

MILOŠ STEHLIK

NOTIZEN ZUR WIENER TÄTIGKEIT VON G. FRITSCH,
FR. KOHL UND W. BÖHM

Bei der Durchforschung der Barockbildhauerei in Mähren tritt immer eindringlicher die Forderung nach einer eingehenden Kenntnis der österreichischen, vor allem der Wiener Plastik in den Vordergrund; man darf annehmen, dass dies eine Bereicherung des Denkmalschatzes beider Länder, Mährens und Österreichs in bezug auf das Material bringen kann, doch dürfte es obendrein zu neuen Aufdeckungen oder umgekehrt zu Korrekturen und Präzisierungen der jetzigen Erkenntnisse auf diesem Gebiet führen; dies könnte sich in einem synthetischen Blick auf die mährische Barockplastik widerspiegeln. Die bisherigen, wenngleich fragmentarischen Erkenntnisse legen nämlich ein Zeugnis dafür ab, dass das wechselseitige Durchdringen der Barockplastik beider Länder häufiger und tiefer war als wir uns dessen bislang bewusst waren. Diese Situation war übrigens durch die wirtschaftliche und politische Lage Mährens und Österreichs, die damals mit den anderen österreichischen Ländern zu einem Ganzen mit Wien als Zentrum vereint waren, gegeben und bedingt. Wien beherrschte das Land im beträchtlichen Mass auch künstlerisch, namentlich seit den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts dank seiner Akademie, mit der ein grosser Teil der mährischen oder in Mähren wirkenden Bildhauer in Berührung kam. Zu diesen gehören auch G. Fritsch, Fr. Kohl und W. Böhm, deren Wiener Arbeiten Gegenstand des nachstehenden Beitrags sind.

Die Autorschaft der in der kunsthistorischen Fachliteratur bisher unbeachteten Wiener Arbeiten Franz Kohls, die sich in der Schottenkirche befinden, und Wenzel Böhms in der III. Kreuzkirche in der Mariahilferstrasse bedeutet eher einen qualitativen Beitrag zu dem Werke der Künstler als eine wesentliche Vertiefung des Gesamtblicks in ihr Werk, das bislang keine klaren Umrisse hat.

Einen ziemlich anderen Charakter trägt die Feststellung der Fritschschen Arbeit in der Paulaner-Schutzengelkirche in Wien, die die bisherige Attribution des einzigen bis heute in Wien festgestellten Bildwerkes von diesem Protagonisten des klassisierenden Barocks in Mähren, dessen Leben und Schaffen Gegenstand der Kunstgeschichte seit Jahren war, ändert, ohne einstweilen zu einem eindeutigen und überzeugenden Schluss gekommen zu sein.

Die Literatur verzeichnet Gottfried Fritsch bereits zeit seines Lebens. Die in einem Buch über den Wallfahrtsort Vranov u Brna (Wranau bei Brünn) befindliche Notiz, dass er Autor des Hochaltars in der dortigen Paulaner-Kirche ist, fand allerdings bei den zeitgenössischen Historiographen keinen Widerhall und verschwand ohne in der damaligen hagiographischen Literatur Beachtung erweckt zu haben.¹ Hagedorn hat in seinem Lexikon Fritsch ohne Angabe des Vornamens gemeinsam mit den Brüdern Matthias und Sebastian Donner, den beiden Moll und Fr. Ignaz Wurschbauer als einen Schüler G. R. Donners angeführt.² In Füsslis Lexikon ist Fritsch als Ferdinand Helfreich bezeichnet worden.³

Diese Angaben über Fritsch kannte O. Schweigel offensichtlich nicht, als er um 1784 über ihn einen Artikel in seiner Abhandlung über die bildende Kunst in Mähren schrieb.⁴ Schweigel nannte hier Fritsch Josef und erwähnte, dass dieser Bildhauer in Wien unter Donners Führung an der Wiener Akademie studierte, wo er mit erstem Preis ausgezeichnet wurde. Nach Schweigel ist Fritsch in Tovačov (Tobitschau) als Fünf- oder Sechsendfünfzigjähriger gestorben. Schweigel hat sich in bezug auf die Schulung von Fritsch geirrt, insofern, dass Fritsch — wie weiter folgt — bei Donner tätig war und an der Akademie lediglich seine Arbeit vorgelegt hat. Ebenfalls entspricht das von Schweigel festgelegte Alter nicht der Wirklichkeit. Was das Werk von Fritsch betrifft, schrieb ihm Schweigel als erster die Gruppe des Christus mit Engel in Holleschauer Schlosskirche (!), die Bildhauerausschmückung des Friedhofs in Strílky (Strilek) und irrtümlicherweise die Altäre in der Trinitarierkirche in Holešov (Holleschau) zu.⁵

Von Schweigel beeinflusst, hat J. P. Cerroni Fritsch Josef Anton benannt.⁶ Zu seiner Biographie führte dieser Historiograph der mährischen bildenden Kunst als Neues das Detail an, dass Fritsch Sohn eines Wirtschaftsbeamten auf dem herrschaftlichen Gut des Grafen Petřvaldský in Tovačov war. Ferner gibt Cerroni an, dass Fritsch beim Bildhauer Andreas Zahner in Olómouc (Olmütz) in Lehre stand, was sehr unwahrscheinlich ist, einerseits weil Fritsch älter als Zahner war,⁷ andersents weil die Stilabhängigkeit der beiden Bildhauer, wie schon an einer anderen Stelle gezeigt wurde, vielmehr eine umgekehrte ist. Dazu ist jedoch zu bemerken, dass Fritschs Beziehung zu Olomouc, die bei Cerroni erwähnt wird ausgeschlossen werden kann. Fritschs Studium bei Donner ergänzte Cerroni durch die Bemerkung, dass dies auf Kosten Petřvaldskýs geschah. Cerronis Erwähnung über Fritschs Studium in Italien bleibt bis heute hypothetisch. Fritschs Alter und Sterbeort stimmt mit Schweigels Angaben überein. Unter den Arbeiten von Fritsch hat Cerroni die unvollendete Bildhauerausschmückung des Friedhofes in Strílky, in dessen beabsichtigte, jedoch nicht durchgeführte Gestalt er auch die Statuen des heiligen Wenzel, Cyrill und Methodius und zweier Engel eingereiht hatte, jene Werke also, die sich heute in Tovačov, und zwar teils in Schlossgarten, teils in der Pfarrkirche und Garten befinden. Die Zugehörigkeit

dieser Statuen (die beiden Engel ausgenommen) zu den Strilky-Zyklus ist nicht anzuzweifeln; ihre Urheberschaft wird allerdings ein tieferes Studium erfordern. In Holešov sah Cerroni als ein Werk von Fritsch gleichfalls alle Ältäre in der Pfarrkirche⁸ an und schrieb ihm auch die Ältäre der Holleschauer Trinitarierkirche St. Anna zu, obwohl er unter dem Stichwort „Zahner“ richtig Andreas Zahner⁹ als den Autor des Hochaltars in dieser Kirche anführt. Schliesslich wies er Fritsch zwei Engel vom Hochaltar der Pfarrkirche in Lipník nad Bečvou (Leipnik) zu.¹⁰

Ignaz Chambrez hat in seinem Werk über die Kunst in Mähren¹¹ im wesentlichen keine neuen Angaben zu Fritschs Schaffen und Leben beige-steuert, ähnlich wie Hawlik¹² und Dlabač.¹³ Naglers Lexikon verzeichnet den Tod des 56 jährigen Fritsch zum Jahr 1800.¹⁴

Gottfried Fritsch erschien in der Literatur wiederum erst in Wolnys Markgrafschaft Mähren¹⁵ in einem Artikel über Vranov u Brna, wo dieser Bildhauer als Autor des Hochaltars angeführt wird. Falls der betreffende Bericht richtig war, dann verdunkelte Wolny dagegen Fritschs Gestalt, indem er die Existenz von Georg Fritsch erwähnt, wobei er jedoch an einem andern Ort auch den Bildhauer Josef Anton Fritsch kennt, der sich ihm in zwei weitere Gestalten, Anton und Josef spaltet.¹⁶ Für Fritschs Geburtsort hielt Wolny Holešov, was er in den Holleschauer Matriken festgestellt haben wird, wo in den Eintragungen tatsächlich Josef Anton Fritsche angeführt wird.¹⁷ In seinen Artikeln über Strilky und Tovačov hat Wolny Josef Fritsch aus Tovačov als den Autor der dortigen Bildhauerarbeiten genannt.¹⁸

A. Prokop führt Johann Fritsch in „Österreichische Monarchie“,¹⁹ in „Markgrafschaft Mähren“²⁰ dann Josef Anton oder lediglich Anton Fritsch an, der — nach Prokop — im Jahre 1717 in Holešov²¹ geboren worden sein soll. Das Todesjahr des Bildhauers in Tovačov 1770 dürfte Prokop mechanisch festgesetzt haben, indem er die vermutliche Lebensdauer des Bildhauers dem angegebenen Geburtsdatum zugerechnet hat. Mit der Gestalt des Bildhauers Fritsch begann sich Florian Zapletal tiefer zu beschäftigen, der über ihn einige neue biographische Daten in die Literatur eingeführt hat.²² So stellt er fest, dass Gottfried Fritsch im September 1749 in Tovačov Pate stand und am 6. Oktober 1750 im Alter von vierundvierzig Jahren starb. Laut Eintragung in der Matrike von Tovačov wurde Fritsch in der Kirche daselbst in der Gruft vor dem Altar der hl. Dreifaltigkeit beige-setzt. Die Feststellung, dass die Verwandten des Bildhauers aus Schlesien stammen, hat Zapletal zu dem Schluss gebracht, dass Gottfried Fritsch schlesischer Abstammung war. In seiner Studie „Aus der Bildhauerausschmückung in Strilek“ befasste sich Zapletal mit dem Statuenzyklus aus Strilky unter Berücksichtigung der älteren Literatur;²³ den figuralen Skulpturen aus dem Friedhof zu Strilky, die bereits Cerroni bekannt waren, (h. Cyrill, Methodius, Wenzel und zwei Engel) fügte Zapletal auf Grund der formalen Verwandtschaft die Statue St. Amands in Troubky und die St. Florians in Oplocany hinzu. Die Aufdeckung

des Schlossinventars in Střílky bot dann diesem Autor einen lehrreichen Einblick in die ursprünglich beabsichtigte bildhauerische Ausstattung des erwähnten Friedhofes. Schliesslich schrieb Zapletal auf Grund der Stilkritik auch den Brunnen mit zwei Putten im Schlossgarten in Tovačov Fritsch zu.²⁴

Karel Svoboda, der in der Rezension des Zapletalschen Artikels²⁵ dessen Identifikation des Josef Anton mit Gottfried Fritsch ursprünglich zurückwies, neigte später in seinem Beitrag „Zwei Monumente der Funebrkunst in Mähren“ zu Zapletals Ansicht, dass nämlich nur ein Bildhauer dieses Zunamens in Mähren gearbeitet hat.²⁶ Eine weitere Studie von Zapletal über Fritsch brachte die Veröffentlichung des Quellenmaterials in bezug auf Vranov, Wien und den Brüner Petersdom.²⁷ In einem Brief vom 2. September 1739, den Svoboda hier veröffentlichte, benachrichtigte Fritsch die Patronin der Wranauer Kirche, Maria Theresia, verwitwete Herzogin von Savoyen und Piemont, geborene Fürstin zu Liechtenstein über seine Arbeit am Hauptaltar in der Paulaner-Kirche in Vranov. Aus dem Jahre 1741 stammen die von Svoboda publizierten Eintragungen über Fritschs verlorenen Streit mit den Wiener Stuckateuren, der seine Berechtigung in Stuck zu arbeiten betraf. Eine Übereinstimmung des Auftrags für die Paulaner mit dem Altar, an dem sich die Statuen des hl. Libor und Nikolaus befinden (wie es Svoboda erwähnt) ist, wie weiter angeführt wird, nicht anzunehmen. Interessant ist der Inhalt eines später eingereichten Gesuchs von Fritsch, das wiederum von Svoboda veröffentlicht wurde und das die Vergebung der Bildhauerausschmückung der Altäre im Brüner Petersdom im Jahre 1745 betrifft.²⁸ Hier ist nämlich ein kurzes Curriculum vitae des Bildhauers enthalten, aus dem hervorgeht, dass: „ich aber durch mein hier sein nicht allein die Gnade habe, verschiedene distinguierte Chavaliers mit meiner Bildhauerarbeit zu bedienen, sondern auch anvor die Gelegenheit in der Wienerischen Universität und der daselbtigen academia gefunden, unter anderen Certaten das goldene Königliche Proemium zu erhalten.“

Weitere Archivalien zu Fritschs Tätigkeit in Vranov u Brna hat Václav Richter veröffentlicht und so die Reihe von interessanten Umständen erweitert, die mit der Anfertigung des Hochaltars der Kirche in Vranov verbunden sind.²⁹

Durch die Seitenaltarplastiken der Pfarrkirche in Kojetín (Kojetein) hat Karel Stav. in einer nicht gedruckten Dissertation die Kenntnisse über das Werk von Fritsch ergänzt.³⁰ In die Nähe des Fritschschen Zyklus von Střílky wurden schliesslich zwei Putten-Paare des Schlosses in Buchlovice (Buchlowitz) eingereiht sowie vier Vasen vom Kirchenturm in Střílky, die ursprünglich offensichtlich zur Ausschmückung des Strilek-Friedhofes bestimmt waren.³¹

In bezug auf Fritschs Stil hat zum erstenmal — wenn wir eine allgemeinere Charakteristik des Werkes z. B. bei Schweigel oder Cerroni ausser Acht lassen — H. Tietze in einem Artikel bewertet, der anlässlich der damaligen Instandsetzung des Friedhofes in Střílky geschrieben wurde.³² Neben Fritschs Abhängigkeit

von G. R. Donner hat Tietze auch italienische Einflüsse, besonders die des Michelangelo festgestellt. Einen ähnlichen Standpunkt gegenüber der Fritschschen Stilauffassung hat auch Zdeněk Wirth eingenommen, indem er dem Friedhof von Střílky italienischen Charakter zuerkennt.³³

Einen genaueren Einblick in die Stilseite des Fritschschen Werkes hat Karel Svoboda dargebracht, der in seiner oben angeführten Studie³⁴ des Bildhauers Entwicklung von seiner Anteilnahme am Altar der Dreifaltigkeitskirche in Bratislava (Pressburg) bis zu Vranov nachgeht; dieses steht in bezug auf den Stilcharakter der plastischen Verzierung seines Hochaltars dem Pressburger Domaltar nahe und hebt sich durch seinen malerischen Charakter und Bewegung von der figürlichen Verzierung der Schwarzen Kapelle in Holešov ab, der Svoboda als Hauptmerkmal statuarische Ruhe und lineare Auffassung der Figuren aussetzte. Dieselbe bildnerische Auffassung wie es in Holešov der Fall ist, hat Svoboda auch der Bildhauerausschmückung des Friedhofs in Střílky zugesprochen. In diesem späteren Beitrag,³⁵ der sich mit der Schwarzen Kapelle in Holešov beschäftigte, fasste Svoboda schliesslich die damaligen Forschungsergebnisse über Fritsch zusammen und als Neues hat er ihm auf Grund der Stilkritik und eines indirekten Archivberichts die plastische Ausschmückung in der Kirche Kostelec nad Černými lesy (Kosteletz) zugeschrieben. Svobodas Bewertung des Fritsch und die Behauptung, eine Rückeinwirkung auf Donner sei möglich, ist hier ziemlich überschätzt.

Neuerdings haben sich mit Gottfried Fritsch vor allem die Autoren einer slowakischen Publikation über G. R. Donner befasst.³⁶ Eine Anzahl von Ungenauigkeiten biographischen Charakters wiegt die im Grundsatz richtige Bewertung des künstlerischen Profils von Fritsch auf, die in mehreren Wahrnehmungen wahrscheinlich auch die Schlussfolgerungen Karl Svobodas berücksichtigt.

Vor kurzem streifte V. V. Štech in seinem fremdsprachigen Buch über die barocke Bildhauerei in Böhmen³⁷ Gottfried Fritsch, indem er seine Arbeiten in Kostelec nad Černými lesy erwähnt, in der Annahme, dass es sich um ein Werk handelt, das Fritsch neu attribuiert wird. Demgegenüber besteht O. J. Blažíček in seiner letzten Arbeit³⁸ auf seiner früheren Behauptung,³⁹ dass nämlich Kostelec kein Werk von Fritsch ist. In ähnlicher negativen Weise stellt sich den Plastiken von Kostelec auch Zdeňka Skořepová-Volavková⁴⁰ gegenüber, die ihnen jedoch ganz richtig eine Beziehung zur mährischen Bildhauerei zuerkennt. Die Autorin fasst Fritsch als ziemlich passiv abhängig von Donner auf und seine Kunstqualität bewertet sie als eine bloss durchschnittliche. Auf wahrscheinliche Mitarbeit von G. Fritsch an den heute nur im Torso erhaltenen ursprünglichen Figurschmuck des Hochaltars in Pécs (Fünfkirchen) verweist die ungarische Forscherin M. Aggházy in ihrer Arbeit über die Barockplastik in Ungarn.⁴¹

Aus der Kritik der Literatur⁴² ist meines Erachtens vor allem ein Irrtum O. Schweigels offenkundig geworden, der als erster Fritsch mit dem unrichtigen

Taufnamen Josef genannt und dadurch die ganze nachfolgende Forschung über Fritsch kompliziert hat. Schweigel hat J. P. Cerroni, Wolny und weitere Forscher beeinflusst, die — weil sie sich auf die Stilkritik nicht stützten — ausserstande waren, der Person des Fritsch, die sich ihnen in zwei und mehrere Bildhauer spaltete, gerecht zu werden.

Wie bereits oben erwähnt wurde, lässt sich Fritschs Wiener Arbeit, die einen Streit zwischen ihm und den dortigen Stuckateuren auslöste, mit dem Altar in der Paulaner-Kirche, der mit den St. Nikolaus- und Libor-Statuen versehen ist, nicht identifizieren, wie es Svoboda getan hat. Wenn man schon die Tatsache nicht berücksichtigt, dass die betreffende Altararchitektur ebenso wie ihr Figural schmuck aus Holz ist — und im Fritschs Streit mit den Stuckateuren handelte es sich doch namentlich um Arbeiten in Stuck — taucht hier in erster Linie aus stilistischen Gründen ein ziemlicher Zweifel bezüglich Fritschs direkte Urheber schaft an diesen Statuen auf. Die Gestalten beider infulierten Heiligen weisen zwar bestimmte formale Züge auf, die an die für den Friedhof in Střílky bestimmten Heiligenfiguren erinnern können, doch scheint es nichtdestoweniger, dass diese stilistischen Berührungspunkte, die sich sowohl auf die Gesamtkonstruktion als auch auf die detaillierte Durcharbeitung der Köpfe, insbesondere des Haars beziehen, einen lediglich gemeineren Charakter tragen und keinen Zusammenhang mit Fritschs spezifischen Stilmerkmalen haben.

In der Paulaner-Kirche in Wien ist jedoch an der Westseite des Schiffes ein Seitenaltar aus Kunstmarmor erhalten, dessen Aufsatz mit einem Figuralmotiv versehen ist. Das Säulenretabel entbehrt einer weiteren bildhauerischen Ausschmückung, die der Bildhauer zweifellos vor das innere Säulenpaar an die Muschelkonsolen zu placieren beabsichtigte. Die nachträglichen zeitlich viel später errichteten Adorantenfiguren, die sich heute auf den Volutensockeln an den Seiten des Retabels befinden und die in bezug auf ihren Massstab zu der Altararchitektur disproportional sind und qualitativ unter dem Durchschnitt stehen, bringen nur einen Beweis dafür, wie gross die künstlerische Verlegenheit jener Zeit war, wo sie entstanden, sowie auch dafür, dass der Altar nicht beendet wurde. Der Bildhauer hat also die Arbeit bei den Paulanern nach Vollendung des Architektur aufbaus des Altars verlassen, nachdem er die plastische Stuckverzierung am Aufsatz durchgeführt hatte, die in Form eines dreilappenartigen Bogens mit kurzen seitlichen Volutenflügeln das halbkreisförmige Fenster umrahmt, das kompositionsmässig in die Architektur des Altarkomplexes eingefügt ist. Die segnende Figur Gott-Vaters ist von Kinderengelgestalten begleitet, deren eine die Erdkugel an die Zentralfigur anhält, die übrigen, begleitet von geflügelten Kinderengelköpfen und Wölkchen, gestikulieren lebhaft und tragen in die Gesamtkomposition Bewegung und Erregung hinein.

Die offensichtliche Übereinstimmung der formalen Auffassung der Gruppe am Aufsatz des Altars der Paulaner-Kirche in Wien mit Fritschs Figural schmuck des

Hochaltars in Vranov u Brna, der im Jahre 1739 entstand und ferner mit Fritschs Verzierung in Kostelec nad Černými lesy, wo er fast gleichzeitig mit dem Wranauer Auftrag den Hochaltar, die Kanzel und die beiden Seitenaltäre ausführte, erwiesen genügenderweise, dass der Autor des Wiener Paulaner-Altars Gottfried Fritsch ist. Die Analogie in bezug auf die stilistische Seite dieser drei zum Vergleich stehenden Werke von Fritsch kommt in den bereits hinsichtlich der physiognomischen Auffassung eigenartig ausgeprägten Typen der Kinderengel zum Vorschein, in der Konzeption des Kopfes bei Gott-Vater, der bei den Wiener Paulanern dem Wranauer und schliesslich auch dem Kosteceker Joachim nahesteht. Auch weist das Traktament der Draperie in allen zum Vergleich stehenden Fällen eine überzeugende Ähnlichkeit auf, die im wesentlichen auf der immer noch barock aufgefassten Form beruht.

Das neulich in Wien festgestellte Werk von Fritsch entstand, wie aus den erhaltenen Belegen über den Streit Fritschs mit den Stuckateuren hervorgeht, im J. 1741, bereits nach dem Tode G. R. Donners, der kurz vorher im Jahre 1739 aus Bratislava nach Wien zurückgekommen war. Vom stilistischen Standpunkte aus reiht sich der Wiener Torso von Fritsch jenen Arbeiten zu, in denen der Bildhauer auf völlig ausgeprägte Weise die klassisierende Auffassung der Form nicht geltend machte, im Gegenteil wo — und das liegt bei den Paulanern in Vranov, in Wien und in der Pfarrkirche in Kostelec auf der Hand — die gefühlsmässige Komponente bei der jeweils beabsichtigten Lösung des plastischen Problems bei ihm eine wichtige Rolle spielt. Erst am Ende des Fritschschen Schaffens sollte bei ihm eine rational fundierte bildhauerische Ansicht zutage treten, die in den Engelgestalte in Holešov und Střílky voll entwickelt und zur Geltung gebracht ist.

* * *

Eine weitere neu festgestellte Zuordnung in Wien gehört Franz Kohl an. Dieser aus Böhmen stammende Bildhauer (geboren in Kuks am 1. März als Sohn des Prager Bildhauers Johann Friedrich Kohl) hat sich in Wien akklimatisiert, wo er Schüller und später Mitarbeiter G. R. Donners wurde und dessen Werkstätte er übernommen und seine verwitwete Frau geheiratet hat. Die Literatur⁴³ hat einige Daten aus seinem Leben verzeichnet, die alle nachweisen, dass er im Kontakt mit der Wiener Akademie stand. Was das österreichische Werk Kohls anbelangt, werden lediglich seine Wiener Arbeiten erwähnt, und zwar in der Schlosskapelle in Schönbrunn (doch nicht einmal hier ist die Attribution ausnahmslos akzeptiert worden)⁴⁴ und über dem Eingang der Peterskirche. Kohls mährische Tätigkeit wurde teils in einer kleinen Erwähnung Cerronis verzeichnet, die auf einen vorläufig unbekanntem Anteil von Kohl an der Ausschmückung des Doms in Olomouc⁴⁵ hinweist, teils in einer verdienstvollen Arbeit von Zapletal über die „Aussäuer“ der Donnerschen Kunst.⁴⁶ Die wachsende Zahl Kohls Arbei-

ten, die in Mähren neu entdeckt wurden, so z. B. die Präzisierung in bezug auf den Umfang seiner Tätigkeit in Dub nad Moravou (Dub an der March) und seine für Kroměříž⁴⁷ (Kremsier) bestimmte Arbeit, neuerdings die ihm zuerkannte Figuralausschmückung in der Kapelle des Schlosses Milotice bei Kyjov reiht diesen Künstler in die spätharocke Bildhauerei klassisierender Richtung mit immer grösserem Nachdruck und sich steigender persönlicher Bedeutung für die betreffende Stilströmung der mährischen Plastik. Indem man Kohls Person fixiert und seinen persönlichen Beitrag abgrenzt, entdeckt man neue Zusammenhänge und Abhängigkeiten, die früher unter einer bloss allgemeinen stilistischen Zuordnung seiner Arbeiten in das Weltbild der mährischen Barockbildhauerei nicht zu erfassen waren.

Die bisher unbeachtete Arbeit in der Kirche der Schottenbenediktiner in Wien, das kleine Grabdenkmal des Leopold Windischgrätz und der Antonie Kevenhilller aus dem Jahre 1746 ist am Nordpfeiler des Kirchenschiffes placiert. Die Inschrift, die die Daten der Verstorbenen kundgibt, befindet sich an einem mit Sims versehenen Quader, der als Sockel des Sarkophags mit einem darauf sitzenden Kinderengel dient. Dieses architektonische Gebilde wird von zwei trauernden allegorischen weiblichen Figuren flankiert, die, ähnlich wie der Sockel auf einer Simsplatte beruhen, die von zwei Volutenkonsolen getragen und in der Mitte von einer mit den Allianzemblemen der Verstorbenen versehenen Kartusche überdeckt ist.⁴⁹ Die stehenden langgestreckten Figuren werden durch den mässigen Kontrapost lebendig, der sowohl anmutige Gestikulation ihrer Arme als auch eine ruhig gewordene Kopfbewegung bedingt hat. Eine dünne, an der Körper anliegende Draperie hat die weiche Modellation der Körperoberfläche betont und die Details der Körperpartien derart hervorgehoben, dass die linke Figur fast dem Akt nahekommt. Durch den Charakter ihrer gesamten plastischen Formung, im Detail dann durch die Auffassung einer bewegungsmässig sparsam zum Ausdruck gebrachten Aktion, durch das Verhältnis der spärlichen Draperie zu dem Körper, schliesslich durch die Physiognomie der Köpfe, die einen fast verträumten Blick besitzen, antizipieren diese allegorischen Figuren bei den Wiener Benediktinern die Engel vom Hochaltar in Dub, die vier Jahre nachher von Kohls Hand hervorgegangen sind.

* * *

Ähnlich wie Kohls Arbeit bei den Schottenbenediktinern bedeuten auch die neulich festgestellten Figuralgruppen von Böhm in der Kirche zum Hl. Kreuz in Wien eher eine Ausdehnung der bisher bekannten Werke dieses Bildhauers als die Entdeckung einer künstlerischen Tat, die auf eine Vertiefung bzw. Änderung der Auslegung seines bisher bekannten Schaffens Einfluss hätte. Die Feststellung dieses neuen Werkes von Böhm ist jedoch um so interessanter als die Wiener

Tätigkeit Böhms in der Literatur bisher nicht erwähnt ist, obwohl bekanntlich dieser Bildhauer an der Wiener Akademie zum Jahre 1759 nachweisbar ist.

In erster Linie machten uns die Arbeiten von F. Zapletal schon früher mit dem Leben und Schaffen von Václav Böhms, geboren am 6. September 1742 in Hranice (Mährisch Weisskirchen), wo er auch bei Fr. Gallaš die Fundamente der Bilhauerei kennenlernte, bekannt.⁵⁰ Die unlängst erfolgten neuen Attributionen machten auf einige vorläufig unerkannte Werke von Böhms aufmerksam (Kdousov, Metylovice, Frýdek, Fulnek, Police).⁵¹ Alle diese bisher bekannten mährischen Arbeiten Böhms dürften, was ihre Entstehungszeit betrifft — vorwiegend ist es die zweite Hälfte der 60er Jahre — auf dem ihm erteilten Auftrag für die Wiener Kirche zum Hl. Kreuz gefolgt sein.

Vier umfangreiche figurale Gruppenkompositionen in Stuck füllen die seichten Nischen des Kirchenschiffes aus und bilden die einheitliche plastische Verzierung des Interieurs, dessen Stilreinheit jedoch durch einen nachträglichen klassizistischen Hochaltar gestört wird.⁵² Die Szenen, die den Ölberg, die Geisselung, Dornenkrönung und Kreuztragung darstellen, werden teils durch frei komponierte Gestalten, teils durch den Relieffhintergrund gebildet, der eine figurale Begleitkomponente darstellt und den Handlungsort kennzeichnet. Das episch aufgerollte Thema sowie der dramatisch gesteigerte Inhalt wird durch die verwickelte Aktion und die wechselbezügliche Durchkomponierung der Figuren getragen und ausgedrückt. Gestik und Ausdruck des Antlitzes weisen eine breite Skala auf von ruhiger, einen Ausdruck entbehrender bis zu verwildert entfesselter und betonter Lage gesteigert. Die Komposition der Figuren ist in jedem der Themen unmittelbar, ungesucht, ja wahllos und irgendwie willkürlich gefasst. Die Arbeit ist durch die offensichtlich zutage tretende Bemühung gekennzeichnet, das Werk, das Motiv auf eine neue, ungebrauchte und erschütternde Art zu interpretieren. Dieser Tendenz fallen oft auch die künstlerische Reinheit und Qualität des Werkes zum Opfer.

Anlässlich Böhms Ölberg in der Kirche zum Hl. Kreuz in Wien ist die auffällige ikonographische und gewissermassen kompositionsmässige Übereinstimmung mit Fritschs Schwarzer Kapelle zu erwähnen, von welcher sich Böhms Gruppe durch weniger aufgewogene Gesamtkomposition, Zermalmung des gefühlsmässigen Inhaltes und den malerischen Charakter des Kompositionsdetails unterscheidet. Die Übernahme Fritschs ikonographischen Schemas, die bei Böhms höchstwahrscheinlich eingetreten ist, ist nicht überraschend. Wir wissen nämlich, dass dieser Bildhauer, obgleich eine Generation jünger als Fritsch, in seinem Werke wissentlich an ihn anknüpft und in der Pfarrkirche in Lipník sogar unter Anwendung der Figuralplastiken von Fritsch arbeitete.

Böhms führt gemeinsam mit anderen klassisierenden mährischen Bildhauern, z. B. mit F. O. Hirnle oder J. Schubert die spätbarocke Bildhauerei in Mähren jenen Stillagen zu, wo gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts der Klassizismus die

führende Rolle übernimmt, für den in Mähren bereits um die Jahrhundertmitte von Donners Schülern Gottfried Fritsch und Franz Kohl der Boden vorbereitet wurde.

Übersetzt von R. Merta

Anmerkungen

- ¹ Aula Dominae Vranovii, Brünn 1740, S. 79 ff.
- ² Hagedorn, Chr. L., Lettre à un amateur de la Peinture avec des Ecclaircissemens Historiques sur un cabinet . . . Dresden 1755.
- ³ F ü e s s l i, J. P. und H. H., Allgemeines Künstlerlexikon, Zürich 1779.
- ⁴ Schweigel O., Abhandlung der bildenden Künste in Mähren, Handschrift Nr. 196. FM, Staatsarchiv Brno.
- ⁵ Der Autor der plastischen Verzierung des Kircheninnern ist Andreas Zahner. Der Versuch von Pavelka, die Altaraus schmückung in dieser Kirche Fritsch zuzuschreiben, ist als unrichtig anzusehen. Vgl. Pavelka J., Účast Gottfrieda Fritsche na výzdobě kostela sv. Anny v Holešově (Gottfried Fritschs Anteil an der Ausschmückung der Kirche St. Anna in Holleschau). Dilo, Jhg. XIII, 1939—1940, S. 20 ff.
- ⁶ Cerroni J. P., Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren, 1807, Hdschrft. G 12, Cerr. Samml. 34, Staatsarchiv Brno. Die Existenz des Josef Anton Friz, Bildhauers in Wien, ist zum Jahre 1720 belegt: Hajdecki, Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, I, 6, Wien, 1908.
- ⁷ Andreas Zahner würde im Jahre 1709 geboren.
- ⁸ Die plastische Ausschmückung der Pfarrkirche in Holešov stammt von J. J. Schauburger und A. Zahner.
- ⁹ Vgl. Cerroni J. P., l. c.
- ¹⁰ Dass Cerroni das Taufbecken und das Kreuz der Kirche in Strilky und die ehemaligen Altäre in der Kirche in Tovačov Fritsch zuschreibt, lässt sich nicht verifizieren.
- ¹¹ Ch a m b r e z I., Nachlass eines mährischen Künstlers zur Belehrung seiner Söhne. D'Elvert, Schriften der historisch-statistischen Sektion, Brünn 1856, S. 361.
- ¹² H a w l i k A., Über die bildenden Künste in Mähren. Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes, Wien 1810. Derselbe, Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste im Markgrathume Mähren, Brünn 1838.
- ¹³ D l a b a ě G., Allgemeines Künstler-Lexikon für Böhmen, Prag 1815.
- ¹⁴ N a g l e r G. K., Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, IV, 1837.
- ¹⁵ W o l n y G., Die Markgrafschaft Mähren, Brünn 1837, II/2, S. 343, 1838, IV, S. 204, 208.
- ¹⁶ Derselbe, Kirchliche Topographie von Mähren, Brünn 1855—1861, II/1, S. 317, I/2, S. 193, I/5, S. 85.
- ¹⁷ Matrike der Geborenen, Holešov, Josef Anton Fritsche, geboren 18. XI. 1714.
- ¹⁸ W o l n y G., Kirchliche Topographie, I/3, S. 253, 254.
- ¹⁹ P r o k o p A., Oesterreichische Monarchie, Mähren und Schlesien, Wien 1897, S. 365 ff.
- ²⁰ Derselbe, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, IV., Wien 1904, S. 1233, 1241, 1247, 1251.
- ²¹ Vgl. Anm. 16.
- ²² Z a p l e t a l F., Moravský sochař Bohumír Fritz (Fritsch), (Der mährische Bildhauer Gottfried Fritz), Olomouc 1928. Rezension von K. Svoboda, Casopis Matice Moravské, Jhg. 52, 1928, S. 453 ff.
- ²³ Derselbe, Ze sochařské výzdoby hřbitova ve Strilkách (Aus der bildhauerischen Aus-

- schmückung des Friedhofs in Strilek). *Časopis Vlastivědného musejního spolku v Olomouci*, Jhg. 43, 1930, S. 233 ff.
- ²⁴ Derselbe, *Portrét sochaře Fritsche* (Porträt des Bildhauers Fritsch), *Národní listy*, Praha, 5. I. 1936, II. Ausgabe. Derselbe, *Fritschs Brunnen in Tovačov* (Tobitschau), *Obzor*, Přerov, 10. I. 1937.
- ²⁵ *Památky archeologické*, N. R. Jhg. I., 1931, S. 26 ff. Vgl. auch Anm. 22.
- ²⁶ Svoboda K., *Dvě památky funebrálního umění na Moravě* (Zwei Monumente der Funeralkunst in Mähren), *Beilage der Lidové noviny*, 5. XI. 1933.
- ²⁷ Derselbe, *Několik dokladů a poznámek o osobě a tvorbě sochaře Gottfrieda Fritsche* (Einige Belege und Anmerkungen über Person u. Schaffen des Bildhauers G. Fritsch), *Časopis vlasteneckého spolku musejního v Olomouci*, Olomouc 1935, S. 41 ff. V. Richter in einer Rezension dieses Artikels, (*Časopis Matice Moravské*, Jhg. LX, 1936, S. 397 ff.) stellte die Forderung auf, eine Stilkritik zur Lösung der Frage der Person des Bildhauers Fritsch heranzuziehen.
- ²⁸ Die Existenz dieses Ansuchens erwähnt bereits Tenora J., *Katedrální kostel sv. Petra a Pavla v Brně* (Die Kathedralkirche St. Peter und Paul in Brünn), Brno 1930, S. 56.
- ²⁹ Richter V., *K dějinám hlavního oltáře na Vranově* (Zur Geschichte des Hochaltars in Wranau), *Akord V*, 1936, S. 65 ff.
- ³⁰ Stav K., *Farní kostel v Kojetíně a jeho sochařská výzdoba* (Die Pfarrkirche in Kojetein und ihre bildhauerische Ausschmückung), Brno 1945. Von den sechs vom Autor Fritsch attribuierten sind nur zwei Altäre Werke dieses Bildhauers.
- ³¹ Stehlík M., *Střílecký hřbitov* (Der Friedhof in Střílky). Buchlovice, st. zámek a okolí, Praha 1958, S. 20 ff.
Derselbe, *Výzdoba hlavního oltáře v Dubě nad Moravou* (Die Ausschmückung des Hochaltars in Dub a. d. March), *Umění VIII*, 1960, S. 197.
- ³² Tietze H., *Die Friedhofanlage in Střílek in Mähren*. MCC, III. F., Bd. Vi., Wien 1906, S. 117 ff.
- ³³ Wirth Zd., *Umělecké poklady Čech* (Die Kunstschätze von Böhmen), Praha 1913, S. 11, 32.
- ³⁴ Vgl. Anm. 26.
- ³⁵ Svoboda K., *Sochař Bohumír Fritsch (1706–1750) a jeho výtvarné dílo v Holešově* (Der Bildhauer G. Fritsch und sein bildendes Werk in Holleschau), *Naše Valašsko*, Jhg. XIII, 1950, S. 143 ff.
- ³⁶ Chudomelková D. aj., *Juraj Rafael Donner a jeho okruh na Slovensku* (G. R. Donner und sein Kreis in der Slowakei), Bratislava 1955.
- ³⁷ Stech V. V., *Die Barockskulptur in Böhmen*, Praha 1959, S. 113, 125.
- ³⁸ Blažíček O. J., *Sochařství baroku v Čechách* (Die Skulptur des Barocks in Böhmen), Praha 1958, S. 231, 291.
- ³⁹ Derselbe, *Pražská plastika raného rokoka* (Die Prager Plastik des Frührokoko), Praha 1946, S. 108.
- ⁴⁰ Skořepová Z., *O sochařském díle rodiny Platzerů, příspěvek k dějinám středoevropského sochařství* (Über das Bildhauerwerk der Familie Platzer, ein Beitrag zur Geschichte der mitteleuropäischen Bildhauerei), Praha 1957, S. 92, 136.
- ⁴¹ Aggházy M., *Barockplastik in Ungarn*, Budapest 1959, S. 14.
- ⁴² Es ist nur eine kritische Auswahl vorgenommen worden.
- ⁴³ Thieme—Becker XXI, S. 201.
- ⁴⁴ *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. XVIII, p. LXVIII (1924).
- ⁴⁵ Cerroni J. P., l. c.

- ⁴⁶ Zapletal Fl., Rozsévači Donnerova sochařského umění (Die Aussäer der Bildhauerkunst Donners in Mähren), Přerov 1938.
- ⁴⁷ Stehlík M., K Zahnerově a Kohlově tvorbě v Kroměříži (Zu Zahners und Kohls Schaffen in Kremsier), Umění VII, 1959, S. 56. Zu den Kohls Werken in Kremsier reiht sich neulich das Hauptaltar in der Maria-Kirche, welches bisher in der Literatur dem F. O. Hirnle zugeschrieben. Vgl. derselbe, Výzdoba hlavního oltáře v Dubě nad Mor., I. c.
- ⁴⁸ HIC . IACET / NOBILISS CONIVGYM PAR / VRB.NOST.DELIC. ET. EXEMPL / RELIGIONE MVNIFIC. COMIT / CONIVNCTISSIMVM // LEOP. S. R. I/ C. A. WINDISCHGRAZ/ A. CVBIC. AVG. ET. A. CONSIL. REG. VIXIT ANNOS XXVI // ANTONIA. COM. A. KEVENHILLER // VIXIT ANNOS XIX // AN. IDEM. MDCCXLVI. MORBVS. ID // PIVS. OBIT. IDEM. SEPVLC. ID // PARI. DVLCISSIMO. FVIT // OB. ILLA. XVII. IAN / ILLE. XII. FEB / FILIO. CHARISS. M. P. F. C.
- ⁴⁹ Das Braun und Schwarz des Sarkophagmarmors, kombiniert mit dem Grau der Bleifiguren, unterstreichen durch ihre farbige Delikatesse die funebrele Funktion des Werkes.
- ⁵⁰ Zapletal Fl., Tvůrci sochařského díla v chrámech Lipníka nad Bečvou (Die Schöpfer des Bildhauerwerks in den Kirchen zu Leipnik), Vlastivědný věstník moravský, X, 1955, S. 69, 101.
- ⁵¹ Stehlík M., Plastická výzdoba zámku ve Slezských Rudolticích. Příspěvek k dílu Jana Schuberta. Dodatek I., Václav Böhm (Die plastische Verzierung im Schloss Rudolnitz i. Schlesien. Ein Beitrag zum Werk von Johann Schubert. Nachtrag I., Wenzel Böhm), Umění VII, 1959, S. 162.
- ⁵² Wien, Dehio-Handbuch, Wien 1954, S. 131.

POZNÁMKY K VIDEŇSKÉ ČINNOSTI B. FRITSCHÉ,
FR. KOHLA A V. BÖHMA

Při studiu barokního sochařství na Moravě vystupuje do popředí stále naléhavěji požadavek zevrubné znalosti rakouské, především vídeňské sochařské tvorby, která je schopna přinést nejen materiálové obohacení památkového fondu obou zemí, Moravy a Rakouska, ale může také přivést k nejednomu objevu či naopak ke korekci a zpřesnění stávajících poznatků v tomto oboru.

Autorské určení umělecko-historickou literaturou dosud nepovšimnutých vídeňských prací dvou barokních sochařů, uplatňujících se svou tvorbou na Moravě, totiž Františka Kohla v kostele skotských benediktinů a Václava Böhma v kostele sv. Kříže na Mariahilferstr., znamená spíše kvantitativní příspěvek k jejich dílu, než přínos k podstatnému prohloubení úhrnného pohledu na jejich tvorbu, dosud ne zcela jasně se rýsující. Poněkud jiného charakteru je zjištění Fritschovy práce v pavlánském kostele Andělů Strážných ve Vídni, který pozměňuje dosavadní atribuci díla tohoto protagonisty klasizujícího baroku na Moravě, jehož životem a tvorbou se obírala umělecká historie od let, aniž zatím dosáhla jednotného a přesvědčujícího závěru.

Nově zjištěným dílem Bohumira Fritsche ve vídeňském pavlánském kostele je boční oltář na západní straně lodi s figurální komposicí Boha Otce s andělky a andělčiními hlavami v nástavci. Provedená plastická výzdoba vyvolala v roce 1741 spor mezi Fritschem a vídeňskými štukatéry, kteří dosáhli toho, že Fritsch se musel další tvorby štukových plastik ve Vídni vzdát. Stylovou stránkou se blíží figurální složka oltáře Fritschovým pracím v Kostelci nad Černými lesy a na Vranově u Brna.

Dosud neznámá atribuce Fr. Kohla je reprezentována náhrobkem Leopolda Windischgrätze a Antonie Kevenhillerové z roku 1746, umístěným na severním pilíři v lodi kostela skotských

benediktinů ve Vídni. Olověné alegorické figury, zdobící architekturu náhrobku se blíží svým formálním pojednáním andělům z hlavního oltáře v Dubě nad Moravou, který Kohl vytvořil v roce 1750.

Patrně do raného údobí tvorby Václava Böhma patří štuková plastická výzdoba kostela sv. Kříže ve Vídni, představující čtyři pašijové výjevy: Olivetskou horu, Bičování, Trnímkoronování a Nesení kříže. Zajímavé je tu převzetí ikonografického schématu Fritschova výjevu Krista podpíraného andělem z Černé kaple v Holešově.

Böhm dovádí spolu s jinými moravskými klasizujícími sochami, např. F. O. Hirnlem, J. Schubertem, pozdně barokní sochařství na Moravě do oněch slohových poloh, kde se ujme ke konci století vedoucí úlohy klasicismus, jemuž hyla na Moravě připravována půda již v době kolem poloviny XVIII. století Donnerovými žáky, Bohumírem Fritschem a Františkem Kohlem.

К ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. ФРИЧА, Ф. КОЛЯ И В. БЕМА

При изучении скульптур в стиле барокко в Моравии всё больше выступает на передний план необходимость подробного знания австрийского и, прежде всего, венского ваяния, что способно принести не только материальное обогащение фонда памятников обеих земель — Моравии и Австрии, но может привести к многим открытиям, а также внести коррективы и уточнения в имеющиеся познания в этой области.

Определение авторства венских работ, оставшихся вне поля зрения искусствоведов, двух скульпторов эпохи барокко, чье творчество значительно проявилось также и в Моравии, а именно Франтишка Коля (František Kohl) в костеле шотландских бенедиктинцев и Вацлава Бема (Václav Böhm) в костеле Святого креста на улице Марии Гильфер означает скорее качественный вклад в изучение их творчества, чем существенное углубление общего взгляда на их творчество, пока что не совсем отчетливо вырисовывающееся. Несколько другой характер носит установление авторства работ Фрича в костеле ордена павлянов Ангела Хранителя в Вене; это установление изменяет авторскую принадлежность работ, которые оказались произведениями этого представителя классицистического барокко в Моравии. Узнанием его жизни и творчества искусствоведение занималось долгое время, однако, так и не сумело придти к единому и убедительному заключению.

В настоящее время было установлено, что боковой алтарь с фигуральной композицией Бога-отца с ангелочками и головками ангелочков в верхней части на западной стороне нефа является произведением Б. Фрича (Bohumír Fritsch). Скульптурные украшения вызвали в 1741 г. спор между Фричем и венскими скульпторами, которые добились того, что Фрич должен был отказаться от дальнейшей своей деятельности в этой области в Вене. Что касается стиля, то фигуральные украшения алтаря близки работам Фрича в г. Костелец-над-Черными лесами (Kostelec nad Černými lesy) и во Вранове-под-Брно (Vranov u Brna).

До сих пор было неизвестно авторство Франтишка Коля (František Kohl), что касается надгробия Леопольда Виндишгрэца (Leopold Windischgrätz) и Антонии Кевенгиллер (Antonie Kevenhiller) 1746 г. в северном пилоне в нефе костела шотландских бенедиктинцев в Вене. Свинцовые аллегорические фигуральные скульптуры надгробия близки по своей форме ангелам на главном алтаре в костеле в Дубе-над-Моравой, созданному Колом в 1750 г. (Dub nad Moravou).

К раннему творчеству Вацлава Бема (Václav Böhm) относятся, по всей вероятности, лепные украшения в костеле Святого Креста в Вене, изображающие четыре эпизода пасхальной недели: гору Оливет, Бичевание, Коронование треновым венком и Несение креста.

Здесь интересен факт заимствования иконографической схемы Фрича из сцены Христа, поддерживаемого ангелом в Черной часовне в г. Голешов (Černá kaple v Holešově).

Бем приводит вместе с другими моравскими скульпторами, например, Ф. О. Гирнле, И. Шубертом (F. O. Hirnle, J. Schubert), классицистического направления, позднее влияние в стиле барокко в Моравии к тем стилизованным оттенкам, от которых в конце века стал отходить классицизм — ведущий стиль, почву для которого уже в середине XVIII в. подготовили ученики Доннера (Donner), Богумир Фрич и Франтишек Коль (Bohumír Fritsch, František Kohl).

Перевод: Л. С. Языкова