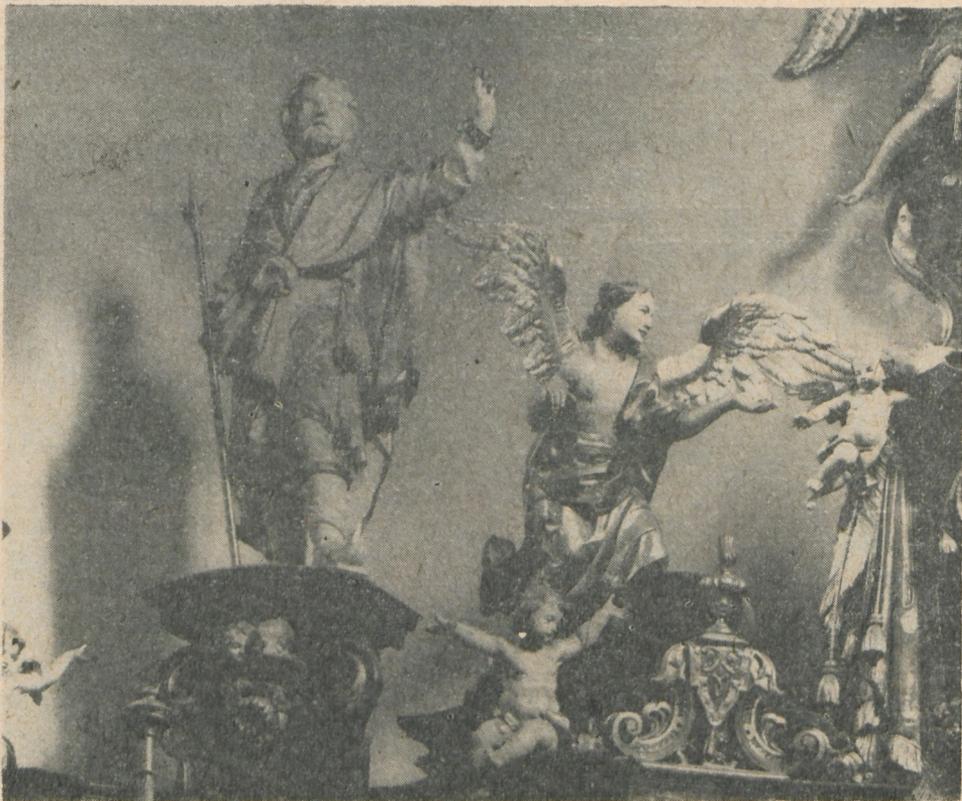


3. Krzelków [Krelkau]. Pfarrkirche. Ausstattung aus den Jahren 1742—1757.

kunst der näheren Umgebung ausübte, das gewweist die Zahl direkter bzw. indirekter Nachahmungen.¹⁴ Aus dem Kreise der beiden großen Mäzenen, der einander benachbarten Zisterzienserabteien in Henryków und Kamieniec Ząbkowicki, aber auch aus dem Kreise der in Bardo und den umliegenden Städten wirkenden Künstler entstanden mindestens ein gutes Dutzend solcher Ausstattungen des Kirchenraums, bei denen der kulisseartig komponierte Hauptaltar mit dem an einer Rückwand rahmenförmig angebrachten Retabel sowie einer nach vorn verschobenen, häufig mit Seitentörchen versehenen Mensa die Dominante bildet.

Ich behaupte nicht, Richter sei der Erfinder dieses Modells, denn dieses hat eine relativ lange Tradition. In Italien erscheint der zweizonale Altar mit einem an der Wand angebrachten Retabel noch in der

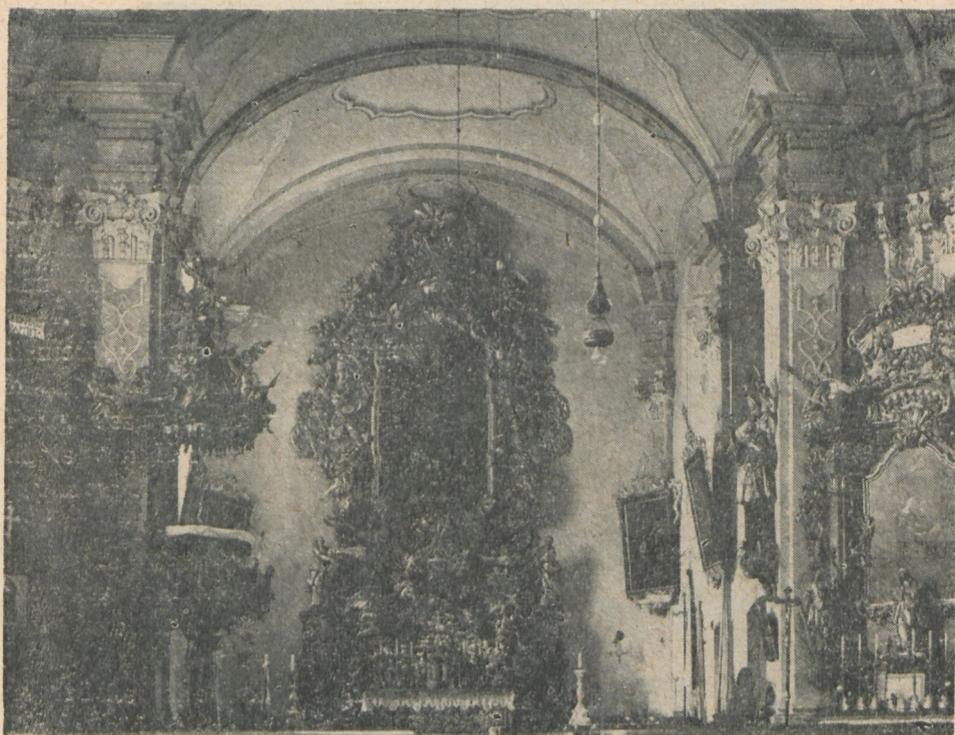
¹⁴ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Zabytki sztuki dawnego powiatu ząbkowickiego*. (Die Bau- und Kunstdenkmäler des ehemaligen Kreises Frankenstein), Maschinenschrift im Archiv der Instituts für Kunst der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Warszawa.



4. Laskówka [Gierichwalde]. Pfarrkirche. Hochaltar. Um die Hälfte des 17. Jh. Joseph Michael Steiner?. Detail.

ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In Wrocław entsteht (um 1715) mit einem gegenüber Bardo unwesentlichen zeitlichen Vorsprung in der Kirche der Barmherzigen Brüder ein kulissenartig angelegter Altar. Projektiert wurde er von Matthias Steidl, wobei die Skulpturen zum Teil (die Figuren der Kirchenväter) von Thomas Weißfeld ausgeführt wurden. Doch bei diesem Werk haben wir es noch nicht mit einer völligen Desintegration der Architektur zugunsten der Ornamentik zu tun, und in diesem Sinne ist das Werk von Richter im Stil um vieles weiter fortgeschritten und entsprach eben gewiß deswegen dem wachsenden Bedürfnis nach einem neuen Ausstattungsprogramm des Kircheninneren. Folgend ein Verzeichnis der wichtigsten Wiederholungen des Richterschen Modells. (Zusätzlich gebe ich für den Fall das Patronat an, wo ein Dorf zu einer der beiden benachbarten Zisterzienserabteien gehört).

Czerńczyce [Frömsdorf] — Henryków — erstes Viertel des 18. Jahrhunderts;



5. Lubnów [Liebenau]. Pfarrkirche. Ausstattung nach 1757.

Wadochowice [Wiesenthal] — 30er Jahre des 18. Jahrhunderts;

Krzelków [Krelkau] — Henryków — Ausputz von Abt Tobias Stusche während seiner Abtszeit (1742—1757) gestiftet (Abb. 3);

Bobolice [Schräbsdorf] — das Altarbild zeigt die Signatur von Anton Scheffler sowie das Datum: 1743;

Pomianów Dolny [Nieder Pomsdorf] — Kamieniec Ząbkowicki — Mitte des 18. Jahrhunderts;

Koziniec [Löwenstein] — Henryków — der Altar wurde 1753 von dem Warthaer Bildhauer Josef Michael Steiner ausgeführt;

Laskówka [Gierichswalde] — Kamieniec Ząbkowicki — gewiß ein Werk dieses Künstlers (Abb. 4);

Topola [Reichenau] — Kamieniec Ząbkowicki — nach 1755;

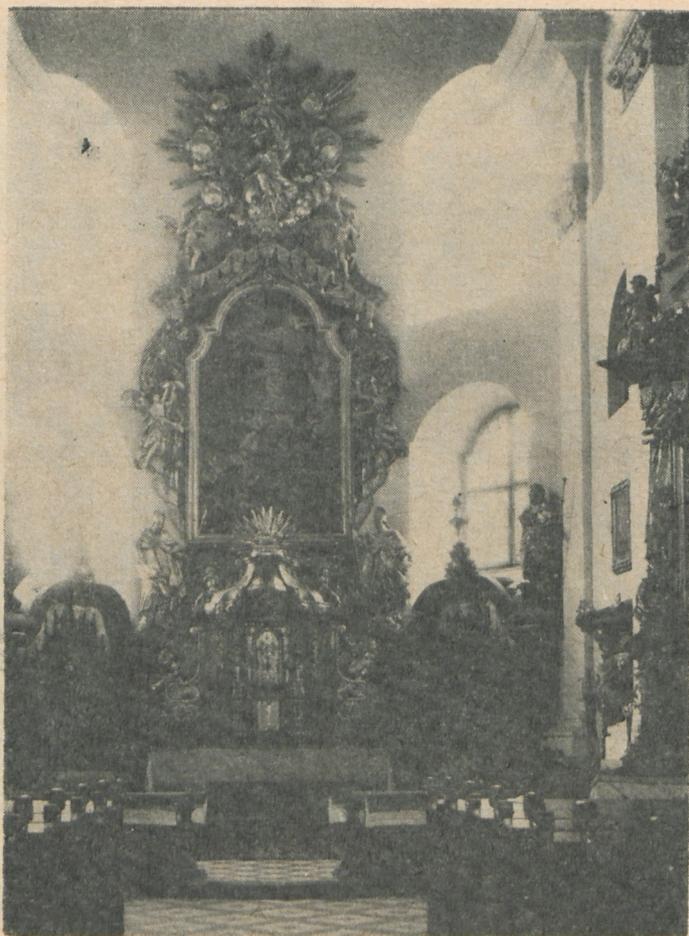
Tarnów [Tarnau] — Kamieniec Ząbkowicki — nach 1756;

Lubnów [Liebenau] — Kamieniec Ząbkowicki — nach 1757 (Abb. 5);

Sadno [Zadel] — heute Vorstadt von Ząbkowice — nach 1758;

Mąkolno [Maifritzdorf] — Kamieniec Ząbkowicki — 1784;

Osina Wielka [Groß Nossen] — Henryków — klassizistisch, um 1800 (!)



6. Głubczyce [Leobschütz]. Franziskanerkirche. Hochaltar.
Anton Oesterreich. 1761.

Selbstverständlich fand der Typ des „Warthaer“ Altars noch weitere Verbreitung: bei Berücksichtigung der angrenzenden Gebiete des Glatzer und Waldenburger (Wałbrzych) Landes würde sich die Zahl der Repliken mit Sicherheit noch bedeutend erhöhen. Ich möchte obige Liste nur um ein paar Beispiele aus dem Oppelner Raum ergänzen. 1761 führte Anton Oesterreich, der in Racibórz unter dem Mäzenat der Zisterziensenerabtei in Rudy Wielkie wirkte, die innere Ausschmückung der Franziskanerkirche in Głubczyce [Leobschütz] mit einem kulissenhaft komponierten Hauptaltar aus (Abb. 6). 1772 erhielt durch Johannes Nepomuk Hartmann, einen Sohn Heinrich Hartmanns, eine Warthaer Bildhauer, die Kirche in Opawica bei Głubczyce [Tropłowitz] ihre Ausstattung mit einem analogen Altar. Die prunkvollste Lösung ist in der



7. Kamieniec Zabkowiicki [Kamenz]. Klosterkirche. Hl. Barbara. Thomas Weißfeld. Um 1712.

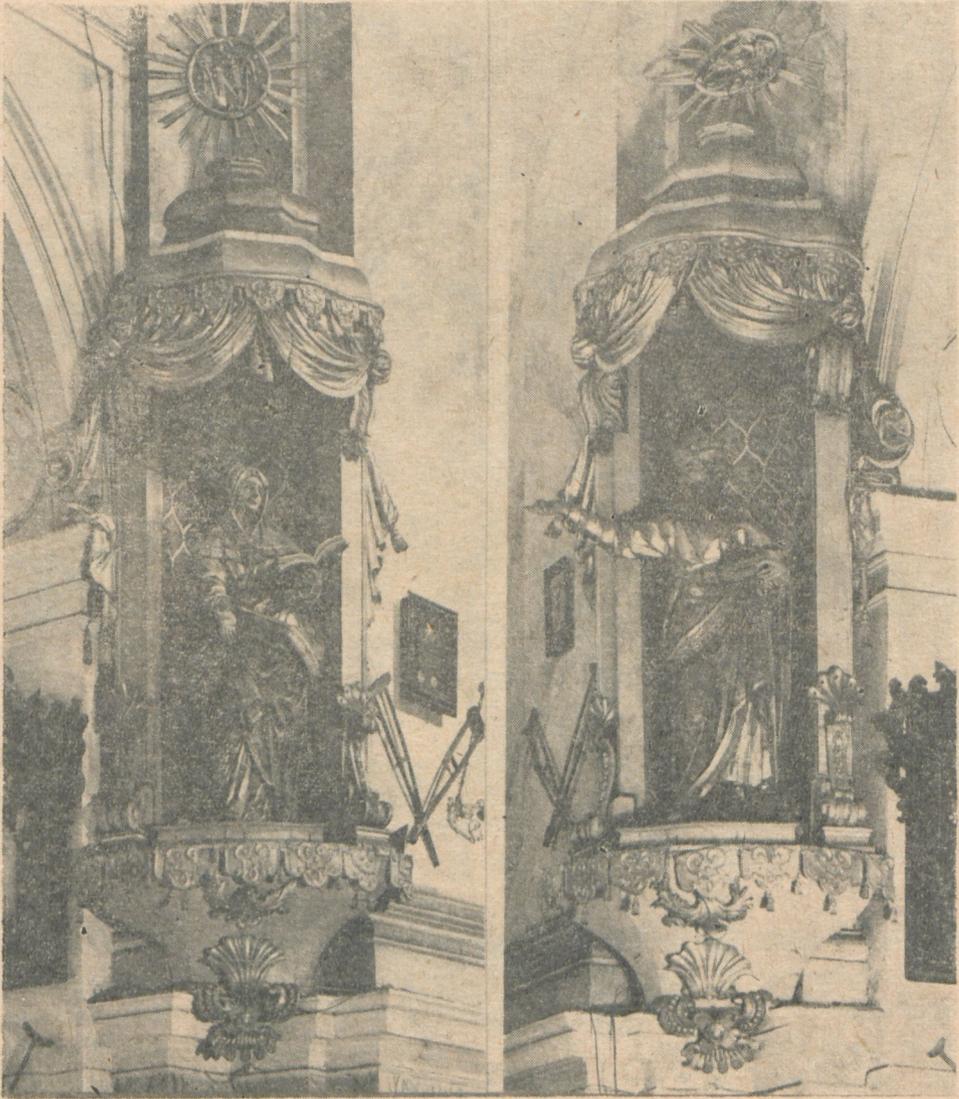
Dominikanerkirche in Nysa erhalten. Dieser Altar entstand 1788, doch konnte sein Künstler leider bis heute nicht identifiziert werden.

Sehr viel Gewicht habe ich an dieser Stelle auf die Architektur der Kirche sowie auf die Architektur (oder zumindest die Raumstruktur) der Ausstattung gelegt. Doch als höchst wesentlich erscheint mir dieses: die Barockskulptur trat überwiegend in solchen architektonischen Zusammenhängen auf, daß sie einen Bestandteil einer um vieles größeren Komposition bildete. Daher bedeutet ein übermäßiges Abstrahieren der



8. Kamieniec Ząbkowicki [Kamenz]. Klosterkirche. Hl. Katharina. Thomas Weißfeld. Um 1712.

einzelnen Figuren von der Szenographie, für die sie bestimmt waren, eine beträchtliche Verarmung unseres Wissens über diesen Bereich der Kunst. Es stimmt zwar, daß viele Bildhauer — Thomas Weißfeld in Kamieniec Ząbkowicki (Abb. 7, 8), Heinrich Hartmann in Bardo (Abb. 9) — dem Geiste der noch mittelalterlichen Kolumnenstatuen verpflichtete Einzelfiguren schufen, die im Rahmen der Architektur neu errichteter oder schon bestehender Kirchen ihren Platz fanden. Doch auch sie bilden zusammen mit jener Architektur, mit ihren Konsolen und Balda-



9. Bardo [Wartha]. Wallfahrtskirche. Hl. Anna und Joachim. Heinrich Hartmann.
Um 1760.

chinen, eine gewisse Einheit (Abb. 9); und wolte man sie von dort in Museen versetzen, so würden wir dies als Mangel empfinden.

Der sich um 1700 vollziehende Durchbruch erstreckt sich insgesamt auf die drei ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts, genau bis zum Ausbruch des ersten Schlesischen Krieges. Dies zeigt sich an der Erlangung einer technischen Vollkommenheit bei zahlreichen Meistern jener Zeit, an der Erreichung einer vollen Einheit mit der Architektur und den



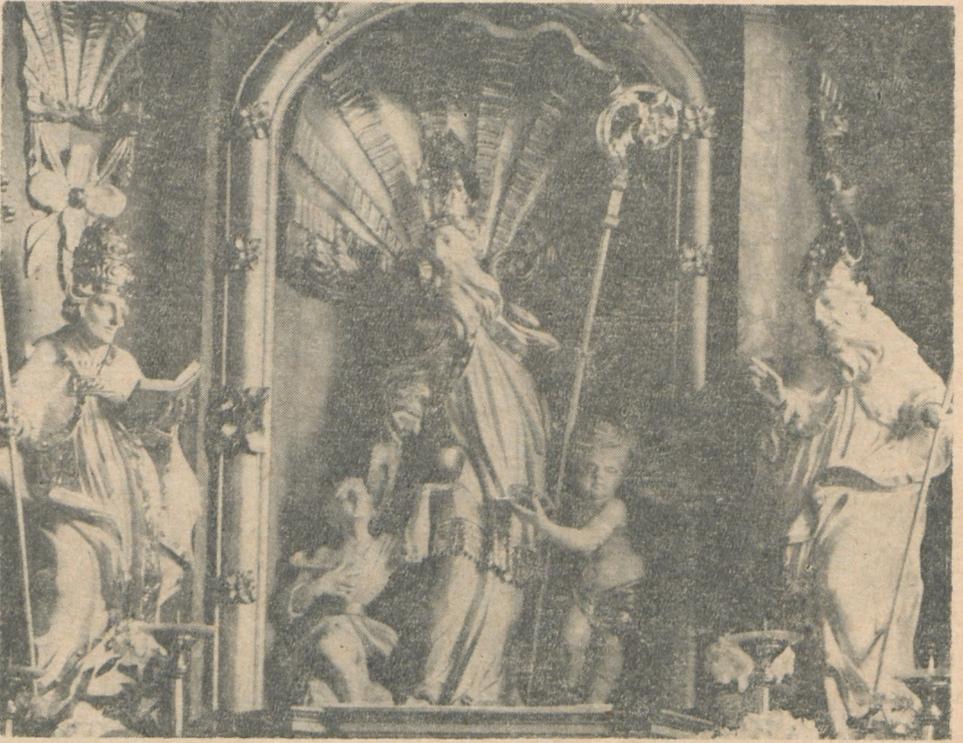
10. Bobolice [Kaubitz]. Bühnenartige Komposition im Inneren der Kirche. Altäre und Beichstühle mit Figuralplastik zusammen verbunden.

übrigen Bereichen plastischen Kunstschaffens, an einer fortschreitenden Theatralisierung und schließlich an der Allgemeinheit des Phänomens. Unter dieser Hinsicht erlaubt uns die Holzarchitektur in Oberschlesien sowie im Opperner Raum interessante Beobachtungen. Sie bleibt nämlich traditionalistisch, und selbst das für diesen Raum revolutionäre Wirken des in Kraków ausgebildeten Architekten Matthias Snopek (die sternförmige Kapelle bei der St. Annenkirche in Olesno ist sein Werk — (1668 - 1670) übte auf sie keinen größeren Einfluß aus. Man baute somit ganz wie vor hundert, zweihundert, ja dreihundert Jahren, doch oft schmückte man, wenn entsprechend lebendige künstlerische Zentren in der Nähe waren, das Innere in einer nur unbedeutend von dem Ausputz der Steinkirchen abweichenden Weise aus. Die Kirche zum hl. Josef in Baborów [Baurwitz] kann hierfür als vortreffliches Beispiel dienen. Sie selbst ist freilich ein neuartiges Bauwerk, das in seinem Inneren durch einen Ausputz in Farbe und Skulptur ausgeschmückt wurde (um 1700).



11. Czarnowasy [Klosterbrück] St. Annakirche. Hochaltar. Um 1700. Heiligenfigur.

Fast gleichzeitig werden für St. Anna in Czarnowasy [Klosterbrück] — 1687 - 1688 erbaut — die Altäre ausgeführt (Tischler Christoph Młyński), doch hier erklärt sich die gänzlich von der Volkskunst abweichende und gar nicht dörflische Feinheit der Sulpturen aus der Existenz eines ungewöhnlichen örtlichen Mäzens: des Klosters der Prämonstratenserinnen (Abb. 11). Doch selbst in der Dorfkirche in Komprachcice [Gumpertsdorf] — sie erstand im Jahre 1702 und hat ihren jetzigen Standort in Ochodza [Frühauf] — hat die hohe künstlerische und ästhetische Quali-



12. Ochodze [Frühauf]. Pfarrkirche. Hochaltar. 1. Hälfte des 18. Jh. Detail.

tät der den theatralisch sich entfaltenden Hauptaltar schmückenden Skulpturen ihren Niederschlag gefunden (Abb. 12).

Wir haben uns lange bei der Szenographie aufgehalten, in die um die Wende des 17./18. Jahrhunderts die Skulptur eingeführt wurde. In diesem Phänomen sehe ich ein besonders wichtiges Merkmal der neuen Epoche. War vordem die figürliche Skulptur zumeist wie in einem „Ein-Mann-Theater“ aufgetreten und hatte eine jede Gestalt ihre eigene, selbständige und im eigentlichen Sinne monologische Rolle zu spielen gehabt, so wird diese um 1700 nicht nur in die Szenerie eingebunden, sondern in ein viele Personen umfassendes, gut inszeniertes Spektakel. Dem widerspricht nicht die Tatsache, daß es sich hier — wie ich bereits sagte — um ein fixiertes Bildgeschehen handelt, also um eine lebendige Handlung, denn die subtilen Beziehungen zwischen den „personae dramaticis“ sind ebenfalls ein Element jener Polyphonie, wie sie von der schlesischen Kunst „um 1700“ erreicht wurde.

Selbstverständlich läßt sich noch eine Reihe weiterer, jenen Durchbruch charakterisierender Merkmale zeigen. Zum Beispiel das Auftreten

von Bildgeständen,¹⁵ wie etwa Kanzeln in Form eines Bootes,¹⁶ eines Walfisches — Duszniki [Bad Reinerz], 1718 - 1720, Bildhauer Michael Köbler, — einer Szene aus der Genesis — Wysoka Cerkiew [Hochkirch], um 1724 — oder Altäre in Gestalt der Ölbergszene — Świdnica [Schweidnitz], 1709, Leonhard Weber und die ihm folgenden Werke in Wysoka Cerkiew [Hochkirch] und Namysłów [Namslau]. Nicht weniger sprechend ist die Veränderung der Figuren sowie das Auftreten neuer Formen einer „urbanistischen“ Skulptur (z.B. Fontänen); um 1700 verschwindet die traditionelle Säulenfigur zugunsten einer sich aus Wolken herausbildenden Figur (ein direkter Einfluß der böhmischen Skulptur) sowie zugunsten von Statuen, bei denen die Gestalt auf einem geschmückten Postument plaziert ist, das somit in einer direkten Verbindung mit der Parksulptur bleibt, womit wir wieder bei dem Problem der Theatralisierung (in Verbindung mit der Urbanistik und dem Gartenbau) wären.

Der wichtigste Wandel der Skulptur vollzieht sich jedoch im Bereich der menschlichen Gestalt. Um 1700 dynamisiert diese die Bewegung (erneut aufkommende und bis zum Extrem geführte Studien des Kontraposts sowie der *figura serpentinata*), gewinnt an anatomischer Exaktheit und verbindet auf maximal reife Weise das Problem eines erotischen Hintergrundes, einer schon erotischen Besessenheit der Plastik um 1700 harrt noch einer eigenen Monographie.

In der Formgebung menschlicher Gestalt, in der Beziehung zwischen der Expression des Körpers und dem Dekorativen der Gewänder verläuft die Entwicklung gemäa der des Ornaments. Von dem im Prinzip flachen und frontalen, kleinen, dichten und immer noch manierierten Muschelornament, also von einer gewissermaßen abstrakten Form, führt diese Entwicklung zu einem eigentümlichen Verismus, dem auch die Rankenornamentik eingegliedert wird. Eben um 1700 löst sich auch sie aus ihrer architektonischen Verhaftung und komponiert selbständig über die Skulptur ihre Szenographie, wobei sie ein Apogäum erlangt. Wenig darauf tauchen Schleifenbänder, auf die sich mit dem Rankenwerk vermengen, dann löschen Gitterwerk und Zangen, Kampanulen und Muscheln die Motive einer „realistischen“ Flora aus, eine Entwicklung, die unausweichlich zur Abstraktheit des Rocaille führt.

Doch hier beobachten wir ein charakteristisches Phänomen: die Ent-

¹⁵ J. Samek, *Res-imagines. Ze studiów nad polskim rzemiosłem artystycznym czasów nowożytnych w Polsce (lata 1600—1800)*. (Res-imagines. Studien über das polnische Kunstgewerbe der Neuzeit 1600—1800). „Roczniki Historii Sztuki” B. 8. Wrocław 1970 besonders S. 211 und folgende.

¹⁶ J. Samek, *Ambony naves et naviculae w Polsce* (Schiffskanzel in Polen). In: *Rokoko*. op. cit. S. 219 - 243.

wicklung figürlicher Skulptur verläuft von einem bestimmten Augenblick an nicht mehr parallel zur Revolution des Ornaments. Als um 1750 das Rokoko sich voll durchsetzt und auch — als ornamentaler Stil — in Schlesien festen Fuß gefaßt hatte, da findet die figürliche Skulptur nur in seltenen Ausnahmen (J. J. Lehnert) zum Rokokostil; sie bleibt im Rahmen der „um 1700“ erstellten Modelle. Die Rokokoplastik entwickelt sich in Bayern, Lwów oder Warszawa, in Schlesien dagegen folgen die jüngeren Künstlergenerationen den (im übertragenen wie im wörtlichen Sinne) ererbten Formen, ohne sich von dieser Last des Erbes befreien zu wollen und zu können. Die Annektion Schlesiens durch Preußen war für den Bereich des Kunstschaffens weder eine Katastrophe noch eine Zäsur. Sie wurde nur zu einem Element der Verfestigung für einige Jahrzehnte, bis zu dem Zeitpunkt, da Langhans und sein Kreis von Berlin her den Klassizismus brachten.

So scheint die im Titel dieser Überlegung gestellte Frage eine genügend klare Antwort zu finden: „um 1700“ — das ist ein Synonym für den Durchbruch, der — das Ende einer Tradition und den Übergang vom reifen zum späten Barock markierend — zugleich für ein ganzes Jahrhundert die Richtung einer Stabilisierung bestimmte, die wegen der Loslösung Schlesiens von seinen früheren künstlerischen Quellen und Kraft der Beharrung dauern sollte.

Übersetzung: Theo Mechtenber