



26/27

BAROCKBERICHTE



Günter Irmscher Akanthus

Zur Geschichte der Ornamentform

Wohl kaum ein anderes Ornament hat in den letzten 2500 Jahren einen so nachhaltigen Einfluß auf die europäische Dekorationsgeschichte ausgeübt wie der Akanthus¹. Einzig dem Lotos-Palmetten-Ornament könnte man noch eine ähnliche Bedeutung zusprechen. Der formalen Vielfalt des Akanthusornaments entsprechen die Probleme der Erforschung seiner Geschichte. Bereits die Entstehung des Akanthusornaments ist noch ungeklärt.² Aber schon in der römischen Antike zeigt es eine Vielfalt, die seinen oft sehr heterogenen Erscheinungsformen in der Neuzeit kaum nachsteht. In der Spätantike dann beginnt die Transformation des Akanthus in zahlreiche zeitlich, regional und kunstgattungsspezifisch divergierende vegetabilische Ornamente, deren Deszendenz vom Akanthus sich in zahlreichen Fällen eher nur noch vermuten als wirklich belegen läßt. So ist es kein Zufall, daß bis heute keine monographische Abhandlung zur Geschichte des Akanthus im Mittelalter vorliegt, nicht einmal hinsichtlich der zu beobachtenden in- und interregionalen in verschiedenen Regionen des

mittelalterlichen Europa zu beobachtenden Antikenrezeptionen mit ihrer Reaktualisierungen gerade auch des antiken Akanthus. Auch aus diesem Grund soll das Thema „Akanthusdekors im Mittelalter“ nur kurzrassisch angesprochen werden. Eine neue Blütezeit des Akanthus beginnt dann mit der italienischen Renaissance seit ca. 1430 – eine Blütezeit, die sich mit Unterbrechungen bis in das 20. Jahrhundert hinein verfolgen läßt. Auch in Zeiten regressiver Antikenaktualität in Nordeuropa (ca. 1550–1650 und 1720–1750/60) wurde die Anwendung des antikesierenden Akanthusornaments zwar eingeschränkt, aber nicht gänzlich unterbrochen, und mehr noch: Sogar die nichtantiken Ornamente dieser Phasen integrieren wesentliche Form- oder Strukturelemente des Akanthusornaments. Somit ist dessen Geschichte aufs engste im Zusammenhang zu sehen mit den an der Antike orientierten Phasen der europäischen Kunstgeschichte der letzten anderthalb Jahrtausende. Gegenstand unserer Darstellung ist dieses antike sowie, in der Neuzeit, „antikesierende“ Akanthusorna-

ment und nur ausnahmsweise seine vielfältigen Transformationen zu Ornamenten, in denen er strukturell oder im Rahmen einzelner Formmotive fortlebt.

Bei dem Begriff „Akanthus“ornament handelt es sich in der kunsthistorischen Literatur seit der Antike (beispielsweise in Vitruvs *De architectura libri decem*, die „Zehn Bücher über Architektur“, entstanden wahrscheinlich in der Zeit von 33–14 v. Chr.) um einen „Verabredungsbegriff“ für eine bestimmte fortlaufende Wellenranke sowie den Blattschmuck bestimmter antiker Kapitelle, deren gleichsam kleinerer gemeinsamer Nenner eine bestimmte, wie naturalistisch („akanthusähnlich“) wirkende Stilisierung der Blätter ist. Bei der Akanthuswellenranke tritt noch eine bestimmte Bewegungsstruktur der Ranke hinzu, welche erlaubt, auch bei starker Reduktion des Blattwerks noch von „Akanthusranke“ zu sprechen. Worin besteht nun diese Stilisierung? Mit dieser Frage verbunden wird auch der Blick auf die verschiedenen *Modi* resp. ornamentalen Existenzformen des stilisierten „Akanthus“.



Der Akanthus in der Natur und als Ornament
Im Mittelmeerbereich wachsen der *Acanthus mollis* und der *Acanthus spinosus* – kelchartig aufwachsende, relativ groß werdende Pflanzen mit gezackten Blättern (Abb. 2).

Die im Umriss grob handförmig zu nennenden Blätter des *A. mollis* zeigen nur wenige und nicht sehr tiefe Blatteinschnitte, ganz im Unterschied zu *A. spinosus* mit seinen eher pfeilförmigen, vielgliedrig gezackten, an Dornen erinnernden Blättern. Die übereinandergestapelten Blütenblätter sitzen auf einem aus dem Innern des Pflanzenkelches hoch aufwachsenden Stengel.⁴ Dem Akanthus morphologisch recht ähnlich sind verschiedene auch in Nordeuropa vorkommende Bärenklau-Arten, beispielsweise *Heraclium sphondylium* und dessen Unterart *H. stenophyllum*.⁵

Im Vergleich mit der realen Akanthuspflanze der Natur zeigt die im folgenden der Einfachheit halber ebenfalls nur als „Akanthus“ bezeichnete ornamental-stilisierte Pflanze der Kunst, hier anhand eines Beispiels in einem Stich Agostino Venezianos (vor 1536) (Abb. 3), allerdings etliche Unterschiede.⁶ Dargestellt ist eine von einem römisch-antiken Vorbild – der *Ara Pacis Augustae* – übernommene, von einem Blattkelch ausgehende,

symmetrisch um einen Mittelstab gruppierte, Wellenranken bildende Pflanze; lassen sich in den Blattkonturen durchaus Ähnlichkeiten zum *Acanthus* der Natur erkennen, so bestehen divergente Unterschiede bei der Binnenstruktur der Blätter: bei der Naturpflanze zweigen die Querrippen der Blätter übereinanderliegend von der gemeinsamen Mittelrippe ab, bei der stilisierten Pflanze entspringen alle Rippen einem gemeinsamen Ausgangspunkt und verlaufen dann annähernd fächerförmig nebeneinander fort. Blickt man auf Stiche nach anderen antiken Vorbildern, hier anhand eines Stiches des Giocondo Albertolli vom Ende des 18. Jahrhunderts nach einem antiken Relief (Abb. 4), lassen sich bereits erhebliche Unterschiede in der Blatt- und Rankenstilisierung beobachten. Daß ornamentale Akanthuskompositionen von menschlichen Figuren und Tieren bevölkert werden können, zeigt beispielsweise in diesem Stich der sein Nest beschützende und gleich die Schlange angreifen werdende Adler – ein Sinnbild römischen (Kaiser-)Triumphes über das Böse schlechthin.⁷ Wenn man beachtet, daß kaum eine antike Akanthusrankenstilisierung einer anderen gleicht, kommt man zu dem Schluß, daß der sogenannte „Akanthus“ der römischen

Kunst zu der gleichnamigen Pflanze fast keine Entsprechungen zeigt. Aus diesem Grund wird in der Fachliteratur oft der neutrale Begriff „römisches Laubwerk“ verwendet. Das Blatt Albertolli vermittelt aber auch die beiden wesentlichen ornamental-funktionsmodi des Akanthus: der Blattkelch verweist auf das korinthische und kompositre Kapitell, die Ranke auf die an Friesen und Pilastern vorkommende Akanthuswellenranke. Bei Vitruv findet sich die in allen späteren Architekturlehrbüchern erneut erzählte Kallimachos-Legende von der Entstehung des korinthischen Kapitells:⁸ Anlässlich des Todes eines jungen Mädchens legten Angehörige dessen Spielsachen in einen Korb, auf den sie als Gewicht einen Ziegelstein legten. Zufällig befand sich der Korb über einem Akanthus, dessen Blätter und Stengel im Frühling den Korb umspielten und sich unter dem Ziegel, der ihr Wachstum hemmte, nach außen rollten. Der Architekt Kallimachos bemerkte dies und schuf nach diesem Vorbild die Säulen bei den Korinthern. Darüber hinaus berichtet Vitruv von der Assoziation des korinthischen Säulengenus (*Corinthia*) mit der weiblichen Jungfräulichkeit (darauf wird zurückzukommen sein). Das korinthische Kapitell (Abb. 24) besteht aus zwei Reihen in

Abb. 1 (auf Seite 461): Baumgartenberg (OÖ.), Kirche der ehem. Zisterzienserabtei, Detail von der Front des nördlichen Chorgestühls. Unbekannter Tischler-Schnitzer, wohl letztes Jahrzehnt 17. Jh. (Foto: Friedrich Brunner, Krems/D.)

Abb. 2 (rechts): Akanthus-Pflanze. Aus: Walter Rivius, „Vitruvius Teutsch“ (1614), p. 260.

Abb. 3 (links außen): Agostino Veneziano: Nachstich nach einem Friesfragment der „Ara Pacis Augustae“. (Rom, vor 1536)

Abb. 4 (links innen): Giocondo Albertolli: Akanthuskelch. Nachstich nach einem antiken Friesfragment. (Mailand, Ende 18. Jh.)

Santz eigentliche liebliche Contrafactur des wahren Acanthi, sampt seiner wachung vnd gestalt der geflochtenen Zänen oder Körblein.



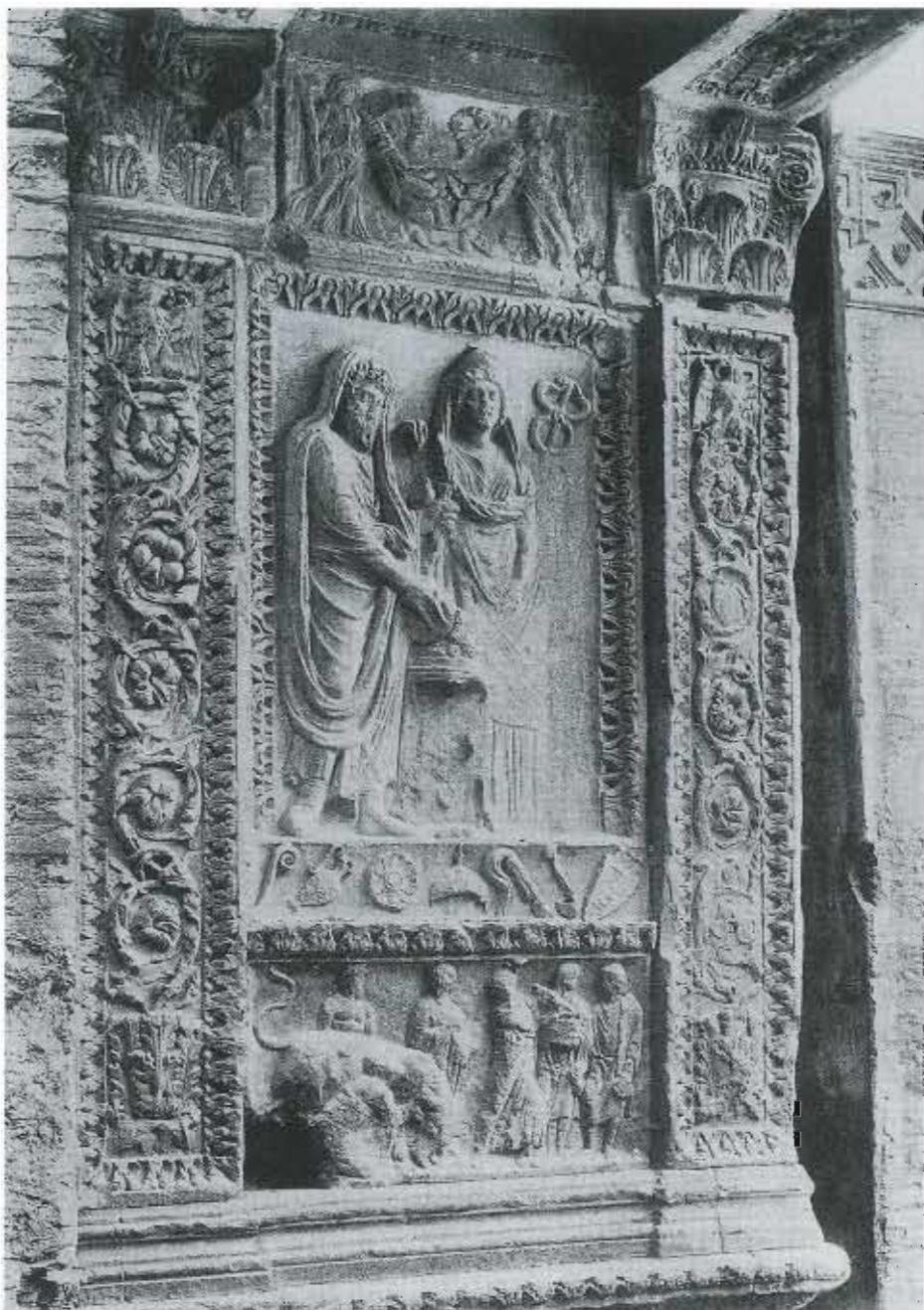
versetzter Anordnung hintereinander aufwachsender Akanthusblätter (unten Kranzblatt, oben Hochblatt). Hinter den vier Eckhochblättern wachsen gedoppelte Voluten hervor, die den Abakus (Deckplatte) tragen. Zwischen den Voluten befinden sich (insgesamt vier) Palmetten, die dem undekorierten Kalarhoskern aufliegen. Das kompositre Kapirell der Römer bereichert das korinthische Kapitell durch einen zwischen den Hochblättern und den Voluten eingefügten Eierstab-Ringwulst. Wenn in den antiken (Vitruv), mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Quellenschriften zur Baugeschichte überhaupt von *Acanthus* die Rede ist, sind stets diese Blätter am korinthischen und kompositen Kapirell gemeint.⁹ Die mit „Akanthus“blättern besetzte fortlaufenden Wellenranke, oft auch die Blätter der Kapirelle wurden in der frühen Neuzeit hingegen stets als (italienisches oder französisches) *Laubwerk*, *fogliami* oder *feuillage(s)* bezeichnet.

Was nun die ornamentalen Funktionen des Akanthusornaments betrifft, dienen Akanthuswellenranken zunächst zur Dekoration horizontaler oder vertikaler Friesen. Bei waagerechten Friesen entwachsen sie einem Zentralmotiv (zumeist einem Akanthuskelch,

nicht selten einer Vase), von dem aus sie sich in beide seitlichen Richtungen wellenartig entrollen. Das Spiel der sich wechselständig intermittierend ein- und ausrollenden Ranke kann bei sehr kurzen Querfriesen auf eine einzige Volutenausrollung („Spirale“) beschränkt sein. Die Ranken werden von Hüllblättern umfagen, die sich stets auf der konvexen Seite in Abständen von der Ranke lösen und ein mehr oder weniger ausgeprägtes Eigenleben entfalten können. In den Volutenzentren wie auch an den Endpunkten befinden sich zumeist rosettenförmige Blüten, Fruchtstände mit Samenkapseln oder, seltener, auch Palmettenblätter. Ähnlich vielfältige Stilisierungen, zum Beispiel Kanneluren, finden sich bei der Ranke. Bei Vertikalfriesen, beispielsweise Pilastern (Abb. 5), entspringt die nach oben strebende Ranke ebenfalls in der Regel einem Akanthusblattkelch, einer Vase oder nicht selten auch einer Kinderfigur.

Eine Variante der vertikalen Wellenranke besteht in ihrer gespiegelten Verdopplung, entweder um einen Mittel„stab“ – ein seit der *Ara Pacis Augustae* bekanntes Motiv – oder um einen echten Kandelaber; die Übergänge sind oft fließend (Abb. 6). Diese *Ara* (ca. 13–9 v. Chr.) enthält auf der Außenseite al-

lerdings auch gerahmte Flächen, die vom Akanthus flächenfüllend völlig überdeckt werden. Man erkennt, daß der Komposition eine Kombination aus horizontalem Fries- und vertikalem Pilasterakanthus zugrunde liegt. Der vierte ornamentale *modus* des Akanthus besteht in seiner Verwendung als Rahmenornament. In der Antike geschah das stets durch Einbindung der Wellenranke in eine Rahmenleiste resp. einen das Objekt umgrenzenden Rahmenfries, beispielsweise an Kästchen oder Aschenurnen. Die umlaufende, an den Ecken abknickende Wellenrankenbewegung kann hier unendlich sein, also ohne Pflanzenkelch oder Vase als Ausgangspunkt. Der frei in den Raum hineinwuchernde Akanthus, beispielsweise als Umrahmung von Altären, ist erst ein Phänomen des 17. und 18. Jahrhunderts.¹⁰ Darüber hinaus gibt es zahlreiche gleichsam „nichtkanonische“ Anwendungsförmern des Akanthus, beispielsweise als *Akroterion* (Giebel- oder Stelenbekrönung) oder als Akanthusblattrosette oder beispielsweise als Blattstab. Besonders der Barock wurde hier sehr erfinderisch. Beispiele sind die Stuck-Akanthuskränze im Mausoleum von Ehrenhausen (Stmk.) oder die Seitenaltäre der Stiftskirche Ranshofen (OÖ., Abb. 56).



Antike und Mittelalter

Bereits Theokritus besingt die biegsame, sich einrollende Wellen- und Spiralbewegung der Akanthusblätter. In vielen anderen schriftlichen Quellen der Antike wird der Akanthus als Ornament bezeugt. Vergil, *eccl.* 3, spricht von zwei Trinkbechern, dekoriert mit geschmeidigem (*mollis*) Acanthus, und in seiner *Aeneis* (I, 649) erwähnt er „von gelbem Akanthus durchwobene“ Gewänder¹¹ – Belege für die Aktualität des ornamentalen Akanthus in allen Künsten zumindest in der fortgeschrittenen römischen Antike zur Zeit Christi Geburt. Eindeutig wird hier das gleichnamige, wenn auch stilisierte Ornament mit der mediterranen Akanthuspflanze identifiziert. Allerdings wird nicht klar, ob damit nur Blattdekors als solche oder auch

die fortlaufende Wellenranke gemeint ist. (Was letztere betrifft, sprechen Renaissance und Barock stets von „Laubwerk“.)

Für Vittovs Meinung hinsichtlich der Entstehung des Akanthus als Ornament im Zusammenhang mit dem korinthischen Kapitell gibt es gute Belege. Hiervon Pausanias VIII, xxxv, 5 noch die korinthischen Kapitelle am Tempel der Athena Alea (ca. 350 v. Chr.) für die ersten Beispiele, so kennt man heute noch frühere, nämlich die korinthischen Kapitelle des Apollon-Epikurios-Tempels in Bassai vom Ende des 5. Jh. vor Christus¹².

Unabhängig von der Beobachtung, daß das voll ausgeprägte Kapitell strukturelle Vorläufer gehabt haben wird – so im aeolischen Kapitell –, findet man die Urformen des Akanthus bereits früher, beispielsweise an Stelen-

bekrönungen, und zwar im Zusammenhang mit den Palmettenakroterien, bei denen sich schon früh akanthusartige Blattkelche oder -blattausschüsse beobachten lassen¹³ (Abb. 7). Wie von hier der Weg teils zum korinthischen Kapitell, teils zur Akanthuswellenranke verläuft, ist archäologisch bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht restlos geklärt – ein Problem, an dem die „naturalistischen“ und „idealistischen“ Erklärungsmodelle besonders der Zeit um 1900 scheiterten.

Parallel zu Palmettenakroterien und des später so genannten korinthischen Kapitells schritt auch die Akanthisierung der fortlaufenden Lotos-Palmetten-Ranke weiter fort. Höchstwahrscheinlich entsand das Akanthusblatt im Rahmen der Bau- und Grabmalakunst; gegen 400 vor Chr. war seine für spätere Zeiten vorbildliche Form voll ausgeprägt. Vermutlich erst im 4. Jahrhundert taucht dann die fortlaufende Akanthuswellenranke auf. Zusammenfassend läßt sich nur sagen, daß bis heute die Frage, ob hinter dem ornamentalen Akanthus tatsächlich als Naturvorbild die Akanthuspflanze steht, nicht mit Sicherheit beantwortet worden ist. Ohnehin wird dieses Problem unter modernen, veränderten Frageansätzen der Archäologie als nicht mehr so wichtig erachtet.

Die bereits erwähnten Idealbeispiele für die flächenübergreifende Akanthuswellenranke finden sich auf der Außenseite der Umfriedung der bereits erwähnten, 13. v. Chr. errichteten und 8. v. Chr. von Augustus geweihten *Ara Pacis Augustae*¹⁴ (Abb. 8). Alles befindet sich in vollendeter Harmonie: die Aufteilung der Fläche in geometrische Abschnitte; die Größe der durchrankten Fläche zum Pflanzenkelch und dieser wiederum zur Dicke der Ranke und beide zum Durchmesser der Rankenspiraleinrollungen; diese wiederum zum Durchmesser der Blüten. Stets wird besonders auf das Verhältnis des Ornaments zur Fläche hingewiesen: weder dominiert letztere aufgrund einer zu großen Linearität der Ranken, noch wird sie durch zu große Plastizität der Ranken verdeckt; man muß zudem mit einer ursprünglich polychromen Bemalung der Ranken rechnen. Vorbild dieser als „klassizistisch“ bewerteten ornamentalen Komposition war eine ähnliche hellenistische in Pergamon aus der Mitte des 2. Jh. vor Chr.

Beispiele für einen demgegenüber sehr plastische, den Reliefgrund fast völlig verdeckenden Akanthus finden sich nicht nur oft im sog. trajanischen und hadrianischen „Barock“, sondern auch in der Spätantike, die von einem Wechsel „klassizistischer“ und „barocker“ Dekorationsphasen gekennzeichnet wird. Als typisches Beispiel sei hier der Akanthuswellenranken-Fries am Tempel der Venus Genetrix, Rom (113–120 n. Chr. von Trajan erneuert), genannt.¹⁵ Das Gegenbeispiel völlig linearisierter Akanthusranken mit nur noch rudimentären Blattansätzen findet sich beispielsweise im sog. „Grab der Valerier“ an der Via Latina, Rom (155 n. Chr.).

Abb. 5 (links): Detail vom Bogen der
Argentariet. (Rom, ca. 204 n. Chr.)



Abb. 6 a) und b) (rechts): Akanthus-
kandelaber als Pilasterdekoration.
(Rom, Cappella Sistina, 1480/83)



Abb. 7 (links): Grabpfeiler der Xenokrateia; München, Glyptothek. (Attika, um 350 v. Chr.) (Foto Museum)

Diese feinen Stuckranken können ihre Deszendenz von der *Ara Pacis Augustae* kaum verleugnen¹⁶. Bereits seit dem Hellenismus können Akanthusranken mit menschlichen Göttern, Menschen, Tieren und Mischwesen aller Art bevölkert werden; Kombinationen mit anderen Pflanzen kommen ebenfalls vor. Obwohl strukturell unverändert, begegnet man bei der Stilisierung des „klassisch-antiken“ Akanthus bereits im 3. Jahrhundert einem Wandel: die Details werden „naturfremd“, abstrakter und spitzig-zackig unter Zunahme des Kerbschnitts¹⁷; man vergleiche entsprechende Kapitelle in S. Costanza, Rom (Mitte 4. Jh.)¹⁸, die den Beginn dieser Entwicklung auch im stadtrömischen Bereich belegen.

Von ganz außergewöhnlichem Einfluß müssen die flächenübergreifenden Ranken der *Ara Pacis Augustae* auch in späteren Jahrhunderten gewesen sein. Die raumgreifende Akanthusrankenfüllung im Apsismosaik des Narthex im Lateran-Baptisterium S. Giovanni in fonte, Rom (432/440), zeigt sich bis in Einzelheiten von den Rankenkompositionen der *Ara Pacis Augustae* beeinflusst¹⁹. Dasselbe gilt noch für entsprechende Akanthustanken im Gewölbemosaik des Presbyteriums von S. Vitale in Ravenna (um 540)²⁰. Statt des Friedensfürsten Augustus wird hier der Friedensfürst Christus über den Ranken dargestellt. Noch die Ranken des Apsismosaiks in S. Clemente, Rom (1110–1130), zeigen sich indirekt in ganz überraschender Tradition der *Ara Pacis* des Augustus stehend. Dem akantusierten Kandelaber begegnet man in der Spätantike selten. Die wohl bekanntesten Beispiele befinden sich in der Kuppel des um 458 von Bischof Neon errichteten Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna²¹. Sind die als Kandelaberfuß dienenden Akanthuskel-

che noch recht üppig, bestehen die Kandelaberschäfte nur noch aus kurzen, fetten, gesraffelten Blattansätzen – auch dies ein Endpunkt einer immerhin noch andauernden hellenistischen Tradition, die in der Kunst des oströmischen Reiches sich länger tradierte als im Westen.

Anf der Basis west- und östömischer, byzantinischer, islamischer und nordischer Einflüsse bildete das Mittelalter höchst vielfältige Ornamente aus²². Buchstäblich zahllos sind die bis zur Unmöglichkeit der Identifikation ihrer Deszendenz transformierten Akanthusvarianten, die – fern von den zumeist ohnehin untergegangenen römischen Vorbildern – einer oft lokal geprägten Eigenentwicklung folgten. Gleichwohl kam es im Mittelalter mehrmals regional oder lokal zu ausgeprägten „antikisierenden“ Phasen, die zumeist nicht kunstimmanner, sondern, verbunden mit dem imperialen Thema der *Renovatio Romae*, politisch-restaurativer Natur waren. Vorbilder waren nicht zwingend die Architektur und Kunst der (Spät-)Antike, sondern auch das Formenmaterial jeweils voraufgegangener klassizistischer Phasen der eigenen Vergangenheit. Daß es oft spätantike Vorbilder waren, die den Akanthus vermittelten und nicht immer das Unvermögen der Künstler, trug zur etwas rigiden und schematischen Gestaltung des Akanthus in den Phasen der Antikenaktualität bei.

Im Bereich der Architektur waren es primär die frühchristlichen Bauten Italiens sowie ihre Ausstattung, die mit ihren Akanthusdekorationen dem Mittelalter jahrhundertlang als antike Vorbilder dienten. So hat bereits die Akanthusrankendekoration der Holztüren von Sant' Ambrogio in Mailand (Ende 4. Jh. n. Chr.)²³, die jeder Pilger und Mailandbesucher bereits vor dem Betreten der Basili-

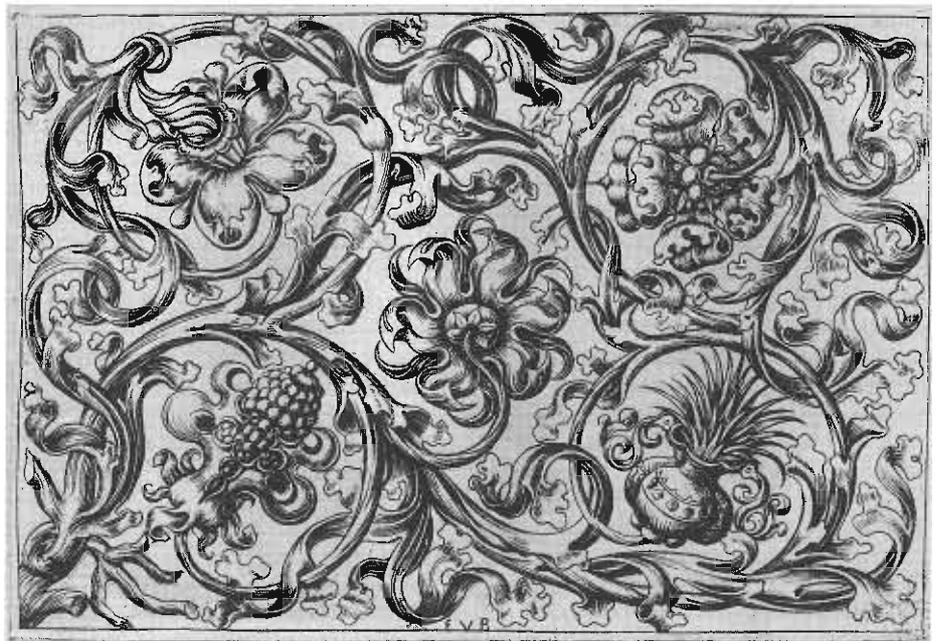
ka vor Augen hatte, einen meines Erachtens nachhaltigen, kaum erforschten Einfluß auf die „antikisierende“ Akanthusdekoration auch der Buchmalerei und Elfenbeinkunst des frühen Mittelalters genommen – um nur dieses eine Beispiel zu nennen. Der Eindruck der Abhängigkeit von den Türen Sant' Ambrogios stellt sich deutlich bei der mit einer fortlaufenden Wellenranke eines Evangeliers mit „Szenen aus der Passion Christi“ der Älteren Metzger Schule, Mitte 9. Jh. nach Chr., ein²⁴; bezeichnend sind hier die in der Romanik beliebten ineinandergreifenden, „pfotenartig“ nach innen überfallenden Akanthus-hüllblätter. Die karolingische „Renaissance“ als erste bedeutende mittelalterliche Phase wiederauflebender Anrikenaktualität greift den spätromischen Akanthus in allen Kunstbereichen auf. Die sogenannte ottonische „Renaissance“ zeigt sich im Ornament erheblich weniger von der Antike beeinflusst als die karolingische, greift aber häufig auf diese zurück. Neben der Nachbildung (spät)antiker Ornamente importierte man antike Spolien nach Nordeuropa, und zwar vornehmlich für imperiale Bauten.

Eine latente Affinität zum antiken Ornament läßt sich das gesamte Mittelalter hindurch im Mutterland der römischen Antike – Italien – beobachten. Als typisches Beispiel mag hier die Portalzone von S. Zeno in Verona mit Marmorarbeiten von Niccolò und dessen Schüler Wiligelmo (um 1140/1150) dienen²⁵. Die das Torgewände rahmenden Pilaster werden von einer vertikal aufsteigenden monumentalen Akanthuswellenranke gefüllt, die inneren Pilaster von einer etwas abstrakteren interferierenden, mandelförmigen Binnenzonen bildende Wellenranke. Nur noch ein weiteres der sehr zahlreichen italienischen Beispiele soll hier genannt werden:

Abb. 8 (rechts oben): Detail der „Ara Pacis Augustae“. (Rom, 13–8 v. Chr.)



Abb. 9 (rechts unten): Monogrammist FvB: Rankenentwurf. (Niederlande, um 1480)



S. Pietro in Spoleto (um 1200) mit einer mit kontinuierlich umlaufender Akanthuswellenranke gefüllten Portalumrahmung²⁶. Genau diesen Dekorationsmodus zeigen zahlreiche römische Urnenkisten mit ihren von umlaufenden Akanthusranken gefüllten Umtahmungsleisten²⁷. In der Tradition des flächenübergreifenden Akanthus nach Art der *Ara Pacis Augustae* sehen beispielsweise die farblich mosaizierten Akanthusranken in der Apsis von S. Clemente, Rom (1115/1125).²⁸ Ein bedeutender Rückgriff auf antike Ornamente bildete sich in einer Gruppe südfranzösischer Kirchenbauten aus, zu denen beispielsweise St. Gilles in Saint-Gilles-du-Gard mit kannelietten Säulen und Pilastern sowie mit aufsteigenden Akanthuswellenranken als bedeutendster zählt²⁹. Im Loire-Gebiet begegnet man einer Kirchenbautengruppe mit antikisierenden Kapitellen; typisch ist hier Saint-Benoît-sur-Loire³⁰ mit aus der Mitte des 12. Jahrhunderts datierenden korinthischen Kapitellen, die antikisierende, recht vegetabilische Akanthusblattformen und Voluten zeigen.

In der Gotik gehen Strukturmerkmale antiker Ornamentik, beispielsweise die fortlaufende Wellenranke oder die Gestaltstruktur des korinthischen und kompositen Kapitells, keineswegs verloren, aber sie verschwinden gleichsam unter unantiken Ornamentformen, sowohl naturalistischen, naturnahen, aber auch abstrahierten und phantastischen vegetabilischen Motiven. Ineressanterweise bildet sich im Mittelalter ein Symbolismus des Akanthus heraus, der ihn als Attribut der Jungfrau Maria sieht:

*Tuber rubi, rubens rosa
violarum gratiosa
Acanthus et lilium.*

[„De Beata Maria V“, 14. Jh.]

Möglicherweise geschah diese symbolische Zuordnung aufgrund der Kenntnis der Kallimachos-Anekdote Vitruvs, in der dieser Autor die Entstehung des korinthischen Kapitells im Zusammenhang mit dem Grab einer Jungfrau referiert. Weiters symbolisiert der Akanthus die Passion Christi, allgemein auch das Leiden, und zwar mit Blick auf die dornigen, „speerartigen“ Blattformen der nord-europäischen Varianten dieser Pflanze („Bärenklau“). In diesem Zusammenhang ist meines Wissens nie gefragt worden, ob den Künstlern auch klösterliche Herbarien als Anschauungsmaterial für ihre oft etwas bizarre Stilisierung des Akanthus gedient haben könnten. Anderorts wird man den Begriff Akanthus wörtlich genommen und

nordeuropäische, mit dem mediterranen Akanthus tarsächlich oder vermeintlich verwandte Pflanzenarten zum Vorbild genommen haben. Bis heute bleibt umstritten, ob spätgotische, möglicherweise unter dem Einfluß der Epochenschwelle gegen 1500 entstandene Entwürfe bereits Reaktionen auf den südländischen Renaissanceakanthus sein könnten (Abb. 9).

In Italien läßt sich im Ornament auch noch während der Gotik eine Affinität zur Antike feststellen. Beispiele – es können wieder nur ganz wenige genannt werden – sind die aufsteigenden gespiegelten Akanthuswellenranken im Gewände der Kathedrale von Lucca (um 1200), die Architrave der Beneventer Domrüren mit gespiegelten horizontalen (!)

Wellenranken mit noch relativ wenigen Blättern (Anfang 13. Jh.)³¹ oder die Portale des Domes zu Siena (gegen 1300) mit klassizistischen aufsteigenden Akanthuswellenranken in Kombination mit korinthischen Kapitellen von Giovanni Pisano³². Aus der Werkstatt des Nicola Pisano stammen heute im Museo dell' Opera von Siena aufbewahrte Transennen mit sehr klassizistischen Akanthusblattfüllungen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts³³. Als Träger der antikisierenden Ornamentik erweist sich hier eindeutig die Bauplastik, und zwar bis weit in die Renaissance hinein. So wird man ausgeprägte Akanthusformen bei dem bedeutendsten Maler der Protorenaissance, Giotto, kaum finden³⁴.

Renaissance

Die um 1400 in Florenz beginnende, sich allmählich in Italien und dann im restlichen Europa und den Überseeskolonien ausbreitende, dieses Mal alle Gattungen der Kunst und Kultur beeinflussende Reaktualisierung der Antike³⁵ führte folgerichtig zum Wiederaufgreifen römisch-antiker Ornamente. Voraussetzung war freilich die auch während des Mittelalters sich durchhaltende besondere italienische Prädisposition für die Kunst der eigenen antiken Vergangenheit. Das bedeutet in unserem Zusammenhang, daß der Akanthus als Ornament in Form und Struktur in Italien nie in Vergessenheit geriet – er stand in seinen antiken, spätantiken und mittelalterlichen Beispielen täglich vor Augen. Was antiquarisch rekonstruiert werden mußte, war seine den antiken Vorbildern gemäße Anwendung im übergeordneten tektonischen Nexus, also die Rekonstruktion der ihm angemessenen Verwendung. So berücksichtigte man, daß horizontalgelegten Akanthuskandelabern etwas Willkürliches, Unnatürliches eignete; daß Wellenranken idealiter einen Ursprungsort und Endpunkt haben; daß Unregelmäßigkeiten im Detail unter Bewahrung der Symmetrie das Ornament lebendiger, naturnäher erscheinen lassen; daß aufsteigende Ranken von unten nach oben hin zunehmend subtiler und weniger plastisch werden; daß die Dicke der Stengel und die Größe und Anzahl der Blätter in einem ausgewogenen und „naturalistisch“ wirkenden Verhältnis zueinander stehen müssen – um nur diese Punkte zu nennen, die die allzuoft Systematik, Rigidität und statischen Gesetzen widersprechende Anwendung des Akanthusornaments im Mittelalter überwinden. Hier gilt es aber sich stets vor Augen zu halten, daß auch die Gestaltung des Akanthus in der Renaissance eine Stilisierung blieb, nur erweckt sie die Illusion einer größeren „Naturnähe“ und „Individuation“ der ornamentalen Komposition; sie sucht zu vermitteln zwischen der regellosen, zufälligen Naturform der Pflanze und den Gestaltungszielen der frühen Renaissance: Perspektive, Geometrie, Naturnachahmung und *decorum*. Reiseentdeckungen, Ausgrabungen, erneute Betrachtung von vermeintlich Altbekanntem

und Lektüre antiker Autoren erweiterten allmählich die Kenntnis antiker Vorbilder. Das stetig zunehmende Studium antiker Objekte vermittelte aber nicht nur eine genauere Kenntnis der Anwendungsmodi des Akanthus, sondern auch von dessen Anwendungsbereichen in der Antike: Man bemerkte, daß er in der Fassadenarchitektur zurückhaltend und nur im Zusammenhang mit der korinthischen und kompositen Säulenordnung vorkommt. In Innenräumen waren die Freileitungen etwas größer, und im Bereich der Schmuck-, Klein- und Gebrauchsobjekte bis hin zum Silber schließlich wurde der Akanthus in zahlreichen Spielarten und Mischformen verwendet. Man bemerkte aber auch, daß das gleichsam „reine“ antike Akanthusornament nur ein Ornament unter zahlreichen anderen war, und nicht einmal das am meisten verbreitete. Seine Konkurrenten im Kreis antiker Ornamente waren auch in der Neuzeit stets die Spielarten der Lotos-Palmetten-Ranken, von 1480 an zunehmend die Grotteske und seit der Mitte des 16. Jahrhunderts neuzeitliche Modeornamente.

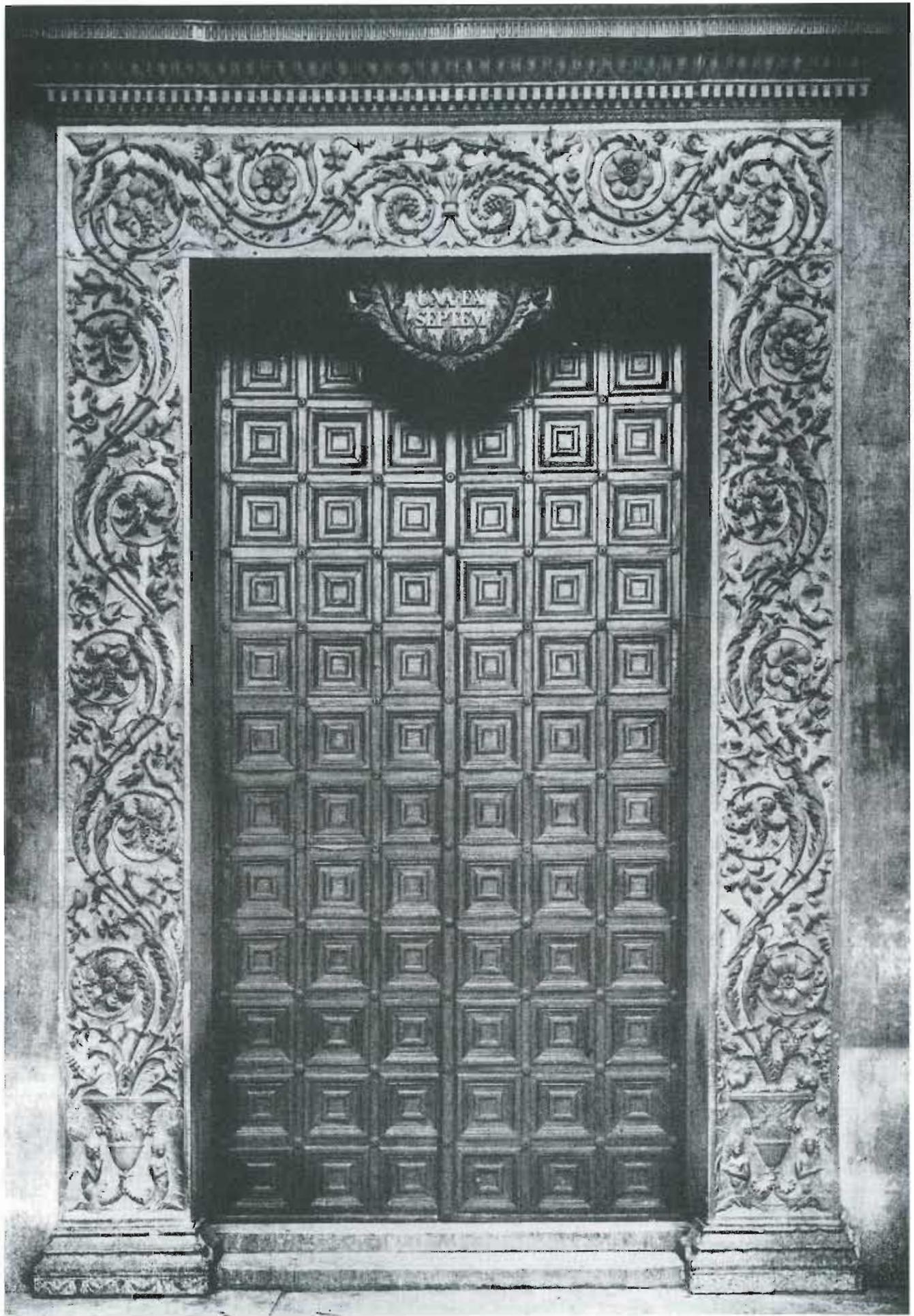
Eigenarrigerweise spielte der Akanthus in Florenz, der Wiege der Renaissance, keine besondere Rolle – ganz im Gegensatz zu Festons, Girlanden, Palmetten, Frucht- und Blattkränzen, Vasen, Delphinen, Kandelabern, *clipei*, Muscheln und Putten; vegetabilische Ornamente waren hingegen höchst „naturalistisch“ – man denke an die Rahmen einiger Bronzertüren des Baptisteriums von L. und V. Ghiberti. Bei den noch sehr linear-abstrakten Ranken Donatellos (beispielsweise an den Konsolen der Sängerkanzel [1433/38]) verläßt der Akanthus kaum den Grad mittelalterlicher Stilisierungen. Noch am berühmten Grabmal des Carlo Marsuppini (1453/55) von Desiderio da Settignano in S. Croce beschränkt der Akanthus sich, wenn gleich jetzt in der Form antikisierend, auf die Ecken des Sarkophags; am Sockel wird er noch retardierend stilisiert. Diese metallisch wirkenden, aber in Marmor ausgeführten Akanthuseckblätter werden dann in fast idenrischer Form von Verrochio am Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici in S. Lorenzo, Florenz (1469–72), in Bronze wiederholt. Gleichsam als wollte er auf die Kallimachos-Legende über die Entstehung des korinthischen Kapitells anspielen, ließ Silvestro dell'Aquila den unteren Teil der Sargwanne am Grabmal der Maria Pereira und Beatrice Camponeschi in S. Bernardino, Aquila (ca. 1490–1500), von aufwachsenden Akanthusblättern, denen Akanthusranken entwachsen, umspielen.

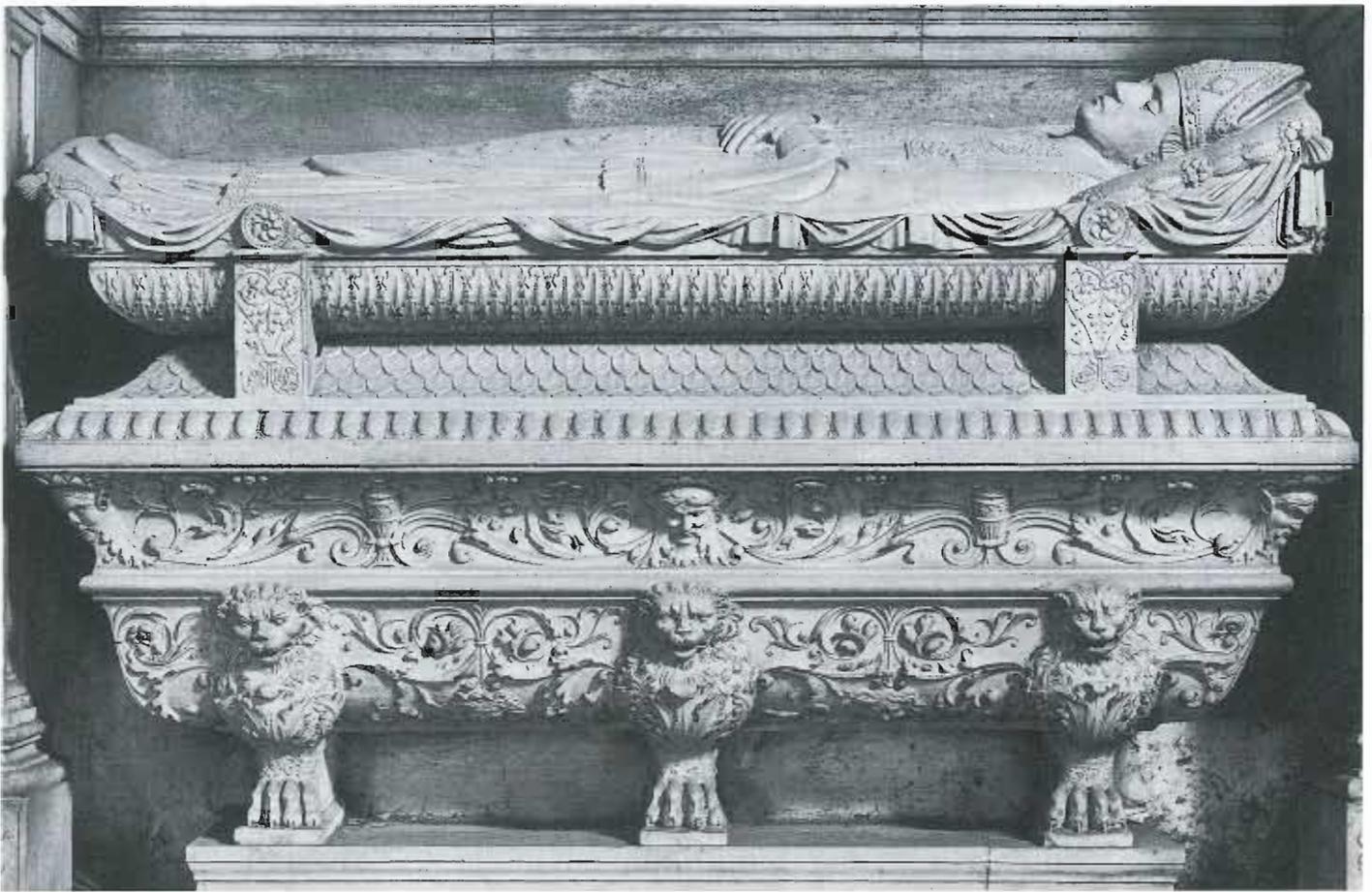
Mit den fortlaufenden, intermittierenden Wellenranken als Rahmungen seiner Bronzertüren von St. Peter (ca. 1440/45) gelang Filarete in Rom, dem Zentrum römisch-antiker Macht, hingegen ein großartiger Wurf. Mit seinen eingestellten Figuren und Szenen handelt es sich hier um die erste vollgültig antikisierende, fast klassizistische Neuformulierung einer antiken Akanthuswellenranke.

Abb. 10: Leon Battista Alberti: S. Andrea in Mantua, Portal. (Um 1472)

Gleichwohl verlagerte sich das Zentrum ihrer antikisierenden ornamentalen Gestaltung im späten 15. Jahrhundert zunächst nach Oberitalien, insbesondere nach Venedig und seinen Einflußbereich. Vor allem die Werkstätten von Ambrogio da Milano, Anronio und Tullio Lombardo und Andrea Bregno mit ihren Spezialisten für ornamentale Bildhauerarbeit verbreiteten seit den 1460er Jahren Akanthusdekore in ganz Norditalien.³⁶ Ohne die zahlreichen Objekte, darunter besonders Portale (Abb. 10) und Grabmäler (Abb. 11), hier im einzelnen aufzählen zu können, soll festgehalten werden, daß es neben der Wellenranke vor allem der „Akanthuskandelaber“ mit seinen gespiegelten Wellenranken war, der auf zahlreiche Weise variiert wurde (Abb. 6). Die frühesten Beispiele sind wohl die Friese und Pilaster des Triumphbogens und der *cappella maggiore* in S. Giobbe, Venedig, von T. und A. Lombardo (1468–72).³⁷ Fast gleichzeitig schuf Ambrogio Barocci als einer der Urheber dieses lombardischen Dekorationsstils die Fassade von S. Michele in Isola, Venedig (begonnen 1469). Der lombardische Akanthusdekor wirkt noch sehr statisch, etwas trocken, scharfkantig, dem Reliefgrund wie vorgeblendet und mit einer Tendenz zum *horror vacui*; die Ranken sind in der Regel dünn, die Blätter klein oder wenig in den Raum ausgreifend. Seit ca. 1480 wurden den Ranken Vögel, Kleingetier, Masken, Helme, Kinder und Mischwesen eingefügt.

Ein in der Frührenaissance beliebtes Dekorationsschema war das Umrahmen von Türen mit der fortlaufenden Akanthuswellenranke. Frühe Beispiele sind hier Fassadenportalumrahmungen Agostino di Bucci in Perugia.³⁸ Diese Ranken wurden allmählich, sich an antiken Vorbildern orientierend, immer klassizistischer nach Art eines Modus, bei dem die intermittierende Ranke sich bereits lange vor ihrer Einrollung von der fortlaufenden Hauptranke löst und mit ihr über eine Strecke fast parallel verläuft. Ein Musterbeispiel in dieser Hinsicht ist die Rahmung des Hauptportals von S. Andrea in Mantua (um 1472) von Leon Battista Alberti mit aus Vasen aufsteigenden und um die oberen Portalecken herumgeführten, sich in der Mitte des Sturzes treffenden Akanthusranken (Abb. 10).³⁹ Seine fast klassizistische Vorbildlichkeit wirkte bis zum 18. Jahrhundert nach, beispielsweise in Nachstichen (Abb. 13). Sehr ähnlich, wenn auch nur auf Pilaster beschränkt, sind die Ranken an der Fassade der Cappella Colleoni in Bergamo (Giovanni Antonio Amadeo, 1470–73) und einige Jahre später an der Porta della Sala del Trono im Palazzo Ducale in Urbino.⁴⁰ Dieses Rankenmotiv läßt sich, vermittelt durch dessen gemalte Version in Raffaels Loggien, noch bis zu den Vorlagestichen G. Albertollis vom





Ende des 18. Jahrhunderts verfolgen.⁴¹ Andrea Sansovino hat mit seinen beiden sich gegenüberliegenden Grabmälern für A. M. Sforza und G. B. della Rovere in S. Maria del Popolo, Rom (um 1505), zwei auch in ornamentaler Hinsicht kaum zu überbietende Höhe- und Schlußpunkte mit von groteskem Beiwerk fast freien Akanthus gesetzt.⁴² In ihrem ornamentalen Reichtum, der keine Fläche undekoriert läßt – ein im Grunde unklassischer Aspekt –, kommen noch einmal die für das 15. Jahrhundert auch im Bereich des Ornaments so nachhaltigen kunsttheoretischen Forderungen Leon Batrista Albertis nach *varietas* (abwechslungsreiche Vielfalt) und *copia* (reichhaltige Fülle) zum Ausdruck.⁴³

Die Malerei bedient sich des Ornaments in deutlicher Anlehnung an die noch führende Plastik. So sind die Holzrahmenornamente der Gemälde oft fortschrittlicher in ihrer Anlehnung an die Antike als die gemalten Ornamente in den Gemälden selbst; man vergleiche zum Beispiel den Rahmen von Andrea Mantegnas „Pala des Hl. Zeno“ in S. Zeno, Verona (1456/59), mit fortlaufender goldener Akanthuswellenranke vor blauem Grund.⁴⁴ Prachtvoll geschnitzte Akanthusrahmen eignen weiters auch Bellinis „Pala von Pesaro“ (um 1475) und Botticellis „Geschichte der Virginia“ (um 1499). Besonders frühe und farbige Beispiele der Akanthusdekoration zeigt übrigens auch die oft spätere

Entwicklungen vorwegnehmende italienische Buchmalerei dieser Zeit.

Am Ende des 15. Jahrhunderts verlagere sich die Weiterentwicklung der Kunst der Renaissance nach Rom. Der Akanthusdekor besonders als Relief wird hier klassizistisch-kühler, plastischer, monumentaler und verschleift sich mehr mit der Grundfläche; gleichzeitig wird der Akanthuskandelaber zunehmend groteskisiert und in gleichsam „schwebende“ Einzelemente aufgelöst, so daß der genuine, nur aus gespiegelten Akanthusranken bestehende Kandelaberakanthus fast verschwindet. Der Akanthusdekor beschränkt sich zunehmend – vom korinthischen und kompositen Kapitell abgesehen – auf Horizontalfriese (besonders Gebälkfriese) und auf die einläufige Wellenranke. Die Ornamente beispielsweise des Grabmonuments des Kardinals Bernardino Lonati in S. Maria del Popolo (Rom, um 1500) folgen ganz der klassizistischen Dekorationsmode der Zeit um 1500 (Abb. 11)⁴⁵: die Akanthusranken der beiden Horizontalfriese an der Sarkophagwanne laufen nicht durch, sondern werden fragmentiert durch Zwischenstellung von Maskarons, Vasen und Löwenprotomen. Allerdings geht die Anwendung der Akanthusranke in der Architektur, auch in der Klein- und Zierarchitektur, nach 1500 deutlich zurück.

Einen klassizistischen Höhepunkt erreicht der Akanthus weiters in den gemalten und

stuckierten Arbeiten Raffaels und seiner Schüler in der Villa Madama (begonnen ca. 1516), deren Vollendung Raffael nicht mehr erlebte⁴⁶. Hier muß ein Blick auf die Zwickel der zentralen Kuppel der sich zum Garten hin öffnenden Loggia geworfen werden (Abb. 12). Der nun flächenübergreifende Struckakanthus – ein in der Architektur des 15. Jahrhunderts noch so gut wie unbekanntes Motiv – ähnelt in seiner Komposition den Ranken der *Ara Pacis Augustae*. Am oberen Rand des Fotos erkennt man noch einen gemalten Akanthusfries mit eingestellten Panthern, Mischwesen etc.; auch einige Pilaster sind mit aufsteigenden Akanthuswellenranken stuckiert.

Die Zeit des fortgeschrittenen 15. Jahrhunderts, die jedes einzelne Architekturglied reich auszierter, ist nach Michelangelos Juliusgrabmal (ca. 1513/16) in S. Pietro in Vincoli, Rom, an dem subtile Akanthuskandelaber – sie stammen noch aus der ersten Entwurfsphase von 1505/06 – auf fast linearisierten Stengeln in Nachbarschaft von grotesken Kandelabern einen letzten Höhepunkt feiern, fast vorbei.⁴⁷ Plastische Akanthusdekorationen solcher Art sind in Zukunft eher die Ausnahme.

Die Dekorationen des Raffael-Kreises im Vatikan – Loggia, Loggetta, Villa Madama – bedeuten nicht nur einen klassizistischen Höhepunkt des Akanthusornaments, sondern auch dessen Schwanengesang. Die

Abb. 11 (links): Unbekannter Künstler: Grabmonument des Kardinals Bernardino Lonati. (Rom, S. Maria del Popolo, um 1500)

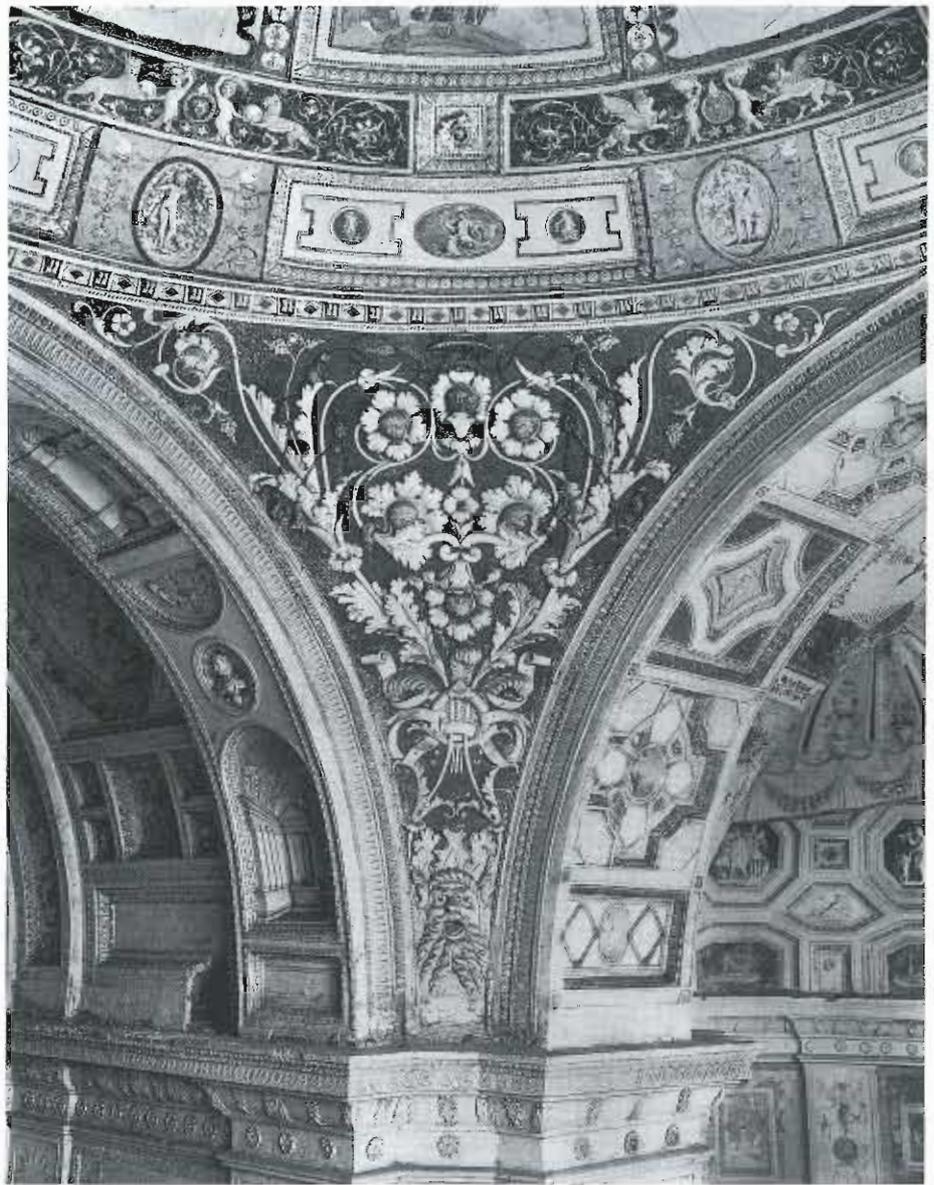


Abb. 12 (rechts): Raffael und Werkstatt: Villa Madama, Gartenloggia, Stuckdetail. (Rom, nach 1516)

gegen 1500 aufkommende Grotteske wird im 16. Jh. den Akanthus als flächenübergreifendes Ornament und als Pilasterfüllung weitgehend verdrängen oder sich mit ihm so vermischen, daß er nur noch fragmentarisch überlebt. Im späteren 16. Jahrhundert kommen noch neuzeitliche Ornamente – Rollwerk, Beschlagwerk, Schweifwerk – hinzu, so daß der Akanthus zwischen 1550 und 1620/30 in Italien nur noch ein marginales Ornament ist. Seine gezielte Anwendung deutet daher in Zukunft oft auf eine gewollt klassizistische Orientierung seitens des Auftraggebers oder des Künstlers hin. Um einen solchen Fall handelt es sich beispielsweise bei dem Casino des Papstes Pius IV. im Vatikan (um 1560).⁴⁸ Der Architekt des Casinos, Pirro Ligorio, war ein ausgesprochen antikenbegeisterter Ausgräber, Archäologe und Epigraphiker. Offenbar von der Villa Laurentia in den Briefen Plinius' des Jüngeren, architektonisch von Bauten der frühen Kaiserzeit inspiriert – er selbst erforschte die Villa Hadriani in Tivoli –, stattete er die Fassade

mit einem Konglomerat von dekorativen und figürlichen Versatzstücken *all' antica* aus, darunter der aufsteigende Wellenakanthus als Pilasterfüllung. Diese Villa belegt einmal mehr, welche herausragende Rolle der Stuck seit seiner forcierten Wiederverwendung im Umkreis Raffaels, besonders bei Giovanni da Udine, auch für die ornamentale Dekoration für die Zukunft gewonnen hatte.⁴⁹

Eines der feinsten klassizistischen Beispiele im Bereich der Klein- und Zierarchitekturen der Mitte des 16. Jahrhunderts ist das Grabmal des Pietro Bembo von Michele Sanmicheli in S. Anronio, Padua (1547).⁵⁰ Es handelt sich um einen einfachen Portikus mit gekuppelten Säulen auf einem Sockel. Der korinthischen Ordnung entspricht eine fortlaufende Akanthuswellenranke im Gebälkfris. Das Feld zwischen den Säulenpostamenten, das zugleich den Sockel für die Kasturne mit der Büste bildet, ist ebenfalls mit Akanthuswellenranken dekoriert. Die korinthische Ordnung und demzufolge auch der

Akanthusdekor sind dem *decorum* entsprechend sakralen Bauaufgaben angemessen. Darüber hinaus erscheint am Grabmal noch der Mäander als Sockelgesims und mehrfach der Fesron, der dem ganzen ein feierliches Gepräge gibt.⁵¹ Deutlicher kann der Wandel von den zwar nicht regellosen, aber schmuck- und variationsreichen Dekorationsprinzipien des Quattrocento hin zur reflektierten, dem *decorum* folgenden *all' antica*-Dekoration kaum sein.

Dieser Wandel findet, wie gesagt, um 1500 in Rom statt, das seinen Blick insbesondere auf die Größe des kaiserlichen Roms wirft. *Obschon in unseren Tagen die Architektur wiedererwacht und der Art der Alten recht nahegekommen ist, wie man an vielen schönen Werken Bramantes sieht, sind doch die Verzierungen nicht von ebenso kostbarem Material wie in der Antike. (. . .) So ist es nun nicht schwer, die Bauten der Kaiserzeit zu erkennen, welche durch die schönste Art, den bedeutendsten Aufwand und die größte Kunstfertigkeit aus allen anderen hervorragen. Von den Verzierungen*



muß nicht viel gesagt werden. Alle leiten sich von den fünf Ordnungen her, welche die Alten anwandten, nämlich dorisch, ionisch, korinthisch, toskanisch und attisch. (...) Diejenigen (Säulen) aber, die man korinthisch nennt, sind schlanker und zierlicher, weil sie in Nachahmung der jungfräulichen Anmut und Feinheit geschaffen wurden; ihr Erfinder war Kallimachos aus Korinth, weshalb man sie korinthisch nennt – so in einem wohl von Raffael und B. Castiglione gemeinsam verfaßten Brief an Papst Leo X.³² In diesem Zitat wird deutlich, daß man die verschiedenen Gebäudertypen dem Vitruvischen *ordo* der Säulenordnungen adaptiert und daß der Einsatz von Ornamenten sich wiederum auch nach der jeweils gewählten Säulenordnung zu richten hat; der Akanthus ist demnach idealiter das Ornament von Gebäuden, die entsprechend den Anforderungen der korinthischen Ordnung folgen. Entwickelt und kanonisiert wurde diese Theorie des *Ordos* der Säulengenera, der ihnen entsprechenden Gebäudertypen und ihrer Auszierungen in den Architektur-

lehrbüchern, auf die hier ein Blick geworfen werden muß, weil sie nicht nur zum Akanthus Stellung nehmen und ihn auch formal interpretierten und weitervermittelten, sondern in Nordeuropa auch noch im Barock nachwirkten.

Zu den einflußreichsten Architekturtheoretikern Italiens zählte Sebastiano Serlio. Im IV. Buch seines Gesamtwerkes, den *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere* (Venedig 1537), verweist er bei der Besprechung der *Corinthia* auf die Kallimachos-Anekdote Vitruvs und fährt fort: *Ir gebrauch mag seyn an Tempeln zu ehren der H. Jungfrau Maria oder anderen Heiligen Jungfrawlichen Stands/Gebawet/lauch an Heuseren Begräbnussen oder Epitaphien deren so ein heilig und ehrlich leben geführt* – so fol. xlv^r in der deutschen Übersetzung von 1608/09³³ und fährt fort, daß die *Corinthia schön und jederman wolgefellig* sei (fol. xlix^r). Die *Corinthia* – und somit indirekt der ihr zugeordnete Akanthus – steht für die Jungfräulichkeit und Reinheit, die Jungfrau Maria und ande-

re christliche Jungfrauen, allgemein das Christlich-Sakrale und erscheint demnach auch an Altären, Katakomben, Epitaphien und weiteren sakralen Objekten.

Im Gegensatz dazu zählt die *Composita*, die ebenfalls mit Akanthusblättern dekoriert ist, nicht zu den explizit sakralen Ordnungen; teils wurde sie nicht als eigenständige Ordnung anerkannt, teils galt sie in Anlehnung an antike Triumph- und Ehrenbögen als „triumphale Ordnung“.

Der entsprechende Holzschnitt bei Serlio (fol. lx^r) zeigt rechts zwei korinthische Kapitelle – unten als Pilaster –, oben als Säulenkapitell – mit ihren Akanthuszieraten, die sich am Säulenkapitell auch am Abakus finden. Die beiden benachbarten Kompositkapitelle sind insofern interessant, als dem Säulenkapitell ein akanthisiertes Pferd, ein Mischwesen, integriert wird. Angespielt wird auf die „regellose“ Grotteske, die hier in Zusammenhang mit der *Composita* gesehen wird; Grottesken enthalten im 16. Jahrhundert zumeist noch Akanthusfragmente. Serlio spricht hier

Abb. 13 (links außen): Francesco Ricciarelli: Nachstich der Akanthusranken des Portals von S. Andrea in Mantua (siehe Abb. 10). (Italien, ca. 1580)

Abb. 14 (links innen): Giulio Romano: Akanthusranke; Feder in Braun auf Papier, 265 x 150 mm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 1876. (Foto: Museum)



Abb. 15 (rechts): Rom, 1. H. des 16. Jh.s: Akanthusranke, Feder in Braun auf Papier. (1991 im deutschen Kunsthandel)

von *vermischete und vermengte arbeit*. (. . .) *Wil man Gewelber zieren soll man die fußstapffen der Antiquen oder Alten volgen vnnnd dareyn machen/Laubwerck* (i. e. Akanthus)/*Blumen/Thier/Vögel vnnnd allerley dergleichen vermischete und gemengte arbeit* (fol. lxvi). Die Decken und Gewölbe des 16. und frühen 17. Jahrhunderts sind voll davon – wenn auch im Barockstück nicht mehr als *vermischete Arbeit*.

Grundsätzlich dasselbe Bild bei der Zuordnung des Akanthus an den Kanon der Säulenordnungen zeigt eines der einflussreichsten, bis ins 18. Jahrhundert nachwirkende Architekturlehrbuch des 16. Jahrhunderts, Vignolas erstmals 1562 erschienene *Regola Delli Cinque Ordini D'Architettura*.¹⁴ Das korinthische Akanthuskapitell (Taf. XXVI) zeigt im Fries eine antikisierende Opferszene

als Verweis auf die Sakralität der Handlung; die Konsolen sind ebenfalls mit Akanthusblättern dekoriert (Abb. 24). Der Fries des kompositen Akanthuskapitells (Taf. XXVIII) zeigt zwei grotteske Mischwesen in Form akantischer Kinderkentauren; auch hier wird diese Ordnung in Zusammenhang mit Grottesken (Mischwesen) gesehen. Interessant ist die unterschiedliche, meines Wissens bisher unbemerkt gebliebene Stilisierung der Akanthusblätter: Das Kompositkapitell zeigt den eigentlich kaiserzeitlich-römischen, das korinthische Kapitell hingegen einen eher spätantik anmutenden, aus speerspitzenähnlichen Teilblättern addierten Akanthus. Wahrscheinlich liegen hier verschiedene antike Vorbilder zugrunde. Solche Formdifferenzen sind nicht unwichtig, weil gerade die Tafeln der Architekturlehrbücher

den Architekten und Stukkateuren auch noch nach langer Zeit als Arbeitsvortlagen dienen konnten.

Die entsprechenden Tafeln in Vincenzo Scamozzis *L' Idea Della Architettura Universale* (Venedig 1615), zeigen die *Ornamenti Del' Ordine Corinto* und *Del' Ordine Romano* ohne Friesdekoration. Mit Blick auf die architekturtheoretische Bindung des Akanthus an die *Composita* gilt aber auch die Beobachtung, daß Architekturtheorie einerseits, das Verhalten der Architekten in der Praxis, vor allem bei weniger anspruchsvollen Bauaufgaben und in der „Provinz“, andererseits divergieren können.

Seit dem frühen 16. Jahrhundert kommt auch den gedruckten Ornamentvortlagen (Holzschnitte, Stiche, Radierungen) bei der Verbreitung des Akanthus eine hohe Bedeu-

tung zu. Entweder reproduzierten die Ornamentdrucke mustergültige antike oder zeitgenössische Vorbilder resp. aktuelle Inventionen kompetenter Künstler. Als Handelsware erreichten sie Architekten und Künstler weit über Italiens Grenzen hinaus und dienten als Ersatz für gezeichnete Musterbücher und die eigene Anschauung der Vorbilder. Der reine, unvermischte Akanthus wird im Vorlagenbereich, ganz im Unterschied zu Grotteske, nur relativ wenig thematisiert. Das hat mehrere Gründe, so unter anderem wegen seines hohen Bekanntheitsgrades und seines relativ einfachen, kanonisierten Formen-, Bewegungs- und Strukturprinzips – beides brauchte nicht unablässig aktualisiert zu werden –, möglicherweise aber auch wegen seines sinkenden Sternes am Himmel der Ornamente des 16. Jahrhunderts.⁵⁵

So handelt es sich bei dem ersten vollgültigen Ornamentdruck mit dem Akanthusmotiv um die Wiedergabe eines sich lange vor der offiziellen Auffindung der *Ara Pacis Augustae* (im Jahre 1568) bereits in der Delle-Valle-Sammlung befindenden Fragments der mit dem flächenfüllenden Akanthus übersponnenen Umfriedung der *Ara Pacis*, gestochen von Agostino Veneziano (vor 1536) (Abb. 3).⁵⁶ Bereits am Ende des 15. Jahrhunderts läßt sich der Einfluß dieses Fragments in der Buchmalerei belegen. Dieses wie auch ähnliche Blätter Venezianos mit Akanthusmotiven nahmen nicht zuletzt wegen ihrer Schönheit und graphischen Präzision jahrzehntelang nachhaltigen Einfluß, der beispielsweise noch in den 1585 von Francesco Marrino stuckierten Gewölben von S. Anronio Abate in Siena zu spüren ist, wo solche Akanthusranken mit Motiven aus fast zeitgleichen Grottesken des Franzosen Erienne Delaune untermischt werden.⁵⁷ Erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts entsprehen Drucke (von Enea Vico), die den Akanthus als fortlaufende Wellenranke oder als „Kandelaberakanthus“ weitgehend frei von grottesken Versatzstücken oder figürlichen Beimischungen (Putten etc.) zeigen.⁵⁸ Im Unterschied zu einem Blatt des Francesco Ricciarelli (um 1580), das noch der klassizistischen Auffassung verpflichtet ist – der Entwurf steht in der Tradition des Portals von S. Andrea in Mantua von L. B. Alberti –, kündigen die üppigen, blattrreichen Akanthusentwürfe des Giovanni Battista Pittoni⁵⁹ aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und eines anonymen Stechers⁶⁰, dessen Akanthus den Blattgrund fast verdeckt, einen Stilwandel an, der seine Auswirkung erst im 17. Jahrhundert voll zeigen wird.

Mitteleuropa

Es waren hauptsächlich italienische Architekturlehrbücher und Ornamentdrucke, die den Akanthusdekor nach Nordeuropa vermittelten. Da es sich im Falle des Akanthus zu meist um grotteskisierten handelte, gibt es in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts so gut wie keine reine Akanthuswellenranke im mittel-

europäischen Ornamentdruck. Ganz am Anfang steht ein Holzschnitt mit einer perspektivisch mißglückten Tabernakelnische mit dem „Hl. Sebastian“ von Hans Burckmair (1510). Der Sockelfries enthält eine Wellenranke aus Akanthus- und dreireiligen Efeu- resp. Weinblättern; da sie von den beiden äußeren Ecken aus in den Friesmittelpunkt verläuft, kommt es hier zu einem Konflikt, der aus dem unverständlichen Strukturprinzip der Wellenranke resultiert. Die Postamente der Balustersäulen sind mit Akanthuskandelabern gefüllt, die auf recht unsicheren „Rankenfüßen“ stehen; in ihrer Mitte enthalten sie Vasen. Das Tympanon enthält dieselben Mischranken wie die Sockel, hier nur flächenfüllend. Wenn man von dem einen oder anderen Blärchen der Brüder Beham oder des Peter Flötner⁶¹ absieht, war es erst Heinrich Aldegrever, der 1552 hochrechteckige Blätter mit anrücksisierenden gespiegelten Wellenranken resp. „Kandelaberakanthus“ im strengen Sinn vorlegte. Auch bei den niederländischen Entwürfen der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts handelte es sich fast ausnahmslos noch um Grottesken, Mischwesen oder Ranken mit figürlichen Motiven. Bevor Frankreich sich dem Einfluß vor allem früher niederländischer Ornamentdrucke entziehen konnte, brachte die „Schule von Fontainebleau“ den Siegeszug des Rollwerkornaments. Gleichwohl gab es eine in den zahlreichen Ornamentdrucken des Jacques I Androuet DuCerceau zum Ausdruck kommende klassizistische Nebenströmung mit ganz vorzüglichen Akanthusformen, die dieses hier oft linearisierte Ornament in großer Klarheit wiedergeben. Deutlich von italienischen Vorbildern nach Art der Pittoni ange regt, zeigt sich ein Blatt mit einer aus einem Blattkelch entspringenden Akanthusranke des französischen Architekten Jean Bullant (1565)⁶² – ein am Akanthus der römischen Kaiserzeit orientierter Entwurf, der zu dieser Zeit in Nordeuropa nur noch Entschneidungen in Blättern des Frankfurter Formschnegers Peter Hille findet, die aufstrebende „Akanthuskandelaber“ unter dem Eindruck entsprechender Entwürfe Venezianos und Vicos zeigen.⁶³

Synkretistisch wie die ornamentalen Motive in den Ornamentdrucken sind auch die Baudekors in Mitteleuropa; Beispiele für genuine Akanthusformen außerhalb ihrer kanonischen Anwendung an den Säulenordnungen sind noch höchst selten. Frühe Beispiele finden sich in der Bakócz-Kapelle der Kathedrale in Esztergom (begonnen 1506/07), aber auch der Gebälkfries des Portals der Salvatorkapelle in Wien soll hier genannt werden. Ein weiteres, fast klassizistisch zu nennendes Beispiel ist ein Kamin im 1. Obergeschoß des Flügels König Franz' I. im Schloß Blois (1515–1524) mit Akanthuswellenranke im Horizontalfries und Akanthuskandelabern in den seitlichen Pilastern in subtilem Relief (Abb. 16). In der Folgezeit macht der Akanthus nur einen geringen Teil der Gesamtde-

koration bei größeren Bauaufgaben aus; meistens finden sich Grotteskenfriese und -kandelaber aller Spielarten, Wein-, Hopfen- und andere Blattranken, Medaillons, Voluten, Delphine, Erosen resp. Putten, seit 1540 auch das Rollwerk und nicht zuletzt noch spätgotische und gotisierende Dekorationsformen. Ein gutes Beispiel solcher Dekorationen bietet das 1553/54 von Statius von Düren errichtete hofseitige Portal des Fürstenhofes zu Wismar⁶⁴ (Abb. 17). In der Struktur, der Austeilung der Ornamente und der Wahl von addierten Terracottabausreinen noch ganz dem norditalienischen Quattrocento verpflichtet, zeigt das Portal eine Vielzahl ornamentaler Motive, bei denen es sich hauptsächlich um grotteskisierten Akanthusdekor nach Art mitteleuropäischer und niederländischer Vorlagen handelt. Genuiner Akanthus kommt nur in höchst reduzierter Form vor, so als kurze „Akanthuskandelaber“ an den Halbsäulen. Der Akanthus bildet an Beispielen wie diesem keinen integralen, dem *decorum* folgenden Bestandteil der Architektur *all'antica*, sondern wirkt wie aufgesetzt und durch andere Motive austauschbar.

Überhaupt waren Portale beliebte Orte ornamentaler Dekoration. Dasjenige der Kapelle des Dresdner Residenzschlosses (1555) gehört angesichts seiner ausgewogenen Struktur, die das Motiv antiker Triumph- und Ehrenbögen aufgreift, zu den schönsten seiner Art in Mitteleuropa (Abb. 18). Genuin antikisierend sind die Säulen mit ihren wunderbaren korinthischen Kapitellen und die herrliche Akanthuswellenranke des Frieses mit eingestellten Tieren und Adlern über Festons als Eckzierden.⁶⁵ Es handelt sich wahrscheinlich um das Werk eines als Johann Maria überlieferten Italieners unter Assistenz einheimischer Bildhauer; immerhin lassen sich auch französische Einflüsse nachweisen, meines Erachtens durch Entwürfe Jacques I Androuet DuCerceaus.

Letztendlich hängt es vom Auftraggeber und den von ihm ernannten Künstlern ab, welchen Grad an antikisierender Gesalbung das geplante Werk zeigen soll. Als Beispiel steht hier die Stadtresidenz der bayerischen Landesherrn in Landshut mit ihrer rein italienischen Bausstruktur; der Gebälkfries der 1542 geweihten Kapelle enthält eine von Putten bevölkerte fortlaufende Akanthuswellenranke klassizistischer Prägung im Rahmen der Kompositordnung; das entspricht dem *decorum*.⁶⁶

Wichtige Orte der Dekoration auch nördlich der Alpen waren Fassadenmalereien, besonders nach Art der Sgraffitotechnik. Ein herausragendes Beispiel für Akanthusdekorationen in diesem Bereich befinden sich an den Hofarkaden des Rathauses von St. Veit a. d. Glan⁶⁷ (Kärnten); es handelt sich um prächtige antikisierende Akanthuswellenranken als Zwickelfüllungen vor dunklem Fond, entstanden in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Von besonderer Subtilität sowie Schönheit



Abb. 16: Unbekannter Künstler. Kamin in Schloß Blois (Frankreich). (Frankreich, 1515–1524). (Bildarchiv Foto Marburg)

und genuin antikisierend sind die stuckierten Akanthusranken im Schloß Stern bei Prag, 1556–1560 von unbekanntem italienischen Stukkateuren ausgeführt; Auftraggeber war Erzherzog Ferdinand. Man kann vermuten, daß das Felderungssystem mit seinen zarten Relieffüllungen – um 1600 wird dieses Prin-

zip auch die Stuckdekorationen der Münchener Schule beherrschen – auf antike Vorbilder im Bereich von Innenräumen zurückzuführen ist. Stuckfelder im Zentralraum des Erdgeschosses zeigen zum Teil grotteskisierte Akanthusrankenfüllungen in stark linearisierter Version.⁶⁸ Ein ausgesprochen muster-

gültiges Beispiel einer antikisierenden Akanthusranke zeigt auch die Rednertribüne in der Landsrechtsstube im Königlichen Palais der Prager Burg (1567–69) von Bonifaz Wolmut; die sich in der Mitte begegnenden Akanthuswellentanken entspringen zwei Blattkelchen.⁶⁹ Sehr linearisierte und abstra-



hierte Akanthusranken befinden sich in den Gewölbezwickeln des Kreuzgangs im Propsteigebäude in Mattighofen, Oberösterreich, bereits aus der Zeit um 1550⁷⁰.

Interessant ist die Darstellung und Benennung des Akanthus in mitteleuropäischen Architekturlehrbüchern des 16. Jahrhunderts, die – da in deutscher Sprache verfaßt – auch dem einheimischen Architekten und Handwerker verständlich waren. In einigen dieser Werke kommt die Anbindung der Akanthuswellenranke insbesondere an die korinthische Ordnung klar zum Ausdruck. Eines der wichtigsten Werke dieser Art, Hans Blums *Ein kunstreich Buch von allerley antiquiteten* (Zürich s. d.)⁷¹, wurde bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus verlegt (an Beispielen wie diesem läßt sich gut das Problem erkennen, zwischen Renaissance und Barock in Mitteleuropa eine klare Trennlinie

zu ziehen). Das Buch enthält (nach Sedio) den Holzschnitt eines Tempels nach Art der *Corinthia*; der Gebälkfries ist mit langgestreckten, in Umwandlung des Lotus-Palmetten-Motivs gekoppelten Akanthuswellenranken dekoriert. An solchen Abbildungen wurde das *decorum* des Akanthus auch dem mitteleuropäischen Architekten verständlich; den vorausgegangenen deutschsprachigen Vitruv-Editionen war dieser Zusammenhang noch nicht zu entnehmen gewesen.

Interessant sind die Bezeichnungen des Ornaments. Hans Blum spricht in dem genannten Werk von *Acanthus/das ist Wälscher bärenklaw*⁷², bei der Besprechung des korinthischen Kapitells allerdings von *löuber* (Lauber, i. e. Laubwerk); die Voluten bezeichnet er als *schnörckel*. Dieselbe Differenzierung stellt man fest in der ersten deutschsprachigen Vi-

truv-Übersetzung, verfertigt und herausgegeben von Walter Ryff (Rivius) 1548 im Anschluß an eine lateinische Edition des Jahres 1543. Bei der Besprechung des korinthischen Kapitells gibt er p. 260 eine *Contrafactur des wahren Akanthi* (Abb. 2), spricht aber von *künstlichem Laubwerck*, wenn er die Pflanze als Ornament wiedergibt (hier am Beispiel eines Balustrerschafes, p. 218).⁷³ Auffällig ist auch hier die Diskrepanz in der Blattform bei dem Versuch der Wiedergabe einer natürlichen Pflanze im Vergleich mit der ornamentalen Darstellung. Bei der Wiedergabe des „natürlichen“ Akanthus folgt der Mediziner und Humanist Rivius aber nicht der eigenen Anschauung, sondern er übernimmt die schematische Abbildung aus einem gedruckten Herbarium, nämlich Leonhart Fuchs' *De Historia Stirpium* (Basel 1542, p. 52).⁷⁴ Auch diese scheinbar naturalistische

Abb. 17 (links): Statius von Düren: Hofseitiges Portal des Fürstenhofes zu Wismar. (Wismar, 1553/54) (Bildarchiv Foto Marburg)

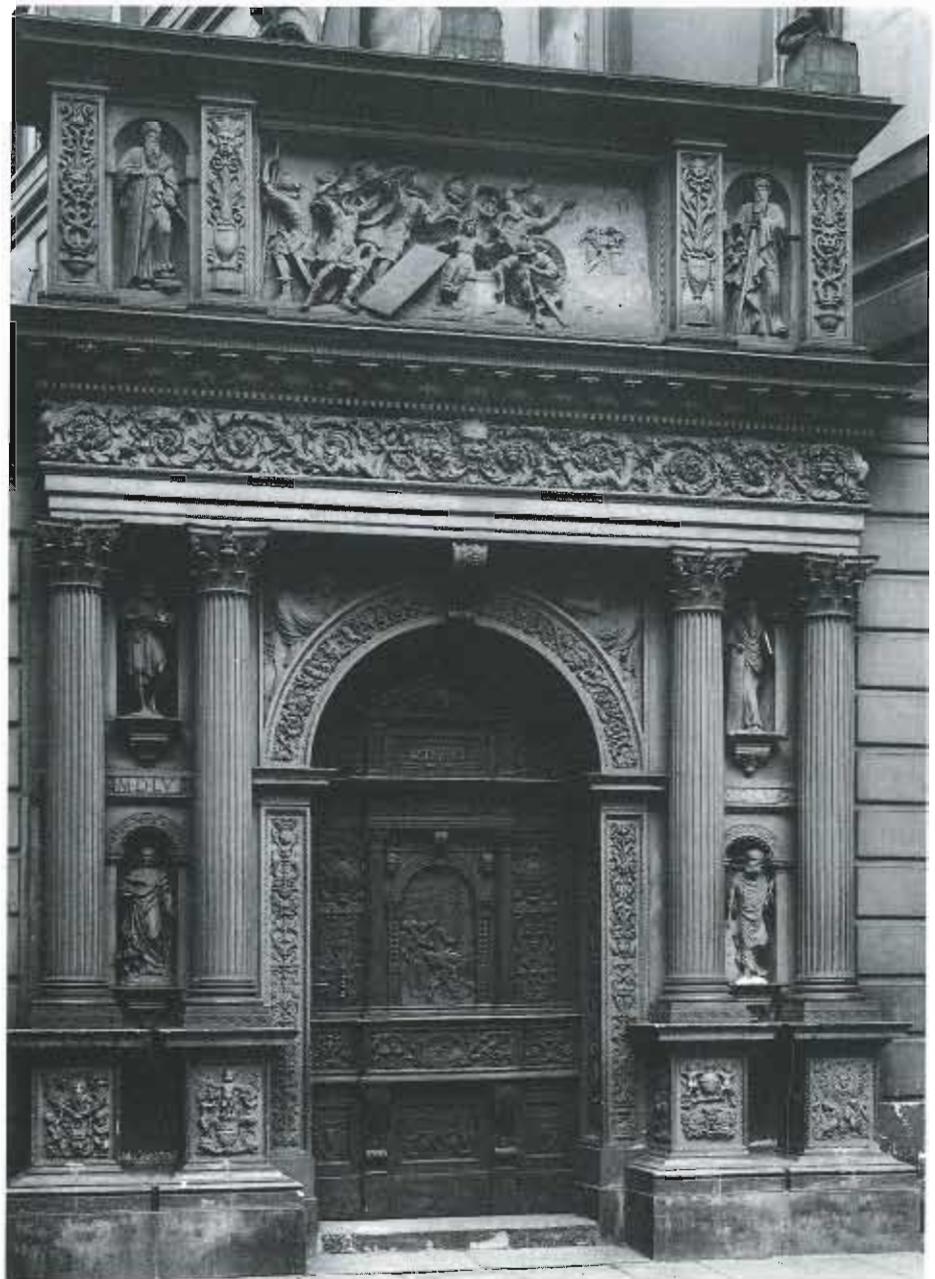


Abb. 18 (rechts): Unbekannter Künstler. Portal („Georgenportal“) der Kapelle des Dresdner Residenzschlosses. (Dresden, 1555) (Bildarchiv Foto Marburg)

Darstellung ist realiter eine stilisierte Idealpflanze.⁷⁵ Hier entsteht die ininteressante, bisher nicht recherchierte Frage, ob manche ornamentale Bildungen vom Mittelalter bis zur Renaissance nicht auf die Akanthusformen der antiken Kunst, sondern auf seine Darstellungsmodi in Herbarien zurückgreifen. Jedenfalls bemerkt Rivius die formale Differenz zwischen Kunst- und Naturform und er veranschaulicht sie, ohne sich aber die Frage zu stellen, ob es sich bei der ornamentalen „Pflanze“ tatsächlich um Akanthus handelt. In diesem Zusammenhang soll mit einigen Worten auf die historische Bezeichnung des Ornamentes eingegangen werden. Zwar wird im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des korinthischen Kapitells stets die Kallimachos-Anekdote erzählt, in der von *Acanthus* die Rede ist, aber das – angeblich – von ihm abgeleitete Wellenrankenornament

wird in allen Quellenschriften nur selten als Akanthus bezeichnet. Die deutschsprachige Bezeichnung – die Titel von Ornamentdrucken sind hier eine hervorragende Quelle – lautet durchweg „Laubwerk“: *Lauber* (C. Schmidt, ca. 1660), *Frantzösisches Laubwerck* (J. K. Reutimann, Ende 17. Jh.), *Romanisches Laubwerck* (L. Heckenauer, um 1700), *Laubwerck*⁶, *Frantzösisches Laub-Werckh* (A. Bichel, um 1700), *Frantzösisches Lauber-Buch* (G. L. Bodenehr, Ende 17. Jh.), aber auch *fogliami Romane* (E. Echter, 1679), *Fogliami Romani* (J. Indau, 1686); in Italien: *fogliami antiqui* (Mutiani, 1571), *fogliami* (S. della Bella, M. 17. Jh.); in Frankreich: *Feuillages* (Anonymus, 1599), *Frises Feuillages* oder *Rinceaux feuillages* (J. Le Pautre, M. 17. Jh., und A. Loir, 1675), *Arabesques* (J. B. Huet, 1770/75), *Frises et Ornaments* (J. L. Prieur, 1783), *Ornaments* (L' Huillier, E. 18. Jh.). In Archi-

tekrurlehrbüchern ist, wenn überhaupt, dann von *Acanthus* nur im Zusammenhang mit der Entstehung des korinthischen Kapitells, weiters des Kompositkapitells und ihrer Hochblätter die Rede. Erst das „naturalistisch“ orientierte, klassifizierende 19. Jahrhundert glaubte seinem Selbstverständnis nach auch die antike intermittierende Wellenranke als „Akanthus“ bezeichnen zu können.

Wenn „Akanthusranken“ als Laubwerk bezeichnet wurden, so galt nicht der Umkehrschluss: der Begriff „Laubwerk“ konnte auch Pflanzenornamente anderer Art, beispielsweise Hopfen, Wein oder abstrakte Bildungen, einschließen. Aus diesem Grund wurde durch die Epitheta *frantzösisches*, *romanisches* oder *antikes* Laubwerk spezifiziert; zugleich kommen hier kulturelle Einflüsse zum Ausdruck („frantzösisch“).

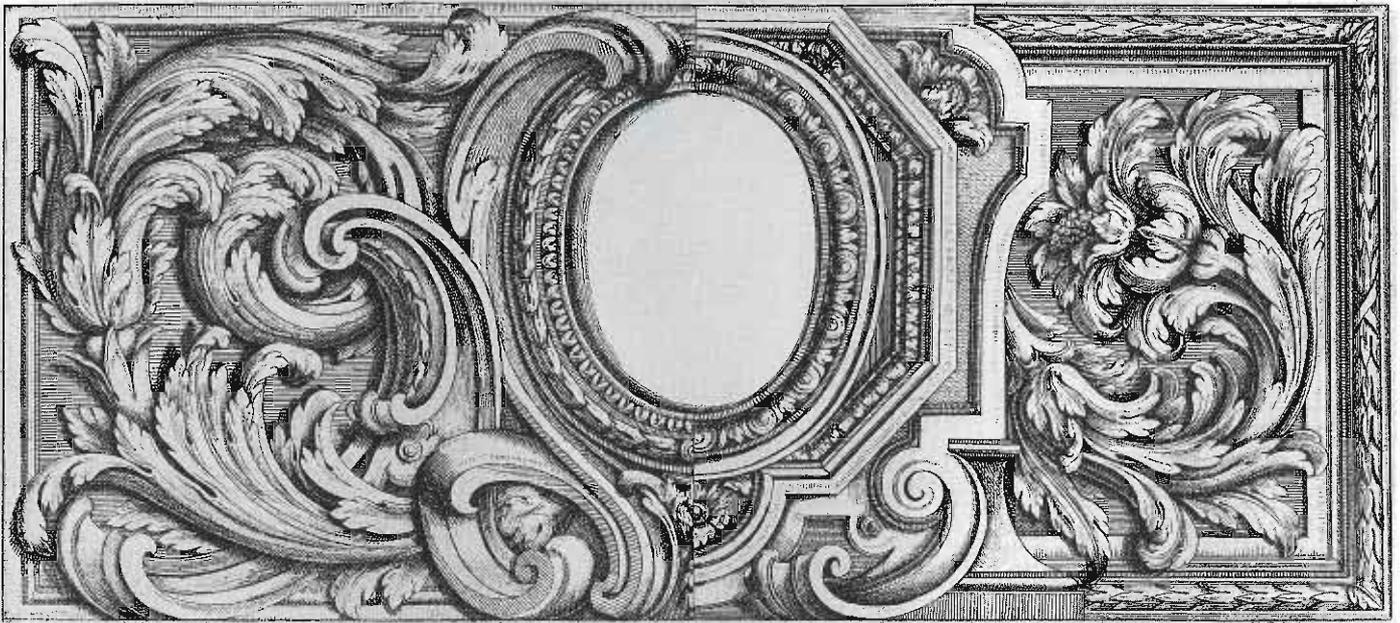


Abb. 19: Francesco Bedeschini: Blatt aus einer Folge von Ornamententwürfen. (Aquila, ca. 1672–1688)

Barock

Seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts ließ sich, ausgehend von Florenz, eine stetige Intensivierung und geographische Verbreitung der Renaissance konstatieren; um und nach 1500 erreichte sie in Rom ihren Höhepunkt: man harre sich die Kunst der Antike perfekt angeeignet, sie in einigen Bereichen sogar übertröffen. Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts begann die weithin alumfangsnde Fixierung der Künstre auf die römische Anrike zu schwinden. Neben einem weiterhin akruellen Klassizismus, vertreten besonders durch Palladio und den Palladianismus, gewannen seir der École de Fontainebleau (seir ca. 1540) nichtantikisierende moderne Gestaltungsrendenzen vor allem auch im Ornament an Boden, die bis über die Mitre des 17. Jahrhunderts hinaus vor allem in Mitteleuropa dominieren. Als dritte Parallelströmung muß noch die sogenannte „Nachgotik“ genannt werden, eine auch im 16. Jahrhundert nicht erloschene Tradition gotisierender Kunstauffassung, die aus verschiedenen Gründen um und nach 1600 noch einmal an Boden gewann⁷⁷; als vierte schließlich eine „naturalistische“, die florale Ornamente und Dekors bevorzugte. Von nur ephemerer Bedeutung war zu Beginn des 17. Jahrhunderts außerdem ein Historismus, der auf Ornamente der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts rekurrierte. In vielen Fällen vermischen sich die Parallelströmungen, so daß im Zusammenhang mit manieristischen oder nachgotischen auch antikisierende Ornamente wie der Akanthus vorkommen können.

Italien

Wenn man von ausgeprägten Individualstilen einzelner Meister wie im Falle des Borromini absieht, vollzog sich der Übergang von der Renaissance- zur Barockdekoration in

den Künsten Italiens kontinuierlich und ohne Bruch; außershalb der großen Kunzentren machten sich noch lange regionale Traditionen bemerkbar. Nicht zulerzt hinsichtlich des mitteleuropäischen Barockakanthus, vor allem im Bereich der Fassaden- und Innendekoration, lohnt sich zunächst ein Blick auf norditalienische Kunzentren. Sanra Maria presso San Celso ist beispielsweise eine Kirche in Mailand, in der sich fast alle Akanthusformen des 15. und 16. Jahrhunderts wiederfinden.⁷⁸ Galeazzo Alessis Mailänder Chiesa di San Barnaba (ca. 1560) zeigt nicht nur die Akanthusranke an der Fassade im Gebälk des Giebels, sondern im Innern im Rahmen der korinthischen Ordnung auch als aufsteigende Pilasterdekoration und am Triumphbogen, und zwar als Struckdekoration. Reiche Stuckdekorationen, darunter viel kleinteilig-abbreviierrter, Figuren entspringender Akanthus enthält auch Pellegrino Tibaldis Scuola del Duomo in Mailand.⁷⁹ Nicht unähnliche Beispiele finden sich in Genua. Die ab 1591 barockisierte Kirche SS. Annunziata enthält im Rahmen ihrer reichen Stuckdekoration, ausgeführt von Giovanni, Gian Battista und Gian Andrea Carlone, Akanthuswellenranken im Gebälkfries ihrer korinthischen Ordnung sowie Akanthusrankenfragmente und Akanthusblattrosetten als Füllung der Gurtbögensoffitten der Arkaden. Demgegenüber zeigt das Gewölbe nur Kartuschen und reichen figürlichen Stuck. Eine sehr ähnliche Struckausstattung zeigt die Kirche San Siro, Genua, vom Ende des 16. Jahrhunderts; die Stukkarur stammt hier u. a. von Taddeo Carlone.⁸⁰ Zu Recht als frühbarockes, nun stadtrömisches Schlüsselwerk berühmt ist Annibale Carraccis Dekoration des Palazzo Farnese (1595–97). Prächtige freskierte Akanthusranken mit Putten resp. Eroten zeigen beispiels-

weise die Stuckkappen und Zwickelfelder im Bereich der Gewölbeseiten des „Camerino Farnese“ – um nur diesen Raum als Beispiel zu nennen.⁸¹ Ein anderes typisches Beispiel für das beginnende 17. Jahrhundert ist die Sr.-Nilus-Kapelle der Abteikirche in Grottaferrata von Domenichino (1608–10). Die Gewölbemalereien thematisieren den Beinen von Figuren entspringende große, nach Kandelaberakanthusart gespiegelte, aufsteigende Akanthuswellenranken, die von den Händen ebenjener Figuren gehalten werden. Zu den frühbarocken Dekorationen zählen weiters Carlo Madernos Kirche S. Lucia in Selci (bis 1604) sowie die Cappella C. Madernos in St. Peter, Rom (1620–1625). Große gemalte, aber nur abbreviierte Akanthuswellenranken dienen dem Triumphbogen von S. Lucia als würdige, monumentale Dekoration. Die von G. B. Ricci ausstruckierte Cappella in St. Peter verwendet den Wellenakanthus nicht nur als Dekoration des Gebälkfrieses der ionischen Ordnung – was ganz ungewöhnlich ist! –, sondern auch der Rahmenleisten der Deckenfresken und von Zwickelfeldern, hier im Zusammenhang mit Figuren.⁸² Der bedeutendste Dekorationskünstler des italienischen Barock war zweifellos Pietro da Cortona⁸³; besonders sein Einfluß ist in ganz Nord- und Westeuropa – hier besonders in Frankreich – zu spüren. Das zeigt sich bereits recht früh in der Villa Sacchetti-Chigi in Castel Fusano (bei Ostia); das Gewölbe der Kapelle (1628/29) enthält, neben Medaillons, eine reiche Dekoration in Form gemalter Akanthusranken mit eingestellten Putten auf Goldgrund. Einen weiteren Höhepunkt bildet die sog. „Sala Falconieri“ (um 1630/31) im Palazzo Barberini, Rom, mit gemalten großen, schweren Wellenakanthusranken zu seiten ebenso schwerer Kandelaber im Zusammenhang mit Tierpro-

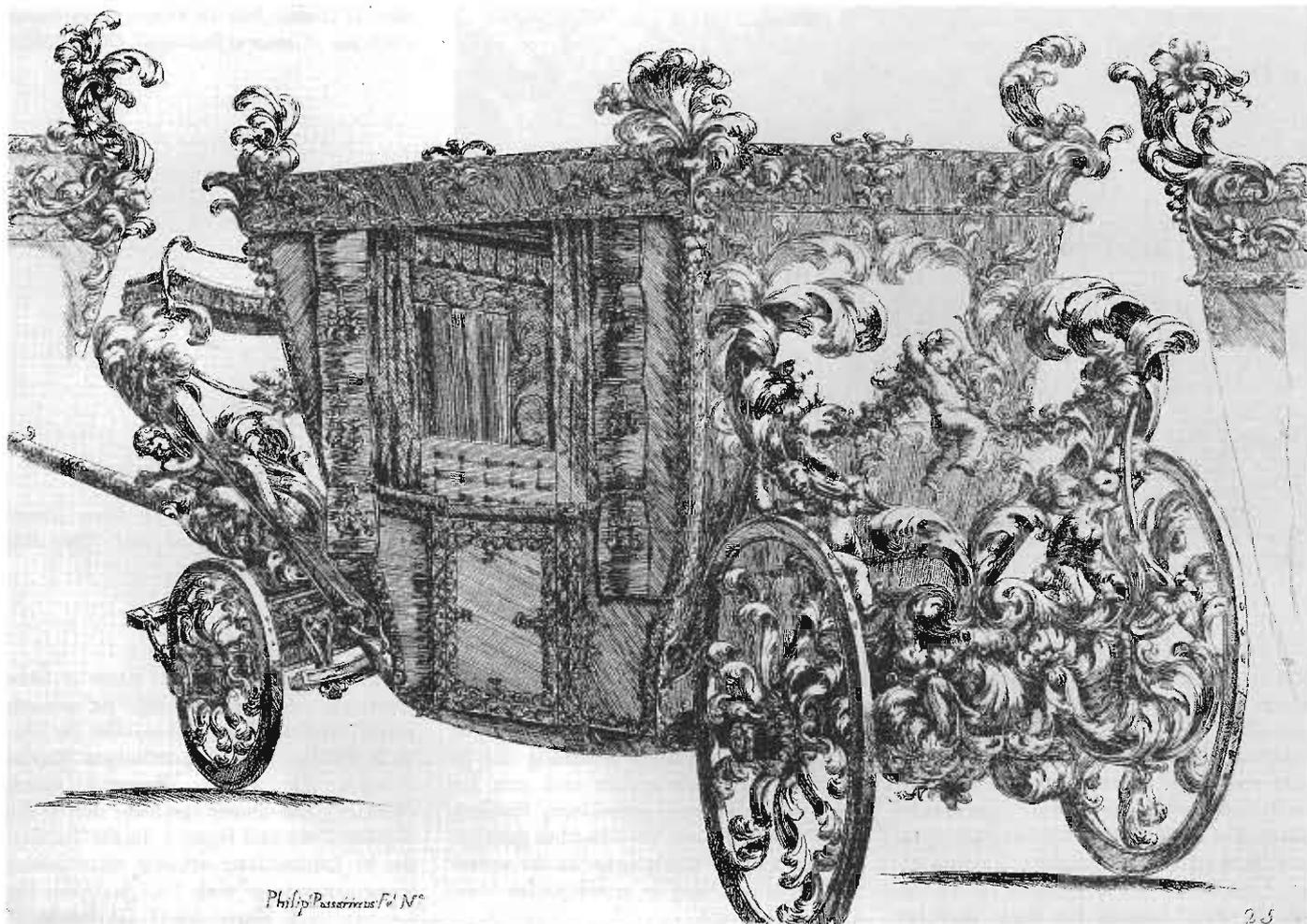


Abb. 20: Filippo Passarini: Entwurf der Kutsche für den Botschafter Parmas, (1691, in: „Nuove invenzioni d'ornamenti ...“, Rom, 1698)

tomen *all' antica*.⁶⁴ Nachgerade legendär und mit Worten kaum zu beschreiben sind freilich Cottonas vergoldete ornamentale Stuckdekorationen in den Hauptsälen im Palazzo Pitti, Florenz (1643–45). Die „Sala di Saturno“ beispielsweise enthält neben einer unglaublichen Vielzahl anderer Dekorationselemente einen waagerechten Akanthuswellenrankenfries nach klassischer Art am Gewölbeansatz, in den Zwickelfeldern des Gewölbes hingegen Akanthusblattwedel, die „gequetschten“ Voluten entspringen.⁶⁵ Eine nochmalige Steigerung bietet der Blick in die „Sala di Giove“. Dünne Akanthuswellenranken *all' antica* mit Tierprotomen finden sich in Zwickelfeldern des Gewölbes, Akanthusblattwedel als Kartuschenrahmung und gestaffelte Akanthuseinzelblätter als Blattsäbe – alles in vergoldetem Stuck. Daß nur diese beiden Säle nennenswerte Akanthusdekorationen aufweisen, bestätigt die Beobachtung, daß der Akanthus in der Dekoration der italienischen Barockarchitektur nur ein ephemeres Phänomen im Rahmen einer unglaublichen Vielzahl antiker und moderner vegetabilischer sowie abstrakt-geometrischer Dekormotive bleibt. Die Kombination aus Akanthuswellenranken, Purten und antiki-

sierenden Protomen findet sich auch als gemaltes Dekorationsmotiv an den Wänden und den Gewölben im Palazzo Mattei, Rom (Pietro Paolo Bonzi und Pietro da Cortona), gemalte schwere, sehr spiralförmige Akanthusranken hingegen am Deckengewölbe der Immacolata-Kapelle von San Lorenzo in Damaso. Einen absoluten Kontrast bietet Pietro da Cortonas undekoriert gebliebene Kirche SS. Luca e Martina (1635–1650), Rom; die Akanthusdekoration eines silbervergoldeten Kelches in der Sakristei scheint überhaupt das einzige Beispiel für dieses Ornament in der ganzen Kirche zu sein.⁶⁶ Meisterhafte Akanthusdekorationen entstanden auch unter der Leitung Berninis.⁶⁷ Nachgerade klassizistisch ist die stuckierte Akanthuswellenranke nicht nur als Dekoration des umlaufenden Gebälkfrieses der korinthischen Ordnung der Raimondi-Kapelle in San Pietro in Montorio (1640–1647), Rom, sondern auch einiger Marmoraltäre (man beachte den Unterschied zu mitteleuropäischen Barockaltären, bei denen der Akanthus den Altar umrahmt). Umfangreiche, in Form und Anwendung klassizistische Akanthusdekorationen enthält weiters Berninis Cotnaro-Kapelle in Santa Maria della Vittoria (1645–

1652), Rom; folgerichtig findet sich die Akanthuswellenranke nicht nur als gleichsam kanonisches Dekorelement am Gebälkfries der korinthischen Ordnung, sondern auch an den Rahmenleisten im Tonnengewölbe und an den Stirnwänden. Als Beispiel für eigenwillige „Außenseiter“ auch hinsichtlich der Dekorationskunst sehr natürlich Borromini an erster Stelle.⁶⁸ Einige der ganz wenigen Beispiele seiner Verwendung des Akanthus befinden sich im Gewölbe der Sakristei (also eines subordinierten Raumes) von San Carlo alle Quattro Fontane (1638–1641), Rom, mit Akanthusblättern an den Gewölbegurten und, Kämpfer umspielend, als Kapitellersatz – bereits die Verwendung des Akanthus ist hier völlig unkanonisch. Zahlreiche Entwürfe italienischer Stecher wurden stilprägend auch in den italienisch beeinflussten Stuckdekorationen Mitteleuropas, beispielsweise Blätter Francesco Bedeschinis (Abb. 19). Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, wollte man auf alle graphischen Entwürfe oder auch nur auf einen Bruchteil der herausragenden Akanthusdekorationen im Bereich des italienischen Kunstgewerbes verweisen. Besonders schöne Beispiele finden



Abb. 21 (links): Jean Le Pautre: Akanthusentwürfe aus „Chasses et feuillages“. (Paris 1663)

Abb. 22 (rechts): Charles Le Brun: Louvre, Galerie d'Apollon. (Paris, ab 1661) (Foto: Bildarchiv Marburg)

sich auch hier traditionell im Textilbereich, in der Silber- und in der Möbelkunst. Ein besonderer Höhepunkt sind die Akanthusdekorationen nach Art farbiger Sreininrarsien oder vergoldeter Bronzeappliquen vor allem im Möbelbereich. Flamboyante Akanthusdekorationen nach Art des italienischen Spätbarocks zeigt Filippo Passarinis Entwurf einer Kursche für den Borschafter Parmas anlässlich seiner Audienz bei Papst Innocenz XI. im Jahre 1691 (Abb. 20).

Frankreich

Frankreich, das im 17. Jahrhundert schon recht bald seinen Blick nach Italien wendete, orientierte sich hauptsächlich an der klassizistischen Grundströmung³⁹. Das wird deutlich im sog. „Arbeitszimmer des Königs“ im Schloß Vaux-le-Vicomte, das Louis Le Vau als Architekt in Zusammenarbeit mit dem Maler Lebrun und den Bildhauern Guérin und Thibault Poissant 1657–1661 errichtete und ausstattete. Die Dekoration des Muldengewölbes bleibt sehr zurückhaltend – vermutlich waren es die Säle des Palazzo Pitti von Pierro da Corrona, an denen sich Le Brun orientierte – und der ornamentale sowie figürliche Stuck bewegt sich weitgehend innerhalb von klar umrahmten Feldern. Vorherrschend sind verschieden antikisierend dekorierte Rahmenprofile. Klassische Akanthusranken finden sich nur in vier Feldern an den beiden Gewölbeachsenenden: wie bei den Ranken der *Ara Pacis Augustae* entwachsen ihnen andere naturalistische Ranken (Lorbeer und Wein); kleine Zwickel werden mit Akanthuskelch- und Akanthusblattfragmenen gefüllt. Einzig die von den Jupitermaskarons herabfallenden Festons überschnitten das Rahmenschema.

Dieses Prinzip wird fortgesetzt in der „Galerie d'Apollon“ des Louvre, die nach dem Brand von 1661 von Le Vau neu errichtet

und unter der Leitung Le Bruns neu dekoriert wurde (Abb. 22).⁴⁰ Das abgebildete Deckenkompartiment zeigt wieder die hier allerdings kompliziertere Felderung mit ihren außerordentlich reichen und zum Teil überdimensionierten, vergoldeten Profilsrändern. Auch hier bleibt der Akanthus ganz untergeordnet als Füllung zwischen der zentralen Ellipse und dem sie umfangenden Volutenkompartiment.

Beide Dekorationen verdeutlichen, daß der Akanthus in antikisierenden französischen Dekorationen des 17. Jahrhunderts ein – wenn auch konstantes – Ornament unter vielen bleibt und sich wie in Italien meistens streng innerhalb eines Feldes entfaltet; seine Ranken- und Blattstilisierung hält sich im Rahmen des Überlieferten. Angesichts dieser antikisierenden Grundhaltung überrascht es nicht, daß zahlreiche französische Ornamentdrucke dieser Zeit eine Nähe zu Renaissanceornamenten zeigen. Das ist beispielsweise der Fall bei einer Folge von Blättern für Schlosserarbeiten des Hugues Brisville (1663), gestochen von dem später berühmten Jean I Berain⁴¹; bei einigen Blättern ist der Rückgriff auf Blätter des Agostino Veneziano deutlich erkennbar. Von größtem Einfluß in ganz Nordeuropa waren die ca. 1100 Ornamentdrucke des Jean Le Pautre; kaum eine Dekorationsaufgabe – vom Fries bis zur Gartengestaltung –, die unberücksichtigt blieb. Seine Drucke datieren zwischen 1657 und 1678; die Mehrzahl von ihnen dürfte aber in den 1660er Jahren entstanden sein. Neuaufgaben erfuhren Le Pautres Entwürfe nicht nur in London und Amsterdam, sondern auch durch Sandrart in Nürnberg und Stapff in Augsburg. Mit anderen Worten: Durch Le Pautres Drucke wurde der Dekorationsstil Le Bruns auch weit in Mitteleuropa verbreitet. Nur wenige seiner Folgen thematisieren freilich ausschließlich den Akan-

thus, so beispielsweise die *Frises et Ornaments a la Moderne* (ca. 1660/70)⁴² mit sehr klassizistischen Wellenranken, oder die *Chasses et feuillages*⁴³ mit langsträhnigen Blattbildungen, die einem Wasserfall ähneln (Abb. 21); fast immer rummeln sich in den Ranken Tiere und Figuren. In der Tradition des 16. Jahrhunderts stehende Akanthuswellenranken entwarf auch Paul Androuet Du-Cerceau im 3. Viertel des 17. Jahrhunderts.⁴⁴ Die hypertrophen Akanthusstilisierungen des Daniel Marot aus der Zeit um 1700, die bereits der Epoche des Laub- und Bandwerks angehören, stehen unter dem Einfluß italienischer Inventoren der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Schor, Ferri, Passarini und anderer).

Was die Bewertung des Akanthus in der französischen Architekturtheorie anbelangt, kann an dieser Stelle nur ein einziger bedeutender Beleg, François Blondels *Cours D'Architecture . . . , Premiere Partie* (Paris 1675), herangezogen werden. Er paraphrasiert und augmentiert Vitruvs Kallimachos-Anekdote, spricht von *une racine d'acanthé, dont les feuilles au printemps s'épandirent alentour du panier* (p. 105); somit wird der Akanthus mit dem Frühling in Zusammenhang gebracht. Hinsichtlich der Blätter der Corinthia spricht er von *feuillages d'acanthé* (p. 107), bei der Akanthuswellenranke nur von *feuillage* (p. 109). Blondel sieht den Akanthus, in der Vitruv-Tradition stehend, auf die *Corinthia* und hier wiederum auf die Hochblätter bezogen.

Besonders herausragende Beispiele für gelungene Akanthusdekorationen zeigt das französische Kunstgewerbe dieser Zeit. Neben der Silberschmiede- und der Möbelkunst müssen Tapissereien hervorgehoben werden, die oft monumentale Akanthusranken nicht nur als Bordüreenschmuck, sondern auch als flächenfüllendes Hauptmotiv zeigen.



Norddeutschland

Die „klassizistische“ französische Innendekoration des 17. Jahrhunderts nahm Einfluß in ganz West- und Nordeuropa. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle auch nur die wichtigsten Kunstwerke oder eine Auswahl von prachtvollen bis hin zu einfachen Beispielen dieses geographischen Raums zu besprechen. Da unsere Darstellung im folgenden hauptsächlich den mitteleuropäischen Bereich bevorzugt und hier den Schwerpunkt wegen der hohen dekorativen Bedeutung und der Vielfalt des Akanthus auf den österreichischen, bayerischen und alemannischen Raum legt, lohnt es sich gleichwohl, auch einen kurzen Blick auf Norddeutschland zu werfen⁹⁵. Wendet man sich zunächst Schleswig-Holstein zu, so läßt sich sogar ein für weite Bereiche Nord- und Westdeutschlands typischer Dualismus beobachten: die Innendekorationen stehen zwar unter französischem Einfluß (Jean Le Pautre, Nicolas Loit, Jean Cotelle etc.), die ausführenden Stukkateure waren jedoch auch hier Südländer, vor allem Tessiner⁹⁶. Das hat zur Folge, daß die Dekorationsstruktur und das ornamentale Vokabular Regeln des französischen Barockklassizismus entsprechen (beispiels-

weise die strenge Begrenzung des Ornaments auf ein unrahmtes Feld, Zurückdrängung des Rollwerks etc.), die stilistische Behandlung des Laubwerks hingegen südländisch beeinflusst ist. Außerdem helegt dieser Dualismus den Einfluß der in dieser Region an Frankreich orientierten Auftraggeber auf die Art und Weise repräsentativer Dekorationsaufgaben.

Die schönsten Akanthusstukkaturen Schleswig-Holsteins finden sich in den Herrenhäusern Damp (vor 1707)⁹⁷ und Klein-Nordsee (1701)⁹⁸. Bei dem Stukkateur könnte es sich in beiden Fällen um Giampietto Bellasio gehandelt haben, der 1701–1703 als königlicher Stukkateur im Schloß Frederiksborg nachweisbar ist.⁹⁹ Die wohl ausgeprägtesten Laubwerkdekorationen (unter den noch erhaltenen Beispielen!) im südlich anschließenden Niedersachsen finden sich in der 1670–1681 errichteten, bis 1708 ausgestatteten Benediktinerabteikirche Lamspringe.¹⁰⁰ Die prächtigsten Beispiele sind die beiden Chorschranken, Ende des 17. Jahrhunderts von dem Goslaer Bildhauer Heinrich Lessen geschnitten. Insbesondere die Rundbogenfüllungen enthalten monumentalisierte, fast freiplastische Laubwerkranken. Die außeror-

dentliche Plastizität steht vielleicht unter dem Einfluß der benachbarten südlichen Niederlande; darauf weisen auch die Fruchtvasen sowie die Blüten- und Traubenfestons hin (Abb. 23).

Die bedeutendste Bau- und Dekorationsaufgabe um 1700 in Preußen war die Errichtung des heute nicht mehr existierenden Berliner Stadtschlusses¹⁰¹ von Andreas Schlüter (die Innendekorationen sind nur durch Kupferstiche und mehr oder weniger gute Fotos überliefert). Die Dekoration, darunter der Akanthus, folgte im wesentlichen dem französischen Vorbild des späteren 17. Jahrhunderts.

Über Thüringen gut unterrichtet sind wir durch die Forschungen von Baier-Schröcke.¹⁰² Ganz vorzügliche Akanthusdekors finden sich demnach in der Schloßkapelle in Eisenberg¹⁰³ (Stuck ab 1677 von J. Caroveri), im Festsaal des Gothaer Schlosses¹⁰⁴ (1680er Jahre, Gebrüder Rust), im Schloß Friedrichswerth¹⁰⁵ (1680er Jahre, Stuck von Brentani, Chr. Tavilli und den Gebrüdern Rust). Die Akanthusformen bleiben weitgehend antikisierend, auch in der überdekorierten Schloßkapelle in Eisenberg. Giovanni Simonetti, einer der Stukkateure im Berliner



Stadtschloß, stuckierte wohl um 1700 in der Alten Börse zu Leipzig¹⁰⁶ unter dem Einfluß französischer Vorlagen die „wasserfallartig“ stilisierten Akanthusranke à la Le Pautre mit Putten und Blumengirlanden – um nur dieses eine Beispiel aus Sachsen zu nennen. Südlich anschließend war es der Hofstukkateur Bernardo Quadro (Quadri) aus Lugano, der 40 Jahre lang den Stil der Stuckdekorationen im Bayreuther Raum prägte; sein italienischer Konservatismus vereitelte die Akzeptanz des ab 1700 zunehmend modisch werdenden Laub- und Bandlwerks.¹⁰⁷

In Westdeutschland (Mittel- und Niederrheingebiet) haben sich bedeutende Akanthusdekorationen kaum erhalten. Zu den vielen historischen Gründen zählen nicht nur das Fehlen großer Dekorationsaufgaben sowie die zahlreichen Modernisierungsdekorationen des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern auch die in diesen Ländern besonders umfangreichen Zerstörungen seit dem Ende des 17. Jahrhunderts (Franzoseninfälle) bis hin zum letzten Weltkrieg (von den fast fehlenden Forschungen zur Geschichte der

Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts in Westfalen, im Rheinland, in Hessen und in Rheinland-Pfalz einmal ganz abgesehen).

Statt dessen soll im folgenden das südliche Mitteleuropa, zunächst aber die Bewerrung des Akanthus in der Architekturtheorie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts bevorzugt behandelt werden.

Abb. 23 (oben): Heinrich Lessen: Chorschranken in der Klosterkirche Lamspringe (Niedersachsen). (Goslar, Ende 17. Jh.) (Foto: Bildarchiv Marburg)

Abb. 24 (auf Seite 483 innen): G. Barozzi da Vignola: „Corinthia“ aus „Regola . . .“ (Rom 1582 und später)

Abb. 25 (auf Seite 483 außen): Simon Cammermeir: Korinthisches Knorpelwerk-Kapitell, „Figura 4“ in: „Fünff Ordnungen der Säulen“ (Nürnberg 1678)

Der Barockakanthus in Österreich, in der Schweiz und in Süddeutschland

Frühbarock

Die Jahrzehnte vor und nach 1600 waren der Akanthusranke wenig günstig, wenn man einmal von klassizistischen Strömungen wie dem Palladianismus absieht. Von mitteleuropäischen Entwerfern wurde das Akanthusornament noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts zudem Vermischungs- und Verschmelzungstendenzen unterworfen, die es fast bis zur Unkenntlichkeit veränderten. Das ist besonders der Fall im Bereich der Zier- und Ausstattungsarchitekturen.

Ein typisches Beispiel synkretistischer Ornamentik zeigt Tafel 7 aus Rutger Kasemans *Architectur*, Köln 1630, mit der korinthischen Ordnung¹⁰⁸ (Abb. 25). Besonders am Postament und an der Säulentrommel läßt sich die Verschmelzung mit dem Schweif- und dem akruellen Knorpelwerk feststellen; demgegenüber ist die Akanthuswellenranke am Gebälkfries ungeachtet einiger Schweifwerkreste noch antikisierend. Gleichwohl

dekorierten die Chorkuppel; stummelartige Akanthusranken und Akanthusblüten befinden sich weiters in kleinen Feldern unterhalb der mit Figuren gefüllten medaillonförmigen Kuppelfelder. Ähnlich stilisierte Stuckakanthusrahmen finden sich in der Kapelle. Erst vom Beginn des 18. Jahrhunderts stammt der Akanthusdekor in der Annenkapelle.

Ein weiteres ininteressantes Beispiel ist die Ignatiuskirche in Landshut, deren Langhausstuck bis 1641 von Wessobrunner Stukkareuren mitgesaltet wurde.¹¹³ Auch hier finden sich Akanthusstäbe mit kurzen, gestaffelten Blattausswüchsen sowie Kelche und Rosetten, aber auch akanthusbesetzte Voluten – ein italienischen Grottesken einstrammendes Motiv, das im Laub- und Bandwerk der Zeit um 1700 von großer Bedeutung wird¹¹⁴. Sehr ähnliche Akanthusformen findet man im Rahmen der Kompositordnung unter anderem in den Zwickeln über den Bögen zu den Seitenschiffen in der etwa gleichzeitig errichteten Jesuitenkirche in Innsbruck – hier sind ab 1633 bis 1637 *Gypsarii* (Stukkateure), darunter die „Wessobrunner“ Matthäus und Jörg Schmuizer aus Weilheim, überliefert¹¹⁵ –, aber auch in der von Gumppe erbauten Innsbrucker Kirche Mariahilf¹¹⁶. In der Kuppel raucht in den Felderungen der „Gurte“ das Motiv der gestaffelten Akanthuskelche und das um eine Rosette gegensätzlich angeordnete Akanthuskelchmotiv mit gestaffelten Blattausswüchsen auf; die ovalen, Gemälde rahmenden Kartuschen endigen unren in teigigem Rahmenakanthus (Stuck von Hans Schor, 1650).¹¹⁷ In der Jesuitenkirche sind es die Bogenlaibungen der Vierung und die Kuppelzwickel, aber auch die nördlichen Seitenkapellen, die langgezogene, teils Vasen entspringende, aber reduzierte Akanthuskelche oder an beiden Enden mit Voluten versehene Akanthusranken enthalten; die Kompositkapitelle sind hingegen noch relativ antikisierend. Ähnlich stilisierte Akanthusbildungen finden sich noch in der Innsbrucker Dreifaltigkeitskirche (Stuck seit 1634), in der Emmauskirche in Kleinhelfendorf (ca. 1670/80), in der Klosterkirche in Sreingaden (1663 renoviert), in der Friedhofskapelle „Heilig Blut“ in Elbach (ca. 1660/71) und in der Wallfahrtskirche Ilgen (Erweiterung 1676 vollendet).¹¹⁸

Hochbarock

Der seit 1600 sich in Italien herausbildende Barock vollzieht sich vor allem in Plastik, Malerei und Fassadenarchitektur. Nun läßt sich diese Stilvorstellung nicht ohne weiteres auf ein *sui generis* antikes Ornament wie den Akanthus übertragen. Die Hochblätter der *Corinthia* und der *Composita* sehen im 17. Jahrhundert prinzipiell nicht anders aus als im 16. oder 19. Jahrhundert, und auch eine entweder ausgedünnt-linearisierte oder sehr plastisch modellierte antikisierende Akanthuswellenranke verläßt strukturell auch im Barock nicht den Boden des bereits in der Antike Vorgeprägten. Ein Blick auf die Fassa-

den und besonders auf die Innendekorationen verdeutlicht zudem, daß es sowohl fast gänzlich akanthusfreie Dekorationen gibt als auch solche, die den Akanthus *in extenso* als Fries-, Pilaster- und Flächenfüllornament verwenden. Insofern bestehen keine wesentlichen Unterschiede zum späten 15. und zur 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Hauptsächlich die Vorliebe für gesteigerte Plastrizität, vielfältigere Blattformen und mirunter „bizarre“ Kompositionen unterscheiden den Barock vom Renaissance-Akanthus.

Zwar hat die Gegenreformation die Sensibilität für den angemessenen Einsatz von Ornamenten im Rahmen eines verschärften *decorum* gesteigert, doch betraf das primär die sakrale Dekoration und hier konkret die Grotteske, die man zumindest aus den Sakralbauten verbannt zu wissen wünschte. Die Beobachtung zeigt, daß das Akanthusornament – jedenfalls im sakralen Bereich – noch enger an die korinthische resp. komposit Ordnung gebunden wurde. Sicherlich kommt es seit dem frühen 17. Jahrhundert auch in Italien wieder häufiger zur Anwendung als in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Davon zeugen neu inventierte Ornamentreihenfolgen, so von Angelo Falco (1619), Bartolommeo d'Agnetti (um 1625) und Polifilio Giancarli (u. a. Querfriese 1628)¹¹⁹, die für unser Thema wichtig sind, weil sie auch im Norden als Anschauungsmaterial und Ausgangsbasis dienen. Wie bereits im 16. Jahrhundert werden die Blätter leicht variiert; das macht sich besonders bei Giancarli bemerkbar. Bei einem schwarzgrundigen Blatt des Pietro Antonio Prisco (um 1620)¹²⁰ kommen sogar grotteskierende Tendenzen zum Ausdruck. Eine Ausnahme bilden die eigenwillig grotesken Entwürfe Srefano della Bellas – Friese und Pilasterfüllungen –, die er hauptsächlich in Frankreich (1639–1649) entwarf.¹²¹ Die Entwürfe verstehen sich auch dort als *capricci*, wo sie nicht expressis verbis als solche bezeichnet werden. Inwiefern sie für den Architekten und Handwerker anwendungsfähig waren, ist ein anderes Thema, aber sie fördern besonders außerhalb Italiens nicht gerade die antikisierende Disziplin. Beachtenswert ist außerdem die Zunahme figürlicher Elemente in den Akanthusranken; oft überwiegen sie den rein vegetabilischen Anteil. Sehr klassizistisch sind demgegenüber die Entwürfe des Domenico Bonaveri (um 1670)¹²² und noch antikisierend in der Blattbildung, aber mit Rollwerk und Kartuschen vermisch, jene des Francesco Bedeschini¹²³ (1685) als typische Stuckvorbilder – eine im späten 16. Jahrhundert entstandene unklassische Kombination, die besonders in Norditalien und im südlichen Mitteleuropa bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts nicht nur in Stuckdekorationen beliebt bleibt. Mir anderen Worten: Im 17. Jahrhundert finden sich neben dem traditionell „klassischen“ Akanthus auch lizentiöse, „barocke“ Inventionen, die sein Strukturprinzip – Bewegungs- und Blattformen – verfremden und

mit anderen Ornamenten kombinieren. Besonders hier fallen sehr plastische und resp. oder bizarre Inventionen auf, die in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in den exuberanten Inventionen von Johann Paul Schor, Giovan Battista Leinardi, Ciro Ferri, Giovan Antonio Crecolini und Filippo Passarini (Abb. 20) – einige von ihnen waren Schüler des Pietro da Cortona – ihren Höhepunkt erreichten. Es waren diese Künstler, von denen der südmitteleuropäische Akanthus im wesentlichen Maße geprägt wurde.¹²⁴

Die mitteleuropäischen Architekturstheoretiker – um zunächst auf diese zu sprechen zu kommen – kompilierten hauptsächlich Vitruv und italienische Theoretiker wie Vignola, Scamozzi, Palladio, aber auch Villalpando. Bei allen wird die Akanthusranke im Zusammenhang mit der *Corinthia*, das Hochblatt auch im Rahmen des *Composita*-Kapitells gesehen.

Nicolaus Goldmann präzisiert in seiner *Getreulich Entdeckete Und Zu Vollkommener Leichtigkeit Gebrachte Wissenschaft der Civilbaukunst* . . . (hier: Leipzig 1708), II, p. 99 sub *Corinthia*: *Die korinthische Ordnung ist die zärtteste und zierlichste aus allen ist derohalben nicht gemeinlich zu gebrauchen sondern nur in den allervortrefflichsten Gebäuden/wie irgend in den Tempeln und Herren-Höfen* (p. 99) und: *Man braucht auch sehr das gekrümmte Laubwerk zur Auszierung; jedoch die Palmbäume/Cherubim und Granatäpfel seyn eigentlich zusammen zur Auszierung der Kirche abzusondern/dieweil sie aus der Auszierung des Tempels Salomonis entsprungen seyn*. Das spielt an auf die Theorie, daß der Tempel Salomons, erbaut nach der korinthischen Ordnung, nach den Plänen Gorres errichtet wurde. Hier wird auf Ideen von Philibert de L'Ormes, Salomon de Brays und Juan Bautista Villalpandos zurückgegriffen. Das wird in L. C. Surrus *Vollständige Anweisung/Alle Arten von regularen Pracht-Gebäuden nach gewissen Regeln zu erfinden/auszuteilen und auszuzieren!* . . . (hier: Augsburg 1716) noch präzisiert: *Es ist auch dieses etwas merckwürdiges/daß biß auf diesen Tag die mächtigsten Kunst- und sinnreichsten Völker sich bemühet haben/eine noch zierlichere Säulen-Ordnung auszudencken/aber allezeit vergebens seyn wird/ biß an der Welt Ende/zu einem gewissen Zeichen/daß etwas Göttliches dahinter sey, Welches so viel gewisser ist/weil das Muster des Tempels nicht ein blosses Fürbild des Baues an sich selbst gewesen/wie selbst der Baumeister Fürbilder/ sondern zugleich ein Prophetisches Fürbild des geistlichen Baues am Tempel/der nicht mit Händen gemacht wird/als zuschliessen/aus Hebr. VIII. 5. Die Verhältnisse dieser Ordnung seyn besser als in anderen Ordnungen/weil dieselbe guten Theils aus der heyligen Baukunst entlehnet seyn* [fol. M2]. Mir anderen Worten: die *Corinthia* eignet sich nicht nur bei Sakralbauten, sondern sie wurde von Gott selbst eingesetzt. Die beigefügte Tafel XL zeigt, wie auch die Gebäuglieder reich akanthisiert werden: Nicht nur werden die Friese

Abb. 26: Neuburg an der Donau, (ehem.) Hofkirche; Stuckausstattung ab 1616 von Michele, Antonio und Pietro Castelli. (Hochaltar und Einrichtung Mitte 18. Jh.). (Bildarchiv Foto Marburg)



ausdrücklich mit einer Wellenakanthusranke verziert, sondern auch die Konsolen mit Akanthusblättern unterlegt, in die Kassetten werden Akanthusblüten eingelegt; Akanthusblätter überlagern auch die Zungen des Geison.

Die Bindung der Akanthuswellenranke an die *Corinthia* auch in der mitteleuropäischen Architekturtheorie um 1700 kommt weiters zum Ausdruck, wenn C. L. Sturm in seiner *Vollständigen Anweisung: Die Bogen=Stellungen nach der Civil Bau=Kunst* ... (hier: Augsburg 1718) nur das Gebälk des Triumphbogens der korinthischen Ordnung (Tab. VII) mit der Akanthuswellenranke versieht.

Wie die Akanthuswellenranke konkret aussieht, beschreibt Sturm schließlich in seiner *Kurtze Vorstellung der gantzen Civil=Baukunst* ... (hier: Augsburg 1718), p. 24 sub 236: *Gyrifolium. Fogliami. Rengages. Loof*

werck. Lauber=Zügel sind allerhand halb- und niedrig erhabene künstliche Züge von durcheinander geschlungenen Laubern, und in seinem Werk Abhandlungen Von der Bey=Zierden der Architecture, Welche Durch Mahlerey und Bildhauerey zuwege gebracht werden (hier: Augsburg 1720), ergänzt er noch: *Man braucht auch sehr das gekrümmeteloder wie es die gemeinen Bildhauer nennen/das Romantische Laubwerck zur Ausziehrung. Doch ist es nicht mehr in solcher Hochachtung als wie vor diesem. Denn ob es schon sehr künstlich und schwer auszuhauen ist, sonderlich in Stein, sonderlich wenn die Blätter sich sehr hohl auswerfen/und dabey recht dünne sind/welches die vornehmste Schönheit daran ist/so siehet es doch/lauch wenn es am aller curieusesten ausgearbeitet worden/plump aus/und verdeckt die Zeichnung der Architectur. Wenn es aber an den Seiten der Werke/als an Altären/Orgeln/Schräncken und dergleichen/bey unsern Teut-*

schen gemeinen Künstlern gar gewöhnlich ist/welches sie blind Flügel heissen/so hat es seine Raison warum es da stehet/lauch giebet also insgemein keine ihren Kosten gemäße Zierde [p. 17]. Es ist die Zeit, in der die Akanthusdekorationen vom Laub- und Bandlwerk abgelöst wurden. Diese Übergangszeit um 1710/20 kommt gut in zwei Altarentwürfen nach korinthischer Art in Paulus I Deckers *Der Civil Bau Kunst anderer Theil* (hier: Nürnberg, s. d.), Taf. XVII zum Ausdruck: der Gebälkfries des rechten Altars zeigt noch die Akanthuswellenranke, die Sockelzone hingegen wird bereits mit dem Laub- und Bandlwerk verziert.

Ganz interessant noch ist eine Bemerkung Johann Friedrich Penrthers in seiner sich an bürgerliche Bauherren wendenden *Schriift Erster Theil einer ausführlichen Anleitung zur Bürgerlichen Bau=Kunst enthaltend ein Lexicon Architectonicum* ... (Augsburg 1744).



Abb. 27 (oben): Johann Indau, Akanthusentwurf, aus: „Nova Invenzione di Rabeschi e Fogliami Romani ...“, Tafel 6. (Wien 1686)

Abb. 28 (rechts): Georg Conrad Bodenehr, Akanthusentwurf, aus: „Neu Inventiert Französisches Lauber Buch ...“, Tafel 3. (Augsburg, ca. 1700)

Der Verweis *Laubwerk siehe Feuillage* [p. 97] verweist bereits auf den französischen Einfluß, dem die mitteleuropäische Architekturtheorie mittlerweile unterlag. Hinsichtlich der *feuilles* machte Daviler¹²⁵ folgenden Unterschied: *Feuille imaginaire, erdichtets Blatt, ist ein solches Blatt, welches zwar zu architectonischen Auszierungen gebraucht wird, aber keinem natürlichen Blatt gleich ist, wie die Stengel mit ihren Blättern an den Römischen oder Corinthischen Capitälern* [p. 69]. Der französische, sich nun auch in Mitteleuropa verbreitende Rationalismus hatte klar ausgesprochen, daß es sich bei dem ornamentalen Akanthus um ein reines Phantasieornament handelt.

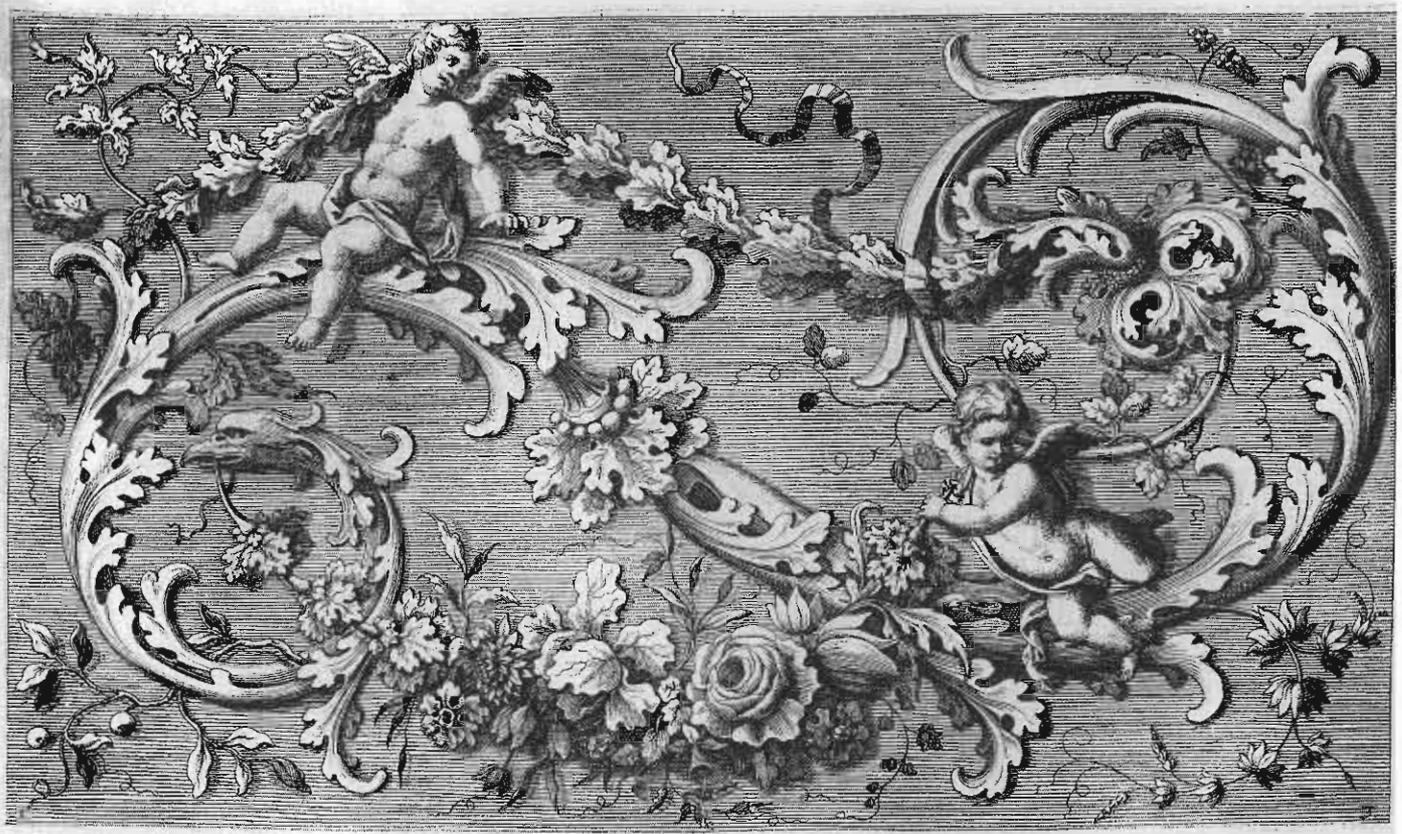
Im Unterschied zur mitteleuropäischen Architekturtheorie, die eher am Ende der barocken Akanthusmode sich geltend machte, wurden Ornamentdrucke und Objektvorlagen mit Akanthuskompositionen resp. -dekorationen bereits seit den 1660er Jahren bis hin zum Anfang des 18. Jahrhunderts in hoher Zahl verbreitet. Ihre große stilistische Vielfalt reflektiert vor allem bereits genannte (spät)barocke italienische (Stefano della Bella, Schor, Ferri, Passarini etc.), aber auch französische Einflüsse und lokale Interpretationen. Die wichtigsten Editionsorte waren Augsburg und Nürnberg, aber auch Wien, Graz und Prag. Manche sind von guter, viele auch von weniger guter künstlerischer Qualität insofern, als man bei ihnen vom genuinen Akanthus im klassischen Sinn kaum spre-

chen kann. Statt dessen handelt es sich oft um Kompositionen mit wild wucherndem, hypertrophem, zudem regelwidrig stilisiertem und eingesetztem Rankengeschlinge, das eher an spätgotisches Laubwerk erinnert. Die Prinzipien des klassischen Schönheitskanons, schon im 16. Jahrhundert in Mitteleuropa kaum durchschaut, mußten nach dem Dreißigjährigen Krieg erst sukzessiv angeeignet werden.

Die frühesten Entwürfe der kommenden Laubwerkmode finden sich bei einigen in den 1660er Jahren entstandenen Folgen des Augsburger, ab 1668 Nürnberger Goldschmieds Johann Heel. Seine Entwürfe sind französisch beeinflusst; Jean Le Pautre läßt sich eindeutig als Vorbild aufzeigen.¹²⁶ Bei einigen Entwürfen dieser Stecher fühlt man sich an spätgotisches Pflanzengeschlinge erinnert (Matthias Echter, Gtaz¹²⁷, und Johannes Unsel, Augsburg¹²⁸), bei anderen mehr an Farnkraut (Aegidius Bichel¹²⁹ und Georg Conrad Bodenehr, Augsburg, Abb. 28).¹³⁰ Nur eines wird man selten finden: Bewegungsstruktur und Blattform des antikisierenden Akanthus, so in einer 1678 datierten Folge des Augsburger Johann Conrad Reutriman¹³¹, bei dem Züricher Goldschmied Dierrich Mayer d. J.¹³², bei Matthias Steinle¹³³, der 1688 an den Wiener Kaiserhof ging, und dem in Italien gewesenen Leonard Heckenauer d. J.¹³⁴ Die Vorlagen hier an dieser Stelle alle aufzuzählen und zu beschreiben, würde zu weit gehen.

Einige Titel dieser Folgen verraten die Impulsgeber: Matthias Echters *Raccoltà Di Varij Capricij et Noue Inventionij di fogliami Romane* (Graz 1679)¹³⁵ wiederholen im Titel fast wörtlich Stefano della Bellas *Raccolta* (1646). Echter wiederum nahm Einfluß auf den Wiener Hofschler Johann Indau, der 1685 die *Neue Romanische Zierathen* und 1686 die *Nova Invenzione di Rabeschi, e Fogliami Romani*¹³⁶ (Abb. 27) in Wien edierte. Möglicherweise waren Echter und Indau zusammen mit Schor in Italien und wurden dort von Ferri, Passerini und anderen beeinflusst; auch die Heckenauer sprechen von *Romanisches Laubwerk*.¹³⁷ Demgegenüber sprechen die Augsburger Entwerfer Johann Conrad Reutiman, Aegidius Bichel und Georg Conrad Bodenehr von *Frantzösischem Laubwerk*¹³⁸, was klar auf französischen Einfluß binweist, der sich folgerichtig auch in den meisten ihrer Folgen auswirkt. Übrigens spricht auch J. B. Fischer von Erlach von „französischem Blattwerk“.¹³⁹ Wenig klassisch muter das Laubwerk dieser Zeit an, wenn es zur Füllung von Flächen dient; dann bedeckt es diese zumeist völlig, und die Größe der Blätter streigern sich in Relation zur Größe des Objektes fast ins Monumentale.

Die Regeln klassischer Gestaltung, in denen die Akanthusranke strikt innerhalb der Kontur der zu füllenden Fläche bleibt, sprengt das Laubwerk bei seiner um 1700 beliebten Verwendung als oft konturverunklärendes



Rahmenornament; das ist besonders im Bereich der Goldschmiede- und Schnitzkunst der Fall.

Den bedeutendsten Anwendungsbereich des Akanthus resp. des Laubwerks in Mitteleuropa bilden die zahlreichen Dekorationsaufgaben der Architektur, besonders im Bereich des Stucks und der gemalten Ornamente, die oft als Ersatz für aufwendige plastische Ornamente dienten. Bedingt durch die vielen politischen Einflusssphären, lokalen Traditionen und Wanderbaumeister resp. Wanderkünstler ergibt der Blick auf die ornamentale Dekoration dieser Region ein besonders heterogenes Bild. Im Rahmen dieser Schrift können nur ausgewählte Fallbeispiele der Innenraumgestaltung insbesondere Österreichs, aber auch Süddeutschlands und der allemannischen Schweiz – ein im Barock in vielerlei Hinsicht künstlerisch zusammenhängender Bereich – herangezogen werden, um einige wichtige Facetten der vielschichtigen Anwendung, Funktion und Stilisierung des Laubwerks zu vermitteln (nur um diese geht es, wohlgemerkt, nicht primär um die Geschichte der Architektur oder des Stucks und seiner Meister).¹⁴⁰

Der Barockakanthus in Österreich

Vergleicht man die barocken Akanthusdekorationen Österreichs¹⁴¹, insbesondere im Stuck, mit solchen anderer Regionen, beispielsweise Süddeutschlands, so lassen sich einige Differenzen beobachten: Der österrei-

chische ornamentale Stuck ist „italienischer“, das heißt: der Akanthus ist nur ein Element unter vielen und wird sehr „diszipliniert“ verwendet; gleichsam hypertrophe Akanthusdekorationen nach Art der Wessobrunner finden sich in Österreich kaum.¹⁴² Dominiert zunächst noch die Stuckdekoration auch im Deckenbereich, so vollzieht sich im Verlaufe des späteren 17. Jahrhunderts allmählich eine Zurückdrängung der Stukkaturen durch die sich flächenmäßig in stetig größer werdenden Feldern zunehmend ausdehnenden Freskomalerei; der Stuck wird zum Rahmendekor, damit im wörtlichen Sinn „marginalisiert“ und nur noch auf das senkrecht aufgehende Mauerwerk verwiesen. Neben den italienischen Stukkatoren aus dem Tessin und aus Graubünden, die vor allem in der Schweiz und in Bayern tätig waren, kamen die italienischen Stukkatoren in Österreich zu einem großen Teil auch aus Norditalien. In Österreich war der Einfluß dieser Italiener intensiver und dauerhafter, allerdings auch kürzer (bis ca. 1690; in Bayern hingegen bis ca. 1720). Ab 1690 setzten sich einheimische Künstler wie zum Beispiel Johann Bernhard Fischer von Erlach gegenüber den bisher dominierenden Italienern auch hinsichtlich der ornamentalen Innenausstattung ihrer Bauten allmählich durch. Nicht zu unterschätzen ist schließlich die Kontinuität des imperialen Anspruchs sowie die Dominanz ein und desselben Herrscherhauses in Österreich; beides scheinen mir vernachlässigte Aspekte zu sein,

die einen strengeren, durchaus „antikisierenden“ Anspruch an die offizielle, repräsentative ornamentale Gestaltung auch im Bereich sakraler Architektur stellten.¹⁴³ Desgleichen scheint mir der österreichische Barockakanthus bis 1680/90 in größerem Maße dem *decorum* der jeweils verwendeten Säulenordnung und damit seiner jeweils festgelegten ornamentalen Funktion zu folgen, als das beispielsweise im benachbarten Bayern der Fall war.

Salzburg

Wohl die frühesten und gleichzeitig höchste Qualitätsansprüche stellenden Akanthusdekorationen in der Architektur des österreichischen Frühbarock entstanden gleich zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Salzburg, und zwar im Zusammenhang mit den Bauren des in künstlerischer Hinsicht sehr italienorientierten Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612), aber auch seiner Nachfolger Markus Sittikus von Hohenems (1612–1619) und Paris Lodron (1619–1653).¹⁴⁴ Ganz außergewöhnliche Akanthusdekorationen befinden sich in der von Elia Castello errichteten Gabrielskapelle (1597–1603) auf dem Sebastiansfriedhof.¹⁴⁵ Der Kuppelraum enthält – in farbigem Stuck – nicht nur Akanthuswellenranken in den Gebälkfriesen der Stauennischen und des Hauptgebälks, sondern in der Kuppel auch von Akanthusblättern gerahmte „Ochsenaugen“ (in dieser Rahmenfunktion freilich ein unklassisches



Abb. 29 (links): Salzburg, Dom, Rupertusoratorium des nördlichen Emporengeschosses, Wanddetail zum Mittelschiffbalkon. (Foto Salzburger Barockmuseum; Oskar Anrather, Salzburg)

Abb. 30 (rechts): Salzburg, Dom, Rupertusoratorium des nördlichen Emporengeschosses, Detail der Deckenwölbung. (Foto: Salzburger Barockmuseum; Oskar Anrather, Salzburg)

Motiv) und Akanthuskandelaber als Gewölbepfeilerform. Noch eine Steigerung findet das Akanthusmotiv im Altarraum der Kapelle, wo es als streng antikisierende Akanthuswellenranke in monumentaler Ausprägung die seitlichen Fenster umspielt, hier realisiert in Form flächiger, farbiger Mosaikkacheln (Abb. 31).

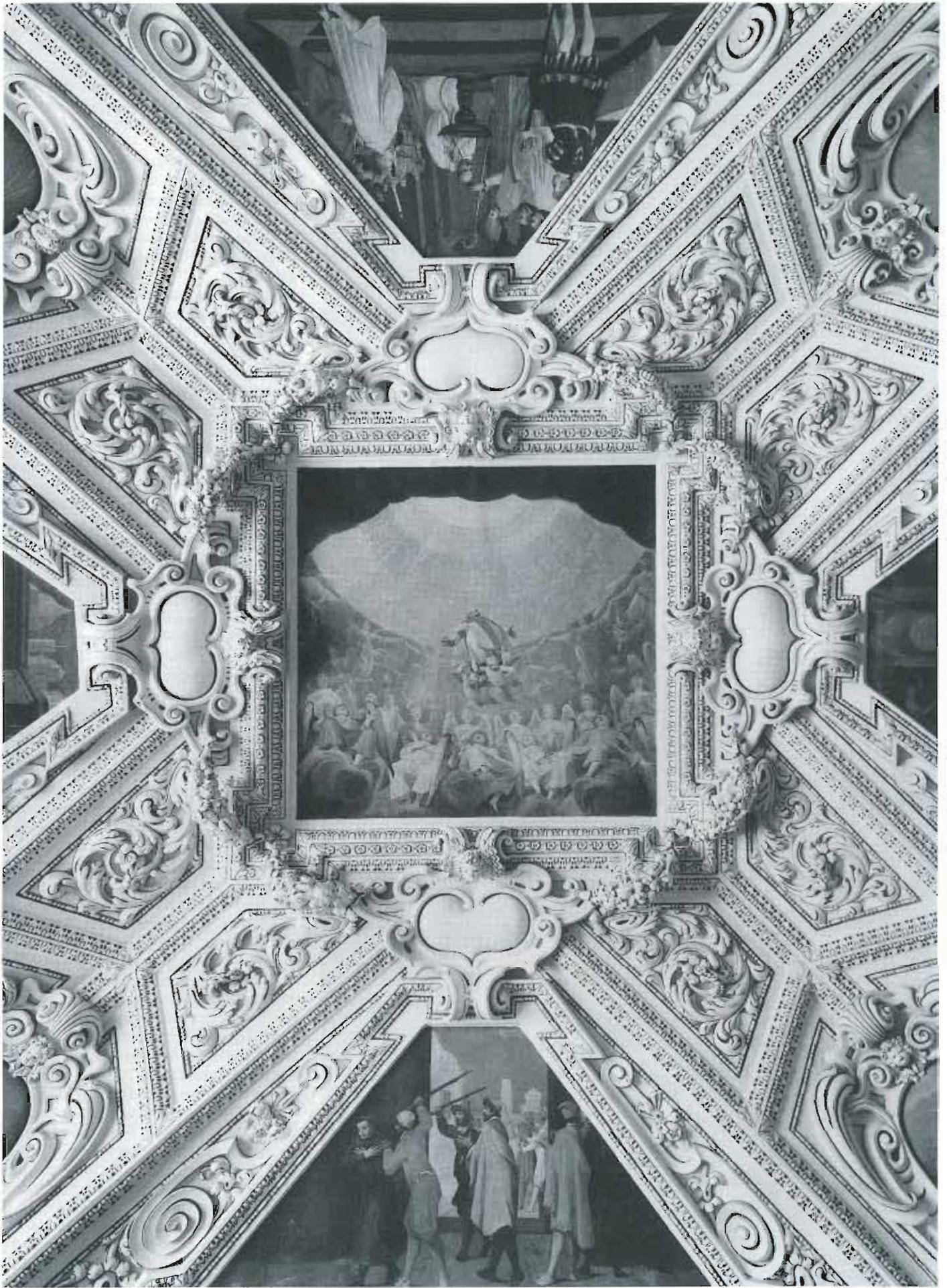
Ähnlich vorzügliche Beispiele für Akanthusdekors finden sich in Wolf Dietrichs Residenzneubau vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Besonders prachtvoll mit Malereien und Stuck dekoriert sind die im 2. Stockwerk in einer Saalfucht gelegenen fünf als Tugendsaal, Gloriensaal, Strändesaal, Feldherrensaal und Badezimmer benannten Räume.¹⁴⁶ Von horizontalen Akanthuswellenranken abgesehen, enthalten die ersten vier Säle in den Lünetten und Leerfeldern eine reiche, um 1602 von Elia Castello ausgeführte farbige ornamentale Stuckdekoration, die zwischen akantisiereten Grottesken und eigen-

ständigen linearen Akanthuswellenranken changiert. Gelegentlich eingefügte Bänder ergeben um Jahrzehnte vorweggenommene Laub- und Bandwerk-Motive. Die Hauptfarben sind Schwarz, Grau, Weiß, Blau, Oker und – im Fall des Akanthus – Grün.¹⁴⁷ Die auch hier noch unter dem Eindruck des 16. Jahrhunderts stehende Stilisierung des Akanthus ist fast klassizistisch. Der kleine, ebenfalls sehr klassizistische Akanthusranken enthaltende Stuck im Stiegenhaus zeigt keine Entsprechungen zur Stuckdekoration der Zeit um 1600; er entstammt dem späteren 17. Jahrhundert.¹⁴⁸

Auch die Alte Residenz enthält Akanthusdekors aus der Zeit Wolf Dietrichs, beispielsweise in den um die Gartenhöfe (ca. 1608/10) gelegenen Räumen¹⁴⁹; allerdings hat sich davon durch Umbauten und Neueinrichtungen nur wenig erhalten.

Die wenigen Reste zeigen jedoch wieder antikisierenden Stuckakanthus. Bereits etwas

fleischigere, weiße Stuckranken im Zusammenhang mit Kartuschen und Rollwerk finden sich im „Dietrichsruhe“ genannten westlichen Bereich der Residenz (1605–1607). Weitere Beispiele befinden sich im „Bildergang“ in den Reservierflächen zwischen der geometrischen Felderung der Decke sowie in der „Stiege“ im Südtrakt, die beide noch aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen. An der Decke dieser Stiege befinden sich Felderungen mit akanthusumrahmter Kartusche, akantisierter Herme und akantisierter Maske, alles noch klassisch-diszipliniert und recht plastisch.¹⁵⁰ Auch der Verbindungsgang gegen die Franziskanerkirche enthält außer Tuchgehängen mit Masken noch kurze gespiegelte Akanthusranken.¹⁵¹ Die zwischen Residenz und St. Peter gelegene südliche, seit 1668 entstandene Galerie, in der sich heute die rekonstruierte Kunst- und Wunderkammer befindet, zeigt bereits sehr plastische Stuckakanthusmotive (von Johann Peter





Spaz). Erst in der Zeit um 1710 entstanden die Akanthusrankendekors in den Giebfeldern der Fenster im 2. Obergeschoß der Hauptfassade nach Entwurf von Lucas von Hildebrandt – eines der seltenen, aber dezenten Beispiele für Akanthusdekors an Fassaden des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in Österreich.

Auch im 1602 errichteten Kapitelhaus (Kapitelgasse 4) befinden sich Beispiele für Salzburger Akanthusdekors des frühen 17. Jahrhunderts, so beispielsweise im quadratischen Raum hinter dem Vorsaal im 1. Stock mit akanthisierten Flügelwesen in den Deckenzwickeln.¹⁵²

Imposante Akanthusdekorationen wohl noch aus der Zeit Wolf Dietrichs zeigen Stukkaturen im Kranz der seit ca. 1607 angelegten Umgangskapellen der Franziskanerkirche, die bei gleichbleibender Gliederungsstruktur gleichsam einen Querschnitt durch die Stuckdekoration des gesamten 17. Jahrhunderts bieten.¹⁵³ Wenn man mit der Zählung der Kapellen rechter Hand auf der Südseite des Chores beginnt, so dürfte der Stuckdekor der achten Kapelle, der 1610 von Wolf Dietrich gestifteten „Geburt-Christi-Kapelle“, noch aus der Stiftungszeit stammen; allerdings finden sich in dieser Kapelle nur rudimentäre Akanthusbeispiele. Dieses Bild ändert sich in der nur vier Jahre später bereits von Markus Sittikus geweihten, links benachbarten „Karl-Borromäus-Kapelle“ (Kapelle 9) gleich neben Wolf Dietrichs „Oratorium“ (1606). Besonders das Gewölbe enthält neben geflügelten Putten¹⁵⁴ und den im gesamten italianisierenden Deckenstück des 17. Jahrhunderts obligatorischen teigig erweichten Rollwerkkartuschen goldgehöhten antikisierenden Wellenakanthus als Zwickelflächendekor und Akanthusblattkelche. Die dem Akanthuskandelaber motiv entnommene Akanthusdekoration der Felderungen an der Rückwand der Kapelle zeigt deutlich Anklänge an entsprechende klassizistische Akanthuskompositionen, wie sie um 1500 für die Sansovino-Dekorationen typisch waren. Im folgenden soll nicht jede einzelne der neun Kapellen besprochen werden, zumal die (bis heute noch nicht restlos geklärten) oft sukzessiv erfolgten Dekorationen offenbar keineswegs mit den Weihedaren der jeweiligen Kapellen identisch sind. Erst einer späteren Zeit entstammen die bereits deutlich fülligeren, aber immer noch antikisierenden Akanthuswellenranken beispielsweise in der „Sebastians-Kapelle“ (1625) (Kapelle 3) und der ähnlich dekorierten, ebenfalls im Pestjahr 1625 von der Stadt gestifteten „Rochus-Kapelle“ (Kapelle 7; die Stirnseite dieser Kapelle stammt hingegen bereits aus der Zeit Wolf Dietrichs). Die nebenliegende „Anna-Kapelle“ (Kapelle 2) wurde 1680 von Paolo Brenno stuckiert¹⁵⁵. Antikenfernes, an Plazizität kaum noch zu übertreffendes, typisch barockes Akanthuslaubwerk enthält die von Ottavio Mosto stuckierte „Franziskus-Kapelle“ (1693), die Grabkapelle der Familie

Thun (Kapelle 1), mit ihren sehr plastischen, flamboyant-gotisierenden Blattumrahmungen der Gemäldefelder der Seitenwände.¹⁵⁶ Erwähnenswert ist schließlich ein in einer tiefen rundbogigen Nische der Südwestwand des Festsaaus von Schloß Hellbrunn aufgestellter, aus verschiedenen alten Teilen bestehender Kachelofen mit prächtigem Akanthus am Sockel (ein Medaillon rahmend) und mit Pilaserakanthus.¹⁵⁷ Der Kachelofen steht hier als nur ein Beispiel von zahlreichen dieser Zeit für die Funktion des Akanthus als ornamentales Hauptmotiv auch außerhalb des Stucks (Abb. 32, auch 36 und 39–42).

Die umfangreichsten, monumentalsten und vielleicht auch prächtigsten, zumeist vor 1628/1630 von Joseph Bassarino, Andrea Anronio, Domenico Orsulin und anderen italienischen Stukkateuren ausgeführten Akanthusdekorationen Salzburgs befinden sich freilich in dem 1614–1628 von Santino Solari geplanten und begonnenen Dom.¹⁵⁸ Monumental-anrikisierende Akanthusblätter zeigen zunächst die schweren Kapitel der Kompositpilaser, weiters Akanthuswellenranken die zurückgestuften Frieszonen des zugehörigen Gebälks sowie die großen Querfelder unterhalb der Emporenbalkons in den Querschiffflügeln und den sich darunter befindenden Gebälken der Blenddreieckgiebel wie auch die Gebälkrise der von S. Solari vor 1628 entworfenen drei Hauptaltäre und der Tabernakel, wobei mir die Akanthusmotive in den Gurtbögen und Kasserren (Akanthusrosen, Akanthuskelchfragmente und kurze, gekreuzt S-förmige Rankenabbildungen) allerdings noch zur Originalausstattung zu gehören scheinen. Freizügigere und reichere Akanthusausschmückungen finden sich – dem *decorum* folgend – erst in Nebenräumen, vor allem in den Oratoriengewölben; man beachte den reichen, sters antikisierenden Wellenrankenakanthus und die Akanthusrosetten beispielsweise im Rupertusoratorium (Abb. 29 und 30) und die alternierenden, sehr „gepreßt“ wirkenden Akanthusdekorationen der allerdings erst nach 1652 aussruckierten Seirenkapellen. Deutlich später entstanden ist das üppige, stilistisch differierende Akanthus-Laubwerk der Fronten der Kirchenbänke.

In der Regierungszeit des Markus Sittikus entstanden höchst bemerkenswerte Akanthusdekorationen teils aus farbigem Stuck, teils aus Naturmaterialien in den ab 1613 errichteten Hellbrunner Grottenanlagen.¹⁵⁹ Besonders üppige Beispiele haben sich in Form großer farbigter Akanthuswellenranken in der sogenannten „Muschelgrotte“ als Friese sowie als Akanthusrosetten in den Gewölbekuppeln erhalten. Wandgliederungen, akanthisierte Grottesken in der „Spiegelgrotte“ und andere Schmuckmotive verweisen letztlich – durch italienische Anlagen vermittelt – auf das Vorbild unterirdisch gelegener antiker Räume ursprünglich ganz unterschiedlicher Bestimmung, die summarisch als *grotte* bezeichnet wurden.

Abb. 31 (links): Salzburg, Gabrielskapelle im Sebastiansfriedhof, nördliche Wand des Altarraums, Dekor mit glasierten Fliesen, um 1601. (Foto: Landesbildstelle Salzburg)

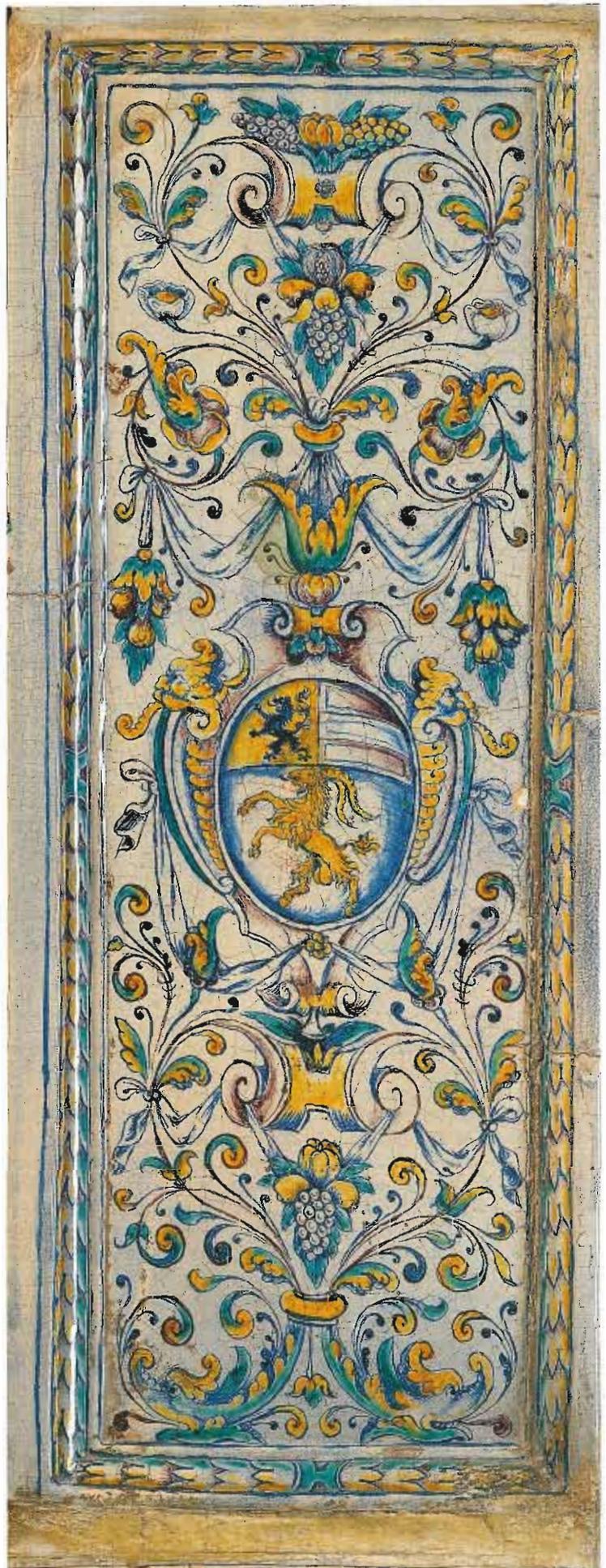


Abb. 32 (rechts): Schloß Hellbrunn bei Salzburg, Pilaster des Ofens im Festsaal des Hauptgeschosses, um 1615. (Foto: Ulrich Ghezzi, Salzburg-Oberalm)



Erwähnenswerte Stuckakanthusmotive vom Anfang des 17. Jahrhunderts zeigt schließlich noch das Augustinerkloster (Pfarrhof) mit reichen, flächenübergreifenden, antikisierend-linearen, an das Akanthuskandelaber-Motiv erinnernden Akanthusranken mit Mittelstab beispielsweise an den Gewölben der Kellerräume.¹⁶⁰

Zwar blieb Salzburg vom Dreißigjährigen Krieg verschont, zu einer umfangreichen Bautätigkeit und Vollendung zum Barockstadt kam es erst im späten 17. Jahrhundert vorerst mit Gaspare Zuccallis Nonntaler (Abb. 38) und Kajetaner-Kirche.¹⁶¹ Höhepunkte barocker Kirchen um 1700 in Salzburg sind diejenigen Johann Bernhard Fischers von Erlach, von denen einige im Rahmen interessanter Stuckausstattungen (die aber nicht in allen Fällen von Fischer entworfen worden sind) auch Akanthusdekors zeigen. Die Kirche des Johannispitals in Salzburg-Mülln (1699–1704) zählt zu den Bauten, deren Innendekoration (u. a. von Jo-

hann Passarin) im wesentlichen auf J. B. Fischer von Erlach selbst zurückgeht.¹⁶² Typisch für Fischer sind die große gesalterische Disziplin und der sparsame Umgang mit Dekorationsmotive auch in Innenräumen; so verwendet er den Akanthus – der kompositen Ordnung (mit herabhängenden Akanthusblättern!) folgend – eher sporadisch, beispielsweise als Umrahmung von Kartuschen, als Füllung kleiner Flächen und als Eckzier. Ähnlich sparsam ausgeteilt wird der Akanthus in Fischers Kirche des ehemaligen Klosters der Ursulinen (1699–1705)¹⁶³; der Stukkateur scheint unbekannt geblieben zu sein. Für das ganze 17. Jahrhundert typisch ist die Verwendung des Akanthus als Schmuck der Gurtbögen der Vierungspfeilerbögen, hier in Form sehr langweiliger und blattarmer Wellenranken (Abb. 33), aber auch als Akanthuskandelaber mit Mirteisrab; seine antikisierende Ausprägung findet er im Fries zwischen zwei übereinanderliegenden

Innenfenstern links von der Kanzel, die selbst wiederum mit Akanthuslaub geschmückt ist. Üppige Laubwerkranken zeigen hingegen die Altarschranken.

Sehr viel reicher in der Innendekoration zeigt sich die im Entwurf nicht von Fischer selbst, sondern von den Italienern Diego Francesco Carlone¹⁶⁴ und dem mit ihm bis 1720 eng kooperierenden Paolo d'Allio¹⁶⁵ 1705 sparsam ausgestückte Kollegienkirche „Zur Unbefleckten Empfängnis“ (1696–1707).¹⁶⁶ Der korinthischen Ordnung entspricht, wenn auch fragmeniertes, sehr zart linearisiertes, bereits anrikenfern gezacktes Akanthuslaub am Hauptgebälk, das – nun weniger fragmentiert – am Sockelfries der Kuppel und in den Kassetten der Gurtbögen wiederkehrt. Auch hier dient es als Felderfüllung, zum Beispiel über der Stuckgalerie, oder umspielt Kartuschen.

Zartes, aber noch klassisches Akanthuslaub von Diego F. Carlone findet sich auch in Fischers Schloß Kleßheim (nach 1700).¹⁶⁷

Abb. 33 (links außen): Salzburg, Kirche St. Markus des ehem. Ursulinenklosters, Stuckdetail vom Vierungsgurt, um 1704. (Foto: Ferdinand Schreiber, Salzburg)

Abb. 34 (links Mitte): Göttweig (NÖ.), Kirche der Benediktinerabtei, Detail des Triumphbogenpilasters. (Foto: Hellmut Lorenz, Wien)

Abb. 35 (links innen): Garsten (OÖ.), Kirche der ehem. Benediktinerabtei, Fenstergewände des westlichsten Südfensters. (Foto: Franz Wagner, Salzburg)



Abb. 36 (rechts): Ranshofen (OÖ.), Kirche des ehem. Augustiner-Chorherrenstifts, nördlicher Teil des Chorgestühls im Altarraum. (Foto: Roland König, Braunau)

Zu erwähnen wäre nicht zuletzt noch die Augustinerkirche „Zu Unser Lieben Frau“ in Salzburg-Mülln.¹⁶⁸ Im Unterschied zum Hauptschiff mit seiner Laub- und Bandwerk-Dekoration findet sich sehr spitziger Akanthus an den Gurtbögen der nord- und der südwestlichen Kapelle und in letzterer auch antikisierender Wellenakanthus in den Gewölbezwickeln.

Bereits relativ linearisierte Akanthusranken seitlich der Freskenmedaillons, an den Gewölbeansätzen sowie an den Gurtbögen – die Stukkaruren entstanden um 1700 – befinden sich in der Dekanatspfarrkirche in Köstendorf.¹⁶⁹

Nach 1700 macht sich auch in Salzburg der Einfluß der in Wien modischen linearisierten Ranke mit betontem Endblatt, einer besonders von Santino Bussi und Alberto Camesina getragenen linearen, leichten und sehr lockeren Stilisierung der Akanthusranke, bemerkbar. Beispiele finden sich in der Hauskapelle und acht weiteren Räumen im

zweiten Stock der Neuen Residenz¹⁷⁰; der 1710 datierte Kontrakt mit dem Wiener Srukkateur Camesina hat sich erhalten. Typisch für Camesina ist auch hier die linearisierte Ranke mit betontem Endblatt in Verbindung mit Bandwerkelementen sowie spangenartigen Bildungen mit Rollwerkelementen und Akanthusblättern. Ob sich hier bereits ein Einfluß Johann Lukas von Hildebrandts bemerkbar macht oder ob Entwürfe des Stukkateurs und Malers Antonio Beduzzis vorlagen, läßt sich nicht klären.¹⁷¹

Salzburger Umland

Reich an Beispielen für Akanthusdekorationen ist über Salzburg hinaus auch das Salzburger Umland.

Sicherlich ist der Akanthus in Stuck die prächtigste und monumentalste Form seiner Umsetzung. Angesichts der Vielzahl qualitätsvoller Beispiele darf jedoch nicht aus dem Blick geraten, daß er im Rahmen der Fassaden- und Innenraumdekoration auch in ge-

malter Form vorkommt. Ein frühes und prägnantes Beispiel bietet Sr. Leonhard bei Grödig¹⁷²; im Chorgewölbe findet sich gemalter Akanthus vom Anfang des 17. Jahrhunderts in sehr linearisierter, an Vorlagenblätter DuCerceaus oder Siebmachers erinnernder Stilisierung. Möglicherweise entstanden diese Malereien unter dem Einfluß entsprechender Dekorationen Elia Castellós in Salzburg.¹⁷³

Eine der bedeutendsten Stuckdekorationen der Zeit um 1700 besitzt das in der Nähe Braunaus gelegene Augustiner-Chorherrenstift Ranshofen.¹⁷⁴ Die Ausrukkierung erfolgte ca. 1693–1697 durch die Salzburger Stukkateure Matthias Sallitner und Joseph Schmidr. Ein Blick auf den Stuckdekor zeigt, daß der Akanthus auch hier wieder nur ein Dekorationsmotiv neben vielen weiteren, insbesondere vegetabilischen, ist. Einzelne, große Blätter dienen als Kaschierung der Gratansätze über den Gesimsen; kurze, formal nur wenig differenzierte Akanthuswellenranken finden sich als Füllmotive von Fel-



Abb. 37 (links): Gleink (OÖ.), Prälatenkapelle im Obergeschoß der ehem. Benediktinerabtei, Stuckdetail während Restaurierung nach Freilegung der originalen Farbfassung. Bartolomeo Carlone, um 1690. (Foto: Andrea Sulzgruber, Wien)

Abb. 38 (rechts): Salzburg, Stadtpfarrkirche St. Erhard im Nonntal, Detail der Stuckdekoration des Gewölbes. Francesco Brenno und Mitarbeiter, 1686/87. (Foto: Ulrich Ghezzi, Salzburg-Oberalm)

derungen jeglicher Form; einzelne Palmwedel werden als Rahmendekoration von Kartuschen, Leisten und Graten verwendet. Ein besonderes Stilisierungskennzeichen des Wellenakanthus dieser Dekoration ist die Volute, aus der er sich gleichsam herauswindet. Was die Akanthusdekoration in dieser Stiftskirche heraushebt, ist die Gestaltung auch des Hochaltars, der Aufsätze und der Rücklehnen des Chorgestühls (Abb. 36), des Schalldeckelbaldachins der Kanzel und besonders der Seirenaläre mit geschnitztem Akanthus (Abb. 56). Der schlingpflanzent- und blasenartige, außerordentlich reiche Akanthus erinnert zum Teil an spätgotisches Laubwerk. Erst in dieser Gesamtheit bildet der Akanthus dieser Kirche, gleichsam als ornamentales Hauptmotiv, in der Tat einen Höhepunkt österröcherischer Akanthusdekorationen.

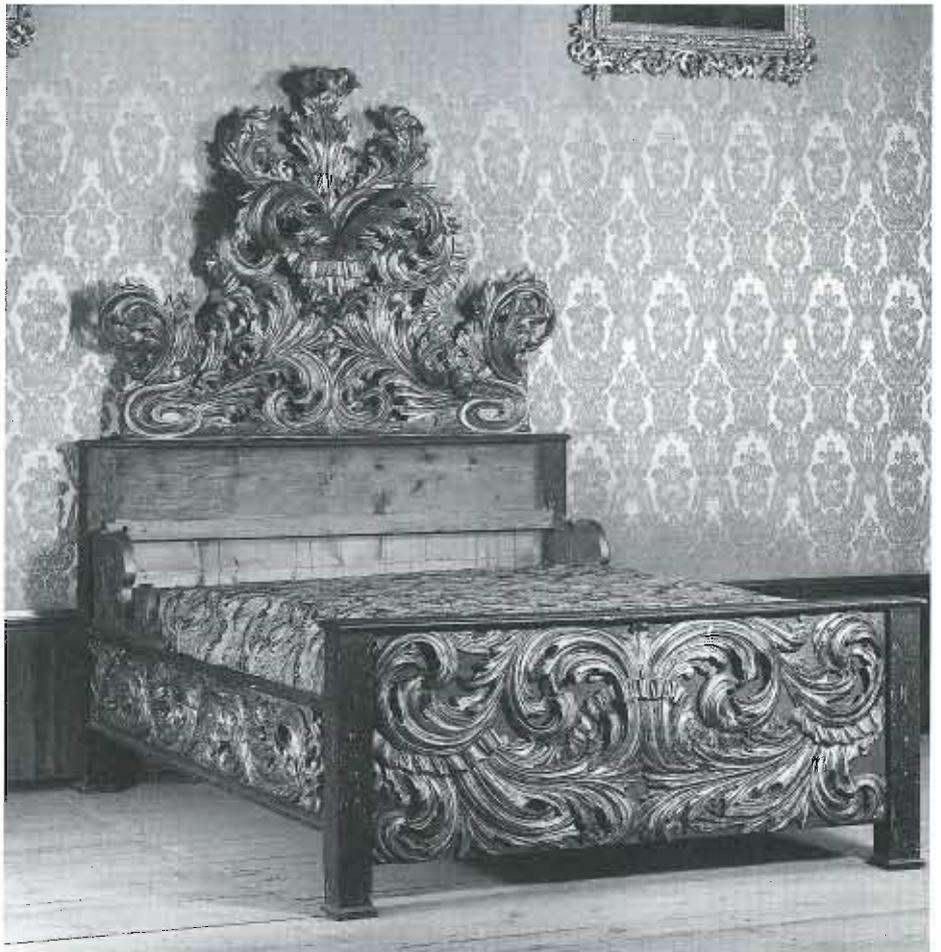
Interessanterweise lassen sich von dieser Salzburger Stukkateurewerkstatt im Umkreis Salzburgs diesseits und jenseits von Salzburg und Inn noch weitere Stuckdekorationen nachweisen, die in einem Aufsatz Franz Wagners nacheinander besprochen werden¹⁷⁵: Pfarrkirche von Waging (ab 1699), Kollegiatstift Mattsee mit seiner Akanthus-Toraldekoration (um 1700), Fialkirche St. Pankraz am Haunsberg (1707), Müllner Friedhofskapelle (1709), St. Bartholomä am Königssee (1709), Sakristei der Stiftskirche Berchtesgar-

den (1709) und Wallfahrtskirche Maria Gern bei Berchtesgarden (1710) – um nur die größeren Aufträge zu nennen. Hier ist es nun interessant, daß der Akanthus von Joseph Schmidt und Matthias Seeleitner stilistisch durchaus unerschiedlich interpretiert wird. In der besonders schön ausstuckierten Pfarrkirche von Waging¹⁷⁶ beispielsweise, deren Stuck kaum später als derjenige in Ranshofen datiert, sind die Wellenranken in Form und Bewegung – vor allem dort, wo sie Felder füllen – sehr viel antikisierender und kleinteiliger, aber auch flächiger und damit „zeitgenössischer“ als in Ranshofen; freilich kommt der Akanthus in Form von Einzelblättern auch hier als Kartuschen- oder Rollwerkrahmung vor. Sogar noch zehn Jahre später tauchen sie in der Wallfahrtskirche Maria Gern¹⁷⁷ stilistisch kaum verändert in derselben Weise auf. Möglicherweise mußten die beiden Stukkateure in Ranshofen vorgegebenen Modellen folgen, während sie in den nachfolgenden kleineren Bauten ihre eigenen Akanthusauffassungen realisierten, die sich einerseits deutlich von den Münchnern und Wessobrunnern, andererseits von der nordöstlicher wirkenden Carlone-Werkstatt absetzt und einen kleinen Regionalstil ausbildet.

Deutlich Wessobrunner Vorbildern verpflichtet ist demgegenüber die Stuckakanthusdekoration im Gewölbereich der Fili-

alkirche Schalchen, um 1700/1710 ausgeführt von Johann Michael Vierthaler.¹⁷⁸ Es handelt sich um eine typische, Gemäldemedallions umspielende *Horror-vacui*-Dekoration mit kleinteiligem, gleichsam in die Fläche gedrehtem, farnblattartigem Laubwerk. Recht ähnlich, weil ebenfalls von J. M. Vierthaler ausgeführt, ist die um 1710 entstandene Akanthusdekoration in der Spitalskirche Mauerkirchen.¹⁷⁹ Das wellig und spiralg wuchernde, in die Fläche gedrehte farnblattartige, Rollwerkvoluten entspringende Laubwerk umspielt auch hier allerdings erst 1739 von Johann Georg Reischl ausgemalte Freskenfelder. Deutlich später, nämlich 1717 entstanden, sind die wiederum von J. M. Vierthaler ausgeführten Deckenstuckverzierungen in der ehemaligen Schloßkapelle in Helpfau-Uttendorf.¹⁸⁰ In Deckenfeldern, deren Konturen bereits deutlich nach Art der Bewegungsführung des Bandwerks gekurvt sind, befinden sich spiegelbildlich um einen Mittelstab gruppierte, sehr linearisierte Akanthuswellenranken mit nur noch kurzen, stummelartigen Blättchen. Wenn diese Akanthusstilisierung im Gegensatz zum wuchernden Laubwerk in Schalchen oder Mauerkirchen gleichwohl auf den ersten Blick klassizistisch wirkt, ohne es jedoch zu sein, wird deutlich, wie sehr sich das in die Fläche gedrehte, undulierende Laubwerk von klassischen Akanthusformen entfernt hat.





Ein außerhalb der Salzburger Region nur wenig bekanntes Beispiel für die fortlaufende Akanthuswellenranke im frühen 17. Jahrhundert in Österreich, hier noch etwas knorpelig stilisiert, bietet der 1625 errichtete Neubau von Schloß Deutschkreuz (Bgl.) in Form von Stuckfriesen unter der Traufe mit Purren und Kartuschen am Südostturm und am Westtrakt (Dekoration auf blauem Grund); die Kapelle wurde 1631 ausstuckiert.¹⁸¹

„Hochbarocker Akanthusstil“

Von den frühen, einzigartigen Beispielen in Salzburg und den Dekorationen in der Nachfolge Münchens um 1600 abgesehen, lassen sich wieder deutlich antikisierende

Akanthusmotive in der Stuckdekoration Österreichs erst seit Mitte des 17. Jahrhunderts beobachten. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts liegt die Stuckausstattung weitgehend in Händen italienischer Stuckareure. Ein relativ frühes Beispiel einer italianisierenden Stuckausstattung findet sich im Benediktinerstift Sr. Lambrecht (Stmk.), seit 1639 von Domenico Sciassia¹⁸² neu gestaltet.¹⁸³ Durch die geographische Nähe zu Italien war die Steiermark gleichsam ein Einfallstor italienischen Einflusses. Der wohl bedeutendste Raum der Anlage, der 1645 von Taddeo Galli und Mattia Camin ausstuckierte Kaisersaal, zeigt im Rahmen einer Vielzahl sehr plastischer Stuckmotive vor allem Kartuschen und zu ihren Seiten auch relativ abstrahierte

Akanthusvoluten, aber auch vereinzelt stehende Akanthusblätter gleichsam als Kaschierung der Gewölbeansätze. Diese stehenden Akanthusblätter finden sich wiederum in den nur mit einfachen, antikisierenden Stuckkassetten und -feldern versehenen Gängen des Westtrakts. „Klassischen“ Wellenakanthus zeigt am Portal der Westfront der Gebälkfries über korinthischen Säulen vor toskanischen Pilastern. Insgesamt ist die Rolle des Akanthus im Rahmen aller Stuckmotive aber noch unbedeutend.

Nur wenig später begann die bis ins 18. Jahrhundert andauernde Stuckierung der Sr. Lambrecht inkorporierten Wallfahrtskirche Mariazell (ab 1649), einer der bedeutendsten, als *Magna Mater Austriae* bezeichneten,

Abb. 39 (links außen): Klosterneuburg (NÖ), Augustiner-Chorherrenstift; Mittelteil der Kasel des „Leopoldi-Ornats“. Johann Jakob Ellmantsperger, Wien, 1729. (Foto: Inge Küllitschka-Strempel, Klosterneuburg)

Abb. 40 (links innen oben): St. Florian (OÖ.), Augustiner-Chorherrenstift, Detail eines Betthaupts im „Gelben Zimmer“ (= Raum 5 der Kaiserzimmer; vgl. ÖKT 48 [1988], Seite 286 und Abb. 882, dort von Windisch-Graetz mit ‚Zweites Jahrzehnt des 18. Jh.s.‘ datiert). (Foto: Bundesdenkmalamt Wien)

Abb. 41 (links innen unten): St. Florian (OÖ.), Augustiner-Chorherrenstift, Prunkbett im „Blauen Zimmer“ (= Raum 4 der Kaiserzimmer; vgl. ÖKT 48 [1988], Seite 283 und Abb. 878). (Foto: Bundesdenkmalamt Wien)

Abb. 42 (rechts): Kremsmünster (OÖ.), Benediktinerabtei, Kunstsammlungen; Missaleinband: dichtes Akanthusrankenwerk aus getriebenen Silber über purpurfarbenem Samt auf Holzdeckeln, im Mittelmedaillon der Vorderseite Wappen des Abtes Martin III. Resch (reg. 1704–1709), im Mittelmedaillon der Rückseite Initialen des Abtes M(artinus) A(bbas) und „1705“. (Foto: Bundesdenkmalamt Wien)

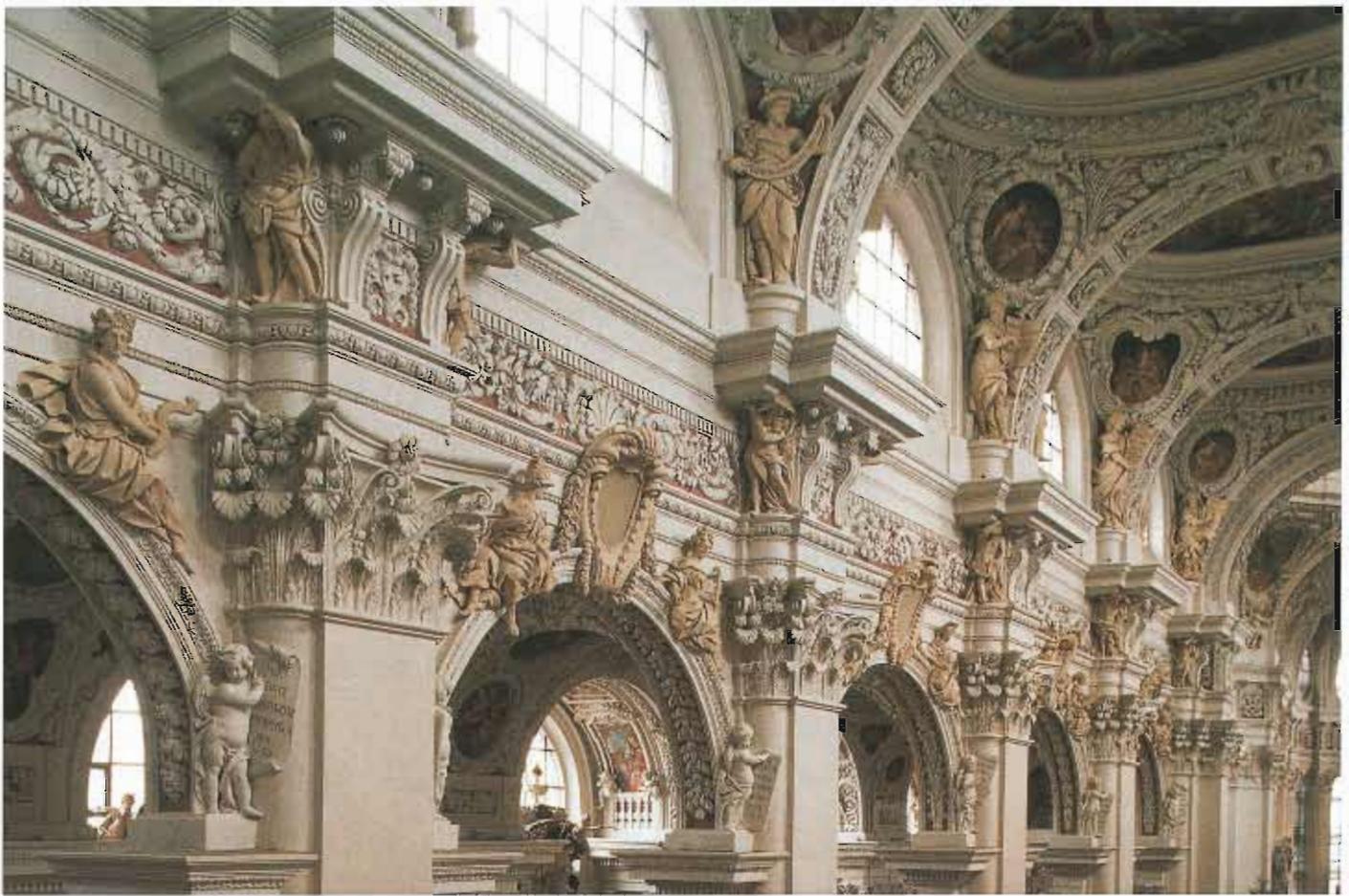


von Kaiser Ferdinand II. bevorzugten Barockkirchen in der Steiermark.¹⁹¹ Die sehr reiche, im Langhaus, an den Emporen und in den Seitenkapellen an den Kaisersaal in St. Lambrecht erinnernde Stukkatur – als Nachstuckierung einer barockisierten mittelalterlichen Kirche – stammt auch hier von Martia Camin (1649–1669), in den Sakristeien (1665) hingegen von Alessandrio Serenio, in der Kuppel und im Presbyterium von Giovanni Rocco Bertoletti und Ferdinando Loreto (1683), im Chor, besonders an den Laibungen der Chorwandfenster, möglicherweise von Boscho. Im Gebälkfries der korinthischen Pilasterordnung befinden sich Akanthuswellenranken, aber auch andere Motive wie Kränze oder gekreuzte Zweige. Das Ge-

wölbe enthält auch hier vor allem die beliebten reigen Kartuschen als Freskenrahmungen, Blatt-, Frucht- und Eierstäbe sowie die beliebten Akanthusblüten resp. Akanthusrossetten. In Gewölbezwickeln finden sich hier bereits schwere, plastische Akanthusspiralen, aber auch palmettenmotivähnlich angeordnete und tütenartig ineinander verschachtelte Akanthusblätter, aber auch Einzelblätter als Rahmung und in vielen anderen Zusammenhängen.

Zu den relativ frühen Beispielen einer barocken, hauptsächlich noch mit Felderungen, weichem Rollwerk und Kartuschen dekorierten Stuckausstattung mit Akanthuselementen zählt die Stiftskirche Klosterneuburg (NÖ)¹⁹²; da hier der Freskenanteil im Bereich

der Gewölbedekoration größer ist als der Stuckanteil, gilt sie in der Literatur als Beispiel des Übergangs vom Früh- zum Hochbarock. Die Stukkatur der Schiffswände erfolgte bereits 1654 durch Giovanni Battista oder Carlantonio Carlone, diejenige der Sebastianskapelle möglicherweise bereits in den 1630er Jahren.¹⁹⁶ Besonders prägnant im Langhaus sind die aufsteigenden, monumentalen Akanthuskadelaiber über Vasen oder Putten an den Pilasterflanken – ein genuin antikisierendes, besonders in der Renaissance verbreitetes Motiv – sowie die „klassische“ Akanthuswellenranke als Friesdekor und vereinzelt auch als Kartuschenrahmungselement. Typologisch entsprechender, aber bizarr stilisierter Akanthus beispielsweise in der



Annakapelle verrät hingegen seine spätere Enrsrehung in den 1680er Jahren.

Das Akanthuskandelaber-Motiv ist im österreichischen Barockstuck nicht selten, aber eher ein Phänomen der Mitte des 17. Jahrhunderts unter dem Einfluß italienischer Kunst. Weitere prägnante Beispiele dieses Anwendungsmodus finden sich als stuckierter Pilasterschmuck nach Art der Carlone in der 1651–1659 vermutlich von Anton Riebler neu erbauten Wallfahrtskirche zur Unbefleckten Empfängnis in Loretto bei Eisenstadt (Bgl.)¹⁸⁷ und beispielsweise noch gegen Ende des 17. Jahrhunderts im ehemaligen Kapitelsaal des ehemaligen Klostergebäudes von St. Marein (NÖ),¹⁸⁸ hier an Wandfeldern zwischen den Pilastern.¹⁸⁹

Oberösterreich

Höhepunkte barocker Innenausstattung in Österreich befinden sich in einigen oberösterreichischen Stiftskirchen der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, die wie auch der Dorn zu Passau (Abb. 43) fast ausnahmslos von Mitgliedern der Carlone-Familie ausgeschmückt wurden.¹⁹⁰ Zeitliche Höhepunkte des Stuckankans sind die 1680er Jahre mit ihren strengen, sehr plastischen Ausformungen und die 1690er Jahre, in denen die Ranken dünner werden und die Plastizität allmählich zurückgenommen wird.

Neben der seit 1655 ausstuckierten, seit 1639 von Filiberto Lucchese errichteten Stiftskirche des Benediktinerstifts Lambach enthalten Räume der Abtei die ältesten unter den großen Stuckdekorationen der Carlone-Gruppe.¹⁹¹ Der Anteil des Akanthus an der durch stabgerahmte Felderungen charakterisierten GesamtdEKORATION ist allerdings noch gering; den querelliptischen Kartuschen im Gewölbescheitel der Stiftskirche entspringen sich gegenläufig einrollende Akanthusranken, und Akanthusrankenfragmente sowie Akanthusblatkelche finden sich auch – neben Kartuschen und anderen Motiven – im Gebälkfries der korinthischen Ordnung; diese frühen Stuckaturen werden dem Linzer Stuckhator Thomas Zaisel zugeschrieben. Als Vorstufen dieser Dekoration wurde auf Giacomo della Porta's Stuckdekoration in der Chorkapelle der Peterskirche in Rom (Ausführung: Giovanni Battista Ricci), auf Pietro da Cortona's Sakramentskapelle (ebenda, 1628–1630) und Francesco Borromini's Deckenstuckatur im Palazzo Falconieri (1639–1641) in Rom verwiesen. Stuckaturen mit Akanthusblättern finden sich auch in der Sakramentskapelle, in der Sakristei (Stuck um 1656) und im Kapitelsaal (Stuck um 1670).¹⁹² Auch in Lambach werden die als Dekoration von Vertikalfeldern beliebten Akanthuskandelaber verwendet, und zwar an den Pilaster-

stirnflächen und den Seitenflächen von Pfeilern im allerdings erst um 1700 ausstuckierten Sommerrefektorium im Nordtrakt. Mit Akanthusranken werden weitere Flächen unter den Fensterstürzen und Felder über den Fenstern an den Seiten der Decke dekoriert. Weiters werden Rahmenprofile sowie Wand und Decke von Akanthusblättern nicht nur umspielt, sondern auch übergriffen – ein erst barockes Gestaltungsmotiv. Die Blattformen sind zeittypisch bereits etwas kraus und metallisch modelliert. Sehr spitziger Akanthus umspielt die Kartusche im Giebelbereich des Portals zum Refektorium. Das Refektorium und das ähnlich dekorierte Ambulatorium, 1708/09 von Diego F. Carlone stuckiert, zeigen bereits Dekorationsmotive, die unter dem Einfluß Fischers von Erlach stehen. Im Deckensruck des Ambulatoriums beispielsweise, der auch Blattkartuschen, Eichenlaub und andere vegetabilische Motive enthält, werden die Akanthusranken bereits als Bänder mit Blattanswüchsen stilisiert.

Zu den bedeutendsten Sakralbauten Oberösterreichs mit relativ früher Akanthusstuckierung zählt das Stift Kremsmünster.¹⁹³ Über den kompositen Pilastern folgt der Gebälkfries mit Rollwerkkartuschen und abbreviierten Akanthswellenranken, die an den Gurtbögen auch gespiegelt und im Gewölbe nur vereinzelt als Füllmotiv vorkommen (ab

Abb. 43 (links): Passau, Dom; nördliche Mittelschiffhochwand. (Foto: AV-Medienstelle des bischöflichen Ordinariats Passau, Dionys Asenkerschbaumer)



Abb. 44 (rechts): Schlierbach (OÖ), Zisterzienserabtei, Festsaal (sog. Bernhardisaal); Zustand 1986 mit der im oberen linken Bildfeld sichtbaren freigelegten und ergänzten (und bis 1990 im gesamten Saal wiederhergestellten) Originalfassung der Zeit um 1700 unter der Rosa-weiß-Fassung von 1909. (Foto: Bundesdenkmalamt Wien)

1673 von Johann Peter Spaz und Giovanni Battista Mazza). Noch flächige Stuckakanthusspiralen nach Entwurf des Wandstuckateurs G. B. Mazza, der in der Dekoration insgesamt dem Formenarsenal der Carlone folgt, enthält die Schatzkammer (1673); recht ähnlichen Dekor weist die Marienkappelle (1676/77) auf. Zeitypisch erweichte Kartuschen und Akanthusformen, ausgeführt von Giovanni Battista Barbarino und Giovanni Battista Carlone¹⁹⁴, dem wohl bedeutendsten Stuckateur der Carlone-Familie, enthalten auch einige Räume des Gasstraktes. Viele Motive in Kremsmünster – der Stil der Stuckfiguren, die Kartuschenformen und die Art der Freskenumrahmung – finden sich bereits in der Wiener Servitenkirche vorgebildet. Von dem 1720 als Hofstuckateur erwähnten Wiener Girolamo Alfieri¹⁹⁵ stammen die für diese Zeit sehr plastischen Stuckaturen im neuen Refektorium, im Kapitelsaal (1684) sowie in der Bibliothek (1687). Zahlreiche Beispiele für qualitativvolle Akanthusdekors enthalten Werke in der berühmten Schatzkammer Kremsmünsters. Besonders erwähnt sei an dieser Stelle das um 1705 entstandene *Missale monasticum Campoduni* [Kempten], dessen Vorderdeckel das Wappen des Abtes Martin III. zeigt. Die Akanthusranken sind relativ linear, aber sehr dicht in der Komposition¹⁹⁶ (Abb. 42).

Einen weiteren Höhepunkt in Oberösterreich bietet die 1650 von Carlo Carnevale und Christoph Colombo begonnene und 1693 geweihte, aber bereits 1660 weitgehend vollendete ehemalige Stiftskirche Waldhausen mit ihrer wohl entweder durch Giovanni Battista Carlone oder Giovanni Battista Colombo ausgeführten Stuckausstattung. Der korinthischen Ordnung angemessen sind antikisierende Akanthuswellenranken im Gebälkfries, die sich in sehr plastischer Ausformung in Gewölbefeldern und als Füllungsmotiv an vielen weiteren Stellen der GesamtdEKORATION, die vor allem die Gurte stark betont, wiederholen¹⁹⁷. Die vielfach gelappten Akanthusranken wirken im Vergleich zu den

Carlone-Ranken der 1680er Jahre relativ dünn und sehr eingerollt. Zu dieser „Carlone-Gruppe“ zählt weiters die Jesuitenkirche St. Ignatius in Linz (OÖ) (Baubeginn: 1669, Stuckausstattung gegen 1680).¹⁹⁸ Das Akanthusmotiv findet sich hier, neben Engelsköpfen, vor allem wieder am Hauptgebälkfries der korinthischen Pilasterordnung in Form von Akanthuskelchen und kurzen, symmetrisch einem Kelch entspringenden Akanthuswellenranken – eigentlich mehr Andeutungen oder „Zitat“ als buchstäblich „entwickelte“ Form. Ganz deutlich tritt das Akanthusmotiv noch zu dieser Zeit zugunsten teigiger erweichter Kartuschen und Felderrahmen sowie ausgeprägter Knorpelwerke zurück.



Schließlich sei noch ein Blick auf das Augustiner-Chorherrenstift sowie die Siffrskirche Sr. Florian geworfen.¹⁹⁹ Eng verwandt mit der Dekoration in Kremsmünster sind die Putten, Akanthus- und Fruchtgewinde sowie die Medaillons in dem um 1683 von G. B. Colombo²⁰⁰ entworfenen Stuckdekor im Gartepavillon. In der ca. 1690–1695 von Giovanni Battista und Bartolomeo Carlone²⁰¹ (dieser modellierte wohl nur die Ornamente) sowie Joseph Antonio Serenio stuckierteu Stiftskirche (1686–1715, begonnen von C. A. Carlone), in der die Freskenmalerei nun endgültig die gesamten Gewölbeflächen überdeckt, beschränkt sich der leichter und lockerer gewordene, aber noch recht plastische, vor allem durch Blattmotive gekennzeichnete Stuck nur noch auf die Wandzonen und die Akanthuswellenranke (mit eingestellten

Adlern, Kindern und anderen Motiven) hauptsächlich auf den Gebälkfries der korinthischen Säulenordnung. Allerdings tauchen auch in den Gewölbezwickeln der nur noch freskierten Decke Akanthuswedel auf. Weitere Dekorationsmotive sind neben vielfältigen Blattstäben, Culors etc. wieder Figuren. Überhaupt kennzeichnet sich das Laubwerk Bartolomeo Carlones – im Unterschied zu demjenigen des Giovanni Battista Carlone – durch eine bizarre, „kraurige“ Srilisierung aus.²⁰² Hingewiesen sei auf die reichen Akanthusschnitzereien am Chorgestühl und an der Musikempore, ausgeführt ab 1690 von Adam Franz. Von B. Carlone stammt auch noch die Stuckdekoration im Korridor des Kaisertraktes (1701–1703) sowie höchstwahrscheinlich diejenige im Blauen, Grünen und Gelben Kaiserzimmer (1695–1698). Be-

reits vom Bandwerk beeinflusst zeigt sich der 1710 von Giovanni Manfredo Maderni modellierte Stuck in der Saletta des Westtrakts (Abb. 47). Im Sommerrefektorium und im Kaisersaal befindet sich bereits voll ausgeprägtes Laub- und Bandwerk. Ein wohl einmaliger Fall ist die 1706 von C. A. Carlone, dann seit 1708 von J. Prandtauer umgestaltete Fassade des Treppenhaustraktes mit ihren mittels gespiegelten S-förmigen Akanthusranken durchbrochenen Wänden im Rahmen des *decorum* einer kompositen Pilasterordnung. Bereits deutlich vom sich um 1700 hauptsächlich in Wien vollziehenden Stilwandel mit seiner leichteren, luftigeren, zarteren Dekoration geprägt sind Giovanni Manfredo Madernis Laubwerkformen im Stiegenhaus (1708–1715), in angrenzenden Gängen und in der Saletta (1710). Das kaum

Abb. 45 a) bis c) (links): Garsten (OÖ.), Kirche der ehem. Benediktinerabtei, Friesfüllungen vom Hauptgebälk der Wandpfeiler. (Foto: Diözesanbildstelle Linz, R. Mair)



Abb. 46 (rechts): Garsten (OÖ.), Kirche der ehem. Benediktinerabtei, nördliche Gebälkzone des Triumphbogens. (Foto: Franz Wagner, Salzburg)

noch als „Akanthus“ zu bezeichnende, schlingpflanzenartig die Flächen durchfahrende abgeflachte Laubwerk wird hier zum Teil bereits linear-abstrahiert (Deckenspiegel des Sriedenhauses) und an vielen Stellen schon mit Bandwerkelementen verschmolzen. Übrigens haben sich in den Räumlichkeiten des Stiftes viele Möbel mit Akanthusschnitzereien erhalten (Abb. 40 f.), darunter Beichtröhle, das Bett der Kaiserin (von Leonhard Sattler, um 1711) sowie Schränke unter anderem im Gast- und im Kaiserzimmer, darunter der große Prunkschrank von Stephan Egg (1722) mit Scagliolaeinlagen. Der unrer Carlo Antonio Carlone ab 1677 begonnene Neubau des ehemaligen Benediktinerstifts Garsten²⁰³ mit der nach Plänen von Pietro Francesco Carlone errichteten, 1685 vollendeten Kirche mit ihrer von Giovanni

Bartista Carlone (Figuren) und Bartolomeo Carlone, Peter Camuzzi²⁰⁴ und Domenico Garon (Ornamente) 1682–1683/84 erfolgten Stuckausstattung²⁰⁵ ist angesichts der unglaublichen Vielfalt an höchst plastischen Motiven – überquellende Blatt-, Blüten- und Fruchtmotive, Engel, Frucht- und Kranzgewinde und -sträbe, Atlanten in der Gewölbezone – eine nicht mehr zu überbietende Steigerung der barocken Stuckdekoration in Oberösterreich (Abb. 46), die in der Struktur auch hier im wesentlichen dem Dom zu Passau folgt. Wieder entspricht die antikisierende Wellenranke als Friesdekoration des Hauptgebälks den Anforderungen des *decorum* im Rahmen der kompositen Pilasterordnung (Abb. 45a–c). Als Füllung von Zwickelfeldern des auch in Garsten durch Betonung der Gurtbögen geprägten Gewölbes

dienen hier abgevierte, nur wenig plastische Akanthuswellenranken. Einzig das weitverbreitete Motiv der Akanthusblattauswüchse an Rahmen- und Karkuschenrändern überschreitet antikisierende Vorgaben, die bisher aber noch immer normierende Kraft besitzen. Vor allem die Akanthusrosetten verraten den Beginn der Durchbrechung aus der architektonischen Bindung; Kosel führt diesen sich ab 1680 bemerkbaren Stilwechsel auf den Einfluß Borrominis zurück.²⁰⁶ Besonders prägnant im Langhaus sind die gestaffelten Seirenalträe mit ihren reichen, bizarr-flamboyant geschnitzten Akanthusrahmungen. Nennenswert hinsichtlich ihrer Stuckausstattung von G. B. Carlone sind noch die Losensreinerkapelle (1685–1687) mit Akanthusdekorationen in Form von Akanthuswedeln als Zwickelfüllung und Rahmendekoration



Abb. 47 (links): St. Florian (OÖ.), Augustiner-Chorherrenstift, Detail des Deckenstücks in Raum 10 (= „Saletta“) der Kaiserzimmer; Giovanni Manfredo Maderni, 1710. (Foto: Bundesdenkmalamt Wien)

Abb. 48 (rechts innen): Kalwang (Stmk.), Pfarrkirche, nördliche Seitenkapelle; Deckenstück (um 1697). (Foto: Kurt Woisetschläger, Graz)

Abb. 49 (rechts außen): Seitenstetten (NÖ.), Benediktinerabtei, Kreuzkapelle der Stiftskirche; Stuck von Johann Baptist Spaz (um 1695). (Foto: Kurt Woisetschläger, Graz)

sowie die Sommersakristei mit unten und oben akantisieren Engelsfiguren (resp. Putten) als Dekorationsmotiv der Fensterlaibungen – ein Motiv, das sich von Ausprägungen der Akanthuskandelaber als Pilasterdekoration herleitet. Erwähnenswert sind noch die Seitenaltäre mit reichen, protuberierenden Laubwerkkrähungen.

Zwar bedeutet die Stiftskirche Schlierbach einen weiteren, an das Stuckmotivarsenal von Passau und Garsten anschließenden Höhepunkt in der Perlenkette oberösterreichischer Carlone-Kirchen (Stuck von Giovanni Battista Carlone und Bartolomeo Carlone, 1684/85 [?]), allerdings spielt das Akanthusmotiv trotz der korinthischen Pilasterordnung hier nur eine unwesentliche Rolle.²⁰⁷ Umso reicher ist das Spektrum weiterer vegetabilischer Dekorationsmotive wie Blüten, Blätter, Früchte, Zweige (diese besonders als Profil- und Stabdekorationen), Gehänge und natürlich reich erweichte Rollwerkkartuschen und Stuckfiguren – auch vegetabilische und Blütenmotive sind der korinthischen Ordnung, wie die Architekturlerhbücher bestätigen, nachgerade angemessen. Die große Plastizität des Stuckdekors findet in der Sakristei ihren Höhepunkt; üppigen Stuck enthält auch der Bernardisaal (ca. 1699–1704 von Carlo Antonio Carlone; Abb. 44).²⁰⁸ Die bereits das Bandwerk mit

dem Akanthus kombinierende Fülldekoration an den mir Aposselfiguren versehenen Mittelschiffspilastern der Stiftskirche sind Ergänzungen um 1708 von Johann Joseph Wanscher. Nur die Voüte – die Hohlkehle am Übergang von der Wand zur Decke (Plafond) – enthält hier, bereits französischer Mode folgend, Akanthuswellenranken.

Nennenswerte antikisierende Akanthusformen unerschiedlicher Plastizität von G. B. Carlone zeigen weiters die Stuckdekorationen der Hauskapelle von Stift Gleink (1684)²⁰⁹ (Abb. 37) und einige Räume im Stift Reichersperg (1691, 1695).²¹⁰

Daß es übrigens auch gemalte Akanthusdekorationen nach Art der Carlone-Werkstatt gab, zeigt das Beispiel der Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt im Mühlkreis mit gemalten Scheinstukkaturen von Giovanni Carlone (1695–1697).²¹¹ Es handelt sich um etwas knorpelig-schematische, Voluten entspringende Wellenranken als Fülldekor zwischen den Medaillons mit figürlichen Szenen und in den Bogenfeldern.

Ebenfalls von der Werkstatt Bartolomeo Carlones geprägt sind die nun bereits deutlich leichteren, linearen, Ähnlichkeiten zu St. Florian aufweisenden Stuckdekorationen der Stiftskirche Baumgartenberge (1694–1697)²¹² und der Pfarrkirche in Mauthausen.²¹³ Die von Giovanni Manfredo Maderni stuckierte

Schloßkapelle von Marbach bei Mauthausen (1689/90)²¹⁴ zeigt hingegen enge Bezüge zur Wiener Dekorationstradition (das ist natürlich besonders evident bei Madernis Stuckdekoration im Stadtpalais Liechtenrein, 1702).

Folgen Pierro Camuzzis Deckenstukkaturen der Schloßkapelle Katzenberg (1680)²¹⁵ noch der zeitgleichen Carlone-Manier, zeigen die von diesem bedeutenden Stuckateur dekorieren Plafonds im Refektorium und im sogenannten „Museum“ im ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift Suben bereits Akanthusranken nach Art des mehr flächigen und lockeren Spätstils G. B. Carlones.²¹⁶

Entsprechend leichte, linearisierte und flächige vegetabilische Stuckmotive realisiert schließlich noch Diego F. Carlone 1704/05 im Audienz- und im Wohnzimmer sowie in weiteren Räumen im Stift St. Florian²¹⁷ und zusammen mit Paolo d'Allio nach Vorstellungen Fischers von Erlach wie in der bereits besprochenen Salzburger Kollegienkirche (1705). Paolo d'Allio war Mitarbeiter Diego Carlones vor allem in der Salzburger Kollegienkirche, in Lambach, St. Florian, Kleßheim und Rattenberg. In allen von Diego F. Carlone und seiner Werkstatt nach eigenen Entwürfen ausgeführten Stuckdekorationen spielt das Akanthusornament, freilich dem jeweiligen Zeitstil oder Geschmack des



Auftraggebers angepaßt, eine ungebrochen bedeutende Rolle.

Interessante Beispiele für Akanthus-Stuckdekorationen befinden sich weilers in der Landeshauptstadt Linz²¹⁸. Möglicherweise ein Beispiel für den Einfluß französischer Vorlagen (Le Pautre) zeigt die vermutlich von Giovanni Battista Barberino und Giovanni Battista Colombo ausgeführte Stuckdecke der Kapelle des Baumgartenberger Sfriftshaus, Landstraße 30 (nach 1693).²¹⁹ Die Stichkappen enthalten außer reigigen Rollwerk-kartuschen auch hinter Muscheln aufsteigende, gespiegelte, am Ansatz mit einem Wirtel gebündelte kurze plastische Wellenakanthus-ranken.²²⁰

Sehr zarte, linearisierte Laubwerk-ranken, symmetrisch um Mittelstäbe gruppiert, die über den Garen liegen, enthält in vier Feldern das Flachgewölbe der 1715 stuckierten großen Sommersakristei der Linzer Karmelitenkirche. Die Blätter befinden sich nach Art der linearisierten Ranke mit betontem Endblatt nur noch an den Enden der Ranken, denen dünne Girlanden eingehängt werden.²²¹

Niederösterreich

Daß es wahrscheinlich auch in Niederösterreich bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts gemalten oder stuckierten Akanthus gegeben hat, lassen beispielsweise entsprechen-

de Tafeln aus der *Topographia Windhagiana aucta* (1673), zum Beispiel in der Pfarrkirche und in der St.-Gregorius-Kirche von Groß-Poppen, vermuten; da die Darstellungen von Wand- und Deckendekorationen in diesem Tafelwerk jedoch recht schematisch sind, besitzen sie kaum Beweiskraft.

Herrliche vertikal als Pilasterdekorarion, zum Teil gespiegelt aufsteigende Akanthuswellen-ranken finden sich in der seit 1669 von Donato Rueber, Giovanni Castelli und Johann Georg Piazzoll allerdings hauptsächlich mit Rollwerk und Kartuschen als dekorativen Leitmotiven stuckierten Stiftskirche Göttsweig²²² (Abb. 34), weiterhin, sehr antikisierenden der Akanthus befindet sich in den Seitenkapellen. Noch erwähnt seien die reichen Laubwerkschnitzereien im Bereich der hölzernen Innenausstattung, beispielsweise an der Orgel. Stark verkürzter und etwas provinzieller, aber immer noch antikisierender und plastischer, aufsteigender Wellenakanthus über Putten enthalten auch die Triumphbogenpilaster der Ardagger Stiftskirche, 1678 wahrscheinlich von Giovanni Battista Colombo stuckiert;²²³ weitere Akanthuswellen-ranken enthält die Chorstirnwand.

Demgegenüber radiert Johann Baptist Spaz(zo) in der Benedicta- und der Kreuzkapelle (1690 resp. 1695) (Abb. 49) der Abteikirche des Stifts Seitenstetten noch die sehr

plastische Stuckdekoration und demzufolge auch entsprechende Akanthusformen der Carlone-Werkstatt der 1680er Jahre.²²⁴ Vom Akanthus als Kapitell- und Stabdekor abgesehen, findet sich die abgekürzte Akanthus-ranke auch hier als Füllelement dreieckiger Gewölbefelder neben einer Vielzahl weiterer plastischer vegetabilischer Ornamente. Erwähnenswert sind übrigens auch die Seitenaltäre der Abteikirche mit ihren großen, offensichtlich sehr gotisierenden Akanthus-ranken als Rahmenmotiv (Abb. 54), und die Apsis der Ritterkapelle (ehem. Marienkapelle des Stifts aus der Mitte des 12. Jahrhunderts) mit stuckierten Akanthus-ranken von Stephan Ober von 1671 (?). Es handelt sich um relativ grobe, weir ausholend flächenfüllende, in die Fläche gedrehte „farnartige“ Akanthus-ranken eher nach Art der Wessobrunner. Ein weiteres Beispiel für den klassischen, aber bereits linearisierten Akanthus befindet sich im Billardsaal von Schloß Persenbeug mit einer Stuckausstattung um 1700.²²⁵ In den vier Ecken der (mit glattem, gerahmtem Spiegel versehenen) Decke befinden sich deutlich zart und flach ausgedünnte, gespiegelte Akanthuswellen-ranken, freilich in Kombination mit weichen Rollwerkriemen, Frucht-bündeln und Putten.

Erwähnenswert ist weiters der um 1700 stuckierte „Saal der Europa“ im Schloß Ernst-



Abb. 50 (links): Kalwang (Stmk.), Pfarrkirche, Fenstergewände der 1697 gestifteten nördlichen Seitenkapelle. (Foto: Kurt Woisetschläger, Graz)

Abb. 51 (rechts): Seckau (Stmk.), Benediktinerabtei, Deckendetail im „Radmeistersaal“ des Westflügels; Stuck von Taddeo Galli (1660). (Foto: Kurt Woisetschläger, Graz)

brunn²²⁶ mit ebenfalls bereits recht linearisierten, flächigen Akanthuswellenranken zu seinen des Mittelmedaillons an der Flachdecke.²²⁷

Steiermark

Durch die Nähe zu Italien galt die Steiermark stets als „Einfallstor“ italienischer Kunst. Recht früh, gegen 1600, wurde freilich frühbarock stilisierter Akanthus von Sebastian Carlon in dem von Erzherzog Karl II. für sich und seine Gemahlin Maria von Bayern seit 1587 ertichteten Mausoleum in der Stiftskirche von Seckau²²⁸ gewählt.

Besonders in der Steiermark finden sich bereits seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zahlreiche Beispiele für Akanthusdekorationen.²²⁹ Am Anfang steht hier der vielleicht aus Graubünden stammende, in Graz ansässige, in seinen Stuckdekorationen dem italieni-

schen Hochbarock folgende Struktateur Matteo Camin.²³⁰ In St. Lambrecht, in dem er nach 1643–1645 außer Gängen und einzelnen Räumen auch den Kaisersaal stuckierte (mit Taddeo Galli), dominiert zwar die Kartusche, aber es zeigen sich bereits Ansätze von Akanthusblättern.²³¹ Es folgen 1649 das Langhaus, die Emporen sowie einige Kapellen in der bereits besprochenen Wallfahrtskirche Mariazell, in denen sich zunehmend vegetabilische Formen bemerkbar machen; die großen korinthischen Kapitelle interpretieren den Akanthus nach klassischer Art.²³² In dem 1660 ebenfalls zusammen mit Taddeo Galli stuckierten Radmeister- und Kaisersaal im Obergeschoß des unter Anton de Potius begonnenen Westflügels des Stiftes Seckau (Abb. 51) orientiert sich das Motivrepertoire insgesamt an St. Lambrecht, aber dem Akanthus kommt ein größeres Gewicht

zu, so daß ihm, wenn auch nicht sehr plastisch modelliert, zum ersten Mal ein eigener Dekorationswert eignet.²³³ Die Akanthusblattauswüchse sind nach Art des frühen 17. Jahrhunderts noch sehr knospenartig und erinnern an Verknorpelungstendenzen der Mitte des 17. Jahrhunderts auch in anderen Ornamentformen; nach Art antikisierender Grottesken entwachsen den Ranken zum Teil figürliche Motive. Zugeschrieben werden ihm unter anderen auch Stuckdekorationen im Palais Dietrichstein an der Decke des großen Saals²³⁴, im Südwestturm und in der Kapelle des Grazer Hallerschlosses (1650/60)²³⁵ sowie in der Sakristei des Grazer Doms (um 1670)²³⁶ mit einer nochmaligen Steigerung vegetabilischer und Akanthusdekorationen. Daß der Akanthus zu dieser Zeit üppig-plastischer Stuckdekorationen allerdings nicht unbedingt zum Kanon der ver-



wendeten Dekorationsmotive zählen muß, belegt in Graz beispielsweise die Stuckdekoration der 1665–1675 von Domenico Sciasia erbauten, aber wohl erst nach 1684 ausstruckierten Hofkapelle des St. Lambrecht Stiftshofes mit ihrer an Plastizität nicht mehr zu überbietenden Stukkatur mit figürlichen Motiven, teigig-zerfließenden schweren Kartuschen, Blattsäben und Festons über korinthischen Pilastern ohne Gebälkfries.²³⁷

Eine weitere bedeutende Werkstatt leitete seit ca. 1650 in Judenburg ansässige italienische Stukkateur Giovanni Battista Cherubim.²³⁸ An der Sakristeidecke in Stift St. Lambrecht (1657)²³⁹ zeigt er sich in der Wahl des Formenrepertoires abhängig von Marreo Camins italienischem Dekorationsverständnis; dem *decorum* der hierarchischen Bedeutungsbemessung der Räume folgend, ist sein Stuck im Kapirelsaal (1658) etwas schlichter. Weitere Akanthusmotive finden sich in einigen Kapellen der Jesuitenkirche in Judenburg (Mitte 17. Jh.)²⁴⁰ und in der Schloßkapelle von Spielfeld bei Knirrelfeld.²⁴¹

Von Marreo Camin abhängig ist in seinem Frühwerk auch der Stukkateur Alessandrio Serenio²⁴², beispielsweise in Sakristeien von

Mariazell (1664/65), im Schloß Limberg (1666)²⁴³ und in der Schloßkapelle Plankenthurth.²⁴⁴ Ein Stilwandel zeigt sich im Großen Saal von Schloß Eggenberg (1667)²⁴⁵, einer der großartigsten raumkünstlerischen Aufgaben der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Steiermark (1666–1683; die Malereien stammen von Hans Adam Weißenkirchner). Die Stuckausstattung repräsentiert noch ganz die Phase der Dominanz großer Rollwerkkartuschen hauptsächlich des 2. Drittels des 17. Jahrhunderts. Der hier dünne und kleinblättrige, aber recht plastische Akanthus findet sich nur an untergeordneter Stelle als Zwickelfüllung zu seitlichen Kartuschen – ein gleichsam „klassischer“ Ort des Akanthusmotivs – oder als kelchblattartige Bekrönung über Rollwerkvoluten nach Art des frühen 17. Jahrhunderts. Die Setzung plastischer Akzente an bestimmten Stellen markiert allerdings die Abkehr von den Dekorationen Camins. Es folgen ähnliche Stuckdekorationen in Schloß Rabenstein²⁴⁶, in Schloß Trautenfels mit größerer Betonung der Ranken, in der Kirche von Straßgang (1674) mit einer weiteren Steigerung der Akanthusdekoration, der motivisch selbständig wird, und im Hauptsaal von Schloß Pop-

pendorf (1676)²⁴⁷, mit einer nochmaligen Zunahme des Akanthus als eigenständigem Gestaltungsmotiv, allerdings unrer Reduktion der Plastizität. Die Spätphase der Dekoratorien A. Serenios werden gekennzeichnet durch leichter werdende Dekors und die Zunahme undekorierter Flächen; das Akanthusblatt wird länger, dünner und flacher, einem Krautblatt ähnlicher. Als Beispiele stehen hier Schloß Herberstein, die Sakristei in der Zisterzienserabtei Rein (1682)²⁴⁸, Wohnräume mit Stuckdecken um 1685 im Schloß Frauheim²⁴⁹, Schloß Frauenthal (Kapelle, ca. 1685)²⁵⁰ sowie das Mausoleum von Ehrenhausen (Vorbild war hier bereits Bertollettis Kuppel von Mariazell).

Bei Giovanni Rocco Bertolletti handelt es sich um einen weiteren bedeutenden, aus Italien stammenden Stukkateur, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht nur in der Steiermark, sondern auch im Burgenland tätig war.²⁵¹ Sein Hauptwerk sind Stukkaturen in Mariazell (1666–1683, zum Teil mit Fernando Loreto). In Anlehnung an die üppige Stuckdekoration des italienischen Hochbarock – 1672 erhielt er einen Reisepaß für einen Italienaufenthalt – zeigen die Vierung und die Scharzkammer von Mariazell



einen großen Anteil stark plastischer vegetabilischer Formen, darunter der Akanthus und florale Motive. Ein Wandel in der Gestaltungsauffassung findet im Kuppelraum (bis 1683) und im Chor statt: die Dekoration wird insgesamt leichter und feiner, die Details werden zarter und subtiler modelliert. Wahrscheinlich stammt auch die Stuckdekoration der Heilig-Kreuz-Kapelle im Grazer Dom (1668) von G. R. Bertoletti. In der Kapelle des heiligen Franz-Xaver befindet sich bereits früher Akanthusdekor von 1659, allerdings nur in den Gewölbezwickeln.²⁵²

Die Akanthusstuckausstattungen der Carbone in Oberösterreich sind zweifellos besonders herausragende Beispiele für die Tradition des in Form und *decorum* über Italien vermittelten antikisierenden Akanthus, insbesondere in seiner Form der Wellenranke als Dekoration von Horizontal- und Vertikalfriesen sowie von Pilastern. Herausragende Beispiele dieser Art gab es auch in der Steiermark; einige Hinweise müssen genügen.

Ein typisches, späteres Beispiel der Verwendung des antikisierenden Stuckakanthus in der Steiermark ist die Wallfahrtskirche Frauenberg bei Admont²⁵³; der noch sehr stark plastische Stuck, hier im Langhaus, stammt von Giovanni Battista Carlone (um 1690), die Fresken wohl von Antonio Maderni (um 1695). Neben seinem gleichsam klassischen Vorkommen an den Kompositkapitellen und

am Gebälkfries befindet sich der Akanthus in Form der Wellenranke noch als Füllung von Dreieckzwickeln am Gewölbe (Abb. 52), aber auch wieder als einfache Blattrauswüchse zu seite der alles dominierenden Kartuschen (als Freskenrahmungen) und als stehende Einzelblätter (beispielsweise in den Bogenzwickeln). Typisch für die Akanthusblattstilisierung am Gewölbe ist die rundliche, „saugnapfartige“ Stilisierung der Blattenden. Deutlich später entstand die Stuckdekoration an der Decke des „Blauen Zimmers“ im Pfarrhof der Wallfahrtskirche mit ihren Frührokoko-Kartuschen, -Spangen und -Muscheln (Abb. 53); die diesen Motiven entspringenden lateralen Akanthuswedel erinnern mit ihren „Binnenkanneluren“ an eine Weiterentwicklung der Spätestformen von Akanthustanken der Camin-Schnle. Einen Höhepunkt herrlicher Stuckdekoration mit Akanthusanteilen erzielt die nördliche, 1697 von Christoph und Anna Springensfeld gestiftete Seitenkapelle der dem Stift Admont inkorporierten Pfarrkirche Kalwang (Abb. 48).²⁵⁴ Über den korinthischen Kapitellen befindet sich ein Gebälkfries mit fortlaufender Akanthuswellentanke und großen integrierten Blüten. Entsprechende Ranken befinden sich beispielsweise auch in den Fenstergewänden (Abb. 50), in vielen Zwickeln und, mit Konsölen versehen, als „Sokkel“ für Putten, die sich in den genannten Ranken der Fenstergewände tummeln. Als

sehr plastisches Rahmenornament der Gewölbekartuschen dienend, wirkt er hier etwas füllhornähnlich zusammengedrückt, ganz im Gegensatz zu den Lünettenfeldern, wo er sich spiralig und bereits etwas leicht geworden als Wellenranke entfaltet. Sogar viele Profile werden mit dem gestaffelten Akanthusblattmotiv besetzt. Der Akanthus als solcher wird etwas unruhig, vielgliedrig und zackig modelliert.

Eine sich vom italienischen Hochbarock abwendende Tendenz zur Auflösung der Formen zeigen die Stuckdekorationen des Josef Anton Serenio, eines Sohnes des oben erwähnten Alessandrio.²⁵⁵ Das Eggenbergische Mausoleum zu Ehrenhausen²⁵⁶ enthält an den unteren Wandflächen fast monumentalisierte, kreisförmige Akanthusblätter; sich auflösende Akanthusformen, zum Teil von Blumen und Bändern durchsetzt, zeigen sich auch an der Orgelbrüstung der Wallfahrtskirche Pöllau (1691)²⁵⁷ und in reicher Ausprägung in der Mater-Dolorosa-Kapelle des Grazer Doms (1695)²⁵⁸, weiters beispielsweise in den Deckenrukkaturen der Florianikirche Straßgang (1697)²⁵⁹ und im Garrensaal von Stift Rein²⁶⁰.

Ähnliche Auflösungsrendenzen zeigen die Stuckaturen Antonio Quadrios, so im Spiegelgewölbe der Schloßkapelle Weissenegg.²⁶¹

Eine ähnliche Abkehr vom hochbarocken, antikisierenden Akanthus vollzieht auch der lombardische Stuckareur Pietro Bettini²⁶², bei ihm unter einem eklektizistischen Rekurs auf fast alle Dekorationsmotive des 17. Jahrhunderts: Figuren, Voluten, Akanthus in wechselnden Formen (zum Teil mir eingestellten Figuren), stilisierte Blattornamente aller Art, Engelsköpfe, Frauenköpfe über hängendem Tuch, Fruchtbündel, Hermen, Bischofsstabkrümmen (!) und geometrische Felder – um nur einige aufzuzählen. Zu nennen sind hier die Stuckdecken in der Schloßkapelle Seggau bei Leibnitz (1681/82)²⁶³ mit schwerem (z. T. figurlichem) Stuck und wahrscheinlich im Dom zu Klagenfurt²⁶⁴.

Welche Vielfalt in der Auffassung der Dekoration mit dem Akanthus im späten 17. Jahrhundert verbreitet war, belegt die nach Plänen von D. Sciascia errichtete, 1694 geweihte Stadtpfarrkirche in Judenburg.²⁶⁵ In dem schlichten, nur mit (zum Teil mit Tuchgirlanden) gefüllten Feldern untergliederten Innenraum befinden sich oberhalb der Rundbögen, die zu den Seitenkapellen führen, Medaillonfelder, die von kräftigen Akanthusblattwedeln unspielt werden. Hier dient der Akanthus als bewußt punktuell eingesetztes Kontrastmotiv zum sonst fast undekoriert wirkenden Innenraum.

Typisch für Antonio Maderni, einem weiteren aus Italien stammenden steiermärkischen, mit Serenio dem Jüngeren kooperierendem Stuckareur um 1700²⁶⁶, ist eine lockere und „lappige“ Interpretation des Akanthus, die man im ehemaligen Speisesaal von Schloß Küml (1690)²⁶⁷, in der Grazer Dominikanerkirche²⁶⁸ und in der Grazer Minoritenkirche Mariahilf (1702)²⁶⁹ antrifft; die

Abb. 52 (links): Frauenberg bei Admont (Stmk.), Wallfahrts- und Pfarrkirche, Detail der Langhausdecke, Stuck von Giovanni Battista Carlone (um 1690/95). (Foto: Kurt Woisetschläger, Graz)



Abb. 53 (rechts): Frauenberg bei Admont (Stmk.), Pfarrhof, „Blaues Zimmer“, Detail des Deckenstücks an der Nordostecke (gegen 1700). (Foto: Kurt Woisetschläger, Graz)

ganz dem Stil der linearisierten Ranke mit betontem Endblatt verpflichteten Stukkaturen sowohl in den Stiegenaufgängen als auch in einigen Räumen der oberen Stockwerke der Minoritenkirche (ca. 1716–1719) stammen hingegen von C. F. Casagrande. Zu den großen steiermärkischen Stukkateuren um 1700 zählt schließlich Domenico Boscho²⁷⁰; auch er stammt aus Italien, hatte seinen ständigen Wohnsitz in Graz und arbeitete mit anderen bedeutenden Stukkateuren – so mit Carlo Francesco Casagrande²⁷¹ unter Hinwendung zum Laub- und Bandwerk – zusammen.²⁷² Bereits in seinen anscheinend frühesten Dekorationen in Schloß Hainfeld bei Feldbach (Südost- und Nordostzimmer, sign.: *DOM. CO BOSCO A FATO A DI 6 LVGLIO 1693*)²⁷³, dem größten Wasserschloß der Steiermark, manifestiert sich der offenbar von Casagrande nicht unbeeinflusste Stilwandel vom schweren Barockakanthus hin zu leichteren und aufgelockerten Formen. Im Südostzimmer ist der Akanthus bereits leichter und vor allem relativ flächig modelliert; interessant auch die Beobachtung, daß er Felderrahmungen überspringt. Ein Detail aus dem Nordostzimmer zeigt, wie die Akanthusranke gleichsam nach Art von konzentrisch geführten Kanneluren stilisiert wird. In 1700 datierten Kapellen in der Stiftskirche Vorau²⁷⁴ wird der Akanthus bereits linearisiert, schlaff und „strähmig“

bleibt jedoch noch relativ plastisch und wird mit der Volute verbunden; auch in den Chorwandsrukkaturen von Mariazell (1703, mit Casagrande)²⁷⁵ finden sich noch ausgeprägter ineinandergreifende Akanthusblattschwünge. Zunehmend linear-lappig mit nur noch plastischen Blättern nach Art der Wiener linearisierten Ranke mit betontem Endblatt wird der Akanthus von Boscho weiters in der Grazer Kalvarienbergkirche (hier in einem Saalraum, datiert 1704, Abb. 57)²⁷⁶, im ehem. Zisterzienserstift Neuberg²⁷⁷ (1705; in der Stiftskirche befinden sich auch monumentale Akanthusaltäre, Abb. 55) und im Admonterhof, Graz (1706, zusammen mit C. F. Casagrande)²⁷⁸, ausgeformt; antikisierend sind durchaus auch die eingefügten Zweige mit hopfenartigen Blättern. Ein Höhepunkt dieser Dekoration sind die Boscho allerdings nur zugeschriebenen, sehr aufgelockerten Stuckdekorationen in den Prunkräumen des Palais Attems in Graz (1706, unter Mitarbeit von C. F. Casagrande).²⁷⁹ Weitere, zumeist schlichtere Stuckdekorationen von oder in der Art der Boscho-Werkstatt finden sich außerdem in einigen Wohnhäusern von Graz, aber auch im Grazer Jesuitenkolleg²⁸⁰ in Form sich schlängelnder und kreisender Ranken mit punkthaft angesetzten Blättern (beispielsweise in den Fensternischen). Eine seltene Besonderheit befindet sich im Refektorium dieses Kollegs, wo der

Akanthus echte senkrechte Spiegel mspielt; an den Rankenenden befinden sich oft stilisierte Blumen. Als noch recht plastischer Akanthus scheint er allerdings etwas früher als die Arbeiten von Boscho zu sein. Noch recht kräftiger Akanthus findet sich auch im Treppenhaus des Kollegs. An den Stil von Boscho erinnert weiters die Stuckdekoration im Langhaus (ab 1690) und im Chor (nach 1700) der Kirche des ehemaligen Augustiner-Chorherrenstifts in Stainz²⁸¹. Der Akanthus der struktiv noch an Carlone-Dekorationen erinnernden Stukkatur im Langhausgewölbe wird in seinem Linienschwung bereits aufgelöst, im Chor auch deutlich zurückgedrängt. In den Seitenkapellen dient der Akanthus als wulstförmiger Rahmen der quadratischen Spiegel in den Gewölbescheiteln. An der Orgelbrüstung wurde ebenfalls mit Akanthus dekoriert.

Die bisher einzigen als selbständig zu bezeichnenden Stukkaturen des vor allem mit Boscho kooperierenden italienischen Stukkateurs Carlo Francesco Casagrande²⁸² finden sich in den Stiegenaufgängen und in einigen Räumen im Minoritenkloster von Mariahilf in Graz (1716–1719).²⁸³ Im Vergleich zu Mariazell erscheint hier der Akanthus noch aufgelockelter und subtiler.

Verwandschaft mit den Stuckdekorationen Boschos und Casagrandes zeigen diejenigen des seit 1696 in Graz nachweisbaren Stukka-



teurs Pietro Zar (Zarro).²⁶¹ Das Hauptmotiv in der Wallfahrtskirche Mariarast (1721) bei Marburg (Maribor) ist immer noch die Freskenfelder umspielende, noch linear geführte, aber flache Akanthusranke, hier allerdings in einer flächenfüllend dichtben, unkanonischen Weise, die eher an Linienmaureskendekors aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Perer Flötner) denken läßt. Ähnliche, P. Zar nur zugeschriebene Stukkaturen finden sich im Hebersdorffschen Palais in Bad Radkersburg²⁶⁵ und in den Seitenkapellen der Leonhardkirche in Graz²⁶⁶, hier bereits in Verbindung mit dem frühen Laub- und Bandlwerk. Gleichsam etwas anachronistisch noch ganz dem Stuck des italienischen Hochbarock verpflichtet sind die Akanthusformen des bereits am Anfang des 18. Jahrhunderts wirkenden steiermärkischen Stukkateurs Carlo Federigo Formentini.²⁶⁷ Noch schwere, sehr plastische Akanthusformen, wie sie auch für die Carlone-Werkstatt in Oberösterreich typisch sind, werden an der Orgelbrüstung von Göss (1705) erkennbar²⁶⁸. Etwas aufgelockerter ist bereits der Stuckdekor in der Pestkapelle des Grazer Doms (1717)²⁶⁹, hier ebenfalls mit frü-

hen Bandwerkelementen. Bereits zeitlich-linear, aber noch sehr plastische Akanthusranken finden sich zwar noch im Kapitelsaal des Schlosses in Stainz (1720)²⁷⁰, hier aber bei Formentini bereits neben dem Bandl- und Gitterwerk.

Wien und Wiener Stukkateure des Umlandes Zwar nicht im Bereich des Profanbaus, umsomehr aber zunächst im sakralen Bereich entfaltet sich in Wien, dem Zentrum des Habsburgerreiches, seit Begiuu des 17. Jahrhunderts eine intensive Bautätigkeit²⁹¹. Zu den bedeutendsten frühen Barockbauten zählen die Karmeliterkirche (1623–1627), die Paulanerkirche (1627–1655), die Dominikanerkirche (1630–1635), die Schottenkirche (1638–1648), die Rochuskirche (ab 1642, 1711–1722 erneuert), die Ursulinenkirche (1665–1675), die Servirenkirche (1651–1677) und die Barockisierung der Kirche am Hof (Innenraum 1610/20; Fassade 1662).²⁹² Sehr frühe Akanthusbeispiele lassen sich bereits in der Sebastianskapelle der nahe bei Wien gelegenen Klosterneuburger Stiftskirche²⁹³ im Bereich der noch aus den 1630er

Jahren stammenden Stuckdekoration nachweisen, und zwar als Pilasterdekor in Form gespiegelter, Vasen entspringender, vertikaler Akanthuswellenranken, also „echten“ Akanthuskandelabern nicht unähnlich und somit ein noch genuin antikisierendes und als Pilasterdekoration funktional bestens geeignetes Motiv. Die gleiche Dekoration kehrt an den allerdings erst in den 1680er Jahren dekorierten Pilastern der Anuakapelle in Verbindung mit der Akanthuswellenranke als Gebälkfriesdekoration wieder. Überhaupt scheint der Akanthuskandelaber in Wien beliebt gewesen zu sein: Ein weiteres frühes Beispiel (neben Karruschen) findet sich bereits an der 1632 vollendeten Decke der Andreaskapelle des Erzbischöflichen Palais in Wien.²⁹⁴ So überrascht es nicht, daß es als beherrschendes Motiv an den Pilastern der bis 1675 von italienischen Wanderstukkateuren (wahrscheinlich von G. B. Colombo) ausstuckierten Wiener Dominikanerkirche²⁹⁵ verwendet wird – teils Vasen entwachsend, teils über Kinderfiguren aufsteigend; Schemper konnte als konkretes Vorbild einen entsprechenden Stich von Mitelli auffinden. Durchlaufende

Abb. 54 (links außen): Seitenstetten (NÖ), Kirche der Benediktinerabtei, Antonius-Altar im südlichen Seitenschiff (um 1699). (Foto: Kurt Woisetschläger, Graz)

Abb. 55 (links innen): Neuberg an der Mürz (Stmk.), Kirche der ehem. Zisterzienserabtei, Barbara-Altar (Anfang 18. Jh.). (Foto: Kurt Woisetschläger, Graz)



Abb. 56 (rechts): Ranshofen (OÖ), Kirche des ehem. Augustiner-Chorherrenstifts, Seitenaltäre (um 1700). (Foto: Roland König, Braunau)

sowie fragmentierte Akanthuswellenranken werden hingegen als Dekoration von Gurtbögenunterseiten und Kämpfern verwendet, zum Teil in Verbindung mit Akanthusblattrosetten, so beispielsweise als großflächige Füllungen im unteren Teil der Vierungspfeiler. Darüber hinaus ist die Dominikanerkirche ein Thesaurus zahlreicher weiterer Stuckdekormationsmotive italienischer Provenienz, darunter teigig erweichter Rollwerkkartuschen und -rahmungen mit „kiemenähnlichen“ Aufschlitzungen, Frucht-Cornucopiae, reichen Blatt- und Fruchtstrahlen vielerlei Art, Blatt- und Rankenwerk, Putten, geflügelten Engelsköpfen und vielen weiteren Motiven, die – anders als der Akanthus – nicht nur neutral sind, sondern denen auch vielfältige sakrale Bedeutungen eignen können.

Auch bei der Schottenkirche, die bei Bauabschluss 1648 noch ohne Stuckausstattung war, zog sich diese über mehrere Jahre hin.²⁹⁶ Die markante Akanthuswellenranke über dem Triumphbogen stammt erst von 1671. Die subtilen Ranken im Mittelschiffsgewölbe vom Ende des 17. Jahrhunderts sind hin-

gegen deutlich durch Santino Bussis linearisierten Ranken mit betontem Endblatt geprägt.

Von Giovanni Battista Barbarino, einem bedeutenden Wanderstukkateur, stammt die mit ihrer neuartigen Dekorationskonzeption und Motivwahl bei subtiler Detailbehandlung herausragende, urkundlich für 1669 gesicherte Stuckdekoration der Servitenkirche (1678 vollendet).²⁹⁷

Zu den bedeutenden Wiener Stukkateuren zählen weiters Mitglieder der aus Laino/Como stammenden Familie Aliprandi.²⁹⁸ Von Anrouio und Lorenzo Aliprandi stammt die Stuckdekoration des Spiegelgewölbes (1680) der Schloßkapelle von Ottenstein²⁹⁹ mit gleichsam „krautigem“ Akanthus. Demgegenüber werden die Akanthusblätter von Antonio Aliprandi, ab 1703, kaiserlicher Stukkateur, im Stiegenaufgang zum Dormitorium und im Gang vor der Sakristei im Strif Heiligenkreuz (NÖ) (1709) bereits flach stilisiert.³⁰⁰ In der Gemäldegalerie befinden sich Gemäldefelder (Johann Georg Greiner, 1691), die von vollem, großblättrigem Rankenwerk und von Putten getragenen Frucht-

kränzen umrahmt werden; auch der Gebälkfries trägt Akanthuswellenranken – alles gelb und weiß vor grauem Fond. In anderen Räumen taucht bereits das Laub- und Bandwerk auf.³⁰¹ Weitere Stuckdekorationen Antouios mit Akanthusbestandteilen befinden sich in Schloß Gaaden (NÖ) (1695)³⁰², im Schloß Sparbach (NÖ) (1689)³⁰³ und im Alten Rathaus, Wien (1699–1709, mit Johann Baptist Rueber), hier im „Großen Ratssaal“ in relativ dichter Komposition nach Art der linearisierten Ranken mit betontem Endblatt, die in illusionistischer Weise im Deckenbereich auch Profile übergreifen.³⁰⁴

Mit dem für das 17. Jahrhundert typischen Dekorationsrepertoire – plastische Akanthusranken, Festons und teigige Kartuschen – dekorierte ein unbekannter Stukkateur (die Zuschreibung des Stucks an Camesina ist wohl irrig) noch in Schloß Stattenberg (Slowenien).

Sehr qualitätsvolle Stuckakanthus-Dekorationen befinden sich weiters in einigen Wiener Stadtpaläsen aus der Zeit vor 1710/20. So zeigt beispielsweise der Gebälkfries der kompositen Pilasterordnung über dem zweiten



Abb. 57: Graz, Kalvarienbergkirche, Deckenstück; Domenico Bosco, signiert und 1704 datiert. (Foto: Kurt Woisetschläger, Graz)

Obergeschoß an der Fassade des Palastes Mollard-Clary (ab 1689) das klassische Akanthuswellenranken-Motiv³⁰⁵.

Die qualitativsten Stukkaturen in Wien um 1700, einer Zeit, in der sich allmählich der Übergang vom Akanthus resp. vom eigenständigen *Laubwerck* zum Laub- und Bandwerk vollzieht, strammen von Santino Bussi und seiner Werkstatt; er führte in den 1690er Jahren den Dekorationsstil der linearisierten Ranke mit betontem Endblatt ein, der bald von allen führenden Stukkateuren Wiens, vor allem von A. Camesina, nachgeahmt wurde.³⁰⁶ Enthält der Deckenspiegel des Stiegenhauses im Stadtpalais Liechtenstein³⁰⁷ noch spiralförmigen Akanthus mit relativ vollplastischen Stengeln (1704–1706), so finden sich an den übrigen Gewölben bereits die für Bussi so bezeichnenden zart-linearen, fast fadenförmigen spiralförmigen Laubwerkranken mit betontem Endblatt, bei denen die Blätter vor allem das Stängelende akzentuieren; dieselbe Rankenstilisierung Bussis befindet sich auch in der Erdgeschoßhalle des Gartenpalais Liechtenstein (1704/05) in der Rossau.³⁰⁸ Eine sehr ähnliche Akanthusrankenstilisierung taucht dann, ausgeführt von Girolamo Alfieri, wieder im Vestibul und im Stiegenaufgang (1705) vom Palais Questen-

berg-Kaunitz³⁰⁹ und – hier Bussi allerdings nur zugeschrieben – im Stiegenhaus vom Palais Dietrichstein-Lobkowitz³¹⁰ auf. Zwar bereits parallel zum Bandwerk, mit diesem aber noch unvermischt verwendet Bussi die linearisierte Ranke mit dem betonten Endblatt noch an der Decke des Stiegenhauses (1717) von Stift Melk³¹¹; auch am Gewölbe, an den Stiehkappen und in den Fenstergewänden der Sommersakristei (1703) rauchen sie auf (in diesem Fall ausgeführt von Johann Jakob Castelli).³¹²

In dem um 1713 von A. Camesina (?) im Stile Bussis stukkieren sog. Wappensaal im (bereits zuvor erwähnten) Alten Rathaus, Wien, wird die linearisierte Ranke mit dem betonten Endblatt – hier sehr spiralförmig und farblich vor weißem Fond – nun gänzlich linearisiert und vor allem an den Enden außer mit Blüten auch mit Finalblättern versehen, die in ihrer krautigen Art eher an das Laubwerk spärgotischer Goldschmiedentwürfe erinnern. Bei Gestaltungen wie diesen werden leicht die Grenzen der noch tolerierbaren Akanthusstilisierung erreicht. Wie auch hier wird die linearisierte Ranke mit betontem Endblatt fast immer mit anderen „Zweigen“ kombiniert, eine vegetabilische Bereicherung, die man bereits bei antiken Akanthuskompositionen und sol-

chen der Renaissance antrifft. Ein anderes schönes Beispiel für die Interpretation der linearisierten Ranke mit betontem Endblatt, auch hier wahrscheinlich von Camesina, bietet der pseudo-voûtartige Bereich einer Stuckdecke im Erdgeschoß von Schloß Herzendorf, Wien (1716).³¹³ Die sehr linearisierten Ranken mit großen Blättern an den Endpunkten (in Kombination mit Blatt- und Blütenfestons sowie Vogelelementen) wirken nicht zuletzt auf Grund der Blattmodellierung etwas akanthusähnlicher als diejenigen im Wappensaal des Alten Rathauses, werden aber bereits mit riemenartigen, auch auf Rollwerk-voluten zurückgreifende Bandwerkelementen kombiniert – ein in dieser Zeit nicht seltenes Übergangsphänomen. Das direkte Vorbild dieser Dekoration dürfte die um 1712 entstandene, von Camesina ausgeführte Stukkatur im Treppenhaus von Schloß Bruck an der Leirha gewesen sein; beide Dekorationen greifen wiederum auf Bussis Stukkaturen in den Liechtensteinpalästen zurück.

Tirol

Berühmt für ihre reiche Stuckausstattung in Tirol ist beispielsweise die Stiftskirche der Prämonstratenser in Wilten (Innsbruck).³¹⁴ Im Zuge der seit 1700 erfolgten Modernisierung



Abb. 58: Wilten (Innsbruck), Kirche der Prämonstratenserabtei, Deckenstück; Bernardo Pasquale (um 1704). (Foto: Bundesdenkmalamt Wien)

der bis 1665 nach Plänen von Christoph Gump d. J. neuerrichteten Kirche erfolgte 1702/03 eine Stukkatur durch Bernardo Pasquelli (Pasquole; Abb. 58). Vor allem das Gewölbe – hier des Mittelschiffs – und dessen Stichkappen enthalten relativ kleinteilige, aber immer noch recht plastische Akanthusrankenspitzen als Flächenfüllungen. Demgegenüber enthält das sogenannte „Verklärungszimmer“ im 2. Geschoß des Stiftes (so benannt nach dem Deckenfresko der „Verklärung Christi auf dem Berg Tabor“ von Kaspar Waldmann, 1710) zeittypisch ausgedünnte, linearisierte Akanthusranken in Deckenfeldern und in der Voüte vor ockerfarbigem und resedagrünem Fond.

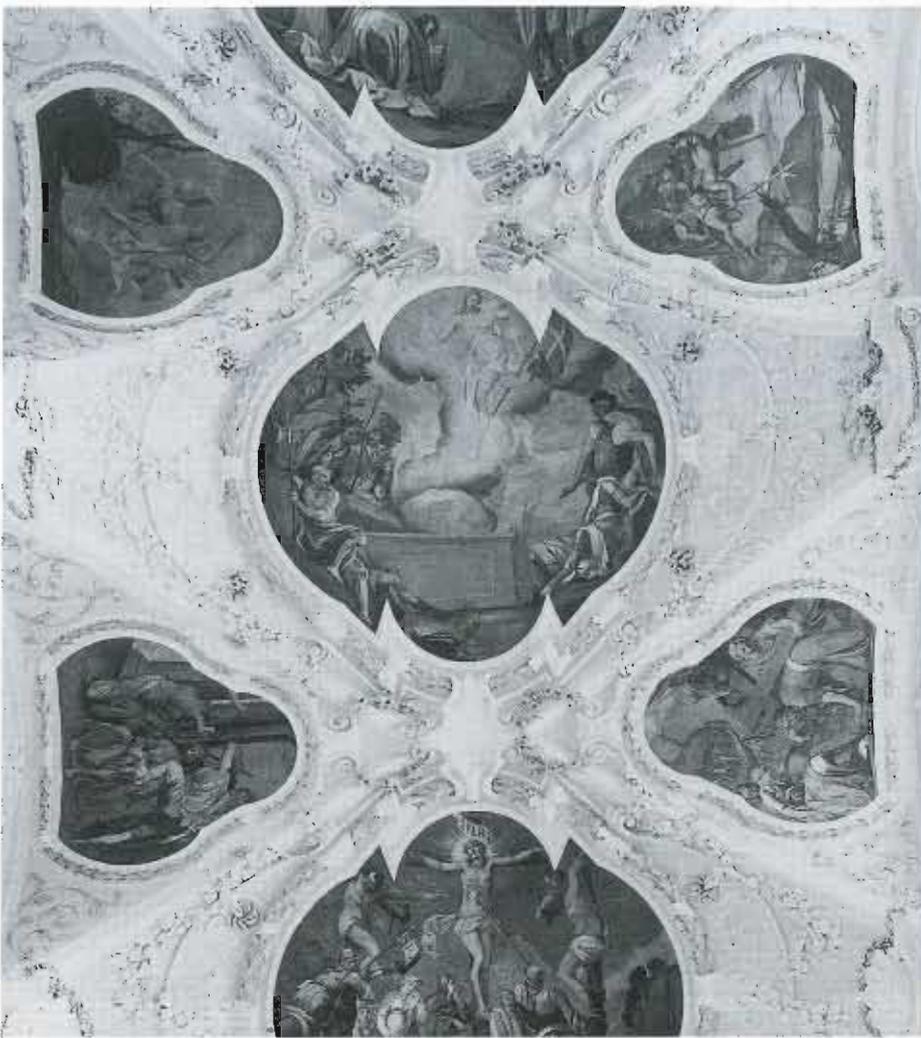
Reiche Stuckausstattungen mit Akanthusmotiven in Tirol kommen erwartungsgemäß in der Landeshauptstadt Innsbruck vor. Einen seltenen Fall der Verwendung des Akanthus an der Fassade eines Gebäudes zeigt das Palais Fugger-Taxis (Johann Marrin Gump d. Ä., 1680); über den Fenstern des 1. Obergeschosses befinden sich Kartuschen in reicher Akanthusrahmung, die in Gumpfs Fassadenentwurf bereits eingezeichnet worden waren.³⁵ Auch über den Fassadenfenstern des Erdgeschosses und des 1. Obergeschosses des 1683–1691 von J. M. Gump errichteten Pa-

lais Ferrari in Innsbruck befinden sich Kartuschen in Akanthusumrahmungen; allerdings wird der Akanthus hier reigig-strähnig modelliert.³⁶ Die Wände des Hauptschiffs enthalten – gleichsam als Rahmung der zur Aufnahme von Tapisseries bestimmenden großen Leerfelder – stuckierte horizontale und vertikale „Streifen“, die mit feinsten Akanthuswellenranken dekoriert sind; in den senkrechten Streifen befinden sich Kandelaberakanthusmotive mit gespiegelten Vertikalranken. Bedeurende Stuckaturen in Innsbruck weist die Hofkirche auf; sie wurden zum Teil ausgeführt nach den Entwürfen des Hofgoldschmieds Johann „Senex“ Fries unter Kaiser Leopold I. und 1692 vollendet (und 1730/31 ergänzt). Im Unterschied zur frühen Stuckierungsphase um 1658/60 mit ihren zeittypischen Felderungen, Stabornamenten und geflügelten Engelsköpfen enthält die mittlere Phase aus der Zeit um 1691/92 im Gewölbe ein höchst eigenartiges Akanthusmotiv: Es handelt sich um gleichsam gestaffelte Akanthusblätter, die kammartig Volutenspannen aufliegen, und zwar in Richtung der Voluteneinrollung; der Akanthus selbst ist sehr farnartig stilisiert.³⁷ Der die Kartuschen in den Stichkappen umspielende Akanthus zeigt mit seinen weichen Formen

hingegen eine gänzlich andere Stilisierung. Der üppig stuckierte Chor enthält demgegenüber nur wenig Akanthus. In der Innsbrucker Hofkirche überwuchert und überklammert der Akanthus wohl zum ersten Mal die Ränder – ein völlig neues Strukturmotiv. Bereits sehr linearisierte Ranken, die die Kennnis ähnlich stilisierten Laubwerks von Bussi im Wiener Raum verraten, enthalten einige Räume vom Anfang des 18. Jahrhunderts im Palais Trapp (Wolkenstein).³⁸ In der 1700–1705 von J. M. Gump errichteten Innsbrucker Spiralskirche zum Hl. Geist findet sich im Rahmen der korinthischen Ordnung im Gewölbe und in den Stichkappen noch nach Art des horror vacui reich gekräuselter, wildwuchernder Akanthus, geformt zu Ranken, Kartuschen, Agrafen, Voluten und „Pforchen“ (um 1701–1709 von Michael Hann, Franz Fröhlich, Benedikt Fries und Konstantin Reiser); auch das Kirchengestühl enthält Akanthusdocken.³⁹ Erwähnenswert ist noch die Stadtpfarrkirche St. Jakob mit ihren um 1725 datierenden reichen Laubwerkschnitzereien an der Orgel.

Burgenland

Ein sehr frühes, aber prächtiges Beispiel für den Stuckakanthus in dieser Region befindet



sich im Rittersaal der Burg Bernstein, entstanden in der Zeit um 1645/1650 unter der Aufsicht von Filiberto Lucchese. Im übrigen noch dem frühbarocken Felderungsprinzip folgend, enthält ein umlaufender Fries eine fortlaufende Akanthuswellenranke nach antikisierender Manier; im Plafond befinden sich akanthisierte Mischwesen.³²⁰

Ein weiteres herausragendes Beispiel barocker Stuckdekoration im Burgenland bietet die 1695–1702 durch Francesco Martinello als zweiter Neubau errichtete Wallfahrtskirche in Frauenkirchen mit reichem Stuck von Pietro Antonio Conti (seit ca. 1700; Abb. 59).³²¹ Im Mittelschiff beschränkt sich der Wellenakanthus vorwiegend auf den Bereich der Gewölbe als Flächenfüllung. Sein auffälligstes Merkmal ist nun allerdings seine Reduktion auf eine fast linearisierte Spiralaranke mit kleinen Blattauswüchsen, die man nur unter Vorbehalt noch als „Akanthus“ bezeichnen möchte. Diese Stilisierung ist nun Ausdruck eines im späten 17. Jahrhunderts einsetzenden, von Frankreich ausgehenden Stilwandels im Bereich ornamentaler Dekoration, der sich auch auf den Akanthus auswirkt.

Ein besonders prägnantes, zugleich provinzielles Beispiel für das Akanthuslaub in Form

der Wandmalerei bietet der Votraum zur Scharzkammer im Nordflügel der Burg Forchtenstein mit großen, monumentalen, aber auch etwas ungelungenen Akanthusranken.³²²

Kärnten

Vermutlich von Kilian Pittner stammen Deckenstukkaturen (um 1720/25) im Winterrefektorium des Stiftes St. Paul im Lavanttal und im Dom zu Klagenfurt (Abb. 60).³²³ Es handelt sich um eigenartig flache, frei flottierende, allerdings spiegelsymmetrisch um die Gewölbegate gruppierte, mit Zweigen und Blumenstengeln vermischte Laubwerkkränze, die bereits im Zusammenhang mit in der Breite changierenden Bandwerkelementen auftreten; deutlich wird letztlich der Einfluß Wiener Stukkaturen Bussis und Camesinas nach Art der sogenannten linearisierten Ranke mit betontem Endblatt.

Fischer und Hildebrandt

Ende des 17. Jahrhunderts setzte in den Dekorationssystemen – wie bereits dargelegt – ein Stilwandel ein, der sich auch auf den Akanthus auswirkte. Teils hatte sich der

schwere antikisierende Akanthus nun auch in Mitteleuropa von selbst überlebt, teils folgte die seit 1680 in Frankreich vor allem unter dem Einfluß Bertins sich in Richtung der Régence entwickelnde Wanddekoration auch in Österreich leichteren, lockeren und luftigeren Kompositionen, teils machte sich der Einfluß Bortominis und Fontanas geltend, bei denen unter Zurückdrängung üppiger ornamentaler Dekorationen die Raumwirkung, die Geometrie ineinander verschränkter Räume, wichtigster Effekt auch des Innenraumeindrucks bildete, und nicht zuletzt waren es zunehmend einheimische Künstler, die italienische und französische Anregungen eigenständig weiterzuentwickeln suchten.

Der hinsichtlich der Stuckdekorationen Bedeutendste unter ihnen war Johann Baptist Fischer von Erlach.³²⁴ Bei ihm spielt der Akanthus eine zunehmend geringer werdende Rolle. Vielleicht das früheste Beispiel der Tradition des Akanthus auch in seiner Architektur zeigt die Stuckausstattung der Kuppel des seit 1614 von Pietro de Pomis errichteten und im gesamten 17. Jahrhundert sukzessiv ausstuckierten Mausoleums für Kaiser Ferdinand II. in Graz.³²⁵ Die 1687 von Fischer entworfene und ab 1688 von Giuseppe Sereni und Girolamo Rossi realisierte Stuckausstattung entspricht in ihrem Reichtum dem hohen Rang der kaiserlichen Grablege. Die Erwartung, dementsprechend üppigem antikisierenden Akanthus zu begegnen, wird nicht erfüllt: er umspielt nur mehr in Form fiederförmiger Blattwedel (Wienerroither: „grosslatschig“) als begleitender Zierrat die Umrahmungen der medaillonförmigen Kuppelfresken, überspringt in illusionistischer Weise auch die Profile und greift über die Ränder der Fresken.

Eine völlig eigenwillige und einzigartige Invention sind Fischers kranzartig geformte Akanthusblattgebilde als Stuckdekoration in der achteckigen Kuppel des bereits 1606 errichteten, aber erst ab 1688 von denselben Stukkateuren wie in Graz ausstuckierten Mausoleums in Ehrenhausen.³²⁶ Die durchaus symbolisch als Triumph- und Ehrenmotiv zu lesenden Akanthusrankenkränze wirken vor glattem, undekoriertem weißen Fond wie aufgelegt und somit motivisch besonders betont.

Ähnlich eigenwillig, aber völlig anders in der Form sind Fischers an diejenigen in der Salzburger Kollegienkirche erinnernden Stuckakanthusranken beispielsweise im Vestibul und Stiegenaufgang des ab 1696 errichteten Stadtpalais für Prinz Eugen in Wien³²⁷; die Akanthusranken, zum Beispiel an den Gurtbögen, sind linearisiert und verlieren sich in krallenähnlich geformten Endblättern.

Nur als sparsames Akzentuierungsmotiv findet sich die Akanthusranke in Form kurzer Ausschwünge beispielsweise auch an der Fassade und im Stiegenaufgang des ab 1699 erbauten Bathány-Stadtpalais in Wien; an den Kapitellen der Hermenpilaster (Fassade)

Abb. 59 (links): Frauenkirchen (Bgl.), Wallfahrtskirche, Stuck von Pietro Antonio Conti (um 1700). (Foto: Verlag St. Peter, Salzburg; Ferdinand Schreiber)



Abb. 60 (rechts): Klagenfurt, Dom- und Stadtpfarrkirche, Westwand einer Seitenkapelle, Stuck von Kilian Pittner (um 1720/24). (Foto: Peter Puch, Klagenfurt)

wird bereits das neomodische Laub- und Bandwerk in reiner Form verwendet.³²⁸

Wenn es das *decorum* offizieller Architektur erforderte, kehrte auch Fischer zur „korrekten“ Instrumentalisierung des Akanthus zurück, so beispielsweise am Triumphbogen der „Fremden Niederleger“ im Rahmen der Triumphforren zum Einzug Kaiser Josephs I. 1699 in Wien³²⁹, deren Gebälkfriese der in Superposition angeordneten korinthischen und kompositen Ordnungen wieder „korrekt“ mit der antiken fortlaufenden Akanthuswellenranke dekoriert sind.

Nur ganz sporadisch noch findet man die Akanthusranke in den insgesamt dekoriationsreicheren Bauten des Johann Lucas von Hildebrandt, des jüngeren Konkurrenten J. B. Fischers von Erlach – wie dieser beeinflusst von Carlo Fontanas Bauten in Rom. Eines seiner wenigen, noch nennenswerten Beispiele einer Akanthusdekoration ist der ab 1713 ausstuckierte Chorraum der ehemaligen Dominikanerkirche St. Laurenz in Gabel.³³⁰ Das Gewölbe und die Stichkappen enthalten nun völlig frei vagierende, quasi aufgelegte Akanthuswedel; antikisierende Akanthusranken kommen (im Zusammenhang mit der kompositen Ordnung) nur an den Untersei-

ten der Gurtbögen vor. Die Quasi-Friesform solcher Gurtbogenflanken und -unterseiten ließ auch kaum eine „nichtkanonische“ Gestaltung des Akanthus zu; dasselbe gilt muratis mutandis auch für Kapirelle, Gebälkfriese und Pilaster.

Die Jahre am Anfang des 18. Jahrhunderts bedeuteten demnach das Ende des antikisierenden Barockakanthus auch in österreichischen Stuckdekorationen. Die Spätformen, oft im Zusammenhang mit dem jetzt aufkommenden, den reinen Akanthus ablösenden Laub- und Bandwerk auftretend, zeigen eine erstaunliche Vielzahl degenerativer Gestaltungsmöglichkeiten, die mit dem Akanthus an sich in zunehmendem Maße kaum noch Ähnlichkeiten zeigen. Dabei ließen sich – um das Gesagte zusammenzufassen – im wesentlichen drei Grundformen beobachten: Erstens die „linearisierte Ranke mit betontem Endblatt“ mit ihren an die Linienmaureske des 16. Jahrhunderts erinnernden rudimentären Einzelblattauswüchsen und krallenähnlichen Blattendungen; zweitens der schon vom Bandwerk beeinflusste bandförmige „Akanthus“ mit Blattauswüchsen an den Rändern; drittens die kurvilinear ungebundene, in der Fläche frei undulierende Akan-

thus- oder besser: Laubwerkranke von oft bizarr-farnblattähnlicher Stilisierung, zum Teil nach Art des Wessobrunner Stuckakanthus um 1700 (vgl. Johann Schmuzer in Vilgertshofen).

Man zögert, solche Laubwerkformen noch als „Akanthuswellenranke“ – mit dem sich ein eindeutig benennbarer ornamentaler Gestaltungsmodus verbindet – zu bezeichnen. Aus diesem Grund ist der in den Quellen-schriften der frühen Neuzeit ausschließlich anzutreffende allgemeine Begriff „Laubwerk“ für die blattbesetzte Wellenranke strenggenommen zutreffender.

Bayern und der alemannische Raum

Den weitaus größten Anreiz an Laubwerkdekorationen im Bereich der deutschen Architektur findet man heute noch in Süddeutschland. Bedingt durch die politische Situation der Zeit, die verschiedenen Auftraggeber und Bauschulen, die weitzerzweigten Stukkateurwerkstätten mit teils aus Norditalien³³¹, teils aus der italienischen Schweiz – Como und Graubünden – und teils aus Süddeutschland stammenden Mitgliedern erhält man auch in dieser Region ein sehr heterogenes Bild. Mit umfangreicheren barocken Akanthus-



resp. Laubwerkdekorationen ist seit den 1660er Jahren zu rechnen. Ein frühes und stilistisch sehr hochstehendes Beispiel zeigt beispielsweise der um 1663 stuckierte Akanthusdekor des Chorumganges der Stiftskirche in Kempten mit Akanthuswellenranken, aus Vasen aufsteigendem, gespiegeltem Akanthus sowie dem „fragezeichenförmig“ geschwungenen Akanthuswedel als Zwickelfüllung.³³²

Im 3. Viertel des 17. Jahrhunderts waren es weithin italienische Wandstuckateure, die auch im süddeutschen Bereich dominierten³³³ und nach dem Dreißigjährigen Krieg einen Neuanfang im Bereich der Architekturdekoration initiierten.³³⁴ Ein wichtiges Zentrum wurde München mit der einflußreichen ornamentalen Stuckdekoration der Theatinerkirche³³⁵ (Abb. 61); die Stuckdekoration dürfte wohl kaum im einzelnen von Giulio Zuccalli³³⁶ entworfen, sondern von

italienischen Stuckateuren, darunter C. B. Moreti, G. P. Brenni und G. N. Perti, in Abstimmung mit dem Bauherrn konzipiert worden sein. Diese Stuckdekoration – stilistisch so vielfältig wie die Zahl der ausführenden Stuckateure – bietet einen Musterquerschnitt durch das italienische Ornamentrepertoire dieser Zeit. Klassische Formen: Das sind im wesentlichen neben den Gesimsen die (hier) komposite Ordnung mit Kapitellen, die Akanthuswellenranke im Gebälkfries sowie der aufsteigende Akanthus an den Pilastern der Durchgangsbögen der Seitenkapellen, Akanthusblattwerk als Zwickelfüllmotiv, Akanthusblattrosetten sowie „reduktive“ Akanthuskelchsträbe an Gurtbogenlaibungen. – Manieristische Formen: Rollwerkkartuschen mit Rollwerkspangen. – Naturalistische Ornamentformen: Kränze, Stäbe, Rosetten und Zweige aus naturalistischen Blättern, Blüten und Früchten. – Figuren:

vierlei Art respektive Abbrüviaturen. Alle Ornamente entfalten sich zwar noch innerhalb der ihnen zugewiesenen Umrahmung, gewinnen jedoch durch ihre gesteigerte Eigenplastizität eine Betonung, welche die klassische Subordination des Ornaments unter die Bauglieder negiert. Besonders die Verwendung von Kartuschen, Rollwerk und Figurenmotiven ist bezeichnend für den italienischen Einfluß in österreichischen und süddeutschen Stuckdekorationen dieser Zeit. Die an der Ausstückerung der Theatinerkirche beteiligten Stuckateure nahmen in der Folgezeit Einfluß auf die Stuckdekorationen weiterer Bauten in Bayern, beispielsweise in der Pfarrkirche Sachrang im Chiemgau mit Stuckdekoration von Giulio Zuccalli.³³⁷

Weitere wichtige, von der Theatinerkirche München abhängige, von Italienern ausstückerter Bauten sind unter anderen die Pfarrkirche St. Quirinus in Tegernsee (Dekoration 1684–1689)³³⁸ mit Akanthus in den Stichkappen und an den Quergurten sowie die Klosterkirche Benediktbeuren (erbaut 1684–1689) mit stilistisch italienisch beeinflusster Stuckierung.³³⁹

Ein weiteres wichtiges, besonders auch nach Österreich ausstrahlendes Zentrum italienischer Stuckateure war Passau.³⁴⁰ Giovanni Battista Carlone und Paolo d'Allio waren für die Stuckierung des Passauer Domes (1675–1695), die auch Akanthusdekorationen enthält – Akanthusfries im Chor und am Gebälkfries der korinthischen Ordnung (im Mittelschiff; Abb. 43), Akanthusmotive in den Soffitten sowie zahlreiche Rosetten und Einzelblattmotive –, verantwortlich. Die nichtfigürlichen, ornamentalen Dekorationen wurden auch hier spezialisierten Mitarbeitern überlassen.³⁴¹ Eine interessante, von Passau abhängige Stuckdekorationsstruktur läßt sich in der Stiftskirche Waldsassen feststellen³⁴². Reicher Akanthuswellenrankenbesatz findet sich an den Laibungen der vier großen Vierungsgurtbögen, weitere Ranken tauchen auch hier als Zwickelfüllungen und als rahmende Akanthusblattwedel auf; demgegenüber fehlt der Akanthus in dieser sehr üppig stückierten Kirche (ab 1685) am Gebälkfries der korinthischen Ordnung.

Daß viele ornamentale Stukkaturen italienischer Wandkünstler allerdings auch fast keine oder nur sehr wenige Akanthusanteile enthalten, belegt das Beispiel Kloster Speinshart (Oberpfalz) mit Stukkaturen von C. D. Lucchese (1696–1700).³⁴³ Der Akanthus beschränkt sich auf die Hochblätter der korinthischen Kapitelle und vereinzelte kurze Wellenranken resp. Rankenauswüchse. Typisch für diese wie für andere italienische Stuckatorengruppen dieser Zeit in Süddeutschland ist der *horror vacui*, die ungläubliche Fülle und Dichte der Dekoration.

Das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts sieht den Aufstieg der Wessebrunner Stuckatoren, die den Einfluß der Italiener allmählich zurückdrängen. Es ist diese Stuckatorengruppe, mit deren Namen sich die Höhepunkte

Abb. 61 (links): München, Theatinerkirche, Stuckrelief mit Büste Christi in der Apsis, Zustand vor 1944. (Foto: Archivfoto des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München)



Abb. 62 (rechts): Wessobrunn (Oberbayern), ehem. Benediktinerabtei, Festsaal („Aula Tassilonis“) des „Fürstenbaus“; Detail des Deckenstucks von Johann Schmuzer (1698/1700). (Bildarchiv Foto Marburg)

des hypertrophen Laubwerks in der Stuckdekoration nicht nur in Bayern verbindet. Ob schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbar und an zahlreichen Orten Nord-, Mittel- und Osteuropas nachgewiesen³⁴⁴, beginnt der Siegeszug der Wessobrunner mit Johann Schmuzer.³⁴⁵ Heimatort der Wessobrunner Bau- und Stukkatorenschule war, wie der Name bereits verdeutlicht, das Kloster Wessobrunn in Oberbayern. In den noch vorhandenen Klostergebäuden selbst, die rund ein Viertel der ursprünglichen Anlage ausmachen, finden sich noch umfangreiche Stukkaturen aus der Zeit gegen 1700.³⁴⁶ Einen Höhepunkt in der Dekoration Wessobrunns zeigt der 1698/1700 von Johann Schmuzer stuckierte Festraum des Gästebaus (Fürstenbau), der sogenannte „Tassilosaal“. Das Foto zeigt eine Ecke des Gewölbeansatzes (Abb. 62) mit „schwebenden“, verschiedenen, arkroni-

schen Ausgangspunkten fächerartig entspringenden, relativ dünnen Laubwerkstrahlen mit eingesetzten Putten zwischen Eichen- und Lorbeerstäben. Oben, in der Ecke der Flachdecke, erkennt man ein akantisiertes Mischwesen. Die Blattformen erinnern mehr an Farnkraut, eine Stilisierung, die in vorausgegangenen Ornamentdrucken offenbar keine Entsprechung findet; umgekehrt könnten sie aber spätere Entwürfe von Aegidius Bichel und Georg Conrad Bodenehr angeregt haben. Die grün eingefärbten Laubwerkstrahlen stehen vor weißem Grund. Gelungene Akanthusrückdekorationen befinden sich außerdem in den Gängen des Fürstentrakts, ebenfalls von Johann Schmuzer um 1685 stuckiert. Eine der bedeutendsten Bau- und Dekorationsaufgaben Johann Schmuzers in Altbayern war die Wallfahrtskirche Vilgertshofen (Abb. 64).³⁴⁷ Nach Vollendung des Rohbaus

begann 1688 die Stuckierung durch J. Schmuzer. Die Gewölbefelderungen wurden hier aufgegeben, so daß das Laubwerk vor allem größere Flächen und Restflächen zwischen den Fresken überdeckt; darüber hinaus umspielt es Kartuschen und Medaillons, kommt als rudimentäre Wellenranke vor (im Chor) und umrahmt Fresken (als Ersatz für Rahmenschmuckstäbe). Das flächenfüllende Laubwerk wird im Foro besonders deutlich am Schildbogen vor der Chorverengung, wo das Laubwerk farnblattartig trompetenförmigen Kelchen entwächst. Typisch für die Blattbehandlung ist hier, daß die Blätter nicht nach klassischer Art in Seitenansicht, sondern in der Ansicht sich krümmend und schlängelnd dargestellt werden. In ähnlicher Weise durchfährt das Laubwerk die unregelmäßigen Restflächen zwischen den Deckengemälden. Je nach Standpunkt mag man diese Gestaltung als Tendenz zur Vereinheitli-



Abb. 63 (links): Obermarchtal (Schwaben), Kirche der ehem. Prämonstratenserabtei, Chor; Stuck von Johann Schmuzer und Mitarbeitern (ab 1687). (Bildarchiv Foto Marburg)

Abb. 64 (rechts): Vilgertshofen (Oberbayern), Wallfahrtskirche; Stuck von Johann Schmuzer (ab 1688). (Bildarchiv Foto Marburg)

chung von Wand und Gewölbe oder aber als Verlust der klassisch-klaaren Raum- und Dekorationsstruktur bewerten. Hitchcock bemerkt, daß der Stuck in Vilgertshofen nicht so qualitativ überzeugend ist wie andernorts.³⁴⁸ Bei der Behandlung des Stuckakanthus dürfen die Kapitelle nicht vergessen werden. Hier handelt es sich erwartungsgemäß um die korinthische Ordnung, der – dem *decorum* folgend – das hochgestellte Akanthusblatt besrens korrespondiert. Die Kapitellformen vereinfachen das korinthische Prinzip, und die Blätter entsprechen der Laubwerkstilisierung Schmuzers.

Bei der Pfarrkirche Obermarchtal, seit 1685 unter Michael Thumb erbaut, nach seinem Tode 1690 von Christian Thumb und Franz Beer fortgeführt, handelt es sich um einen Bau des sogenannten „Vorarlberger Typs“, der dem Querschiff eine besondere architektonische Betonung zumißt (Abb. 63).³⁴⁹ Unter der Leitung Johann Schmuzers stückierten die Wessobrunner Michael Schnell und Christoph Zöpf ca. 1687–1689, dann Franz Schmuzer 1701/02 dann Kapirelsaal und Sakristei. Die ornamentale Stuckdekoration überrascht durch ihre Zurückhaltung und Auflockerung, die den Raum weiträumig

hell, übersichtlich und nicht überladen wirken läßt; jeder *horror vacui* ist vermieden worden. Der Laubwerkanteil der Dekoration beschränkt sich vor allem als Wellenranke auf die zahlreichen Gurtbogenlaibungen, als Blattvoluten auf einige Jochscheidenzentren und Zwickel in Höhe der Stichkappen. Darüber hinaus finden sich viele Akanthusrosetten und Laubwerkkrähungen – alles neben Kartuschen, naturalistischen Profilstäben, Ranken sowie figürlicher Plastik. Auffällig ist die zurückgenommene Plastizität des Laubwerks. Als Hochblatt erscheint der Akanthus an den Pilasterkapitellen der korinthischen Ordnung, aber auch in reduktiver Gestaltung an den ausladenden Pfeilerkämpfern.

Eine der folgenden großen Dekorationsaufgaben Johann Schmuzers, an der sich auch seine Söhne Franz und Joseph beteiligten, war die 1699–1701 durchgeführte Stuckierung der seit 1695 von Christian Thumb errichteten Hofener Schloßkirche in Friedrichshafen (Abb. 66).³⁵⁰ Hier ist es ein relativ kleinteiliges, für Schmuzer typisch farnartiges Laubwerk, das in den Gewölbefeldern hauptsächlich flächenfüllend – so in den Stichkappen, Dreieckzwickeln und an den Gurtbogenlaibungen – eingesetzt wird. Dar-

über hinaus umspielt es Kartuschen, Muscheln sowie geflügelte Kinderköpfe und dient als Profilstabdekoration. Gerade wegen der Kleinteiligkeit erzeugt die hohe, sich vom Grund abhebende Plastizität, wie sie für die Wessobrunner typisch ist, hier ein oprisch gleichsam nervöses „Flimmern“, das durch dieselbe Behandlung zahlreicher anderer Dekorelemente – Blumen, Früchte, naturalistische Ranken und Festons – zusätzlich gesteigert wird. Dem Laubwerk sowie weiteren sakral zu lesenden Schmuckelementen korrespondiert auch hier die korinthische Ordnung mit ihren für Schmuzer typischen Hochblättern. Die sehr zurückhaltende Stuckdekoration etwa Obermarchtals ist bei dieser genuin Wessobrunner Dekoration folgenlos geblieben.

Von ähnlich zurückhaltender Dekoration wie Obermarchtal sind weitere Bauten des „Vorarlberger Typus“, so unter anderen die Jesuitenkirche in Solothurn³⁵¹ (1680–1688) mit Akanthusranken, oder besser: Laubwerkfragmenten, und Versatzstücken an den Gurtbogenlaibungen, am Tonnengewölbe als Zwickelfüllung und im Gebälkfries der kompositen Ordnung; in Rheinau³⁵² bei Schaffhausen von Franz II. Beer mit sparsamem



und aufgelockertem Stuck von Franz Schmuzer unter Beschränkung des Laubwerks im wesentlichen auf die Stüchappen und die Kompartimente der Gurtbogenlaibungen über korinthischer Ordnung; in St. Urban bei Luzern³⁵³ (Beer 1711–1715; Stuck vielleicht Franz Schmuzer) mit sehr reduziertem Laubwerkanteil zugunsten des neuen Laub- und Bandlwerks am Gewölbe, an den Stüchappen, an den Gurtbögen, am Balkon in der Südwestecke der Vierung und an den Pilastern der korinthischen Ordnung, alles in nur sparsamer Austeilung und manchmal ungewöhnliche Konfigurationen bildend – nicht zu vergessen auch das in gleicher Weise dekorierte Chorgestühl.³⁵⁴

Franz II. Beer ist auch der Baumeister der Abteikirche von Issee; stuckiert wurde sie 1702/03 von dem Wessobrunner Joseph Schmuzer.³⁵⁵ Laubwerkwellenranken finden sich auch hier an den Gurtbogenlaibungen; als Blattwedel umspielen sie die Muscheln in den Stüchappen und die Karruschen in den Gewölbezwickeln, aus Füllhörnern entspringen sie am Gurtbogen des Triumphbogens. Farnkrautartig stilisiert sind die Hochblätter der Kapitelle der korinthischen Ordnung. Unsere Abb. 65 zeigt ein Gewölbesruckdetail

aus der Saktistei. Evident ist die nur noch sehr flache Plastizität der mittlerweile sehr linear gewordenen Laubwerkstengel, die nur noch wenige und dann sehr kurze Blattausschüsse zeigen. Hier äußert sich eine allgemeine zeittypische Tendenz: die in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts noch völlig unter italienischem Einfluß stehende schwere, üppige, sehr plastische Laubwerkdekoration der Wessobrunner wird um 1700 unter zunehmendem französischem Einfluß leichter, linearer und ausgedünnter. Ab ca. 1710 kommt es zu ersten Verschmelzungen mit dem Bandlwerk. Zu nennen wäre hier noch einmal die Klosterkirche in Rheinau mit ihren ca. 1708–1710 von Franz Schmuzer ausgeführten Stuckdekorationen, in der zum ersten Mal auch Bandlvolute (hier im Rahmen der Zwickelfresken) vorkommen. Dennoch tradiert sich auch in Süddeutschland die reine Laubwerkranke noch einige Jahre. Ein Beispiel ist die Abteikirche in Ensding (Abb. 69), seit 1694 wahrscheinlich von Wolfgang Dienzenhofer errichtet und nach Unterbrechungen infolge des Spanischen Erbfolgekrieges (1701–1714) erst 1717 vollendet.³⁵⁶ Die Stuckarbeiten zogen sich von 1696 (Bruder Thomas) über 1711/12 (Matthias

und Bernhard Ehamb) bis 1716 (Philipp Jakob Schmuzer und Thomas Aicher) hin. Besonders schön sind die schon flachen, wieder zum Prinzip der Ranke zurückkehrenden weißen Laubwerkdekorationen in den Gewölbeteilen und an den Gurtbogenlaibungen vor rötlichem Grund. Neben rocaillehaft anmutenden Kartuschen sind sie die einzige wesentliche Dekoration. Sehr schematisch hingegen sind die Akanthuswellenranken an den Gurtbogenlaibungen der Vierungsbögen. Die korinthischen Pilasterkapitelle sind verguldet.

Ein weiteres, sehr prägnantes Beispiel im bayerischen Schwaben sind die Stuckakanthusdekorationen im Kaisersaal des Klosters Wattenhausen, ausgeführt 1694 von Hans Jörg Brix.³⁵⁷ Es handelt sich um plastisch-monumentale, sich über- und unterschneidende, also zum Teil von der Decke abhebende, teils in die Fläche gedrehte, den Deckengrund fast abdeckende Akanthusranken mit eingestreuten Engeln vor blauem Fond (Abb. 68), Medaillons mit Fresken von Paul Etschmann umspielend. Die ganze Decke wird umfaßt von einer schmalen, mit fortlaufendem Wellenakanthus gefüllten Bordüre. Sehr viel klassischer und von anderen Händen



Abb. 65 (links): Irsee (Schwaben), Sakristei der Kirche der ehem. Benediktinerabtei. Gewölbedetail; Stuck von Johann Schmuzer (1702/03). (Bildarchiv Foto Marburg)

Abb. 66 (rechts): Friedrichshafen am Bodensee, Schloßkirche, Langhausgewölbe; Stuck von Johann Schmuzer und seinen Söhnen (1699–1701). (Bildarchiv Foto Marburg)

ausgeführt sind die viel qualitätvolleren, etwa zur gleichen Zeit entstandenen, stilistisch differenteren Stuckakanthusranken im Prälatenbau.

Mit Blick auf die Endphase der Laubwerkmode am Anfang des 18. Jahrhunderts muß auch der herausragende Wessobrunner Stukkateur Dominikus Zimmermann genannt werden.³⁵⁸ Seine frühe Schaffensperiode steht noch unter dem Einfluß des Laubwerks, dessen Stengel er aber weitgehend bereits als Band ausformt. Als Beispiele sollen hier genannt werden: Kartausenkirche in Buxheim (1708 und 1711/12) mit sehr linearisierten Laubwerkranken in reicher Kombination mit naturalistischen Zweigen³⁵⁹ sowie Ottobeuren³⁶⁰, hier besonders das Refektorium und die Bibliothek (um 1715/16) mit band- bis linienartig stilisierten Laubwerkranken, die in weiten Schwüngen die Decke durchfahren.

Die hohe Bedeutung des Akanthus als mitteleuropäisches Modeornament noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts bezeugt als weiteres herausragendes Beispiel einer anderen süddeutschen Landschaft – Franken – der bemerkenswerte Böttinger-Palast in Bamberg³⁶¹. Möglicherweise hat der Bauherr, der kurfürstliche Politiker Ignaz Tobias Böttinger, an der Planung des um 1711 fertiggestellten Bauwerks und der Stuckdekoration mitgewirkt.³⁶² Außergewöhnlich ist bereits die Fassade mit dem prächtigen, von zwei übereck gestellten, hermenatrigen, mit monumentalen Akanthusblättern belegten Volutenkonsolen gerahmten Portal, das über dem Bogen nochmals von hochplastischen Laubwerkranken durchgriffen und oberhalb des Gesimses an den beiden Ecken von Löwen, die auf richtigen Akanthusranken mit Blüten stehen, gerahmt wird (Abb. 70). Die Laub-

werkdekoration findet eine konsequente Fortsetzung auf den Holztüren des Palastes; Laubwerkdekors zeigen weiters die Fensterbrüstungen. Die Fassade wird überfangen von einer kompositen Kolossalordnung. Die Laubwerkmanie findet im Innern des Gebäudes ihre Fortsetzung. Bis auf die Festsäle im 2. Obergeschoß sind die Räume fast ausschließlich mit Laubwerk und weiteren vegetabilischen Ornamenten (Girlanden, Blattwedeln etc.) dekoriert. In den Sälen treten – dem *decorum* folgend – noch Embleme, Figuren, Waffen und Tiere als symbolische Dekorelemente hinzu. Auch viele Wände waren – wohl als Ersatz für Tapisserien oder Ledertapeten – mit gemalten Laubwerkranken verziert. Die Stukkateure sind nicht bekannt, aber der Stuck weist eine stilistische Nähe zu Giovanni Battista Carlone und Giovanni Lucchese auf.

In diesem Zusammenhang sei noch angemerkt, daß sich auch in der Bamberger Neuen Residenz vorzügliche Laubwerkdekorationen erhalten haben.³⁶³ Die beiden alten Renaissanceflügel wurden vom Hofstukkateur Johann Jakob Vogel, wahrscheinlich einem Wessobrunner, neu stuckiert. Diese Stuckatur setzt sich fort in den kurz nach 1700 fer-



tiggestellten neuen Flügeln und Anbauten der Residenz; neben Vogel wird auch Giovanni Battista Brenno als Stukkateur genannt³⁶⁴. In der gesamten Stuckdekoration der Neuen Residenz spielt das Laubwerk eine seiner Blütezeit um 1700 angemessene Rolle neben Kattuschen, Palmzweigen, Blüten, Festons und vielen weiteren Motiven.

Zahlreiche andere Beispiele aus dem süddeutschen Bereich könnten noch genannt werden. Das Beispiel der Pfarrkirche in Tirschenreuth mag als Beleg dafür dienen, daß das Laubwerk auch um 1725 (Stuck von Philipp Jakob Schmuzer), hier in den Zwickeln und an den Gurtbogenlaibungen, noch nicht gänzlich vom Laub- und Bandwerk verdrängt worden war.³⁶⁵ Dasselbe gilt für die Stiftskirche in Niederaltreich. Am Gewölbeansatz des Presbyteriums finden sich schlängelnd die Fläche übergreifende, aber auch Kartuschen rahmende flache Akanthusranken. Ausgeführt wurde die Stuckdekoration um 1720–1722 von Giovanui Bartista und Sebastiano d'Allo.³⁶⁶

Nicht nur entwickelte jeder bedeutende Künstlersrukkateur seine eigene „Laubwerkinterpretation“, sie changierte nicht selten auch innerhalb einer größeren Dekorations-

aufgabe. Bisher kaum untersucht worden ist das Verhältnis zwischen Stuck und Ornamentdrucken wie auch die Kompetenz der Architekturlehrbücher und des *decorum*. In diesem Zusammenhang ist es ganz interessant, daß der in Italien 1687–1691 bei Giovanni Contarini geschulte Stukkareur Johann Nikolaus Freund 1694/95 nach Augsburg kam und sich in den Dienst des Kistlers Johann Unselr begab.³⁶⁷ Nun war Unselr aber auch der Herausgeber mehrerer Ornamentdruckfolgen; ein direkter Zusammenhang zwischen ornamentaleu Vorlagendruck und Stuckdekorationen wäre in diesem Fall immerhin denkbar. Daß die Freiheit der Stukkareure hinsichtlich Motivwahl, Stil und Dekorationsorten nicht grenzenlos war, konnte am Beispiel Ortobeurens minutiös belegt werden.³⁶⁸ Daß kompetente Auftraggeber bis ins einzelne „mitgestalteten“, auch wenn sich das nicht immer dokumentarisch belegen läßt, war eher selbstverständlich. Diese Frage stellt sich gerade auch hinsichtlich ganz evident „klassizistischer“ Stuckdekorationen dieser Zeit wie beispielsweise in der Klosterkirche Kühbach (Stuck von Matthias II. Schmuzer, evtl. auch von Simon Stiller, 1687) mit fast an klassizistische Entwürfe

Pergolesis oder der Adams der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts erinnernde Akanthusranken im Gewölbe.³⁶⁹ Auch das Stucklaubwerk im Langhausgewölbe der Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Landsberg am Lech erinnert in seiner Bewegungsdisziplin eher an klassische Vorstellungen vom Akanthus als an das zeitgenössische Laubwerk (Stuck nach 1702 von Matthias Stiller).³⁷⁰

Monumentale Formen des Akanthus finden sich um 1700 freilich nicht nur im Bereich des Stucks, sondern auch an anderen Werken der Innenausstattung, vor allem aber an Altären. Von Böhmen ausgehend, haben sich viele ganz herausragende Beispiele vor allem im bayerisch-böhmischen Grenzgebiet erhalten³⁷¹, so besonders in der Oberpfalz (St. Quirin bei Püchersreuth, Waldau, Schönkirch, Hirschau) und in Niederbayern (Martinstödling, Obereggldham, Gambach, Postmünster, Otrerskirchen, Neustadt an der Donau und viele weitere Orte), aber auch in Österreich (Linz war ein Zentrum der Altarbaukunst, dann in der Umgebung von Steyr – Seirensrerten, Garsten –, sowie in Zwettl, Weinern und Murau an der Mur), Schlesien (Glatz) und Slowenien. Diese Altäre ähneln in ihrer Form oft einer Monstranz. Der sie

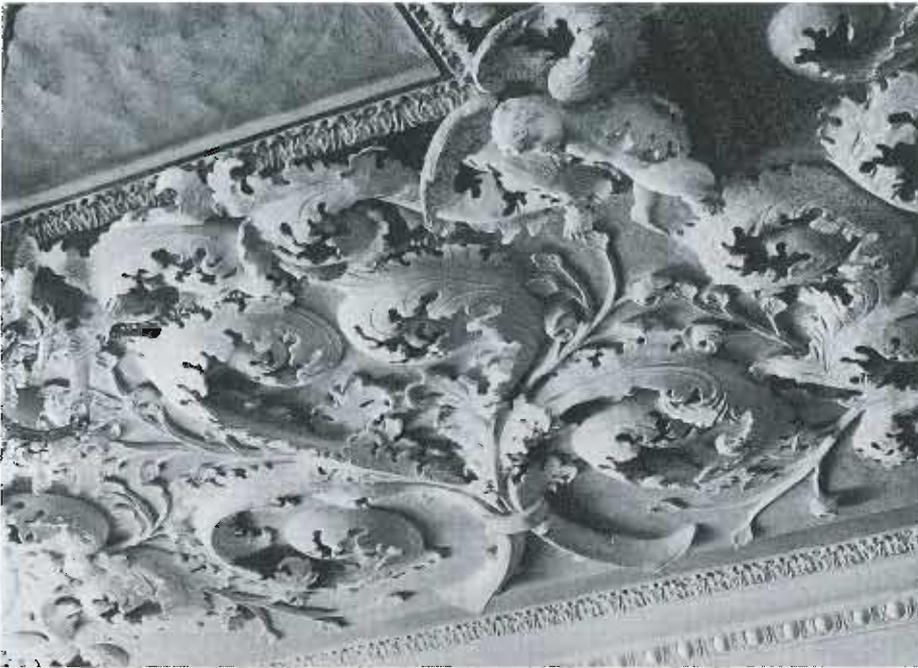


Abb. 67 (links): Wetzhausen (Schwaben), ehem. Augustiner-Chorherrenstift, östliches Fürstenzimmer, Detail des Deckenstücks von Hans Jörg Brix. (Foto: Karl Kosel, Biberbach)

Abb. 68 (rechts): Wetzhausen (Schwaben), ehem. Augustiner-Chorherrenstift, Kaisersaal; Deckenstück von Hans Jörg Brix (1694/95). (Foto: Josef Weizenegger, Günzburg)

umspielende, teil kleinteilige, teils monumentale, oft an krauses spätgotisches Laubwerk erinnernde, holzgeschnitzte Akanthus wurde in den meisten Fällen vergoldet. Nicht unwichtig für solche Akanthusaltäre waren sogenannte „Schreinerarchitekturen“, also Architekturbücher von Schreibern für Schreiner. Bedeutende Entwerfer waren der Wiener kaiserliche Kammertischler Johann Indau, der 1685 die *Neue Romanische Zierathen* und 1686 die *Nova Invenzione di Rabeschi, e Fogliami Romani*³⁷² (Abb. 27) in Wien edierte, und Markus Nonnenmachers *Der Architectonische Tischler oder Pragerisches Säulen-Buch* (. . .), Nürnberg etc. 1710; Nonnenmacher wirkte in Prag als kaiserlicher Hofschlichter.

Zum Abschluß des Kapitels lohnt es sich, noch einmal die Funktionsmodi des mitteleuropäischen Akanthus zusammenzufassen: Akanthusdekorationen finden sich fast ausschließlich im Zusammenhang mit der Corinthia (wenig Composita); Wellenranken werden am Gebälk verwendet; als Akanthuskandelaber oder als echter, von Ranken nur umspielter Kandelaber dient er vor allem als Pilasterdekoration; flächenübergreifend füllen Akanthusranken Zwickel und andere Gewölbefelder; fragezeichenförmig dient er ausschließlich als Zwickeldekoration; als Einzelwedel oder Rankengeflecht trifft man ihn als Rahmenschmuck von Kartuschen, Rollwerk und Altären an; und als stehendes Blatt kaschiert der Akanthus Gewölbegurtansätze.

Klassizismus

Jeder weiß aus eigener Beobachtung, daß eine Mode, eine Dekorationsart, nach einer gewissen Zeit durch den Wunsch nach Abwechslung, nach Neuem ihr Ende findet. Ein Beispiel dafür, wie Herrscher den Stilwandel

initiierten können, ist der vielzitierte, 1699 ausgesprochene Wunsch Louis' XIV: *Il me paraît qu'il y a quelque chose à changer, que les sujets sont trop sérieux et qu'il faut qu'il y ait de la jeunesse mêlée dans ce que l'on fera* (. . .). Um 1680 hatten sich die schweren antikisierenden Dekorationen und damit auch der reine, schwere Akanthus am tonangebenden Hof Europas, dem französischen in Paris, überlebt. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts dominierten in allen dekorativen Künsten das anfangs noch Laubwerkelemente integrierende sog. Laub- und Bandwerk (Barré-Dekor), ab 1700 seine leichtere und luftigere Säkularisierung (Régence-Dekor) und ab ca. 1730 die Rocaille. Diese Dekorationsmoden wurden von den übrigen Höfen Europas rasch übernommen und verbreiteten sich von dort wiederum in den Provinzen. Eine Ausnahme bildete immer die offizielle, repräsentative höfische Architektur; in ihrem Bereich galten stets an der Antike orientierte, freilich mehr oder weniger streng modifizierte klassizistische Regeln, jedenfalls hinsichtlich der Fassaden und Repräsentationsräume. Allerdings bildet der reine Akanthus auch hier in der Zeit von 1680 bis ca. 1750 die Ausnahme – von den Hochblättern der korinthischen und kompositen Kapitelle stets abgesehen.

Der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erneut einsetzende Rückblick auf die Antike war kein französisches, sondern ein Parallelphänomen in England, Frankreich, Italien und Mitteleuropa³⁷³. Allerdings wurde die Bewegung zuerst und am nachhaltigsten erst von französischen³⁷⁴, dann auch von englischen Künstlern zum Ausdruck gebracht. In Frankreich entstanden zwei Parallelströmungen, die stilprägend auch für die Entwürfe anderer Nationen wurden: ein sehr strenger,

goût grec genannt, von Jean-François Neufotge, Jean-Charles Delafosse und etwas später Richard de Lalonde vertreten, mit geometrischen Formen gestaltender Stil, bei dem der Akanthus zunächst keine Rolle spielt, und ein gemäßigter, noch Elemente des Rokoko (*genre pittoresque*) tradierender Stil, der leichte vegetabilische Motive bevorzugte (vor allem Blumen, aber auch Akanthusderivate). Es würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen, nur alle Entwerfer zu nennen, die auch die Akanthuswellenranke thematisierten – praktisch waren es irgendwann alle einmal. Wenigstens erwähnt seien Gille-Paul Cauvet, Henri Salambier und Louis Prieur – von den vielen bedeutenden Entwerfern wie beispielsweise Jean-Guillaume Moitte, die – im Auftrag der Höfe exklusiv arbeitend – ihre ornamentalen Entwürfe nicht publizierten, nicht zu reden. Die Nähe zum Rokoko äußert sich bei der Gestaltung der Akanthuswellenranke anfangs beispielsweise noch in einer elliptischen Bewegungsführung der Ranken, so bei Salambier, *III^e Cahier d'ornements* (. . .) (1777)³⁷⁵. Aber auch in antikenähnlichen Entwürfen wird der Akanthus immer noch recht malerisch interpretiert, mit Blumen, Früchten, Girlanden und Kandelabern kombiniert und sehr oft im Zusammenhang mit akantusierten Mischwesen oder neoklassizistischen Grottesken thematisiert. Streng klassizistische, gleichsam archaisch korrekte „römische“ Akanthusentwürfe findet man dann weniger im Directoire (ca. 1793–1799 mit bevorzugt „griechischen“ Motiven) oder im *Goût égyptien* (1798/99), sondern wieder im Consulat (1799–1804) und im Empire (1804–1814) – alles kurzfristige napoleonische Stile, von denen der letzte allerdings erheblichen Einfluß auch außerhalb Frankreichs nahm. Die wohl





prägnantesten Vorlagen dieser Zeit stammen von Charles Percier und Pierre Fontaine, Paris (Abb. 71). Ganz hervorragende Beispiele der Akanthusdekorationen entstanden nicht zuletzt auch im Bereich des Kunstgewerbes des 19. Jahrhunderts, allerdings machen sich hier bereits oft synkretistische Tendenzen bemerkbar (Abb. 72).

Was England betrifft, muß auf die künstlerisch außergewöhnlich herausragenden Dekorationen und Vorlagenwerke Robert Adams und seiner Brüder hingewiesen werden³⁷⁶; genannt seien nur Syon House, Middlesex (1760er Jahre) und Oslerley Park, Middlesex (1770er Jahre). Vor allem im Kunstgewerbe Nordeuropas und Norddeutschlands waren englische klassizistische Vorbilder und Entwürfe sehr einflußreich. Von großer Schönheit sind die flächenfüllenden Akanthusdekorationen großer Wandfelder in feinem Stuck. In der Regel basieren die Kompositionen auf dem Akanthuskandelaberprinzip; sie bilden ein Gespinnst feinsten, relativ blattarmer Ranken, die durch Integration von Vasen, Bildtafeln, Medaillons, Akanthusmischwesen, Festons etc. zu Grottesken mit dem Akanthus als Basismotiv changieren. Ähnliche Kompositionen finden sich in Deckenfeldern und großen Soffitten. Akanthusrosetten als Kassettenfüllungen sind obligatorisch. Demgegenüber trifft man die Akanthuswellenranke als klassischen Gebälkfriesdekor relativ selten an. Vorbilder waren nicht nur antike Dekorationen, sondern auch klassizistische der frühen Neuzeit, hier insbesondere der italienischen Hochrenaissance. Ein kongenialer Entwerfer war der seit

den 1760er Jahren in England tätige Michelangelo Pergolesi mit seinen zahlreichen klassizistischen, den Entwürfen der Adams verwandten Vorlageblättern; auch sie thematisieren nur selten reine Akanthusdekorationen, sondern verwenden ihn fast immer als wenn auch wichtiges Element größerer Grottesken- oder Komposirdekorationen.

Obwohl mit Blick auf Italien natürlich Giovanni Battista Piranesi mit Hunderten von entsprechenden Blättern als früher Repräsentant des „Klassizismus“ zu nennen ist, so finden sich in seinem Werk doch kaum Entwürfe mit reinen Akanthusdekorationen. Das ändert sich bei dem jüngeren Landsmann Giocondo Alberolli, der seit den späten 1760er Jahren vor allem in der Toscana, Florenz, Rom, Mailand und Neapel neoklassizistische (Stuck-)Dekorationen ausführte und seit 1782 mehrere Bücher mit klassizistischen Entwürfen publizierte, in denen der Akanthus eine wichtige und eigenständige Rolle spielt (Abb. 4).

Nicht zuletzt aus politischen und wirtschaftlichen Gründen gab es in Deutschland nicht so zahlreiche und imposante Beispiele des Klassizismus wie in anderen Ländern. Mehr an der pompejanischen und raffaelischen Grotteske orientiert und den frühen Werken der Adams in England ähnlich sind beispielsweise die Innendekorationen Friedrich von Erdmannsdorffs für Schloß Wörlitz (1769–1773)³⁷⁷. Nur wenige der zahlreichen Felderungen enthalten reine Akanthusranken; sie sind dann bereits sehr linearisiert und mit leichten, dünnen Blättern versehen, wie es für den frühen internationalen Klassizismus

üblich ist. Einen strengeren, französisch beeinflussten archäologischen Klassizismus vertreten schließlich die preußischen Architekten Carl Gotthard Langhans, Friedrich Gilly und schließlich Karl Friedrich Schinkel³⁷⁸. Die meisten architektonischen Projekte blieben nur Entwurf; allerdings war der Einfluß der preußischen klassizistischen Gestalter auf das Kunstgewerbe aller Gattungen beträchtlich. Auch hier bleibt der Akanthus nur ein Ornament unter vielen, wird aber stets streng antikisch stilisiert. Erst beim späteren, „historisierenden“ Schinkel treten malerische Auflösungserscheinungen und synkretistische Behandlungen des Akanthus in Erscheinung. Nur Entwürfe blieben auch die meisten Architekturprojekte in Süddeutschland³⁷⁹. Auch hier geht dem archäologischen ein gemäßiger barocker Klassizismus voraus. Der antikisierend, aber dünn und linear stilisierte Akanthus bleibt ein Ornament unter vielen anderen antikenorientierten und tritt fast ausschließlich in der Innendekoration in Erscheinung. Zweifellos großartig – um noch München zu erwähnen – sind klassizistische Innendekorationen der Münchner Residenz, so unter anderen das sogenannte, 1799/1800 von Charles-Pierre Puille eingebaute „Puille-Kabinett“³⁸⁰ mit reichen, vergoldeten Akanthusdekorationen in Felderungen auf weißem Fond nach vorrevolutionärer französischer Art sowie die Säle des von König Max IV. Joseph seit 1826 unter Leo von Klenze errichteten „Königsbaus“ mit farbreichen „pompejanischen“ Dekorationen, in denen der reine Akanthus nur eine ganz marginale und eher malerisch interpretierte Rolle spielt.³⁸¹

Abb. 69 (links): Ensdorf (Oberpfalz), Kirche der ehem. Benediktinerabtei, Langhausgewölbe; Stuck von Bruder Thomas, Matthias und Benedikt Ehamb, Philipp Jakob Schmuzer und Thomas Aicher (1696–1716). (Bildarchiv Foto Marburg)

Abb. 70 (rechts): Bamberg, Böttinger-Palais, Hauptportal (um 1711). (Bildarchiv Foto Marburg)

Klassizismus und Historismus in Österreich

Der Klassizismus in Österreich (ca. 1770–1830) äußert sich, ähnlich wie in Frankreich, in zwei Etappen, die sich allerdings nicht ablösen, sondern zum Teil parallellaufen. Einerseits handelt es sich um einen „Barockklassizismus“.³⁸² Zu seinen Hauptvertretern gehören beispielsweise die Architekten Nicolaus Pacassi, Franz Anton Hillebrandr und Isidor(e) Canevale. Ein Musterbeispiel dieser Architektur ist die Gloriette³⁸³ im Schloßpark Schönbrunn, Wien. Dieser Klassizismus ist mehr architektonischer Art, nicht so sehr einer des antikisch „korrekten“ Ornaments; nennenswerte Akanthusdekorationen kommen noch nicht vor.

Ein wichtiger Beginn der zweiten Phase des Klassizismus, den man trefflich als „archäologischen Klassizismus“ bezeichnen sollte, da er strikt auf antike, zum Teil erst auf die Zeit um 1800 ergrabene resp. entdeckte antike Monumente und Gegenstände rekurriert, ist Ferdinand von Hohenbergs „Römische Ruine“ (1778) im Schönbrunner Schloßpark in Wien mit der Nachbildung der Ruine eines imaginären römischen Tempels nach Arr einiger Stiche Piranesis³⁸⁴. Der Akanthus findet sich hier in Form von Hochblättern der korinthischen Säulen- und Pilasterkapitelle.

Ein anderes Beispiel für den strengen, archäologisch orientierten Klassizismus ist Gottlieb Niggellis „Evangelisch-Reformierte Kirche H. B.“ in Wien (1783/84)³⁸⁵. Der Innenraum besteht aus zwei aneinandergefügte Kuppeljochen sowie der halbkreisförmigen Apsis mit dorischer Säulenordnung. Die Kuppelpendentifs sind mit monumentalen,

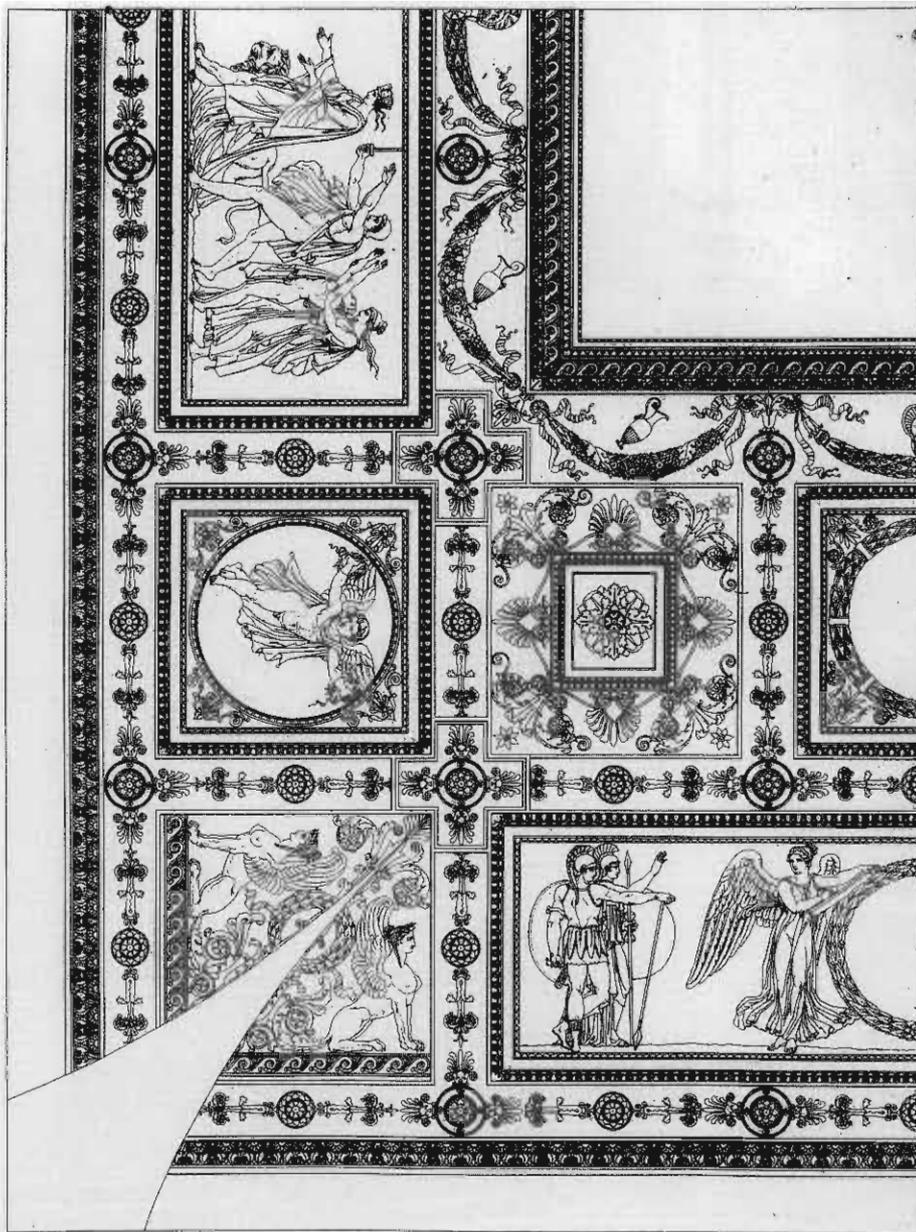


aber nur kurzen Akanthuskandelabern aus zwei sich überschneidenden, S-förmigen, zudem geometrisierten Ranken mit Mittelstab, wie sie ähnlich in den Pendentifs der römischen Villa Madama vorgebildet sind, dekoriert. In den Kassetten der Kuppeln und Tonnengewölbe befinden sich vielfältig modellierte Akanthusblattrosetten – eines der wichtigsten und am häufigsten vorkommende Akanthusmotiv des Klassizismus und antikisierenden Historismus.

Ganz hervorragende Beispiele für den klassizistischen Akanthus befinden sich sowohl an den Rippen als auch in Form von Akanthusrosetten in den Kassetten des Kuppelsaalgewölbes sowie des Festsaales des 1806–07 von dem englischen Architekten Louis Montroyer

erbauten ehemaligen Palais Rasumofsky.³⁸⁶ Ebenfalls von L. Montroyer entworfen wurde der Rittersaal (Zeremoniensaal) der Hofburg in Wien (1804–1807)³⁸⁷. Der korinthischen Ordnung korrespondiert der feine, klassizistische Akanthuslaubwerk-Stuck in den Gebälksoffitten; als Füllmotiv der Gewölbekassetten dienen wieder die beliebten Akanthusblattrosetten.

Als späteres, herausragendes Beispiel soll noch der Festsaal des um 1818 von Raphael R. von Rigel errichteten Palais Palffy (Wallnerstraße) in Wien erwähnt werden.³⁸⁸ Der Saal enthält Plafonds mit feinen klassizistischen Akanthuswellenranken und großzügige Akanthuskelche mit strahlenförmigen Ranken nach Art des Palmettenmotivs.



Voüten der Beletage hingegen sind mit feinsten Stuck-Akanthuswellenranken nach Art des augusteischen Klassizismus dekoriert, alles in Crèmeton mit Gold abgesetzt; daß das regelwidrig im Rahmeu der ioniſchen Ordnung erfolgt, indiziert freilich bereits die Auflösung des klassischen *decorum*.

Schließlich sei noch auf das Wiener Kunsthistorische Museum, 1871–1891 von Gottfried Semper und Carl Freiherr von Hasenauer erbaut, verwiesen³⁹³. Auch in diesem Bau finden sich fast alle Funktionsbeispiele der Akanthusdekoration in allen Techniken und vor allem auch allen Farben – letzteres ein Aspekt, den man als einen zentralen nicht nur der Akanthus- sondern generell aller Historismusdekorationen bezeichnen kann. Das Vestibul des Museums mit der Hauptstiege ist in dieser Hinsicht bereits ein beredtes Beispiel.

Vielleicht ein letztes Beispiel im damaligen Österreich für die nachwirkende Kraft in der Tradition der *Ara Pacis Augustae* stehender frühchristlicher Akanthusdekorationen befindet sich in der Sakramentskapelle der Herz-Jesu-Kirche in Bozen mit flächenübergreifenden Akanthuswellenranken vor Goldgrund (1905–1915) nach Entwürfen von Josef Schmid³⁹⁴.

Abb. 71 (links): Charles Percier/Pierre Fontaine: Plafondentwurf, aus „Recueil de décorations intérieures“ (Paris, 1801)

Abb. 72 (rechts): Herni Fourdinois: Albumdeckel; Ebenholz mit Reliefintarsien (Paris, 1872). (Foto: Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg)

Ein außerordentlich treffliches Beispiel einer Stuckdekoration des frühen Klassizismus mit Akanthusbestandteilen enthält die Katharinenkapelle der Salzburger Stiftskirche Sr. Peter.³⁸⁹ Es handelt sich um recht lineare, klassische, Rundmedaillons umspielende Stuck-akanthusranken mit eingestellten Gefäßen als Kappendekoration. Deutlich macht sich hier der Einfluß französischer Dekorationen und Vorlageblätter der Zeit um 1780 geltend. Die Schatzkammer von St. Peter enthält übrigens einige prägnante Goldschmiedeobjekte mit stilistisch vielfältigen Akanthusdekors, so unrer anderen den sogenannten „Metzgerkelch“ von 1699.³⁹⁰

Ein Musrerbeispiel klassizistischer Akanthus-Stuckdekoration aus der Zeit um 1800 bietet der Hauptsaal im Schloß Ernsbrunn.³⁹¹ Es handelt sich um Felderungen mit Akanthuswellenranken nach Art von Kandelabern sowie in Form abbreviiert horizontaler Wel-

leurankeu und – nicht zu vergessen – Akanthusrosetten in Kassetten, ein im Klassizismus besonders beliebtes Motiv.

Wenn man kulturelle Entstehungshintergründe und den „Zeirgeist“ außer acht läßt, unterscheiden sich Bauten und Dekorationen des archäologisch „korrekten“ Historismus kaum von solchen des „archäologischen Klassizismus“, zumal auch der epochale Übergang um und nach 1830 fließend ist. Den besten – oder besser: den bekanntesten – Beispielen begegnet man wieder in der Reichshauptstadt Wien. Gleichsam als „gebauter Musrerbuch“ für Akanthusdekors verschiedenster Art in Stuck, Holz und Malerei läßt sich das 1863–1869 von Heinrich Freiherr von Ferstel errichtete Palais Erzherzog Ludwig Victor bezeichnen³⁹². Beispielsweise enthalten die gemalten Scheingurtbögen der Festsalkuppel feinsten, subtil-linearisierten Kandelaberakanthus mit Mirtelsrab. Die

Abgekürzt zitierte Literatur

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 1 ff. Leipzig 1983 ff.

Berliner/Egger 1981

R. Berliner/G. Egger: Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts. 3 Bde. München 1981

Brucher 1983

G. Brucher: Barockarchitektur in Österreich. Köln 1983

Brucher (et al.) 1994

G. Brucher: Die Kunst des Barock in Österreich. Salzburg/Wien 1994

Dehio(-Deutschland)

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg II. (Hrsg.: D. Zimdars et al.). München/Berlin 1979

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern II: Niederbayern. (Bearb.: M. Brix et al.). München/Berlin 1988

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben. (Bearb.: B. Bushart et al.). München/Berlin 1989

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern. (Bearb.: E. Götz et al.). München/Berlin 1990

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern V: Regensburg und die Oberpfalz. (Bearb.: J. Drexler et al.). München/Berlin 1991

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Berlin. (Bearb.: S. Badstübner et al.). München/Berlin 1983

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bremen, Niedersachsen. (Bearb.: Gerd Weiß et al.). München/Berlin 1992

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Hamburg, Schleswig-Holstein. (Bearb.: J. Habich). München/Berlin 1994

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Die Bezirke Neubrandenburg, Rostock, Schwerin. Berlin 1968

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen I. (Bearb.: B. Bechter et al.). München/Berlin 1996

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen II. (Bearb.: B. Bechter et al.). München/Berlin 1998

Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Thüringen. (Bearb.: S. Eißing et al.). München/Berlin 1998

Dehio(-Österreich)

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Burgenland. (Bearb.: Adelheid Schmeller-Kittr et al.). Wien 1976

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Graz. (Bearb.: Horst Schweiggerr et al.). Wien 1979

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Kärnten. (Bearb. E. Bacher et al.). Wien 1976

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Niederösterreich. (Bearb.: Richard Kurr Donin et al.). Wien 1953³

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Niederösterreich nördlich der Donau. (Bearb.: Evelyn Benesch et al.). Wien 1990.

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Oberösterreich. (Bearb.: Erwin Hainisch et al.). Wien 1956⁴

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Salzburg, Stadt und Land. (Bearb.: Bernd Euler et al.). Wien 1986

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Steiermark (ohne Graz). (Bearb.: Kurt Woiserschläger et al.). Wien 1982

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Tirol. (Bearb.: Gerr Ammann et al.). Wien 1980



Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Wien. (Bearb.: Justus Schmidt et al.) Wien/München 1954³

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Wien II. bis IX. und XX. Bezirk. (Bearb.: Wolfgang Czerny et al.). Wien 1993

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs: Wien X. bis XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk. (Bearb.: Wolfgang Czerny et al.). Wien 1996

ÖKT

Österreichische Kunsttopographie, II: Die Denkmale der Stadt Wien. (Bearb.: H. Tietze et al.). Wien 1908

Österreichische Kunsttopographie, IV: Die Denkmale des Politischen Bezirkes Pöggstall. (Bearb.: A. Plessner et al.). Wien 1910

Österreichische Kunsttopographie, V: Die Denkmale des Politischen Bezirkes Horn. (Bearb.: H. Tietze et al.). Wien 1911

Österreichische Kunsttopographie, IX: Die

kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter). (Bearb.: H. Tierze et al.). Wien 1912

Österreichische Kunsttopographie, X: Die Denkmale des Politischen Bezirkes Salzburg. (Bearb.: P. Buberl et al.). Wien 1913

Österreichische Kunsttopographie, XI: Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg. (Bearb.: P. Buberl et al.). Wien 1916

Österreichische Kunsttopographie, XII: Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg. (Bearb.: H. Tietze). Wien 1913

Österreichische Kunsttopographie, XIII: Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg. (Bearb.: H. Tierze et al.). Wien 1914

Österreichische Kunsttopographie, XIX: Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz. (Bearb.: D. Frey et al.). Wien 1926

Österreichische Kunsttopographie, XXX: Die Kunstdenkmäler des Politischen Bezirkes Braunau. (Bearb.: F. Martin). Wien 1947

Österreichische Kunsttopographie, XXXI: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Sr. Lambrecht. (Bearb.: O. Wönisch). Wien 1951

Österreichische Kunsttopographie, XXXVI: Die Linzer Kirchen. (Bearb.: J. Schmidr). Wien 1964

Österreichische Kunsttopographie, XXXVII: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen. (Bearb. K. Ginhar er al.). Wien 1969

Österreichische Kunsttopographie, XXXVIII: Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck: Altsradr – Stadterweiterungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. (Bearb.: J. Felmayer et al.). Wien 1972

Österreichische Kunsttopographie, XL: Die Kunstdenkmäler des Politischen Bezirkes Oberwart. (Bearb.: A. Schmeller-Kitt et al.). Wien 1974

Österreichische Kunsttopographie, XLIV: Die Kunstdenkmäler Wiens: Die Profanbauten des III., IV. und V. Bezirks. (Bearb.: G. Hajós et al.). Wien 1980

Österreichische Kunsttopographie, XLVII: Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck: Die Hofbauten. (Bearb.: J. Felmayer et al.). Wien 1986

Österreichische Kunsttopographie, XLIX: Die Kunstdenkmäler des Politischen Bezirkes Mattersburg. (Bearb.: zahlreiche Autoren). Wien 1993

Österreichische Kunsttopographie, L: Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, II. Teil: Die Landstraße – Obere und Untere Vorstadt. (Bearb.: H. Thaler et al.). Wien 1986

Österreichische Kunsttopographie, LII. 1: Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck, I: Innere Stadtteile. (Bearb.: J. Feldmayer et al.). Wien (1994)

Österreichische Kunsttopographie, LII. 2: Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck, II: Äussere Stadtteile. (Bearb.: M. Fingernagel-Grüll et al.). Wien s. d.

Irmscher 1984

G. Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900). Darmstadt 1984

H. Lorenz (ed.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4: Barock. München etc. 1999

A. M. Zentralli: Graubündner Baumeister und Srukkaroren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit. Zürich 1930

A. M. Zentralli: I Magisrri Grigioni architetti e costruttori, scultori, stuccatori e pittori – dal 16° al 18° secolo. Poschiavo 1958.

H. Zumpf: Graubündner Baumeister und Stukkateure im Chiemgau und in Salzburg, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für den Chiemgau 1992

Anmerkungen:

(1) A. Riegl: *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1893 (Reprint: F. Piel [Hrsg.], *Kunstwissenschaftliche*

Studien und Texte, 1). München/Mittenwald 1977; W. Jänecke: *Über die Entwicklung der Akanthusranke im französischen Rokoko. Dargestellt an Stichen französischer Meister in der Zeit von 1650–1750*. (Beiträge zur Geschichte der Ornamentik, 1). Hannover 1902; M. Meurer: *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*. Dresden 1909; E. Rosenbacher: *Die Entwicklung des deutschen Ornamentstichs von 1660–1735*. Phil. Diss. Hamburg 1930; M. Scherer: *The acanthus motive in decoration*. (The Metropolitan Museum of Art). New York 1934; E. Strauß: *Akanthus*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I. Stuttgart 1937, coll. 262–273; F. Rothe: *Das deutsche Akanthusornament des 17. Jahrhunderts. Zur Frage seiner Selbständigkeit*. (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, 29). Berlin 1938; R. Hauglid: *Akanthus. Fra Hellas tile Gudbrandsdal*. 2 Bde. Oslo 1950; L. Behling: *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*. Köln/Graz 1964, pp. 4 ff.; G. Irmscher: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*. Darmstadt 1984, pp. 42–114; U. Reinhardt: *Acanthe*, in: *L'art décoratif en Europe: Classique et Baroque*. Paris 1992, pp. 93–155; B. Tattersall et al.: *Acanthus*, in: *The Dictionary of Art I* (1996), pp. 109–112.

(2) Die Auffassung Riegls, daß es sich bei dem ornamentalen Akanthusblatt um eine plastisch transformierte Palmette handelt [Riegl 1893, p. XV sowie besonders p. 218], ist umstritten und tradiert sich noch bis in den Artikel „Akanthus“ des Reallexikons zur deutschen Kunstgeschichte; M. Meurer: *Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornaments und ihre natürlichen Vorbilder*. Berlin 1896 (Meurer versuchte, hinter jedem vegetabilischen Ornament ein pflanzliches Vorbild aufzuspüren und übersieht die noch sehr abstrakten Protoformen); E. Weigand: *Vorgeschichte des korinthischen Kapitells*. (Beilage zum Jahresbericht des neuen Gymnasiums Würzburgs für das Schuljahr 1919–20). Würzburg 1920, pp. 48–65 (Weigand berücksichtigte nicht das aeolische Kapitell als Vorform des korinthischen); F. Kempster: *Akanthus. Die Entstehung eines Ornamentmotivs*. Leipzig etc. 1934 (die auf der Metaphysik R. Steiners beruhende Auffassung Kempsters kann kaum als wissenschaftlich bewertet werden); G. Nordenfalk: *Bemerkungen zur Entstehung des Akanthusornaments*, in: *Acta Archaeologica* 5. København 1935, pp. 257–265 (in dieser Schrift formulierte Nordenfalk sein unglückliches, bis heute nachwirkendes „Nordenfalk'sches Gesetz“ hinsichtlich Muster und Grund). Riegl, Weigand und Nordenfalk konnten nicht ein einziges konkretes Beispiel ihrer postulierten Transformationsphase, die von der Palmette zum Akanthus führen soll, beibringen.

(3) Der einengende Begriff „klassizistischer“ Akanthus bezieht sich im Rahmen des antiken oder neuzeitlich „antikisierenden“ Akanthus auf das augusteische Vorbild (beispielsweise an der Ara pacis).

- (4) S. Pignatti (Hrsg.): *Flora d'Italia*. Vol. II, Bologna 1982, p. 619.
- (5) G. Hegi: *Illustrierte Flora von Mitteleuropa*. Mit besonderer Berücksichtigung von Deutschland, Österreich und der Schweiz. V.2. München 1925/26, pp. 1427 ff.
- (6) *Direktes Vorbild ist ein Blatt des italienischen Monogrammistens A. P., datiert 1555* (Berliner/Egger 1981, Nr. 200), das auch René Boyvin 1575 seitenverkehrt nachstach (Bartsch XV, p. 258, Nr. 38).
- (7) Siehe zu diesem Thema R. Wittkower: „Adler und Schlange“ (1938/39), in: *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*. Köln 1983, pp. 21–86.
- (8) Vitruv, *De architectura libri decem*, IV, i, 12.
- (9) Wobei zu beachten ist, das Vitruv den Begriff *acanthus* nur im Zusammenhang mit der entsprechenden Pflanze in der Kallimachos-Legende erwähnt; bei seiner Beschreibung des kompositen Kapitells spricht Vitruv nur ganz allgemein von „Blättern“ (folii).
- (10) Das von echten Akanthuswellenranken umspielte Wappen der Fugger-Kirchberg-Weisenhorn in Jacopo Strada's *Epitome thesauri antiquitatum*, Lyon 1553, ist eines der höchst seltenen Beispiele aus dem 16. Jahrhundert; man bemerkt noch die Tendenz, die Ranken einer imaginären viereckigen äußeren Begrenzung zu unterwerfen.
- (11) Weitere literarische Belege in Paulys *Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaften*. Neue Bearbeitung, begonnen von W. Kroll et al. Bd. I, Stuttgart 1893, coll. 1148 f. und besonders bei F. Olck: *Der Akanthus der Griechen und Römer*. (Festschrift Ludwig Friedländer). Leipzig 1895, pp. 340 ff.
- (12) *Enciclopedia dell' arte antica classica e orientale*. Rom, Bd. 1 (1957), p. 10 ff. – G. Gruben: *Die Tempel der Griechen*. München 1976, p. 121 ff. und 127, Abb. 117 mit dem frühesten korinthischen Kapitell.
- (13) H. Gropengieser: *Die pflanzlichen Akrotere klassischer Tempel*. Stuttgart 1961.
- (14) Th. Kraus: *Die Ranken der Ara Pacis. Ein Beitrag einer Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*. Phil. Diss. München 1949. Berlin 1955.
- (15) Th. Kraus: *Das Römische Weltreich*. (Propyläen Kunstgeschichte, 2). Berlin 1967, Abb. 202b.
- (16) Kraus 1967, Abb. 169.
- (17) Formulierungen wie „*naturab*“ oder „*naturfern*“ werden hier unter Vorbehalt verwendet, da jeder ornamentale Akanthus ohnehin a priori nur stilisiert existiert.
- (18) B. Brenk: *Spätantike und frühes Christentum*. (Propyläen Kunstgeschichte. Supplementband 1). Frankfurt/M. etc. 1977, Abb. 3a.
- (19) Brenk 1977, Nr. 16 m. Abb.
- (20) Brenk 1977, Nr. 35 m. Abb.
- (21) J. Wilpert: *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert* (hrsg. von W. N. Schumacher). Freiburg/Br. 1976, Taf. 78 ff.
- (22) *Grundlegend zur Tradition antiker Kunst im Mittelalter ist M. Greenhalgh: The Survi-*

val of Roman Antiquity in the Middle Ages. London 1989.

(23) A. Goldschmidt: *Die Kirchentür des hl. Ambrosius in Mailand. Straßburg* 1902.

(24) A. Goldschmidt: *Die Elfenbeinskulpturen* (zusammen mit P. G. Hübner und O. Homburger). 4 Bde. Berlin 1914–1926, hier Bd. 1, Nr. 73.

(25) W. Arslan: *L'architettura romanica veronese*. Verona 1939, p. 183 ff.

(26) U. Tarchi: *L'arte cristiano-romanica nell'Umbria e nella Sabina*. Bd. 2. Bergamo 1937, Abb. 33 ff.

(27) Vgl. R. Weiss: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford 1969, Pl. 1 (Rom. Lateran), römische Urne mit einer nachträglich im 13. Jahrhundert angebrachten Inschrift.

(28) Farbabbildung bei X. Barral i Altet (et al.): *Romanische Kunst, I: Mittel- und Südeuropa 1060–1220*. München 1983, Abb. 117.

(29) R. Hamann: *Die Abteikirche von St.-Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*. Berlin 1955.

(30) J. Baucheran: *L'église de Saint-Benoît-sur-Loire et Germigni-des Prés*. Paris 1947.

(31) K. Hoffmann-Curtius: *Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia*. (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, 10). Düsseldorf 1968, Abb. 80.

(32) E. Carli: *Giovanni Pisano*. Pisa 1977, Abb. 65 ff.

(33) S. Bottari: *Saggi su Nicole Pisano*. Bologna 1969, Tav. XIa und XIb.

(34) Zu vereinzelt rudimentären Formen siehe G. Previtali: *Giotto e la sua bottega*. Milano 1967, zum Beispiel Tav. 64 und 400.

(35) Zur Renaissance allgemein jetzt umfassend P. Burke: *Die europäische Renaissance*. München 1998.

(36) Siehe P. Dittmar: *Die dekorative Skulptur der venezianischen Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1984), pp. 158–185.

(37) Vgl. auch W. Sheard et al. (Hrsg.): *Collaboration in Italian Renaissance Art: New Haven etc.* 1978, Nr. 118.

(38) L. H. Heydenreich: *Italienische Renaissance. Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400–1460*. München 1972, Abb. 79; L. H. Heydenreich/W. Lotz: *Architecture in Italy 1400 to 1600*. Middlesex 1974, Abb. 38.

(39) F. Borsi: *Leon Battista Alberti*. Milano 1975, Abb. 253.

(40) Zu den antiken Vorbildern siehe R. Wittkower: „Alberti's approach to antiquity in architecture“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* IV (1941), pp. 1–18, sowie M. Horster: *Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur Antike*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* XVII (1973), pp. 29–64; zu Urbino jetzt C. Gasparri: „Sulle lesene con tralci di acanto Valle-Medici“, in: R. Harprath/H. Wrede: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*. Mainz 1989, pp. 111–125 mit weiteren Derivaten in Italien.

(41) Irmscher 1984, p. 44, Abb. 1.

(42) Siehe auch M. Tafuri: *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*. Padova 1969 mit weiteren Beispielen.

(43) Zu diesen auch für die Ornamentgeschichte wichtigen kunsttheoretischen Voraussetzungen wichtig: M. Baxandall: *Giotto and the Orators*. Oxford 1971, dort s. v. copia und varietas, und ders.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford 1972.

(44) Heydenreich 1972, Abb. 365.

(45) C. L. Frommel: *Die Farnesina und Peruzzi architektonisches Frühwerk*. Berlin 1961.

(46) R. Lefevre: *Villa Madama*. Rom 1973.

(47) H. von Einem: *Michelangelo: Bildhauer. Maler. Baumeister*. Berlin 1973, Abb. 94 ff.

(48) G. Smith: *The Casino of Pius IV*. Princeton 1977, Abb. 4 und 39 ff.

(49) Zur Geschichte des Stucks jetzt zusammenfassend G. Beard: *Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration*. Zürich 1988; siehe auch: *Stucco and Plasterwork*, in: *The Dictionary of Art* XXIX (1996), pp. 812–846, hier besonders pp. 829 ff.

(50) J. Pope-Hennessy: *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*. New York (1963) 1985², pp. 410 f. et passim.

(51) Nach S. Serlio: *Regole generali di architettura* (...), IV, Venedig 1537, fol. 69v, sind Girlanden und Festons Ornamente für Feste, Feierlichkeiten und Triumphe.

(52) Übersetzung nach O. H. Förster: *Bramante*. Wien/München 1956 (nach G. Germann: *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. Darmstadt 1980, p. 96). – Die Zuweisung des Briefes an Raffael und Castiglione von Renato Bonelli in: A. Buschi et al. (Hrsg.): *Scritti rinascimentali di architettura*. Mailand 1978.)

(53) S. Serlio: *Von der Architectur Fünff Bücher*. Basel 1608/09 (das II. Buch erschien erst 1609).

(54) Die mir vorliegende spätere Edition ist undatiert.

(55) Allerdings gab es hier, wie gesagt, die Konkurrenz der Architekturlehrbücher mit ihren musterergänzenden Illustrationen.

(56) Berliner/Egger 1981, Nr. 258.

(57) Zu S. Antonio Abate siehe P. A. Riedl/M. Seidel: *Die Kirchen von Siena*. München 1985, 1, 2, Abb. 414 ff.

(58) Vgl. Berliner/Egger 1981, Nr. 362 ff.

(59) Berliner/Egger 1981, Nr. 382 f.

(60) Berliner/Egger 1981, Nr. 388.

(61) Zu Flörner noch grundlegend E. F. Bange: *Peter Flörner*. (Meister der Graphik, 14). Leipzig 1926; vgl. jetzt auch J. Chipps Smith: *Nuremberg: A Renaissance City, 1500–1618*. Kat. Austin 1983, p. 224 ff.

(62) Berliner/Egger 1981, Nr. 497.

(63) Berliner/Egger 1981, Nr. 520 f.

(64) *Dehio-Mecklenburg/Vorpommern* (1968), p. 455; H.-R. Hitchcock: *German Renaissance Architecture*. Princeton N. J. 1981, Tafel 148; das Portal wurde im 19. Jahrhundert einer „Restaurierung“ unterzogen.

(65) *Dehio-Sachsen I* (1996), pp. 140 ff.; Das Portal befindet sich heute im Innenhof; siehe W. Hentschel: *Dresdner Bildhauer des 16. und 17.*

Jahrhunderts. Weimar 1966, pp. 115 ff.; Hitchcock 1981, Tafel 130.

(66) *Dehio-Bayern IV* (1990), p. 341 ff.; Hitchcock 1981, Tafel 120; vgl. jetzt auch G. Hojer (Hrsg.): *Der italienische Bau. Materialien und Untersuchungen zur Stadtresidenz Landsbut*. Ausst.-Kat. Landsbut 1994 mit weiteren Akanthusbeispielen in diesem Bau.

(67) *Dehio-Kärnten* (1976), p. 629 f.

(68) Pavel Preis: *Italští umělci v Praze. Renaissance, Manýrismus, Baroko*. Prag 1986, pp. 52 ff.

(69) F. Seibt (Hrsg.): *Renaissance in Böhmen: Geschichte, Wissenschaft, Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthandwerk*. München 1985, Abb. 45.

(70) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 193 f.

(71) Hier zitiert nach der Edition Zürich 1596 unter dem Titel: V. Columnae: *Das ist/Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen*.

(72) Ebd., Vorrede: III. Corinthia.

(73) Nach Enea Vico [Berliner/Egger 1981, 260].

(74) Abbildung bei R. G. Hatton: *Handbook of Plant and Floral Ornament*. New York 1960, p. 370.

(75) Daß man auch im 16. Jahrhundert im Zweifelsfall noch eher den Schemata und Theorien antiker Autoren folgte als der eigenen Anschauung und Erfahrung, belegen die ersten Beiträge in A. Ellenius (Hrsg.): *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium*. (Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova Series, 22). Uppsala 1985.

(76) So ist beispielsweise bei der Auftragsvergabe des Hochaltars (um 1693) der Linzer St.-Magdalenen-Kirche von bildhauer arbeit ein ganz überschnittener [Rahmen] von Laubwerk und zwey bildter [Engelstatuen] die Rede. [ÖKT XXXVI (1964), p. 350, Abb. 385].

(77) Dazu auch G. Irmscher: *Modern oder altfränckhisch? Zur „Nachgotik“ bei Hans Vredeman de Vries und Christoph Jamnitzer*, in: *Barockberichte* 13 (1996), pp. 475–494.

(78) N. Riegel: *Santa Maria presso San Celso in Mailand*. (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 14). Worms 1998.

(79) G. Denti: *Architettura a Milano tra controriforma a barocco*. Firenze 1988, p. 33 et passim.

(80) C. Ceschi: *Chiese di Genova*. Genua 1966, Taf. 60 ff. et passim.

(81) D. Posener: *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*. 2 Bde. London 1971.

(82) H. Hibbard: *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*. London 1971.

(83) Zur frühbarocken Entwicklung in Mittelitalien siehe auch R. Distelberger: *Studien zur barocken Raum- und Deckendekoration in Mittelitalien bis Pietro da Cortona*. Phil. Diss. Wien 1967.

(84) G. Magnanini: *Palazzo Barberini*. Rom 1983, pp. 101 ff.

(85) *Pietro da Cortona architetto*. Atti del Convegno di Studio promosso nella ricorrenza

- del III Centenario della morte. (*Accademia Etrusca di Cortona VIII*, 1975/76) 1978, pp. 1–184; M. Campbell: *Pietro da Cortona at the Pitti-Palace (Princeton Monographs in Art and Archeology, XLI)*. Princeton 1977.
- (86) Magnanini 1983, Abb. 256.
- (87) I. Lavin: *Bernini and the Unity of the Arts*. 2 Bde. Oxford etc. 1980.
- (88) Paolo Portoghesi: *Borromini. Architettura come linguaggio*. Milano 1967.
- (89) W. Jäncke: *Über die Entwicklung der Akanthusranke im französischen Rokoko, dargestellt an Stichen französischer Meister in der Zeit von 1650–1750*. Diss. Hannover 1902.
- (90) Die (noch originalen) Stukkaturen stammen von Girardon, Marsy und Régnaudin [?]; dazu J. J. Marquet de Vasselot: *Répertoire des vues des salles du musée du Louvre*. (*Archives de l'art Français*, N.P. 20), 1946.
- (91) Berliner/Egger 1981, 1099 ff.
- (92) Berliner/Egger 1981, 1111.
- (93) Berliner/Egger 1981, 1109.
- (94) Berliner/Egger 1981, 1128.
- (95) L. Baron Döry: *Die Tätigkeit italienischer Stuckateure 1650–1750 im Gebiet der Bundesrepublik Deutschland mit Ausnahme von Altbayern, Schwaben und Oberpfalz*, in: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi, II (Gli Stuccatori dal Barocco al Rococo*, hrsg. von E. Arslan). Como 1964, pp. 129–151.
- (96) I. Schleppe: *Barock- und Rokokostukkaturen in Schleswig-Holstein bis ca. 1760*, in: *Nordelbingen* 23 (1955), pp. 78–96.
- (97) *Dehio-Hamburg, Schleswig-Holstein* 1994, pp. 208 f.
- (98) *Dehio-Hamburg, Schleswig-Holstein* 1994, pp. 242 f.
- (99) Schleppe 1955, pp. 81 ff. – Von Carl Maria Pozzi, einem Stuckateur in Schloß Rosenborg (Dänemark) und Fulda (Hessen), erschien 1708 in Augsburg die Stichfolge *Sculptoriae vulgo stuccatoriae artis paradigmata*.
- (100) C. Bochers: *Kloster Lamspringe*. (*Kleine Kunstführer Niedersachsen*, 18). Göttingen 1963; *Dehio-Bremen, Niedersachsen* 1992, pp. 818 ff.
- (101) *Dehio-Berlin* 1994, pp. 74 ff.
- (102) H. Baier-Schröcke: *Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. (*Schriften zur Kunstgeschichte*, 10). Berlin 1968, und dies.: *Zur Situation der lombardischen Stuckateure im östlichen Deutschland während der Renaissance und des Barock*, in: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi, II (Gli Stuccatori dal Barocco al Rococo*, hrsg. von E. Arslan). Como 1964, pp. 101–114.
- (103) *Dehio-Thüringen* 1998, p. 269.
- (104) *Dehio-Thüringen* 1998, pp. 486 ff.
- (105) *Dehio-Thüringen* 1998, pp. 420 f.
- (106) *Dehio-Sachsen II* (1998), p. 511.
- (107) Döry 1964.
- (108) G. Irmscher: *Kölner Architektur- und Säulenbücher um 1600*. Bonn 1999, Abb. 49.
- (109) Grundlegend dazu E. Schalkhauser: *Die Münchener Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts: Die Stukkaturen der Michaelskirche und des maximilianischen Residenzbauwerks in München und ihre Auswirkungen auf die Entwicklung der Stuckdekorationen in Altbayern, Schwaben und Tirol im 17. Jahrhundert*, in: *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 81/82 (1957), pp. 1–139; vgl. auch H. Schnell/U. Schedler: *Lexikon der Wessobrunner*. München 1988, p. 10.
- (110) *Dehio-Bayern IV* (1990), pp. 851 ff.
- (111) Schalkhauser 1957, pp. 50 ff.; zuletzt A. Lidel: *Hofkirche Neuburg/Donau*. (Schnell, Kunstführer 989), München 1992 (5. Aufl.), mit der älteren Literatur.
- (112) *Dehio-Tirol* 1980, pp. 310 f.; E. Frodl-Kraft: *Tiroler Barockkirchen*. Innsbruck 1955 mit weiteren Beispielen frühbarocker Stukkaturen; F. Caramelle/R. Frischauf: *Die Stifte und Klöster Tirols*. Innsbruck/Wien 1985, pp. 221 ff.
- (113) *Dehio-Bayern II* (1988), pp. 325 ff.; Schalkhauser 1957, pp. 72 ff.; die Stuckdekoration im Chor stammt erst aus dem Jahre 1662.
- (114) Zu diesem Ornament H. Schwarz: *Das Bandwerk*. Phil. Diss. Wien 1950 und jetzt G. Irmscher: *Das Laub- und Bandwerk*. Ein vergessenes Ornament. *Barockberichte* 3 (1991).
- (115) ÖKT LII.1, Abb. 259; *Dehio-Tirol* 1980, pp. 43 ff.; Schalkhauser 1957, pp. 79 ff.; M. Klebelsberger: *Stuckarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordtirol*, in: *Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck* 26/29 (1946/49), pp. 451–490, hier pp. 451 ff.
- (116) *Dehio-Tirol* 1980, pp. 106 f.
- (117) Zu Gumpff die Monographie von M. Krapf: *Die Baumeister Gumpff*. Wien/München 1979, pp. 288 f.; allerdings zählt dieses Bauwerk nicht zur sog. „St.-Michaels-Nachfolge“; vgl. auch K. Böhm: *Die landschaftliche Wallfahrtskirche Mariahilf-Innsbruck*. Innsbruck 1955.
- (118) Schalkhauser 1957, pp. 96 ff.
- (119) Berliner/Egger 1981, Nr. 748, 751 f. und 743 f.
- (120) Berliner/Egger 1981, Nr. 749.
- (121) Berliner/Egger 1981, Nr. 775 ff.
- (122) Berliner/Egger 1981, Nr. 1024 f.
- (123) Berliner/Egger 1981, Nr. 1027.
- (124) Zu dieser Künstlergruppe jetzt der Katalog von G. Fusconi: *Disegni decorativi del barocco romano*. Ausst.-Kat. Florenz 1986; zu P. da Cortona auch S. Benedetti: *Architettura come metafora. Pietro da Cortona „stuccatore“*. (*Universale di architettura*, 33/34). Bari 1980.
- (125) Verweis auf Charles Augustin D'Aviler, der 1691 seinen *Cours complet d'architecture* edierte; dessen 2. Band wurde separat als *Dictionnaire d'architecture* seit 1693 mehrfach aufgelegt.
- (126) Berliner/Egger 1981, Nr. 1035 ff.; Rothe 1938, Taf. 3c ff.
- (127) Berliner/Egger 1981, Nr. 1054 f.; Rothe 1938, Taf. 42 f.
- (128) Berliner/Egger 1981, Nr. 1070; Rothe 1938, bes. Taf. 31 mit flamboyanten Blattformen.
- (129) Berliner/Egger 1981, Nr. 1074 f.
- (130) Berliner/Egger 1981, Nr. 1076.
- (131) Berliner/Egger 1981, Nr. 1048; Rothe 1938, Taf. 14a ff.
- (132) Berliner/Egger 1981, Nr. 1056.
- (133) Berliner/Egger 1981, Nr. 1059.
- (134) Berliner/Egger 1981, Nr. 1065.
- (135) H. Schmitz: *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*. Berlin 1939, Nr. 65.
- (136) Schmitz 1939, 70 (2).
- (137) Schmitz 1939, 74 (1).
- (138) Schmitz 1939, 63 (7), 75 und 80.
- (139) H. Aurenhammer: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, London 1973, p. 82.
- (140) *Grundlegende Einsichten zur Arbeitsteilung zwischen Architekt, Entwerfer und Stuckator resp. Bildhauer an ausgewählten Fallbeispielen* verdanken wir zahlreichen Publikationen F. Wagners; F. Wagner betont völlig zu Recht, daß der eigenschöpferische Anteil der sogenannten ausführenden Kunsthandwerker gegenüber den entwerfenden Architekten oft größer sein kann als angenommen; das koinzidiert trefflich mit der Beobachtung, daß ornamentale Vorlageblätter in der Regel nicht von Architekten, sondern von Kunsthandwerkern entworfen und zumeist auch von ihnen selbst gestochen resp. radiert wurden. Dazu jetzt zusammenfassend F. Wagner: *Kunsthandwerk*, in: Lorenz (ed.) 1999, p. 549 ff.; dieser Auffassung schließt sich auch H. Lorenz an (ebda., p. 11).
- (141) Zu diesem Thema grundlegend R. Preimesberger: *Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich*, in: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi, II (Gli Stuccatori dal Barocco al Rococo*, hrsg. von E. Arslan). Como 1964, pp. 325–350.
- (142) Vergleiche die beiden Übersichtsstudien zum österreichischen Barockornament von K. Ginhart: *Die gesetzmäßige Entwicklung des österreichischen Barockornaments*, in: H. Tintebnot (Hrsg.): *Kunstgeschichtliche Studien (Dagobert Frey zum 23. April 1943)*. Breslau 1943, pp. 62–77 und ders.: *Über den Rhythmus in der Entwicklung des nordischen Barockornaments*, in: *Beiträge zur Geschichte und Kulturgeschichte Kärntens (Festschrift für Dr. Martin Wutte, Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, hrsg. vom Kärntner Geschichtsverein)* 24/25 (1936), pp. 191–195.
- (143) Vgl. hier auch die Feststellungen von J. Bourke: *Baroque Churches of Central Europe*. London 1958, pp. 37–39.
- (144) Zur Salzburger Stuckdekoration der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts siehe A. Saliger: *Die Salzburger Stuckarbeiten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Phil. Diss. Wien 1970; für fast alle Salzburger Stukkaturen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts konnte Salinger Ornamentdrucke als Vorlageblätter entdecken (p. 166). Vgl. auch G. Ch. Lerch: *Salzburger Stuckarbeiten vom Frühbarock bis zum Klassizismus*. In: *Salzburg-Archiv* 2 (1986), pp. 147–172. Einen guten Überblick über die Baugeschichte Salzburger Kirchen des 17. Jahrhunderts gibt Manfred Ebhardt: *Die Salzburger Barockkirchen im 17. Jahrhundert. Beschreibung und kunstgeschichtliche Einordnung*. (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*,

- 354). Baden-Baden 1975, allerdings ohne besondere Berücksichtigung der Stuckdekorationen.
- (145) ÖKT IX (1912), pp. 134 ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 622 f.; C. Dorn: *Der Friedhof zum Hl. Sebastian in Salzburg*. Salzburg 1969; R. Locicnik: *Wolf-Dietrich-Mausoleum, Sebastiansfriedhof und Sebastianskirche in Salzburg*. (Christliche Kunststätten Österreichs, 151). Salzburg 1987; AKL XVII (1997), pp. 204 f.
- (146) ÖKT XIII (1914), Abb. 78 ff. und Taf. VI ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 582 ff.; Th. Hoppe: *Elia Castellos Stuckdecken im „Neubau“ in Salzburg*, in: *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege* 5 (1952), pp. 27–33; *Kat. Salzburg* 1987, p. 251 et passim. und pp. 207 ff.; F. Wagner, in: Lorenz (ed.) 1999, p. 563, Nr. 266 und Taf. p. 186.
- (147) Zur Farbigkeit österreichischer Stuckdekorationen siehe M. Koller: *Die Farbigkeit der Stukkatur. Zu ihrer Entwicklungsgeschichte in Österreich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1979 (1980), pp. 5–29; vgl. auch M. Koller: *Bemerkungen zur Stuckkunst in Österreich*, in: *Arx* 11 (1989), pp. 441–446.
- (148) *Kat. Salzburg* 1987, p. 311 (A. Saliger).
- (149) ÖKT XIII (1914), pp. 1 ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 576 ff.; *Barockberichte* 5/6 (1992), Abb. 153, 180, 199, 203.
- (150) ÖKT XIII (1914), pp. 42 f., Abb. 48 ff.
- (151) ÖKT XIII (1914), p. 40, Abb. 45.
- (152) ÖKT XIII (1914), p. 69, Taf. XII.
- (153) ÖKT IX (1912), hier pp. 86 ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 560 ff.; F. Fuhrmann: *Franziskanerkirche Salzburg*. (Christliche Kunststätten Österreichs, 35). Salzburg 1962; *Kat. Salzburg* 1987, pp. 201 ff. (F. Fuhrmann) und pp. 251 ff. (A. Saliger). Eine Monographie über die hervorragende künstlerische Ausstattung dieser Chorkapellen mit guten Detailabbildungen ist ein dringendes Desiderat.
- (154) Vgl. zu Putten W. Messerer: *Kinder ohne Alter. Putten in der Kunst der Barockzeit*. Regensburg 1962.
- (155) Zu Paolo Brenno jetzt der Artikel in AKL XIV (1996), p. 126 ff.
- (156) Vgl. jetzt die Beobachtungen von F. Wagner, *Notizen zu Matthias Wilhelm Weissenkirchner*, in: *Barockberichte* 22/23 (1999), pp. 347–352, hier p. 350 f.
- (157) *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 677 f.
- (158) ÖKT IX (1912), pp. 1 ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, hier pp. 529 ff.; 1200 Jahre Dom zu Salzburg. Salzburg 1974; F. Fuhrmann: *Der Dom zu Salzburg*. (= *Christliche Kunststätten Österreichs*, 4), Salzburg 1991¹⁵; Brucher (et al.) 1994, pp. 14 ff.
- (159) ÖKT XI (1916), pp. 163 ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 679 f.; Robert R. Bigler: *Schloß Hellbrunn. Wunderkammer der Gartenarchitektur*. Wien etc. 1996, hier pp. 61 ff.; *Barockberichte* 14/15 (1997), besonders p. 509, Abb. 3 ff. (C. Maué) und p. 527, Abb. 29.
- (160) ÖKT IX (1912), pp. 217 ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, p. 647.
- (161) Dazu Brucher (et al.) 1994, pp. 50 ff.
- (162) ÖKT IX (1912), pp. 256 ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 642 f.; siehe auch Sedlmayr 1956, Abb. 110 f.; H. Lorenz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Zürich etc. 1992, pp. 91 f.
- (163) ÖKT IX (1912), pp. 271 ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 571 f.; H. Keller: *Salzburg*. München 1956, Taf. 68. 1905 wurde die Orgelempore der Ursulinenkirche „ohne Veränderung“ um ein Geschloß höher versetzt und dafür eine große Nonnempore „mit angeglichenen Stukkaturen“ eingebaut (vgl.: *Mitt. d. k. k. Zentralkomm.* 3. F., Bd. 4 [1905], p. 120 und 145).
- (164) AKL XVI (1997), pp. 436 f.; grundlegend zu diesem bedeutenden Stukkateur in Österreich die Studie von H. Vagt: *Untersuchungen zum Werk Diego Francesco Carloni*. Phil. Diss. München 1970.
- (165) AKL II (1992), p. 535 f.
- (166) ÖKT IX (1912), pp. 235 ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 567 ff.; siehe auch Sedlmayr 1956, Abb. 86 ff.; Lorenz 1992, pp. 101 ff.; Keller: *Salzburg* 1956, Taf. 64 ff.
- (167) *Dehio-Salzburg* 1986, p. 407 ff.
- (168) ÖKT IX (1912), pp. 190 ff.; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 644 ff.
- (169) ÖKT X (1913), pp. 86 ff., Abb. 77 f.; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 187 ff.
- (170) *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 576 ff.
- (171) I. Schemper-Sparholz: *Graubündner Stukkateure in Österreich*, in: M. Kühnental (Hrsg.): *Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*. S. I. 1996, pp. 339–362, hier pp. 348 f.
- (172) *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 128 f.
- (173) M. Witternigg: *St. Leonhard bei Grödig*, in: *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege* III (1949), pp. 85–87.
- (174) ÖKT XXX (1947), pp. 115 ff.; *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 247 ff.; zur Stuckdekoration jetzt ausführlich F. Wagner: *Joseph Schmidt, Matthias Seeleitner und die Ranshofener Stukkaturen*, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1994/95, pp. 61–70.
- (175) Wagner 1994/95, hier pp. 66 ff.
- (176) *Dehio-Bayern IV* (1990), p. 1236.
- (177) *Dehio-Bayern IV* (1990), p. 1232 f.
- (178) ÖKT XXX (1947), p. 350, Abb. 594 ff.; *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 296 f.
- (179) ÖKT XXX (1947), p. 252, Abb. 470; *Dehio-Oberösterreich* 1956, p. 194.
- (180) ÖKT XXX (1947), p. 184, Abb. 386; *Dehio-Oberösterreich* 1956, p. 350.
- (181) *Dehio-Burgenland* 1976, pp. 53 f.; *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* L (1996), p. 273, Abb. 275 f.
- (182) Zu D. Sciascia die Dissertation von N. Friess: *Domenico Sciascia*. Phil. Diss. Graz 1980.
- (183) ÖKT XXXI (1951), pp. 51 ff., hier besonders pp. 93 ff.; *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 445 ff.; O. Wonisch: *Das Benediktinerstift St. Lambrecht in Obersteier*. Wien s. d.; P. Fidler: *Domenico Sciascia und seine Landsleute in Österreich und im Königreich Ungarn*, in: M. Kühnental (Hrsg.): *Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*. S. I. 1996, pp. 309–338, hier pp. 313 ff. – Andere Stukkaturen, z. B. im Prälatsaal, entstammen erst der Zeit um 1739 (Brucher [et al.] 1994, Abb. 303).
- (184) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 281 ff.; O. Wonisch: *Mariazell* (Schnell, Kunstführer, Große Ausgabe, 20). München/Zürich 1957; Brucher (et al.) 1994, p. 20 et passim.; Fidler 1996, pp. 319 ff.; vgl. jetzt die Farbtafel in H. Lorenz (ed.) 1999, p. 79.
- (185) *Dehio-Niederösterreich* 1953, pp. 151 ff.; W. Pauker: *Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg in Nied.=Öst. Wien s. d.*; F. Röhrig: *Stift Klosterneuburg*. (Schnell, Kunstführer, 673). München/Zürich 1958.
- (186) I. Schemper: *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*. (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 17). Wien etc. 1983, Abb. 44.
- (187) *Dehio-Burgenland* 1976, pp. 177 ff.
- (188) *Dehio-Niederösterreich* 1953, p. 294.
- (189) ÖKT V (1911), pp. 455 ff., Abb. 529 ff.
- (190) W. Luger: *Barocker Stuck in Oberösterreich*, in: *Oberösterreich* 24 (1974) (1), pp. 14–20; zur weitverzweigten Carlone-Familie jetzt die Einzelbeiträge im AKL 16 (1997), pp. 431 ff.; siehe aber auch L. Koller: *Die Carlone in Österreichs Kunstgeschichte*, in: *Christliche Kunstblätter* 58 (1917), pp. 7 ff., 20 ff., 31 ff. und 43 ff.; G. B. Lanfranconi: *Die Familie Carlone*, in: *Ostbayerische Grenzmarken* (Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde) 11 (1969), pp. 58–60, und G. Chr. Lerch: *Der Stuck in der ehemaligen Stiftskirche und des Klosters Garsten. Eine Strukturanalyse*. Diss. Salzburg 1985, pp. 3 ff. und 5 ff. – Zur Architektur der Carlone grundlegend J. Sturm: *Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich*. (2 Bde.). Phil. Diss. Wien 1969.
- (191) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 148 ff.; R. Guby: *Das Benediktinerstift Lambach in Oberösterreich*. Wien 1920; K. Kosel: *Kremsmünster und die Stuckdekoration des Spätbarock in Österreich*, in: *Alte und moderne Kunst* 153 (1977), Heft 153, pp. 13–21; W. Luger: *Die Benediktiner-Abtei Lambach*. Linz 1966¹⁶; 900 Jahre Klosterkirche Lambach. (Oberösterreichische Landesausstellung im Benediktinerstift Lambach). 2 Bde. Linz 1989; F. Wagner, in: H. Lorenz (ed.) 1999, p. 566 f., Nr. 269.
- (192) Kosel 1977, p. 15 und Abb. 4–6; Kosel nennt diese Quellen auch als Vorbilder für Kremsmünster.
- (193) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 136 ff.; B. Grimschitz: *St. Florian, Wilhering, Kremsmünster*. Königstein i. T. (s. d.); Kosel 1977, pp. 13–21.
- (194) AKL XVI (1997), pp. 441 f.
- (195) AKL II (1992), p. 337.
- (196) ÖKT XL (1977), p. 219 (Rudolf Distelberger).
- (197) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 358 f.; vgl. jetzt H. Lorenz (ed.) 1999, p. 80 und p. 105 (Farbtafeln).
- (198) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 167 f.; ÖKT XXXVI (1964): *Die kirchlichen Kunst-*

- denkmäler der Stadt Linz (bearb. von Justus Schmidt). Wien 1964, pp. 163 ff.; J. Schmidt: *Linz an der Donau*. München s. d., Abb. 36 f. (199) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 264 ff.; Schmidt: *Linz* (s. d.), Abb. 72 ff.; B. Grim-schitz: *St. Florian, Wilhering, Kremsmünster. Königstein i. T.* (s. d.); F. Engl: *Die Stuckarbeiten Bartolomeo Carlones und Giovanni Manfredi Madernis im Stift St. Florian*, in: *Ost-baierische Grenzmarken* (Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde) 11 (1969), pp. 163–168; *Sankt Florian: Erbe und Vermächtnis. Festschrift zur 900-Jahr-Feier*. (Mitteilungen des OÖ Landesarchivs, 10). Linz 1971; Otto Wutzel: *Das Chorherrenstift St. Florian*. Linz 1971; Th. Korth: *Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage*. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 49). Nürnberg 1975; vgl. H. Lorenz (ed.) 1999, p. 81 (Farbtafel).
- (200) AKL XX (1998), pp. 371 f.
 (201) AKL XVI (1997), pp. 433 f.
 (202) Siehe auch H. Lorenz (ed.) 1999, p. 108 (Farbabbildung).
- (203) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 82 f.; E. Kosch: *Die Exstiftskirche Garsten. Ein Juwel der Barockkunst und des Stukkos*. Linz 1923; J. Perndl: *Die Stiftskirche von Garsten. Ihre Baugeschichte und Ausstattung*. Theol. Diss. Wien 1939; J. Perndl: *Die Stiftskirche von Garsten. Ihre Baugeschichte und Ausstattung* (Sonderdruck aus dem 59. Jahresbericht des Bischöflichen Gymnasiums und Diözesanknabenseminars am Kollegium Petrinum in Urfahr-Linz a. d. Donau, 1962/63). Linz 1963, pp. 3–66; F. Engl: *Die Klöster Garsten und St. Florian als bedeutende Beispiele von Werken der Familie Carlone in Österreich*, in: *Ostbaierische Grenzmarken* (Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde) 11 (1969), pp. 29–31. Jetzt grundlegend zum Stuck die Dissertation von G. Ch. Lerch: *Der Stuck in der ehemaligen Stiftskirche und des Klosters Garsten. Eine Strukturanalyse*. Diss. Salzburg 1985.
- (204) AKL XVI (1997), p. 82.
 (205) Brucher (et al.) 1994, p. 140 und Abb. 91; Kosel 1977, p. 16 und Abb. 7.
 (206) Kosel 1977, p. 16.
 (207) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 307 ff.; F. Engl: *Die Arbeiten der Brüder Carlone in der Stiftskirche zu Schlierbach*, in: *Ostbaierische Grenzmarken* (Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde) 11 (1969), pp. 87–90; L. Keplinger: *Stift Schlierbach*. Linz 1990.
 (208) F. Wagner, in: H. Lorenz (ed.) 1999, p. 567 f, Nr. 271.
 (209) *Dehio-Oberösterreich* 1956, p. 91.
 (210) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 251 ff.
 (211) *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLVIII (1995), p. 355, Abb. 415 und L (1996), p. 359, Abb. 401.
 (212) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 37 ff.
 (213) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 194 ff.
 (214) *Dehio-Oberösterreich*, p. 191; allerdings wird der Stuck auch G. B. Carlone zugeschrieben, siehe F. Engl: *Die Stuckarbeiten Giovanni Battista Carlones in der St. Ägidiuskirche zu Vöcklabruck, in der Schloßkirche zu Marbach, im Pfarrhof zu Ried und im Stifte Reichersberg*, in: *Arte Lombarda* 11 (1966), pp. 149–154.
 (215) *Dehio-Oberösterreich* 1956, p. 124.
 (216) *Dehio-Oberösterreich* 1956, p. 339.
 (217) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 268 ff.
 (218) Vgl. hier auch die Studie von W. Luger: *Die Stukkateure*, in: *Linzer Stukkateure*. (Katalog zur ersten Ausstellung des Stadtmuseums Linz im Nordico, 27. September bis 26. November 1973, hrsg. vom Stadtmuseum Linz). Linz 1973, pp. 41–102.
 (219) *Dehio-Oberösterreich* 1956, p. 183.
 (220) ÖKT L (1986), hier p. 170, Abb. 230; vgl. auch: *Linzer Stukkateure*. (Katalog Nr. 11 des Stadtmuseums Linz). Linz 1973, p. 121, Nr. 31.
 (221) *Dehio-Oberösterreich* 1956, pp. 169 f.; ÖKT XXXVI (1964), hier p. 246, Abb. 251.
 (222) *Dehio-Niederösterreich* 1953, pp. 83 ff.; G. Lechner: *Stift Göttweig und seine Kunstschätze*. St. Pölten/Wien 1977, Abb. 4; Schemper 1983, Abb. 91 f.; E. Schaffran: *Die Stifte Melk, Dürnstein, Göttweig, Klosterneuburg. Königstein i. T.* s. d., 34 f.
 (223) *Dehio-Niederösterreich* 1953, pp. 19 f.
 (224) *Dehio-Niederösterreich* 1953, pp. 319 ff.
 (225) *Dehio-Niederösterreich* 1990, pp. 870 f.; ÖKT IV (1910), pp. 145 ff., Abb. 152.
 (226) *Dehio-Niederösterreich* 1990, pp. 198 ff.
 (227) *Dehio-Niederösterreich* 1990, p. 202; *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLVI (1992), pp. 205 f., Abb. 247.
 (228) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 510 ff.; J. M. Wienerroither: *Steirische Innendekorationen von den ersten Deckengestaltungen italienischer Stukkateure im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert*. Phil. Diss. Graz 1952, pp. 8 ff.; Brucher et al. 1994, pp. 136 f. et passim.
 (229) *Der Barockakanthus in der Steiermark wurde von Wienerroither 1952, untersucht; seine Begabung der verbalen Charakterisierung unterschiedlichster stilistischer Modellierungen des Akanthus ist unübertroffen*.
 (230) R. Preimesberger 1964, pp. 338 f.; AKL XV (1997), p. 680; Max Pfister: *Baumeister aus Graubünden – Wegbereiter des Barock. Die auswärtige Tätigkeit der Bündner Baumeister und Stukkateure in Süddeutschland, Österreich und Polen vom 16. bis 18. Jahrhundert*. Chur 1993, p. 232 mit *Œuvre*katalog. *Das Zentrum der in Österreich tätigen Graubündner Stukkateure (aus dem Misox) – Matthias Camin, Domenico Sciascia und Pietro II. Zarro (Peter II. Zar) war Graz und Umgebung*.
 (231) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 449 f.
 (232) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 281 ff.
 (233) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 510 ff.; Wienerroither 1952, p. 22; R. Preimesberger 1964, p. 339.
 (234) *Dehio-Graz* 1979, p. 65.
 (235) *Dehio-Graz* 1979, pp. 214 ff.
 (236) *Dehio-Graz* 1979, pp. 13 ff.
 (237) *Dehio-Graz* 1979, pp. 90 f.
 (238) R. Preimesberger 1964, pp. 339 f.; AKL XVIII (1998), p. 456.
 (239) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 449.
 (240) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 195.
 (241) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 530.
 (242) R. Preimesberger 1964, pp. 339 f.
 (243) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 272.
 (244) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 363 f.
 (245) *Dehio-Graz* 1979, pp. 244 f.; Wienerroither 1952, p. 38; H. Lorenz (ed.) 1999, p. 107 (Farbtafel).
 (246) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 384.
 (247) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 374 f.
 (248) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 392 ff.
 (249) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 112 f.
 (250) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 112.
 (251) R. Preimesberger 1964, p. 340.; AKL X (1995), pp. 117 f.
 (252) *Dehio-Graz* 1979, p. 21; Wienerroither 1952, pp. 86 ff.
 (253) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 106 ff.; *Caramelle/Frischauf* 1985, pp. 47 ff.
 (254) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 206 f.; der Stuck der Südkapelle entstammt der Zeit um 1740/50.
 (255) R. Preimesberger 1964, p. 341.
 (256) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 79 f.; vgl. H. Reuther: *Das Eggenbergische Mausoleum zu Ehrenhausen in der Steiermark*, in: *Das Münster 18* (1965), pp. 409–415.
 (257) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 370 f.
 (258) *Dehio-Graz* 1979, p. 21.
 (259) *Dehio-Graz* 1979, p. 255.
 (260) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 397.
 (261) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 605 f.; R. Preimesberger 1964, p. 341.
 (262) R. Preimesberger 1964, p. 341; AKL X (1995), p. 258.
 (263) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 520 ff.
 (264) *Dehio-Kärnten* 1976, pp. 267 ff.
 (265) *Zu Domenico Sciascia mit Œuvre*katalog siehe Pfister 1993, pp. 276 ff.; Fidler 1996, pp. 323 f.
 (266) R. Preimesberger 1964, p. 341.
 (267) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 239 f.
 (268) *Dehio-Graz* 1979, p. 198.
 (269) *Dehio-Graz* 1979, p. 163.
 (270) AKL XIII (1996), p. 173.
 (271) AKL XVII (1997), pp. 47 f.
 (272) R. Preimesberger 1964, pp. 341 f.; AKL XIII (1996), p. 173.
 (273) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 159 f.
 (274) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 589.
 (275) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 283.
 (276) *Dehio-Graz* 1979, pp. 152 f.
 (277) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 319 f.
 (278) *Dehio-Graz* 1979, p. 58.
 (279) *Dehio-Graz* 1979, pp. 96 f.; A. Dede-kind: *Grazer Stuckdekorationen des XVII. Jahrhunderts*. Phil. Diss. Graz 1959, Abb. 4 ff.
 (280) *Dehio-Graz* 1979, pp. 62 f.
 (281) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 535 ff.
 (282) Preimesberger 1964, p. 342; AKL XVII (1997), pp. 47 f.
 (283) *Dehio-Graz* 1979, pp. 162 f.
 (284) Preimesberger 1964, pp. 342 f.; zum *Œuvre* Zaars siehe Pfister 1993, pp. 293 ff.
 (285) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 39.

- (286) *Dehio-Graz* 1919, p. 115.
 (287) *Preimersberger* 1964, p. 344.
 (288) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 263 ff.
 (289) *Dehio-Graz* 1979, p. 19.
 (290) *Dehio-Steiermark* 1982, p. 539.
 (291) *Zu den Wiener Stukkateuren noch immer grundlegend L. Sailer: Die Stukkateure. (Die Künstler Wiens, 1). Wien etc. 1943.*
 (292) *Zu den Stuckausstattungen dieser Bauten jetzt grundlegend Schemper* 1983.
 (293) *Dehio-Niederösterreich* 1953, pp. 151 f.; *Schemper* 1983, Abb. 44 und 45.
 (294) *Dehio-Wien* 1954, p. 63; *Schemper* 1983, Abb. 38.
 (295) *Dehio-Wien* 1954, pp. 40 ff.; *Schemper* 1983, Abb. 49 ff.; I. W. Frank OP: *Dominikanerkirche Maria Rotunde Wien. (Kleine Kunstführer, 1516). München/Zürich* 1984; H. Lorenz (ed.) 1999, p. 239 f., Nr. 5.
 (296) *Dehio-Wien* 1954, pp. 40 ff.; *Schemper* 1983, Abb. 49 ff.
 (297) *Dehio-Wien* 1993, pp. 377 ff.; *Preimersberger* 1964, p. 326.
 (298) *Preimersberger* 1964, pp. 326 f.; *AKL II* (1992), pp. 412 f.
 (299) *Dehio-Niederösterreich* 1990, pp. 849 ff.
 (300) *Dehio-Niederösterreich* 1953, pp. 114 ff.
 (301) *ÖKT XIX* (1926), hier pp. 169 f., Abb. 111 f.
 (302) *Dehio-Niederösterreich* 1953, pp. 69.
 (303) *Dehio-Niederösterreich* 1953, p. 329.
 (304) *Dehio-Wien* 1954, pp. 59 f.; *Schemper-Sparholz* 1996, p. 346
 (305) *Dehio-Wien* 1954, p. 76; B. Grimschitz: *Wiener Barockpaläste. Wien* 1947, Abb. 7.
 (306) *AKL XV* (1997), pp. 344 f. Bussi wie auch *Camesina* wurden 1714 der Titel „Hofstukkateur“ verliehen.
 (307) *Dehio-Wien* 1993, pp. 397 ff.; F. Wagner, in: H. Lorenz (ed.) 1999, p. 568 f.; Nr. 272.
 (308) *Dehio-Wien* 1954, p. 146; siehe auch H. Lorenz: *Ein exemplum fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit. Bau und Ausstattung des Gartenpalastes Liechtenstein in Wien, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43 (1989), pp. 7–24.
 (309) *Dehio-Wien* 1954, p. 79.
 (310) *Dehio-Wien* 1954, p. 74.
 (311) *Dehio-Niederösterreich* 1953, pp. 211 ff.
 (312) B. Ellegast OSB, *Zur Baugeschichte der Melker Sommersakristei, in: Stift Melk – Geschichte und Gegenwart Band 3, 1983, pp. 177–221.* – M. Köller und H. Leitner, *Zur Innenrestaurierung der Sommersakristei der Melker Stiftskirche, ebenda, pp. 222–240.*
 (313) *Dehio-Wien* 1996, pp. 134 ff.; W. G. Rizzi: *Zur Baugeschichte des Schlosses Hetzendorf in der Zeit des Hochbarock, in: Wiener Geschichtsblätter* 37 (1982), H. 2, pp. 65–96; *Schemper-Sparholz* 1996, p. 347.
 (314) *Dehio-Tirol* 1980, pp. 81 ff.; *Krapf* 1979, pp. 290 f.
 (315) *ÖKT XXXVIII* (1972), p. 384, Abb. 357 f.; *Dehio-Tirol* 1980, pp. 58 f.; *Krapf* 1979, pp. 300 f.
 (316) *Dehio-Tirol* 1980, pp. 68 ff.; *Kleblsberg* 1946/49, pp. 451–490, hier pp. 485 ff.; *Krapf* 1979, pp. 302 f.
 (317) *ÖKT XLVII* (1969), pp. 273 ff., Abb. 338 ff.; *Dehio-Tirol* 1980, pp. 10 ff.; *Kleblsberg* 1949, pp. 473 ff.
 (318) *ÖKT XXXVIII* (1972), pp. 410 ff., Abb. 375 ff.; *Dehio-Tirol* 1980, p. 56.
 (319) *ÖKT 52.1*, Abb. 318 ff.; *Krapf* 1979, pp. 309 f.; *Dehio-Tirol* 1980, pp. 48 f.
 (320) *ÖKT XL* (1974), hier pp. 113 f., Abb. 88 und 91; *Dehio-Burgenland* 1976, pp. 42 ff.; siehe auch I. Schemper-Sparholz: *Die Stuckdekoration des Rittersaales der Burg Bernstein im Burgenland, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 33 (1979), pp. 96–102; F. Wagner, in: H. Lorenz (ed.) 1999, p. 564 f., Nr. 268.
 (321) *Dehio-Burgenland* 1976, pp. 100 ff.
 (322) *ÖKT XLIX* (1993), Abb. 396; *Dehio-Burgenland* 1976, pp. 96 ff.
 (323) *ÖKT XXXVII* (1969), p. 189, Abb. 249; *Dehio-Kärnten* 1976, pp. 582 ff.
 (324) S. Einbeck: *Stuck an Bauten Fischers von Erlach. Phil. Diss. Salzburg* 1970; Hellmut Lorenz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach. Zürich/München/London* 1992; H. Sedlmayr: *Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien/München* 1956.
 (325) *Dehio-Graz* 1979, pp. 24 ff.; Lorenz 1992, p. 55; *Sedlmayr* 1956, Abb. 7 f.; *Brucher* (et al.) 1994, p. 149 et passim.
 (326) *Dehio-Steiermark* 1982, pp. 79 f.; *Sedlmayr* 1956, Abb. 9 f.; Lorenz 1992, p. 62.
 (327) *Dehio-Wien* 1954, pp. 64 f.; Lorenz 1992, pp. 106 ff.; *Sedlmayr* 1956, Abb. 76.
 (328) *Dehio-Wien* 1954, pp. 60 f.
 (329) Lorenz 1992, pp. 113 ff.; *Sedlmayr* 1956, Abb. 35 f.; vgl. auch *Fischers Entwurff Einer Historischen Architectur* (. . .), Viertes Buch, *Tafel I* (fol. 102).
 (330) B. Grimschitz: *Johann Lucas von Hildebrandt. Wien/München* 1959, Abb. 21 f.
 (331) *Grundlegend noch immer E. Guldán: Quellen zu Leben und Werk italienischer Stukkateuren des Spätbarock in Bayern, in: Arte e Artisti dei Laghi Lombardi, II (Gli Stuccatori dal Barocco al Rococo, hrsg. von E. Arslan). Como* 1964, pp. 165–290.
 (332) *Dehio-Schwaben* (1989), p. 542; W. Hager: *Barock. Architektur (Kunst der Welt, 6.2). Baden-Baden* 1968, p. 130; siehe auch N. Lieb/F. Dieth: *Die Vorarlberger Barockbaumeister. München/Zürich* 1960, Abb. 61; Lieb/Dieth: *Die Vorarlberger Barockbaumeister. München/Zürich* 1967², Abb. 71.
 (333) *Guldán* 1964, bes. pp. 168 ff.
 (334) Vgl. die wichtige Übersichtsstudie von I. Dalchow: *Italienische Stukkateuren und ihre Ornamentik in der bayerischen Architektur um 1700. Phil. Diss. Köln/Bad Wörlshofen* 1928. *Ein differenziertes Bild ergibt sich freilich durch die Zusammenstellung der Bauten bei G. Skalecki: Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges: Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen. Regensburg* 1989; der Autor behandelt leider kaum die Innendekorationen.
 (335) I. Dalchow: *Italienische Stukkateuren und ihre Ornamentik in der Bayerischen Architektur um 1700. Wörlshofen* 1928, pp. 9 ff.; A. M. Zentralli: *Graubündner Baumeister und Stukkateuren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit. Zürich* 1930; A. M. Zentralli: *I Magistri Grigioni architetti e costruttori, scultori, stuccatori e pittori – dal 16° al 18° secolo. Poschiavo* 1958, Abb. 220 f.; *Arslan* (ed.) 1964, Abb. 208 ff.; S. Heym: *Henrico Zuccalli (um 1662–1724). Der kurbayerische Hofbaumeister. München etc.* 1984, pp. 37 ff.; *Pfister* 1993, pp. 54 ff. et mult. passim.
 (336) *Zum Ceuve Giulio Zuccallis jetzt Pfister* 1993, p. 297 et passim.
 (337) *Pfister* 1993, p. 201.
 (338) *Dehio-Oberbayern IV* (1990), pp. 1154 f.
 (339) *Dehio-Oberbayern IV* (1990), pp. 102 ff.
 (340) *Dehio-Bayern II* (1988), pp. 500 ff.; K. Möseneder (Hrsg.): *Der Dom in Passau. Vom Barock bis zur Gegenwart. Passau* 1995, hier besonders pp. 149 ff.; vgl. zu Passau auch die immer noch aktuelle Studie von E. Guldán: *Die jochverschleifende Gewölbekonstruktion von Michelangelo bis Pozzo und in der bayerisch-österreichischen Sakralarchitektur. Phil. Diss. Göttingen* 1954 sowie H. K. Moritz: *Die Stukturen des Giovanni Battista Carlone in Passauer Dom, in: Arte lombarda II* (1966), pp. 187–191, und ders.: *Profane und profanisierte Stuckarbeiten Carlones in Passau, in: Ostbayerische Grenzmarken (Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde) II* (1969), pp. 177–178; K. Möseneder: *Zum Streben nach „Einheit“ im österreichischen Barock, in: H. Lorenz (ed.) 1999, pp. 51–74, hier p. 54 ff. und Abb. 47.*
 (341) *Guldán* 1964, p. 172.
 (342) *Dehio-Bayern V* (1991), pp. 782 ff.; M. L. Lorenz: *Die Stiftskirche von Waldsassen: Beata Maria. Waldsassen* 1928.
 (343) *Dehio-Bayern V* (1991), pp. 687 ff.; G. Motyka: *Speinshart. (Schnell, Kunstführer 557). München/Zürich* 1989⁹.
 (344) *Die Literatur zur Wessobrunner Stukkateurenschule ist umfangreich. Verwiesen werden soll hier auf G. Hager: Die Bauschätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkateuren, in: Ostbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 48 (1893/94), pp. 195 ff. (grundlegend) und auf das jüngst erschienene *Lexikon von Schnell/Schedler* 1988; außerdem *Dalchow* 1928, pp. 21 ff.; K. Kosel: *Die Stukturen der Schmuzergruppe 1695–1725. Studien zur Vorgeschichte und Entstehung des Régenceornaments in der Wessobrunner Stukkateurenschule und zur Stellung der Schmuzer in diesem Vorgang, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 59/60 (1969), und H. Schnell: *Die Bedeutung von Wessobrunn, in: Zwischen Donau und Alpen. Festschrift für Norbert Lieb zum 65. Geburtstag. (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 35. 1972, Beiheft 1). München 1972, pp. 186–201.
 (345) *Zu Johann Schmuzer* siehe G. Dischinger: *Johann und J. Schmuzer: Zwei Wessobrunner Barockbaumeister (Bodensee-Bibliothek, 22). Sigmaringen* 1977.

- (346) *Dehio-Bayern IV* (1990), pp. 1272 ff.; zu *Wessobrunn* auch die konzise Studie von N. Lieb, H. Schnell und J. K. Stadeler: *Wessobrunn. Geschichte, Bedeutung, Führung*. München/Zürich 1978^o.
- (347) *Dehio-Bayern IV* (1990), pp. 1227 ff.; Hitchcock 1968, Abb. 119 ff.; Dischinger 1977, Abb. 16 ff.; Schnell/Steiner 1988, p. 12; M. Hartig: *Wallfahrtskirche Vilgertshofen*. (Schnell, *Kunstführer*, 484). München/Zürich 1989^o.
- (348) Hitchcock 1968, p. 128.
- (349) *Dehio-Baden-Württemberg II* (1997), pp. 495 ff.; Hugo Schnell: *Obermarchtal*. (Schnell, *Kunstführer*, 139). München/Zürich 1990^o.
- (350) *Dehio-Baden-Württemberg II* (1997), pp. 240 f.; Hitchcock 1968, Abb. 120 ff.; Kosel 1966, pp. 107 ff.; Lieb/Dieth 1967^o, Abb. 81.
- (351) G. Barthel: *Barockkirchen in Altbayern, Schwaben und in der Schweiz*. München s. d. (um 1979), Abb. 10; E. Hempel: *Baroque Art and Architecture in Central Europe. Germany, Austria, Switzerland, Hungary, Czechoslovakia, Poland*. Middlesex 1965, Taf. 38.
- (352) Hempel 1965, Taf. 102.
- (353) H. Landolt/Th. Seeger: *Schweizer Barockkirchen*. Frauenfeld 1948, Abb. 36 ff.; Barthel s. d. Abb. 11; Hempel 1965, Taf. 103.
- (354) *Zum Laubwerk in den Schweizer Stuckdekorationen* A. Morel: *Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz. Versuch einer Übersicht*, in: *Zeitschrift für Schweizer Architektur und Kunstgeschichte* 29 (1972), pp. 176–197 mit vorzüglicher Bibliographie. Die Stuckausstattung protestantischer Kirchen wurde interessanterweise nicht an bayerische oder italienische, sondern an Schweizer Stukkateure vergeben. Der Schweizer Stuckakanthus ist wie der österreichische der Carlone-Schule zumeist klassisch orientiert und diszipliniert.
- (355) Hitchcock 1968, Abb. 123; Kosel 1969, Abb. 4; Schnell/Schedler 1988, p. 249 m. Abb.; vgl. auch M. Kühnental: *Irsee. Geschichte und Instandsetzung des ehemaligen Benediktinerstifts*. (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, *Arbeitsheft* 20). München 1984, mit vielen Detailabbildungen.
- (356) *Dehio-Bayern V* (1991), pp. 132 ff.; Hitchcock 1968, Abb. 18; H. Zitzelsberger: *Ensdorf*. (Schnell, *Kunstführer*, 721). München Zürich 1988^o. – *Ensdorf* ist berühmt wegen seiner Fresken von C. D. Asam.
- (357) *Dehio-Bayern III: Schwaben* 1989, p. 1087.
- (358) Ch. Thon: *Johann Baptist Zimmermann als Stukkator*. München/Zürich 1977 (grundlegend). – Wegen des guten Abbildungsmaterials siehe auch: *Dominikus Zimmermann (1685–1766)*. Ausst.-Kat. Landsberg a. Lech etc. 1985, bes. pp. 18. ff.; siehe außerdem H. und A. Bauer: *Johann Baptist und Dominikus Zimmermann: Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko*. Regensburg 1985 mit Zusammenfassung der Kenntnisse.
- (359) *Dehio-Schwaben* (1989), p. 223.
- (360) *Dehio-Bayern III: Schwaben* (1989), pp. 840 ff.; T. Breuer: *Die italienischen Stukkato-*
- ren in den Stiftsgebäuden von Ottobeuren*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 17 (1963), pp. 231–259; H. Schnell: *Ottobeuren, Kloster und Kirche*. München/Zürich 1979.
- (361) J. Schramm: *Das Böttingerhaus in Bamberg*. Königstein 1983.
- (362) *Zum Böttingerhaus jetzt die grundlegende Monographie von Ch. Freise-Wonka: Ignaz Tobias Böttinger (1675–1730) und seine Bauten*. (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, 4). Bamberg 1986.
- (363) *Dazu grundlegend P. Vierl: Der Stuckaufbau und Werdegang, erläutert am Beispiel der Neuen Residenz Bamberg*. (Kunstwissenschaftliche Studien, 42). München 1969, bes. pp. 50 ff.
- (364) AKL XIV (1996), p. 125 f.
- (365) *Dehio-Bayern V* (1991), pp. 733 ff.
- (366) *Dehio-Bayern II* (1988), pp. 434; Guldan 1964, Abb. 26; AKL II (1992), p. 537.
- (367) A. Buff: *Die Anfänge der Stuccaturkunst in Augsburg bis in das 18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 23 (1896), pp. 1–72, p. 22.
- (368) S. Hofer: *Studien zur Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert. Modi und ihre Funktion in der Herrschaftsarchitektur am Beispiel Ottobeuren*. (Kunstwissenschaftliche Studien, 56). München 1987.
- (369) *Dehio-Oberbayern* (1990), p. 597; Schnell/Schedler 1988, p. 266.
- (370) *Dehio-Bayern IV* (1990), pp. 573 ff.; L. Altmann/H. Schnell: *Landsberg. Stadtpfarrkirche und Johanneskirche*. (Schnell, *Kunstführer*, 88). München/Zürich 1992^o.
- (371) W.-D. Hampel/P. A. Rohner: *Böhmisch-oberpfälzische Akanthusaltäre*. München/Zürich 1984.
- (372) Schmitz 1939, 70 (2).
- (373) *Meines Erachtens ist das Buch von H. Honour: Neo-Classicism*. Harmondsworth 1968^o noch immer die beste Einführung in das Thema.
- (374) *Siehe hier das in jeder Hinsicht grundlegende Werk von S. Eriksen: Early Neo-Classicism in France*. London 1974.
- (375) *Berliner/Egger* 1981, 1451.
- (376) *Dazu u. a. D. Stillman: The Decorative Work of Robert Adam*. London/New York 19732; vgl. auch S. Perosa: *Die Stadthäuser und Landsitze der Brüder Adam*. Herrsching 1989 mit der älteren Literatur.
- (377) P. Werner: *Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit*. München 1970, pp. 43 ff.
- (378) *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute*. Ausst.-Kat. Berlin 1979.
- (379) *Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775–1825*. Ausst.-Kat. München 1980.
- (380) *Dehio-Bayern IV* (1990), p. 474 et passim.
- (381) *Dehio-Bayern IV* (1990), pp. 753 ff.; H. Glaser (Hrsg.): *Wittelsbach und Bayern, III*. 1–2: *Krone und Verfassung: König Max I. Joseph und der neue Staat*. Ausst.-Kat. München 1980, mit viel Material zu der Zeit um 1800; vgl. auch die zahlreichen Auflagen des „*Amtlichen Führers des Residenzmuseums München*“, München 1920 ff.
- (382) W. G. Rizzil/M. Schwarz: *Die Architektur zur Zeit Josephs II.*, in: *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiser Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst*. Ausst.-Kat. Melk 1980, pp. 200–210 und pp. 564 ff. Für Wien siehe auch: *Geschichte der Stadt Wien. Neue Reihe, Bd. VII,3: Geschichte der bildenden Kunst in Wien: Geschichte der Architektur in Wien – Vom Klassizismus bis zur Secession* (R. Wagner-Rieger), pp. 81 ff.
- (383) ÖKT II (1908), pp. 176 ff.; E. Hainisch: *Der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 12/13 (1949), pp. 19–90.
- (384) *Dehio-Wien* 1954, p. 213; *Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik*. Ausst.-Kat. Wien 1978, Nr. 6, Abb. 1; R. Wagner-Rieger: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*. Wien 1970, Abb. 2b. – Sowohl in der Gloriette wie in diesem Phantasietempel wurden übrigens Spolien des unter Kaiser Maximilian entstandenen „*Neugebäudes*“ verwendet, unter anderem die Säulen.
- (385) *Dehio-Wien* 1954, p. 23; siehe: *Klassizismus in Wien* (1978), Nr. 251, Abb. 27.
- (386) ÖKT XLIV (1993), hier pp. 116 f., Abb. 163 f.; *Dehio-Wien* 1993, pp. 86 ff. – Vgl. *Klassizismus in Wien* (1978), Nr. 47, Abb. 4–5; siehe auch M. Girardi: *Das Palais Rasumofsky*. Wien 1937; G. Hajos: *Das Palais Rasumofsky in Wien. Zur stilistischen Ableitung des Bauwerkes*, in: *Alte und moderne Kunst* 16 (1971), Heft 117, pp. 15 ff.
- (387) *Dehio-Wien* 1954, pp. 66 f.; Wagner-Rieger 1970, pp. 30 ff., Taf. 11.
- (388) *Dehio-Wien* 1954, p. 77; vgl. Wagner-Rieger 1970, pp. 65 f., Taf. 13. – R. R. von Rigel ist der Verfasser einer Fürst Metternich gewidmeten „*Encyclopädie der neuesten Architektur*“, Wien 1843/47 mit vielen Beispielen klassizistischer Architektur.
- (389) ÖKT XII (1913), p. 17, Abb. 33; *Dehio-Salzburg* 1986, pp. 539 f.
- (390) ÖKT XII (1913), Taf. IX (nach p. 48).
- (391) *Dehio-Niederösterreich* 1953, p. 60; *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLVI (1992), p. 202, Abb. 243.
- (392) R. Wagner-Rieger: *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Joseph*. Bd. 1 ff., Wien etc. 1969 ff.; Bd. 1, Abb. 30 ff.
- (393) *Dehio-Wien* 1954, p. 72 f. Wagner-Rieger I, 1969, Abb. 128 ff.
- (394) *Caramelle* 1985, p. 188.

Anschrift des Autors:

Dr. Günter Irmischer
Oelbergstraße 52
D-50939 Köln