

Stuckarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordtirol

Von Martha Klebelsberg (Innsbruck)

II. (Schluß)*

(Mit 23 Bildern (Tafel XXXIV—XLVII))

Die Stukkaturen des 17. Jahrhunderts halten sich zunächst weiterhin an den Kirchenbau. Erst in den letzten Jahrzehnten scheinen sie auch an Profanbauten auf.

Die Jesuitenkirche in Innsbruck

(vor der Bombardierung; Bilder 1—6, Tafel ...)

Mit der Jesuitenkirche (Dreifaltigkeitskirche) tritt in Innsbruck jener Typus in Erscheinung, den die großen italienischen Baumeister des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien, besonders in Rom geschaffen haben. Schon Name und Entstehungszeit, 1627—1640, deuten die Bauform an. Grundlegend und Vorbild gebend ist, nach St. Peter, die dortige Stammkirche der Jesuiten, der Gesù des Vignola (1568—1584). Kein Wunder, daß mit der Verbreitung des Ordens in andere Länder auch die neue Kirchenform verpflanzt wird. Aus der Gesellschaft selbst erwachsen Architekten und Bauleiter, geschulte Handwerker, die am Bau ihrer Kirchen fortan tätig sind, wie das aus verschiedenen Baugeschichten, auch der der Innsbrucker Kirche hervorgeht¹⁾. Die neuen Baugedanken sind wohl nicht direkt vom Süden nach Tirol gekommen, sondern auf dem Umwege über Salzburg (Dom 1614—1628) und München (St. Michael 1587—1597).

* I. Teil Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum, Band 20/25, Jahrgänge 1940/45 (Hammer-Festschrift), S. 175—214, Tafel XXXVI—XLVII.

¹⁾ Vgl.: J. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, Freiburg i. Br. 1908, 2/162ff.; Dr. J. Weingartner, Die Kirchen Innsbrucks, Wien 1921, S. 23; Ders., Die Alten Kirchen Innsbrucks, Jahrbuch d. kunsthist. Sammlung, Bd. XXXV/4, 1920.

Bedeutet der Bau in Innsbruck etwas neues, so nicht die Ausschmückung durch Stukkatur. Umgrenzen, klares Betonen der architektonischen Gliederungen durch antike Stäbe, Aufteilen der Fläche in gleichartige Felder, die „scompartimenti cinquecenteschi“ nennt sie der Italiener, Verwendung antiker Schmuckmotive haben wir schon an früheren Bauten als charakteristisch für die Zeit kennengelernt. Doch fesseln hier neue Varianten. Vor allem bewundern wir das harmonische Verhältnis des Schmuckes zum Raum, die vornehme Art der Anordnung, nicht überreich an Fülle und Üppigkeit, sondern zurückhaltend in Verteilung und Reliefgrad, der Architektur angepaßt und sie doch so zur Geltung bringend, daß die Frage, was wäre die Jesuitenkirche ohne die Stukkatur, auch schon die Antwort enthält.

Der basilikal angelegte, tonnengedeckte Kreuzkuppelbau hat eine Vorhalle, die sich in zwei Rundbogen gegen das verhältnismäßig kurze, zweijochige Langhaus öffnet, darüber eine Emporenanlage, deren Bogenöffnungen mit denen der darunterliegenden Vorhalle übereinstimmen; die Orgelbühne ergibt ein drittes Geschoß. Die durchgängigen Emporen ziehen sich weiter an den Wänden des Langhauses hin, wo jede über je eine der vier Seitenkapellen (auf jeder Seite zwei) zu liegen kommt; sie stellen in den Querarmen der Vierung als „Brücken“ die Verbindung mit dem eingezogenen Chor her, der in Halbrundapsis schließt, enden hier als Logen. Der Hauptakzent des ganzen Kirchenraumes liegt in der Vierung, über welcher die große Achteckkuppel mit Tambour und Laterne aufsteigt; vier marmorne Eckpfeiler mit stark ausgebildeten Kapitälern stützen sie, betonen das Geviert. Hoch und breit spannen sich die Bogen, das Licht, das aus den hohen Kuppelfenstern hereinbricht, ergießt sich voll und ganz auf diesen Raumabschnitt.

Die Stukkatur nun paßt sich, wie gesagt, im allgemeinen den Bauformen an, unterstreicht sie durch Einfassen mit glattem Band, Perl-, Blatt- und Eierstab. Von letzterem sieht man, neben den üblichen, zwei besondere Abarten: die eine zeigt ein stark entwickeltes Zwischenblatt an Stelle des sonst üblichen „Pfeiles“ (am Gebälk der Pilaster und des Querschiffes), bei der anderen ist das „Ei“ zum schmalen Zäpfchen reduziert, wie schon bei der Haller Stiftskirche beschrieben und mit St. Michael-München verglichen. Weiters werden antike Stäbe, glattes Band, Blatt-, Perlstab zur Bildung gleichartiger geometrischer Rahmen verwendet, in der Art, daß die meist leere Innenfläche vertieft erscheint und die Wirkung von Holzkassetten erzielt wird²⁾. Zu besonderer Wirkung gelangen die Kassettenrahmen an der Tonne des Langhauses, wo sie die schöne, aufwärtsstrebende

²⁾ Kassettenrahmen in Stuck werden in Anlehnung an antike Vorbilder in der Renaissance (Bramante) und vielfach noch im Barock in einfachster bis reichster Ausführung angewendet.

Linie der marmornen Doppelpilaster, die durch das kurze waagrechte Gebäckstück im Gesamteindruck nicht unterbrochen wird, als Doppelgurtenpaar zur Bogenführung weiterleiten. Jeder dieser parallel laufenden Gurten ist mit nebeneinandergereihten, geohrten, an den Schmalseiten abgerundeten Rechteckrahmen aus glattem Band, Blatt-, Kugelstab belegt. Die Form könnte von St. Michael übernommen sein. Der Apsiswölbung legen sich Streifen von über einander gesetzten, gegen den Gewölbescheitel zu sich verjüngenden rechteckigen Kassettenrahmen an; die Streifen bilden Sektoren, die die Halbkreisform der Kuppel klar zum Ausdruck bringen. Auch die Bogenleibungen der Seitenkapellen haben einzelne Kassettenrahmen, z. T. mit Cherubsköpfen als Mittelstück; deren eines Flügelpaar liegt steil über dem Kopf, das zweite kreuzt unter demselben seine Spitzen, ein mit stilisierten Blättern vorgetäushtes drittes Flügelpaar legt sich in symmetrischer, geschlossener Form an, so daß das Köpfchen wie von einem Dreipaß eingerahmt erscheint; es hat hier nicht mehr die strenge Frontalstellung der Frühzeit, sondern ist leicht zur Seite geneigt.

Größere Rund- und Rechteckrahmen liegen in den Tonnen der Querarme — sehr ähnlich wie in St. Michael — sie werden durch scharf gebrochene C-Schwünge verbunden (ähnlich im Langhaus der Jesuitenkirche zu Landshut³). Das Rahmeninnere ist (wie dort) meist leer, nur am Scheitel des Vierungsbogens legen sich drei nackte Engelen eng an eine mittlere Kugel. An den Wänden der Querarme sind kreuzförmige Rahmen mit mittlerer, starr gebildeter Rosette.

Außer diesen geometrischen Rahmen sieht man auch freie: am Gewölbescheitel des Langhauses. Durch das tiefe Einschneiden der Stichkappen bleibt nur mehr ein geringer Teil von Wölbungsfläche übrig; an diese legen sich Tuchdraperien und Fruchtfestons in weichen Bögen zu einem runden Rahmen mit abstehenden Fruchtbüscheln im einen, zu einem mehrfach gebrochenen Rechteckrahmen mit Bogeneinziehung im anderen Fall; der Rahmen ist hier mit Fruchtgehängen so bereichert, daß der Umriß ganz gelockert erscheint. Durch ihre, im Verhältnis zu den anderen Rahmen, reiche Form und ihre Anordnung bewirken sie eine leichte Betonung des Gewölbescheitels. Geschlossener wirken die Rahmen in den Stichkappen.

Im Chor greifen die Rahmen eine ältere Form wieder auf, den Dreipaß, er ist mit Knorpeln besetzt (Bild 1). Altes und Neues verbindet sich. In den Ecken der Stichkappen hier ist eine eigenartige Fächerbildung zu sehen, scharfkantig, wie aus doppelt übereinandergestellten Pfeilen. Dieselbe Form

³) Stukkaturen von Math. Schmuzer (II), 1641/42.

zeigt Tuntenhausen (Bayern, 1628), dessen Stuck nach H. Schmelz Castello'sche Merkmale aufweist⁴).

An der Emporenbrüstung der Vorhalle laufen in rhythmischem Wechsel ganz schmale Tuchbögen (1a) mit ausgezacktem Rand, in der Mitte ist ein Fruchtbündel oder ein Engelkopf mit Scheibenschmuck und flach ausgebreiteten Flügeln, an dessen Hals sich ein gefalteter Tuchstreifen mit Quastenabschluß, ähnlich einer Halskette, legt; den gleich geprägten Engelkopf mit dem Anhänger findet man in St. Michael und bei Plastiken von H. Krümper. Neben dieser frühen, strengen Form des Engelsköpfchens tritt auch das schon erwähnte, leicht zur Seite gewendete, auf. An den Emporenbrüstungen des Langhauses sind Schrifttafeln (mit dem Namen des Heiligen, dem die darunter befindliche Kapelle geweiht ist) mit frei bewegten Ranken, Bändern und Fruchtbüscheln, auch Rollwerk verziert. Die Brüstungen in den Querarmen zeigen schönes Knorpelwerk in Reife (Bild 2a): das pflanzliche Element hat sich in Abstraktes aufgelöst, die Ranke in keulenförmig verdickte Schwünge gewandelt, die sich ohrmuschelartig winden und oft wie Brezeln geschwungen sind (man kann ja auch gelegentlich den Ausdruck: Brezelstil hören). An den Rändern der Kurven liegen Knorpeln. Dabei fällt die Ähnlichkeit mit den Lehnen der Betstühle im Langhaus auf⁵). Auch die Logenbrüstungen (Bild 2) im Chor zeigen dieselbe Stilart; hier jedoch ist die Umbildung vom Pflanzlichen zum Abstrakten nicht restlos vollzogen, am unteren Ende der knorpelartigen Gebilde, die einen mittleren Engelkopf umrahmen, kann man noch Blattrudimente sehen. An diese Ornamente lehnt sich je ein großer Rahmen, der unter den Logen liegende Gemälde (von Stecher 1844, an Stelle älterer) umschließt; er fällt durch seinen lebhaften Schwung auf, seine Formen sind etwas gröber, schematischer als die obigen (vielleicht z. T. erneuert).

Die Durchgangsöffnungen der Brücken sind mit scharf gebrochenen Bandschwüngen verziert, ebenso die Lichtgadenfenster des Lang- und des Querhauses, noch bereichert mit Bändern und Fruchtgirlanden. Als Teil des Rahmens wird an den Bogenöffnungen der Langhauseremporen ein langer Flügel herangezogen, an seinem Ansatz liegt ein Köpfchen. Dasselbe markante Motiv findet sich in der „Reichen Kapelle“ der Münchner Residenz.

Harmonisch wie ein Dreiklang, derzeit durch die umliegenden Trümmer freilich auf Moll gedämpft, ist das Ornament (Bild 2b) an der Wand der Orgelempore; was Ginhart so treffend von der Renaissance-Groteske sagt, trifft

⁴) Hedwig Schmelz, System. Entwicklungsgeschichte der oberbayr. Stukaturen. Dissertation (Ms.), München 1921.

⁵) Braun glaubt, daß die Entwürfe für die letzten Stuckarbeiten von dem Kunstschreiner Br. O. Kaiser stammen, da dessen Arbeiten alle durch Knorpelornament gekennzeichnet sind, dieses erst seit seiner Ankunft auftritt. Braun, a. a. O. S. 251.

auch hier zu: „in allen Gliedern und im ganzen waltet ein harmonisch beglückender Ausgleich“⁶⁾. Das Gewölbe dieser Empore ist mit Rahmenfeldern, Girlanden und Engelköpfen geziert.

Eine Häufung des Schmuckes im Sinne barocken Sichsammelns auf den Hauptakzent zeigt die Vierung (Bild 1). Schon die Bogenleibungen haben reicheren Schmuck als die übrigen: über einem Engelkopf — noch einmal die alte Form mit dem Scheibenschmuck — erhebt sich ein Aufbau aus schlanken Vasen, langausgezogenen Akanthuskelchen, mehrfach übereinander gesetzten stilisierten Blätter- und Fruchtsträußen. In den Kuppelzwickeln verstärken sich diese Motive zu größerer, aber auch derberer Bildung. Die Balustrade am Kuppelansatz wird von einem Konsolenfries gestützt.

Die Kompositkapitäle der Pfeiler (aus Stein, mit Stuck überzogen) haben frontale, einreihige Akanthusblätter. Der Eierstab ist kräftig gebildet, besonders sind es die Voluten, die stark vorspringen und einen kräftigen Akzent in den Raum bringen. Die Deckplatte trägt eine kleine Rosette in der Mitte.

Auch figuraler Schmuck ist vorhanden; der bemerkenswerteste ist der im Gewölbejoch vor der Chorapsis, dessen Scheitelpunkt ein mit Beschlagwerk und Bandschwüngen bereicherter Rechteckrahmen einnimmt; seitlich davon sind vier Cherubim verteilt, anmutig geschwungene Gestalten, die in lebhaften Armbewegungen Jubel, Anbetung und Ehrfurcht zum Ausdruck bringen (Bild 4). Während das eine Flügelpaar, groß ausgebreitet, sich in die Höhe richtet, legt sich das andere als Hülle so um den Körper, daß die ab- und auswärts gerichteten Flügelspitzen in Kniehöhe so auseinanderstreben, daß sie ähnlichen Eindruck erwecken wie die steif abstehenden, vorne geteilten Röckchen der kleinen Engel, wie sie die „Miesbacher Schule“ zeigt. Unmotiviert erscheint die Beinsetzung; die Art, wie das eine Bein steif ausgestreckt, das andere zu leichter Beuge erhoben ist, würde eher für eine Standfigur, nicht für ein Schweben an der Decke passen.

Diese stehend anmutenden, in Horizontallage versetzten Engel mit den lebhaften Armbewegungen sind in St. Michael-München im großen Engelkranz der Vierung vorgebildet. Auch derselbe Grundgedanke kehrt wieder: im Vorraum zum Sanktissimum eine Gruppe von Engeln als einladende, anbetende Wächter. Sie sind räumlich nicht in unmittelbare Beziehung dazu gestellt, die Verbindung ist mehr eine gedankliche. Hier wie dort schlanke, biegsame Gestalten, in München edler gebildet, weicher geschwungen. Sie stehen dort auf einer Wolkenbank, das Markieren von Stand- und Spielbein

⁶⁾ Karl Ginhart, Die gesetzmäßige Entwicklung des österreichischen Barockornaments. Sonderdruck aus „Kunstgeschichtliche Studien“.

und mit diesem ein Auseinanderfallen des Gewandes am gebeugten, leicht vorstehenden Knie wirkt natürlich und nicht unberechtigt wie in Innsbruck, wo jede Fußstütze fehlt und daher das steif gestreckte Stand- und das stark vorstoßende Spielbein unmotiviert erscheinen. Der Anordnung der Münchner Engel liegt ein Programm zugrunde, sie sind zum Kreise geordnet, ihre Armbewegungen bewirken eine gewisse Verbindung untereinander. Jeder Engel ist einem Rahmen eingeordnet und mit dem Grund eng verbunden, während die Innsbrucker, in loser Anordnung, fast wie Freifiguren wirken, die nachträglich an die Decke geheftet wurden.

Dieses Engelmotiv verdient besondere Beachtung — vgl. auch H. Hager⁷⁾ —, weil es eine, vielleicht die erste Umbildung desjenigen von St. Michael ist; ihr folgen in zunehmender Versteifung, Schematisierung weitere, die charakteristisch für die Münchner und Miesbacher Schule sind (vgl. S. 123).

Reichen figuralen Schmuck weisen die Chorlogen auf (Bild 3). Die Brüstung wird von drei Engeln gestützt, deren Körper in Akanthusblätter übergehen (Anklänge an die Mischfiguren der Grotteske). Die kräftigen, breiten Gesichts- und Körperformen sind plastisch herausgearbeitet; Haltung, Kleidung, Gesichtstypen haben etwas Feierliches, es ist eine andere Art als die vorher beschriebenen. Die frei in den Raum ragenden Arme halten die Symbole des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe.

Von Freifiguren sind zu erwähnen ein Engel, der in lebhafter Bewegung einen Seitenaltargiebel abschließt; unter seinem eilenden Schritt knickt die darunter liegende Volute förmlich zusammen; das leicht ornamentierte Gewand läßt das vortretende Knie frei, Flügel, Arme, alles scheint der Bewegung zu folgen. Zwischen zwei Bögen des Eingangsjoches begrüßt ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln den Eintretenden; das wegwehende Gewand gibt einen bewegten Umriss.

Interessanten Schmuck weisen die Seitenkapellen auf. Es sind Kreuzgewölbe, deren Tektonik durch die Stukkatur für das Auge umgeformt wird, das Kreuzgewölbe wird durch sie verwischt, „verhehlt“, sein Scheitel zu einer Fläche umgebildet. In den beiden südlichen Kapellen (Bild 5) legen sich antike Stäbe wohl an die Kreuznähte an, aber nur für eine kurze Strecke, nicht bis zur Mitte; vorher teilen sie sich, sie laufen in die Kappenfelder über, formen mit Halbkreisbögen und eckigen Brechungen einen Rechteckrahmen, der mit einem zweiten, inneren Rahmen mit mittlerer Rosette die Gewölbe-

⁷⁾ G. Hager, Kunststudien in Tirol (aus: Allg. Zeitung) Tir. Stimmen XXXVII/82, „Im Chorgewölbe (Jesuitenkirche) fallen vier Engel auf, lange Figuren, welche die Beine, zum Teil auch die Arme frei vorstrecken. Ähnliche Engel kommen auch im Stuck altbayerischer Kirchen um 1660 vor, so in Wiedenzhausen, im Bez.-A. Dachau.“

mitte überdeckt; der äußere ist mit Tuchfestons, Fruchtgehängen bereichert; dazu kommt ein Engelkopf mit Scheibenschmuck, gefaltetem Band mit Anhänger (wie oben beschrieben). — An den Ansätzen der Gewölbekappen liegen, im Gegensatz zu den sonstigen starren Schmuckformen, natürlich gebildete Glockenblumenzweige, die größte Ähnlichkeit mit solchen der schönen Stukturen im Vorraum zur „Breiten Treppe“ der Münchner Residenz haben. Dortselbst (Kaisertreppe 1615) zeigen sich auch Kreuzgewölbe, die durch Stukkoschmuck verhehlt werden, ebenso wie dies an den schönen Decken des Elia Castello im Salzburger „Neubau“ und in der Seitenkapelle der Franziskanerkirche der Fall ist.

Die beiden nördlichen Kapellen fesseln durch ganz eigenartige und vielfältige Schmuckformen (Bild 6). Wieder herrscht dasselbe Deckenprinzip: an die vier Grate des Kreuzgewölbes, ihrer aufsteigenden Richtung folgend, legt sich je ein Engel mit seiner Körperachse an; der weich und natürlich gebildete schöne Knabenkörper — er ist fast unbedeckt — kontrastiert mit den übrigen starren Formen der Decke. Der anmutige Kopf wendet sich zur Seite, der eine, erhobene Arm hält eine Schreibfeder in der Hand, die andere trägt einen Binsenstab. Der Knabe steht auf dem Blütenkelch einer steil aufwachsenden Lilie in Stand- und Spielbeinstellung; über ihm ein Zeltdach mit flatterndem Band (Grottenmotive). Bis hierher folgt der Schmuck genau der Diagonalrichtung der Grate, dann verliert sich die diagonale Anordnung des Schmuckes, um ein Rundfeld zu bilden, das die Gewölbemitte einnimmt; sein äußerer Rand zeigt noch Merkmale des Rollwerks, aufgebogene, geschlitzte Scheiben, Einrollungen, doch kommt es zu keinem energischen Vortreiben derselben, die Formen sind beschlagwerkartig in die Fläche zurückgedrängt. An den äußeren Rahmen legen sich nach innen zu Kreise aus glattem Band, antiken Stäben und einer Schrift, in der rechten Kapelle: Lucifer, D. X. Orientis, in der linken: Occidentis Hesperus D. J.; die Mitte nimmt ein Stern ein. In den vier Kappenfeldern ist je ein Rahmen mit ähnlichen Rollwerkmotiven, verbunden mit auseinandergespreizten Sparrenstücken und solchen in Dreipaßform mit Bohrlöchern. Die Mittelfelder dieser Rahmen tragen geographische Reliefdarstellungen von Ländern (in diesen Kapellen spielt die Symbolik eine Rolle), ein symmetrisch angeordnetes Schriftband darüber, das in Blatt und Volute ausgeht, bezeichnet sie näher: China, Japonia, India in der einen, Germania, Hispania, Italia, Gallia in der anderen Kapelle. Eine Ranke dient durch ihre Lage weiterer Gewölbeverschleifung. Sie beginnt mit einer Volute, ist spärlich mit Laub besetzt, ein Blütenblatt geht in einen weit ausgreifenden Schnörkel über, dem eine leblose Blüte entspringt, und endet in einen Zapfen, also ganz naturferne Formen; sie sind platt gedrückt, in gleichmäßigem Relief, ohne jede Anschwellung, wie ans Holz gesägt.

Auch an den Wänden der Kapellen befinden sich Rahmen, Malereien umschließend, mit Merkmalen des Roll- und Beschlagwerks, die sich im Durchstecken einzelner Teile, Ineinandergreifen zweier Rahmen, Gabelung der Lappen, Aufbiegen der Ränder, in Sparrenstücken und Bohrlöchern äußern.

Sehr reich sind die Kapellenfenster umrahmt, mit großzügigen Bandschwüngen, z. T. scharf gebrochen, in gequetschte Voluten auslaufend; auch kleine Pyramiden sind eingefügt, in der Form gleich den holzgeschnitzten einer Seitentür.

Die Stukkaturen der Jesuitenkirche sind Weiß auf Weiß, nur die symbolischen Motive in den Seitenkapellen sind vergoldet. Eine Restaurierung wurde zwischen 1894 und 1897 durchgeführt, bei der der Versuch gemacht wurde, die Stukkatur zu färbeln; es erhob sich aber Widerspruch dagegen und man blieb wieder beim ursprünglichen Weiß. Durch die Bombenschäden ist Gold an rahmenden Stäben (Eierstab) und an den Kapitälern sichtbar geworden. Eine weitere Restaurierung erfolgte 1926, sie zog sich noch einige Jahre hindurch fort; die Firma Sicker (mit den Außerfernern Ammann etc.) wurde für die Stuckarbeiten herangezogen (freundliche Mitteilungen Prof. Dr. K. Rahner's, S. J., und Hofrat Ing. Stuefer's).

Am 15. Dezember 1943 schlug eine Bombe in den Chor; dieser und die Sakristei samt Einrichtung wurden völlig zerstört. Das Gewölbe über dem Schiff stürzte herab, die Vierungskuppel mußte abgetragen werden. Die Chorlogen wurden schwer beschädigt⁸⁾. Der Wiederaufbau ist im Gange.

Die Bombenschäden ermöglichten manch interessante Einsicht — freilich ein schwacher Trost. So kann man an Bruchstellen unterscheiden, ob die Stukkatur „angetragen“, bzw. „gezogen“ oder ob sie „gegossen“ war; im ersten Falle zeigt sie einen Kern aus Mörtel und einen Überzug aus Gips, im zweiten („gegossen“) ist sie homogen aus Gips. Auch Befestigungs- und Verstärkungsbehelfe wurden sichtbar, wie Nägel, Draht, Werch u. dgl.

Die Stukkaturen der Jesuitenkirche sind zwar nur vier bis sieben Jahre jünger als die der Stiftskirche in Hall, lassen aber jene weitgehende Ähnlichkeit vermissen, die bei diesem geringen Zeitabstand zu erwarten wäre. Wohl erkennt man die beiden Stukkaturen gemeinsame Wurzel: Südbayern. Einzelformen haben uns dahin gewiesen. Aber man merkt, daß der maßgebende Meister nicht derselbe ist. Freilich ist die bauliche Gliederung der beiden Kirchen eine ganz verschiedene, daher auch die Schmuckanlage. Bei der Stiftskirche erscheint manches, wie erwähnt, für die Stukkierungszeit (1629/30) eher altertümlich (Entwurf datiert vielleicht aus früherer Zeit); dem dorti-

⁸⁾ Oswald Trapp, Die Kunstdenkmäler Tirols in Not und Gefahr, Innsbruck-Wien, 1947, S. 73.

gen Hauptschmuck liegt ein zusammenhängendes Thema zugrunde, das in einem Zyklus von figürlichen Reliefs ausgedrückt wird, die somit eine Hauptrolle spielen; beides ist in Innsbruck nicht der Fall; die Stukkatur ist hier einfach Bauzier und wird als solche in mannigfacher Weise angewendet. In Hall dominieren außer den figürlichen die Grottenmotive, was man von Innsbruck nicht behaupten kann. Dafür wird hier Roll- und Beschlagwerk deutlich, während es in Hall kaum anklingt, obwohl es zeitlich zu erwarten wäre. Innsbruck weist schon Knorpel- und Ohrmuschelwerk auf, von dem in der Haller Stiftskirche noch nichts zu bemerken ist. Innsbruck stellt damit ein besonders frühes Beispiel dar, das Knorpelwerk tritt hier sogar reifer, ausgebildeter auf, als 15 Jahre später in der Jesuitenkirche in Hall. Schmelz hebt als erstmaliges Auftreten dieses Stiles in Stuck in Oberbayern das von Ebersberg, 1669, besonders hervor. Innsbruck ist damit also um 32 Jahre voraus. Braun sagt, daß es in Süddeutschland nur wenige Beispiele des Knorpelstiles aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gäbe (überhaupt, nicht nur in Stuck), in welcher Zeit es im Nordwesten tonangebend war.

Die Stukkaturen der Haller Stiftskirche sind im ganzen, bis auf die Zutat von 1690 einheitlich, jene der Innsbrucker Jesuitenkirche wirken zwar auch harmonisch, lassen bei genauem Betrachten aber erkennen, daß verschiedene Hände und Gesinnungen beteiligt waren. Schon Weingartner wies auf „deutliche Stilunterschiede“ hin⁹⁾. Sie sind offensichtlich: man vergleiche nur die steife Symmetrie des Brüstungsschmuckes an der Eingangsempore, z. T. auch in den nördlichen Seitenkapellen, mit dem unscharfen, verquollenen Formen des Knorpelwerkes der Querarme; welcher Gegensatz im Stilempfinden! Auf den Unterschied in den Engelsmotiven wurde schon hingewiesen.

Man sieht, hier war nicht ein Meister tonangebend, sondern mehrere. Der Entwicklungsgang der Stukkatur hält sich, wie der Kunst überhaupt, nicht an ein gewünschtes Entwicklungsschema, sondern es kommt in erster Linie auf die Einstellung, den Geist des Künstlers an.

Für beide Kirchen kamen die Stukkatoren aus Südbayern, wie die Urkunden berichten. Wiesen in Hall nur einige Gehilfennamen auf Wessobrunn, so besteht in Innsbruck die ganze Gruppe der „Gipser“ aus „Weilheimern“, Wessobrunnern. Braun schenkt dieser Tatsache besondere Beachtung. Deswegen wohl auch die Verschiedenheit gegenüber dem Salzburger Dom, der wohl im Bau, nicht aber in der Stukkatur nähere Verwandtschaft zeigt. Von Braun's Angaben sei folgendes, zugleich ein Überblick über die Baugeschichte der Kirche, hier angeführt¹⁰⁾.

⁹⁾ J. Weingartner, Die Kirchen Innsbrucks, S. 26.

¹⁰⁾ J. Braun, a. a. O.

Grundsteinlegung 1619; Bauleitung: Ch. Scheiner, Architekt: J. Alberthaler; die Pläne stammten vom Augsburgener Maler Math. Kager. An Stelle Scheiner's tritt 1621 P. Karl Fontaner (aus Kaltern). 1626 Einsturz des Baues; Gutachten des erzbischöfl. Baumeisters Santino Solari-Salzburg und Elias Holl aus Augsburg. 1627 Neubau zuerst unter Fontaner und Adrian Pfefferle (Leehtal). Die Visiere wurden durch Maler E. Schor und Tischlermeister Gump hergestellt unter Leitung Fontaner's; später übernahm diese P. J. B. Crysat. 1630 tritt der tüchtige Kunstschreiner und Zeichner Bruder Os. Kaiser als Gehilfe dazu.

Über die Stuckierung liegen folgende Daten vor: 1634 wurde das Kuppelgewölbe hergestellt und der Chor an den Wänden verputzt und mit Stuck geschmückt. Die Kuppel wurde 1635, das Gewölbe des Schiffes und die Kapellen des Langhauses 1636, die Brücken in den Querhausarmen und das Chorgewölbe 1637 stuckiert. Im selben Jahre wurden die beiden Logen an den Seitenwänden des Chores angebracht (ob zu dieser Zeit auch stuckiert, ist nicht gesagt). „Unter den Bauarbeitern erregen unser besonderes Interesse die Stukkatoren. Sie werden in den Rechnungen als Weilheimer bezeichnet, entweder weil sie zum Teil aus Weilheim waren, oder weil Wessobrunn, aus dem der meiste Teil der Gipser herstammte, in der Nähe von Weilheim liegt. Zum ersten Mal erscheinen Weilheimer in den Baurechnungen am 12. August 1633. Sie werden hier noch Maurer genannt; es waren Hans Hueber, Hans Genebach und Jakob Angermeir. Bald aber heißen sie nicht mehr Maurer, sondern Gypsarii.... Außer den schon genannten begegnet uns unter ihnen ein Görg Vogler, ein Görg Braunberg, ein Benedikt Vogler, ein Mathäus Schmuzer und ein Görg Schmuzer. Zu den Gipsern gehörten als Ergänzung auch ein „Gipsbrenner“, ein „Gipsruerer“ und ein bis drei „Gipsbuebn“, darunter neben andern ein Lenzl Seen, ein Görg Schorer und ein Andre Vogler. Die Modelle zu den Stuckverzierungen fertigten die Gipser nicht selbst an, sondern ein Bildhauer als Modelleur, der in den Rechnungen Meister Florian genannt wird. Namentlich rührten von diesem die figürlichen Darstellungen her. Zahlreich sind in den Rechnungen die diesbezüglichen Eintragungen, so z. B. „8. Sept. 1635: M. Floriano pro formatis angelorum vultibus 1 fl. ... 12. Juli 1637: ... M. Floriano plastae imag. gips. 8 fl. etc.“.

Allzu groß kann die Arbeit Meister Florians nicht gewesen sein, das geht schon aus den kleinen Zahlungsbeträgen hervor; außerdem zeigen die durch Bombeneinschlag entstandenen Bruchstellen, daß z. B. nur die Köpfe der Chorengel gegossen, also nach Modell gemacht sind, während die Körper freihändig vom Stukkateur angetragen wurden. Meister Florian hat demnach nur einzelne, nicht „die“ Modelle für die Stuckverzierung geliefert; dafür spricht ja auch die Stilverschiedenheit der Formen.

Beim Namen „Meister Florian“ erhebt sich die Frage, ob er vielleicht mit „Florian Nuth“ identisch ist, der (mit Kassl Braun) bei der Stuckierung der Klosterkirche Marienberg im Vintschgau (Südtirol), 1643, genannt wird¹³). Zwar kann man von einer besonderen Ähnlichkeit der Stukkaturen von Marienberg und Innsbruck nicht reden, so weit sich nach Photographien (ich verdanke sie Landeskonservator Dr. O. Graf Trapp) urteilen läßt, wohl aber erkennt man die deutsche Meisterhand (im Gegensatz zu mancher italienischen in der Bozner Gegend). Die beiden Benediktinerklöster Marienberg und Wessobrunn standen naturgemäß in Verbindung; vielleicht ist auch die Anregung zur Marienberger Stukkatur von Wessobrunn gekommen, wo sie zu Hause war. Der Klosterbruder Paul Bock hat nach Nuth's vorzeitigem Abgang die Fortsetzung der Stukkaturarbeiten geleitet. Ein Bildhauer „Florian Nuth aus Schluderns“ scheint 1618 als Einwohner von Innsbruck auf (Fischnaler V, S. 162).

Unter den „Gipsern“ interessiert uns besonders der Name „Mathäus Schmuzer“, nachdem wir ihn schon bei der Haller Stiftskirche unter „Mathäus

Schuzer" „Schluzer" vermuteten (s. I. Teil) und weil dieser Namen zu jenen der bedeutendsten Wessobrunner Stukkatoren gehört¹¹⁾.

Es sei nun ein kurzer Blick auf die Entwicklung der „Wessobrunner" geworfen, da diese auch weiterhin für Tirols Stukkaturen große Bedeutung haben.

Die „Wessobrunner" haben ihren Namen vom Kloster Wessobrunn, Bezirk Weilheim (daher auch „Weilheimer") in Bayern, in dessen Umkreis ihre Heimatdörfer Haid und Gaispoint liegen¹²⁾. Arm, wie der Boden, war auch die Bevölkerung. Die Männer zogen als Maurer hierhin und dorthin und lernten, im 16. Jahrhundert, dabei den neuen Bauschmuck kennen, der eben in Italien nach vollkommener Vergessenheit in vergangenen Bauperioden, seine Wiedergeburt aus der Antike feierte. Die Kunst des Stuckierens lernten sie, soweit sie nicht selbst nach Italien kamen, in Bayern. Hier wurde die Residenz von Landshut von Mantuanern mit Stukkaturen geschmückt, Wessobrunner wurden zum Bau zugezogen. Die Fugger ließen ihre Wohnräume in Augsburg auf die neue Art zieren. In reichstem Maße aber kam die Stukkatur in München, am Residenzbau, in St. Michael, dem andere Kirchen folgten, zur Anwendung (auf deren Wichtigkeit und Meister wurde im I. Teil ausführlich verwiesen). Hier lernten die Wessobrunner, die zu diesen Bauten auch als Stukkaturgehilfen, nicht nur als Maurer beigezogen wurden, die Formen eines Hubert Gerhardt, Friedrich Sustris, Hans Krumper, der Castelli kennen, die ihrerseits sich die Vorbilder aus Italien geholt hatten¹⁴⁾, wo sie alle zu Studienzwecken weilten, die aber, Künstler wie sie waren, den Allgemeinformen doch ihre persönliche Note aufzudrücken vermochten. Die Gehilfen lernten die Sprache ihrer Meister, bedienen sich derselben je nach Auffassung, bis sie dann selbst ihre eigene Ausdrucksweise erlangen. Im Kloster Wessobrunn, das

¹¹⁾ „Schmuzer Mathias (Mathäus I), in Wessobrunn zum letzten Mal genannt 11. I. 1677; gest. wahrscheinlich zwischen 1693 und 1704 ... beteiligt bei den Stuckarbeiten der Jesuitenkirche zu Innsbruck. 1641/42 Landshut, Jesuitenkirche, Stukkaturen von Chor, Langhauskapellen und Vorjochempore" Thieme-Becker. Nach „Kunstdenkmale Bayern" wird ihm die Stuckierung der vorderen Seitenkapelle und des Langhauses nach Entwürfen des Frat. Holl zugeschrieben (immer wieder sieht man, daß die P. Jesuiten ihre eigenen Pläne und Anweisungen gaben); die weiteren Stukkaturen sind erst 1662, von unbekanntem Meister, ausgeführt worden. Braun gibt gleiche Daten an.

„Schmuzer Görg (Jörg) 1608/36 nachweisbar. Seit 1633 an der Stuckierung der Innsbrucker Jesuitenkirche beteiligt. 1617/21 tätig am Umbau der Kirche des ehem. Klosters Polling b. Weilheim, Stukkaturen 1620/26, wohl nach Angaben Hans Krumpfers" Thieme-Becker.

¹²⁾ Dr. Hugo Schnell, Die Wessobrunner Stukkatoren, „Deutsche Kultur im Leben der Völker" München, 16, 1941.

G. Hager, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren, München 1894, Allgem. Zeitung 1893/23 u. 24.

¹³⁾ Dr. J. Weingartner, Die Kunstdenkmäler des Etschlandes 4/406.

¹⁴⁾ So finden wir, um nur einige wenige Beispiele zu geben: Kassettenwerk aus Stuck in St. Peter, Rom. S. Andrea del Quirinale, üppigster Art in der Sala Regia im Vatikan. — Die Einteilung der Fläche in Felder in der Cancellaria, in S. Maria Maggiore (Cap Paolina); S. Susanna, St. Peter. Die mit Figuren verdeckten Nische der Kreuzgewölbe zeigt S. Sigismondo, Cremona. — Rollwerk: Palazzo del Grillo, Rom; auch in der dritten Loggia des Vatikans sind Ansätze dazu zu bemerken; Palazzo Reale, Venedig. Auch das Motiv des Engelkranzes (wie in St. Michael), Engel in Ovalrahmen mit ausgreifenden Armbewegungen findet sich und zwar in S. Pietro in Montorio; dort auch die rahmenbildenden Flügel mit dem Köpfchen. Es ließen sich eine Menge vergleichender Beispiele anführen. Vgl. Ferrari, Lo Stucco Italiano, J. Weingartner, Römische Barockkirchen.¹⁵⁾

ihr „Rückgrat“ war und blieb — in Winterkursen wurden dort Architekten, Maler, Stukkatoren geschult — zeigt sich ihr Können: die in den 1680er Jahren stuckierten Räume sind sozusagen das „Musterbuch“, das ihre Art wiedergibt. Immer hielten sie am alten Brauch fest: im Frühjahr ziehen sie von Hause fort, im Herbst kommen sie wieder; im Winter beteiligt sich die ganze Famili an der Anfertigung einzelner Schmuckstücke, Blumen, Kapitäle etc., um damit einen zeitlichen Vorsprung für die Sommerarbeit zu schaffen. Immer größer wird ihr Ruhm. Nicht nur in deutschen Landen liegt ihr Arbeitsfeld, auch ins Ausland werden sie berufen. Ihre Technik, ihr Sinn für harmonisches Zusammengehen mit der Architektur, ihre Erfindungsgabe entwickelt sich im Rokoko zu einer Höhe, die nicht mehr überboten werden kann — da wechselt der Zeitgeschmack, das bedeutet den Niedergang der Wessobrunner. Der Klassizismus, der einsetzt, hat nicht Sinn für Phantasie in Raum und Schmuck, für reiche, jubelnde Pracht, die Stukkatur darf nur mehr sparsamst, in gebundenen Formen auftreten — der letzte Feuchtmayr muß in München einen Krämerladen auf tun, um sich durchzufristen¹⁵⁾.

Obwohl von Wessobrunnern ausgeführt, zeigen die Stukkaturen der Innsbrucker Jesuitenkirche nicht den spezifischen Wessobrunner Stil, der sie späterhin leicht kenntlich macht; es war zeitlich zu früh, er hatte sich noch nicht deutlich herausgebildet; auch mußten die Wessobrunner „Gipser“ hier nach Anordnung, Angaben anderer arbeiten, sie waren nicht selbständig. Aber so manche Eigenheiten dürfte ein genauer Kenner ihrer Früharbeiten doch auch schon hier herausfinden. Was war es etwa, was G. Hager beim Betrachten unserer Chorengel an solche von Wiedenzhausen (Oberbayern, Miesbacher oder Münchner Schule?) erinnerte? Er sah offenbar in beiden Fällen eine schematisierte Umbildung des beiden gemeinsamen Vorbildes in St. Michael, in Innsbruck zwar leicht, in Wiedenzhausen schon in viel weitergehend versteifter Form (die in den Raum herausragenden Arme werden dort z. B. schon ganz steif gegeben). Will nicht auch die harte, verschnörkelte Volutenranke der nördlichen Seitenkapelle der Jesuitenkirche an ähnlich leblose, starre Bildungen erinnern, wie sie uns in der Münchner, Miesbacher Schule begegnen?

Bei einem Teil der aus dem Münchner Stukkatorenkreis hervorgegangenen Schülerschaft zeigen sich gewisse gemeinsame Eigentümlichkeiten; sie wurden von der Kunstforschung in „Schulen“ eingeordnet: die Miesbacher Schule, wir lernen sie noch näher kennen, und, wie Hautmann sagt, „eine noch nicht näher bestimmte, wahrscheinlich Münchner Schule, der die Stukkaturen von Möschenfeld, Maria Birnbaum u. a. angehören dürften“. Schmelz tritt an diese Münchner Schule schon bestimmter heran, indem sie ihr bestimmte Werke zuteilt, also schon eine örtliche Unterscheidung zwischen beiden vorzunehmen vermag, obwohl, wie sie bemerkt, so große Ähnlichkeiten zwischen den beiden vorhanden seien, daß sie oft schwer voneinander zu unterscheiden wären. Beiden gemeinsam ist eine harte, steife Umbildung der Formen.

So fragen wir uns: machen auch die Wessobrunner, ein Teil derselben, eine Phase harter, naiver Formstilisierung mit, wie sie von den Miesbacher

¹⁵⁾ M. Hautmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken von 1550—1780, München 1921.

Arbeiten bekannt ist, etwa als Durchgangsstadium, bevor sie ihre eigene Sprache gefunden, ihre Höhe erreicht haben? Sie gehen dann den Miesbachern voraus, denn deren charakteristische Werte setzen zumeist erst um die Jahrhundertwende ein. Es fällt auf, daß gelegentlich die kunstgeschichtliche Zuweisung einer und derselben Stukkatur an verschiedene Stukkatorengruppen erfolgt; so wird Wiedenzhausen von den „Kunstdenkmalen“¹⁶⁾ der Miesbacher, von Schmelz¹⁷⁾ der Münchner Schule zugeteilt, Hager¹⁸⁾ findet eine Verwandtschaft mit Innsbruck, wo Wessobrunner stuckiert haben. Ähnlich ist es mit Maria Birnbaum (Oberbayern), das von den „Kunstdenkmalen“¹⁹⁾ der Miesbacher Schule zugeschrieben wird, Hautmann²⁰⁾ vermutet Münchner Schule, die neueste Forschung weiß, daß sie vom Wessobrunner Mathäus (II) Schmuzer stammen²¹⁾. Auch in der Jesuitenkirche in Hall berühren sich, wie wir sehen werden, Wessobrunner und Miesbacher Stilmerkmale. So möchte man wohl glauben, daß zur selben Zeit diesen Stukkatorengruppen Gemeinsames eigen ist, das in allmählichem Verblässen von einem gemeinsamen Vorbild ausgeht und das sie, teils aus Unvermögen, teils aus Manier, verbildet wiedergeben; die Wessobrunner leise, die anderen stärker. Erstere befreien sich dann aus dieser Befangenheit, nehmen neue Anregungen von außen (Italien, Frankreich) auf, die Miesbacher, weil künstlerisch weniger begabt, erstarren darin.

So zeigt die Stukkatur der Jesuitenkirche, so „sparsam“ sie auf den ersten Blick erscheint — es ist dies nur Zeugnis ihrer geschmackvollen Anwendung — eine Fülle von Motiven und weist in ihrer Stilschwankung auf interessante Eigentümlichkeiten der Meister. Der Einfluß kam von Bayern, München, nicht wie vermutet werden könnte, von Salzburg, dessen Dom-Stukkaturen (1630) vom Italiener J. Basserino stammen.

Die Allerheiligen-(Jesuiten-)Kirche in Hall

(Bilder 7—10)

Der basilikale, tonnengedeckte Bau ist durch Wandpfeiler in Bogennischen und Emporen gegliedert; den aufstrebenden Pfeilern stellt sich das durchlaufende, mit antiken Stäben geschmückte Gebälk als kräftige Horizontale

¹⁶⁾ Kunstdenkmale Bayerns 1/1, 1326.

¹⁷⁾ H. Schmelz, a. a. O.

¹⁸⁾ Hager, s. Fußnote 7, S.

¹⁹⁾ Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern.

²⁰⁾ M. Hautmann, a. a. O.

²¹⁾ Kirchenführer der Wallfahrtskirche Maria Birnbaum, Dr. Schnell und Dr. Steiner, München 1939, Nr. S 396/397.

entgegen; durch weitere Stukkaturen wird diese noch besonders hervorgehoben: Fruchtbögen, rhythmisch wechselnd mit starren Knopfrosetten und geflügelten Engelsköpfchen, sind zur Kette gereiht, die bis in den Chor weitergeht und außerdem den Triumphbogen umzieht. Den Wandpfeilern sind schwache Pilaster vorgelegt, deren Kapitäle aus frontal und einreihig gestellten Akanthusblättern bestehen, die Mitte nimmt ein Engelskopf ein, dessen Flügelspitzen zu Voluten gedreht sind, die einen Laub-Fruchtbogen tragen. An den Wandpfeilern sind große Figuren angebracht — all dies, wie auch die Bauanlage, sehr ähnlich St. Michael-München¹). Wieder sind die verschiedenen Bauteile mit Blatt-, Perl- und Eierstab umsäumt, außerdem aber die Stichkappengrate mit Lorbeerstab belegt²).

Das Tonnengewölbe weist durch eine Folge von Rundfeldern (Bild 8), die sich in den Chor hinein fortsetzen, eine Hervorhebung der Scheitellinie auf. Die Rundfelder tragen die Initialen heiliger Namen, darüber den umgebildeten griechischen Circumflex: im Chor den Namen Jesu in flammendem Strahlenkranz, wie er in Jesuitenkirchen oft zu sehen ist, im Langhaus „Maria“, von knopfartigen Rosetten umkränzt, die so starr gebildet sind, daß sie kaum ihre vegetabile Natur erkennen lassen, dann „Joseph“, von stilisierten Akanthusformen umgeben, deren derbe Vergoldung sie wie gegeneinander liegende C-Schnörkel erscheinen läßt — überall eine Erhärtung der Formen. Das Mittelfeld ist ein gehohes, oben und unten abgerundetes Rechteck mit der Taube im Strahlenkranz, umgeben von geballten Wölkchen und Engelköpfen; es folgen „Joachim“, im Kranz von Weinbeeren und -laub, „Anna“, mit Rosettenkranz. Das übrige Gewölbe ist in Rahmenfelder so aufgeteilt, daß eine weitgehende Anpassung aneinander (die Ausbuchtung der einen bedingt die Einziehung der nächstliegenden), auch ein Übergreifen in die nächste Zone bewirkt wird. Sind die einzelnen Rahmen auch in sich begrenzt, so kommt doch durch dazwischen liegende verbindende Bandschwünge eine Tendenz zur Verschleifung, zum Verwischen der Grenzen zum Ausdruck. Diese Schwünge setzen oberhalb der tief ins Gewölbe einschneidenden Stichkappenspitzen in S-Form ein, führen in langgezogener, gespannter Kurve tief in das anstoßende Kappenfeld weiter und enden mit knopfartiger Akanthusrosette. Diesem Schwung aus glattem Band sind Perlen in zunehmender Verdickung Knorpeln, angelegt. Die dazwischenliegenden Rahmen in vieleckiger, oben breiter, unten schmaler Form werden vom Blattstab-glattem Band-Perlstab gebildet, sie nehmen ein bezeichnendes Motiv in ihre Mitte: einen Engelkopf mit ausgebreiteten Flügeln, von deren Spitzen bis zu den zu Voluten eingerollten

¹) Die Wandfiguren in St. Michael sind aus Stuck (Hubert Gerhardt), in Hall sollen sie aus Holz, weiß gestrichen, sein.

²) Schon St. Michael hat Gewölbegräte mit Lorbeerstäben belegt (Sustris).

Enden unter dem Kinn seitlich Fruchtfestons angebracht sind, die, in schmale Tuchstreifen übergehend, einen spitzen Bogen nach abwärts bilden, mit abschließendem Fruchtstück. Von den Flügelspitzen züngeln Schnurstücke aufwärts — Anlehnung an das „flatternde Band“ —, die dem ganzen Schmuck etwas unruhig Bewegtes geben. Weitere Füllmotive sind: der Engelkopf mit Scheibenschmuck, Herz mit Flammen, die heraldische Lilie — eine Vorliebe für Symbolik zeigt sich allenthalben. In den Stichkappenfeldern liegen einfache Rundrahmen, mit einem Engelkopf mit Fruchtbögen in der Mitte.

Reich sind die großen Wandbilder in den Langhausnischen und die entsprechenden Fenster an der gegenüberliegenden Seite umrahmt, ebenso ein Gemälde in der Vorhalle: das glatte Band beschreibt Kurven, Einrollungen und scharfe Knicke, den Mittelabschnitt übernimmt wieder der rahmenbildende Flügel (vgl. Jesuitenkirche Innsbruck), sehr in die Länge gezogen, dazu ein frontal herausgedrehtes Köpfchen.

Die Xaveriuskapelle im Vorjoch hat die Stichkappen ebenfalls mit Lorbeer- und Perlstäben besetzt, in den Kappen sind kleinere, stehende Akanthusblätter, aus denen tulpenähnliche, leicht stilisierte Blumen hervorwachsen; dazwischen Engelköpfe mit Tuchgehängen. Die Formen sind hier freier, gelöster als im Langhaus.

Die Stukkaturen sind in Weiß-Gold auf zartgrünem Untergrund. Die Vergoldung ist bei der Renovierung wohl zu derb ausgeführt worden, es entstehen dadurch zu laute, oft unbegründete Akzente. Wenn die Kirche auch keine besonders feine Stukkatur aufweist, entbehrt diese doch nicht einer gewissen Eigenart. Braun vermutete, daß sie von Wessobrunnern stammt.

Ruhig und vornehm, allerdings nicht eigenartig persönlich, sondern allgemeiner wirkt der Schmuck der Sakristei (Bild 9). Die Schmuckweise lehnt sich, obwohl erst 1701 entstanden, an die Renaissance an, doch verrät die Prägung mancher Einzelform den Barock. In einer Zeit, da sonst das Laubwerk üblich war, findet sich hier also noch ein Zurückgreifen auf renaissanceartigen Schmuck.

In des Mitte des Stichkappengewölbes sind konzentrische Kreise, als äußerster ein Weintraubenkranz (wieder die Symbolik), ihm folgen Ringe aus glattem Band, Perlstab, Blattstab, glattem Band, Eierstab, Perlstab; sie umschließen den in der Mitte liegenden Namen Jesu, im Strahlenkranz. Die übrige Gewölbefläche ist mit geometrischen Rahmen aus antiken Stäben versehen, teils leer, teils mit den bekannten Motiven der Fruchtbüschel, Tuschleifen, dem Engelkopf mit Hängetuch und Fruchtstück, Rosetten; diese sind gelöster, natürlicher, etwas üppiger geworden, als wir sie von früheren Beispielen kennen.

Die Stukkatur des Äußeren, am Fassadengiebel, besteht aus Volutenschnörkeln, sie dürfte um das Jahr 1684 entstanden sein, in welcher Zeit die Fassade „umgemodelt“ wurde.

Zum Bau der Jesuitenkirche in Hall³⁾ wurden von Herzog Wilhelm V. von Bayern, dem großen Gönner der Jesuiten, der ihre Niederlassung in Hall in Verbindung mit dem Königlichen Stift dortselbst sehr gefördert hatte, zwei Pläne gesandt, die jedoch nicht zur Ausführung kamen. Er behielt den Bau aber weiterhin im Auge (Entsendung des Ingenieurs Hilsenbeck). Der Baumeister und Bildhauer Bruder Stefan Huber begann dann den Bau 1608 nach Art der Konradskirche in Konstanz, die er vorher gebaut hatte. Braun vermutet, daß die jetzige Form der Fenster in den Seitennischen des Schiffes und im Lichtgaden gegen 1771 entstanden wären, in welcher Zeit einige Veränderungen vorgenommen wurden. Die Stukkaturen der Kirche sind erst um 1653 entstanden, die der Xaveriuskapelle um 1663, in welchem Jahre diese Kapelle erbaut wurde. Leider sind keine Angaben über die Stukkateure zu ermitteln. 1701 wurde in der heutigen Sakristei (ehem. Oratorium) statt der getäfelten Decke die oben beschriebene aus Stuck angefertigt. Die mit schönem Laubwerk geschmückten Beicht- und Betstühle stammen aus dem Jahre 1699, das herrliche schmiedeeiserne Gitter, das den Vorraum abschließt, aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Eine erste Renovierung des Kircheninnern wurde 1697 vorgenommen, „die vergoldeten Partien des Stuckes wurden erneuert“. Eine weitere Erneuerung erfolgte 1903 mit einer Kostenbewilligung von 1300 Kronen; es wurden die Fassade, das Gesims und die Stukkatur renoviert, einige Details neu vergoldet (unter Deininger).

Die Stukkatur der Haller Jesuitenkirche weist eine auffallende Ähnlichkeit mit der Kirche von Egern (Rottach) am Tegernsee (Bezirk Miesbach, 1671—72) auf⁴⁾ (Bild 10): dieselbe Anordnung in der Gewölbedekoration, dieselbe dichte Folge von Feldern mit Heiligennamen am Gewölbescheitel, dieselbe Form des geohrten Rechteckrahmens, dessen Schmalseiten abgerundet und Langseiten eingebogen sind. In beiden Kirchen liegen in den Zwischenkappenfeldern trapezförmige Rahmen, die Gewölbekanten sind mit Lorbeerstäben belegt. Hier wie dort findet man die häufige Anwendung der knopfartigen Rosette, die frei hinaus flatternde Schnur mit Quastenabschluß (wohl ein Relikt des „Flatternden Bandes“, Grottenmotiv). In beiden Fällen bemerkt man das Hereinziehen der Symbolik, worauf Schnell in seiner Beschreibung der Stukkaturen von Egern besonders hinweist; hier wie dort die Weinrebe, die Herzen. Beide Stukkaturen betonen einzelne Motive — es sind hauptsächlich die symbolischen — durch Vergoldung. Als Unterschied könnte man anführen, daß manche Schmuckformen von Egern steifer, strenger, auch unbeholfener gebildet sind, z. B. die Laubbögen, die Ranken in den Trapezen; auch sind die Rahmen dieser Felder in Egern geradlinig, in Hall geschwungen, der Nachbarform sich anpassend. Hall hat Knorpeln, Egern nicht.

³⁾ J. Braun, a. a. O. II. Allerheiligenkirche zu Hall, II, S. 117. J. Weingartner, Die Alten Kirchen Innsbrucks, S. 192.

⁴⁾ Dr. Schnell, Kirchenführer von Egern am Tegernsee, München 1936, Nr. S 170/71.

Schnell hebt die Bedeutung der Stukkaturen von Egern als „liebwertes Zeugnis der Anfangsepoche bayerischen Stuckes, den einheimische Meister schufen (Miesbacher Schule)“ hervor⁵).

Die Verwandtschaft der Haller Stukkaturen mit jenen von Egern und damit mit jenen der Miesbacher Schule ist von größtem Interesse. Dabei vermutet Braun, daß die Haller Stukkaturen von Wessobrunnern stammen — so stoßen diese beiden Stukkatorengruppen mit ihren Stilmerkmalen wieder eng zusammen. Es ergibt sich aber dann, da Hall 20 Jahre älter ist als Egern, die überraschende Tatsache, daß Tirol mit diesen bayerischen Stilmerkmalen vorangeht.

Die Kirche in Barwies

(Bilder 11—13)

Die Kirche in Barwies zeigte bis vor kurzem eine echt ländliche Innenausstattung, Altar und Decke waren in bunten Farben gehalten. Die Eigenart der Stukkatur regt alsbald zu näherem Betrachten an.

Die Langhaustonne wird durch Stichkappen und Gurten in vier Joche gegliedert. Diese sind nach Art des Quadratschmuckes mit geometrischen Rahmen belegt (Bild 11): an einen mittleren geohrten Vierpaßrahmen schließen sich geohrte, an den Schmalseiten abgerundete Rechteckrahmen.

An den Graten der Stichkappen laufen Lorbeerstäbe — abgerundete Blattspitzen, schematische Anordnung —, denen seitlich je ein antiker Blattstab beigefügt ist; ein solcher säumt auch die Gurtbänder ein, deren Mitte Blattmotive und kleine aufrechtstehende Voluten aufwies. Heute, nach der Renovierung von 1946, bei welcher alle Farbe entfernt worden und die Stukkatur in Weiß-Gold gehalten ist, tritt an dieser Stelle ein flaches Akanthusblatt mit knorpeliger Mittelrippe in Erscheinung. Dieselbe markante Blattform zeigen auch die Bogenleibungen der Seitenarme. Am Scheitel des Gewölbejoches liegt je ein geohrter Vierpaßrahmen aus zwei Blattstäben und dazwischenliegendem glatten Band; das Innere füllen stilisierte Blattmotive oder kleine Voluten. An den Seiten dieser Rahmen ist je ein geohrter, an den Schmalseiten abgerundeter Rechteckrahmen, mit einem höchst merkwürdigen Gebilde: ein wulstiger Kinderkopf, von einem Geringel kleiner verdickter Schwünge umrahmt, trägt Trauben und Äpfel — wir erkennen das alte Motiv des fruchtkorbtragenden Kopfes — nach unten schließt die Gesamtform mit

⁵ Die Schlierseer-Maurer-Stukkadorer von Egern (1671—72) sind: Palier Martin Fischer, Gesellen Hans Nagl, Hans Gaissl, Kaspar Erhardt, Gipskocher Martin Ehamb (Kirchenführer).

einem Fruchtbüschel ab. Aus den Rahmenecken steigen unvermittelt Voluten auf, die einen Tuchbogen mit Fruchtbund tragen, oder es werden die Tuchenden durch einen Ring weiter geleitet — Erinnerung an die Ösen im Beschlagwerk; man sieht, wie weit die Umbildung der alten Formen gediehen ist. An den Kapitälern der Pilaster sieht man wieder das flache Akanthusblatt, darüber die Voluten. In einigen Feldern des Chorgewölbes, das gotisierende Figuration aus Stuckbändern und eine Muschel ober dem Altar aufweist, kehrt der oben beschriebene Kinderkopf als Mittelstück in starren Laubkränzen wieder, an der untersten „Locke“, wenn man die zu verdickten Keulen umgebildeten Ranken des Knorpelstiles so deuten will, hängt an einem Ring, nach Art eines Kleinkinderspielzeugs, ein birnenförmig zusammengepreßtes Fruchtgehänge.

Der beachtenswerteste Schmuck liegt in vier weiteren Deckenfeldern: auf einer Laubkartusche, an der wieder die spielzeugartige Form hängt, steht, hölzern und unbeholfen, ein kleiner Engel; das Rökkchen ist oberhalb des Knies geschlitzt, fällt glockig auseinander, läßt das eine, etwas vorgestellte Bein frei, das andere kann man kaum wahrnehmen, ebenso wie den einen Arm, während der andere frei in den Raum vorgestreckt ist. Diese originellen Engelchen erinnern deutlich an solche von Westerndorf (1670), Habach (1663—68) u. a. in Oberbayern; sie gehören der Miesbacher, bzw. Münchner Schule an. (Nach Schmelz gehört Habach zur Münchner Schule.)

Wieder ist das Vorbild leicht zu finden: eine der linken Seitenkapellen von St. Michael-München zeigt kleine Engel in kurzem Kleidchen, das zufolge der natürlichen Spielbeinstellung am Knie auseinanderfällt. Ähnliche, kurzgeschürzte Engelchen, schon etwas steifer, zeigt auch die Hofkapelle der Alten Residenz, München. Was in der Folge aus dem Vorbild durch mehr handwerkliche Arbeit gemacht wurde, zeigen Stukkaturen der Miesbacher, zeigt auch unsere Barwieser Kirche. Diese wurde Ende des 17. Jahrhunderts erbaut, 1698 geweiht. Die Stukkaturen dürften ähnlich zu datieren sein¹⁾. Jetzt sind die Stukkaturen in Weiß-Gold; laut Mitteilung des Denkmalamtes sind diese Farben an abgebröckelten Stellen zum Vorschein gekommen. Das charakteristische Vorstrecken der Arme bei den Chorengeln wurde verändert.

Aus den Bildern geht die auffallende Ähnlichkeit der kleinen Engel von Barwies und den oben genannten Orten Bayerns hervor. Wenn es auch wahrscheinlich nicht Miesbacher selbst waren, die Barwies stückierten, so ist ihr Einfluß, ihre „Schule“ doch deutlich zu spüren, mit der wir uns nun kurz befassen wollen.

¹⁾ „Die neue geschmackvolle Dekoration der Decke und Wand ist von Al. Felder“ (Tinkhauser-Rapp, Beschreibung der Diözese Brixen, 3, 1886) — gemeint ist eine Renovierung.

Die Grafschaft Miesbach stellte im 17. Jahrhundert das Hauptkontingent der oberbayerischen Maurer; sie zogen hauptsächlich nach München, wo sie am Residenzbau und den Kirchenbauten tätig waren. Die Maurer wurden dabei auch zu den Stuckarbeiten herangezogen, war ihnen doch nach den Zunftgesetzen die Quadraturarbeit, d. h. das Ziehen von Stab- und Rahmenwerk ausdrücklich vorbehalten. Sie blieben aber nicht allein dabei, sondern wagten sich auch an das Pflanzliche, ja sogar Figürliche. Ihre Werke sind weniger vom künstlerischen als vom volkskundlichen Standpunkt aus zu bewerten. „Trotzdem ihre Tätigkeit (der Miesbacher) als Stukkatoren dilettantenhaft, ja zum Teil stümperhaft erscheint, haben sie im 17. Jahrhundert einen besonderen Einfluß auf die Stuckdekoration altbayerischer Kirchen gewonnen, sie vertraten damals gegenüber den Italienern und den feiner arbeitenden Wessobrunnern eine derbere volkstümliche Richtung der Stuckdekoration“²⁾. H. Schmelz³⁾ meinte, die Wirkung dieser Stukkaturen erstreckte sich nicht über Südbayern hinaus. Barwies zeigt aber doch, daß sie, wenigstens vereinzelt, bis ins tirolische Inntal gereicht hat. Die Werke der Miesbacher haben etwas Starres, des organischen Lebens Beraubtes, sie können sich von dem Einfluß der Holzornamentik nicht frei machen, entbehren aber nicht einer reizvollen Eigenart. Sie zeigen mehr den Charakter der Spätrenaissance, obwohl sie meist erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sind.

Zu den charakteristischen Merkmalen der Miesbacher Schule gehören: das Belegen der Decken mit breiten Rahmen, Geometrisierung, Stilisierung der Formen, steife Lorbeerschnüre und Fruchtbüschel, Vasen mit verschnörkelten Pflanzen, vor allem aber Engel mit erhobenen oder in den Raum vorstoßenden Armen, während Kopf und Körper keine Bewegung zeigen, sondern frontal und starr an die Fläche gebunden sind; sie tragen bis an die Knie reichende geschlitzte Röckchen, die glockenartig auseinanderfallen (Föching, Fischhausen, Westerndorf, Abb. 13). Ein anderes Merkmal ist ein Kreuzifix mit herzförmiger Unterlage, von einem Knotenstrick umzogen, daneben Maria und der hl. Antonius von Padua. Wieder ein anderes Kennzeichen: am Chorbogen die Verkündigungsszene, so verteilt, daß auf der einen Seite Maria, auf der anderen der Engel, in der Mitte die Taube, als Verbindung ein Spruchband angebracht sind (Föching, Fischhausen, Frauenrain in Bayern)⁴⁾. Die Stukkaturen sind meist in bunten, kräftigen Farben gehalten.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, 1/2, S. 1419ff., 1449, 1451, 1386, 1/1, 5326. — Abb. von Habach ebdt. Taf. 98, wie auch fast aller der anderen genannten bayrischen Beispiele. Vgl. auch G. Hager: Über die Schlierseer Maurer und Stukkateure, Baugeschichtliche Forschungen in Altbayern. Beilage zur Allgem. Zeitung 1899/73.

³⁾ H. Schmelz, a. a. O.

⁴⁾ Kunstdenkmale Bayerns, 1/1, 5326.

Nicht alle Merkmale der Schule treffen in einem Beispiel zusammen; in Barwies entsprechen die frei aufgesetzten breiten Rahmen des Langhauses, besonders die naiv geformten kleinen Engelfiguren mit dem glockig auseinanderfallenden Röckchen, den vorgestreckten Armen, die schlecht geformten Fruchtbüschel, die Neigung zum Geometrisieren der meisten Formen, die Anwendung der bunten Farben den Kennzeichen der Miesbacher Schule, wie sie in den „Kunstdenkmälern“ und von Hager und Schmelz beschrieben wurden. Im allgemeinen hält die Miesbacher Schule am Renaissancecharakter fest, doch spielen auch barocke Elemente herein, wofür in unserem Fall die dem Knorpelstil zugehörigen qualligen Formen des Kinderkopfes Beleg sind; sie stehen fast in Widerspruch zu den renaissancemäßigen Rahmen, doch auch einen Widerspruch zwischen Füllung und Rahmen zählt Schmelz zu den Eigentümlichkeiten der Schule. Auch die Kapitäle dürften den von Wiedenzhausen beschriebenen entsprechen: „eigentümlich flache Akanthusblätter und darüber die Voluten des korinthischen Kapitäls“.

Die Laubkartuschen an der Emporenbrüstung sind wohl aus dem 19. Jahrhundert.

Die Pfarrkirche Maria Schnee in Mötz

Gleich schon am Kirchenäußeren sehen wir das uns von Barwies her bekannte Kinderköpfchen, hier aber von richtigen Blattzweigen begleitet; die spätere Zeit, um 1710, macht sich darin sofort bemerkbar. Auch im Kircheninneren erkennt man die enge Verwandtschaft der Stukkaturen mit denen von Barwies; sie sind nur nicht so reich, die Kirche ist ja auch kleiner. Das Langhaus ist wieder durch Gurten und Stichkappen gegliedert, am Gewölbscheitel der einzelnen Joche liegt je ein georhter Vierpaßrahmen aus antiken Stäben, die Mitte nimmt ein Früchtekranz oder eine primitive Rosette ein. Die Stichkappengrate sind mit Lorbeerstäben belegt, diese von Perl- und Blattstäben begleitet. An der Spitze der Kappe liegt wieder der Kinderkopf, gleich gebildet wie in Barwies, nur von weniger Keulenschwüngen umgeben, dafür legen sich seitlich Akanthuszweige wie auseinanderstrebende Flügel an. Auf dem Köpfchen sitzen, erdrückend schwer, Fruchtstücke, hier wie in allen vegetabilen Motiven ist eine Vorliebe für Weinbeeren zu bemerken. Die Gurtbänder tragen verschwommene pflanzliche Gebilde, als Mittelstück immer wieder die Weinbeeren. Das frontale Akanthusblatt mit der knorpeligen Mittelrippe von Barwies ist auch zu sehen. An der Chorbogenleibung zeigt sich ein Wellenband, teils aus pflanzlichen, teils aus abstrakten Elementen zusammengesetzt. Am Scheitel des Chorgewölbes liegt wieder ein Vierpaßrahmen, innen mit doppeltem Früchtekranz (einfache Formen, meist Äpfel). Über dem Hochaltar eine große Muschel mit geriffelten Stegen, darüber Flämmchen. Die Stich-

kappenspitzen des mehrteiligen Chores, an denen der Kinderkopf liegt, sind untereinander durch spitze Tuchbögen mit eng gefügtem, länglichem Fruchtbüschel in der Mitte verbunden.

Alles in allem ergibt große Übereinstimmung der Stukkaturen von Mötztal und Barwies, nur ist Mötztal vom „Laubwerk“ schon beeinflusst und bringt dadurch eine neue Note herein.

Der Übergang von Knorpel- zu Laubwerk ist auch sehr schön an Holzkonsolen am Altar zu sehen: die einst in verdickte ungegliederte Schwünge reduzierten Blätter nehmen nun wieder, zögernd, die Einschnitte ihrer natürlichen Form an.

Die Stukkaturen sind weiß mit sparsamer Vergoldung.

Die Kirche wurde 1710 erbaut. H. Hammer (Dehio) sagt: „im Stile Ende des 17. Jahrhunderts“ und verweist bei Barwies auf gemeinsamem Meister mit Mötztal.

Auch das

Kreuzkirchlein in Rietz

auf das mich Dr. Oswald Graf Trapp freundlichst aufmerksam machte, gehört zweifellos in diese Gruppe. Die Stichkappen des vierjochigen Langhauses sind mit fast gleichen Stäben belegt wie in Barwies; an ihren Spitzen liegt wieder das wulstige Köpfchen. Die Gurtbänder sind von antiken Stäben eingesäumt, die Mitte nehmen abwechselnd Akanthusblätter mit Weinbeeren ein. In den Jochflächen sind wieder Vierpaßrahmen, in einem derselben noch die charakteristischen, steifen Fruchtgehänge. Ein anderes Jochfeld wird von einem Kranz im Stil schon fortgeschrittener Akanthusranken — etwas befremdend zur übrigen Ornamentik — geziert. Ober dem Altar bemerken wir wieder die große Muschel, mit kleinen Flämmchen an den Spitzen, begleitet von Akanthusranken und Schnörkeln. Diese und der Akanthuskranz werden von der Umgestaltung im Jahre 1705 herrühren.

Die Kirche wurde 1664 erbaut, 1705 und 1948 erneuert. Die Stukkaturen waren farbig, sind jetzt weiß-gold.

Die Wallfahrtskirche am Harterberg

Das reizend gelegene Wallfahrtskirchlein Maria Rast am Harterberg bei Fügen im Zillertal wurde 1625 erbaut, 1891 aber seines ursprünglichen Schmuckes beraubt und mit neuem, gotisierendem ausgestattet. Bei näherem Zusehen fallen Einzelheiten auf, die nicht zu diesem passen wollen: die steifen Fruchtgehänge an den Pilastern und zwei farbige Reliefs am Triumphbogen, die Verkündigungsszenen darstellend; im Bogenansatz der einen Seite steht in einem Rundfeld der Verkündigungengel, in dem der anderen Seite kniet

Maria vor einem Betpult in einem fließengedeckten Raum; links oben ist eine Hand, die den Zeigefinger auf sie richtet.

Eine geteilte Verkündigungsszene am Triumphbogen gehört, wie erwähnt, zu den Stileigentümlichkeiten der Miesbacher Schule; ob das ausreicht, um diese Stuckreliefs tatsächlich mit ihr in Zusammenhang bringen zu dürfen, läßt sich nicht so einfach sagen; man müßte die übrige Stukkatur gesehen haben, um urteilen zu können; diese ist aber einer „fast barbarischen Renovierung (1891) zum Opfer gefallen, viel Wertvolles ist dabei zugrunde gegangen, Stukkatur und Getäfel wurden mit der Hacke herabgeschlagen“ (W. Senn, Kapellenkirchtag zu Hart im Zillertal, Tiroler Anzeiger, 27. September 1933). Jedenfalls liegt der Vergleich nahe.

Die Mariahilfkirche in Innsbruck

Die Mariahilfkirche in Innsbruck (links des Inn) ist eine der bedeutendsten Zentralbauten Nordtirols. Der mit großer Kuppel überwölbte Raum wird durch vier Bogenöffnungen, die zu Vorhalle und Altarnischen führen, gegliedert. Die Doppelpilaster der dazwischen liegenden Stützen durchstoßen das Gesims und tragen ein verkröpftes Gebälkstück, das mit Tuchfeston, Fruchtgehänge und flatterndem Band geziert ist mit. Die Bogenleibungen sind mit einfachen Kassettenrahmen belegt; den Bogenwickeln passen sich Engelköpfe mit nur einem Flügel weitgehend an. Setzt schon der Bogenscheitel nicht klar vom Kranzgesims ab, so wird dieses Verwischen der architektonischen Grenzen noch durch einen darüberliegenden Engelkopf verstärkt. Noch deutlicher geschieht dies durch die Wappenkartusche über der mittleren Bogennische, die schon durch die Häufung und Plastizität der Schmuckelemente barockes Empfinden zum Ausdruck bringt, Architrav und Fries stark überschneidet. Volutenschnörkel und die Flügel eines mittleren gekrönten Kopfes umschließen die Wappen Österreichs, der Medici (die sechs Kugeln, balle di Medici), den Tiroler Adler, dazu noch Muscheln, Engelköpfe, Fruchtgirlanden. Dem laufenden Fries entspricht der Schmuck mit gleichsinniger Bewegung: kettenartig reihen sich, rhythmisch wechselnd, Frucht- und Tuchbögen aneinander, dazwischen symbolische, auf Maria sich beziehende Zeichen, Sonne, Mond, Stern.

Die Gliederung der großen Kuppel entspricht der des Untergeschosses: die Linie der Pilaster wird durch reich stuckierte Lisenen weiter geleitet, die Kuppelstruktur dadurch hervorgehoben. Zwischen den Lisenen, den Altarnischen entsprechend, sind in Stuckrahmen große, ovale Wandgemälde, darüber kleinere, angebracht. Von der oberen Bildgrenze gehen dicke Stengel aus, von denen in unregelmäßigen Abständen halb geschlossene, knorpelhaft verdickte Blätter in die Bildfläche übergreifen; erst am unteren Bildende

kommt es zu besserer Entfaltung der Blätter. Ein Engelkopf überschneidet die untere Rahmenmitte. Neben diesen barocken Freiheiten zeigen die Lisenen die altertümliche Aufteilung in geometrische Felder: zuunterst ein Quadrat mit dem Cherubskopf, dessen Flügel ihn dreipaßförmig umrahmen, darüber ein langgestreckter Rechteckrahmen mit mittlerer Blüte, von der ein nach unten und ein nach oben gerichteter Stengel ausgeht, als Mittelachse, von der regelmäßig knollige Blätter abzweigen. Darüber ein kleines Rundfeld mit Cherubskopf und nochmals ein pflanzliches Motiv.

Die Altarnischen zeigen gotisierende Deckenfiguration aus Stuckstäben. Die gebrochenen Fenstergiebel werden von einem Engelkopf überdeckt — immer wieder wird die Stukkatur zum Verschleifen der Architekturteile herangezogen, gibt sie den Intentionen der Zeit Ausdruck. Sie ist weiß auf zart getöntem Grund.

Die Kirche*) wurde 1647 unter Hofbaumeister Christof Gump (zufolge eines Gelübdes der Tiroler Landstände um Abwendung der Kriegsgefahr) gebaut; Werkmeister war Gall Mair. Nach Vollendung der Laterne, 1652, begann dieser mit seinen Gesellen die Stukkaturen, zu denen Hans Schor 1650 die Visiere „gross aufriss“. Die Deckengemälde sind von Kaspar Waldmann (1689).

Die Hofkirche in Innsbruck

(Bilder 14—17)

Noch in den Jahren 1553—1563 wurde in Innsbruck eine der bedeutendsten Kirchen im spätgotischen Stil erbaut: die Hofkirche¹⁾. Der Baumeister kam sogar vom Süden, wo der Renaissancegedanke längst Wirklichkeit geworden war, aber, regional verschieden, auch dort wurde teilweise am Alten festgehalten und so ließ der Trientiner Andrea Crivelli, dem Nikolaus Turing d. J., Marx de Bolla, Bernhard Canaz zur Seite standen, einen dreischiffigen, netzgewölbten Hallenbau mit polygonalem Chor erstehen; nur in Einzelheiten wird der neue Stil, der sich friedlich zum alten gesellt, deutlich, hauptsächlich in der Vorhalle, ferner in den Basen und Kapitälern der Rundpfeiler des Inneren. Doch etwa hundert Jahre später waltet ein anderer Geist, ein revolutionärer, der stürmisch drängend sich über Altes hinwegsetzt, wenn nötig, es hinwegfegt und sein sieghaftes Ich behauptet: der Barock. Er bestimmt den Zeitgeschmack in einer Weise, daß altes, gediegenes Kunstwerk als rückstän-

*) J. Weingartner, Die Kirchen Innsbrucks. K. Fischner, Chronik von Innsbruck V/29.

¹⁾ J. Weingartner, Die Alten Kirchen Innsbrucks; daselbst Stich von 1614, S. 182 (Ansicht des ursprünglichen Kircheninnern).

dig angesehen, hingeopfert wird — Mode ist und bleibt ein Tyrann²⁾). So wurden die Rippen unserer schönen Hofkirche abgeschlagen — wie vielen Kirchen allerorts geschah Gleiches — um dem gotischen Bau ein neues Kleid zu geben, die Stukkatur. So werden nun dort, wo einst die Rippen waren, geometrische Rahmen aus antiken Leisten gesetzt, nur an den Gewölben unter den Emporen bleiben sie vorläufig erhalten.

Wie in anderen Beispielen sehen wir auch hier die struktiven Bauglieder mit antiken Stäben, Perl-, Blatt- und Eierstab, in flachem Relief umgrenzt. Die Stäbe der Stichkappen führen weiter und bilden am Gewölbescheitel im Mittelschiff und Chor geohrte Vierpaßrahmen, der mittlere trägt außerdem Engelköpfchen in der bekannten starren, zwischen den Flügeln steckenden Stellung. Die Seitenschiffe zeigen dieselben Vierpässe, außerdem sie verbindende kreuzförmige Rahmen. Den mittleren aller dieser Vierpaßrahmen und den Kanten der Stichkappen sind, im Gegensatz zu den flach reliefierten antiken Stäben, hochplastische Lorbeerzöpfe aufgesetzt. Zwischen den Vierpaßrahmen des Mittelschiffes sind noch andere, größere Rahmen zu sehen in freiem, eckig gebrochenem und eingeschwungenem Umriß (Bild 14). Frei, abweichend von antiken Vorbildern, ist auch der Blattstab, aus dem sie gebildet sind. Wurden bisher die Rahmen als Ränder geachtet, so legen sich hier — das ist das Neue — große Blatzweige über sie hinweg, überwuchern sie förmlich, als wollten sie das freie Wachstum der Pflanze, das jetzt zur Herrschaft kommt, betonen, zeigen, daß die Zeit der starren Formen und Grenzen vorbei ist. Das „Laubwerk“ hat jetzt das Wort. Wie meist in dieser Zeit, ist es auch hier, in Form von Akanthusblättern, üppig, scharf gelappt, „krautig“, buschig. Doch nicht alle Ranken sind so lebendig gebildet, bei einem anderen Rahmen am Gewölbescheitel geht das Organische stark in Abstraktes über, das Laubwerk ist nicht so echt, möchte man sagen, vereinzelte Knorpelbildungen wirken befremdend (erneuert?). Am Ansatz der Stichkappen liegt je eine Kartusche (Bild 15): zu C-Schnörkeln gelegtes Laubwerk umrahmt das leere, schwellende Mittelfeld, ein Fruchtzapfen, bei andern ein Blatt, bildet den Abschluß nach unten; über dieser Kartusche, erhöht durch einen Akanthuskelch, liegt ein Engelkopf, von Blättern, gleich Flügeln, eingefast, der — noch einmal das alte Motiv — einen schräg geflochtenen Fruchtkorb trägt; von diesem gehen Akanthuskelchketten aus, raupenartig schwer und dick,

²⁾ Man denkt an die Worte des Dechants von St. Peter, München (zur Restaurierung der Pfarrkirche von Erding), nach denen „die Gewölbrippen als altfränkisch Gräd oder Sennckhl abgepeckht werden sollen zumalen sich die Spinwethen und Staub dazwischen aufhalten, und da die Kirchen in etwas soll weiss und grau gemalt werden solche Sennckhln an der Austaillung der Mallery verhinderlich stehen“ (KDB 1/1, S. 1419).

sie umrahmen die seitlichen, zwischen Kopf und Kartusche liegenden Muscheln und Flügel, letztere oft rein ornamental angelegt, mit dem Kopf gar nicht verbunden. Diese Schmuckformen erinnern in ihrer reichen, schwellenden Fülle, in der Zusammensetzung aus einer Vielfalt von Einzelmotiven, einer gewissen Ordnung und Symmetrie im Aufbau an die französische Ornamentik, an Jean Lepautre, deren Einfluß auf Süddeutschland sich in dieser Zeit bemerkbar macht.

In den Seitenschiffen sind ganz ähnliche Kartuschen, doch sind sie etwas härter, weniger plastisch, kleiner gebildet. Das Flechtwerk der Fruchtkörbe läuft hier gerade. Die Köpfe haben teils noch den eingekerbten Scheibenschmuck, teils ist dieser der Muschel gewichen, jenem viel verwendeten Motiv, das zuerst flach und regelmäßig ist, dann immer stärker, plastischer gewellt wird und im Rokoko so bizarre Formen annimmt, daß man die ursprüngliche Form kaum wieder erkennt. In der Hofkirche sind es flache und stärker gewellte Formen, die Steigerung von der Scheibe zur sanft, dann stärker gewellten Muschel.

Die reichste Stuckierung weist der Chor (Bild 16) auf, sie umfaßt in gleicher Üppigkeit Decke und Wand. Außer den schon erwähnten Vierpaßrahmen am Gewölbescheitel sehen wir hier in den Zwischenfeldern der Stichkappen etwas derb gebildete Kartuschen aus Doppelmuscheln mit kugeligen Rändern (vielleicht als schlecht verstandenes Knorpelwerk?) und stark geprägten Einrollungen, Akanthuszweige und -schnüre: die Schildfläche ist leer. Durch die sechsmalige genaue Wiederholung wirkt der Schmuck etwas eintönig, phantasiearm; vielleicht sind Renovierungen daran schuld. Die Wand, soweit sie nicht durch den Fürstenchor (in reicher Holzintarsia), die alte Orgelempore und das Chorgestühl verdeckt ist, wird durch geschichtete Pilaster gegliedert. An ihnen hängen Ketten von halbgeöffneten Akanthuskelchen, und solche mit prächtigen Fruchtbüscheln und Bandschleifen. In den Wandfeldern ist je eine große Kartusche aus schweren, sich überschneidenden Akanthuszweigen, stark herausgedrehten Voluten, Fruchtbündeln und Akanthusketten, sie lassen das Mittelfeld frei. — Die spitzbogigen Wandteile werden an ihrem Übergang zur Decke von einem Kopf überdeckt, dessen lange, stilisierte Akanthusblätter wie zum Rad geschlagene Pfauenfedern wirken und weit in die Deckenzone hineinreichen: Verschleifen von Wand und Decke. Die Fensterleibungen haben einfache Kassettenrahmen und mittlere Akanthusrosette, deren Blätter das eine Mal gerade, das andere Mal schon schief gestellt sind. Am Gewölbescheitel, ober dem Altar, ist eine figürliche Gruppe, die Glorifizierung des Kreuzes — die Kirche hieß „zum heiligen Kreuz“ — darstellend. Zwei Engelsgestalten halten Palmzweige und das Kreuz als Zeichen des Sieges empor, zwei weitere tragen ebenfalls Siegesembleme, während zwei

kleinere Engel in Halbkreisabschluß nach unten das Leidenstuch tragen. Gesichts- und Faltenbildung, besonders die etwas gezwungene Haltung der beiden äußeren Engel erinnern noch leise an den Manierismus, an den Stil der Bronzeplastiker, wie er, noch deutlicher, in der Stiftskirche Hall zu sehen ist. An der dem Altar zugewendeten Seite des Chorbogens schmiegen sich zwei Engel in halb liegender, halb sitzender Stellung, weicher Bewegung der Wölbung an. Leicht und flüchtig als ob ein Maler, nicht ein Plastiker am Werk gewesen wäre, sind diese Figuren hingesetzt. Sie halten den Zierschild, der in der Mitte des Bogens liegt und beleben die sonst leere Fläche. (Das Motiv der in den Bogenzwickeln liegenden Figuren ist der Antike entnommen. Es ist häufig an Triumphbögen zu sehen und wird in der Renaissance und im Barock viel verwendet.)

Das Kirchenschiff hat an seinem vorderen und rückwärtigen Abschluß eine durchgehende Empore; am Gewölbe darunter ist das ursprüngliche Netz (Sandsteinrippen) noch erhalten, nur stark übertüncht; in seinen Feldern sind unklare, verkräuselte Schmuckformen (Bild 17) die man versucht ist, in eine Zeit der Nachahmung, etwa in die Mitte des 19. Jahrhunderts zu setzen. Bei näherem Betrachten erkennt man aber doch das „Laub- und Bandlwerk“, jene Stilphase, in der das Pflanzliche zarter, spärlicher wird, die Ranken in Bandwerk übergehen und schließlich nur mehr kleine Zweiglein zu sehen sind, einzelne Blättchen, mit den Bändern unorganisch verbunden. Freilich verschlingen sich auch sonst glatte Bänder zu eleganten Mustern, ähnlich wie bei der Maureske. Davon aber ist hier nichts zu sehen, sondern nur zusammengedrängte kleine Konkav-konvexschwünge mit kleinen Blättchen sind bemerkbar. In anderen Feldern sind die Formen weniger geballt, dafür bilden sie ein unklares Netzwerk: wir sehen ähnliches, nur besser gebildet, in Goldschmiedearbeit an einem Kreuz des Salzburger Domschatzes um 1715³⁾, das zwar infolge der frühen Zeit noch mehr Rankenwerk zeigt, das aber schon nahe der Bandform steht. Kleines Format, enger Raum, wie dies auch bei den Gewölbefeldern zutrifft, mag die Unklarheit dieser Ornamentform erklären. Eng ist ja auch das Schmuckfeld in den Gewölben der Hofkirche, hier kommt aber noch dazu, daß das Ornament schlecht empfunden und schlecht wiedergegeben ist, keine glückliche Hand dabei war. Bestärkend für die Einreihung dieses umstrittenen Gewölbeschmuckes in das Laub- und Bandlwerk ist die Zeit, in der die Ausschmückung dieser Felder von der Stadt angeordnet wurde, 1731, in welchem Jahre die Kirchen durch Georg Anton Gumpp erneuert wurden. Bemerkenswert, daß im Außenschmuck des Gumpphauses in der Kiebachgasse als Fensterbekrönung dasselbe Ornament zu sehen

³⁾ J. Weingartner, Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit, Tyrolia 1926, S. 277.

ist und ähnlich geballte C-Schwünge auch die Holzornamentik am Tor des Landhauses (Gumpp) zeigt, es daher schon mit Gumpp in Verbindung gebracht werden kann. Auch zeigt ein Stich aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, das Innere der Hofkirche darstellend, dieses Ornament an den Apostelzeichen und Wänden, es war damals also schon da, ist nicht erst im Laufe dieses Jahrhunderts entstanden (wenn es in den im Stich winzigen Gewölbefeldern fehlt, so ist das wohl Freiheit des Stechers, wie er auch das Gitter um das Maximiliansgrab nicht wiedergibt). Heute findet sich das Ornament, außer in den Gewölbefeldern, an den Apostelzeichen (wie schon im Stich), an den Bogenzwickeln der vorderen Empore (deren Brüstungsschmuck wohl aus dem 19. Jahrhundert stammt) und, verbunden mit einzelnen Rosengehängen, an den großen, aus Rundstäben gebildeten Rahmen der großen Wandfelder und der Fenster. Am oberen Ende jedes Rundpfeilers bei den Emporengewölbem ist, ganz vereinzelt, ein gleicher Rosenzweig angebracht.

Die Eingangswand des Kircheninneren zeigt drei nebeneinander gereihete Schrifttafeln mit den Namen: Maximilianus Primus fundavit, Ferdinandus Primus aedificavit, Leopoldus Primus exornavit; darunter eine große Schrifttafel, umrahmt von Greifen, Akanthusketten, Bindenschild, Tiroler Adler und Muscheln mit der meditierenden Äußerung des Chronisten: Cernitur Hic Triplex primus — cur Nemo secundus — Scilicet Affectant — Primitias Superi. —

Diese Inschrift ist der einzige schriftliche Beleg, der auf die Barockisierung der Kirche unter Leopold I. (seit 1665 auch Landesherr von Tirol) weist. Leider sind nähere Angaben nicht zu ermitteln; schon Hans Hörtnagl⁴⁾, der gründliche Heimatforscher, beklagte dies. In einem Aufsatz wies er darauf hin, daß anlässlich der Restaurierungsarbeiten von 1928 Oberbaurat Menardi auf Grund technischer Anhaltspunkte zur Ansicht gekommen ist, daß im 17. Jahrhundert eine zweimalige Stuckierung erfolgt sein müsse, zuerst die der flachen Ornamente, der antiken Stäbe, diese dann „mit wulstiger Zier überstülpt, die Gewölbe mit schwerem Lorbeergewinde überzogen wurden“, wie Hörtnagl sich ausdrückte. Man kann sich willig seiner Annahme anschließen, wenn schon die Auseinanderhaltung der zwei Stuckierungen nicht überall ganz einfach ist. In die erste wäre dann auch das figürliche Relief im Chor zu setzen, das nicht zu den schweren barocken Formen der zweiten paßt. Für die genauere Zeit der beiden Umgestaltungen fehlte leider jeder archivalische Hinweis.

Die Stuckierung der beiden Netzgewölbe unter den Emporen ist, wie oben gesagt, in die Jahre 1731—32 zu setzen; sie fällt in die Zeit der großen Renovierung des Kircheninneren unter dem damaligen Stadtbaumeister Georg Anton Gumpp. Die Kopiaibücher (Embieten und Befehl Fol. 269) verzeichnen vom 2. April 1731 einen Befehl der Kammer, wonach „die sandsteinen Grad erhalten bleiben sollen, die Feldungen aber mit Rosen verziert werden können“. Was man sich unter „Rosen“ vorstellt, ist freilich anders als das verunglückte Ornament, das sich in den „Feldungen“ befindet, Rosen nach unserem Begriff sind nur, wie erwähnt, vereinzelt an den Pfeilern und den Rahmen

⁴⁾ Hans Hörtnagl, Baugeschichtliches von der Innsbrucker Hofkirche, Innsbr. Nachr. 1923/17, Ders., Alte und neue Renovierungen der Innsbrucker Hofkirche, Innsbr. Nachr. 1929/17.

der großen Wandfelder, die auch zur damaligen Zeit entstanden sind, zu sehen, als nämlich im Zuge der großen Umgestaltung — der Fürstchor wurde verkleinert, die „Abschlußmüerlein“ im Chor durch Gitter ersetzt, ein Oratorium wegen Baufälligkeit abgetragen und das Chorgestühl, das sich an den Wänden des Langhauses hinzog und einst mit den alten gemalten Fenstern den stimmungsvollen Hintergrund für die gewaltigen Bronzestatuen des Kaisergrabes bildeten, wurde samt den „gemalten blauen Ruffenspalier“, den Wandteppichen, entfernt. (Was diese Veränderung des Hintergrundes für Innsbrucks größtes Kunstwerk, die Erzstandbilder, bedeutete, kann man ermessen!) An die durch diesen Eingriff leer gewordenen Wände wurden nun die großen Stuckrahmen gesetzt — wohl nur als Verlegenheitslösung aufzufassen; auch das Anbringen der stuckmarmornen Wandpfeiler mag darin seinen Grund haben; entgegen der früheren Baugesinnung figurieren sie als Stütze der alten Marmorkapitäl, die frei an der Wand standen, nach Art gotischer Konsolen, von denen die Rippen aufsteigen. Weitere Renovierungen fanden in den Jahren 1847, 1882—88 und 1928 statt.

Ob das verunglückte Ornament tatsächlich die „Rosen“, die zierlichen „Röslein“ darstellt oder dem Auftrag nur durch die vereinzelt an den Wänden und Pfeilern gerecht geworden ist, bleibt offen.

Hager⁵⁾ und Riehl⁶⁾ vermuten, daß die Stukkaturen von Italienern stammen, geben aber keine näheren Anhaltspunkte an. Barelli's Art der schweren Akanthusfriese, die er in der Theatinerkirche, München, schuf und die viel Nachahmung fand, ist es nicht. Man könnte an die Carlone denken, Carlo und Bartolomeo haben etwas später, 1705, die Ursulinenkirche zu Innsbruck mit Malerei und reichem Stuck versehen (leider mußte er im 19. Jahrhundert vollständig einer anderen Dekorierung weichen). Vergleiche mit anderen ihrer Werke (Stift St. Florian, Passauer Dom) fallen aber nicht eindeutig positiv aus.

Klosterkirche Volders (Karlskirche)

In der Klosterkirche der Serviten in Volders, jenem originellen Bau des Leibarztes im königlichen Damenstift in Hall und Baumeisters aus Liebhaberei, Hippolit Guarinoni findet sich in den Querarmen des Zentralbaues, hinter den Seitenaltären, noch Reste einer alten Stuckierung, wohl noch aus den Jahren des Baues, 1620 bis zirka 1636, sie paßt gut zur Gestaltungsweise des eigenwilligen Baumeisters. Auf Sockeln mit phantastischem Eierstab und übergroßen Herzen steigen kanellierte Pilaster empor, d. h. die Kanelüren sind bis zu zwei Drittel Höhe durch Rundstäbe ausgefüllt, die in Flämmchen enden, also ganz deutlich Kerzen darstellen. Die jonischen Kapitäl haben sehr stark geprägten Eierstab, die Deckplatte darüber zeigt ein zartes Blattmotiv. Unter dem Kapitäl ist ein Stern, darüber ein Gebälk mit Triglyphen und Tondis, letztere mit unbedeutenden figurlichen Reliefs. Ein

⁵⁾ G. Hager, Die Kunststudien in Tirol, Beil. z. Allgem. Zeitung 1897/78.

⁶⁾ B. Riehl, Die Kunst an der Brenner Straße, Leipzig 1908, S. 63.

kräftig vorspringendes Kranzgesims gibt den Abschluß. An den Seiten der Pilaster steigen in frischem Grün gemalte zarte Blätterrangen empor.

Die Ovalfenster sind von glattem Band umrahmt, in der Leibung sind Flämmchen, darunter geflügelte Engelköpfchen. Allenthalben zeigt sich die Vorliebe für Symbolik.

Auch das Äußere der Kirche zeigt eine Stuckverzierung, derb und in ganz willkürlichen, freien Zusammensetzungen. Am Eingang sind kanellierte Pilaster; ein Sockel aus Rundstäben und Prismen umzieht den Bau. Am Gebälk sieht man derben Eierstab, darüber ein Attikageschoß mit kleinen Fensteröffnungen, dazwischen gebauchte Doppeldocken, scharf gebrochene Bandschwünge; auch beschlagwerkartige Motive werden verwendet.

Die beiden Kapellen, rechts und links des Kircheneinganges, geben wieder einmal Beispiele engen Zusammenwirkens von Stukkatur und Malerei¹⁾. Wir sahen dies schon im Spanischen Saal in Ambras, in der Fürstenkapelle der Hofkirche; Mariahilf zeigte, wie sich die Stukkatur als Umrahmung des kleinteiligen, eine Reihe von Szenen darstellenden Deckengemäldes dient.

Später nimmt dann häufig ein einheitliches großes Gemälde den Hauptraum der Decke ein, drängt, möchte man meinen, die Stukkatur zurück. Doch ist dies ganz je nach dem, wie naheliegende Beispiele zeigen: in der Innsbrucker Pfarrkirche spielt die Stukkatur keine besondere Rolle, in der Pfarrkirche Wilten hingegen, wo die gleiche Deckenbildanordnung besteht, kommt die Stukkatur an den Seiten und Wänden zu größter Entfaltung, ja hält dem Deckenbild die Waage.

Auch in den Kapellen der Karlskirche umrahmt die Stukkatur kleinteilige Deckenbilder (sie sind von Kaspar Waldmann, 1698, womit auch die Entstehungszeit der Stukkaturen angegeben ist), sie bedient sich hier des schweren, etwas derb gebildeten Akanthuslaubwerks in so reicher Art, daß sie im Verhältnis zur Malerei fast vordringlich wird.

Das durch eine gedeckte Brücke mit der Kirche verbundene Kloster (erbaut 1692) zeigt Stukkoschmuck, der aber mit dem der Kirche nicht in Zusammenhang steht, auch nicht mit dem der Kapellen; er dürfte zwar zeitlich gleich zu setzen sein, die Ausführung aber ist viel feiner. Wie schön die Rosette mit den schief gelegten Blättern im großen Saal, dessen Decke einen großen Viereckrahmen aus Lorbeerstab trägt, dem vier Ovalrahmen aus Akanthusblättern, durch Spangen miteinander verbunden, eingestellt sind! In den Saalecken Akanthuskartuschen mit leerer Innenfläche. Eine einfache Leiste schließt die Decke gegen die Wand ab. Der Bibliotheksraum im zweiten Stock hat einen großen Viereckrahmen mit eingezogenen Ecken aus Lorbeerblättern, in den Ecken Rosetten.

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

Die Kreuzkapelle in Brixlegg

zeigte eine originelle Stuckierung. Die Kuppel des kleinen Rundbaues wird durch einen Lorbeerstab (aus eng beisammen liegenden, spitzen Blättern) eingefäßt; er markiert auch die Hängezwickel; in die Zwischenräume sind kreuzartige Motive — wahrscheinlich symbolisch gemeint — gesetzt: ein geflügelter Engelkopf bildet den aufwärtsstrebenden Balken, Blume und Fruchtbüschel den nach abwärts steigenden; etwas nach aufwärts gerichtete Lorbeerstäbe bilden die seitlichen Balken. An der Kuppeltrommel kehrt, rhythmisch wechselnd mit kleinen schwer deutbaren Rundformen, das Kreuzmotiv wieder. Die acht Ecken der Laterne werden durch ornamentierte Halbsäulen mit abschließenden Halbfiguren betont; Vasen mit Ranken beleben die Decke. Das kleine Vorjoch ist kreuznahtartig mit Lorbeerstäben belegt, die zu einem mittleren Lorbeerkranz, mit abstehenden Fruchtbüscheln, zusammenlaufen. In den Zwischenräumen das Kreuzmotiv, Engelkopf, Rosette.

Die Formen sind primitiv gebildet, in Weiß-Gold gehalten. Das Beispiel zeigt, wie es mit der Vergoldung früher gehalten wurde: sparsam, nur die Ränder der die Motive zusammensetzenden Einzelheiten werden umzogen, nicht größere Partien gleißen in Gold, vordringliche, falsche Akzente werden dadurch vermieden. Auch frühzeitige Arbeiten der Wessobrunner zeigen diese delikate Anwendung des Goldes (Mitteilung von Dr. Schnell).

Das Gewölbe der 1699 erbauten Kapelle stürzte infolge Bombardierung am 17. April 1945 ein¹⁾.

Die Dufter Kapelle in Buch bei Schwaz

(Bild 18)

Die kleine Enzenberg'sche Kapelle (erbaut in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, restauriert 1765) überrascht durch verhältnismäßig reichen Schmuck. Die Grate des Kreuzgewölbes sind mit zu einem Stab schief gestellten Akanthusblättern belegt, dem sich zu beiden Seiten eine Hohlkehle und ein Kugelstab angliedern. Die Stäbe gabeln sich oben symmetrisch zur Umrahmung eines quadratischen Feldes, das mit einem Blumenstück den Gewölbescheitel überdeckt (Bild 18). In den Kappenfeldern liegen, von zarten Akanthusketten umgrenzt, vierpaßähnliche Felder, dicht von Blättern, kleinen Blüten, Rosen, Trauben, Pflaumen usw. gefüllt, auch kleine Kartuschen kommen hinzu, sogar das Knorpelwerk zeigt sich noch — wohl zum letzten Mal —, Engelköpfchen sitzen am oberen und unteren Ende. Der Gurtbogen trägt

¹⁾ O. Trapp, Die Kunstdenkmäler Tirols in Not und Gefahr, Innsbruck 1947.



Abb. 1. Jesuitenkirche in Innsbruck.



Abb. 2a



Abb. 2b



Abb. 3. Jesuitenkirche Innsbruck, Chorloge (S. 456).

Abb. 2a u. b. Jesuitenkirche Innsbruck; a) Brüstung im Querhaus (S. 454);
b) An der Wand der Orgelepore (S. 454); (Aufn. L. B. T., Innsbruck).

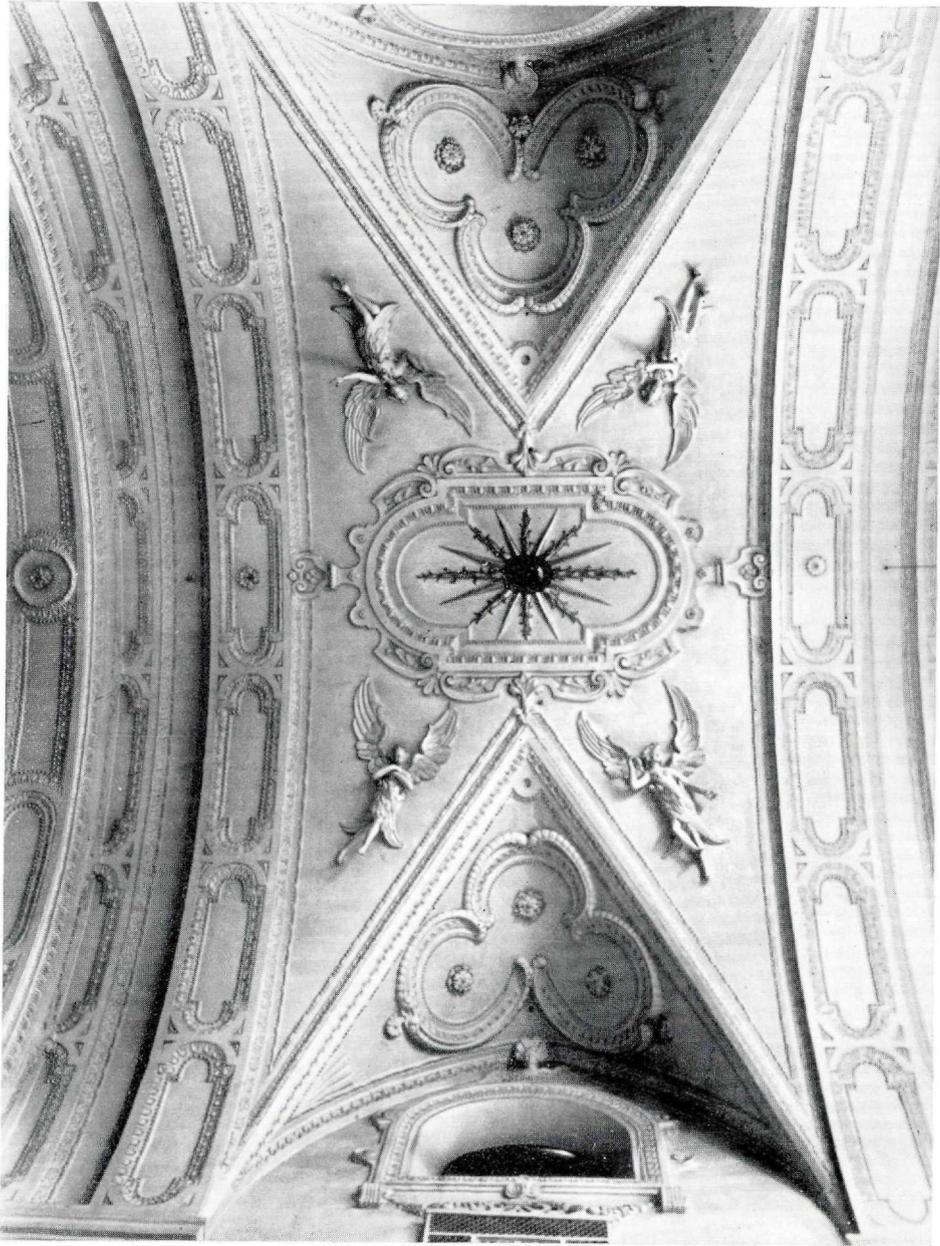


Abb. 4. Jesuitenkirche in Innsbruck. Gewölbejoch vor der Chorapsis (S. 455).

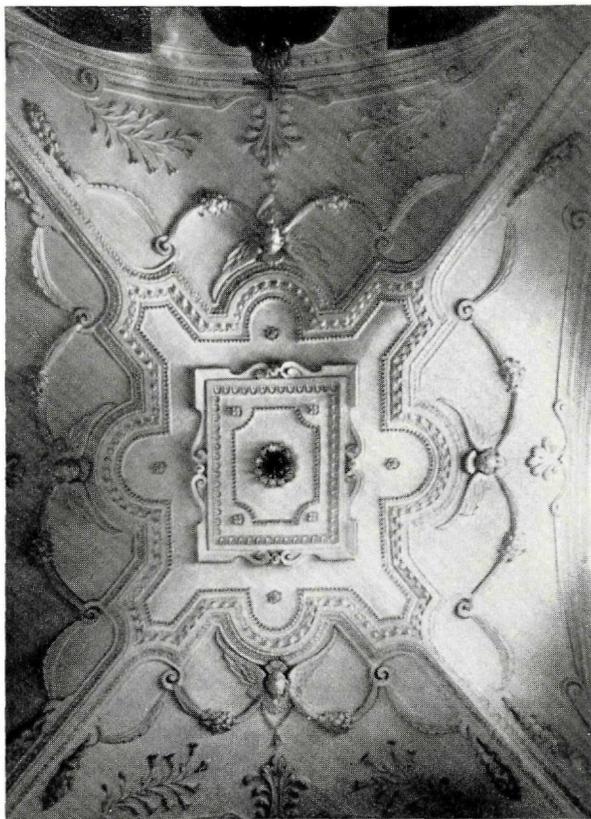


Abb. 5. Jesuitenkirche Innsbruck. Südliche Seitenkapellen
(S. 456).

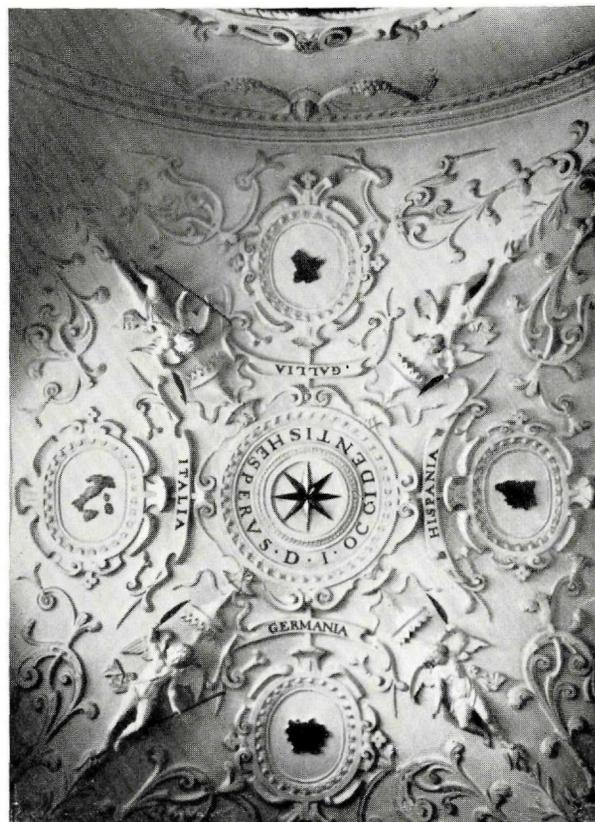


Abb. 6. Jesuitenkirche Innsbruck. Nördliche Seitenkapellen
(S. 457).



Abb. 7. Allerheiligen-(Jesuiten-)Kirche in Hall. (Aufn. Dr. H. Schnell).

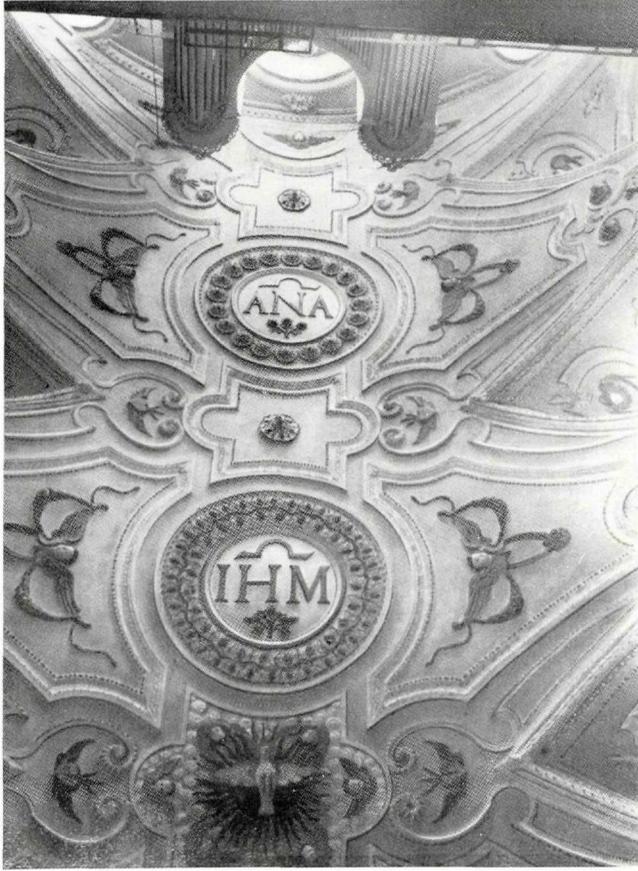


Abb. 8. Jesuitenkirche Hall, Tonnengewölbe (S. 464).

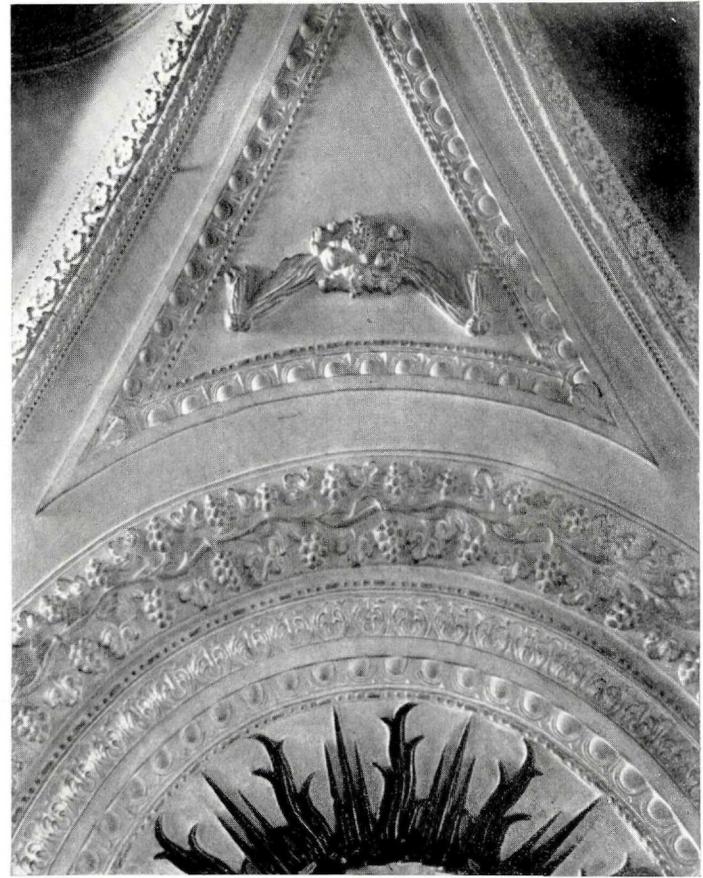


Abb. 9. Jesuitenkirche Hall, Sakristei (S. 465).



Abb. 10. Kirche in Egern am Tegernsee.

Aus H. Schnell, Kirchenführer.

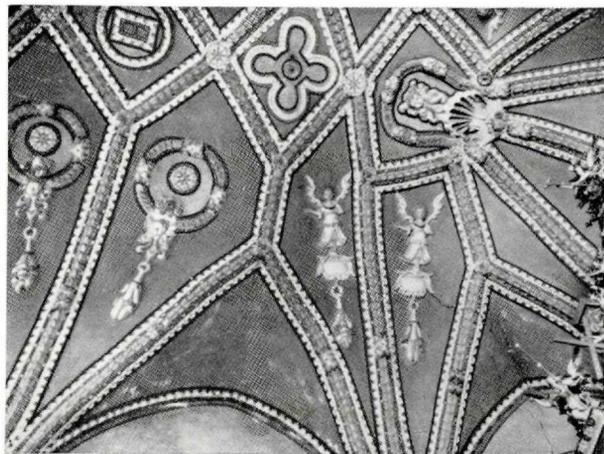


Abb. 11.

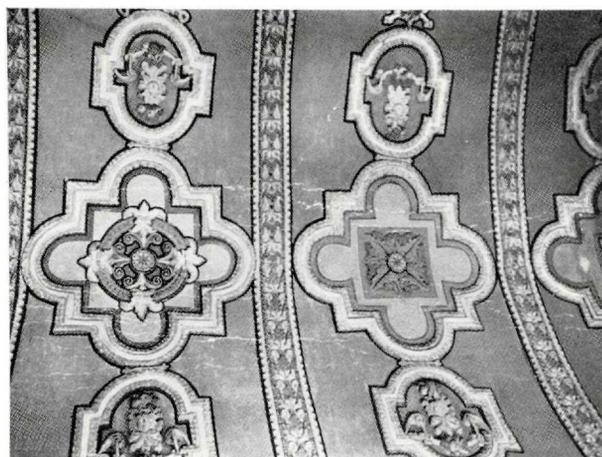


Abb. 12.

Abb. 11 und 12. Kirche in Barwies (S. 467—470).



Abb. 13. Westerndorf bei Pang, Stuccodetail vom Gewölbe. Um 1670 (S. 469).
Aus Kunstdenkmale Bayerns I.

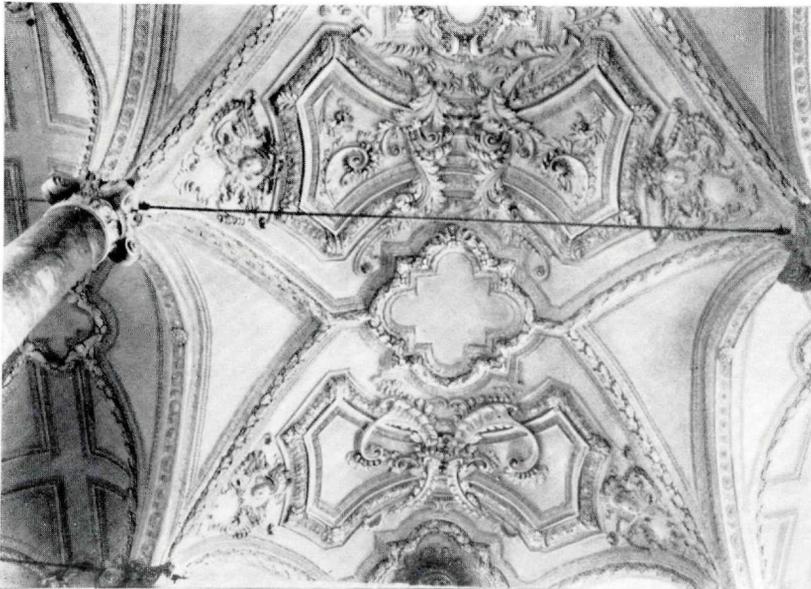


Abb. 14. Hofkirche in Innsbruck, Mittelschiff (S. 474).



Abb. 15. Hofkirche in Innsbruck, Stichkappenkartusche (S. 474).



Abb. 16. Hofkirche in Innsbruck, Chor (S. 475).

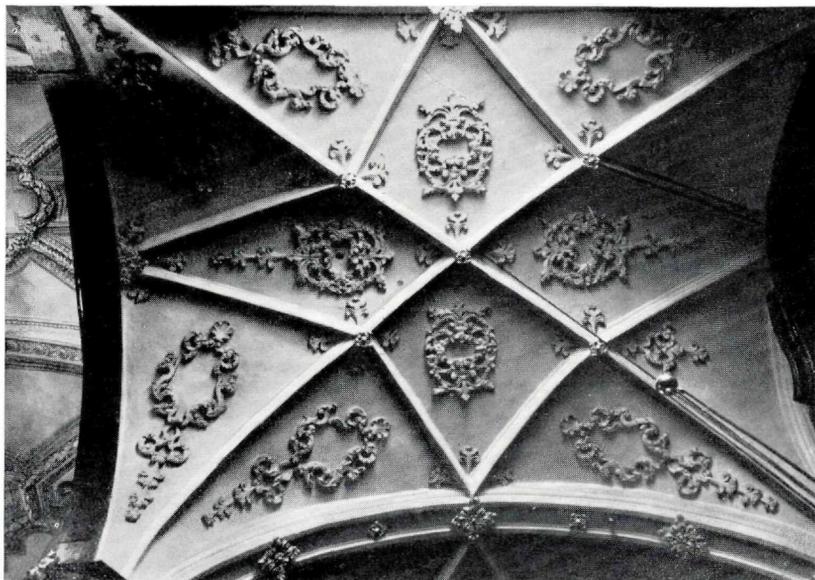


Abb. 17. Hofkirche in Innsbruck. Empore am Abschluß des Kirchenschiffs (S. 476).

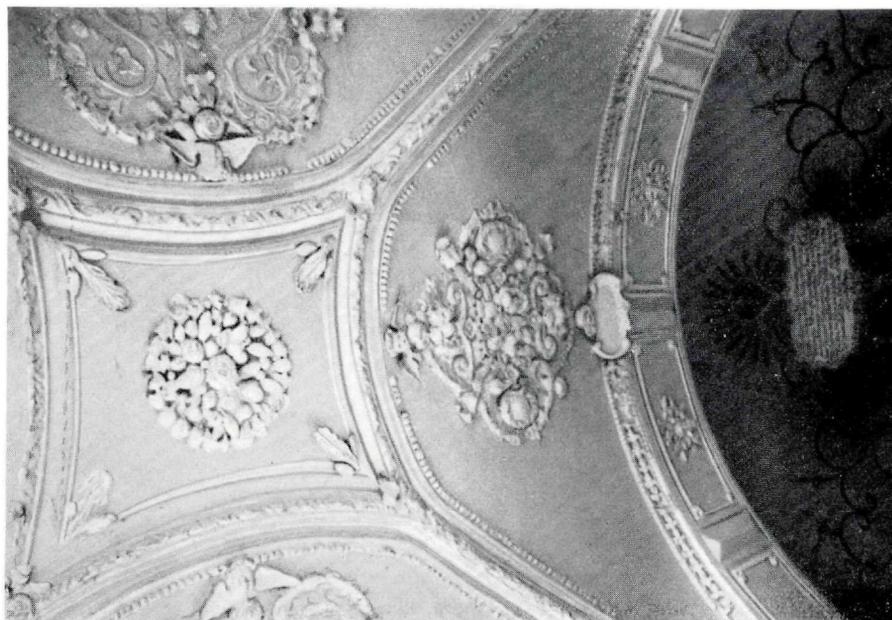


Abb. 18. Dufter-Kapelle in Buch bei Schwaz (S. 480).

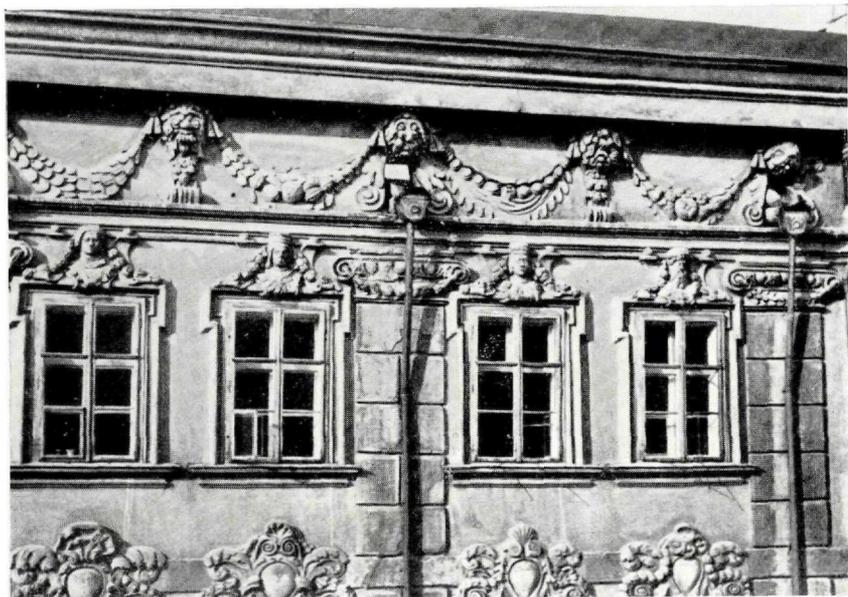


Abb 19.

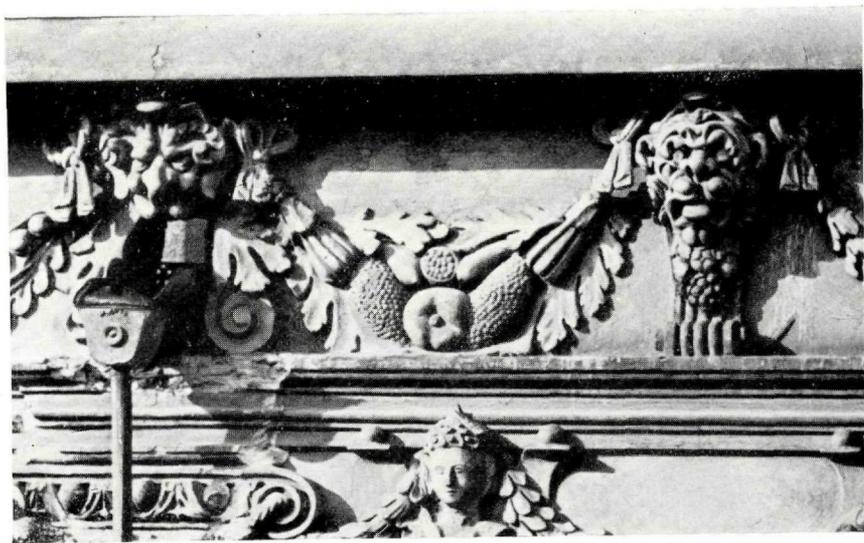


Abb. 20.

Abb. 19 u. 20. Altes Regierungsgebäude, Innsbruck, Herzog-Friedrich-Str. 5.
Aufn. L. B. T., Innsbruck.



Abb. 21. Innsbruck, Sillgasse 15 (S. 484).

Aufn. L. B. T., Innsbruck.

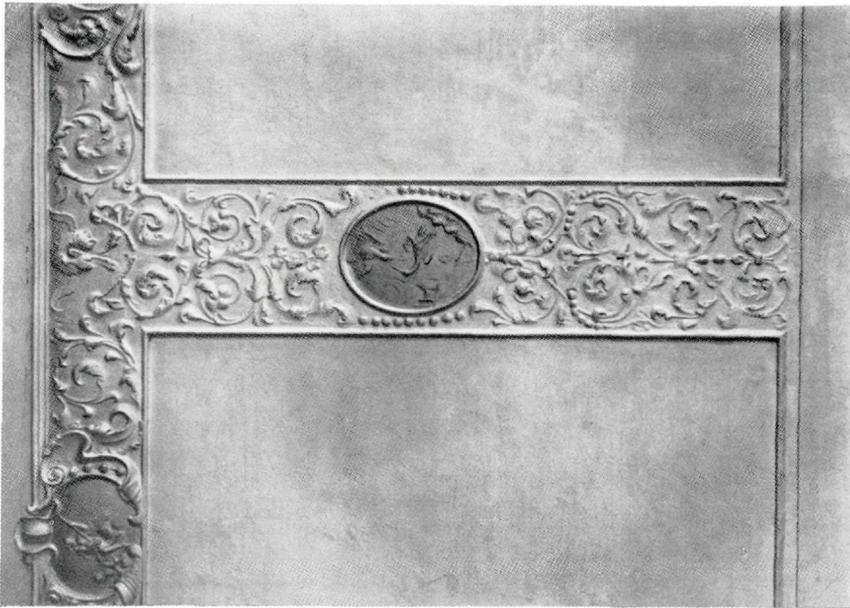


Abb. 22. Innsbruck, Palais Ferrari (S. 485).

Aufn. Bauleitung Frauenberufsschule Innsbruck.

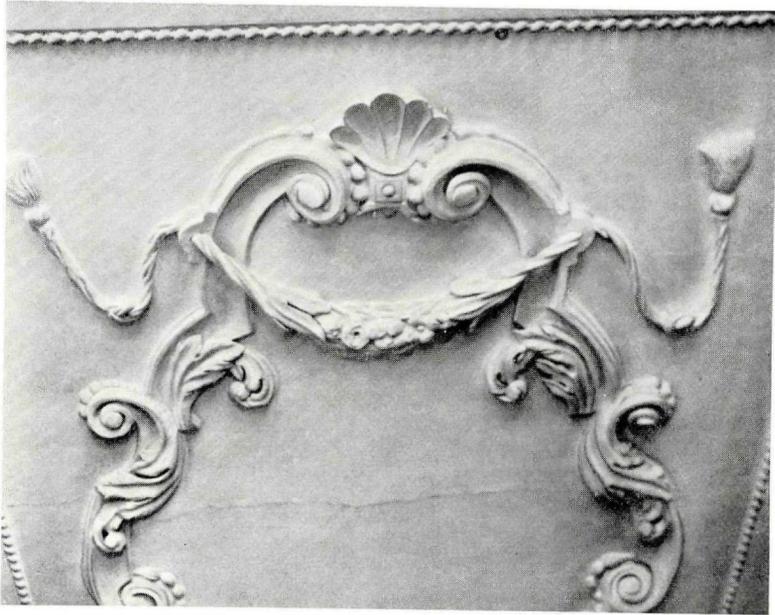


Abb. 23. Kitzbühel, Kapsburg (S. 488).

in regelmäßigen Abständen zu einem Rund angeordnete Blätter mit mittlerer Rose — es ist wie eine naturalistisch gewordene Rosette — dazwischen kleine Prismen. Die Freude am Vegetabilischen ist so groß, daß selbst an den über-eckgestellten Pilastern an Stelle der Kapitäl Früchte angebracht sind und auf dem Gebälkstück, trotz des ganz beschränkten Raumes, ein Fruchtkorb sitzt. Blumen und Früchte sind fein gebildet, nur Übertünchungen haben die Formen leider sehr verwischt, wie dies bedauerlicherweise mehrfach vorkommt. Die Stukkaturen zeigen, wie der Meister in der Einteilung und mancher Einzelheit noch am Alten haftet, wie sich aber auch der Drang zu freiem, natürlichem Gestalten nach der Natur bemerkbar macht. Eine neue Formwelt kündigt sich an: an Stelle des schweren Akanthus treten nun die zarten Blätter, Blumen, Früchte des heimischen Gartens in möglichst naturgetreuer Nachbildung.

Sonstige kirchliche Stukkaturen

Reste einer alten Stuckierung zeigen (antike Stäbe) sich an einem Gewölbobogen der Kirche Maria-Thal, bei Kramsach; ebenso im Chor der Stiftskirche Wilten: eine Bogennische (Reste der alten Trautsonkapelle) wird von kanellierten Pilastern eingefäßt, die Kanellüren sind, ähnlich wie in Volders, in ungleicher Höhe von Rundstäben ausgefüllt; antikisierende Blattkapitäl in zartem Relief, antike Stäbe.

Die ob ihrer Lage auf freier Terrasse und ihrer edlen Maßverhältnisse eindrucksvolle alte Kirche von Mauern bei Steinach wurde 1678 barockisiert (Dehio); aus dieser Zeit stammen Reste von Stukkaturen: die Stichkappengrate sind mit antiken Stäben und Lorbeerstab belegt, die zum Gewölbescheitel führen und dort gohrte Vierpaßrahmen bilden. Die Bogenleibungen der Seitennischen und des Chorbogens sind in Felder aus ähnlichen Stäben aufgeteilt, außerdem sieht man hier zwei Blumenvasen (ohne Verbindung zu den übrigen Formen). Die mittels Stuckgraten später gebildete gotisierende Gewölbefiguration deutet auf 19. Jahrhundert.

Es gibt noch zahlreiche Beispiele einfacher Stuckierungen aus dem 17. Jahrhundert¹⁾; sie zeigen meist antike Stäbe, welche die Architekturteile umziehen, Rahmen bilden, oft bereichert mit Rosetten, Engelsköpfen, Laub- und Fruchtgehängen als charakteristischen Schmuckmotiven der Zeit. So in Baumkirchen (St. Anna, 1650), Bruck a. Z., Längenfald-Pestkapelle (1661 bis 1666), Lueg a. Br., Pfons bei Matrei, St. Gertraudis bei Brixlegg, St. Martin-Gnadenwald, St. Ulrich-Pillersee, Stanz-Sebastianskapelle, Söll-Stampfangerkapelle, Thaur-St. Vigiliuskapelle, Volderwald u. a.

¹⁾ Siehe H. Hammer, in Dehio's Handbuch.

Profanbauten

Eine Reihe von weltlichen Bauten, die nach Stil oder Belegen Johann Martin Gump p d. Ä. zugeschrieben werden¹⁾, führen in Innsbruck zum erstenmal Fassadenschmuck durch Stukkatur vor Augen. Er spielt bei diesen Bauten eine ganz bedeutende Rolle, belebt die wenig gegliederte Hausfront, verleiht ihr Dynamik und Akzent, bestimmt den Wert der Stockwerke, indem er die einen hervorhebt, die andern zurücktreten läßt. Als Schmuckmotive sehen wir überall die Laubkartusche mit gewölbtem leeren Schild als Fensterbekrönung, Fratzen und Masken. Die Fenster werden meist durch Rundstäbe, die an den oberen Ecken Ohren bilden, mit seitlichen Tropfen (guttae), umrahmt. Nicht zu übersehen ist eine Tendenz zum Knorpel-, Ohrmuschelstil, die merkwürdigerweise in J. M. Gump p's späteren Bauten mehr zu spüren ist, obwohl zeitlich vom allgemeinen Auftreten dieses Stiles mehr entfernt. Ist das Intention des Baumeisters oder seiner Stukkateure? Zu letzteren darf man vielleicht Georg und Veit Span, Maurermeister und Stukkateure (beim Ferrari-Palais genannt) zählen, sonstige Namen sind vorläufig nicht bekannt. Nach H. Hammer stützen sich Joh. M. Gump p's Profanbauten auf genuesische Vorbilder, die er aber in „echt deutschem Empfinden“ nachbildet.

Das rustizierte Untergeschoß des Palais Taxis (Fugger, 1679, Maria-Theresien-Straße) erforderte zufolge der Quaderung nur wenig Schmuck. Die untersten Fenster tragen an ihren oberen Ecken kleine Ranken. Das zweite Geschoß ist hervorgehoben: die Fensterrahmen werden, wie schon erwähnt, in der oberen Mitte von einer Kartusche aus schwerem Laubwerk, wie es dieser Zeit eigen ist, überschnitten. Die Fassadenmitte ziert — auch ein bezeichnendes Merkmal Gump p'scher Bauten — ein Balkon mit gebauchtem Gitter, dahinter liegen die, heute abgerundeten, hohen Fenster. Das dritte Geschoß tritt wieder etwas zurück, die Fenster sind kleiner, der Schmuck ist bescheidener, die Fenster werden nur von einer Muschel bekrönt. Die Mitte wird durch drei Rundfenster betont, an den ursprünglichen, geraden, konnte ähnlich wie im Stockwerk darunter der Muschel- bzw. Kartuschenschmuck beibehalten werden, nur seitlich wurden, der Umformung entsprechend,

¹⁾ Über die Entwicklung der aus Schwaben eingewanderten Familie Gump p — erste Vertreter begegneten uns schon in der Jesuiten- und Mariahilfkirche —, die für Innsbrucks Bauten im 17. und 18. Jahrhundert bestimmend wurden, siehe: J. Weingartner, Die Alten Kirchen Innsbrucks, 1920, S. 209ff., H. Hammer, Die Entwicklung der Kunst in Tirol, München 1933, S. 23, 24. Ders., Die bildende Kunst in Tirol und Vorarlberg von 1530—1690 und von 1690 bis um 1780 in: Die bildende Kunst in Österreich. Ders., Alt-Innsbrucker Studien. Ders., Paläste und Bürgerbauten von Innsbruck, Wien, 1923/2. Vgl. auch C. Fischnaler, Innsbrucker Chronik V/96, 97, 215, 216.

Ranken und Akanthusketten beigefügt. Dem Fries wird besonderer Ausdruck verliehen: Konsolen sind zu ganz grotesk gebildeten Masken umgebildet, wilde Fratzen mit aufgerissenen Mäulern, heraushängenden Zungen, die Drastik kann sich nicht genug tun im Ausdruck, förmlich verschoben werden die Gesichtsteile. Diese Fratzen sind in rhythmischen Wechsel gesetzt mit einer länglichen Rosettenart und Triglyphen, deren zugehörige Tropfleiste unter der Frieskante liegt. Der ganze Schmuck zieht sich auch über die Seitenwände hin.

Sind beim Palais Taxis die Fenster in regelmäßigen Abständen gereiht, so zeigt das Palais Ferrari (Weinhartstraße 4, Hausfrauenschule) nur im Mittelteil der Fassade solche Anordnung, während in den seitlichen Teilen die Fenster paarweise gesetzt sind, wodurch eine lebhaftere Gliederung der Fassade erzielt wird. Wieder spricht als Bauzier die Laubkartusche — das Laub ist einfacher geworden als im Taxis-Palais — mit leerem gewölbtem Schild das entscheidende Wort. Im Untergeschoß bescheiden, gibt sie dem Mittelgeschoß durch ihre reiche Bildung den Hauptakzent. In den zu Paaren geordneten Fenstern kann man auch in Blätter übergehende Masken sehen. Die Mitte der Fassade wird baulich stark hervorgehoben durch den breiten, von Säulen getragenen Balkon, der Schmuck trägt durch eine Madonnafigur, umrahmt von S-förmig bewegten Ranken, und durch Fruchtgehänge das Seine dazu bei. Das dritte Geschoß trägt wieder kleinere Schmuckschilde.

Das Palais Sarnthein (Peterlongohaus, Maria-Theresien-Straße 57) zeigt wohl wieder die bekannte Fenstereinfassung, statt der Kartusche zieren aber nur Dreieck- und Segmentgiebel, rhythmisch wechselnd, die langen Fensterreihen des zweiten und dritten Geschosses, im zweiten leicht bereichert durch kleine Voluten und Fratzen. Leider fiel die an der Südseite gelegene Schmuckfassade, der ober dem Architrav angebrachte Konsolenfries, Umbauten zum Opfer, auch das Untergeschoß der Straßenseite wurde zum Zwecke merkantiler Ausnützung sehr verändert. Zum Überfluß kam noch arger Bombenschaden dazu.

Das Alte Regierungsgebäude (Herzog-Friedrich-Straße 5, Bilder 19, 20) hat wieder paarweise Anordnung der Fenster, diesmal durch Pilaster getrennt. Diese Anordnung setzt sich gleichmäßig durch die ganze lange Front hin fort. Nur ein Balkon markiert die Mitte. Im rustizierten Untergeschoß treten die Fenster durch keinerlei Schmuck hervor, im zweiten und dritten Geschoß zeigen sie wieder die gohrte Einfassung, die Profilierung ist einfacher geworden. Die Fensterkartuschen des zweiten Geschosses haben wieder den leeren Schild, er wird von schwerfälligen, fast knorpeligen Ranken und gequetschten Voluten eingerahmt. Die ganze Schmuckform hat nichts Sprießendes, Lebendiges mehr an sich. Die Fenster des dritten Geschosses sind mit

Büsten männlicher und weiblicher Fürsten bekrönt. Man erkennt dabei Typen aus den Geleitfiguren des Maximilian-Grabmonuments in der Hofkirche, freilich derb und handwerklich wiedergegeben, auch das dort so edel gebildete Halsgeschmeide wurde nachzubilden versucht. Die Büsten sind mit Akanthus- oder Lorbeerzöpfen und an das Rollwerk erinnernden Sparrestücken seitlich eingefaßt. Das Attikageschoß verdient besondere Beachtung: in rhythmischem Wechsel zwischen Laub- und Fruchtbögen liegen, ähnlich wie beim Palais Taxis, konsolenartig angebrachte Fratzen (Bilder 19, 20). Was ist das für eine Phantasie, für eine Originalität, die sich hier zeigt! Grimassen schneidend, grinsend, verkniffen, faunisch sind diese Gesichter, jedes in anderer Prägung, eine Zusammensetzung von Wülsten; Nase, Wangen, Kinn — alles Höcker, Knorpelstil ausgeprägteste Art, an die Formenwelt eines Gottfried Müller, Friedrich Unteutsch erinnernd!

Der Fassadenschmuck des Palais Trapp ist nach der einheitlichen Gestaltung mit dem später dazu erworbenen Haus wohl erst nach der Jahrhundertwende entstanden.

Die Mitte des einstigen Palais Troyer (Wittinghaus, Maria-Theresien-Straße 39) tritt durch einen Erker, durchgehend bis ins dritte Geschoß, hervor. Der bei Gumppe übliche Balkon ist in den dritten Stock gerückt, seitlich von vorgeblendeten Ballustern begleitet. Der Schmuck verbindet, verschleift die Grenze der Stockwerke in der Weise, daß der Hauptakzent zwischen erstem und zweitem liegt. Es sind nur mehr Andeutungen einer Laubkartusche, die über jedem Fenster liegt, das Laub hat das vegetabile Leben verloren und die Spannkraft der Schildwölbung, wie sie der Kartusche eigen ist, ist nicht mehr vorhanden. Die Fenster des zweiten Geschosses haben eigens angeführte Oberlichten, die durch eine stuckierte Spange mit den Fenstern verbunden sind. Über ihnen lugt eine Maske, als ob eben unter dem Fensterahmen hervorgeschlüpft, nur mit drei Vierteln des Gesichts hervor. Die, man möchte sagen, degenerierten, Laubbildungen, die über den Fenstern des dritten Stockes liegen, greifen über das Gesimse in die Dachlücken über. Die Fenster sind nur mehr mit einfachem Rundstab umrahmt. Die Schmuckformen haben etwas Unscharfes, Teigiges, wie im Ohrmuschelstil.

Fenstereinfassung und Laubkartuschen des Hauses Mariahilferstraße Nr. 4 erinnern sehr an die Gumppe'schen Bauten.

Der westliche Teil des Schlosses Büchsenhausen zeigt eine Reihe Masken am Fries nach Gumppe'scher Art, doch stehen sie an Originalität denen anderer Gumppe-Bauten erheblich nach.

Ein, man möchte sagen, klassisch schönes Ornament zeigt die Kartusche (Bild 21) am Hause Sillgasse 15, wohl einem alten Anstich. In sanftem An- und Abswellen windet sich die biegsame Masse zu bekrönendem Rollwerk,

umschreibt nach abwärts deutlich die leicht knorpelige Form der Ohrmuschel und verfließt in unscharfen, weichen Bildungen; aus solchen ist auch die Holzornamentik der darunter liegenden Tür zusammengesetzt, verbunden mit ausgeprägten Knorpeln und Masken. Als seltsamer Gegensatz zu diesen abstrakten Formen legt sich ein Gehänge aus natürlich gebildeten Blumen und Früchten seitlich an die Kartusche — wie aus den ornamentalen Vorlageblättern Mitelli's (1609—1669)²⁾ entnommen erscheint diese auf zartgrünem Grund aufgetragene Schmuckform, deren Gegenstück an der benachbarten Tür leider infolge nahen Bombeneinschlags abgebröckelt ist.

Zu den reichst mit Stuck geschmückten Innenräumen in Profanbauten gehören jene des Palais Ferrari. Eine Reihe von Räumen sind hier, der Erbauungszeit 1683—1691 gemäß, im barocken Stil geziert. Man ist daher überrascht, den großen Saal renaissanceartig geschmückt zu sehen, was wohl in bewußtem Zurückgreifen auf ältere Schmuckart geschehen ist; die Einzelform aber zeigt vielfach die vorgeschrittene Zeit.

Die Wände des Saales werden durch stuckierte Streifen (Bild 22) vertikal und horizontal gegliedert; in den großen, heute leeren Feldern waren einst Gobelins. Die Decke setzt, dem Stil des Raumes entsprechend, im Winkel, zur Wand an, also klare Grenzen (nicht mittels Hohlkehle wie in den barockgeschmückten übrigen Räumen). Diesem Stil entsprechend müßten sich die vertikalen Streifen von den horizontalen des Frieses klar absetzen, statt dessen gehen sie in diese über, münden in sie ein — also nicht rein empfundene Renaissance. Die Vertikalstreifen der Nord- und Südwand bestehen aus feingebildeten Akanthusranken, die, symmetrisch an eine gedachte Mittelachse gesetzt, in eleganter Spiralbewegung verlaufen, die auch noch das abschließende Blatt aufnimmt — ganz wie bei der Renaissance-groteske. Die Mitte der Streifen nehmen ovale Medaillons ein, die in zartem Relief reizende Genreszenen in angedeuteter Landschaft enthalten; sie sind vergoldet. Seitlich der Türen und Fenster laufen schmälere Längsstreifen, sie weichen in ihren Schmuckformen etwas ab, dürften erneuert sein. Nur längs der Nordtür zeigt sich wieder die schöne Ranke, ein Vogel sitzt dazwischen; man kann hier deutlich die Technik der an die Wand angetragenen Stukkaturen sehen; wie mit dem Pinsel sind sie hingestrichen, erheben sich zu mehr oder weniger starkem Relief, laufen oft in den Strich der Vorzeichnung aus.

Gegenüber diesen feinen zeigt die Ostwand merkwürdig derbe Bildungen, es sind Trophäenstreifen in derber Ausführung. Über den Türen und in der Mitte der Ostwand sind drei Heiratswappen angebracht, die auf die einstigen

²⁾ P. Jessen, Meister des Ornamentstichs, Bd. 2.

Besitzer weisen: (Hieronymus Graf von Ferrari-Anna Dorothea Marchesa Ferrero della Marmora; Karl Josef Graf v. Ferrari-Elisabeth Therese Gräfin Trautson; Leopold Ignaz Graf v. Ferrari-M.-I. Franziska Gräfin Truchseß v. Waldburg-Zeil, II. Sidonia Wenzl v. Ragenau-Kirchegg³). Nachdem die letzte dieser Heiraten 1730 erfolgt ist, können die stuckverzierten Wappen nicht älter sein. Die Friesstreifen enthalten wieder die bekannte Ranke; ober jeder Wandfeldmitte liegt ein querovalen Relief mythologischen oder genrehaften Inhalts in gleich feiner Ausführung wie die Wandreliefs, wie sie vergoldet; reizend auch die einzelnen Putti in Halbfigur mit ihrer jubelnden Gebärde! Diese Reliefs sind verschieden umrahmt; an der Nord- und Südwand das eine Mal mit Laub, das andere Mal mit Muschelbildungen und knopfartig geschlossenen Akanthuskelchschmüren (solche sind auch im Wandschmuck zu sehen, sie wirken wie Knorpelketten); dann wieder übernehmen die ausgebreiteten Flügel eines Engelkopfes die Umrahmung. Die Reliefs der Westwand sind von Laub- und Knorpelwerk umrahmt, außerdem von Mischfiguren, männlichen und weiblichen (der Körper geht in einen aufgerollten Fischschwanz über); ihre aufgequollenen, erweichten Formen entsprechen dem Ohrmuschelstil; er macht sich auch in manchen gedehnten teigigen Rahmenformen anderer solcher Reliefs leise bemerkbar. Ähnlichen Charakter haben die Kartuschen Stef. della Bella's (Vorlageblätter⁴). Über der Westtür ist ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln fast als Freiplastik geformt, Muscheln, Voluten und Zweige umgeben ihn (dürfte erneuert sein).

Die Räume im nördlichen Teil des Hauses haben ausgesprochen barocken Charakter. So fällt gleich auf, daß der Übergang von der Wand zur Decke durch eine Hohlkehle (Voute) erfolgt, nicht in klarer Trennung, rechtwinklig. Diese Verschmelzung von Wand und Decke wird manchmal noch verstärkt durch große Laubkartuschen, die in den Ecken teils im Wand- teils im Deckenbereich liegen, diese vereinen. Die Schmuckformen sind größer, schwerer, manchmal derber als im Saal. Das Laub herrscht vor. Die Decke eines Raumes zeigt einen großen, mehrfach profilierten gohrten Rechteckrahmen mit nach innen sich öffnenden Bögen; er wird an jeder Seitenmitte von einem kraftvoll gebildeten Akanthusmotiv überdeckt. Das Innenfeld ist von zarten Akanthusranken in flachem Relief gefüllt, die symmetrische Anordnung zu einer Mittelachse ist kaum mehr zu spüren, so locker ist die Verteilung (dürfte etwas später entstanden sein). Ein anderer Raum hat als Deckenmittelstück einen Ovalrahmen aus profilierten Leisten und schief gelegten Akan-

⁴) R. Berliner, Ornamentale Vorlageblätter, II. Jg.

³) Dr. H. Bruner, Ferrari-Palais, Tir. Anz. 1937, Nr. 126 und 138. I. und II. bedeutet I. und II. Ehe.

thusranken, die von Akanthusspangen überdeckt werden. Wieder ein anderer Raum hat einen großen Rechteckrahmen aus frontal gestellten Akanthusblättern, deren Spitzen über den Rahmen hinauszüngeln. Auch Rankenwerk, zart in seiner Bildung, ohne begrenzenden Rahmen, vielmehr frei sprießend, sieht man an einer Decke, daneben in der Ecke wieder die massige Akanthuskartusche mit hängendem Fruchtbüschel (das Rankenornament dürfte später als diese letztere entstanden sein). Die Stuckierung eines geteilten Raumes mit sternartigem, vielfach gebrochenem Rahmen, in der Hohlkehle Putten mit Früchten, ist wohl neueren Datums. Profilierte Leisten an Wand und Decke, dazu wieder die verbindende Laubkartusche, diesmal mit Maske und Knorpeln, bilden den Zierat eines weiteren Raumes.

Die Erbauung des Hauses fällt in die Jahre 1683—91 unter Hieronymus Graf Ferrari-Occhieppo. Aus stilistischen Gründen werden Bau und Pläne Joh. Martin Gumpz zugeschrieben⁵⁾. Die Ausführung lag in den Händen des Maurermeisters und Stukkators Georg Span; ihm zur Seite standen Veit Span und der Steinmetze Renn⁶⁾. Vielleicht steckt hinter der feinen Arbeit, von deren Art Innsbruck um diese Zeit sonst nichts aufzuweisen hat, ein uns noch nicht bekannter besonderer Meister. Das Haus wurde 1922 unter der Leitung Oberbaurat Wiesenbergs als Hausfrauenschule hergerichtet.

Der Parissaal des Palais Taxis birgt in seinen oberen vier Ecken aus der alten Dekoration noch schwere Rollkartuschen mit Masken und etwas Laubwerk, in deren Mitte Wappen in graphischer Darstellung.

Im Palais Sarnthein kann man trotz weitgehender Zerstörung durch Bomben noch eine Decke sehen, die einen großen Viereckrahmen mit innerem Akanthuskranz und Eichenlaubgirlanden trägt; verbindende Spangen und längliche Felder außerhalb dieses Rahmens zeigen leichten Knorpelstil.⁷⁾

Im Palais Troyer (Wittinghaus), das auch schwer bombenbeschädigt ist, sind zwei Zimmerdecken zum Teil erhalten, von denen die eine noch in Felder unterteilt ist (noch immer „scompartimenti cinquecenteschi“!); ein anderer, nachträglich geteilter Raum hat in der Mitte einen großen, derb gebildeten Blattkranz.

Das große Deckengemälde (Egid Schor, 1696) im Vestibül des Stiftes Wilten wird von einem eckig gebrochenem Ovalrahmen eingefasst, der aus einfachen Stäben und einer breiten Laubgirlande gebildet ist. In den vier Ecken der Decke liegen ganz groß gebildete Fruchtbögen, die verschiedensten Obstgattungen, dazu Artischocken, Ähren, kann man hier sehen, sie sind der Natur möglichst getreu nachgebildet. Die Verbindung zwischen diesen Girlanden übernehmen Kartuschen mit weichen, verfließenden Rändern, teigige Formen wie im Ohrmuschelstil. Diese Stukkaturen, durch Bomben schwerst

⁵⁾ H. Hammer, Paläste und Bürgerbauten Innsbrucks, S. 107.

⁶⁾ C. Fischnaller, Chronik von Innsbruck V/97.

⁷⁾ Abb. bei H. Hammer, Alt-Innsbrucker Studien. Innsbruck.

beschädigt, wurden mit feiner Einfühlung in das Alte nachgebildet und ausgebessert.

Das Vestibül hat auch noch spätere Stukkaturen, die beschriebenen, älteren, sollen laut Rechnung für Bernardo Posquelle gesichert sein⁸⁾.

Dieser Raum gibt ein Beispiel dafür, wie trotz des großen einheitlichen Deckengemäldes, das von jetzt ab bevorzugt wird, die Stukkatur zur Geltung kommt, sofern es in der Absicht des für die Ausschmückung maßgebenden Meisters liegt.

Die einstige Kapelle des „Neuen Stifts“, heute Volkskunstmuseum, zeigt prächtiges Laubwerk, wie es für das Ende des 17. Jahrhunderts charakteristisch ist. Die Stichkappengrate des gewölbten Raumes sind mit plastisch modellierten Lorbeerstäben (gleich jenen in der Hofkirche) belegt, die aus Akanthuskelchen, sozusagen als Konsolen, aufsteigen. Ein reich mit schön geformten Früchten gebildeter Gurt, der am Scheitel von scharf gezahntem Akanthuslaub und einem Engelkopf überdeckt ist, teilt den Raum; in jeder seiner Hälften liegt ein leerer Ovalrahmen aus schief gelegten Akanthusblättern.

Ein reizvolles Ineinanderspielen verschiedener Stilphasen, Ausklingen der einen, Ansetzen der anderen, zeigt eine Decke im zweiten Geschoß der Kapsburg bei Kitzbühel (Bild 23).

Profilierte Leisten, in ihrer Mitte ein Eierstab, schließen die Wände des abgeteilten Saales gesimsartig ab. Die Decke des Hauptraumes ist umsäumt von einer Schnur aus schiefgestellten kleinen Ovalekörpern, die wie ein stark gedrehtes Tau wirkend, wohl als barocke Umbildung der Perlschnur anzusehen ist. Die Deckenmitte nimmt ein Ovalrahmen ein, der aber nicht mehr aus antiken Stäben, geraden oder winkelligen Zügen besteht, sondern aus weich bewegten, immer wieder aufs Neue ansetzenden Kurven besteht, die sich bald nach außen, bald nach innen öffnen. Sie sind aus knorpelbesetzten Voluten gebildet, die in Akanthusblätter übergehen — ein merkwürdiges Zusammengehen von Abstraktem und Organischem, von alten und neuen Stilgedanken. Am Schmalende des Rahmens biegen sich Bänder zu knorpelbesetzten Voluten ein, nehmen eine Muschel zwischen sich auf; noch einmal klingt das Beschlagwerk an durch die bekannten Sparren und Ösenbildungen; durch letztere führt eine Schnur ins Rahmeninnere, sie geht in einen Feston über; wieder der alte Laub- oder Fruchtfeston, aber statt der schweren Früchte ganz natürlich gebildete Rosen, Ringelblumen etc. Die Schnurenden, mit Quastenabschluß, führen durch die Ösen aus dem Rahmen hinaus,

⁸⁾ Angabe von Prälat Dr. Schuler-Wilten. Die durch Bomben schwerst geschädigten Stukkaturen des Stiftes Wilten, Kirche einschließlich Fassade und Kloster werden mit feiner Einfühlung und hervorragendem technischen Können von Frau Prof. Schmid-Jesser erneuert.

züngeln in den freien Raum, das Motiv des „flatternden Bandes“ damit nochmals in Erinnerung bringend. — Am Eingang des Saales sehen wir an der Decke, groß gebildet, von Lorbeerzweigen, die mit einer Schleife unten zusammengehalten werden, das Lambert'sche Wappen mit den steigenden Lämmern umrahmt, bereichert durch Akanthusranken und Voluten, darüber eine große fünfzackige Krone.

In einem anderen Abschnitt des geteilten Saales ist ein gohrter Rechteckrahmen mit abgerundeten Schmalseiten, der mit schief gelegten Akanthusblättern belegt ist.

Der Saal des ersten Geschosses zeigt gohrte Rechteckrahmen aus antiken Stäben, wobei der Blattstab sich einer naturalistischen Blätterbildung nähert.

Die Kapsburg ist 1679 aus dem Besitz der Grafen Wolkenstein-Trostburg in den der Grafen Lamberg übergegangen (H. Hammer in Dehio).

Mit den zuletzt behandelten Kunstwerken ist die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert und damit die im Thema — ohne stoffliche Zäsur — gezogene Zeitgrenze erreicht.

Die Grundzüge, die die Entwicklung der Stukkatur im 16. und 17. Jahrhundert in Nordtirol genommen hat, hoffe ich, so wie sie in der Einleitung (I. Teil) skizziert worden sind, belegt zu haben. Im übrigen soll das Thema nur angeschnitten und das Interesse für die Stukkatur belebt worden sein, ist doch sie es, die in vielen Fällen dem Bauwerk die entscheidende Note aufzudrücken vermag, die Entwicklung des Ornaments in reizvoller Weise wieder spiegelt und Beziehungen zu den Meistern aufspüren läßt.

Für die Stukkaturen des behandelten Zeitraumes, vor der großen Blüte dieses Kunstzweiges, konnten leider nur vereinzelt Namen von Meistern angeführt, Zusammenhänge angedeutet werden, wie aus der folgenden Zusammenstellung ersichtlich ist.

Innsbruck, Schloß Ambras, Spanischer Saal 1571.	Anton Brack (Niederländer ?).
Hall, Stiftskirche 1629—1630.	Onofrius Weigl, München; unter den Gesellen Wessobrunner Namen: „Matthäus Schutzer“ (Schmutzer), „Jakob Gigl“.
Innsbruck, Jesuitenkirche, 1634—1637.	Wessobrunner „Gipser“, unter diesen Matthäus und Görg Schmutzer.
Hall, Jesuitenkirche, Stukk. 1653.	? Wessobrunner (Braun), stilistisch mit Miesbacher Schule (Bayern) verwandt.
Barwies } Mötz } Rietz }	Oberinntal, Ende 17. Jhdt. Einfluß der Miesbacher Schule.
Harterberg (Zillertal).	? Einfluß der Miesbacher Schule.
Innsbruck, Mariahilf, 1652.	Plan: Hans Schor, 1650, Ausführende: Gall Mair und Gesellen, Innsbruck.
Innsbruck, Palais Ferrari, Ende 17. Jhdt.	Beteiligt: Georg und Veit Span, Innsbruck.

Es ist dies ein erster Versuch, der sehr des weiteren Ausbaues bedarf. Nach dem Bisherigen scheint für diese Zeit überwiegend bayerischer Einfluß auf. Weiteres Studium wird vielleicht auch eine stärkere Tiroler Komponente ergeben.

Der Kunstsinn, die Liebe und Sorgfalt, mit der die Stukkaturen ausgeführt worden sind, die schier unendliche Arbeit und die Zeit, die dafür aufgewendet worden sind, legen dem, der sich forschend damit befaßt, sehr ans Herz, ein Wort auch für den Schutz und die Erhaltung dieser Kunstwerke einzulegen. Im Falle der großen öffentlichen Kunstdenkmäler läßt sich dies die staatliche Denkmalfürsorge angelegen sein, gefährdet aber sind die Blüten, die im Verborgenen blühen, in Privathäusern, kleinen Kapellen usw. Manch kunstvoller Stuck ist hier schon verkommen oder so oft übertüncht worden, daß er Gefahr läuft, verwischt zu werden.

Aber auch des Stuckhandwerkes als solchen haben gerade wir hier in Nordtirol Anlaß, mit aller Wärme zu gedenken, sind doch aus Außerfern, dem Lech- und Tannheimer Tal, seit Jahrhunderten Stukkateure in alle Welt gezogen und dort zum Ruhm unseres Landes tätig gewesen¹⁾. Die Kunst des Stukkierens hat sich hier von Generation zu Generation vererbt bis in die Gegenwart — noch heute wird der eine und andere Meister aus Tannheim in fernes Ausland gerufen, um Stukkaturen, auch Stuckmarmor, Stukkolustro wiederherzustellen oder neu auszuführen. Die Wanderschaft führt sie in die großen Städte Deutschlands, Österreichs, Frankreichs, in die Schweiz, in die Niederlande, nach Schweden und auf den Balkan. Wie einst die Wessobrunner kommen sie zeitweise wieder zurück in die Heimat, um hier ihre Scholle zu bearbeiten, ihre kleinen Besitzungen zu verwalten. Gerade jetzt, da nach den Bombenschäden so vieles wieder gutzumachen ist, verdient die Kunst der Außerferner alle Beachtung — sie sind die einzigen im Lande, die das Stukkateurhandwerk wirklich können, es im Blut haben; doch sie sind im Aussterben, nur mehr ganz wenige Treuhänder wahren noch die alte Tradition — wenn sie nicht Lehrlinge heranbilden und auf sie ihre Kunst übertragen können, schwindet mit den letzten Außerferner Meistern dieser Zweig alten Kunsthandwerks aus Tirol.

¹⁾ Vgl. Anton Anrater, Die Bau- und Stukkateurkunst im Tannheimer Tal. Tiroler Heimatblätter 1935, Heft 11/12.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 1946/49

Band/Volume: [026-029](#)

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

Artikel/Article: [Stuckarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordtirol. 451-490](#)