

# Die Kunst in Schlesien



Herausgegeben von Bernhard Datzak



# Die Kunst in Schlesien

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen zur  
schlesischen Kunstgeschichte, herausgegeben von  
Universitäts-Professor Dr. Bernhard Patzak

Band 1

## Die Elisabethkapelle des Breslauer Domes

von

Bernhard Patzak



Breslau 1922

---

Verlag des „Freien Forschungs-Institutes  
für Schlesische Kunst- und Kulturgeschichte“  
Breslau 9, Schwendfeldstr. 6<sup>II</sup>



64025

726(438)

ZBIORY SŁĄSKIE

Akc K Nr 940/73/5

---

1.

**Der Stifter der Elisabethkapelle und seine Beziehungen  
zur Schule des Lorenzo Bernini.**

Was die Stadt Breslau außer frommen und wohlthätigen Stiftungen auch insbesondere in der Förderung der Künste und Wissenschaften ihren Bischöfen verdankt, habe ich in meinem auf Veröffentlichung harrenden Werke „Breslau als Kultur- und Kunststätte“ in großem Zusammenhange dargestellt. Besonders glanzvolle Tage führten die Bischöfe des gegenreformatorischen Zeitalters in der Hauptstadt Schlesiens herauf. Sie waren es eigentlich, die den wahrhaft fürstlichen Baustil des Barock in Schlesien und in Breslau eingebürgert haben. Es waren vornehme, aristokratische Naturen, die, dem Zuge der Zeit folgend, sich neben ihrem Amte als Seelenhirten gern als lebensfrohe Menschen betätigten. Sie brachten außer ihrer höfischfeinen Schulung auch eine durch Reisen erworbene umfassende Welt- und Menschenkenntnis und tonangebenden Kunstgeschmack mit. — Einer der hervorragendsten Kunstkenner und Kunstfreunde jener Tage, der in Breslau eine neue Kunstblüte zur Entfaltung brachte, war der Kardinal und Fürstbischof Friedrich<sup>1)</sup>, Landgraf von Hessen-Darmstadt (Abb. 1). Er wurde als der jüngste von drei Söhnen des Landgrafen Ludwig V. und der Markgräfin Magdalena von Brandenburg am 28. Februar 1616 zu Homburg vor der Höhe geboren. Entsprechend der damaligen Auffassung von einer vollendeten Fürstenerziehung, daß das Reisen in fremden

Ländern eine unvergleichliche Schule allgemeiner Bildung sei, wurde der junge Landgraf im August des Jahres 1632 zunächst in die weltberühmte Kulturzentrale Paris geschickt, in der man sich aus erster Hand das „savoir vivre“ des Edelmannes aneignen zu können glaubte. Im nächsten Jahre folgte ein Besuch der bedeutendsten niederländischen und holländischen Städte. Nach einem kurzen Abstecher nach dem Süden kehrte Landgraf Friedrich in die Heimat zurück. Hatten diese ersten Studienaufenthalte im Auslande des Jünglings Gesichtskreis beträchtlich erweitert, so hatte für sein weiteres Leben eine viel höhere Bedeutung seine dritte Reise, die er im Herbst 1634 nach Italien antrat. Das damals einen neuen Glaubensfrühling erlebende Italien, insbesondere sein Aufenthalt in der ewigen Stadt, wurden ihm Veranlassung zum Übertritt in die katholische Kirche (1637.). Und nicht zum wenigsten die von der Gegenreformation als hilfreiche Bundesgenossin verehrte Kunst jener Zeit dürfte seine tief religiös veranlagte Natur mit zu diesem bedeutungsvollen Lebensschritt bestimmt haben. In Rom von einflussreichen Förderern der Kunst, wie z. B. von den Kardinalen Barberini und Savoja, mit offenen Armen aufgenommen, sah er jene festlich-heitere und würdevoll prächtige Kunstblüte sich entfalten, deren Eigenart und Duft erst unsere Zeit zu verstehen und zu genießen beginnt: die Kunst des sogenannten Barockstils. Es waren in erster Linie die Schöpfungen Lorenzo Berninis und Alessandro Algardis, die Landgraf Friedrich kennen und schätzen lernte. Für die Familie seines Freundes Barberini vollendete gerade damals Bernini unter Borrominis Mitarbeit den von Carlo Maderna 1624 begonnenen Familienpalast. Friedrich von Hessen sah ferner in jenen Tagen Bernini damit beschäftigt, kleine, durch zentrale Kuppelanlagen beherrschte Kapellen in ältere Kirchen einzubauen. Gerade in diesen kleinen Schöpfungen zeigte sich die vielseitige Begabung des römischen Baumeisters von ihrer glänzenden Seite. Hier, so z. B. in der Cappella Raimondi in S. Pietro in

Montorio, ferner in S. Domenico e Sisto und in S. Maria della Vittoria, arbeitete der genannte Architekt als einer der ersten darauf hin, den in perspektivisch den Raum erweiternden Nischenbauten aufgestellten Statuengruppen durch zaubervolle Lichtführung von oben, oder von der Seite her, visionäre Wirkung zu verleihen.<sup>2)</sup> Hier lernte also offenbar unser Landgraf Friedrich jenen vorbildlichen Kapellentypus kennen, den er später als Fürstbischof von Breslau in seiner Lieblingsschöpfung, der Elisabethkapelle, nachzuahmen suchte. Nicht selten dürfte Friedrich im Gefolge des Kunstsinrigen Papstes Urban VIII. in der ewigen Stadt von Kirche zu Kirche gepilgert sein, um die Fortschritte der zahlreichen vom päpstlichen Stuhle geförderten künstlerischen Unternehmungen zu besichtigen. So berichtet z. B. ein Augenzeuge in einem an den Herzog von Modena gerichteten Briefe<sup>3)</sup> vom 27. März 1658 folgendermaßen: „Es fanden sich 14 Kardinäle zum Dienste des Papstes ein; und zwar waren dies folgende: Franciotto, Gabrielli, Fachenetti, Vidrean, Ghigi, Meltio, Ottoboni, Rospiigliosi, Raggi, Rondinino, Langravio (gemeint ist Kardinal Friedrich!), Carlo Barberino, Azzolino, Odescalchi, und außerdem alle Ritter vom Leve. Mit dieser Begleitung wollte der Papst in der Kirche zur Madonna del popolo sein, wo sich gerade damals Cavaliere Bernini befand. Mit ihm machte unser Herr einen Rundgang, nach allen Richtungen die Kirche betrachtend, und sich über die vielen neuen Arbeiten unterhaltend, unter denen einige bereits beendigt, andere erst begonnen waren.“ Landgraf Friedrich, der unter dem Übernamen „il Langravio“ bei den Römern allgemein bekannt und beliebt war, und der in der ewigen Stadt als Kardinalsdiakon, später als „Protector der deutschen Nation“ und als „Orator imperialis“ (nämlich des Kaisers Leopold I.) eine bedeutende Rolle spielte, kannte nach alledem den Cavaliere Bernini persönlich. Es ist demnach also durchaus nicht unwahrscheinlich, daß die über dem Eingange der Elisabethkapelle des Breslauer Domes stehende Porträtbüste des Kardinals tatsächlich von dem

berühmten römischen Bildhauer herrührt, dem sie eine lokale Tradition zuschreibt.<sup>4)</sup> Zweifellos lernte damals Kardinal Friedrich in S. Maria del popolo auch Berninis Schüler, besonders den bedeutendsten, Namens Ercole Ferrata, kennen. Dieser schuf dort in den beiden Seitenkapellen des Querschiffes nach Fraschetti<sup>5)</sup> unter anderem die fliegenden Engel, welche die Rahmen der Altargemälde stützen. Kardinal Friedrich dürfte viele Arbeiten dieses Künstlers in Rom gesehen und seine Eigenart schätzen gelernt haben; denn sonst hätte er ihn wohl später nicht beauftragt, die für seinen Breslauer Lieblingsbau bestimmte plastische Hauptgruppe auszuführen. Der Schöpfer dieses in seiner Art hervorragenden Kunstwerkes heißt also nicht, wie alle Breslauer Lokalschriftsteller bisher in rührender Beharrlichkeit weitergebucht haben, Herkules Floretti oder Fioretti, sondern Ercole Ferrata. Durch die Verdrehung dieses Namens wurde bisher der Schöpfer der von Engelsputten umgebenen Elisabethstatue und der beiden vor dem Altare schwebenden Cherubime zu einer kunstgeschichtlich unbekannten Künstlerpersönlichkeit, ja erst kürzlich von Malkowsky<sup>6)</sup> sogar zu einem mittelmäßigen „italienischen Marmorarbeiter“ herabgewürdigt. Dadurch, daß es mir glückte, im Breslauer Fürstbischöflichen Diözesanarchiv den nach dem Tode des Kardinals (1682) zwischen den Testamentsvollstreckern und den römischen Agenten geführten Briefwechsel zu entdecken, gewinnt das von mir mitgeteilte neue Forschungsergebnis, daß der betreffende Skulpturenschmuck von Ercole Ferrata stammt, sowohl für die allgemeine, als auch für die schlesische Kunstgeschichte Bedeutung. War doch Ferrata neben Bernini und Algardi der hervorragendste Bildhauer seiner Zeit! Sein reiches und vielfältiges Schaffenstwerk verdient eine gründliche kunstwissenschaftliche Behandlung, die beweisen würde, daß der Künstler nach seiner übertriebenen Verherrlichung durch die Zeitgenossen ganz mit Unrecht von den Nachgeborenen vergessen wurde. Wir können im vorliegenden Falle natürlich nur einige typische

Züge seiner Eigenart ins Auge fassen, um uns aus dieser Betrachtung einen Maßstab zu bilden, nach dem wir die vor seinem Tode entstandenen Breslauer Skulpturen vom künstlerischen Standpunkt aus bewerten können. Nachdem der im Dörfchen Pessotto im Mailändischen Gebiet um 1614 geborene Künstler zunächst in Neapel dekorative Statuen gearbeitet hatte, begab er sich nach Rom, wo er die Antiken gründlich studierte. Vielleicht mehr an seinen Werken, als an jenen seines späteren Lehrers Bernini, tritt der Einfluß dieser Studien des öfteren zutage. In der ewigen Stadt fand der junge Bildhauer abwechselnd bald in der Werkstätte Algardis, bald bei Lorenzo Bernini mannigfache Beschäftigung. Hierüber unterrichten eingehend die Biographien,<sup>1)</sup> welche die Kunstschriftsteller Bellori, Pascoli, Passeri, Baldinucci, Cicognara, Bertolotti und Fraschetti unserem Meister gewidmet haben. Mit einer staunenswerten Anschmiegunngsgabe paßte sich Ferrata bald dem einen, bald dem andern seiner Lehrer an, hat aber auch in mehreren Fällen durchaus Selbständiges geleistet. Unter den für Algardi ausgeführten Arbeiten hebe ich folgende hervor: Für dessen Grabmal Leo XI. in der Peterskirche zu Rom (Abb. 2) lieferte Ferrata nach Baldinucci die allegorische Frauengestalt der Freigebigkeit mit einem Kostbarkeiten und Goldmünzen ausschüttenden Füllhorn. Charakteristisch sind an ihr der meisterhafte Faltenwurf und die liebevolle naturalistische Behandlung der vornehmen schlanken Hände: typische Stilmerkmale, die uns an Ferratas S. Elisabeth und an seinen vor dem Altar der Breslauer Kapelle schwebenden Engeln (vgl. Abb. 14) wieder begegnen. Auf dem von Algardi begonnenen, aber wegen seiner Erkrankung nicht eigenhändig vollendeten Altarrelief des Leo dem Großen gewidmeten Altares in S. Peter (Abb. 3) hat Ferrata nach Baldinucci die kühn verkürzte, stürmisch bewegte Gestalt des hl. Petrus geschaffen. Die übrigen Figuren dieses Reliefs soll dagegen nach Passeri in der Hauptsache Domenico Guidi ausgeführt haben. Seiner

künstlerischen Auffassung dürfte denn auch die in den Verhältnissen ziemlich verfehlte, allzu gedrungene Gestalt des durch die himmlische Erscheinung bestürzten Attila entsprechen. Nach dem Tode seines ersten Lehrers Algardi (10. Juni 1654) arbeitete Ferrata zunächst fast ausschließlich für Bernini; daneben aber auch auf eigene Rechnung. Und man kann sagen, daß er sich im allgemeinen in der plastischen Behandlung der Freifigur der Art dieses Bildhauers anschloß, daß er dagegen im größeren Relief in der Richtung Algardis, teilweise in eigener Umbildung der vorbildlichen Anregungen, fortarbeitete. Eine der prächtigsten derartigen Leistungen, in der er sich zu einer beachtenswerten Selbstständigkeit erhob, ist sein durch feinste formale Reize und durch dramatisch lebhafte Darstellung ausgezeichnetes Relief in der Kirche der hl. Agnes zu Rom, das die Steinigung der hl. Emerenziana (Abb. 4) schildert. Besonders in der lebenswahren und liebenswürdigen Wiedergabe drosslicher Kindergestalten folgte er gern Algardis gerade in dieser Beziehung berühmtem Vorbilde. So z. B. am Grabmal des Papstes Clemens X. in S. Peter in Rom (Abb. 5), für das er überdies die verhältnismäßig etwas zu klein geratene Figur des sitzenden Papstes schuf. Unmittelbar nach dem Tode Algardis wurde Ferrata von Bernini zur Mitarbeit an seiner vielbespöttelten „Cathedra di S. Pietro“ (Abb. 6) herangezogen. Von ihm stammen hier die statlichen, im Umriss, in der rauschenden Formengebung und in der pathetischen Bewegung überaus wirksamen Gestalten der 4 Kirchenlehrer; ferner die anmutig und natürlich bewegten Putten, welche über dem bizarr verkleideten alten Bischofsstuhl die päpstliche Tiara und die symbolischen Schlüssel tragen. Von Berninis künstlerischer Eigenart zwar angeregt, aber diesen Einfluß im Temperament seines eigenen Formwillens umbildend, zeigt sich Ferrata in dem am Altarantependium der Kirche der S. Francesca Romana angebrachten Mabastermedaillon (Abb. 7), auf dem man die Titelheilige der Kirche im Ordenshabit mit auf

der Brust gekreuzten Händen, in verzückte Betrachtung versunken, erblickt, während ihr ein Engelschen ein aufgeschlagenes Buch vorhält. Bei weitem ruhiger und trockener ist hier die Formengebung, als bei Bernini. Der Gesichtstypus, der übrigens an Ferratas hl. Elisabeth in Breslau (vgl. Abb. 14) erinnert, ähnelt jenem, den Bernini z. B. an der Grabfigur der Beata Lodovica Albertone (Abb. 8) in der Kirche S. Francesco a Ripa zu Rom gestaltete. Und dieser Frauentypus Berninis hinwiederum gemahnt an jenen Guido Renis und ist unverkennbar von einem ganz bestimmten gemeinsamen antiken Vorbilde, nämlich vom Haupte der Niobe zu Florenz (Uffizien), abgeleitet. Doch wie Ferrata sein Frauenideal dem antiken Vorbilde mehr näherte, als sein Lehrer, so vermochte er es, vielleicht zu seinem Glücke, nicht mit jenem sensitiven inneren Leben zu beseelen, worin Bernini in übersprudelndem, aus dem Vollen schöpfenden Schaffensdrang und Verlangen nach Belebung der toten, kalten Materie nur zu oft des Guten zu viel tat. Ferratas S. Francesca Romana ist zwar auch im Sinne des damaligen Kunstgeschmackes ekstatisch erregt; doch fehlt ihr jenes krankhafte, sinnlich-verzückte Schmachten, das z. B. Berninis hl. Teresa in der Kirche S. Maria della Vittoria in Rom und seine bereits genannte Liegefigur der B. Lodovica Albertone in einem Andachtsraume eigentlich unmöglich macht. Die aus dem reichen Schaffenswerke Ferratas von uns betrachteten Proben bekunden zur Genüge, daß der Meister einer der bedeutendsten Vertreter der Berninischule war. — Während seines römischen Aufenthaltes lernte Kardinal Friedrich gleichfalls in der Umgebung Berninis und Algardis den zweiten, bereits genannten Bildhauer, Domenico Guidi, kennen, bei dem er später das eigene, für sein Mausoleum bestimmte Prunkgrabmal bestellte. Im Vergleich mit Ferrata ist dieser Künstler mehr eine handwerkliche Natur gewesen, die in schnellstem, handfestem Schaffen eine erstaunliche Fruchtbarkeit entfaltete und sich selbst im Auslande einen gewissen Ruf erwarb.

Er erblickte im Jahre 1626 im marmorreichen Massa di Carrara das Licht der Welt. Gestorben ist er im Jahre 1701 in Rom. Frühzeitig trat er in die Werkstätte Algardis ein, dessen Stil er im Großen und Ganzen nachahmte. Er war für zahlreiche Kirchen und Paläste Roms<sup>9)</sup> beschäftigt. Sein schier unübersehbares Schaffenswerk harret noch wie jenes Ferratas der kunstwissenschaftlichen Behandlung, die jedoch nicht gerade verlockend ist, zumal die meisten Werke Guidis, so z. B. auch seine nach den Zeichnungen Le Bruns angefertigten allegorischen und lediglich dekorativen Statuen in den Gärten zu Versailles und Trianon, Mittelgut sind. Wenn er jedoch sorgfältiger arbeitete, wie z. B. an seinem Relief des Todes Christi in der Kapelle des Monte della Pietà, ferner an seinem Grabmal Clemens XI. in S. Maria maggiore (Abb. 9) und am Grabmal des Grafen Gaspare Thiene (1678) in S. Andrea della Valle zu Rom, ist besonders der meisterhafte Linienfluß an den Gewanddraperien beachtenswert. Charakteristisch für Guidis manierierte Schaffensweise sind die bedenklichen Verstöße gegen die Gesetze der Proportionalität. Sie sind überhaupt typisch für die Stilverwilderung, der schließlich die Berninischule verfiel. Man hatte das von Leone Battista Alberti<sup>9)</sup> zuerst empfohlene Korrektiv, das Haupt des menschlichen Körpers als grundlegende Maßeinheit für die Verhältnisse seiner Glieder anzunehmen, völlig vergessen. So entstanden denn jene bekannten, den geschulten Blick beleidigenden Figuren, an denen der Kopf entweder im Verhältnis zum Körper zu klein, oder an denen die unteren Extremitäten im Vergleich mit dem mächtigen Haupt und Rumpf zu kurz gestaltet wurden.

---

## Die Baugeschichte der Elisabethkapelle.

Offenbar in der Erinnerung an die in der ewigen Stadt empfangenen Kunsteindrücke, insbesondere an Berninis sakrale Bauten und ihre bildmalerische und plastische Ausstattung, reifte in Kardinal Friedrich der Entschluß, die seiner Kunstauffassung wenig entsprechende mittelalterliche Kathedrale der schlesischen Landeshauptstadt durch eine seiner Ahnfrau, der hl. Elisabeth von Thüringen, geweihte Kapelle zu verschönern. Am 2. März 1679 theilte er seine Absicht dem Domkapitel mit. Am 18. Juli 1680 vollzog er mit eigener Hand die feierliche Grundsteinlegung<sup>10)</sup>. Daß der ganze Plan des Neubaus und seiner künstlerischen Ausstattung den kunstsinnigen Bauherrn schon lange vor der Inangriffnahme des Unternehmens beschäftigt hat, beweist der Vertrag, den er mit dem Bildhauer Ercole Ferrata durch die Vermittelung des römischen Agenten Cristoforo Lucatelli bereits am 10. Mai 1679 abschließen ließ<sup>11)</sup>. Da die Reste der bischöflichen Rentamtsrechnungen<sup>12)</sup> der Jahre 1679, 1680 bedeutende Ziegellieferungen der fürstbischöflichen Ziegelscheune zu Scheitnig für das neue Unternehmen erwähnen, so ist der Bau also zweifellos im Jahre 1680 in Angriff genommen worden. Von nun an setzten auch die namhaften Zahlungen für die bildplastische Ausstattung der Kapelle an den römischen Agenten Stephan Liebert ein<sup>13)</sup>. Am 2. März 1680 begannen die Steinmeken ihre Arbeiten im Steinbruch zu Priborn (bei Steinkirche), wo die dekorativen Architekturteile aus köstlichem bläulichem Marmor hergerichtet wurden. Der Baumeister der Kapelle war bisher unbekannt. Auf Rechnungen vom 30. April bis 5. Mai 1680, die in italienischem, mit einigen deutschen Namen vermischem Wortlaut ausgestellt sind, unterzeichnete er sich zum erstenmale, zusammen mit dem

vom Kardinal zum Sachwalter des Bauunternehmens ernannten Hofrichter, Johann Jakob von Brunetti, folgendermaßen: „Giacco . . . Scian . . .“; nach vielen nachfolgenden Rechnungen zu ergänzen in: „Giacomo Scianzi“. Bisher war nur bekannt, daß ein Künstler dieses Namens die Elisabethkapelle al fresco ausgemalt habe. Er ist nunmehr durch meinen glücklichen Fund im hiesigen Diözesanarchiv auch als Architekt nachgewiesen. Der genannte Meister scheint sich einen ganzen Stab welscher Kunsthandwerker mitgebracht zu haben, der aber allmählich durch einheimische Kräfte ergänzt wurde. Unter ihnen war Caspar Herberg der bedeutendste Steinmetz, der später in Breslau und Neisse noch manches treffliche Werk ausgeführt hat. Nach der Beendigung seiner Arbeiten in der Kardinalskapelle bewarb er sich am 30. Oktober 1690 in Neisse um das Meisterecht<sup>14)</sup>. Aus dem Vermerk im dortigen Meisterbuch erfahren wir, daß Herberg aus Brünn in Mähren stammte. In der bereits 1716, nicht, wie bisher angenommen wurde, erst 1720, oder gar erst 1722 begonnenen kurfürstlichen Kapelle des Breslauer Domes führte Herberg zusammen mit dem Breslauer Steinmetzmeister Joh. Adam Karinger einen großen Teil der erforderlichen Arbeiten aus. Er starb am 24. März 1727 in Neisse<sup>15)</sup>. — Der Bau der Elisabethkapelle schritt rüstig vorwärts; denn schon im Juni 1680 wurden Stukkaturen an Sebastiano Rossi (offenbar einem Mitgliede der auch in Deutschland mehrfach tätig gewesenen Künstlerfamilie der Rossi) bezahlt. Die in schwungvollen Arabesken und Umrahmungen und in einem prunkvollen Kranzgesimse bestehenden Stuckarbeiten, an denen sich als zweiter italienischer „Stuccadore“ Giovanni Simanetti in hervorragendem Maße beteiligte, waren in der Hauptsache am letzten Oktober 1680 fertiggestellt. — Die von mir im Diözesanarchiv gesichteten Rechnungen versehen uns in die erfreuliche Lage, über alle weiteren Einzelheiten der dekorativen Ausstattung der Elisabethkapelle Aufschluß zu erhalten. Im Juli des genannten Jahres waren die

Zimmerleute unter Oheraufsicht des Meisters Christoph Weigel mit der Aufsehung des Dachstuhles beschäftigt. Am 13. Juli stellte der Kupferschmied Hans Schwedler eine Rechnung für zwei kupferne Sterne, zwei oblonge Kugeln und für den großen Kuppelknopf aus. Im August begann der Orgelbauer und Instrumentenmacher Josua Wäger Blei für die Verlötung der Kupferverdachung zu liefern. Die Schlosserarbeiten, so z. B. 24 Eisenanker in die Kuppel, ferner eiserne Stükbögen, welche die Gewölbeansätze über den Kuppelfenstern zu tragen haben, außerdem zwei Gitter an die beiden großen, ferner „Teilstangen“ an die kleinen Fenster und die runden Luten, wurden im September an den Schlossermeister Gottfried Prinz bezahlt. Auf einer für die Zeit vom 28. September bis 5. Oktober 1680 ausgestellten Maurerrechnung unterzeichnete neben dem Hofrichter Brunetti und dem leitenden Architekten Giacomo Scianzi der Maurermeister Carlo Rossi. Dieser hatte sich, wie das Neisser Meisterbuch<sup>16)</sup> überliefert, am 4. Januar 1672 in das dortige Mittel einschreiben lassen. Kurz darauf hatte er sich, wie wir derselben Quelle entnehmen, „zu Breslau auf dem Tum sesshaft gemacht, ist anno 1680 mit Todt abgegangen.“ Unmittelbar nach seiner Übersiedelung aus Neisse nach Breslau scheint Carlo Rossi im Jahre 1672 im Auftrage des Kanonikus Joh. Jak. Brunetti am südlichen Seitenschiffe des Breslauer Domes die Allerheiligen-Kapelle (die heutige Sakramentskapelle) erbaut zu haben<sup>17)</sup>. 1680 wurde nach seinem Entwurfe die Loreto-Kapelle im Chor der Dominikanerkirche zu St. Adalbert in Breslau errichtet, die im Jahre 1850 niedergerissen wurde<sup>18)</sup>. Offenbar bekleidete Rossi beim Kapellenbau des Kardinals Friedrich von Hessen unter der Oberleitung Scianzis das Amt eines Poliers. — Am 11. Oktober 1680 ward die Eindeckung des Daches mit Kupfer und Blei durch Schwedler begonnen und am 26. Oktober beendet. Derselbe Meister stellte auch am 4. Oktober eine Rechnung für „zwei kupferne Rinnen sammt einem Rohr zum Wasserlauf“ und für einen

Drachenkopf" aus. Der aus Baireuth stammende Steinmetz-  
 meister Nikolaus Schneider<sup>19)</sup> verfertigte bis zum 26. Oktober  
 zwei Steinspyramiden, zwei Amphoren und zwei Kugeln,  
 die auf den freien Ecken der Umfassungsmauern der Kapelle  
 Aufstellung fanden. Im Inneren arbeitete man ebenfalls  
 rüstig weiter. So hatte unter anderem der Stuccator  
 Giovanni Simanetti am 14. Oktober das prunkvolle Kranz-  
 gesims und andere Verzierungen vollendet. Auch wurde  
 um diese Zeit mit der Vergoldung der Ornamente begonnen.  
 Am letzten Oktober waren die Stuckarbeiten laut Rechnung  
 des Stuccadore Sebastiano Rossi fertiggestellt, an welchen,  
 wie es in demselben Schriftstück heißt, „der Herr Architekt  
 keinen Tadel finden konnte.“ Zu den bereits erwähnten  
 Steinmetzen, die mit der inneren Marmorverkleidung der  
 Kapelle beschäftigt waren, gesellten sich noch andere ein-  
 heimische Kräfte. Die Modelle für die Stuckgesimse usw.  
 lieferte z. B. der Hofstischler Gregor Kolb. Gegen Ende  
 des Jahres 1680 war nach alledem die innere Ausstattung  
 der Kapelle in der Hauptsache fertiggestellt. Es fehlte außer  
 einigen abschließenden Zutaten, auf die wir noch zu sprechen  
 kommen, vor allen Dingen noch die Ausschmückung durch  
 die farbenfrohe Kunst des Malers und durch die monu-  
 mentale des Bildhauers. — Die Tradition nennt, wie erwähnt,  
 Giacomo Scianzi als den Schöpfer der Kuppelfresken. Eine  
 als „*authentica relatio*“ bezeichnete Handschrift des Diözesan-  
 archives berichtet folgendermaßen: „Das mittlere Gewölbe  
 aber, die Cupell und Laterne stellen vor die himmlische  
 Glori aller Heiligen, welche von dem berühmten Architecto  
 al Fresco verfertigt und von dem kunstreichen Mahler  
 Giacomo Scianzi vollends ansehnlicher gemacht worden.“  
 Nach diesem Vermerk zu urteilen, ist also Scianzi Bau-  
 meister und Maler in einer Person gewesen. Die italienischen  
 Barockmeister waren bekanntlich sehr vielseitig ausgebildet!  
 Diesbezügliche Rechnungen, welche die bildmalerische Tätig-  
 keit Scianzis in der Elisabethkapelle bezeugen könnten, habe  
 ich leider nicht auffinden können. Überhaupt fehlen in den

von mir benützten Archivalien Rechnungen aus dem Jahre 1681. Daß aber Scianzi sehr wahrscheinlich Baumeister und Maler zugleich gewesen sein dürfte, darauf deuten schon zwei dekorative Fresken in der Breslauer Kapelle hin: die eine an der obersten Lünette der Eingangswand, die andere, kleinere über der Scheintür der gegenüberliegenden Wand. Sie stellen illusionistische Fensterdurchblicke in einen gotischen Kirchenraum, anscheinend in die angrenzende mittelalterliche Breslauer Kathedrale, dar. Die in meisterhafter Verkürzung wiedergegebenen Untenansichten der gotischen Gewölbe verraten ohne weiteres die hervorragenden perspektivischen Kenntnisse des Architekten. Daß dieser auch sonst als Maler in Breslau beschäftigt war, bezeugt z. B. Gomolsh<sup>20)</sup>. So überliefert er, daß in der vom Nachfolger des Kardinals Friedrich, vom Pfalzgrafen Franz Ludwig, erbauten Reitschule<sup>21)</sup> (1696—1702) „der berühmte Maler Giacomo Scianzi auch seine Kunst“ habe sehen lassen. — Ein stilkritischer Vergleich der oberen Kapellenfresken mit den unteren Wandmalereien, der aber hier zu weit führen würde, zeigt deutlich verschiedene Meisterhände. Man wird daher nicht fehlgehen, wenn man, so lange keine neuerschlossene historische Quelle andere Auskunft gibt, die perspektivisch vorzüglich komponierte Glorie der Heiligen, ferner die Lünettenszenen aus dem Leben der hl. Elisabeth und die erwähnten perspektivischen Fensterdurchblicke auf Rechnung des Architekten und Malers Scianzi setzt, wie es ja auch die genannte authentische „relatio“ des Diözesanarchivs bestätigt. Die Gemälde der unteren Kapellenwandungen sind offenbar später ausgeführt worden, was einige Altennachrichten nahelegen. In der Taufmatrikel<sup>22)</sup> des Breslauer Domes finde ich nämlich unterm 15. August 1680 „Jacobus Schanz, (deutsche Umbildung aus Scianzi) Architector principis“ als Taufpathen der Maria Johanna Kowalsh, eines Töchterchens des Andreas Kowalsh, erwähnt, der hier als „Pictor in Summo“ bezeichnet wird. Dieser offenbar aus Polen zugewanderte Künstler war

fürstbischöflicher Hofmaler. Daß er tatsächlich auch an der Ausmalung der Elisabethkapelle beteiligt war, erhellt aus einer nach dem Tode ihres Stifters ausgestellten Rentamtsrechnung vom 19. Februar 1683, wo es heißt: „Dem Mahler aufm Dohmb, Andreas Kowalzk, vor Arbeit in der Capellen.“ Außer diesem Künstler, der noch am 30. September 1690 eine Tochter taufen ließ, und der um 1702 starb, wird in den Rentamtsrechnungen des Diözesanarchivs auch ein anderer Maler, Namens Sebastian Mustars des öfteren genannt, der z. B. am 10. Februar 1684 Lohn für seine Arbeiten in der Kapelle erhielt. Diese beiden Meister könnten also vielleicht die unteren Wandgemälde geschaffen haben, die sich durch wesentlich andere Formgebung von den Fresken der oberen Gewölbe unterscheiden, die aber ebenfalls beachtenswertes perspektivisches Können verraten. Ihre genauere stilkritische Untersuchung ist wegen ihrer Übermalung (1884) durch P. Linke unmöglich. — Bis die vom Kardinal Friedrich in Rom in Auftrag gegebenen Statuen in seiner Kapelle zur Aufstellung kamen, sollte noch geraume Zeit vergehen. Der kunstsinige Stifter erlebte es nicht mehr. Wie aus einer im Diözesanarchiv befindlichen eigenhändigen Quittung Ercole Ferratas vom Januar 1682 über 800 Scudi d'oro erhellt, war der Künstler damals noch an der Arbeit. Es heißt nämlich dort: „... a conto delle statue che sto facendo.“ Eine ähnliche Quittung vom 13. Januar desselben Jahres ist auch von der Hand Domenico Guidis vorhanden. — In der Kapelle fand die feierliche Aufbahrung des am 19. Februar 1682 verstorbenen Kardinals statt. Das „Castrum doloris“ hatte der „Mäurer“ Carlo Rossi, offenbar nach dem Entwurfe des Hofarchitekten Cicianzi hergestellt, für welches die Maler Sebastian Mustars und Andreas Kowalzk die allegorischen Gestalten der christlichen Tugenden, ferner Wappen, Pyramiden und andere Zierarten zu malen hatten, wie aus einer Rentamtsrechnung<sup>23)</sup> vom 5. März erhellt. — In der Folgezeit erwarben sich die Testamentsvollstrecker, insbesondere der

unermüdbliche Hofrichter Brunetti, ein großes Verdienst um die weitere Ausstattung der Kapelle. Es lieferte weiterhin der bereits erwähnte Kunstschlosser Prinz die prächtige schmiedeeiserne Eingangstür<sup>24)</sup>. Am 19. September 1682 erhielt der Steinmetz Battista Passerino den Rest seines Guthabens für die Altarmensa<sup>25)</sup>. Dem Architekten Scianzi wurde die letzte Rate für den Kapellenbau am 24. März 1683 ausgezahlt<sup>26)</sup>. Er scheint darauf von seinen Verpflichtungen der Oberleitung zurückgetreten zu sein; denn auf den weiteren Maurerrechnungen bis 1687 unterzeichnete fortan Siegmund Lindner, der am 3. März 1678 in Breslau Meister geworden war<sup>27)</sup>, und der unter anderem das St. Jakobskirchlein (1686, 87) an der Sandstraße erbaute<sup>28)</sup>. — Unterm 28. April 1683 bestätigten in Rom die Schüler Domenico Guidis, Michele Maglia und Filippo Carcani, daß sie die Polierung (*lustratura*) der Statuen fertiggestellt hätten. Am 16. November 1684 war der für die Figuren bestimmte Unterbau mit dem von Jos. Fischer gefertigten Epitaph vollendet. Es fand darauf am Feste der hl. Elisabeth in der Kapelle eine Gedächtnisfeier statt, bei welcher der Jesuitenpater Nerlich die Festrede hielt. Im Jahre 1686 scheint also die kunstgewerbliche Ausstattung der Kapelle endlich abgeschlossen gewesen zu sein, für die noch zu guterlekt laut Schlußrechnung vom 2. Dezember der Breslauer Goldschmied Joh. Ohle die anmutige, vor dem Altare hängende Lampe und zwei goldene Kelche geschaffen hatte. Es fehlte nur noch die künstlerische Hauptzierde des prachtvollen Andachtsraumes, der Skulpturenschmuck der römischen Bildhauer. Ferrata hatte den seinigen rechtzeitig vollendet, war jedoch unterdessen am 11. Juli 1686 gestorben. Seine Erben konnten sich lange Zeit nicht einigen, und so wurden die Figuren, mit den gerichtlichen Siegeln versehen, vom Mai 1687 bis Ende Mai 1696 in Rom zurückbehalten. Die endgültige Testamentsvollstreckung erfolgte erst gegen Ende 1695. Dem Bildhauer Guidi war die letzte Rate am 12. Juli 1692 überwiesen

worden<sup>29)</sup>. Ein „Decretum“<sup>30)</sup> des Pfalzgrafen Franz Ludwig vom 19. November 1698 an den Prokurator der Elisabethkapelle, Giovanni Battista de' Caroli, verfügte, die Abführung der „zu Rom arrestiert gewesenen Statuen“ aus den vorhandenen Mitteln zu beschleunigen. Endlich konnte dieser Bevollmächtigte am 23. März 1699 an den Fürstbischof von Breslau berichten, die Kunstwerke Ferratas seien nunmehr zusammen mit jenen Guidis von jeglicher Sequestrierung befreit, und sie hätten bereits ihre Fahrt zur See angetreten. In einem besonderen Erlaß<sup>31)</sup> vom 14. April 1699 ordnete dann noch Kaiser Leopold I. an, den Transport dieser Kunstwerke auf österreichischem Boden steuerfrei passieren zu lassen. Doch auf der Reise gerieten sie, wie jener authentische Bericht des Diözesanarchivs überliefert, beinahe in die Gefahr, von Piraten gekapert und nach Afrika verschleppt zu werden. Und der dem lateinischen Manuskript beigefügte deutsche Nachtrag von 1700 bemerkt hierzu: „Den 5. Monaths Septembris des 1700ten Jahres hat man die zu Ehren der hl. Elisabeth von dem lobwürdigsten Cardinal von Hessen und Bischöffen zu Breslau Seel: Andendens aufgebaute Capelle eröffnet, und die weit über 20000 Reichsthaler kostenden sehr kunstreichen, von Rom jüngsthin angelangten Statuen gezeigt.“ — Daß ich mich in der erfreulichen Lage befinde, durchweg neue Forschungsergebnisse über die Baugeschichte der Elisabethkapelle des Breslauer Domes und über ihre künstlerische Ausstattung mitteilen zu können, verdanke ich in erster Linie Herrn Geistlichen Rat, Professor Dr. Jos. Jungnik, dem jüngst verstorbenen Direktor des fürstbischöflichen Diözesanarchivs. Er lenkte meine Aufmerksamkeit auf ein Bündel teilweise halb zermürbter, damals noch nicht untersuchter, auf den Bau der Elisabethkapelle bezüglicher Papiere, die er selbst seinerzeit auf dem Boden des fürstbischöflichen Alumnates aufgefunden hatte.

### Kunstwissenschaftliche Würdigung des Bauwerkes.

Den Abschluß meiner Studienergebnisse über die Elisabethkapelle (Abb. 10) möge ein zusammenfassendes Werturteil über den Bau und seine künstlerische Ausstattung bilden. Bauanlage und Innendekoration des Andachtsraumes entsprechen, das steht nunmehr fest, der barocken Kunstauffassung Berninis. Im Grund- und Aufriß schloß sich der Baumeister Giacomo Scianzi, der wahrscheinlich dem Kunstreise des großen römischen Bildhauer-Architekten angehörte, den typischen Vorbildern an, wie sie Lorenzo Bernini in den erwähnten kleinen zentralen Kapellenbauten zu Rom geschaffen hatte. Dem Bau der Elisabethkapelle liegt zwar der rechteckige Grundriß (Abb. 11) der vier umschließenden Mauerwände zugrunde. Aber der durch sie gebildete 11 m. lange und 6,50 m. breite oblonge Raum (Abb. 12) wurde vom barocken Formwillen, der beherrschenden Wirkung der Kuppel zuliebe, entsprechend umgestaltet. Die mäßig große ovale Kuppel, (Abb. 13) deren Hauptdurchmesser parallel zur Längsachse des Domes (vgl. Abb. 11) gerichtet ist, teilt den Raum der Kapelle symmetrisch in ein breiteres, rechteckiges Mittelsjoch und in zwei schmälere begleitende Seitenachsen auf. Der Barockstil liebt keine geradfluchtigen, zeichnerisch-zart und ruhig gegliederten Wandflächen, wie die Renaissance; ferner auch keine scharf einspringenden Winkel. So treten denn an den beiden Längswänden der Kapelle mittlere, durch gefehlte korinthische Pilaster abgeschrägte Vorlagen risalitartig hervor, die unter dem Banne einer scheinbar geheimen beherrschenden Formkraft in konkav zurückwogende Schwingungen geraten zu sein scheinen. Die gleichsam atmenden Krümmungen dieser Mittelrisalite wiederholen einfach den Schwung des ovalen Kuppelgesimses. Diesem also durch die Kuppel gegebenen

„Leitmotiv“ fügt sich auch die Gestalt der dem Altar (Abb. 14) und der Grabmalsnische (Abb. 15) vorgelagerten stattlichen Baldachinbauten. Ihre konvav gebogenen Architrave und Gesimse nehmen gleichfalls den Schwung der Kuppel wieder auf. Ferner ist auch den Ecken des Andachtsraumes (vgl. Abb. 12) durch Einbindung von halbbrunden Hohlkehlen jegliche Härte genommen, so daß auch an diesen Stellen und an der großen Ziernische der Rückwand noch ein gleichsam widerhallendes Nachschwingen und Nachklingen des in der Kuppel angeschlagenen Hauptakkordes zu verspüren ist. Die Baukunst des Barock ist nach alledem, wie auch das vorliegende prächtige Beispiel bestätigt, keine zügellos verwilderte Kunst, wie man bekanntlich lange Zeit wähnte. Sie ist vielmehr eine durchaus organisch von innen heraus belebte, rhythmisch bewegte, mit den Ausdrucksmitteln des Reliefs in hohem Maße malerisch gestaltende, die überdies in mancher Beziehung wie kein anderer Baustil dem innersten Wesen der Musik verwandt ist. — Der weitere Aufbau (vgl. Abb. 12 u. 13) der Elisabethkapelle stellt eine noch ganz renaissanceartig regelmäßige architektonische Lösung dar. Die beiden Seitenjochs des Raumes sind mit kurzen, reich studierten und vergoldeten Tonnengewölben eingedeckt, die als konstruktiv notwendige Widerlager gegen den Schub des Kuppellellipsoides dienen. Die Archivolten dieser Tonnengewölbe bilden zusammen mit den beiden die oberen Lünetten der Längswände rahmenden Blendbögen ein tragendes Gerüst. In dieses sind vier sphärische Hängezwiebel (Pendentifs) eingespannt, die al fresco mit den allegorischen Frauengestalten der christlichen Tugenden Klugheit, Gerechtigkeit, Mäßigung und Stärke geschmückt sind, und auf welche ein reich ornamentiertes und vergoldetes Kranzgesims aufsetzt. Darüber steigt der mit Stuckfestsens und Kartuschen gezierte und in runden Fensterlufen erschlossene Tambour empor und trägt ohne architektonische Zwischenglieder die mit der figurenreichen himmlischen Verherrlichung der hl. Elisabeth al fresco

bemalte Kuppelschale. Über dem in ihrem Zenith sich öffnenden ovalen Durchblick bildet ein Licht spendendes, überkuppeltes Laternentürmchen den bekrönenden Abschluß des prachtvollen Kapellenraumes. — Ganz ähnlich wie in Berninis erwähnten römischen Kapellenbauten ist dem Oblongum ein nischenartiger Altarraum (vgl. Abb. 14) angegliedert. In ihn bildet ein baldachinförmiger Vorbau einen monumentalen Eingang, dessen kufissenmäßig gruppierte kannelierte korinthische Säulen den Blick auf den Brennpunkt der Gesamtkomposition, auf die Figurengruppe des Altars, einstellen. Dieser also eigentlich mit den Ausdrucksmitteln der Schaubühnenperspektive hervorgerufene Tiefendrang, auf den schon die konkav geschwungenen Mittelfrisalite der Längswände vorbereiten, wird durch die beiden zwischen den Säulenpaaren schwebenden Cherubime noch wesentlich verstärkt. Abgesehen von ihren etwas zu kurz geratenen Extremitäten, sind sie sowohl im Umriss, wie auch in der Einzeldurchbildung vorzügliche Figuren im großdekorativen Sinne. Ihre Flugbewegung ist glaubhaft zur Anschauung gebracht. Ihre im Luftzuge sich bauschenden Gewänder vermeint man gleichsam rauschen zu hören. — Ganz ähnlich wie in Berninis römischen Kapellen zielt der auf zaubervolle Wirkung berechnete einseitige, mäßige Lichteinfall darauf hin, die plastische Hauptgruppe wie eine himmlische Erscheinung aus mythischem Halbdunkel vor einer matt schimmernden bronzefarbenen Folie in toniger Weichheit auftauchen zu lassen. Das zeugt in der That von einem geradezu berückenden Feingefühl für bildmalerische Wirkung. — Die aus schneeweißem carrarischem Marmor gemeißelte Figur der hl. Elisabeth hat Ercole Ferrata, dem Zeitgeschmack der Gegenreformation entsprechend, doch kirchlich-würdevoll, in pathetisch-visionärer Verzücung dargestellt. In inbrünstig-hingebender Geste breitet sie ihre Arme aus; ihre Blicke sind in überirdische Fernen gerichtet. In leichter Dreiviertelwendung kniet sie auf einer weich quellenden Wolke, aus der entzückende



geflügelte Seraphköpfe hervorlugen. Den schlanken, asketisch-zarten Körper umwallt die schlichte Wollenkutte der Franziskaner mit Überfall. Sie ist mit einem Strick gegürtet, an dem ein Rosenkranz hängt. Über das Ordenshabit ist ein faltenreicher, hermelinbesetzter Mantel geworfen. Auf dem malerisch gefalteten Kopftuch trägt die fromme Ahnfrau des Kardinals Friedrich eine schlichte Zadenkrone als Andeutung ihrer königlichen Herkunft: War sie doch eine Tochter des Königs Andreas II. von Ungarn. Der genannte Bildhauer hat im Gesichtsausdruck seiner Elisabethstatue glücklicherweise nicht seines Lehrers Bernini süßlich-sentimentales Schmachten (vgl. Abb. 8) nachgeahmt. Elisabeths niobidenartiger Gesichtstypus ist nahezu derselbe, wie an Ferratas Reliefdarstellung der S. Francesca Romana (vgl. Abb. 7). Leider stimmen an der Elisabethfigur die Maßverhältnisse ihres Hauptes und Halses nicht völlig. Letzterer ist, wie man das auch an anderen Altersschöpfungen des Meisters beobachten kann, etwas zu lang gestreckt. Vorzüglich gelungen sind dagegen die von innerem Leben gleichsam erhebenden, schlanken Hände und der kontrastreiche, am Fürstenmantel stellenweise selbst bis zu fast durchsichtiger Dünnhaut durchgebildete Faltenwurf. — Ebenso liebenswürdige und lebensfrische Schöpfungen wie die bereits erwähnten geflügelten Seraphköpfe sind auch die drei im Vordergrund auf Wolkenbänken knienden, bzw. sitzenden anmutig bewegten Engelsputten, die an die pausbäckigen Flügelkinder des berühmten Kinderdarstellers Alessandro Algardi erinnern. Der eine von ihnen trägt ein Zepter, das Symbol weltlicher Macht und eine Grafenkrone als Hinweis auf Elisabeths Vermählung (1221) mit dem Landgrafen Ludwig von Thüringen. Der Engelsknabe rechterhand gegenüber hält einen meßbuchartigen Folianten auf das Knie gestützt, das Buch des Lebens, auf dem eine Doppelkrone als symbolische Verkörperung der erlauchten Abstammung der Heiligen ruht. Der in der Mitte in kindlich-heiterer Zwanglosigkeit auf einem Wolkentuffen gelagerte

Genius deutet durch die Attribute eines Brotes und eines Geldbeutels auf die christlich-barmherzige Wohltätigkeit ihres frommen Lebenswandels hin. — In kunstgewerblicher Beziehung sind zu beachten die zu beiden Seiten der köstlichen Engelsgruppe aufgestellten silbergetriebenen Reliquienbehälter, ferner das in die ovale Öffnung (Confessio) des Altarantependiums eingelassene kunstvoll geschmiedete Eisengitter; endlich die vor dem Eingange zum Altarraum hängende silberne Barockampel und die reich gestickten Vorhänge, welche die mit phantastischen Rollwertgiebeln und mit Vasen besetzten Scheintüren verkleiden. — Wir haben zu guter Letzt noch das Grabmal (vgl. Abb. 15) des Kardinals Friedrich zu besprechen. An dem in Florenz entstandenen und von Erz- und Steinbildnern, wie z. B. Donatello, Bernardo Rossellini, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole usw., entwickelten Typus des Wandnischengrabes wurde der Verewigte in der Regel in Todesstarrheit auf der Bahre, oder im Sarkophag liegend, dargestellt. Andrea Sansovino änderte an seinen Prälatengräbern in S. Maria del Popolo zu Rom den florentinischen Grabmaltypus insofern etwas ab, als er die Gefeierten nicht mehr in lebloser Steifheit ausgestreckt, sondern offenbar nach dem Vorbilde etruskischer Grabmonumente auf dem Sargdeckel halb aufgerichtet und schlummernd wiedergab. Antonio Pollajuoli schließlich führte in die Grabmalplastik das Sigmotiv ein, indem er an seinem Wandgrabe Innocenz VIII. in St. Peter zu Rom den Papst in lebensvoller Auffassung thronend gab. Einen völlig neuartigen Grabmaltypus hat endlich Michelangelo in der „neuen Sakristei“ von San Lorenzo in Florenz geschaffen. Das Sigmotiv für seine Mediceergestalten beibehaltend, behandelte er sie jedoch nicht porträtmäßig, sondern als Stimmungsfiguren. Er ordnete sie in kastenartige Nischen der kontrastreichen architektonischen Wandgliederung ein, die ihrerseits eine wirkungsvolle Folie für jene und für den frei vor der Wand aufgestellten Sarkophag mit seinen berühmten allegorischen Gestalten des Tages, der Nacht,

der Morgen- und der Abenddämmerung bildet. Die barocke Fortentwicklung dieser von Michelangelo erfundenen Grabmalsform brachte Lorenzo Bernini in seinem prachtvollen Wandnischengrabe des Papstes Urban VIII. in St. Peter zu Rom. Er erhob die porträtartig lebenswahr aufgefasste thronende Papstfigur auf einen hohen Sockel. Vor ihm steht der Sarkophag, der mit seinen in Rollwerkschneden endenden Segmentgiebeln noch an die Sargform der Mediceerkapelle erinnert. Zu beiden Seiten sind die auf tieferen Postamenten stehenden allegorischen Begleitfiguren der Gerechtigkeit und Caritas angeordnet. Im übrigen brachte Bernini das alte Motiv der Wandnische vom florentinischen Grabmal wieder zur Verwendung, steigerte es aber zu monumentaler Größe und fasste in dieser Raumform die in pyramidalen Staffelung aufgestellten Statuen zu einer tektonisch-plastischen Einheit rahmenartig zusammen. Diese Art des Aufbaues und der Gruppierung übernahm endlich auch der Lehrer Domenico Guidi, Alessandro Algardi, wie sein in derselben Kirche befindliches Wandnischengrab des Papstes Leo XI. (vgl. Abb. 2) beweist. Diesem Vorbilde hinwiederum entspricht auch Guidis Grabmal (vgl. Abb. 15) des Kardinals Friedrich, das glücklicherweise zu seinen sorgfältiger ausgeführten, besseren Leistungen gehört. Das beherrschende Mittellot der harmonisch gegliederten Gesamtkomposition bildet die oberhalb eines erhöhten Postamentes auf einem Rissen kniende Gestalt des Kirchenfürsten. Ihre stark verkürzte, gedrungene Formengebung nimmt auf den tiefen Stand- und Augenpunkt des Beschauers, also auf seinen Blick von unten her nach oben, Rücksicht. In leichter Dreiviertelwendung die Hände nach links hin erhebend und in andächtig betender Geste zusammenlegend, schaut Landgraf Friedrich geradeaus zu seiner hl. Ahnfrau hinüber. Er ist mit dem priesterlichen Leibrock, der Soutane mit engen Ärmeln, unter dem spitzenverbrämten liturgischen Chorkleid, bekleidet. Darüber trägt er den Kardinalsmantel mit Schulterüberwurf und mit gespaltenem Kragenlapp (Bäffchen) unter

dem weichgerundeten Doppelsinn. Sein leutselig blickendes, bärtiges und von weichem Lockenhaar umrahmtes Antlitz zeichnet sich, vorhandenen Porträtbarstellungen nach zu urteilen, durch lebenswahre Charakteristik aus. Man vergleiche einmal darauf hin das aus dem Oberamts-hause zu Breslau stammende, vermutlich von Friedrichs Hofmaler Andreas Kowalzk<sup>h</sup> geschaffene Bildnis (vgl. Abb. 1) des Diözesan-museums. Zweifellos hat der kunstsin-nige Kirchenfürst während seines römischen Aufenthaltes dem Bildhauer Guidi Porträtsitzungen gewährt. Dem Postament der Hauptstatue ist das kartuschenartig gerahmte Epitaph mit der metallenen Gedächtnistafel vorgelagert, deren Buchstaben vergoldet sind. Die Siebelver-dachung dieses Vorbaues ist in barocker Weise in ihrer Mitte aufgeschloffen. Auf ihren unten in Schnecken umbiegenden Segmentbogenstücken sitzen anmutig bewegte Engelskinder, welche als Symbole der priesterlichen und kirchenfürstlichen Würde des Verstorbenen Biret und Kardinalshut tragen. Sie gemahnen in ihrer reizvollen naiven Art an Algardis seinerzeit vielbewunderte Engelsputten. In die Lücke des Siebelabschlusses hat der Künstler sehr geschickt ein mit einem Lorbeergewinde geschmücktes Rundmedaillon aus warmgelbem Marmor (*giallo antico*) eingefügt. Sein gerahmtes Relief stellt die allegorische Verkörperung der Kirche, eine auf einem Löwen sitzende Frauengestalt, dar, welche als Attribut einen Kelch mit der Hostie und ein Kreuz in Händen hält. Auf dem neutralen Grunde dieses „strengen“ Reliefs ist der Wahlspruch des Verewigten „Pro Deo et ecclesia“ (Für Gott und die Kirche) eingemeißelt. Hinter diesem bis in alle Einzelheiten zart durchgebildeten Relieftondo lugen zwei ebenfalls aus bräunlich-gelbem Marmor geformte Löwen hervor, die Weihrauchschiffchen in den Pranken halten. Ihre dunklere Färbung schafft einen wirkungsvollen Gegensatz zu dem zwischen diesen Tierfiguren bleich und gespenstisch auftauchenden geflügelten Totenkopf. Grinsend predigt er dem Beschauer die tiefernste Mahnung: „Memento mori!“

Ein Kronreif umspannt seine Hirnschale: ein symbolischer Hinweis auf die allbezwingende Macht des Todes, der sich auch gekrönte Häupter ohnmächtig beugen und unterwerfen müssen. Die hoch über das Irdische erhobene Stiftergestalt und die ihr gleichsam als Meßdiener (Ministranten) beigefellten Engelsknaben ordnen sich streng symmetrisch in das ideelle Liniengefüge eines spitzwinkligen Dreiecks ein, dessen beide Längsseiten bis auf die wesentlich tiefer belegenen Seitensockel des Epitaphiums herabreichen. Gerade an den Stellen, wo diese nur in der Idee angenommenen, den Aufbau aber tatsächlich beherrschenden Hilfslinien auf die weichgeschwungenen, bläulich-grauen Marmorbänke auftreffen, haben ähnlich wie an Berninis und Algardis Grabmälern zwei allegorische Frauengestalten Aufstellung gefunden. Sie dienen im statischen Aufbau der ganzen Figurenkomposition sozusagen als „Stückfiguren“, welche die Aufgabe haben, ein Gegengewicht für die steile pyramidale Aufgipfelung der mittleren Figurengruppe zu schaffen und, zwischen ihr und dem monumentalen architektonischen Umbau vermittelnd, beides zu einer organischen Einheit straff zusammenzufassen. Die linkerhand stehende Personifikation der Wahrheit ist eine reife, üppig blühende Frauenerscheinung, die nach uraltem typologischem Brauch als symbolische Wahrzeichen in der erhobenen Rechten eine strahlende Sonnenscheibe, in der gesenkten Linken dagegen einen Spiegel hält. Ihr gleichsam in traumwandelnder Verzücung in Himmelsfernen blickendes, mit einem Lorbeerkranz bekröntes Haupt erinnert entfernt an das antike Frauenskopfideal der Bernini- und Algardischule: an das Haupt der Niobe. Die in Kontraposten unruhig bewegte Frauenstatue hat gewissermaßen etwas Verwandtes mit dem ausladend geschwungenen Aufbau der gotischen Freisfigurenplastik. Ihr rechtes nackt aus den Faltenwogen ihres Gewandes hervortretendes Bein setzt diese Frauengestalt kraftvoll auf die Schulter einer höchst charakteristischen Halbfigur, die, sich auf einen Folianten stützend und laut aufschreiend, halb in den Erdboden

versunken zu sein scheint. Wir haben in ihr die von der Wahrheit überwundene und zu Boden gezwungene allegorische Verkörperung der Lüge, oder Verleumdung (*calumnia*) zu erkennen. Ihr herbes, hageres und von schlangenartig verworrenen Haarsträhnen umwalltes Haupt ist eine bis auf den Schädel durchgeführte naturalistische Modellstudie. Von des Künstlers gründlichen anatomischen Kenntnissen zeugt an ihr ferner die das System der das Knochengestell umkleidenden Muskeln, Bänder und Sehnen genau wiedergebende Modellierung des krampfhaft zurückgenommenen Armes. Das Gegenstück auf der rechten Seite ist eine Personifikation der Ewigkeit: ein nachdenklich und mit unsicher schleppenden Schritten daherkommendes junges Weib. Als symbolische Erkennungszeichen hält sie in der einen Hand einen Schlangenring, in der anderen ein Büschel reifer Weizenähren. Ihr in Profilstellung seitwärts gewandtes und leise gesenktes Haupt trägt einen Erntekranz schwerer Weizenähren auf dem vollen Wellenhaar. Der in zickzackförmiger Gegenbewegung der einzelnen Körperteile durchgeführte Aufbau dieser Statue wirkt noch weit unruhiger, barocker als jener der Wahrheit. Wenn diese beiden allegorischen Begleitfiguren auf höhere Sockel gestellt worden wären, so würden die kurzen Proportionen ihrer unteren Extremitäten weniger auffallen, als von ihrem jetzigen Standort aus, wo der Beschauer ihnen unmittelbar gegenübersteht. Die Frauenfiguren selbst verraten bezüglich ihrer massigen Kopfform, die sich mit der ideellen Umrißlinie eines Quadrates umschreiben läßt; ferner in ihrer vollrunden Gesichtsbildung mit griechisch profiliertem Nasenschnitt, Guidis Vorliebe für das antike Frauenideal. Der Faltenwurf der schweren Gewandstoffe ist dagegen in der Art Berninis und Algardis aufgeregt und ohne innere Notwendigkeit so knittig gebauscht, um möglichst starke, malerische Licht- und Schattenkontraste zu erzeugen. — Alles in allem, stellt das Innere der Elisabethkapelle, in ihrem phantasievoll bewegten Grund- und Aufriß, ihren

maßvollen architektonischen Wand- und Gewölbegliederungen, ihrem aufwandreichen Figurenschmuck aus leuchtend weißem carrarischem Marmor und in der vornehmen, feinfühligsten Zusammenstimmung bläulichgrauer, goldheller und bronzefarbener Töne mit dem heiteren Schimmer lichtfarbiger Fresken eine wundervolle harmonische Einheit, ein hervorragendes Denkmal der ausgesprochen italienischen Barockbaukunst und Innendekoration dar. — Wesentlich schlichter mutet das äußere Schaubild der Elisabethkapelle (vgl. Abb. 10) an, in dem der beherrschende Gedanke eines überkuppelten zentralen Verweilraumes klar zum Ausdruck kommt. Ferner tritt nach außen hin auch das konstruktive System der inneren Überführung vom unteren oblongen Kapellenraum zum oberen Kuppelkuppel deutlich zutage. Der Schub des Tambours findet in den beiden dem zweiten Kapellengeschos angegliederten Seitentonnen seine Widerlager. Ihren Seitendruck hinwiederum sichern an der östlichen Frontfläche desselben Stockwerkes mit Segmentgiebelchen abgedeckte Maueraufsätze (Attiken) mit Eckenpostamenten, die mit Steinpyramiden bekrönt sind. Den Schub der inneren sphärischen Hängezwiebel vollends unterfangen außen vom Erdboden aufsteigende kräftige Pfeiler, auf denen in Basen ausklingende Volutenanläufe aufsetzen. Diese Mauer- vorlagen haben hier ähnlich wie die Strebepfeiler der Gotik eine verstärkend-versteifende Aufgabe. Das Äußere der Kapelle zeichnet sich durch die trefflich abgewogenen Verhältnisse ihrer stockwerkartig abgestuften Höhenentwicklung und durch eine anmutig bewegte Umrisslinie aus. Die durch fein profilierte Gurtgesimse von einander abgegrenzten Stockwerke werden nach oben zu leichter und schlanker. Die rhythmische Durch- formung der Wandflächen mittels vertikaler Mauerstreifen (Lisenen), die zusammen mit horizontalen Putzbändern vertiefte Mauerblenden (Spiegel) bilden, ist noch ganz im Geschmack der italienischen Renaissance durchgeführt. Diese zeichnerisch scharf abgrenzenden, also Wandabschnitte und Ecken betonenden Gliederungen erzeugen nur zarte Zierschatten.

Die späteren Barockbaumeister pflegten dagegen die Mauer-  
masse im kräftigem Relief sozusagen durchzukneten, wodurch  
stärkere Licht- und Schattenkontraste hervorgerufen werden.  
Gelt barocken Wandgliederungen gegenüber kann man also  
nicht mehr wie bezüglich der Bauweise der Renaissance  
von einem zeichnerisch abgrenzenden Nebeneinander in der  
Fläche, sondern vielmehr von einem plastischen Hinter-  
oder Übereinander auf derselben reden. Man vergleiche  
einmal darauf hin z. B. das Äußere der benachbarten,  
von Johann Bernhard Fischers von Erlach in den Jahren  
1716—1724 erbauten Kurfürstlichen Kapelle (Abb. 16) des  
Domes, der ich eine Sonderstudie in dieser Monographien-  
sammlung zu widmen gedenke. — Kardinal Friedrich von  
Hessen hat nicht nur seiner hl. Ahnfrau Elisabeth von  
Thüringen eine Gedächtniskapelle und in ihr seine eigene  
monumentale Ruhestätte geschaffen, sondern er hat Schlesien  
mit einem Kunstwerk beschenkt, das nicht nur in unserer  
heimatlichen Kunstgeschichte, sondern auch in der all-  
gemeinen Entwicklungsgeschichte des Barockstiles in Deutsch-  
land einen Ehrenplatz einzunehmen berufen ist.

---



## Anmerkungen

<sup>1)</sup> P. Buchmann, Friedrich, Landgraf von Hessen-Darmstadt, Breslau 1883. — Andreas Räß, Die Konvertiten seit der Reformation, Freiburg i. B. 1867, Bd. V, S. 466—475. — <sup>2)</sup> E. Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien, Stuttgart 1887, S. 416, 17. — <sup>3)</sup> Vgl. St. Fraschetti, Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo, Milano 1900, S. 282. — <sup>4)</sup> Breslau, Diözesanarchiv, (ich zitiere weiterhin: D. A.), Hs. V. 4. *Chronicon compendiosum . . . in Arena . . .* (Balthasar Antonius Binder) S. 286: „Anno 1700. demum supra portam super haec omnia visu digna est ipsius Effigies pectoralis artificiosissime elaborata ab in toto terrarum orbe noto et famosissimo statuuario Cavalerio Bernini.“ Vgl. D. Gomoldy, Des kurz gefassten Inbegriffs der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der kaiserl. und königl. Stadt Breslau in Schlesiens. I. Teil, Breslau (1733), S. 26. — Vgl. Breslau, D. A., IIIb. 4. Altten der St. Elisabethkapelle am Dom. — <sup>5)</sup> Vgl. St. Fraschetti, a. a. D. S. 282. Vgl. Corrado Ricci, Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien, Stuttgart 1912, S. 85. — <sup>6)</sup> G. Malkowsky, Kultur- und Kunstströmungen in deutschen Landen: Die Preuß. Ostmarken. I. Schlesiens in Wort und Bild, Braunschweig u. Berlin 1913, S. 60. — N. b. Die Verstümmelung des gen. Künstlernamens geht offenbar auf eine alte Quelle zurück, aus der auch der im übrigen gewissenhafte Joh. Christian Rundmann (*Silesii in nummis, oder berühmte Schlesiens in Münzen . . . Breslau u. Leipz. 1738, S. 468*) geschöpft haben dürfte. Das Breslauer Fürstbischöfliche D. A. besitzt einen etwa um 1700 in lateinischer Sprache geschriebenen Bericht (IIIb. 4) über die künstlerische Ausstattung der Kapelle, der durch eine ausführlichere deutsche Beschreibung („*authentica relatio*“ gen.) ergänzt wird. Hier heißt es unter anderem folgendermaßen: „Alle diese Stücke seyn zu Rom von dem berühmten Meister Hercule Ferrati verfertigt worden“. Hier ist also bereits der Name Ferrata in Ferrati abgeändert worden. Auf einem gelegentlich der am 5. IX. 1700 stattgefundenen feierlichen Eröffnung der Kapelle gedruckten und zur Erinnerung verbreiteten Flugblatt („Würdiges Andenken von dem . . . Stamm-Hause der H. Elisabethä . . . von der H. Elisabeth an bis auf Friedericum . . . Bischöffen zu Breslau etc., welcher der H. Elisabeth diese . . . Capelle Funditus aufferbauet hat . . . o. D. u. J. 2. Blatt, Breslau, Stadtbibliothek, Ys 1029. Auch im D. A. mehrere Exemplare dieses Flugblattes) heißt es in demselben Wortlaut der erwähnten Vorlage, aber mit weiterer Verdrehung des Künstlernamens folgendermaßen: „Alle diese Stücke seynd zu Rom von dem berühmten Meister Hercule Ferraeti verfertigt worden.“ Daraus machten denn schließlich D. Gomoldy (a. a. D. S. 25) und Ch. Rundmann (a. a. D. S. 468) „*Flereti*“. Zuerst bei Fr. Wilh. Erdmann (*Beschreibg. der Rathedraalfirche ad. St. Joannem, 1850, S. 77*)

erscheint dann die Form „Floretti“, wie sie auch H. Lutsch (Verzeichnis d. Kunstdenkmäler d. Prov. Schlessen, I. Die Stadt Breslau, 1886, S. 24) übernahm. Vgl. auch Dr. J. Jungnick, Die Breslauer Domkirche, Ihre Geschichte und Beschreibung, 1908, S. 55. — <sup>7)</sup> G. P. Bellori, Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni . . . Roma 1728, S. 157; L. Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni . . . Roma 1730, S. 237–47; J. B. Passeri, Leben der Maler, Bildhauer u. Baumeister, welche in Rom gearbeitet und zwischen den Jahren 1641–73 gestorben sind. Aus dem Italien. übersetzt. Dresden u. Leipz. 1786, S. 239–51; F. Baldinucci, Notizie de' professori del disegno, Milano 1811, Vol. X. S. 429–58; L. Cicognara, Storia della Scultura . . . Prato 1824, Vol. V. S. 174–78; M. Bertolotti, Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII, Studi e ricerche negli archivi Romani, Milano 1881, Vol. II, S. 170–76, 240, 277; St. Fraschetti, a. a. D. — <sup>8)</sup> Vgl. L. Pascoli, a. a. D. S. 252–56; L. Cicognara, a. a. D. Vol. VI. S. 285/86; G. R. Nagler, Neues allgem. Künstlerlexikon, Bd. V. München 1837, S. 441; vgl. Allgem. Lexikon d. bild. Künstler (H. Thieme), Leipz. 1915, XI. 465/66. — <sup>9)</sup> Vgl. H. Janitschek, Leone Battista Alberti. Kleinere Kunst-theoretischen Schriften, Wien 1877, S. 178 ff. — <sup>10)</sup> P. Buchmann, a. a. D. S. 93. — <sup>11)</sup> Breslau, D. A., III. b. 4. Die Zahlungen an den röm. Agenten Lucatelli begannen schon im Jahre 1678. — <sup>12)</sup> Breslau, D. A., Handschriften, II. e. 42. (Rentamts-Rechnung 1679/80: Ausgab. Ziegel). — <sup>13)</sup> Breslau, D. A. III. b. 4. N. b. Die meisten der nachfolgenden Angaben fußen auf diesen Archivalien. — <sup>14)</sup> Das Meisterbuch d. Maurer, Steinmehen u. Zimmerleute in Reisse (beg. 1648) S. 17. — <sup>15)</sup> Reisse, Totenbuch (1714–30). — <sup>16)</sup> S. 9. — <sup>17)</sup> J. Jungnick, a. a. D. S. 102/03 nennt den Namen des Baumeisters nicht. — <sup>18)</sup> Vgl. Dr. C. Blasel, Der selige Geslaus . . . Breslau 1909, S. 21. Lageplan der Loretokapelle. — Vgl. Zeitschrift f. Gesch. u. Altert. Schles., Bd. V, (1863), S. 41: H. Lutsch, Bild. Künstler in Schlessen; Vgl. H. Lutsch, I, S. 54 u. V, 485. — <sup>19)</sup> Innungsbuch d. Bresl. Steinmehen 26. IV. 1671. — <sup>20)</sup> D. Gomolchy, a. a. D. Bd. I, S. 37/38. — <sup>21)</sup> Über den Reitschulenaubau vgl. B. Pakaf, Die Jesuitenbauten zu Breslau und ihre Architekten, Straßb. 1918, Studien z. deutsch. Kunstgesch., Heft 204, S. 135–140. — <sup>22)</sup> Taufmatrikel d. Dompfarrei (1680), S. 15. — <sup>23)</sup> Breslau, D. A., I. A. 8. f. 8. — <sup>24)</sup> Ebenda, I. A. 8. f. 40, 11. — <sup>25)</sup> Ebenda, I. A. 8. f. 40, 13. — <sup>26)</sup> Ebenda, III. b. 4. — <sup>27)</sup> Eines ehrbaren Handwerks d. Maurer u. Steinmehen in Breslau fl. Zechenbuch (angef. d. George Pöhl, dieser Zeit Zechenschreiber, Quartal Joh. Ao. 1635), S. 116–18. — <sup>28)</sup> Vgl. L. Burgemeister, Das ehemalige Jakobskloster auf der Sandinsel zu Breslau. Zeitschr. d. Ver. f. Gesch. Schles., Bd. XXXII, S. 249–59. — <sup>29)</sup> Breslau, Staatsarchiv, Rep. 15, B. A. III. 47a. — <sup>30)</sup> Ebenda Rep. 15, B. A. III. 47a. — <sup>31)</sup> Breslau, D. A., I. A. 8c. —



Jr. Hein, Breslau.

Abb. 1. H. Rowalzy(?): Kardinal und Fürstbischof Friedrich, Landgraf von Hessen (Breslau, Diözesanmuseum).



Anderson, Roma.

Abb. 2. Alessandro Algardi: Grabmal Leos XI.,  
Rom, St. Peter.



Anderson, Roma.

Abb. 3. Alessandro Algardi: Altarrelief am Altar  
Leos des Großen, Rom, St. Peter.



Anderson, Roma.

Abb. 4. Ercole Ferrata: Steinigung der heiligen  
Emerenziana, Altarrelief, St. Agnese, Rom.



Anderson, Roma.

Abb. 5. Ercole Ferrata: Grabmal Clemens X.,  
Rom, St. Peter.



Anderson, Roma.

Abb. 6. Lorenzo Bernini: Bischofsstuhl St. Petri  
Rom, St. Peter.



Anderson, Roma.

Abb. 7. Ercole Ferrata: S. Francesca Romana,  
Alabasterrelief am Altarantependium, Rom, S. Francesca.



Anderson, Roma.

Abb. 8. Lorenzo Bernini: S. Lodovica Albertone,  
Rom, S. Francesco a Ripa.



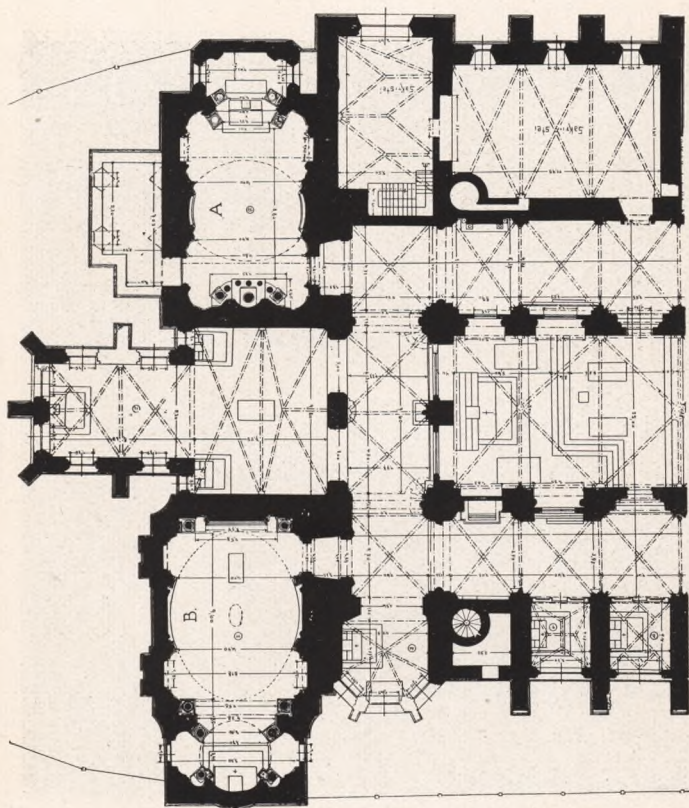
Moscioni, Roma.

Abb. 9. Domenico Guidi: Grabmal Clemens IX.,  
Rom, S. Maria maggiore.



Fr. Hein, Breslau.

Abb. 10. Elisabeth-Kapelle des Breslauer Domes.



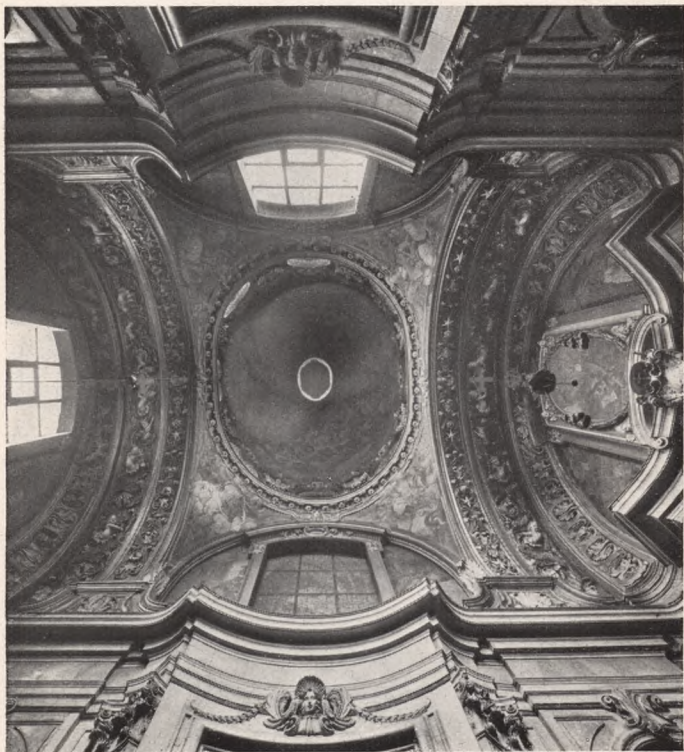
gez. Baurat J. Ebers, Breslau.

Abb. 11. Grundriß des Breslauer Domes. Chorschluß mit der Elisabeth=Kapelle (A) und der Kurfürstlichen (B).



Meßbild, Berlin.

Abb. 12. Elisabeth-Kapelle,  
Blick nach dem Grabmal des Kardinals Friedrich.



Meßbild, Berlin.

Abb. 13. Elisabeth-Kapelle, Ruppelslösung.



H. Götz, Breslau.

Abb. 14. Elisabeth-Kapelle, Altarnische. Skulpturen von Ercole Ferrata.



H. Göb, Breslau.

Abb. 15. Elisabeth-Kapelle,  
Grabmal des Kardinals Friedrich von Domenico Guidi.



Meßbild, Berlin.

Abb. 16. Chorschluß des Breslauer Domes. R. Kurfürstliche Kapelle.



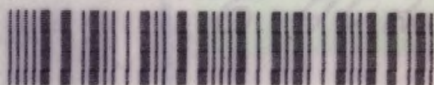
\*KSIEGARNIA\*  
ANTYKWARIAT



175379 F  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Wojewódzka Biblioteka  
Publiczna w Opolu

6402 S



001-006402-00-0

