

Ingeborg Eckert:

Die Fresken des schlesisch-mährischen Malers Franz Anton Sebastini

Der Maler Franz Anton Sebastini ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Oberschlesien einer der bedeutendsten Freskant. Gleichwertig neben ihm steht in diesem Kunstraum nur der aus Tirol gebürtige Mathias Lassler. Es ist nicht festzustellen, wann und wo Sebastini geboren wurde, doch die Wahrscheinlichkeit, daß seine Heimat in Mähren liegt, ist groß, denn die frühesten Nachrichten über ihn — Eintragungen seiner Kinder in das Taufbuch von Kojetein aus den Jahren 1749 und 1751¹ — geben seinen Namen mit „Sebesta“ und „Schebesta“ wieder. Im selben Buch tritt dann allerdings 1753 schon die Form „Sebastini“ auf. Der Maler nahm also eine Italienisierung seines Namens vor, um sein Ansehen als Künstler zu erhöhen: ein Brauch, der im 18. Jahrhundert nicht selten zu finden ist², da italienische Künstler in den nördlichen Ländern noch immer sehr begehrt waren. Der mutmaßliche Zeitpunkt von Sebastinis Geburt ergibt sich einerseits aus der Tatsache, daß er 1749 bereits verheiratet war und die Geburt einer Tochter anmeldete, und andererseits aus einem Selbstbildnis am Chorgewölbe der Kirche von Groß Hoschütz (1773), auf dem er sich als Mann von ungefähr 50 Jahren darstellt. So kann man wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß seine Geburt in die zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts fällt. Sebastini, der ab Mitte der fünfziger Jahre in Prossnitz ansässig war, hat innerhalb der starken Bautätigkeit des Spätbarock im mährisch-schlesischen Raum bis zu seinem Tode reiche Beschäftigung gefunden. Außer seinen Fresken sind mir bisher rund siebenzig Ölgemälde seiner Hand bekannt geworden. Aus zwei Prossnitzer Aktenstücken ist zu entnehmen, daß der Künstler zwischen dem 31. Januar 1789 und dem 6. März 1789 gestorben sein muß.³ Das erste Dokument ist eine Kirchenrechnung mit der Anweisung „Dem Frantz Sebastiny vor ein accordirtes Altar Blatt“ acht Rhein. Gulden zu zahlen. Das zweite Papier bezieht sich auf den „Todesfall des Franz Sebastini, hiesigen Mithbürgers“. Tag der Erledigung: 6. März 1789. Ein genaues Datum seines Sterbetages ist in den Prossnitzer Totenbüchern — wo im Juli 1786 noch seine Frau eingetragen wurde⁴ und wo der Tod von fünf seiner sieben Kinder vermerkt ist — nicht zu finden. So muß man wohl annehmen, daß Sebastini in der Fremde, an einem Auftrag arbeitend, verstorben ist.

1) s. P. Fr. Stary, Beitrag zur Biographie des Prossnitzer Malers Franz Anton Sebastini (tschechisch geschrieben). In: Ročenka, Ročník VIII (1931), S. 58.

2) Man denke z. B. an die Prager Steinmetzfamilie Santin Aichel, die sich Santini nannte.

3) s. P. Fr. Stary, Beitrag ... Ročník VII (1930), S. 129 Anm. 3, u. Ročník VIII (1931), S. 75.

4) s. P. Fr. Stary, Beitrag ... Ročník VII (1930), T. 3, 4 u. 5.

In wirtschaftlicher Hinsicht scheint es dem Maler, zumindest in den letzten beiden Jahrzehnten, nicht schlecht ergangen zu sein. Ab Juni 1768 finden sich in den Prossnitzer Grundbüchern wiederholt Eintragungen über ihn von Käufen und Verkäufen einzelner Häuser und Grundstücke.⁵ Nach seinem Tode melden sich seine beiden ihn überlebenden Kinder als Erben und verkaufen das Haus, um nach Neutitschein übersiedeln.⁶

Die frühesten für Sebastini gesicherten Fresken sind in der Klosterkirche der Barmherzigen Brüder zu Prossnitz erhalten. Hier ist in der Sakristei die Signierung „Fr. A. Sebastiny A. 1755 pinxit“ zu finden. Der Auftrag zur Ausführung dieser Malereien dürfte für Sebastini der wesentliche Grund gewesen sein, sich in Prossnitz als Bürger anzusiedeln. Denn in den vorausgehenden Jahren lebte er in Kojetein, wie aus den bereits erwähnten Geburtseintragungen dreier Kinder von ihm zu entnehmen ist. Im Jahre 1751 wurde der Grundstein für die Kirche in Prossnitz, die dem Hl. Johann von Nepomuk geweiht werden sollte, gelegt. 1753 wurde das Kirchengewölbe fertiggestellt⁷ und 1755 die Kirche eingesegnet, wie aus der Inschrift über dem Haupteingang hervorgeht. In der dreijochigen Saalkirche wird jede Hängekuppel durch ein fest gerahmtes Bild, das von Girlanden, Blumenkörben und Putten umgeben ist, geschmückt.⁸ Die Szenenfolge — vom Eingang aus abgelesen — entspricht den Geschehnissen im Leben des Hl. Johann von Nepomuk. So sieht man als erstes die kniende Königin Sophie, der der Hl. Johann die Beichte abnimmt. Danach erscheint der Heilige vor König Wenzel und wehrt sich mit erhobenen Händen, das Beichtgeheimnis preiszugeben. In der dritten Szene muß er für diese Standhaftigkeit büßen: er wird von einer Brücke in die Moldau gestoßen. Nachdem in einem schmalen Bogen zwischen letztem Joch und Chor in einem Reliquiar die Zunge des Hl. Johann wiedergegeben ist, erfolgt dann im Chorgewölbe die Glorifizierung: zu dem in Wolken knienden Heiligen schauen verehrend Frauen, Kinder und ein alter Mann auf. In den vier umgebenden Zwickeln symbolisieren Frauengestalten Schweigsamkeit, Vorsicht, Glaube und Hoffnung. An der den Chor abschließenden Wand erscheint ein großer Scheinaltar, wie er in Mähren und Oberschlesien häufig zu finden ist, der jetzt jedoch durch den später aufgestellten Hochaltar verdeckt wird. Das gesamte Deckengewölbe einschließlich der Fensterrahmungen ist in einheitlicher Weise mit reichem Rokoko-Schmuck verziert.

Die Art, jedes Joch durch eine verhältnismäßig kleine, fest gerahmte Szene zu schmücken, entspricht dem Charakter der Freskomalerei des beginnenden

5) s. P. Fr. Stary, Beitrag ... Ročník VII (1930), S. 127 Anm. 1 u. 2, S. 128 Anm. 3, S. 129 Anm. 2.

6) s. P. Fr. Stary, Beitrag ... Ročník VII (1930), S. 130.

7) s. P. Fr. Stary, Beitrag ... Ročník VIII (1931), S. 60.

8) vgl. H. Tintelnö, Die barocke Freskomalerei in Deutschland. München 1951. Abb. 153.

18. Jahrhunderts. Auch die in den meisten Fällen geringe Untersicht der wenigen Personen — sowie andererseits die zu stark von unten geschene Figur des herabstürzenden Hl. Johann — und die stark geschwungenen, ganz dem Barock verbundenen Geländer gehören in diese Stilstufe. Nur das reiche Beiwerk entspricht dem Geschmack der Mitte des Jahrhunderts.

Das Gemälde der eingangs erwähnten Sakristei stellt eine Verherrlichung des Zeichens Christi, des IHS, dar, vor dem sich an den Deckenrändern Päpste und Könige beugen sowie Teufel fliehen. Diese Malerei sowie weitere im Refektorium und Klostervorzimmer sind Ende des 19. Jahrhunderts so stark restauriert worden, daß so gut wie alle Eigenheit Sebastinis verloren ging.

Von den bisher bekannten Fresken Sebastinis folgt dann nach langem zeitlichen Zwischenraum die aus dem Jahre 1773 stammende Ausmalung der Kirche von Groß Horschütz, Kr. Ratibor. Der Patron des Dorfes, Ignaz Dominikus Graf Chorinsky, errichtete mit seiner Gemahlin Barbara die neue Kirche, wie aus dem Wappen hervorgeht. Jakob Panik, ein Baumeister aus Ostrau, wurde 1769 zu diesem Zweck nach Groß Horschütz berufen.⁹ Ein Chronogramm über dem Hauptaltar ergibt die Jahreszahl 1773. Am 7. 8. 1774 weihte der Bischof Mathis Franz Graf Chorinsky die bereits vollkommen eingerichtete Kirche ein. Eine Signatur wie in Prossnitz ist auf den Fresken nirgends zu finden. Wolny¹⁰ nennt aber bereits als Maler Sebastini. Lutsch¹¹ sagt vorsichtiger, „Als Maler ... wird Sebastini genannt“. Beide geben keinerlei Hinweis, worauf sich ihre Behauptung stützt. Die neuere Literatur übernimmt teils diese Zuschreibung, teils erwähnt sie die Fresken gar nicht. Bei einem stilistischen Vergleich der Figuren im Chorgewölbe von Prossnitz und denen in Groß Horschütz ist aber ein Zweifel kaum noch möglich. Erhärtet wird die Zuschreibung an Sebastini durch Quittungen und einen Brief im Archiv des Schlosses zu Groß Horschütz¹², die alle des Künstlers Unterschrift zeigen. Am 19. März 1768 schreibt der Maler in einem ausführlichen Bericht an den Grafen Chorinsky unter anderem: „... und folgsam zu Ihro Gnaden mich nach Groß Horschütz mit Gesellen, um allda die gnädigste Willens Meinung zu vollziehen und meine Malerey zu verfertigen...“ Obgleich sich diese Stelle sicherlich nicht auf die Fresken in der Kirche bezieht, die erst fünf Jahre später entstanden, sondern wahrscheinlich auf die Ausmalung der Horschützer Schloßzimmer¹³, deren Be-

9) Im Archiv des Grafen Sprintzenstein, Groß Horschütz, Schloß, Notiz darüber vorhanden. Aktenstück nicht bezeichnet.

10) Gr. Wolny, Kirchliche Topographie von Mähren. Brünn 1855—1861.

11) H. Lutsch, Die Denkmäler des Regierungsbez. Oppeln. 1892.

12) Im Besitz des Grafen Sprintzenstein. Die Aktenstücke sind nicht bezeichnet.

13) Im Schloß zeigt nur noch die Bibliothek Reste von Freskomalerei. Man sieht am Deckenrand verstreut Vasen mit Blumen und Girlanden. Von einer einheitlichen Komposition ist nichts mehr zu erkennen. Die Reste sind nicht sehr qualitativ, entsprechen in ihrer Art aber dem Beiwerk in Prossnitz.

zahlung Sebastini in einer Quittung vom 4. August 1768¹⁴ bescheinigt, so sind damit doch auch die Kirchenfresken für unsern Künstler gesichert, da neben dem stilistischen Befund nachzuweisen ist, daß der damalige Patron der Kirche, Graf Chorinsky, mit Sebastini in Verbindung stand.

Die Kirche ist Johannes d. T. geweiht, auf dessen Leben und Wirken die Ausmalung Bezug nimmt. Drei Gewölbefelder standen dem Künstler einschließlich des Chores zur Verfügung, und er nützt hier die ganze Größe der Fläche für seine figurale Darstellung aus. Das Thema beginnt im Chor, wo im unteren Teil in zwei kleinen Nebenszenen die Vorgeschichte mit erzählt wird. Dort finden wir den „Besuch Mariens bei Elisabeth“ und die „Namensgebung des Johannes“ dargestellt. Darauf folgt das eigentliche Chorfresko mit der Enthauptung Johannes des Täufers. Über der Vierung ist dann Christus vor Pilatus wiedergegeben, und das Langhausjoch schmückt eine Ecce homo-Darstellung. In den Zwickeln der Vierung umrahmen die vier Evangelisten das Hauptbild, während die Ecce homo-Darstellung von den vier Kirchenvätern umgeben ist. Ein sehr gefälliges Orgelkonzert befindet sich über der Orgelempore. Fünf Scheinaltäre schmücken die kleine Kirche und geben zusammen mit der Deckenbemalung und den duftigen Blumengehängen und Rokokoornamenten dem Raum eine solche anmutsvolle Leichtigkeit, wie sie nur im 18. Jahrhundert zu finden ist. Sebastini wirkt hier in seinen figurenreichen Darstellungen und seinem warmen Kolorit — das im wesentlichen auf burgunderrot, erbsgrün und ocker gestellt ist — ungleich erfindungsreicher als in Prossnitz. Man ist überrascht von den kraftvollen Figuren, ihren vehementen Bewegungen und den phantasievollen Architekturaufbauten. Die Verbindung mit Maulbertsch drängt sich unwillkürlich auf, und bei eingehender Betrachtung kann man einzelne Figuren und Figurengruppen herauslösen und deren Vorbilder im Werke Maulbertschs festlegen. So zeigt schon die ganze Anordnung des Ecce homo-Freskos mit dem Architekturmotiv in Art einer barocken Altarnische und den umlaufenden Stufen (Abb. 1) deutlich die Beziehung zum Kuppelfresko der Piaristenkirche (1750/51) in Wien.¹⁵ Die Figur des alten Mannes, der in der linken Bildhälfte erregt die Stufen hinaufsteigt mit nach vorn gestrecktem Arm und flatterndem Gewand, ist z. B. direkt von dort her übernommen. Auch einige der Evangelisten sind nur geringfügige Abwandlungen der gleichen Gestalten der Piaristenkirche. Auf der besonders schönen und reichhaltigen Darstellung „Christus vor Pilatus“ fällt links im Vordergrund auf den Stufen stehend die Figur eines gepanzerten Kriegers auf, der seinen rechten Arm mit einer stacheligen Keule starr aus dem Bild herausstreckt und von dessen Schulter ein weiter bauschiger Mantel prunkvoll im Rücken niederrauscht. Die Vorlage hierzu findet sich auf Maulbertschs Fresko im Lehnssaal der erzbischöf-

14) Quittung im Archiv des Grafen Sprintzenstein, Groß Hoschütz, Schloß. Das Aktenstück ist nicht bezeichnet.

15) vgl. H. Tintelnot, *Die barocke Freskomalerei ...*, Abb. Nr. 125.

lichen Residenz zu Kremsier (1758/60) in der Gestalt König Premisl's als Feldherr. Es handelt sich zwar nicht um eine Kopie der Maulbertsch-Figur, aber das Stellungsmotiv und die Zusammenstellung der glitzernden Rüstung mit der weichen Stofflichkeit des rückwärts herabfallenden Mantels scheinen mir ohne Zweifel von dort her übernommen. Ein drittes Werk Maulbertschs gab die Anregung zu der kleinen Szene im Chor, der Begegnung Marias und Elisabeths. Hier tut das Fresko der Schloßkirche zu Nikolsburg¹⁶ ganz eindeutig die Beziehung kund. In beiden Fällen schreitet Maria rechts im Bild wenige Stufen zu einer Plattform hinauf, die links beide Male durch das gleiche dünne Eisengeländer gesichert wird. Jeweils steht links Zacharias mit einem Stab in der Hand, während einige Schritte vor ihm sich Elisabeth der nahenden Maria zuneigt. Diese rafft ihr Gewand mit der linken Hand in gleicher Weise auf beiden Bildern, um besser schreiten zu können. Selbst der Esel, der bei Maulbertsch mit einem Diener vor den Stufen verharret, muß mit dabei sein, nur erscheint er bei Sebastini von Putten betreut rechts im Bilde. Die Abhängigkeit des Horschütz-Freskos von Nikolsburg ist offensichtlich. Damit ergibt sich aber gleichzeitig ein terminus ante quem mit dem Jahre 1773 für die immer noch nicht datierbaren Nikolsburger Fresken.

Nach allem Ausgeführten muß gefolgert werden, daß Sebastini nach 1755 mit Maulbertsch in Berührung gekommen ist. Es reicht nicht aus anzunehmen, er habe einzelne Vorlagen des Wiener Meisters oder gewisse Werke von ihm gekannt. Die Übernahme des Maulbertsch-Stiles in Groß-Horschütz ist so stark und wirkt sich so bis in alle Einzelheiten aus — sowohl in seinen Figurentypen als auch in seiner Ornamentik —, daß ein direktes Meister-Schüler-Verhältnis angenommen werden muß, wenngleich eine Eintragung in die Wiener Akademie-Listen nicht vorliegt, wie meine Anfrage dort ergab. Dies besagt jedoch nichts, da auch Josef Winterhalter, der berühmte Schüler des Wiener Meisters, der dreizehn Jahre lang Maulbertsch bei der Durchführung seiner Aufträge half, nicht in diesen Listen aufgeführt ist. Man muß wohl annehmen, daß Sebastini spätestens durch die Malereien des großen Wieners in Kremsier auf diesen aufmerksam wurde und sich an ihm schulte, denn Prossnitz liegt verhältnismäßig nahe zur erzbischöflichen Residenz. Daß er Kenntnisse Maulbertschscher Formen bereits Anfang der sechziger Jahre besaß, beweist ein Ölgemälde im Museum von Mährisch Neustadt, einen Hl. Michael darstellend, das signiert und 1761 datiert ist. Hier ist die Beziehung zu einem Entwurf Maulbertschs, der sich als Olskizze im Barockmuseum von Wien befindet und der auch als Stich in Umlauf kam, klar zu erkennen. Sowohl die Stellung des Heiligen als auch die Haltung des Gefäßes sind in leichter Abwandlung von dort übernommen. Damit hat auch diese undatierte Maulbertsch-Skizze ihre Begrenzung gefunden: sie muß vor den sechziger Jahren entstanden sein. Die Lücke, die sich in

16) vgl. H. Tintelnö, Die barocke Freskomalerei ..., Abb. Nr. 138.

Sebastinis Tätigkeit als Freskant zwischen Prossnitz und Groß Hirschütz auftut, sowie die sehr geringe Anzahl von Ölgemälden, die in diesen Jahren zu finden war, läßt es wahrscheinlich erscheinen, daß er während dieser Zeitspanne sich bei Maulbertsch aufhielt, vielleicht als Gehilfe an dessen Aufträgen mitwirkte.

Im Jahre 1776 finden wir Sebastini dann in Oberschlesien. Die Kirche von Matzkirch im Kr. Cosel zeigt Malereien von seiner Hand. Der Abt des Zisterzienserklosters Rauden, August Renner, hatte bereits 1754 die Grundsteinlegung zu diesem Bau vorgenommen¹⁷, der aber erst Anfang der siebziger Jahre von dem Baumeister Michael Clement errichtet wurde. 1773 ist die Kirche fertig erbaut, wie die Jahreszahl unter dem Orgelchor, am Bilde August Renners, besagt. Über dem Gurtbogen des Presbyteriums ergibt ein Chronogramm abermals die Zahl 1773, während darunter in arabischen Ziffern 1776 zu lesen ist. Die letzte Zahl wird man auf das Jahr der Ausmalung beziehen können. Eine Signierung des Malers oder ein Aktenstück über die Ausmalung sind nicht vorhanden. Lutsch¹⁸ gibt ohne weitere Begründung Sebastini als Maler an und führt Matzkirch als dessen letztes Werk auf, da der Raum nur ein Chorfresko sowie einige Scheinaltäre aufweist, während die Decke des Schiffes glatt weiß getüncht ist. Es ist deutlich erkennbar, daß die Ausschmückung dieser Kirche nicht fertig wurde, jedoch liegt die Arbeit keineswegs am Ende der Tätigkeit Sebastinis. Die Kuppel des Presbyteriums zeigt im geschlossenen, ovalen Rahmen die Vision des Hl. Bernhard (Abb. 2). In der Mitte des Innenraums einer Kirche sieht man den Heiligen in der Mönchskutte vor einer Marienstatue knien, umgeben von geistlichen und weltlichen Personen. Aus seinem Munde kommen die Worte „Salve Regina“, und das Bildnis antwortet „Salve Bernarde“. Es ist also die Predigt des Hl. Bernhard von Clairvaux im Dom zu Speyer im Jahre 1146 dargestellt, in der er zur Befreiung des Heiligen Landes aufrief und an deren Ende diese Begrüßungsworte erklingen sein sollen. Die vier Medaillons der Gewölbekappen beziehen sich auf den Schluß des Salve Regina: Milde, Frömmigkeit, Süßigkeit und Jungfräulichkeit werden durch Frauengestalten veranschaulicht.

Die Farbigkeit der Malereien sowie die in starker Untersicht gegebenen Figuren entsprechen durchaus dem Stil von Groß Hirschütz, und doch ist der Gesamteindruck ein strengerer. Das liegt einmal an der dargestellten Architektur, die sichtlich einen mittelalterlichen Bau wiedergeben soll¹⁹ und dadurch schwerere Formen aufweist, und zum anderen an der geringeren Personenanzahl, deren Gliederung in drei Gruppen — wovon die mittlere

17) s. Schematismus der Bisthümer Breslau für 1857.

18) H. L u t s c h, Die Denkmäler des Regierungsbezirks Oppeln. 1892. S. 296.

19) Derartige historisierende Bauten sind bereits in der ersten Hälfte des 18. Jhs. des öftern zu finden. So z. B. bei C. D. Asam in Wahlstatt (1731), bei J. E. Holzer (gest. 1740) auf einem Entwurf für die Decke der Würzburger Schloßgalerie usw.

nur den Heiligen und das Mutter Gottes-Bild vereint — das Bild übersichtlicher gestaltet als die reicheren Szenen in Groß Hirschütz. Auch das schmückende Beiwerk in der im 18. Jahrhundert so beliebten Grisaille-Malerei ist hier weniger üppig als vordem bei Sebastini. Es sind schmale, rutenförmige Ranken mit einzelnen Blüten, die sich um die Gemälde ziehen. Eine Dekoration, die später bei Sebastini nicht wieder zu finden ist und den Gedanken an selbständige Mitarbeit eines Gehilfen auftauchen läßt. Allerdings schlingt sich das gleiche Rankenwerk auch um ein Deckenfresko Maulbertschs im Schloß zu Halbthurn im Burgenland (1765)²⁰, so daß eventuell eine unmittelbare Übernahme des Motivs von dort in Erwägung zu ziehen ist.

Der Abt von Rauden, August Renner, hat Sebastini offenbar auch zur Ausmalung innerhalb des Klosters herangezogen gehabt. Potthast²¹ schreibt: „... 1774 ließ er das Schloßchen zu Stodol umbauen (er = der Abt Renner), im folgenden Jahr schmückte es der Maler Sebastini, der auch zu Rauden den größeren Speisesaal im Kloster künstlerisch verzierte mit eleganter Schilderei; leider ist dieselbe vor einigen Dezennien gänzlich vernichtet worden und das Schloßchen in schlechte bauliche Umstände geraten.“ An anderer Stelle²² heißt es: „... im größeren Tafelsaal, wo die Gründungsgeschichte des Stiftes an den Wänden von der kunstsinnigen Hand Sebastinis um 1775 bildlich dargestellt war.“ Auf diesen Zeilen fußend, wird Sebastini allgemein in der Literatur mit Rauden in Verbindung gebracht. Leider sagt Potthast nicht, woher er seine Kenntnisse hat. Archivalisch sind keinerlei Belege mehr vorhanden, und die aufgeführten Malereien waren also bereits zu Potthasts Zeiten nicht mehr zu sehen. A. Gessner²³ bezeichnet Fresken in einer Seitenkapelle der Kirche von Rauden als „vermutlich von Fr. A. Sebastini“. Ein Foto des Deckenfreskos war mir bekannt, da aber das Gemälde stark zerstört ist und ich durch die Kriegseinwirkungen nicht mehr Gelegenheit hatte, nach Rauden zu fahren, kann ich dazu keine Stellung nehmen.

Eine Hauptstation für Sebastinis Schaffen stellt Oberglogau im Kr. Neustadt in Oberschlesien dar. Während der Jahre 1776—1781 erfuhren die Kirchen dieses Städtchens eine reiche Ausschmückung mit Fresken und Altargemälden, und selbst die Fronten einzelner Bürgerhäuser wurden durch Sebastinis Malereien verziert. Heute noch zeigen Pfarrkirche, Klosterkirche, Schloßkapelle und das Lehmbergkirchlein Fresken seiner Hand. Die angegebene Entstehungszeit beruht nicht auf archivalischen Notizen²⁴ oder Sig-

20) vgl. H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei ..., Abb. Nr. 135.

21) s. A. Potthast, Geschichte der ehemal. Cistercienserabtei Rauden in OS. Leoberschütz 1858. S. 119.

22) s. A. Potthast, Geschichte der ehemal. Cistercienserabtei Rauden in OS. Leoberschütz 1858. S. 137.

23) A. Gessner, Abtei Rauden. Quellen und Darstellungen zur schlesischen Geschichte. Bd 2. Kitzingen/M. 1952. Abb. 38 u. 52.

24) Meine Durchsicht des dortigen Schloß- sowie Rathausarchivs war leider ohne Erfolg. Auch aus den Kirchenbüchern usw. ist nichts zu entnehmen.

nierungen der Fresken. Jedoch findet sich in einer Stadtchronik von Oberglogau aus dem Jahre 1788²⁵ der Hinweis, daß die Malerei in der Pfarrkirche unter dem Dechanten Anton Boreck aus dessen Privatvermögen entstanden sei. Boreck war von 1768—1781 in Oberglogau als Dechant tätig. Ein Malername wird hier nicht genannt. Erst bei Schnurpfeil²⁶, 1860, ist der Name Sebastini zu finden und die Zeitdauer der Ausmalung mit 1776—81 angegeben. Beides wird von da an fortlaufend in der Literatur übernommen. Außer der Lebenszeit Borecks wird durch den Neubau des Lehmbergkirchleins im Jahre 1779 ein weiterer Anhaltspunkt gegeben. Daß im Jahre 1781 im wesentlichen die Tätigkeit Sebastinis in Oberglogau beendet sein muß, geht neben der Amtszeit Borecks auch aus Akten in Jägerndorf²⁷ hervor, die ihn als dort beschäftigten Maler aufführen. Da sich in dem kleinen Ort Kujau nahe Oberglogau ein signiertes Bild Sebastinis mit der Jahreszahl 1776 befindet, wird man nicht fehlgehen, wenn man die Tätigkeit in Oberglogau gleich im Anschluß an Matzkirch ansetzt.

Die Hauptleistung des Künstlers in diesem Ort stellt die Ausmalung der jetzigen Pfarrkirche dar. Diese schon 1379 gegründete ehemalige Collegiatkirche S. Bartholomae et Candidae erlitt durch einen Brand im Jahre 1765 schweren Schaden. Anton Boreck ließ während seiner Amtszeit aus eigenen Mitteln die Wiederinstandsetzung vornehmen, die zugleich eine „Modernisierung“ im damaligen Zeitgeschmack bedeutete. Das Innere der Kirche, das in wundervoller Weise ein Ineinandergreifen von Malerei, Plastik und Stukkatur zeigt, vermittelt trotz gotischer Architekturformen ganz Spätrokoko-Eindruck. Es sind zum Teil sehr reizvolle Lösungen gefunden, die gotische Grundform beizubehalten und doch in Einklang mit dem Neuen zu bringen. So werden zum Beispiel in die Rippen des spätgotischen Chorgewölbes Kannelierungen hineingemalt und mit einem Band umwunden, um auf diese Weise die einzelnen Szenen in „moderner“ Art durch die beliebten Rutenbündel abzutheilen. Die für das Rokoko so bezeichnende Einheit von Malerei und Stukkatur bietet sich hier in der Pfarrkirche vollendet dar. Hinter der Kanzel und dem Figureschmuck über dem Taufbecken sieht man z. B. je eine Säule, die als Fortsetzung der im Chor vorgeblendeten Pilaster zu denken ist, hier aber von Sebastini gemalt wurde. Im Langschiff zeigt der in der Mitte liegende Pfeiler zwar plastisch gebildetes Kapitell und Gebälk, aber nur gemalten Schaft. An der Orgelempore ist wieder reine Scheinarchitektur zu finden. Die sehr qualitätvollen Plastiken und Stukkaturen stammen von Joseph Schubert, einem Bildhauer, der in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts viel in Oberschlesien arbeitete und es verstand,

25) A. Glatzl, Chronik von Oberglogau. 1788. Rathausarchiv Oberglogau.

26) H. Schnurpfeil, Geschichte und Beschreibung der Stadt Oberglogau. 1860. Rathausarchiv Oberglogau.

27) Jägerndorf in Oberschlesien, Rathausregistratur. Prozeßakten Schubert. (Die dort erwähnten Malereien sind in Jägerndorf nicht mehr vorhanden.)

seine Werke so dem malerischen Dekor anzupassen, daß eine einzigartige Einheit von Malerei und Plastik erreicht wurde.

Die Ausmalung der Pfarrkirche hat das Leben des Hl. Bartholomäus zum Thema. An den Wänden des Presbyteriums wird in vier Szenen sein Aufbruch zu Christus, sein Empfang durch diesen, seine Predigt vor Polymius und seine Verurteilung durch Astiages dargestellt. Das in kleine Felder aufgegliederte Chorgewölbe darüber, in dessen Zentrum die abgezogene Haut des Heiligen von Putten gehalten wird, ist mit kleinen Engeln geschmückt, die mit Blumengewinden, Palmen und Krone dem Märtyrer huldigen. In den vier außen liegenden Feldern sind dazu Liebe, Glaube, Hoffnung und Unschuld durch liebliche Frauengestalten verkörpert. Ein einziges Gemälde, das der Verherrlichung des Bartholomäus gewidmet ist, zieht sich nun über die gesamte Länge der Mittelschiffdecke. In dem langgestreckten Oval steht am unteren Rand blaß gemalte Säulenarchitektur, vor der kleine Engel und Putten emporschweben. Es ist die Seele des Heiligen, die von der Erde zum Himmel fliegt. Die Mitte des Bildes zeigt einen größeren Engel in Rückenansicht, der die abgezogene Haut trägt. Im letzten Drittel des Freskos sitzt Bartholomäus auf Wolken, von Engeln umgeben, und sieht andächtig zu dem schräg über ihm thronenden Christus und dem von Engeln gehaltenen Kreuz auf, indessen ein Engel links im Begriff ist, ihm eine Krone auf das Haupt zu setzen (Abb. 3). Während nun ein Gemälde wie das der „Verurteilung durch Astiages“ noch ganz in der Art von Groß Horschütz komponiert ist, mit Stufenmotiv, Phantasiearchitektur, rauschenden Vorhängen und leuchtend warmen Farben, sind die auf der gegenüberliegenden Wand befindlichen Szenen mit Christus und Bartholomäus bereits aufgelockerter, die Personenanzahl ist zugunsten einer stärkeren Ausbreitung des landschaftlichen Elements vermindert und die Farben sind kühler und gedämpfter. Alle diese Veränderungen drücken sich dann besonders deutlich im Deckenfresko des Mittelschiffs aus. Dieses langgeschwungene Gemälde, das von einem Feston umrahmt wird, ist deutlich in drei horizontale Streifen gegliedert, die das Ablesen der einzelnen Vorgänge stark erleichtern. Helle und dunkle Flächen sind dabei scharf gegeneinander gesetzt, man findet eine kühle Farbgebung, die überwiegend von hellblauen Tönen bestimmt wird. Die gesamte Ausmalung der Pfarrkirche zeigt in den Kompositionen, den Farben und der Ornamentik das Verbundensein mit dem Rokoko einerseits und das Aufkommen klassizistischer Tendenzen andererseits. Das reiche Beiwerk²⁸ vermittelt jedoch überwiegend einen Rokoko-Eindruck, nicht zuletzt durch die sehr bewegten Stukkaturen Schuberts.

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts errichtete Schlosskapelle der Grafen von Oppersdorf in Oberglogau wurde ebenfalls durch

28) An Malereien sind noch zwei Friese in camafeu, kleinere Fresken am Eingang und in den Seitenschiffen, die Ausmalung der Maria-Joseph-Kapelle und ein Scheinaltar in der Oppersdorfschen Grabkapelle zu nennen.

Sebastini ausgemalt. Das Johannes d. T. geweihte Kirchlein zeigt Szenen aus dessen Leben. Die kleinen, knapp gerahmten Fresken sind leider sehr schlecht erhalten. Teilweise sind sie abgebröckelt, teilweise schlecht restauriert. Nur ein reizendes Engelkonzert am Orgelchor und ein Scheinaltar vermitteln noch den ursprünglichen Eindruck.

Weiterhin befindet sich von Sebastinis Hand in der Klosterkirche die Bemalung des dort errichteten Loreto-Hauses. Dieses 1630 im nördlichen Querschiff der Kirche erbaute kleine Haus ist außen auf allen vier Seiten vollkommen mit Fresken geschmückt. Das Hauptgemälde an der Nordwand stellt eine „Übertragung des marianischen Hauses nach Loreto“ dar. In der oberen Hälfte sehen wir Maria mit dem Christuskind inmitten von Wolken auf dem Dach ihres Hauses sitzen, während sich im unteren Teil ein weiter Blick in die Landschaft auftut. Hier ist deutlich die Tendenz der Zeit zu erkennen, die Landschaft immer mehr in die Malerei mit einzubeziehen; denn thematisch ist diese Lösung keineswegs bedingt, wie Tiepolos Gemälde des gleichen Themas an der Decke der Scalzi-Kirche zu Venedig beweist. Außer diesem Gemälde ist das Loreto-Haus noch mit drei Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu geschmückt, die aber wenig gut, vielleicht von Schülerhand ausgeführt, sind. Sehr reizvoll dagegen sind die diese Bilder umrahmenden Propheten- und Sibyllengestalten. Hier zeigt Sebastini wieder seine besten Seiten. In sicherer, schwungvoller Art sind die greisen Männergestalten mit den ausdrucksvollen Köpfen gemalt. Dagegen werden die Sibyllen durch echte Rokokofräulein verkörpert mit aller Zierlichkeit und Koketterie, die dieser Zeit eigen waren.

In dem oben erwähnten Lehmbergkirchlein bei Oberglogau malte Sebastini einen größeren Scheinaltar mit Figuren rechts und links.

Das letzte mir bekannte große Fresko-Werk Sebastinis befindet sich an der Decke der Kirche von Sternberg im Ostsudetenland. Diese jetzige Pfarrkirche, die der Jungfrau Maria geweiht ist, wurde 1775—83 von Nikolaus Thalherr umgebaut. Zu jener Zeit war sie noch Probsteikirche der Augustiner, aus deren Besitz sie im Jahre 1784 durch die Auflösung des Ordens ausschied und zur Pfarrkirche wurde. Urkundliche Belege für Meister und Jahr der Ausmalung sind nicht mehr vorhanden, ebensowenig ist eine Signatur auf dem Fresko zu finden. Ein im Kreuzgang hängendes Ölgemälde ist signiert „Fr. A. Sebastiny Pinx“ und mit der Jahreszahl 1784 versehen. Prokop²⁹ gibt ohne nähere Begründung das Jahr 1786 für die Ausmalung an. Ein Vermerk des Pfarrgedenkbuches besagt, daß „die neue Kirche wohl noch vor der Aufhebung des Ordens von dem Prossnitzer Maler F. A. Sebastini gemalt“ sei. Dieser Annahme möchte ich mich anschließen, denn im Zusammenhang mit dem Umbau wird man von vornherein auch die Aus-

29) A. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. IV, Wien 1903.

malung festgelegt haben; und beides möglichst schnell hintereinander durchzuführen war üblich. Da der Baumeister bis zum Jahre 1783 in der Sternberger Kirche beschäftigt war, ist es wahrscheinlich, daß Sebastini gleich anschließend seine Malereien ausführte, so daß die Zeit 1783/84 für die Entstehung der Fresken in Frage käme, eine Annahme, die durch die Datierung des Ölgemäldes gestärkt wird.

Auf dem Spiegel des Tonnengewölbes ist in einem einzigen großen Gemälde die „Himmelfahrt Mariä“ dargestellt (Abb. 4). Der Betrachter muß das Fresko von der ihm gegenüberliegenden Schmalseite aus in vertikaler Richtung ablesen. Auf einigen Stufen steht ein steinerner Sarkophag, umgeben von einer Menschenmasse, die erregt gestikulierend nach oben schaut. Ein langes weißes Tuch, das von zwei Engeln gehalten wird und noch mit einem Zipfel in die Gruft hineinreicht, führt den Blick über einige weitere Engel nach oben zur Hauptfigur des Gemäldes, der auf einem riesigen Wolkenballen thronenden, von Engeln gestützten Maria. Sie hat beide Arme weit ausgebreitet und schaut verzückt in die Höhe, als erblicke sie dort die Hl. Dreifaltigkeit. Der obere Bildrand wird eingefasst von einer Engelgruppe rechts und von einem von Putten zurückgedrängten Vorhang links.

Den Beweis, daß hier dieselbe Hand den Pinsel führte wie in Oberglogau, erbringt der Vergleich zweier Engel. Betrachtet man im Hauptfresko von Oberglogau den das Kreuz tragenden Engel zusammen mit dem rechts das Tuch haltenden des Sternberger Gemäldes, so ist klar zu erkennen, daß gewisse festgelegte Formen — fast möchte man Formeln sagen — eines Meisters hier für einen bestimmten Figurentyp auftreten. So wird in beiden Fällen der Unterkörper scharf durch eine halbkreisförmige Bildung vom Oberkörper gesondert; letzterer ist links zur Seite geneigt, während ein Gewandzipfel nach rechts flattert. Beide Male wird der linke Flügel als genau von hinten gesehen gedacht und so nur in einer wellenförmigen Linie wiedergegeben. Während das rechte Bein gestreckt gemalt ist, ist das linke stark angezogen. Derartige Übereinstimmungen von Einzelheiten scheinen mir eindeutig denselben Meister zu verraten.

Durch ein Zusammenballen der Menschen einerseits und danebenstehende einfarbig getönte Flächen — Luft und Wolken darstellend — andererseits gelangt Sebastini zu größter Klarheit innerhalb der Komposition, die dem Betrachter die Hauptperson der Darstellung sofort in die Augen fallen läßt. Zudem legt er hier geschickt alles ausschmückende Beiwerk des Themas an den Bildrahmen, um so die Mitte des Deckenspiegels frei zu haben für das Hauptmoment des Bildes: die Himmelfahrt der Maria. Man merkt seiner Komposition im Vergleich zu Oberglogau den Fortschritt im Sinne der klaren Übersichtlichkeit des Klassizismus an. Auch die gemalte Architektur des Sternberger Freskos zeigt eine Weiterentwicklung in gleicher Weise. Es sind keine phantasievollen Nischen oder Durchblicke barocker oder gotisierender Art wie in Groß Hirschütz und in Oberglogau, sondern hier ist eine klare,

klassizistische Architektur gemalt, deren Abstammung vom Rokoko nur noch durch die Vasenkrönungen kenntlich ist.

Daß Sebastini nicht ohne äußere Anregung zu dieser Gestaltung des Themas kam, lehrt die Betrachtung der Maulbertsch-Skizze zur „Himmelfahrt Mariä“, die der Wiener für das 1782 entstandene Hochaltargemälde in der ehemaligen Prämonstratenser-Klosterkirche in Obrowitz bei Brünn anfertigte.³⁰ Mit geringer Variierung hat Sebastini den auf Stufen befindlichen Sarkophag, umgeben von seitlich stehenden Männern und vorn links einer knienden Figur, sowie die Bogenarchitektur im Hintergrund und die auf einer Wolkenmasse emporschwebende Maria übernommen. Auch Einzelheiten lassen auf die Kenntnis dieses in Sebastinis Tätigkeitsbereich befindlichen Ölgemäldes schließen, so das Emporheben der Arme bei den beiden Hauptfiguren rechts und links des Sarkophags, oder das Knien der zweiten Gestalt rechts, die Sebastini allerdings von einer jugendlichen Frau in einen alten, bärtigen Mann verwandelte. Auch der Armgestus der Maria ist in beiden Fällen der gleiche.

Die gesamte Deckenbemalung des Kirchenschiffs ist leider durch einen Brand innerhalb der Kirche im Jahre 1927 stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Nur mit Mühe erkennt man aus den grau-braunen Tönen, daß hier eine Himmelfahrt Mariä dargestellt ist. Das Foto ist von großem Wert für die Zusammenstellung der Fresken Sebastinis, da es — vor dem Brand aufgenommen — die Formen der Malerei klar erkennen läßt. Über die Farbigkeit kann ich allerdings keinerlei Aussage machen.

Außer dem Deckengemälde befinden sich noch zwei Fresken rechts und links des Eingangs in der Kirche, die aber beide in ihrer jetzigen Verfassung nichts mehr mit Sebastini zu tun haben.

In einzelnen Artikeln und Aufsätzen über Sebastini werden diesem häufig völlig unberechtigt Fresken zugeschrieben. Ich will nicht auf alle diese Zusperechungen eingehen, sondern möchte nur den Artikel des Thieme-Becker-Lexikons³¹ berichtigen. Hier werden Fresken u. a. in Groß Ullersdorf angegeben. Dies beruht auf einer Verwechslung, es handelt sich in diesem Fall um Ölgemälde. Im Kloster Himmelwitz, das ebenfalls genannt wird, zeigt zwar die Decke der Marienkapelle Bemalung aus dem 18. Jahrhundert, aber sowohl in Komposition als auch in Formstil und Farbigkeit unterscheidet sich diese so deutlich von Sebastinis Art, daß ein kritischer Betrachter nicht auf diese Zuschreibung kommen kann. Dann wird Lonsch-nik im Kr. Neustadt OS. aufgezählt, das in den letzten Jahren unter deutscher Regierung Wiesengrund hieß. Diese Fresken waren überkalkt und kamen erst 1923 wieder zutage. Ein Chronogramm über dem Triumphbogen ergibt die Jahreszahl 1761. Dieses in Sebastinis Schaffenszeit fallende Datum, sowie die Tatsache, daß der Dechant von Oberglogau — Anton Boreck — aus Wiesengrund kam, wo er zum Zeitpunkt der dortigen Ausmalung als

30) s. Das Wiener Barockmuseum. 2. Aufl. 1934. Abb. S. 177.

31) Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd XXX. 1936. S. 417.

Pfarrer tätig war, ließ wohl die Verbindung der Fresken mit Sebastini aufkommen. Aber die Beziehung zu Boreck beweist nicht den Zusammenhang mit Sebastini. Schon die Art der Aufteilung des Tonnengewölbes in viele kleine Bilder, die alle von einem schweren Rahmen umgeben sind, zeigt keinerlei Verwandtschaft zu einem der gesicherten Werke Sebastinis. Die gemalte Architektur wirkt äußerst wuchtig und die Figuren sind schlicht und zurückhaltend in ihren Gesten. In der Ornamentik kommen keine Blumenkörbe oder -gehänge vor, sondern das in der Mitte der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beliebte Bandelwerk tritt auf. Der Gesamteindruck der Ausmalung ist nicht dem Rokoko verbunden — wie er sich bei Sebastini bis gegen das Jahr 1780 ausdrückt —, sondern neben älteren, noch vom 17. Jahrhundert herkommenden Formen stehen hier schon Louis Seize-Anklänge, die sich sowohl in der Ornamentik, z. B. der starr gebundenen, auf dem Gesims aufliegenden Lorbeergirlande, als auch in der wenig bewegten Haltung der Personen bemerkbar machen. Der Name des Künstlers ist weder auf den Fresken noch in den Kirchenbüchern vermerkt. Doch ein Vergleich mit der Kirche von Troplowitz, Kr. Leobschütz, gibt den Hinweis. Hier sind die Fresken durch eine Inschrift in der Sakristei für Mathias Lassler gesichert und durch ein Chronogramm 1728 datiert.³² Wir finden in Troplowitz wie in Wiesengrund das Hauptbild von vielen kleinen Szenen umkränzt und in den Zwischenräumen machtvoll aufsteigende Architektur in starker Verkürzung.³³ Lassler wurde 1698/99 geboren, so steht er noch unter der Einwirkung der Architekturmalerei, wie sie von Cortona und Pozzo entwickelt wurde. Er versteht es allerdings, die aufkommenden Modeströmungen zu erkennen und seinen figuralen Szenen die gewünschte Auflockerung und Übersichtlichkeit zu geben. Stellt man das Fresko der „Verherrlichung Mariä“ in der Seitenkapelle von Troplowitz dem Hauptfresko von Wiesengrund, der „Himmelfahrt Mariä“, gegenüber, so ist schon bei flüchtigem Betrachten die enge Verwandtschaft zu bemerken. Schlagend wird diese Zusammengehörigkeit aber, wenn man die Gestalten der Marien genauer vergleicht (Abb. 5). Beide Male kniet die Muttergottes, hat die rechte Hand auf die Brust gelegt, den linken Arm zur Seite gestreckt und den Kopf leicht zur Schulter gedreht. Der etwas breite Gesichtstypus sowie die abgestumpfte Nase, der leicht geöffnete Mund und die nach oben gerichteten Augen wiederholen sich getreulich. Selbst die Kleidung mit dem Bausch des Mantels, der sich vom linken Schenkel zur rechten Hüfte zieht, schmal über der Schulter erscheint, um dann hinter dem Kopf der Hl. Jungfrau wieder aufzutau- chen, entspricht sich vollkommen. Auch das reiche Bandelwerk in beiden Kirchen, das im Fall von Wiesengrund mit einem Festhalten des alternden Künstlers an Motiven seiner Blütezeit zu erklären ist, zeigt große Ähnlich-

32) Im Artikel des Thieme-Becker-Lexikons (Bd XXII, 1928, S. 410) wird fälschlicherweise 1733 für die Ausmalung von Troplowitz angegeben.

33) vgl. H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei ..., Abb. 150.

keit. Alle diese Kriterien zusammengenommen, lassen es wohl berechtigt erscheinen, die Fresken von Wiesengrund Lassler zuzuschreiben.

Weiterhin steht in dem Artikel des Thieme-Becker-Lexikons Schmitsch (= ehemals Lößtal, Kr. Neustadt OS.) unter den Orten, die Fresken Sebastinis besitzen. Die Ausmalung gehört aber schon durch ihre schwere, dunkle Farbigkeit nicht in die Nähe unseres Malers. Der Meister scheint einer älteren Generation anzugehören, denn selbst wenn man die Fresken um die Jahrhundertmitte ansetzt³⁴, so ist doch in den Gestalten, Architekturformen und der Ornamentik noch so viel barockes Formengut zu finden, daß eine Gleichaltrigkeit des Meisters dieser Malereien mit Sebastini nicht anzunehmen ist. Wie steht auch diese knittrige Faltengebung im Gegensatz zu den fließenden, betont stofflichen Gewändern in Groß Hoschütz oder Oberglogau!

Eine Sonderheit in Sebastinis Schaffen stellen die gemalten Altäre dar.

Der Scheinaltar tritt an die Stelle des architektonisch aufgebauten Altars. Ein derartiger „Ersatz“ der Architektur ist durchaus nicht nur bedingt durch die geringeren Geldkosten, die er verursacht, sondern hier sprechen tiefere Gesichtspunkte mit: rein malerische Tendenzen, die zuletzt im Charakter des Rokoko begründet sind. Eine reich mit Fresken ausgemalte Kirche erhält durch gemalte Altäre einen letzten, höchsten Grad von Aufgelockertheit, der dem Empfinden des Rokoko gemäß ist. Das Raumbedrängend-Plastische des barocken Altargewändes wird ersetzt durch einen optisch-illusionistischen Wert. So gibt Maulbertsch bei der Kirche in Sümeg (1758) sämtliche Altäre in Scheinarchitektur. Daß der Anlaß hierfür keine finanziell notwendige Einschränkung war, ist im Hinblick auf die Durchführung der Arbeit durch Maulbertsch, den neben Troger berühmtesten Maler der Zeit, der sich seines Wertes bewußt war und auch dementsprechende Geldforderungen stellte, gewiß. Es ist die vollkommene Einheitlichkeit und Leichtigkeit in der Ausschmückung eines Raumes, die hier erstrebt wurde.

Wie stark die illusionistisch-theatralischen Tendenzen der Zeit derartige Scheinarchitekturmalereien beeinflussten, lassen Pozzos *Theatra sacra*-Entwürfe für Il Gesù erkennen. Die Übernahme dieser Entwürfe durch Bartholomeo Altomonte für das Altarfresko in Spital a. P. hat Tintelnnot nachgewiesen.³⁵

Die Scheinarchitektur kann eine illusionistische Auflösung der gesamten Altarnische vollziehen oder sie kann sich lediglich auf die Ausführung des Altars selbst beschränken, dessen Andachtsbild ebenfalls al fresco wiedergegeben oder aber als Ölgemälde eingesetzt wird.

Mähren und Oberschlesien, die durch österreichischen Einfluß im Gegensatz zu Bayern und Schwaben eine reiche Verbreitung der Scheinaltäre

34) Dieses Datum ist durch einen Umbau in dieser Zeit wahrscheinlich gemacht.

35) vgl. H. Tintelnnot, *Barocktheater und barocke Kunst*. Berlin 1939. T. 88, Abb. 198, 199, zugl. Breslau, phil. Diss.



Abb. 2

*Pfarrkirche in Matzkirdi, Kr. Cosel OS.,
Ausschnitt aus dem Chorfresko*



Abb. 3

*Pfarrkirche in Oberglogau, Kr. Neustadt OS.,
Ausschnitt aus dem Deckenfresko des Mittelschiffs „Krönung des
Bartholomäus im Himmel“*



Abb. 4

*Pfarrkirche in Sternberg, Ost-Sudetenland, Deckenfresko
„Mariä Himmelfahrt“*



Abb. 5

*Pfarrkirche in Wiesengrund, Kr. Neustadt OS.,
Hauptfresko im Schiff „Mariä Himmelfahrt“*



Abb. 6

*Pfarrkirche in Troplowitz, Kr. Leobschütz OS.,
Fresko von Lassler in der Seitenkapelle der Pfarrkirche „Verherrlichung Mariens“*

erkor, in den Jahren 1704—06 die Matthias-Kirche in Breslau aus. Der Prager Peter Brandel (1668—1739) schuf Malereien für Grüssau, und der ebenfalls aus Prag stammende Wenzel Lorenz Reiner (1689—1743) ist in Wahlstatt und 1725 mit den Fresken der Vinzenz-Kirche in Breslau anzutreffen. Dagegen verkörpert Wilhelm Neunherz (1689—1750) die Wechselbeziehung in entgegengesetzter Richtung: der in Breslau Geborene ist außer in Schlesien — Fresken in der Klosterkirche zu Grüssau — auch in Prag tätig.

Im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts ist außer dem oben genannten Einflußgebiet ein starker Zuzug böhmisch-mährischer Kräfte nach Schlesien zu verzeichnen. Die Brüner Johann Georg Etagens (1693—1757) und Fr. Gregor Ignaz Eckstein (geb. im letzten Drittel des 17. Jhs., gest. nach 1736), sowie Thaddäus Supper (gest. 1771) schmückten oberschlesische Kirchen mit ihren Olgemälden und Fresken. Der bedeutendste Maler dieses Kreises ist Johann Christoph Handke (1694—1774), der mit der Ausmalung der Aula (1732) und des Musiksaales (1733) der Breslauer Universität seine stärksten Leistungen hinterließ.

Fast alle diese Arbeiten liegen vor dem Jahr 1741, der Besitzergreifung Schlesiens durch Preußen. Diese politische Wandlung bringt auch eine Änderung des künstlerischen Abhängigkeitsverhältnisses mit sich, wenngleich Preußens Einwirkung nicht unmittelbar spürbar ist. Die Kräfte der Berliner Akademie, wie z. B. Antoine Pesne um die Mitte des Jahrhunderts, waren nicht bedeutend genug, um die früheren Strömungen ganz abzutöten und eine eigene Richtung im Lande großzuziehen. Besonders das Gebiet der Freskomalerei ließ jedes größere Vorbild missen. Aber obgleich nun Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts in dieser Hinsicht mit Daniel Gran (1694—1757), Paul Troger (1698—1762) und Franz Anton Maulbertsch (1724—1796) ein bedeutendes Kunstzentrum darstellt, kommt es doch kaum zu Einwirkungen auf Schlesien. Hier verhindert die politische Rivalität beider Länder einen fruchtbaren Austausch. Wohl strahlt die Wiener Schule stark nach Mähren aus (Fresken Grans in Brünn im großen Landhaussaal 1737—39, Trogers im Sommerrefektorium des Klosters Hradisch 1731, Maulbertschs im Lehnssaal der erzbischöflichen Residenz zu Kremsier 1758—60 usw.), nicht aber über die neue Grenze nach Schlesien hinein.

So ist Franz Anton Sebastini einer der letzten Vertreter der Wiener Richtung in Oberschlesien. Nur Josef Mathias Lassler verkörpert neben ihm ebenfalls die österreichische Schule, allerdings nicht in der reich bewegten Art Maulbertschs, sondern in den strenger komponierten Formen Trogers. Sebastini vermittelt im oberschlesischen Gebiet zwischen dem Stil der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dem Klassizismus. Auf der Höhe seines Schaffens bringt er das Formengut des Rokoko noch einmal zu einer reichen Entfaltung (Gr. Hoschütz, Oberglogau), um dann noch den strengerem, kühleren Formen des kommenden Klassizismus (Sternberg) zu huldigen.