

Stuckarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordtirol

Von Martha v. Klebelsberg (Innsbruck)

Mit 20 Bildern (Tafel XXXVI—XLVII)

Stukkaturen sind Stiefkinder der Kunstgeschichte. Obwohl schon J. Burckhardt¹⁾ sagte, daß der Stukko „erst das Gewölbe zu einer freien Prachtform erheben half, daß er den Einteilungen Kraft und Leichtigkeit gab und in der Darstellung von Formen jeder Art mit der Malerei abwechselte und wetteiferte, dann wieder mit ihr gesetzlich teilte, auch leicht in eigentliche Skulptur übergang und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen, farbig, weiß oder golden hervorzauberte“. In der Stukkatur ist auch die Entwicklung des Ornaments zu verfolgen, von dem M. Sauerlandt²⁾ sagte: „Suchen wir nach dem letzten Ausdruck für das Formgefühl einer Epoche, so werden wir es weder in der zweckbestimmten Architektur noch in den naturnachahmenden Künsten der Plastik und Malerei so rein ausgesprochen finden, wie in der abstraktesten und ausdrückempfindlichsten Gestalt des freien Ornaments“.

Wenn die Großen des Faches so urteilen, ist der Versuch wohl gerechtfertigt, auch einmal die Stuckarbeiten Tirols zu sammeln und zu beschreiben, der Kenner mag die Beobachtungen dann deuten und wissenschaftlich auswerten. Die Arbeit erhebt nicht Anspruch auf Vollständigkeit; es fehlte ferner die Gelegenheit, ein umfangreicheres Vergleichsmaterial heranzuziehen, das manche Verbesserung und Klärung hätte bringen können. Auch mußte ich mich vorerst auf Nordtirol beschränken, da es mir nicht vergönnt war, Südtirol mit in den Bereich der Untersuchungen einzubeziehen. Zwar scheint im allgemeinen Südtirol, obwohl es den italienischen Vorbildern näher gelegen

¹⁾ J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien.

²⁾ M. Sauerlandt, Die Deutsche Plastik des 18. Jahrh.

wäre, aus dem 16. und 17. Jahrhundert weniger Beispiele aufzuweisen als Nordtirol, immerhin aber kämen nach J. Weingartner¹⁾ die Stukkaturen im Rittersaal der Trostburg bei Waidbruck, in der Klosterkirche Marienberg und in der Liebfrauenkirche von Säben (ausgeführt von Paul Teps) sehr in Betracht, im späteren 17. Jahrhundert fand die Stukkatur auch Eingang in das Patrizier- und Bürgerhaus — es dürfte sich bei näherer Prüfung ergeben, daß diese Arbeiten und besonders jene des 18. Jahrhunderts von Norden her beeinflußt wurden.

Wir verfolgen auch in Tirol die Entwicklung der Stuckarbeiten, von ihren ersten Ansätzen an, die in den angeputzten Graten und aufgesetzten Rippen liegen²⁾, in denen sich die neue Technik des Bauschmucks mit der alten gotischen Form verbindet, wir erleben ihr siegreiches Durchbrechen in der Renaissance, mit den ihr eigenen Formen, den antiken Stäben, Rahmen, Grottesken — hatten doch Donatello, Brunellesco, ja Rafael selbst diesen Formenschatz durch ihre Studien an den stuckverzierten Palästen, Thermen, Grabbauten („grotte“) des alten Rom erschlossen und zum Vorbild genommen —, wir lernen das Roll- und Beschlagwerk kennen, sehen strengere und freiere Rahmenbildungen, die einen klar abgegrenzt von einander, die anderen mit einer Neigung zum Ineinanderübergehen. Nicht unberührt bleiben dann auch die Tiroler Stukkaturen vom Einfluß des Manierismus, das figürliche Relief spiegelt den Zeitstil wider; wir bemerken eine Versteifung, Verallgemeinerung der Formen, dann ein allmähliches Sichlösen aus der Erstarrung, barockes Empfinden macht sich in stärkerer Plastizität und Üppigkeit der Formen, in erhöhter Licht- und Schattenwirkung bemerkbar, die Bewegung wird freier; selbst der oft schon etwas entartet anmutende Ausläufer einer Entwicklung, der Ohrmuschel- und Knorpelstil, wird vom Stuck übernommen, bis dann, als scharfer Gegensatz zu diesen abstrakten Bildungen, die Natur mit ihren Vorbildern alles Leblose überwindet und, wie befreit von Bann und Zwang, das üppig wuchernde Laubwerk einsetzt und neue schöpferische Kräfte voll Ungestüm am Werk sind. Dies führt dann schon ins 18. Jahrhundert über.

Dienend, sich anpassend an die bauliche Gliederung vermag die architekturgebundene Stukkatur zu betonen, zu beleben, den Stilcharakter des Baues zu unterstreichen, ja nahezu zu bestimmen. Im Gegensatz zum Rokoko, in dem die Stukkatur unbekümmert die architektonische Gliederung verwischt, bleibt diese in unserem Zeitraum geschont, die Stukkatur ordnet sich der

¹⁾ Kunstdenkmäler Südtirols.

²⁾ Vgl. M. Hautmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken, 1550—1780.

Architektur unter; nur hie und da beginnt sich Selbständigkeit zu regen. Neben Beispielen, wo die Stukkatur Hand in Hand mit der Malerei geht, gibt es solche, bei denen sie die Ausschmückung selbständig übernimmt. Sie verzichtet in den hier zur Darstellung gelangten Fällen auf Unterstützung durch Farbe, nur wenig Vergoldung kommt vor; Weiß auf Weiß, vornehme Zurückhaltung, das entspricht am besten ihrem Stilcharakter.

Der Stuck spielte schon im Altertum eine bedeutende Rolle. Er bot das ideale Material als Wandverputz, als Unterlage für Wandmalereien und zur Gestaltung feinsten Schmuckformen für Wand und Decke von Innenräumen. Woher er stammt, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, vielleicht aus dem Orient. Wir wissen von einer hochentwickelten Stuckdekoration im Innern Asiens (Iranisches Hochland) aus den ersten Jahrhunderten n. Chr., die auf vorangehende Entwicklungsstufen schließen läßt. Schaffran verweist auf Syrien¹).

Das Abendland wandte den Stuck in der vorhellenischen, hellenischen und hellenistischen Epoche an; er wurde in Griechenland „unter dem Einfluß des Orients in großem Umfang zu Verzierungen benützt“²).

Die Ausgrabungen von Pompeji ebenso wie die des alten Rom geben uns Zeugnisse feinsten Stuckarbeit (Pompeji: Casa del Fauno, Rom: Casa Farnesina, Grab der Anicier, Häuser aus der frühen Kaiserzeit, Goldenes Haus des Nero usw.).

Auch die altchristliche Kunst übernahm diese Technik, besonders in ihrer östlich beeinflussten Kunstäußerung (Ravenna, S. Vitale). Aus karolingischer Zeit sind bekannt: Mals in Südtirol, Germiny des Près (Orléans), Dissentis (Vorderrhein). Beliebt war die Anwendung des Stucks bei den Langobarden; sicher langobardische Stuckarbeiten gibt Schaffran für S. Salvatore in Brescia und S. Giovanni domnarum in Pavia an¹).

In der Frühromantik und auch in der Hochromanik wurde der Stuck gerne zur Figuralplastik verwendet (Altar- und Chorschrankenplastiken in Gröningen, Erfurt, Halberstadt, Hildesheim, Cividale — S. Maria, die weibliche Figur am Grabmal in Gernrode). In der Gotik gerät die Stuckarbeit fast ganz in Vergessenheit. Erst in ihrer Spätzeit, am Übergang zur Renaissance, setzt sie wieder ein.

Die maurische Kultur brachte Wunderwerke von Stuck im Alcazar in Sevilla, noch reicher in der Freitagsmoschee in Isfahan (A. 14. Jahrh.) wo der Stuck, statt Bauzier zu sein, selbst Bauglied wird.

¹) E. Schaffran: Die Kunst der Langobarden in Italien. Jena (Diederich) 1941, S. 111.

²) Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker.

In der Renaissance kam der Stuck zu neuer Blüte. Die Ausgrabungen der alten römischen Bauten werden mit Feuereifer betrieben; die Stuckverzierungen, die dabei zutage gefördert werden, bilden Gegenstand des Studiums, der Nachahmung. Donatello brachte die neue Technik in der Alten Sakristei bei S. Lorenzo, Florenz, zur Anwendung, Rafael schuf die weltberühmten Loggien des Vatikans, seine Schüler Giovanni da Udine, Perin del Vaga, Giulio Romano folgten mit vorzüglichen Werken in Rom, Mantua, Genua usw. Von Italien drang die neue Mode nach Frankreich (Fontainebleau), den Niederlanden, Deutschland und den übrigen Ländern und kam im Barock und Rokoko zu höchster Entfaltung; unzählbar sind die herrlichsten Schöpfungen, die damals entstanden. So zu Ansehen ist der Stuck gekommen, daß er zur Freiplastik, zu Meisterwerken deutscher Barockkunst herangezogen wird. In der engen Verbindung mit der Malerei würdigte H. Hammer immer wieder die Stukkaturen der barocken Decken¹⁾.

Der Klassizismus bediente sich naturgemäß des Stucks, dann endete wieder einmal seine Bedeutung. Die Gegenwart aber zieht ihn erfreulicherweise wieder heran; moderne Innenräume zeigen ihn in reizvollster Anwendung.

Was ist Stuck, wie geschieht seine Zubereitung und Verarbeitung? Nur in groben Zügen kann darauf eingegangen werden, es würde Spezialkenntnis und tieferes Studium erfordern, um alle Feinheiten der Zusammensetzung, der Verarbeitung zu schildern. „Stuck“ (aus dem ital. stucco) ist allgemein ein mit Leimwasser, je nach dem Zweck mit Zusätzen von Kalk, Marmor, Farbe usw., versehener Gips²⁾. Es gibt Weißstuck, Gipsstuck, Trockenstuck, Zementstuck. Weiters gibt es Stuckmarmor, Stucco lustro (für Altarbauten im Barock viel verwendet). Grober Stuck wird mit Mörtel, Sand, Zement versetzt. Es gibt verschiedene Rezepte zur Herstellung des Stucks — sie stellen eine Wissenschaft für sich vor; die Renaissance (Vasari) mußte auf Vitruv zurückgreifen, um die Anleitung für einen dauerhaften Stuck zu gewinnen. Der Gips wird bei der Verarbeitung mit Leimwasser oder anderen Dextrinen vermischt. Erst wenn die Vermengung sich genügend vollzogen hat, wird mit dem „Rühren“ begonnen; dabei bedarf es besonderer Sorgfalt, auf daß ein geschmeidiger Gipsbrei entstehe. Zur Erlangung größerer Zähigkeit werden dem Stuck Haare, Jutte oder Hanf beigefügt.

Die Stuckarbeit erfolgt auf mechanischem Weg, durch Hineinpressen hölzerner Formen in den aufgetragenen Gips; oder die Formen werden nach

¹⁾ H. Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Straßburg 1912.

²⁾ Wasmuth, Lexikon der Baukunst.

Ton- oder Wachsmodellen „gegossen“ und irgendwie an Wand oder Decke befestigt. Gesimse u. dgl. werden mittels Schablone „gezogen“. Die „angetragene“ Arbeit geschieht aus freier Hand, wobei es die Stukkateure zu wahrer Virtuosität bringen. Stark vorspringende Ornamentstücke werden durch Latten, Draht, Nägel gestützt¹⁾.

Das Grabmal Herzog Friedrichs mit der leeren Tasche und Herzog Sigmunds des Münzreichen in Stams

Außerhalb der geschilderten Entwicklungsreihe stehen die ältesten bisher aus Nordtirol bekannt gewordenen Stuckarbeiten. Während die ältesten Südtirols, jene der St. Benediktikirche in Mals, von Weingartner als „wenigstens ins 9. Jahrhundert“ reichend bezeichnet werden (die Reste zeigen Säulchen mit schönem Flechtwerk und figuralem Kapitäl, von denen ein Frauenkopf fast Ähnlichkeit mit einem weiblichen Kopf der Wandmalereien von St. Prokulus, Naturns-Vintschgau, 8. Jahrh., aufweist), sind das in Nordtirol die aus dem 15. Jahrhundert (1475—1480) stammenden Arbeiten des „Gipsgießers“ Hans Radolt aus Augsburg am Grabmal Herzog Friedrichs mit der leeren Tasche und Herzog Sigmund des Münzreichen in der Klosterkirche zu Stams, über die O. Graf Trapp²⁾ berichtete: Reliefdarstellungen auf der Deckplatte des Hochgrabes, das gleich innerhalb des Kirchenportals stand. Nach dem Vertrag³⁾, der darüber zwischen Herzog Sigmund und Radolt am 23. September 1475 abgeschlossen worden ist, sollten die Reliefs Herzog Sigmund, seinen Vater Friedrich mit der leeren Tasche, deren Frauen und Kinder darstellen, geschmückt mit viel Beiwerk, Tabernakeln, Weinbergen (Wimberg) und auch die Wappen der Länder enthalten. Bezüglich der Ausführung wird unterschieden: das eine sollte nach, das andere „nit nach der Visierung“ gemacht werden. Bei der Ausführung ergab sich aber dann laut Rechnungsbelegen eine lange Pause, zur Hauptsache erfolgte sie erst in der Zeit von 1478—1480. Im Zusammenhang damit dürfte es, wie Trapp wohl mit Recht vermutete, zu einer wesentlichen Vereinfachung gekommen sein. Eine älteste Abbildung davon, die sich in der Chronik Wolfgang Lebersorg's findet und die wahrscheinlich (Trapp, S. 97) Radolt's ursprüngliches Werk darstellt, zeigt nach der Darstellung Trapp's folgendes: In der Mitte der Tumba in ganz flachem Relief oder nur gemalt eine männliche

¹⁾ F. Theilmann und F. Schulze: Über das Stukkateurhandwerk, Schriften zur deutschen Handwerkskunst.

²⁾ Oswald Graf Trapp, Die Grabstätten der Landesfürsten und ihrer Familienmitglieder in Tirol. Jahrbuch der Vereinigung katholischer Edelleute in Österreich, 1932 (Tyrolia, Wien).

³⁾ S. Anhang S. 180.

Gestalt, die mit einem Arm ein rot-weiß-rotes Fähnchen hält, auf den beiden abschüssigen Seiten des Tumbadeckels je eine nicht genauer erkennbare Gestalt. Die Schmalseite des Hochgrabes gegen den Kircheneingang ziert eine Engelsfigur, noch ganz gotisiert, mit Alba bekleidet, flügellos mit langem aufgelösten Haar und mit an der Brust gekreuzten Tragbändern.

Nach der schweren Beschädigung gelegentlich des Schmalkalden-Einfalls 1552 sind Radolt's Reliefs 1609 durch Alexander Colin restauriert worden — diese neue Colin'sche Fassung gibt wahrscheinlich (Trapp, S. 97) die zweite Zeichnung der Lebersorg'schen Chronik wieder, die den Engel an der Schmalseite, zwei Bogenschilder haltend, in eine Bogennische eingefügt, schon ganz in den Formen der ausgebildeten Renaissance zeigt. Die Liegefiguren auf der Oberseite kann man in der zweiten Zeichnung nicht sehen, weil sie nicht die Draufsicht gibt.

Das Hochgrab wurde 1680 entfernt, heute ist leider nichts mehr davon erhalten. Die alte Stiftskirche wurde 1729—1732 völlig umgebaut (vgl. H. Hammer, Tiroler Heimatblätter 1934, Heft 2/3, K. Linder, Schnell's Kirchenführer Nr. 289/290, 1938).

Wie eingangs erwähnt, sind Beispiele von Stuckarbeit aus gotischer Zeit kaum bekannt. Wir fragen uns, wieso hat Herzog Sigmund für sein, seines Vaters und der Frauen und Kinder bestimmte Grabmal an eine Ausführung in Stuck, gedacht? Die Tumba war die seit 1400 auch in Tirol gebräuchliche Form für das Grabmal, sie wurde immer in edlem, dauerhaftem Material ausgeführt. Es wurde eigens ein „Gipsgießer“ aus Augsburg berufen; ist ihm ein besonderer Ruf voraus gegangen, hatten ähnliche Beispiele aus seiner Hand das Vertrauen begründet, so daß man sich auf seinen Entwurf, auf seine Technik verlassen konnte? Vielleicht findet sich einmal Aufschluß darüber.

Jedenfalls nimmt das Fürstengrab von Stams eine hochinteressante Stellung in der Grabplastik der gotischen Zeit nicht nur in Tirol, sondern auch darüber hinaus ein.

Wortlaut des Vertrages mit Hans Radolt

Ich Hans Radolt, Ybsgisser von Augsburg bekenne mit diesem Spanzettel, dass der durchlauchtigste hochgeborne Fürst und Herr Sigismund . . . eine Einigung und Geding mit mir getroffen und getan hat, . . . dass ich Seiner Gnaden ein Grabnis von Ybs (Gips) giessen soll mit Tabernakeln, Winbergen, mit Bildern und den 13 Landen in Maß wie hernach begriffen ist". Am ersten soll die Gräbniss in der Weite fünf Schuh sein und zu den Seiten in der Höhe auch fünf Schuh und die Höhe in der Mitte des Grabes 7 Schuh, alles ungefähr. Und soll an Oertern inwendig am Stein herum mit Wein gewachsen gemacht und die oberen zwei Stein, so schrägs liegen werden und oben auf denselben Stein in der Mitte eine Glätte haben soll, darauf soll Seiner Gnaden Herr und Vater Herzog Friedrich seiner löblichen Gedächtniss liegen, zu der tenken (linken) Seiten bei Frauen, seine Gemaheln mit samt ihren Kindern, auch beim Müttern liegen sollen, und nach der Visierung, als die Kind begriffen sind, und zu den gerechten

Seiten, im Grab, Sein fürstlich Gnaden und Seiner Gnaden Gemahl, und zu beider Seit nach der Läng des Grabes auf jeder Seiten sechs Land stehen soll und zu Fuessen das 13. Land stehen soll und soll allweg zwischen zweien Landen ein Bildlein stehen und die Bilder ungefähr mannshoch gemacht werden sollen, und oben auf dem Grab kein Bild sein soll. Auch sollen die Weinberg ober den Landen schlecht und als anliegenden Ding sein soll, und nit nach der Visirung gemacht werden, und die Bilder, so auf dem Stein liegend werden, dieselbe in Läng Seiner Gnaden sein sollen und ob den Bildern sollen die Tabernakel alles anliegend Ding sein und nit nach der Visirung gemacht werden, und das bemelte Grab auf das fügichst und zum besten als ich des nutz und Eer haben well, gemacht werden. . . . Sept. 23. 1475. —" Teilzahlungen für den Künstler enthalten die Rechnungsbücher der Jahre 1475, 1478 und 1482 (Dav. v. Schönherr, Gesammelte Schriften, I. Bd. — Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen d. ah. Kaiserhauses, Reg. 17/14982). Herrn Priv.-Doz. Dr. V. Oberhammer, der mich auf das Grabmal von Stams aufmerksam gemacht hat, danke ich auch an dieser Stelle hiefür.

Anfänge der Stuckarbeit in Nordtirol

(Bilder 1—3)

In der Früh- und Hochgotik machte den Schmuck des Gewölbes das Hervortreten jener Linien aus, die das architektonische Gerüst von sich aus ergab: es sind die Rippen und Grate am Stein-, die Balken am Holzbau. Mit der Spätgotik und dem ihr eigenen Gestaltungsdrang setzte dann eine Zierlust ein, die sich am Gewölbe in der Weise zeigt, daß Rippen und Grate die vielgestaltigsten Formen beschreiben; durch den Fortschritt im Gewölbebau von der tektonischen Bindung befreit, sind sie nicht mehr funktionell, sondern nur mehr dekorativ, ungehemmt führen sie ihr Eigenleben und scheuen sich nicht, die baulichen Grundformen durch ihr Linienspiel zu verwischen; unbekümmert werfen sie ihr vielmaschiges Netz über das Gewölbe. Phantasie und mit ihr Freude an der verschlungenen, bewegten Linie und an eigenwilliger Formgestaltung sind uraltes deutsches Volksgut, sie brechen immer wieder durch und wo sie sich entfalten können, schaffen sie beste selbständige Leistungen, wie sie die altgermanische Kunst, Spätgotik und Rokoko gerade auf dem Gebiet des Ornaments zeigen.

Der Hang zum Ungeordneten, Vielgestaltigen führte nun zum fallweisen Abgehen von der gediegenen aber mühsamen Arbeit in Stein, man griff zum gefügigeren, wohl auch billigeren Material, zu Mörtel und Gips. Leichter und schneller ließen sich damit die mannigfaltigsten Linienzüge an die Decke setzen.

So zeigt sich uns in Stadt und Land die Deckenzier mittels angeputzter Grate¹⁾, seltener aufgesetzter Rippen. Nur einige Beispiele seien erwähnt:

¹⁾ M. Hautmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780. F. Schmid, München-Berlin-Leipzig 1921.

Die Stiftskirche in Wilten zeigt im Chor gotische Gewölbefiguration aus angeputzten Graten. — Im Flur des „Ettlhauses“ (Pfarrgasse 5) legen sich angeputzte Grate als Netz an die Wölbung. — Das alte „Brixnerhaus“ (Pfarrplatz 3) zeigt ein Netzgewölbe aus stark und wuchtig hervortretenden gekehlten Rippen. — Im Flur des „Trautsonhauses“¹⁾ (1541) und dem dazu gehörigen Laubenanteil tritt uns ein ganz freies, unbekümmertes Linienpiel entgegen; die spätgotische Fischblase bildet ein Hauptmotiv; aus schmalen Stäben gebildet, legen sich die Formen schlingenartig nebeneinander, lassen Rauten dazwischen entstehen oder es fügen sich zwei Fischblasen in die Urform allen gotischen Maßwerkes, den Kreis, ein, ihn unter sich aufteilend. Die rote Farbe der Grate unterstreicht den Eindruck des Spielerischen. — Ein schönes Netzgratgewölbe trägt der Kreuzgang (Bild 1, erbaut 1561) des „Neuen Stifts“, des späteren Theresianums, heute Volkskunstmuseum, dessen scharf geschnittene Grate das Gewölbe mit feinem Licht- und Schattenspiel beleben.

Die spätgotische Schmuckart der aufgesetzten Rippen und angeputzten Grate hält noch lange nach, wir können sie sogar noch an Bauten sehen, die schon im Geiste der Renaissance und des Barocks entstanden sind; ein Beispiel dafür geben Vorhalle und Orgelempore der Mariahilf-Kirche in Innsbruck.

Auch sonst tritt die Renaissance, wie wenn sie sich bewußt wäre, daß sie als neues, fremdes Element nicht gewaltsam hervortreten und die Gotik verdrängen könne — zu tief hatte sich diese in deutschen Boden eingewurzelt —, in vielen Fällen nicht allein auf, sondern der Gotik zugesellt, sodaß häufig ein Nebeneinander der beiden Stile an ein und demselben Bauwerk besteht. Innigste Verquickung dieser Art zeigt die „Silberne Kapelle“²⁾ in Innsbruck (zwischen Hofburg und Hofkirche). Sie besteht aus zwei Räumen. Der äußere (1578 von Giulio Fontana erbaut) trägt ein Kreuzgewölbe mit kleinen gemalten Rundbildern am Gewölbeseitel (von Joh. B. Fontana 1580). Die gotischen Rippen (Bild 2, 3) — das ist das Interessante — sind mit Renaissance-Stäben geschmückt: an der Kante liegt ein Perlstab, dann folgt zu beiden Seiten eine Kehle und ein Herzblattstab (in der Art des lesbischen Kymations). Der innere Raum (erbaut 1587) hat ein besonders reiches und schönes Netzgewölbe; die Rippen tragen denselben Schmuck wie die des äußeren Raumes. An der Gewölbemitte, wie an Stelle eines Schlußsteines, liegt eine aus frontal

¹⁾ Abbildungen solcher Beispiele bei H. Hammer, *Alt-Innsbrucker Studien*, Gauverlag, Innsbruck, 1942. — S. a. H. Hammer, *Die Paläste und Bürgerbauten Innsbrucks*, Kunst i. Tirol, Sonderband 2, Hölzel u. Co., Wien 1923.

²⁾ J. Weingartner, *Die Kirchen Innsbrucks*, Die Kunst i. Tirol, E. Hölzel u. Co., Wien, 1921, Sonderband 1.

gestellten Akanthusblättern gebildete Rosette. In beiden Räumen aber ist es, wie eine genauere Untersuchung ergab¹⁾, nicht Stuck, sondern der Zierstab ist aus dem Stein gemeißelt — man sieht noch die Spuren der Meißelspitze — wie die Rippe selbst.

Beispiele dieser Technik, nur noch viel reicherer Art, sind aus Frankreich bekannt. Das wie ziseliert, z. T. durchbrochen gearbeitete Ornament der hochplastischen Rippen des Netzgewölbes von St. Esprit in Rue z. B. ist durchwegs Steinarbeit, es ist die Rippe selbst, die sich in Schmuckformen auflöst, wobei gotische Motive, aber auch Ansätze zu antiken zu bemerken sind. Die ungewöhnliche Feinheit der Arbeit wird durch den besonders hierfür geeigneten französischen Kalkstein ermöglicht; seine leichte Bearbeitbarkeit macht auch den ungeheuer reichen Skulpturenschmuck der französischen Kathedralen verständlich, wie Haupt²⁾ darlegte.

Wennschon es sich hier nicht um Stuckarbeit handelt, möge das Beispiel doch angeführt sein, einerseits, um nicht eine Täuschung aufkommen zu lassen, andererseits, um an einen anderswo vertretenen Fall der Kombinierung gotischer Rippen mit Renaissance-Stuck zu erinnern. In den wenigen bekannten Beispielen dieser Art handelt es sich zumeist um Renaissancestäbe, die auf die gotische Rippe in Stuck aufgetragen wurden; so in der Portenkapelle bei Landshut (1602), deren Rippen am gotischen Kreuzgewölbe ausdrücklich als „mit stukkierten Renaissancestäben überzogen“ bezeichnet werden³⁾.

Die Silberne Kapelle stellt jedenfalls auch im Schmuck ein Kunstdenkmal von besonderer Eigenart dar. Man weiß nicht, worüber man mehr staunen soll, über das die beiden Stile, Gotik und Renaissance, so innig verbindende Denken (wie im Schmuck, zeigt sich dies auch im Bau: über ausgesprochen renaissanceartiger Wandgliederung durch Pilaster setzt unvermittelt das gotische Gewölbe ein) oder über den Aufwand an Kunstfertigkeit, Zeit und Geld; er entspricht der großzügigen Kunstpflege des Bauherrn Erzherzog Ferdinand II.

Stuckarbeiten im Schloß Ambras und in anderen Bauten des 16. Jahrhunderts

(Bilder 4—10)

Rein in Bau und Schmuck tritt uns die Renaissance in Nordtirol das erstemal im „Spanischen Saal“ des Schlosses Ambras entgegen, den Lübke-Haupt⁴⁾ als einen der „maßgebendsten Festräume der Renaissance in deutschen Landen, ein Prachtwerk und eine glänzende Leistung der deutschen Kunst nahe an den Grenzen deutschen Wesens“ bezeichnete. Seinen Hauptschmuck bilden die längs der Wände angereihten lebensgroßen Gemälde

¹⁾ Durch Prof. v. Klebelsberg und Stukkateur A. Ammann.

²⁾ Haupt, Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland.

³⁾ Die Kunstdenkmäler Bayerns, München, Oldenburg.

⁴⁾ Lübke-Haupt, Geschichte der Renaissance in Deutschland, II. Bd.

von tirolischen Fürsten und die berühmte Holzkassettendecke nebst den Holzintarsiatüren des Tiroler Tischlers Konrad Gottlieb. Dazwischen fügt sich fein und unaufdringlich als eine bis dahin in Nordtirol noch unbekannte Schmuckweise die Stukkatur in ihrer eigentlichen Art (angetragene Rippen und angeputzte Grate sind ja nur ein Ansatz dazu). Sie tritt uns gleich mit einem charakteristischen Schmuckelement der Renaissance entgegen: mit antiken Stäben, Perl-, Eier-, Blattstäben, die die tektonischen Gliederungen umranden, sie dadurch klar abgrenzen und Rahmen bilden. So legen sich Perl- und Kugelstäbe an die profilierten Rahmen der großen Wandgemälde, ebenso an die Bogenfelder über den beiden Türen und, mit Eierstab bereichert, an das Wandgesims. Dieses, auch aus Stuck, ist mehrfach profiliert und setzt sich als kräftige Horizontale der vertikalen Wandgliederung (durch senkrechte Streifen von Malerei) energisch entgegen; die Stukkatur wird hier also auch zu selbständiger architektonischer Funktion herangezogen, ihre Zierstäbe unterstützen diese Aufgabe. Eine deutliche Trennungslinie ist durch das Gesims zwischen Wand- und Decke gezogen, es endet damit sozusagen die Wandzone.

Der darüber liegende breite Fries tritt trotz seines Schmuckes von Malerei und Stukkatur diskret zurück, um die braune Holzdecke einerseits und die Buntfarbigkeit der Wände (durch die Malerei) andererseits besser wirken zu lassen: ein feines Abstimmen von Haupt- und Nebenschmuck. Der Fries enthält auf der einen Saalseite eine Reihe von Rundfenstern, auf der anderen ihnen entsprechende Rundfelder mit Malerei (Landschaften). Um diese Rundung legt sich ein stukkiertes Kranz ineinander geschichteter Blätter und Früchte, sehr schön und plastisch gebildet (Bild 4). Zwischen je zwei Rundfeldern sind figürliche Darstellungen in Stuck: Schildträger, nackte oder spärlich bekleidete Knabenfiguren, manche mit Helm. Sie sind frontal gestellt, Stand- und Spielbein sind leicht als solche markiert; die Köpfe, meist zur Seite gewendet, haben antikisierendes Gepräge; die Körper sind weich und rundlich modelliert, die Arme halten spitz und schief auslaufende Schilde, deren scharf geschlitzte Ränder sich etwas einrollen (Ansatz zum Rollwerk). Die Schilde enthalten gemalte Wappen, Figuren¹⁾ usw., die sich auf die im darunter liegenden Wandfeld dargestellte Persönlichkeit beziehen.

Ähnliches Vermitteln zwischen Wand und Decke durch ein Stuckfries zeigen auch die Trier- und Steinzimmer der Alten Residenz in München (1612—17). Ambras ist also damit um Jahrzehnte voraus. Der Fries des ersten Steinzimmers zeigt manche Ähnlichkeit mit Ambras, besonders in einzelnen Knabenfiguren, nur wirken dort die ganzen Schmuckformen mehr barock.

¹⁾ David v. Schönherr, Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen d. Kaiserhauses, Reg. 14/10337.

Die Figuren weisen immer dieselben Typen auf, sie reihen sich in rhythmischem Wechsel mit den Rundfeldern zu einem langen, fortlaufenden Fries.

Eine Abwechslung bieten die Saalecken, in denen weibliche Gestalten in antikisierenden Gewändern, einander zugekehrt, die Wappenschilder halten (Bild 6). Auch über den beiden Saaltüren sind, seitlich des Bogenfeldes, von diesem fast verdeckt, weibliche Gestalten angebracht. — Ein weiterer, ursprünglich schon vorhanden gewesener Schmuck des Frieses sind Geweihe¹⁾, sie deuten auf die Vorliebe des Bauherrn für Jagd. Vielleicht dienten sie so, wie es für Schloß Tratzberg nachgewiesen ist, als Kerzenträger. — Auf ein Renaissance-Motiv sei noch aufmerksam gemacht, das des Wasserbogenbandes („laufender Hund“) über der einen der Saaltüren; dieses und das stilisierte ährenartige Pflanzenmotiv, das bordürenartig oberhalb der Wandgemälde angebracht ist, sehen ziemlich erneuert aus.

In engster Verbindung mit der Stukkatur tritt die Malerei auf, sozusagen eine Dekoration mit ihr bildend, diese zeigt hier zum ersten Mal die für die Renaissance höchst charakteristischen Schmuckmotive der Grottesken, jene phantastischen Bildungen aus pflanzlichen, menschlichen, tierischen Elementen, Mischfiguren, Gegenständen aller Art, die in ungereimter, willkürlicher Art, wenn auch nicht ohne kompositorischen Plan, aneinander gesetzt, etwas reizvoll Eigenartiges darstellen; sie bilden im Stuckornament dieser Zeit ein Hauptelement und sind darum von besonderem Interesse. Wie schon eingangs erwähnt, stammt das Vorbild aus dem Wandschmuck antiker Räume („grotte“); es wird von der Renaissance neu aufgegriffen, in zahllosen Variationen wiedergegeben und phantasievoll bereichert²⁾. Eine größere Ausschmückung mit Grottesken geschieht meist durch die Malerei, sie vermittelt am besten die zarten Einzelformen; vielfach kommt auch der Stuck dazu³⁾. Auch in Stuck allein werden größere Grotteskendekorationen aus-

¹⁾ André Cliefer (Gliefer), der durch Alex. Colin nach Innsbruck gekommen und sein Gehilfe bei den Reliefs am Maximiliangrab war, schnitzte die Steinbockköpfe zu den Geweihen, die am Fries angebracht waren. Schönherr, Gesammelte Werke, Der Spanische Saal zu Ambras und seine Meister.

²⁾ Ginhart bezeichnet die Grotteske als Zierstiel der humanistisch Gebildeten, der nicht in die Volkskunst eindringt (K. Ginhart, Die gesetzmäßige Entwicklung des österreichischen Barockornaments).

³⁾ Beispiele von Verbindung Grottesken-Malerei u. Stukkatur: Villa Farnesina 1516—17 (Udine), Loggien d. Vatikans (Rafael, ausgef. Udine u. Perin del Vaga), Villa Madama, Rom, A. 16. Jahrh. (Rafael, ausgef. Udine), Palazzo del Tè, Palazzo ducale (Giulio Romano), Mantua, 1525—35. Auf deutschem Boden: Landshuter Residenz, stukk. von Mantuanern, 1538; Fuggerzimmer-Augsburg (Entw. von F. Sustris, Stukk. von A. Ponzano, 70er Jahre des 16. Jahrh.); Antiquarium 1588—1600 (Sustris); Kaisertreppe 1613, beide Alte Residenz-München.

geführt¹⁾. Im Spanischen Saal liegt die Grotteskenmalerei auf der einen Saalseite in den Fensterleibungen, auf der anderen im entsprechenden Rundfeld zwischen Stuckkranz und Landschaftsmalerei; sie füllt den Raum zwischen den Rundfeldern aus, bildet hier den Hintergrund für die figürlichen Stuckdarstellungen und liegt in den Bogenfeldern über den Türen; sie dient als innerste Umrahmung der großen Wandgemälde und — in derberen Einzelformen — als Füllung zwischen den einzelnen Gemälden (Trophäenstreifen). Die Stukkaturen sind in Weiß mit ganz geringer Anwendung von Gold gehalten.

An den großen Saal schließt sich ein kleiner schmaler Raum, das „Kaiserzimmer an²⁾, wohl nach den Gemälden habsburgischer Fürsten benannt, die hier wieder die Wände zieren. Sie stammen erst aus dem 18. Jahrhundert, sind daher nicht der ursprüngliche, auch nicht der dominierende Schmuck wie im Spanischen Saal, denn laut und deutlich, nicht als zurückhaltendes Begleitmotiv, kommt hier die Stukkatur zu Wort. Losgelöst von der Malerei, bestreitet sie allein die Zier des Frieses. Schon zu beiden Seiten der Eingangstür setzt sie mit Pilastern ein, deren Abschluß ein Altfrauenkopf bildet, an den sich die Voluten des darüber gesetzten jonischen Kapitäls anschmiegen³⁾. Es folgt ein durchgehendes profiliertes Gesims und darüber setzt nun die Stukkatur in prägnanter Weise ein, in Form von Rundfeldern mit Büsten römischer Imperatoren (Bild 5). Sie reihen sich zu langer Kette an der West- und Nordwand fort. Die Ostwand nimmt ein historisches Wandgemälde (Belagerung Belgrads) auf, es ist von einfachem Perlstab eingefasst, nur die Schmalseiten zeigen lappenartige Ausschnitte. In den Rahmen der Rundfelder tritt uns nun erstmalig echtes Rollwerk entgegen, jene wichtige Ornamentform, die als selbständige Formäußerung — nicht abhängig von antiken Vorbildern, wie das sonst bei Renaissancemotiven der Fall ist — in reichster und mannigfaltigster Weise sich entwickelt: in den aufgerollten randlichen Einschnitten des gotischen Schildes und den Einziehungen des Spruchbandes kündigt sie sich an, sagt Lichtwark⁴⁾, legt sich dann als Umrahmung an die Schrifttafel, es entsteht das Zierschild (ital. cartoccio — daraus die Bezeichnung „Kartusche“), das Schildinnere wird allmählich zur Nebensache, die Umrahmung zur Hauptsache.

Hier im Kaiserzimmer stellen sich uns Rollwerkkartuschen, wenn auch in bescheidener, doch charakteristischer Bildung dar: die Ränder des Rahmens,

¹⁾ Z. B. Elia Castello's Decken im Neubau der Salzburger Residenz, A. 17. Jahrh.

²⁾ Dr. J. Garber, Schloß Ambras, Die Kunst i. Tirol, Bd. 14, B. Filser, Wien-Augsburg, 1928.

³⁾ Ähnliches Motiv: Villa Madama, Rom.

⁴⁾ A. Lichtwark, Der Ornamentstisch der deutschen Frührenaissance, Berlin, 1888.

in bald größere, bald kleinere Lappen geschnitten, rollen sich nach vorne ein oder setzen wenigstens dazu an, so daß man den Eindruck hat, als rolle sich die Fläche ein, darin liegt das Wesentliche des Rollwerks zum Unterschied von der Spirale, die eine Einrollung der Linie und, streng genommen, nicht zum Rollwerk zu zählen ist (Lichtwark). Während die einen unserer Kartuschen nur den einfachen Rahmen mit zerschlitzen, ein- und ausbiegenden Rändern aufweisen, zeigen die anderen ein weiteres typisches Merkmal: es legen sich zwei Rahmen hintereinander, hier nur wenig angedeutet, aber doch sieht man das Übereinanderliegen, das Durchstecken und Übergreifen deutlich. Auch die flachen Formen des Beschlagwerks sind vertreten; es wird durch seine Bohrlöcher, Nieten und Sparren erkennbar, hat immer etwas Lebloses, wie von handwerklicher Holzornamentik herrührend, an sich. In Amras ist, wie gesagt, der Rahmen noch bescheiden, im Gegensatz zur späteren Entwicklung des Zierschildes wird dem Mittelfeld noch volle Bedeutung beigemessen, ja es überwiegt den Rahmen. Es enthält die Büsten römischer Imperatoren (alles in Stuck), wie sie die Renaissance gerne darstellt: repräsentativ, bewußt ihres Persönlichkeitswertes, ohne besonderen Affekt, die Köpfe meist leicht seitlich gewendet — der Rahmen wird durch sie leicht überschritten — die Körper frontal, teils lose drapiert, teils entblößt; die Körpermitte läuft spitz zu und mündet in einen schmalen Sockel oder Blattkelch. Die Verbindung zwischen den Rundfeldern übernehmen schmale Hermenpilaster — auch ein beliebtes Renaissancemotiv — von etwas derber Gesichts- und Körperbildung, mit einem Fruchtkorb¹⁾ als Kopfschmuck, schmale Tuchbögen²⁾ verbinden sie unter einander. An der schmalen Südseite des Raumes sieht man zwei rechteckige, mit Perlstab gerahmte Reliefs, das eine die Szene mit Horatius Cocles, das andere die mit Mucius Scävola darstellend; in der feinen Ausführung, der Art des Reliefgrades, auch im gleichen Thema erinnern sie an die einzigartige, reiche Stuckdekoration des Schlosses Stern³⁾ bei Prag (Bauplan von Ferdinand II. selbst entworfen, begonnen 1555), dessen reicher Deckenschmuck von den Italienern Paul della Stella, Hans de Spatio und Ferrabosco di Lagno herrührt. Außer mit diesen Reliefs, allenfalls noch den faltigen Altersgesichtern der Tür- und Fensterpilaster läßt sich aber nichts Ähnliches mit Schloß Stern finden.

¹⁾ Grottenmotiv, Haus des Nero. Ornamentale Vorlageblätter (Sammlung Jessen, Berliner): Ag. Veneziano.

²⁾ Schmale, meist ausgezackte Tuchbögen: Grottenmotiv. Ornamentale Vorlageblätter: Ag. Veneziano, E. Delaune.

³⁾ Schloß Stern, herausgeg. v. d. Central-Commission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. histor. Denkmale. Wien, Hof- u. Staatsdruckerei, 1879.

Aus der Baugeschichte von Schloß Ambras

Erzherzog Ferdinand II. ließ den Spanischen Saal von seinem Hofbaumeister Giovanni Luchese (der 1564 vom Prager Hof nach Innsbruck gekommen) bauen. Als Steinmetzen waren beschäftigt: Thomas Scalabrin, Marx della Bolla, Stephan Paves, Persion von Venedig¹). 1571 wurde mit der Ausschmückung begonnen. Als Maler erscheint, laut einer Quittung vom 31. März 1572, „Dionisy von Hallart Maller“. Schönherr vermutete, daß er durch Vermittlung seines Landsmannes Alexander Colin zu dieser Arbeit gekommen²). Als Stukkator wird ein Meister Antoni Brack³) genannt, dem mehrere Gesellen zur Seite standen. Ob nun Brack auch Niederländer war, ob er selbst die Visiere zu den Stuckarbeiten gemacht hat oder nur Ausführender war, geht aus den Aufzeichnungen nicht hervor, doch ist die ganze Schmuckanlage des Spanischen Saales so einheitlich, die beiden Techniken Stukkatur und Malerei sind so eng verbunden, daß der Entwurf für diese wohl einer Hand, wahrscheinlich der des Malers, zuzuschreiben ist.

¹) D. v. Schönherr, Gesammelte Werke. Der Spanische Saal und seine Meister.

²) „Die Ornamentik für den Span. Saal besorgte der niederländische Maler Dionys v. Hallart, der nach eigenem Geständnis dem Erzherzog viele Gemälde lieferte. 1571 legt er ernstlich Verwahrung ein, als ihm Ferdinand „zu machung einer visir im saal“ einen fremden Meister begeben wollte, „der nit gleicher natur“, woraus nur Haß und Streit entspringe“, J. Hirn, Erzherz. Ferd. II., S. 378. — Ilg-Boheim (Schloß Ambras, Führer durch die Gebäude u. Sammlungen) nehmen an, daß dem D. v. Hallart die Dekoration des Giulio Romano bekannt gewesen seien und daß sich aller Wahrscheinlichkeit nach Hallart für seine Entwürfe der Kupferstiche eines Ant. Lafari bedient hätte, der zahlreiche italienische Meister, darunter auch G. Romano herausgegeben hatte. — (Es ist interessant, daß auch bei den Malereien, verb. mit Stukkatur, der Residenz Landshut, 1537—40, das Vorbild G. Romano's, dessen Hauptwerke in Mantua sind, deutlich ist (A. Mitterwieser, Die Residenzen von Landshut, 1927, Filser-Verlag). — Hallarts Namen steht in der Leibung des 2. Rundfensters links vom Saaleingang und die Jahreszahl 1571 am 6. Saalfenster (Garber, a. a. O.).

³) Erzherz. Ferdinand eröffnet Matern Felitsch, auf dessen Mitteilung über den Stukkator Anton Brack, „dieser wisse wohl, daß er samt seinen Gesellen laut des Vertrages die schilde, darcin die wappen und impresa gehören, item die andern tafln, darcin die schriften komben sollen zu verfertigen und zu vollenden schuldig sei, was vor seiner Wiederkehr nach Innsbruck nicht geschehen könne, Regesten 14/10337, 1571 Sept. 20. — Matern Felitsch berichtet an Erzherz. Ferd., Meister Anton Brack, Stuckarbeiter, habe zu seinen bisherigen Gesellen noch zwei aufgenommen und wird mit seiner Arbeit spätestens bis 12. Okt. fertig, der Meister bittet aber, ihm lt. Vertrag den Überrest ohne Verzug zuzustellen, damit er und seine Gesellen nicht vergeblich darob zehren müßten. Den Tiergarten auf der Weiherburg hoffe er bis auf das Einhängen der Tore noch diese Woche fertig zu stellen. Regesten 14/10333. S. a. Statth.-Archiv, Kunstsachen, Akt 879, Sept. 1591. Für freundliches Entgegenkommen im Landesregierungsarchiv Innsbruck danke ich den Herren Hofrat Prof. Dr. O. Stolz und Oberstaatsarchivar Dr. K. Dörrer.

Schönherr¹⁾ schenkte den Stukkaturen des Spanischen Saals besondere Aufmerksamkeit. „Die Stuckarbeiter haben nicht bloß die zur Bemalung bestimmten Saalflächen für den Maler zugerichtet, das Gesims unter dem Fries gezogen . . ., sondern auch die plastische Verzierung am Fries selbst und insbesondere die schönen und originellen Stuckarbeiten im Vorsaal („aufm Vorhäusl“, Kaisersaal) gemacht. Diese Stuckarbeiter scheinen auch sehr hoch bezahlt worden zu sein, da sie schon bei Beginn der Arbeit 130 fl. ausgezahlt erhielten. Das für ihre Arbeit nötige Material, Gips etc., unter anderem auch gelbes Wachs und Podentrat, wurde ihnen beige stellt. Bemerkenswert ist die Keckheit, mit welcher die Stuckoarbeiter das weit vorspringende Gesims unter dem Fries im großen Saal einfach und ohne besondere Befestigungsmittel an den nackten Felsen der nördlichen Saalseite klebten; denn für den Bauplatz für den großen Saal mußte ein großes Stück des Schloßfelsens weggemeißelt werden“.

Der schöne Saal wurde 1797—98 als Lazarett, 1831—43 als Kaserne benützt. Eine gründliche Restaurierung, angefangen 1877, wurde von Boheim und Architekt Deininger durchgeführt (Ilg und Boheim, Schloß Ambras, Führer durch die Gebäude und Sammlungen).

Ein Gegenstück zu diesem Saal, doch um Jahrzehnte später entstanden, ist der Rittersaal der Trostburg bei Waidbruck in Südtirol. Hier ist der ganze Schmuck überwiegend aus Stuck: reiche Wandgliederung, verschiedene Ornamente, z. T. im Rollwerkstil; besonders treten die zahlreichen Nischenfiguren hervor, die den bedeutendsten Schmuck bilden.

Im Gegensatz zu diesen Schlössern, die der Mode folgten, stehen solche, die an der alten Tradition festhielten und ihre sehr reiche Ausschmückung in edler Holzschnitzerei zeigen, z. B. Churburg, Tratzberg.

Man darf wohl annehmen, daß die Anwendung der Stukkatur als Innenschmuck durch Ferdinand II. nach Tirol gekommen ist. Ihm, dem Vielgereisten, dem die Kunst Italiens, Deutschlands, der Niederlande, Böhmens aus Augenschein bekannt war, mag die Wirkung stuckdekorierter Räume wohl besonders von Mantua her in Erinnerung gewesen sein.

Was außer dem Spanischen Saal noch an Stuckarbeiten in Tirol unter seiner Regierung entstanden sein mag, darüber wissen wir wenig. Nur spärlich sind die Aufzeichnungen, die über solche Arbeiten Nachricht geben, oder sie vermuten lassen.

Bemerkenswert ist, was Schönherr in seinem Aufsatz über Alexander Colin²⁾ sagt: „außer den Arbeiten Colin's aus Stein und Holz finden wir

¹⁾ D. v. Schönherr, a. a. O.

²⁾ D. v. Schönherr, Gesammelte Schriften, Bd. I, Alexander Colin und seine Werke.

von ihm auch Stuccatur- und Thonarbeiten". Das Sommerhaus im Hofgarten zu Innsbruck wurde von Alexander Colin, wie wir von seinem Sohn Abraham erfahren, mit Stukkatorwerk, „Ovidische Historien", geziert¹⁾. Es scheint sich hier um eine größere figürliche Darstellung gehandelt zu haben und es ist von großem Interesse, den bedeutenden Bildhauer aus Mecheln auch in diesem Kunstzweig in Tirol tätig zu finden. Bedauerlich freilich, daß nichts mehr davon erhalten geblieben, wertvolles Vergleichsmaterial ist damit verloren gegangen.

Von einem Auftrag, den Alexander Colin für die Klosterkirche in Stams durch die Kammer erhalten hatte, berichten die Regesten: „Figuren und Zieraten . . . so als von Gipswerch gmacht, verderbt waren zu renofieren befohlen . . .", „die auf der fürstlichen begrebnus ligenden mit Gips gemachte bildnusse, so übel, schendlich verderbt und zerbrochen gwest" . . .²⁾ Es bezieht sich das auf das von Radolt gefertigte Fürstengrab, von dem S. 179 die Rede war.

Albrecht Luchese (Sohn des Johann) arbeitete Gesimswerk und Figuren in Gips im Sommerhaus des Lustgartens³⁾.

Alexander Colin und Albrecht Luchese⁴⁾ arbeiteten „im Sommerhaus des Lustgartens und Bad"; von beiden wissen wir, daß sie Stuckarbeiten ausgeführt haben, vielleicht handelt es sich hier um solche.

„Das Vollbad wurde mit figürlichen Darstellungen ausgeschmückt, wobei angenommen wird, daß der Künstler einen Holzschnitt des H. S. Beham, bzw. den danach von de Bry angefertigten Stich benützt habe". Es bleibt die Möglichkeit offen, ob die Darstellung in Malerei, in Stuck oder beidem vereint ausgeführt war⁵⁾. Dasselbe gilt vom Tiergarten bei Innsbruck, in dem Ferdinand ein Lustschloß mit zwei Stockwerken bauen und es nach seiner Vollendung 1571 künstlerisch ausschmücken ließ⁶⁾. Man könnte annehmen, daß sich diese Angabe mit der über Anton Brack (s. S. 188) deckt, in der auch der Tiergarten genannt wird; A. Brack wäre bei der Ausschmückung des Lustschlosses diesfalls beschäftigt gewesen.

Auch die Bemerkung über den Saal der Hofburg, den Ferdinand 1565 „auf die Meinung wie es in Italien gebräuchig durch seine Meister Luchesi

¹⁾ „Item in irer fürstl. Durchlaucht Lustgarten unter Sommerhaus von Ovidische Histori, die von Stuckatorwerk, von wax und erd Figuren, grosse kleine, stende, sitzende und von allerlei Thyrl gemacht, die geprent, dann weiss mit Oelfarb angestrichen worden". Schönherr, a. a. O.

²⁾ Reg. 17/14982.

³⁾ Reg. 14/10519.

⁴⁾ 14/10519, 14/10539.

⁵⁾ Schönherr, Der Spanische Saal..., a. a. O.

⁶⁾ Schönherr, Gesammelte Werke, Bd. I.

Stuckarbeiten des 16. u. 17. Jh. in Nordtirol

zugerichtet haben will¹⁾, läßt an die Möglichkeit einer Stuckausschmückung denken.

Auf der Suche nach etwaigen Abbildungen der Stukkaturen in der von Ferdinand II. 1580 errichteten Schloßkirche von Günzburg, die für Vergleichszwecke interessant gewesen wären, erhielt ich von Herrn Stadtarchivar Serafin Stötter in Günzburg folgende Mitteilung, die, wenn in Bezug auf Stukkaturen unbefriedigend, so doch von lokalem Interesse sein kann, weil daraus hervorgeht, daß Ferdinand einen ganzen Stab von Künstlern, darunter auch Tirolern, beisammen hatte, den er zu seinen jeweiligen Bauten entsandte: „Den Umbau des Schlosses Günzburg und den Bau der Hofkirche, die 1579—80 erbaut wurde, leitete der von Innsbruck hierher beordnete Baumeister Albrecht Lukhaus“ (wohl Luchese). „Die Altarblätter malte Fontana, die Altäre schaffte der Hofschreiner Konrad Gottfried“ (alle drei Namen begegnen uns auch in Innsbruck), „die Fassade besorgte Konrad Leitgöb, Maler, beide aus Innsbruck, Altäre, Gemälde, Stuckarbeiten und Schnitzwerk der Hofkirche sind nicht mehr vorhanden, da 1702 im Spanischen Erbfolgekrieg Schloß und Kirche ausbrannten“.

Am Hofe Maximilian des Deutschmeisters stand von 1602—1613 Hubert Gerhardt in Diensten. Gerhardt war nicht bloß der Erzplastiker, als der er allgemein bekannt ist, sondern auch „Stuckhator“. War nun die damalige Bezeichnung „Stuckhator“ auch ziemlich weit gespannt, so steht doch fest, daß Gerhardt große Arbeiten in Stuck ausgeführt hat. So hat er das Fuggerschloß Kirchheim mit zwölf überlebensgroßen Figuren aus gebranntem Gips geschmückt. Sein Gehilfe war der Florentiner Carlo Pallago²⁾. 1589 wird „Huebrecht Gerhardt Stuckhator“ in den Hofdienst Wilhelm V. von Bayern aufgenommen; in den Hofzahlamtsrechnungen heißt er „Niederländischer Stuckhator“³⁾. Er ist am Stukkoschmuck von St. Michael in München weitgehend beteiligt. Auf ihn gehen, wie Trautmann nachweisen konnte, die Gipsfiguren der Apostel und Engel, sowie wahrscheinlich auch die Konsolen und Kapitäle und der reizende Engelskranz der Vierung zurück⁴⁾. Als Gehilfen hatte Gerhardt die Italiener Carlo Pallago und die Brüder Castello. Lagen auch Entwürfe dazu wahrscheinlich vom leitenden Maler-Architekten F. Sustris vor, so „enthielten diese nur allgemeine Anweisungen, die ausgeführten Werke sind ganz persönliche Leistungen Gerhardts“⁵⁾. 1602 zog Gerhardt mit Erzherzog Maximilian nach Tirol, nahm seine Gesellen mit und ist unter dem Namen Gipsgießer Hubert, Huprecht, Erhart Rupertus,

¹⁾ J. Hirn, Hofburgbauten Erzherzog Ferdinand II.

²⁾ R. A. Peltzer, Der Bildhauer Hubert Gerhardt in München und Innsbruck, Kunst u. Kunsthandwerk, Bd. XXI.

³⁾ J. Braun, Die Michaelskirche in München. Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, Freiburg i. Br.

⁴⁾ P. Frankl (Sustris u. die Münchner Michaelskirche, München, Jahrb. d. Bild. Kunst, 1916—18, Callwey-München) schreibt die Zeichnung für die Engel des Tonnengewölbes und der Kapellen dem leitenden Architekten F. Sustris und nur die Ausführung H. Gerhardt zu.

⁵⁾ Braun a. a. O.

Robert Gerardi bekannt¹⁾. Zu dieser Zeit war er der Gipsarbeit reichlich satt, wie aus einem Briefwechsel hervorgeht²⁾. Durch 15 Jahre hat Gerhardt dem Erzherzog als „statuarius und possierer“ treu und fleißig gedient, dann, 1613, ging er auf eigenes Ansuchen fort³⁾.

Es sind keine Stuckarbeiten in Tirol bekannt, die von Gerhardt stammen würden — wie wenig weiß man aber überhaupt über seine Tätigkeit während der ganzen elf Jahre seines Aufenthaltes in Innsbruck! Wenn nun schon nicht seine Hand, so ist doch vielleicht ein Nachwirken seines Geistes, seiner Formensprache in manchem Werke spürbar.

Mit dem Aufenthalt H. Gerhardts in Innsbruck fällt zeitlich auch der eines Stukkators und Gipsgießers Christoph Albrecht zusammen⁴⁾; er wird mehrfach in den Akten erwähnt, doch sind keine Arbeiten von ihm angegeben. Vielleicht war er einer der Gesellen, die Gerhardt mitgebracht hatte.

Es finden sich folgende Angaben über ihn: „Albrecht Christof, Stukkator in Diensten Erzh. Maximilians 1602—14; erlangt von ihm Wappenfreiheit (steigender Löwe und roter Adler)“⁵⁾. „Dem Gipsgießer Christoph Albrecht wird von Erzherzog Maximilian zu der von ihm auszuführenden Arbeit eine Behausung in Pradl angewiesen (1612)“⁶⁾. Aus all dem kann man schließen, daß Albrecht doch Bedeutenderes geleistet hat. „Wir (Erzh. Max.) haben 135 fl. unserm Gipsgießer Chr. Albrecht bewilligt und geschenkt ... 17. Juni 1611“⁷⁾.

1615 erwähnen die Akten einen erzherz. Gießer Ch. Albrecht, der in diesem Jahre verstorben ist⁸⁾.

Im Juni ersucht Maximilian den Abt von Tegernsee, einen zu ihm gesandten Gipsgießer einige Zimmer und andere Sachen „absehen“ zu lassen⁹⁾; dies läßt auf geplante Stuckarbeiten in Tirol schließen; wer der Gipsgießer war, ist nicht vermerkt.

¹⁾ J. Hirn, Erzherzog Maximilian d. Deutscheister, I. Bd., Innsbr. 1915.

²⁾ 1604, Juni 28. Innsbruck, Erzh. Maximilian an den kaiserl. Kammerdiener Phil. Lang in Betreff des Gypsgießers Hubert: den giebsgiesser betreffend, den ir maj. und liebden auf ein Zeit gnedigst begehren, haben wir kein andern als den Hubertum, welche uns gleich wol niemals ichtes in giebs sondern allein in metal und silber gearbeitet, inmassen wir seiner arbeit zwei stuck hiebevot ihrer maj. u. liebden zugeschiedt, die zwar ihr. Maj. u. liebden zum theil aber doch nit allerdings gefallen. Weil wir aber wol wissen, daß er auch vor diesem mit giebswerk umgangen, haben wir ihme ihr Maj. u. lieb. gnedigst begehren anzaign lassen, jedoch so vil vermerkt, dass ihme schier verschmachten wöllwn, umb der giebsarbeit allein erfordert zu werden, sonderlich weil ih. Maj. u. lieb. albereid einen haben des namen Adrian (de Vries, vermutet Hirn), der es wol können solle und sein alter vertrauter gesell von langer Zeit hero gewesen, deme er nit gern eindrank thuen wolte... Reg. 19/16481.

³⁾ Reg. 17/14784.

⁴⁾ Freundl. aufmerksam gemacht durch Dr. Schadlbauer.

⁵⁾ Fischnaler, Chronik von Innsbruck, 5.

⁶⁾ Reg. 17/14748.

⁷⁾ Statthaltereiarchiv, Kunst-Sachen, I, 1367.

⁸⁾ Hirn, Erzherzog Maximilian, a. a. O.

⁹⁾ Hirn, Erzherzog Maximilian, a. a. O.

Ein Beispiel früher Stukkatur des 17. Jahrhunderts gibt das Kuppelgewölbe des Fürstenchors (Betchor) der Innsbrucker Hofkirche (Bild 8). Es ist durch stukkierte Bänder, die aus eierstabartig aneinander gereihten Halbkugeln, seitlich daran gesetzten antiken Blattstäben und glatten Leisten bestehen, in Sektoren geteilt, die zu einem mittleren Blattkranz mit Engelnköpfchen führen; der Kranz umschließt ein mittleres Feld mit Malerei (von Theophilus Pollak, vollendet 1627). Die Pilaster an den Seitenwänden sind mit Eierstäben geschmückt. Zwischen ihnen, wie auch zwischen den das Gewölbe aufteilenden Stuckbändern ist der Raum für Malerei frei geblieben. J. Weingartner hob „die streng und konsequent durchgeführte Einheit zwischen Stukkatur und Malerei nach dem Prinzip und im Stil der italienischen Seitenkapellendekoration vom Ende des 16. Jahrhunderts als das früheste erhaltene Beispiel dieser Dekorationsweise“ (in Innsbruck) hervor¹⁾.

In diese Zeit gehören auch die Stukkaturen der Seekirche zum Hl. Kreuz in Seefeld. Der achteckige Rundbau, der von einer großen Kuppel überdeckt wird, hat zwei Altar- und vier Fensternischen. Diese, sowie der Bogen zum kleinen rechteckigen Chor sind mit aneinanderstoßenden Rechteckrahmen aus Kugel-, Eier- und Blattstäben und glattem Band umsäumt. Die Rechtecke haben teils einfache gerade, teils an den Schmalseiten abgerundete Form, sind innen meist leer, nur hie und da mit einer Rosette versehen, deren Blätter zu stilisierter, knopfartiger oder auch natürlicher, frontal gestellter Kranzform gesetzt sind. Die Achttteilung des Hauptraumes wird durch eckig gebrochene Pilaster mit leicht verkröpftem Abschluß anschaulich gemacht. Ein umlaufendes Gebälk schließt den Unterbau ab, über dem nun die Kuppel einsetzt. In dieser wird die Achttteilung durch Streifen von aneinander gereihten, einfach geraden oder geohrten und abgerundeten Rechteckrahmen weitergeführt, in ihrer Mitte liegt eine Rosette, von der nach unten und nach oben je ein langgezogener Akanthuskelch mit Zapfenabschluß oder aus gekreuzten Perlranken ausgeht. Der unterste, dem Gebälk aufliegende Rahmen hat Dreipaßform und umschließt einen frontal gestellten Engelkopf mit eingekerbter Scheibe als Hintergrund, die Schultern und Brustansatz verdeckenden Flügel gehen in Voluten über (diese Art von Engelkopf, die Aufteilung des Raumes in gerahmte Felder, ist bezeichnend für das 17. Jahrhundert). Der Raum zwischen diesen, Sektoren bildenden, Streifen wird von großen geohrten, an den Schmalseiten abgerundeten Rechteckrahmen (aus glattem Band, Blatt- und Kugelstab) eingenommen, in denen sich je eine große gemalte Engelfigur mit Leidenswerkzeug befindet. Darüber ist in Rundrahmen ein Engelkopf, dessen in Voluten übergehende Flügel eine

¹⁾ Dr. J. Weingartner, Die Kirchen Innsbrucks.

Laub-Fruchtgirlande (Feston) halten. Bei anderen, eckig gebrochenen Rahmen mit Blumen oder Engelkopf dürfte eine Erneuerung vorliegen. Die kleine Laterne ist mit Zierstäben eingefaßt. Gemalte Engelköpfe zeigen gleichen Stil wie die stukkierten. Die Stukkaturen sind weiß auf rosa getöntem Grund. — Die Seekapelle wurde 1628 erbaut, die Malereien, von Hans Schor, stammen aus dem gleichen Jahr (H. Hammer in Dehio), damit ist auch ein Anhaltspunkt für das Alter der Stukkaturen gegeben.

Eine andere stukkierte Deckenzier besteht lediglich aus Leistenwerk, das die Decke bald in einfache, bald in vielgestaltige Felder aufteilt und meist dort angewendet wird, wo es sich um untergeordnete Räume oder um Sparsamkeit handelt. Der Grundgedanke der Aufteilung der Deckenfläche in geometrische Felder stammt wohl von den vorher und noch gleichzeitig gebräuchlichen Holzkassettendecken her, deren gediegene Ausführung durch Stuck schneller, billiger und freizügiger ersetzt werden konnte. Diese einfache Rahmenarbeit, die sogenannte Quadratur, wurde mittels Holzschablone hergestellt und durfte von den Maurern ausgeführt werden; sie wurden nach den Zunftgesetzen zu dieser „gezogenen“ Arbeit zugelassen, während die „angetragene“, „geschnittene“ den Stuckarbeitern vorbehalten war.

Ein schönes Beispiel solcher Quadratur zeigt der Gang im ersten Geschoß der Alten Universität (Universitätsstr. 4, erbaut 1562—63; Bild 7): auf die Spitze gestellte Quadrate, diagonal gelegte Sechsecke, Dreiecke sind an die Decke gesetzt in einer Weise, daß von der Grundfläche nur mehr schmale Streifen dazwischen zu sehen sind. Mit mathematischer Genauigkeit sind die Formen eingestellt, der Eindruck des Ganzen ist zwar kühl, aber auch ruhig, harmonisch. Jede Form, jeder Zwischenraum ist gleichberechtigt, das Relief ist ganz ebenmäßig flach; nur die Deckenmittellinie wird dadurch etwas hervorgehoben, daß in den Mittelfeldern je eine schöne Akanthusrosette sitzt, wechselnd, das einermal in starrer, das anderemal in gelösterer Form. Die Initialen des Namen Jesu, die in ein Mittelfeld gesetzt sind, erinnern an das einstige Jesuitenkloster.

Beispiele einer freieren Anwendung der Quadratur zeigen die Kapelle des Schlosses Friendsberg (Bild 9) bei Schwaz¹⁾ und die Kirche von Mehrn (Bild 10). Dort dient die einfache Verzierungsart durch Leisten außer zur Betonung struktiv wichtiger Teile auch zur Umrahmung großer, rechteckiger Felder, die Leisten bilden Ohren, biegen an den Schmalseiten konkav ein und laufen spitz zu einem einzigen Schmuckstab aus, der zur Wandkonsole, der gemeinsamen Wurzel für Stichkappen- und Bogenfensterleisten herabführt. Von den Stichkappenspitzen an der Tonnendecke führen verbindende Leisten zur Gewölbemitte mit kleinen Kreisen und von dort

¹⁾ H. Hammer in Dehio-Ginhart.

wieder zum großen Rechteckfeld der Zwischenkappenzzone. Es ist ein ununterbrochenes Fortführen der Linie, keine Form bleibt unverbunden, das ganze Gewölbe findet damit seine Aufteilung. Das StICKkappengewölbe des Chores wird von kreisrunden Feldern mit verbindenden Leisten verziert; die Rundfelder sitzen am Scheitel und an den Spitzen der StICKkappen; sie enthalten Malereien (aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Die Leisten im Schiff setzen sich aus zwei Eierstäben mit mittlerem glatten Band zusammen, im Chor dadurch bereichert, daß statt des mittleren glatten ein Blattstab liegt.

Die Schloßkapelle wurde laut Inschrift im Chorbogen 1474, 1634 und 1790 renoviert, die Stuckierung dürfte bei der zweiten Restaurierung entstanden sein.

Auch die StICKkappentonne der Kirche von Mehrn (Bild 10) bei Brixlegg weist einfache Leistenverzierung auf. Perlstäbe zwischen mittlerem glatten Band bilden Vierecke und gehörte Rechtecke mit abgerundeten Schmalseiten. Sie liegen am Gewölbescheitel und sind so aneinander gesetzt, daß zwei benachbarte Felder in einer gemeinsamen Seite zusammenstoßen, also auch das ganze Gewölbe in Rahmenfelder aufgeteilt ist. Abzweigende Leisten stellen die Verbindung mit den StICKkappen dar.

Die gotische Kirche wurde 1661 erweitert, die Stukkatur dürfte vielleicht zu dieser Zeit entstanden sein.

Die Stukkaturen der Haller Stiftskirche

(Bilder 11—20)

Glanzstücke sind die Stukkaturen der Stiftskirche in Hall. Leider haben gewalttätige Profanierung und z. T. unpassende Erneuerung (laute Farben) das Kircheninnere verändert, der Eindruck vornehmer Einheit und Feierlichkeit hat darunter gelitten. Ein Blick in die Baugeschichte macht verständlich, daß die Stiftskirche einst „als das schönste und reichste Gotteshaus galt“¹⁾.

Das „Königliche Stift“ und seine Kirche wurden 1567—70 von Erzherzog Ferdinand II. für seine Schwestern Helena, Magdalena und Margaretha erbaut²⁾; sie wollten sich mit andern frommen Jungfrauen in ein klösterliches Leben zurückziehen und erbaten sich zur geistlichen Führung die Jesuiten, was die Niederlassung derselben in Hall und den Bau der Jesuitenkirche zur Folge hatte. Ferdinands Hofarchitekt

¹⁾ Karl Radinger, Die Haller Stiftskirche, Innsbr. Nachr., 27. Juni 1908. — Die Stiftskirche in Hall i. T., Die Denkmalpflege, Jahrg. XI, Berlin.

²⁾ „Der neu geistlich bau hie. Zu diser obmelten Zeit (1567) ist in namen der 2 erzhertzogin Magdalena und Helena der fürstlich und geistlich neupau angefangen worden mit abrechung der altn müntzwerchstatt samt andern anstossenden heusern... Grundstain gelegt 12. may 1569. Nachfolgend sint die geistlichen wohnungen an disem ordt gepaut worden, sambt den wohnungen der herrn Jesuiten“. F. Schweyger, Chronik von Hall, 1303—1572.

Johann Luchese¹⁾ lieferte die Visierungen und leitete den Bau. Deutsche, niederländische und italienische Künstler und Fachleute waren daran beteiligt, Ferdinand widmete ihm besondere Sorgfalt. Als Steinmetzen, aber auch für sonstige Arbeiten wurden verwendet: Albrecht Luchese, Sohn d. O., Franz Barelin (Barbon), Thomas Scalabrin²⁾; als Maler wird Paul Trabl³⁾ genannt; der niederländische Maler Roman Vleschouwer (Fleschauer⁴⁾, Schüler Alexander Colin's, 23 Jahre in seinen Diensten, wurde mit der Anfertigung der „patronen zu den tapezereien“ (Wandteppichen) betraut. Alexander Colin lieferte eine ganze Reihe von Arbeiten, darunter ein Sakramentshäuschen, eine große Altartafel, verschiedene Bilder in „marblstain“ und solche in „Mittewalderstain“⁵⁾, ein großes Holzkruzifix u. a. Adam Krumper⁶⁾ aus Weilheim, Vater des Hans K., schnitzte mehrere Bilder und Tafeln (die Familie der Krumper war damals in Hall weiter vertreten durch Thomas Krumper⁷⁾, Münzmeister. Tischlerarbeiten lieferten Hans Clafmüller, Vater und Sohn, Hans Walpach⁸⁾ und Georg von der Werdt⁹⁾; die Glocken goß Hans Christoph Löffler¹⁰⁾. Aus den archivalischen Angaben geht hervor, daß die Kosten keine Rolle spielten und alles aufgeboden werden sollte, um einen bis ins Einzelne prächtig ausgestatteten Bau zu schaffen. So wurden z. B. „krystallene Gläser und Scheiben“¹¹⁾ nach eigens beigelegten Mustern aus Venedig bestellt, die eigens entworfenen Wandteppiche, zusammen 172 brabantische Ellen, wurden wohl in den Niederlanden gewoben. Radinger erwähnte, um den Reichtum der Kirche hervorzuheben, die silbernen Tafeln, die kostbaren Gefäße fremder Meister, die reichen Schätze an Paramenten, Reliquarien, Kirchenggeräte aus Edelmetall.

Im Jahre 1681 wurde der Turm, 1692 die Fassade umgebaut, die Laterne der Kuppel neu aufgesetzt. Auch die Kirchenfenster wurden 1692 „verkleidet“.

„Unter Obristin Gräfin Eleonore von Herberstein (1705—1720) wurde das Kircheninnere in Spätbarock umgestaltet. Wie weit diese Erneuerung ging, läßt sich heute nicht mehr feststellen, denn bei der Aufhebung des Stiftes durch Josef II. 1788, wurde mit dem ehrwürdigen Kunstdenkmal in der schonungslosesten Weise verfahren, die gesamte Inneneinrichtung, ja sogar das Steinpflaster herausgerissen und auf dem Versteigerungsweg verkauft. Seit mehr als hundert Jahren wurde die Kirche als Zeughaus, Speicher und Werkstatt benützt. Teile des Stuckes sind unter dem Einfluß der Feuchtigkeit abgefallen, am Gebälk und an den Brüstungen zeigen sich Sprünge“¹²⁾.

Eine letzte Ausbesserung erfolgte 1909—11, auch die Stukkaturen wurden restauriert (Fa. Sickert) und einiges Neues kam dazu (s. S. 204).

Seit 1911 ist die Kirche wieder sakralem Zwecke zugeführt.

¹⁾ D. Schönherr, Regesten 10042, 10713.

²⁾ D. Schönherr, Regesten 10432, 10422.

³⁾ D. Schönherr, Regesten 10448.

⁴⁾ D. Schönherr, Regesten 10431.

⁵⁾ D. Schönherr, Regesten 10429.

⁶⁾ J. Hirn, Erz. Ferdinand II., I. Bd.

⁷⁾ D. Schönherr, Regesten 10083.

⁸⁾ D. Schönherr, Regesten 10702.

⁹⁾ D. Schönherr, Regesten 10063.

¹⁰⁾ D. Schönherr, Regesten 10442.

¹¹⁾ Die tirol. Kammer ersucht den kaiserl. Gesandten in Venedig, für die Erzherzog. Magdalena und Helena „etliche krystalline Gläser und Scheiben nach mitfolgenden fünf papieren Muster anfertigen zu lassen“. Reg. 14/10278.

¹²⁾ Vgl. K. Radinger, Innsbr. Nachr. v. 27. Juni 1908.

Den Hauptreiz der Stukkaturen bilden die reichen figürlichen Reliefs, sie sind rein erhalten. Daneben kommen fast ausschließlich Grottenmotive vor — Rollwerk und Kartuschen spielen keine Rolle — deren Vielfalt ich benützen möchte, um sie (in den Anmerkungen) im allgemeinen näher zu betrachten, ihren Ursprung in einzelnen Beispielen in den Bauten der Alten oder den ornamentalen Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts aufzuzeigen und zu beleuchten, wie sehr die Antike in dieser Zeit besonders bei vornehmen Bauten hereinspielt, im besonderen auf Ähnlichkeit der Einzelprägung mit anderen derartigen Stukkaturen hinzuweisen, was der Bestimmung von Zeit und Schule eventuell dienen möge. Der Vergleichszweck möge die Ausführlichkeit der Beschreibung gestatten.

Die Stiftskirche ist ein einschiffiger, tonnengedeckter Bau mit eingezogenem Chor, einer Kuppel mit Laterne und einer doppelgeschossigen, kreuzgewölbten Empore am Kircheneingang.

Die Langhauswände (Bild 11) werden durch Marmorpilaster gegliedert, an ihren jonischen Kapitälern hängen, eng an die Pilaster gepreßt, stukkierete Laubfestons¹⁾ mit mittlerem Fruchtstück. Die dazwischen liegenden Wandflächen werden auf je ein großes Rechteckfeld mit seitlichen kleinen Oval- und Viereckfeldern aufgeteilt. Diese Felder sind von stukkiereten Leisten umrahmt, und zwar so, daß außen immer ein glattes Band läuft, dem sich nach innen zu ein Blatt- oder ein Eierstab anschließt; nur in den großen Feldern weicht an der oberen Schmalseite die gerade Einfassung einer geschwungenen oder halbbogenförmigen, die mit Akanthus und Voluten bereichert ist. Während die großen Felder einer stukkiereten Füllung entbehren — man fragt sich, für welchen Schmuck der große leere Raum gedacht war (heute füllen ihn leider moderne Freskobilder) —, weisen die seitlichen Felder (Bild 12) prägnante Motive von stilisiertem Akanthus und von fruchtkorbtragenden Engelköpfen²⁾ auf, die in ihrer Anordnung rhythmisch abwechseln. Der Engelkopf³⁾ ist immer derselbe: ein volles Gesichtchen, von symmetrisch angeordneten Locken schmal umgeben, ein lächelnder Mund und etwas schwere Augenlider; die Flügel legen sich eng an ihn an, so daß er wie ein-

¹⁾ Laubbögen (Festons) Grottenmotiv. Beispiele aus der Antike: Deckenschmuck der casa Farnesina; Altar des Friedens des Augustus, Trajanssäule, Rom. — Vielfach angewendet von der Frührenaissance bis einschließlich des Klassizismus.

²⁾ Frucht- oder Blumenkorb tragender Kopf, Grottenmotiv. Haus des Nero. In den ornamentalen Vorlageblättern bei Ag. Veneziano, Daniel Hopfer. — In St. Michael-München (um 1590); Tunttenhausen (1627—30).

³⁾ Engel in der Ornamentik wohl von den Flügelgestalten der Antike abgeleitet (vgl. Schmuck der casa Farnesina). Engelköpfchen, eng zwischen den Flügeln steckend, verwendet Desiderio da Settignano im Cherubimfries der Pazzikapelle Florenz. Ornamentale Vorlageblätter: Nic. da Modena, Dan. Hopfer. — Vielfach verwendet in St. Michael (sehr schön auch am Chorgestühl).

gebaut dazwischen steckt, eine Form, wie sie für die Ornamentik von Ende 16., Anfang 17. Jahrhundert bezeichnend ist. Während sich im Quadrat die Flügel um das Köpfchen legen, der Fruchtkorb nieder ist, richten sie sich im schmalen, länglichen Rechteckfeld steil auf, der Fruchtbehälter ist ein langausgezogener becherartiger Akanthuskelch¹⁾, der mit seiner obersten Frucht in einen spitzen Zapfen²⁾ ausläuft. Die Flügel halten an ihren unteren, zu Voluten aufgerollten Enden³⁾ ein in spitzen Bogen nach unten fallendes Tuch mit Akanthuskelch und Quaste als Abschluß. Die Füllung paßt sich, wie man sieht, ganz der Rahmenform an; auch der Akanthus ist im einen Fall mit Zuhilfenahme eines Scheibenmotivs symmetrisch in das Viereck eingeordnet, während er im andern sich schlank emporstreckt, seine Blätter sich symmetrisch zum Stengel als Mittelachse gruppieren — sie sind nach auswärts gebogen, zu knolliger Form eingekrümmt, zwei abschließende Ranken stellen sich herzförmig zu einander. Die Pflanze steht auf einem Sockel aus glattem Band, das von einem geraden Ansatz weg symmetrisch nach beiden Seiten in Konkavschwüngen absteigt, dann mit scharfem Knick in die Konvexe übergeht und in einer Volute endet. Solche Schwünge mit scharfer Brechung sind bezeichnend für die Zeit⁴⁾. Wenn sie in Voluten einsetzen und in solche ausgehen, ist es eigentlich nichts anderes als eine S-Form, allerdings nicht eine solche mit weichem Schwung, sondern mit einem plötzlichen Knick am Übergang von der Konvexen zur Konkaven. Durchaus nicht immer kommt es zur ganzen S-Form, sondern häufig ist nur eine Volute mit anschließendem Konvexschwung da und es folgt dann ein plötzlicher Richtungswechsel mit scharfer Brechung — das ist das Bezeichnende — und Weiterführen der Linie in beliebiger Richtung.

Über Wandfelder und Pilaster zieht ein durchlaufendes Gebälk; es gibt der Horizontalen kräftig Ausdruck. Die Stukkatur begleitet es mit antiken Stäben, die erneuert scheinen. Im Fries sind Akanthusranken symmetrisch zu einem Mittelpunkt (Engelkopf) angeordnet; sie gehen in Bandvoluten über, nehmen Laub-Fruchtbögen zwischen sich auf. Die Voluten werden von einer perlartigen Ranke überschritten, wie sie in der Ornamentik der Renaissance und des Barock häufig zu sehen ist; man darf sie wohl als die stilisierte Art der trauben- oder ährenartigen Akanthusblüte ansehen; in den kleinen Viereckfeldern ist diese ausgesprochen traubenförmig. Im nächsten

1) Grottenmotiv. Ornamentale Vorlageblätter: Enea Vico, Giov. da Brescia.

2) Ähnliche Form in der Karl-Borromäuskirche München, Abb. bei Hautmann.

3) Ähnl.: K. Borromäuskirche, auch bei Plastiken Hans Krumpers.

4) Ornamentale Vorlageblätter: Virgil Solis, Marcus Geerarts, Ebelmann. — St. Michael (vermauerte Eingangstür), Residenz München: Antiquarium (1588—90), Reiche Kapelle (um 1607), Kaisertreppe, Charlottengang (1613). Polling (1621—28), Tuntenhausen, Oberbayern, Salzburg: Residenz-Neubau (A. 17. Jh.)

Friesfeld sind die Ranken stilisierter, gehen in Voluten aus, schließen sich herzförmig zusammen¹⁾ — alles wieder in strenger symmetrischer Anordnung zu einer mittleren Rosette; keine flüssige Bewegung der Ranke, der Duktus wird durch die starre Bildung und das Mittelstück gehemmt.

Über dem Gebälk setzen die StICKKAPPEN an. Ihre Schild- und KAPPENFELDER werden mit glattem Band, Perl- oder Eierstab begrenzt, die GRATE sind von einem KYMA (Laubstab) überdeckt. An der Mündungsstelle, wo die Stäbe zusammenlaufen, legt sich ein stehendes AKANTHUSBLATT²⁾ darüber. In den KAPPEN liegen Rund-, Achteck- und Dreieckrahmen mit knopfartigen Rosetten als Füllung. In der KAPPENSCHILDFLÄCHE (Bild 16) werden (verschlossene) Rundfenster von einem ENGELKOPF gekrönt. Zu beiden Seiten der Fensterrundungen befinden sich im einen Fall je eine Konsole, halb aus abstrakten, halb aus pflanzlichen Elementen (Voluten und Akanthus, auch die Perlränke ist wieder zu sehen) gebildet, mit einem RAUCHGEFÄß³⁾; dieses hat einen ganz engen Hals und eine weite Bauchung, die das in der Renaissance beliebte Wassertropfenmotiv aufweist; an die Stelle des Henkels ist ein Tuchknoten mit herabhängenden Enden gesetzt. Die anstoßende Schildfläche hat an Stelle dieser Formen eine Ranke aus stumpf gelapptem Akanthus, die in eine Volute übergeht; darüber steigt aus ihr ein Fruchtkorb mit kerzenartiger Pflanze empor. Manches bei diesem Schmuck der KAPPENFELDER und der runden Fensterleibungen scheint erneuert, mit Verwendung der alten Motive, nur mit dem Laubstab scheint man frei vorgegangen zu sein, vgl. dagegen die einfache Art in der Eingangsempore.

Die StICKKAPPEN der Tonne (Bild 11) entsprechen der Wandaufteilung; ihre Ansätze fallen mit den Pilastern und den dazu gehörigen vorspringenden Gebälkstücken zusammen, so daß ihre Basis mit der Breite der großen Wandfelder zusammengeht. Dadurch wird für das Auge eine Einteilung in Joche gegeben. Wenn nun auch der Schmuck der Tonne die Joche nicht besonders hervorhebt (es fehlt die Gliederung durch Gurten), sondern eher eine Tendenz zur Verschleifung spürbar wird, ist doch auch in der Tonne eine Aufteilung in abgegrenzte Felder mit ihnen eigenen Rahmen zu verfolgen; nur ist hier eine Verschiebung eingetreten: der Hauptschmuck liegt in den breiten Zwischenkappenfeldern, während über den StICKKAPPEN selbst, durch deren tiefes Einschneiden in das Gewölbe bedingt, nur mehr ein kurzer untergeordneter Raum für den Schmuck übrig bleibt. Diesen Raum füllt ein mittleres Achteck

¹⁾ Ranken, die in Nichtpflanzliches übergehen: Grottenmotiv; herzförmiger Zusammenschluß: Thermen des Diocletian. Ornamentale Vorlageblätter: Meister I. G. — Charlottengang; Tuntenhausen; Salzburg, Residenz-Neubau.

²⁾ Als ästhetische und technische Lösung bei Eckbildungen und an Schnittpunkten gerne verwendet.

³⁾ Grottenmotiv. In fast gleicher Bildung in St. Michael-Seitenkapelle.

im einen, ein Rundfeld im andern Fall. Seitlich davon liegt je ein Rechteck mit konkaven Einziehungen, in der Mitte ein Engelkopf, eng eingepreßt zwischen den mehr ornamental behandelten Flügeln. Die großen Felder weisen rechteckige Doppelrahmen auf. In einem Fall verläuft der innere, aus schmaler Perlleiste gebildet, in geraden, kurvierten und winklig gebrochenen Linien mit Halb- und Segmentbogeneinziehungen. Als Füllung dient ein mittleres diagonal gestelltes Quadrat mit Rosette. Ein besonders schönes, für die ganze Deckenzier einprägsames Motiv zeigt sich an den Schmalseiten des Rahmens: ein Engelkopf mit ausgebreiteten Schwingen, von deren oberen Spitzen ein gefaltetes Tuch bogenartig zu den in Voluten ausgehenden Flügelenden unterhalb des Kinnes führt und dort wieder einen mittleren Bogen beschreibt¹⁾. Der äußere Rahmen legt sich harmonisch, aber doch weitgehend selbständig um den inneren. Das glatte Band, das den Außenrand bildet, führt ein eigenes Linienspiel, es biegt elastisch ein und aus, windet sich zu stark herausgedrehten Voluten²⁾, beschreibt C- und Gegenschwünge, meist in scharfem Knick, und nimmt ein prägnantes Motiv auf, den Frauenkopf mit scheibenartigem Kopfschmuck³⁾, Bandschleifen an den Ohren und einem gefältelten Tuch, das nach Art der Nonnenkleidung Hals und Brustansatz verdeckt⁴⁾. Ein bogenförmiger Laubfeston mit mittlerem Fruchtbüschel bildet den Abschluß der Rahmenschmalseite. Im andern Fall umschließt der innere schmale Rahmen ein Ölgemälde (Maria Himmelfahrt); der äußere ist sehr ähnlich dem vorher beschriebenen. An Stelle des Frauenkopfes liegt der Engelkopf mit den ausgebreiteten Schwingen, ähnlich dem des oben erwähnten inneren Rahmens; er trägt einen Fruchtkorb, der wie eine Krone wirkt, die Tuchdraperie nimmt die Bewegung der Flügel noch harmonischer auf. Bohrlöcher und Sparrenteile des Rahmens geben Anklänge an das Beschlagwerk. Ein wundervoller Rhythmus liegt in diesen zwei- und dreifachen Bogenschwingungen, er gibt dem Raum etwas Feierliches. Die freie, elastische Linie, die hier am Deckenschmuck waltet, scheint die strengen Formen zu besiegen, zu „überspinnen“, doch bleiben auch hier die Rahmen getrennt voneinander, so verbunden sie für den ersten Anblick auch erscheinen.

Reichsten Schmuck weisen jene Bauteile auf, die dem Hauptaltar am nächsten liegen: Triumphbogen und Apsis. Es sind durchwegs figürliche

¹⁾ Ähnlich in St. Michael; Habach (Ober-Bayern).

²⁾ Stark herausgedrehte Voluten im Antiquarium, Charlottengang, Tuntenhausen.

³⁾ Grottenmotiv. Ornamentale Vorlageblätter: Nic. da Modena, A. Veneziano, Schule von Fontainebleau, Vr. de Vries. — St. Michael; Borromäuskirche.

⁴⁾ Grottenmotiv. Ornamentale Vorlageblätter: Enea Vico, Th. De Bry. Ganz ähnlich geformt wie in Hall: Charlottengang.

Darstellungen, so reich und bedeutend, daß aller andere Schmuck weit hinter ihnen zurücksteht.

Am Triumphbogen sind vier größere Rundfelder (Medaillons, Bild 15) abwechselnd mit sechs kleineren aneinander gereiht. Während die kleinen nur eine Rosette enthalten, zeigen die großen je eine auf Wolken kniende Engelsgestalt mit einem Leidensmotiv: Geiselsäule, Kreuz, Schwamm und Lanze, Leiter, Tuch mit Antlitz Christi. Die knienden Gestalten, in Dreiviertelprofil der Bogenmitte zugewendet, haben lockere, natürliche Haltung. In den zwar idealisierten Köpfen steckt doch auch etwas von herber Natürlichkeit darin. Sie sind ziemlich nach einem Schema geschnitten: ein lächelnder Mund, etwas eingesenkter Nasenrücken, das obere Augenlid ist stärker ausgebildet, wirkt dadurch schwer, das Haar, in der Mitte leicht erhöht, ist zu kleinen ausgehöhlten Ringellocken gelegt. Die weichen Falten des Idealgewandes lassen die Körperformen durchscheinen; am kurzen Ärmel bilden sich gelegentlich Wellensäume, die leicht abstehen. Gebärde, Haltung, Blickstellung, ja der ganze Ausdruck anbetender Hingabe lassen nun im Mittelfeld die sinngemäße Ergänzung der Komposition, den Gekreuzigten, erwarten, so wie das Mittelfeld der Apsis Maria enthält, auf die sich die Symbole der sie umgebenden Engel beziehen. Statt dessen ist dieses von reichen, tiefgelappten und frei beweglichen Akanthusranken (ähnliche legen sich seitlich an die großen Rundfelder) zu einer leicht ovalen Laubkartusche (Bild 14) umgebildet, mit Engelkopf und frei hängendem Laubbogen als unterem Abschluß, und enthält heute das Wappen der Klostersgemeinde, der die Kirche seit 1910 zugeschrieben ist, die beiden heiligen Herzen (die Abbildung ist vor deren Anbringung aufgenommen). Das Laub kommt hier am Triumphbogen im Gegensatz zu den übrigen Schmuckformen deutlich zu Wort: auch die Medaillons sind von Laubkränzen umrahmt, die teils aus schief gelegten Akanthusblättern, teils aus Lorbeerzöpfen bestehen, das Einzelblatt mit stark herausgearbeiteten Rippen und Mulden, die lebhaftige Licht- und Schattenwirkung zur Folge haben. Auch seitlich legen sich Akanthusranken an die Medaillons, eine Akanthusspange überschneidet den Kranz und leitet zur Umrahmung der kleinen Rundfelder über, die aus Blattzöpfen, Kugel- und Perlstab besteht. Nur die beiden untersten, am Bogenansatz liegenden Felder sind mit einfachem Perlstab umrandet und tragen kein Laub. Das hier vorkommende „Laubwerk“ steht nicht im Einklang mit dem Figurenstil — um wie viel klarer würde dieser ohne diese Überladung zutage treten! — es trägt den Stempel des ausgehenden, nicht des beginnenden Jahrhunderts, ist also wohl später aufstuckiert worden, ein Vorgang, wie ihn auch die Hofkirche in Innsbruck zeigt; in beiden Kirchen hat diese Art Laub übereinstimmende Prägung, ebenso auch am Ansatz der Laterne der Stiftskirche,

die erst 1691 neu errichtet wurde; fast möchte man an einen gemeinsamen Meister denken. Verglichen mit den Figurenreliefs der Apsis sind die des Triumphbogens flacher, weicher, feiner gearbeitet.

Reichsten Schmuck hat die Apsis (Bild 20). Der Kuppelwölbung passen sich neun aufrechtstehende, nach oben verjüngte Rechteckrahmen an, abgerundet, gehört oder mit eingezogenen Ecken, die sich im Dreiviertelkreis gleichwertig aneinanderreihen, jeder für sich eine Figur enthaltend. Die Rahmen bestehen aus Perlstab, glattem Band, Blatt- oder Eierstab. Bei letzterem fällt eine Art auf, bei der das „Ei“ auf ein Zäpfchen reduziert, verkümmert¹⁾ erscheint. Im Mittelfeld (Bild 17) steht in einfacher Frontalstellung Maria mit einer Krone, die in einem Kreuz endet, und Sternenkranz, das unbekleidete Jesukind im Arm. In den Zügen Marias liegt mehr Natur und Schlichtheit als in den übrigen Figuren; Mantel und Gewand fallen in Wellensäumen herab, der Gesamtumriß ist, unbeschadet kleiner Ausladungen, geschlossen. Es ist die schönste, einprägsamste aller Figuren. Dem Mittelfeld ist zu beiden Seiten in jedem der folgenden vier Felder ein auf Wolken kniender Engel zugewendet, der ein Symbol aus dem Hohen Lied trägt (Schild, Brunnen, Rosenstrauß, Leiter, Haus, Mond, Spiegel, Lilie). Die Gesichtstypen dieser Engel sind ganz ähnlich jenen am Triumphbogen, nur die Körperproportionen weichen etwas ab. Der Oberkörper ist im Verhältnis zu den Unterschenkeln so in die Länge gestreckt, daß die Figur wie stehend erscheint. Auch die Haltung ist etwas gezwungen, maniert. Das Gewand ist stark bewegt, hat abstehende, hart gebrochene Enden, so besonders auch die Doppelvolants am kurzen Ärmel (s. Engel mit Mond, mit Spiegel, Bild 18). Wo das Gewand den Körper frei gibt, zeigt sich kräftig gebildete Muskulatur, besonders beim brunnentragenden Engel (Bild 19), dessen Schulter- und Armpartie und der etwas forcierte Kontrapost michelangelesk anmuten. Zwischen den Figurenfeldern liegen schmale Hochfüllungen. Die verschiedensten Motive türmen sich übereinander auf — die Renaissance entnimmt diese Art dem Vorbild antiker Kandelaber²⁾ — auf einem Sockel aus dem bekannten scharf gebrochenen Konkav-Konvexschwung steht eine Vase mit dem Wassertropfenmotiv und Tuchenden an den Seiten, dann folgt ein pflanzliches Motiv, als Mittelstück ein pausbäckiges Köpfchen, halb umsäumt von einem gefalteten Tuch, das von einem Ohr zum andern reicht, wieder nach Art der Nonnentracht, wie wir sie schon kennen gelernt, endlich übereinanderstehende Akanthuskelche³⁾.

¹⁾ Auch in St. Michael (Kassettenrahmung der Tonne; Seitenkapelle), Kaisertreppe.

²⁾ Grottenmotiv. Ornamentale Vorlageblätter: Zoan Andrea, N. da Modena.

³⁾ Grottenmotiv. Thermen d. Diocletian. Ornamentale Vorlageblätter: Ital. Meister um 1530.

Der Ansatz der achteckigen Laterne wird von einem Blattkranz (das Einzelblatt wie oben beschrieben) umgeben, darüber folgt ein Kranz aus frontal gestellten Akanthusblättern und ein Sockel mit Rosetten; in ihrer Form zeigt sich der Zeitabstand zu den übrigen Rosetten: die Blätter sind schief und weich gelegt, sind buschig, haben stärkeres Relief. Die Decke der Laterne ist, in Anlehnung an die Feldereinteilung der Apsis, in trapezförmige Rahmen aufgeteilt, antike Stäbe und starre Rosetten bilden ihren Schmuck. Zwischen den Fenstern liegen Engelsköpfe mit herabhängenden Fruchtbüscheln. Anordnung und Formen wollen sich merklich der älteren Stukkatur anpassen, können aber ihr jüngeres Entstehen nicht verleugnen.

Die Fenster in Apsis und Langhaus werden von antiken Stäben umsäumt, an den Langseiten in gerader, an der oberen Schmalseite in geschwungener, in Voluten übergewandener Linie. Die Fensterleibungen der Apsis zeigen Hochfüllungen aus übereinander gestellten Akanthuskelchen, in der Mitte das vorher beschriebene Köpfchen mit dem gefälten Tuch. Auch in den Langhausfensterleibungen tritt es in der Mitte kreuzförmiger Rahmen auf, hier mit Scheibenkopfschmuck. Ein großes Wandfeld der Apsis ist durch Rahmung einem Blendfenster ähnlich gestaltet als Gegenstück zum gegenüberliegenden richtigen Fenster. Sein äußerer Rahmen aus glattem Band¹⁾, daran nach innen ein Eierstab, ist geohrt und an der oberen Schmalseite geschwungen; dabei dreht sich das glatte Band zu mittlerer Volute, welche die einen Enden einer bogenförmigen Tuchdraperie aufnehmen, während die anderen Enden von Akanthusrosetten mit steifen Bandschleifen gehalten werden; dazu kommt noch ein „flatterndes Band“²⁾. Zwischen den Voluten liegt eine kleine gebauchte Konsole. Ein nächst innerer, einfach rundbogiger Rahmen des Blendfensters verzahnt sich durch Rolle und Spange mit einem dritten, innersten, ebenfalls rundbogigen Rahmen; auch diesen umgrenzt nach außen das glatte Band, das in scharfen, gebrochenen Schwüngen und mit Voluten eine reiche, giebelartige Bekrönung gibt, zu der noch Rauchgefäße, Akanthus und ein Fruchtbüschel kommen.

Die Emporenbrüstung weist eine starre mittlere Rosette³⁾ mit rechts und links davon aneinander gereihten Akanthuskelchen auf (sehr ähnliches Motiv in der Hofkapelle der Münchner Residenz).

Ein wahres Kleinod an Stuckarbeit, bisher unbeachtet, birgt das erste Geschoß der geschlossenen Empore über dem Kircheneingang. Als Scheitel schmuck des mittleren der drei Kreuzgewölbe, den Schnittpunkt der Grate

¹⁾ Als Außenrand von Rahmen: St. Michael; Charlottengang.

²⁾ Grottenmotiv. Altar des Friedens des Augustus; Trajanssäule. — Ornamentale Vorlageblätter: Virgil Solis, Ag. Veneziano.

³⁾ Rosettenmotiv: Forum Romanum; Titusbogen. — Sehr schön in St. Michael (Tonne).

verdeckend, befindet sich hier ein Relief in ovalem, aus antiken Stäben gebildetem Rahmen, die Heimsuchung Marias¹⁾ darstellend (Bild 13). Zwischen einer angedeuteten Gebirgslandschaft links und Architekturteilen rechts (Tür und Stufen) stehen die beiden Frauen, die jüngere und die ältere; ganz schlicht und einfach und doch mit größtem Ausdruck ist die Begrüßungsszene gegeben. Wie fein die Differenzierung zwischen den beiden Gesegneten in Haltung, Gesichtsausdruck — es brauchte den Unterschied der Nimben nicht, um den Grad der Würde hervorzuheben. Welche Harmonie der Linie in den ineinander gelegten Händen, den fließenden Gewandfalten! Wie einfach und vornehm wirkt der Mantel, das Kleid mit dem Viereckausschnitt, die schlichte Haartracht — ein Zopf um das Hinterhaupt — bei Maria. Die Szene wird nach oben durch drei Engelsköpfchen, wieder eng zwischen den Flügeln steckend, von Wolken umgeben, abgeschlossen. Zu Füßen der beiden Frauen ist das österreichische Wappen (Bindenschild) mit dem Erzherzogshut, es deutet auf die Stifterinnen. Das ganze Relief übertrifft an Feinheit der Konzeption und Ausführung die übrigen Stukkaturen. Nichts Manieristisches, Schablonenhaftes steckt darin, eine unmittelbare Kunst tritt uns hier entgegen und zeigt, was auch in diesem Material, dem Stuck, wahrhaft Künstlerisches geleistet werden kann.

Die beiden Kreuzgewölbe, rechts und links vom eben beschriebenen, werden im Schnittpunkt von Rundfeldern überschritten, die die Initialen heiliger Namen als Mittelstück tragen. Die übrigen Felder dieser Empore passen sich der Gewölbeform an, haben als Füllung Leidenswerkzeuge, Kreuz, Akanthusranken, in Bandvoluten übergehend, welche herzförmig zusammenschließen, lang ausgezogene Akanthuskelche, knopfartige Rosetten mit steifer Bandschleife, Tuchgehänge mit mittlerem Fruchtbüschel, Engelsköpfchen mit Scheibenschmuck, die Flügel eng anliegend, gehen unter dem Kinn in Voluten über, an ihnen hängt eine Kugelschnur mit Quaste.

Im Untergeschoß neben dem Kircheneingang fällt bei der Fensterumrahmung ein Eierstab als etwas abweichend von den anderen antiken Stäben auf; er ist zum Unterschied von den übrigen Stukkaturen ziemlich beschädigt; man könnte in ihm vielleicht eine älteste, nicht erneuerte Form sehen.

Anlässlich der Restaurierung um 1909—11 ist einiges Neue an Stuckarbeit hinzugekommen, so je ein Engel an zweien der bis in einige Höhe zugemauerten Apsisfenster (Altarnähe), weiters ein Relief, Christi Geburt darstellend, und die Umrandung eines gemalten Porträts der Stifterin Erzherzogin Magdalena im Langhaus. Die Stukkaturen sind weiß auf weiß, nur die der Apsis zeigen

¹⁾ Die Kirche war „zu unsrer lieben Frauen Gedächtnuß“ gewidmet.

Spuren von Vergoldung¹⁾. Die feinen Reliefs am Triumphbogen und in der Empore dürften „angetragen“, die der Apsis scheinen eher „gegossen“, wie die übrigen Schmuckformen, zu sein.

Die Stukkaturen der Stiftskirche sind von so seltenem Reichtum und so eigenartiger Schönheit, besonders was das Figürliche anbelangt, daß sie zu näherem Studium anregen. Gefesselt und erstaunt fragt sich der Eintretende: aus welcher Zeit stammen sie, woher mögen Anregung und Vorbild für diesen in Tirol in dieser Stilart einzig dastehenden Stukkoschmuck kommen?

Im Gesamteindruck der Klarheit, Ruhe, Harmonie, wie sie besonders die Apsis aufweist, im engen Anpassen des Schmuckes an die Architektur, in der gesetzmäßigen Anordnung, der Aufteilung in regelmäßige größere und kleinere Felder, in deren gleichwertiger Anreihung (Koordination), in der Wahl vieler Motive aus dem Formenschatz der Grotten steckt noch Renaissanceempfinden. Die Apsisfiguren, jede für sich zwar noch einem gerahmten Feld eingeordnet, tragen z. T. in Proportion und Haltung schon Merkmale des Manierismus (z. B. die gestreckten Körper mancher Engel, der kapriziöse Faltenbruch ihrer abstehenden Gewänder). In ihrer etwas kühlen Feierlichkeit — dies gilt auch von den Triumphbogenengeln —, ihrem Gemisch von antikem Formideal und nordischem Realismus, ihrem etwas harten Schnitt erinnern sie an die Metallplastik jener Niederländer und Deutschen, die zumeist in Italien geschult (Giovanni da Bologna) zu Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts in Süddeutschland, hauptsächlich München gewirkt haben. Man könnte bei den Figuren an abgeleitete Formen eines Hubert Gerhardt, Hans Krumper denken. Die Muttergottes der Apsis erinnert in ihrer ganzen Auffassung, Haltung an jene der Mariensäule in München (H. Gerhardt), der Gesichtstypus ist in Hall zwar etwas, man möchte sagen, verländlicht, aber auch die Form der Krone mit ihrem Kreuz ist sehr ähnlich der in München. Dasselbe gilt vom Kind. Auch eine Verwandtschaft mit der Muttergottes der Apsis der Hofkapelle in der Alten Residenz, München, kann man finden, entferntere mit der Patrona Bavariae (Krumper-Candid). Ob im Heimsuchungsrelief nicht Alexander Colin (s. S. 209) oder der Reliefstil Gerhardts nachwirkt, wäre von Kennern zu entscheiden.

Die stilisierten pflanzlichen Motive mit den ihres natürlichen Wachstums beraubten, zu Köpfchen verdickten Blättern der kleinen Wandfelder

¹⁾ „Elise Maisfelderin malerin fir vergulden der zirat und figuren am gewelb ... fir vergulden fünf grosser und neun kleiner knöpf auf das stiftsdach“ s. H. Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol, Straßburg 1912. (Seltsam, daß gerade von einer Frau diese an Akrobatik grenzende Arbeit geleistet wurde!)

des Langhauses sind wohl dem „Schweifwerk“, der Stilart des ausgehenden 16., beginnenden 17. Jahrhunderts zuzuschreiben. H. Rudolph¹⁾ wies auf die im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts auftretende Erstarrung der Plastik in Schematismus und Formelhaftigkeit hin — man darf dies wohl auch auf das Ornament anwenden. K. Ginhart²⁾ bezeichnete Formen, die um 1600 auftreten, als „Schweifgroteske“ im Gegensatz zu der um 1500 auftretenden „Renaissancegroteske“; er charakterisierte sie, indem er sagte, daß es „wohl wieder dieselben Motive sind wie in der Renaissancegroteske, daß die Formen aber um einen merklichen Grad schwerer sind, daß alles pedantisch zugeht, daß die Blüten nicht die frische Natürlichkeit atmen wie die seinerzeit, die Blätter klobig und steif erscheinen und die Ranken schematisch dahinziehen“ — man glaubt eine Beschreibung für unsere Stukkatur zu hören. Als Beispiel gab Ginhart unter anderem das Bild eines Stuckdetails aus der Marcus-Sitticus-Kapelle der Salzburger Franziskanerkirche (Anfang 17. Jahrhundert); es zeigt eine kleinteilige Felderung (Rechtecke), die Felder von antiken Stäben einfach umrahmt, und als Füllung symmetrisch angelegten, stilisierten Akanthus mit knollig eingedrehten Blättern, die in Voluten übergehen — ähnlich den kleinen Langhausfeldern der Stiftskirche.

Weitere kleinere Schmuckmotive zeigen eine weitgehende Ähnlichkeit mit solchen von St. Michael, der Alten Residenz, auch mit Tuntenhausen, an denen Gerhardt, Krumper als Plastiker, Peter Candid als Zeichner, Entwurfender, die beiden Castelli als Ausführende beteiligt waren und ihre eigenen Formen prägten.

München war damals sozusagen die Hohe Schule für die Stukkatur, gab Anregung und Vorbild für die Nachbargebiete; erste Künstler, Maler, Bildhauer, Architekten, nicht bloß Stukkateure waren daran beteiligt — es hat ja auch bei größerem Stukkoschmuck, ebenso wie bei anderen plastischen Arbeiten eine Arbeitsgemeinschaft gegeben: der Entwurf, die künstlerische Idee stammte oft von einem Maler, auch der Baumeister war mitbestimmend, für das Figürliche wurde ein Bildhauer herangezogen, der Stukkateur kann, muß aber nicht der Hauptbeteiligte sein.

Als den Begründer dieser neuen Dekorierungsart kann man wohl den Niederländer Friedrich Sustris ansehen, der, in Italien bei Vasari geschult, 1569 nach Augsburg in den Dienst der Fugger kam und dort dann ihre Zimmer (Fuggerzimmer) ausschmückte. 1573 trat Sustris in den Dienst Herzog

¹⁾ H. Rudolph. Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich des 17. Jh., Deutscher Kunstverlag, Berlin 1935.

²⁾ K. Ginhart, Die gesetzmäßige Entwicklung des österr. Barockornaments, Sonderdruck aus Kunstgeschichtliche Studien, herausgeg. von Hans Tintelnot, Breslau.

Wilhelm V., er schmückte seine Residenz in Landshut, die Trausnitz, aus und leitete Umbauten daran; 1579 kam er mit dem Herzog nach München und griff hier entscheidend in Bau und Dekoration der St. Michaelskirche ein. Auch war er am Residenzbau beteiligt, die Ausschmückung der Grottenhalle, des Antiquariums werden ihm zugeschrieben. Er war Maler, Architekt, Stukktor (ob letzteres wirklich als Ausführer, bleibt dahin gestellt¹⁾). Er war das Haupt einer Künstlergruppe, die an der Ausschmückung (was für uns von Interesse ist, das Bauliche sei hier nicht weiter berührt) von St. Michael, der Residenzbauten usf. beteiligt war. Ihr gehörten auch an die Plastiker Hubert Gerhardt, Hans Krumper (geschult bei Giovanni da Bologna), der Maler Peter Candid (Peter de Witte), der eine ganz bedeutende Rolle spielte, die Stukkateure Michele und Antonio Castello aus Lugano, Carlo Pallago u. a. Besonders hervor trat H. Krumper, Schüler Gerhardts und Werkstattgenosse Candids; er wurde Sustris' Nachfolger. Nach neuerer Forschung ist er an der Dekorierung von St. Michael, der Stein- und Trierzimmer, der Kaisertreppe, der Reichen Kapelle, der Hofkapelle der Alten Residenz, München, der Kirchen Polling, Tuntenhäuser maßgebend beteiligt (Feulner²⁾, Schmelz³⁾. Feulner wies im „Krumper-Nachlaß“ Skizzen für Stukkaturen nach, ein Beleg für Krumpers Interesse für dieses Fach.

Aus diesem deutsch-niederländisch-italienischen Künstlerkreis ging nach dieser Blütezeit eine freilich nicht mehr auf gleicher Höhe stehende Nachfolgerschaft hervor, die den Formenschatz je nach Auffassung, Verständnis und Können weiter trug; kein Wunder, wenn sich in ihren Werken Formen, die denen der oben genannten Künstler eigen sind, umgebildet wiederfinden; so z. B. in der „Miesbacher Schule“, die nach Schmelz besonders unter Einfluß Krumpers und der Brüder Castello steht.

Die neuen Schmuckformen, wie sie schon in der Landshuter Residenz, in den Augsburger Fuggerzimmern, besonders aber in St. Michael, im Münchner Residenzbau, diesem Höhepunkt des neu aufblühenden Kunstzweiges der Stukkatur, geschaffen wurden, fanden natürlich viele Nachahmer und reichlichste Auswertung. Es darf daher Motiven, die allgemein gebräuchlich geworden waren, für die Bestimmung der Zeit und des Meisters gewiß nicht zuviel Bedeutung zugesprochen werden; in unserm Falle aber stehen sie im Einklang mit dem Figurenstil, dieser ist der zeitbestimmende, weil dominierende. Kleinere Motive können hinsichtlich der Zeit oft irreleiten, nicht aber eine so große, einheitliche Figurengruppe, wie sie Triumphbogen und Apsis auf-

¹⁾ H. Schmelz, vgl. Fußnote ³⁾.

²⁾ Thieme-Becker, Künstlerlexikon: Hans Krumper.

³⁾ Hedwig Schmelz, Systematische Entwicklungsgeschichte der oberbayerischen Stukkaturen. Dissertation (Ms.) München 1921.

weisen; sie macht nicht den Eindruck einer nachempfundenen Stilart, sondern verspricht, aus der Zeit selbst zu stammen, auf die Form und Geist hinweisen; die kleineren Motive unterstützen hier die stilistische Datierung.

Neben diesen Formen, die für das frühe 17. Jahrhundert sprechen, sind wie bei der Beschreibung erwähnt, auch solche, die entschieden für das Ende dieses Jahrhunderts sprechen: das Laubwerk am Triumphbogen und am Laternenansatz, der Engelkopf unterhalb der mittleren Laubkartusche am Triumphbogen. Für diese könnte als Stukkator Georg Holzmeister in Betracht kommen, dessen Namen H. Hammer¹⁾ bei seinen Studien über die 1690—92 erfolgten Umbauten an Stift und Kirche aus den damaligen Rechnungen ermittelte. Holzmeister könnte aber auch den Giebel der neu errichteten Fassade stukkieren haben, der die Jahreszahl 1692 trägt. Hier tritt uns ein anderer Stil entgegen: weiche C-Schwünge mit angelegten Knorpeln, Ohrmuschelbildungen, eine weich kurvierte Kartusche am obersten Teil des Giebels; nur die etwas steifen Fruchtgehänge passen sich dem Stil des Innern an. Der karge Lohn, der aus den Rechnungen hervorgeht, läßt nicht auf eine größere Stukkoarbeit, die Holzmeister geleistet hätte, schließen (als Geselle wird ein Gall Ypeller genannt).

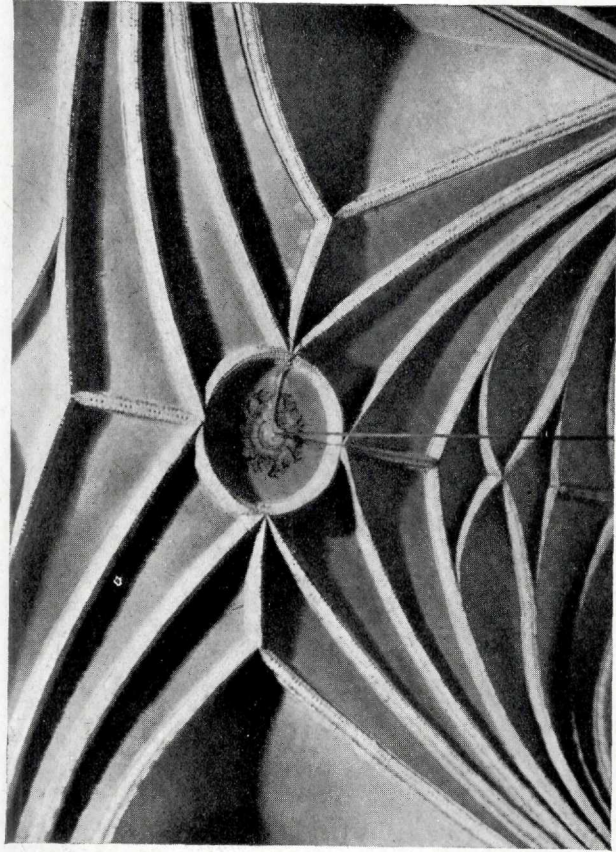
Weniger eindeutig ist der Stil der Decke; sie zeigt zwar die strengen Schmuckformen, wie sie den Langhausfeldern entsprechen, daneben aber überraschen die flüssigen Züge und Kurvenbewegungen der großen Rahmen, so daß man diese in eine spätere Zeit als die Langhaus- und Figurenstukkierung setzen möchte. Wohl kommen frei geführte Rahmen mit kurviertem Umriß schon früh vor, z. B. in den Stuckrahmen der Fuggerzimmer in Augsburg (F. Susstris 1569—72); Lübke-Haupt schrieb deren Formen dem „Schweif- und Schnörkelwerk“ zu. Auch das Anlegen des glatten Bandes in freien Biegungen und Brechungen an einen inneren Rahmen, wie es unsere Decke zeigt, tritt in ähnlicher Art schon im Charlottengang der Münchner Residenz (1613) entgegen, aber diese Formen weisen doch zu wenig Übereinstimmung mit denen unserer Decke auf, als daß man sie in engen Vergleich bringen und sie dieselbe Zeit setzen könnte.

Aus all dem ergibt sich, daß eine einheitliche Datierung auf Grund stilistischer Merkmale nicht gut möglich ist. K. Radinger neigte zur Ansicht, die ganze Stukkierung auf Ende des 16. Jahrhunderts zu setzen, indem er sagte (Innsbrucker Nachr. v. 27. Juni 1908), als den Urheber der wundervollen Stukkatur dürfe man wohl den Meister Anton Brack, der 1571 für Erzherzog Ferdinand beschäftigt war, vermuten. Es wäre also derselbe Meister, den wir im Schloß Ambras, im Spanischen Saal, kennen gelernt haben. Stilistische

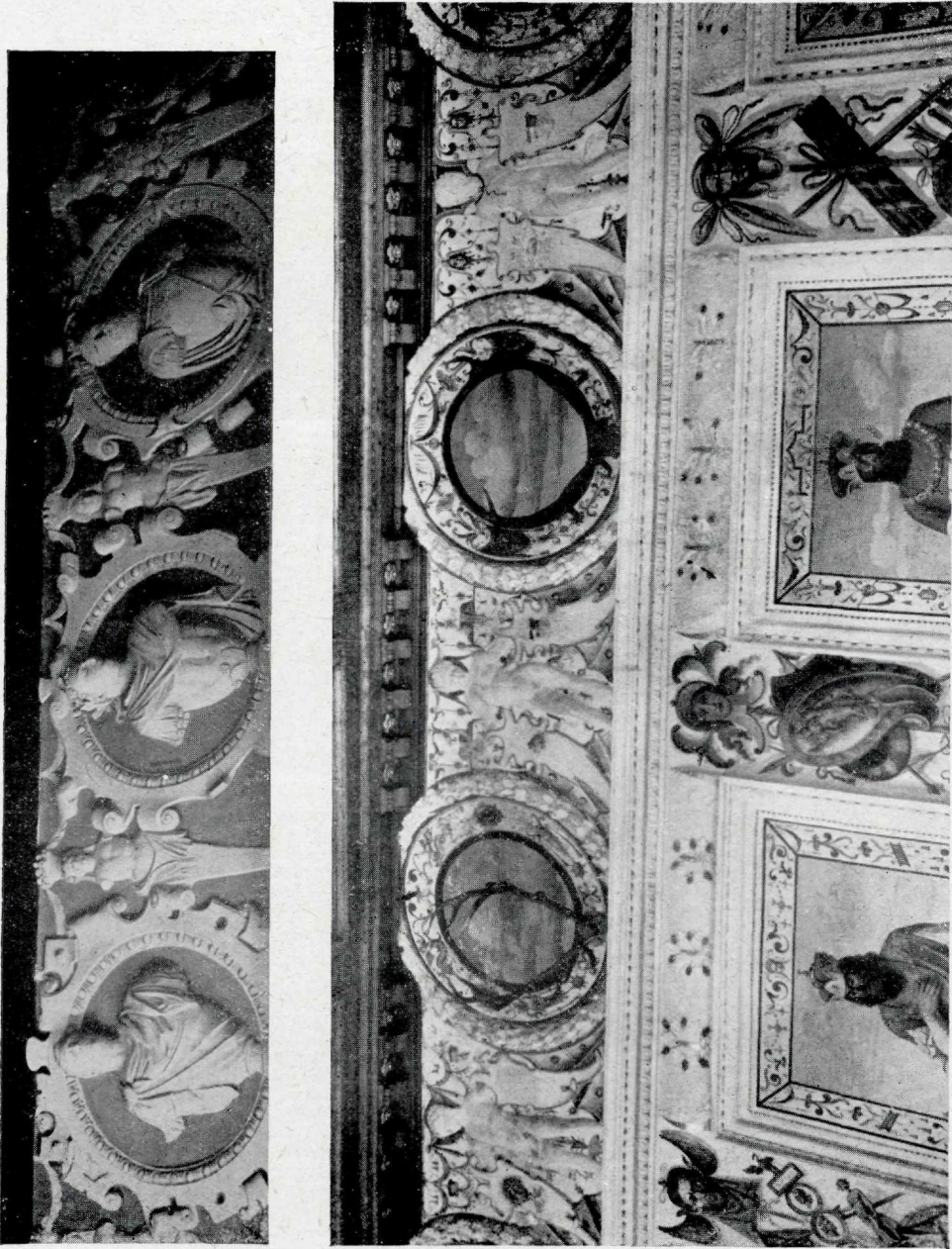
¹⁾ H. Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol, Straßburg 1912.



Bild 1. Netzgratgewölbe im Kreuzgang des „Neuen Stifts“ (Volkskunstmuseum), Innsbruck, Universitätsstraße 2 (vgl. S. 182). Aufn. A. Stockhammer, Hall i. T.



Bilder 2 und 3. Gotische Rippen mit Renaissance-Stäben (in Stein) in der „Silbernen Kapelle“, Innsbruck
(vgl. S. 182/183)



Bilder 4 (unten) und 5 (oben). Skulpturen im „Spanischen Saal“ des Schlosses Ambras (vgl. S. 184, 186)

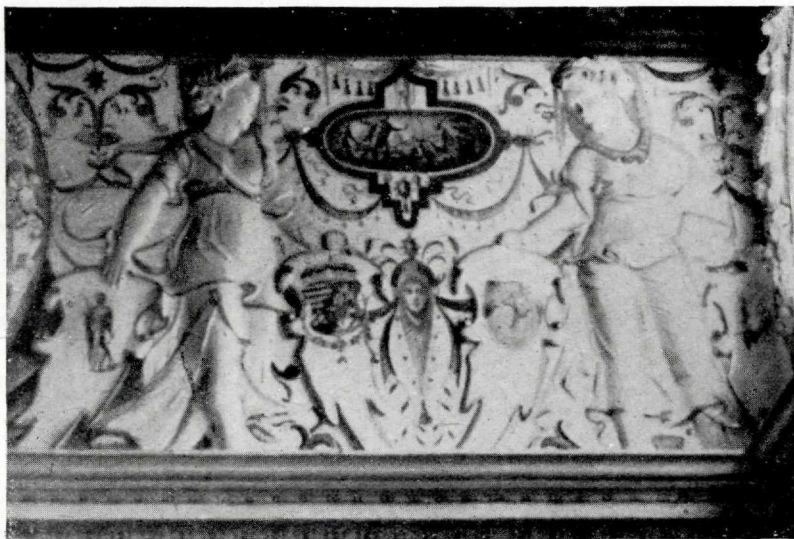


Bild 6. Friesfeld im „Spanischen Saal“ des Schlosses Ambras (vgl. S. 185)



Bild 7. Stuckdecke im Gang der Alten Universität, Innsbruck (vgl. S. 194)

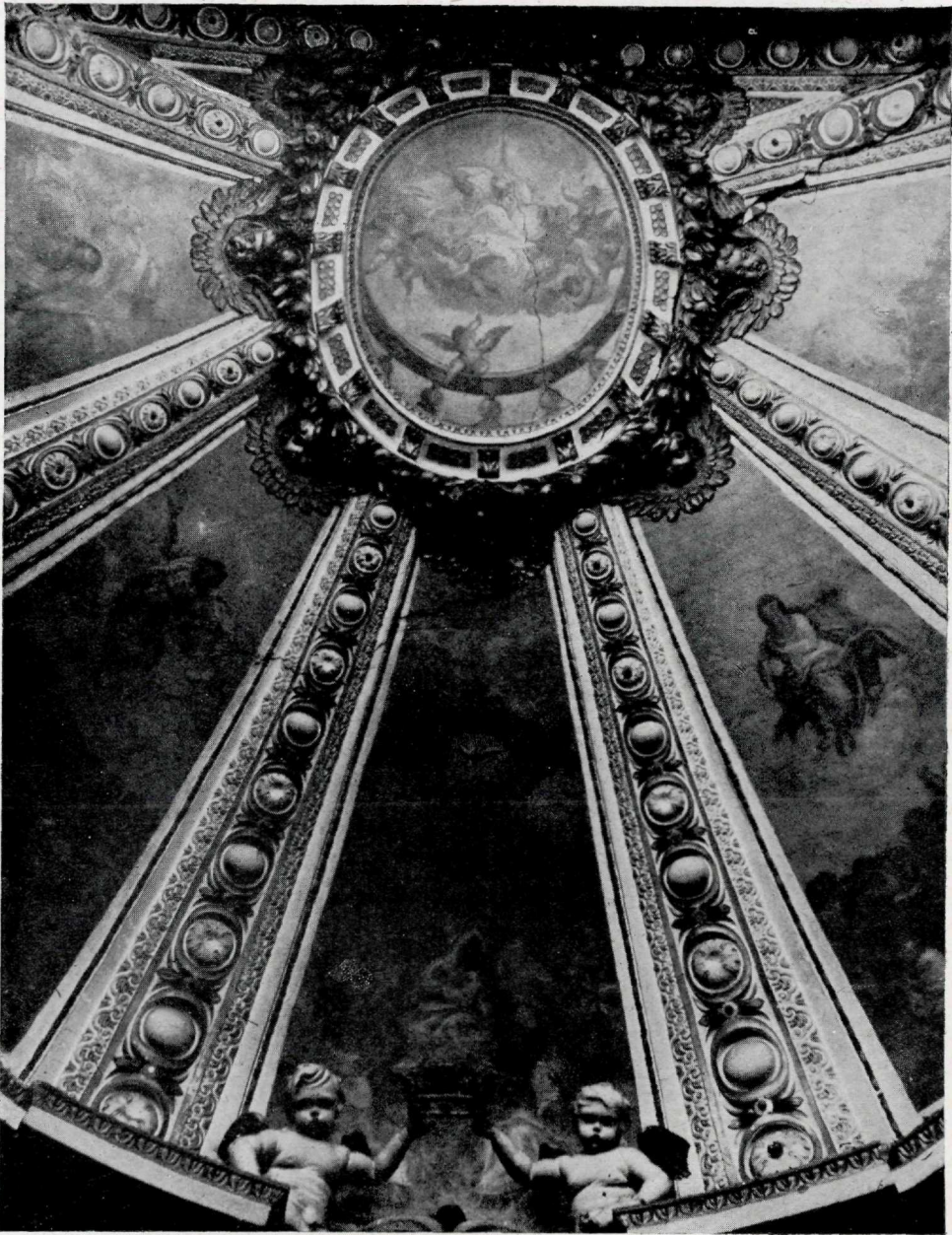


Bild 8. Das Kuppelgewölbe des Fürstenchors der Hofkirche zu Innsbruck (vgl. S. 193)

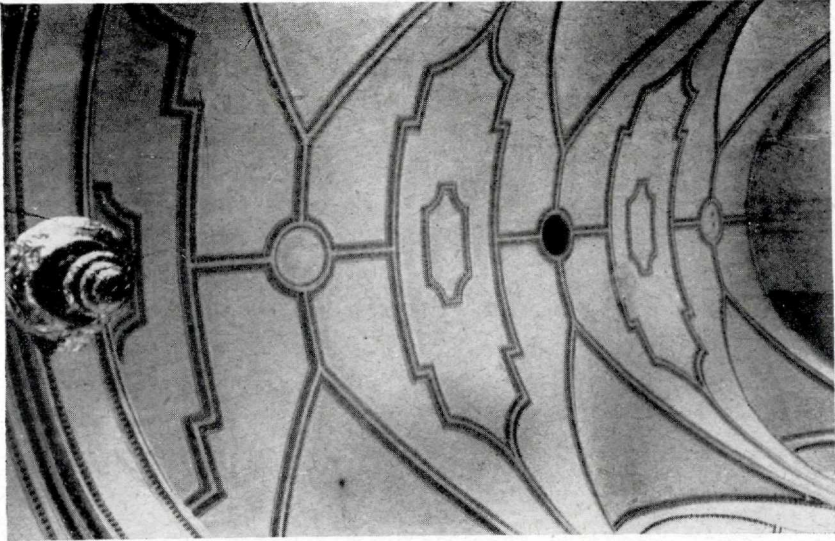


Bild 9. Stukaturen in der Kapelle
des Schlosses Freundenberg bei Schwaz (vgl. S. 194)

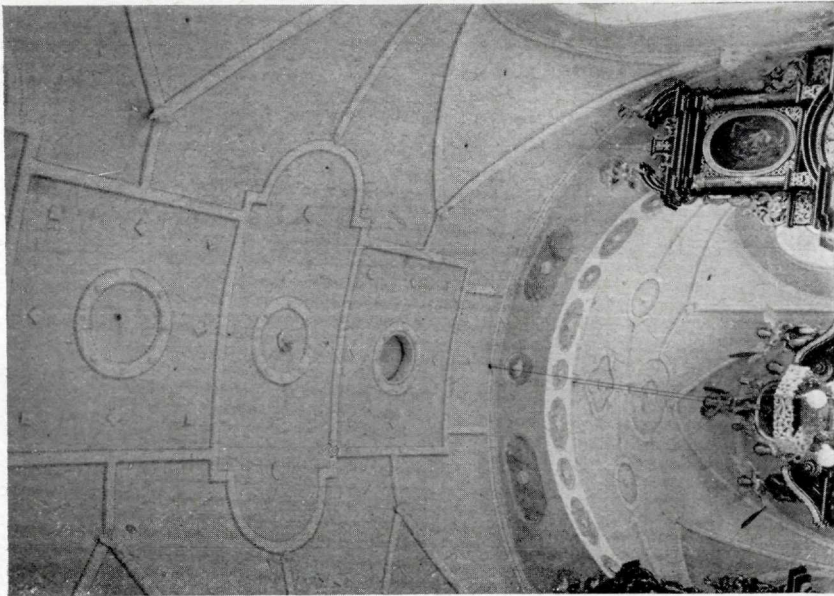


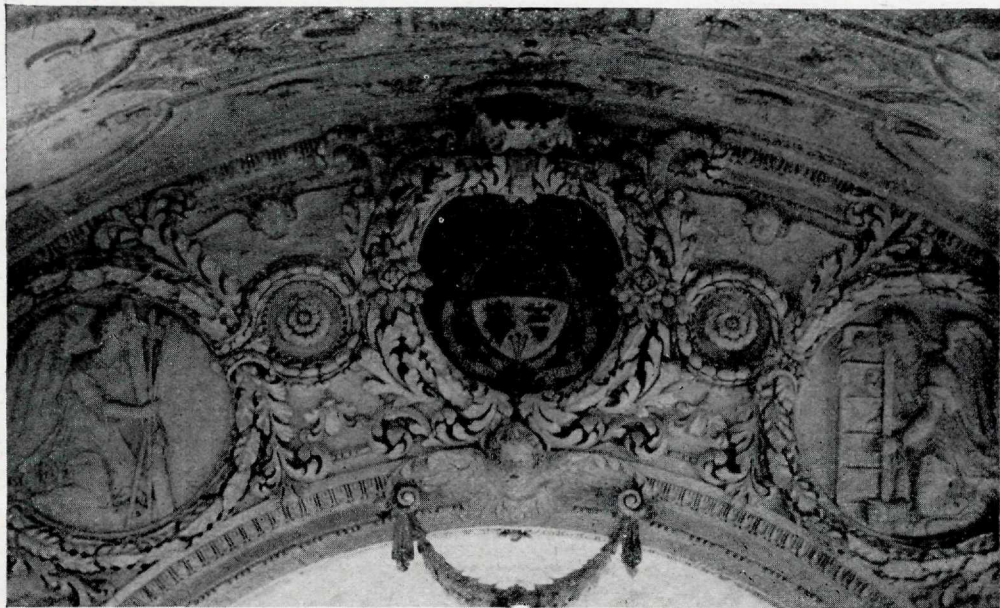
Bild 10. Stukaturen in der Kirche von Mehrn
bei Brixlegg (vgl. S. 194)



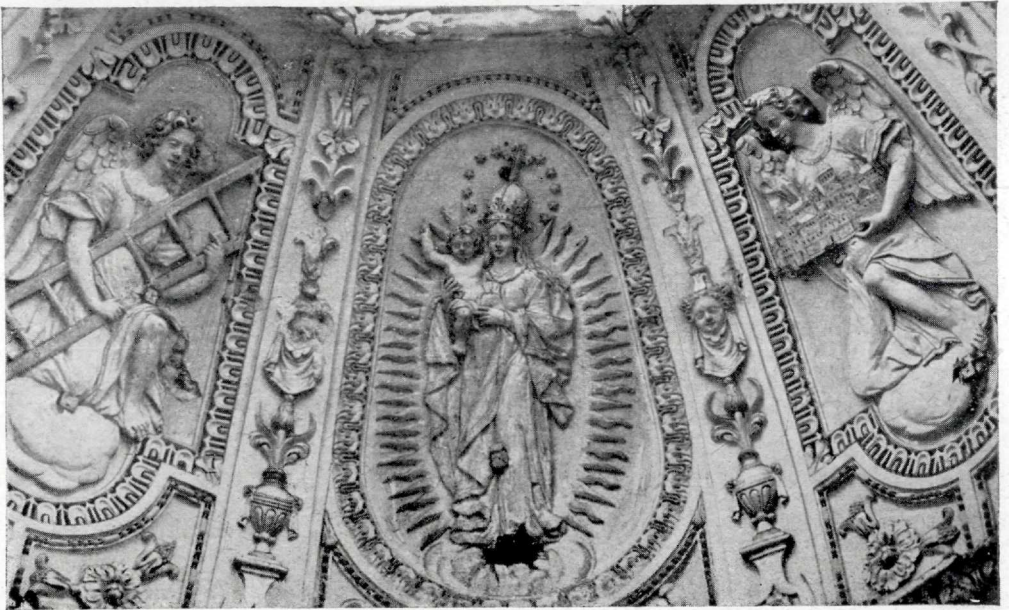
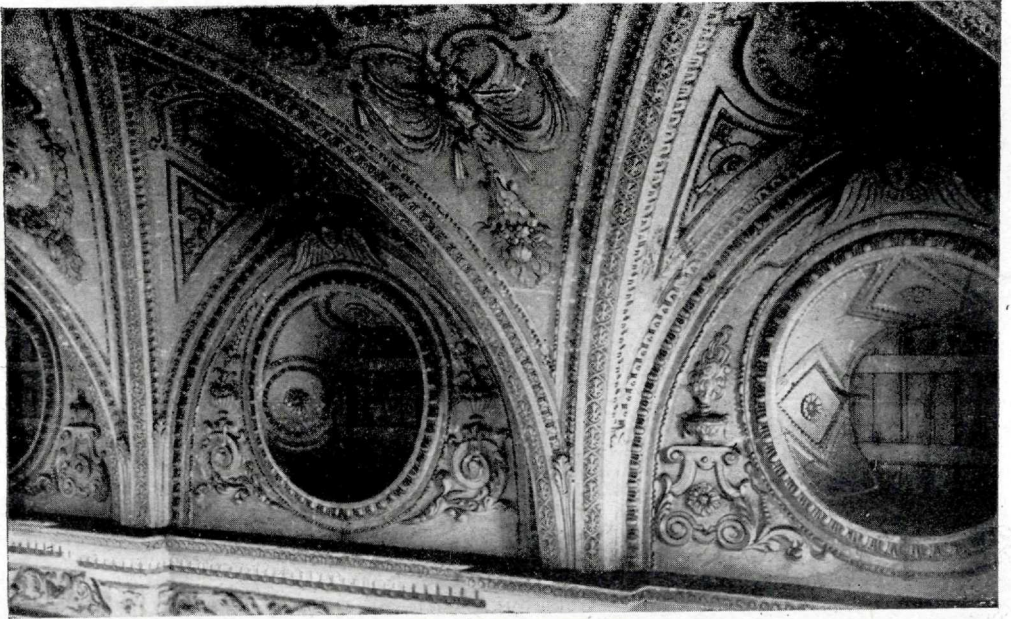
Bild II. Stukkaturen in der Stiftskirche zu Hall i. T. (vgl. S. 195 ff.). Aufn. Prof. Dr. H. Hammer



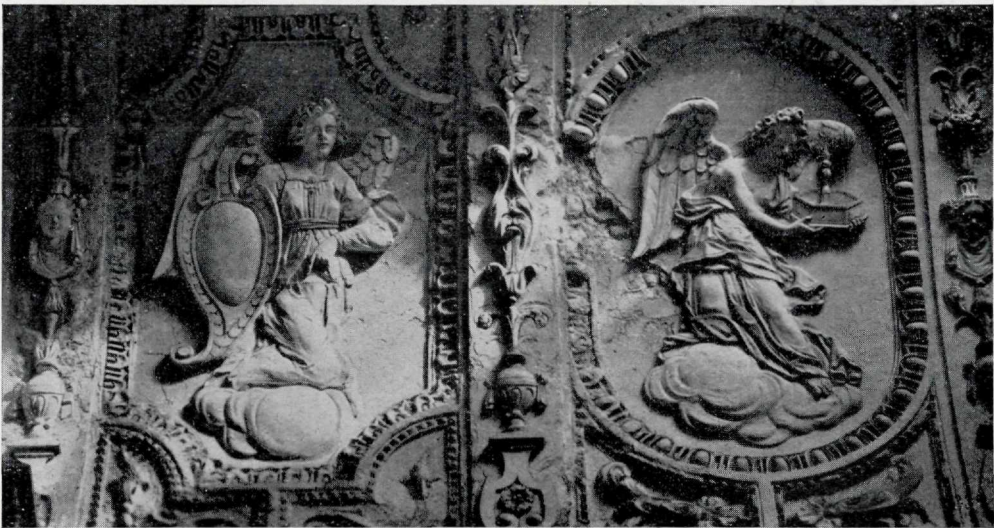
Bilder 12 (links) und 13 (rechts). Stukkaturen in der Stiftskirche zu Hall i. T.
(vgl. S. 197 bzw. 204). Bild 12: Aufn. E. Stockhammer, Hall i. T.



Bilder 14 (oben) und 15 (unten). Stukkaturen in der Stiftskirche zu Hall i. T.
(vgl. S. 201). Aufn. A. u. E. Stockhammer, Hall i. T.



Bilder 16 (oben) und 17 (unten). Stukkaturen in der Stiftskirche zu Hall i. T.
(vgl. S. 199 bzw. 202). Aufn. A. Stockhammer, Hall i. T.



Bilder 18 (oben) und 19 (unten). Stukkaturen in der Stiftskirche in Hall i. T.
(Apsis; vgl. S. 202). Aufn. E. Stockhammer, Hall i. T.

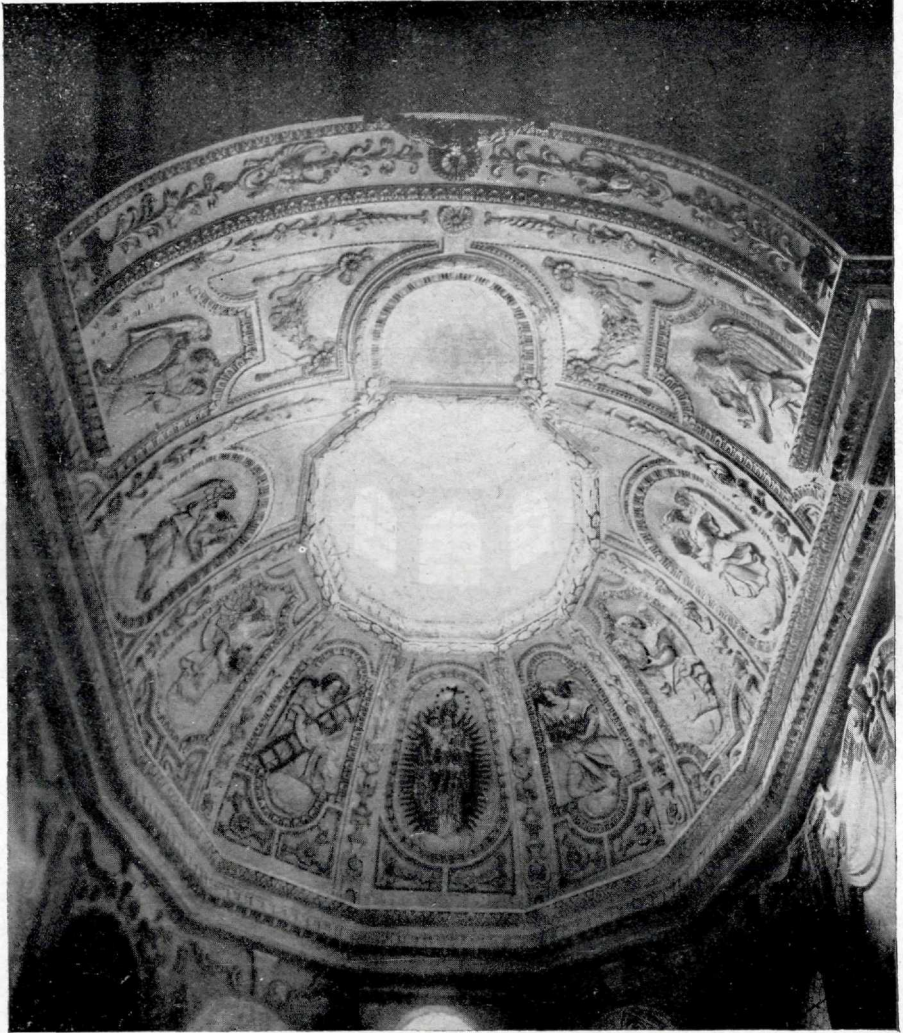


Bild 20. Stukkaturen in der Stiftskirche zu Hall i. T.
(Apsis; vgl. S. 202). Aufn. E. Stockhammer, Hall i. T.

Ähnlichkeiten sind jedoch nicht zu finden; freilich ist das eine ein Profan-, das andere ein Sakralbau, die Schmuckelemente sind daher verschieden. Radinger stützte seine Vermutung vielleicht mehr darauf, daß die Bauten einen gemeinsamen Auftraggeber hatten, Erzherzog Ferdinand II., und die Erbauungszeit der beiden fast die gleiche ist (Stiftskirche 1567—69, Spanischer Saal 1570).

Weisen die Einzelformen von Hall nun auch zu viel Fortschrittliches für diese frühe Zeit auf, so wäre die Art der Anlage, alles das, was oben als renaissancemäßig erwähnt wurde, für die frühe Zeit möglich. Dazu kommt noch die Überlegung, daß bei der reichen Ausstattung, die für die Kirche bis ins Kleinste vorgesehen war, auch an einen Wand- und Deckenschmuck gedacht worden sein mag; für ersteren dürften wohl die Wandteppiche bestimmt gewesen sein, für die R. Fleschauer die Muster entwarf. Die ausgesparten Felder innerhalb der großen Stuckrahmen im Langhaus würden damit ihre Erklärung finden; aber es wären dann immer noch Triumphbogen, Decke, Apsiskuppel leer geblieben. Wäre es nun nicht denkbar, daß schon zur Erbauungszeit der Kirche für diese die damals hier zulande neue Art der Bauzier, die Stukkatur vorgesehen gewesen war, die Ferdinand, wohl von italienischen Vorbildern angeregt, in anderen seiner Bauten (Spanischer Saal Ambras, Schloß Stern bei Prag, Günzburg, Schloßkirche) in Anwendung gebracht hat?, wie er ja überhaupt immer das Neueste und Beste für seine Bauten herangezogen hat. Vielleicht ist für die ganze Kirche schon früh ein grundsätzlicher Dekorierungsplan aufgestellt worden, dabei ein Entwurf im großen für die Stukkatur (Art der Anlage, Wahl des Themas, der Motive) entstanden, aber erst später, vielleicht infolge Geldmangels, der aus den Aufzeichnungen immer wieder heraus zu hören ist, zur Ausführung gelangt.

Die Annahme eines frühen Gesamtplanes wird vielleicht gestützt durch zwei Werke, die unter den Arbeiten Alexander Colins für die Stiftskirche verzeichnet sind, das eine: „gar ain gross kruzifix in holz geschnitten“ — war dieses vielleicht die sinngemäße Ergänzung, der Mittelpunkt der Komposition der Leidenswerkzeuge tragenden Engel am Triumphbogen, den wir heute vermissen? — das zweite: „zwei pilder, als sant Maria und Elisabeth, in wax posiert und zum guss gericht“¹⁾ — könnte man dieses vielleicht mit unserer Heimsuchungsdarstellung in Verbindung bringen? „Zum Guss gericht“ kann sich ebenso als Vorarbeit für eine Ausführung in Gips, nicht nur auf Metall beziehen; denn daß Colin für Stuckarbeiten modelliert hat, wissen wir. Ob nun bei der später erfolgten Stukkierung auf Colin's Modell Rücksicht genommen wurde oder ob unserm Heimsuchungsrelief ein neuer Entwurf zugrunde gelegt wurde, kann freilich nicht ohne weiteres entschieden werden.

¹⁾ D. Schönherr, Regesten 13/10429. Vgl. a. J. Hirn.

So darf aus dem Stilvergleich vielleicht abgeleitet werden, daß der Entwurf im Großen aus der Erbauungszeit stammte, die Hauptausführung in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts erfolgte und Beziehungen zu München aufscheinen, wie sie bei dem guten Verhältnis der Höfe München-Innsbruck nicht verwunderlich sind, die im Wettstreit um die Kunstpflege standen, sich gegenseitig Anregung gaben und einem Künftleraustausch förderlich waren. Was lag da näher, als daß bei der Planung und Ausführung einer so groß gedachten Bauausschmückung das nahe Kunstzentrum, das in der Stukkatur damals führend war, zu Rate gezogen wurde? Herzog Wilhelm V. von Bayern hatte für den Stiftsbau lebhaftes Interesse, zumal damit eine neue Niederlassung der Jesuiten verbunden war, die er in München sehr gefördert hatte.

Die Stukkierung der Laterne und des äußeren Fassadengiebels, der die Jahreszahl 1692 trägt, fällt in die Zeit der Umbauten 1690—92.

Das Laubwerk am Triumphbogen dürfte in dieselbe Zeit zu setzen sein. Erneuerteres, das anzunehmen ist, und Neues wurden bei der Beschreibung erwähnt.

Die leicht abbröckelnde Stukkatur dürfte unter den Erdbeben¹⁾, die Hall im 17. Jahrhundert heimsuchten, gelitten haben, deshalb ausgebessert und ergänzt worden sein.

Wem die Idee, der Entwurf für diese bedeutende Arbeit in Stuck zu danken ist, wem die Modelle zu den Figuren, wissen wir nicht; jedenfalls läßt die ganze Komposition auf den Einfluß bedeutender Künstler schließen.

Vorstehende Ausführungen waren seit zwei Jahren konzipiert, da stellte mir im Juli 1946 Herr Hofrat Dr. K. Moeser in entgegenkommendster Weise eine authentische Abschrift der im Stiftsarchiv erliegenden Bauraitung des Stiftpfennigmeisters Hans Jakob Buecherberg zur Verfügung, welche es ermöglicht, die Stukkaturarbeiten genau auf die Jahre 1629/30 zu datieren, Künstlernamen und Kosten anzugeben, ja sogar den Arbeitsvorgang einigermaßen zu rekonstruieren. Ich danke Herrn Hofrat Dr. Moeser sehr für seine große Freundlichkeit, ferner auch Herrn Prof. Dr. F. Huter, der mir dabei behilflich war und mich fachlich beriet. Die vollkommene Auswertung der Quellen hat sich Hofrat Moeser selbst vorbehalten, die auf die Stukkarbeiten bezüglichen Angaben aber darf ich im folgenden wiedergeben.

¹⁾ „1662 ain erschrecklicher erdtpiden, dergleichen bei mannsgedenken nit gesehen“ (F. Schwyger: Chronik von Hall 1303—1572). In den Jahren 1662, 1670 wurde Hall von einer Reihe schwerer Erdbeben heimgesucht. 1670 ist der Turm der Pfarrkirche eingestürzt. Auch der Turm der Stiftskirche und ein Nebengebäude des Stiftes wurden arg beschädigt.

Es waren durchaus Münchener Stukkateure, die unter Leitung des Meisters Onofrius Weigl die Arbeiten durchführten. Angefangen wurde damit in der zweiten Jännerwoche 1629. Als Stukkateurgesellen scheinen für die zweite bis 50. Woche 1629 auf: Wolf Weigl, Andre Weigl (unterbrochen durch zwei Reisen nach München in der 16. und 40. Woche) und Melchior Traxl; von der 13. Woche an halfen mit: Jakob Gigl und Andre Stadler. Durch drei Wochen (13. bis 15.) war Mathies Schuzer (an späterer Stelle Matheus Schluzer genannt) beschäftigt, er kehrte schon zu Ostern 1629 nach München zurück; für ihn trat von der 19. Woche an Hans Podner ein. Nach einer Notiz zum Jahresende 1629 vertrat ein Maurer namens Thomann gleichsam einen Stukkateurgesellen. Zur Gesamtzahl von $235\frac{1}{2}$ Arbeitswochen im Jahre 1629 (Wolf Weigl 49, Andre Weigl 47, Traxl 49, Gogl 38, Stadler 38, Schluzer 3, Podner $31\frac{1}{2}$) kommen noch sechs Arbeitswochen Wolf Weigl's im Jänner—Februar 1630.

„Die Stukkateure, die ja durchaus Nichteinheimische waren, wohnten im Jesuitenkonvent zu St. Katharina. Verköstigt haben sie sich selber, nur Wolf Weigl aß auf Kosten der Bauherren im Gasthaus, und zwar zusammen mit Meister Onofrius Weigl. Gewohnt hat Onofrius privat (1630 in der Ruedlischen Behausung)“. (F. Huter.)

Die Kosten der Stuckarbeiten beliefen sich für die Gesellen im Jahre 1629 auf $824\frac{1}{4}$ fl. ($235\frac{1}{2}$ Wochen, pro Woche 2 fl. mit, $3-3\frac{1}{2}$ fl. ohne Kost). Im Jahre 1630 wurde die Arbeit im Akkord vergeben, offenbar wegen der viel heikleren Stuckarbeiten im Chore. Die Sonderbesoldung des Meisters Onofrius betrug für das Jahr 1629 400 fl. plus ein Maß Wein als „täglichen Trunk“; da dieser erst ab der 13. Woche verrechnet wird, dürfte Onofrius gegen Ende März 1629 mit der Arbeit begonnen haben. Er war, wie ein Rechnungsvermerk von Mitte April erkennen läßt, zu Weihnachten 1628 in Hall gewesen (vielleicht wurde damals der Vertrag abgeschlossen), dann aber nach München geritten.

Den Arbeitsvorgang legte sich Prof. Dr. F. Huter auf Grund der Archivatdaten Hofrat Moeser's wie folgt zurecht: Zunächst war man mit vorbereitenden Arbeiten beschäftigt; es mußte ja auch abgewartet werden, bis das Gerüst stand; mit dessen Aufstellung waren vier Zimmerleute bis in den März hinein beschäftigt. Im April werden dann Auslagen aufgeführt, die beim Tischler Walpach „um den Gipsern gemachte Arbeit“ erwachsen waren; für dieselbe Zeit wird der Beginn der eigentlichen Stukkateurarbeit durch ein Einstandessen für Wolf und Andre Weigl, Melchior Traxl, Matheus Schuzer, Jakob Gigl und Andre Stadler festgelegt. 14 Tage später lieferte der Tischler Veit Rausch von Hall zwei Gipsmodel¹⁾, Ende Mai einen weiteren, Ende Juni zwei kleine Gipsmodel. Anfangs Juni gab man den sechs Gipsergesellen „wegen Beförderung der Arbeit“ einen ausgiebigen Trunk und anfangs Juli (Kirchtag 4. Juli) einen weiteren. Im August wird dann von Tischler Walpach der neue große Rahmen „zu dem gemahlten Stuck unser lieben Frauen Himblfarth an das gross Gewölb in die Kirchen geheerig“ geliefert. Ende August ist durch die Mauer der „alte Wurf“ von den Wänden und von der Decke abgekratzt und nun geht es offenbar an die Anbringung der Stukkaturen, den Auftakt gibt wieder ein Trunk. Ende Oktober dürfte ein gewisser Abschluß für das Jahr 1629 zu verzeichnen gewesen sein (mit Eintritt

¹⁾ Dem Tischler oblag es, die „model“ (meist aus Birnbaumholz) für die „gegossene“ (im Unterschied zur „angetragenen“) Stuckarbeit zu machen.

der kalten Jahreszeit), denn um diese Zeit verordnete die „Frau Obristin“ des Stiftes den Gipsern und Raucharbeitern einen Trunk. Aber Ende November wird der Tischler Walpach nochmals für „Arbeit für die Gipser“ bezahlt und erst Mitte Dezember wird der „Bschlusswein auf diss Jahr“ ausgegeben. Noch vor Jahreswende konnte endlich das „neugemahlen Stuck in der Kirchen Gwölb“ — der Münchner Maler Johann Briederl ist sein Meister — angebracht werden. Der Künstler erhielt für das Bild 250 fl. und außerdem Nebenkosten und Reiseauslagen in der Höhe von 32 fl. Nach Weihnachten machten dann die Gipser die „Zier um das gemalte Stuck am Gwölb“. Im neuen Jahr sind im übrigen die Stukkaturen im Chor auf dem Programm. Im Februar wurde das Gerüst dortselbst durch den Maurermeister Sallmann mit Gesellen erhöht, Ende des Monats erhalten die Gipser wieder ihren Anfangstrunk (für 1630), Tischler Walpach stellt neuerdings Rechnung für die im Auftrag der Gipser verrichtete Arbeit und es werden 16 große Pinsel, 2 Modelbürsten und 2 große Stangenkerbische angeschafft. Man konnte nun, da der größte Winter vorüber war, mit der Stukkiererei wieder beginnen. Meister Onofrius scheint von Anfang Dezember 1629 bis Anfang Jänner 1630 nicht anwesend gewesen zu sein, weil für diese Zeit kein Kostgeld für ihn verrechnet wird. Anfang April ist dann eine neue Etappe erreicht: das Gerüst ist inzwischen durch Meister Sallmann umgestellt worden, die Gipser erhalten einen Trunk, der Tischler Rausch liefert zwei neue Gipsmodel. Ende Mai ist die Arbeit in der Kirche fertig, denn es wird abgerüstet. Aber erst Ende Juni trinken die Gipser nochmals auf Kosten der Auftraggeber und Ende Juli wird mit Meister Onofrius und seinen Gesellen abgerechnet: er erhält für alle zusammen an der Arbeit in der Kirche und im Paradeiserischen „Begrebnisgewölbl“¹⁾ — dieses scheint erst zum Schluß, d. h. im Juni oder Juli „ausgemacht“ worden zu sein — den im Akkordvertrag vereinbarten Betrag von 1100 fl. und als Besserung für die Arbeit im Jungferchor, welche offenbar nicht in diesem Ausmaße im Akkordvertrag eingeschlossen gewesen, 45 fl. — Jakob Gigl, Hans Podner und Andrä Stadler, auf denen die Hauptlast der Arbeit des Jahres 1630 gelegen war, erhielten weiter als Trinkgeld 12 fl. verehrt.

Die Stukkaturen bildeten nur einen Teil der Erneuerung des Kircheninnern, wie sie in den Jahren 1629 durchgeführt wurde: man hat außerdem den Kirchenboden mit neuen Fliesen belegt, die Chorfenster abgeändert, neue Chor- und Kirchenstühle angefertigt und es wurde nicht zuletzt ein neuer Hochaltar hergestellt. Die Gesamtkosten beliefen sich auf über 10.000 Gulden. Davon macht die Auslage für die Stukkoarbeiten einschließlich des Deckengemäldes Briederl's, der Auslagen für Material, Hilfsarbeiter, Kost und Wohnung der Stukkateure 3300 Gulden, also nicht viel weniger als ein Drittel aus²⁾. (F. Huter, 1946.)

¹⁾ Es sei hier auf die Grabtafel des nach Bestimmung von Hofrat Dr. Moeser um 1600 verstorbenen angesehenen Haller Bürgers Paradeiser hingewiesen. Kann man nun auch zwischen diesen Reliefs in Stein keine enge Beziehung zu den Stukkaturen der Kirche finden, so läßt sich doch manches vergleichen: der schuppenartige Schild mit randlicher Einrollung, der Engelkopf an der oberen und unteren Tafelmitte, dies alles im selben Stilempfinden wie der Schmuck des Kircheninneren. Der eine der beiden die Schrifttafel haltenden Engel, langgestreckt, mit ausgreifender Armbewegung ist wohl anders gebildet als die stukkierten Engel, doch trägt auch er manieristische Merkmale. Das Entstehungsdatum der Grabtafel ist nicht bekannt, es dürfte nicht allzu fern des Todesjahres Paradeisers gewesen sein; wir haben damit wenigstens ein annähernd datiertes Denkmal jenes Stiles.

²⁾ Ein ähnlicher Betrag, 3500 fl., wurde 1616 mit den Brüdern M. u. A. Castelli für die ähnlich reiche Stukkierung (Rahmenwerk und figürliche Reliefs) der Neuburger Hofkirche vereinbart, auch die Zeitdauer für die Arbeit war ähnlich lang.

Damit ist die Frage nach der Zeit und den Ausführenden der Stukkaturen in der Haller Stiftskirche in einer Weise geklärt, die den stilistischen Gesichtspunkten gut entspricht — ich habe die Erörterung der letzteren absichtlich so belassen, wie sie ursprünglich vor Kenntnis der so wertvollen Archivdaten Hofrat Moeser's konzipiert war, auf daß die Unabhängigkeit der beiden Wege und die Übereinstimmung des Ergebnisses möglichst objektiv aufscheine. Offen bleibt die Frage, ob Onofrius Weigl auch der Initiator, der Urheber und Entwerfer des ganzen Ausschmückungsplanes war oder, wie eher anzunehmen, nur der Leiter der Ausführung. Auch scheint mir nach wie vor manches dafür zu sprechen, daß grundsätzliche Entwürfe zur Stukkierung schon Jahre vor der Ausführung gemacht worden seien, in manchem daher altertümlicher sind, als die Zeit ihrer Entstehung es mit sich gebracht hätte (man vergleiche die Stukkaturen der Innsbrucker Jesuitenkirche, die nur vier bis fünf Jahre später entstanden sind). Die Auseinanderhaltung der mit 1100 fl. bezahlten übrigen Arbeiten von der mit nur 45 fl. vergüteten, demnach geringfügigen „Besserung“ im „Jungferchor“ bestärkt die Vermutung, daß die in Stil und Ausführung etwas abweichenden, feineren, vielleicht ursprünglicheren Stukkaturen hier aus früherer Zeit stammen und von Weigl nur ausgebessert wurden, trägt das Heimsuchungsrelief ja auch noch das erzherzogliche Wappen.

Unter den oben angeführten Stukkateurgesellen findet sich der Name Mathias Schuzer (das anderemal heißt er Schluzer), es dürfte wohl Mathias Schmuzer sein, der 1633 unter den „Gypsarii“ der Innsbrucker Jesuitenkirche genannt wird und später die Stukkaturen der Landshuter Jesuitenkirche ausführte. Er war zwar nur kurz bei den Arbeiten in Hall, dafür umso länger Jakob Gigl, dessen Name auch auf Wessobrunn weist. Mathias (Mathäus I) Schmuzer stammte aus der berühmten Stukkatorenfamilie von Wessobrunn. Damit dürfen wir wohl das erste bis jetzt bekannte Auftreten der Wessobrunner in Nordtirol in die Stiftskirche verlegen. Sind sie hier auch unselbständig nur als Gehilfen beteiligt, so ist doch die Tatsache, daß und wann sie in Tirol Fuß gefaßt haben, festzuhalten, wird sie doch von grundlegender Bedeutung für die Tiroler Stukkatur. Eingehende Forschung wird eine schöne Entwicklung dieser Schule in Tirol aufzeigen können und — vermutlich ergeben, daß es neben unseren einheimischen Meistern vielfach Wessobrunner waren, die im 18. Jahrhundert unseren Kirchen, Bürger- und Adelshäusern den schönsten Schmuck gaben¹⁾. Wenn, wie H. Hammer

¹⁾ Der Aufsatz Dr. Hugo Schnell's über die Wessobrunner Stukkatoren („Deutsche Kultur im Leben der Völker“, München, 16, 1941) läßt vielleicht auf einschlägige weitere Veröffentlichungen hoffen, die auch für Tirol aufschlußreich werden könnten. Herrn Dr. H. Schnell danke ich auch an dieser Stelle sehr für wiederholte freundliche Auskünfte.

vermutet, Anton Gigl der Schöpfer der Stukkaturen des Helbling-Hauses ist, träge das auch für dieses markante Beispiel zu, da Anton Gigl (nach Schönach¹⁾ aus Wessobrunn stammte. Die letzte Höchstleistung dieser Schule schenkte uns Franz X. Feuchtmayr in der Wiltner Pfarrkirche.

(Der II. und Schluß-Teil folgt im nächsten Bande der „Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum“.)

¹⁾ Schönach, Beiträge zur Geschlechterkunde Tirol. Künstler.

(Anschritt der Verfasserin: Innsbruck, Schillerstraße 13)

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1940/45

Band/Volume: [020-025](#)

Autor(en)/Author(s): Klebelsberg Martha von

Artikel/Article: [Stuckarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordtirol I. Mit 20 Bildern, Tafel XXXVI-XLVII. 175-214](#)