

GRAZER FRÜHBAROCK

Der Name Gotik trat nicht als Stilbezeichnung erstmals auf, sondern im Munde italischer Humanisten als Kennzeichen der — Barbarei, als Gegensatz zur klassischen Kunst der Antike. Ihn mit den Goten in Zusammenhang zu bringen und als „altdeutschen“ Stil zu preisen, ist längst als abwegig erkannt, die erste Hochblüte erlebte er jedenfalls in Frankreich. Auch der Name *barock* ward ursprünglich nicht als Zustimmung oder gar Schmeichelei geprägt, sondern gleichfalls als eine Art Verurteilung: Vom italienischen *barocco*, schiefrund, perlenförmig, abgeleitet, nahm man es gerne für schrullenhaft, schwulstig, überladen. In der Zeit der Neogotik verdonnerte man den Stil kurz und hart als „Zopf“.

Kunsthistorisch und künstlerpsychologisch gleichermaßen interessant ist es festzustellen, daß die Freude am gesteigerten Lebensgefühl und an den windgebauchten Gewändern, die uns für das Barock charakteristisch dünken,

tiger vom Protobarock. Auch bei Erzeugnissen des 17. und 18. Jahrhunderts variieren die Stilbezeichnungen und Zeitabgrenzungen zuweilen geradezu verwirrend. Manchmal nimmt man die Renaissance als Frühbarock, das Rokoko als Spätbarock. Ich erlaube mir schon aus Übersichtsgründen den überlangen mit übervielen Künstlernamen garnierten Stoff reichlich zu unterteilen. Das Ende der Renaissance, den Übergang zum Frühbarock stilistisch sauberlich abzugrenzen, ist hierzulande doppelt schwierig, weil im Plastikbestand bedauerliche Lücken klaffen. Ich löse den verzwickten Fall personal: 1612 verließ Sebastian Carlone Steiermark, im selben Jahre wanderte Hans Ludwig Ackermann aus Heidelberg ein, 1615 schritt er in der Grazer Stadtpfarrkirche zum Traualtare, nach 1619 unterschrieb er mit seinem Berufskollegen Moriz Probst die „Ordnung der Maler-Confraternität“, die von den Proponenten im März 1620 bei der Hofkammer eingereicht, durch kaiserliche Bestätigung am 4. Jänner 1622 Gesetzeskraft erhielt.



Abb. 68. Auferstandener von St. Kathrein.
Von Johann Baptist Fischer

schon in der Spätgotik gelegentlich auftritt. „Den malerischen Stil einer barock anmutenden Bewegtheit“ konstatieren Feulner und Müller beispielsweise an Claus Berg und Benedikt Dreyer. Ein heimisches Gegenstück bietet der Altar von St. Benedikten: Gestreckte Gestalten mit schwingenden, von keinerlei Eckbrüchen zerzackten Gewandsäumen, in der ganzen Gruppe gleichmäßig durchgehalten. Man spricht in manchen Kunstgeschichten auch ohne Anführungszeichen — um 1525 — von einem Frühbarock, in anderen wohl richtiger

Neugründung der Grazer Künstler-Konfraternität

Neugründung nicht Urstiftung? Neugründung: In der Einleitung des Statuts ist ausdrücklich festgehalten: Unsere Kunst, Mannszucht, Ordnung und Stiftsgottesdienste sind „bisher durch die Unainighaitt der Maler vnd Bilthauer in Abfall khomen“, demnach so haben wir „zu Widerholl vnd Pflanzung der Khunst“, der löblichen Gewohnheiten, guten Sitten und Tugenden im ganzen Herzogtum eine Bruderschaftsordnung in dem Namen Gottes aufgerichtet und beschlossen.

Wann die Uneinigkeit der Maler und Bildhauer ihre bisherige Innung zerschlug, wird natürlich nicht gesagt, zweifellos war diese eine Bruderschaft auf religiöser Grundlage, wie solche längst für verschiedene Handwerker bestanden. Einzelne Konfraternitäten reichten in das Mittelalter zurück. Die der Schreiber hielten schon um 1400 ihre Gottesdienste in der Katharinenkapelle. Sollten die Maler nicht wie in anderen Städten auch in Graz in den Jahren der Gotik schon ihre Gilde gehabt haben? Die Beschwerde des Malers Valentin Jeger von anno 1478 liest sich nach Inhalt und Begründung als Stellungnahme eines Innungsmeisters. Vier Jahre zuvor hatte Bürgermeister Hans Roll den Malern von Wiener-Neustadt ihre „Hanntvest vnd Freiheit“ bestätigt. In ihr ward angeordnet, daß ein Bewerber zuvor als Probestück „ain Tavel mit ain Maria Pild“ zuhanden des „Handwerksmeisters“ vorlegen müsse. Die Bildhauer werden, obzwar es ihrer mehrere in der Stadt gab, nicht ausdrücklich angeführt, wohl aber die Glasmaler. Ihr Meisterstück war „ain prennts Stucch Glas oder ains von Scheiben“.

Instruktiver noch ist die „Ordnung des Handwerks der Maler, Schnitzer, Schillter und Glaser“ zu Salzburg, erlassen 1498, eingetragen wie zu Wiener-Neustadt ins Stadtbuch. Die der Grazer ist nebst hundert andern mittelalterlichen Kulturbildern mit seinen Stadtbüchern verloren gegangen, so bringen wir mit Bedacht das Salzburger Dokument im Mosaik, hier nur die thematisch wichtigste Verfügung, die nicht etwa neu eingeführt wurde, sondern „vnser gewohnhait und alts herkomen“ ist: Ein Schnitzer soll machen ein Marienbild mit einem Kind mit seiner eignen Hand, vier Spannen lang, in des Zechmeisters Haus.

Meister Giovanni Pietro de Pomis, Baumeister, Maler, Medailleur und so weiter, vielgewandert und allseits bewährt, nahm die Neugründung energisch und klug vor. Er war auf diesen Erfolg mit Recht zeitliebens stolz und vermerkte ihn auf seinem Selbstporträt (Abb. 69). Daß sie die kaiserliche Bestätigung erhielt, ward später (von Sebastian Erlacher 1632) als ein Lohn dafür hingestellt, daß die Künstler die Triumphpforten 1617 und 1619 „auf ihre eigenen Spesen“ aufgerichtet hätten. Wohl eine kleine patriotische Übertreibung, denn wir brachten bereits für beide Zahlungsbelege an die mitwirkenden Künstler. Hier unausgesprochene Tatsache war es wohl, daß bei beiden Großaufträgen das zerstrittene Künstlervolk so ziemlich vollzählig mitwirkte und die stete Harmonie als erste Voraussetzung für gesteigertes Ansehen und Einkommen erkannte. Es wird nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß ähnliche Zusammenschlüsse in anderen Reichs- oder Hauptstädten „gebreichig“, längst eingeführt sind. Als Schutzpatron wird St. Lukas erkoren, wie schon 1474 zu Wiener-Neustadt. Wie damals und dort wird als Vorbedingung der Aufnahme eheliche Geburt genannt. Mitbeweise dafür, daß die Grazer Neugründung auf ältere „Vorlagen“ zurückgriff. Die Paragrafen 1 und 2 des gewichtigen Dokumentes bringen wir im Mosaik, hier die wichtigsten organisatorischen Bestimmungen, im Statut genannt die 14 „Punct, wie es in dem Politischen zu halten.“ Den vollen Wortlaut veröffentlichte schon 1891 Wastler, der den Akt im Hofkammerarchiv auffand, in den „Beiträgen zur Kunde steiermärkischer Geschichtsquellen“.

Die Lehrzeit für „Junge“ beträgt 6 Jahre. Aufdingung und Freisprechung haben vor der gesamten Bruderschaft zu erfolgen. Nach der Freisprechung hat der Junge zwei Jahre zu wandern. Ein Geselle kann nur aufgenommen werden, wenn es die Bruderschaft genehmigt. Tritt ein Lehrjunge eigenmächtig aus der Lehre, darf ihn ein anderer Meister nicht aufnehmen. Führt eine Bildhauerwitwe die Werkstatt weiter, müssen die vom Manne

aufgenommenen Lehrlinge bei ihr die Lehrzeit vollenden, tut sie es nicht, werden sie einem anderen Meister „verordnet“. Es ist streng verpönt, den Berufskollegen kontrahierte Aufträge heimlich „abzureden“ und um solche in die Häuser zu laufen. Ausländern darf keine Arbeit gegeben werden, bevor sie bei der Bruderschaft inkorporiert sind und sich im Lande häuslich niedergelassen haben. Arbeiten sie, ohne diese Bedingungen zu erfüllen, wird ihnen das Werk-

wiesen. Unehnbare Handlungen und Betrug sind Ausschließungsgründe, eine Rehabilitation kann nur der Landesfürst vornehmen.

Man muß anerkennen, daß die gewerkschaftlichen Bestimmungen im allgemeinen wohl überlegt waren, das Standesansehen hoben und Qualitätsleistungen verbürgten. Nur der malitiose Punkt 10, der gegen „Störer, Stimpler und Frötter“ die „unverwaigerliche Gerichtshülff“ mobilisierte und den Profoßen ermächtigte, nicht bloß das Berufswerkzeug abzunehmen, sondern auch, „was er sonst findet“, war überhart und schuf zwangsläufig Amtsübergriße und kleine oder große Tragödien. Die verbliebenen Stadtarchivalien, zumal die Hofkammerakten, bieten sozusagen Exempel am laufenden Bande. Der Kunstgeschichte freilich erwünschtes Forschungsmaterial.

Stadtmaler waren im Statut nicht vorgesehen. Es ist jedoch kulturgeschichtlich hochinteressant zu sehen, wie der Magistrat sich allsogleich autoritär einschaltete. Er

zeug gerichtlich

abgenommen.

Ausgenommen

sind Maler und

Bildhauer, die

vom Landesfür-

sten, von der

Landschaft, von

Grafen, Freiher-

ren und Klö-

stern in Dienst

genommen wer-

den. Diese dür-

fen aber nur für

ihre Herrschaft

arbeiten und

nicht anderwärts

Aufträge über-

nehmen. Die

Teilnahme an

den Zunftgottes-

diensten, zumal

an der Fron-

leichnams-

prozession, ist

obligat, Strittig-

keiten sollen

vor der Konfra-

ternitat ausge-

tragen werden,

sonst werden

sie an den Stadt-

magistrat ver-

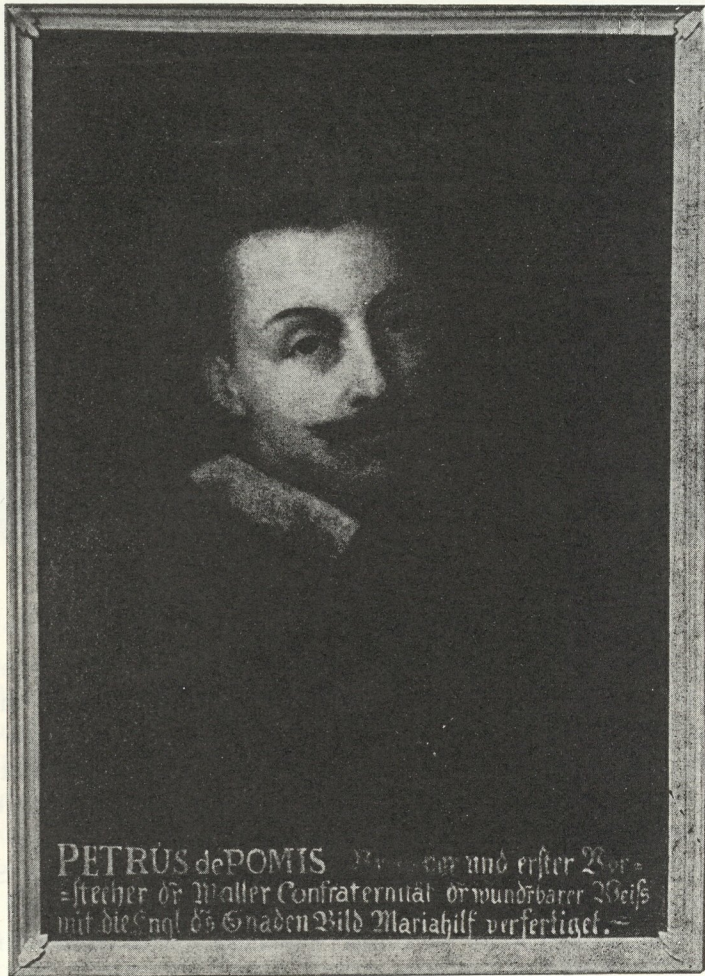


Abb. 69. Hofmaler Pietro de Pomis
Gründer der Konfraternität



Abb. 70. Musikengel von H. L. Ackermann. Um 1635

hatte ja die Möglichkeit, Wohnungen zuzuweisen oder zu verweigern, er nahm sich darüber hinaus das Recht, Malern und Bildhauern dauernde Arbeit in der Stadt zu ermöglichen — ohne Befragung der Zunft, indem er ihnen das Bürgerrecht verlieh. Diese hatte das Ziel, die Zahl der „privilegierten“ Künstler möglichst klein zu halten, die Stadt aber das Bestreben, wie sie im Fall Matthias Leitner erklärte, möglichst viele „artis peritos“, erfahrene Künstler, in ihren Mauern zu haben. Das Bürgerbuch 1720 bis 1769 blieb glücklicherweise als Ganzes erhalten, nennt aber, von Stukkateuren und Marmorierern abgesehen, nur 3 Bildhauer, vom vorhergehenden Band ab 1623 ein Auszug, der 20 Maler und 3 Bildhauer verbucht. Die Zahl der Künstlerbürger war den Matriken zufolge um ein Vielfaches höher.

Hans Ludwig Ackermann

Als Neugründer der Konfraternität zeichneten 6 Maler und 2 Bildhauer, Moriz Probst und H. L. Ackermann, außer de Pomis, der zeitlebens Vorstand blieb, ausschließlich Deutsche. Von Moriz Probst sei nachgetragen, daß er 1623 bei Hansen von Pfeilberg ein Darlehen von 500 fl aufnahm; als es 1626 gekündigt wurde, betonte seine Frau, daß ihr Mann auch Gegenforderungen zu stellen habe, zweifellos für Bildhauerarbeiten, leider wird nicht gesagt, welcher Art sie waren. Hans Ludwig Ackermann „Piltschnizer vor dem Eissern Thor“, nahm am 18. Oktober 1615 Frau Barbara, Witwe des Deutschen Schulmeisters Gregor Tisonitsch, zur Gattin, schon am 4. Jänner 1615 war ihm eine Tochter Lucia getauft worden, die die Gattin des Bildhauers Jakob Komin aus der Taufe hob. Am 21. Mai 1623 führte der Witwer und Bürger Jungfrau Eva Haugin aus Aflenz heim. Trauzeugen waren unter anderem Hofgoldschmied Textor und Tischler Georg Krättschmayr, der Schwiegervater des Bildhauers J. B. Fischer.



Abb. 71. Musikengel von H. L. Ackermann. Um 1635

1624 ward ein kleiner Hans Georg zur Taufe getragen, vom Steinschneider Hans Frison. Ackermann verstand sich also wohl auch auf Steinbildhauerei. 1633 war er Trauzeuge des Tischlers Christoph Haglmann aus Sachsen, 1636 des Peter Pfeifer aus Wolfsberg i. K. und eines Grazer Bäckers, 1652 heiratete seine Tochter Magdalena, am 13. Oktober 1640 trug man den ehrenvest fürnehmen Herrn nach St. Andrä zu Grabe.

Kümmel und Wastler wissen nur von einer konkreten Arbeit dieses Künstlers, vom Altar für Tobelbad, dessen Modell die Stände erst nach dreimaliger Umarbeitung zufrieden stellte. Ein Irrtum aus flüchtiger Lesung. Die landschaftlichen Ausgabenbücher vermerken 1629 ausdrücklich: Ackherman bekam 12 fl, weil er die „Modeln“ zum neuen Kapellenaltar dreimal gemacht, auch sonst sich etlichemal dahin verfügt habe, ist „solliche Arbeit hernach einem andern geben worden.“ Wem wohl? Möglicherweise Kilian Polipnickh, der 1631 ein Kruzifix um 12 fl dorthin „geben“ hat. Vielleicht war er nur der Überbringer, vielleicht auch selber Bildhauer. Am 29. September 1621 ward dem Bildhauer Adam Huy ein Töchterchen Regina getauft. Taufpaten: Cilion Polipnickh und Regina Propstin Bildhauerin. Adam Huy wieder fertigte 1621 ein großes Kruzifix für den Friedhof von Straßgang um den stattlichen Betrag von 41 fl. Waren Huy und Polipnickh vielleicht Gesellen von Moriz Probst? Polipnik ward am 16. März 1635 begraben, als „Gastgeb“. Das schließt nicht aus, daß er auch Bildhauer war. Zahlreiche steirische Maler waren zugleich auch Gastwirte.

Ackermann war, das Zeugnis und Urteil der verstreuten aber reichlichen Archivalien in einem Satz zusammenfassend und vorwegnehmend, ein hochbegabter und äußerst erfolgreicher Vollblutplastiker, der den Grazer „Arbeitsmarkt“ im Sturme eroberte, er muß als Bahnbrecher des Barocks weit über die Stadt hinaus angesprochen werden. Er war gelernter Tischler, als solcher bald Vorsteher der Tischlerzunft, dank der zahlreichen Aufträge auch bald das Ziel der Nörgelei und des Neides, der seine Tätigkeit lahmzulegen suchte, indem er — die notwendigen Gesellen vorent-

hielt. Im August 1636 schreibt er an den Magistrat: Ich habe in allen Kirchen von Graz Arbeit gehabt oder (be)vorstehen ... Im Juli des Jahres klagte er: Es gab „großes Unglück und Schaden bei den geistlichen Herren“ zu Mariahilf, bei den Dominikanern und Karmelitern allhier — es waren Altäre zu bauen, die Zunft verweigerte die Hilfskräfte. Sie selbst mußte eingestehen, daß Ackermann „bei denen Herrn Jesuiten, Dominicanern und Franciscanern“ mit Arbeiten befaßt sei, stellt freilich in einem Atem fest, sie seien „nit vonnetten“, und wenn, dann solle er die andern Meister — hinc illae lacrimae — zur Mitarbeit heranziehen. Das hatten sie schon im Jahre 1634 verlangt. Damals, am 10. März gab der Beklagte im „Verhör“ zu Protokoll: Er habe eine „Hauptarbeit“ in Mariahilf übertragen bekommen, habe etliche Gesellen angesprochen, man habe ihm aber nur einen bewilligt, dafür gefordert, er möge die Meister mitbeteiligen, 2 — 4 wollen beispringen „in massen (es) mit St. Andreer Altären beschehen“.

Das genügt. Wir sehen, Ackermann hatte tatsächlich soviel Aufträge, daß ihm, wie er sich ausdrückte, die Gesellen nicht „gevolgten“, nicht ausreichten. Allein die Frage bleibt: Handelte es sich hier und anderwärts nur um Altaraufbauten, um Tischlerarbeit also? Hatte auch der Bildhauer so übergroß zu tun? Darauf habe ich schon 1950 in meinen „Gotischen Kirchen“ konkret geantwortet. In Form eines ganzseitigen Faksimile (Abb. 75). Dort lesen wir einem authentischen weil zeitgenössischen Zeugnis ab: Bei den Dominikanerinnen am Grillbüchl schnitzte Ackermann laut Kontrakt vom 24. Juni 1616, in den allerersten Jahren seines Grazer Aufenthaltes zum linken Seitenaltar „auf das beste, schönste und zierlichste“ 4 „Pilder“, 4 Statuen. Die Mitte beherrschend eine Katharina, ihr zu Seiten Barbara und Margaretha, darüber Apollonia. Er arbeitete hier „abermallen“, mindestens ein Altar ging also bereits aus seiner Hand hervor. Auch über ihn unterrichtet ein Archivblatt, der Bestellsungsvertrag vom 6. Dezember 1615: Er galt dem Hochaltar, 28 Werkschuh hoch und 16 breit. Am 12. Dezember bekam er dafür 200 fl. Laut „Modell“ waren auf ihm dargestellt die Evangelisten sitzend und Unser Lieben Frauen Bilder, Szenen also aus dem Marienleben. Betont wird ausdrücklich, daß er auch die Tischlerarbeit zu leisten hatte, aus dem Zusammenhang geht hervor, daß er auch einen Allerheiligen-Altar geliefert hatte.

Drei Schnitzaltäre also hat Ackermann bei den Dominikanerinnen gearbeitet, ohne daß der Meister ihrer in der jahrelangen erbitterten Kontroverse mit seinen Gegenspielern Erwähnung getan hätte, umso eher dürfen wir ihm also glauben, daß er tatsächlich mit „Altären starckh verfangen“ war. Wohl aber spricht er 1634 von einer Hauptarbeit in Mariahilf. Auch hier geben ihm Archivalien recht, die Rechnungsbücher. Ein Band im Landesarchiv enthält geschlossen die italienisch geschriebenen Rechnungen 1628 — 1638. 1634 entstand nach Caesars Stadtgeschichte ein „schöner Altar“ der Pestpatrone St. Sebastian und Rochus. Die beiden Statuen schuf laut Rechnungsbuch „schultore Ludovico“, Bildhauer Ludwig. Unter den zahlreichen Bildhauern der Zeit ist in den Matriken nur ein Ludwig zu finden, eben Ackermann. Maestro Ludwig scoltore bekam ferner 1636 und 1637 in 4 Posten 86 fl für die Kanzel. Die war gewiß nicht die „Hauptarbeit“, für die er mehrere Gesellen brauchte. Am 18. Mai 1636 wurden Kirche und Hochaltar geweiht, unter Hauptarbeit ist also sicherlich der Hauptaltar gemeint.

Köflach bekam 1631 einen neuen Hochaltar und Frauenaltar. Geliefert hat sie der „Tischler zu Grätz“, höchstwahrscheinlich also Ackermann. Von Statuen ist dabei ausdrücklich nicht die Rede, sie waren aber wohl in den relativ hohen Beträgen inbegriffen. Dagegen erliegt im Stifte Rein ein Kontrakt mit Bildhauer H. L. Ackermann vom 4. November 1626, dem zufolge er einen Altar für die Dreikönig-Kapelle zu liefern habe.

„Ewig schade, daß sich von den Werken dieses vielseitigen und vielbeschäftigten Künstlers nichts in unsere Zeit gerettet hat.“ So schrieb ich noch 1950. Ein gütiges Geschick hat diesen Stoßseufzer gehört und erhört. Bald darauf entdeckte der früh verewigte Stadtpfarrer von Mariahilf P. Fridolin Hocker auf dem Dachboden des Klosters eine große Kiste, die die Bombenjahre und die vorhergehende befehlsgemäße „Entrümpelung“

überstanden hatte. Er öffnete sie und fand zu seiner freudigen Überraschung 4 allerliebste Musikengel und hing sie im Provinzialatssaal auf. Der erste Blick auf sie (Abb. 70 und 71) belehrt, sie stammen aus dem Frühbarock, und da bis ins Hochbarock kein anderer Bildhauernamen dort erwiesen ist, von Ackermann. Ein entzückendes Quartett, das da andachtvoll und hingegeben seine Geige, Zinken und Laute spielt. Wenn wir ihm den artistisch gewiß überragenderen Lautenengel des Seckauer Mausoleums ent-



Abb. 72. Wappenstein am Paulustor
Von Philibert Poccabello, 1606

Kleidstoff ist schwer, wie der der Engel von Mariahilf, die Vorliebe für das Dreiviertelprofil ist dort und hier eklatant, die leicht gekrümmten Nasen nicht minder. Wenn wir noch einen Zweifel hegten, daß die fünf Statuen aus einer Hand stammen, brauchen wir nur die Doppel-Einknüllung des Umhangbausches unter dem linken Arm der Dolorosa mit den entsprechenden Gewandzipfeln der Genien zu vergleichen, und er schwindet.

Im heutigen Dom wurden 1618 nicht weniger als 6 Altäre geweiht, Ackermann hat bei „denen Jesuitern“ gearbeitet, sie betreuten damals die Hofkirche. Zur Geschichte des Mausoleums sei aus den Kammerbüchern vervollständigt: 1610 bekam seine Vorgängerin, die Katharinenkapelle, durch P. Villerius einen neuen Kongregationsaltar. Zu Mariahilf und bei den Dominikanerinnen arbeitete der Stukkateur Mathias Camin, bei den letzteren vor 1612 am Kirchenbau die Steinbildhauer Jakob Frison und Philibert Poccabello.

gegenhalten, müssen wir, ohne national voreingenommen zu sein, sagen: Ein Puppengesicht gegen kleine aber ausgeprägte Musiker-Persönlichkeiten. Sie spielen nicht zu eigenem Vergnügen, sondern zum Lob des Allerhöchsten und Unsrer Lieben Frau.

Ackermann arbeitete für alle Grazer Kirchen, gewiß auch für die damaligen Vorstadtpfarren. In St. Peter steht auf einer zeitgerechten Konsole eine Schmerzhafte Mutter (Tafel 60). Beinahe derb in den Formen, doch beseelt und in ihrer Trauer überzeugend. Der

Der erste Bericht über Philibert Poccabellos Auftauchen in Graz ward in Graz im Kapitel Renaissance erstattet, über seine originelle Brautwerbung und rege künstlerische Tätigkeit in Judenburg wird im einschlägigen Abschnitt eingehend berichtet werden. Die Mutter seines 1597 in Graz geborenen Kindes wird in der Taufeintragung nicht genannt, seine in Judenburg erheiratete Frau hieß Maria. Am 16. April 1621 ward dem „Pilthauer vor dem Eyssen Thor“ ein Knabe Peter Christoph getauft, den kein Geringerer als der allgewaltige Hofmaler Pietro de Pomis aus der Taufe hob. Von den künstlerischen Qualitäten seines Landsmannes schien der Neugründer der Konfraternität keine besonders hohe Meinung gehabt zu haben, sonst hätte er ihn wohl unter die Mitbegründer aufgenommen. Philibert scheint auch gesellschaftlich keine bedeutende Rolle gespielt zu haben, kein einzigesmal wird er in Graz als Trauzeuge oder Taufpate genannt. Während er in Judenburg etliche Altäre und Grabsteine nachweisbar zu liefern hatte, ist für eine analoge Tätigkeit in Graz kein Beleg vorhanden. Gesichert sind hier nur die zwei mächtigen und präzis gearbeiteten Wappensteine am Paulustor (Abb. 72), für die er 1606 die stattliche Summe von 950 fl erhielt, 1612 noch eine Nachzahlung von 30 fl, weil er sie in einem eigenen Gewölbe aufbewahren und „Geduld haben“ mußte. In Judenburg arbeitete er unter anderem das sechsteilig geschichtete Epitaph für Offo von Teufenbach, signiert und datiert 1611, für die gleichnamige Kirche. (Tafel 54.) Tüchtig in der Steinarbeit, im Figuralen ziemlich schwach, so hat schon Wastler geurteilt. Daß die Hauptgestalten künstlerisch so wenig befriedigen, kommt vor allem davon, daß sie messerscharf im Profil gegeben sind — die Genien über dem Sims sind wesentlich besser ausgefallen — sodann daß sie lediglich in großer Pose repräsentieren, statt individuell charakterisieren zu wollen. Wastler schreibt Philibert Poccabello auch den Grabstein des Andreas von Stubenberg † 1598 auf Frauenberg zu. Ich werde im Abschnitt Judenburg nachweisen, daß um diese Zeit auch der Steinbildhauer Anton Vasalio aus Graz dorthin übersiedelte und gleichfalls Epitaph lieferte. Um verbindlich Zuweisungen vollziehen zu können, müßte erst beider Art abgegrenzt werden. Wohl aber werden wir hören, daß Philibert einen Grabstein nach Radkersburg zu liefern hatte.

Wenn wir in Grazer Kirchen nach Grabmälern Umschau halten, die sich im Stilvergleich irgendwie dem Teufenbacher Werke annähern, dann wäre es vielleicht der wesentlich stimmungsvollere Stein des Sigmundt Freyherrn von Egkh in der Leechkirche (Abb. 73). Die Analogie liegt zuvörderst in dem Umstand, daß dem harten Profil unten ein weiches Dreiviertelprofil oben beigegeben ist. Allein der Ritter am Leech, der sich den Denkstein 1606 zu Lebzeiten setzen ließ, trägt wirklich Porträtzüge, die Mutter mit Kind in den Wolken posiert nicht, sondern verrät warm-menschliche Züge, ein Bild der Andacht und Anmut, das erst durch Verlegung der Kanzelstiege zur Geltung kam. Poccabello saß übrigens um diese Zeit bereits in Judenburg, auf Kommendengrund aber standen, wie ich in meinen Gotischen Kirchen des näheren ausführte, etliche Steinmetzhütten, deren Inhaber gleichfalls Italiener waren, die Gianolo, Santol, Solar und Marmoro. Für eine gültige Zuschreibung müßte irgend ein Archivale die Auswahl treffen.

Schon 1878 hat Leopold von Beckh-Widmannstetter in seinen gründlichen Studien an den Grabstätten der Steiermark und Kärntens der alpenländischen Kunstgeschichte den Namen des Bildhauers Martin Poccabello beigesteuert. Er stellte fest, daß dieser 1616 das heute verschollene Epitaph des fünften Gemahls der vielgenannten Anna Neumann von Wasserleonberg und 1623 das der unverwüstlichen Dame selbst gemeißelt habe. Es stand ursprünglich in der Spitalskirche von Murau, jetzt in der dortigen

Kapuzinerkirche. Ein genealogisch-heraldisches Unikum: Es trägt in 6 Medaillons die Namen und Wappen ihrer 6 Ehemänner mit den Jahreszahlen der Vermählung. Weniger interessant ist das Denkmal selbst. Wastler urteilt: Plumpe Renaissanceformen ohne Sinn für architektonische Verhältnisse. Widmanstetter konstatiert weiters, er habe den Namen „Pacobello“ auf mehreren Kärntner Grabsteinen gesehen, so in Moosburg-Ernau und St. Urban ob Glanegg. Da der letztere die Jahrzahl 1639 trägt, kommt er für „unseren“ Künstler nicht mehr in Frage, da er bereits 1631 starb, außer das Epitaph wurde zu Lebzeiten des Dargestellten verfertigt. Gewichtigeres wußte P. Löw in der Carinthia 1928 über den Künstler zu vermelden. Unter dem vielsagenden Titel „Von Paccobello bis Hönel“ stellte er aus den Gurker Archivalien fest: Der Künstler schuf für Gurk: Eine Marienstatue, einen Ecce Homo, ein Modell zum Neubau des Stiftes und den Grabstein des Propstes Karl



Abb. 73. Grabstein S. Fr. von Egkh in der Leechkirche von Philibert Paccabello? Um 1606

am 28. Oktober 1626 die Errichtung des Hochaltars in aller Form und Präzision dem Bildhauer Michael Hönel aus Pirna in Sachsen übertragen, dem wir noch in St. Lambrecht, Aflenz und Judenburg begegnen werden. Sein Choraltar gedieh denn auch zu einem Standardwerk der alpenländischen Holzschnitzerei. Wenn den Plänen Paccabellos trotzdem mit einem leisen Schade! nachgetrauert wird, dann deshalb, weil Hönels vielgestaltiger und zweifellos genialer Hochbau nicht bloß die Fresken, sondern auch die Apsis

von Grimming, gestorben 1612.

Und Hönel? Den hochinteressanten Fall hat schon Wastler ausführlich berichtet: Mit

Vertrag vom 6. Jänner 1618 ward Paccabello der höchst ehrenvolle Auftrag übertragen, für das Münster einen neuen Hauptaltar „zuzurichten“. Es ward nicht bloß vereinbart, welche

Figuren ihn schmücken sollen, sondern auch, daß der Aufbau „durchsichtig“ gestaltet werde, damit er die Fresken der Apsis nicht verdecke. Der Meister machte sich mit Eifer an die Arbeit, denn der Altar sollte in Jahresfrist fertig sein. Allein die Statuen fielen so aus, daß der Propst sie nicht annahm, mit der vernichtenden Erklärung, sie würden dem Propst wie dem Bildhauer — Schande bringen.

Tatsächlich wurde

total verdeckt, in einem romanischen Münster sicherlich nicht bloß für „fanatische“ Nur-Architekten bedauerlich. Natürlich hatte dieser kunsthistorische „Umsturz“ auch sein lebhaftes und zähes Nachspiel vor Gericht, über dessen Verlauf wir aus Raumgründen schweigen müssen. Am Fiasko trugen nach einem unparteiischen Urteil in der Carinthia beide Teile schuld: Der Künstler hielt keinen Termin ein, änderte ständig am Programm, der Propst tat desgleichen und machte immer wieder neue Vorschläge, die den Bildhauer verwirrten — jeder blieb hartnäckig bei seiner Ansicht und so verfilzte sich die Sache zum unlösbaren Knäuel.

Poccabellos Hochaltarfiguren wären gewiß nicht so lebensvoll, originell und einprägsam ausgefallen, als die Michael Hönels, gar so schandbar wieder auch nicht, wie der Propst meinte. Beweis der Bildnisstein des Propstes Karl v. Grimmig (Tafel 55) am rechten Eingangspfeiler des Münsters. Gewiß auch er ist im feierlichen Pontificalgewand auf repräsentative Wirkung gearbeitet, doch durch weiße Haarbüschel, leuchtende Augen und beredten Mund gab er dem Verewigten ein väterliches Antlitz, dadurch eine beseelte Gestalt. Auch Martins Grabstein Ulrichs von Erneu zu Moosburg (Abb. 74) ist ungleich lebensnaher und porträtgetreuer als Philiberts Schemen aus Stein.

Kärntens bekannter Poccabello-Spezialist Dr. Günther von Neckheim hat in der Carinthia 1937 dem Werkverzeichnis des Bildhauers noch folgende Epitaphe eingefügt: Karl und Oswald Dorn in der Stadtpfarrkirche Villach, Kindergrabstein Platzer in St. Veit und ein Taufbecken zu St. Paul. In der Carinthia 1939 stellte er fest: „Unverkennbar die Züge seiner Steintechnik und künstlerischen Gesamtauffassung“ tragen die Grabsteine: Franz Khevenhüller auf Hochosterwitz, Hans Joachim Weinzieher in der Stadtpfarrkirche Klagenfurt, Hans Pruggmayr zu Tentschach am Oktogon von Maria Saal, dazu zwei Wappentafeln der Dietrichsteiner im Museum des Geschichtsvereines.

Martin Poccabellos Frau Eva besaß von den Eltern her ein Haus in St. Veit a. d. Glan, er selbst domizilierte in Klagenfurt, Gurk und wieder Klagenfurt. Auf der Wanderung nach Graz scheint er zuerst in Judenburg Station gemacht zu haben. 1670 starb dort im Armenhaus ein Martin Pokhabelli, Martins oder Philiberts Sohn? 1626 führt er von Graz aus Prozeß um seiner Gattin Behausung, im Oktober 1628 wird er selbst geklagt, auf Räumung seines „Bestandtzimmers“ bei Barbara Messolanin. Er hatte sich beim Mietenabschluß verpflichtet, daß er im Hause nicht arbeite und das Gewölb nicht „mit grossen Stainern“ beschwere. Er rekurrierte erfolglos, denn er besaß noch ein Zimmer in der Schmiedgasse. Philipp Poccabello ward am 3. März 1627 zu Grab getragen, Martin, wohl sein Bruder, am 4. Februar 1630. Der streithafte Mann starb an den Folgen einer Rauferei mit Herrn Georg Andre von Cronegg. Wastler vermutete, daß es ob einer Ehesache ein Duell gab, in dem der Bildhauer unterlag. „Das war vielleicht das interessanteste Kapitel im Leben des Künstlers“, mutmaßte er malitiös, „aber leider sind die Akten darüber scartiert“. Hans Pirchegger fand doch im Landrecht Cronegg ein Blatt, das über den Fall Auskunft gibt, ihn freilich seines galanten Skandalcharakters entkleidet: Der Bildhauer selbst hatte, wie seine Wittib zugibt, zur „Erhizung“ Anlaß gegeben, Herr von Cronegg entblöbte das Gewaffen und versetzte dem Künstler einen Streich auf den Arm. Die Verwundung ward zwar von „Chirurgis, Balbieren (!) und Doctores“ kuriert, doch starb Martin Poccabello nach einem Monat. Genaueres im Mosaik.

Auch Witwe Eva führte einen Prozeß, wegen eines Epitaphs — im heutigen Dom, das ihr Mann für Gottfried Freiherr von Stadl, „gewester Karlsteterischer General Obrister Crabatischer und Meergrenzen“ † 1627, errichtet hatte. Für die Arbeit am „alben, wait ausgemachten Grabstain“ war ein Salär von 12 Talern Leihkauf und 200 fl ausgemacht worden. 130 fl wurden sofort erlegt, den Rest zu begleichen weigerten sich die Erben, denn eine Schätzungskommission hatte festgestellt, daß er nicht mehr wert sei. Der Stein war laut Prozeßakt 1630 noch in der Kirche zu sehen. Wastler währte ihn

verschollen und glaubte ein Reststück an dem vor der Fahne knieenden Ritter an der hofgassenseitigen Außenwand zu identifizieren. Im Dombuch führte ich aus, daß der ganze Stein noch rechts am Ignatiusaltare liege. Freilich nur ein simpler Wappenstein mit langem Text. Dr. Günther Neckheim hat ihn im Vorjahr beschaut und an der Steinbehandlung, den Zwiebelornamenten und an der Letternform festgestellt, daß er zweifel-

los aus der Hand Martin Poccabellos stammt.

Frau Poccabello betont in den Prozeßakten, daß der genannte Grabstein „den Herren Patribus wohl gefallen habe und ihr Mann eine notorische „Khundschaft der Societet“ war, der Gesellschaft Jesu, die von 1573 bis 1773 die Hofkirche betreute. Das kann nur bedeuten, daß der Bildhauer schon mehrmals für sie gearbeitet, vielleicht ein bedeutendes Werk für den heutigen Dom geschaffen hat. Ein solches, wenigstens der



Abb. 74. Grabstein Ulrich von Erna zu Moosburg von Martin Poccabello. Um 1607

sich um den Riesenreliefstein links vom Sakramentsaltar, gewidmet Sigismund Friedrich Graf von Trautmannstorff. Ein vierteiliges, in der Gesamtkomposition durchaus beachtenswertes Werk (Abb. 75), 6.50 Meter breit, baut es sich 5.80 Meter zur Höhe. Das reliefierte Hauptfeld stellt den Sieg der Kirche wider ihre Widersacher dar. Die Symbolgestalt oben mit Kaiserkrone, Tiara und „Siegzweig“, läßt an dieser Deutung ebensowenig zweifeln wie St. Michael, der erfolgreich gegen Tod und Satan (schlangenumwundener Erdball) ficht. Dies unterstreicht auch der zweiteilige Spruch des Kirchenlehrers Ambrosius: Wo mühsamer Kampf — dort glorreicher Sieg. Die fünf führenden Männer der Gesellschaft Jesu assistieren in kreisrunden Reliefs dem Ringen, Jesus und Maria, ebenso gestaltet und gerahmt, geben Losungswort und Leitprogramm des Kampfes, der zuoberst mit Waffen und Standarten angedeutet ist. Embleme und Gestalten sind meisterhaft gemeißelt, dem ganzen Werk den Titel Meisterwerk zu zollen,

Ausdehnung nach, wäre dort „herrenlos“ noch vorhanden. Es stammt aus der Zeit und zweifellos von einem Italiener. Günther Neckheim charakterisiert Martin Poccabellos Kärntner Epitaphe folgend: Verwendung verschiedener Gesteinsarten: lichter und dunkler Marmor, vorzügliche Technik, Vorliebe für Wappen in kreisförmigen Feldern — das alles träfe in unserem Falle ausnahmslos zu. Es handelt sich um den Riesenreliefstein links vom Sakramentsaltar, gewidmet Sigis-

hindern nur die anatomischen Ungereimtheiten an den kauern den Gestalten beidseits St. Michaels. Wer sind sie? Hornmayers „Taschenbuch“ deutet es folgend an: Der Trautmannstorffer unterdrückte vor Warasdin als Grenzbefehlsinhaber zwei gefährliche Empörungen, die Steiermark rettete er vor falschen Freunden und heimlichen Feinden. Die Widmung des Riesenepitaphs an ihn ist durch das von Wappenengeln gehaltene Schriftschild ausgesprochen. Nachträglich eingefügt? Scheint so. Das ganze Postament, hier nur in einem Streifen sichtbar, ist übersät mit sechsblättrigen Rosen und sechszackigen Sternen, durchsetzt mit den Wappensprüchen: In Nöten blühe ich, im Dunkel leuchte ich — Embleme und Sprüche sind den Trautmannstorffern und denen von Rieder zueigen, die Gemahlin des „Heros sui saeculi“ war Isabella von Rieder. Er starb 1631, das Epitaph hat er wohl zu Lebzeiten in Auftrag gegeben.

Und der Schöpfer des Gegenreformationsreliefs? Was für Martin Poccabello spricht, wurde bereits gesagt. Gegen die Zuweisung spricht jedoch, daß die Domreliefs mit Ausnahme der Mittelgruppe eine noch routiniertere Hand verraten als selbst Poccabellos Gurker Propst, doch darf man wohl annehmen, daß er in Graz noch einiges zugelernt hat, zumal die Jesuiten selbst stets kunstsinnige Köpfe hatten, die gute Tips zu geben wußten, ja wie später bei Kanzel und Hochaltar, die Entwürfe zeichneten. Trotzdem halten wir noch Umschau nach anderen italienischen Bildhauern, die zur Zeit in Graz nachweisbar sind. Stephan Andriet war, wenn er die Ehrenhausener Figuren schuf, wesentlich monumentaler eingestellt. Jakob Frison wahrscheinlich nur für Bauplastiken spezialisiert. Sebastian Carlones Seckauer Chefgeselle war Meister Hans Spätz (Spazio), doch hat er wahrscheinlich mit seinem Prinzipal Steiermark verlassen, jedenfalls kommt er in den Grazer Matriken niemals vor. Für Carlone kassierte später einmal sein „Diener“ Josef Marmoro einen Betrag, aus mehreren Analogien wissen wir, daß wir das Wort Diener für Geselle nehmen können und müssen. Doch taucht auch Josef Marmoro meines Wissens in den Standesbüchern von Graz nicht auf. Mathias Camin wird ständig nur „Gibsarbaiter“, Stuccodore genannt. Von Beginn der Matriken wimmelt es nur so von italienischen Steinmetzen. Es begegnen uns von 1590 — 1600 Antoni Porta, Peter Tade, Antoni Bernascon, Santin Solar, von 1609 (ein Taufbuch fehlt) bis 1620: Domenicus Mantiano, Jubino (?) Janollo, Antoni Fasal 1614, Santino Gianoro, Johann Baptist Verda, Santin Frison, 1620 — 1630: Hans Frison, Johannes Mamall, Domenicus Genol (Gionolo, usw.), Hans Perginoll, Johannes Bianco und Meister Georg Bianco. Sie alle scheinen lediglich als Steinmetze auf, nur Domenico Nova, der am 6. Dezember 1622 beerdigt wurde, war „Pilthauer von den Eysen Thor“. Dort hatte wenigstens zu Anfang Ackermann seinen Wohnsitz. Auf Johannes Mamall kommen wir noch ausführlich zurück.

Zweisagenumwobene Kruzifixe

In der kleinen aber schmucken Stadtpfarrkirche Karlau hängt im Kreuzaltar ein frühbarocker Crucifixus (Tafel 73), der mit seinem ernst-strengen Haupte, seinem fremdartigen Schamtuch seltsam aus den zeitgenössischen Kreuzen von Graz und Umgebung heraussticht. Das Gotteshaus wurde 1756 von den Trinitariern erbaut. Das war der Orden, der es sich zur Hauptaufgabe machte, Gefangene aus den Kerkern der Türken und Mauren zu erlösen, ihr viertes Gelübde verpflichtete sie, im Notfall die eigene Freiheit als Lösegeld anzubieten. Über das Kreuzbild schreibt die Pfarrchronik: „Es geht die jedoch nicht verbürgte Volksage, daß es Trinitarier bei den Excursionen, die sie wegen Erlösung der Gefangenen machten, in der T ü r k e i in einer Rumpelkammer gefunden hätten. Sie erkannten es gleich als Meisterwerk und baten den türkischen Besitzer um dasselbe. Dieser begehrte soviel Dukaten dafür, als das Crucifix schwer sei. Man legte es daher auf die eine Schale einer Wage und warf einen Dukaten auf die andere und sieh! Der eine

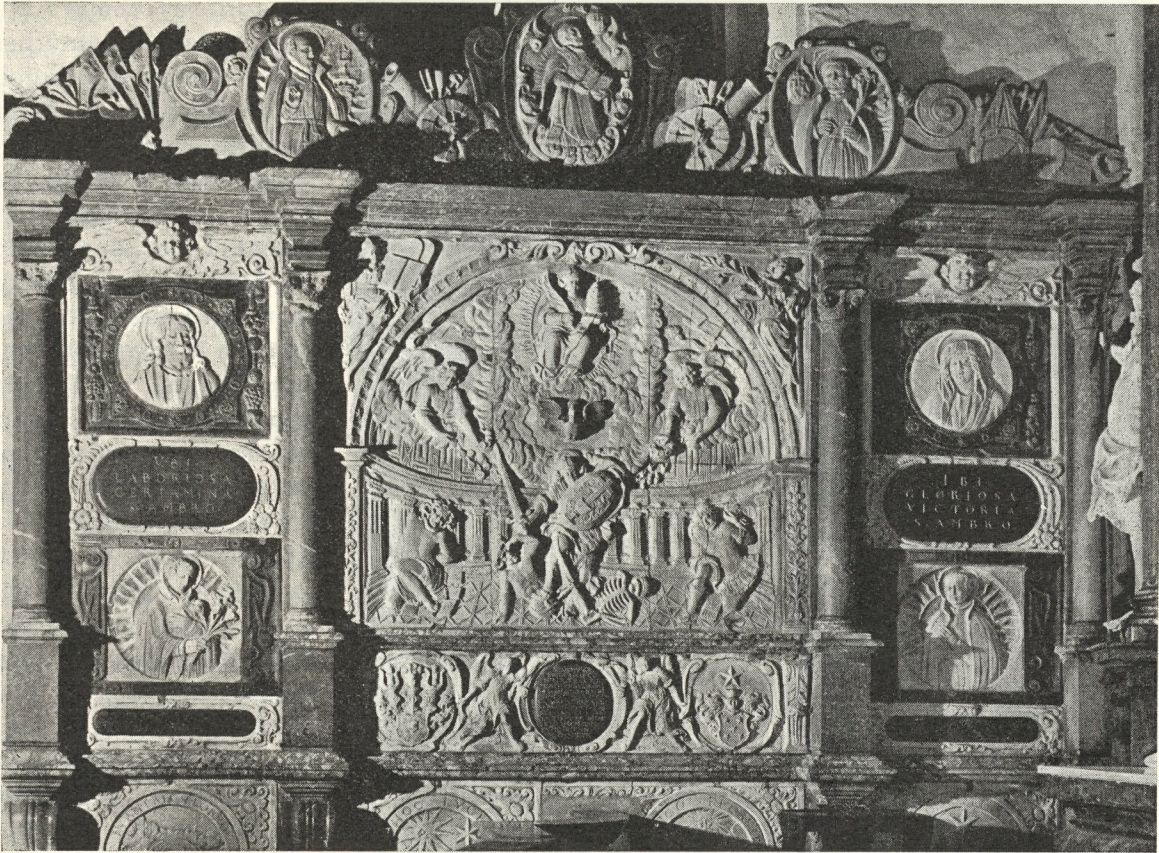


Abb. 75. Grabstein Sigm. Friedr. Graf Trautmannstorff † 1631 im Dom. Von Martin Poccabello?

Dukaten wog das ganze Crucifix auf." In der Tat eine „unverbürgte“, eine unwahrscheinliche Legende. In der Türkei, in der damals kein katholischer Priester und Kirchenbau geduldet worden wäre, war auch ein christlicher Bildhauer, die Schnitzung eines Gekreuzigten undenkbar. Die Sache wird mit einem Schlage anders, wenn wir die Rumpelkammer nicht im Land der Türken, sondern der M a u r e n suchen. Die Trinitarier nannten sich auch Weißspanier, ihr Wirkungsgebiet lag also hauptsächlich im von Mauren besetzten Südspanien. Dort hatte vor ihrem Eindringen eine rege christliche Kultur und Kunst geblüht.

Sprechen wir nicht allgemein, sondern konkret. Kürzer noch, nehmen wir ein frühbarockes Kruzifix eines Südspaniers, etwa das des führenden Plastikers Juan Martinez M o n t a ñ é s, das zu Sevilla in der Sakristei der Kathedrale hängt (Abb. 76). Dr. A. E. Brinckmann schildert in seiner „Barockskulptur“ den Eindruck der spanischen Kunst und dieses Kreuzes folgend: Sie bietet die stärkste Möglichkeit, in dramatisch-aktiver Form psychische Intensitäten zum Ausdruck zu bringen . . . Es ist jene religiöse Konzentration, die tief in spanischer Empfindungsweise verankert, schwärmerische Reaktion gegen ein allzu leidenschaftliches Sinnenleben ist . . . Die spanische Skulptur dieser Zeit ist von einer Einseitigkeit wie in keinem anderen Land, sie kennt nicht Schönheit und Lächeln, das Jubeln erstickt wie das Erotische. Sie kennt nur inbrünstige Kontemplation in den Schichten des Religiösen, eine Aktivität, die ausschließlich diesen Schichten entspringt und wieder auf sie abzielt — und in dieser Einseitigkeit beruht ihre unverkennbar starke Wirkung.“ Paßt diese Charakteristik nicht auch Wort für Wort für unseren Grazer Crucifixus? Im Stilvergleich fällt außer der völlig analog gestalteten Dornenkrone vor allem

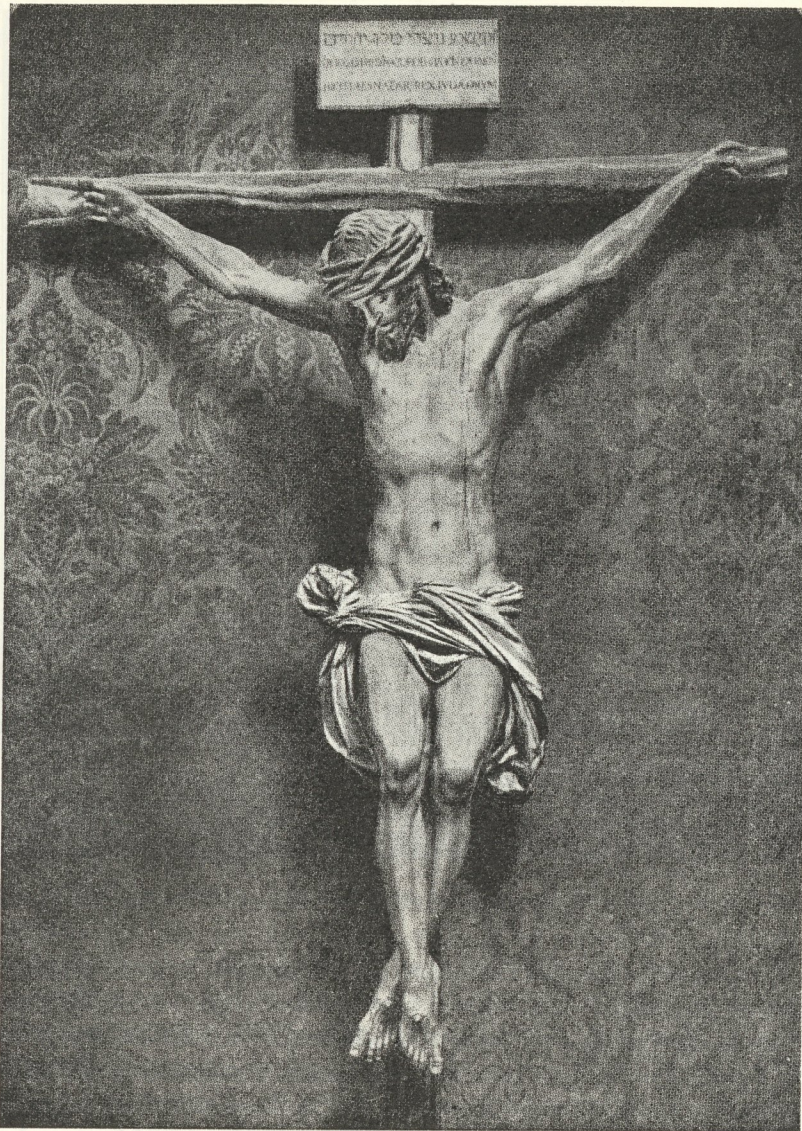


Abb. 76. Crucifix von Juan Martínez Montañés. Vergleiche Tafel 73

die ausgesprochene Ähnlichkeit der Lententücher auf: Enggelegte Parallelfalten bilden zu Graz förmlich einen schildförmigen Schurz, zu Sevilla lassen sie zwar die Oberschenkel frei, das Schild ist hier nur ein Schildchen, wird aber durch die hart am Körper abfallenden Zipfeln im Prinzip ebenso vergrößert; ganz analog knitterig verlaufen an beiden Gekreuzigten die linken Enden. Die Körperlichkeit baut sich in Graz ungleich voluminöser, zum Teil sicher durch die näher gerückte Kamera bedingt; viel Ähnlichkeit haben, und das ist wesentlich, die beiden stark geneigten Häupter, die jeden Beschauer außerachtlassend, gleichsam völlig in den eigenen Schmerz versunken scheinen. Gewiß verbleiben noch etliche nicht belanglose Verschiedenheiten — es gilt ja nicht die beiden Kunstwerke derselben Hand, sondern demselben Typ zuzuschreiben. Kein ernstzu-

nehmender Zweifel, den Trinitariern verdankten einst nicht wenige Steirer ihre Erlösung aus peinvoller Haft, noch heute unsere Landeshauptstadt ein wenn auch nicht türkisches, so doch südspanisches Barock-Kruzifix, das nach 1650 entstanden ist.

Über den Gekreuzigten in der vordersten Kapelle rechts in der Barmherzigenkirche schrieb Ritter zu Haydegg 1826: „1657 wurde auch das kunstreiche und wunderthätige Kruzifix am Seitenaltare aufgestellt, welches damals für das zweite Kunststück in Europa gehalten wurde; ein protestantischer Bildhauer machte solches erhabene Kunstwerk auf Bestellung für eine andere Kirche, welche solches aber wegen zu hohen Preises nicht angenommen und daher von dem Künstler, der sich eben krank im Hospital der Barmherzigen Brüder befand und dann zur katholischen Kirche übertrat, in seiner Todesstunde dieser Kirche mit der Bitte um ein jährliches Gedächtnis zu seinem Seelenheile geopfert wurde.“

Zweites Kunstwerk Europas . . . Wert 40.000 fl . . . 200.000 Kronen . . . Wir sehen, die Jünger Johans von Gott haben seit Jahrhunderten gewußt, welch singuläres Kunst-

werk sie in ihrer Kirche hüten. Auch der schwäbische Bildhauer Ertinger fand, das Kruzifix sei „der Kunst halber wert zu sehen“. Die Frage nach dem Meister verlor sich in der Gloriole um eine legendäre Bekehrung. Plötzlich war sie ein für allemal gelöst: Bildhauer Hans Brandstetter fand 1906 dank sachkundiger Suche am Rande des Schamtuches

eingekerbt: Georg Schweigger in Nürnberg, Anno 1633. Die Frage nach dem Erwerb habe ich in meinen „Barocken Kirchen“ aufgeklärt. Anhand eines Archivblattes, datiert 1663, betitelt: „Verzeichnus oder Specification, den Altar vnd Crucifix bey denen Fratres Misericordiae allhier zu Grätz betreffend.“ Es enthält Aufwendungen für Schlosser, Kupferschmied, Maler und Bildhauer, für ihn 60 fl. — Der erste Posten aber lautet: „Erstlichen bezalt in Specie für obgedachtes Crucifix 900 fl.“ Ein für steirische Verhältnisse unerhört hoher Preis! Von 1633 bis 1663 muß sich der Corpus in einer anderen Kirche befunden haben. Bei Feulner-Müller lese ich, daß es die Leechkirche gewesen sei.

Die Frage nach dem Künstler ist vorgelöst, auch die nach dem Vorbild bedarf keiner langen Untersuchung. Wir geben in Abbildung 77 das prachtvolle Kruzifix von Veit Stoss in der Nürnberger Sebalduskirche wieder. Die verblüffendste Ähnlichkeit findet sich wieder am Schamtuch, jedes Detail des komplizierten Systems ist sklavisch nachgebildet. Auch Brustkorb und Kniepartie. Am Haupte hat der Nachschnitzer einige kleine Änderungen — längere Locken, durch ihre Zurückschiebung verbreiterte Wangenpartie — für gut befunden, nicht zum Schaden einer tieferen Wirkung. Wieso kam der Barockkünstler auf die Idee, ein Werk der Gotik in aller Form zu kopieren? Er hatte es anlässlich einer Restauration in all seinen Schönheiten und Vorzügen gleichsam so in sich hineingelesen, daß er es ein um das andre Mal Wort für Wort bildend nachgesprochen hat.

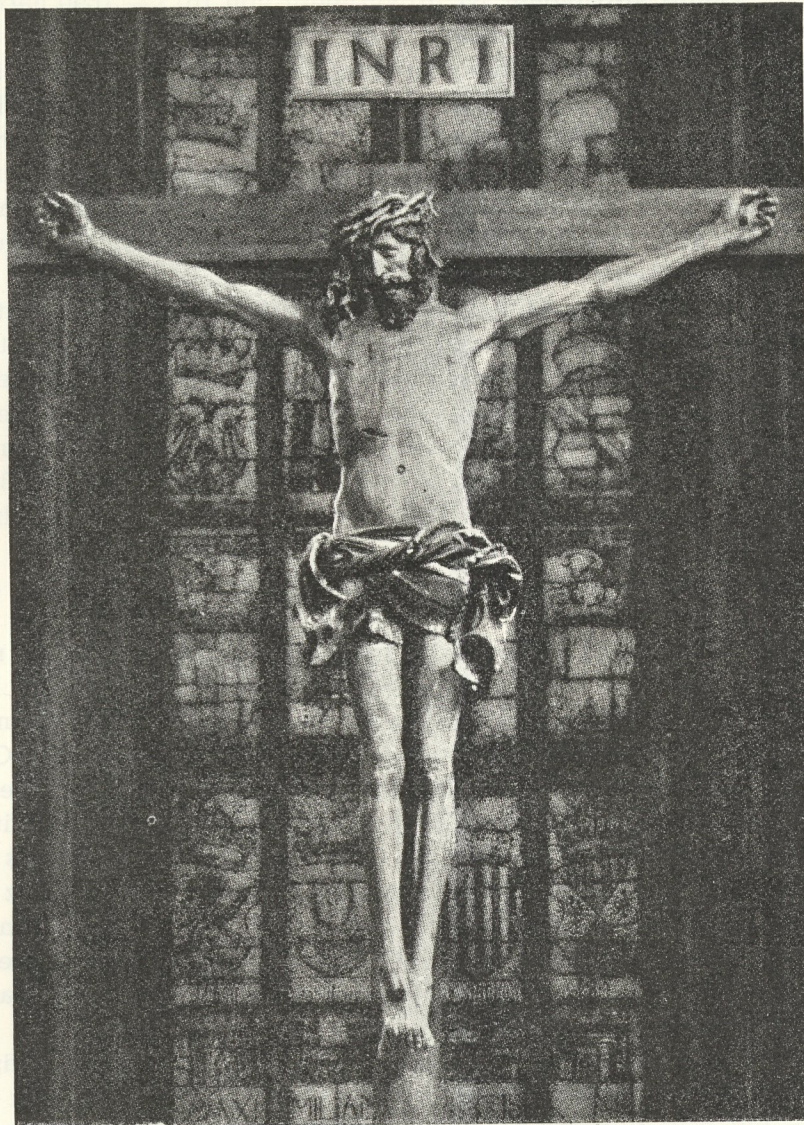


Abb. 77. Kruzifix in Nürnberg von Veit Stoss. 1520. Vergleiche Tafel 61

Georg Schweigger ist in Nürnberg von 1613 — 1690 nachweisbar. „Er hat sich durch retrospektive Kunstkammerstücke einen Namen gemacht, Steinreliefs mit biblischen Szenen nach Dürervorlagen in einer gotisierenden ‚altfränkischen‘ Motivierung, ferner Porträtplaketten von den als Heroen verehrten großen Persönlichkeiten der Reformationszeit und von Zeitgenossen gefertigt.“ (Feulner-Müller.) Man übertrug ihm auch Monumentalschöpfungen nach eigenen Entwürfen, ein Reiterdenkmal, ein Epitaph für Gustav Adolf, es blieb beim Planen. Zu Ende gedieh ein Neptunbrunnen mit eindrucksvollen Figuren, er kam nicht in der Heimat zur Aufstellung, sondern — in Rußland auf Schloß Peterhof. „Nürnberg leistete sich 1902 eine Kopie dieser Anlage.“

Nach Feulner-Müller verkörpern „die hochbarocke deutsche Plastik“ die Bildhauer Georg Schweigger in Nürnberg, Justus Glesker in Frankfurt und Georg Petel (auch Petle) in Augsburg. Er ward um 1601 in — Weilheim geboren. Dazu machte mir Doktor Feuchtmayr eine interessante Mitteilung: Das Deutsche Museum in Berlin erwarb 1926 in Elberfeld eine Holzfigur, darstellend den rechten Schächer St. Dismas, 142 cm hoch, original vergoldet, entstanden um 1630. „Nach Angabe des Berliner Katalog befand sich die Figur, die als Arbeit Jörg Petle's angesprochen wird, früher zu Graz im Privatbesitz und ist dann in Wien versteigert worden.“ Unter den Künstlern, die im Bibliothekssaal zu Admont durch Büsten verewigt sind, befindet sich auch „Jörg Pitele“.

Melchior Fuchs und Hans Hermann Rechpaum

Am 19. September 1621 ward Jerg Kreber und seiner Gattin Margaretha ein Töchterchen Christina Catharina getauft, der Stadtkoch Hans Grath hob es aus der Taufe. Der Vater aber war „Biltschnitzer im Schloss.“ Er kam mir weder in Matriken noch sonstwo wieder unter. Da Moriz Propst Ihrer Durchlaucht Bildschnitzer war, war er wohl sein Geselle. Bei der Trauung des Goldschmiedgesellen Mathias Thal am 12. April 1621 fungierte als Trauzeuge Bildhauer Martin Probst. Wohl Moriz selbst oder doch ein Sohn? Gleichfalls nur in einem Jahre wird Melchior Fuchs genannt, aber da gleich dreimal. Er ward am 7. Jänner 1632 zu Grabe getragen, am 30. Jänner sein Töchterl Magdalena, am 9. April sein Söhnl Hans Jörgl. Er war Bürger der Stadt, wird einmal Steinhauer und zweimal Bildhauer genannt. Einmal obendrein Meister.

Das Fehlen von Ratsprotokollen wirkt sich gleich empfindlich aus in der Spätgotik, in der Hochrenaissance und im Frühbarock. Bei Künstlern mit wenig Familiennachrichten versagen auch die Matriken. Beispielsweise bei Hans Hermann Rechpaum. Die wichtigsten Nachrichten über ihn verdanken wir seinem Gesellen Sebastian Erlacher. Der stellt Anfang 1633 fest, daß Hanns Hörman Rächpamb, „erst in die zway Jahr arbeiten thuet.“ Er wäre somit um 1630 angetreten. Dagegen steht allerdings, daß dem Bildhauer Hans Hermann Rechpaum am 24. März 1626 ein Knabe Bernhard getauft wird. Erlacher sagt von „Rächpämb“ weiter, er sei bis zur Stunde kein Bürger, sei also auch „für khain genugsamen Maister oder Prünzen“ (Prinzipal) zu halten. Und doch trat Erlacher in seine Dienste und schuf die Figuren dreier Altäre zu St. Andrä. Offiziell müssen sie also Rechpaum zugeschrieben werden.

Ab 1616 wurde an der Kirche gebaut, die Jahrzahl 1627 stand laut Chronik am ersten Gewölbebogen. Das muß nicht, wie die Chronik meint, der Abschluß gewesen sein. Bei dem langsamen, durch Almosen finanzierten Bau, ist gewiß noch das eine oder andere Jahr an Turm und Dachstuhl gewerkt worden. Dann kam selbstverständlich zuerst der Hochaltar daran, wohl um 1630, und dann war sein Schöpfer Rechpaum. 1662 ward ein neuer errichtet, bei der Gelegenheit schildert die Chronik den alten: *Arte sculp-toria speciosissimum quia affaberrimum*, sehr schön und anmutig geschnitzt, in Form eines Turmes oder Tabernakels erbaut, *omni ex parte*, rundum mit Heiligenstatuen besetzt,

auftragend bis zum Gewölbe. Der Chronist, der den alten kannte und liebte, umschrieb den Tausch in entwaffnender Drastik: Man gab bos pro asino, ein Rind für einen Esel.

Leider verblieb uns von der ganzen Herrlichkeit weder ein Heiliger noch ein Putto. Vielleicht hat sich von Rechpaums Hand doch eine Plastik erhalten: Der Titelheilige in der Fensternische über dem Portal, St. Andreas (Abb. 78). Er fügt sich stilistisch in die Zeit, er ward wohl sofort nach dem Bauabschluß gearbeitet, als plastische Visitenkarte hat ihn wohl der Meister selbst — Erlacher kam erst später — geformt. Man darf sagen, sie zeugt von technischem Können, von einem malerischen Konzept und einer gemüthhaften Durchführung.

Hans Mamol

Am 12. August 1623 führte der „Steinmiz“ und Meister in der Stadtpfarrkirche die Ligister Schmiedstochter Anna Goblerin zum Altare. Es war bereits seine zweite Ehe, bei Wittibern wurden weder Eltern noch Herkunft angegeben.

Trauzeuge war Hofpolier Peter Valnegro. Von 1624 bis 1635 wurden dem Paare 5 Kinder getauft: Lorenz, Ursula, Maria Magdalena, Franz

des Stuckateurs Alexander Sernia (Sereni). Am 12. Jänner 1667 ist Hans Mamel „gewester Burger vnd Stainmezer in Khelbern Viertel in Gott verschieden und begraben worden.“ Am 16. April 1668 heiratete sein Sohn Johann Baptist Mämel, Bürger und Steinmetz in Graz, die Tochter Anna des Fleischhackers Georg Mirkho in St. Peter. Franz Mämel, wohl unseres Meisters Sohn, ist 1658 selbst Bürger und Steinmetz und stirbt am 20. Jänner 1662.

Wohin wir blicken, all seine Bekannten sind Steinhauer, wann immer er genannt wird, heißt er Steinmetz, einmal nur kunstreich. Steinmetzarbeiten, gewiß ausgiebige und an prominenten Baustellen, sind es, die man ihm übertrug. 1629 legte er detailliert Rechnung für seine Leistungen an der landschaftlichen Kirche D o b e l b a d, in der unter anderem genannt werden: Ein Kranz von harten Steinen um die Kirche, 4 Pilaster an der Fassade mit Postamenten und Kapitellen, das Portal, eine Säule vor demselben, die Sakristeitüre, 7 ovale Fenster, Grundstein, Pflaster und Stiegenstufen; 1084 fl berechnet

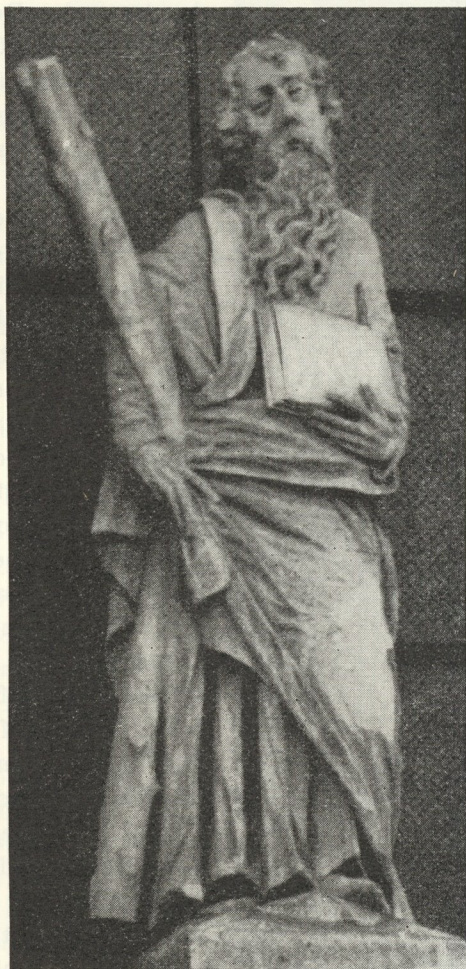


Abb. 78. St. Andreas zu St. Andrä, von H. H. Rechpaum? Um 1630

und Peter, 4 hub Peter Valnegro aus der Taufe, das letzte Hippolyt von Desipi. Ihm starben aber 1627 Anna Maria und 1637 Jakob, wahrscheinlich also Kinder aus der ersten Ehe. Am 1. April 1637 ward Frau Anna zu Grabe getragen, am 23. Jänner 1639 schloß der ehrenvest kunstreiche Meister seine dritte Ehe, mit der Witwe Anna des Stadtkochs Zacharias Gspann, sie blieb anscheinend kinderlos. Trauzeuge wiederum Peter Valnegro. 1626 war er mit Steinmetz Domenico Gionol Trauzeuge des „Stanitz“ Jacob Daileder von Neggo in Tirol, 1639 mit Hans Fasol des Schneiders Lorenz Mayrholt, 1653 mit Anton Solar des Maurers Sebastian Sumer, am 21. Jänner 1659 mit Johann Baptista Sollör und Carl Genali, „alle 3Burger undStainhauer“,



Abb. 79.
St. Katharina an der Mausoleumsfassade. 1635

Sandsteinheiligen der Stadtpfarrkirche der kostbare plastische Schmuck der Grazer Nobelgasse, gemeißelt. Wenn wir der bedeutsamen Sache richtig auf den Grund kommen sollen, heißt es trotz des an sich klaren Wortlautes nach ausgesprochenen Bildhauern Ausschau zu halten, die diese prachtvollen Monumentalplastiken geschaffen haben könnten, vorläufig muß Maestro Giovan Mamol als Schöpfer gelten, für immer wird ihm der Ruhm gewahrt bleiben, daß er einen so trefflichen Künstler des Meißels für diese delikate Aufgabe gewählt und beraten, höchstwahrscheinlich ihm auch durch eine kunstvolle Deliniation vorgearbeitet hat.

Wie schon Wastler festgestellt hat, hat den Turm des Mausoleums nicht Pietro de Pomis vollendet. Er starb 1633, der Campanile, man möchte sagen, das Minarett, wurde 1635 aufgeführt. Durch Pietro Valnegro, den Freund, Trauzeugen und Tauf-

er, 880 fl werden anerkannt. In demselben Jahre werden ihm und „Maurer“ Peter Valnegro 651 fl angewiesen für Arbeiten am „Landtgebäu“ zu Feldbach, mit Peter Valnegro baut er 1636 den Glockenturm der Dominikanerinnen am Tummelplatz, am 10. April 1647 fertigt er die Großrechnung über 2056 fl für Steinmetzarbeit im neuen Zeughaus. Er hatte hier 57 Fensterstöcke an allen 3 Fassaden, 26 Türgerichte, 84 Staffeln „an allen Stiegen“, auch eine gute Anzahl von Streifsteinen und „Fletzstückchen“, Bodenplatten zu liefern. Wie überall die typischen Steinmetzaufgaben.

Plötzlich blühen sozusagen aus den Grasfugen eines Steinpflasters zwei große schöne südlich anmutende Blumen auf: Giovan Mamol, so unterfertigt er sich konsequent, hat 1644 zu bekommen 220 fl für 2 „Stättuä was die Bilthauer und Stainhauer arbeit betrifft für alles“. Unmittelbar vorher berechnet er 900 fl für 2 Haupttore auf der Fassade in der Herrengasse, samt allen Zieraten, wie sie zu sehen sind außerhalb der Statuen. Niemand wird auf den Gedanken kommen, der Steinmetzmeister habe alle die Tür- und Fensterstöcke, die Fundamentwangen und Architrave, die „Pilastrer und Pilastrerelli“ (Tobelbad), die Portale und Nischenornamente, die er in Rechnung stellt, persönlich gemetzt, das haben eben ständige oder ad hoc aufgenommene Arbeiter und Handwerker erstellt, es ist somit auch nicht selbstverständlich, daß dieser Steinmetzgroßunternehmer mit eigener Hand die beiden Nischenstatuen Mars und Belona (Tafel 65), mit den hochbarocken

paten Giovanis Mamolo. Am 19. Juni 1635 wurde der Wildoner Bürger Hans Edelmann aufgefordert, Blöcke Aflenzer Sandsteins zum Mausoleumsausbau, auch die „grossen Stuckh zu denen Bildern vnd Faciada“ mautfrei passieren zu lassen. Bei der engen Zusammenarbeit der beiden Italiener ist hundert gegen eins zu wetten, daß Mamolo auch an der Mausoleumsfassade die Steinmetzarbeiten aufgetragen bekam, daß er weiterhin offiziell als Schöpfer ihrer großen Nischenfiguren und vielleicht auch der Giebelplastiken zu ästimieren ist.

Kriegsgott Mars und Kriegsheld St. Ferdinand von Kastilien tragen dieselben Phantasieuniformen des Dreißigjährigen Krieges, sie sehen also, zumindest von der Ferne aus betrachtet, wie Zwillinge aus. St. Katharina (Abb. 79) gibt sich gegenüber Bellona breiter, flächiger, voluminöser, unorganischer, vielleicht sogar plumper. Doch fällt gleich ins Auge, daß wie der Schurz der Göttin auch das Prunkkleid der alexandrinischen Fürstentochter reichen plastischen Schmuck, erhaben herausgemeißelt, trägt, daß sich auch an ihr der statuarische Kontrapost andeutet, der sich an Bellona so meisterlich rundet und vollendet, daß die Haarbehandlung in ähnlichen Wellen



Abb. 80. St. Katharina auf dem Mausoleumsgiebel. 1635

verläuft, daß dem „heruntergelassenen“ Strähndreieck hier ein freilich ungleich „kleidsameres“ Hüttdreieck dort entspricht. Nimmt man einen jugendlich bildungsfähigen Künstler an, so ist es durchaus möglich, daß er in der Zeitspanne eines guten Jahrzehnts von relativ schwerfälligem Faltengelege, das ohnehin irgendwie aus Repräsentationsrücksichten gewählt war, zur geschmeidigen Anatomie, die an einer Amazone „erlaubt“ ist, fortschritt.

An St. Katharina am Giebel (Abb. 80) die vielleicht gleichzeitig, wahrscheinlich doch das eine oder andere Jahr später entstand, kündigt sich die Wendung zur biegsameren Gestalt unverkennbar an, die Hüfte ist, wenn auch mit schweren Kleidfalten über-

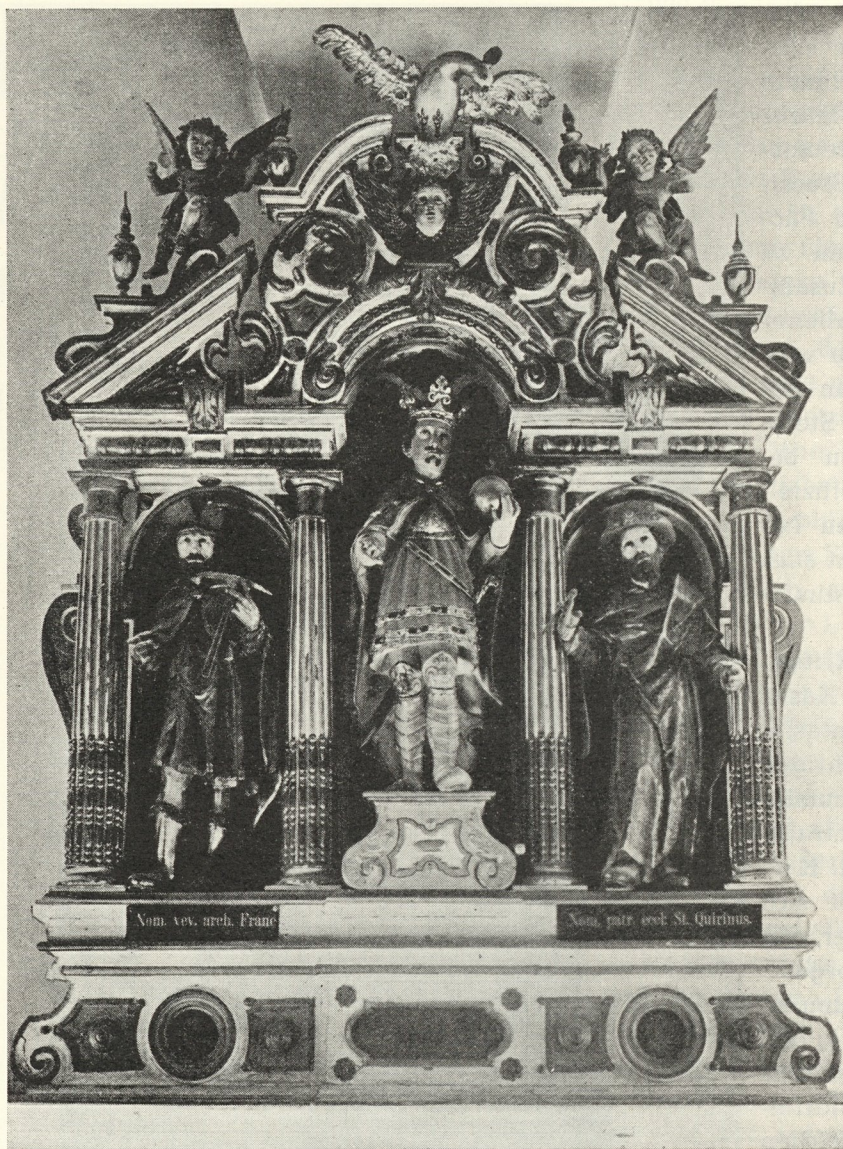


Abb. 81. Sakristeialtärchen zu Tegernsee. 1619.
Von Stephan Zwinkh, Lehrmeister des Sebastian Erlacher.

des Steinhauers Dionys Landerweger mit der Bildhauerswitwe Lucia Frisonin der Steinhauer Bernhard Coletti und Bildhauer Domenico Mutschan (Molzano). Nachdem am 6. Dezember 1622 Domenico Nova, Bildhauer vor dem Eisernen Tor, gestorben war, heiratete am 5. November 1623 der Ernveste Hans Kurz, seines „k h u n s t r e i c h e n Handtwerchs ain Stainmez“ aus Hoffpündten in Salzburg, Trauzeugen waren Meister Baptista de Novo Steinmetz und Matthias Päggor, fürstlicher Pfleger zu Eggenberg. Die Trauung fand in Straßgang statt, wo bisher fast nur Grundsassen, unter den Handwerkern auffällig viele Töpfer und Hafner, in den Matriken zu finden waren. Um 1625 wird im Dehio der Baubeginn des Schlosses Eggenberg angesetzt, wir können also nunmehr zutreffender um 1620 sagen.

Die Fragen nach den Schöpfern der Zeughaus- und Mausoleumsplastiken sind durch meine Ausführungen nicht gelöst, nur — aufgeworfen. Wie überall bedarf es zur Lösung klärender Archivalien oder gesicherter Vergleichsstücke.

häuft, merkbar ausschwingender. Sosehr sich jedoch die Kronen ähneln, die Rhombenformen der Kleidfalten umrißhaft wiederholen, an der Schwertträgerin durchsetzen sie, von Haus aus schon malerischer konzipiert, unten zu sich häufend, Querfalten und Knitterungen, die an der Palmenträgerin in keinem Versuch angedeutet sind, vor allem aber ist die Physiognomie an der ersteren wesentlich lyrischer, „poetischer“, die Gestalt ungleich rhythmischer, so daß ich an der Identität ihrer Schöpfer zweifeln muß.

Eine Fährte zum Namen eines Künstlers ist damit freilich nicht angebahnt. Der archivalischen Vollständigkeit halber erwähne ich noch: Am 16. Mai 1630 starb Meister Hansen Märels Vetter Leonhard Mämel. Am 12. November 1623 fungierten bei der Trauung

Sebastian Erlacher

Nach Hans Ludwig Ackermann aus Heidelberg und Hans Sartor aus dem Bistum Eichstett, wanderte Ende 1631 ein dritter Bildhauer nachweisbar aus dem Reiche in Graz ein, Sebastian Erlacher aus Tegernsee, nach dem Zeugnis des dortigen Klosterverwalters ehelicher Sohn des Georg Erlacher von Unterpeunt, Enkel des Sebastian Erlacher aus Schärbling. Er trat bei Hans Hermann Rechpaum als Geselle ein und fand bei ihm allsogleich ehrende Arbeit in der Kirche St. Andrä. Seine Stelle zu sichern, suchte er schon nach wenigen Monaten bei der Konfraternität um Aufnahme an. Er ward prompt abgewiesen. Begründung: Er habe sich bereits strafmäßig unterstanden, zuwider Artikel 9 des Bruders-

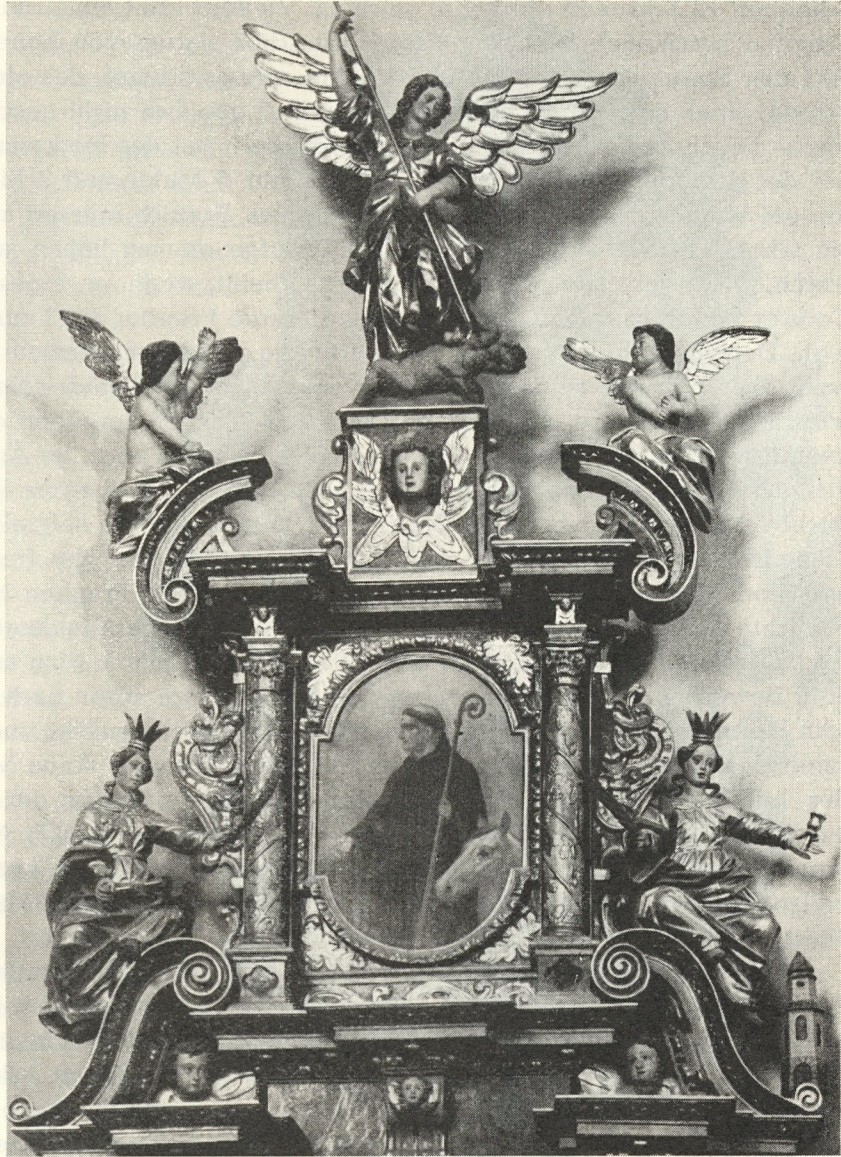


Abb. 82. Altar 1648 zu Nestelbach aus St. Peter.
Von Sebastian Erlacher.

schaftsstatuts „vm Arbeit zu werben bei Herrn Prälaten zu Stainz und anderorten“. Erlacher stand seinen Mann und klagte beim Magistrat. Der setzte für den 26. November 1632 ein „Verhör“ an, bei dem beide Parteien anwesend waren. Erlacher stellte fest, nicht er, sondern Moritz Probst, der seinen Kärntner Landprofossendienst quittieren wolle, hätte sich beim Stainzer Propst wie auch bei Herrn von Gleispach „in arbeit eindringen wöllen“. Dann verlangte er, sein Meisterstück vorlegen zu dürfen und in die Konfraternität aufgenommen zu werden, er habe ja bei Rechpaum „berait ins Jahr“ gearbeitet ... Der Magistrat entschied: Die geklagte Innung ist schuldig, den Bewerber aufzunehmen, wenn er Geburtsbrief und Lehrbrief vorlegt.

Erlacher tat es, der Lehrbrief liegt noch heute dem Akte bei, datiert vom 19. April 1630. In ihm beurkundet Stefan Zwickh, Bildhauer und Bürger des Marktes Würspach im Gerichtsbezirk Waldeck, daß Erlacher bei ihm durch 6 Jahre die Bildhauerkunst erlernt hat und 1627 freigesprochen wurde. Laut Geburtsbrief ist er 1609 geboren, somit

schon mit 12 Jahren in die Lehre getreten. Vielleicht mit ein Grund, daß ihm ein so kurzes Schaffen beschieden war. Der Prozeß ist schon darum von hohem Interesse, weil dem Akt das Statut der Konfraternität beilag, wie es scheint, das einzige Exemplar, das sich erhielt, wenn auch nur in Abschrift. Die Zunft gab sich nicht geschlagen. Sie legte Rekurs ein — bei Ihrer Majestät dem Kaiser, praktisch bei der Hofkammer. Sie stellte fest, daß bei der Gründung der Konfraternität ihr nur 6 Maler und 2 Bildhauer angehörten, bei diesem Numerus clausus solle es verbleiben. Freilich müssen sie selbst gestehen, daß sie schon „etliche Maler über die Zahl“ aufgenommen haben, auch Erlacher könne beitreten, wenn er „zur Khunst heyratet“, heißt, wenn er eines Bildhauers Witwe oder Tochter zur Frau nimmt. Diese Eingabe wurde Erlacher 1633 zur Gegenäußerung vorgelegt. Der blieb die Antwort nicht schuldig. Mit Temperament, Scharfsinn und Humor wehrte er sich um sein Recht. Diese Epistel, die stellenweise zur Levitenpredigt wird, wurde auszugsweise schon von Professor Wastler veröffentlicht, sie klingt aber so kampfesfrisch und enthält etliche kunsthistorisch gewichtige Angaben, daß ich sie, freilich notgedrungen gekürzt, im Mosaik wiedergebe. Wenn er die ihm indirekt angetragene Tochter Ackermanns mit der Begründung ausschlägt, sie sei „ein junges unverständiges Mensch“ und zur Heirat untauglich, so hat das „Mensch“ ihn freilich desavouiert, indem es schon im Folgejahr einen Buchbindergehilfen aus Franken heiratete, ihre Schwester ehelichte 1652 gar einen Arkebussierreiter des Generalfeldmarschall Graf von Leslie. Und Erlacher selbst? Er zitierte ein „Teutsches Axioma“: Man müsse sich eher um einen Stall bewerben als um eine „reverendo Khue“. Doch schon nach wenigen Monaten hatte sein Herz gewählt, am 23. Oktober 1633 führte „der Ehrvest vnd fürnembe Junggesöll“, seiner löblichen und freien Kunst ein Bildhauer, Jungfer Anna Maria zum Altar, Tochter des hochangesehenen Tischlermeisters Georg Kretschmayr, der unter anderem 1618 für die Stadtpfarrkirche einen Altaraufbau geliefert hatte. Am 7. August 1636, wurde der junge Künstler Bürger von Graz, der erste, den der erwähnte Auszug nennt. Die Trauung vollzog Stadtpfarrer Georg Hammer, resignierter Bischof von Magdeburg, einer der drei Trauzeugen war Herr Wolff F i s c h e r.

Schon vor Erlachers Ankunft in Graz, am 1. Mai 1630, hatte hier der Bildhauergeselle Philipp Caspar R i e l l, Sohn des R e g e n s b u r g e r Stadtschreibers Balthasar Riell, die Witwe Eva des Malers Hans Pelzen von Wiener Neustadt heimgeführt, der Eleve stieß also wohl, wenn er ihr noch nicht angehörte, zur Werkstatt Ackermann oder Rechpaum, Maler G. E. Puechreiter war Zeuge, ebenso die Bauleute Anton Misan und Christoph Porta. Zweifellos Geselle Erlachers war Christoph J o s s, seiner Kunst ein Bildhauer, gebürtig aus „S t u e d t g a r t in Würdtenberger Landt“, der am 25. Jänner 1643 Jungfrau Rosina Bringtlin aus Salzburg freite. Erlacher war Trauzeuge, mit ihm Maler Simon Echter. Am 10. Oktober 1643 ward Joss ein Knabe Hans Christoph getauft, zwei Tage später wurde er begraben. Joss überlebte seinen Meister um 14 Jahre. Er starb im März 1663. Als „ewiger Geselle“ und unentwegter „Frötter“ hat er der Konfraternität reichlich Sorgen gemacht, wie des Näheren wenig rühmlich im Mosaik zu lesen sein wird. Von einem anderen Gesellen Erlachers erfahren wir durch ein kurzes — Inquisitionsverfahren: Er hieß T h i e t r i c h und hatte sich geäußert, er habe „khein seel“, keine Seele. Ob dies „Bekentnis“ aus Überzeugung, in Melancholie (oder Katerstimmung) geschah, wird nicht gesagt. Jedenfalls ward er im August 1639 angezeigt. Es scheint ihm nicht viel passiert zu sein. Es existieren vier Listen von Angeklagten, in der zweiten ist der Bildhauer nicht mehr verzeichnet. Der Vorsitzende, Landeshauptmann Carl Graf von Saurau, amtierte mit bemerkenswerter Toleranz. Eine Frau aus Pettau pardonierte er mit der Bemerkung, er habe sie selbst unlängst mit Rosenkranz und Betbüchl in der Kirche gesehen. Der Witwe des Hans Jakob Freiherrn von Herberstein, die sich als lutherisch bekannte, gab er Prozeßaufschub mit der Begründung, sie sei erst kürzlich in den betrübten

Witwenstand geraten, er wolle ihr „nit mehrers Leidt auffthuen“, sie möge noch sechs Wochen in der Stadt bleiben, um ihre „heyratlichen Sprüche“, ihre ehevertraglichen Ansprüche, zu „kontentieren“. Vom Bildhauer ist überhaupt nicht mehr die Rede. Falls Dietrich ein Schreibname war, war der Bildhauer wohl ein Verwandter des Goldschmieds Heinrich Dietrich, der 1648 mit Maler Simon Echter und Sebastian Erlacher Trauzeuge des Goldschmieds Jakob Schmidhuber war. Vielleicht stammte aber auch Dietrich aus dem Reiche. Brinckmann nennt einen Bernhard (Burchard) Dieterich „Hauptmeister der Freiburger Bildhauerfamilie“. Er schuf 1610 in Freiberg einen Kreuzalter, 1618 einen Hochalter in Wolfenbüttel. Er könnte ganz gut des Grazer Tietrich Vater gewesen sein.

1595 ist in Graz ein Maler Christoph Raht bezeugt, 1631 ein Maler Jeronimus Roth, 1644 ein Maler Melchior Rath, am 8. April 1643 wurde Christian Roth, Bürger und Bildhauer in der Murvorstadt, beerdigt. Dazu schrieb mir Dr. Feuchtmayr: „In der gleichen Zeit lebte im schwäbischen Neubeurg an der Kammel ein Bildhauer Christoph Roth. Er war ein Sohn des Schreiners Hans Roth (Rodt). Merkwürdigerweise heißt der Sohn des Christoph Roth Christian. Dieser war ebenfalls Bildhauer und übernahm die Werkstatt seines Vaters. Es wäre vielleicht möglich, daß der Grazer Maler Christoph Roth ein Bruder des Schreiners Hans und Onkel des Bildhauers Christoph Roth war. Dieser stand in Beziehung zu Erzherzog Leopold in Innsbruck.“ Jedenfalls stammte unser Bildhauer Christian aus Schwaben. Vielleicht war auch er ursprünglich Geselle bei Erlacher und hat sich dann selbständig gemacht. In Rechnungen fand ich ihn nirgends, so haben wir auch keine Ahnung von seinem Werk, seiner Art.

Vom letzten Gesellen Erlachers, seinem Werkstattnachfolger J. B. Fischer werden wir vieles, Konkretes und Rühmlisches zu berichten haben. Bevor wir zum Oevre Erlachers übergehen, noch einige Feststellungen über seinen Grazer Bekanntenkreis. Als Trauzeuge fungierte er 1640 beim Handelsmann Wolfgang Sartori und beim Schnürmacher Hans Gaispacher, 1641 bei Tischlermeister Michael Schwarz, 1642 bei Eberhard Plumazo „in dem Reich gebürtig“, 1643 bei seinem Gesellen Christoph Joss

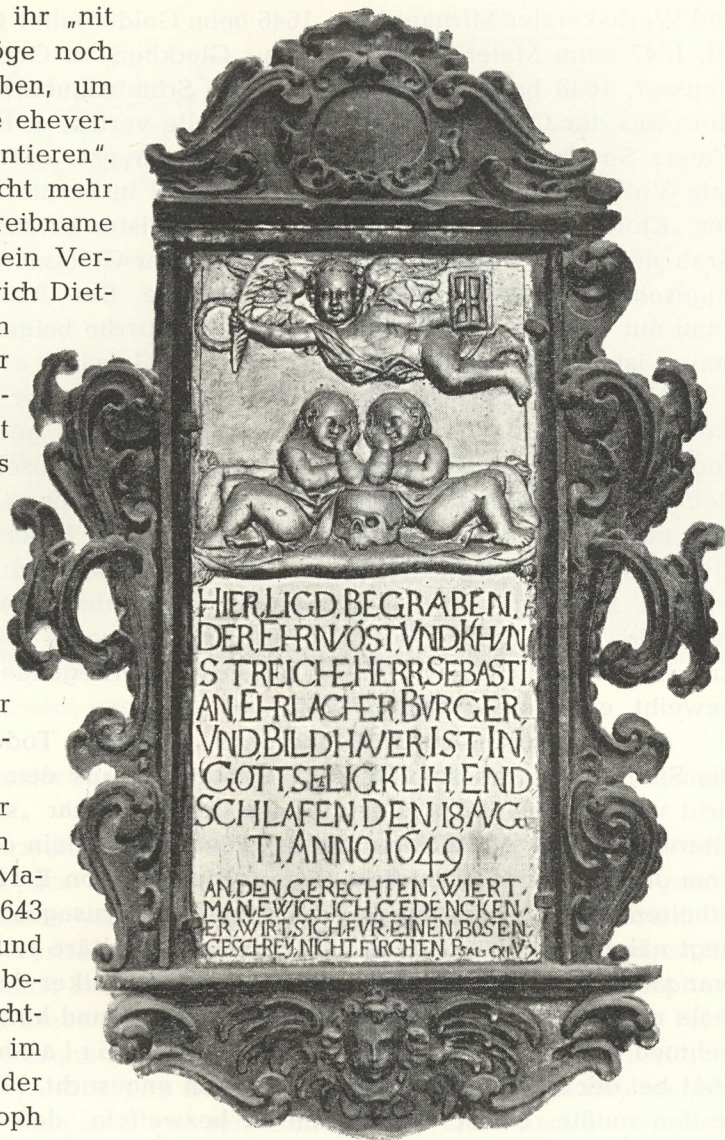


Abb. 83. Grabstein Sebastian Erlacher † 1649
in der Stadtpfarrkirche

und Wachskerzler Michael Luef, 1646 beim Goldarbeiter Christoph Scheitter aus Joachims-
tal, 1647 beim Maler Wolf Rösch aus Gleckhen in Oberbayern und Schneider Michael
Hausser, 1648 beim Goldschmied Jakob Schmiedhuber, 1649 beim Zinngießer Walthasar
Horn aus der Oberpfalz . . . Taufpatenstelle vertrat er bei mindestens sechs Kindern des
Malers Simon E c h t e r aus Weil in Oberbayern, aber auch bei einfachen Leuten aus
dem Volke wie dem Winzer Georg Grimbsl in Fernitz und bei Mathias Kailhofer von
der „Khüetratten“. Selbst aber starb der Meister kinderlos, am 20. VIII. 1649 ward er zu
Grab getragen. Unter dem Geläute von vier Glocken, ein Beweis, daß es sich um einen
angesehenen und begüterten Mann handelte. Der Beisatz der Matrikel „Hl. Blueth“
kann nur bedeuten, daß er in der Stadtpfarrkirche beigesetzt ward. An der linken Innen-
mauer ist ja noch heute sein ansprechender G r a b s t e i n (Abb. 83) zu sehen.

Nach eigenem Bekenntnis vom Jahre 1633 hatte er bereits für die Kirche S t. A n d r ä
die „grossen Bilder“ dreier Altäre „alle selbst“ gearbeitet: Der Altäre Rosenkranz
und Namen Gottes und eines Kapellenaltars . . . Rosenkranz- und Namen-Jesu-Altäre
stehen noch heute am rechten und linken Triumphbogen als Seitenaltäre. An einem rei-
hen sich um das Bild der Madonna die Reliefs aller 15 Rosenkranzgeheimnisse, am andern ist
die Beschneidung Jesu dargestellt mit dem Spruchband: Sein Name soll Jesus genannt
werden. Allein die Statuen sind hoch-, wenn nicht spätbarock, wahrscheinlich aus der
Hand der Schokotnig. Straub zugeschrieben werden die Plastiken der Kreuzkapelle, die
Erlacher zweifellos meinte, denn die gegenüberliegende Kapelle, damals St. Dominikus
geweiht, entstand erst um 1717.

Am 18. November 1639 übernahm nach dem Tode Bischof Hammers Dr. Jakob Abt
die Stadtpfarrkirche zum Hl. Blut. Er stammte aus dem Bistum Eichstett. In einem Be-
richt vom Jahre 1652 sagt er, er habe den Hochaltar „sehr geziert“ und 6 neue Seiten-
altäre beschafft. Wann? Das sagt er leider nicht. Allein es existiert noch eine Abrechnung
vom Jahre 1642, der zufolge er dem Maler Simon E c h t e r für Maler- und Vergolder-
arbeiten 309 fl ausgefolgt hatte. Echter war sozusagen ein Busenfreund Erlachers. Was
liegt näher als anzunehmen, daß Erlacher die Altäre stellte. Ackermann war tot, Erlacher
war zweifellos nach ihm der beherrschende Plastiker der Stadt. Christoph J o s s war da-
mals noch immer nicht Konfraternitätsmitglied und hätte eine größere Arbeit nicht über-
nehmen dürfen. Laut Hofkammerakt hat aber E r l a c h e r ausgerechnet am 17. Februar
1641 bei der Innung um 2 Tischlergesellen angesucht, um die er sich noch am 16. April
raufen mußte. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß er sie für die Stadtpfarrkirche
brauchte — daß er den T a b e r n a k e l lieferte, ist erwiesen.

Vom 14. März 1648 ist eine eigenhändige Quittung Erlachers im Stubenberger
Archiv vorhanden. In ihr bestätigt er, daß Frau Anna Crescentia Herrin von Stubenberg,
eine geborene Scheittin, von ihm um 6 fl ein „J e s u s K h i n d l“ erkaufte, das sie Freyle
Susanna Regina von Saurau verehrte. Es ist verschollen, wie die Plastiken von St. Andrä
und Hl. Blut.

Laut amtlichem Protokoll ward die Kirche zu S t. P e t e r 1643 geweiht, samt Hoch-
altar. Er wurde bereits zweimal erneuert. Laut Predella-Inschrift wurden 1648 zwei Seiten-
altäre gestiftet. Sie stehen heute in Nestelbach. -Die Hauptfiguren wurden durch neo-
gotische ersetzt, die Engel und Heiligen des Obergeschosses sind frühbarock. Wir
bringen von dem einen den gesamten Oberbau (Abb. 82) ebenso die auf der Ge-
bälksvolute sitzende S t. K a t h a r i n a (Tafel 68). Schon in meinen Gotischen Kirchen
habe ich sie Sebastian Erlacher zugeschrieben, aus dem einfachen Grunde, weil um 1648
in Graz außer ihm kein nennenswerter Bildhauer arbeitete und die kleine Pfarre wohl
kaum einen aus der Ferne holte. Einen kleinen Hilfsbeweis kann ich hier noch bei-
steuern: Ausgerechnet am 2. Jänner 1647 fungierte Erlacher in St. Peter als Taufpate.
Da hatte der Pfarrer den angesehenen Künstler schön zur Hand, die Pfarre unterstand

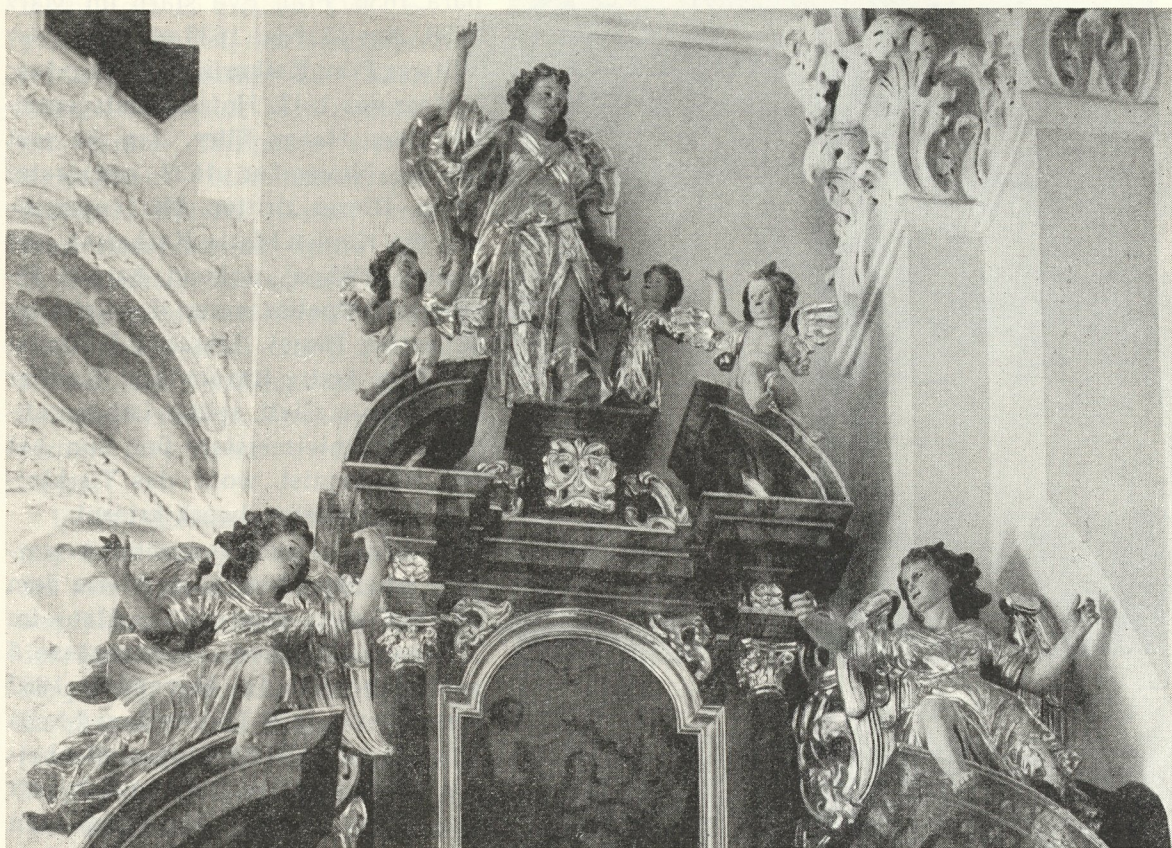


Abb. 86. Seitenaltar von Radmer. 1681.

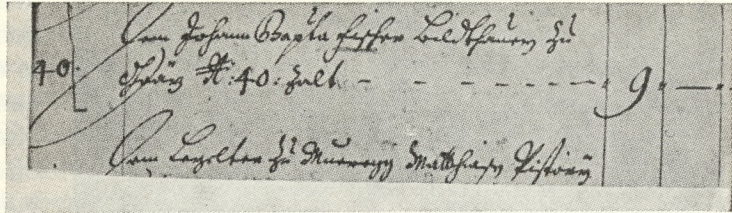
Johann Baptist Fischer

Brinckmann nennt in seiner „Barockskulptur“ die Mitte des 17. Jahrhunderts eine „schmerzhafteste Pause“ der Bildhauerleistungen, eine Inkubationsperiode, die, statt Vernichtung zu sein, Energien sammelte. Das trifft seltsam genau datiert für Graz zu. Am 26. September 1650 geleitete Johann Baptist Fischer die Witwe seines Lehrmeisters Sebastian Erlacher, Maria Anna geb. Krätschmayr, zum Traualtar. Der Ruhm seines genialen Sohnes Johann Bernhard Fischer von Erlach ist so strahlend, daß er naturgemäß den Namen seines Vaters verdunkelte — an bestehenden Werken war nichts bekannt, so daß es da eigentlich nichts zu verdunkeln gab, der Name war Schall ohne plastische Folie. Durch zähe und systematische Durchforschung der einschlägigen Archivalien des Landes gelang es mir nun, dem ersten Lehrmeister des berühmtesten Grazer Künstlers ein plastisches Gesicht zu verleihen, ihn als den Inhaber einer großen Werkstatt, wie sie Graz nach Hans Ludwig Ackermann nicht mehr besaß, darzustellen und vielleicht nebenbei aufzuklären, wieso der Grazer Bildhauereleve so rasch zu Ihrer Majestät Hofingenieur aufrückte.

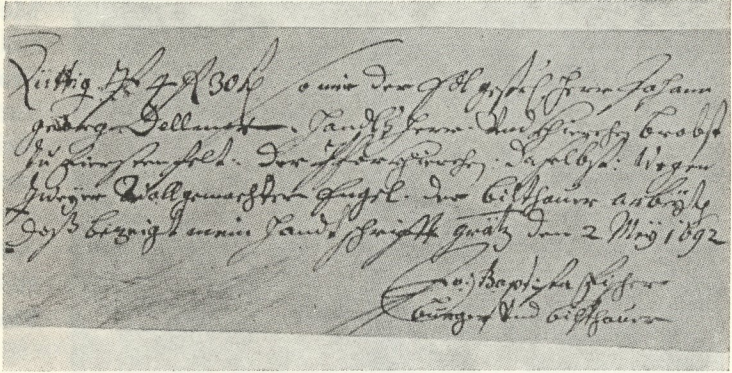
Der Vater unseres Meisters war der „Buchführer“ Simon Fischer, der am 15. September 1653 starb. Er heiratete dreimal: Am 7. November 1622 die Schneiderstochter Christina Vichdoren, die ihrem Gatten zwei Kinder schenkte, Michael, geboren 1623, und Johann Baptist, getauft am 29. Mai 1626. Sie ward am 20. September 1627 begraben. Simons zweite Gattin, die Huttererstochter Eva geb. Zwergerin, heimgeführt am 28. November 1628, gebar ihm die Kinder: Elisabeth 1629, Maria 1632, Matthias 1634 und Bar-

bleibt noch zu melden: Die Geburt des Sohnes, den Stadtpfarrer und Erzpriester Dr. Jakob Abbt am 20. Juli 1656 persönlich taufte. Taufpaten waren Kaiserlicher Kammersekretär Bernhard Khonäl (Canal) und Frau Anna Maria, Gattin des Malers Simon Echter, und nicht wie Ilg meinte Matthias Echter, der damals selbst erst 3 Jahre alt war. Der Täufling aber hieß Johann Bernhard Vischer, späterhin Fischer von Erlach.

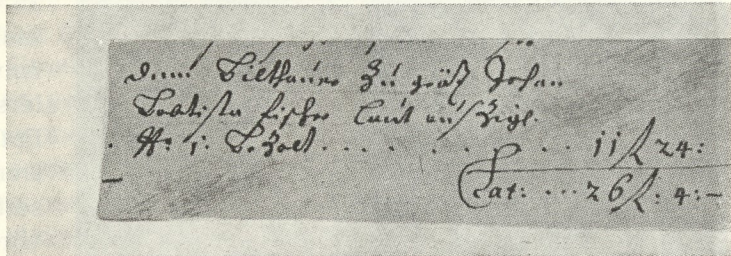
Einer seltsamen Nachricht ist hier Erwähnung zu tun. Sie findet sich in dem 1777 erschienenen Buch „Geschichtsverfassung des Gnadenhauses Strassengelberg“. Wir bringen sie wörtlich im „Mosaik“. Sie besagt kurz: 1658, also 2 Jahre nach Johann Bernhards Geburt, erkrankte des Bildhauers Fischer zu Graz Knäblein lebensgefährlich. Den betrübten Eltern waren bereits einige Kinder „in der blühenden Jugend“ verstorben. „In größtem Herzeleid“ gelobte der Bildhauer, seinen Knaben, wenn er gesunde, in das Ordenskleid einzukleiden, kann hier nur bedeuten, ihn ins Stift Rein eintreten zu lassen. Das Buch enthält zahlreiche Wunder mit Angabe des Jahres, des Namens und Wohnsitzes der Votanten. Das Material liefern somit zweifelsohne Votivbilder des Gnadenhauses Straßengel. Weder in Matriken noch sonstwo fand ich die Spur eines anderen Grazer Bildhauers Fischer als Johann Baptists, der Bericht muß also von ihm und — Johann Bernhard handeln. Im Geburtsjahr des Letzteren ward denn auch sein Schwesterchen Maria Eva „zu der Er-



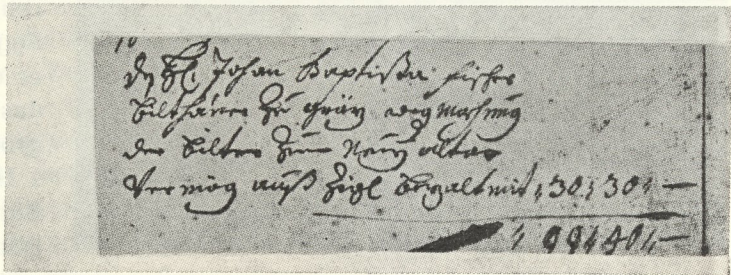
1689 St. Veit a. V.



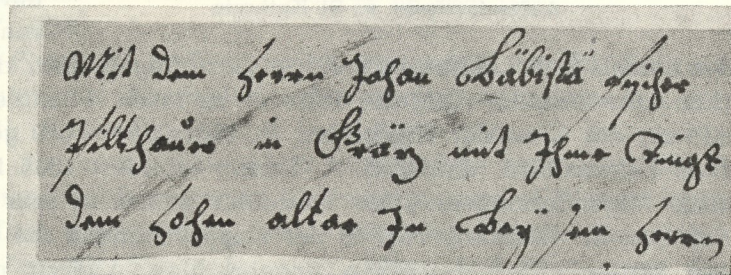
1692 Fürstenfeld



1695 Straden



1696 St. Peter a. O.



1670 Kirchenrechnung Passail

Abb. 88. Neue Werke J. B. Fischers

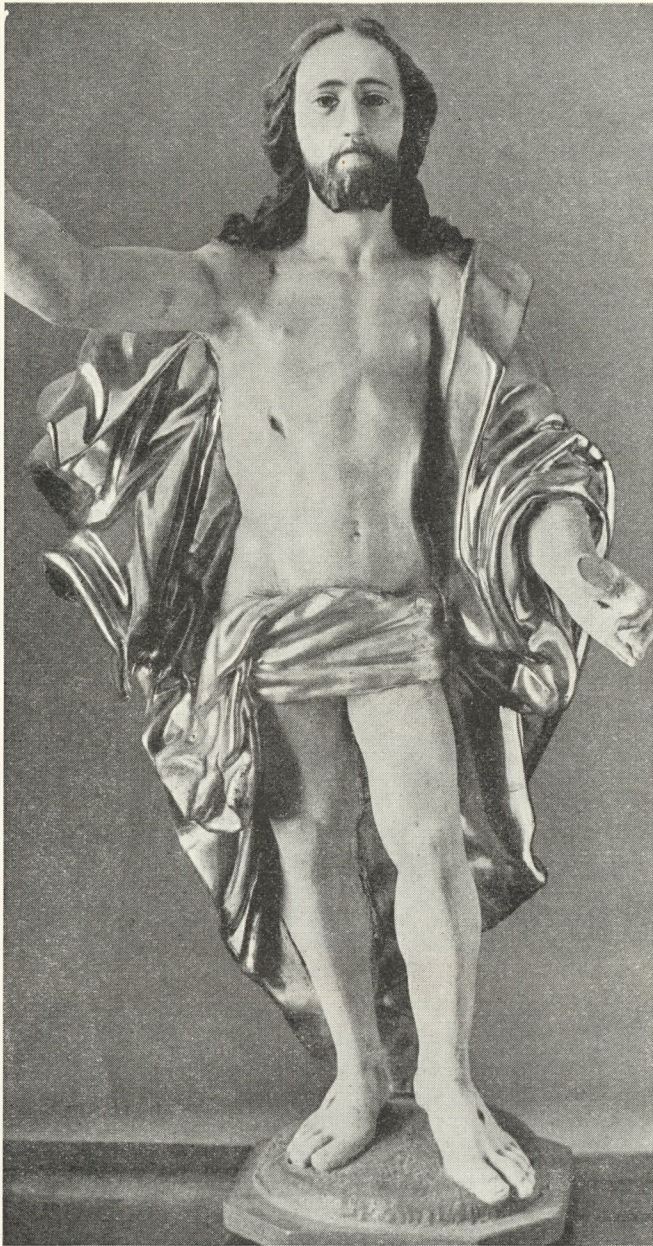


Abb. 89. J. B. Fischers Werkstatt:
Auferstandener zu St. Kathrein

das damals Stift Lambrecht gehörte. Dort liegen noch die Rechnungen. Eine ausgesprochen künstlerische Aufgabe hatte er zu lösen, Plastiken beizustellen für den Hochaltar, der samt der Kirche am 16. November 1659 geweiht wurde, vielleicht auch für zwei Seitenaltäre (Quitt). I. A. Kumar schildert 1815 in seinen „Streifzügen“ den Anblick folgendermaßen: „Der Hochaltar stellte in sehr erhabener Architectur sehr lebhaft den hl. Gotthard vor. In der Kuppel standen die Evangelisten und in den zu beyden Seiten unter derselben angebrachten Altären die Kirchenlehrer, aus schönem Steine gehauen.“ Er hatte sie noch selbst gesehen, denn erst knapp 7 Jahre zuvor war die Kirche, „um die Aussicht zu verschönern“, von ihrem neuen Herrn barbarisch demoliert und der Statuensmuck verschleppt oder zerschlagen worden. 1676 meißelte

den“ bestattet. Von anderen verstorbenen Geschwistern las ich freilich in den Matriken nichts. Die Tatsache, daß Fischer von Erlach einen Hochaltarentwurf für „Strassengelberg“ offerierte, scheint in diesem Zusammenhang doppelt bemerkenswert.

Am 19. Mai 1677 mußte unser Meister seine Gattin zu Grabe geleiten, am 30. Jänner 1678 führte er als Frau heim die edl ehrtugendreiche Jungfrau Maria Barbara, Tochter des Herrn Hans Friedrich Khiesel, vormals Rentmeister des Stiftes Kempen in Schwaben, derzeit Kammerfrau der Frau Maria Gräfin von Herberstein. Als Trauzeuge fungierte der Buchführer Christoph Ehardt.

Einige Werke Fischers sind seit langem bekannt. 1652 wirkte er an der Ausstattung des Landhaussaales mit: Er verfertigte, wohl unter Anweisung des Landschaftlichen Malers Stephan Retz, der für ihn die Entlohnung von rund 77 fl einkassierte, 127 große und 157 kleine Rosetten „mit zierlichen Laubern“. Er wird hier Drechsler und Bildhauer genannt. (Kümmel.) Bescheiden waren auch seine Arbeiten im Schlosse Eggenberg. Von 1661 — 1664 bekam er dreimal „laut Schein“ gegen 6 fl, das letztemal hatte er verfertigt „2 grosse Köpff, 4 Hendt, 2 Dägen, 1 Helleparten und 1 Mussqueten zu Bündtwerch“ im fürstlichen Garten (Meeraus).

Sein erster nachweisbarer Großauftrag galt der Kirche und dem Herrenhaus St. Gotthard bei Graz,

Fischer für die Pößnitzbrücke in der Untersteiermark drei steinere Standbilder. (Wastler.) Sie waren schon vor dem ersten Weltkrieg nicht mehr vorhanden.

Höchst aufschlußreich über Fischer und seine Werkstatt sind die mit vielen Belegen im Landesarchiv befindlichen Akten der Aufrichtung und Abbrechung der Triumphpforte für den 1660 zur Erbhuldigung einziehenden Kaiser Leopold I. Wiederum ward aufgeboten was das Land mit Einschluß der Südsteiermark an künstlerischen Kräften besaß: 15 Maler und 7 Bildhauer, ihre Gesellen nicht mitgezählt. Diesmal sind glücklicherweise auch ihre Wohnsitze genannt. Die Nichtgrazer sind mit eigener Unterschrift auf einer gemeinsamen Abrechnung verewigt. Sie wird uns in der Bildhauergeschichte der Landstädte gute Dienste leisten, deshalb wurde sie faksimiliert in Abbildung 84 wiedergegeben. Leider sind ihre Gesellen und „Jungen“ nicht mit Namen genannt. Hier beschäftigen wir uns nur mit unserem Meister. Er baute mit seiner Werkstatt die Pforte auf und riß sie nieder, das architektonische Modell stellte „mit grosser Sorg und vielen Nachsinnen“ der Baumeister von St. Lambrecht Domenico Sciascia. Er bekam dafür 100 fl, ebensoviel obendrein zur „Recompens und Ergözlighait“.

Fischer ist mit vier eigenhändigen Teilrechnungen vertreten. Am 21. Juni 1660 bestätigt er, mit Schneider Morssner 2347 Ellen Rupfen, 142 Ellen Zwilch und 94 Ellen Schaidter verarbeitet, undatiert bescheinigt er, „für die Bilthauerey“ 2 Fuder Heu, 6 „Pemb sel“, 2500 verzinnte „Zweeckh“, 49 „Mäsl“ Flugmehl und so weiter erstanden, am 28. Februar 1661 erklärt er, mit seinen Leuten die Ehrenpforte abgebrochen zu haben. Das gewichtigste Dokument: Mit Frau(!), 4 Gesellen und 5 Lehrlingen, die alle bei vollen Namen (Abb. 85) genannt werden, hat er die Ehrensäule aufgerichtet und dafür 308 fl empfangen. Wozu bedurfte es eines solch seltsamen Bildhauermaterials? Warden etwa die Figuren nur „ausgestopft“? Dies anzunehmen, wäre schon angesichts der vielen „echten“ Bildhauer absurd. Das Zubehör diente der Umkleidung und Wattierung des architektonischen Aufbaues. Ihn zimmerten die Tischlermeister von Graz, Frohnleiten, Leoben, Gleisdorf, Deutschlandsberg, St. Martin, Schwanberg, Eibiswald. Vom Triumphtor hat sich leider kein Stich, geschweige denn ein Modell erhalten. Flugmehl ...



Abb. 90. J. B. Fischer:
Dolorosa im Dom 1683



Abb. 91. Werkstatt J. B. Fischer:
 Petrus zu Passail. 1670

Ein Quartett von Gesellen, dazu ein Quintett von Lehrbuben — was schuf die zehnköpfige Werkstatt nach der kurzlebigen Ehrenpforte? Schon in meinem Barockbuche brachte ich in Abbildung 32 faksimiliert einen Aushub aus den Kirchenrechnungen von St. Kathrein a. O., demzufolge Fischer 1687 einen Auferstandenen mit 2 Engeln lieferte. Letztere sind verschollen, der Heiland steht wohlbehalten im schmucken Kirchlein. Abbildung 68 zeigt seine aparte Rückseite mit mähnig wallendem Haupthaar und markant auslaufenden Umhangfalten, die Vorderseite Abbildung 89.

Der Stilvergleich berechtigt, ja nötigt uns zur stolzen Feststellung: Auch der Grazer Dom besitzt einen Altar aus Fischers Hand. Den Kreuzaltar. Der Kruxifixus ist spätgotisch, doch die drei lebensgroßen Assistenzfiguren sind des Salvators Werkstattgeschwister. Und mehr: Verrät dieser eine gewisse gesellenhafte Unsicherheit in Gestalt und Ausdruck, so sind Johannes (Tafel 87) und Maria (Abb. 90) statuarisch selbstsichere und physiognomisch ernstzunehmende Meisterwerke. Die Analogien zwischen Heiland und Mutter springen beweisend in die Augen: Eine eher rechteckige als ovale Kopfform, kaum mehr als halb geöffnete Augen und die, um im Barock zu reden, reverendo Knollennase. Jeden Irrtum in der Zuweisung schließen aus die engen charakteristischen Kleidumschlingungen der linken Hände, dazu kommt die Vorliebe für parallele Faltenstränge: Im Schrägstreif der Dolorosa und im Lendentuch des Heilands.

Mindert an der Schmerzhaften der eher verschlafene als wehmütige Gesichtsausdruck die volle künstlerische Wirkung, so ist des Liebingsjüngers Haupt ein technisch gekonntes und seelisch ergreifendes Meisterstück, das eines großen Namens würdig und eines Altares banende Zierde ist. Voll aufgeblüht die Physiogno-

mie, seherische Visionen scheinen die Blicke in unirdische Fernen zu locken, in sie mischt sich die beinahe fassungslose Trauer über das namenlose Leid des Einziggeliebten am grausamen Schandholz. An den Salvator von St. Kathrein erinnert hier das betont vorgestreckte Spielbein wie auch die blockhaft geformten Faltenbildungen unter den rechten Armen. Die Kreuzgruppe ist um 1683 entstanden. Der Altaraufbau ist wie zu Radmer noch von Knorpeldekorationen umrahmt.

Nun aber kann ich die Verehrer der Kunst des jungen Fischer von Erlach durch eine stattliche Reihe von neuentdeckten Werken seines Vaters überraschen und erfreuen. In zwei Faksimile-Säulen (Abb. 87 und 88) sind sie unanzweifelbar festgehalten. Wenn wir ins Kalkül ziehen, daß sich im 17. Säkulum höchstens in jedem 10. oder

15. Pfarrarchiv Kirchenrechnungen erhalten haben, dürfen wir ehrlich erstaunt sein, unseren Meister so häufig am Werke zu sehen — in allen Gauen des Landes.

Auf Schloß Waldstein — Dr. Heinrich Prinz Liechtenstein stellte mir lebenswürdig aus dem von Landesarchivar Dr. Sittich geordneten Archiv das früheste Autogramm zur Verfügung — fertigte Fischer ein Bildnis aus „Archen Holz“ (Ahorn?) für einen Brunnen. Um 15 fl konnte es lebensgroß sein. Nach Birkfeld ging 1674 ein Florianaltar, 1685 laut Faksimile ein Bruderschaftsaltar, laut Kirchenrechnung gleichzeitig auch noch ein Sebastiansaltar. „Vor be(i)de Altar“ bekam er 12 fl Leihkauf. Nächster Posten: Denen Bildhauer gesellen zu Trinkgelt 1 fl. Auch 1685 also hatte Fischer mehrere „Gsölln“. Das Geding für den Bruderschaftsaltar betrug 70 fl, er stand in einer Kapelle, das Zierat trug der Mesner aus Graz hieher. Die Arbeit für St. Veit am Vogau 1689 bleibt, obgleich gleichzeitig Maler G. A. Peuchl einen Betrag erhielt, unbestimmt. Fürstenefeld hatte zwei Engel bestellt, Fischer quittiert mit eigener Handschrift, sie ist seit 1658 flüssiger und eleganter geworden. Das Opus für Straden war ein „Bült“ für die Bruderschaft Sebastian - Isidor - Rochus, das für das nahe St. Peter am Ottersbach ein — Hochaltar, wie es scheint samt Tabernakel. Zwischen den Birkfelder Altären lieferte er nach Irndning vier Bildnisse zum Rosenkranzaltar. Sie standen auf „Saullen“.

Was verblieb uns von all dem? Scheinbar nichts: Die Kirche von Birkfeld wurde rasiert, neugebaut und mit hochbarocken Altären versehen, ebenso die von St. Peter a. O. Die Brunnenfigur von Waldstein ist verschollen, gleich den Engeln von Fürstenefeld, dem Stradener Bruderschaftsbild und den Säulenstatuen von Irndning. Doch steht dort noch der Rosenkranzaltar aus dieser Zeit mit Gebälksengeln, die sich gut in Fischers Art fügen.

Nun aber Passail! Hochaltar für eine Dekanatskirche, ein ehrender Auftrag. Doch leider, laut Chronik hat Fischer nur als Tischler den Aufbau beige stellt, die Figuren aber „Bildhauer Erasmus Burck in Gratz“. Der aber ist sonst nur als Maler bekannt. Emsig suchte ich nach „Raittungen“, fand sie, beließ sie aber im Pfarrarchiv. Wenige Wochen später brach im unmittelbar angebauten Wirtschaftsgebäude ein Brand aus, der es völlig niederäscherte. Als die Flammen aufzüngelten, wurde das Archiv in Eile ausgeräumt, in der mehr als verzeihlichen Erregung ging der Rechnungsstoß in Verlust. Jahrelang währte ich ihn verkohlt, plötzlich tauchte er wohlbehalten wieder auf. Mit Genugtuung bringe ich die Rechnung 1670. Wie erwartet: Bildhauer Fischer, Maler Burck! 280 fl be-



Abb. 92. Werkstatt J. B. Fischer:
Petrus am Lorenziberg

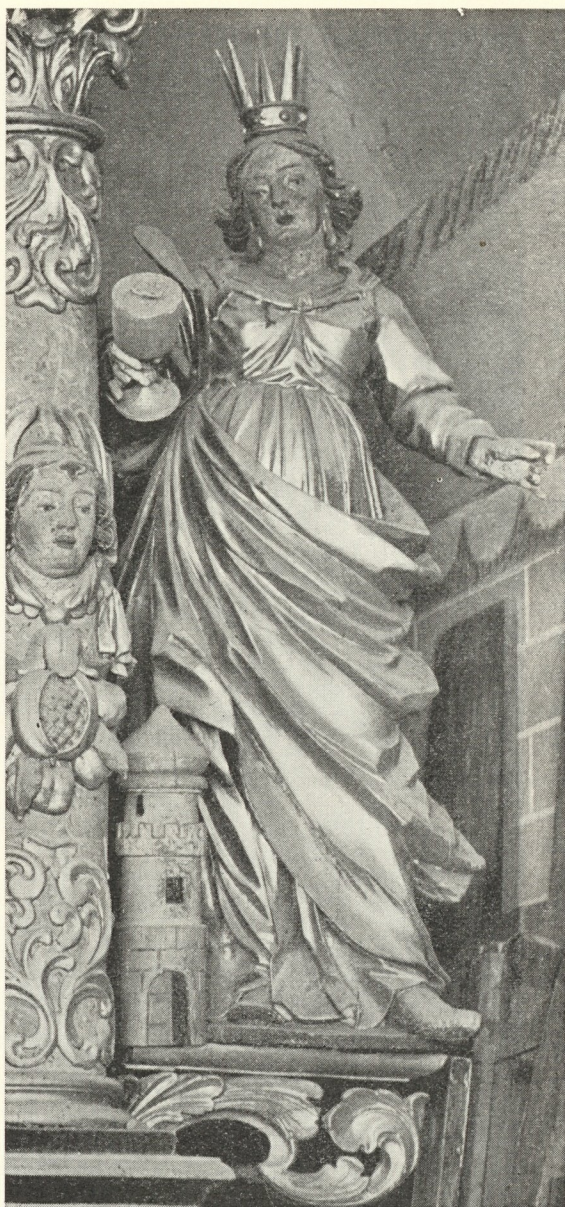


Abb. 93. Werkstatt J. B. Fischer:
Barbara zu Miesenbach

kam Fischer für das gewaltige Werk, das in sechs Fuhren von Graz nach Passail verfrachtet wurde. Doch nochmals leider: 1771 wurde der Altar entfernt und durch ein Fresko von Mölck „ersetzt“. Doppelt Dank trotz ihres Irrtums der Chronik, die genau angibt, bei welchem Bauern sich die Hauptfiguren noch befinden.

So stehen wir denn gebannt vor den gewaltigen Statuen, untergebracht in einer kleinen Kapelle, dem Apostelfürstenpaar, dem die Kirche geweiht ist. Die Füße ruhen auf dem Erdboden auf, die Häupter stoßen beinahe an die Decke, die Fassung ist mehr als defekt, der Eindruck trotzdem stark. Paulus (Tafel 77), der Weltenwanderer und durch die Kraft des Wortes Welteroberer im Zeitensturm, der des Predigers Haupthaar türmt und Vollbart verweht, den Umhang kräuselt und bauscht, ihn jedoch nur fester an die Hünenachseln preßt. Ein prachtvoller Kontrapost, anatomisch überzeugend aufgefaßt und durchgeführt, durch den schräg gesenkten Gürtel bildhaft unterstrichen, im ausgeprägten Spielbein markant vollendet.

Petrus (Abb. 91) erscheint von Haus aus bildhauerisch stiefmütterlicher bedacht. Wohl trägt er gleich Paulus einen temperamentgeladenen Eiferer-Kopf, der Gestalt aber fehlt die überzeugende Anatomie, der gefällige Kontrapost, das flüssige Faltenpiel, zudem wurde sie später schwer beschädigt, der rechte Arm samt dem Schulterstück abgetrennt, die Hand von einem Tischler wenn nicht gar Zimmermann „ergänzt“. Auch die Linke ist unglücklich angesetzt, Buch und Evangelienvers paßt nicht in den Kontext.

Zum Hochaltar lieferte Fischer 1670 noch einen „großen Michael“, er ist verschollen. Noch 1689 arbeitete er für Passail einen „Heiligen Geist“, 1690 aber wurden zwei neue „Aldär“ aus Graz dorthin geführt, darunter ein Frauenaltar. Maler Burck faßte sie, der Bildhauer ist nicht angegeben, doch scheint es ausgeschlossen, daß Fischer, der den Hochaltar geliefert hatte, diesmal mit einer Lappalie abgespeist worden wäre, die Altarplastiken jedoch ein Rivale gestellt hätte. Zum Andreasaltar wurden zwei Engel bestellt, 1691 für einen anderen Altar die Statuen Johannes und Matthias geliefert. Schwächliche Gesellenstücke. Am Andreasaltar steht links ein bemerkenswerter Jakobus (?), vorzüglich gearbeitet, das Spielbein ist wie bei Johannes im Dome markant vorgeknickt. Auch der Titelheilige ist vorzüglich gearbeitet, trägt ein intelligent gestaltetes Haupt und ein reich gefälteltes Kleid. Er würde der Werkstatt, ja dem Meister Ehre

machen, doch die Zugehörigkeit ist archivalisch nicht beweisbar (Tafel 86).

Nach Birkfeld stellte Fischer 1686 ein „Fahnkreuz“, im selben Jahr ward in seiner Ferialkirche St. Lorenzen ein Ruprechtaltar aufgestellt. Derselbe Pfarrer und Besteller, auch der gleiche Lieferant? Wann der Hauptaltar errichtet wurde, konnte ich nicht eruieren, doch bringe ich daraus (Abb. 92) einen Petrus. Pfarrgeschichtlich gesprochen, kann er nur aus Fischers Werkstatt stammen. Eine Wegstunde von Birkfeld entfernt liegt Miesenbach. In der Friedhofkapelle steht ein stimmungsvoller Altar mit vier ungepflegten doch tüchtigen Plastiken. Wir zeigen eine Barbara (Abb. 93). Ihr stellen wir (Abb. 94) gegenüber die Dolorosa der Grazer Säule am Gries. Das Haupt trägt nicht barocke, sondern „zeitlose“ Züge, wahrscheinlich wurde es überarbeitet, die schräg geordnete Umhangpartie unter dem Gürtel ist mit hohen Stegen und harten Knickungen an den Hüften in Linienführung und Modellierung geradezu ein Spiegelbild Barbaras. Die Kapelle in Miesenbach dünkt mich jünger als ihre Plastiken, vielleicht ist der Bruderschaftsaltar, in Birkfeld durch den Kirchenneubau obdachlos, hieher gebracht worden! Vereint ergänzen und stützen Miesenbach und Gries unsere zwangsläufige Hypothese.

Im Hof der Eskomptebank in der Herren-gasse steht eine prachtvolle Maria mit Kind (Abb. 97), kaum 100 Meter entfernt von — Fischers Bildhauerwerkstatt. Unter dem Postament findet sich ein Engelrelief, stark dem an Erlachers Grabmal ähnlich! Die Umhangpartie unter dem Arm ist flacher, weicher, anatomisch überzeugender gearbeitet, kompositionell entspricht sie der zu Miesenbach, der Kleidaufstoß dem der Dolorosa am Gries. Im ganzen Aufriß fügt sie sich gut in Fischers Art, ihr wahrhaft königliches Wesen gibt sich als vollendetes Meisterwerk.

Nach St. Bartholomä bei Lieboch kamen 1671 zwei Seitenaltäre, für die an „Pilthauer, Tischler und Maller“ 214 fl bezahlt wurden. Nach Deutschfeistritz wanderte 1672 ein Hauptaltar um 114 fl, bezahlt an den „Pilthauer und Tischler“. Marx, der um diese Zeit allein neben Fischer als Schöpfer in Frage käme, arbeitete stets mit Tischler Jägsche zusammen, Fischer war Tischler und Bildhauer! Ubelbach erhielt 1689 einen neuen Hochaltar, der „Pilthauer und Tischler“ bekam 255 fl. Alle drei Pfarren unterstanden dem Stifte Rein, dessen „Oblate“ Fischers genialer Sohn war. Mit dem Hochaltarentwurf Straßengels ist die alte Verbundenheit neu verbürgt.



Abb. 94. (Werkstatt?) J. B. Fischer.
Dolorosa am Griesplatz

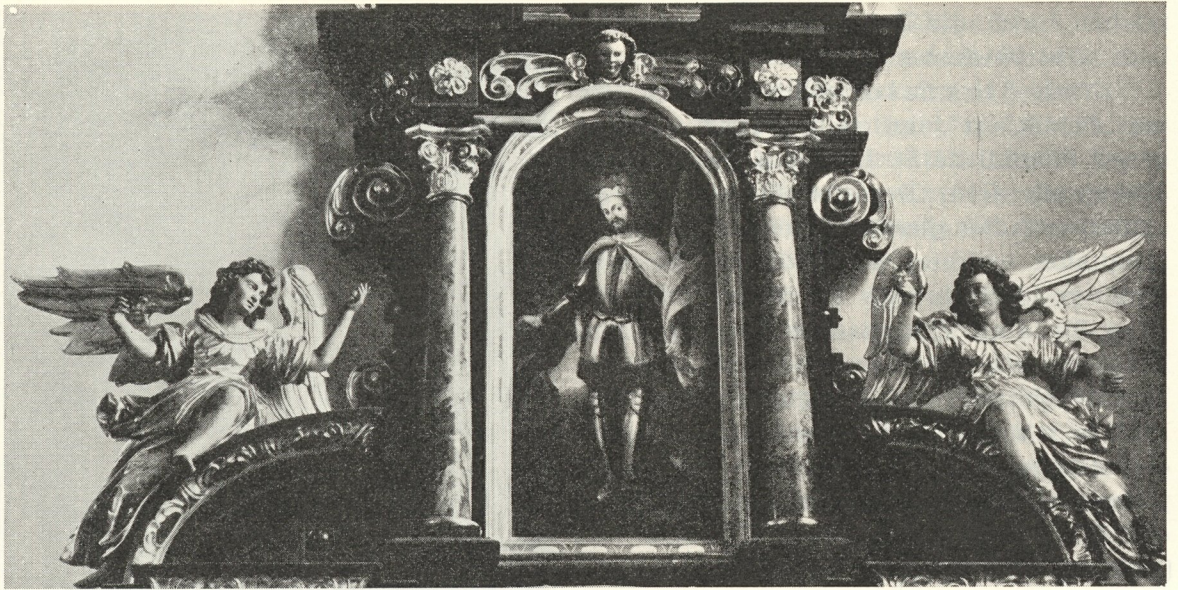


Abb. 95. J. B. Fischer: Vom Hochaltar zu Deutschfeistritz. 1672

Neben den Deutschfeistritzer Hochaltar-Abschluß (Abb. 95) postieren wir zwei Gebäcksengel aus Puch bei Weiz (Abb. 96), die ein leider ungenannter Grazer Bildhauer 1689 arbeitete. Mit ihnen vergleichen wir den rechten Seitenaltar von Radmer (Abb. 86), datiert 1681. Wir kennen die Engel von Meixner und Marx, auch Werke zweier anderer Grazer Bildhauer dieser Zeit, sie haben nicht mehr als zeitbedingte Ähnlichkeiten mit diesen sympathischen und vorzüglichen Schöpfungen. Der kühne „Auftritt“ der schräg hingelagerten Genien, das Schwert-Motiv ihrer Schwingen, die „getürmten“ Locken, — zu Deutschfeistritz wie am Johannes des Domes in reichem Geringel niederfallend, — die glaubhaft Höhenregionen zugehörigen verklärten und doch markanten Antlitze, schließen die drei Altäre eng aneinander. Die harten parallel gespreiteten Falten an den Gestalten von Lorenzen, Miesenbach und am Gries melden sich bereits am Petrus zu Passail. Gewiß, es manifestieren sich auch da und dort fühlbare Stilunterschiede und Qualitätsschwankungen — mehr als verständlich angesichts der vielen Gesellen, die wir leider nach 1667 zum Großteil noch nicht kennen, aber auch der langen Schaffensperiode des Meisters selbst, die gerade in diesen Jahrzehnten notorischen Stilwandlungen unterlag.

Trotz des Ausfalls zahlreicher beglaubigter aber nicht erhaltener Werke verbleibt ein stattliches Oevre, das, direkt oder indirekt nachgewiesen, unserer Werkstatt zugehört. Nun erhebt sich die ebenso gewichtige als schwierige Frage: Was hat Fischer eigenhändig geschaffen, was seine Gesellen? Die Rechnungen geben keine eindeutige Antwort, sie beweisen nur, daß die fraglichen Skulpturen aus der Werkstatt Frauengasse 5 kamen. Die lange Schaffenszeit Fischers und die Vielzahl der Gesellen erschweren obendrein die Untersuchung. Ist sie deshalb völlig aussichtslos? Nein, ein „Zufall“ kommt uns mehr als erwünscht zu Hilfe: Wir kennen ein Werk des Lehrmeisters Sebastian Erlacher, das Altärepaar zu Nestelbach. Es entstand 1648, ein Jahr vor dem Tode Erlachers, Fischer war damals schon 25 Jahre alt, stand höchstwahrscheinlich schon in seinen Diensten, vielleicht hat er — umso günstiger für unsere Beweisführung, an diesen Altären selbst mitgearbeitet.

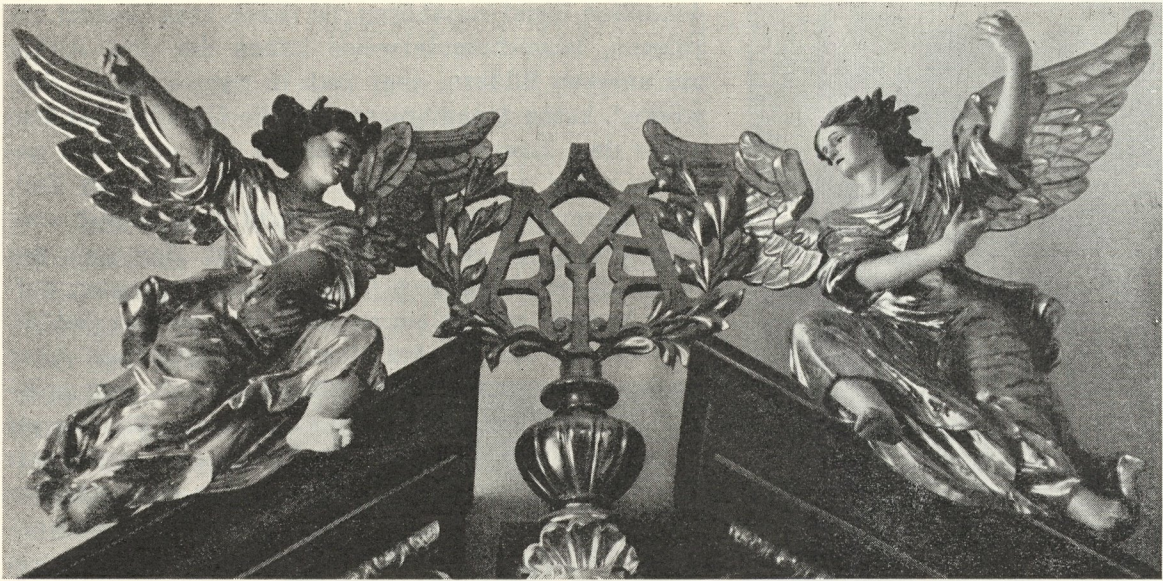


Abb. 96. J. B. Fischer: Gebälkengel zu Puch. 1689.

Wir vergleichen also St. Katharina (Tafel 68) von Nestelbach mit Johannes im Dome. Beachten wir vorerst ein ganz unwesentliches Detail, die deutlich viereckige Saumfalte am Kleide der Jungfrau links unten. Sie kehrt, genau an der analogen Stelle, am Lieblingsjünger wieder. Betrachten wir die Faltenbildung am rechten Arme Katharinas und an der rechten Hüfte Johannes: Beide relativ klobig, geradlinig verlaufend, hart abgeknickt. Selbst die Physiognomien sind nicht ohne Entsprechung: Beide Häupter tragen eine echte Verinnerlichung, eine glaubwürdig tiefe Versunkenheit in den Zügen. Die knitterige Gestaltung der Brustpartie Katharinas kehrt, hier nur etwas kleinteiliger gestaltet, an der Dolorosa im Dome und an den Deutschfeistritzer Engeln wieder, die Lockenführung Katharinas an der Magdalena des Kreuzaltares. Wenn wir noch ins Kalkül ziehen, daß zwischen den Entstehungszeiten der Plastiken zu Nestelbach und im Dome mehr als 30 Jahre liegen, bejaht der Stilvergleich die Schulabhängigkeit ihrer Bildhauer noch entschiedener.

Hier sei noch eingeschaltet: Die beiden Putten auf den gesprengten Bogen zu Nestelbach haben in Körpermodellierung, Schwingenform und Gestik ausgesprochene Werkstattgeschwister auf dem schönen zweigeschossigen Hochaltar im Kirchlein St. Anna auf dem Lindenbüchel — bei Passail. Leider wissen wir nicht, wann er entstanden ist. Andere Analogien zwischen St. Anna und Nestelbach sind: Hier wie dort tragen die Säulen je eine Engelappliance, ebenso die Konsolen ihrer Gebälke. Eben derselben Hand wie der Hochaltar von Lindenbüchel entstammt auch der Marienaltar zu Semriach. Nicht bloß die Engel gleichen einander bis zur Uniformität, sondern auch die Sebastiane im Oberbild und die Floriane zuoberst im Zenit. In beiden Altären wären sogar unleugbare Ähnlichkeiten mit den Gestalten des Tegernseer Altares von Zwinck nachzuweisen ... Auffällig ist es auch, daß sich in den letzten Lebensjahren Erlachers die Altarweihen in Graz häufen: 1642 drei in St. Martin, 1643 Hochaltar in St. Peter, 1648 vier bei den Karmelitern, fünf bei den Franziskanern, zwei in St. Peter.

Um wieder zu Fischer zurückzukehren: Des Dom-Johannes geringelte Lockenfülle tragen auch die Gebälksengel von Deutschfeistritz, irgendwie auch sein markantes Antlitz. Daß die von Radmer und Puch nicht bloß der gleichen Werkstatt, sondern auch



Abb. 97. J. B. Fischer:
Gottesmutter in der Herrengasse

derselben Hand zugehören, ist ihnen vom Gesicht abzulesen, bezeichnenderweise haben die drei Altäre auf unseren Bildern, aber auch in natura keine „Eckstücke“, keine Standfiguren. Für die Gesellen fiel also außer dem Zierat keine Arbeit ab. Die von Puch gehören einer anderen Hand an, einer späteren Zeit, der Altaraufbau ist überhaupt nicht ursprünglich sondern plump erneuert. Interessant ist, daß hier des linken Serafs Kleid sich gelöster, windbewegter, duftiger bauscht als das am rechten. Man hat das Gefühl, der Meister hat sich bei einem und demselben Altar noch weiter entwickelt, vorahnend schon dem spätbarocken Geschmack Rechnung getragen. Ein Beweis zu andern, daß der Bildhauer behenden Geistes war und bei prinzipiellen Pendantgestalten eine stärkere Amplitude schwingen ließ, als es ausgesprochen konservative Künstler lieben. Ein vorbereitender Hinweis darauf, daß wir auch im eigenhändigen Gesamtwerk nicht zu eng gezogene Grenzlinien zu ziehen brauchen.

Ob auch der Paulus von Passail darin noch Raum hat? Des „verwehten“ Bartes Wellenlinien laufen ähnlich wie die Locken rückwärts am Haupte des Salvators, das „getürmte“ Haar kennen wir von den Gebälksengeln, doch die ganze Schädelbildung, das unruhigere, kleinteiligere Faltenspiel an dem elastischer geschmeidigten Leibe! Freilich sind die Unterschiede zur Pendantgestalt Petrus noch augenfälliger. Daß die Faltenbildung an einer Steinfigur ruhiger und schwerkraftbetonter verläuft als an einer Holzplastik, liegt auf der Hand, daß die Gottesmutter der Herrengasse nicht bloß ein meisterliches Werk, sondern ein Eigenwerk Fischers ist, dafür spricht mehr als ein stilistischer Grund. Die Zugehörigkeit zur Werkstatt ist durch den Konsolen-Engel — vergleiche Erlachers Grabmal! — erwiesen, die echt königlichen Häupter von Mutter und Kind sind denen der Serafe anatomisch ähnlich, physiognomisch kongenial.

Auffällig ist noch Folgendes: Die Apostel von Passail, 1670 entstanden, in ihrer Physiognomik höchst charakteristisch, kehren, soweit ich es überprüfen konnte, in den weiteren 30 Meisterjahren Fischers nirgends eindeutig wieder. Das legt den Schluß nahe, der — Geselle, der sie schuf, starb oder verließ die Werkstatt. Von Nestelbach bis Puch aber, 1648 — 1689, kehrt derselbe Typus immer wieder. Noch eins: Die Nestelbacher Gebälksengel wirken schwerfälliger, älthlicher als die zierlicheren Jungfrauen unter ihnen. Vielleicht also hat erstere der bereits kränkelnde Erlacher geschaffen, letztere aber der jugendliche J. B. Fischer ...