

Pietro Magno und die italienischen Stukkateurtrupps

Einleitung

Spricht man von italienischen Stukkateuren des frühen Barock in Franken, wird man sofort auf die Person Pietro Magnos und seine Würzburger Arbeiten stoßen. Die Stuckdekorationen des Würzburger Domes sind heute das bedeutendste Beispiel des italienischen Stuckbarock in Franken. Aber Magno ist nicht der einzige italienische Stukkateur. Seine Arbeiten und sein Werk sind eng verbunden mit einer Gruppe von Tessiner Stukkateuren, die in Würzburg, Ebrach, Bamberg, Coburg und anderen Orten arbeiteten und eine eigene, bedeutende Stilrichtung im Fränkischen Barock vertreten. Von ihnen, ihren Quellen und Vorlagen und ihrer Bedeutung für das Werk Pietro Magnos soll hier gehandelt werden.

Italienische Stukkateurentrupps – Ihre Organisation

Einer alten Tradition nach soll sich in den Hermenfiguren der Seitenschiffe des Würzburger Domes Pietro Magno, der bedeutende Tessiner Stukkator zusammen mit den Mitgliedern seines Bautrupps dargestellt haben¹⁾. Durchschreitet man das noch erhaltene südliche Seitenschiff des Würzburger Domes, entdeckt man neben typisierten auch eine Reihe von figürlichen Darstellungen mit individuell gestalteten Gesichtern, die diese Annahme durchaus glaubhaft machen. Leider aber kennen wir ihre Namen nicht. So lassen sich allein Gesichter eines italienischen Bautrupps vorstellen, ohne einzelne Personen benennen zu können.

Magno und eine umfangreiche Gruppe von Stukkateuren derselben Generation gehören zum Typus des barocken »Gastarbeiters« bzw. »Wanderkünstlers« aus dem Tessin oder der Lombardei, die sich auf die Anfertigung profaner oder sakraler Innenraumdekorationen aus Stuck spezialisiert hatten.²⁾ Ihr Tätig-

keitsschwerpunkt fällt in die Zeit seit dem 30jährigen Krieg bis um 1715 und wird aufgrund der kräftigen, plastischen Stuckformen als die Phase des sog. Stuckbarock bezeichnet.³⁾ Als »Wanderkünstler« müssen die italienischen Stukkateuren dieser Phase bezeichnet werden, weil sie Aufgrund der klimatischen Bedingungen nur in den Sommermonaten tätig sein konnten. In den Wintermonaten kann die Stuckmasse nicht in der angemessenen Geschwindigkeit abbinden. So kehrten sie im Winter gewöhnlich in ihre Heimat zurück. Wegen der hohen Spezialisierung ihres Handwerks, der Haltbarkeit des Stucks und auch der begrenzten Anzahl von Aufträgen, die sich zumeist auf Schlösser, Klöster und Sakralbauten beschränkten, fanden sie an einem einzigen Ort auf die Dauer kein Auskommen. Sie waren meist gezwungen, nach Beendigung ihres Auftrags an anderem Ort nach neuen Aufgaben zur Ausstattung von Schlössern und Kirchen zu suchen.

Anders als z. B. die italienischen Architekten in Deutschland, die in den Wintermonaten, wenn der Baubetrieb ruhte, die Vorbereitungen für die nächste Saison trafen, kehrten die italienischen Stukkateuren (vielleicht auch von der Sehnsucht des Italieners nach der Heimat und dem sonnigen Süden getrieben...⁴⁾ in den Wintermonaten ins Tessin oder die Lombardei zurück. Dort nutzten sie die Zeit um sich mit den neuesten Modeerscheinungen in Bezug auf Stuck vertraut zu machen und auch dazu, sich einen Stukkateurentrupp zu organisieren, der nicht nur aus Lehrlingen, sondern auch einigen, dem Leiter der Gruppe gleich hoch qualifizierten Personen bestand. Leider gibt es nur wenige Dokumente über die Zusammensetzung dieser Stukkateurentrupps. Der Leiter der Gruppe trat als Generalunternehmer gegenüber dem Auftraggeber auf und so erscheinen nur selten die Namen der übrigen Mitarbeiter in den Rechnungen. Bei einer Werkstatt wie sie z.B.

Pietro Magno in Würzburg beschäftigte, kann man von einem Stab von etwa 10 Mitarbeitern ausgehen.

Das Material

Stuck ist die plastische Ausformung von Kalk- oder Gipsmörtel auf Wänden, Decken und Gewölben⁵⁾. Das Gemisch aus Stuckgips, Kalk, Sand, Wasser, das sich feucht leicht formen läßt, wird bald sehr hart und haltbar. Entwickelt hat sich der Stuck aus dem Wandverputz. Die frühesten Stuckdekorationen sind aus der Antike erhalten. So schmückte man Decken und Wände mit Ornamenten und Reliefs aus Stuck und stellte auch rundplastische Formen her. In der Renaissance wiederentdeckt, fand diese Dekorationsart in der Barockzeit weite Verbreitung. Die Zusammensetzung der Stuckmasse richtet sich nach dem Untergrund und der Verwendung. Flacher Deckenstuck kann z.B. ausschließlich aus Gips bestehen, für voluminösere Stuckarbeiten wird außer Gips auch Kalk und Sand zugesetzt. So verwendet man für Stuckarbeiten an Außenwänden z.B. nur Kalk- und Sandgemisch. Voluminösere Formen werden durch Strohbeigaben, Holz und Holzkohle, wie Metallunterbauten oder auch Verwendung von Fasern und Leinengewebe gefestigt.

Verarbeitung

Die Verarbeitung des Stucks kann auf verschiedene Art erfolgen: Gesimse, Profile und Leisten können mittels Zug- oder Profilschablonen vor Ort also auch im Gewölbe gezogen werden. Schablonen wurden aus Holz angefertigt und mit einem Schonblech versehen, damit die Konturen nicht durch das körnige Stuckmaterial abgeschliffen wurden. In der Regel werden Stuckdekorationen aus mehreren Schichten Stuckmasse aufgebaut. Zuerst wird eine untere Stuckschicht aus grobem sandigen Material und im nächsten Arbeitsschritt die feinere Stuckmasse eingebracht. Plastische Stuckaturen wie Palmetten, Blüten, Figuren- und Glieder, architektonische Teile können mit Formen vorgegossen werden. Diese Dekorationselemente befestigt

man mit Stuckmasse, Drähten und Hölzern an der Wand. Antragsstuck ist, wie der Name sagt, eine direkt auf der Wand geformte Dekoration. Meist fertigt sich der Stukkateur vorher eine grobe Vorzeichnung auf dem Putz. Stuckmarmor oder „stucco lustro“ sind Stuckarten die Marmor imitieren sollen. Bei Stuckmarmor wird die Stuckmasse unterschiedlich gefärbt und dann an der Wand befestigt. Bei „stucco lustro“ wird die noch feuchte Stuckmasse wie bei einem Fresko bemalt und hinterher mittels Wachs o. ä. zum Glänzen gebracht.

Italienische Stukkatoren in Franken

Aufgrund der Auftragslage waren die Künstler zu großer Mobilität gezwungen. Ihre Tätigkeit beschränkt sich daher nicht auf Franken.⁶⁾ So sind Werke der hier behandelten Stukkatoren oft auch in Bayern und der Oberpfalz zu finden. Aus diesem Grund wird gelegentlich auch auf außerfränkische Arbeiten verwiesen.

Prosper Brenno (1638–1696) – Der Erste in Franken

Einer der ersten italienischen Stukkatoren nach dem Dreißigjährigen Krieg in Franken ist der 1638 in Salorino geborene und 1696 ebenda verstorbene Prosper Brenno.⁷⁾ Seine früheste bekannte Arbeit in Deutschland befand sich in Würzburg. Hier stuckierte er 1672 den ehemaligen Ratssaal, heute Wappensaal im Roten Bau des Würzburger Rathauses. In den Ratsrechnungen findet sich folgender Eintrag: An Prosper Brenno „.... für unterschiedliche Kunststuckh in der neuen großen stuben als 7 Figuren, 10 Felder mit Landschaften, 8 Rosen, dann pax oder der Frieden ober der Thür, ganze neue Deckh mit der prudentia 182 fl., 2 Batzen, 7 Groschen.“⁸⁾

Leider wurde die Decke 1945 vollständig zerstört. (Abb. 1) Von der Wanddekoration sind nur noch Teile erhalten. Dank einer Fotografie aus der Vorkriegszeit läßt sich der ursprüngliche Zustand rekonstruieren. Breite Bänderungen, sog. Quadraturstuck, gliederten die Decke, die an eine Renaissance-Kasettendecke erinnert. In die rechteckigen



Abb. 1: Würzburg, Rathaus, Roter Bau, ehemalige Stuckdecke Prosper Brennös im ehemaligen Ratsaal. (1945 zerstört)

Felder (mit halbrunden Erweiterungen an den Schmalseiten) fügte Prospero Brenno annähernd vollplastische Figuren ein, die über die Bänder des Quadraturstuckes herausragen. Es sind Personifikationen der Tugenden. Im Zentrum der Decke war Justitia mit Schwert und Waage stuckiert, um die zentrale Figur waren die Darstellungen der Caritas mit Kind, die Weisheit mit Spiegel, die Stärke und der Glaube dargestellt. Unter- und oberhalb der Personifikation der Justitia befanden sich zwei Landschaften. Dazwischen sieht man die o. g. Rosetten. Die Supraporte zum heutigen Treppenhaus hat den Krieg glücklicherweise überdauert. Dargestellt sind die Personifikationen von Pax und Justitia. Sie sitzen in einer muschelbekrönten Nische und umarmen sich zum Kuss. Die Bekrönung zeigt zwei Engel, die einen Kranz mit dem Namen Gottes präsentieren. Die Darstellung von Justitia und Pax bezieht sich,

wie auch die Decke, auf den Psalm 85/84, der das Gebet um Frieden beinhaltet, an dem auch den Ratsherren der Stadt sehr gelegen sein mußte. Hier heißt es in Vers 11: „... *Gerechtigkeit und Frieden werden sich küssen.*“ und bezogen auf die Darstellung der Decke in Vers 12: „... *die Gerechtigkeit blickt hernieder vom Himmel.*“

Prosper Brenno fügte hier seine Stuckfiguren in ein festes Rahmensystem ein. Bewußt werden die in weite, weichgefaltete Gewänder gekleideten Figuren mit leeren Felderungen kontrastiert und damit deutlicher in ihrer Plastizität erfahrbar. Weitere Stuckarbeiten Brennös in Würzburg sind nicht bekannt. Später arbeitete er in Bayern. So ist er bei der Stuckierung der Theatinerhofkirche St. Kajetan in München (um 1675) und der Abteikirche Benediktbeuren (um 1685) nachgewiesen.⁹⁾



Abb.2: Ebrach, Abtskapelle, Stuckdekoration von Giulio Francesco Brenno

Giulio Francesco Brenno
(1667–1694) –
*Der Ebracher Stukkator*¹⁰⁾

Der Kontakt der Familie Brenno zu Würzburg scheint nicht abgerissen zu sein. Der Sohn Prosper Brennös, wahrscheinlich von ihm ausgebildet, wurde sogar in Würzburg heimisch. Giulio Francesco Brenno, getauft am 24. 09 1667 in Salorino, heiratete am 8. 02. 1694 in Würzburg die Gastwirtswitwe Maria Sabina Krämer. Bereits drei Monate später verstarb er am 22. 05. 1694 in Würzburg. Sein Hauptwerk in Franken (um 1694) ist die Stuckierung der Abtskapelle der Zisterzienserabtei Ebrach. (Abb. 2) Die Kapelle befindet sich im nördlichen Abteiflügel nahe der Fassade der Abteikirche. Der reiche Stuckausstattung schmückt mit mächtiger Plastizität den gewölbten Raum. Anders als bei den etwa 20 Jahre älteren Dekorationen des Vaters wird die kassettenartige Gliederung

der Decke aufgegeben. In einem großen ovalen Rahmen in der Mitte des Gewölbes ist die von Wolken umgebene Muttergottes mit den Attributen der Immaculata dargestellt. Durch die Überschneidungen von Wolken und Rahmen soll der Ausblick in einen höheren himmlischen Bereich impliziert werden, aus dem die Muttergottes erscheint. Mächtige Engelshermen stützen das Oval und verklammern es mit den Ecken des Gewölbes. Unterhalb und oberhalb des Ovals präsentieren kleine Putten Kartuschen mit Reliefszenen. Die Stichkappen werden durch Wölbsegmente verschliffen. Hier sind Figuren von Ordensheiligen, große Muschelkartuschen und ebenfalls von kleinen Putten gehaltene Reliefkartuschen stuckiert. Erstmals treten hier die kräftigen Hermenfiguren auf, die später ein wichtiges Gestaltungselement des Gewölbes im Würzburger Domes werden. Auch das Verhältnis von Figur, Grund und Stuckdekoration zur Architektur sind in

Ebrach und Würzburg ähnlich gestaltet. Das plastische Volumen der Figuren Giulio Francescos Brennos vor der Fläche, – ohne vermittelnde Übergänge –, ist fast schon zu machtvoll und kräftig für den Raum der kleinen Kapelle. Die übrigen Arbeiten Giulio Francescos Brennos in Ebrach und Schloß Kirchlauter wurden durch seinen plötzlichen Tod 1694 unterbrochen.

*Giovanni Battista Brenno*¹¹⁾
(1649 – 1712)
Der Retarbel-Brenno

Giulio Francescos Onkel Giovanni Battista Brenno, geb. am 28. 5. 1649 in Salorino, gest. 3. 6. 1712 ebenda, vollendete die begonnenen Arbeiten seines Neffen am Johannesaltar und die Stuckdekoration in Kirchlauter. In der Abteikirche Ebrach schuf er darüber hinaus fünf Altäre in den Kapellen des Chorumgangs¹²⁾ und die Stuckierung im Kreuzgang. Sein monumentales Hauptwerk in der Abteikirche ist die Umrahmung des Sakristeiportals im südlichen Querschiff der Abteikirche. (Abb. 3) Über dem Eingang ist auf einem Balkon ein szenischer Aufbau mit der Ausgießung des Hl. Geistes auf die Jüngergemeinde zu Pfingsten dargestellt. Der 1696/97 entstandene Aufbau füllt die ganze Querschiffwand bis etwa in die Höhe des Radfensters aus. Im unteren Bereich rahmt der Aufbau den Eingang zur Sakristei. Rechts führt eine kleinere Türe zu einem Treppenhaus. Über dem Eingang hat Brenno die Person des Klosterstifters dargestellt. Links als Pendant zu dieser Türe steht das Stuckgrabmal des als selig verehrten ersten Abtes von Ebrach Adam mit der Stuckfigur über der Blendtüre. Die Szenerie des biblischen Geschehens wird auf den von Pfeilern getragenen Balkon präsentiert. Gleichzeitig rahmt der Aufbau das Sakristeiportal. Flankiert wird der Balkon von nach außen gedrehten kolossal Säulen, die Giebelfragmente tragen. Durch die Drehung soll die räumlich-plastisch Wirkung betont werden. Vor einer halbkreisförmigen Exedra ist die Jüngergemeinde um Maria versammelt auf die sich von oben aus einer Wolkengloriole von der Taube des Hl. Geistes die

Flammenbündel herabsenken. Eine Schar adorierender und weihräuchernder Engel flankiert dieses Feld und läßt deutlich das Vorbild Gianlorenzo Beminis Kathedraaltar in St. Peter in Rom (1657–66) erkennen.¹³⁾ (Abb. 4)

Die Gemeinsamkeiten mit dem Kathedraaltar sind offensichtlich.¹⁴⁾ Abgesehen von der Wolkengloriole um die Darstellung des Hl. Geistes übernimmt Brenno auch die flankierenden, diagonal gestellten Säulen, während die Kathedra gegen die Szenerie des Pfingstereignisses ausgewechselt wurde. Die hier umgesetzte Adaption des Kathedraaltares wird vorbildlich für eine Reihe von Retarbelaltären, bis hin zu den Querhausaltären des Würzburger Domes. Brenno setzt zusätzlich bei seinem Aufbau szenische Hilfsmittel ein. So wird das Herabsenken der Hl. Geist-Flammen auf die Jüngergemeinde durch die klare räumliche Definition des Aufenthaltsraumes der Jünger, eben die halbkreisförmige Exedra, dramatisiert. Hier dringt der Segensstrom von oben ein, indem er das Gebälk überschneidet. Durch den ausgreifend einladenden Gestus des Jüngers auf der linken Seite zum Betrachter wird zur Teilnahme am Geschehen aufgefordert.

Der Stuckaufbau ist eine monumentale Türumrahmung mit szenischer Darstellung in der Art eines Altarretarbels. Er ist ein thematisches Gegenstück zu dem am anderen Querhausende befindlichen Altar des Hl. Bernhard von Veit Dümpel.¹⁵⁾ Dem Wirken des Ordensgründers St. Bernhard wird in allegorischer Art die Ausbreitung des Heiligen Geistes gegenübergestellt, veranlaßt durch den Abteistifter und ersten Abt. Die Herabkunft des Hl. Geistes schließt auch die in die Kirche einziehenden Priester mit ein¹⁶⁾ und zitiert damit auch das thematisch-ikonographische Programm des Altars in St. Peter, Rom. Der Aufbau in Ebrach hat in der Folge großes Aufsehen erregt. 1700 bis 1701 fertigt Giovanni Battista Brenno den Hochaltar der Jesuitenkirche in Bamberg, für den der berühmte Maler und Baumeister Andrea Pozzo SJ das Hochaltarbild schuf.

Wegen der seitlich flankierenden Säulen, den nach außen gewendeten Giebelfragmen-



Abb.3: Ebrach, Abteikirche, Stuckumrahmung des Sakristeiportals mit der Darstellung der Ausgießung des Hl. Geistes von Giovanni Battista Brenno

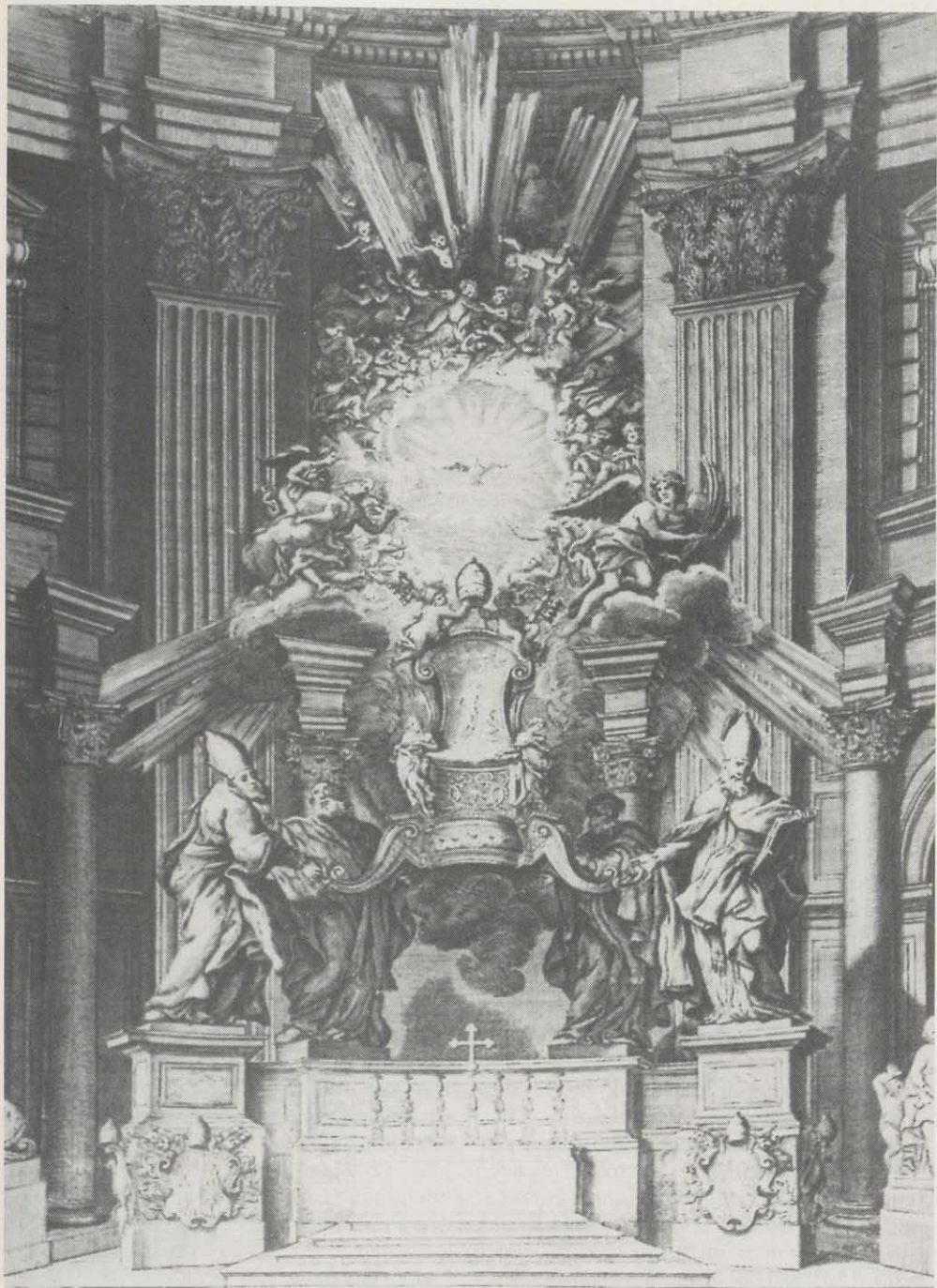


Abb. 4: Gianlorenzo Bernini, Kathedra Petri in St. Peter, Rom. Stich von Giovanni Giacomo de Rossi aus den Disegni di varie altari. Rom 1713. Die Kenntnis von den bedeutenden Kunstwerken Roms erhielten die Stukkatoren oft über Druckgraphik.

ten, dem durch zurückgewendete Voluten gekennzeichneten Altarauszug und dem Strahlenkranz mit dem Christusmonogramm¹⁷⁾ bestehen enge gestalterische Beziehungen zu den Querhausaltären Pietro Magnos im Würzburger Dom. Nach 1706 schuf Brenno den Kreuz- und den Marienaltar in der Jesuitenkirche Bamberg am Eingang zum Altarraum, die ebenfalls aufgrund der Gliederung deutlich seine Handschrift erkennen lassen.

Bartholomeo und Carlo Domenico Lucchese¹⁸⁾

Giovanni Battista Brenno ist auch wegen seiner verwandtschaftlichen Beziehungen zu einer anderen bedeutenden Stukkatorentruppe in Franken von Bedeutung. Giovanni Battista hatte am 3. 03. 1686 die Tochter des Stadthauptmanns Gerolamo Lucchese aus Melide geheiratet.¹⁹⁾ Durch diese Heirat wurde er der Schwager von Carlo Domenico und Bartholomeo Lucchese, zwei bedeutenden Stukkatoren, die in Coburg und außerhalb Frankens in Meiningen (Thüringen) und besonders in Speinshart (Oberpfalz) tätig waren. G. B. Brenno arbeitete auch 1705 nach der Vollendung des Hochaltars von St. Martin in Bamberg im Stukkatorentrupp der Lucchese in Meiningen. Zum Würzburger Hofstukkator Pietro Magno hatten die Lucchese ebenfalls Verbindungen.²⁰⁾ Ihr kräftiger, blüten- und festonreicher Dekorationsstil und die Kombination von Stuck und Freskoausmalung unterscheidet sie deutlich von den Arbeiten der Brenno-Familie.

Das Hauptwerk der Lucchese-Brüder liegt außerhalb Frankens in der Oberpfalz. Es ist die Innenausstattung der Prämonstratenser-klosterkirche Speinshart. Ab 1696 gleichzeitig mit ihren Arbeiten in Coburg schufen sie hier eine Stuckdekoration, deren plastisches Volumen fast nicht mehr übertroffen werden kann. 1701 war die Ausstattung vollendet.²¹⁾ Gleichzeitig waren die beiden Brüder mit dem von ihnen geleiteten Stukkatorentrupp in Coburg tätig. In Schloß Ehrenburg schufen sie im Auftrag des Herzogs Albrecht von Sach-

sen-Coburg ab 1693 die Innendekoration einer Reihe von Räumen. Besonders bekannt sind die Dekoration des Riesensaales und der Hofkirche. (Abb. 5) Nach dem Tod von Herzog Albrecht 1699 kam es wegen Erbstreitigkeiten zur Einstellung der Arbeiten. Die Lucchese verlagerten ihren Tätigkeitsschwerpunkt nach Thüringen, wo sie u. a. in Meiningen in der Elisabethenburg tätig waren.²²⁾ Von ihren Arbeiten in Coburg ist im Zusammenhang die Hofkirche der Ehrenburg besonders interessant.²³⁾ Entsprechend der Funktion als protestantische Hofkirche ist das überbordend reiche plastische Dekor gegenüber der etwa zeitgleichen Speinsharter Klosterkirche reduziert. Die mit Allegorien, Putten und biblischen Historien gezierten Fresken von Bartholomeo Lucchese sind in ein ornamental reich entwickeltes Rahmensystem aus Fruchtgebilden, muschelartigen Kartuschen und Blattranken eingebettet, die aber die Fresken in ein festes dekoratives Netz einspannen. In Coburg gewinnen Blatt- und Fruchtgebilde als Rahmen einen bedeutenden Stellenwert. Putten aus Stuck wie in Speinshart werden durch gemalte Engelsfiguren ersetzt. Interessant ist auch die Gliederung der Emporenkirche mit einer zweigeschossigen Pilasterordnung aus Stuckmarmor, die in ähnlicher Technik in Würzburg im Gartenpavillon der Festung wiederkehrt.

Eine Besonderheit ist der Kanzelaltar, der mit seinen Formen von dem berühmten Baldachin Gianlorenzo Berninis über der Petrusgrab in St. Peter in Rom abgeleitet ist.²⁴⁾ Die Bekrönung der Säulen mit Volutenspangen ist beiden Altären gemeinsam. Durch die Säulen und die Volutenspangen des Baldachins mit dem bekrönenden Kreuz wird in St. Peter in Rom der Ausblick auf die Kathedra Petri im Chor gerahmt. Der Altar in Coburg ist mit einer bedeutenden thematischen Abwandlung versehen. Denn Anstelle des Durchblicks auf die Kathedra Petri, die in Rom für den Primat der Päpste steht, sieht man hier zwischen den Säulen die Predigerkanzel. Damit ist dieser Kanzelaltar ein Beleg, daß man unabhängig von Konfessionen für aktuelle künstlerische Ideen aufgeschlossen und im Kunstingen nicht mit konfessionellen Scheuklappen versehen war.



Abb. 5: Coburg, Schloß Ehrenburg, Schloßkirche, stuckiert von Bartholomeo und Carlo Domenico Lucchese.

*Pietro Magno*²⁵⁾ – *der Würzburger Hofstukkator*

Pietro Francesco Magno oder Magni wurde am 7. Juni 1665 in Castell San Pietro geboren und starb dort am 15. Dezember 1723.²⁶⁾ Leider sind bislang von Pietro Magno keine Arbeiten außer in Würzburg bekannt. Arbeiten in Meiningen und auch in Italien sind zu vermuten, (so wird Magno um 1705 in den Meininger Listen als Würzburger Hofstukkator zusammen mit einem Galasini erwähnt) aber ohne Quellenfunde nicht zu belegen. Der künstlerische Stil leitet sich wohl aus den gleichen Quellen, wie der hier vorgestellten Familie, der Brenno, ab. Pietro Magnos Wohnort ist dem Herkunftsort der Brenni (Salorino) im Tessin benachbart. Es ist zu vermuten, daß die Ausbildung ähnlich war und auch durch die Bekanntschaft eine gegenseitige Unterstützung gegeben war.

Leider sind die in Würzburg dokumentierten Arbeiten Magnos größtenteils verloren. Einige der Stuckausstattungen wurden schon im 18. Jahrhundert zerstört, die anderen sind durch den Zweiten Weltkrieg beschädigt oder zerstört worden. Jedoch lassen sich auch mit den stark beschädigten und restaurierten Dekorationen im Dom²⁷⁾ wie auch mit dem Pavillon des Fürstengartens auf der Festung gute Vorstellungen der Künstlerschaft Magno's gewinnen. Wenn man eine Verbindung mit den Brenni voraussetzt und eine Mitarbeit oder Verbindung zu diesen Stukkatorenrupps annimmt, ist das Auftreten des Tessiner Stukkators in Würzburg nicht verwunderlich. Um 1699 beginnt Magno auf der Festung im Auftrag von Fürstbischof Johann Philipp von Greifenclau 5 Räume zu schmücken.²⁸⁾ Friedrich Karl von Schönborn besuchte anläßlich eines Besuches bei Fürstbischof Greifenclau die Räume und berichtet über die Stuckausstattung und die überladene Dekoration mit Wappenteilen an seinen Onkel Erzbischof Lothar Franz von Schönborn in Mainz.²⁹⁾ Leider ist von diesen Stukkaturen nichts erhalten. Sie wurden im 19. Jahrhundert bei der Nutzung der Festung als Kaserne zerstört.³⁰⁾ Ein letzter Rest dieser sicher nicht unbedeutenden Raumdekoration befindet sich in dem südlichen Pavillon des

Fürstengartens. Erhalten sind Teile der Wanddekoration, während die Stukkaturen der Decke beim Stadtbrand 1945 zerstört wurden. Ein altes Photo im Denkmälerinventar und ein Vorkriegsphoto in Max H. von Freedens Buch über die Festung Marienberg dokumentieren den Vorkriegszustand.³¹⁾ (Abb. 6)

Die Wände sind mit grünen Stuckmarmorpilastern verziert. Dazwischen sind in den Fensterlaibungen ornamentale Stuckdekorationen erhalten. Außerdem sind das reich verzierte Gebälk, der Fries und Kranzgesims noch vorhanden. Das mit Arkantusblättern umwundene Rundprofil unter dem Kranzgesims tritt auch bei der Stuckausstattung des Würzburger Domes auf. Die kuppelige Decke mit Hermenfiguren in der Art des Giulio Francesco Brennoss, die Früchte- und Blattfestons um das Mittelbild sind leider verlorengegangen. Der Zustand der Stukkaturen ist aber so gut, daß eine Renovierung und Nutzung des Pavillons wünschenswert ist. Dieses vor allem auch deshalb, weil hier das letzte Dokument einer barocken Ausstattungskampagne von Wohnräumen auf der Festung vorhanden ist.

Gleichzeitig mit dem Stuckarbeiten im Dom schuf Magnos Bautrupps 1701–3 die Stuckausstattung in dem 1720 abgerissenen Petrini-Schlösschen, dem Vorläufer der Würzburger Residenz.³²⁾ Fürstbischof Greifenclau ließ für die Summe von etwa 2236 fl. zwei große Säle, 19 Zimmer, vier Kamine, acht Portale, 30 Fenster, drei Blendtüren und auch die Kapelle stuckieren. Bis auf die Rechnungsbelege haben sich keine Nachrichten über die Ausstattung erhalten. Zusammen mit Giovanni Francesco Moresco stuckiert Pietro Magno um 1706/7 den von Petrini errichteten Fürstenbau des Juliuspitals in Würzburg.³³⁾ Die Stuckausstattung wurde bereits 1745 durch einen Brand zerstört. Glücklicherweise hat sich eine Zeichnung erhalten (Kunstbibliothek Berlin),³⁴⁾ die einen Teil der Stuckausstattung wiedergibt. Der Querschnitt durch den Hauptbau zeigt die Wanddekoration mit Pilastern, Figuren und Ornamenten typisch für Magnos Arbeiten. Aufgrund dieser Zeich-



Abb. 6: Würzburg, Festung Marienberg, Südpavillon im Fürstengarten, Stuckdecke und Wanddekoration von Pietro Magno (1945 teilweise zerstört)

nung kann man Entwurfszeichnungen von Blattranken emporhebenden Putten in den Delineationes III der Universitätsbibliothek Würzburg (Skizzenbuch Balthasar Neumanns) als Entwurfszeichnungen Pietro Magno für die Stukkierung des Fürstenbaus identifizieren. Eingeklebt sind auch Entwürfe für die Hermenfiguren der Domstukkierung.³⁵⁾

Die Stukkierung des Würzburger Domes

Auf Empfehlung des Fürstbischofs Johann Philipp von Greifenclau beim Domkapitel erhielt Pietro Magno auch den Auftrag zur Stukkierung des Dominnenraums. Eine Neugestaltung des Kircheninneren war durch Fürstbischof Greifenclau angeregt worden. Schon seit den Beginn der 90iger Jahre waren Pläne zur Neugestaltung des Hochaltares vorgelegt worden.³⁶⁾ Pietro Magno war für das Domkapitel zu diesem Zeitpunkt schon tätig gewesen. Er hatte seine Fähigkeiten bei der Stukkierung einer der Orgelemporen im Dom bewiesen. Im Kapitelsprotokoll steht auch der Grund für seine Beschäftigung. Hier heißt es am 1. Februar 1701: „...umbweilen die allhiesige (stuccatore) gar nichts nutz gearbeitet und davon haben abgewiesen werden müssen.“ und weiter, daß der Stukkator eine Zeichnung gemacht habe „... wie der Dom hier und dar mit schöner stuccator Arbeith, absonderlich mit Figuren in lebensgröß ausgebessert und also geziert undt ausgestattet werden könnte, daß solcher vor andere Kirchen im Römischen Reich passieren würde.“³⁷⁾

Der Auftrag an Magno erfolgt kurz darauf. Zunächst wurde nur zwei Aufträge für die Stukkierung des Langhauses bis zur Vierung erteilt.³⁸⁾ In einem zweiten Vertrag wurde die Dekoration des Querhauses und der Vierung verdingt.³⁹⁾ (Abb. 7) Als letztes folgte der Auftrag für die Stukkierung des Altarhauses und des Chores. Zuerst müssen die Ausstattungsbedingungen analysiert werden. Der Auftrag an Magno beinhaltete, die 105 m lange kreuzförmige Basilika, die um 1600 unter Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn durch den Architekten Lazaro Augustin

vollständig eingewölbt worden war, mit einer barocken Stuckdekoration zu versehen.⁴⁰⁾ Der durch große Wandflächen, durch vertikale Gesimse gestaltete Raum sollte durch die Stukkierung in barocken Sinn rhythmisch gliedert werden. Die Schwierigkeit bestand für Magno darin, daß um 1700 der Bereich von Vierung und Presbyterium als Hochchor mit Kryptenanlage Bestand hatte. Einbauten von Orgel und Ornatkammer versperrten den Durchblick von der einen Seite des Querhauses zur anderen. Der Grundriß SE 11 im Mainfränkischen Museum Würzburg zeigt den damaligen Zustand.⁴¹⁾ Fürstbischof Johann Philipp von Schönborn hatte 1648 erste Versuche unternommen, die Situation zu verbessern. Er veranlaßte die Niederlegung des Lettners mit Pfarraltar und Singschor. So wurde für die Gläubigen ein wichtiges barockes Effekt wirksam. Es ist das Erleben und Anschauen der liturgischen Handlungen, – „Spectare missam“ –. Krypta und Hochchor blieben aber bestehen. Das Domkapitel war zunächst nicht bereit Veränderungen zu zulassen. Bei der Neugestaltung um 1700 bestand aber das Einverständnis, die Einbauten im Querhaus und die dort gelegene Lucia-Krypta niederzulegen.

Da der Hochchor bestehen blieb, mußte Pietro Magno bei der Gliederung des Raumes auf die Verschiebung des Bodenniveaus im Raum Rücksicht nehmen.⁴²⁾ Durch die 1701 angeregte Neuausstattung wurden aber zumindest die Einbauten des Querhauses und die Luciakrypta entfernt und so der Kircheninnenraum im Sinn des barocken Raumgefühls als Einheit mit dem übrigen Innenraum erlebbar. Das architektonische Gliederungssystem des Hauptschiffes war architekturbezogen bestimmt durch die Arkadenbögen des Langhauses und die Gurtgesimse am Langhausobergaden, die im Arkadenbereich zu Reihungen, im Obergadenbereich zu vertikalen Zonenbildungen führte. Durch die Stukkierung, im Bereich der Pfeiler mit Felderungen, über dem Kämpfer mit Voluten und Pilasterbündeln wurde eine jochweise Gliederung erreicht die durch ein kräftiges den Raum umlaufendes Gebälk mit kräftigem Rankenwulst zusammengefaßt wurde. Auf diesem Gebälk fußt die Gliederung des



Abb. 7: Würzburg, Dom, Langhaus, Blick nach Westen, Stuckdekoration Pietro Magnos vor der Zerstörung 1945/46

Gewölbes mit großen Stuckrahmenfeldern. Durch die über den Kämpfern der Bogenarkaden ansetzenden Pilasterbündel wurde die Obergadenwand jochweise gegliedert. Die so gebildeten Intervalle wurden mit reich variierten Rahmungen gefüllt, die von Engels- oder Puttenpaaren gehalten werden. Die Gliederung nimmt Bezug auf die Fenster und die in das Tonnengewölbe einschneidenden Stichkappen, die durch Kartuschen eng mit den Rahmenfeldern des Gewölbes verspannt wurden. Hermenfiguren und Atlanten sollen das

Auflasten der Gewölbefelder auf den Wänden verdeutlichen.

Pietro Magno versucht das durch die romanische Architektur geprägte Gliederungssystem durch Abwandlungen zu bereichern. Wie schon erwähnt, formte er die Bildfelder der Langhauswände verschieden in der Abfolge a-b-a-c-d-d-c-a-b-a. Genauso versucht er im Gewölbe des Langhauses durch abwechselnde Gestaltung der Engelshermen und Atlanten abzuwechseln.⁴³⁾ Die großen

Rahmenfelder wurden im Rhythmus 3 zu 4 zu 3 Jochen gestaltet. Wichtige Elemente des Dekors im Langhaus sind die Felderungen an den Pfeilern, die pflanzlichen Umrahmungen der Arkadenbögen und Fenster und die großen Pflanzenranken zwischen den Rahmenfeldern mit den Rosetten. Ursprünglich war geplant, die Bildfelder mit einer Freskenausmalung zu versehen.⁴⁴⁾ Sie kam aber nicht zustande. Eine Ursache ist sicher das sich wandelnde Verhältnis von Malerei, Stuck und Architektur und vielleicht auch die Untätigkeit des Domkapitels. Magno arbeitet mit seiner Dekoration vor allem wand- und rahmenbezogen. Die Figuren und Ornamente entwickeln sich aus der Grundfläche heraus. So rahmen die Dekorationsformen die architektonischen Grundvorgaben nur.

Die Dekoration von Vierung und Querhaus des Würzburger Domes

Der Vierung, dem Kreuzungspunkt von Lang- und Querhaus ließ Magno eine besonders reiche Dekoration zukommen. (Abb. 8) Der Vierungsbereich ist durch vorkragende Pfeiler und Gurtbögen räumlich ausgeschieden. Lazaro Augustin hatte die Vierung mit einem Kappengewölbe versehen, das durch seine Lage im Gesamtraum verdunkelt ist, da keine Fenster den Raumteil beleuchten. Da der Pfarraltar und der Brunoaltar in der Vierung vor dem Hochchor aufgestellt werden sollten, dekorierte Magno das Gewölbe mit einem Strahlenkranz in dessen Mitte die Hl. Geist-Taube schwebte (Taube heute durch Strahler ersetzt). Ein kreisrunder Rahmen umgibt die Strahlen- und Wolkendekoration. Er wird von Engelhermen gestützt, deren Unterleiber in großen Ranken und Blüten auslaufen, welche die Zwickelflächen füllen. Von den Vierungspfeilern laufen breite Gurte nach oben, vor den in Scheinnischen die Figuren der vier Evangelisten stehen. Darüber befindet sich jeweils eine Kartusche, die den breiten Bogen überspannt. Oben bemühen sich kleine Putten, den Rahmen in die Höhe zu heben.⁴⁵⁾ Magno versucht mittels Stuck eine illusionistische Wirkung zu erzielen. Hier soll die Verbindung Gottes zu den Menschen in Form des Heiligen Geistes und die

Öffnung des Himmels gerade an der Stelle über dem Pfarraltar dargestellt werden.

Verbindendes Element zu den Menschen ist die Bibel, vertreten durch die Figuren der vier Evangelisten. Besonders bemerkenswert ist die Figur des Evangelisten Lukas, mit dem Stier zu Füßen, der eine Relieftafel mit der Darstellung der Muttergottes in die Höhe hält.⁴⁶⁾ Raumgreifend im Winkel der Vierungspfeiler vor den Pilasterbündeln zum Presbyterium, stehen die Figuren der klagenden Maria und Johannes. Sie waren auf das heute verlorene Lettnerkreuz Tilman Riemenschneiders bezogen. Bei der Figurenbildung, dem Gewandstil und den ausdrucksstarken, auf Fernwirkung berechneten Gesten zeigt sich die Begabung Pietro Magnos als Figurenmodelleur⁴⁷⁾. Auch heute noch, mit dem Versuch mit einem kleineren Kruzifix die Gruppe wieder im Kontext der Stuckdekoration zu zeigen, ist die raumüberspannende Thematik der Lettnergruppe imponierend. Daß gerade diese Art der Vierungsgestaltung in Würzburg nicht ohne Nachfolge bei den Würzburger Stukkatoren war, belegt das Querhausgewölbe des mit Würzburg eng verbundenen Stifts Großcomburg.⁴⁸⁾ Der Würzburger Johann Bauer kopierte hier die Vierungsgestaltung des Würzburger Doms. Er bereicherte die Dekoration mit Figuren von Leidenswerkzeugen haltenden Engeln.

Die Querhausdekoration des Würzburger Domes

In den Querhausarmen neben der Vierung versuchte Magno, das im Hauptschiff entwickelte Gliederungsschema weiterzuführen. Bezogen auf die Gewölbe gelang dies auch. Hier wird ein großes Stuckrahmenbild von Hermenfiguren getragen. Bei der Wandgliederung stellten sich allerdings drei Probleme. Zwar konnte die Gliederung des Hauptschiffs mit Arkaden als Blendarkaden gestaltet werden, aber der Zugang des Seitenschiffs und die achsenversetzten östlichen Apsiden des Querhauses störten die gleichmäßige Abfolge, da die Bogenöffnungen weiter und höher ausfielen. Abgeschnittene Pilasterbündel, frei in der Luft schwebende ornamentale Felderungen zeugen von nicht



Abb. 8: Würzburg, Dom, Langhaus, Blick nach Osten, Stuck und Ausstattung vor der Zerstörung 1945

völlig gelösten Gliederungsproblemen. Zudem war beim Vertragsschluß am 13. 12. 1703 noch nicht über ein weiteres wichtiges Gestaltungselement des Querhauses entschieden, nämlich über die großen Stuckmarmoraltäre an den Stirnwänden.⁴⁹⁾ (Abb. 9) Der Vertrag mit dem Domkapitelsbaumeister Georg Bayer beinhaltete hier nur die Stuckierung von Bilderrahmen an den Querhausstirnwänden.⁵⁰⁾ Für die Altararchitektur wartete man auf Spender, die sich in Person des Domherren Heinrich Christian von Guttenberg und des Domdechanten Georg Heinrich von Stadion fanden.

Unschwer ist der Einfluß der Werkstatt Giovanni Battista Brennos zu erkennen. Die Grundform ist abgeleitet von den Brenno-Altären in St. Martin in Bamberg und von der Portalumrahmung in der Abteikirche Ebrach. Vor allem das Motiv der Ausgießung Hl. Geistes, die nach außen gekehrten Giebelstücke über diagonal gestellten Säulen sind übernommen. Heute ist der Zustand des Querhauses in einem weiteren Punkt optisch entscheidend verändert. Ursprünglich befanden sich über den Durchgängen zu den Seitenschiffen im südlichen und im nördlichen Querhaus zwei Orgelemporen, von der nach 1945 nur die südliche in stark veränderten Formen wiedererrichtet wurde.⁵¹⁾ Auf das Wandfeld im Bereich der nördlichen Empore übertrug man modulhaft, aber auf sehr problematische Weise, einen Stuckrahmen mit Engeln von der südlichen Hochschiffwand.⁵²⁾

Das Presbyterium / Altarhaus des Würzburger Domes

Das Presbyterium, dessen Fußbodenniveau 1748/49 von Balthasar Neumann um etwa 180-280 cm tiefergelgt wurde,⁵³⁾ ist der Raumteil, der in der Würzburger Domkirche besonders geschmückt und dekoriert wurde. Tief nach unten gezogene Rundbogenfenster flankieren den Raum und spenden viel Licht. (Abb. 10) Das Dekorationsschema des Langhauses mit den Pilasterbündeln wird an den Wandstücken zwischen den Pfeilern weitergeführt. Die Fensterleibungen dekoriert Magno mit Rankenfelderungen, die zur Apsis hin sich aus flachem Relief zu plastischen

Formen entwickeln. Zentrum des Presbyteriums war früher der Hochaltar, auf den auch die Stuckierung des Tonnengewölbes bezogen war. Das Gewölbe zeigt nach dem Vorbild des Langhauses Scheinstichkappen mit reicher Umrahmung. Hier sind von Magno die Figuren der Apostel vor flachen Nischen dargestellt worden. An der Übergangsstelle vom Presbyterium zur Apside, genau über dem barocken Altar, den Balthasar Esterbauer 1703 fertigstellte (1945 zerstört) plazierte Magno die Gruppe der Hl. Dreifaltigkeit und verdeckte so die Stufung des Gewölbes, verursacht durch die Einziehung der Apside. Die Stuckgruppe ist in ihrer Gestaltung direkt auf den darunter befindlichen Hochaltar mit dem Sakramentstabernakel bezogen.

Daß auf den alten Photos der Bezug von Gottvaters Segensgestus auf den Tabernakel nicht zu erkennen ist, hat die Ursache in dem Umbau des Hochchores 1748/9 durch Balthasar Neumann.⁵⁴⁾ Er ließ zwar die alten Säulen und Kapitelle und auch die gegossenen Teile der Dekoration wiederverwenden, gestaltete aber den Aufbau um. Johann Wolfgang van der Auvera erhielt eine Summe von über 3000 fl für die Umgestaltungsarbeiten.

1709 reiste eigens der Bildhauer Johann Neudecker im Auftrag des Fuldaer Fürstabtes nach Würzburg, um sich diesen Altar und seine Stuckumrahmung zu betrachten. Gerade bei der Stuckgruppe der Dreifaltigkeit in Fulda lassen sich Bezüge zu Würzburg herstellen. Auch die Altäre Esterbauers in der Pfarrkirche Randersacker, der Stiftskirche Großcomburg übernehmen dieses Motiv, plazieren es aber altarausgärtig zwischen den Voluten der Bekrönung.⁵⁵⁾

Vorbild für die Gestaltung der Dreifaltigkeitsgruppe war wiederum ein berühmter Altar in St. Peter in Rom. (Abb. 11) Pietro Cortona schuf 1628 - 31 für die Sakramentskapelle in St. Peter ein Altarbild der Darstellung der Erschaffung des Universums durch die hl. Dreifaltigkeit.⁵⁶⁾ Hier segnet Gott Vater das von ihm geschaffene Universum. Neben ihm sitzt Christus. Zwischen beiden schwebt die Taube des Hl. Geistes. 1673 wurde vor diesem Altar ein Tabernakel in Form eines Rundtempels aufgestellt den Gianlorenzo Bernini

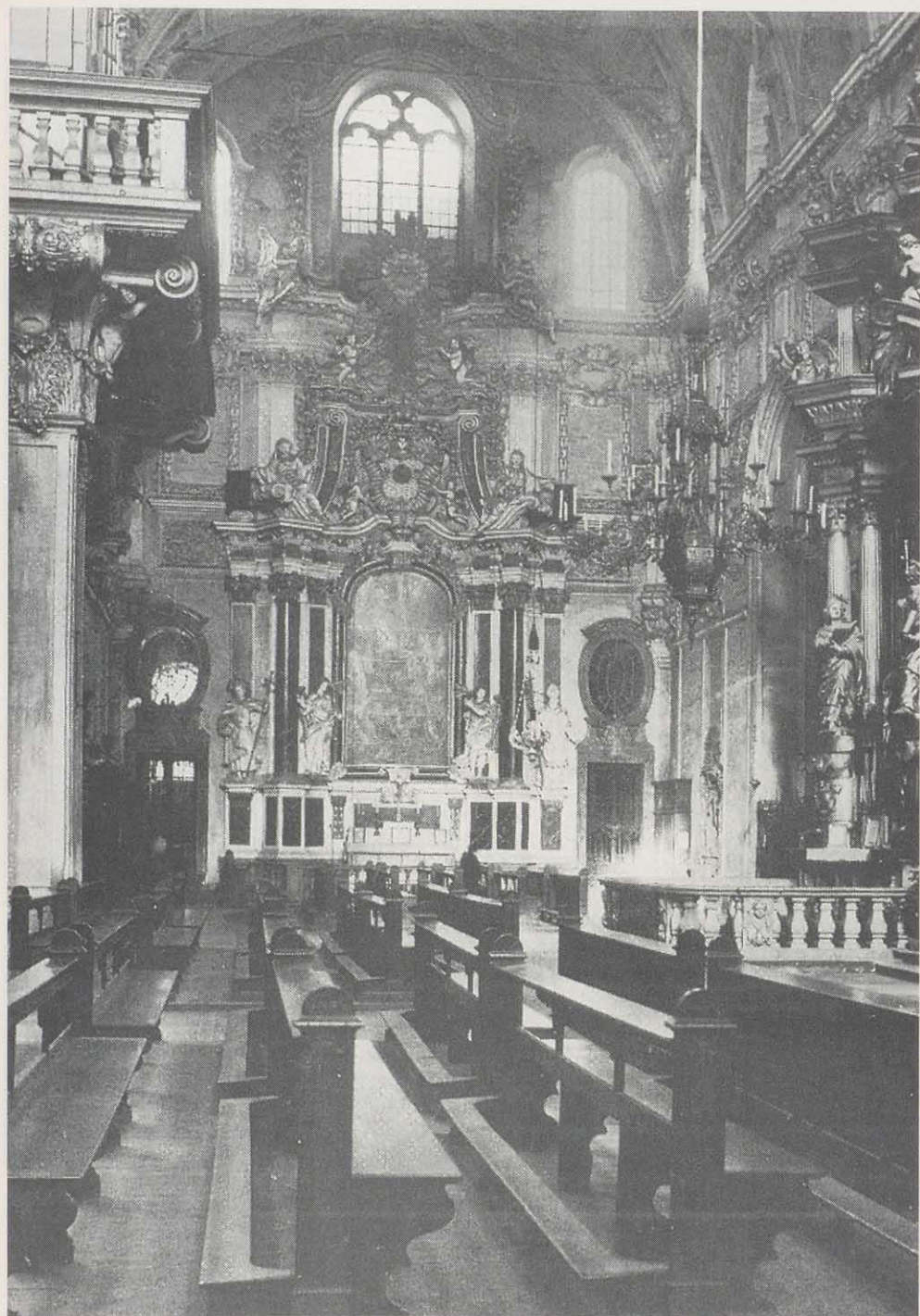


Abb. 9: Würzburg, Dom, Nördliches Querhaus mit dem Stuckmarmoraltar Pietro Magnos. Links die nördliche Orgelepore, Zustand bis 1945.

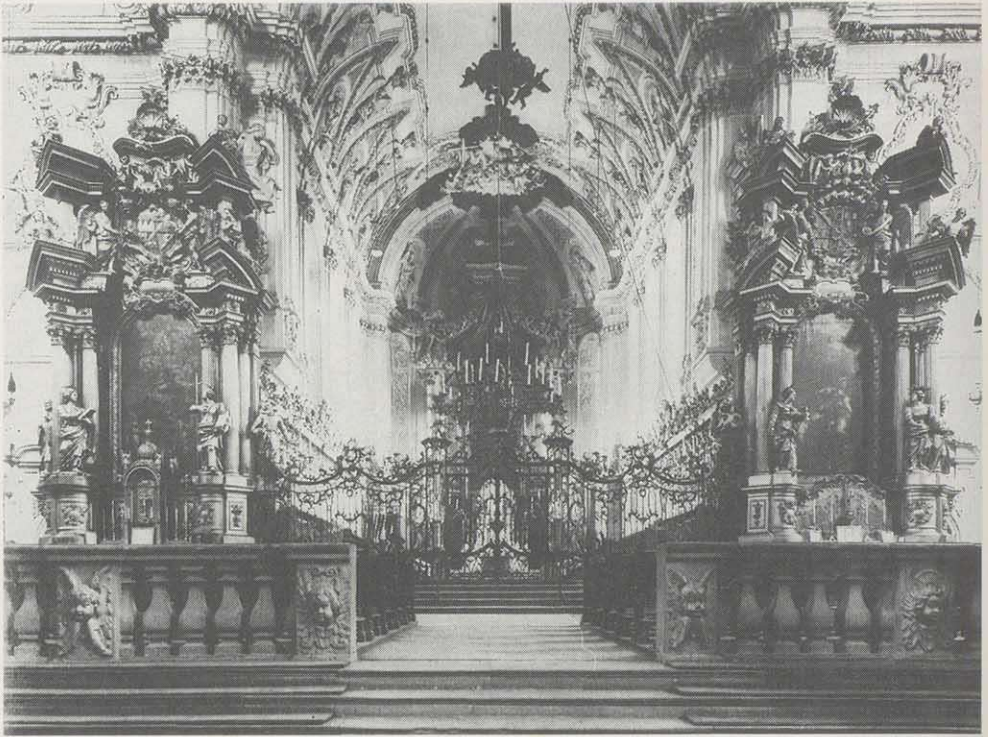


Abb. 10: Würzburg, Dom, Presbyterium mit Pfarr-, Hoch-, und St. Bruno Altar und dem Chorgitter Markus Gattingers, Situation nach dem Umbau Balthasar Neumanns 1748/49, Photo vor 1945

entworfen hatte. Er verdeckte das auf dem Altarbild dargestellte Universum so, daß er den Gestus der das Universum erschaffenden Dreifaltigkeit in einen den Tabernakel segnenden umwandelte. Bezeichnend ist sicher auch der Umstand, daß der Bronzeta­b­ernakel erst nach dem Tode Cortonas ausgeführt wurde, während vorher nur ein Modell auf­ge­stellt worden war. Diese Idee des Altars wurde durch Druckgraphik weit verbreitet und in einer Vielzahl von Variationen bei Altären und Stuckdekorationen verwendet. Auch Pietro Magno griff dieses Motiv auf und fand in Franken reiche Nachfolge. Neben der Kreuzigungsgruppe versucht Pietro Magno hier zum zweitemal seine Deko­ra­tion raumübergreifend auf die von anderen Künstlern geschaffene Innenausstattung des Domes zu beziehen. Diesen Tendenzen wird bei den späteren Künstlern große Bedeutung zukommen. Es sind seine Versuche einen gestalterischen und thematischen Dekorati-

onszusammenhang zu schaffen, die im späten Rokoko im sog. Gesamtkunstwerk gipfeln.

Schluß

Die Mitglieder der Familie Brenno, die Gebrüder Lucchese und Pietro Magno mit seinem Stukkatorent­rupp gehören zu den Vertretern des Stuckbarock in Franken. Ihre Herkunft und auch ihre Beziehungen zueinander konnten hier dargestellt werden. Wichtiger noch ist ihre stilistische Ähnlichkeit, die durch die gemeinsame Ausbildung bedingt ist und in Franken zu ähnlichen Dekorationsformen in Ebrach, Bamberg und Würzburg führten. Der Meister Pietro Magno ist dabei einer der letzten Vertreter des italienischen »Stuckbarock« in Würzburg. Interessanterweise übernehmen einheimischen Kräfte die Formen der Italiener. Die Stuckaturen in Großcomburg sind hierfür ein schönes Beispiel.



CIBORIO DI BRONZO DORATO E DI PIETRE PREZIOSE CON DUE ANGELI ALL'ATI IN ATTO D'ADORAZIONE PARimente DI BRONZO DORATO
 COLLOCATO SOVRA L'ALTARE DELLA S. TRINITA ET IL CAVIRO DIPINTO DAL CAV. PIETRO BERTINI DA CORTONA NELLA BASILICA VATICANA
 ARCHITETTURA DEL CAV. GIO. LORENZO BERNINI

In Roma nella Stamperia di Domenico de Rossi erede di Gio: Giacomo alla Pace con Prus. Pont.

27

Abb. 11: Sakramentsaltar in St-Peter, Rom, Stich von Giovanni Giacomo de Rossi. Disegni di varie altari ... Rom 1713. Hinter dem Sakramentstabernakel Gianlorenzo Berninis befindet sich das Altarblatt Pietro Cortonas mit der das Universum erschaffenden Dreifaltigkeit. Sichtbar ist allerdings nur noch der äußerste Himmelsring des Universums, so daß es hier wie ein Heiligschein hinter der Kuppel des Tabernakels wirkt.

Magno ist aber nicht der letzte italienische Stuckkünstler in Franken gewesen. Die Mode wechselte, und den Stukkatoren des Stuckbarock fehlten die Aufträge. Die Formsprache der Arbeiten von Magno wie der Brenno war in Franken nicht mehr gefragt. Zunächst suchten sich die Künstler neue Aufgaben in Thüringen. Die politischen Unruhen im Zusammenhang mit dem Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714) waren zudem ungünstig für neue Baumaßnahmen. Nach der Beruhigung der Kriegswirrnisse hatte sich die Mode für Innendekorationen gewandelt. Die italienischen Wanderkünstler mußten sich dem neuen „Trend“ anpassen.

Die Neubauten des ersten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts zeigen bei ihrer Innendekoration einen deutlichen Wandel weg von den reichen plastischen Stuckdekorationen hin zu Dekorationsformen, die vor allem die Architekturgliederung betonen. Und mit der Stuckierung des Neumünsters in Würzburg hielt bald darauf der an französischen Vorlagen orientierte Bandelwerkstuck in Franken Eingang.

Anmerkungen:

¹⁾ Scharold, K.G.: Geschichte und Beschreibung des St. Kilians Domes oder der bischöflichen Kathedrale zu Würzburg, Archiv des historischen Vereins für den Untermainkreis IV, 1837, S. 31 ff. Kuhn, Rudolf Edwin: Der Thronsaal der Himmlischen Herrlichkeit Würzburg 1981, S.82

²⁾ Döry, Baron Ludwig: Die Tätigkeit italienischer Stukkateure 1650–1750 im Gebiet der Bundesrepublik Deutschland mit Ausnahme von Altbayern, Schwaben und der Oberpfalz, in: *Arte e Artisti dei Lari Lombardi*, Bd. II, *Gli Stuccatori del Barocco al Rococo*; Como 1964, S. 129 ff

³⁾ Döry, Baron Ludwig: Die Tätigkeit italienischer Stukkateure..., 1964, a.a.O., S. 129 ff

⁴⁾ Döry, Baron Ludwig: Die Tätigkeit italienischer Stukkateure..., 1964, a. a.O., S. 129 ff

⁵⁾ Vierl, Peter: Der Stuck – Aufbau und Werdegang erläutert am Beispielen der Neuen Residenz Bamberg, München 1969, S. 19 ff. Beard,

Geoffrey: Stuck – Die Entwicklung plastischer Dekoration, Zürich 1988, S.

⁶⁾ Döry, Baron Ludwig: Die Tätigkeit italienischer Stukkateure..., 1964, a.a.O., S. 129ff. Guldán, Ernst: Quellen und Leben italienischer Stuckatoren des Spätbarock in Bayern, in: *Arte e Artisti dei lari Lombardi*, Bd.II, Como 1964, S. 165–290. Döry, Baron Ludwig Die Tätigkeit italienischer Stukkateure ..., 1964, a.a.O., S. 129.

⁷⁾ Heunoske, Werner: Prosper Brenno, in: *Saur: Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 14, München 1996, S. 127

⁸⁾ Mader, Felix: Die Kunstdenkmäler von Bayern, Die Stadt Würzburg (Nachdruck der Ausgabe München 1915) München, Wien 1981, S. 568, Fig. 441 und 442.

⁹⁾ Weber, Leo: Kloster Benediktbeuren, München, Zürich, 9.Aufl., 1990, S. 15 f; Dehio, Georg: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. IV, München und Oberbayern, bearb. von Ernst Götz u.a., München 1990. Zitat: „Die Künstler der Stuckdekoration sind nicht bekannt.“ Zu St. Kajetan München siehe: Döry, Baron Ludwig: Die Tätigkeit italienischer Stukkatoren..., a.a.O., 1964, S.129 ff

¹⁰⁾ Heunoske, Werner: Giovanni Battista Brenno, in: *Saur: Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 14, 1996, S. 126, Heunoske, Werner: Giovanni Battista und Francesco Giulio Brenno, *Jahrbuch für Fränkische Landesforschung* 50,1990, S. 182 ff. Wiemer, Wolfgang: Zisterzienserabtei Ebrach, München, Zürich 1992, S.47. Giulio Francisco Brenno ist ein Jahr jünger als Pietro Magno. Die Bekanntschaft der beiden und Ausbildung in der gleichen Werkstatt ist anzunehmen

¹¹⁾ Heunoske, Werner: Giovanni Battista und Francesco Giulio Brenno, *Jahrbuch für Fränkische Landesforschung* 50,1990, a.a.O., S.182. Heunoske, Werner: Giovanni Battista Brenno, in: *Sauer: Allg. Künstlerlexikon*, Bd.14, Iffl, S. 125 f. Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 4, 1909, Sp.582

¹²⁾ M.E, muß überprüft werden, wie weit die Altäre bei der Neugestaltung des Kircheninneren im späten 18. Jahrhundert verändert wurden.

¹³⁾ Zur Ziboriums- und Kathedragestaltung Beninis: Thelen, Heinrich: Zur Entstehungsgeschichte der Hochaltararchitektur von St. Peter in Rom, Berlin 1967 und Borsi, Franco: *Bernini architetto*, Milano 1980.

- ¹⁴⁾ Wittkower, Robert: *Art an Architecture in Italy*, Hammondsworth 1982, Abb.87. De Rossi, Giovanni Giacomo: *Disegni di vari altari e capelle nelle chiese di Roma...*, Rom 1713, Nachdruck Westmead 1972. Tafel
- ¹⁵⁾ Wiemer, Wolfgang: *Die Zisterzienserabtei Ebrach*, München, Zürich 1992 S. 31 ff, Meyer, Michael: *Patrozinien und Altarausstattungen der Ebracher Kirche*, in: *Festschrift 700 Jahre Abteikirche Ebrach*, Ebrach 1985.
- ¹⁶⁾ Hotz, Joachim: *Zisterzienserklöster in Oberfranken*, München, Zürich 1989, S. 17.
- ¹⁷⁾ *Kunstdenkmäler von Bayern*, Regierungsbezirk Oberfranken VII, 5, 1. Stadt Bamberg, Innere Inselstadt, Bearbeitet von Tilman Breuer u. Reinhold Gutbier, München 1990, S. 98 ff. Der Altar wurde am 5. Feb. 1700 begonnen und am 4. Mai 1701 fertiggestellt. Brenno erhielt 3125 fl. Fränk.. Anregungen für die Gestaltung sind sicher auch durch den Ignatiusaltar Andrea Pozzos erfolgt. Dressler, Fridolin: *Salomon Kleiner zeichnet Altäre in Bamberger Kirchen*, Historischer Verein Bamberg 117, 1989, S. 163ff. Korth, Thomas; Limmer, Ingeborg: *DKV Bildhandbuch Franken, Region 4, Städte und Landkreise Bamberg, Coburg, Forchheim, Kronach, Lichtenfels*, München 1991, Abb. 101, S. 363.
- ¹⁸⁾ Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 23, 1929, S. 437. Döry, Baron Ludwig: *Die Tätigkeit italienischer Stukkateure*, a.a.O., 1964, S. 133. Mörtel, Adolf: *Zum Verhältnis von Dekoration und Architektur bei nordoberpfälzischen Kirchenbauten um 1700*, in: *1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg*, München, Zürich 1989, S. 412 ff
- ¹⁹⁾ Heunoske, Werner: *Giovanni Battista Brenno*, in: *Saur: Allgemeines Künstlerlexikon*, 1996, S. 126
- ²⁰⁾ Heunoske, Werner: *Giovanni Battista Brenno*, in: *Saur: Allgemeines Künstlerlexikon*, 1996, S. 126. *Kunstdenkmäler von Bayern*, Regierungsbezirk Oberfranken VII, 5,1, Stadt Bamberg München 1990, a.a.O., S. 98. Baier-Schröcke, Helga: *Die Schloßkapelle der Ehrenburg zu Coburg – Ihre stilistische Herkunft – Ihre Stukkateure*, Jahrbuch der Coburger Landesstiftung, 1958, S. 185 ff und S. 201, Anm: 17. Siehe hierzu das Reisebuch des Stukkators Giovanni Battista Clerici: *G. Martiniola: L itinerario in terra tedesca dello stuccatore Giovanni Battista Clerici di Meride*, in: *Arte e artisti degli Largi Lombardi*, Bd.II, Como 1964, S. 304 ff.
- ²¹⁾ Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Regensburg und Oberpfalz*, bearbeitet von Jolanda Drexler, Achim Hubel u.a., Darmstadt 1991, S. 687 ff.; Mörtel, A.: *Das Verhältnis von Dekoration*, 1989, a.a.O., S. 412 ff
- ²²⁾ Baier-Schröcke, Helga: *Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin (Teildruck der Phil. Diss. Leipzig 1957) 1968
- ²³⁾ Brunner, Herbert; Seelig, Lorenz: *Coburg – Schloß Ehrenburg*, München 1990, S. 17 ff.
- ²⁴⁾ Thelen, Heinrich: *Zur Entstehungsgeschichte der Hochaltararchitektur von St. Peter in Rom*, Berlin 1967. Avery, C.: *Bernini*, München 1998, S. 95 f
- ²⁵⁾ Pietro Magno ist bislang nur wenig und unzureichend beachtet worden. Döry, Baron Ludwig: *Die Tätigkeit italienischer Stukkateure*, 1963, a.a.O., S. Außerdem Kuhn, Rudolf Edwin: *Der Thronsaal der himmlischen Herrlichkeit*, Würzburg 1981. Die Lebensdaten sind aus dieser Arbeit übernommen. Leider ist aber in vielen anderen Dingen die Arbeit ungenau und schwer lesbar. Auch ist der Ansatz Pietro Magno mit jeder Person Namens Maini zu identifizieren und so ein Opus zuzuweisen nicht haltbar. Die These Dörys, daß Magno in Würzburg schulbildend wirkte, ist aufgrund der oben gemachten Feststellungen zu revidieren. Magno stammt m. E. aus dem Umkreis oder der Werkstatt der Brenno-Familie.
- ²⁶⁾ Luigi Simona: *L'arte dello stucco nel cantone Ticino*, Bellizona 1949, VII, Pag. 61: „Il piu celebre artista di Castel San Pietro die questo inizio del XVIII secolo e Pietro Magni.“ Siehe dazu Franco Cavarocci: *Würzburg – Capitale del Barocco*, Sonderdruck, Como, Revista, 4, Iuno 1972
- ²⁷⁾ Die Diskussion um die Rekonstruktion der Stuckdekoration im Dom muß hier ausgeklammert werden. Dazu: Anton Röss: *Der Würzburger Domstuck, Barockisierung und Wiederherstellung*, *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 20, 1962, S. 103 ff. Konträr dazu: Schnell, Hugo: *Die Diskussion um den Würzburger Dom*, *Das Münster*, X, 1957, S. 213-220. Während Schnell davon spricht, daß von dem damals erhaltenen Bestand über 60% rekonstruierend restauriert werden muß, sieht Röss keine Probleme bei der Restaurierung des Bestandes im Querhaus und Presbyterium.

- ²⁸⁾ Kuhn, Rudolf Edwin: Der Thronsaal..., Würzburg 1982, S. 19 ff. Quellen zur Geschichte des Barock in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn, hrsg. v. Max H. von Freeden, Würzburg 1955, Nachträge zum ersten Halbband, S. 1153, Quelle 1543 = 52a vom 28. 12. 1699.
- ²⁹⁾ Quellen zur Geschichte des Barock in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn, hrsg. von Max H. von Freeden, Würzburg 1955, Nachträge zum ersten Halbband, S. 1153, Dok. Nr. 1543 = 52a „tout est chargé et surchargé de grifons et d'armes“
- ³⁰⁾ Die Kunstdenkmäler von Bayern, Stadt Würzburg, bearb. von Felix Mader, München 1915, S. 392. Freeden, Max H. von: Die Festung Marienberg, Würzburg 1952 (Mainfränkische Heimatkunde Bd.5)
- ³¹⁾ Herr Weiler von der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Seen ermöglichte mir freundlicherweise die Besichtigung. Herzlichen Dank.
- ³²⁾ Longo, Lucia: Antonio Petrini, München 1985, S. 60. Kuhn, Rudolf Edwin: Der Thronsaal..., Würzburg 1982, S. 16f Quellenzitate nach Kuhn.
- ³³⁾ Schenk, Clemens: Das Würzburger Juliuspital in seiner architekturgeschichtlichen und städtebaulichen Bedeutung, in: Festschrift Juliuspital 1953, S. . AK Berlin, Architekturzeichnungen 1479-1979, hrsg. v. E. Berckenhagen, Berlin, Köln 1979. Kunstdenkmäler von Bayern, Stadt Würzburg, Nachdruck der Ausgabe München 1915, München 1981, S. 520, Anm. 1. Außer Giovanni Francesco Morsegno wird Carl Franz Moresco erwähnt (ev. identisch?). Der Würzburger Stukkateur Franz Hardt und der Marmorier Melchior Hauth arbeiteten mit ihnen zusammen.
- ³⁴⁾ Kunstbibliothek Berlin, Hdz 5906. Die Zeichnung stammt nicht von der Hand Magnos. Der Vergleich mit den noch erhaltenen Entwürfen belegt es. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Entwurf Joseph Greisingers. AK Berlin, Süddeutsche Entwurfszeichnungen zur Dekorkunst in Residenzen und Kirchen des 18. Jahrhunderts, Berlin 1976, S. 11, Abb.1.
- ³⁵⁾ Kuhn, Rudolf Edwin: Der Thronsaal..., Würzburg 1982, S. 83 ff. Hotz, Joachim: Das Skizzenbuch Balthasar Neumanns (Universitätsbibliothek Würzburg, Delineationes III), Wiesbaden 1981, Blatt 9v, 10v, und Teile von 11r und v.
- ³⁶⁾ Ress, Anton: Der Würzburger Domstuck, Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 20, 1962, S. 110 f. Scharold, K.G.: Geschichte und Beschreibung des Kiliansdomes zu Würzburg, AU, 1837, wie Anm. 1, S. 37 ff
- ³⁷⁾ Quellen zur Geschichte des Barock in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn, hrsg. v. Max H. von Freeden, Würzburg 1955, S. 1153 ff, Quelle 1544 = 70a.
- ³⁸⁾ 17. Juli 1701 „Pfeiler des Mittelschiffs mit Einfassung zu bekleiden, Bogen mit Architravgesims von gewundenem Laubwerk, über jedem Bogengurt einen zierlichen Kragstein, verkröpfte Kollonne mit Architrav, Fries, und Cornische in zusammengesetzter Ordnung. Zwischenfelder mit verkröpfter Füllung, zierlicher Einfassung von Laubwerk, auf beiden Seiten mit großen Figuren oder Engeln. Darüberstehende 10 Rundbogenfenster auf jeder Seite des Mittelschiffes zierlich einzufassen.“ AU, 1837, S. 46 ff.
17. Juli 1701 „Vertrag über das Wappen des Fürstbischofs Johann Gottfried von Guttenberg am Vierugsbogen. An der Decke schöne Füllungen mit verkröpfter, schöner Einfassung, die Grade mit niedlichen Gesimsformen antragen und ausziehen, sowie die alten Grade und Bewurfe abschlagen, die Seiten aller Felder und Wiederlager mit großen Engeln abwechselnd mit Pyramiden, welche die Einfassungen oder Füllungen halten, schmücken sollte.“ Auszugsweise zitiert nach AU IV, 1837, S. 46. Tilman Kossatz hat die von Scharold angelegte Dombauakte im Staatsarchiv Würzburg wiederentdeckt und in seiner Dissertation über Johann Philipp Preuss teilweise ediert. Kossatz, Tilman: Johann Philipp Preuss, Würzburg 1988, Bd.II, S. 512, Anm.730.
- ³⁹⁾ Vertrag mit dem Domkapitelschen Baumeister Georg Bayer vom 19. Dezember 1703. Siehe Kossas, Preuss, 1988, S. 512.
- ⁴⁰⁾ Einen Eindruck von dem Aussehen des Würzburger Domes vor den Ausstattungsmaßnahmen Pietro Magnos gibt das sog Bühlersche Dombild von 1627, ein ehemaliges Predellenbild eines Seitenaltars im Würzburger Dom, heute in der Sammlung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg. Volker Hoffmann: Gemäldekatalog des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg, Würzburg 1986, S. 38, Nr. 55. Ress, Anton: Der Würzburger Domstuck, Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 20, 1962, S. 103 ff. Scharold, K.G.: Geschichte und Beschreibung, AU, IV, 1837, S. 59 f

- 41) Sammlung Eckert – Plansammlung aus dem Nachlaß Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum, hrsg. vom Mainfränkischen Museum, Würzburg 1987, S. 19.
- 42) Ress, Anton: Der Würzburger Domstuck, Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 20, 1962, S. 108 f
- 43) Der Wechsel von Engelshermen und Atlanten ist schon im Vertrag festgelegt.
- 44) Scharold, K.G.: Geschichte und Beschreibung des Kiliansdomes zu Würzburg, AU, IV, 1837, S. Muth, Hanswernfried: Die künstlerische Ausstattung im Wandel der Zeit, in: *Ecclesia cathedralis – Der Dom zu Würzburg*, hrsg. im Auftrag des Domkapitels von Dr. R. Schömig 1967, S. 46.
- 45) Beschreibung wie Ress, Anton: Der Würzburger Dom-Stuck, Deutsche Kunst und Denkmalpflege 20, 1962, 109 ff und auch: Kuhn, Rudolf Edwin: Der Thronsaal der himmlischen Herrlichkeit, Würzburg 1981, S. 62, 66 f.
- 46) Lukas soll einer alten Überlieferung nach ein Portät der Muttergottes gemalt haben LChi, Bd. 7, Sp. 449. In Würzburg war der Ev. Lucas Schutzpatron der Malergilde.
- 47) Kuhn, Rudolf. Edwin: Der Thronsaal 1981, S. 39, Ress, Anton: Der Würzburger Domstuck 1962, a.a.O., S. 115 f.
- 48) Johann Bauer ist Mitarbeiter Balthasar Esterbauers bei der Ausstattung des Stiftes. Esterbauer schuf auch den Hochaltar des Würzburger Doms. Zur Ausstattung von Stift Großcomburg: Johannes Zalten: Die barocke Ausstattung des >Neuen Kirchenbaus< in dem hochadeligen Ritter Stift Comburg, in: *Die Comburg, Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Elisabeth Schraut, Sigmaringen 1989, S. 38. Arens, Fritz: Die Comburg bei Schwäbisch Hall, Königstein/T. o. J., S. 26, Abb. S. 20.
- 49) Scharold, K.G.: Geschichte und Beschreibung des St. Kilians Domes, a.a.O., 1837, S. 46 ff. „1. In der Mitte des runden gewölbes eine Glorie um den Namen Jesu. 2. in den Ecken der vier Pfeiler vor dem Chor und dem Langhause die Statuen der 4 Evangelisten, dann unterhalb derselben die Bildnisse der hl. Muttergottes und des hl. Evangelisten Johannes 3. Füllungen mit kränzen und schönem Laubwerk und mit Engeln, welche die kränze halten 4. Verzierung der vier Hauptbögen mit regelmäßig abgeteilten Quadratfeldemete. 5. Einstweilige Verfertigung marmorierter Rahmen für 2 Altarblätter an den Portalen der Domherren Sepultarkapelle und des Schusterkirchleins für den Fall, daß Gutthäter förmliche Altäre dorthin stiften würden.“ (zitiert nach Scharold, ausführlich bei Kossatz, Preuss, 1988 Bd. II S. 514 Anm.730.)
- 50) Scharold, K.G.: Geschichte und Beschreibung des St. Kilians Domes, a.a.O., 1837, S. 46 f. Ursprünglich führten hier Türen in die Crispinuskapelle und die Sepultur. Hinter dem Altarbild des südlichen Querhausaltars wurde nach dem Brand des Domes das mittelalterliche Weltgerichtstympanon (heute südliches Seitenschiff) entdeckt. Abbildung bei Schulze, H.: *Der Dom zu Würzburg*, Würzburg 1991, Abb. 180.
- 51) An den Orgelemporen war Magno zuerst im Dom tätig gewesen. Sie wurden 1713 vergrößert, „damit die bei den Festlichkeiten in größerer Anzahl benötigten Musiker bequemer Platz gewannen und insbesondere die Vokaltimmen lauter und vernemlicher sich in die ganze Kirche verbreiten.“ (4 Fuß in der Länge, 8 Fuß in der Breite). Scharold, K.G.: Geschichte und Beschreibung des Würzburger St. Kilians Domes, a.a.O., 1837, S.55 f. Die nördliche Empore wurde genauso wie der dortige Treppenturm nicht rekonstruiert.
- 52) Meyer, Otto: Der Wiederaufbau des Domes zu Würzburg von 1945-1967, in: *Ecclesia cathedralis – Der Dom zu Würzburg*. Hrsg. im Auftrag des Domkapitels durch Dr. R. Schömig, Würzburg 1967, S. 46 f
- 53) Siehe den Plan der Sammlung Eckert SE13. Muth, H-W. Trenchel H-P. Sperzel, E.: *Sammlung Eckert – Die Plansammlung aus dem Nachlaß Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum Würzburg*, Würzburg 1987, Katalog S. 19.
- 54) Zum Problem des Würzburger Domhochaltars ist meine Dissertation über die Altarbaukunst Balthasar Neumanns in Vorbereitung. Siehe aber auch Kossatz, Tilmann: J. P. Preuss, Würzburg 1988, Bd. I, S. 184 ff
- 55) Zum Fuldaer Domhochaltar siehe meine Magisterarbeit. Außerdem Frieda Dettweiler: Johann Neudecker der Ältere, Fuldaer Geschichtsblätter, 23, 1928, S. 17 ff.
- 55) Noehles, Karl: Zu Cortonas Dreifaltigkeitsgemälde und Berninis Ziborium in der Sakramentskapelle von St. Peter, Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 15, 1975, S. 169-182.

Photos: Kunsthistorisches Institut Würzburg.