Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 20 (1969)

Heft: 3-4

Artikel: Stuck-Notizen

Autor: Lieb, Norbert

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393013

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

[6] J. Hunziker, Das Schweizerhaus..., Bd. 6, Das Schwäbische Haus, Aarau 1910.

[7] H. Brockmann-Jerosch, Anm. 2, S. 206.

[8] R. Weiß, Häuser und Landschaften der Schweiz, Zürich 1959, S. 94; wobei die in Anm. 70 zitierte Abbildung allerdings den Reuschten-Hof in Schlieren betrifft und kein Vollwalmhaus zeigt, sondern einen Halbwalm, wie unsere Abb. 2.

[9] O. Gruber, Bauernhäuser am Bodensee, Konstanz 1961.

[10] H. Kolesch, Das altoberschwäbische Bauernhaus, Volksleben, Bd. 17, Tübingen 1967.

[11] H. Goetzger und H. Prechter, Das Bauernhaus in Bayerisch-Schwaben, Bd. 1, München 1960.

[12] Diebold Schilling, Luzerner Bilderchronik, 1513, Fol. 151b (vgl. Abb. 9).

[13] Urbar umb des Spitals in der Statt Zürich, Höff, Müllj und Güeter zu Schlieren, 1695 (Staatsarchiv Zürich); vgl. auch: Kilch und Gmeind Schlieren unter dem Spital Zürich, 8. Jahrheft von Schlieren, Schlieren 1967.

[14] R. Weiß, Anm. 8, S. 58 spricht von «Blockständerbau». Wieso er diesen bisher nicht verwendeten Begriff einführte, ist völlig unklar, da ihm gemäß seiner Anm. 37 der in Österreich verwendete Ausdruck «Ständerbohlenbau» bekannt war. In Deutschland spricht man auch von «Bohlenständerbau». Sachlich ist der Begriff «Blockständer» deshalb abzulehnen, weil nur der äußere Eindruck der liegenden Hölzer, hier wie beim Blockbau, nicht zu einer unberechtigten Analogie führen darf. Wesentliche Unterschiede, wie die eingenuteten Bohlen und die senkrechten Ständer einerseits, die überkreuzten Balken anderseits, sowie die völlig verschiedene Dachkonstruktion dürfen nicht übersehen werden. Der Ausdruck «Blockständerbau» ist daher strikte abzulehnen. Vgl. auch T. Gebhard, Wegweiser zur Bauernhausforschung in Bayern, Bayerische Heimatforschung, Bd. 11, München 1957, S. 122.

[15] M. Gschwend, Die Konstruktion der bäuerlichen Hochstudbauten in der Schweiz, Alemannisches Jahrbuch 1960, Lahr/Schwarzwald, S. 203–239.

[16] Alte Hochstud-Sparrendächer wie sie bei R. Weiß, Anm. 8, S. 85, und H. A. Moergeli, Schaffhauser Bauernhausformen, Diss. Universität Zürich 1966 (wohl auf R. Weiß fußend), S. 53 angegeben werden, gibt es nicht. Sparren und Rafen werden häufig populär synonym verwendet, müssen aber wissenschaftlich scharf getrennt werden, da es sich konstruktiv um verschiedene Elemente handelt.

[17] M. Gschwend, Schweizerische Bauernhäuser, Bericht über die Migliederversammlung des Arbeitskreises für deutsche Hausforschung in Säckingen, Münster i. W. 1954.

[18] A. Knoepfli, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Bd. III, Bischofszell, Basel 1962, S. 445ff. – A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. 2, Stuttgart 1969, S. 308ff.

[19] C. Meiner, Briefe über die Schweiz, Berlin 1784. Handschriften der ökonomischen Kommission Zürich (Staatsarchiv Zürich).

[20] H. Winter, Das Bauernhaus des südlichen Odenwaldes vor dem Dreißigjährigen Krieg, Essen 1957. – G. Eitzen, Zur Geschichte des südwestdeutschen Hausbaus im 15. und 16. Jh., Zeitschrift für Volkskunde, 59. Jg., 1963.

STUCK-NOTIZEN

Von Norbert Lieb

Als charakteristischer Faktor und wesentliches Element der Raumkunst des 17. und 18. Jhs. hat die Stukkatur auch das Schicksal der Wertung jener Epoche geteilt. Wie die von Cornelius Gurlitt entschiedene kunstgeschichtliche Anerkennung des Barocks und Rokokos 1894 das Werk Georg Hagers über die Wessobrunner Stukkatoren[1] ausgelöst hat, so wendet seit einigen Jahren die *dritte Phase der Barockforschung* besonderes Interesse auch auf Erscheinungen und Probleme der Stukkatur[2]. Viel allgemeine Aufmerksamkeit findet die weitgespannte Tätigkeit italienischer Wanderstukkatoren. 1964 hat Ernst

Guldan zu «Leben und Werk italienischer Stukkatoren des Spätbarock in Bayern» eine reichhaltige, auch in technischer Hinsicht instruktive Quellensammlung geboten[3].

Ein Jahr darnach ist Albert Knoepflis Aufsatz «Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst» erschienen[4]. Die aus der Verbindung denkmalpflegerischer Arbeit und kunsthistorischer Forschung entstandene Abhandlung nimmt erstmals Fragen auf, die bis dahin über künstlergeschichtlicher Materialsammlung, monographischen Darstellungen und stilkritischen Raisonnements vernachlässigt worden sind.

In dieser Richtung will der folgende Beitrag einige Schritte gehen. Obwohl er sich dem Generalthema «Kunstgeschichte des Bodenseeraumes» nicht einfügt, möge ihn der Jubilar als Dank für seine Anregungen nehmen!

Zur *Technik der Stukkatur* empfangen wir manche Auskünfte sowohl aus kunsttheoretischen Abhandlungen wie aus praktischen Handbüchern des späteren 18. Jhs.[5]. Wenn sie auch erst nach der Blütezeit der Stukkatur erschienen und, in Mittel- und Norddeutschland verfaßt, von der süddeutschen Kunstübung abgerückt sind, so übermitteln diese Veröffentlichungen doch viel lebendige Tradition.

Bemerkenswert ergiebige direkte Informationen über Material, Werkzeug und Ausführungsprozeß der Stukkatur enthalten die Ausgabenrechnung und die zugehörigen «Verificationes» der Asamschen Umgestaltung des Doms in Freising, 1723/24[6].

In der technischen Ausführung unterscheidet man: *geschnittene und (mit Schablonen) gezogene Arbeit – gegossene Arbeit (aus Formen hergestellte, mit Dübeln oder Schrauben befestigte Teile) – freihändige Antragearbeit*[7].

Das letztere Verfahren ist im ganzen analog dem Modellieren figuraler Stuckplastik[8].

Gute «Kalkschneider»-Arbeit zeigen früh St. Luzen vor Hechingen 1586–1589, die Johanneskapelle des nahen Klosters Stetten und die Kapelle des Pfleghofs von St. Peter in Freiburg im Breisgau 1587. Diese Gruppe wird dem Meister Wendelin Nufer aus Herrenberg (Württemberg) zugeteilt.

Die zur Herstellung von «gezogener Arbeit» nötigen Holzschablonen werden von Kistlern geliefert. So macht zur Residenz in München 1612 der Kistler-Hofbaumeister Heinrich Schön d. Ä. für den Stukkator Meister Blasius (Fistulator) «Formb», 1614 Balthasar Dräxl «etliche Mödlen» für «die Stukkator Maurer»[9]. Sicher auf Schablonenbretter bezieht sich ein Eintrag in der Baurechnung 1739ff. der Pfarrkirche in Mering (Oberbayern, jetzt Schwaben; LKr Friedberg)[10], wonach der dortige Kistler Peter Kraz «zwei große, zwei mittere und sechs kleine Provil zu Ziehung der Gesimser verfertigt».

Ein frühes Zeugnis zur Verwendung von Modeln gibt es für die Stadtresidenz in Landshut, 1538–1540[11]. Hier werden, von einem italienischen Werktrupp, aus Birnbaumholz geschnitzte Negativ-Preßmodel an Ort und Stelle selbst zum «Druck oben in die Gewölbe» verwendet. Diese Technik läßt sich bis in die römische Spätantike zurückverfolgen.

Das am meisten gebrauchte Verfahren ist zunächst das Gießen von Einzelteilen aus Formen («Abform»- oder «Abguß-Stuck»). Auf diese Weise hat man gleichartige, seriell verwendete architektonische und architekturdekorative Glieder, desgleichen pflanzliche Dekorelemente auf Vorrat angefertigt, wahrscheinlich auch in Winter-Hausarbeit. In der Würzburger Residenz zum Beispiel werden Kapitelle im voraus «im Zimmer» gegossen und dann versetzt[12].

Für vegetabilisch und figural reicher durchgebildete Teile werden die Model von einem Bildhauer geliefert. So hat beim einstigen Püttrich-Kloster in München 1660 der «junge Pader, Bildhauer (d. i. Johann Pader, gest. 1697), auf fünf Wochen lang mit schöner Gipsarbeit und Machung der Mödl bei der Kirche gearbeitet»; ausbedungen war, daß «die Mödl bei dem Kloster verbleiben»[13].

Von den geschnitzten Positivmodellen werden zum Guß Negativmodel abgeformt; heute aus Leimmasse[14], früher wohl meist in Ton[15]. Größere Gebilde sind aus Einzelteilen montiert worden.

Gußmodel sind beispielsweise durchgängig verwendet in der um 1666 von dem Wessobrunner Matthias Schmuzer d. J. geschaffenen Stuckdekoration der Wallfahrtskirche Maria Birnbaum (Oberbayern, LKr Aichach) und in dem 1668/69 unter Leitung des Schlierseer Maurermeisters Georg Zwerger durch Mitglieder der Miesbacher Gruppe ausgeführten Stuckwerk von Westerndorf-Pang (Oberbayern, LKr Rosenheim). Wenn dieser frühe Guß-Stuck, besonders im Figuralen, spröd und hölzern wirkt, so bleibt in der Folgezeit vorwiegende Verwendung von Modeln noch immer dann anzunehmen, wenn ein Dekor durch kultivierte Exaktheit und Symmetrie sich auszeichnet, zum Beispiel 1720–1722 die Stukkierung der Gruppe Joseph Schmuzers in der Klosterkirche Heilig-Kreuz von Donauwörth (Schwaben).

Gegossene Teile können vor und unmittelbar nach der Versetzung mit freier Hand überarbeitet werden[16], sei es in noch weichem Zustand durch Modellierung oder Spachtelung u. ä., auch in hartem Zustand wohl noch durch Schneiden. Das ist besonders bei Reliefs wahrscheinlich, zum Beispiel für die vier Kardinaltugenden an der Decke des Fürstensaals von Kloster Andechs (Oberbayern, LKr Starnberg), nach 1671. Dieser Andechser Saal steht entwicklungsgeschichtlich zwischen dem Alten Festsaal vom Kloster Benediktbeuern (Oberbayern, LKr Tölz) etwa 1671–1675 und dem um 1690 unter Johann Schmuzer stukkierten «Tassilo-Saal» des Klosters Wessobrunn (Oberbayern, LKr Weilheim), in welchem durch Gußarbeit, Nachmodellieren und Überschneiden sowie freihändiges figuralplastisches Modellieren eine höchst originelle Vitalität erreicht wird. Eine vornehme, geistvoll akzentuierte Verbindung gegossener und freihändiger Stuck-Kunst zeigt die dem Münchner Hofkreis Joseph Effners zugehörende Kirche in Schönbrunn (Oberbayern, LKr Dachau), 1723/24.

Auch in bildnerisch frei arrangierten Dekorationen ist, selbst für figuralplastische Elemente, Teilformung in Guß angewendet worden. Das hat man, einigermaßen überraschend, in den Asam-Kirchen von Weltenburg (zirka 1716–1721) und Rohr (zirka 1719–1723) erkannt[17]. Ein entsprechendes Verfahren ist schon in der 1681–1686 erbauten Klosterkirche Benediktbeuern (Oberbayern, LKr Tölz) zu beobachten: die Köpfe der über den Arkaden lagernden allegorischen Genien sind offenbar aus typisierten Gußformen gegossen und dann in variierten Stellungen an den Gewandfiguren angebracht worden.

Bei der Entwicklung zum Régence und vollends zum Rokoko tritt das beschläghafte Versetzen von Gußteilen zurück.

In Reaktion gegen die mechanisch-fabrikmäßige Guß- und Applikationstechnik des späten 19. Jhs. hat man in der Kunstgeschichte zunächst das freihändige Stukkieren als die Hauptleistung zumal des 18. Jhs. angesehen – was die Qualität betrifft, unbestreitbar

mit Recht. Dieses freihändige Stukkieren entspricht, in der verlangten gewandten Raschheit der Ausführung, der Freskomalerei. Vorzügliche Gesamtschöpfungen entstehen da, wo Stukkatoren und Freskomaler sich zu langjähriger Werkverbindung zusammengefunden haben; das Beste in Familiengemeinschaft und in Personalunion von Baumeister, Stukkator und Freskomaler, besonders bei den Brüdern Zimmermann (in Steinhausen, Wies, Andechs und Schäftlarn).

Einseitig aber und geschichtlich unrichtig wäre es, wenn man darüber das Vorkommen und die Bedeutung auch der anderen Stucktechniken übersähe. Sobald zu ihrem Vorkommen und ihrer Verwendung genügend Beobachtungen gesammelt sind, kann das Gesamtproblem des Stucks wieder an die «höhere» Kunstgeschichte zurückgegeben werden. Die Wandlung der Techniken steht ja in bezug zur allgemeinen Entwicklung. Auch vorgeformter Gußstuck hat Qualität und Sinn. Es gilt, die besondern Möglichkeiten der Mischung verschiedener Stucktechniken zu beobachten, weiter das differenzierte Verhältnis zu Aufgaben und Motiven des Dekors, schließlich die Auseinandersetzung mit Art und Technik, Umfang und Funktion der jeweils zugehörigen Deckenmalerei.

Im Sommer 1797 hat Goethe auf der «Reise in die Schweiz» Beobachtungen über die damals entstehenden Stuckarbeiten im Neuen Schloß von Stuttgart niedergeschrieben: der Bildhauer Antonio Isopi «macht die (Teil-)Modelle, die alsdann von andern Stuccatoren geformt, ausgegossen und eingesetzt werden»; «Dinge, die nicht gegossen werden können», besonders «freistehende» Teile, werden zusammengesetzt und von Hand weiter ausgearbeitet, zu besonderer Tiefenhaftigkeit. Die im Rokoko entfaltete Gesamteinheit ist hier auseinandergetreten: Vorentwurf durch einen Architekten (in Stuttgart: Nikolaus Friedrich Thouret) – Ausführungsentwurf, Teilmodelle und Überwachung der Ausführung durch einen Bildhauer (Isopi) – exakte Ausführung möglich selbst durch untergeordnete Hilfskräfte (in Stuttgart auch «durch einen jungen Knaben»). Grundlage und Zusammenhalt dieser Teilvorgänge setzt die «Zeichnungskunst». So ist schon 1772 das Urteil[18] möglich: es «beruhet das wesentliche dieser Kunst (der Stukkatur) auf eine Fertigkeit in der Zeichnungskunst, und die mechanischen Handgriffe . . . sind das Unbeträchtlichste».

Anmerkungen:

[1] Oberbayerisches Archiv, 48, München 1894.

[2] Vgl. das «Schrifttum zur deutschen Kunst», Berlin 1934ff. und die bibliographischen Jahresberichte der «Zeitschrift für Kunstgeschichte». – Hervorzuheben: Ludwig Baron Döry, Die Stukkaturen der Bandlwerkzeit in Nassau und Hessen = Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main, 7, 1954. – Erwin Schalkhaußer, Die Münchener Schule in der Stuckdekoration des 17. Jhs.; Dissertation München 1954; veröffentlicht in: Oberbayerisches Archiv, 81/82, München 1957. Derselbe in: Das Münster, 11, München 1958, S. 261ff. – Karl Kosel, Die Stukkaturen der Schmuzergruppe 1695–1725; Dissertation München 1961; gedruckt Augsburg 1967. – Für Süddeutschland hat hauptsächlich das 18. Jh. Friedrich Wolf in einer systematischen, stilkritisch geordneten Materialsammlung erfaßt: vgl. Katalog Sammlung Friedrich Wolf, München 1969.

[3] Estratto dal volume «Arte e Artisti dei Laghi Lombardi» della Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como, II, Como 1964. – Noch nicht veröffentlicht ist die Münchner Dissertation von Heide Vagt über Diego Francesco Carlone, 1968.

[4] Festschrift zum 70. Geburtstag von Architekt Hans Burkhard, St. Gallen; Gossau 1965, S. 37–82.

[5] D'Arclais de Montanny, Abhandlung von den Farben zum Porcellän und Email-Malen; nebst ... Nachrichten über ... die Verfertigung ... der Stukkatur-Arbeit; Leipzig 1767. – Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 4. Teil; Leipzig 1771; 3. Aufl. 1792. – P. N. Sprengel – O. L. Hartwig, Handwerke und Künste in Tabellen, mit Kupfern; neunte Sammlung (Bearbeitung der Erd- und Steinarten); Berlin 1772, S. 225–240. – F. J. Lipowsky, Baierisches Künstler-Lexikon, München 1810, II, S. 76f. (nach Sulzer).

[6] Bayerisches Staatsarchiv für Oberbayern, München: Hochstift Freising. – Zur Verwendung von Eisenskeletten und Füllung mit Kohle: Sprengel-Hartwig, a.a.O., S. 238.

[7] Wasmuths Lexikon der Baukunst, 4, Berlin 1932, S. 482.

[8] Das Verfahren beschreibt Filippo Baldinucci in der «Vita del Cavaliere Bernini», Florenz 1682. Kommentierte Ausgabe von Alois Riegl, Wien 1912, S. 266. – Vgl. Gerhard Hojer, Die frühe Figuralplastik Egid Quirin Asams, Dissertation München 1964; gedruckt 1967, S. 2. – Eine gute Beobachtungsmöglichkeit gab neuerdings die Restaurierung der Statuen des Hauptaltars der Damenstiftskirche St. Anna in München (Ägid Quirin Asam, gegen 1735). – Zum freihändigen Modellieren von Stukkatur am Ort: Sprengel-Hartwig, a.a.O., S. 232.

[9] Bayerisches Staatsarchiv für Oberbayern, München: Rechnung über den Residenzbau München 1612; 1614, Bl. 198a. – Ein Beispiel von 1733: Guldan, a.a.O., S. 195.

[10] Bayerisches Staatsarchiv Landshut: R XLV, Fasz. 287, Bl. 22.

[11] Alois Mitterwieser, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1922. – Derselbe, Die Residenzen von Landshut = Deutsche Kunstführer, herausgegeben von A. Feulner, 4; Augsburg 1927, S. 28f. – Kunstdenkmäler Bayern IV, Niederbayern XVI: Felix Mader, Stadt Landshut, 1927, S. 409f.; dazu Tafeln XL, XXXIX.

[12] Karl Lohmeyer, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn ... und Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz, 1921, S. 136.

[13] Bayerisches Staatsarchiv für Oberbayern, München: Kl Lit 424/9, Baurechnung 1660.

[14] So bei der restaurativen Neuherstellung der Kapitelle von Heilig-Geist in München 1964 (Architekt Erwin Schleich).

[15] Vgl. Sprengel-Hartwig, a.a.O., S. 231. – Über einen in Dießen (Oberbayern, LKr Landsberg am Lech) gemachten Fund von Stukkaturformen: Zeitschrift «Lech-Isar-Land», 5, Weilheim 1929, S. 103.

[16] Vgl. Knoepfli, a.a.O., S. 38.

[17] Walter Bertram in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, München 1963, S. 36. Knoepfli, a.a.O., S. 38.

[18] Sprengel-Hartwig, a.a.O., S. 226.

DER MALER JOHANN MICHAEL HUNGER VON RAPPERSWIL (1634–1714)

Von Bernhard Anderes

«H. Michael Hungar, Schultheiß Año 1696, auch beruombter Mahler.» So steht es auf einem Porträt im Heimatmuseum Rapperswil geschrieben, das einen selbstbewußten Mann mit breitem Gesicht, prüfenden Augen, offenem Haar, Knebelbart und Halslatz zeigt (Abb. 1)[1]. Der Dargestellte kann wenig mehr als 30 Jahre zählen, so daß das Jahr 1696 als Entstehungszeit nicht in Frage kommt; denn damals wäre der 1634 geborene Hunger 62 Jahre alt gewesen. Wahrscheinlich wurde das Bildnis anläßlich seiner Wahl zum Schultheißen der Stadt Rapperswil mit dem Wappen und der stolzen Inschrift versehen.