

# Die expressive Strömung in der schlesischen Plastik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

von

Konstanty Kalinowski

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist in der Entwicklung der schlesischen Plastik eine Periode gewesen, die durch rege Tätigkeit sowohl aus Schlesien stammender als auch zugewanderter Künstler, durch das Entstehen lokaler Bildhauerzentren, ein enormes Anwachsen der Zahl der Werke, die Erhöhung des Durchschnittsniveaus der Ausführung sowie auch durch die Erweiterung und Vertiefung künstlerischer Kontakte mit den Nachbarländern gekennzeichnet war. In den ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bewirkte das künstlerisch expansive Prager Bildhauermilieu, daß der schlesischen Plastik wieder italienische Vorbilder, aber jetzt in ihrer spezifisch Prager Auffassung, aufgezungen wurden. Während sie im vorhergehenden Jahrhundert dank verschiedener Verbindungen und unterschiedlicher Herkunft der Künstler auf viele Anregungsquellen zurückgegriffen hatte, gewann im 18. Jahrhundert Prag eine entscheidende Bedeutung, und die Kunst des Brokoff-Kreises bestimmte in wesentlichem Ausmaß den Stil der schlesischen Skulptur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Neben dieser breiten Stilströmung ist das Bestehen einer spezifischen Form, nämlich der stark expressiven Plastik von Christoph Königer, Thomas Weißfeldt, des „Meisters von Heinrichau“ und des „Meisters von Leubus“ zu beobachten, deren Kunst sich aus der örtlichen Werkstatt-Tradition und der besonderen religiösen Atmosphäre in Schlesien herausgebildet hatte.

## 1.

Die Ursprünge und die Bestimmung dieser Strömung sind ein kompliziertes und nicht endgültig geklärtes Problem. Der Mangel an Quellen zwingt dazu, Hypothesen zu formulieren. Beim gegenwärtigen Stand der Forschung sind zu dieser Strömung vor allem die Werke der vier genannten Bildhauer zu zählen.

Im Jahre 1936 hat Günther Olliaß<sup>1</sup> als erster in der schlesischen Skulptur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine spezifische Stilströmung abgesondert, die er als „manieristische Gotik“ bezeichnete und zu der er die Werke Thomas Weißfeldts, die Figuren des Heinrichauer Chorgestühls und die Kirchenväter auf dem Hauptalter der Pfarrkirche zu Sagan (Żagań) zählte.

1) G. Olliaß: Das Nachleben der Gotik in der schlesischen Barockskulptur, in: Schlesische Monatshefte 13 (1936), S. 302–306.

Zwei Jahre später, 1938, hat Dagobert Frey in seiner Studie „Schlesiens künstlerisches Antlitz“<sup>2</sup> bei der Suche nach spezifisch schlesischen Stilmerkmalen in der Barockplastik des 17. und 18. Jahrhunderts als typisch schlesische Stilerscheinung den „barocken Manierismus“ abgesondert, deren Quellen er – wie Oliab – in der schlesischen Plastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert sah. Zu den wichtigsten Beispielen dieser Strömung zählte Frey die Figuren des Chorgestühls und der Sakristei in Heinrichau (Henryków), die Werke von Weißfeldt, die Figuren der Kirchenväter von Sagan sowie die Apostelfiguren (hl. Petrus und hl. Paulus) aus der St. Dorotheenkirche zu Breslau (Wrocław) und die Himmelwitzer Figuren von Johann Georg Lehnert. – Für Wilhelm Pinder<sup>3</sup> waren die Werke des „Meisters von Leubus“ charakteristische Beispiele für das „Nachleben altdeutscher Form“ und für den „Durchbruch altdeutschen Gefühls“. – Von einer „schlesischen Barockmanier“ sprach im Zusammenhang mit den Werken Weißfeldts Danuta Ostowska<sup>4</sup>. Sie sieht ähnliche Stilmerkmale in den Skulpturen des Heinrichauer Chorgestühls, der Kirchenväter in Sagan, des Hauptaltars der Pfarrkirche zu Schömburg (Chełmsko) sowie in einzelnen Figuren von Prausnitz (Prusice) und der Corpus-Christi-Kirche zu Breslau.

## 2.

Im Zentrum aller Erörterungen über die Entstehung und die Spezifik der von Oliab, Frey, Pinder und Ostowska unterschiedenen Stilerscheinungen steht das Schaffen von Thomas Weißfeldt.<sup>5</sup> Es muß darum der Ausgangspunkt

2) D. Frey: Schlesiens künstlerisches Antlitz, in: Die Hohe Straße, Bd. 1, Breslau 1938, S. 12–45, hier S. 36–41.

3) W. Pinder: Deutsche Barockplastik, Königstein, Leipzig 1940, S. 11, 112.

4) Danuta Ostowska: Rzeźba śląska 1650–1770. Katalog wystawy [Schlesische Plastik 1650–1770. Ausstellungskatalog], Breslau 1969, S. 12f.

5) E. Wiese: Thomas Weisfeldt, ein nordischer Barockbildhauer in Schlesien, in: Jb. der Preußischen Kunstsammlungen 55 (1934), S. 57–88; E. Meyer: Immaculata in Buchsbaum, in: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift 10 (1933), S. 107–111; E. W. Braun: Studien zur schlesischen Barockplastik, in: Kunst- und Denkmalpflege in Schlesien, Bd. 2: Niederschlesien, Breslau-Lissa 1939, S. 111–139, hier S. 134–139 (Bozzetti vom Breslauer Bildhauer Thomas Weisfeldt und aus seiner Werkstatt); – U. Thieme, F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 26, 1947, S. 314f. (J. Reimann); P. Prus: Twórczość rzeźbiarska Tomasza Weisfeldta. Maszp. Instytut Historii Sztuki UAM [Das bildhauerische Schaffen von Thomas Weißfeldt. Maschinenschriftliche Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte der Adam-Mickiewicz-Universität Posen], Posen 1958; Danuta Ostowska: Wrocławska rzeźba pierwszej połowy XVIII wieku i jej czołowi reprezentanci [Die Breslauer Plastik in der ersten Hälfte des 18. Jhs. und ihre führenden Vertreter], in: Rocznik Wrocławski 7/8 (1963/64), S. 96–100; H. Dziurla: Sztuka baroku 1650–1750. Rzeźba [Die Kunst des Barocks 1650–1750. Die Plastik], in: Sztuka Wrocławia [Die Kunst Breslaus], hrsg. von T. Broniewski und M. Zlat, Breslau u. a. 1967, S. 351–353; P. Banaś: Tomasz Weissfeldt, Breslau 1969; Ostowska, (wie Anm. 4), S. 12f., 49–53; K. Kalinowski: Rzeźba barokowa na Śląsku [Barockplastik in Schlesien], Warschau 1986, S. 159–167. – Weitere Schreibweisen des Namens Weißfeldt: Weisfeldt, Weisenfelß, Weißfeld, Weißfelder.

auch für unsere Betrachtungen sein. Thomas Weißfeldt wurde um 1670 in Christiana (Oslo) in Norwegen geboren. Seine Berufsausbildung erhielt er höchstwahrscheinlich in den Niederlanden oder in Frankreich; denn sein Stilrepertoire weist auf Kenntnis der Pariser Plastik der achtziger und neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts, aber auch früherer französischer Werke, z. B. Germain Pilon, hin. Die italienische Komponente einiger Weißfeldt zugeschriebener Werke ist so allgemeiner Natur, daß daraus nicht auf eine italienische Etappe in seiner Ausbildung geschlossen werden kann. Ob Schlesien das erste Land war, in dem Weißfeldt seine selbständige Tätigkeit aufnahm, ferner wie und auf welchem Weg er von Frankreich oder den Niederlanden nach Schlesien gelangte, bleibt ungeklärt. Weißfeldt kam am Anfang des 18. Jahrhunderts nach Schlesien und erhielt das Bürgerrecht in Breslau, wo er auch bis zu seinem Tode im Jahre 1721 eine Bildhauerwerkstatt besaß.

Das erste bekannte Werk der Werkstatt Weißfeldts sind die in den Jahren 1704–1705 geschaffenen sechs überlebensgroßen Heiligenfiguren für den Hauptaltar der Oberkirche von Hl. Kreuz in Breslau<sup>6</sup>: Diese Figuren zeigen sehr deutlich die Skala des Talents dieses Künstlers. Weißfeldt erweist sich als ein Bildhauer auf der Höhe seiner Schaffenskraft, wobei seine zweifellos akademische Ausbildung und virtuose Beherrschung der Technik eine bewußte Differenzierung der angewandten Stilform möglich macht.

Ein charakteristisches Stilelement der Weißfeldtschen Werkstatt in dieser Periode ist die Antikisierung, besonders deutlich bemerkbar in der streng frontalen Anordnung der Figuren des hl. Andreas (vgl. Abb. 1) und des hl. Bartholomäus. Der hl. Andreas wird als antiker Heros dargestellt. Klassischer Kontrapost, anatomische Richtigkeit und die gekonnte Wiedergabe der komplizierten Körperdrehung, die Ausnutzung des Prinzips der „figura serpentinata“ – all diese Fakten beweisen die Kenntnis graphischer Darstellungen antiker Skulpturen sowie auch antikisierender Plastiken des Barocks. Der hl. Bartholomäus ist im Charakter des seit dem Manierismus populären akademischen anatomischen Modells, des sog. „écorché“, gehalten.<sup>7</sup>

Die übrigen Gestalten (vgl. Abb. 2) dagegen sind nach einer anderen Konzeption ausgeführt. Die in den erwähnten Figuren ausgedrückte Stabilität wurde hier durch den Effekt der Verflüchtigung der Bewegung und durch den

6) Der Altar wurde 1866 aus der Kirche entfernt, die Figuren wurden dem Erzbischöflichen Archiv übergeben, 1924 erneut aufgestellt, und zwar in der Unterkirche von Hl. Kreuz, 1947 dem Nationalmuseum in Breslau übergeben. Vgl. L. Burmeister: Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau (Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien, Bd. 1), T. I, Breslau 1930, S. 196f.; Wiese (wie Anm. 5), S. 84; Ostowska (wie Anm. 4), S. 50; Kalinowski (wie Anm. 5), S. 159–161.

7) Zofia Ameisenowa: Problem modeli anatomicznych „écorchés“ i trzy statuetki w Bibliotece Jagiellońskiej. Do zagadnień modeli anatomicznych [Das Problem der anatomischen Écorchés-Modelle und die drei Statuetten in der Jagiellonischen Bibliothek], Breslau u. a. 1962; dort weitere Literaturangaben.

Eindruck der Zartheit der Materie ersetzt. Der Einsatz von verlängerten Gestalten und die Biegung der Figuren in S-Form folgen nicht nur aus dem klassischen Kontrapost; durch die leichte spiralförmige Biegung, durch die Drehung des Körpers in den Hüften und die Neigung der Schultern gibt Weißfeldt den Gestalten den Ausdruck der Instabilität und einer bestimmten Immaterialität. Sie heben sich durch den Charakter einer zarten und ruhigen Intimität entschieden von der zeitgenössischen dramatisierten und theatralischen Anordnung von Altarfiguren ab. Die Gewänder legen sich in lange, der S-Biegung der Gestalten folgende, parallele und dicht angeordnete Falten. Unabhängig von der Linearität ihrer Zeichnung sind sie, dem Bedarf entsprechend, mit charakteristisch scharfem Bruch der Kanten tief geschnitten, die Faltung und die Kaskaden jedoch überwiegend flach gestaltet, und gehen nicht in die Tiefe des Körpers. Die unbedeckten Körperteile sind in glatten, weich modellierten Oberflächen ausgeführt, die Gewänder dagegen durch den dicht angeordneten Faltenrhythmus unterbrochen. Gestaltungsart und Ausführung der Gewänder spielen sicher eine bedeutende Rolle, um einen entsprechenden Effekt zu erzielen, sie dematerialisieren jedoch nicht die Gestalt, und bei deren Dekorativität sind sie der aus dem Bau der Körper und ihrer im Einklang mit dem Realismusgefühl der Aufstellung sich ergebenden Rigorosität untergeordnet. Die Köpfe sind unproportional klein, mit runden, vollen und regelmäßigen Gesichtern, geraden Nasen und symmetrisch angeordneten Haaren, wodurch der Eindruck einer von antiken Vorbildern herrührenden Idealisierung hervorgerufen wird.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Formenkonventionen der Werkstatt Thomas Weißfeldts weit von der expressiven „schlesischen Barockmanier“ entfernt waren. Aber schon in dem nächsten bekannten Werk Weißfeldts, in den Skulpturen der Vierzehn Nothelfer in der Klosterkirche zu Kamenz (Kamieniec Żabkowicki), ist ein starkes Anwachsen des expressiven Faktors zu erkennen. Dieses Moment tritt auch in der Tätigkeit des zweiten Repräsentanten der expressiven Strömung, Christoph Königers, deutlich in Erscheinung.

### 3.

Christoph Königer<sup>8</sup> ist wohl in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts geboren. Höchstwahrscheinlich hat er seine Ausbildung in der Leubuser Klosterwerkstatt erhalten, die von Matthias Steinl in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts (1676) gegründet wurde. In den neunziger Jahren (ab 1692) wird er schon als „Breslauer Bürger und Bildhauermeister“ erwähnt.

8) Wiese (wie Anm. 5), S. 80; W. Krause: Grundriß eines Lexikons bildender Künstler und Kunsthandwerker in Oberschlesien, Bd. 1, Oppeln 1933, S. 147; Ostowska (wie Anm. 4), S. 45; Kalinowski (wie Anm. 5), S. 154–159. – Für Königer steht manchmal auch der Name König.

Als Abt Gerhard Woywoda nach 1702 die Modernisierung der Ausstattung der gotischen Klosterkirche zu Kamenz vornehmen ließ, wich er von der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von schlesischen Zisterzienserkonventen angewandten Praxis ab, begründete keine eigene klösterliche Bildhauerwerkstatt, sondern übergab Christoph Königer die Ausführung des gesamten Auftrags. Dieser trat in den folgenden Jahren in Kamenz nicht nur als ausführender Bildhauer, sondern auch als die gesamte Arbeit organisierender Unternehmer in Erscheinung. Der Umfang des von Königer angenommenen Auftrags – besonders in den Jahren 1705–1708<sup>9</sup> – sowie dessen Ausführung in verhältnismäßig kurzer Zeit machten es notwendig, anderen Bildhauerwerkstätten einen Teil des gesamten Auftrags zur Ausführung zu überlassen. Es war völlig natürlich, daß Königer bei der Suche nach Mitarbeitern sich auch an den in Breslau ansässigen Weißfeldt wandte.

Bei der Gestaltung der Ausstattung der Klosterkirche zu Kamenz war also nicht nur eine Bildhauerwerkstatt tätig, in der es nur zu unbedeutenden Unterschieden im Stil und in der Ausführung hätte kommen können, sondern es gab mehrere gleichzeitig wirkende Werkstätten – nämlich neben der Königers und Weißfeldts noch die eines dritten Bildhauers, Anton Jörgs<sup>10</sup> –, die zwar verschiedene Stilorientierungen vertraten, aber zugleich ihre Formensprache wechselseitig beeinflussten; lediglich die Werkstatt Jörgs modifizierte ihr Formenrepertoire nicht, sondern blieb der Prager Stilorientierung treu.

Diese Tatsache hatte für die Veränderung des Stils der Weißfeldtschen Werkstatt weitgehende Folgen. Die nach Kamenz verlegte Werkstatt traf dort auf eine originelle expressive Stilformel, die um 1705 in der Werkstatt Königers bei der Ausführung des Hauptaltars der Klosterkirche erarbeitet worden war. Ihre Hauptelemente sind am deutlichsten an der Figur des hl. Andreas zu erkennen (vgl. Abb. 3). Während die Proportionen erhalten blieben und der gleiche Kontrapost wie bei den übrigen Altarfiguren angewandt wurde, bewirkte eine andere Ausführung des Gewandes einen anderen Charakter der Figur. Die Gewänder sind ausschließlich vertikal drapiert, wodurch sie in ihrem Verlauf die S-Form der Figur unterstreichen. Jedoch verwischen sie nicht den Bau des Körpers, sondern akzentuieren die Bewegung, die Wendung und die Biegung des Oberkörpers, sie sind kein neutrales Element mehr, sondern werden zu einem bedeutenden Faktor der Expressivität der Gestalt. Ebenfalls andersartig ist der Kopf des Heiligen gestaltet. Er ist durch einen unproportionalen

9) In der Zeit nach Beendigung des Hauptaltars im Jahre 1705 fertigte die Werkstatt Königers bis 1708 fünf weitere Altäre und die Kanzel an; denn in diesem Jahr wurden für Königer große Auszahlungen getätigt: für den Altar des hl. Bernhard 260 Taler, für den Altar des hl. Joseph und der hl. Magdalena je 125 Taler sowie für die Altäre der hl. Hedwig, des hl. Johannes des Evangelisten und für die Kanzel insgesamt 660 Taler. Vgl. P. Skobel: *Camenz in Vergangenheit und Gegenwart*, Camenz 1922, S. 13f.

10) Jörg wird in den Klosterdokumenten in den Jahren 1702–1732 als *statuarius Camenciensis* bezeichnet. Vgl. Kalinowski (wie Anm. 5), S. 198–200.

Ausbau der oberen Schädelpartie und durch eine Verkleinerung des Gesichtes deutlich deformiert, was bei stark hervortretenden Augenbrauen, großer, gerade Nase und eingefallenen, scharf modellierten Wangen dem Gesicht des Apostels einen expressiven Charakter verleiht.

Diese Hinwendung zur Expressivität durch Deformation der Anatomie, die Stilisierung in der Anordnung der Gewänder, die flache, lineare Ausführung der Oberfläche der Skulptur sowie das Streben nach einer ausdrucksstarken Physiognomie erfolgte in der Werkstatt Königers noch vor dem Eintreffen Weißfeldts in Kamenz. Die endgültige Herausbildung einer neuen Stilformel, vollkommen verdeutlicht in den Figuren des hl. Joachim und der hl. Anna aus dem Jahre 1710 (vgl. Abb. 6)<sup>11</sup>, zeigte sich jedoch erst mit dem Auftreten der Weißfeldtschen Werkstatt in Kamenz. Auch der Vergleich der Kamener Skulpturen Weißfeldts mit den Figuren aus der Breslauer Kreuzkirche läßt die Behauptung zu, daß der für die Kamener Plastiken charakteristische Stilkanon erst während ihrer Ausführung entwickelt worden ist.

Es ist anzunehmen, daß die Formel des expressiven Stils – dekorativ, flach und linear behandelte Gewänder, starke Ausdruckskraft der Figuren, Mangel an Stabilität der Silhouette, eine charakteristische Heraushebung des Antinaturalismus, „Künstlichkeit“ der Darstellung – das Ergebnis sowohl des Einflusses, den der zweifellos talentierte Weißfeldt auf Königer ausgeübt hat, als auch der endgültigen Ausbildung von eigenen, etwa 1705 unternommenen Formversuchen Königers ist. Bezeichnend ist dabei, daß die Werkstatt Königers nach dem Weggang von Kamenz weiterhin diese Stilformel beibehielt, während die Werkstatt Weißfeldts beim nächsten Auftrag eine andere erarbeitete.<sup>12</sup>

Zu den besten Spätwerken Königers gehören die Skulpturen des Hauptaltars in der Breslauer Augustinerklosterkirche St. Maria auf dem Sande (etwa 1715, vgl. Abb. 4 und 5).<sup>13</sup> Ihre charakteristischen Merkmale sind stark verlängerte Proportionen, s-förmige Ausbiegung und Drehung der Figuren, die an die manieristische „figura serpentinata“ erinnern, Betonung der Bewegung jeder Gestalt durch die Gestaltung der Gewänder mittels vertikaler zierlicher

11) Für diese beiden Figuren erhielt Königer 1710 42 Taler und 18 Groschen ausgezahlt; vgl. *Wiese* (wie Anm. 5), S. 82. Nach *Wiese* (S. 82) sind dies Werke Weißfeldts, nicht Königers. In dem Bestreben, diese hervorragenden Figuren dem Oeuvre Weißfeldts zuzurechnen, wurde vor allem die formale Analogie zu den Figuren der Vierzehn Nothelfer unterstrichen; unbeachtet aber blieben bedeutende Unterschiede, die bezeugen, daß beide Skulpturen und die Figur des hl. Joseph sich jedoch wesentlich von den anderen Kamener Werken Weißfeldts unterscheiden. Nach *Kalinowski* (wie Anm. 5, S. 157) sind dies Werke aus Königers Werkstatt, parallel entstanden zu den Figuren der Vierzehn Nothelfer, und zwar in dem Moment, wo eine weitgehende Übereinstimmung der Stilformel beider Werkstätten bestand.

12) Es handelt sich um den Hauptaltar der Pfarrkirche in Hirschberg (Jelenia Góra), ausgeführt in der Zeit zwischen 1713 und 1718; vgl. *Kalinowski* (wie Anm. 5), S. 165f.

13) *Burgemeister* (wie Anm. 6), S. 227f.; *Ostowska* (wie Anm. 4), S. 45; *Kalinowski* (wie Anm. 5), S. 158f.

Falten. Die Gesichter sind lang, sie haben scharf geschnittene Züge und hohle Wangen.

Weißfeldt setzte bei seinen zwischen 1709–1711 entstandenen Kamenzer Figuren weiterhin eine anatomisch korrekte Struktur und eine ausgewogene, ruhige Komposition ein. Stärker dagegen betonte er die kontrapostische Aufstellung, was in Verbindung mit der entscheidenden Neigung der Schultern und Köpfe diesen dynamischen Figuren eine spiralförmige Gestaltung und eine innere Spannung verleiht. Jedoch ist dies nicht die Regel; so haben wir es zum Beispiel bei den Figuren des hl. Veit und hl. Dionysius (vgl. Abb. 9) mit einer streng frontalen, stabilen und monumentalen Komposition zu tun. Die Ausführung der Falten ist in der Regel plastischer, die Geschlossenheit des Körpers wird nur minimal gestört, obwohl bei der Figur des hl. Eustachius – einer der besten des Zyklus neben dem hl. Isidor und der hl. Margarethe – der dekorativ auseinanderwehende Mantel, der die Gestalt des Heiligen einhüllt, mit tiefgeschnittenen Falten dargestellt ist (vgl. Abb. 7). Bei den Kamenzer Figuren ist eine Verstärkung des Prinzips der antinaturalistischen Behandlung der Gewandoberfläche zu bemerken, die dank dem Rhythmus der vertikal geführten Falten zu einem autonomen dekorativen Faktor wird.

Die Köpfe der Kamenzer Figuren gehören trotz bedeutender charakterologischer Differenzierungen der Gestalten zum gleichen Typ wie die früheren Breslauer Skulpturen Weißfeldts. Einzig die Figur des hl. Joseph mit seinem länglichen Gesicht, den eingefallenen Wangen, dem asymmetrisch ausgearbeiteten Bart, der sich dem Biegungsrhythmus der Figur anpaßt, sowie dem sich wiederholenden Fall des Gewandes scheint das Ergebnis der Suche nach einer mehr expressiven Bildhauerformel darzustellen. Bei der aus dem Jahre 1712 stammenden Figur der Schmerzensmutter aus dem gleichen Altar geht Weißfeldt in entscheidendem Grad erneut zurück auf seine Pariser Erfahrungen, vor allem auf die Schmerzensmutter von Germain Pilon in der Kirche St. Louis.

Unter den Kamenzer Figuren der Weißfeldtschen Werkstatt repräsentieren nur vier eine entschieden expressive Stilformel, und zwar sind das die Figuren der Heiligen Erasmus, Blasius, Barbara und Pantaleon (vgl. Abb. 8). Ein schwankender, instabiler Kontrapost, die Überzeichnung der Körperbiegung, die nicht aus dem Kontrapost folgt, sondern ausschließlich dazu dient, der Figur Expressivität zu verleihen, sowie auch die Drapierung des Gewandes, die an mittelalterliche Skulpturen mit seitlich auseinandergewelter Kaskade erinnert, zeugen von einem deutlichen Rückgriff auf die spätgotische Tradition.

Wie aus der Analyse der Weißfeldtschen Werkstatt hervorgeht<sup>14</sup>, wirkte in Breslau (Figur der hl. Hedwig) und in Kamenz mit Weißfeldt ein anonymer

14) K. Kalinowski: Bemerkungen zum Stil der Bildhauerwerkstatt Thomas Weissfeldts, in: Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, hrsg. von K. Kalinowski, Posen (im Druck).

Geselle, der eine andere, auf eine bodenständige, nichtantike visuelle Tradition gründende Stilformel verfolgte. In der Ausführung des Gesellen stellen die Gewänder nicht nur einen Realitätsfaktor und zugleich ein ästhetisches Element der Figur dar, sondern sie sind ein entscheidendes Element im Bau der Gestalt. Außer der dynamisch geformten Materie in fließender Anordnung, die die komplizierte Spiralhaltung der Figur unterstreicht, wird nicht die materielle menschliche Gestalt empfunden. Zwar kommt es hier noch nicht zu völliger Dematerialisierung der Gestalt und zu deren Ersatz durch die Draperie der Gewänder wie bei den Figuren des Heinrichauer Chorgestühls; doch ist die Behandlung der menschlichen Figur hier wie dort sehr ähnlich. Ebenso ist der Gesichtstypus der vier erwähnten Figuren unterschiedlich, mehr individualisiert beim hl. Pantaleon und mehr expressiv und deformiert beim hl. Erasmus mit dem asymmetrischen, zerzausten Bartwuchs, was an die Haargestaltung bei Königer erinnert.

Der Weißfeldtsche Geselle, der diese vier Skulpturen ausgeführt hat, war eine so stark ausgeprägte Persönlichkeit, daß er es verstand, die Modelle des Meisters weitgehend umzugestalten, indem er den Figuren neue, Weißfeldt fremde Stilelemente aufprägte. Die Zuordnung der Weißfeldtschen Werkstatt zum Kreis der „schlesischen Barockmanier“ erfolgte in Wirklichkeit auf Grund der Tätigkeit dieses anonymen Gesellen.

Die ursprüngliche grau-blaue Marmorisierung<sup>15</sup> der Kamenzer Figuren weist darauf hin, daß sie Steinplastiken nachahmen sollten. Die Anordnung von Steinplastiken imitierenden Figuren an den Wänden und Säulen des gotischen Innern der Klosterkirche stellte also ebenfalls eine mittelalterliche visuelle Tradition in modernem Gewand dar.

#### 4.

Zu der expressiven Strömung sind auch die Werke eines anonymen „Meisters von Heinrichau“ zu zählen, die etwa 1710 entstanden sind (vgl. Abb. 10 u. 11).<sup>16</sup> Es sind dies die Figuren der Kirchenväter und Heiligen des Chorgestühls in der Klosterkirche zu Heinrichau.<sup>17</sup>

15) Über die Stein imitierende Fassung von Holzskulpturen vgl. U. Schiessl: Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko, Mittenwald 1979, S. 40–62; J. Taubert: Fassung süddeutscher Rokokofiguren, in: Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung, München 1978, S. 112–116.

16) Kalinowski (wie Anm. 5), S. 167–169.

17) Das aus dem Jahre 1567 stammende Chorgestühl wurde in den Jahren 1685–1698 gründlich umgestaltet und bekam seine jetzige Gestalt. In der Zeit zwischen 1702 und 1709 hat man die Sitze für den Abt und den Prior und die Skulpturen über dem Gesims des Dorsals hinzugefügt. Der Orgelprospekt stammt aus den sechziger Jahren des 18. Jhs. Vgl. K. Heyer: Das barocke Chorgestühl in Schlesien. Eine Dar-

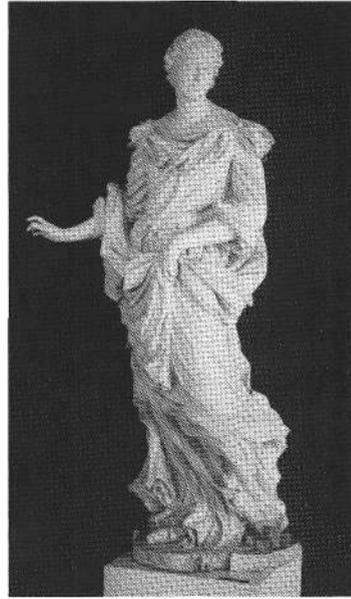


Abb. 1 Thomas Weißfeldt, hl. Andreas, 1704–1705. Nationalmuseum Breslau. –  
Abb. 2 Thomas Weißfeldt, hl. Christina, 1704–1705. Ebenda. – Abb. 3 Christoph Kö-  
niger, hl. Andreas, um 1705. Kamenz, Klosterkirche, Hauptaltar. – Abb. 4 Christoph  
Königer, hl. Hedwig, um 1715. Nationalmuseum Breslau.



Abb. 5 Christoph Königer, hl. Lukas, um 1715. Nationalmuseum Breslau.



Abb. 6 Christoph König, hl. Anna, 1710. Kamenz, Klosterkirche.

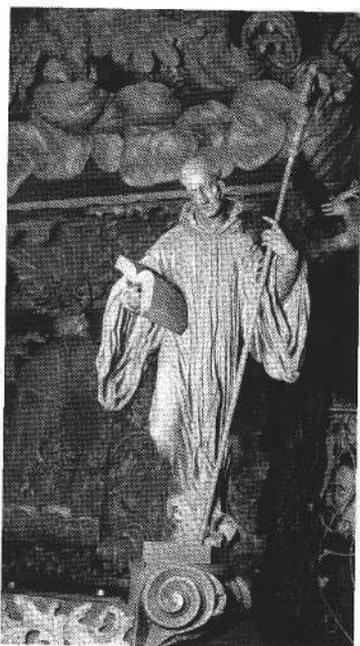
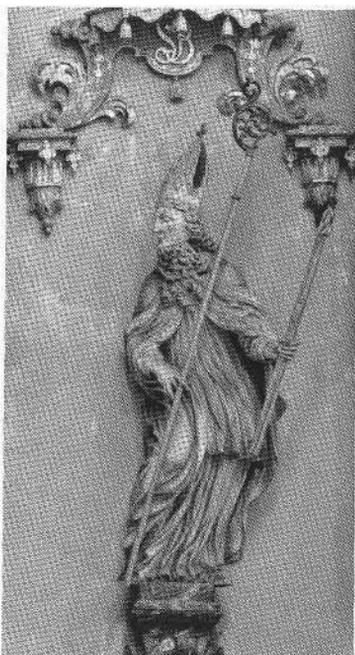


Abb. 7 Thomas Weißfeldt, hl. Eustachius, 1709–1711. Kamenz, Klosterkirche. –  
Abb. 8 Thomas Weißfeldt, hl. Blasius, 1709–1711. Ebenda. – Abb. 9 Thomas Weiß-  
feldt, hl. Dionysius, 1709–1711. Ebenda. – Abb. 10 Meister von Heinrichau, hl. Bened-  
ikt, um 1710. Heinrichau, Klosterkirche, Chorgestühl.



Abb. 11 Meister von Heinrichau, hl. Papst, um 1710. Heinrichau, Klosterkirche, Chorgestühl.



Abb. 12 Meister II, Evangelist Markus, um 1710. Heinrichau, Klosterkirche, Sakristei.



Abb. 13 Meister II, Evangelist Lukas, um 1710. Ebenda.



Abb. 14 Meister von Leubus, hl. Ambrosius, 1695. Sagan, Pfarrkirche.



Abb. 15 Meister von Leubus, hl. Ambrosius, 1695. Ebenda.



Abb. 16 Meister von Leubus, hl. Hieronymus, 1695. Ebenda.

Ihr wesentliches Merkmal ist ein totaler Antinaturalismus, der nicht nur in einer deutlichen Deformation der Gestalten, in ihrer Aufstellung oder in der übertriebenen Behandlung der anatomischen Einzelheiten und in den konventionell gestalteten Kleidern, sondern auch in der allgemeinen Stimmung dieser Skulpturen zum Ausdruck kommt; sie sind vor allem plastische Symbole bestimmter psychischer Haltungen, Symbole, die dem Zuschauer als Vorbild dienen sollen und dies eben durch ihre Ausdruckskraft vermitteln. Die menschliche Gestalt wurde endgültig „entmaterialisiert“ und ist unter dem konventionell ausgeführten Kleid nicht sichtbar. Die Gesichter sind oval, mit scharfen Zügen, eingefallenen Wangen, stark betonten Runzeln und Falten und tiefgesetzten, weitgeöffneten Augen.

Wenn man sich bewußt ist, daß diese Statuen, die so real in ihrer Materialität und zugleich so unreal in ihrer visuellen Ausdruckskraft existieren, für das Chorgestühl bestimmt waren und sich damit unter den täglich betenden Mönchen befanden, wird ihre mystische und ekstatische Poetik verständlich.

In Heinrichau arbeitete im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts noch ein anderer anonymer Bildhauer, der die Figuren in der Sakristei der Klosterkirche geschaffen hat. Er war schon früher in Heinrichau tätig, nämlich bei der Ausführung der Nebenaltäre im Kirchenschiff, und wird von mir „Meister II“ genannt.<sup>18</sup> An den Figuren der Sakristei sieht man deutlich, wie der frühere Stil des Bildhauers durch einen neuen ersetzt worden ist. Der bisher korrekte Kontrapost ist durch eine stark bewegte Stellung ersetzt, die menschliche Figur hat sich in eine Komposition von getrennten und einander gegenübergestellten Teilen der menschlichen Gestalt und ihrer Gewänder verwandelt. Bei den Figuren des hl. Markus und des hl. Lukas (vgl. Abb. 12 und 13) haben wir es mit einer ganz instabilen Haltung zu tun; die menschliche Figur ist in solchem Grade entmaterialisiert, daß sie fast einer Kerzenflamme ähnelt. Die Köpfe, mit scharf modellierten Wangen, zerzausten Bärten und eingefallenen Augen, haben stark deformierte expressive Züge.

Diese radikale Veränderung des Formenkanons des Heinrichauer „Meister II“ muß unter dem Einfluß der Chorgestühlfiguren durchgeführt worden sein, und zwar wie man annehmen darf, auf Wunsch der Mönche.

Ein weiterer Beweis dafür, daß die einmal eingeführte expressive Konvention im Heinrichauer Klostermilieu lange fort dauerte, sind die im Jahre 1727 ausgeführten Figuren der Kirchenväter in der Vorhalle der Klosterkirche.<sup>19</sup> Trotz ihres mäßigen Werkstattniveaus ist die expressive und antinaturalistische Auffassung deutlich ablesbar.

stellung der Chorgestühle und ein Beitrag zur Geschichte von Kunst und Kunsthandwerk im Barock (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe C, Bd. 6), Frankfurt am Main 1977, S. 81–118; Kalinowski (wie Anm. 5), S. 85.

18) Kalinowski (wie Anm. 5), S. 83f., 169f.

19) Ebenda, S. 170.

## 5.

Herrliche Schöpfungen der expressiven Strömung sind die Figuren der Kirchenväter vom Hauptaltar der Augustinerchorherrenkirche (jetzt Pfarrkirche) zu Sagan, etwa 1695 entstanden – ein Werk des anonymen „Meisters von Leubus“.<sup>20</sup> Die Figuren sind in einem Zusammenhang zueinander und zum gesamten Altar komponiert; ihre Aufstellung ist so arrangiert, daß die dynamischsten Figuren am weitesten vom Altarbild entfernt sind.<sup>21</sup> Die kontrapostische Stellung der einzelnen Figuren ist stark betont, so daß sie eine spiralförmige Gestaltung bekommen. Der Faltenwurf der Gewänder ist den Biegungen und Neigungen der stark dynamisierten Figuren untergeordnet. Die Falten sind meistens vertikal geführt und unterstreichen die Stellung und die Gestik der Figur. Die Gesichter der Saganer Heiligen gehören zu den ausdrucksvollsten, die in der schlesischen Barockplastik anzutreffen sind (vgl. Abb. 15 und 16). Der Ästhetizismus beherrscht in ihnen den Naturalismus. Durch bestimmte Kunstgriffe wie: Betonung gewisser Muskelteile des Gesichts und Nichtbeachtung anderer, scharfe Nasenlinie, starke Hervorhebung der Brauenpartie, übermäßige Vergrößerung der Pupillen der unproportional großen Augen, flammenartig stark zerzauste Bärte, erreicht der Bildhauer einen Ausdruck des Heroischen und Monumentalen und, zusammen mit der starken Unterstreichung der Bewegung der gesamten Figur, eine starke Ausdruckskraft dieser Bildnisse.

Der „Meister von Leubus“ arbeitete in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts in der Werkstatt von Matthias Steinl im Kloster Leubus (Lubiąż). Die Figuren der Kirchenväter und der Heiligen auf den Altären des hl. Bernhard (1682) und des hl. Benedikt in der Klosterkirche zu Leubus<sup>22</sup>, die so stark von dem antikisierenden Kanon der Werke von Steinl abweichen, zeigen bis zu kleinsten Werkstatt-details (z. B. dem Muster der Bordüre des Ornats des hl. Ambrosius und des hl. Augustinus in Sagan einerseits sowie des hl. Ambrosius und des hl. Gregor in Leubus andererseits) so große Ähnlichkeiten mit den

20) A. S. Labuda: Barokowe rzeźby ojców kościoła z ołtarza głównego w kościele parafialnym [poaugustiańskim] w Żaganiu. [Die barocken Figuren der Kirchenväter aus dem Hauptalter in der Pfarrkirche zu Sagan], in: *Biuletyn Historii Sztuki* 33 (1971), Nr. 2, S. 142–150; Kalinowski (wie Anm. 5), S. 171–174.

21) Ein solches theatralisches Arrangement der Altarfiguren im Zusammenhang mit dem ganzen Aufbau des Altars hat Matthias Steinl als erster in Schlesien beim Hochaltar der Klosterkirche in Heinrichau (1681–1684) verwendet. Vgl. K. Kalinowski: *Rzeźby ołtarza głównego kościoła klasztorowego w Henrykowie* [Die Figuren des Hauptaltars der Klosterkirche in Heinrichau], in: *Ars una*, hrsg. von E. Iwanoyko, Posen 1976, S. 121–125.

22) Pinder (wie Anm. 3, S. 66f., 112) hat sie dem anonymen „Meister von Leubus“ zugeschrieben, Leonore Pühringer-Zwanowetz (Matthias Steinl, Wien 1966, S. 65, 70–72, 215f.) als eigenhändige Werke Steinls bezeichnet, Kalinowski (wie Anm. 5, S. 75f., 171–174) bezeichnet sie als Werke eines anonymen Mitarbeiters Steinls in Leubus, des „Meisters von Leubus“.

Figuren der Kirchenväter von Sagan, daß sie ohne Zweifel als Werke desselben Meisters bezeichnet werden können. Auch die Gesichter der Saganer Heiligen stellen eine weitere Entwicklungsetappe des Gesichtstypus dar, den der „Meister von Leubus“ in seinen Leubuser Figuren angewandt hat.

Man muß hier in Erinnerung rufen, daß Christoph Königer höchstwahrscheinlich ebenfalls in der Werkstatt Steins in Leubus ausgebildet wurde und daß auch der anonyme „Meister II“ von Heinrichau aus dem Bereich dieser großen Klosterwerkstatt gekommen sein könnte. Die Bedeutung der Werkstatt Steins für die Herausbildung der expressiven Stilformel, die um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert in Schlesien entstanden ist, ist somit nicht zu übersehen.

Außerhalb des klösterlichen Auftraggeberbereichs finden wir nur einzelne Beispiele dieser Stilformel; das sind die Figuren des Hauptaltars der Pfarrkirche in Ober-Briesnitz (Brzeźnica), der Patronatskirche des Saganer Augustinerchorherrenstiftes, ausgeführt in den Jahren 1704–1705 von dem „Meister von Leubus“<sup>23</sup>, sowie zwei Figuren vom ehemaligen Hauptaltar der Pfarrkirche von Konradswalde (Konradów), um 1705 von Michael Kössler geschaffen, der bis 1700 in Breslau ansässig war.<sup>24</sup>

## 6.

Der Überblick des Denkmälerbestandes, der zur „schlesischen Barockmanier“ gezählt wird, läßt den Schluß zu, daß die Tätigkeit der Weißfeldtschen Werkstatt für diese Stilerscheinung nicht, wie behauptet wurde, eine grundlegende Inspirationsquelle war, sondern nur eine von mehreren möglichen Formeln hervorgebracht hat, die auch durch das Schaffen Königers, des „Meisters von Leubus“, des „Meisters von Heinrichau“ oder des ebenfalls in Heinrichau wirkenden „Meisters II“ vertreten wurden.

Für Dagobert Frey war die „schlesische Barockmanier“ (oder wie er sie nannte: der „barocke Manierismus“) eine überpersonale Stil Tendenz, die als spezifisch schlesische Erscheinung unabhängig von der individuellen Begabung der einzelnen Bildhauer auftrat und als typisch für die schlesische Barockbildhauerei angesehen wurde. In Wirklichkeit waren aber andere Faktoren entscheidend: die Werkstatt-Traditionen und -beziehungen sowie die Auftraggeber, was die Eigenart dieser besonderen Stilerscheinung als spezifisch schlesischer Stilform in Frage stellt. Im Gegenteil kann man feststellen, daß die Verschmelzung von verschiedenen Stilorientierungen und das Dominieren des

23) Kalinowski (wie Anm. 5), S. 174.

24) Ebenda; Katalog rzeźby barokowej na Śląsku [Katalog der Barockskulptur in Schlesien], hrsg. von K. Kalinowski, Bd. I: Agnieszka Adamczewska, K. Kalinowski, R. Nowak: Hrabstwo Klodzkie [Die Grafschaft Glatz], Maschinenschrift Posen 1986, S. 121.

Stils des Prager Bildhauerzentrums als kennzeichnende Merkmale der schlesischen Plastik des 18. Jahrhunderts angesehen werden müssen.

Zweifellos bewirkten der in den ersten zwanzig Jahren des 18. Jahrhunderts in einigen schlesischen Klöstern – hauptsächlich in den Zisterzienserklöstern von Heinrichau und Kamenz sowie in den Augustinerchorherrenstiften von Sagan und Breslau – verstärkt in Erscheinung tretende Pietismus und die für das 18. Jahrhundert typische klösterliche Frömmigkeit, die zur Steigerung des spezifisch schlesischen, von Angelus Silesius so deutlich vertretenen Mystizismus<sup>25</sup> führte, einen Bedarf an Schnitzwerken, die von der allgemein benutzten italienisierenden Stilformel abwichen. In diesen Klöstern begann man, von den Bildhauern nicht die Vermittlung einer realistischen, in gewissem Grade ins Theatralische umgesetzten und verschönerten Wirklichkeit, sondern eine ausgeprägtere Darstellung von Gestalten zu erwarten, die durch ihre Expressivität gekennzeichnet waren, von Figuren, die unmittelbar die emotionelle Sphäre des Betrachters ansprachen.

Mit einer solchen Einstellung kamen ohne Zweifel in Kamenz sowohl Köni-ger als auch Weißfeldt in Berührung, und sie versuchten, jeder auf seine Art, die Forderungen der Auftraggeber zu erfüllen. Dieser Bedarf an einer emotionalen Stilformel wurde von einzelnen Bildhauern auf unterschiedliche Weise realisiert, so daß es schwer ist, von einer spezifischen Stilformel – der „schlesischen Barockmanier“ – zu sprechen, dies um so weniger, als sie außerhalb der vier erwähnten Klöster nur in geringem Ausmaß Verbreitung fand.

25) Die Hauptvertreter der Mystik in der deutschen Literatur des Barock stammten aus Schlesien, das im 16. und 17. Jh. das Zentrum der deutschen Mystik bildete. Außer Angelus Silesius waren das: Abraham von Franckenberg, Johann Theodor von Tschsch, Daniel Czepko, Christian Knorr von Rosenroth und Quirinus Kuhlmann. Vgl. M. Szyrocki: Die deutsche Literatur des Barock, Reinbek 1968, S. 144–162; Lyrik des Barock, hrsg. von M. Szyrocki, Reinbek 1971, S. 131–167.

## Summary

*The Expressive Movement in the Silesian Plastic Art  
in the First Half of the 18th Century*

In the first half of the 18th century the expansive circles of sculptors around Brokoff in Prague influenced the character of Silesian sculpture to an essential extent. Beside this broad stylistic movement, the existence of a specific form can be observed, i.e. the strongly expressive sculpture by Christoph Königer, by Thomas Weißfeldt, by the "Master of Heinrichau", by the "Master of Leubus" and by "Master II" who worked in Heinrichau; all these masters' art grew out of the local workshop tradition and the particular religious atmosphere in Silesia.

In the first twenty years of the 18th century, in several Silesian monasteries – mainly in the Cistercian monasteries of Heinrichau and Kamenz as well as in the Augustine canons' chapters of Sagan and Breslau – increasing pietism and monastic piety which was typical for the 18th century and entailed the intensification of the specifically Silesian mysticism being represented above all by Angelus Silesius, – all this caused a demand for carved works which deviated from the Italianizing stylistic form being used in general. In these monasteries they began to expect from the sculptors not only the conveyance of a realistic truth being transposed into theatrical forms and embellished to a certain degree, but also a more distinct presentation of figures being characterized by an expressive visual formula, figures which reached immediately the emotional sphere of the spectator.

The centre of the rise of this stylistic tendency was the Cistercian monastery of Kamenz, where since 1709 the sculptural workshops of Christoph Königer and Thomas Weißfeldt had been working at the same time; they influenced one another in their formal elements, which entailed the rise of a specific expressive formula. Among the main works of this stylistic movement rank: several sculptures of the high altar (1705) in Kamenz by Königer, the figures of Holy Anna and Holy Joachim (1710) by Königer as well, the figures of the Fourteen Helpers in Need (1709–1711) by Weißfeldt in Kamenz, the sculptures of the main altar of Holy *Maria am Sande* (about 1715) in Breslau by Königer, the figures of the chair-stalls (about 1710) of the monastery church in Heinrichau by the "Master of Heinrichau", the figures of the evangelists by "Master II" in the vestry in Heinrichau and the figures of the main altar (about 1695) in the Augustine canons' church in Sagan by the "Master of Leubus".

Fotonachweis: Muzeum Narodowe we Wrocławiu [Nationalmuseum Breslau]: Abb. 1 (Fot. E. Witecki), 2. – Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu [Kunsthistorisches Institut der A. Mickiewicz-Universität Posen]: Abb. 4, 9, 10, 13 (Fot. A. Florkowski); Abb. 3, 6, 7, 8, 12 (Fot. A. Brendel); Abb. 14, 15, 16. – Instytut Sztuki PAN Warszawa [Institut für Kunstgeschichte der Polnischen Akademie der Wissenschaften, Warschau], Fotoarchiw: Abb. 5. – S. Arczyński, Wrocław: Abb. 11.