

GRAZER SPÄTBAROCK UND ROKOKO

Josef Thaddäus Stammel

Den Werdegang und Stilwandel der Plastik von ihren Anfängen bis zu ihrem Höhepunkt in eine kurze Formel zu kleiden, können wir dies vielleicht mit sieben Worten tun: Ringen um die Eroberung der dritten Dimension. Es verlief in einer Kette von mutig voranstrebenden Fortschritten und retardierenden Rückfällen. Die Romanik bevölkerte Tympanon und Portal mit Symbolen und Gestalten, aber sie klebten als Reliefs am Halbrund des Bogenfeldes oder in den Winkeln des Gewänges.

Letztere rundeten sich bald zu Hochreliefs und Vollfiguren, aber sie hielten sich hart am Hintergrund unter hohen Baldachinen, als scheuten sie den Weg ins Freie, als fühlten sie, ihre Mission bleibe fürderhin, eine Architektur zu beleben, nicht sich von ihr zu emanzipieren. Sie taten es in der

Hochgotik, aber sie zogen sich bald wieder in

den ein- oder zweidimensionalen Raum zurück, um eine zweidimensionale Querwand zu bilden. Erst im Barock wagten es die Säulen, durch einen Avantgardisten ein Dreieck zu bilden, die Triumphtore, mehr durch lichtumflutete Durchbrechungen als durch steife Baumassen zu wirken. So traten die Heiligen, an Körpervolumen und rauschenden Gewändern wahre Übermenschen, aus den Interkolumnien möglichst frei ins Blickfeld, die Obergeschosse der Altarbauten, die nur einer beschränkten Anzahl von Figuren Raum boten, wölbten sich als Muscheln vor, durchschwirrt von ganzen Völkern von Engeln und Engelköpfen. Auch ins offene Tageslicht, auf die Marktplätze schwärmten die Heiligen aus. An sich als Schutzpatrone vor Feuers-



Abb. 137. Thaddäus Stammel: Engel zu St. Martin

einigen gesicherten

Bezirk zurück, sperrten sich selbst ein in enge Schreine, freilich darauf bedacht, als Gesellschaft von Gottgeweihten im raffinierten Wechselspiel von Vertiefung und Vorsprung, von Licht und Schatten, Farbwerten und Reflexen, einen faszinierenden, wahrhaft überirdischen Anblick zu bieten.

Selbst noch in der Renaissance liebten es die Statuen, sich in der Adikulanische oder unter dem Bogendach der Arkaden zu bergen, die Aufbauten selber schienen sich damit zu bescheiden, mit reizvollen Durchblick-



Abb. 138. Thaddäus Stammel:
Joachim auf Frauenberg

brunst und Überschwemmung, zumal der „laidigen Contagion“, doch sorgte die Gestalten- und Gestaltungsfreude der Mäzene und Künstler dafür, daß nebst der Andacht auch die profane Schaufreude zu ihrem Rechte kam — was heute noch an Bildnisgruppen in Stiftshöfen oder vor den Kirchenmauern sich anmutig regt und reckt, ist nur noch ein bescheidener Rest der einstigen Fülle und Herrlichkeit.

Hatte das H o c h b a r o c k also in mächtigen echt statuarisch ausgewogenen Formen repräsentativ Position bezogen, meldete sich zum Akkord bald auch die Melodie, die physische und psychische Nuance, die Monsterstatuen entfaltetes sich ins Zierliche, der Ernst in die Grazie. Spätbarock und R o k o k o stilistisch säuberlich zu scheiden, ist nicht einmal auf dem Grazer Boden möglich, da ja noch immer von außenher bildnerische Zuzügler kamen, die in den Städten zumal des Oberlandes unbekümmert fabulierten und nuancierten, die Freude am bodenständig bedingten Schnitzen wucherte und wabberte in die Hauptstadt zurück: Aus Wien wehte bereits der akademisch kühle Eishauch der Klassizistik herein, die „Provinz“ nahm davon herzlich wenig Notiz. Unsere Überschau auf die Gestaltungen der vorletzten und letzten der originären Stile können wir nicht besser einleiten als durch einige Seitenblicke auf das Wachsen der größten steirischen Bildnerbegabung seit Hans von Judenburg und dem Meister von Großlobming.

In den Grazer Matriken lesen wir nichts von der Taufe eines Thaddäus Stammel, auch im Admonter Totenbuch steht nur, daß am 21. Dezember 1765 famosus statuarius, der berühmte Bildhauer Joseph Stämmel starb. Dem Johann Georg Stammel ward 3 Söhne, darunter zwei namens Joseph Antonius ge-

tauft, 1690 und 1695. Der erstere starb 1694, der Unsterbliche ward also am 9. November 1695 aus der Taufe gehoben. Das ist längst geklärt, auch daß er ab 1739 bis zu seinem Tode sein Geburtshaus in der Mettahofgasse 17 zu Eigen besaß. Daß er seine Lehrjahre bei seinem Vater abdiente, ist eine Selbstverständlichkeit. Daß er als Eleve eine Studienreise nach Italien machte, beweist P. Vital Boeken in seiner Chronik von Frauenberg. Sie sprachen über Marienstatuen. Stammel verteidigte seinen Standpunkt durch die Bemerkung, er gründe sich „auf die Autopsie der Bildwerke in Rom und Italien.“ P. Thassilo Weymayr wieder nennt als Lehrmeister des jungen Genies die Bildhauer Schoy und Zeilinger. Das hat gewiß der Künstler selbst erzählt. Der Vater gab also den ausgedienten Lehrling als Gesellen zu den beiden Grazer Meistern. Eberhard Hempel stellte 1937 in einer feinsinnigen Studie über Stammels Kunst instruktiv gegen-

über Schoys Vesperbild an der Bürger-
spitalskirche (Gotik, Tafel 71) und Stam-
mels Pieta von Wildalpen, ein Querfor-
mat dem Hochformat. So sehr die Kom-
positionen verschieden gelagert sind, die
Christusleiber und Madonnenhäupter las-
sen keinen Zweifel an Schul- und Lehr-
meisterbeziehungen. Doch wer ist Zei-
linger? Weder Matriken noch Rech-
nungen nennen einen Bildhauer Zeilinger
außer dem nach Stammel wirkenden
Leopold. In meinem Stiftebuch stellte ich
ausführlich die Hypothese auf: Verwech-
slung mit dem Leobener Bildhauer Joseph
Claudius Zeller, gelegentlich auch Zeu-
ler genannt: Der ist mit einer Arbeit für
Admonter Stiftspfarrren 1726 letztmals be-
glaubigt, da Stammel erstmals in Admont
auftaucht.

Es wäre aber trotzdem denkbar, daß
es doch einen „älteren“ Zeilinger als
Bildhauer gab. Zumal Joseph Wallner
schon 1852 in seiner kleinen aber ver-
dienstvollen „Schilderung“ der Wall-
fahrtskirche Weiz folgende Mitteilung
bringt: Im Schlosse Minnichhofen stand
vormals „eine schöne Statue der Him-
melskönigin Maria mit dem Christus-
kinde vom Bildhauer Zeilinger in
Gratz.“ Sie zierte später den Schloßgar-
ten von Rattmannsdorf, 1832 wurde sie
in die Nische zwischen den Türmen der
Pfarrkirche gehoben. Dort steht sie noch
heute. Es war auch für den Weitwinkel
keine Kleinigkeit, auf abschüssigem Hang
die im Wortsinn turmhoch postierte Pla-
stik „herunterzuholen“. Es gelang relativ
gut. So kann ich sie in Abbildung 140
erstmalig im Bilde zeigen: Eine anmutige
Gestalt, die mit mächtig geblähtem Umhang wie für die Fernsicht angelegt erscheint.
Ein freundliches, ja schalkhaftes Lächeln umspielt die Antlitze von Mutter und Kind.
Stilistisch steht das Werk der Madonna am Haus Hans - S a c h s - G a s s e 10 nahe. (Barock,
Tafel 78.) Freilich mehr in der windbewegten Gewandbehandlung, als in der anatomi-
schen Körperformung oder gar im seelischen Ausdruck. Das Kind „fällt“ am meisten
„aus der Rolle“. Es ist hier tieferntst aufgefaßt. Größere Ähnlichkeiten zeigt die Weize-
rin mit der Himmelskönigin am Haus Glockenspielplatz Nr. 6. Hier bestrickt die im Be-
wegungsmotiv wohlfundierte Bogenform der in seliger Mutterfreude sich zurückbeugen-
den Maria. Beide Grazer Madonnen werden von Thieme-Becker Marx S c h o k o t n i g
zugeschrieben. An formalen Analogien fehlt es keineswegs, doch eindeutig zwingend
sind sie nicht. In Judenburg und Leoben werden wir den Fall erleben, daß Bildhauer, ja



Abb. 139. Thaddäus Stammel?
J. Nepomuk in Mariahilf

„Bildhauermeister“ ansässig waren, und trotzdem, soweit ich nachprüfen konnte, weder in Matriken noch in Ratsprotokollen nachweisbar sind. Konsonanzen mit Stammels Werken offenbart freilich „Zeilingers“ Himmelskönigin herzlich wenige. Sie ist eher theatralisch aufgefaßt, während Stammels Art und Größe in beseelter Volkstümlichkeit fußt. Um dramatische Einzelzüge und Wirkungen war er freilich nicht verlegen.

Erst im Alter von 31 Jahren gewahren wir den Künstler in Admont. Wo arbeitete er nach seiner Italienreise? Schuf er in seiner Vaterstadt Graz gar nichts außer den von Admont gelieferten „Rossaltar“ von St. Martin? (Abb. 137.) Dr. Gustav Schreiner weist 1843 in seinem „Grätz“ unserm Künstler die Doppelgruppen Ignatius-Xaver und Borgias-Stanislaus am Hochaltar des Domes zu, denen meine bereits zitierte römische Quelle das treffende Kompliment macht: Sie sind den Vorbildern, ohne reden zu können, sprechend ähnlich. Die Rechnungsbücher haben diese Zuweisung ein für allemal desavouiert. Schreiner sagt aber auch, daß Stammel von Schoy viel gelernt hat und daß er die „Denksäule“ Johann Nepomuk am Vorplatz der Barmherzigenkirche geschaffen habe. Sie ward um 1840 transferiert. Wohin? Ich fand keine diesbezügliche Notiz. Die genannte Kirche steht im Pfarrgebiet von Mariahilf. In dessen Kreuzgang steht noch heute eine Statue des genannten Heiligen. Ich zeige sie in Abbildung 139 und stelle ihr gegenüber Joachim vom Kreuzweg am Frauenberg (Abb. 138). Der wird seit je ohne Fragezeichen Stammel zugesprochen. An Statuen des Brückenheiligen ist in der Murstadt kein Mangel. Sie alle zeigen den Märtyrer des Beichtgeheimnisses (vergleiche die außen am Paulustor), in einer Haltung und Gewandung, die vor dem prüfenden Blick auch des strengsten Küsters in Ehren bestehen kann: Pfahlgerade die Gestalt, korrektest die Kleidung: Peinlich zurechtgezupft Talar, Chorrock und Mantille. Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament. Ein Stück gewachsener Natur ist auch die Menschengestalt. Der Pedant formt sie pedantisch, der eigenwillige Plastiker in einer eigenwilligen Stellung, die seiner Bildnerhand die größtmögliche Charakterisierung und Individualisierung des Dargestellten ermöglicht. Einen Bußprediger und Propheten könnte man sich auch mit stürmisch vorgeneigtem Oberkörper vorstellen, doch beließe diese Haltung keinerlei Möglichkeit, auch das Amtskleid charakteristisch darzustellen, es würde sackartig niederfallen. Doch dieser „Kniff“ des volkstümlichen Gestalters, das Kleid in der Gegenbewegung hochzuraffen, ermöglicht eine prachtvolle Statuarik und zugleich kraftvolle Gestik. Die polychrome Fassung des Johannes ergibt naturgemäß eine Minderung der rein skulpturalen Linien, die Joachims verwitterter Gestalt, selbst seinem Charakterkopf, äußerst bildhaft zustatten kommen. Dies „defalziert“, läßt der Stilvergleich immerhin soviel sagen: Wenn in Graz eine Skulptur für Thaddäus Stammel in Frage kommt, dann diese.

J o h a n n M i c h a e l W e i n d l e r

Über den Aufschwung des Kunstlebens im Herzen Österreichs zu Beginn des Rokoko nur eine interessante Ziffer: Von 1730 bis 1740 heirateten in 6 Pfarren Wiens nicht weniger als 70 Bildhauer! Bescheiden nehmen sich daneben die Ziffern von Graz aus, doch für den engen Raum sind auch sie verwunderlich hoch. Das „Geriss“ um jedes freiwerdende „Jus“ nahm beinah dramatische Formen an. Um 1726 war der Bildhauer Franz Georg Echter bettlägerig geworden, seine Werkstatt und Gerechtsame (Jus) zu übernehmen, standen die Gesellen sozusagen „Schlange“. Erst Philipp Schelhorn, der sich schon um die Werkstatt Johann Georg Winklers beworben hatte. Dann meldete sich Johann Matthias Leitner, indirekt sogar Johann Jakob Schoy. Bekommen hat sie keiner der drei, sondern Johann Michael Weindler, der als Bildhauergeselle Weindl schon 1721 im Taufbuche auftaucht. Seine Trauung fand ich nir-