

FORSCHUNGSBERICHTE

Jan K. Ostrowski

Die polnische Barockskulptur im 18. Jahrhundert Probleme und Forschungsaufgaben*

Die Barockskulptur des 18. Jh. geriet erst um 1930 im breiteren Ausmaß in den Interessenbereich polnischer Kunsthistoriker. Fast gleichzeitig fand in mehreren Zentren die »Entdeckung« einer erheblichen Anzahl von bisher unbeachteten hochrangigen Kunstwerken statt; man unternahm intensive Forschungen, welche die Feststellung ihrer Chronologie, Autorschaft und künstlerischen Genese anstrebten. In Warschau fiel die Pionierrolle Zygmunt Batowski und Władysław Tatarkiewicz zu. Was die Plastik des wichtigsten Lemberger Kreises betrifft, so kam es nach erster Materialaufarbeitung durch Adam Bochnak (1931) im Vorkriegsjahrzehnt zu einem höchst interessanten »Forschungsrennen« zwischen Tadeusz Mańkowski und Zbigniew Hornung.

Der Zweite Weltkrieg unterbrach diese kaum aufgenommenen Arbeiten. Trotz aller Schwierigkeiten konnte die Nachkriegsgeneration mit Forschern wie Jerzy Kowalczyk, Olgierd Zagórowski, Aniela Sławska, Irena Maria Laskowska, Jadwiga Kaczmarzyk-Byszewska, Konstanty Kalinowski und Jacek Gajewski unseren Wissenstand bedeutend erweitern. Eine wichtige Rolle spielten dabei die von Konstanty Kalinowski organisierten Posener Symposien, die der Barockskulptur in Polen und in Zentraleuropa gewidmet sind¹. In den letzten Jahren haben auch ukrainische Kunsthistoriker Interesse an der Plastik des 18. Jh. gezeigt. Das auf diese Weise angesammelte Material erlebte noch keine umfassendere Synthese (einzige Ausnahmen sind kurze Abrisse von Tadeusz Mańkowski [1962] und Mariusz Karpowicz [1985, II]). Diese Aufgabe wird auch in Zukunft wegen der Kunstdenkmäler- und Archivalienverluste schwer zu lösen sein. Umso nützlicher scheint also eine Analyse der Situation und die Darstellung jener Probleme, deren Lösung heute noch möglich ist

und zu einem wenigstens ungefähren Gesamtbild führen kann.

1. Bestand an Kunstdenkmälern

Das 18. Jh. hat auf dem Gebiet des ehemaligen Polen eine riesige Zahl von Skulpturen hinterlassen. Schon die erste Durchsicht dieses Materials erlaubt die Annahme nachstehender Schlußfolgerungen:

1. Die Holzschnitzerei hatte entschiedene Überlegenheit über die Steinplastik.
2. Ähnlich dominierte die sakrale Thematik über die weltliche.
3. Zwischen den herausragenden Werken und dem provinziellen Durchschnitt gibt es eine große Spanne an künstlerischer Qualität, auch wenn auf beiden Ebenen dieselben technischen und stilistischen Grundsätze gelten. Schon jetzt ist zu betonen, daß die Anzahl jener Kunstwerke, die einem Vergleich mit den besten Beispielen europäischer religiöser Schnitzerei standhalten, relativ bedeutend ist.

Leider erfuhr dieses außerordentlich interessante Forschungsmaterial eine weitgehende Verminderung durch Zerstörungen und territoriale Veränderungen, die der Zweite Weltkrieg bewirkte. Die Kunstdenkmäler der zwei wichtigen Zentren der Skulptur des 18. Jahrhunderts, Warschau und

* Der Text entstand als Vortrag für das 5. Internationale Seminar, das 1987 im Schloß von Niedzica stattfand und der Kunst des 18. Jh. im Mitteleuropa gewidmet war. Der Verfasser dankt Frau Dr. Elżbieta Gieysztor-Milobędzka, Frau Dr. Irena Vaišvilaite, Herrn Dr. Jacek Gajewski, Herrn Jerzy Langda und Herrn Dariusz Nowacki für ihre Hilfe bei der Sammlung des bibliographischen und ikonographischen Materials.

¹ Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa, 1981; Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur, 1985.

Danzig existieren nicht mehr. Für die polnischen Forscher unzugänglich wurden die litauisch-ruthenischen Gebiete des ehemaligen Polen mit ihrem reichen Bestand an Kunst des 18. Jahrhunderts. Durch Bevölkerungs- und Religionsveränderungen in diesen Gebieten kam es, was noch schlimmer ist, zur Zerstörung einer bedeutenden Zahl von Objekten. Mieczysław Gębarowicz (1986,II) schätzte diese Verluste auf 70% des ursprünglichen Bestandes. Er unterstrich allerdings auch die Rolle, welche bei der Rettung der noch existierenden Reste die Museen spielten, vor allem die Lemberger Gemäldegalerie. Besonders schmerzhaft ist, daß die Verluste in einer Zeit entstanden, in der die Kunstwerke ebenso wie die sie betreffenden Quellen noch weit von einer sicheren Bestandsaufnahme entfernt waren. Viele auf diese Weise entstandene Lücken können nie mehr aufgefüllt werden.

Bedeutend besser stellt sich die Situation in Zentralpolen dar, wo die Arbeit der Spezialisten und eine Inventarisierungsaktion viele wichtige Kunstwerke zu Tage brachte. Der Anschluß der westlichen und nördlichen Gebiete stellte den polnischen Kunsthistorikern die Aufgabe der Erforschung auch dieses künstlerischen Bestandes. Dennoch bleibt die Aufgabe schwierig, oft auch undankbar. Auf der einen Seite ist die genaue Ausnutzung aller verfügbaren Mittel bei Erweiterung der Wissensbasis anzustreben, auf der anderen Seite jedoch große Vorsicht bei Verallgemeinerungen geboten, die fast immer drohen, wenn das Wissen gar zu lückenhaft bleibt.

2. Zentren der Bildhauerei, Regionen, Periodisierung

Ein großer Bedarf an Skulpturen sowie die Eigenarten der Mäzene bewirkten, daß im Polen des 18. Jahrhunderts Bildhauer und Schnitzer sowohl in den großen Städten, als auch in der Provinz tätig waren². Die Rahmen ihrer Tätigkeiten waren auch verschieden. In den Großstädten überwog eine Zunftorganisation, wobei die Bildhauer manchmal eigene Innungen bildeten (Danzig), oder öfter noch in solche zusammen mit Malern (Krakau, Posen, Thorn) oder Maurern (Lemberg) eintraten.

Die Existenz einer Zunft schloß dabei andere Formen der Berufsausübung in der jeweiligen Stadt nicht aus, wovon z.B. die wiederholten, also wenig erfolgreichen Aufforderungen an die Bildhauer in der Krakauer Vorstadt von Lemberg in der Annahme des Stadtrechtes, zeugen. In einigen Städten wie Warschau und Lublin gab es überhaupt keine Innung der Bildhauer und Schnitzer. Außerhalb der Zunftorganisation arbeiteten auch vereinzelte Werkstätten in kleineren und ganz kleinen Städten. Als Beispiele kann hier die Tätigkeit der Werkstatt von Korneckis in Bochnia, von Thomas Hutter in Jarosław und von Michał Filewicz in Chełm dienen.

Aktive Zentren entstanden außerdem in den großen Magnatsresidenzen wie Puławy (Johann Elias, Heinrich und Thomas Hoffmann, Sebastian Ziesel), Zamość (Werkstatt der Maucher), Biała und Lubartów. Diese Künstler standen hauptsächlich im Dienste ihrer Mäzene, arbeiteten häufig jedoch auch für andere Auftraggeber. So sind zum Beispiel die Werke des Wanderkünstlers Maciej Polejowski in einem größeren Umkreis verbreitet. Ein neues und noch seltenes Phänomen war die Anstellung von Bildhauern (Johann Georg Plesch, Johann Donath) durch eine staatliche Institution, wie beispielsweise das Bauamt in Warschau. Die letzte Kategorie stellen die Ordenskünstler und Handwerker dar, welche für die Kirchengestaltungen der Bernhardiner, Reformaten, Dominikaner und besonders der Jesuiten verantwortlich waren.

Die charakteristischen Stilmerkmale der Plastik in breiteren künstlerischen Regionen lassen sich, von einigen Ausnahmen abgesehen, nicht sicher feststellen. In Großpolen scheinen die Verbindungen mit Schlesien den Charakter der Plastik zu bestimmen. In Pommern stellte Danzig eine abgeschlossene Einheit dar, die eng mit den norddeutschen Regionen, besonders mit Ostpreußen verbunden war. In Thorn hingegen trafen die Künstler mit deutschen Namen, die aus verschiedenen Gebieten stammten, auf eine Expansion des Warschauer Kreises (Bartłomiej Bernatowicz).

² Kowalczyk, 1970 [II], S. 200.



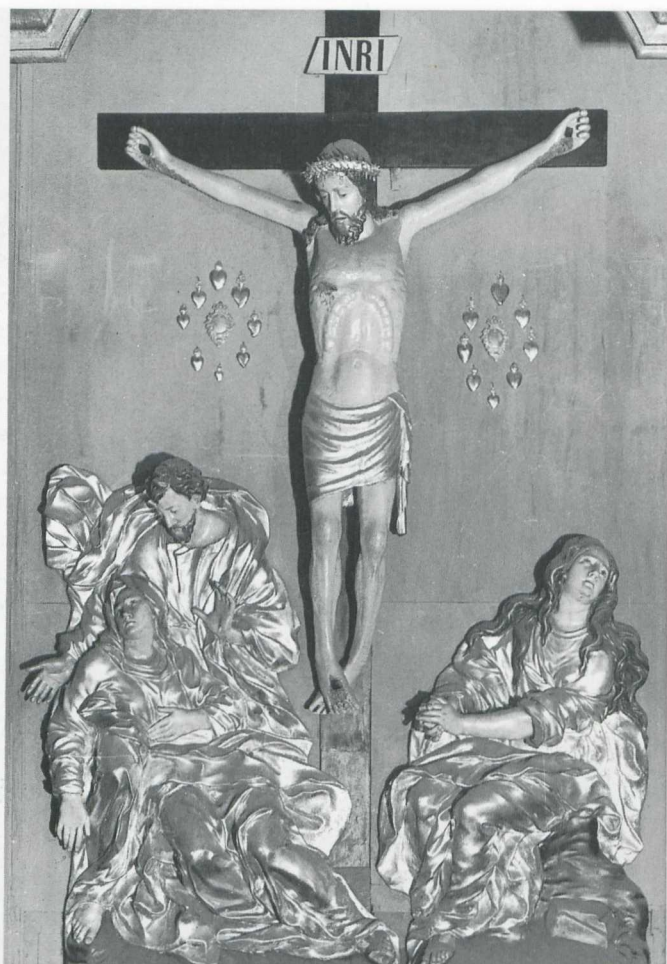
1. Baldassare Fontana, Kreuzverehrungsaltar, Ende 17. Jh.,
Krakau, Hl. Anna-Kirche

Krakau war – trotz der Tradition von Baldassare Fontana (Abb. 1) und der Tätigkeit von Antoni Frączkiewicz (Abb. 3) – weder in der Lage, die Entwicklung der Plastik im südwestlichen Kleinpolen zu bestimmen, noch die lokalen Bedürfnisse zu befriedigen. Als Beweis diene hier die Beschäftigung der Breslauer Werkstatt von Karinger bei der Ausführung des Hauptaltars für die Kirche auf Jasna Góra in Tschenstochau und die Tätigkeit fremder Künstler in Krakau selbst (J. E. Hoffmann, Abb. 4; F. Lehnert). Das Gebiet um Sandomierz, traditionell mit Krakau verbunden, wurde in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer Kolonie Lemberger Schnitzer.

Zu den charakteristischen Merkmalen des War-

schaauer Kreises gehörte ein relativ großer Anteil an Steinskulpturen sowie an weltlichen Themen (Abb. 5). Die Warschauer Künstler, die in der Hauptstadt selbst viele Aufträge fanden, wirkten auch in ganz Masovien und Podlachien und drangen bis nach Thorn und Lublin vor.

Sehr interessant entwickelte sich die Situation im Gebiet um Lublin, wo sich verschiedene Erscheinungen und Strömungen kreuzten. Lublin selbst spielte dabei keine größere Rolle, aber in Puławy existierte ein aktives und unabhängiges Zentrum, und in Zamość wirkte eine starke Werkstatt unter dem Einfluß der Lemberger Schule. Außerdem finden wir in den Lubliner Kirchen Werke von Schnitzern aus Warschau; das Gebiet um Chełm



2. David Heel, Muttergottes, Hl. Johannes und Hl. Maria Magdalena, 1721, Krakau, Hl. Barbara-Kirche

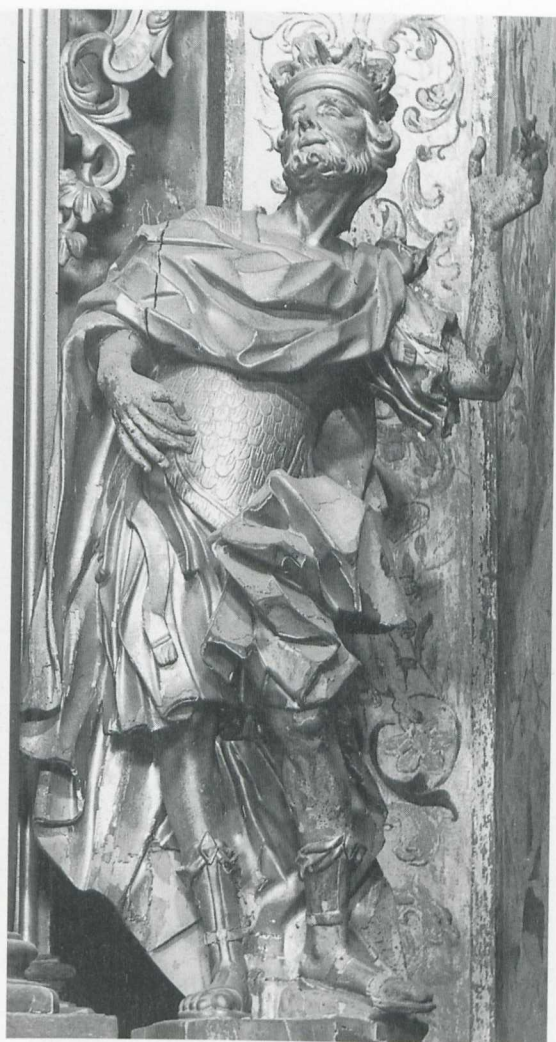
wurde von den Lembergern durchdrungen. Zur Plastik des Wilnaer Kreises findet man in der Literatur gegensätzliche Meinungen³, die wegen des Mangels näherer Angaben nicht zu überprüfen sind.

Vollkommen anders stellt sich die Lemberger Plastik dar⁴. In diesem einzigen Fall treffen wir auf eine lokale Schule mit bestimmten Stilmerkmalen. Sie hatte einen homogenen Komplex von Werken in der Stadt und in ihrer Umgebung hervorgebracht und strahlte auch auf das weite Gebiet von Sandomierz bis zur Dneprlinie hin aus. In Anlehnung an die Lemberger Skulptur ist eine Diskussion über die Individualitäten einer ansehnlichen Gruppe von Künstlern möglich. Nicht nur durch

passives Aufnehmen fremder Vorbilder, sondern durch gegenseitige Beeinflussung fand künstlerischer Austausch mit dem Ausland statt. Die hohe Qualität des Lemberger Materials trug auch zu seiner relativ guten Erforschung bei; die betreffende Bibliographie wurde in der Nachkriegszeit wesentlich bereichert.

³ Tatarkiewicz (1966, S. 452) spricht von einer Schwäche der Wilnauer Plastik, Karpowicz (1985 [II], S. 138) zählt Wilna hingegen zu den bedeutenden Skulpturzentren.

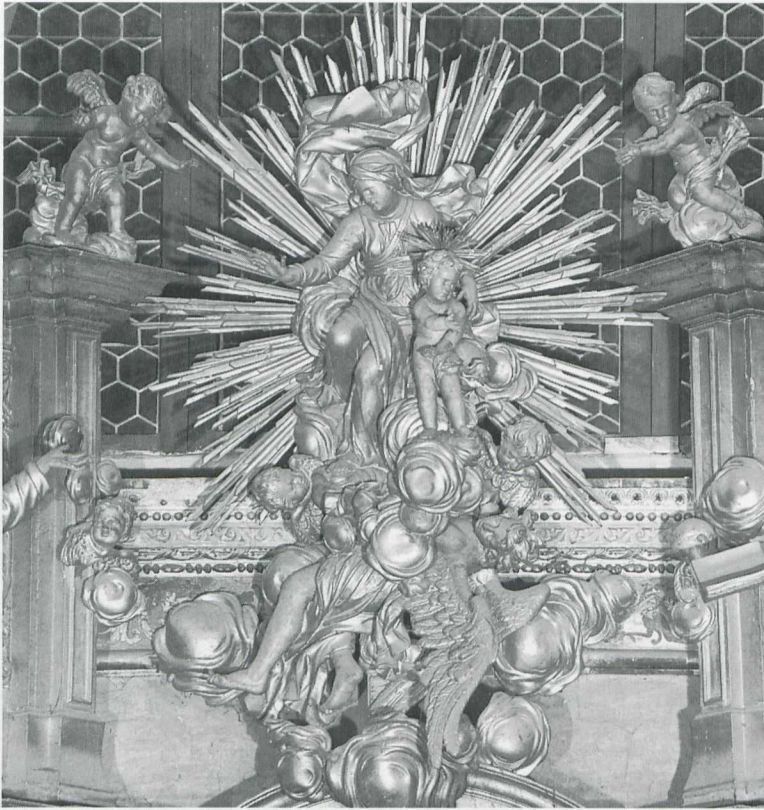
⁴ Wie es erscheint, ist der Begriff »Lemberger Plastik« – seit langem verwendet – der beste, trotz seiner offensichtlichen Nachteile. Der Vorschlag von Karpowicz (1985 [II], S. 184), den Begriff einer »östlich kleinpolnischen Plastik« zu verwenden, hat aus vielen Gründen keinerlei Berechtigung.



3. Antoni Frączkiewicz, a. Hl. Veronika, 1730, Kielce, Kathedrale,
b. Hl. Sigmund, 1738, Krakau-Bielany, Camaldulenserkirche

Nach allen bisher veröffentlichten Periodisierungsvorschlägen sind die Anfänge der Kunst des 18. Jahrhunderts um 1710 anzusetzen, die letzte Phase des Barock und Rokoko wird als Parallelererscheinung zum frühen Neoklassizismus betrachtet. Mańkowski (1962) unterscheidet nur zwei Zeitabschnitte: 1710 – 1760 und 1760 – 1790. In der ersten Phase finden wir also Frączkiewicz, J. E. Hoffmann, Zeisel, Plesch, Hutter und Pinsel. Führende Künstler der zweiten Phase sind die Vertreter einer jüngeren Generation Lemberger Bildhauer: Polejowski, Obrocki und Filewicz.

Genau zwischen beiden Phasen ist die Kunst von Antoni Osieński angesiedelt. Es scheint jedoch, daß ein anderer Vorschlag, mit dem Mariusz Karpowicz (1981, 1985, II) hervortrat, und eine fast identische Konzeption von Gębarowicz (1986, II), besser der Besonderheit dieser Skulptur entsprechen. Karpowicz teilt das Jahrhundert in drei Zeitabschnitte: 1710 – 1740, 1740 – 1770 und 1770 – 1800. Bei dieser Einteilung wird der erste Abschnitt noch durch deutliche Verbindungen zur Tradition des 17. Jahrhunderts gekennzeichnet. Der zweite Abschnitt wird durch den »Triumph der freien



4. Johann Elias Hoffmann, Maria mit dem Kinde, Bekrönung des Hl. Romualdaltars, 1731–1732, Krakau-Bielany, Camaldulenserkirche

Phantasie« charakterisiert und der dritte enthält das Element eines spezifischen Historismus. Die höchsten Leistungen der Plastik fanden also in der zweiten Phase statt, zu der Plersch, Zeisel, Pinsel und Osiński zählten und die trotz aller Vorbehalte gegen die Verwendung dieses Begriffs⁵ als Rokoko bezeichnet werden kann.

3. Die Künstler – Herkunft und gesellschaftliches Milieu.

Unter den Bildhauern, die im 18. Jahrhundert in Polen tätig waren, treffen wir neben polnischen Familiennamen auf vereinzelte französische und italienische sowie auf eine bedeutende Anzahl deutscher Namen. Ein Übergewicht der letzteren ist besonders deutlich in den wichtigsten mittleren Jahrzehnten dieses Jahrhunderts; es verschwindet erst nach 1770. Ein Teil der Künstler mit fremden Namen könnte selbstverständlich schon im Land

geboren und ausgebildet worden sein. Die konkreten Angaben über ihre Herkunft (Lehnert, Heel, Hutter, andere Jesuitenkünstler), die Verwendung der deutschen Sprache (Plersch, Sebastian Fesinger), die Angehörigkeit zu deutschen Religionsvereinen (Fesinger) bezeugen jedoch, daß wir es zum großen Teil mit zugewanderten Ausländern zu tun haben. Die Anerkennung dieser Tatsache beziehungsweise Versuche ihrer Vertuschung können zu wesentlicher Diskrepanz in der Bestimmung der künstlerischen Provenienz führen. (Siehe die Ableitung von Plersch aus dem Kreis von Permoser durch Hornung [1965], durch Jadwiga Kaczmarzyk [1972] und Karpowicz [1985, II] jedoch aus der Werkstatt von Bernatowicz).

Man muß also nach objektiven Angaben suchen, die aus den Quellen stammen, und sie zur richtigen

⁵ Chrzanowski, 1985.



5a, b. Johann Georg Plersch, Jupiter und Flora, nach 1733, Warschau, Sächsischer Garten

Interpretation der künstlerischen Erscheinungen nutzen. Wie es scheint, war das Auftauchen einer ganzen Welle von Bildhauern deutscher Herkunft im Polen des 18. Jahrhunderts letzter Ausdruck der alten Tradition künstlerischer Wanderschaften. Die Wege dieser Migrationen und die Mechanismen, die sie beherrschten, sind wenig bekannt. Forschungen von Janusz Pałubicki (1981), die ungewöhnlich wertvolle Angaben zum Thema des Danziger Kreises brachten, sagen nichts über die Situation in den anderen Zentren aus. Reiche Archivmaterialien über die Jesuitenkünstler⁶ stellen die Herkunft mehrerer Personen klar, geben aber

nur wenig Auskunft über die Umstände und Motive ihrer Ansiedlung im neuen Land. Unseren fragmentarischen Kenntnissen nach kamen die Künstler sowohl aus den nächsten Nachbarländern, also aus Schlesien (in Rawicz im Süden von Großpolen existierte eine ganze schlesische Künstlerkolonie), Ostpreußen, Mähren, Böhmen, aber auch aus den weiter entfernt liegenden Gebieten der Habsburger Monarchie, auch aus Bayern, Schwaben und Franken. Die Personalunion mit Sachsen konnte die Immigration von Bildhauern

⁶ Poplatek, Paszenda, 1972.



6a, b. Thomas Hutter, Exotische Könige mit Putten, um 1732, Jaroslaw, Dominikanerkirche (ehem. Jesuitenkirche)

erleichtern, ebenso wie es bei den Architekten der Fall war. Weitere Arbeit über dieses Thema sollte in den Forschungen zur Kunst des 18. Jahrhunderts einen wichtigen Platz einnehmen, da ihre Ergebnisse in den Fällen nützlich sein können, wo die Vergleichsanalyse allein zum präzisen Erfassen des Materials nicht ausreicht.

Unabhängig von der Abstammung war das Milieu für alle im Lande wirkenden Künstler das gleiche. Sie gehörten wie die Handwerker zum Bürgerstand. Ihr Einkommen war relativ hoch, und das chronische Fehlen qualifizierter Arbeitskräfte bewirkte, daß sie mit einer Anstellung keinerlei Probleme hatten. Die Position der Bildhauer und Schnitzer, deren Kunst direkt mit der Verarbeitung von Stein oder Holz verbunden gewesen ist, wurde dabei geringer eingeschätzt, als die der Maler, Architekten und Baumeister. Keiner der Bildhauer des 18. Jahrhunderts konnte auch nur von der Karriere des Malers Jerzy Szymonowicz träumen, der geadelt wurde. Sie hatten auch keinen Zutritt zum Militär, was bei Architekten oft die Chance eines sozialen Aufstieges ermöglichte. So-

gar die Einnahme der offiziellen Position eines Hofkünstlers durch Plersch blieb einzigartig.

Als Handwerker hätten Bildhauer und Schnitzer eigentlich dem Stadtrecht unterliegen müssen. Wie wir schon wissen, wirkten sie jedoch auch außerhalb einer Innungsorganisation. Dies geschah, wenn eine Zunft in der betreffenden Ortschaft nicht vorhanden war, oder aus eigenem Willen, wenn sie sich nicht veralteten Strukturen und Einschränkungen unterwerfen wollten. Die letztere Situation entstand in Lemberg, wo sich die Bildhauer wirkungsvoll vor den 1756 und 1771 an sie herangetragenen Forderungen auf ein Eintreten in die Maurerinnung wehrten. Auf der Suche nach Unterstützung in diesem Kampf erreichten sie 1764 ein Gerichtsurteil, in dem sie als »in arte liberali der Schnitzerkunst vervollkommt« bezeichnet wurden. Dies bedeutete, daß sie vom Innungsrecht nicht erfaßt wurden und als äußeres Zeichen ihres Privilegs einen Säbel tragen durften⁷.

⁷ Hornung, 1937, S. 23; das bedeutete allerdings nicht die Erwerbung des Adels, wie Karpowicz behauptet (1985 [II], S. 76).



7a, b. Anton Gegenpauer, Hl. Johannes der Täufer und David, um 1750–1763, Krakau, Fronleichnamskirche

Der Charakter der Quellen bewirkt, daß wir das meiste über Besitz- und Familienverhältnisse der Künstler wissen. Angesichts der Pfarrgemeindebücher und Notariats-eintragungen erscheinen die Künstlerkolonien in Puławy und in Lemberg besonders interessant⁸. Die dort lebenden Künstler – Maler, Bildhauer, Bauleute – verrichteten fast all ihre täglichen Handlungen, vom Halten des Kindes zur Taufe bis zur Vollstreckung des Testaments im Rahmen ihres eigenen, abgegrenzten Milieus. Zur Regel wurden Ehen zwischen den Angehörigen von Familien, die verwandten Berufsgruppen angehörten. Im Vielvölkermilieu der

Lemberger Künstler trifft man hingegen auf keine Spuren gegenseitiger Abneigung; ganz im Gegenteil – man trifft auf Beweise einer vollständigen Integration von Familien mit polnischen, ruthenischen und deutschen Namen.

4. *Probleme der Organisation der Werkstatt, der Technik und der künstlerischen Ausbildung.* Die Analyse der Technik- und Werkstattprobleme ist für die Bearbeitung anderer Fragen zur Plastik des 18. Jahrhunderts unentbehrlich. Die barocken

⁸ Hornung, 1937, S. 13–25; Mańkowski, 1937, S. 14; Jaroszewski, Kowalczyk, 1959.



8a, b. Sebastian Zeisel, Allegorische Figuren, um 1760, Lublin, Dominikanerkirche

Werke entstanden nur selten als unabhängige Einheiten, sondern in der überwiegenden Mehrheit als Elemente eines größeren Komplexes, dessen Rahmen die Architektur einer Kirche oder eines Palastes abgab. Bildhauer und Schnitzer gehörten zu Bau- und Dekorationsgruppen und realisierten ihnen vorgegebene Aufgaben⁹. Die Struktur einer solchen Arbeitsgruppe war gewöhnlich vielstufig. Ins Leben gerufen wurde sie durch den Bauherrn, der die Aufgaben bezeichnete und das Vorhaben finanzierte. Der Generalentwurf stammte von einem Architekten, der auf der Baustelle oft durch einen Baumeister vertreten wurde. Letzterer be-

stimmte in der Praxis die Gestaltung der Details und organisierte die Arbeit der verschiedenen Spezialisten. Innerhalb von Untergruppen, die bestimmte Arbeiten ausführten, gab es eine Unterteilung in Meister und Gehilfen. Man muß hier auch an die wichtige Rolle erinnern, die der Autor des ikonographischen Programms spielte.

Die Position eines Bildhauers oder Schnitzers lag in diesem System relativ niedrig. Er mußte sich streng an die Anordnungen des Architekten hal-

⁹ Mańkowski, 1937, S. 19–20, und insbesondere J. Kaczmarzyk, 1975.



9a, b. Sebastian (?) Fesinger, Hl. Anton und Immaculata, 1758–1759, Przemyśl, Franziskanerkirche

ten, was allerdings nicht so sehr als Beschränkung seiner schöpferischen Freiheit angesehen wurde. Als Beispiel fruchtbarer Zusammenarbeit zwischen Architekten und Bildhauern sind die Werke von Bažanka und Frączkiewicz bzw. Meretyń und Pinsel (Abb. 10) anzusehen. Manchmal besaß der Bildhauer auch bauliche Fähigkeiten und konnte die Verantwortung über eine gesamte Baustelle übernehmen (Sebastian Fesinger), oder sogar zum Architekten werden (Piotr Polejowski). Die Organisation der reinen Bildhauerwerkstätte war verschiedenartig und konnte sich sowohl an einer Innungshierarchie (z.B. Meister – Geselle – Lehrling) aufbauen, aber auch auf der Anstellung von Lohnarbeitern beruhen. Kollektivarbeit war die

Regel; viele Kunstwerke verraten die Teilnahme verschiedener Hände.

Der Bildhauer des 18. Jahrhunderts vereinigte in sich im allgemeinen die Fähigkeiten zur Bearbeitung von Stein, Holz und Stuck, obwohl wir auch Fälle einer engen Spezialisierung und der dauernden Zusammenarbeit vom Bildhauer mit einem Steinmetzen kennen.

Das Entstehen einer Skulptur war im 18. Jahrhundert ein komplizierter Prozeß. Er konnte mehrere Etappen umfassen: Entwurfszeichnungen, Bozzetto, Modell. Die Zeichnung, vom Auftraggeber approbiert und unterschrieben, wurde dabei zum integralen Vertragsteil. Die Zeichnungen der Bildhauer, die Bozzetti und Modelle haben für die



9c. Sebastian (?) Fesinger, Seliger Aegidius v. Assisi, 1758–1759, Przemyśl, Franziskanerkirche

Erforschung des künstlerischen Prozesses erhebliche Bedeutung, was die Münchener Ausstellung von 1985 hervorragend demonstrierte¹⁰. Leider sind Originale dieser Art in Polen ungewöhnlich selten. Dies stellt eine große Behinderung für den Forscher dar, denn die Praktiken der polnischen Bildhauer und Schnitzer waren mit Sicherheit die gleichen wie die ihrer deutschen Kollegen. Zahlreiche Archivnotizen sprechen von Modellen, die

¹⁰ Bayerische Rokokoskulptur. Vom Entwurf zur Ausführung, hrsg. P. Volk, München 1985.

¹¹ Im 17. – 18. Jh. war in der Ausbildung verschiedener künstlerischer Berufe auf verschiedenen Gebieten die Methode grundsätzlich identisch, siehe Z. Rewski, *Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI–XIX w.*, Wrocław 1954; П. М. Жолтовський,

zur Akzeptierung vorgestellt wurden oder zur Ausrüstung der Werkstätten gehörten. Die große Rolle der Bozzetti in der Werkstatt des Schnitzers Pinsel beweist die mehrfache Verwendung der gleichen Lösungen für verschiedene Werke.

Wenn wir unter den polnischen Architekten und Malern schon im 17. Jahrhundert auf solche treffen, die eine akademische Ausbildung erlangten, so gibt es unter den Bildhauern und Schnitzern keine ähnlichen Fälle. Aber auch in Deutschland war ja im 18. Jahrhundert ein Schnitzer-Akademiker noch die Ausnahme. Man lernte also die Projektierung und Ausführung des Werkes auf traditionelle Weise in der Meisterwerkstatt. Zu den hauptsächlichsten Lehrmaterialien zählten, ähnlich wie bei den Malern und Baumeistern, Stiche, vor allem illustrierte Traktate und Musterbücher¹¹. Dieselben Publikationen dienten auch reiferen Künstler als Vorlagen¹².

Technische Fähigkeiten, das Erbe einer bis ins Mittelalter zurückgehenden Werkstatttradition, bildeten die starke Seite eines Bildhauers und Schnitzers des 18. Jahrhunderts. Auf besonders hohem Niveau stand die Holzverarbeitung. Einen wirklichen Begriff von der Virtuosität beim Umgang mit dem Meißel sowie einer Reihe von Arbeitsgängen, welche zur entsprechenden Vorgegestaltung der Figur führten und ihr die Festigkeit geben sollten, vermitteln erst die Untersuchungen beschädigter Skulpturen, wie sie zahlreich im Museum von Olesko vertreten sind.

Weit hinter der technischen Meisterschaft, welche die Realisierung der kompliziertesten Ideen erlaubte, blieben bestimmte Fähigkeiten, die zum Kanon der akademischen Ausbildung gehörten. Von den Schnitzern des 18. Jahrhunderts kann man also kein tieferes ikonographisches Wissen erwarten oder mit großer Kenntnis der Anatomie¹³ und der Darstellung der »Affekte« rechnen.

Малюнки Києво-ловрської іконописної мастерни. Альбум – каталог, Київ
terer betont die Schwäche der Ausbildung im Innungssystem.

¹² Rewski, 1949; J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, »Biuletyn Historii Sztuki« XXXVII, 1975, S. 162–178.

¹³ Kowalczyk, 1970 [I], S. 209–210; gegensätzlicher Meinung ist Gębarowicz, 1986 [II], S. 9.



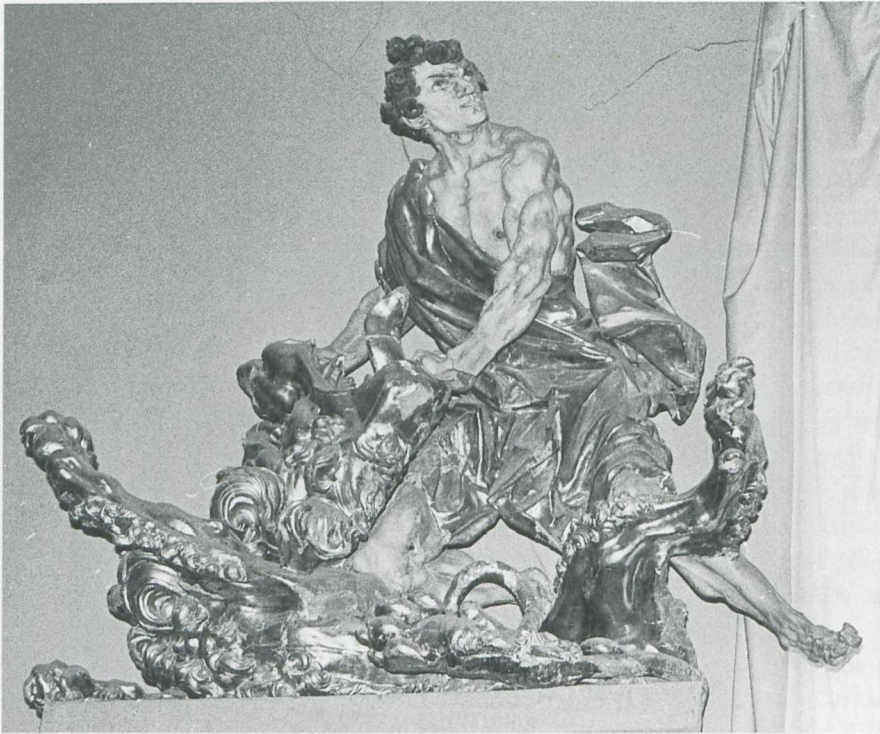
10. Pinsel (und Bernhard Meretyn), Hauptaltar, Ende der 50er Jahre des 18. Jhs., Hodowica bei Lemberg, Pfarrkirche (zerstört, einzelne Figuren im Schloß zu Olesko)

5. Ikonographie

Im Rahmen eines recht unklaren Bildes der polnischen Kunst des 18. Jahrhunderts erscheinen gesellschaftliche und religiöse Kunstdeterminanten als ständiges Element. Der Triumph des Katholizismus brachte einen riesigen Bedarf an neuen Gotteshäusern mit sich, oder wenigstens den Umbau älterer. Die Kirchen und ihre Umgebung wurden zur Szenerie prachtvoller liturgischer und paraliturgischer Festlichkeiten. Die offensichtliche Frömmigkeit des Adels in Verbindung mit seinem Stammesstolz veranlaßte überreiche Kirchendekorationen, die manchmal nur einer einmaligen Feierlichkeit dienen sollten: eines Magnatenbe-

gräbnisses oder der Krönung eines Gnadenbildes. Das weltliche Element der Heraldik und der Glorifizierung des Stammes, das in den Kompositionen der *castra doloris* und der Grabmäler präsent war, fand eine natürliche Entwicklung in der Dekoration der Residenzen, wo es sich mit den mehr kosmopolitischen mythologischen Themen mischte.

Die gelehrten ikonographischen Programme waren ein unentbehrliches Element der damaligen Kunst, arteten aber manchmal in leeres Spiel aus, wie im Falle der Dekoration der Kollegiatenkirche in Sandomierz, wo die von Maciej Polejowski geschaffenen Personifikationen (Abb. 15) niemals



11. Pinsel, Samson mit Löwe, aus der Kirche in Hodowica, Olesko, Schloß

ihre identifizierenden Attribute erhielten¹⁴. Innerhalb der ikonographischen Komplexe spielte die Plastik eine wesentliche Rolle. Es ist jedoch schwierig, auf Realisierungen zu verweisen, die in Rang und Originalität mit den besten Beispielen des 17. Jahrhunderts, z.B. den Dekorationen der Hl. Peter- und Paulskirche in Wilna oder der Hl. Anna-Kirche in Krakau (Abb. 1) vergleichbar wären. In den meisten Fällen beschränkte man sich auf eine Füllung der Altäre mit Heiligenfiguren, Engeln und Tugendpersonifikationen. Als Beispiele für seltene ikonographische Lösungen kann man auf die 24 Figuren aller Heiligen Johannes in St. Johannis zu Wilna verweisen, sowie auf die exotischen Motive, die relativ oft in den Jesuitenkirchen zu sehen sind (Abb. 6), und endlich untypische Darstellungen auf den geschnitzten Antependien von Pinsel und seinem Kreis.

Eigenartige Probleme, die den Rahmen der bloßen Ikonographie überschreiten, waren mit der kirchlichen Union von 1595 verbunden, die um 1700 schon die ganze Ostkirche des Landes erfaßt

hatte. Die lateinischen Einflüsse auf die griechisch-katholische Doktrin und Liturgie zeigten sich u. a. in der Annäherung der Ikonostase an den römisch-katholischen Altar, in der Einführung der Seitenaltäre und, was besonders wichtig für uns ist, in der Einführung einer reichen plastischen Dekoration¹⁵ (Abb. 13).

Umfangreichere Forschungen zur Ikonographie würden sicherlich lohnend sein, sie werden aber erschwert, da komplett erhaltene Denkmäler sehr selten sind.

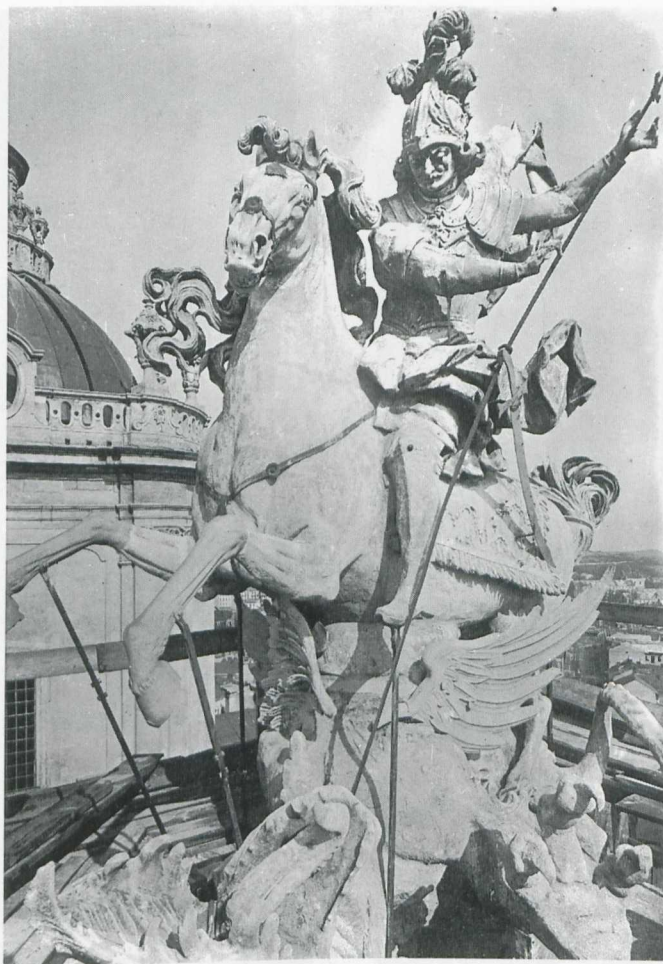
6. Die wichtigsten Künstler.

Jan Obrocki ist unter den polnischen Barock- und Rokokobildhauern der einzige, den die Lexika des 19. Jahrhunderts erwähnten¹⁶. Der Rest ist der Er-

¹⁴ Kowalczyk, 1970 [I], S. 202.

¹⁵ J. Kowalczyk, *Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w Polsce w XVIII w.*, »Biuletyn Historii Sztuki« XLII, 1980, S. 347-364.

¹⁶ G. K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon...*, Bd. 10, München 1841, S. 299; C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich*, Bd. 20, Wien 1869, S. 473.



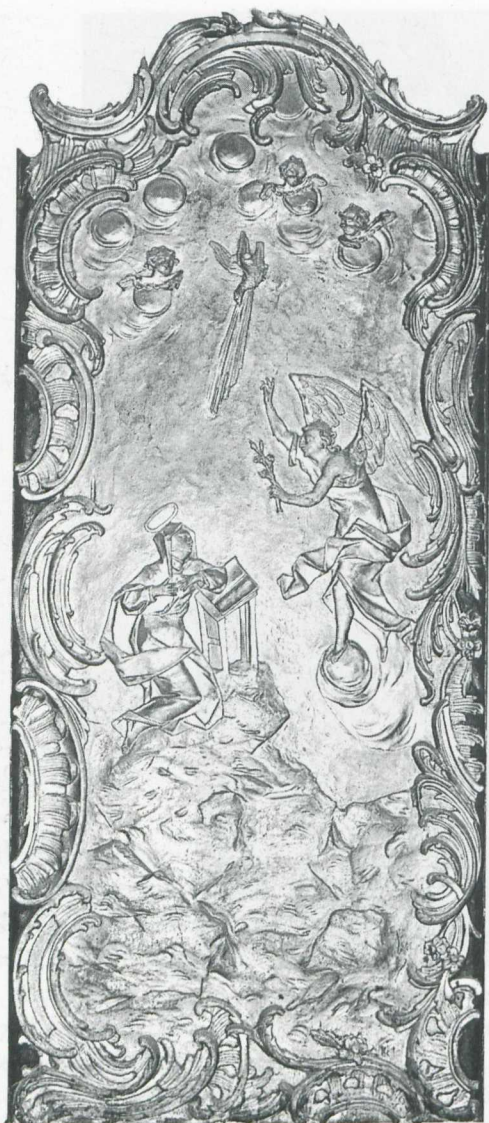
12. Pinsel, Hl. Georg, 1759–1760, Lemberg, Griechisch-Katholische Hl. Georg-Kathedrale

trag von Archivforschungen. Die üblichen kunstgeschichtlichen Methoden sind hier aus Mangel an Schriftquellen nur in Grenzen anwendbar. Aber wie Gębarowicz (1986, II) warnte: es können auch Archivangaben trügerisch sein, da sie fast immer nur einen Teil der Wahrheit enthalten¹⁷. Die Situation wird weiter erschwert durch die Kollektivität der Werkstattarbeit, die die Regel war. Endlich muß man betonen, daß die Bestimmung eines Kunstwerkes von durchschnittlicher Qualität etwas anderes ist als die Rekonstruktion einer großen Künstlerindividualität mit wirklicher künstlerischer Entwicklung.

Es gibt nur wenige Persönlichkeiten dieser Art

unter den polnischen Bildhauern und Schnitzern des 18. Jahrhunderts. Mit Sicherheit kann man zu ihnen Antoni Frączkiewicz (Abb. 3), J. E. Hoffmann (Abb. 4) und J. G. Plerch (Abb. 5) zählen. Ein Hindernis für eine umfangreichere Darstellung wirklicher Künstler, wie z. B. Sebastian Zeisel (Abb. 8) und wahrscheinlich auch des Krakauer

¹⁷ Als Beispiele können hier die verwickelte Geschichte der Dekoration der katholischen Kathedrale zu Lemberg dienen (Mańkowski, 1937, S. 112–116, Dokumente S. 167–172), sowie die Entdeckungen von Drema (1980) über die Skulpturen in der Hl. Johannes-Kirche in Wilna, die die älteren, auch auf den Archivalien basierenden, Behauptungen von Paszenda (1974) gegenstandslos haben werden lassen.

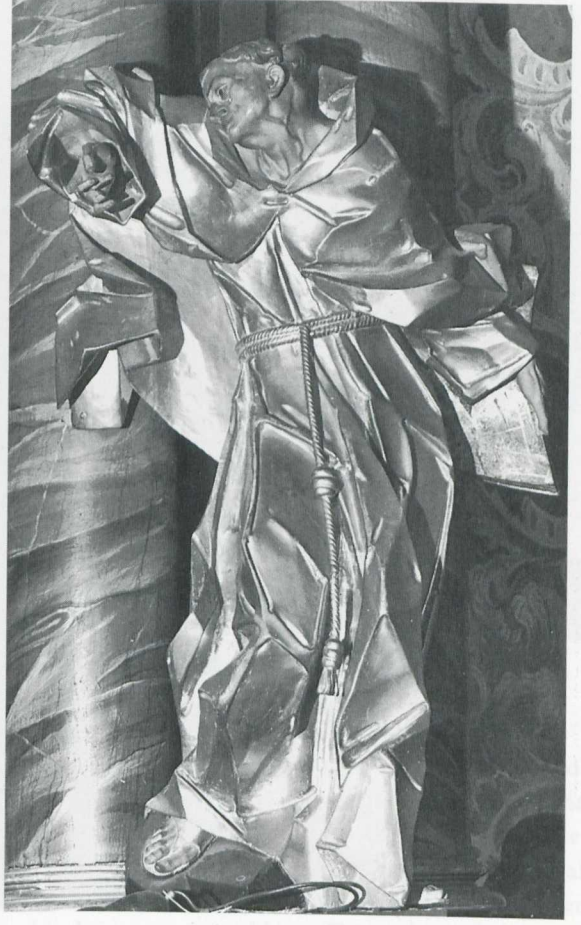


13 a, b. Pinsel, Verkündigung und Schutzengel, um 1768, diakonische Türe der Ikonostase, Buczacz, Griechisch-Katholische Maria-Hilf-Kirche

Anton Gegenpauer (Abb. 7) ist die unzureichende Anzahl ihrer überaus originellen Werke. Auf eine spezifische Situation treffen wir bei dem Lemberger Kreis, wo ca. zehn Bildhauer und Schnitzer eine gesonderte Darstellung verdiente. Die Aufnahme breit angelegter Forschungen zu dieser Problematik ist selbstverständlich sehr schwierig. Die vorhandene Bibliographie und ikonographische Materialien geben uns aber bestimmte Möglichkeiten. Die Ausstellung der Werke Pinsels

in Olesko von 1987¹⁸ kann einen Ausgangspunkt für die Revision kontroverser Thesen von Hornung darstellen, die sich auf diesen Künstler und auf Antoni Osiniski beziehen, außerdem sollte man die Monographien solcher Künstler wie Thomas Hutter, Sebastian und Fabian Fesinger, Maciej Polejowski, Jan Obrocki, Michał Filewicz und Franciszek Olędzki (Abb. 6, 9–18) in Angriff nehmen.

¹⁸ Siehe Woznickij, Opanasenko, 1987.



14a, b. Antoni Osiniński, Hl. Thomas v. Aquin und Hl. Johannes Duns Skotus, 1757, Lezajsk, Bernardinerkirche

7. Stilistische Entwicklung.

In der polnischen Skulptur des 18. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit ist es schwierig, eine konsequente Entwicklung aufzuzeigen. Die Fäden der Tradition reißen ab; sie bilden eine unregelmäßige Linie, die vom Auftauchen einer besonderen Individualität oder von fremden Vorbildern beeinflusst ist. An der Schwelle des Jahrhunderts war Baldasare Fontana (Abb. 1) die größte Erscheinung. Seine Kunst, die dem Kreise von Bernini entsprang, war auf polnischem Boden eine so große Neuheit, daß sie über vier Jahrzehnte hinweg vorbildlich geblieben ist, und die von ihr gesetzten Maßstäbe erst von der Generation der Plesch, Pinsel und Osiniński abgelöst wurden. Im gesamten ersten Abschnitt bis um 1740 ist der Italianismus

die dominierende Richtung. Diese Erscheinung kam am deutlichsten im Werk von Antoni Frączkiewicz zum Ausdruck (Abb. 3), der unter der Anleitung des in Rom ausgebildeten Architekten Kaspar Bažanka arbeitete und danach dem übermächtigen Einfluß von Fontana unterlag. Einer ähnlichen, obwohl nicht so offensichtlich römischen Formel bediente sich David Heer (Abb. 2) und Bartłomiej Bernatowicz. Den Italianismus gab es auch in Großpolen, hauptsächlich in den Stuckarbeiten aus dem Kreis von Pompeo Ferrari und Giovanni Battista Bianco.

Eine zweite wichtige Richtung war mit dem Einfluß Schlesiens verbunden, das die Rolle einer Brücke zwischen Polen und den anderen Gebieten Mitteleuropas spielte. Die Anwesenheit schlesi-



15a, b. Maciej Polejowski, Allegorische Figuren, 1771–1773, Sandomierz, Kathedrale

scher Künstler war natürlicherweise am intensivsten in Großpolen (u. a. in Rawicz, Gostyń, Lubiąż) und im westlichen Kleinpolen (Krakau, Tschenstochau). Dem Breslauer Urbański schreibt man aber auch die Skulpturen in Stara Wieś und Brzozów, viel weiter im Osten zu¹⁹.

Ein gemeinsames Merkmal der Skulpturen aus dieser Epoche ist die massive Form, oft ein athletischer Körperbau der Gestalten mit klassischen Köpfen, deutlich in der Richtung ausgeprägter Bewegung, und die dekorativen, schweren Draperien. Die Holzfiguren wurden im Gegensatz zu der Polychromietradition der Schnitzerei oft verguldet oder weiß bemalt (Abb. 3, 4).

Das Auftreten von J. E. Hoffmann, Plersch, und Hutter (Abb. 4, 5, 6) stellt, wie es scheint, den Be-

ginn einer neuen Phase dar, die durch den Zufluß an Künstlern und Vorbildern aus den süddeutsch-österreichisch-böhmischen Raum charakteristisch ist. Ein überaus wichtiges Problem wäre hier die genaue Feststellung der Herkunft der Kunst von Plersch, den Karpowicz für einen im Land gebildeten Italinisten, Hornung aber, wie bereits erwähnt, für einen Schüler von Permoser hält. Die neuen Tendenzen fanden ihren vollen Ausdruck nach 1740, gemeinsam mit dem Auftauchen von

¹⁹ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Bd. 3, H. 2, pow. brzozowski, er. M. Kornecki i J. Samek, Warszawa 1974, S. XVI u. 86; Kalinowski, 1978, S. 336–337; der letzte Autor in seinem neuesten Buch (1986, S. 312) den Altar in Stara Wieś der Werkstatt eines anderen Schlesiens, Franz Joseph Mangoldt, zuschreibt.



16. Jan Obrocki (?), Grabmal der Amalia Mniszech, geb. v. Brühl, 1773, Dukla, Pfarrkirche

Zeisel, der Fesinger und Pinsel. Diese Künstler muß man, neben dem seit der Mitte der 50er Jahre erfaßbaren Osiński und dem damals weiterhin tätigen Plersch, als die besten Vertreter des schöpferischen mittleren Zeitabschnittes in der Plastik des 18. Jahrhunderts in Polen ansehen (Abb. 8–14).

In dieser Phase kam es zu einem ungemein schnellen Aufblühen der Bildhauerei und Schnitzerei in Lemberg, das noch in der Mitte der 30er Jahre für die Plastik wenig bedeutet hatte, wo man auf den in Jarosław wohnenden Hutter zurückgreifen mußte. Ca. 10–15 Jahren später wurde die Stadt schon zum stärksten Zentrum des ganzen Landes. Die Kunstwerke des Lemberger Kreises stellen somit, trotz aller Zerstörungen, die besten Beispiele für diese Phase dar. Vorbilder des italienischen Barock wurden hier durch die Schnitztradition Mitteleuropas verdrängt. Alle klassischen Regeln, Grundsätze der anatomischen und expressiven Konstruktion, verloren ihre Bedeutung zu Gunsten einer unbehinderten Freiheit bei der Figurengestaltung. Hochaufgeschossene Heilige von asketischem Aussehen nahmen bewegungsintensive, oft fast tänzerische Posen ein. Die

menschliche Gestalt wurde zu einem phantasievoll gebogenen Gestell, das metallsteife, von unsichtbarem Wind verwehte Gewänder übergeworfen bekam. Allgemein dominierte der aus der mittelalterlichen Tradition stammende Brauch der Verbindung von vergoldeten Draperien mit naturalistischer Polychromie an entblößten Körperteilen (Abb. 11, 14). Zu einer eigentümlichen Gattung wurden die Flachreliefs, besonders zahlreich im Kreis von Pinsel (Abb. 13).

Die Lemberger Skulptur stellt sicher eine faszinierende Erscheinung dar. Man kann jedoch die Augen nicht vor ihren schwächeren Seiten verschließen, worauf Gębarowicz (1986, II) hinwies. Ein übertriebenes Verziehen und die Gestikulation der Figuren, ikonographisch unbegründet, grenzt manchmal an Manierismus²⁰. Viele Köpfe verraten eine Oberflächlichkeit der psychologischen Charakterisierung. Überladene Gewänder

²⁰ Die manchmal übertriebene Gebogenheit der Skulpturen wurde schon im 18. Jh. als charakteristisches Merkmal der Lemberger Schule betrachtet; siehe einen Vertrag von 1762, in dem man Sebastian Fesinger »Die Figuren zu biegen« verbietet, Mańkowski, 1937, S. 161.



17a, b. Jan Obrocki, Hl. Petrus und Hl. Jakob, nach 1776, Lemberg, Römisch-Katholische Kathedrale

und expressivste Auffassung des Körpers des gekreuzten Christus verdecken Lücken in der Kenntnis der Anatomie. Wir haben es hier mit virtuoser Kunst zu tun, aber einer etwas einseitigen, was im gleichen Maß aus der persönlichen Wahl der einzelnen Künstler und aus der typischen Einstellung dieser Epoche resultierte.

Die Lemberger Skulptur gehört zum weitreichenden mitteleuropäischen Kulturkreis, dessen Schwerpunkt die Länder der Habsburger Krone sowie Süddeutschland darstellen. Alle Forscher suchen gerade dort Analogien und Quellen für die Werke der Lemberger Künstler. Am weitesten in dieser Richtung gingen Zbigniew Hornung (1976) und die Autoren des Katalogs der Pinsel-Ausstellung von 1987²¹. Hornung leitete die Fesinger aus

Brünn und Pinsel aus Prag ab; die ukrainischen Autoren versuchten sogar, den geheimnisvollen Pinsel mit den böhmischen Bildhauern Anton Braun oder Lazar Widmann zu identifizieren. Diese Feststellungen sind, wie auch andere in der Literatur auftretende Bemerkungen, nicht voll überzeugend. Bei vielen offensichtlichen Ähnlichkeiten unterscheidet sich die Lemberger Skulptur von der heiteren Kunst des mitteleuropäischen Rokoko durch ein größeres Element an Dramatik und expressiver Spannung, aber auch durch die charakteristische Manier der scharf geschnitzten Draperiefalten (Abb. 9, 13–18). Das Aufblühen der Lemberger Plastik trifft dabei gleichzeitig auf

²¹ Woznickij, Opanasenko, 1987, S. 3.

analoge Erscheinungen in der süddeutschen, und hier besonders der bayerischen Kunst. Der äußere Impuls, den das Auftauchen von Hutter und später der Fesinger und Pinsel darstellte, mußte so den Anfang für den Prozeß einer lokalen Evolution geben, die schnell hochoriginelle Errungenschaften vorweisen konnte. Alle allgemein kulturmäßigen und strikt künstlerischen Umstände dieser Erscheinung lassen sich nicht eindeutig fassen. Zumindest teilweise muß man sich aber der Meinung von Kariusz Karpowicz (1985,I) anschließen, der auf die geographische Entfernung der polnischen Ostgebiete von den Zentren der akademischen Schulung, den Geburtsstätten klassischer Doktrinen, hinwies.

Seit dem Buch von Tadeusz Mańkowski (1937) bezeichnet man die Lemberger Skulptur von 1740 – 1780 als Rokoko. Hier muß man vermerken, daß der gleiche Terminus auch in der süddeutschen Plastik angewandt wird, die den nächsten Kontext der uns interessierenden Erscheinungen darstellt. Dabei ist allerdings zu beachten, daß der Begriff des Rokoko auf diese Weise eine spezifische Bedeutung erhält, indem man mit ihm eine Kunst voller Expression und oft auch des religiösen Mystizismus bezeichnet, eine Kunst, in der die scheinbar vergessenen Traditionen der Spätgotik und des Manierismus auflebten. Wenn wir diesen Begriff in seiner allgemeinen Bedeutung verwenden, so verdient ihn die elegante und etwas kühle Kunst der jüngeren Generation der Lemberger Bildhauer (z. B. Polejowski und Obrocki, Abb. 15 – 17) eher als die expressiven und glutvollen Werke von Pinsel und Osiński (Abb. 10 – 14).

Die Kunst des Lemberger Kreises erfaßt selbstverständlich nicht die gesamte Problematik des Rokoko in der polnischen Plastik. Ihr am nächsten kommen die Warschauer Werke von Plersch. In der Hauptstadt zeichnete sich ebenfalls die Strömung einer kühlen und eleganten Hofkunst ab, die aus Frankreich herrührte und nach Polen meistens über Dresden kam (Joseph Vinache, Pierre Coudray). In Ruthenien war noch ein anderer Franzose tätig, ein mit dem Vornamen unbekannter Leblas, den Hornung (1959) mit dem Kreis des Guillaume Coustou d. Ä. in Verbindung bringt.



18. Franciszek Olędzki, Mater Misericordiae (aus der Dominikanerkirche in Podkamień),
Warschau, Dominikanerkirche

Nach 1770 folgte eine neue Stilphase, die Karpowicz (1985,II) als historisierend bezeichnet. In Beziehung auf die Plastik kann man seine These in Anlehnung an die Hofkunst (André Le Brun, Giacomo Monaldi, Tommaso Righi, Franz Pinck) annehmen, die auf der Suche nach klassischen Vorbildern oftmals bewußt auf die Formen des 17. Jahrhunderts zurückgriff. Anscheinend ähnliche Erscheinungen in der Provinz muß man dagegen als passives Überdauern der Tradition betrachten. Zu den interessantesten Erscheinungen kam es erneut im Lemberger Kreis, der in eben jener Zeit expandierte. Die Kunst der jüngeren Generation der Lemberger Bildhauer erbte vieles von der Tradition des Osiński und Pinsel, ist allerdings kühler und oberflächlicher, wobei sie gleichzeitig ein deutliches Element an Sentimentalität enthält. Die

weiß bemalten, überschlanken Figuren mit tänzerischen Posen, die von Polejowski, Obrocki, Ołędzki und Filewicz geschnitzt wurden, geben sehr gut, wie Karpowicz richtig schreibt, die Atmosphäre des *ancien régime* wieder (Abb. 15 – 18).

Wie schon erwähnt, kann man sie noch immer als Rokoko bezeichnen, um so mehr, da auch die Rocaille in der Schnitzkunst fast bis ans Ende des 18. Jahrhunderts gebraucht wurde.

Übersetzt von Rainer Weiss

Ausgewählte Bibliographie

Abkürzungen

BHS	Biuletyn Historii Sztuki, Warszawa
DS	Dawna Sztuka, Lwów
FHA	Folia Historiae Artium, Kraków
RHKUL	Roczniki Humanistyczne Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin
RK	Rocznik Krakowski, Kraków
TKHS	Teka Komisji Historii Sztuki, Toruń

In runden Klammern () Originaltitel der fremdsprachigen Zusammenfassungen, in eckigen Klammern [] deutsche Übersetzungen der polnischen, ukrainischen etc. Titel.

I. Bibliographien, Künstlerlexika, Kunsttopographie

Wiercińska Janina, Liczbińska Maria, Faryna-Paskiewicz, Hanna, Polska bibliografia sztuki 1801–1944 [*Polnische Bibliographie der Kunst 1801–1944*], Bd. 3, Rzeźba [*Bildhauerei*] Wrocław 1986 [retrospektive Bibliographie bis 1944].

Bibliografia polskiej historii sztuki [*Bibliographie der polnischen Kunstgeschichte*], »Rocznik Historii Sztuki« Bd. IV–XIII, 1964–1981 [laufende Bibliographie der Publikationen nach 1945].

Polski Słownik Biograficzny [*Polnisches Biographisches Lexikon*], Kraków, seit 1935 [1988 – 31 Bände, bis Buchstabe Rew].

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy [*Lexikon der polnischen und ausländischen Künstler, die in Polen wirkten. Maler, Bildhauer, Graphiker*], Wrocław, seit 1971 [1986 – 4 Bände, bis Buchstabe La].

Poplatek Jan, Paszenda Jerzy, Słownik jezuitów artystów [*Lexikon der Jesuiten-Künstler*], Kraków 1972.

Katalog zabytków sztuki w Polsce [*Katalog der Kunstdenkmäler in Polen*], Warszawa, seit 1953 (über 150 Hefte).

II. Weitere Aufsätze

Artyści w dawnym Toruniu [*Die Künstler im alten Thorn*], hrsg. Józef Poklewski, Warszawa–Poznań–Toruń 1985.

Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa, hrsg. Konstanty Kalinowski, Poznań 1981.

Batowski Zygmunt, Pomnik Jana Tarły w kościele jezuickim w Warszawie i jego twórca [*Grabmal des Jan Tarlo in der Jesuitenkirche in Warschau*], »Sprawozdania z Posied-

zeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego«, Abt. II, Jg. XXVI, 1933, S. 43–59.

Bochnak Adam, Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka [*Studien zur Geschichte der Lemberger Rokoko-Plastik*], Kraków 1931.

Bochnak Adam, Rzeźby z XVIII wieku w Kielcach, Jędrzejowie i Zielonkach [*Die Skulpturen des 18. Jb. in Kielce, Jędrzejów und Zielonki*], »Prace Komisji Historii Sztuki«, V, 1933–1934, S. XLIVa–La.

Chmarzyński Gwidon, Sztuka w Toruniu [*Die Kunst in Thorn*], in: Dzieje Torunia [*Geschichte der Stadt Thorn*], Toruń 1933.

Chrościcki Juliusz A., Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej (*Pompa funebris. From the Problems of Old-Polish Culture*), Warszawa 1974.

Chruszczyńska Wiesława, Wystrój rzeźbiarski kościoła św. Eliasza w Lublinie (*The sculptural decoration of S. Elijah in Lublin*), RHKUL, Bd. XXVI, 1978, H. 4, S. 71–81.

Chrzanoski Tadeusz, Rokokoplastik oder Plastik der Rokokozeit?, in: Studien..., 1985, S. 43–64.

Chrzanoski Tadeusz, Kornecki Marian, Sztuka Ziemi Krakowskiej [*Die Kunst des Krakauer Gebiets*], Kraków 1982, S. 377–414.

Cynka Marian, Późnobarokowa rzeźba ołtarzowa w kościele pobernardyńskim, p.w. Nawrócenia św. Pawła w Lublinie [*Late-Baroque altar sculptures in the post-bernardine church in Lublin*], RHKUL, Bd. XXII, 1974, H. 6, S. 5–38.

Dobrowolski Tadeusz, Sztuka Krakowa [*Die Kunst in Krakau*], Kraków 1978, S. 398–408.

Dobrzycka Anna, Ze studiów nad dekoracją kościoła jezuickiego w Poznaniu [*Studien zur Dekoration der ehem. Jesuitenkirche in Posen*], »Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk«, 1948, S. 90–99.

[Dragan] Драган Михаїло, Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. [*Ukrainische dekorative Skulptur des 16.–18. Jb.*], Київ 1970.

Drema Vladas, Materiały do historii sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego. Jan Krzysztof Glaubicz. Jan Hedel. Jan Melich [*Materialien für die Kunstgeschichte des Großherzogtums Litauen. J. C. Glaubitz. H. Hedel. J. Melich*], BHS, XLII, 1980, S. 63–75.

Dutkiewicz Józef Edward, Fabryka cerkwi Wniebowzięcia w Poczajowie (*Bau der Wallfahrtskirche in Poczajów*), DS, II, 1939, S. 131–162.

Dziurla Henryk, Stalle w kościele pobenedyktyńskim w Lubiniu. Przyczynek do dziejów rzeźby wielkopolskiej XVIII w. i jej związków ze sztuką śląską [*Gestühl in der ehem. Benediktinerkirche in Lubin. Beitrag zur Geschichte*

der Bildhauerei des 18. Jh. in Großpolen und ihre Verbindungen mit der Schlesischen Kunst], »Rozprawy Komisji Historii Sztuki« (Wrocław), II, 1960, S. 189–200.

Streicher Karol, Geneza pomnika Amalii Mniszchowej (*Le genèse du tombeau de Marie Amélie Mniszech*), DS, I, 1938, S. 233–236.

Frazik Józef Tomasz, Budowniczość i artyści na usługach franciszkanów przemyskich od XV–XVIII wieku na tle dziejów kościoła i jego wyposażenia [*Baumeister und Künstler im Dienst der Franziskaner in Przemyśl*], BHS, XXXVII, 1975, S. 312–334.

Gajewski Jacek, Prace Eliasza Hoffmanna dla zakonu kamedulów (*Travaux du sculpteur J. E. Hoffmann exécutés pour l'ordre des Camaldules*), BHS, XL, 1978, S. 255–276.

Gajewski Jacek, Prace Antoniego Frączkiewicza dla zakonu kamedulów. Ze studiów nad rzeźbą i. połowy XVIII w. w. Małopolsce (*Oeuvre de sculpteur A. Frączkiewicz, exécutée pour l'ordre des Camaldules. Etude sur la sculpture de la Petite Pologne, la moitié du XVIIIe siècle*), BHS, XLI, 1979, S. 363–388.

Gajewski Jacek, Elżbieta Sieniawska i jej artyści. Z zagadnień organizacji pracy artystycznej w Polsce [*Elżbieta Sieniawska und ihre Künstler*], in: Mecenas, kolekcjoner, odbiorca [*Mäzene, Sammler, Abnehmer*], Warszawa 1984, S. 281–302.

[Gębarowicz] Гембарович М.Т., Скульптура та різблення [*Skulptur und Schnitzerei*], in: Історія українського Мистецтва [*Geschichte der ukrainischen Kunst*], Bd. 3, Київ 1968, S. 126–151.

Gębarowicz Mieczysław, Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej (*Prolegomena to the Lvov Rococo sculpture*), »Artium Quaestiones« III, Poznań 1986, S. 5–46.

Goławska Jolanta, Snycerka toruńska w okresie baroku (*La sculpture en bois de Toruń à l'époque du baroque*), TKHS, IV, 1968, S. 157–224.

Gosieniecka Anna, Sztuka w Gdańsku – malarstwo, rzeźba, grafika [*Die Kunst in Danzig – Malerei, Bildhauerei, Graphik*], in: Gdańsk, jego dzieje i kultura [*Danzig, seine Geschichte und Kultur*], Warszawa 1969, S. 327–336.

Gumiński Samuel, O ideowej koncepcji późnobarokowego ołtarza głównego w toruńskim kościele NP Marii (*Über die ideelle Konzeption des spätbarocken Hauptaltars in der Thormer Marienkirche*), BHS, XLVII, 1985, S. 15–44.

Hentschel Walter, Die sächsische Baukunst des 18. Jh. in Polen, Berlin 1967.

Hornung Zbigniew, Antoni Osieński, Warszawa 1937.

Hornung Zbigniew, Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka [*Die ersten Lemberger Bildhauer der Rokokoperiode*], »Ziemia Czerwieńska« III, 1937, S. 1–37.

Hornung Zbigniew, Na marginesie ostatnich badań nad rzeźbą lwowską XVIII wieku [*Bemerkungen am Rand der neuesten Forschungen über die Lemberger Bildhauerei des 18. Jh.*], BHS, VII, 1939, S. 131–149.

Hornung Zbigniew, Na śladach działalności artystów francuskich w Polsce (*Sur les traces de l'activité des artistes français en Pologne*), TKHS, I, 1959, S. 239–288.

Hornung Zbigniew, Wpływy drezdeńskie w rzeźbie polskiej XVIII wieku (*Les influences de Dresde sur la sculpture polonaise du XVIIIe siècle*), TKHS, III, 1965, S. 221–311.

Hornung Zbigniew, Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej (*Maitre Pinsel sculpteur actif en Pologne au XVIIIe siècle*), Wrocław 1976.

Hornungowa Julia, Lwowska plastyka reliefowa XVIII wieku [*Lemberger Reliefsplastik des 18. Jh.*], »Arkady« III, 1937, S. 117–124.

Jakubowska Bogna, Snycerka toruńska w XVIII w. (*La sculpture en bois de Toruń au XVIIIe siècle*), TKHS, IV, 1967, S. 155–220.

Jaroszewski Tadeusz, Kowalczyk Jerzy, Aryści w Pulawach w XVIII wieku (W świetle ksiąg metrykalnych parafii Włostowice) [*Die Künstler in Pulawy im 18. Jh.*], BHS, XXI, 1959, S. 213–221.

Kaczmarzyk Dariusz, Rzeźba polska od XVI do początków XX wieku, Katalog zbiorów [*Polnische Bildhauerei 16. bis Anfang 20. Jh.*], Katalog des Nationalmuseums in Warschau, Warszawa 1973.

Kaczmarzyk Jadwiga, Rysunki Jana Jerzego Plerscha – projekty rzeźb dla Ogrodu Saskiego (*Les dessins de Jean Georges Plesch – projets des sculptures pour le Jardin de Saxe*), BHS, XXXIII, 1971, S. 275–282.

Kaczmarzyk Jadwiga, Życie i twórczość Jana Jerzego Plerscha [*J. G. Plesch, sein Leben und Schaffen*], »Rocznik Warszawski« XI, 1972, S. 57–102.

Kaczmarzyk Jadwiga, Warszawski ośrodek rzeźbiarski czasów saskich [*Warschauer Bildhauereimilieu der sächsischen Epoche*], in: Warszawa w XVIII wieku [*Warschau im 18. Jh.*], Bd. 3, Warszawa 1975, S. 129–149.

Kaczmarzyk-Byszewska Jadwiga, Sztuka w latach 1760–1795 [*Die Kunst 1760–1795*], in: Warszawa, jej dzieje i kultura [*Warschau, seine Geschichte und Kultur*], Warszawa 1980, S. 225–235.

Kalinowski Konstanty, Związki artystyczne Śląska i Polski w XVIII wieku [*Die künstlerischen Verbindungen zwischen Schlesien und Polen im 18. Jh.*], in: Sztuka i. połowy XVIII wieku [*Die Kunst der 1. Hälfte des 18. Jh.*], Warszawa 1981, S. 321–344.

Kalinowski Konstanty, Rzeźba barokowa na Śląsku (*Barockplastik in Schlesien*), Warszawa 1986.

Kalamajska-Saeed Maria, Modelowy wystrój kościoła reformatów w Boćkach (*Aménagement modèle de l'église des réformés de Boćki*), BHS, XLII, 1980, S. 145–158.

Karpowicz Mariusz, Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711–1740 [*Bemerkungen über die Wandlungen der polnischen Malerei und Bildhauerei in den Jahren 1711–1740*], in: Sztuka i. połowy XVIII wieku [*Die Kunst der 1. Hälfte des 18. Jh.*], Warszawa 1981, S. 95–113.

Karpowicz Mariusz, Sztuka polska XVIII wieku [*Polnische Kunst des 18. Jh.*], Warszawa 1985.

Karpowicz Mariusz, Lemberger Rokokoskulptur als künstlerisches Phänomen und ihre Genese, in: Studien..., 1985, S. 203–214.

Karpowicz Mariusz, Malarstwo i rzeźba czasów saskich [*Malerei und Bildhauerei der sächsischen Epoche*], in: Sztuka Warszawy [*Die Kunst in Warschau*], hrsg. M. Karpowicz, Warszawa 1986, S. 162–185.

Keyser E., Unbekannte Werke von Johann Heinrich Meißner, »Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins« 24, Danzig 1925, S. 52–53.

Koska Irmgard, Johann Heinrich Meißner, in: Danziger

Kunstgeschichtliche Forschungen, Bd. 3, Danzig 1936.

Kowalczyk Jerzy, Sebastian Zeisel w Puławach i jego lubelskie dzieła. (Z badań nad rzeźbą Lubelszczyzny w XVIII w.) [*Sebastian Zeisel und seine Werke in Lublin*], BHS, XXIII, 1961, S. 300–303.

Kowalczyk Jerzy, Dwudziestoletni dorobek w badaniach nad sztuką województwa lubelskiego [20 Jahre der Forschungen über die Kunst der Lubliner Woiewodschaft 1944–1964], BHS, XXVII, 1965, S. 105–134.

Kowalczyk Jerzy, Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej [*The works of Maciej Polejowski in the Sandomierz district*], »Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego« VI, 1970, S. 187–237.

Kowalczyk Jerzy, Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej [*Studien zur Geographie der Lemberger Rokokobildhauerei*], in: Rokoko. Studia nad sztuką 1. połowy XVIII w., [Rokoko. Studien zur Kunst des 18. Jh.] Warszawa 1970, S. 199–217.

Kowalczyk Jerzy, Sztuka Zamościa w okresie rokoka [*Die Kunst in Zamość in der Rokokozeit*], »Rocznik Zamojski« I, 1984 (1987), S. 175–196.

Kręglewska-Foksovicz Ewa, Linette Eugeniusz, Powidzki Juliusz, Sławska Aniela, Sztuka baroku w Wielkopolsce [*L'art baroque en Grande Pologne*], BHS, XX, 1958, S. 49–101.

Laskowska Irena Maria, Rzeźba figuralna ołtarzy rokokowych w kościele Dominikanów w Lublinie [*Die Skulpturen der Rokokoaltäre in der Dominikanerkirche in Lublin*], RHKUL, Bd. VI, 1957, H. 4, S. 151–167.

Laskowska Irena Maria, Osiemnastowieczny warsztat rzeźbiarski w Puławach i jego twórcy [*Die Bildhauerwerkstatt des 18. Jh. in Puławy*], in: Puławy, »Teki Konserwatorska«, H. 5, Warszawa 1962, S. 47–58.

Lepiarczyk Józef, Wiadomości źródłowe do dziejów budowy i urządzenia barokowego kościoła Na Skalce w Krakowie [*Quellen zur Baugeschichte der Barockkirche »Na Skalce« in Krakau*], RK, XXXV, 1961, S. 43–52.

Linette Eugeniusz, Sławska Aniela, Sztuka rozwiniętego baroku [*Kunst des Hochbarocks*], in: Dzieje Wielkopolski [*Geschichte Großpolens*], hrsg. J. Topolski, Bd. 1, Poznań 1969, S. 777–792.

Majchrzycka Barbara, Ołtarzowa rzeźba figuralna Antoniego Osieńskiego w kościele OO. Bernardynów w Leżajsku [*Die Altarskulpturen von Antoni Osieński in der Bernardinerkirche in Leżajsk*], RHKUL, Bd. VI, 1957, H. 4, S. 185–201.

Mańkowski Tadeusz, Lwowskie kościoły [*Lemberger Barockkirchen*], Lwów 1935.

Mańkowski Tadeusz, Die von Nikolaus Potocki gespendeten Rokoko-Antependien, »Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres«, Classe de philologie, Classe d'histoire et de philosophie, Année 1936, Cracovie 1937, S. 34–37.

Mańkowski Tadeusz, Lwowska rzeźba rokokowa (*Lemberger Rokoko-Plastik*), Lwów 1937.

Mańkowski Tadeusz, Kościół Bernardynów we Lwowie (*L'église des bernardins à Léopol*), DS, I, 1938, S. 305–324.

Mańkowski Tadeusz, Rzeźba (1710–1760) [*Bildhauerei 1710–1760*], in: Historia Sztuki Polskiej [*Geschichte der polnischen Kunst*], Kraków 1962, hrsg. T. Dobrowolski u. W. Tatarkiewicz, Bd. 2, S. 353–369.

Mańkowski Tadeusz, Dawny Lwów. Jego sztuka i kultura [*Das alte Lemberg, seine Kunst und Kultur*], London 1974.

Mączyński Ryszard, Warszawska konfesja rzymskich męczenników (*La confession des martyrs romains à Varsovie*), BHS, XLVII, 1985, 45–72.

Pagaczewski Julian, Baltazar Fontana w Krakowie [*Baldassare Fontana in Krakau*], RK, XI, 1909, S. 1–50.

Pagaczewski Julian, Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany (*Ursprung und Deutung der Kunst Baldassare Fontanas*), RK, XXX, 1938, S. 1–48.

Pałubicki Janusz, Die danziger Bildhauer im 17. und 18. Jahrhundert. Herkunft, Wanderschaft, Wirkung, in: Barockskulptur..., 1981, S. 159–165.

Paszenda Jerzy, Stiuki wileńskie w świetle archiwów jezuickich (*Les stucs de Vilna du XVIIIe siècle, selon les archives des jésuites*), BHS, XXXVI, 1974, S. 158–168.

Pieńkowska Hanna, Dzieje i fabryka kościoła oraz klasztoru norbertanek w Imbramowicach (*L'histoire et la fabrique de l'église et du couvent des prémontrées d'Imbramowice*), FHA, XIV, 1978, S. 67–93.

[Plastyka] Пластыка Белоруси XII–XVIII стагоддзя [*Belorussische Plastik des 12.–18. Jh.*], Мінск 1983.

Rewski Zbigniew, Polski stolarz dekorator z XVIII wieku i jego klientela [*Ein polnischer Kunstschler des 18. Jh. und seine Kunden*], BHS, XI, 1949, S. 311–324.

Samek Jan, Res imagines. Ze studiów nad rzemiosłem artystycznym czasów nowożytnych w Polsce (lata 1600–1800) (*Res imagines. Etude sur les arts décoratifs des temps modernes en Pologne (1600–1800)*), »Rocznik Historii Sztuki« VIII, 1970, S. 177–248.

Samek Jan, Zagadka przemysłowego ławaterza (Przyczynek do zagadnienia teatralności w sztuce lwowskiego baroku) (*L'enigme du lavabo de Przemyśl. Le caractère théâtral de l'art baroque de Lvov*), FHA, XIV, 1978, S. 93–101.

Samek Jan, Polskie rzemiosło artystyczne, czasy nowożytne [*Polnische Kunstindustrie, 16.–18. Jh.*], Warszawa 1984.

Secker Hans Friedrich, Zwei danziger Bildhauer, Johann Heinrich Meißner und Rudolph Freitag, in: 3. Schrift der der Kunstforschenden Gesellschaft Danzig, Leipzig 1922.

Smulikowska Ewa, Rococo Crucifixes of the Lvovian School. Problems of Authorship, Style and Artistic Topography, in: Studien..., 1985, S. 215–230.

Stolot Franciszek, Nieznany model ołtarza do kościoła św. Anny w Krakowie (*Modèle inconnu de l'autel de l'église Sainte Anne de Cracovie*), BHS, XXX, 1968, S. 222–226.

Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur, hersg. Konstanty Kalinowski, Poznań 1985.

Swiencickij Ilarion, Rachunki robót malarskich i rzeźbiarskich w katedrze św. Jura we Lwowie w latach 1768–1779 (*Les comptes des travaux de décoration dans la cathédrale St. George à Léopol*), DS, I, 1938, S. 145–152.

[Swiencickij] Свенціцький Жларіон, Причинок до історії мистецького виписання катедри св. Юра у Львові [*Beitrag zur Geschichte der Ausstattung der Hl. Georgskathedrale in Lemberg*], „Літопис Національного Музею за 1937 рік“, Львів 1938, S. 12–17

Świeykowski Emanuel, Monografia Dukli [*Monographie der Stadt Dukla*], Kraków 1903.

Tatarkiewicz Władysław, Warszawska rzeźba kościelna z połowy XVIII wieku (*Les sculptures en bois du XVIIIe siècle dans les églises de Varsovie*), DS, I, 1938, S. 305–324.

Tłoczek Ignacy, Polskie snycerstwo [*Polnische Schnitzerei*], Wrocław 1984.

Walicki Michał, Starzyński Juliusz, Dzieje sztuki polskiej [*Geschichte der polnischen Kunst*], Warszawa 1936, S. 207–208.

Ważbiński Zygmunt, Modele akademickie w procesie dydaktycznym cechu malarzy i rzeźbiarzy toruńskich w XVIII i na początku XIX w. [*Akademische Modelle in der Kunstdidaktik in der Thorner Zunft der Maler und Bildhauer im 18.–Anfang 19. Jh.*], TKHS, VII, 1986, S. 181–204.

Więcek Adam, Polscy artyści Wrocławia w w. XVIII [*Polnische Künstler in Breslau im 18. Jh.*], Warszawa 1956.

Więcek Adam, Jan Jerzy Urbański, Wrocław 1963.

[Woznickij, Oranasenko] Возницкий Борис Г., Опанасенко Наталья А., Мастер Инзель – легенда и реальность. Каталог выставки [*Meister Pinsel. Legende und Wahrheit. Ausstellungskatalog*], Львов 1987.

Zagórowski Olgierd, Rzeźbiarz Antoni Frączkiewicz [*Bildhauer Antoni Frączkiewicz*], BHS, XXI, 1959, S. 120–121.

Zlat Mieczysław, Polnische Kunst, in: Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10, Berlin 1971, S. 263–270.

Żarnecki Jerzy, Zabytki krakowskiego kościoła OO. Bernardynów [*Die Denkmäler der Bernardinerkirche in Krakau*], in: Kantak Kamil, Szablowski Jerzy, Żarnecki Jerzy, Kościół i klasztor OO. Bernardynów w Krakowie [*Kirche und Kloster der Bernardiner in Krakau*], »Biblioteka Krakowska«, Bd. 96, Kraków 1938, S. 105–143.

Aufnahmen: A. Bochnak 3a, 9, 17. – 3b, 4 J. Gajewski. – 10 F. Haczewski. – 12 J. Jaworski. – 5a P. Koziński. – 5b, 7, 18 J. Langda. – 6, 8, 11, 13 J. K. Ostrowski. – 1 A. Wojnarowicz. – 2, 14, 15, 16 W. Wolny