

ROSE SCHWARZ
BRESLAUER
BAROCKALTÄRE

PRIEBATSCH'S BUCHHANDLUNG, Breslau

140-c 101361

L. i. 1013 s
POLITECHNIKA WROCLAWSKA
Katedra Historii Architektury

BRESLAUER BAROCK-ALTÄRE

EINE HISTORISCHE UND STILKRITISCHE
DARSTELLUNG UNTER EINBEZIEHUNG
VON ALTÄREN ANDERER SCHLESISCHER
ORTSCHAFTEN ZU ERGÄNZUNG
UND VERGLEICH

VON
ROSE SCHWARZ

1930
PRIEBATSCH'S BUCHHANDLUNG
BRESLAU

v

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung	7
I. Altäre des Frühbarock	12
II. Altäre des Hochbarock	33
III. Altäre des Spätbarock	49
III. Altäre des Rokoko und Übergang zum Klassizismus	67

Breslauer Barockaltäre.

Eine historische und stilkritische Darstellung
unter Einbeziehung von Altären anderer schlesischer Ortschaften
zu Ergänzung und Vergleich.

Die vorliegende Arbeit stellt es sich zur Aufgabe, einige Altartypen der christlichen Gotteshäuser Breslaus in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts einer kunsthistorisch ordnenden Betrachtung zu unterziehen. Dabei soll das übrige Schlesien Ergänzungsmaterial für die fehlenden Typen liefern und Beispiele für Variationen der im Kunst- und Kulturzentrum Breslau befindlichen Altarformen schaffen. Es handelt sich dabei um eine Betrachtung vornehmlich der „Retabel“-Formen. Also des architektonischen rückwärtigen Aufbaus des Altars, der seit der Karolinger-Zeit in immer steigendem Maße die früher dem Altartisch, der Mensa, allein gebührende Beachtung auf sich zog, wenn er auch den ursprünglichen gottesdienstlichen Zweck nicht erfüllte.

Der kultische Gebrauchswert der Mensa wurde schon zur Karo-Entstehung
lenger-Zeit eingeschränkt durch den Brauch, ihre Fläche mit Reliquien ^{des}
zu schmücken. Dieser zog andere Veränderungen nach sich. Man be- ^{Retabels.}
gann damit, die Bilder von der hinter dem Altar befindlichen Wand

herabzunehmen, sie auf die Mensa aufzubauen. Damit war das „Retabel“ in seiner Urform, in Form einer auf die wagerechte des Tisches gesetzten senkrechten Fläche entstanden. Standen sie nun auf dem Altartisch, dessen Abschluß nach rückwärts bildend, wandte man den Bildern bald erhöhte Aufmerksamkeit zu. Man versuchte ihre dekorative Wirkung zu erhöhen, umgab sie mit Schmuckformen verschiedener Art, mit Beiverk, das gleichzeitig — zunächst rein symbolisch — die Reliquien ersetzte, die der Altar nicht mehr besaß. Der ursprüngliche Ausgangspunkt der Retabel-Entwicklung — das Zurückschau-Stellen der Reliquien — war damit vergessen und der Weg für eine selbständige Fortentwicklung dieses neuen Altarteils frei, der in immer steigendem Maße die Aufmerksamkeit von dem, was ursprünglich allein der Altar war, von der Mensa fort und auf sich zog. Gegenüber den immer mehr in die Höhe und Breite gehenden Aufbauten erschien die Mensa bald als ein weniger wichtiges Glied des Ganzen. Im Barock finden wir sie schließlich sehr oft von den seitlich vorrückenden Retabelanbauten vollends umschlossen.

**Entstehung
der
barocken
Retabel-
form.** Noch im Mittelalter verhält sich das auf die Mensa gerückte Bild zu seiner Einfassung wie die Hauptsache zur Nebensache, ist durchaus noch als das ausschlaggebende Moment bei der Entstehung der neuen Altarform erkennbar. Der Rahmen ist also nicht architektonisch selbständig, sondern bedeutet nur eine Abgrenzung des Bildwerks oder stellt zu dessen besonderer Hervorhebung einen Hintergrund. In der Renaissance entwickelt er sich allmählich zu einem gleichgeordneten Bestandteil. Spätrenaissance und Barock weisen bereits reichere Ausstattung des Rahmenwerks auf. Das Verhältnis verschiebt sich weiter zugunsten der Fassung, und im Hoch- und Spätbarock erringt der Rahmen den endgültigen Sieg durch seine massige und wuchtige Gestaltung im architektonischen Aufbau, er drückt das Bildwerk zu untergeordneter Bedeutung herab.

In Deutschland und so auch in Schlessien brauchte es längere Ihr
Aufstehen
in
Schlessien.
Zeit als in den romanischen Südländern, bis sich diese neue Stilwandlung in ihrer Blüte zeigte. Abgesehen von dem seit der Renaissance im Vergleich zum Süden allgemein langsameren Entwicklungstempo des Nordens hemmte zu Beginn des 17. Jahrhunderts der 30jährige Krieg jedes Kunstschaffen. Die allgemeine Erschöpfung, die sich während seiner Dauer ganz Deutschlands bemächtigt hatte und sich auch noch lange nach dem Friedensschluß bemerkbar machte, hatte auch Schlessien ergriffen, das immer wieder unter den Einfällen fremder Heerhaufen, unter vielfältigem Wechsel der Mächthaber zu leiden hatte. In Breslau setzte erst wieder eine frische Entwicklung in den 60er Jahren ein. Der Katholizismus hatte seine Machtstellung wieder gefestigt, Jesuiten, Kapuziner, Franziskaner u. a. begannen sich einzubürgern und entfalteten gegenreformatorische Propaganda, nicht zuletzt auch durch ausgedehnte künstlerische Tätigkeit, und das besonders im Innern der Kirchen.

So kam auch das Retabel gerade im Barock zu einer Bedeutung, wie sie ihm vorher nie in dem Maß zuteil geworden war. An diesem Altarteil konnte das Kunstwillen dieser Zeit seine Schmuckfreude zur höchsten Entfaltung bringen, die Ausstattung bis an die Grenze des Möglichen üppig und prächtig gestalten. Die Zahl solcher Art Barockretabel würde wahrscheinlich noch viel größer sein, wären sie nicht vom 19. Jahrhundert zum Teil als geschmacklos und leer, äußerlich und theatermäßig angesehen und entfernt worden, um Altären Platz zu machen, die die Form von mittelalterlichen nachahmen. (Beispiele in Breslau: Magdalenenkirche, Barbarakirche, Elisabethkirche u. a.)

Die Altäre sollten im Gesamttraum der Kirchen eine starke Stimme haben. Sie sollten den Hauptakzent der dekorativen Innenausstattung bilden. Ihre Zahl war schon am Ende des Mittelalters sehr groß, doch waren sie nur um ihrer selbst willen als selbständige Einzelwerke errichtet, nicht jenes architektonisch-dekorativen Gesamteindrucks wegen, für den der Barock sie erst bestimmte. Man begann zunächst mittelalterliche Kirchen barock umzugestalten, wie die Vincenzkirche, die Sandkirche oder Dorotheenkirche, um nur einige

wichtige aus Breslau zu nennen. Es wurden in ihnen ohne Rücksicht die Altäre entfernt und durch barocke ersetzt, die mächtige, hochaufstrebende Retabelbauten zeigen. Nicht allein die Freude am Massenhaften, am Gewaltigen, an kraftvoller Wirkung war dabei bestimmend; der Grund ist vor allem darin zu suchen, daß man sie nicht als Schmuck des Altars allein ansah, sondern sie eben als Schmuck des ganzen Gotteshauses betrachtete. Daher auch die völlige Anpassung an die Umgebung in Gliederung und Ausdruck, die harmonische Einordnung in den Raum. Oft ging das Bestreben solcher Eingliederung soweit, daß das Retabel überhaupt nicht mehr als Zubehör zum Altartisch, sondern als Ausstattungsstück des Chores, der Kapelle oder der Wand, vor der der Altar seinen Platz hatte, verstanden werden mußte. So kommt es, daß, wo immer Altäre an den Wänden dieser Kirchen stehen, sei es vor einem von schlanken Fenstern durchbrochenen Chorraum oder einem gotischen Pfeiler, das Wesentliche fehlen würde, nähme man die Altäre fort. Die Wand würde kahl und leer erscheinen. Und der Altar selbst verlöre den größten Teil seines Wertes, wollte man ihn aus seiner Umgebung entfernen und ihn für sich allein betrachten. Der Altar ist im Barock also zum dekorativen Stück und Bestandteil des Raumes geworden, ihn neuartig akzentuierend und mit ihm zu einer neuen Einheit zusammenstimmend. Die damaligen Meister haben es mit Geschick verstanden, die verschiedenartig gegliederten Räume durch Altaranlagen so auszufüllen, daß diese, oft dem Ganzen ein neues Gesicht gebend, sich den Verhältnissen anpaßten und niemals als Fremdkörper empfunden wurden.

Die Gestaltung eines dekorativen Stückes, wie eben des Altars, mit Rücksichtnahme auf die Form des Raumes als solchen, ist eine typisch deutsche Behandlungsweise, wo immer sie uns auch begegnen mag. In Italien hat man es im Vergleich dazu, welche Altäre man auch nehmen mag, immer mit einem besonderen plastischen Chaustück zu tun. Seine tektonischen und dekorativen Elemente beziehen sich wohl innerhalb des Altarganzen aufeinander, doch niemals wird man in dem gleichen Maße eben auf die Form des Raumes

Rücksicht nehmen oder von seiner Vorstellung aus den Altar gestalten. In italienischen Kirchen werden wir deshalb nie darüber im Zweifel gelassen, daß sich der Altar wirklich im Hintergrund eines tiefen Raumes befindet. Sein erhöhtes plastisches Leben bringt seine Körperlichkeit selbst in der Tiefe für den Blick vom Eingang her zur notwendigen Geltung. Und so stark wirkt das körperliche Leben, daß man zunächst ein Widersehen des schwellenden Körpers gegen den eigentlichen Raum verspürt. Die Raumtiefe illusorisch zu machen, sind diese Körperformen nicht imstande. Aus italienischen Barockkirchen kann man sich den Altar fortdenken, ohne daß die Schönheit des Raumes, der Wand verändert würde. Anders eben in Deutschland, und so auch in Schlesien. Hier geht der Aufbau des Altars mit der Bewegung des Raumes in der ihm jeweils eigenen Sprache zusammen.

I.

Altäre des Frühbarock.

Das, was in Schlessien an Altären bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts vorhanden ist, hat nur äußerlich eine Stilwandelung in den letzten hundert Jahren durchgemacht. Der spätgotische Entwicklungsstrom wurde wohl gehemmt, aber das, was man von der italienischen Renaissance aufnahm und verarbeitete, führte im allgemeinen zu keiner Neuorientierung. Man hielt sich lediglich an das Dekorative, bevorzugte vielfältiges, kleinteiliges Detail und einzelne Kleinarchitektonische Teile, die man in auffallend engem Anschluß an altgewohnte Ausdrucksformen der Spätgotik mit diesem Stil verknüpfte. In der Gesamtkomposition hingen diese Altäre mit dem spätgotischen Typus (des Flügelaltars) zusammen, mögen sie sich auch völlig in das äußere Gewand des neuen Stils der Renaissance gekleidet haben. Der Altar in Gießmannsdorf z. B.¹ zeigt, wie zwei Stilrichtungen sich durchschneiden: Durch Aufeinandertürmen sich verjüngender, von Säulen eingefasster Tafelretabel wird der gotische Vertikalismus rezipiert und durch einen in die Höhe strebenden, spitz zulaufenden Aufsatz verstärkt. Der Sockel ist predellenartig schmal und muß erst durch ornamentale Volutengebilde die Verbindung zum breiteren Retabel herstellen. Fialenartige Gebilde geben dem ganzen Aufbau einen durchsichtigen, etwas zerrissenen Umriss. Ähnliche Beispiele finden sich in Ullersdorf und Rostersdorf.² Breslau hat aus dieser Stilperiode nur altarähnliche Epitaphien, die ja im Aufbau von der Altarform nicht zu trennen sind, nur daß das Epitaph dem auf der Mensa aufgebauten Altarwerke

¹ E. Abb. bei Lutsch, Denkmälerinventar Schlesiens, Tafel 172.

² E. Lutsch a. a. O., Tafel 122, 183.

gegenüber als hängender Wandaufbau in den meisten Fällen eine breitere Basis besitzt. (Beispiele: Barbarakirche und Kunstgewerbemuseum Nr. 246 u. 5223.)

Erst viel später, während sich der Frühbarock bereits beachtlich entwickelte, kam man, wie die Altäre der Elisabethkirche und der Bernhardinkirche in Breslau beweisen, auf die eigentlichen Formen der italienische Renaissance zurück, die in ihnen erst wahrhaft verstanden und sinnvoll verarbeitet sind.³

Während der Auseinandersetzung zwischen der Formenwelt der Spätgotik und der italienischen Renaissance hatten sich schon neue Formen des Frühbarock teilweise aus Italien, teilweise über die Niederlande her eingeschlichen. Sie kreuzten sich also mit dem spätgotischen Stil und ergaben eine Mischung, die den deutschen Frühbarock so charakteristisch macht. Für Schlesien kam erst, wie schon oben erwähnt, der Frühbarock nach den Kriegstürmen zur vollen Entfaltung. Mit stärkster kirchlicher Begeisterung und inbrünstiger, religiöser Devotion wurde die dekorative Ausstattung der Kirchen vorgenommen. Der Katholizismus, trefflich organisiert, mit viel erfahreinem Sinn für das Praktische und Zweckmäßige, suchte auch hier wirkungsvollste und den örtlichen Anschauungen am meisten entsprechende Lösung der kirchlichen Ausstattung zu bieten, wobei er nach der Stagnation durch den 30jährigen Krieg den Anschluß an die allgemeine Kunstentwicklung zu gewinnen strebte.

* * *

Es sei nunmehr durch Schilderung einer Reihe von Einzelwerken aus der Zeit des Frühbarock die Darstellung seiner besonderen Eigenart vorbereitet. — Vorweg zu nehmen sind zweckmäßigerweise zwei schwer in den frühbarocken Rahmen passende Sonderfälle, nämlich die schon erwähnten Altäre in der Elisabethkirche und der Bernhardinkirche, die ein rein renaissanceistisches Gepräge zeigen.

Der Elisabethkirchen-Altar ist eine Stiftung des Kaufmanns Adam Freyer aus dem Jahre 1653⁴ und wurde dann

³ S. Seite 13 unten und 15.

⁴ Luchs, Verzeichnis der Denkmäler der Elisabethkirche, Seite 12, 13.

1764 auf Kosten der verwitweten Baronin J. J. L. B. von Hseburg, geborene Käzler zum Andenken an die Urmsjubelfeier des J. J. Burg neu ausgeschmückt. (Inschristtafel rechts und links am Sockel: J. J. B., darunter A. S. 1764 nuperis magnifici Burgii jubilis inter hos arae tanti sanctitate antistitis adhuc conspicuae splendores novos auspicato digneque resplendentibus — D: S. ex cultrice sacrorum per illustris Johannaе Juliannaе L. B. Asseburgae natalibus Ketzleriae in operis decus munificentia).

Die Anlage in ihrer einfachen, klaren Konstruktion zeigt den in der italienischen Renaissance häufig vorkommenden Typ der einachsigen Adikula. Der Sockelunterbau ist niedrig, massiv und wenig gegliedert. Darüber erheben sich zwei Geschosse. In das untere Stockwerk ist das in strengem rechteckigen Rahmen gefaßte Hauptbild eingelassen, das Heilige Abendmahl vorstellend, das Willmann gemalt haben soll.⁵ (1653 wäre allerdings ein sehr frühes Datum für Willmann; außerdem gehörte es der Qualität nach keineswegs zu seinen besten Leistungen.) Je zwei Pilaster und eine als Hauptglied der Rahmung vortretende korinthische Säule schließen das Stockwerk ab. Die Säulen entwickeln sich architektonisch richtig auf soliden Basen und tragen durchgehendes verkröpftes und gut profiliertes Gebälk. Vor den Pilastern stehen die Gestalten der vier Evangelisten. Das zweite Geschoss ist leichter in seiner architektonischen Anlage. Das Blatt mit dem aus lichtem Gewölk hervortretenden, in hebräischen Lettern geschriebenen Namen „Jehova“, ist von zwei schmalen, nur ganz leicht verkröpften Pilastern gerahmt, daneben stehen Moses und Johannes der Täufer auf Sockeln über den Säulen und Vasen über den äußeren Pilastern des unteren Geschosses. Nur der an der Bekrönung zerschnittene Segmentgiebel mit Engeln, zwischen denen der Auferstandene mit der Siegesfahne steht, gibt der Anlage aufgelockertere Umrisse barocker Art. Die ganze Komposition, bei der es vor allem

⁵ Roland: Topographie und Geschichte der Stadt Breslau. Breslau 1839, Seite 207.

auf wohlklingende, fein proportionierte Flächengliederung abgesehen ist, bedeutet einen fühlbaren Gegensatz zu der knorrigen, bewegten Manier der anderen gleichzeitigen und späteren Retabelbauten. Nichts von ihrem gedrängten zackigen Durcheinander und Ineinandergreifen, das dem Auge nirgends ein ruhiges Verweilen gönnen will; bei der Altaranlage der Elisabethkirche breitet sich die Rücklage als ruhige Folie aus, harmonisch belebt durch elegante Säulen und Figuren. Strenge, wohl berechnete Ökonomie der Wirkungsmittel, wobei namentlich das *D r n a m e n t* auf das Mindestmaß beschränkt ist, — die Leisten der Bilderrahmen zeigen noch das stilisierte *D r n a m e n t* mit Motiven des bekannten Bandmusters — alles Gespannte und Drängende ist vermieden. Nirgends ein gesteigerter Akzent. Der abgestufte Aufbau der Geschoße wirkt für den Eindruck als dekorative Flächenrhythmik. Der Altar ist bei der Straffheit der architektonischen Anlage und dem Fehlen von belebendem Ornament im Schema eines Marmorbaues gehalten, worauf auch die Marmorierung des Holzes — dunkelgrüne Tönung — hinweist. Kapitelle, Leisten, Vasen, Ornament und Figuren sind in Gold gehalten. Der Aufbau fällt durch seine ausgesprochen klassische Haltung auf.

Ähnlich das Altarwerk der Bernhardikirche von 1673

von Daniel von Neuscher, einem Kaufmannsältesten, erbaut.⁶ Rechteckiges Tafelbild — Heiliges Abendmahl — von kannelierten korinthischen Säulen und kräftigem Gebälk zusammengeschlossen, als Bekrönung einen dreieckigen mit Kartusche ausgefüllten Tempelgiebel. Das Ganze als Risalit vor eine von zwei Säulen flankierte Rücklage ausgesondert. Petrus und Paulus in die von Rücklage und Risalit gebildeten Winkel gestellt. Das Bedürfnis nach Klarheit und Übersichtlichkeit in der Gliederung bestimmt die Anlage, wie sie Rom in unzähligen Beispielen als Adikularetabel hundert Jahre früher schon vorweist.

Die Vermutung, daß diese beiden Altäre, die von dem gemessenen, zurückhaltenden Kanon der Renaissance zu gelockerten Formen hinüber-

⁶ Michael Morgenbesser: Breslau und seine Merkwürdigkeiten. Br. Joh. Fr. Korn 1831, Seite 64.

führen, den Ausgangspunkt der eigentlichen Entwicklung des Frühbarock in Schlesiens bilden, könnte nahe liegen. Man könnte sie durch die Tatsache stützen, daß der früheste datierte Breslauer Barockaltar (der Rosenkranzaltar im Nordkreuzflügel der Adalbertkirche von 1662, der weiter unten behandelt wird) seine äußere Anlage im großen und ganzen dem Altar der Elisabethkirche entlehnt. Es wird nachgewiesen werden, wie er jedoch aus den konstruktiven Bestandteilen des Elisabethkirchen-Altars rein dekorative Wirkungen herausholt, wie das Ganze ein durchaus von anderer Auffassung geleitetes, anderes Wollen zeigt. Außerdem haben sich zwar nicht in Breslau selbst, aber in der Provinz gleichzeitig mit den eben besprochenen beiden Altären und sogar schon vorher ausgesprochen frühbarocke Formen entfaltet. (Gleiwitz, erste Hälfte 17. Jahrhundert, Ratibor um 1750.⁷) Die Altäre der Elisabethkirche und der Bernhardikirche scheinen also vielmehr den Beginn einer neuen Stilwandlung innerhalb der barocken Entwicklung anzudeuten, nicht also an deren frühesten Beginn zu stehen. Mit ihnen erwacht der Sinn für die Bedeutung der Tektonik, der im Frühbarock noch fehlt und erst im Hochbarock zur Geltung kommt.

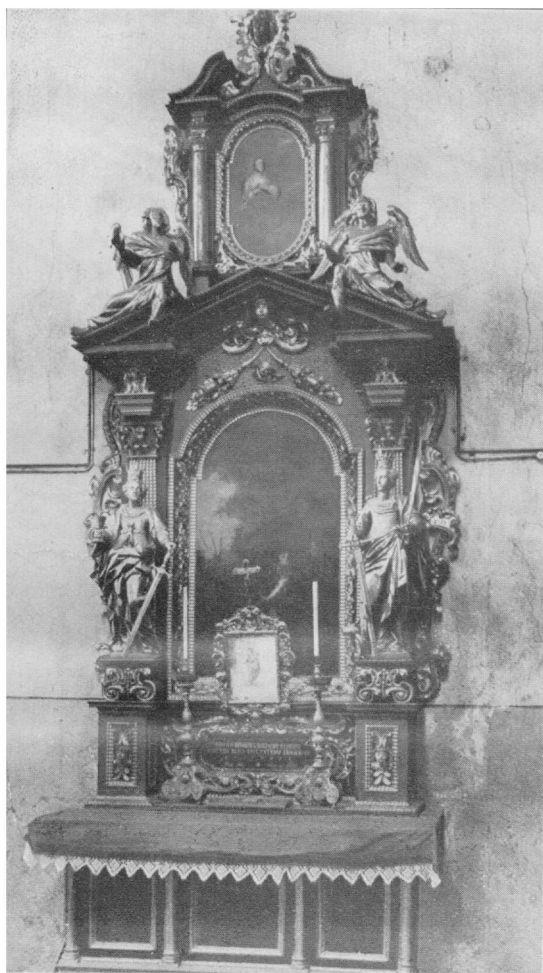
Nach der hiermit vorgenommenen Ausschaltung der eben besprochenen beiden Werke aus der eigentlichen Entwicklungsperiode des Frühbarock, sei diese mit den folgenden Beispielen nunmehr belegt. Sie seien zunächst erst kurz in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge mit ihrer Entstehungsgeschichte und ihren äußeren sie kenntlich machenden Merkmalen dargestellt; die den stilistischen Entwicklungsgang festlegende Charakterisierung ist zweckmäßigerweise in einer darauffolgenden Zusammenfassung vorzunehmen.

Wir beginnen mit dem bereits erwähnten Rosenkranzaltar im Nordkreuzflügel der Adalbertkirche von 1662,⁸

der von Margarete Hellenfeld, geborene Oderwolff aus Niederstradam gestiftet worden ist.

⁷ E. Lutsch; Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Oppeln, Seite 377 und 337.

⁸ Aufsatz von H. Weiß, Breslauer Morgenzeitung 28. Nov. 1897 bei St. Adalbert. Blasel, R.: Geschichte der Rosenkranzbruderschaft bei St. Adalbert in Breslau, Breslau 1912, Seite 63.



Eustachiusaltar der Vincenzkirche (Breslau).

Wie schon oben gesagt, trägt die äußere Anlage einen dem Elisabethkirchens-Altar ähnlichen klaren, wohlproportionierten Aufbau im Typ der Adikula. Eine ausgesprochene Dreigliederung ist bestimmend für das Retabel. Das *Sockelgeschoss* schließt mit den ornamentierten Vorsprüngen den Altartisch seitlich ab. Darüber erhebt sich auf *predellenartigem Unterbau*, der mit geflügelten Engelsköpfen und Knorpelwerk geschmückt ist, das Hauptgeschoss, dessen Architektur und Schmuckwerk im oberen Aufzug wiederholt wird. Das *untere Geschoss* ist geschlossen in der Wirkung, der rechteckige Rahmen des Rosenkranzbildes bedingt eine geometrisch strenge Fassung. Zwei vortretende gewundene Säulen, deren Ornament sich in der dieser Zeit charakteristischen, schematischen, teils stilisierten, teils naturalistischen Bildung bewegt, flankieren zunächst das Mittelbild, daneben, weiter zurückliegend, Pilaster, vor denen die Statuen der Hl. Dominikus und Augustin stehen, abschließend die ornamentalen Ansätze aus Knorpel-, Schweif- und Ohrmuschelwerk mit sonst nicht vorkommenden plastisch aus der Fläche heraustretender Muscheln, auf denen Adler hocken. Darüber zieht sich das einfache, nur leicht verkröpfte Gebälk mit durchgehenden, das Stockwerk dicht über dem Bildrahmen abschließende Gesims, welches das *zweite Stockwerk* trägt. Sein zerschnittener, verkröpfter Giebel, mit den in dieser Zeit häufig vorkommenden Engeln in fliegender Gewandung löst die Geschlossenheit der Komposition auf. Zwischen den Engeln, hoch aufragend, der Heiland mit der Siegestrophäe verstärkt die an sich schon betonte Vertikal-tendenz. Trotz mancher Härten im Aufbau wirkt dieses Altarwerk anziehend, weil es die echte heimische Kunst in ihrer ganzen Frische und Ursprünglichkeit zeigt. In den einzelnen, rein dekorativ gedachten Formen der Architektur, in der figürlichen Staffage und vor allem in der spielerischen Behandlung des Ornaments mit seinen unbestimmten Konturen, seiner Formlosigkeit und seinem Reichthum bekundet der Künstler hier ein anderes, originelleres Wollen, als der des Altarbaus der Elisabethkirche. Der Altar ist kürzlich erst neu staffiert, die Fassung bewegt sich aber in der der Zeit üblichen *Farbgebung*: Schwarz die Rücklage; alles Beinwerk, Figuren und Ornament in Gold und Weiß gehalten.

Recht wichtige Dokumente der Frühperiode, soweit sie sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben, sind die Altäre der Vincenzkirche.

Die einheitliche Barockausstattung der Kirche geht in der Hauptsache auf den rührigen Prämonstratenser-Abt Matthäus Paul (1656—1672) zurück, der nach Zimmermann⁹ Kloster Bruck in Mähren, wo er Prälat war, verließ, „um dem Breslauischen sehr in Verfall geratenen vollends aufzuhelfen“. Er ließ die Kirche erneuern und sie mit neuen Altären zieren.

Der Typus des architektonisch sich aufbauenden Barockretabels zeigt hier zwei Formen: Das Retabel als dreiaxsiges Architektur, bestehend aus Sockel, Hauptgeschoß und Aufsatz, beim Hauptaltar von 1668 und als Adikula mit Adikula-Aufsatz, zum Beispiel bei dem Eustachius-Altar von 1665.¹⁰

Eustachius-Altar.

Im Typus der einteiligen Adikula mit Sockel und adikularartigem Aufsatz sitzt das schlank aufsteigende Retabel auf der Altarmensa auf. Vom Kontur aus betrachtet, zeigt der Altar nicht die geschlossene Kompositionsweise des Elisabethkirchen-Altars. Die Umrißlinie ist aufgelockert. Das architektonische Gerüst zeigt wieder die Dreistaffelung: Sockel, Retabelkörper und Aufsatz. Der Retabelkörper ist vom Sockel durch ein leicht vorkragendes Gurtgesims und vom Aufsatz durch einen kräftig profilierten und verkröpften Dreiecksgiebel getrennt. Der Sockel ist durch ein Mittelblatt und zwei risalitartige Vorsprünge zu beiden Seiten gegliedert. Als Schmuck weist der Mittelteil Inschrifttafeln in Ornament eingefast auf, und über modellierte Engelsköpfe in Perlschnurrahmen zieren die Seitenteile. Das Hauptgeschoß ist ein stehendes Rechteck; breite Pilaster ohne sichtbare Basis stützen das Gebälk ab. Die verkröpften

⁹ Zimmermann: Beschreibung Breslaus, Brieg 1794, Seite 124.

¹⁰ Staatsarchiv: Repertorium 18, Vincenzstift IV, 10. „1665 wurden die Altäre des Hl. Vincenz und Eustachius errichtet.“

Kämpfer- und Simsstücke aber fragen soweit vor, daß sie mehr zu hängen als vom Kapitell getragen zu werden scheinen. Die beiden Heiligen — die Hl. Barbara mit Kelch und Schwert und Katharina mit Schwert und zerbrochenem Rad — stehen vor den Pilastern auf weit vortretendem Sockel, baldachinartig von dem überhängenden Gebälk überdeckt. Es ist, als ob die seitlichen Ansätze von Konsolen und Volutenbogen, zwischen denen die Statue sonst eingespannt ist, futteralartig umgeklappt wären. (Vergl. Seite 26). Die Gestalten selbst sind noch etwas steif in der geraden frontalen Haltung und unfrei in den Gebärden. Immerhin ist durch eine Wendung des Kopfes oder die Stellung der Beine der Versuch angestrebt, den Figuren eine lebendige Beweglichkeit zu geben. Die Körperformen treten hier und da kräftig aus den Gewandmassen hervor, die stellenweise noch die gotisch-bauschigen Faltenzüge zeigen. Der Gesichtsausdruck ist hieratisch starr. Ein innerer ideeller Zusammenhang der Figuren mit der Hauptdarstellung — Eustachius mit der Kreuzvision über dem Geweih eines Hirsches — tritt nicht zutage, auch ein äußerer Zusammenschluß ist kaum gegeben, und man könnte annehmen, daß sie trotz ihrer Monumentalität mehr als Dekorationsstücke zur reicheren Ausstattung des Aufbaus zu gelten haben. Der Giebel, über den Verkröpfungen des Gebälks gleichfalls verkröpft, trägt hingelagerte Engelsfiguren, die den Übergang vermitteln zu dem Aufbau, der sich zwischen ihnen erhebt. Dieser ist mit Säulchen, die ein Medaillonbild mit der Hl. Jungfrau flankieren, ausgestattet und mit Volutenbügeln und ornamentaler Bekrönung versehen. Eine verhältnismäßig beschränkte Rolle spielt bei diesem Altarretabel das *Drnament*. Seine Funktion ist weniger füllend als gliedernd, ohne daß es das Drängende und weich Geschwellte der ohrmuschelartigen Wülste mit den knorpligen Erhebungen einbüßt. Es hat bei aller plastischen Dehnbarkeit und Bewegung etwas Gehaltenes, die einzelnen Motive stehen in einem gewissen Spannungsverhältnis zueinander. Dem Retabel ist die natürliche *Holzfarbe* gelassen, und reichliche Vergoldung wird angewendet bei den Perlstäbchen, Zwickefüllung und Ornament, — das dann das Aussehen von Metallornament bekommt, — bei den Profilen der

Simse und Leisten, der Einfassung des Altarbildes, der Kapitelle, der Pilaster und schließlich auch bei den Figuren und Engelsköpfen. Das Gold ist also für den farbigen Gesamteindruck durchaus bestimmend.

Ein Beispiel des mehrachsigen architektonischen Retabeltypus liefert der Hauptaltar der Vincenzkirche, „wozu Georg Zeller aus Anspach in Bayern den Entwurf und die nötigen Figuren verfertigte, nämlich die Heiligen: Vincenz, Augustin, Wenzeslaus, Leopold und auf der höchsten Zinne den Hl. Michael“.¹¹

Er wurde 1668 vollendet.¹²

„Der Klostermaler Georg Czermak aus Obrowitz in Mähren unternahm die Staffierung ihres Baues, nämlich: Alle Bilder, Zierraten und Flammenwerk zu vergolden . . .“¹³ Das Hauptbild des Altars, die Krönung Mariens soll nach Dr. Karl Kastners¹⁴ Meinung von dem Leubusser Maler Michael Willmann oder wenigstens aus seiner Schule sein; Görlich¹⁵ berichtet, daß das „Vincenzkirch-Hochaltarbild von Hr. Brandeis sehr sauber aufgeputzt wurde.“

Ein Retabel von reicher Durchbildung und überlegenem Aufbau, bei dem das architektonische Gepräge in den Vordergrund tritt. Mit diesem Altar hält Breslau mehr mit der allgemeinen Entwicklung Schritt und zeigt gegenüber der Provinz Fortschritte im Aufbau und einzelnen Formen. Das dreiachsige Hauptgeschoß dehnt sich in die ganze Breite des Altarraums und zeigt dabei das Streben, mit seinem Aufsaß die Höhe des gotischen Chorgewölbes zu erreichen. Dieser immense vertikale Aufstieg bis in das Gewölbe der Kirche hinein bedingt die Anpassung des Retabels an den Chorraum und seine Einordnung in ihm

¹¹ Zimmermann a. a. O., Seite 114.

¹² Staatsarchiv Rep. 18 a. a. O.

¹³ Görlich, Franz Kaver: Urkundliche Geschichte der Prämonstratenser und ihrer Abtei zu St. Vincenz, Breslau 1836, Seite 91.

¹⁴ Dr. Karl Kastner: Vincenzkirche, Verl. Fr. Görlich.

¹⁵ S. Anmerkung 13.

so, daß keine Disharmonie zwischen barocker Ausdrucksweise und gotischem Empfinden entsteht. In der ausschließlichen Verwendung von Säulen, die verfestet zueinander angeordnet sind, ferner in der energischen Profilierung und Verkröpfung von Gebälk und Giebel liegt die verhältnismäßig kräftige Wirkung. Der Auftrieb, der alle Teile des Altarwerks wie eine geheime Kraft durchströmt, die Durchsichtigkeit bei aller Fülle ohne Gedrängtheit — frei und leicht ist das Verhältnis der tragenden und lastenden Glieder zueinander — nimmt dem Altarwerk jene Massigkeit und Plastizität italienischer Retabelbauten. In noch klar erkennbaren Teilen baut sich der Hochaltar auf: Sockel, Hauptgeschoß, Aufsatz.

Der Sockel, der die ganze Breite des Retabelkörpers einnimmt, ist hier zum vollen dreiachsigen Geschoß geworden. In die beiden Seitenachsen sind Türen eingelassen; in den leicht eingezogenen Mittelteil die Mensa eingeschoben. Im dreiteiligen Hauptgeschoß ist die Grundidee eines Schreins mit Flügeln spürbar: Eine durch zwei besonders hervortretende Säulen betonte Mitte mit dem Hauptbild als Konzentrationspunkt und zwei Nischen, in deren Schatten zwei Heiligenfiguren stehen, die streng abgefordert von der Hauptdarstellung und monumental dekorativ in ihrer Wirkung sind. Die Säulen, die auf hohen Sockelfüßen stehen, sind gegürtet, in mittlerer Höhe leicht ausgebaucht. Farbige Band- und Streifenmuster in Marmortönung sollen den schlank aufsteigenden Gebilden eine wuchtigere Wirkung verleihen. Die Säulen tragen korinthische Kapitelle. Der segmentförmige Giebel baut sich über den beiden innersten Säulen auf und schließt den Mittelteil gegen den Aufsatz ab. Erst die Engel auf den Giebeln stellen die Verbindung zu dem Aufsatz her. Sie sind lebhafter gestaltet als bei dem vorher beschriebenen Altar. Mit der Art ihres Liegens verbinden sie zugleich eine schwebende Bewegung. Ihre Silhouette ist zerrissen und vielfach überschritten, durch die wie im Winde flatternde Gewandung, durch die ausgebreiteten Flügel und die in die Höhe gehaltenen Arme. Ihre Frische und Lebendigkeit gibt der Gesamtkomposition einen sinnlicheren Ausstrich. Dahinter türmt sich dann der Aufsatz auf, der

durch seine architektonische Gestaltung als Retabel vom Typ der Widukula für sich bestehen könnte. Reiches Rahmenwerk, trotz architektonischer Glieder, filigranhaft leicht und zierlich gebaut, umgibt das Bild mit der Kreuzigung Christi. Ornament und figürlicher Schmuck werden kühn gehäuft zu einem quirlenden Gemengsel von unendlich bewegungsreicher Plastizität. Der Charakter der Ohrmuschel- und Knorpelmotive wird hier zu einer intensiven Lebendigkeit geführt. Die Bandwülste und Knorpelgräte haben ein so kräftiges Relief und vollsaftige Körperlichkeit, daß sie den festen Grund ausstoßen konnten, um nur noch als durchbrochenes Geflecht den Eindruck malerischer Formen und Bewegungsreichtums unerhört zu steigern. Ein flott bewegter Gesamtumriß wird dadurch erzielt, daß der Aufsatz an den Seiten volutenartig nach abwärts gekehrte Aufschwünge erhält, unter denen kleinere Figuren angeordnet sind (vergl. Birawa usw. im zusammenfassenden Teil Seite 26), Engel, freistehend auf den äußersten Gebälkstücken der Mittelgeschosssäulen, verschleifen das sonst allzu hart erscheinende Zurückspringen der schmaleren Aufsatzkonstruktion. In der farbigen Haltung des Holztons und im Material stimmt der Hochaltar mit den anderen Altarwerken der Kirche überein. Die ganze Erscheinung, das Detail, die Dekoration tragen deutlich den Stempel nordischen Denkens und Fühlens, nordischer Phantasie, wie sie sich nicht nur hier in Schlesien, sondern im übrigen Deutschland ebenso ausspricht. Für die Altäre Italiens mit ihrer nüchternen logischen Konstruktionsweise fehlt dem Künstler dieser Altäre der Sinn.

Was aus dieser Zeit des Frühbarock in Breslau noch an Altären erhalten ist, ist nicht sehr bedeutend und erreicht nicht die Qualität der Altaranlagen der Vincenzkirche. Es sind zwei Altäre in der auf der Dominikel in der Nähe der Kreuzkirche gelegenen Martinikirche, einem unscheinbaren und nur noch in Resten erhaltenem Bau. Die Entstehungszeit dieser Retabelbauten ist dokumentarisch nicht festgelegt. Ihrem gesamten Aufbau und dekorativen Beiwerk nach stehen sie in stilistischem Zusammenhang mit den Schöpfungen der Vincenzkirche. Die Anlage des Hauptaltars ist befangen in der Komposition, der architektonische Aufbau höchst bescheiden und

ziemlich schmucklos. Im Typ des mehrteiligen architektonischen Retabels füllt es den Chorraum in seiner ganzen Ausdehnung nach der Höhe hin aus. Hatten aber bei dem Hochaltar der Vincenzkirche ein gewisser Auftrieb, eine Bewegung, die dadurch entstand, daß Säulen vorgeschoben, andere weiter rückwärts angeordnet wurden, und das Streben, in eine Spitze auszulaufen, die Vertikalrichtung betont, so fällt bei dieser Konstruktion ein noch etwas schwerfälliges Aufeinandertürmen von architektonischen Staffagen auf: Ein Sockelgeschoß mit seitlichen Vorsprüngen, darüber das Hauptgeschoß. Vier Säulen gliedern es in mittleren Bildspiegel und zwei Nischen mit Heiligenfiguren darin,

die nach Luchs und Salzmann¹⁶ von einem älteren Altar übernommen und ihrem Charakter nach auf das 15. Jahrhundert hindeuten sollen. Diese Figuren sind zwar noch mittelalterlich befangen, aber ihrer Gesamtkomposition nach durchaus ein Erzeugnis aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Sie sind sehr eng gefaßt und treten wenig frei aus dem Hintergrund der Nischen heraus.

Das auf den Säulen ruhende verkröpfte, weit vorkragende Gebälk und der um den Bildspiegel gewinkelt herumgeführte, das Hauptgeschoß abschließende Giebel werfen tiefe Schatten in die Nischen und auf das Bild. Darüber ist ohne Zusammenhang mit der übrigen Konstruktion die für diese Zeit so charakteristische Halbfigur des segnenden Gott Vaters unter einem basislosen Dreiecksgiebel angebracht. Der Adiäktulaufsatz entsprechend schlicht und einfach in der Wirkung, nur von zwei Säulchen und Ornament gerahmt. Einen unbeholfenen Abschluß geben zwei eingeschwungene unverbundene Giebelstücke, zwischen denen sich ein sockelartiger, gebrochener Tafelaufsatz befindet. Die von den Säulen eingerahmte Tafel ist mit einem rein dekorativ gedachten Medaillonbild, geflügelten Engelsköpfen und knorpelartigem Ornamentgeschlinge gefüllt. Die den Aufsatz flankierenden Figuren sind

¹⁶ Luchs, H. A., Über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler von Breslau, Breslau 1855, Seite 9—24. Salzmann, M.: Die Martinikirche in Breslau. Breslau 1883, Seite 23—31.

merkwürdig ängstlich auf volutenartig ausschwingende Konsolen gesetzt. Die Farbe des Altars ist auf schwarz und gold abgestellt.

Ist dieser Altar etwas steif und nüchtern in der Behandlung der Formen und im Ornamentalen, so zeigt

der Nebenaltar im Typ des Gustachinsaltars der Vincenzkirche freiere, leichtere Haltung. Das Säulenpaar des Mittelbaues ist spiralig gedreht (siehe Rosenkranzaltar der Adalbertkirche), mit etwas steif und plump stilisierten Nebenblättern und Trauben umwunden, die so an den Säulenschaft gelegt sind, daß immer die Blätter nach oben, die Trauben nach unten gerichtet sind. Figuren fehlen, nur eng verschlungenes, schwulstiges Korperwerk, zu Ohrenschalen langgezogen, begrenzen seitlich den Rahmen des Altarblatts. Vor allem gelangt die Giebelkomposition durch Vielgliedrigkeit und malerische Überschneidungen zu reizvoll bewegten, flotten Formen. Seitlich wölben sich volutenartige Giebelstücke. Die sie überschneidenden hohen Sockel tragen Heiligenfiguren. Auf breiter Konsolenplatte ruht ein phantasievoll verschlungener Ornamentrahmen — der Bildspiegel fehlt — mit bekronender Figur. Keine architektonische Giebelkonstruktion also, sondern rein dekorativ-ornamentale Bekronung. Neben Schwarz und Gold erhöht das silbrige Weiß der Säulen den farbigen Reiz des Altars.

Wenn auch diese eben besprochenen Altäre aus der Martini-Kirche stilistisch zu denen der Vincenzkirche gehören, so kann man doch annehmen, daß die Ursprünge ihrer Erscheinungsformen auf einem Stil basieren, der seinen prägnantesten Ausdruck in Dietterleins „Architectura“ gefunden hat. Mit ihrem regellosen Aufbau, mit ihrem unvermittelt und zusammenhanglos auftauchenden Architekturstücken, den Überschneidungen rahmender Zierglieder, in ihrem Gedanklichen scheinen sie von den Entwürfen des großen Architekturtheoretikers beeinflusst zu sein.¹⁷

¹⁷ Siehe Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Band III, Abbildungen, Seite 358, 59. Martin Wackernagel: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in germanischen Ländern, Abbildungen 18 a, b, c.



Seitenaltar der Martinikirche (Breslau).



Seitenaltar der zweiten Kapelle des St. Clarenklosters (Breslau).

Charakterisierende Zusammenfassung.

Der herrschende Typus des Retabels in der Zeit des Frühbarock, dessen einzelne charakteristischen Werke soeben kurz beschrieben wurden, ist der des „architektonischen Aufbaus“. Die architektonisch aufgebauten Retabel, die der Barock bis in seine Spätzeit gemäß seiner eigenen Auffassung und seinen besonderen Stileigentümlichkeiten entsprechend entwickelt und ummodellt, sind, wie wir feststellen konnten, sehr mannigfaltig. Sie lassen sich zwar auf wenige Grundtypen zurückführen, innerhalb derselben aber herrscht denkbar größter Wechsel in Aufbau und Gliederung. Die Mannigfaltigkeit der Ausgestaltung erstreckt sich vor allem auf das Rahmenwerk des Retabels; das Bildwerk spielt eine untergeordnete Rolle. (Von dem Verhältnis des Rahmenwerks zum Bildwerk war schon oben ausführlicher die Rede.) In der Bildung des Sockels, der Säulen, der Pilaster, der Gruppierung der Säulen und Pilaster, des Kranzgesimses, des Gebälks, der Flächenbelegung, des bekronenden Abschlusses wandelt sich die Architektur und zeigt immer wieder neue Formen.

Das architektonisch sich aufbauende Retabel tritt in der Frühzeit, wie wir gesehen haben, in zwei Hauptformen auf: 1. Dreieckig und 2. in Form des in der italienischen Renaissance besonders beliebten einachsigen Atrikularretabels. Diese beiden Formen bestehen aus Sockel, einem Hauptgeschoß und Aufsatz.¹⁸

Die Formen sind schon von der italienischen Frührenaissance vorgebildet, vom dortigen Barock übernommen und nach dem jeweiligen Stilwillen umgewandelt. Deutschland schließt an sie zwar an, behandelt sie aber nach einheimischer Eigenart, freischaltend mit dem italienischen Formengut. Dazu kommt noch bei den Retabeln des Frühbarock ein Haften am Vorbild mittelalterlicher Altarwerke, ein Festhalten am

¹⁸ Für ein fünfsichtiges Retabel liefert Schlesen in der hier behandelten Epoche nur ein einzelnes Beispiel in Gestalt des Hochaltars der katholischen Pfarrkirche in Ratibor (Lutsch a. a. O., Tafel 123,2) aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Dieses Retabel ist außerdem zweigeschoßig, wobei Sockel und Bekrönung nicht als Geschoße zählen.

Uebergebrachten, wie das hier in Schlesien besonders lange in den abseits vom Kunstzentrum gelegenen Orten spürbar ist. Ein Neben- und Durcheinander also vielfacher und verschiedenartiger Bestrebungen mit mannigfachen Anläufen und Rückfällen.

Betrachten wir zum Beispiel den einfachen Typ der *Adifulla*, wie er hier in Schlesien bei kleineren Barockretabeln die Oberhand gewinnt,¹⁹ so ist die Ummodelung des gotischen Typus unverkennbar. Die *Prebella* wird zum Sockel, der *Aufsatz* zu einem Gebälk mit oft nur rudimentärem Giebel oder giebelartigen Aufsätzen. Die *Seitenflügel* ersetzen feste, nun nicht mehr bewegliche flügelartig ornamentale Ansätze, oder weitausladende Konsolen, die aus den Seiten des Sockels herauswachsen, tragen eine Statue, die von einem Volutenbogen überdacht wird. Beispiele für diese Gestaltungsweise finden wir in Breslau selbst freilich nur in ädikulaartigen Aufsätzen, wie in der Vincenzkirche und Martinikirche; in Birawa und Lindenan²⁰ dagegen auch am Hauptgeschoß. Die *Vertikaltendenz* bleibt weiter vorherrschend, horizontale Linien werden durch Verkröpfungen überschritten, in zurückliegendes Dunkel gedrängt, verschleiert. Der *Giebel* oder ein gerade durchgehendes *Gebälk*, an sich eine Breitenanlage betonend, werden von hochstrebenden ornamentalen Aufsätzen, Vasen oder Figuren unterbrochen und überhöht.

Die Retabel vom *mehrschigen Aufbau* halten gleichfalls mit Vorliebe an bisherigen künstlerischen Überlieferungen fest. In freier willkürlicher Weise wird mit Ornament und Architektur geschaltet. Selbst da, wo die Architektur kraftvoll ausgebildet und durchgeführt erscheint, hat sie weniger konstruktiven, als dekorativen Charakter. (Hauptaltar der Vincenzkirche.)

Die *Prebella*, die oft nicht nur Untersatz, sondern volles Sockelgeschoß ist, hat manchmal die Eigentümlichkeit, daß nur die

¹⁹ Beispiele: Hennersdorf (Lutsch a. a. O., Tafel 183,4). Frauendorf (Abb. Landeshaus-Archiv Breslau). Breslau: Vincenzkirche, Adalbertkirche, Martinikirche (in reicherer und fortgeschrittener Ausstattung.)

²⁰ Abbildungen im Landeshaus-Archiv in Breslau.

Mittelabteilung auf ihr sitzt. (Gleiwitz, Karibor.) Die seitlichen Abteilungen aber werden durch Konsolen gestützt, die aus dem Sockel herauswachsen.

Zeigen sich Bestandteile klassisch italienischer Formenwelt, wie die *Stützen*, so werden sie willkürlich verwendet und umgewandelt. Die Säulen werden häufig durch Pilaster verdrängt, oder sie werden mit Unterbrechungen kanneliert, über dem unteren Drittel gegürtet, oft so mit Relief und Ornamenten umhüllt, daß sie, ihrer tragenden Funktion entkleidet, zu reinen Schmuckformen umgestaltet sind. Gleichzeitig werden sie auch in mittlerer Höhe ausgebaucht. Die Anlehnung an die Ordnungen italienischer Renaissance ist also unwesentlich. Die Künstler behandeln ihre Aufgabe so frei wie möglich, machen sich von der Überlieferung los und schaffen häufig sogar ganz neue Stützenformen, zum Beispiel unter Anwendung von Motiven alter Kandelaber oder Hermen, wie sie in Breslau besonders an einem Altar in der Antoniuskapelle der Sandkirche und an gleichzeitigen Epitaphien im Kunstgewerbemuseum zu beobachten sind.²¹ Sehr häufig werden nach Berninischem Muster gewundene Säulen verwandt — sie sind von Laubschmuck, Nebenblättern oder Trauben umschlungen — daneben auch parallel zu der Längsachse geriefelte, mit Perlschnüren versehene Stützen. Das *Kapitel* entlehnt seine Formen fast immer dem römischen Kompositkapitel, wird aber ebenso willkürlich umgestaltet wie die Säule selbst.

Das *Gebälk*, das auf diesen Säulen ruht, geht zu Anfang noch ohne Unterbrechung durch, bildet aber schon oberhalb der Säulen stark vortretende Verküpfungen. Immer häufiger scheint es dann dem Retabelbild zuliebe, daß mit seinem Rahmen in die Gebälkzone übergreift, in der Mitte beseitigt zu sein. Das Gesims, weit ausladend, wird dabei um das Retabelbild bald rundbogig, bald als Segment- oder Dreiecksgiebel herumgeführt, wobei er die Form des Retabelrahmens im oberen Abschlusse unterstreicht. Zum Schmuck des Gebälks werden, in freier Weise umgebildet, antike Motive gewählt, wie

²¹ U. Burgemeister: Verz. der Kunstdenkm. Niederschles., Bd. I, 1 Abb. 183 und Kunstgewerbemuseum Inventar Nr. 5223 u. 290.

Eierstab, Zahnschnitt, Perlschnur. Den Fries beleben als Ornament nicht selten Engelsköpfe, deren Flügel den Sims abzustützen scheinen. Ornament und Engelsköpfe zieren auch das oberhalb des Bildes freigebiebene Feld.

Der Giebel ist sehr verschiedenartig. Er baut sich — tragen mehr als zwei das Gebälk — über den beiden mittleren Säulen auf. Häufig ist er in der Mitte noch nicht durchschnitten und zeigt wenig oder gar keine Verkröpfungen. Daneben wird er aber auch schon durch bloße Giebelstücke ersetzt, die bald gerade sind, bald segmentförmig gekrümmt und liegende oder sitzende Engelsfiguren tragen. Diese beleben durch reiche Gewandung, ausfahrende Bewegung von Händen und Flügeln die Silhouette des Retabels. Die Stelle des ausgeschnittenen Giebelstücks fällt oft ein tafelförmiges Podest als Träger einer besonderen Bekrönung oder die Halbfigur des segnenden Gott Vaters aus. Das Ganze krönt in den meisten Fällen ein ädikulartig gestaltetes Aufsatz, bestehend aus Säulen und einem ganzen oder gesprengten Dreiecksgiebel. Auch dieser Teil des Retabels ist reich mit Ornament verziert.

Bei der Neigung für das Dekorative wirkt sich die barocke Entwicklung besonders reich und intensiv auf dem ornamentalen Gebiet in neuen Formbildungen aus. Statt der herben, abstrakten, flach- und scharfkantigen Bandmusterung (wie wir es noch am Elisabethkirchen-Altar gesehen haben), der trockenen Zeichnung des Kartuschenwerks niederländischer Art in Verbindung mit dem beschlägartigen Charakter des Kollwerkornaments, das noch in Rostersdorf und Rosfürben da ist, begegnen wir in Schlesien schon während des 30jährigen Krieges, ungefähr um 1630, einem Ornament von großer Weichheit und fließender Bewegung, unter Vermeidung harter Ecken. Es sind Gebilde von wulstigen Formen, die als Knorpelwerk, Schweifwerk, Dhrmuschelstil bezeichnet werden können. Aus einer teigigen, schwammigen Masse scheinen sie geformt zu sein. Wir finden Motive gedrängten, quellenden, lebensvollen Reichthums, die vielfach an Einzelformen der Spätgotik erinnern und die formalen

Eigentümlichkeiten ihres dekorativen Stils übernehmen. Überall greift ein humorvoll spielerischer Zug in die phantastischen Formen ein. Die Voluten werden ohrenartig in die Länge gezerrt und vorgebaucht. Es wachsen aus ihnen breitgequetschte, pfropfenartige Bildungen tollster Willkürlichkeit und Kühnheit. Aufgebläht sind die Knötchen, mit denen die Ranken besetzt sind, knorpelhafte Gebilde von unbestimmten Konturen wogen hin und her, schießen durcheinander, ziehen sich zusammen, um sich immer wieder mit anderen Motiven zu verbinden.

Eine Fülle von Figuren finden bei diesen Retabeln Verwendung. Sie sind teils dekorativ gedacht, teils monumental, in reiner Frontalstellung, das Gesicht dem Beschauer zugewandt. Ihre Beziehung zueinander oder zu dem Mittelbilde ist nicht kompositionell, höchstens rein inhaltlich. Sie sind meist schlank geformt, etwas bizarr und flüchtig modelliert. Im Ausdruck liebenswürdig, ohne tieferen Ernst — oder sentimental.

Soweit sie das Mittelbild flankieren, gehören diese Figuren der Idee nach zur Hauptdarstellung. Als Nebendarsteller sind die Engel zu betrachten, die bald anbetend vor dem Altarbild knien, bald in kleinerer Gestalt im oberen Aufsatz Passionswerkzeuge tragen oder als Putti lediglich dekorativen Zwecken dienen. Ebenso alle Gestalten, die ihren Platz über dem Gebälk einnehmen.

Auch die Rangordnung der bildlichen Darstellungen ist schon in dieser Zeit deutlich erkennbar festgelegt. Gerade in der Frühzeit — und hier im Osten besonders zahlreich — begegnen uns nämlich in der Mehrheit Altarwerke, die mit zwei und mehr Bildern geschmückt sind, d. h., zu dem großen Bilde im Körper des Retabels gesellt sich ein kleineres von untergeordneter Bedeutung in seinem Aufsatz und vereinzelt auch in seinem Sockel. Sehr selten sind noch im Körper selbst zwei Bilder übereinander, d. h. nur dann, wenn das Altarretabel zweigeschoßig ist (wie in Ratibor). Ist der Sockel mit einem Bild ausgestattet (wie z. B. in Wittichenau),²² so gehört es inhaltlich zur Hauptdarstellung, ist als Auftakt zum Hauptbild gedacht. Das

²² Abb. im Landeshaus-Archiv in Breslau.

Bild, das im bekrönenden Aufsatz eingelassen ist, ist als Nebendarstellung zu werten, oder es wird durch Symbole, Monogramme oder Dekor ersetzt, ist also lediglich ornamentale Füllung.

Es handelt sich bei dieser Mehrbildrigkeit nicht um eine Folge von Passionszenen oder um das „Leben“ eines Heiligen, das kontinuierlich legendenhaft erzählt wird, wie im Mittelalter, sondern ein Gegenstand wird herausgenommen und für sich dargestellt. Sein Inhalt bewegt sich auf rein geistigem, unsinnlichem, abstraktem Gebiete. Nicht die Erzählung, der einfache offene Inhalt ist Aufgabe der bildlichen Darstellung, nicht der sinnliche Eindruck des Miterlebens, sondern der tiefere religiöse Inhalt, die Symbolik.

Der Unterschied der mehrbildrigen Barockretabel von den vielbildrigen des Mittelalters ist grundsätzlich der, daß dem Mittelbild durch Inhalt, Maßstab und zentrale Anordnung die größte Bedeutung zufällt, und alle anderen Darstellungen, wenn sie auch zur Hauptdarstellung gehören, nur untergeordnete Rollen spielen. Die absolut herrschende Stellung, die also das Mittelbild einnimmt, war im Mittelalter, wenn es auch hervortrat, keineswegs so alles überragend, daß die übrigen Darstellungen als nebensächlich erschienen. Ihre Bedeutung war vielmehr dem Mittelbild koordiniert.

Der Grundriß der Retabelbauten des Frühbarock ist gänzlich unkompliziert, ein schmales Rechteck, sodaß sich der ganze Aufbau als eine gerade Wand darstellt, in die Säulen und Zierrat eingespannt sind. Die Mensa legt sich parallel zum Aufbau an den Sockel an, nicht eingebunden, sondern als Körper für sich.

Die Färbung der Altarwerke dieser Zeit ist meist stumpf und dunkel, hauptsächlich schwarz oder braun. Gold wird für Ornament, Sockel und Kapitelle der Säulen, Leisten und Simse und für Figuren verwandt. Hin und wieder weisen die Säulenschäfte eine bunte Bemalung auf. Im ganzen eine Polychromie, die dem Mittelalter gegenüber etwas nüchtern und dürftig wirkt.

Das Material, aus dem die Retabel gefertigt wurden, bleibt wie im Mittelalter das Holz, das die deutschen Künstler von jeher zu handhaben verstanden. Der weiche Stoff ließ sich ja auch mit Leichtigkeit dazu verwenden, die phantasie reichsten dekorativen Formen zu schöpfen.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen:

Im Nachklang gotischen Stilempfindens ist allen diesen Altarretabeln des Frühbarock die Schreininbildung mit ornamentalen festen Flügelanlagen oder mit zu Nischen aufgelösten Flügeln eigen. Der Vertikalismus betont ihren inneren Zusammenhang mit dem Mittelalter. Sie wirken wie körperlose Gebilde, scheinbar mühelos hingeworfene Konstruktionen, mehr dekorativ als konstruktiv, vom Ornament überwuchert und zwar gerade da, wo die Gelenke im tektonischen Gerüst klar verdeutlicht werden sollten. Die Ordnung in drei Staffeln, Sockel, Hauptgeschoß und Aufsatz, innerhalb der Vertikalbestrebung ist ein Zugeständnis an die italienische Renaissance. Und schließlich zeigt die Freude am reich bewegten Aufbau, die Abwechslung architektonischer Glieder, die Verkröpfung und Überschneidung, der große Reichtum im dekorativen Detail und seine phantasievolle Vielgestaltigkeit, die farbige Haltung, die Zugehörigkeit zum Barock. Das Gegenwärtigwerden dieser Stilrichtungen läßt die Komposition der Retabelanlagen meist zu keinem einheitlichen Stileindruck kommen, auch dann nicht, wenn sie sich in Einzelmotiven primär auf italienische Vorbilder stützen. Der Einfluß bleibt, wie wir immer wieder sehen konnten, doch nur ein ganz allgemeiner und der Zusammenhang nur sehr locker.

Die Gesamtanlage der Retabel in Deutschland bleibt eine andere, selbständige, abhängig von einheimischen Reminiszenzen, getragen von Formen, die stets kraft eigener Erfindungsgabe und Phantasie gebildet und immer von neuem willkürlich verändert werden. An den italienischen Barock, der plastisch ist, immer körperhaft greifbar, knüpft der Künstler nur selten an. Vielmehr bevorzugt er die optische Wirkung, als die Bildung plastisch-greifbarer Körperformen. Die Vorliebe zur Artikulation, zur Gliederung der Massen, zu einer

tektonischen Struktur ist italienische Besonderheit. Dort spürt man immer die Gelenke, die zweckvoll ineinandergreifen. Daß man nie von der Säule loskommt, ist eben eine wesentliche Kunststellung Italiens. Das ganze italienische Barock wurzelt in der Renaissance und der Antike. Alle barocke Bewegtheit enthält gleichzeitig ein statisches Moment der Ruhe. Es ist weniger die Vertikalbewegung, als eine Bewegung der Masse in der Horizontale. Es fehlt das ruhelose Streben des nordischen Künstlers, der weder für jene klaren Konstruktionen italienischer Altaranlagen Verständnis hat, noch der architektonischen Gesetze bedurfte, um seine echt volkstümlichen Retabelbauten zu schaffen. Jahrzehnte vergehen, bis jene fremden Elemente aus Italien begriffen und zu eigen gemacht werden, um sie doch wieder, einmal formal erfaßt, zu überwinden und umzuarbeiten, wie später noch nachzuweisen sein wird.

II.

Altäre des Hochbarock.

Sind die Altäre der bisher besprochenen Periode dekorativ von hohem Wert und macht das Volksmäßige dieser Kunst ihre Schöpfungen reizvoll und anziehend, so konnte das Schwankende, Verwirrte und etwas Ziellose dieser Zeit keine neue Welt aus sich heraus gebären. Man brauchte Halt durch Anlehnung an fremde Vorbilder. Für den Osten waren jetzt italienische Einwirkungen richtunggebend. Es war ja die Zeit, in der zahlreiche Italiener, nicht nur Architekten und führende Künstler, sondern auch Scharen von Handwerkern im Norden besonders viel Beschäftigung fanden und Deutsche wiederum mehr denn je über die Alpen zogen, um sich Anregungen zu holen. Man suchte sich ein wenig mit der Anschauungsweise italienischen Barocks vertraut zu machen, seine Sprache zu sprechen. Das Klassisch-Barocke wurde bewundert, studiert und nachgemacht. Die eindringenden welschen Formen überwucherten das Alte, ohne es jedoch völlig ersticken zu können. Das Ergebnis der Auseinandersetzung war für den neuen Altartypus ein Streben nach größerer Pracht, nach wirkungsvollerem Aufbau, nach kräftigerer Wucht in der Architektur wie im Ornament.

Einige Einzelbeispiele dieser Periode seien im Folgenden betrachtet:

Im Südkreuzflügel der *Adalbertkirche* befindet sich der sogenannte *Thomasaltar* aus den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, nach dem in der Bekrönung befindlichen Medaillonbild des Thomas von Aquin genannt. Die Fragsteingruft unterhalb des Altars ist 1782²³ erbaut worden, es ist daher sehr gut möglich, daß der Altar bald nach Fertigstellung der Gruft errichtet worden ist, weil

²³ Blasel a. a. O., Seite 62.

ja auch ein stilkritischer Vergleich mit dieser Datierung übereingehet. Im Aufbau — einachsige Adikula mit Bekrönung — gewahren wir eine gewisse Befangenheit und Unsicherheit, in den Formen des neuen Stils aufzubauen. Das Sockelgeschoß entbehrt noch der Stabilität und der wichtigen Breite des späteren Antonienkirchen-Altars, die Sockelfüße steigen noch schlank und schmal auf. Ein einfaches, gerade laufendes Gebälk, wie beim gegenüberliegenden Rosenkranzaltar, schließt das rechteckige Tafelbild des Retabelkörpers gegen die Bekrönung ab, die im Halbrund mit gleichfalls gerade durchgehender Basis auf dem Gebälk sitzt. Die Gesamthaltung ist flächig. Auch das Figürliche zeigt noch den kantigen Schnitzstil, die starre, steife Haltung, den leeren flachen Gesichtsausdruck der früheren Periode. Im übrigen aber erweist sich der Altar als eine geläuterte einfache Anlage. Die Proportionen im Aufbau sind gut, ein gewisser Ausgleich von Breite und Höhe ist eingetreten. Kräftige, glatte, korinthische Säulen, gestuft zueinander versetzt, geben der Struktur des Baues eine größere Wirkung. Das Gesims stößt kräftig vor und scheint von konsolenartigen Stützen — gleichsam aus dem Zahnschnitt heraus entwickelt — an seiner unteren Tragfläche nicht nur ornamental besetzt, sondern getragen zu werden. Charakteristisch das naturalistische Ornament von Akanthusblatt und Fruchtstern. In ihrer klaren und einfachen, auch im Ornament gemäßigten Anlage steht das Retabel des Thomasaltars in Kontrast zu dem ihm gegenüberstehenden, schon oben erwähnten Rosenkranzaltar. Ein Wechsel im Geschmack kommt zur Geltung, ohne daß sich der Schweizer heimischer Gestaltungsweise entfremdet oder ihrer Formenwelt entwachsen wäre. Schwarz gebeiztes Holz, Weiß und Gold beleben im farbigen Kontrast die nüchtern gehaltene Kirchenwand.

Die neue Entwicklung dokumentiert sich am reinsten in Breslau in der Antoniuskirche, deren Innenausstattung um die Bauzeit, d. h. in das letzte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, fällt. Bei der Betrachtung des Hochaltars ist also zu berücksichtigen, daß der Altar in der Konstruktion nicht mehr von gotischer Architektur

abhängig war, sondern daß die Geschmacksrichtung des barocken Kirchenraums bestimmend auf den Altarbau eingewirkt hat. Der Altar, der zugleich mit der gesamten Kirchenanlage entstanden ist, wird bewußt dem Innenraum angepaßt und in seinem Sinne im Aufbau durch zwei Vollgeschosse und den Ausgleich von Höhe und Breite wirksam, kräftig und prunkvoll. Der schlanke Aufbau zweier übereinander liegender Geschosse, wie wir es schon in der Adalbertkirche (Rosenkranzaltar) gesehen haben, ist damit überwunden. Betrachten wir nun im einzelnen die Anlage des Hochaltarretabels, so ist die fortschrittlichere Richtung im Konstruktiven und der neue Geschmack im Dekorativen unverkennbar. Das Hauptinteresse nimmt das Architektonische des Retabelwerks in Anspruch. Der **U n t e r b a u** des Retabels ist breit und massig und springt den Säulen- und Figurensokkel des **H a u p t g e s c h o s s e s** entsprechend in drei Absätzen zurück. Die Säulen des Retabelkörpers sind zu größeren Dimensionen angewachsen, ihre Schäfte sind nicht mehr geteilt oder mit Ornament versehen, glatt und einheitlich sind sie behandelt und wirken nur durch ihre Wucht. Der Mittelteil des Hauptgeschosses wird durch je zwei Säulen betont, die so aufgestellt sind, daß das eine Paar vorgeschoben, das andere in den Hintergrund gesetzt ist, wodurch Bewegung auch für das über den Säulen ruhende Gebälk gewonnen wird. Dieses Gebälk ist durch die Wucht der Säulen besonders stark verkröpft, das Gesims ladet weit aus und die Giebelstücke sind so breit und reich profiliert, daß der ganze Bau von ungemein schwerer Wirkung ist. Das **O r n a m e n t** findet nur wenig Verwendung und ist organischer mit der Architektur verbunden als früher. Die **H e i l i g e n f i g u r e n**, äußerst gewandt geschnitten, wenn auch nicht frei von Manier, die seitlich in den Säulenstellungen des Aufbaus angeordnet sind, zeigen einen entschiedenen Fortschritt in der Stilentwicklung. Weit freier und ungezwungener lösen sie sich aus dem Rahmen der Architektur und geben durch ihre bewegte Art die frühere abgesonderte Stellung auf, sodaß sie in gewissem Maße in Zusammenhang mit dem Mittelblatt treten. Die schwere Architektur des Mittelbaus wiederholt sich im **z w e i t e n S t o c k w e r k**. Sein Mittelbild ist von reichem vollplastischen

Rankenwerk umgeben. Die plastische Darstellung ist reicher, bemerkenswert besonders die bekrönende Figur des Hl. Michael mit dem Drachen. Das Retabel tritt verhältnismäßig wenig aus der Fläche des Wandaltars heraus. Der geschlossene schreinartige Aufbau bleibt bestehen. Grüne und rote Marmorfönung, Gold des Ornaments, das Weiß und Gold der Figuren stehen in farbigen Kontrast zueinander. Das Ganze ist von einem durchaus sicheren Formengefühl getragen und von lebendiger Wirkung. Durch die tiefe Licht- und Schattwirkung, die Mischung verschiedenartiger architektonischer Glieder — Säulen mit Pilastern — die trotz des Aufeinandertürens zweier Staffagen einheitliche Komposition des Altarwerks macht den Aufbau zu einem Prachtstück Breslauer Altarbaukunst.

In Breslau ist der Antoniuskirchen-Altar das einzige Beispiel dieser rein italienisierenden Richtung. Spielarten dieses Typs derselben Zeit kommen noch außerhalb Breslaus vor: Der Hochaltar der evangelischen Kirche in Lebus,²⁴ der der Klosterkirche in Lebus,²⁵ der der Peterskirche in Görlich²⁶ und schließlich der in Heinrichau²⁷ sagen in ihrer Struktur nichts wesentlich Neues, geben aber interessante Abwandlungen des Grundrisses. Diese Altäre ziehen Flügel senkrecht aus der Altarwand heraus, eine Grundrißgestaltung, die dann späterhin zu einer einheitlich fließenden Bogenlinie führt.

Im Jahre 1696 ließen die Nonnen zu St. Clara ihr altes Kloster, das sehr baufällig war, abbrechen und statt dessen vom Baumeister KnoII ein neues Wohngebäude mit Kirchen bauen.²⁸ 1699 war der Bau im großen und ganzen vollendet. Das Gotteshaus umfaßte zwei parallel nebeneinander gelegene saalartige Räume — eine für die Öffentlichkeit und eine für die Mitglieder der Klausur benügbare

²⁴ E. Abb. Lutsch a. a. O., Tafel 131,3.

²⁵ E. Abb. Landeshaus-Archiv.

²⁶ E. ebenda.

²⁷ E. Abb. Lutsch a. a. O., Tafel 125,1.

²⁸ Paşak, Bernhard, Die Jesuitenbauten in Breslau, Straßburg 1918 (Heft 204), Seite 132.

Kapelle —, deren Innenausstattung nach der Beschreibung der Breslauischen Kirchen von K o l a n d²⁹ im Jahre 1701 ihren Abschluß fand. Zu dieser Innenausstattung gehören auch zwei Altarretabeln, die einer näheren Betrachtung unterzogen werden sollen. Es ist interessant, wie sich die blühende Phantasie einer Volkskunst in ihrer vollen Ursprünglichkeit bewahrt und immer wieder neue, stets wechselnde Anlagen bietet. Architektur, Ornamente, Heiligenfiguren und phantasiervolle Bekrönungen in ihrem sprudelnden Reichtum haben nichts mit fremder Beeinflussung gemein. Wie der Künstler architektonische Formen verwendet und gestaltet — eine Säule z. B., wie früher dekoratives Stück, in der Mitte gegürtet, im unteren Drittel ornamentiert, leicht und schlank, scheinbar unfähig, Lasten zu tragen —, wie er sich in der Freude an dekorativem Beiwerk zu einem Vielerlei versteigt, zeigt die freie heimische Gestaltungsweise der Frühzeit. Das fortschrittliche Moment aber, welches z. B. die Altaranlage der vom Kloistereingang her gerechneten ersten Kapelle von dem Typus des Frühbarock im wesentlichen unterscheidet, liegt vor allem in dem Erfassen der Architektur als Ganzem: Die Figuren treten in ungezwungener Haltung aus dem Rahmen der Architektur und sind durch Bewegung und Gebärde mit dem Mittelbild der Heiligen Mutter Gottes als Schutzpatronin des Klosters zu kompositioneller Einheit verbunden; die architektonischlose Bekrönung, ein pyramidenförmig aufsteigendes Gebilde aus dicht geballten Wolken, welche freudig hüpfenden Engeln Rast bieten und ein freischwebendes, nach unten ausgeschwungenes Korbbogenreisstück mit Strahlengloriole tragen, greift in die Bildzone des Retabelkörpers über, Kartusche und Zwickelornament vollenden die Verknüpfung, die Bekrönung gelangt also in innigeren Konnex als bisher zu der Gesamtkomposition. Dazu kommt die Lockerung des architektonischen Gerüsts, das frei aus dem Wandaltar heraustritt und sich im Raume entfaltet, die Bildung des Ornaments mit den durchbrochenen, lang gezogenen Akanthusblättern, Blumengewinden und Fruchtstons von unbefangener Na-

²⁹ Seite 178.

turwahrheit und eine wohlberechnete Polychromie, die den Reiz des ganzen Altarwerks in seinen einzelnen Teilen noch wesentlich erhöht.

Ein Seitenaltar der zweiten Kapelle ist ein Nischenretabel — Adikularretabel mit Nische — mit der plastischen Einzelfigur der Mutter Gottes. — Daß neben den üblichen plastischen Begleitfiguren auch das Mittelbild in Skulptur ausgeführt ist, kommt in dieser Zeit (gewöhnlich nur bei Adikularretabeln von mäßigen Größenverhältnissen) sehr häufig in Schlesiens vor und legt Zeugnis davon ab, wie beliebt die volkstümliche Holzschnitzkunst war und wie sie in Blüte stand. — Bei der Gesamtlage ist der Künstler hier von dem allgemeinen Schema des Frühbarock insofern noch nicht abgekommen, als das Retabel noch nicht aus der flachen, wandartigen Gestaltung heraustritt, die seitlichen Flügelsätze bestehen bleiben. Der Aufbau bekommt durch zwei gedrehte Säulen Halt, in deren engen Schraubengängen sich saftige Girlanden hinziehen. Darüber ruht ein Teil des verkröpften Gebälks, über den sich Volutenbügel anschwüngen. Der andere nach innen eingerückte und ungestützte Teil des Gebälks trägt eingerollte Volutengebilde. Die Verbindung zwischen Retabelkörper und Giebel vollzieht sich in der Gebälkzone; dort schwingt nämlich der Architrav nach unten aus und nimmt dabei die Ausbuchtung der Bekrönung auf. Die Bekrönung, eine Riesengloriole, ist zwischen die beiden Giebelvoluten gespannt, deren Mittelpunkt eine Mondsichel ist, die von Strahlen, Wolken und Engelsköpfen umgeben wird. Ornamentale Dekoration findet an Giebelstücken, am Gebälk, an den Flächen und Leibungen der Säulensockel Platz, in glücklicher Abwechslung von sehr fein und zierlich behandeltem Akanthuswerk, Blumenranken und Fruchtschnüren. Die volle Vergoldung des Ornaments auf glänzend dunkelbraunem Grunde gelegt steigert die Gesamtwirkung des Altars. Struktur, Giebelbildung und Ornament gehen in den neuen Bahnen. Die in schöner Bewegung befindlichen Heiligenfiguren sind hier aus der seitlich exponierten Lage innerhalb der Säulen angeordnet.

Zwei weitere Nischenretabel gehören in diesen Zusammenhang: Der Annen- und der Josephsaltar der Korpus-

Christikirche, an den zweiten Pfeilern rechts und links vom Eingang.

Nach Steinberger³⁰ ca. 1710, nach Knoblich³¹ 1715 konsekriert. Sicher ist jedenfalls, daß sie beide erst nach der Neueinweihung der Kirche (1700 erster Gottesdienst) errichtet worden sein können, wobei die ganze Anlage des Annenaltars auf eine frühere Entstehungszeit, also wahrscheinlich 1710, schließen läßt, als die des Josephsaltars, dessen Entstehungsjahr demnach wohl erst 1715 anzusetzen sein wird.

Der Annenaltar bringt im Vergleich zum Nischenretabel der Ursulinerkirche weder im Aufbau noch im Ornamente neue Motive und ist bescheidener ausgeführt. Eine Nische mit der plastischen Gruppe der Hl. Anna mit ihrem Kind Maria ist von Ornament eingerahmt, das völlig die nischenflankierenden Wandflächen bedeckt. Es ist nicht von der Feinheit des vorher besprochenen Altars, sondern derb-plastisch behandelt und von kräftigem Relief. Tief eingeschlitzte Akanthusblätter verschlingen sich mit dem erst im beginnenden 18. Jahrhundert erscheinenden scharierten Bandwerk. Nische und dekorierte Wandteile werden von Rücklagen begrenzt, vor denen glatte, korinthische Säulen stehen. An die Rücklagen schließen sich nach außen zu ornamentale Flügelansätze an. Das Gebälk ist nur über den Säulen verkröpft und wölbt sich oberhalb der Nische nach oben. Der das Altarwerk abschließende Giebel wiederholt in seinem Lauf die Bewegung des Gebälks, krägt dachartig vor und trägt Putten und Vasen. Das Altarwerk zeigt geschlossenen Charakter im Gegensatz zu dem mehr dem Prinzip des Barock folgenden

Joseph-Altar: Seinem Aufbau ist eine wirksamere Silhouette gegeben. Die Säulen treten diagonal aus der Wandfläche heraus. Sockel, Säulenfüße, Gebälk und Giebel unterstreichen diese Be-

³⁰ Steinberger, J. G., Breslauer Tagebuch, 2 Teile. Universitätsbibliothek S. C. Schles. Gesch. IV, fol. 9, 2 a u. 2 b. Ste. 2196.

³¹ Knoblich, A., Kurze Geschichte und Beschreibung der St. Korpus Christikirche in Breslau, Breslau 1862, Seite 129.

wegung. Der Winkel, den herausgezogenes Gebälk und Rücklage mit der Wand bilden, ist aber noch scharfkantig und nicht abgerundet, wie das zur selben Zeit an modernen Altären schon der Fall zu sein pflegt. Dieser Umstand, wie vor allem auch das Ornament, läßt den Altar, wenn man das späte Entstehungsjahr bedenkt, etwas altertümlich erscheinen. Immerhin aber ist er ungleich kühner und freier als der Aufbau des Innen-Altars, reicher die Profile, bewegter vor allem die Komposition des abschließenden Giebels mit den frischen, lebendig bewegten Putten. Die Figuren des Hl. Joseph mit dem Christuskind in der Nische und die der Heiligen Kirchenväter, die den Altar in der Höhe des Altarsockels flankieren, sind ausdrucksvolle, einheitlich durchgeführte Gestalten im Stil des Leonhard W e b e r.³²

Auch in Süddeutschland, in Osterreich und in der Schweiz füllen diese Art Retabel mit plastischen Einzelfiguren in reichlichem Maße die Kirchen. In Italien dagegen zeigen in der Mehrzahl die einachsigen Adikulatypen, sehr streng in der Form, ohne seitliche Ansätze und Begleitfiguren, ein großes gemaltes Retabelbild, das eine Szene oder eine Gruppe darstellt.

Charakterisierende Zusammenfassung.

Der stilistische Unterschied zwischen den Retabeln der frühbarocken und der hochbarocken Periode macht sich, wie bereits aus der Einzeldarstellung ersichtlich darin bemerkbar, daß die ausgesprochen dekorative Architektur sich nunmehr bei einzelnen Werken doch schon in einen konstruktiven Charakter gewandelt hat. Statt leichter, elegant ornamentierter Stützen, herrschen kräftige, schwere K l a s s i s c h e S ä u l e n mit bald glattem, bald konnelliertem Schaft vor. In die bisherige Regellosigkeit des o r n a m e n t a l e n S c h m u c k e s gelangen ge o r d n e t e Formen. Erschien das Retabel früher mit Ornament überschlütet, so tritt es jetzt in beschränkterem Maße auf, wenn auch entsprechend der massigeren, wuchtigeren Architektur, schwerer, derber, anspruchsvoller. Herrschend bleibt nach wie vor der Typus des „a r c h i =

³² S. Anneliese Uhlhorn, Dissertation unter Korpus Christikirche, S. 61.

reflexionischen Aufbaus“, in den beiden Formen, wie sie uns im Frühbarock schon begegneten: Also als „mehrachsige“ Architektur und als „einachsige“ Adikula, beide weiterhin auch den alten Aufbau mit der ausgesprochenen Dreistaffelung noch beibehaltend. Unterdessen aber hat man sich ein sicheres Stilgefühl angeeignet, eine Überlegenheit im Aufbau, sodaß die Retabelbauten vom Ende des 17. Jahrhunderts an in der Gesamtkomposition, wie in den einzelnen Gliedern ein verändertes Bild zeigen.

Der Sockel wird höher, massiger, die Untersäße der Säulen werden ihrer Stärke nach entsprechend breiter, treten kräftiger aus dem Sockel heraus und setzen sich am Unterbau gern als Risalite bis zum Boden fort.

Die Säulen werden schwerer, kräftiger, wechseln mit Halbpfeilern ab, werden locker zueinander angeordnet, gehäuft und dann je in Gruppen aufgestellt, daß sie tiefe Licht- und Schattenwirkungen hervorrufen. Neben glatten und kannelierten Säulen werden auch weiterhin gern gedrehte am Retabel angebracht, nur daß statt des Laub- und Nebenwerks Akanthusranken in die Windungen eingefügt werden.

Das Gebälk wird höher, wuchtiger, das Gesims ladet weiter aus. Die Verkröpfungen über den Säulen springen noch stärker vor, das Retabelbild läßt kaum noch durchgehendes Gebälk zu, das Gesims wird höchstens nur, wie vorher schon, um das Bild herumgeführt. Der Fries ist entweder schmucklos oder mit Akanthusranken belegt; das Gesims wird von Konsolen abgestützt, Perlschnur, Zahnschnitt, Eierstab werden weiterhin als Schmuck des Gebälks verwendet. Über dem Scheitel des Bildes sitzt häufig eine prunkvolle Kartusche.

Der Giebel kommt sowohl gesprengt, als auch vollständig vor. Gesprengt zeigt er Giebelstücke, die gerade oder gekrümmt verlaufen oder am oberen Ende volutenförmig eingerollt sind, sonst steigt über dem Gebälk ein vollständiger Segment- oder Dreiecksgiebel auf. Regelmäßig ist der Giebel verkröpft und zwar richtet sich die Zahl der Verkröpfungen nach der Zahl der unter ihm angebrachten Säulen. Hinter diesem Giebel erhebt sich in den meisten Fällen nach wie vor der ädi-

kulaartige Aufbau, bei kleineren Retabelwerken — Nebentäpfe im besonderen — wird dieser Aufbau ornamentale Bekrönung; vielleicht bei aller Klarheit im Aufbau ein bewußtes Zurückgreifen auf die Periode um die Mitte des 17. Jahrhunderts (Apsida der Martinkirche).

Die Gesamtanlage des Retabels erfährt dadurch eine Veränderung, daß neben den wandartigen, in gerader Flucht verlaufenden Retabeln jetzt auch schon solche auftreten, die im **Grundriß** gekrümmt erscheinen. Die Einbiegung geht dann so vor sich, daß die Seitenabteilungen des Retabelkörpers mit **Sockeln, Säulen und Gebälk** rechtwinklig zur Mittelabteilung vorgezogen werden. Das harte Aufeinanderstoßen der Seitenteile zum Mittelteil wird manchmal dadurch vermieden, daß **Nischen die Ecken abrunden**.³³ Die Einbiegung ist aber keineswegs häufig und pflegt gewöhnlich mäßig zu sein.

Was nun das **Drnament** anlangt, so tritt an die Stelle der verkörperten, wulstigen, geschweiften Formen des **Dhrmenschelwerks** etwas völlig Neues: Es sind die mächtig geschwungenen **Akantsranken**, Ornamentformen, die aus Frankreich und Italien stammen. Daß man sich dabei nicht an die fremden Blattformen hält, sondern in echt heimischer Formenfreude sie in die eigene Sprache übersetzt, ist eine Wahrnehmung, die den deutschen „Eigensinn“ immer wieder vernehmlich macht.

Die Neigung zum gotischen Stil ist unverkennbar, wenn uns statt der saftstrotzenden fleischigen Blätter zerschlitzte, scharfzackige Formen begegnen. Blumengewinde, Fruchtstängel und scharfzackige Bänder (eine fortgeschrittenere Form) verflechten sich mit den Akantsranken. Die Verwendung des Ornaments ist ganz verschieden. Oft wird es mit großer Zurückhaltung angewandt, um die Wirkung des architektonischen Gerüsts nicht zu beeinträchtigen. Dann aber wieder gibt es Retabel, die in der Fülle des Dekors mit den Retabeln des Frühbarock wetteifern (Heinrichau). An Vielgestaltigkeit und Reich-

³³ E. Hauptaltar Kloster Leubus, Heinrichau.

tum phantastischer Einfälle konnte sich dieses Ornament allerdings mit dem des Frühbarock nicht messen. Es übertraf ihn aber in solchen Fällen durch Uppigkeit und gehäuften Formen.

Wie in der damaligen Zeit in den Retabelaufbau ein anderer Zug kommt, so zeigt auch der *figürliche Schmuck* ein verändertes Aussehen. Er nimmt entsprechend den größeren Altaranlagen an Höhe zu. Das unbeweglich Starre der Figuren der Frühbarockaltäre weicht einer lebhaftesten Bewegung, die sich allmählich im Laufe des 18. Jahrhunderts zu jener leidenschaftlichen Dramatik steigert, die Tiefe und Innerlichkeit der äußeren Form opfert, wo jede einzelne Gestalt mit so starker Erregung dargestellt wird, daß es zu Übertreibungen führen mußte. Für die Gewandung der Figuren sind rein malerische Grundsätze maßgebend, z. T. weich fließende, dann wieder wie vom Winde aufgebauchte Falten überschneiden willkürlich die Formen des Körpers, Formen, die an sich dann späterhin auch übertrieben gesehen werden. Zunächst aber wollte man einmal Leben schaffen, das Aussehen und Macht verbürgt, die Statuen treten demnach freier und ungezwungener aus dem Rahmen der Architektur heraus und geben ihre seitlich exponierte Stellung auf. Es macht sich der zunehmende Trieb geltend, die Statuen im Zusammenhang mit dem übrigen Altaraufbau zu einem einheitlichen dekorativen Ganzen zu vereinen. Die geistig-inhaltliche Beziehung zu dem Mittelbilde, die ja schon früher zuweilen bestand, wird jetzt noch durch die *physische* unterstrichen und verstärkt. Man strebt durch Bewegungen und Gebärden zu einer stärkeren kompositionellen Einheit von Mittelbild und begleitenden Figuren, die damit zu einer Hauptdarstellung verbunden werden.

Wenn die Altarwerke des zu kostspieligen Materials wegen nicht aus Marmor erbaut, sondern aus Holz gefertigt werden, so sucht man ihnen durch *Marmorfärbung* prunkhaftes Aussehen zu verleihen. Mit großer Vorliebe wird schwarze Lönung angewandt oder dunkelbraune, worauf das plastische Ornament in voller Vergoldung gelegt wird. Die willkürliche Altarplastik wird ebenfalls glänzend vergoldet und zur Verstärkung des realistischen Ausdrucks wird Farbe

zu Hilfe genommen und zwar hierbei auch möglichst kontrastreich. Eine äußerst vornehme und imposante Wirkung wird durch diese einheitliche polychrome Ausstattung erzielt. Bei den verhältnismäßig seltenen Marmoraltären (Trebniß) wird diese Wirkung durch verschiedenfarbigen, stark in Kontrast tretenden Marmor erreicht.

Seit Bernini in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts den Hochaltar von St. Peter errichtete und mit ihm den Typ des Tabernakels als Altarüberbau für den Barock schuf, fand er überall Nachahmung. Der Gebrauch des Tabernakels als Altarüberbau ist seit frühchristlicher Zeit nachweisbar und je nachdem Zeitgeschmack und Stil Veränderungen der Form forderten, wurde der Aufbau in stilistischer Hinsicht gewandelt. Bernini's Schöpfung in St. Peter nun war im Barock richtunggebend diesseits und jenseits der Alpen, wenn man sich dabei auch nicht immer streng an sein Schema hielt.

Was hier in Schlesien an solchen Altartabernakeln geschaffen wurde, wie der in der Schweidnitzer Pfarrkirche und im Dom zu Glogau ist, wie eben die Altarbauten im allgemeinen, von anderer Wirkung. In Schweidniß z. B. — der Hochaltaraufbau ist 1694 aufgestellt³⁴ — veränderte man den quadratischen Grundriß zu einem Dreiviertelkreis und stellte dementsprechend die Säulen auf dieser Grundlage auf. Die Zahl der Säulen ist gestiegen, das klassische Gebälk, welches die Säulen verbindet, wiederholt in seinem Lauf den Grundriß des Tabernakels. Die mit Akanthuswerk geschmückten Voluten, die mit ihren Fußenden auf dem Gebälk unmittelbar über den Säulen sitzen, steigen in der Richtung zum Zentrum des Tabernakels hin auf und tragen wie eine Krone Gebälk mit Voluten von gleicher Art, aber kleiner im Maßstab. Die Voluten dieses Aufsatzes treffen mit ihren Kopfenden unter einer Kugel und Figur tragenden Platte zusammen. Die Säulen sind von Akanthusranken umzogen, Engel, unter dem Gebälk schwebend, halten eine Akanthusranke in den Händen, dasselbe Ornament verziert den Baldachinaufsatz bis hinauf in die

³⁴ Lutsch: Verzeichnis der Kunstdenkmäler Schlesiens, Bd. 2, Seite 206.

Spitze. Figuren in Überlebensgröße — die Hl. Augustin und Leopold als Begleitfiguren der Mutter Gottes — und Engel sind in reizvoller Gruppierung innerhalb des Baldachins und flankierend rechts und links außerhalb von ihm aufgestellt. Im ganzen kommt der Aufbau einem Tempietto der italienischen Renaissance nahe, nur ist die Kuppel als Dachform abgewandelt und dem Barock entsprechend aufgelöst und durch Voluten ersetzt. Das unbedingte Sicheinordnen in den gotischen Chor, das Streben nach der Höhe gibt dem Aufbau trotz klassischer Einzelglieder das Aussehen eines gotischen Ciboriums.

Der Altar überbau vom Hochaltar des Doms zu Glogau aus dem Jahre 1712³⁵ wird von korinthischen Säulen und vier Pilastern getragen. Vier ungemein kühn geschwungene, figürlich ausgebildete Tragglieder, stützen die Krone des Baldachins. Das Besondere des ganzen Baues liegt in der Kühnheit seiner Anlage und der harmonisch ausgewogenen Form. Das Ganze wird gekrönt durch die Gruppe des Erzengels Michael, während auf dem Kronenringe die vier Evangelisten, auf den Säulenarchitraven vorn die Heiligen Joseph und Johannes der Täufer, hinten Augustin und Hieronymus und zwischen den Säulen rechts und links am Altar Petrus und Paulus stehen.

Den Riß zu dem Altar entwarf der Bildhauer Wiese aus Liegnitz 1712, wofür ihm an Veräumniskosten für acht Tage 22 Mark, 2 Vierdung gezahlt wurde. Altar und Baldachin sind noch im selben Jahre 1712 errichtet, während im Jahre 1717 der kunstreiche Herr Franziskus Krembs, vornehmer Staffier aus Breslau die Ausstaffierung übernahm.

Eine Bereicherung erfährt der Altar dieser Zeit durch den Typus des „Tafelretabels“, der bis in das Rokoko hinein eine erhöhte Pflege findet. Der Rahmen dieser Retabel ist bald rundbogig, bald viereckig, bald oval, bald überhöht, bald gebrochen und mit Einsprünge versehen, bald ausgebaucht oder geschweift. — Nicht anders als

³⁵ Maxim. Hilgner, Der Dom zu Glogau und seine Kunstschätze (Abb. im Landeshaus-Archiv Breslau.)

die Umrahmung der Bildspiegel der architektonischen Retabel, deren Form sich bald ruhig, bald bewegt repräsentierte. — Immerhin ist das Tafelretabel im Ausgang des 17. Jahrhunderts verhältnismäßig streng im Rahmenwerk gegenüber den freieren und willkürlicheren des Rokoko. Architektonische Motive erscheinen kaum am Rahmen dieser Tafelretabel angebracht, er besteht in den meisten Fällen lediglich aus einer Leiste, die reich ornamentiert wird. Das Barock des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts schmückt den Rahmen gern mit schweren Akanthusranken. Bisweilen sind diese Tafelretabel der Architektur der Wand, an der sie angebracht sind, so eingeordnet, daß sie eine Art Wandretabel bilden (Wartha und Kauden D/C.)³⁶

Ein Beispiel für den Typus des Rankenalters (Tafel-Retabel mit Rankenornament) ist in Breslau der *Hochaltar der Corpus Christi Kirche*. Das riesige Altarbild, das aus der ehemaligen Kapuzinerkirche stammt und den Breslauer *Gybelwieser*, einem Schüler *Willmanns* zum Urheber hat (später von einem gewissen *Fischer* nicht ganz glücklich restauriert)³⁷ ist in eine streng rechteckige schmale Karniesleiste gefaßt. Stuckakanthus mit Wolken und Engeln gemischt schmücken den Altar in einer solchen Breite, daß das Retabel in seiner Gesamterscheinung an eine Monstranz erinnert. Der üppige Reichtum des Rankenwerks, das Übereinandergreifen einzelner Partien zeigen eine gewisse virtuose Fertigkeit. Die Durchbildung im einzelnen aber ist recht flüchtig und derb.

Sehr wirkungsvoll und von großem Reiz ist der *Seitenaltar der Antonienkirche* in der ersten Kapelle rechts vom Hochaltar. An dem Akanthus der gegenüber der plastisch-teigigen Derbheit des Korpus Christikirchen-Hochaltars zügiger im Schwung, saftiger im Blattwerk ist, tritt bereits das scharierte Bandwerk einer fortgeschritteneren Phase des Barock hervor. Das Tafelgemälde des *Judas Saddäus*, die oval überhöhte, mit feinen Einsprünge versehenen Rahmenleiste des Bildes schmückt Akanthus von großer Zartheit. Als

³⁶ S. Abb. Lutsch a. a. D., Tafel 154,2, 162,1.

³⁷ Morgenbesser, a. a. D., Seite 83.

Abschluß ein Rundbild mit Sebastian; der sehr fein behandelte Blumenrahmen ist wahrscheinlich eine Arbeit von Johann Urbansky aus dem Jahre 1721.³⁸

Beispiele außerhalb Breslaus sind der Kreuzaltar der Pfarrkirche zu Dittmacha u aus dem Jahre 1695 — das Rankenwerk dient als Einfassung einer Kreuzigungsgruppe —; dann ein Nebenaltar der Pfarrkirche zu Schmiedeberg, Anfang 18. Jahrhundert, mit rundbogiger Leiste, Akanthusranken mit Bandwerk vermischt als Rahmen; Schwednitz mit viereckiger Leiste und Akanthusrahmen. In der Dreifaltigkeitskapelle der katholischen Pfarrkirche Heinrichau, wie Schmiedeberg, nur Akanthus hier mit Putten vermischt und Wartha in besonders schöner Durchbildung mit oval überhöhter und geschweifter Leiste, Akanthus mit Engeln und Putten als Umrahmung.

Hier sei noch ein Altar eingefügt, der sich zwar mit dem ebenbesprochenen Typ des Tafelretabels mit Rankenornament nicht deckt, aber in seiner architekturlosen plastischen Rahmung als Fassung für ein Bildwerk in der Komposition von ähnlicher dekorativer Wirkung ist. Es ist der Altar am Schlusse des rechten Seitenschiffes der Korpus-Christikirche. Ein riesiger Wolkentrahmen, auf dem sich Putten und Engel tummeln, umgibt anstelle eines Altargemäldes die Chorwandnische, die sich zur Aufnahme einer Freigruppe, einer Pietà öffnet. Vor einem im Hintergrund hoch aufragenden Kreuz auf überhöhtem Podest, — den Kalvarienberg darstellend — als Mittelgruppe die schmerzhafteste Mutter Gottes mit dem Leichnam Christi, zu beiden Seiten auf niedrigerem Sockel Johannes und Maria und schließlich in der Höhe der Altarmensa zwei Engel. Die Gruppe ist zu einem Dreieck in die Nische einkomponiert, die Fassung fein berechnet,

³⁸ Staatsarchiv: Franzisk. IV., 2b: Unter den Rechnungen der Franziskaner eine Quittung Urbansky's für zwei „Rahmen zu dem Hl. Sebastian und Franzisk. in die Kirche zu St. Antoni gehörig, von Bildhauerarbeit verfertigt. Sept. 1721“. Das Rundbild mit Sebastian innerhalb dieses Tafelretabels wohl das im Staatsarchiv erwähnte. — U. Uhlhorn, Dissertation, S. 12.

elegante Figuren von ruhiger Statuarik erhalten ihr Leben nicht durch unruhige, übermäßig bewegte Linien, sondern greifen mit leisen Bewegungen, zurückhaltenden, feinen Gebärden in das Geschehen ein.

In seiner Beschreibung der Korpus Christikirche sagt nun Knoblich „anstelle eines alten 1726 abgebrochenen Altars wurde ein neuer von einem Breslauer Bildhauer Johann Urbanský für 700 fl. prächtig und auf neue Art gebaut und gehört zu den besten Schnitzwerken jener Zeit in der Stadt.“ Der Verfasser gibt leider die Quelle dieses Vermerks nicht an. — Ein gesichertes Werk von Urbanský ist z. B. die figürliche Staffage des Altars der Hochbergkapelle. Ein Vergleich zwischen dieser und der unseres Altars macht Knoblichs Angabe wahrscheinlich. Beide Anlagen gleichen sich in dem eindeutigen Anordnen in den Kontur eines gotischen Spitzbogens, der nur einmal durch die Raumarchitektur bedingt ist. Die Selbständigkeit der einzelnen Figur im Gesamtaufbau und das einzelne Detail, wie es sich in der Körperbildung, im Fall eines Mantels, im Schwung eines Flügels ausdrückt, sind alles Momente, die die Urheberschaft Urbanskýs nicht mehr fraglich erscheinen lassen. Wir können also damit das von Anneliese Uhlhorn zusammengestellte Werk Urbanskýs durch ein neues Glied bereichern. (Vgl. dazu U. Uhlhorn, Dissertation S. 7—12.)



Seitenaltar der Corpus-Christi-Kirche (Breslau).

III.

Altäre des Spätbarock.

Mit dem beginnenden 18. Jahrhundert erregt eine besondere Kunstart in Schlesien Bewunderung und Nachahmung, die des italienischen Malerarchitekten *Andrea Pozzo*.³⁹ Sein Einfluß auf die Altarkonstruktion wird in dieser Zeit ausschlaggebend. Gilt vorher schon, wie wir nachzuweisen versuchten, italienische Kunstweise oft als richtunggebend, so versuchte man sich ihr doch immer wieder zu entziehen und bevorzugte die eigene heimische Konstruktionsweise. Erst Pozzo gelingt es, vermittelnd zwischen italienischer und deutscher Kunstweise zu wirken, weil seine Formensprache der deutschen entgegenkommt, viele ihr verwandte Elemente aufweist. Seine Werke von regelloser Unbefangenheit und Sorglosigkeit, seine Freude an phantastischen Konstruktionen, sein Sinn für das Malerische und Dekorative sind Eigenschaften, die den deutschen Meistern zu Herzen sprechen. Kein Wunder also, wenn sich in Deutschland und im besonderen auch in Schlesien Nacheiferer und Nachahmer finden. Das beginnende 18. Jahrhundert wird für Schlesien und vor allem für Breslau, das sich immer stärker als Kunstzentrum entwickelt, eine Zeit großer Fruchtbarkeit.

Die Altarkompositionen der *Matthias Kirche* (ehemalige Jesuitenkirche zum heiligsten Namen Jesu) zeigen klar, wo die Vorbilder zu suchen sind. In der Hauptsache ist es der *Hochaltar*, der verdeutlicht, wie stark in Schlesien die Anhängerschaft des italienischen Barockmeisters *Andrea Pozzo* ist. Im Jahre 1723 hat sich nämlich, wie *Paşak* berichtet, der Rektor des Breslauer Jesuitenkollegiums, *Pater Franz Wengel*, entschlossen, „die Ordenskirche einer

³⁹ Über Pozzo's Leben *Paşak* a. a. O., Seite 189 ff.

jenem neuen liebgewordenen Stilgeschmack entsprechenden Umgestaltung zu unterziehen.“ Dazu berief man einen Schüler Andrea Pozzos, den Jesuiten-Laienbruder Christoph Tausch, der aus Innsbruck gebürtig, Mitglied des Wiener Jesuitenordens, den berühmten Meister aus Rom kennenlernt und sein Schüler wird. Im Sinne Pozzos führt er fortan seine Aufträge aus, und so zeigt sich der Breslauer Hochaltar der Mathiaskirche dem innersten Kern nach dem italienischen Malerarchitekten wesensverwandt.

Die treffsichere Retabelbeschreibung Pazzaks kann hier im wesentlichen übernommen werden.

„Der kraftvoll majestätische Hochaltar, der den Raum schier sprengen möchte, besteht aus einem Mittelrisalit aus zwei auf hohen, über Eck gestellten Postamenten stehenden korinthischen Säulen mit Gebälk, gebauchtem Fries und den charakteristischen Segmentgiebelstücken, deren Untersichten mit Konsolen dekoriert sind. Auf ihnen lagern anbetende Cherubime. Das Mittelrisalit klingt in einem Aufbau aus, dessen oben mit Kragsteinen geschmückte Flankenpfeiler mit Segmentgiebelstücken gekrönt sind. Auf ihnen sitzen Engelsputten. Der dazwischen aufragende, bizarr geschwungene Giebelteil zeigt in seiner unteren Füllung den von einem Strahlenkranz umgebenen Namen Jesu. Sein korbbogenartiger Fries wird mit einem von Engelsknaben umringten, goldstrahlenden Kreuz bekrönt. Dieses hochragende Mittelrisalit wird von etwas tiefer im Raum stehenden Säulen flankiert, deren Gebälk — Fries — und Gesimsstücke nach Pozzos Art dem kreisrunden Grundriß der Stützen entsprechend abgerundet sind. Sie klingen in anmutig bewegten Puttengruppen, vor den mit Vasen geschmückten Seitenpfeilern des Giebelaufbaus aus. Zwischen den seitlichen Interkolumnen sind Konsolen eingebunden, auf denen allegorische Figurengruppen aus weißem Stuckmarmor aufgestellt sind. Sie erinnern an ähnliche plastische Kompositionen des von Pozzo geschaffenen St. Ignatius-Altars im Gesù zu Rom.“

Das Bild im Innern des Altars mit der Beschneidung Christi ist ebenfalls von Tausch gemalt. „Das Ganze war von Stein und

Ziegel erbauet und hernach überaus schön marmorieret.⁴⁰ Die erforderlichen Maurerarbeiten führte der Hofbaumeister Blasius Peiner aus Neisse aus, von dessen eigenen Arbeiten noch die Rede sein wird. Stuckateur war nach Mitteilungen Kundmanns⁴¹ Ignaz Provisore, der Marmorist nach Görlich⁴² Christophoro Giuseppe Finali. 1725⁴³ war der Altar fertiggestellt und eingebaut.

Stellt man die Altarkompositionen Pozzos aus seiner Wiener Tätigkeit daneben, so sieht man bei der früher entstandenen Universitätskirche⁴⁴ z. B. oder der Annakirche über Eck gestellte kannelierte und mit Pfeifenstegen geschmückte Säulen, die bekannten von ihm erfundenen Kompositkapitelle, Sarkophagartig gebauchte, reich ornamentierte Frieße, zerschnittene Segmentgiebel, die an ihren Untersichten mit Konsolen geschmückt sind, Bekrönungen mit Cherubim. Vergleicht man diese Einzelheiten, sowie den ganzen architektonischen Aufbau, so ist die Anlehnung unseres Breslauer Altars offensichtlich.

Auch die Altäre der beiden dem Presbyterium zunächst gelegenen Seitenkapellen der Matthiaskirche, mit den typisch gewundenen Säulen ausgestattet, sind ganz im Sinne Pozzos komponiert. Die immer wiederkehrende Säulenlösung mit ihren Windungen und Drehungen, Blumen- und Blattgirlanden, ihren Pfeifen und spiraligen Kannelüren hat Lorenzo Bernini (Tabernakulum im Petersdom zu Rom) zum Urheber und nimmt ihren Siegeslauf durch halb Europa.

In der langen Zeitspanne von 1711 bis 1749⁴⁵ wird die Breislauer Kathedrale mit einer Reihe einheitlich entworfener Barockaltäre ausgestattet. Der Plan ging dahin, die Kirche einer um-

⁴⁰ Steinberger a. a. O., Seite 2511.

⁴¹ Kundmann Joh. Chr., Promptuarium rerum naturalium et artificialium Vratislaviense, Seite 19.

⁴² Görlich, F. H. a. a. O., Teil 2, Seite 146.

⁴³ Steinberger a. a. O., Seite 2541.

⁴⁴ Abb. bei Hans Tieze: Wien (E. U. Seemann 1923), S. 187.

⁴⁵ Erdmann, Beschreibung der Kathedralkirche von St. Johann 1850; Jungniß, Beschreibung der Domkirche 1908, S. 42; Topograph. Chronik von Breslau 1805.

fassenden Restaurierung zu unterziehen und sie dem Zeitgeschmack entsprechend barock umzugestalten. Die Gesamteinrichtung, die Logen, die Kanzel, der Hochaltar, die Kapellen mit ihrer Altarausstattung sollten der Kirche eine prächtige Wirkung verleihen. Durch spätere Einbauten und Veränderungen wird der Gesamteindruck zerstört, nur die Reihe der Barockaltäre und die Kanzel zeugen heute noch von dem großartigen Plan.

Zunächst ließ der Domdechant Leopold Siegismund Graf von Frankenberg im Jahre 1711⁴⁶ am rechten Eingangspfeiler des Presbyteriums anstelle des früheren, dem Evangelisten Lucas geweihten, einen neuen Seitenaltar errichten. Das Modell für diesen Altar stammt von Johann Blasius Peintner, der schon oben als Mitarbeiter des Pozzo-Schülers Lausch erwähnt wurde.⁴⁷

Schon bei diesem frühen Altar zeigt sich Peintner auf dem Wege „eines Malerarchitekten vom Schlage dieser Pozzo-Schule“, wenn er auch, durch die Bestimmung des Altars einem Bronzerelief aus dem Jahre 1614 (eine von Adriaen-de-Vries geschaffene Marter des Hl. Vincenz) einen Rahmen zu geben, in der Formgebung gebunden, verhältnismäßig streng, einfach und nüchtern, die Begrenzung des Bildes gibt. Die Säulen, die sich von der Rücklage ablösen und schräg aus dem Retabel herauspringen, mit ihren reich gegliederten Gebälkstücken, den geschweiften, feck vorspringenden Voluten als Giebelstücke und der rein ornamentalen Bekrönung sind dagegen ganz im Sinne der modernen Richtung gehalten.

Aus einer Reihe uns überkommener Entwürfe geht hervor, daß Peintner auch späterhin mit ähnlichen Aufgaben bedacht wurde, wobei er „neben tektonischem Kompositionsgeschick ein ausgesprochenes Formengefühl für plastisch-bildmalerische Wirkung im Sinne des Barockstils besaß.“⁴⁸

In den Kapellen des Doms sind die Altäre — auf Kosten des Grafen Frankenberg im zweiten und dritten Jahrzehnt des

⁴⁶ Jungnick a. a. O., Seite 35.

⁴⁷ Paşak a. a. O., Seite 161.

⁴⁸ Paşak a. a. O., Seite 161.

18. Jahrhunderts errichtet⁴⁹ — im wesentlichen ihres architektonischen Aufbaus einander gleich. Bei ihnen kommt der Pozzo-Einfluß noch stärker zum Ausdruck als bei dem Adrian-de-Bries-Altar. Auf Säulen von Prieborner Marmor erhebt sich ein Aufbau, der ein großes Altarbild einschließt, meist noch ein kleineres im oberen Aufzuge hat⁵⁰ und von vergoldeten Figuren flankiert wird. Die Säulen sind teils römischer, teils korinthischer Ordnung, in einigen Kapellen wie bei den Seitenaltären der Matthiaskirche, spiralförmig gewunden, mit vergoldeten Säulenfüßen und Kapitellen. Sie sind in kufissenartiger Anordnung schräg nach außen gewendet. Auffallend reich ist die Profilierung des Gebälks mit sarfophagartig ausgebauchtem und ornamentiertem Fries. Das Gesims, mehrfach verkröpft und geschwungen, wird um das Retabelbild als geschweifeter und geknickter Bogen herumgeführt. Die Giebelstücke fehlen meist und werden von Statuen ersetzt. Der obere Aufzug, von dem die Retabel noch gekrönt werden, stellt sich als frei umgebildete Adikulaform mit Pilasterflanken und zum Sims eingeschmolzenen Abschluß dar, meist ein Bild in ovaler Umrahmung in der Mitte, eine eigentümliche Bildung, die später noch näher charakterisiert werden soll.

Diese Retabelwerke sind zum großen Teil von Johann Adam Kharinger gefertigt,⁵¹ der als Steinmetz in der Matthiaskirche, also unter Tausch, im Zusammenhang mit Peintner, erwähnt wird. Es wäre also durchaus denkbar, daß die Entwürfe für sie unter dem Eindruck dieser Meister standen oder direkt auf einen von ihnen zurückgingen, da Kharinger meist nur ausführender, aber nicht selbst entwerfender Meister war. In jedem Falle bezeugen die Altarbauten in Einzelformen und Schmuckgliedern den Zusammenhang mit der Tausch-Pozzo- Schule, dessen Einfluß um diese Zeit sehr erheblich und maßgebend war.

⁴⁹ Rundmann a. a. D., Seite 106.

⁵⁰ Die Bilder von Schmied aus Wien, Peter Brandl, Kottmeier v. Rosenbrunn und Meinardi gemalt, Erdmann a. a. D. Topographische Chronik a. a. D., Seite 263.

⁵¹ Rundmann a. a. D., Seite 106.

Außerhalb Breslaus zeigt ein Marmoraltar der Stadtpfarrkirche in Schweidnitz unverkennbar den Tauschstil, vor allem die dem Grundriß der Stützen entsprechend abgerundeten Gebälk-, Fries- und Gesimsstücke. In Neisse ist es der Hochaltar in der Jesuitenkirche um 1730⁵² mit einer in der Einzeldurchbildung an Tausch erinnernden charakteristischen Formensprache und Gruppierungsart. Bei dem Hochaltar der Pfarrkirche in Glatz sucht Paşak⁵³ nachzuweisen, daß er direkt auf eine Schöpfung des Pater Tausch zurückgehe. Einzelheiten zeigen bestimmt ihm verwandte Züge, wenn auch das Altarwerk als Ganzes, wie Paşak auch selbst feststellt, einen anderen, ganz neuen Weg schon dadurch einschlägt, daß an die Stelle einer architektonisch geschlossenen Massenordnung hier eine malerisch aufgelöste Komposition tritt.⁵⁴

Als Kompositionen dieser Periode sind in Breslau ferner zwei Altäre anzusprechen: Der heutige Hauptaltar der Adalbertkirche und der Altar der Hochbergkapelle in der Vincenzkirche.

In den Nachrichten zur Geschichte der Adalbertkirche⁵⁵ finden wir eine Notiz, die besagt, daß im Jahre 1710 „ein neuer Predigtstuhl von Bildhauerarbeit wie auch ein neuer Altar vorn an St. Loretto-Kapellen, welche sehenswert ist, erbauet ward.“ Dieser Altar hatte eine dem Geschmack der Zeit entsprechend, mit Prunkgewändern bekleidete Mutter Gottes-Figur aus Holz, vor der Dominikus und Katharina kniete. Als die Loretto-Kapelle später abgebrochen und unterhalb des Lores gelegt wurde, brachte man den Altar an der Chorwand an. Mit der Zeit geriet er, wie die Kirche überhaupt, stark in Verfall. Die Holzfiguren wurden vom Holzwurm zerfressen; aber trotz aller Bemühungen des Klosters konnte kein Geld zur Restaurierung beschafft werden. Zu spät wurde im

⁵² Lutsch a. a. O., Band III, Seite 103.

⁵³ Paşak a. a. O., Seite 228.

⁵⁴ Beschreibung bei Paşak, Seite 228 u. ff.

⁵⁵ Stadtbibliothek: Lose Akten von St. Adalbert, Chronik Nr. 971.

Jahre 1852⁵⁶ vom Konservator der Kunstdenkmäler, Baurat von Quast, als einziges Zugeständnis die Unordnung gegeben, beim Altar recht viel Vergoldung und Malerei zu verwenden, damit gegen die alte Mauerfarbe ein harmonischer Farbkontrast erzielt werde. Aber das Altarbild und die Holzfiguren zerfielen vollkommen.

Über den heute als Hochaltar aufgestellten Altar der Adalbertkirche lesen wir in der Dissertation von Anneliese Wlhorn: „Kreuzgruppe vom Hochaltar dorthin versetzt aus der Heiligen Kreuzkapelle“. Dazu ist ergänzend zu bemerken, daß die Kreuzgruppe mit dem heutigen Hochaltar zusammen aus der Kreuzkapelle stammt, denn Blasfel in seiner Chronik der Adalbertkirche sagt, daß der Altar der Kapelle zum Heiligen Kreuz, der „Kreuz-Altar“ genannt, beim Umbau der Kapelle zur heutigen Geslaus-Kapelle im Südkreuzflügel der Kirche an der Lurmwand aufgestellt wurde.⁵⁷ Laut freundlicher Mitteilung vom Erzpriester der St. Adalbertkirche ist nun dieser Altar des Südostkreuzflügels umgearbeitet als Hochaltar verwendet worden, da der ursprüngliche, wie bereits gesagt, unbrauchbar geworden war.

Was den Aufbau des Retabels dieses Altars betrifft, so bestehen zwischen ihm und dem Altar der Hochbergkapelle so starke Ähnlichkeiten, daß es nahe liegt, die Entwürfe einem Meister zuzuschreiben oder sie zumindest in ein starkes Abhängigkeitsverhältnis voneinander zu bringen. Der Altar der Adalbertkirche ist zwar im Retabelkörper um je eine Säule zu beiden Seiten in der Ausführung schmaler als der der Hochbergkapelle. Es gibt aber eine Zeichnung⁵⁸ dieses Altarwerks, die selbst dieses zweite Säulenpaar aufweist. Im ganzen stellt sich der Altarbau folgendermaßen dar:

⁵⁶ Blasfel a. a. O., Seite 109.

⁵⁷ Vgl. dazu Grooß: *Fragmenta miscellanea* pag. 94.

⁵⁸ Abb. Landeshausarchiv.

Sockelgeschoß, Retabelkörper und bekrönender Aufsatz sind leicht konkav eingeschwungen, dazu geschaffen, sich einer Apfide weich anzuschmiegen. Der Retabelkörper ist zwischen vor Rücklagen stehenden Pilastern und etwas zurückstehenden Säulen eingespannt (in der Zeichnung, wie schon erwähnt, noch ein zweites Säulenpaar, das seinerseits wieder tiefer zurückliegt als das erste ihm angrenzende). Die Mitte ist ausgespart und in ihrer neutralen Nacktheit eine wohlbedachte Folie für die plastische Gruppe. Ein fein profiliertes Gebälk, das nur über Säulen und Pilastern ruht, erscheint über den letzteren durch die Pilasterrücklage verkröpft. Der Fries ist ausgebaucht und ornamentiert, der Sims über den Pilastern stellt sich als einfacher profilierter Streifen dar und ist als einziger Gebälkteil vollständig durchgeführt, hebt sich aber als Segmentbogen in der Mitte nach aufwärts. Diese Form stammt aber erst aus der Zeit der Umarbeitung. Auf einer Photographie⁵⁹ aus der vor ihr liegenden Zeit sehen wir anstelle dieses Gesimsstreifens noch einen anderen älteren, der starke Ähnlichkeit mit dem des Hochbergkapellen-Altars aufweist. So wird auch dieser Unterschied, der gegen die Urheberschaft eines und desselben Künstlers hätte sprechen können, hinfällig. Der Aufsatz, eine trapezförmige Adikula, ist von einem Bildspiegel ausgefüllt, dessen mit einer Guirlande umkränzter Rahmen sich in recht bizarrer Weise krümmt und die Pilasterflanken überschneidet. Die eingeschwungenen Voluten, die sich an sie lehnen, tragen anmutig bewegte Engel mit weit ausgebreiteten Flügeln. Das Gebälk beschränkt sich auf einen Sims, dessen Form die des Retabelkörpers wiederholt. Vasen und die übliche Gloriole bilden den bekrönenden Abschluß. Die Figuren des Moses und Aron vor den Säulen des Altars sind als Begleitfiguren der Kreuzigungsgruppe gedacht, aber erst nach der Überarbeitung des Altars hinzugefügt.

Durch das Retabelwerk der Hochbergkapelle geht der gleiche konkave Schwung, wie wir ihn am Hochaltar der Adalbertkirche feststellten. Er paßt sich hier der Form der Wand genau an. Die gleiche Anordnung in der Rahmung, eine für Bildwerk (Pietà in

⁵⁹ Abb. Landeshaus-Archiv.

ovalem Rahmen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammend, von zwei Engeln getragen) und Tabernakel ausgepartete Mitte: Pilaster vor Rücklagen, zwei staffelartig hintereinander geordnete Säulenpaare. Dementsprechend ein Gebälk, bei dem Verküpfungen aus Verküpfungen treten, mit Sarkophagartigem ornamentierten Fries. Das Gesims — anders als heute in der Adalbertkirche, aber eben, wie schon erwähnt, übereinstimmend mit dem ursprünglichen — hält sich an das Relief des übrigen Gebälks, ist aber wuchtiger, schwerer in der Wirkung als in der Adalbertkirche, bedingt durch die größere Last des Aufzugs. Aber auch bei ihm finden wir die Trapezform, von Volute und Pilaster gerahmt, die gleichartige kompositionelle Anordnung von Engelputtos und Gloriole — hier noch durch Engelfiguren und durch die Darstellung von Gott Vater und dem Heiligen Geist belebt — wenn auch in reicherer, üppigerer Durchführung. Vor dem letzten Säulenpaar des Altars stehen die vergoldeten Figuren der heiligen Eltern Joachim und Anna, von Urbansky gefertigt.⁶⁰

Der Plan der Hochbergkapelle⁶¹ — von 1724—1727 erbaut — geht auf den Baumeister Hackner zurück. Hackner ist seit 1701 in Breslau urkundlich nachweisbar. Den Auftrag für den Bau des Altars mit Figuren und Tabernakel bekam Johann Adam Kharinger, der seinerseits wieder selbständig Unterverträge mit Bildhauern und Handwerkern abschloß. Aus den Verträgen geht deutlich hervor, daß er wohl die Leitung über die Errichtung des Altars hatte, aber z. B. die plastische Ausschmückung anderen überließ. Es ist auch anzunehmen, daß ein Mann, wie Hackner, bei einem Plan wie der Hochbergkapelle, auch für Innenansstattung genaue Angaben gemacht haben wird, daß also Kharinger für die künstlerische Behandlung, nicht aber für den Plan des Altarwerks verantwortlich zu machen ist. Es besteht durchaus die Möglichkeit, daß Hackner auch der Schöpfer des Adalbertkirchen-Altars

⁶⁰ A. Uhlhorn a. a. O.

⁶¹ Burgemeister Ludwig: Die Hochbergkapelle an der St. Vincenzkirche (Schles. Vorzeit N. F. 6., 1912).

war, da gerade hier das Material (Holz) gegen den Stein-
messen Aharinger spricht, unstreitig aber beide Konzeptionen von
einer Hand stammen.

In den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts sind in der
Dorotheenkirche zu Breslau der Hochaltar und viele
andere Altäre an Pfeilern und Seitenmauern von den Mino-
riten errichtet worden,⁶²

1792 waren diese Altäre noch nicht staffiert, die heutige bunte
Bemalung stammt aus den 20er Jahren des 19. Jahrhun-
derts.⁶³

Die Altarwerke sind ohne besondere künstlerische Ausführung, fügen
sich immerhin den gotischen Formen der Kirche gefällig an.

Der Hochaltar unter dem Titel der Hl. Dorothea stellt in
seinem großen Altarbilde das Martyrium der Patronin dar. Das
architektonische Gerüst des Hauptgeschosses ist das
eines mehrachsigen Retabels, dessen Säulen so voneinander abgelöst sind,
daß sie sich wieder einander zuwenden und dabei Durchsicht auf eine
mit Pilastern geschmückte Rücklage gewähren, die die Säulenbewegung
mitmacht. Das Gebälk ist vielfach ausgebaucht und profiliert. Das
Gesims hat keine gerade Linie mehr; leicht einwärts geschwungen
läßt es den Blick in der Bewegung des Retabelkörpers gleiten und
seine Form abtasten. Große vergoldete Engelsfiguren in
fliegender Bewegung zwischen den Säulen, polychromierte Statuen,
verschiedene Heilige aus dem Orden zu beiden Seiten des Altars und
oberhalb des Gebälks in höchster Erregung mit übertrieben heftigen
Gebärden unterstreichen noch die Bewegtheit der Gesamtkomposition.

Der obere Aufsatz ist eine mehrfach verkröpfte Rücklage mit
von dieser gelösten, mit dem modernen Ornament des Schleifenwerks
geschmückten Pilastern. Die Verbindung beider Stockwerke gibt das

⁶² Geschichte der Dorotheenkirche von Pater Chrysogonos Reisch O. F. M.
(Stadtbibliothek YS 1075).

⁶³ Zimmermann a. a. O., S. 155; Nendke, I. Christ. „Breslau ein Weg-
weiser“, 1808. (I. Dr. Korn), S. 107; Morgenbesser a. a. O., S. 84.

alte Akanthusornament der Rahmenleiste des Hauptgeschoßbildes, das sich erst schwibbogenartig zuspitzt, um dann, sich teilend, das obere Bild mit der Vision des Hl. Franziskus zu umschlingen. Zeigt die Rahmenleiste des Hauptbildes noch altertümliche Rechteckformen mit halbrundem Sturz, so ist die Umrahmung des oberen Bildspiegels in ihrer bewegten, irrationalen Linienführung fortschrittlicher.

Die Bekrönung des Ganzen besteht aus einem Baldachin mit einer plastischen Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit. Dieser Altar ist eines der wenigen Beispiele aus der Zeit des Barock, die mit einem Baldachin versehen wurden. Er ist in solcher Höhe angebracht, daß er lediglich als Schmuck und nicht, wie im Mittelalter, als schützender Schirm gedacht ist. Die Form dieses Baldachins ist die eines geschweiften Halbkuppeldaches, technisch durch Überziehen eines Holzrahmens mit Stoff hergestellt. Das sichtbare Profil des Rahmens ist mit Zacken und Quasten — das sogenannte Lambrequin — besetzt. Im übrigen bieten diese Baldachine nichts Bemerkenswerthes.

Ein Nebenalтарь der gleichen Dorotheenkirche zeigt das Festhalten an altertümlichen Formeln, wie wir sie z. B. schon im Frühbarock am Rosenkranzaltar kennengelernt haben. Klare gesonderte Dreistaffelung mit Sockeln und zwei Stockwerken, rechteckig gerahmte Bildspiegel, gerade durchgehendes Gebälk, daß die Geschoße gegeneinander streng absetzt, Giebelstücke, die völlig geradlinig verlaufen, mit den althergebrachten Engeln, die ruhend lagern, zwischen ihnen der Heiland mit der Siegestrophäe. Nur in den über Eck gestellten Säulen und Pilastern sucht das Retabel den Anschluß an die neue Epoche und auch da (etwa in der Art des Josephsaltars der Corpus Christi-Kirche) ohne fließende Bewegung, mit hartem Aufeinanderstoßen der Glieder. Sehr merkwürdig das Ornament, daß alle drei Stilepochen in sich aufnimmt und geschickt verwertet: Weiche teigige Wülste mit Knorpelwerk und Ohrmuschelformen, Akanthusranken, die sich bald nur leise einschleichen, bald sich mit den anderen Formen dicht verschlingen, sie unterdrücken und die Oberhand gewinnen, schließlich das neue Schleifen- und Netzwerk, mit Akanthus besetztes Bandwerk. Der Erbauer ist offen-

bar ein Künstler, der sich mehrere Altäre aus den verschiedenen Perioden der Barockzeit, die in dieser Kirche untergebracht sind, zu Vorbildern wählte und die einzelnen Formen nach seinem Gutdünken verwertete.

Eine bedeutend großartigere und einheitlichere Wirkung geht von der Raumausstattung der *S a n d k i r c h e* aus.

Der 51. Abt *Balger II. Ceydel*⁶⁴ ließ 1712 in der Kirche den *Hochaltar* nebst 10 anderen Altären neu errichten. „Diese Ausstattung wurde 1730⁶⁵ beim Brande stark beschädigt, sie wurde 1732⁶⁶ von *Siegmund Passoni* überarbeitet und die Altäre durchweg erneuert, zum Teil unter Benutzung der alten Statuen“. So finden wir am *Hochaltar* Figuren, wie den *Hl. Augustin*, *Petrus*, *Paulus* und die *Hl. Barbara*, die den *Apostelfiguren* der *Korpus Christi* Kirche nahe verwandt sind und wohl auch denselben Meister haben.⁶⁷

Das *Altarblatt* des *Hochaltars*, eine *Himmelfahrt Mariens*, ist ein Werk *Willmanns*⁶⁸ und erregte in der damaligen Zeit allgemeine „*Ehrerbietung*“, besonders, weil „die *Himmelsluft* vortrefflich“ gemalt war.⁶⁹ Das *Medaillonbild* der *Bekrönung* — *Christus* empfängt *Maria* — ist nicht nur kompositionell mit dem Hauptbild verbunden, sondern auch inhaltlich. Ein einheitlicher Zug geht durch das gesamte Bildwerk dieses Altars: selbst die figürliche Plastik in den Nischen ist der Bildidee untergeordnet. Die Mehrbildrigkeit fällt nicht mehr ins Gewicht, weil keine andere Darstellung in die Erzählung eingreift. Ein einziger Inhalt soll zum Erlebnis, zur tiefen religiösen Symbolik werden.

Das kommt auch in der *architektonischen Struktur* zum Ausdruck. Im *Grundriß*, dem *Chorraum* konzentrisch, be-

⁶⁴ *Tendke* a. a. O., Seite 87.

⁶⁵ *Steinberger*, a. a. O., Seite 2609.

⁶⁶ *Zimmermann*, a. a. O., Seite 112.

⁶⁷ *A. Uhlhorn*, a. a. O., unter *Korpus Christi* Kirche.

⁶⁸ *Rundmann*, a. a. O., Seite 12.

⁶⁹ *Topographische Chronik* a. a. O., Seite 293.

Heidet der Retabelkörper die Chorwand in ihrer vollen Breitenerstreckung. Eine Steigerung in der Bewegung zum Mittelbild hin ist spürbar. Kantig noch die Stufen des *Coëlgeschosses*, das den Altartisch in sich aufnimmt und fast völlig umfaßt, stoßend das Auf und Ab, das die im Wechsel stehenden Säulen- und Nischenpaare des Retabelkörpers bewirken. Dann eine gleitende Wellenlinie im *Retabelkörper* selbst, über das Rund der Säule in die Nische hinein wieder vor über die nächste Säule und hinein in eine flachere und schmalere Vertiefung, gleichsam als retardierendes Moment dienend. So vorbereitet wird das Bild mit einem Blick umfaßt. Das Gebälk hebt und senkt sich in bizarren Krümmungen, Giebelstücke in der Form von geschweiften Voluten, bäumen sich auf dem Sims über den Säulen auf und neigen sich dann merkwürdig tief. Der Ornamentschmuck ist im Retabelkörper der Klarheit des architektonischen Gerüstes zuliebe beschränkt und erscheint in der Form schwerer Girlanden, neuartigen verschlungenen Laub- und Bandelwerks.

Elegant steigt über dem Mittelteil des Hauptgeschosses der *Aufsatz* auf, in der schon oft besprochenen Trapezform mit Glorienbekrönung. Dieser Teil des Retabels ist besonders reich ornamentiert, ein Gemisch von Laubgehängen und Akanthusranken von zierlich feiner Durchbildung.

Das Retabelwerk ist aus *Holz* gefertigt und äußerst subtil behandelt, als hätte der Künstler das kostbarste Material in Händen. Die *dunkelbraune Fassung*, die reiche Ausstattung macht den Altar zu einem würdigen Prunkstück, das, „wenn man zur Haupttüre in die Kirche kommt, vortrefflich ins Auge fällt“.⁷⁰

Die *Nebenaltäre* lehren nichts Neues. Sie sind mit derselben Sorgfalt und Liebe behandelt wie der Hochaltar, dienen bald als Fassung von gemaltem Bildwerk, bald öffnen sie sich nischenartig zur Aufnahme von plastischen, sehr fein gearbeiteten Gruppen. Durch ihre geringe Zahl und ihre Einfachheit lassen diese sich leicht und gefällig in die Architektur der Retabel eingliedern und eignen sich besser dazu, die

⁷⁰ Topographische Chronik a. a. O., Seite 293.

Erbauung des gläubigen Volkes zu fördern, als große szenische Darstellungen, weil sie klarer und deutlicher in die Erscheinung treten, und auch auf weitere Entfernung erkennbar und verständlich sind. In der Architektur finden sich Motive, wie sie eines Teils *L a u f* mit dem charakteristisch abgerundeten Gebälk und dem gebrauchten Fries, wie sie ferner *S a c h e r* in der Art der Profilgliederung bevorzugt, andererseits aber zeigt der diademförmige Bogen, der sich zwischen Gebälkkröpfen der Säulen in weichem Linienfluß hoheitssvoll aufschwingt und eine verstärkte Räumlichkeit illusionistisch verdeutlicht, unzweifelhafte Kenntnis *F i s c h e r* und von *E r l a c h*'scher Arbeiten, wie sie z. B. der Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg darstellt, der nach archivalischen Quellen 1709 errichtet worden ist.⁷¹ Diese Art der Anknüpfung an Arbeiten bedeutender Meister und die organische Verarbeitung einzelner ihrer Motive zeigt, wie fruchtbar derartige Berührung für kleinere Künstler war, wie geschickt sie Kenntnisse zu verwerten wußten.

Charakterisierende Zusammenfassung.

Die bisher im einzelnen beschriebenen Retabelbauten aus der Zeit des Spätbarock stellen sich zwar noch im Typ des herkömmlichen Aufbaus dar, empfangen aber eine Ausgestaltung, die unter Hintansetzung bisheriger Gepflogenheiten neue und eigene Wege geht. Die Ausführung zeugt von außerordentlicher handwerksmäßiger Geschicklichkeit, die jedes Material spielend beherrscht, und ihren Zwecken dienstbar zu machen weiß. Mit üppig quellender, nie versiegender Einbildungskraft werden immer wieder neue Formen und neue Verbindungen erfunden. Die Retabel in dieser Zeit sind im vollsten Sinne eine Kunst für das Volk, die darauf ausgeht, der Gemeinde himmlische Pracht zu verdeutlichen. In fein empfundener Weise sind sie im engsten Zusammenhange mit dem Kircheninnern gedacht, stilistisch und architektonisch dem sonstigen Mobiliar, sowie der Innendekoration der Kirche angepaßt und eingeordnet. Sie wollen, wie schon einleitend ausgeführt wurde, jetzt mehr denn je nicht für sich betrachtet und gewertet werden, sondern sie sind

⁷¹ Österr. Kunsttopographie 9, Seite 75 u. 90.

als Glied der ganzen Ausstattung, der ganzen Kirche gedacht, stellen mit ihr eine geschlossene Einheit dar, in der eines das andere ergänzt, jedes seinen bestimmten Platz hat, keines fehlen dürfte. Deshalb ist das Bild, welches sie inmitten des übrigen Mobiliars, sowie des Wand- und Gewölbeschmucks darbieten, wie ein Werk aus einem Guß. Als künstlerischer Schwerpunkt ist dabei in dieser Epoche der Hochaltar noch energischer als früher betont, und zwar dadurch, daß das Licht so geschickt verwertet wird, daß es auf den Hochaltar wie in einem Brennpunkt zusammenflutet und den Blick von vornherein auf sich lenkt.

Auch im einzelnen zeigt das Retabel einen ausgesprochenen malerischen und dekorativen Charakter. Es baut sich nicht ruhig, fest und energisch auf, sondern Leben, Bewegung, förmliche Unruhe ist in seine Architektur eingetreten. Man liebt ungewöhnliche Gruppierungen, gewagteste Überschneidungen, kühnste Verkröpfungen und Linienführungen. Die gerade Linie ist nur noch geduldet. Man wendet sie nur an, wo sie nicht ersetzt werden kann. Im übrigen aber bevorzugt man gebrochene, geknickte, nach innen gebogene, nach außen gekrümmte und geschweifte Linien in mannigfachstem Wechsel und in willkürlichsten Verbindungen.

Die Säulen haben durchaus noch architektonischen Charakter. Sie zeigen eine prunkhafte Schwere, und doch neigen sie nach der dekorativen Seite hin in der Art, wie sie sich voneinander ablösen und sich füllissenartig nebeneinander anordnen, Durchsicht gewährende Gruppen bilden oder strebenartig schräg aus dem Retabel herauspringen.

Das Gebälk ist auffallend reich gegliedert, die Profilglieder sind gehäuft, das Gesims ladet auf das festeste aus, Verkröpfungen treten aus Verkröpfungen heraus. Ist es zwischen den Säulen über dem Retabelbild nicht beseitigt, so geht es nicht gerade durch, sondern hebt und humpelt sich in Krümmungen, wie wenn es in Taumel geraten wäre und von einer geheimen Kraft in die Höhe getrieben würde. Bald umgeht es das Retabelbild in einem Segnetbogen, bald in einem geschweiften oder geknickten Bogen, bald in einer bizarren Folge von aufwärts und einwärts sich biegender Krümmungen. Die Giebelstücke,

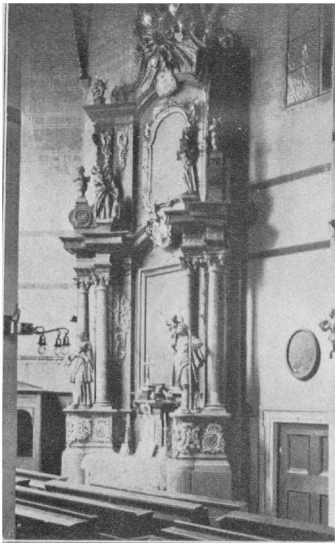
mit denen noch diese und jene Ketabel ausgestattet sind, sitzen in der Regel auf den Verkröpfungen, welche das Gebälk oberhalb der Säule bildet. Sie sind gekrümmt und haben dann meist die Form von geschweiften Voluten. Häufiger zeigt es sich jedoch, daß statt der Giebelstücke über den Verkröpfungen der Enden des Gebälks Urnen, Vasen, Statuetten angebracht sind, die sich der malerischen Behandlung, die bei dem Aufsatz gepflegt wurde, anpassen.

Der Aufsatz, mit dem diese Ketabel bekrönt werden, nimmt, sobald er die Form einer Adikula beibehält, eine sehr freie Bildung an, die dann noch eben an einen adikulaartigen Aufbau erinnert. Häufiger wird er aber zu einer Art geschweiften oder trapezförmigen Giebel, der so entstand, daß die Abstützungen mit ihm in eins verschmolzen, die Säulchen oder Pilaster, mit denen er besetzt war, verschwanden und sein Gebälk auf ein Sims beschränkt wurde. Sehr oft aber besteht der Aufsatz bloß aus einer rein ornamentalen Bekrönung: Ein mit Blumen und Guirlanden bekränztcs Bild in runder, ovaler, geschweiften oder gebrochener Umrahmung, in einer von Wolken umgebenen und von einem Heer schwebender, sitzender, spielender oder sich tummelnder Engeln besiedelten Gloriole mit der Darstellung des Heiligen Geistes oder eines Symbols in der Mitte von einer plastischen Gruppe.

Die figürliche Plastik geht den Weg, der schon oben angedeutet wurde. Sie ist wie die Architektur selbst nur dekorativ aufzufassen. Ihre Bewegung teilt sich den Figuren mit, deren Gebärden heftig und erregt sind und oft von so starker Übertreibung, daß sie gleichzeitig zu einer ausgeprägten Stilisierung führen. Die Form wird alles, Vertiefung schwindet, die Gewandung zeigt den überaus faltenreichen, blähenden Stil, der die Formen des Körpers willkürlich überschneidet. Die männliche Muskulatur wird übertrieben, die weibliche Unmut in üppiger Fülle gesehen. Trennung durch Architektur gibt es nicht, Architektur, Bildnerei und Malerei gehen eine engere Verbindung ein, als je zuvor. Aus der Komposition herausgenommen und als selbständige Kunstwerke betrachtet, würden diese heiligen Statuen vielfach keine Berechtigung mehr haben.



Seitenaltar der Gymnasialkirche (Breslau).



Seitenaltar der Gymnasialkirche (Breslau).

Ein hoher Grad technischen Könnens ist die Voraussetzung dieser Schöpfungen. Die heimischen Künstler, die sich früher im Kleinen bewährt hatten, zeigen nun auch im großen eine formensichere Fertigkeit. Meister wie Urbansky, Leonhard Weber, Kharinger Siegwitz, Mangold u. a. m. werden vielseitigen Forderungen gerecht.⁷² In der Provinz zeigen sich freilich oft recht flüchtige Schöpfungen.

Auch das Ornament wird von einer stilistischen Umbildung ergriffen. Es wird zunächst leichter, zierlicher, freier. Neue dekorative Elemente treten auf, Schleifenwerk, mit Akanthus besetztes Bandwerk, elegante naturalistische Behänge, Netzwerk, Draperie. So prunkvoll dieses Dekor oft ist und so anspruchsvoll es sich auch geltend zu machen weiß, es bewahrt immer noch ein gewisses Maß von Abhängigkeit gegenüber der Architektur des Retabels. Es erscheint mehr als Zubehör der Architektur und nur in Verbindung mit derselben. Erst im Rokoko ändert sich das. Erst dann wird das Ornament selbständig, gleichberechtigt, in der Formgestaltung lediglich von dem Gutdünken und der Phantasie des jeweiligen Meisters abhängig.

Als Abschluß dieser Stilepoche des Spätbarock sei noch ein Altarwerk im Typ des Tafelretabels erwähnt, wie ihn der Hochaltar der Barmherzigen Bruderkirche darstellt.

1722 ist ein Vergleich zwischen den Erben des Freiherrn von Plenken und dem Konvent geschlossen worden, wonach die Erben sich verpflichteten, dem Kloster eine Summe von 5000 Gulden für Klosterschulden zu bezahlen. Dafür sollte aber ein Hochaltar zum Gedächtnis des Oberamtskanzlers Johann Adrian, Freiherrn von Plenken aufgerichtet und Messen zu seinem Seelenheil gelesen werden.⁷³ 1724 ließ der Ordens-

⁷² V. Uhlhorn a. a. O.

⁷³ Henne, I.: Der Orden der Barmherzigen Brüder in Schlesien in der Gesch. der einzeln. Klöster u. Krankeninstitute der Prov., Breslau 1861 VIII, Seite 23.

priester Damasus Schwaner das noch nicht vollendete Innere der Kirche herstellen und den Hochaltar aufsetzen. Am 11. Juni d. Js. wurde er zu Ehren der Dreifaltigkeit, Maria und dem Hl. Augustin konsekriert und 1728 dann staffiert und vergoldet. Der Entwurf geht auf eine Zeichnung des Wiener Ingenieurs Matthias *Freindell* zurück. Mit der Ausführung der Bildhauerarbeit wurde *Thomas Weisfeld* beauftragt, das Altarblatt stammt von *Chmied* aus Wien.⁷⁴

Der Altar ist in der Art eines Wandretabels in den Chor eingeordnet. Der Rahmen des Bildspiegels besteht aus einer architekturlosen, einfachen Karniesleiste, nur in der Führung freier und willkürlicher gebrochen und mit Einsprünge versehen, als die uns geläufigen Tafelretabel aus der Zeit um 1700. Zu beiden Seiten ziehen sich, in sonst ungewöhnlicher Formgebung, Volutengebilde hin, die sich am Fußende verbreitern und eine Wendung machen, die an die über Eck geführten Säulen oder Pfeiler erinnern. Merkwürdig zäh und schwerfällig bei unplastischer zeichnerischer Durchführung fließen sie seitlich herab und geben die Verbindung zu dem retabelartig hinter dem Altar aufsteigenden Hinterbau mit seinen seitlich aufgehängten Stoffdraperien und dem bekrönenden Baldachin aus Metall als dreifach gebrochenes Kuppeldach mit Lambrequinbehang.

Die *Farbgebung* ist hell und zart abgetönt, das Gold in zierlichen feinen Streifen ohne Überladung gegeben: Eine Haltung, die eine *Wendung zum Rokoko* bedeutet. Hier werden zum ersten Mal die kräftigen, saftigen Töne des Barock nicht mehr zum Ausdruck gebracht. Eine farbige Wirkung ist angestrebt, die später zu den seidigen, leichten Farben der Innenräume des Rokoko führt.

⁷⁴ Steinberger a. a. O., Seite 2572.

IV.

Altäre des Rokoko. und Übergang zum Klassizismus

In Schlesien hält sich der Barock im Altarbau eigentlich bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine *Geschmackswandlung* macht sich zwischen dem späten Barockaltar und der Anlage der Zeit des sogenannten Rokoko in der Hauptsache in der *Deformation* geltend. Der Akanthus verschwindet gänzlich, nur das *Band- und Gitterwerk* bleibt und verbindet sich anstelle der Ranke des Akanthus mit der *Rokokomuschel* (Rocaille). Die Formen dieses Ornaments sind zwanglos und möglichst locker gestaltet, gelegentlich aus dem weichen, flatternden Gefieder flaumiger Vogelfittiche hergeleitet. Alles feierliche Pathos wird abgestreift, ebenso schematisch straffe Symmetrie und Regelmäßigkeit. An die Stelle würdevoller Kraft tritt geschmeidige Lässigkeit, anmutige, lebensfrohe Heiterkeit. Dazu kommt das Studium der Naturformen mit dem Reichtum an Blüten, Knospen und Rosengehängen.

Für die *Architektur* wird ein neuer Stil nicht begründet. Die architektonische Anlage bleibt vor allem hier in Breslau dieselbe.

Eins der wenigen Altarwerke, die überhaupt in Breslau aus der Zeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden sind, ist der *Seitenaltar* der *Gymnasialkirche*. Er zeigt den charakteristischen Aufbau, wie er des öfteren in der Epoche des Barock bis 1730 besprochen wurde. Das *architektonische Gerüst* führt sein Leben unverändert weiter. Nur das *Ornament* verändert in der oben erwähnten Weise seine Gestalt. Das *Figürliche* zeigt eine gewisse Beruhigung in der Bewegung, in den heftigen Gebärden wird es sparsamer. Die *Gewänder* stauen sich nicht mehr in unnatür-

lichen Faltenbauschen, sie fließen und geben die Körperformen frei, die zwar hier in Schlessen schlanker werden, aber keineswegs die Biegsamkeit und Zierlichkeit der süddeutschen Plastik z. B. erreichen.

Außerhalb Breslaus zeigen Altäre, wie z. B. der Schweidnitzer Friedenskirche (1750), der Landeshuter Gnadenkirche (um 1730) und der in Hirschberg (1733) eine gesteigerte Freiheit in der architektonischen Anlage, lockere Anordnung der architektonischen Glieder, malerische Freiheit in der Lösung der Altarbekrönung. Es schwindet die architektonisch gezogene Grenze, die noch mehr oder minder verkümmert am Spätbarockaltar zwischen dem Altarmittelbau und seiner Bekrönung nachzitterte. Die Bekrönung geht organisch aus dem Hauptbau hervor. Malerisch gehen Hochbau und Giebelkomposition ineinander über, sodaß das Figürliche und Dekorative in unmittelbarstem Konnex zum Mittelbau treten. Immer aber ist die Säule für die Komposition maßgebend. Das Architektonische wird nie ausgeschaltet.

Wie anders in Süddeutschland, wo Altaranlagen von rein dekorativer Lösung beliebt werden — Landshut, Dieffen, Ettal — wo die Architektur zur Dekoration wird, Pfeiler, Pilaster, Hermen und üppiges Schweißwerk als Stützen des Aufbaus dienen, bis schließlich die Altargemälde lediglich von einer flotten Umrahmung mit Ornamentation und leicht hingeworfenen Draperien umschlossen werden und ein jeder Sektion entbehrendes Aussehen bekommen.

Ein einziges Beispiel dieser Art schmückt eine schlesische Kirche: Die Klosterkirche zu Grüssau. (Um 1750). Freilich stammt der Entwurf dieses Altars von keinem einheimischen Künstler, sondern von dem Prager Brodoff, dessen Schüler Dorasil die Ausführung übernahm.⁷⁵

Auch die Tafelretabel, die an sich schon architekturlos sind, geben ihre Schwere nicht auf, sie wirken machtvoll und erdrückend.

⁷⁵ Diözesan-Archiv Breslau V B, 8 a: Nachrichten von der Fürstlichen Klosterstiftskirche in Grüssau von Gabriel Maliska, 1893.

In der Kreuzkirche sind z. B. zwei in den Querschiffflügeln angebrachte Tafelretabel. Das eine zu Ehren des Hl. Karl Borromäus aus dem Jahre 1750,⁷⁶ das andere, ihm genau entsprechende, dem Hl. Nepomuk gewidmet, aus dem Jahre 1758. Zunächst besteht jeder der Altäre aus zwei Bildtafeln, einer kleineren Sockelbildtafel, das Martyrium des Heiligen darstellend, und darüber, eine mächtige, hoch aufstrebende Hauptbildtafel mit einer Szene aus dem Leben des Heiligen. Als Verfertiger dieser Bilder gelten Maler Annaß und seine Frau.⁷⁷ Sockelbild und Hauptbild sind so miteinander verbunden, daß ihre Fassungen wie Zahnräder ineinandergreifen, ohne ihre Selbständigkeit dabei aufzugeben. Als schwere, breite, stabile Marmorbänder laufen die Rahmen um die Bildspiegel. Das Ornament, Gitterwerk und Rosengirlande, ist sparsam verwandt, nur mehr als abschließende Bekrönung gedacht. Trotz der irrationalen, bewegten Linienführung bleiben dem Material entsprechend die Grenzen, die straffe Symmetrie und Regelmäßigkeit gewahrt. Erst Stuck, Gips oder Holz hätten es möglich gemacht, diese Grenzen zu verwischen und sich einer Zwanglosigkeit und größeren Willkür hinzugeben. Dieses im großen Schwunge gelöste Rokoko, die phantasievolle Mannigfaltigkeit der Rokoko-Altarkunst lag mehr dem Temperament des Süddeutschen. Erst hier feiert der Rokokoaltar seine höchsten Triumpfe, wo sich die Materie ins Unkörperliche verflüchtigt, vergeistigt, um der rhythmischen Dynamik des Raumes willen.

* * *

Sehr bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts ist in Schlesien eine Neigung zu mehr steifer, einfacher, zu „klassizistischer“ Architektur wahrnehmbar, die bald auch auf die Retabelbauten übergreift. So zeigt der Hauptaltar der Gymnasialkirche als Reaktion gegenüber dem Altar aus der Zeit des Rokoko, einen strengeren, ruhigeren architektonischen Aufbau in schlichter Ausstattung. Satt ge-

⁷⁶ Roland a. a. D., Seite 160.

⁷⁷ Roland a. a. D., Seite 160.

wundener und kannelirter Säulen werden glatte mit jonischen Kapitellen bevorzugt, die keine reiche, freie Gruppierung mehr zeigen. Das Gebälk hat sich beruhigt. Es ist aus dem Zustand der Bewegtheit in den der Erstarrung getreten. Das Gebälk geht ohne Unterbrechung durch. Nur der Giebel ist zerschnitten und gibt Platz für den Adikulaaufsatz. Überall herrscht die Gerade vor. Mit Ornament ist das Retabel kaum noch geschmückt, nur Zahnschnitt und Perlschnur finden Verwendung. Als wirkliches Architekturstück stellt sich das Retabel dar von ruhigem gesetzmäßigen Aufbau, schlichter Formensprache und einfachem Schmuck.

Noch klarer tritt der Klassizismus am Seitenaltar derselben Kirche zutage. Keine Verkröpfungen mehr, kein gesprengter Giebel, flächiger und zurückhaltender denn je ist der Gesamtaufbau, wie es der auf das Einfache und Praktische gerichteten Auffassung einer Zeit gemäß ist, die die wahre Schönheit in der Rückkehr zur antiken, klassischen Kunst gefunden zu haben glaubte.

Literatur.

- Blas el: Geschichte der Rosenkranzbrüderschaft bei St. Adalbert in Breslau, Br. 1912.
- Breslauer Wegweiser: Merkwürdigkeiten Schlesiens, Reichenbach 1804.
- Burgemeister, Ludwig: Die Hochbergkapelle an der St. Vincenzkirche. (Schl. Vorz. N. F. 6. 1912.)
- Burkhardt, Jak.: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. 1898.
- Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst. 1923.
- Drost, Willi: Barockmalerei in germanischen Ländern. 1926.
- Erdmann: Beschreibung der Kathedrale St. Johannis, Br. 1850.
- Gomolke, Daniel: Des kurzgefaßten Inbegriffs der vornehmen Merkwürdigkeiten in der Stadt Breslau. I. Tl. 1733.
- Görlich, Franz Xaver: Urkundliche Geschichte der Praemonstratenser in ihrer Abtei zu St. Vincenz, Br. 1836.
- Hilgner, Max: Der Dom zu Glogau und seine Kunstschätze.
- Heyne, I.: Der Orden der Barmherzigen Brüder in Schlesien in der Geschichte der einzelnen Klöster und Krankeninstitute der Provinz, Br. 1861, VIII.
- Hoffmann, Richard: Der Altarbau im Erzbistum München und Freising, Inauguraldissertation, München 1905.
- Jungnick: Der Breslauer Dom, Br. 1908.
- Kastner, Karl: Vincenzkirche, Verlag Görlich.
- Knoblich, A.: Kurze Geschichte und Beschreibung der St. Korpus Christi Kirche in Breslau, Br. 1862.
- Konwiarz, K.: Alt-Schlesien. Architektur, Raumkunst, Kunstgewerbe. 1926.
- Kundmann: Promptuarium rerum naturalium et artificialium Vratislaviense 1726.
- Landsberger, Fr.: Breslau. Leipzig 1926.
- Luchs: Verzeichnis der Denkmäler der Elisabethkirche. 1860.

- L u c h s: Über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler Schlesiens. 1855.
 L u t s c h: Denkmäler-Inventar Schlesiens. 1903.
 L u t s c h: Verzeichnis der Kunstdenkmäler Schlesiens. 1902.
 M o r g e n b e s s e r, M i c h.: Breslau und seine Merkwürdigkeiten.
 Breslau, Joh. Fr. Korn, 1831.
 N e n d e, J. Christ.: Breslau, ein Wegweiser. 1808 (J. Fr. Korn).
 Ö s t e r r e i c h i s c h e K u n s t t o p o g r a p h i e 9. 1912.
 P a s a k, B e r n h a r d: Die Jesuitenbauten in Breslau. Straßburg
 1918. (Heiße 204).
 P a s a k: Die Jesuitenkirche in Glogau und die Kirche zu Geitsch.
 Beitr. z. schles. Kunstgeschichte. I. Glogau 1922.
 R e i s c h, P a t e r C h r i s t o f o n o s: Geschichte der Dorotheenkirche. 1908.
 R o l a n d: Topographie u. Geschichte der Stadt Breslau, Br. 1839.
 S a f t, E.: Das Kloster der Barmherzigen Brüder in Breslau 1912.
 S a l z m a n n, M.: Die Martinikirche in Breslau, Br. 1883.
 S a u e r l a n d t, M.: Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts.
 1926.
 S c h m i e d = D o e r i n g = B r a u n: Der christliche Altar, sein
 Schmuck und seine Ausstattung. 1928.
 S t e i n b e r g e r s (J. G.) Breslauer Tagebuches, zwei Teile,
 Universitätsbibl. S. C. Schles. Gesch. IV. fol. 9, 2a
 und 2b.
 T o p o g r. C h r o n i k v o n B r e s l a u 1805—1807 (v. K. U.
 Menzel bei Graf & Barth).
 U h l h o r n, A n n e l i e s e: Meister und Werke der Plastik des Spät-
 barock in Breslau. Inaugural-Dissertation, Br. 1927.
 W a c k e r n a g e l, M a r t i n: Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts
 in germanischen Ländern. 1923.
 W i e s e n h ü t t e r, A l f r e d: Der ev. Kirchenbau Schlesiens von der
 Reformation bis zur Gegenwart.
 Z i m m e r m a n n: Beschreibung Breslaus, Brieg 1794.

