

# FORSCHUNGSBERICHTE



§ KUNSTGESCHICHTE STEIERMARK

4/2004

Graz, 22. 6. 2005

## IMPRESSUM

*Herausgeber:*  
Kunstgeschichte Steiermark,  
Margit Stadlober  
c/o Institut für Kunstgeschichte  
Universitätsplatz 3, 8010 Graz  
Tel.: +43 316 380-2395, 2404

*Gestaltung:*  
Herwig Hubmann

*Übersetzung:*  
Petrisa Schantl

*Herstellung:*  
Universitätsbibliothek der  
Karl-Franzens-Universität Graz,  
Kopierservice Gartler

*Titelbilder:*  
Margit Stadlober,  
Herwig Hubmann

*Koordination:*  
Jasmin Haselsteiner

© 2004, Kunstgeschichte Steiermark

Mit den besten Grüßen von  
der Grazer Kunstgeschichte

Margit Stadlober

## Vorwort

Die *Forschungsberichte Kunstgeschichte Steiermark* richten das Augenmerk auf besonders verdienstvolle wissenschaftliche Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte des Landes Steiermark. Trotz knappstem Budget war es bisher möglich, internationale Anerkennung zu erlangen.

Der vierte Band wurde von Herwig Hubmann, der während seiner Studienzeit als wertvoller Mitarbeiter sowohl dem Institut als auch dem Forschungsprojekt *Kunstgeschichte Steiermark* verbunden war, verfasst und gestaltet. An dieser Schriftenreihe hat er bisher maßgeblich mitgearbeitet. Dank seiner interdisziplinären Ausbildung sowohl in der Kunstgeschichte als auch in mehreren Fachbereichen der Restaurierung gelang es vorbildhaft, das Forschungsspektrum mit kooperativen Arbeitsschritten zu erweitern. So konnte er an Fassadendekorationen des 17. Jahrhunderts in der Steiermark Misoxer Gestaltungsmerkmale feststellen und die Graubündner Tradition erstmals in diesem Bereich stichhaltig nachweisen. Ferner darf für den St. Lambrechter Stiftshof in Graz nun konkret eine zweite Bauphase angenommen werden.

Fächerübergreifende Forschung ist ein dringendes Desideratum des Faches Kunstgeschichte, das auch zukünftig in der Ausbildung besonders berücksichtigt werden soll. Hierbei wirkt die *Kunstgeschichte Steiermark* als eine Kontaktebene, die sich ständig bemüht, neue Wege und Zugänge zu eröffnen.

Götz Pochat

Vorstand des Institutes für Kunstgeschichte  
der Karl-Franzens-Universität Graz

# Historische Techniken der Fassadengestaltung mit Verputz und Stuck und Fallbeispiele des 17. und des 18. Jahrhunderts in Graz und in der Steiermark

Herwig Hubmann

## Vorbemerkungen

Zweifellos bedingen die bestimmten Möglichkeiten einer Kunsttechnik ganz bestimmte künstlerische Ausdrucksweisen. Stets sind Werkstoffe und Werktechniken an der optischen Wirkung eines Kunstwerks beteiligt und in vielen Fällen wurden und werden diese ganz bewußt als gestaltende Elemente eingesetzt - insbesondere auch in der Baukunst.

Im Mittelalter diente der Verputz weitgehend als Träger für Wandmalereien und als Schutzschicht des Gebäudes. Ab der Spätgotik, vor allem aber seit der Renaissance, begann man einfache Putzstrukturen gestalterisch einzusetzen. Bewußt wurde mit verschiedenen Strukturen an den Grundflächen und an den Architekturgliederungen der Fassaden gearbeitet, beispielsweise indem der Verputz an den Lisenen, Gesimsen oder Fenstereinfassungen geglättet und weiß gekalkt und auf diese Weise zu den rauen naturbelassenen Grundflächen in Kontrast gestellt wurde. Diese neuartige Auffassung von Fassadengestaltung mit Verputz wurde zusammen mit neuen Architekturformen und Raumideen vom Süden in den Norden und Osten Europas getragen. Wesentlichen Anteil an der Vermittlung neuzeitlicher Verputz- und Stucktechniken hatten - wie am Beispiel Steiermarks dargelegt werden wird - Bauleute aus dem oberitalienischen Seengebiet.

Die Steiermark war vom zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ein beliebtes Zuzugsgebiet von Bauleuten aus diesen Gegenden. Die lokale Forschung hat wiederholt auf die stilistische Abhängigkeit eines Großteils steirischer Innenraum-Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts von oberitalienischen Vorbildern und den Import des Formengutes durch die zugewanderten Stuckateure hingewiesen.<sup>1</sup> Derartige Einflüsse konnten im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstmals auch an einer Gruppe steirischer Fassadendekorationen des 17. Jahrhunderts festgestellt werden. So haben die Misoxer während des 17. Jahrhunderts eine eigenständige Art von Fassadendekoration geschaffen, welche zu Beginn der 40er Jahre des 17. Jahrhunderts über die Vermittlung Domenico Sciasias und seiner Graubündner Werksgemeinschaften in die Steiermark gelangte und – wie etliche Beispiele dokumentieren – in der Folgezeit hier Fuß fassen konnte.

Das Mauerwerk, der Verputz und die Stuckierung eines Gebäudes können ein sehr verschiedenartiges Aussehen haben, das unter anderem von den Baumaterialien, von der handwerklichen Umsetzung sowie vom Zweck und der gewünschten Wirkung bestimmt wird. In den einzelnen Abschnitten der Architekturgeschichte sind gewisse feststehende Merkmale zu beobachten, aufgrund derer sich mit vorsichtiger Beurteilung Stilelemente unterscheiden lassen.<sup>2</sup> So ist es erfahrenen Bauforschern lediglich anhand der optischen Begutachtung einer verhältnismäßig kleinen Oberfläche eines historischen Verputzes möglich, die Entstehungszeit desselben erstaunlich genau zu ermitteln. Als entwicklungsgeschichtliche Kriterien für die Beurteilung technisch-gestalterischer Unterschiede und deren zeit-, orts- oder werkabhängigen Veränderungen können die Materialzusammensetzung, die Werktechnik

und gegebenenfalls die Fassungsart herangezogen werden. Archivalisch belegbare Aussagen zu Material, Ausführungstechnik oder Farbgebung sind selten und in jedem Fall durch entsprechende Objektbefunde zu ergänzen. Die bisher vorliegenden Ergebnisse systematischer Untersuchungen zur historischen Stucktechnik in Österreich erlauben es jedenfalls, die technische Entwicklung parallel zur stilistischen in groben Zügen nachzuvollziehen. Selbst eine vergleichende Differenzierung nach „Schulen“ oder sogar Werkstätten und Einzelmeistern ist in bestimmten Fällen möglich – während beispielsweise italienische Carlone<sup>3</sup> wie einheimische Meister<sup>4</sup> den feuchten Anstrich sorgfältig mit Modellierhölzern oder Spachteln glätteten, weisen die Arbeiten von Wessobrunner Stuckateuren<sup>5</sup> in Österreich gekämmte oder roh belassene Oberflächenstrukturen auf, wie sie von der Bearbeitung mit Zahneisen beziehungsweise Drahtschlingen herrühren.<sup>6</sup>

Die Materialien und Werkzeuge, welche in der Vergangenheit für Verputz- und Stuckarbeiten verwendet wurden, waren meist einfach. Dennoch erforderte es viel Erfahrung und Können im Umgang mit den Werkstoffen, um beispielsweise eine lebendige Modellierung zu erzielen, bestimmte strukturelle Akzente zu setzen, kurz gesagt, die gewünschte optische Wirkung einer Stuckierung auf rein *handwerklichem* Wege zu erzielen. In gleicher Weise trifft dies heutzutage auf die Erhaltung der Kunstwerke zu. Doch gerade bei der Instandsetzung historischer Putze oder Stuckaturen tritt der Einfluß des Materials auf den Werkprozess deutlich zutage, denn fehlende Teile der historischen Substanz sollten

---

<sup>3</sup> Giovanni Battista 1686 in der Losensteinerkapelle der ehem. Stiftskirche in Garsten oder Diego Francesco Carlone im Kaisersaal zu Kremsmünster.

<sup>4</sup> z. B. F. J. I. Holzinger in 1737 in Reichersberg.

<sup>5</sup> Franz Xaver Feuchtmayr, 1731/34 in der Stiftskirche von Stams oder Johann Michael Feuchtmayr und Johann Georg Übelherr, 1742/44 in der Stiftskirche von Wilhering.

<sup>6</sup> Vgl. Manfred Koller, Stuck und Stuckfassung: Zu ihrer historischen Technologie und Restaurierung, in: Maltechnik Restaura 85 (1979), S. 162.

---

<sup>1</sup> Josefine Maria Wienerroither, Steirische Innendekorationen von den ersten Deckengestaltungen italienischer Stuckateure im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert, phil. Diss., Graz 1952, S. 103 ff und Dedekind Annedore, Grazer Stuckdekorationen des 18. Jahrhunderts, phil. Diss., Graz 1959, S. 16.

<sup>2</sup> Vgl. Emmenegger, Putztechniken, S. 23.

## Zur historischen Technologie von Putz und Stuck

### Was sind Putz und Stuck?

Die Bezeichnung *Stuck* leitet sich vom italienischen Begriff *stucco* ab, welcher über das Westgermanische *stucki* (= Stück) auf eine langobardische Wortwurzel zurückgeht.<sup>7</sup> Wie barocke Architekturtraktate zeigen,<sup>8</sup> dürfte der italienische Ausdruck *stucco* erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch die zahlreichen italienischen Wanderkünstler heimisch gemacht und schließlich eingedeutscht worden sein, da die im 16. Jahrhundert nördlich der Alpen neuübernommene Stucktechnik, im Gegensatz zur Aussage zeitgleicher italienischer Stuckrezepturen, noch unter der Bezeichnung „Gipsarbeit“ auftritt.<sup>9</sup> Seitdem wird das Wort im deutschen Sprachgebrauch für sämtliche aus Mörtel modellierte, geprägte, gegossene oder gezogene Werkstücke verwendet. Hingegen bezeichnet der Ausdruck „*stucco*“ im Italienischen verschiedenste leicht formbare Materialien.

Im weiteren Sinn umfasst der Begriff Stuck sowohl plastisch geformten als auch in ebener Lage als Schicht aufgetragenen Mörtel. Der Übergang zum Verputz ist somit fließend.<sup>10</sup> In der Regel werden heute

---

<sup>7</sup> Jakob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd 20, Leipzig 1942, Nachdruck München 1984, S. 195 ff.

<sup>8</sup> Joseph Furttenbach, *Architectura Civilis* (1628), in: *Documenta Technica*, Reihe II, Hildesheim-New York 1971, S. 13 („Stucco Basta“) und J. Pernety, *Handlexikon der Bildenden Künste*, Berlin 1764, S. 432 („Stukkatur“, frz. „Stuc“), zitiert in: Manfred Koller, *Stuck und Stuckfassung: Zu ihrer historischen Technologie und Restaurierung*, in: *Maltechnik Restaura* 85 (1979), S. 157.

<sup>9</sup> Vgl. Koller, *Stuck und Stuckfassung*, S. 157 und Ders., Paschinger Hubert, Richard Helmut, *Historische Stuckarbeiten in Österreich - Technik, Färbelung, Erhaltungsmaßnahmen*, in: *Restauratorenblätter* 9 (1987/88), S. 162.

<sup>10</sup> Dementsprechend umfassend diskutierten bereits römische Autoren der Antike wie Vitruv und Plinius Stucktechniken im Zusammenhang im Zusammenhang mit feiner weißer Verputzarbeit (*tectorium albarium opus*) - die entsprechenden Textpassagen sind nachfolgend angeführt.

nach Möglichkeit in der ursprünglichen Technik und mit den einst verwendeten, jedenfalls aber mit kompatiblen Werkstoffen in das originale Umfeld eingebunden werden. Werden jedoch normierte, industriell hergestellte Werkmörtel als Fertigprodukte zur Ergänzung historischer Bausubstanz herangezogen, so kann die optische Einbindung der Ergänzungen in das originale Umfeld mitunter schon deshalb nicht erreicht werden, weil sich deren Zusammensetzung von derjenigen des Originals allenfalls maßgeblich unterscheidet.

In der handwerklichen Praxis sind die Einflüsse von technischen Komponenten auf die Gestalt einer Stuckierung stets wahrnehmbar, die Kunstgeschichte hat diese Tatsache bisher ungenügend zur Kenntnis genommen. Den Fragen von Material und Technik wird aus diesem Grund in dieser Abhandlung breiterer Raum als allgemein üblich gewidmet.

Hierbei sollen die unterschiedlichen Möglichkeiten der Fassadengestaltung mit Verputz Stuck in ihren technischen Grundlagen behandelt werden. Anhand zahlreicher Fallbeispiele des 17. und des 18. Jahrhunderts in Graz und in der Steiermark wird die Entstehung einer Fassadendekoration von den einst verwendeten Materialien bis hin zu den unterschiedlichen Werktechniken nachgezeichnet.

Es konnten einige Fakten über die verwendeten Materialien, deren Verarbeitung, die Werkzeuge und Werktechniken der Putz- und Stuckbearbeitung zusammengetragen werden, wobei neben den bisherigen Erkenntnissen der technologischen Forschung vor allem Erfahrungswerte aus meiner beruflichen Praxis in die Darstellungen einfließen. Ohne den praktischen Bezug zum Handwerk wäre eine gezielte Auswertung der Objekte sowie der historischen Text- und Bildquellen nicht möglich gewesen.

jedoch nur besondere Formen eines Putzes, wie beispielsweise für Marmorimitationen, als Stuck bezeichnet. Aufgrund der fließenden Grenzen zwischen Putz- und Stuckarbeiten blieben berufsrechtliche Streitigkeiten zwischen Maurern und Stuckateuren nicht aus. Derartige Auseinandersetzungen sind für uns insofern von Interesse, als dass sie eine zeitgenössische Definition der Tätigkeitsbereiche beider Handwerke wiedergeben. 1656 beschwerten sich die Stuckateure *Tadeo Gallo* und *Matthias Camin*, dass die Maurer mit Druckmodeln und Laubwerk arbeiteten. In strenger Auslegung des Zunftprivilegs Kaiser Josefs I. vom 16. März 1671 beziehungsweise dessen novellierter Fassung aus dem Jahre 1709, welches den Maurern sämtliche Arbeiten untersagte, wozu „Rohr, Stukhadornägel, Draht und Gips“ erforderlich waren, wurden die Maurer in der Steiermark fortan auf die „gemeine“ glatte Arbeit beschränkt.<sup>11</sup> Darunter sind alle herkömmlichen Verputzarbeiten an glatten Innenflächen und Fassaden zu verstehen, wozu keine Armierungen vonnöten waren.

Im landläufigen Verständnis wird der Begriff Stuck meist einschränkend mit dem möglichen Bestandteil Gips in Verbindung gebracht. Tatsächlich handelt es sich bei Stuck um einen außerordentlich wandlungsfähigen Materialkomplex. Jene für historische Stuck- als auch Verputzarbeiten eingesetzten Mörtel waren unterschiedlich zusammengesetzt, ebenso variantenreich wurden diese verarbeitet. Neben den praktischen Erfordernissen der jeweiligen Bauaufgabe spielten das historische Materialwissen, die traditionellen Gepflogenheiten der einzelnen Werkstätten aber auch das lokale Angebot an Werkstoffen eine entscheidende Rolle bei der Wahl der Materialien. So ist es mit Hilfe von Materialanalysen oder allein aufgrund der unterschiedlichen Arbeitstechniken verschiedener Schulen oder Werkstätten in bestimmten Fällen möglich, Rückschlüsse

auf die Herkunft der ausführenden Handwerker und ähnliches mehr zu ziehen.<sup>12</sup>

## Die Anfänge

Die Geschichte der Putz- und Stucktechnik reicht bis ins 6. Jahrtausend v. Chr. zurück.<sup>13</sup> Im Laufe der Jahrhunderte variieren die Materialien ebenso häufig wie deren Verarbeitung. Soweit es der bisherige, nicht allzu große Kenntnisstand zur Entwicklungsgeschichte zulässt, soll nachfolgend ein kurzer Überblick der Materialien und Techniken im historischen Zusammenhang gegeben werden.

Nachweislich wurden Gipsmörtel in Ägypten bereits im 3. Jahrtausend v. Chr. verwendet. So konnte der Gebrauch von Gips an der um 2550 v. Chr. entstandenen Chephren-Pyramide festgestellt werden.<sup>14</sup> Die Verwendung von Kalkmörtel ist für das 3. Jahrtausend v. Chr. an Bauten in Mesopotamien nachgewiesen.<sup>15</sup> Geglättete und bemalte Kalkmörtel-Verputze aus der Zeit von etwa 2000 – 1500 v. Chr. begegnen uns auf Kreta und Santorin, aus der Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. in Mykene.

## Antike

In der Antike wurde Putz und Stuck für dekorative Arbeiten weiterentwickelt und verfeinert. In der klassisch-griechischen Kunst des

---

<sup>12</sup> Näheres dazu im Kapitel „Historische Techniken der Fassadengestaltung mit Verputz und Stuck ...“.

<sup>13</sup> Seccomalereien im anatolischen Çatal Hüyük zeigen bereits einen etwa 1 cm starken Einschichtputz in Form eines Schlämmkreidegrundes.

<sup>14</sup> Hermann Kühn, Was ist Stuck?, in: Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung, hrsg. von Matthias Exner, München 1996 (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX), S. 17.

<sup>15</sup> Kühn, Stuck, S. 17.

---

<sup>11</sup> Näheres dazu bei Leopold Sailer, Die Stuckateure, Wien, München, Brunn 1943 (= Die Künstler Wiens I), S. 11 ff. und S. 27, sowie Popelka, Geschichte, Bd 2, S. 669.

5./4. Jahrhunderts v. Chr. erreichte der geglättete und bemalte Einschichtputz eine hohe technische Vollendung.

Die erste ausführliche Beschreibung der Putz- und Stucktechnik verdanken wir Vitruv.<sup>16</sup> Unverkennbar entstammen etliche seiner Anweisungen der griechischen Bautradition.<sup>17</sup> Zweifellos profitierten die Römer von der hohen Stufe der griechischen Baukunst. In seinen *Zehn Büchern über Architektur* schildert er unter anderem die Zubereitung verschiedener Baumörtel, den mehrschichtigen Naß-in-Naß-Auftrag von Kalkmörtelputz und die Herstellung von Gesimsen.<sup>18</sup> Für die Herstellung einer Mauerspeise (Mörtelmasse) für Bruchsteinmauerwerk empfiehlt Vitruv reinen Kalkmörtel im Mischungsverhältnis von drei Teilen Grubensand und einem Teil Sumpfkalk zu verwenden.<sup>19</sup> In seinem zweiten Buch findet sich der bemerkenswerte Nachweis dafür, dass natürliche hydraulische Mörtelzusätze bereits mit dem Wissen um deren besondere Eigenschaften eingesetzt wurden.<sup>20</sup> Der besseren Haltbarkeit wegen rät Vitruv, Wandverputze mehrlagig mittels Kalkmörtel auszuführen. Auf den Rohbewurf sollten aufeinanderfolgend

jeweils drei Lagen Sandmörtel (harenato) und drei Lagen Marmorörtel (marmorato) aufgebracht werden. Jede neue Mörtellage sei aus feinerem Material als die vorangegangene herzustellen und anzutragen, sobald sich die vorangegangene zu verfestigen begonnen hat.<sup>21</sup> Vitruvs Anleitung, Verputz fein differenziert in sieben Lagen aufzubringen, beschreibt zweifelsfrei die qualitativ hochwertigste Verputztechnik jener Zeit, da diese Art der Ausführung in Pompeji, Herculaneum und Rom in erster Linie auf die Haupträume beschränkt blieb, während Wände von untergeordneter Bedeutung und die Dekorationskunst der römischen Provinzen in der Regel nur zwei bis drei Mörtelschichten aufweisen.<sup>22</sup> Freskenfunde vom Magdalensberg in Kärnten<sup>23</sup> belegen jedoch mit ihrem sechs- bis achtschichtigen Aufbau und der Verwendung von Marmorsand,<sup>24</sup> dass die römisch-urbane Praxis auch in die Provinzhauptstadt Noricums vorgedrungen war. Mörtelreste vom niederösterreichischen Carnuntum zeigen ebenso mehrschichtigen Aufbau.<sup>25</sup>

Antiker Stuck (lat. tectorium, opus albarium) ist nach Aussage der Denkmäler und der Angaben bei Vitruv<sup>26</sup> und Plinius<sup>27</sup> wie der antik-römische Mörtel in mehreren Schichten aufgetragen. Wiederum belegen die aussagekräftigen Reste von Modelstuck und gezogenen Profilen vom Magdalensberg in Kärnten, dass in der norischen Provinz - analog zur Putztechnik - auch Stuckdekorationen von hoher technischer Vollendung geschaffen wurden.<sup>28</sup> Plinius berichtet, Gips sei für die Fertigung von Gesimsen, Weißstuck und Statuetten an Gebäuden

---

<sup>16</sup> Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, 4. Auflage, Darmstadt 1987, Buch 2, Kapitel IV - VI und Buch 7, Kapitel II - IV.

<sup>17</sup> Die Quellenforschung ist sich darüber einig, dass u. a. eine große Zahl von griechischen Fachschriftstellern den Stoff für sein Werk boten, welches sich anhand der folgenden exemplarisch ausgewählten Textstellen bestätigt: Vitruv, *Architektur*, S. 327, Pkt. 10 (Die griechischen Verputzarbeiter ...); S. 321, Pkt. 1 (griechisches Schilfrohr ...).

<sup>18</sup> Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, 4. Auflage, Darmstadt 1987, Buch 2, Kapitel IV - VI und Buch 7, Kapitel II - IV.

<sup>19</sup> Eine Rezeptur, die sich bis heute bestens bewährt hat, aufgrund der Rationalisierungsbestrebungen des Bauhandwerks jedoch kaum mehr angewandt wird und heutzutage praktisch ausschließlich auf den Bereich der Baudenkmalpflege beschränkt bleibt.

<sup>20</sup> a.a.O., (Buch 2, Kapitel VI) S. 95: Vitruv beschreibt den Einsatz der sog. *Puteolanerde*, einem vulkanischen Aschenauswurf in der Gegend um den Vesuv, welche dem Kalkmörtel zugesetzt, demselben die Eigenschaft verleiht, auch unter Wasser hart zu werden und nach seinen Aussagen dementsprechend u.a. für Dammbauten verwendet wurde. Auch Plinius (Buch 36, § 175) berichtet von der Zugabe zerstoßener Ziegel, die das Material besser werden ließen, ohne jedoch die hydraulische Wirkung des Ziegelanteils (Tonerde und Eisenoxid) zu erwähnen.

---

<sup>21</sup> Vitruv, *Architektur*, Buch 7, Kap. III, §§ 167, 168.

<sup>22</sup> Vgl. Emmenegger, Knoepfli, *Wandmalerei*, S. 31.

<sup>23</sup> Heute im Kärntner Landesmuseum in Klagenfurt.

<sup>24</sup> Emmenegger, Knoepfli, *Wandmalerei*, S. 31.

<sup>25</sup> Emmenegger, Knoepfli, *Wandmalerei*, S. 31.

<sup>26</sup> Ders., *Architektur*, Buch 7, Kap. II - IV.

<sup>27</sup> Ders., *Naturalis Historia*, Liber XXXVI, *Die Steine*, hrsg. und übers. von Roderich König, München, Zürich 1992.

<sup>28</sup> Vgl. Koller, *Stuck und Stuckfassung*, S. 157.

verwendet worden.<sup>29</sup> Hingegen lehnt Vitruv in seinem ausführlichen und zuverlässigen Werk die Verwendung von Gips für Stuckgesimse kategorisch ab und empfiehlt, dieselben stattdessen aus Kalk und gesiebtem Marmorstaub herzustellen.<sup>30</sup>

Wir wissen nun, dass die Römer beide Materialien kannten, aber sowohl vor dem Hintergrund der schriftlichen Quellen als auch technologischer Untersuchungen<sup>31</sup> römischer Stuckarbeiten wird Kalk als das üblicherweise verwendete Material fassbar. Die angewandte Technik gleicht, soweit es die untersuchten Objekte erkennen lassen, genau der von Vitruv beschriebenen.<sup>32</sup>

Hingegen sind im östlichen Mittelmeerraum Putz- und Stuckarbeiten auf Gipsbasis weiter verbreitet.<sup>33</sup> Ein weiterer Unterschied zwischen der römischen und der orientalischen Stucktechnik liegt in der Vorliebe ersterer für den Flachreliefstuck<sup>34</sup>, während die Orientalen Stuck häufiger für Hochreliefs und Statuen gebrauchten.<sup>35</sup>

## Mittelalter

Im europäischen Mittelalter geriet die auf höchster Stufe entwickelte antike Baupraxis mit verdichtetem Glättputz und Marmorstuck auf Kalkbasis in Vergessenheit. Statt dessen wurde Gips zum bevorzugten Material für die Stuckplastik. Der technologische Übergang vom römischen Kalkstuck zum mittelalterlichen Gipsstuck ist nach wie vor ein ungelöstes Forschungsproblem. Bereits in spätantiker Zeit taucht, vielleicht im Zusammenhang mit dem Niedergang der römischen Technologie und dem Einfluß der orientalischen Tradition, auch im Westen häufiger Stuckplastik aus Gips auf.<sup>36</sup> Unter den bisher untersuchten frühmittelalterlichen Stuckdekorationen sind nur jene in Disentis in Kalk ausgeführt, während alle anderen aus Gips<sup>37</sup> gefertigt wurden. Dies deutet darauf hin, dass der Gipsstuck des Mittelalters kein römisches Erbe ist, sondern seine Wurzeln möglicherweise in der nachantiken Stucktechnik der Sassaniden und der islamischen Kulturen zu finden sind.<sup>38</sup>

Die früheste Quelle über mittelalterliche Stucktechnik stammt vom Mainzer Erzbischof Hrabanus Maurus<sup>39</sup>, der in seinem Werk „De universo“ die Plastik folgendermaßen definiert: „*Unter Plastik versteht man die Gestaltung ornamentaler und figürlicher Wanddekorationen aus*

<sup>29</sup> C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis Historia*, Liber XXXVI, § 183.

<sup>30</sup> Vitruv, *Architektur*, Buch 7, Kap. III, § 167.

<sup>31</sup> Beispielsweise ergab die Untersuchung von 45 weißen und farbigen Proben römischen Wandstucks in keinem Fall Gips. Siehe dazu: A. Eibner, *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit*, München 1926, S. 41, zitiert in: Kühn, *Stuck*, S. 19.

<sup>32</sup> Vgl. Paolo Casadio, Teresa Perusini und Piera Spadea, *Zur Stuckdekoration des Tempietto Langobardo in Cividale: Technische und Naturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse*, in: *Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung*, hrsg. von Matthias Exner, München 1996 (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX), S. 42.

<sup>33</sup> Casadio, Perusini und Spadea, *Stuckdekoration*, S. 43.

<sup>34</sup> Die meisten römischen Stuckarbeiten sind in Flachrelief ausgeführt. Es gibt allerdings Ausnahmen, die berühmteste ist wohl das Mausoleum der Valerier in der vatikanischen Nekropole.

<sup>35</sup> Casadio, Perusini und Spadea, *Stuckdekoration*, S. 42.

<sup>36</sup> Casadio, Perusini und Spadea, *Stuckdekoration*, S. 42.

<sup>37</sup> In den meisten Fällen handelt es sich um hochgebrannten Gips, sog. Estrichgips. Vgl. dazu die neueren Forschungsbeiträge in: *Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung*, hrsg. von Matthias Exner, München 1996 (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX).

<sup>38</sup> Vgl. Casadio, Perusini und Spadea, *Stuckdekoration*, S. 42 und Kühn, *Stuck*, S. 19.

<sup>39</sup> Hrabanus Maurus, *De universo*, lib. XXI, caput 8 („De plastis“): „Plastice est parietum ex gypso effigies signaque exprimere: pingereque coloribus. Plattein autem dictum Graece, quod Latine est fingere terra vel gypso similitudines. Nam est impressa argilla formam aliquam facere, plastis est, ...“. Seine Definition basiert auf Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive Originum* lib. XIX, 15; XVI, 3.9; XIX, 10.20, zitiert in: Matthias Exner, *Zur Stuckplastik des frühen und hohen Mittelalters*, in: *Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung*, hrsg. von Matthias Exner, München 1996 (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX), S. 12, Anm. 8.

*Gips mit farbiger Bemalung. Plastik ist jedoch ein griechischer Ausdruck, der dem lateinischen „fingere terra vel gypso“ entspricht. Es gehört nämlich auch zur Plastik, mit Hilfe eines Tonabdruckes irgendeine Form herzustellen,...*“ Da dieser und anderer Quellen<sup>40</sup> zufolge die Gipsplastik im 9. Jahrhundert generell mit der Plastik identifiziert wird, ist anzunehmen, dass sich die Gipsplastik sehr schnell verbreitet hat. Mit Selbstverständlichkeit geht Hrabanus Maurus von farbige gefaßten Stuckdekorationen aus und belegt damit die Tradition der polychromen Stuckfassung auch für karolingische Zeit.

Der Werkprozeß der früh- und hochmittelalterlichen Stuckplastik, die vornehmlich in ornamentalen und monumentalen figürlichen Schöpfungen in Erscheinung tritt, stellt sich uns anhand zahlreicher technologischer Untersuchungen<sup>41</sup> jüngeren Datums folgendermaßen dar: Die Ausführungstechniken bestätigen eine fortschrittliche Baustellenorganisation, die von einem genauen Projekt ausging. In freier Zeichnung wurde der Entwurf auf das Mauerwerk übertragen. Der Antrag des Stucks erfolgte in mehreren Schichten, die im noch feuchten Zustand bearbeitet wurden. Ergänzend wurden Werkstücke außerhalb der Baustelle seriell gefertigt und anschließend vor Ort montiert. In der Herstellungstechnologie der Stuckplastik ergeben sich Parallelen zur mittelalterlichen Wandmalerei, welche in der Regel auf einem Konstruktionsentwurf, der Sinopia, aufbaut und sich im Farbauftrag mit gleichen Farbmitteln und Bindemittelsystemen fortsetzt. In vielen Fällen erhielt die Stuckdekoration durch eine prächtige Farbgebung ihre abschließende formale Gestaltung. Auch die Farbigekeit der früh- und hochmittelalterlichen Stuckdekorationen muß sich demnach stark von jener der römischen Stuckdekorationen

<sup>40</sup> Siehe Anm. 30

<sup>41</sup> Vgl. die Beiträge in der Symposiumsschrift: *Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung*, hrsg. von Matthias Exner, München 1996 (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX), insbesondere den Beitrag von Casadio, Perusini und Spadea, *Stuckdekoration*, S. 48.

unterschieden haben, die vor allem weiß oder vergoldet vor farbige abgesetzten Hintergründen belegt sind.

Eine weit verbreitete Erscheinungsform mittelalterlicher Stuckplastik auf Gipsbasis sind die Gußstein- oder Steingußprodukte des 14. und 15. Jahrhunderts,<sup>42</sup> zu welchen unter anderem viele der Schönen Madonnen, Vesperbilder oder Maßwerkbrüstungen<sup>43</sup> zu zählen sind. Der Einsatz von „falschen“ Profilrippen erreichte am Kirchenbau der ausgehenden Gotik, vor allem in den südlichen Alpenländern, mit dem aus Stuckrippen gebildeten Schlingrippengewölbe einen Höhepunkt.<sup>44</sup> Die Rippenfigurationen hatten ihre tektonische Funktion eingebüßt und waren zu reinen Zierrippen geworden. Bei der Herstellung von komplizierten Mustern und mehrfach gekehlten Profilen wurde das leicht formbare Material dem Steinschnitt häufig vorgezogen. Die spielerische Eleganz dieser lebhaft verschlungenen Rippenformationen konnte nicht zuletzt aufgrund der arbeitstechnischen Vorteile der Stuckrippe gegenüber der steinernen Profilrippe erzielt werden. Mit Hilfe verschiedener Fassungen wurde der Stuckrippe wiederum der Charakter des Steins verliehen - im einfachsten Fall sind es aufgemalte Stoßfugen, welche die Entmaterialisierung des Steins verunklären.

## Neuzeit

Nach der kontinuierlichen Tradition des *Gipsstucks* im Mittelalter vollzog sich am Beginn der Neuzeit in Rom mit der Wiederentdeckung des römischen *Kalkstucks* eine bahnbrechende Veränderung, welche für

<sup>42</sup> Näheres dazu: Manfred Koller, *Zur Gußstein-Technik in der Spätgotik*, in: *Sculptures allemandes de la fin du Moyen âge dans les collections publiques françaises 1400-1530*, Paris 1992, S. 80 - 98.

<sup>43</sup> Zum Beispiel die Maßwerkbrüstung der Stiege im sog. Bummerlhaus von Steyr, OÖ, um 1497;

<sup>44</sup> Beispielsweise die Gewölberippen der Kirchen von Laas oder Kötschach (Ktn.) des Baumeisters Bartlmä Firtaler; Margit Stadlober, *Gotik in Österreich*, Graz 1996, S. 63.

die neuzeitliche Entwicklung der Stuckplastik im gesamten Europa eine entscheidende Rolle spielen sollte.

Die Beschäftigung mit den antik-römischen Putz- und Stucktechniken erfolgte zunächst auf theoretischem Weg. Albertis, auf Vitruv fußender, um 1430 entstandener Architekturtraktat empfiehlt, Kalkputze mit mindestens drei Schichten, ausschließlich in der wärmeren Jahreszeit auszuführen, Gipsputze dagegen nur an trockenen Orten einzusetzen.<sup>45</sup>

Wie Alberti orientieren sich auch die italienischen Autoren des 16. Jahrhunderts an ihren antiken Vorläufern Vitruv und Plinius. Nach Vasari besteht Stuckmörtel aus zwei Dritteln Kalk und einem Drittel Marmorsand, während Sansovino statt des letzteren Travertinsand bevorzugt.<sup>46</sup> An verschiedenen Stellen der Einleitung seiner Viten beschreibt Vasari unter anderem die Anwendung des „stucco“ zur Dekoration von kassettierten Mörtelgussgewölben auf antike Art, die Prägetechnik für Friese und Blätter aus mit Marmormehl gepuderten Hohlformen, ferner den schichtenweisen Modellierauftrag, für den die unteren Lagen immer feucht gehalten werden müssen, oder die Verwendung von Metallverstärkungen zur besseren Verbindung mit dem Untergrund.

Die Stuckreliefs Donatellos in den Gewölbezwickeln der Alten Sakristei von San Lorenzo nach 1429 zeigen als eines der frühesten Werke modellierten weißen Kalkstuck in drei Lagen. Zur besseren Haftung auf dem Gewölbe wurden – nach Vorbildern antik-römischer Bauten – vorher Nägel mit großen Köpfen als Anker in der Mauer fixiert. Zudem

---

<sup>45</sup> Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* libri X, übersetzt und mit Anm. versehen von Max Theuer, Wien, Leipzig 1912, unveränd. Nachdruck Darmstadt 1991, Liber VII, Cap. IX.

<sup>46</sup> Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti Italiani*, übersetzt und mit Anm. versehen von W. Rotzler und E. Deér, Zürich 1989, Vorwort, „Della Scultura“, Kap. 6.; Jacopo Sansovino nach dem Marciana-Manuskript, zitiert in: Koller, *Stuck und Stuckfassung*, Anmerkungen, S. 177.

gleich die technische Ausführung<sup>47</sup> jener der antik-römischen Stuckdekorationen in auffallender Weise bis in Einzelheiten, infolgedessen davon ausgegangen werden kann, dass bereits Donatello die antik-römischen Vorbilder eingehend studiert hatte.

Doch erst in den Jahren vor und um 1500 boten sich in Rom die nötigen Voraussetzungen zur Wiederbelebung der antiken Stucktechnik in großem Maßstab. Dem Kreis der Humanisten und Künstler, der durch das Studium der lateinischen Autoren schon theoretisch mit den antiken Stucktechniken vertraut war, offenbarte sich zu jener Zeit neben den sichtbaren Gewölbekompositionen in den Ruinen Roms besonders mit der Erschließung der dekorierten unterirdischen Grotten der *urbs romana* die Vielfalt antiker Stuckkunst. Das archäologische Interesse und die innovativen Fähigkeiten Raffaels und seiner Mitarbeiter fanden bei der Entwicklung von Stuckdekorationen nach antikem Vorbild im Kardinal und späteren Papst Leo X., Giovanni de' Medici, einen großzügigen Förderer. An den großen Bauprojekten des päpstlichen Hofes<sup>48</sup> gelangte die Stucktechnik nach antik-römischem Vorbild erstmals für Innendekorationen im Grotteskenstil im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts unter der Leitung Raffaels zur Anwendung.<sup>49</sup> Der wirtschaftliche Niedergang nach der Plünderung Roms 1527 ermöglichte der vergleichsweise kostengünstigen Stuckkunst den Durchbruch sowohl für Innenraumgestaltungen als auch für Fassadendekorationen.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Manfred Koller, *Die Stucktechnik in Renaissance und Frühbarock*, in: Schloß Weinberg, Linz 1991 (= *Berichte zur Denkmalpflege* 6), S. 125.

<sup>48</sup> Stuffedta, Loggien

<sup>49</sup> Vasari Giorgio, *Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer*, ausgewählt und mit Anm. hrsg. von Herbert Siebenhüner, Köln 1997, S. 365 f. und Manfred Koller, *Wandmalerei der Neuzeit*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd 2, *Wandmalerei, Mosaik*, Stuttgart 1990, S. 246.

<sup>50</sup> Zum Beispiel Villa Giulia 1551, Palazzo Spada 1556; vgl. Koller, *Wandmalerei*, S. 246.

## Vom Einzug neuzeitlicher Verputz- und Stucktechniken in die Steiermark

Wie sonst bei wenigen Kunsttechniken kann man die geographische und zeitliche Ausbreitung der neuzeitlichen Stucktechnik genau verfolgen. Bereits im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hatte sich die Stucktechnik von Rom ausgehend in alle wichtigen Zentren Italiens verbreitet. Stuckarbeiten erfreuten sich ungeahnter Beliebtheit, denn bereits im vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gelangte die neue Dekorationsform infolge der politischen und gesellschaftlichen Verbindungen der europäischen Fürstenhöfe von Oberitalien in die Residenzen nördlich der Alpen.<sup>51</sup> Dementsprechend traten zunächst die Fürstenhöfe und der Adel als wichtigste Auftraggeber der zuwandernden oberitalienischen Stuckateure in Erscheinung.

## Die Zuwanderung welscher Bauleute und ihr Bauschaffen in der Steiermark

In Österreich waren es die Landesfürsten, die sich in der Frühzeit der neuzeitlichen Stucktradition die großzügigsten Ausstattungen leisteten.<sup>52</sup> Um die Jahrhundertwende<sup>53</sup> entstand im Mausoleum Erzherzog Karls II. und Marias von Bayern in der Basilika von Seckau unter der Leitung des oberitalienischen Bildhauer-Stuckateurs Sebastiano Carlone die erste umfangreiche neuzeitliche Stuckdekoration der Steiermark.

<sup>51</sup> Aus Bologna ab 1534 nach Fontainebleau, nach 1536 aus Mantua an den bayrischen Hof nach Landshut.

<sup>52</sup> Wien: Schloss Neugebäude, um 1570; Innsbruck: Schloss Ambras, Spanischer Saal, 1572; Graz: Mausoleum Karl II. in Seckau, 1595 (?) begonnen; Salzburg: Neugebäude, 1602.

<sup>53</sup> Siehe vorherige Anmerkung.

Sebastiano Carlone entstammte der gleichnamigen Künstlerfamilie aus Scaria im Intelvi-Tal, nahe des Luganersees. Als einer der Ersten der über 100 Mitglieder zählenden Familie wanderte dieser nach Innerösterreich aus; zahlreiche Familienmitglieder taten es ihm gleich. Die hervorragendsten Exponenten der Grazer und Leobener Carlone sind als Bildhauer, Stadt-, Landschafts- und Klosterbaumeister in die Baugeschichte eingegangen.<sup>54</sup> Am Beispiel dieser Familie nähern wir uns einem erstaunlichen Phänomen jener Zeit. So stand die Auswanderung in der Heimat der Carlone an der Tagesordnung. Zahlreiche Bauleute aus diesem Gebiet strebten unter anderem in die Steiermark und nach Graz. Darum lohnt sich ein Exposé über diese baukünstlerische Immigrationswelle, zumal sie sich nachhaltig auf die Entwicklung des lokalen Bauschaffens auswirkte.

Die Heimat der Carlone, die Gegend um die lombardischen Seen, das Tessin sowie das nordöstlich daran anschließende Misox und Innerbüden waren vom ausgehenden Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert ein überaus fruchtbarer Boden für künstlerische und bauhandwerkliche Kräfte. Die kleinen Dörfer in diesen Alpentälern brachten Baumeister, Maurer, Bildhauer, Maler und schließlich auch Stuckateure im Übermaß hervor. Nicht selten waren unzählige Generationen einer Familie ununterbrochen im Bauhandwerk tätig und Heirat zwischen Maurer- und Stuckateurfamilien war gang und gäbe. Die ansonsten sehr streng gehüteten Berufsgeheimnisse wurden traditionell vom Vater an den Sohn, den Neffen oder Vetter weitergegeben und für so manches vielversprechende Talent erwies sich die berufliche Erfahrung der Vorfahren als überaus förderlich.

Aufgrund der geografischen Randlage und wirtschaftlichen Abgeschlossenheit Innerbüdens und der italienischen Schweiz waren

<sup>54</sup> Zu den Carlone siehe insbesondere Johann Sturm, Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich, phil. Diss., Wien 1969 und Rochus Kohlbach, Die Stifte Steiermarks, Graz 1953; Ders., Steirische Baumeister, Graz 1961 sowie Julius Tuschig, Die steirischen Zweige der Künstlerfamilie Carlone, phil. Diss., Graz 1935.

die Verdienstmöglichkeiten vor Ort jedoch sehr bescheiden.<sup>55</sup> Deshalb gingen viele Künstler und Handwerker einträglichen Tätigkeiten im gesamten europäischen Ausland nach (Abb. 1).<sup>56</sup>

Erwiesenermaßen pflegten die Landsleute auch außer Landes sehr engen Kontakt.<sup>57</sup> Dort waren die einfachen Handwerker in der Regel für einen leitenden Baumeister beziehungsweise Stuckateur ihrer Heimat tätig, welcher bei Bauprojekten seine Angehörigen und Landsleute in einer Werksgemeinschaft versammelte. Beispielsweise wurde Meister Sandinus 1641 von seinem Landsmann, dem Stiftsbaumeister Domenico Sciascia, eigens aus Graubünden nach St. Lambrecht berufen, um mit seinen drei Gesellen das Portal der hiesigen Stiftskirche nach den Plänen des Baumeisters auszuführen (Abb. 8).<sup>58</sup> Mit dem Auftrag wurde nicht etwa jener, bereits Jahre vor dem Amtsantritt Sciascias für das Stift St. Lambrecht tätig gewesene Steinmetzmeister<sup>59</sup> betraut, sondern eine Werkstatt, die offensichtlich schon aufgrund der gemeinsamen Herkunft in enger Verbindung mit dem Stiftsbaumeister stand. Größere Bauvorhaben wurden in der Regel von bewährten Werksgemeinschaften übernommen und ausgeführt. Dies wird anhand des nachfolgenden Beispiels deutlich. Im September 1742 übertrug Graf Max Sigmund von Khünburg dem in Graz

<sup>55</sup> Dazu v. a. Max Pfister, Baumeister aus Graubünden – Wegbereiter des Barock. Die auswärtige Tätigkeit der Bündner Baumeister und Stuckateure in Süddeutschland, Österreich und Polen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München, Chur 1993, S. 15, Anm. 8.

<sup>56</sup> Trotz der politischen Trennung war die wirtschaftliche Situation im Tessin und Misox ähnlich, auch haben diese eine gemeinsame Auswanderungsgeschichte – vgl. dazu Arnaldo Marcelliano Zandralli, Graubündner Baumeister und Stuckatoren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit, Zürich 1930, S. 12.

<sup>57</sup> Darauf verweisen u. a. ausführlich: Arnaldo Marcelliano Zandralli, Graubündner Baumeister in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XI (1957), S. 99 ff.; Max Pfister, Baumeister aus Graubünden – Wegbereiter des Barock. Die auswärtige Tätigkeit der Bündner Baumeister und Stuckateure in Süddeutschland, Österreich und Polen vom 16. Bis zum 18. Jahrhundert, München, Chur 1993, S. 84 ff.;

<sup>58</sup> Vgl. dazu Thomas Wurzer, Domenikus Sciascia. Der Erbauer des Stiftes St. Lambrecht, der Basilika Mariazell, ..., phil. Diss., Graz 1928, S. 21 ff.

<sup>59</sup> namens Samprizi

ansässigen und aus Graubünden stammenden Baumeister *Fidelis Heinzl*<sup>60</sup> den Umbau seines Schlosses in Tamsweg. Wohl auf Empfehlung des Baumeisters wurde der ebenfalls in Graz ansässige und dem Roveredaner Geschlecht der *Androy* angehörige, gleichnamige Stuckateur, *Johann Kajetan*, sowohl mit der „*Machung des groben Anwurfs*“ (den nötigen Vorarbeiten für die nachfolgende Stuckierung) und der eigentlichen Stuckierung in insgesamt neun Zimmern des Schlosses als auch mit der Gestaltung des dortigen Portals betraut.<sup>61</sup> Ob auch die übrigen Arbeiten an der Fassade (Fensterverdachungen, Sohlbänke, etc. und die Verputzarbeiten) von der Werkstatt Androys ausgeführt wurden, ist zweifelhaft, zumal entsprechende Angaben in den ansonsten detailliert geführten Baurechnungen fehlen. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die einfacheren Arbeiten (Gesimszüge und Verputz) auch hier von den Maurern erledigt wurden. Die Farbfassung des besagten Portals besorgt in diesem Fall nicht die Stuckateurswerkstätte selbst, sondern der ortsansässige Maler (und Messner zu St. Leonhard ob Tamsweg) *Johann Lederwasch*.

Gegenseitige Empfehlungen sicherten den Auswanderern stets neue Aufträge. Verständlicher Weise lag es durchaus auch im Interesse eines Bauherren, bewährte Werkkollektive in ihrer Gesamtheit zu beschäftigen. Der Zusammenschluss zu Werksgemeinschaften ermöglichte wiederum die Spezialisierung einzelner Mitarbeiter, wodurch sich die Leistungsfähigkeit des Werkkollektivs steigerte. Zudem garantierte die Werksgemeinschaft den gesellschaftlichen Schutz jedes Einzelnen und war bei der Durchsetzung gemeinsamer Interessen, besonders gegenüber den einheimischen Berufsständen, überaus förderlich. Den Auswanderern folgten Familienangehörige und

<sup>60</sup> auch Hainzl oder Hainzel

<sup>61</sup> Zitat aus der betr. Baurechnung (1746–1749) im Landesarchiv Salzburg/Khünburg'sches Archiv LL III 31, publ. in: Österreichische Kunsttopographie (ÖKT), Bd XXII, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Tamsweg, bearb. von Franz Martin, Wien 1929, S. 194 f.

Bekannt auf die Kunde von Arbeitsgelegenheiten hin.<sup>62</sup> Döry wundert sich im Grunde selbst, wenn er schreibt: „... [die] *Stuckateure* wußten immer ganz genau, wo sich in der nächsten Zeit Verdienstmöglichkeiten ergeben werden, und richteten sich nach diesen.“<sup>63</sup> Während die einfachen Handwerker in den erwerbslosen Wintermonaten meist in ihre Heimat zurückkehrten, blieben die Meister in leitenden Positionen über Jahre hindurch in der Fremde, häufig erlangten sie dort das Bürgerrecht, wurden sesshaft und wirkten durch Generationen an einem Ort,<sup>64</sup> wie etwa auch in Wien oder Graz.

Auf dem Gebiet des Bauhandwerks beziehungsweise der Stuckkunst galten sie lange Zeit als Meister ihres Fachs und erreichten schließlich eine Höhe und spielten eine Rolle, welche ihnen den Namen der *Maestri Comacini*<sup>65</sup> in der Geschichte der europäischen Baukunst sicherte. Die Tessiner und die ihnen benachbarten Lombarden hatten zur Barockzeit nahezu das Monopol in der Stuckkunst.<sup>66</sup> Obwohl Graubündner überwiegend Baumeister und Maurer waren, gab es – was bei der zeitweise engen Zusammenarbeit mit den Tessinern nicht ausbleiben konnte – auch rund 40 Graubündner Stuckateure, von denen etliche herausragende Leistungen, unter anderem in Graz und in der Steiermark, erbrachten.

<sup>62</sup> Vgl. Barbara Rinn, *Italienische Stuckateure zwischen Elbe und Ostsee. Stuckdekoration des Spätbarock in Norddeutschland und Dänemark*, Kiel 1999 (= Bau + Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte 1), vorher: phil. Diss., Kiel 1995, S. 50 sowie Zentralli, *Graubündner Baumeister in deutschen Landen*, S. 10.

<sup>63</sup> Dieser Satz bezieht sich auf die stark variierende Mitarbeiterzahl einer Stuckateurswerkstätte; Baron Ludwig Döry, *Die Stukkaturen der Bandelwerkzeit in Nassau und Hessen* (=Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main, Bd 7), Frankfurt am Main 1954, S. 61.

<sup>64</sup> Zentralli, *Graubündner Baumeister in deutschen Landen*, S. 12 f.

<sup>65</sup> Diese Bezeichnung ist sehr umstritten, doch hat sie sich zumindest für die erste große Einwanderungswelle im 16. Jahrhundert eingebürgert. Nähere Literaturangaben zu dieser Problematik in: ÖKT, Bd LIII, S. LXXVII, Anm. 13.

<sup>66</sup> Einzige Konkurrenten waren die Wessobrunner Stuckateure in Schwaben und Altbayern und später noch die Vorarlberger in der Schweiz.

Einen ersten regen Zustrom oberitalienischer Bauleute verzeichnete die Steiermark, als man unter Ferdinand I. um die Mitte des 16. Jahrhunderts den groß angelegten Ausbau der Festungsanlagen von Graz und der südöstlichen Städte Innerösterreichs in Angriff genommen hatte. Bei der Planung der Neubefestigung nach dem Vorbild des sogenannten italienischen Bastionärssystems richtete sich der Blick nach Oberitalien, wo bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts moderne Festungsanlagen erbaut worden waren. Die administrative Leitung der Arbeiten wurde 1545 *Domenico dell' Aglio* übertragen. Dieser stammte aus Scaria<sup>67</sup> im Intelvi-Tal und war zuvor bereits in Wien am Ausbau der Dominikanerbastei beteiligt gewesen. Nach dell' Aglio blieb die Leitung des Ausbaues der Verteidigungsanlagen im 16. Jahrhundert mit *Francesco Theobaldi*, *Salustio Peruzzi*, *Simone Genga*, *Pietro Ferabosco* und anderen beinahe ständig in den Händen der *Maestri Comacini*. Da man bei den umfangreichen Bauvorhaben mit den heimischen Arbeitskräften bei weitem nicht das Auslangen fand, zog man – wie könnte es angesichts der von *Welschen* dominierten Bauleitung anders gewesen sein – vorzugsweise Wanderarbeiter aus diesen Gegenden zum Bau der Festungen heran. Diese stammten großteils aus dem bündnerischen Misox und dem Tessin. Symptomatisch zeigt sich, dass zumeist gleich mehrere Mitglieder einer Familie in der Steiermark tätig wurden. So holte *Domenico dell' Aglio* seine Brüder *Gianmaria* und *Andrea* in die Steiermark, denen schließlich die Leitung der Befestigungsbauten von Pettau beziehungsweise Marburg erteilt wurde. Unter dem Luganer Baumeister arbeiteten *Bartolomeo Viscardi* 1555/56 in Kopreinitz und 1558/69 in Fürstenfeld, *Antonio de Rigiso* 1556 in Radkersburg, *Antonio de Piva* 1556 in Pettau, *Battista Riva* 1555 in Radkersburg. Sein Landsmann *Antonio della Porta de Riva* befestigte 1550 Warasdin. Um 1590 arbeiteten bereits neun Mitglieder der Familie *della Porta* als Baumeister in Graz und der Steiermark. Ähnlich verhielt es sich mit

<sup>67</sup> ÖKT, Bd LIII, S. LXIV und S. LXXVII, Anm. 11.

den *Marmoros*<sup>68</sup>, den *Tade/Tadei*, den *de Verda*, den *Carlone* und anderen mehr.<sup>69</sup>

Die bedeutenderen Vertreter der ursprünglich zum Bau der Festungen ins Land gewanderten welschen Bauleute waren in besonderem Maße auch den neuen zivilen Bauaufgaben gewachsen. Als Vermittler des modernen Formenguts der italienischen Renaissance konnten sie im steirischen Baugewerbe rasch Fuß fassen und wurden in der Folge hier seßhaft und heimisch.<sup>70</sup> 1555 erhielt Domenico dell' Aglio von den Landständen den Auftrag, den herrengassenseitigen Trakt des Landhauses zu erneuern. Das Landhaus stellt den ersten reinen Renaissancebau in Graz dar. Doch bereits im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts hatten erste Frührenaissanceformen ihren Einzug in die Stadt gehalten. Eine ursprünglich offene Erdgeschoßhalle mit Rundpfeilern, ein Rundbogen-Portal in Rechteckrahmung mit Gebälk sowie kannelierte Fensterrahmen haben sich als früheste Zeugnisse der neuen Baugesinnung im 1527/31 neu errichteten Rittersaaltrakt des Landhauses erhalten.<sup>71</sup> Offenkundig handelt es sich hierbei um das Werk von Comasken, wurden doch 1528 drei Brüder beziehungsweise 1536 ein vierter Meister, allesamt vom Comer See stammend, mit Steinmetzarbeiten an jeweils einem Portal des Neubaus betraut.<sup>72</sup> Die drei Brüder vom Comer See wurden zur selben Zeit auch in anderen Gebieten der Steiermark tätig.<sup>73</sup>

Von besonderer Bedeutung für die steirische Architekturgeschichte ist, dass Graz nach dem Tode Ferdinands I. 1564 neuerlich Residenz wurde und Karl II. die Gegenreformation einleitete. Mit dem Einzug des Hofes

<sup>68</sup> Später eingedeutscht zu Marbl.

<sup>69</sup> Popelka, Geschichte, Bd II, S. 25 ff. und Rochus Kohlbach, Steirische Baumeister, Graz 1961, S. 181 ff.

<sup>70</sup> Popelka, Geschichte, Bd II, S. 24 ff.

<sup>71</sup> ÖKT, Bd LIII, S. LXII f.

<sup>72</sup> Vgl. Kohlbach, Baumeister, S. 66.

<sup>73</sup> Kohlbach, Baumeister, S. 66, 97 und 105.

setzte eine umfangreiche landesfürstliche wie auch private Bautätigkeit ein.<sup>74</sup> Hatten Bergamasken und Comasken bereits unter der Regentschaft Ferdinands I. maßgeblichen Anteil am Baugeschehen im Land, so vergrößerte sich deren Zahl und Einfluß ganz besonders unter Karl II.. Mit den zahlreichen landesfürstlichen Bauprojekten wurden großteils *Welsche* betraut, welche bei Bedarf eigens hierfür ins Land geholt wurden. Generell scheint deren Einwanderung begünstigt worden zu sein, da diese erklärte Katholiken waren.

Auch im künstlerischen Bereich spiegelt sich die glaubenspolitische Haltung Karls II. und seiner Gemahlin Maria von Bayern. Bauunternehmungen wie die 1587-1612 errichtete landesfürstliche Grablege in der Basilika von Seckau lassen nur unschwer ihren programmatischen Charakter erkennen.<sup>75</sup> Dieses Hauptwerk der Kunst am Grazer Hof an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert wurde von den welschen Meistern *Alexander de Verda*, *Sebastiano Carlone* und *Theodoro Ghisi* geschaffen. Als Gegenpol zur evangelischen Stiftsschule berief Karl II. die Jesuiten, die 1572 ihre Lehrtätigkeit im Sinne der Gegenreformation aufnahmen und sogleich mit dem Bau ihres Collegiums begannen. Als Baumeister fungierte der aus Gandria am Luganer See stammende *Vinzenz de Verda*.

Nach dem Tode Karls II. wurden die künstlerischen Vorstellungen vom Maler-Architekten *Giovanni Pietro de Pomis* geprägt. Der aus Lodi bei Mailand stammende de Pomis wurde zur Zentralfigur der innerösterreichischen Residenz in künstlerischen Belangen. Sein Hauptwerk ist wieder ein Mausoleum, jenes für Ferdinand. Es handelt

<sup>74</sup> An der Burg wurde unter Erzherzog Karl bis zum Tode seiner Gattin Maria von Bayern fast ununterbrochen gebaut, des Weiteren an den Lustschlössern Karlau und Weinburg. Im Altstadtgebiet führte der Aufstieg zur Residenzstadt zu einer Reihe von Bauten, die im Zusammenhang mit dem landesfürstlichen Hof stehen - die Gießhütte, die Pulverstampfe, die Hofstallungen, der Marchfutterhof und der Tummelplatz. Daneben konnte sich eine rege private Bautätigkeit entfalten.

<sup>75</sup> Schließlich fußt das Programm wohl auch auf den gegenreformatorischen Bestrebungen des Seckauer Fürstbischofs Martin Brenner.

sich um den wichtigsten Repräsentationsbau des Grazer Hofes und seiner gegenreformatorischen Politik. Offensichtlich verarbeitete de Pomis Eindrücke einer Reise in seine Mailänder Heimat, in der man einen wuchtigen Manierismus in der Art eines Giuseppe Maria Crespi pflegte und wo sich seit Carlo Borromeo ein wichtiges Zentrum der Gegenreformation gebildet hatte.<sup>76</sup> Das Mausoleum Ferdinands zählt zu den bedeutendsten Baudenkmälern Österreichs aus der Zeit der Übergangsphase des Manierismus zum Barock.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verzeichnet Graz einen regen Zuzug von Maurern und Steinmetzen aus dem Gebiet um Mailand.<sup>77</sup> Zweifellos steht diese Einwanderungswelle mit den Bauten Mausoleum, Mariahilf und Eggenberg in direktem Zusammenhang. Das übrige städtische Bauschaffen jener Zuwanderer ist auch deshalb nicht nachvollziehbar,<sup>78</sup> zumal es sich durchwegs um einfache Handwerker handelte, deren Vertreter nur schwerlich aus der Anonymität der Masse hervorzutreten vermochten. Die Vormachtstellung und der Einfluß der welschen Bauleute blieb noch einige Zeit ungebrochen. Die Grazer Zunft der Maurer, welcher auch die bürgerlichen Steinmetze und Stuckateure unterstanden,<sup>79</sup> wurde von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts vollständig von Austro-Italienern beherrscht. Während dieser Zeitspanne stehen 135 Meistern welscher Herkunft nur 44 heimische Meister gegenüber. Ein Höhepunkt ist 1638 erreicht, in

<sup>76</sup> Vgl. Renate Wagner-Rieger, Architektur des Barock in der Steiermark, in: Tagungsbericht der Dreiländer-Fachtagung der Kunsthistoriker in Graz, Graz 1972, S. 11 f.

<sup>77</sup> Kohlbach, Baumeister, S. 172.

<sup>78</sup> ÖKT, Bd LIII, S. LXVII.

<sup>79</sup> 1702 unternahm Grazer Stuckateure einen ernsthaften Versuch zur Errichtung einer eigenen Innung, blieben aber erfolglos. Einzig in Wien gelang es den bürgerlichen Stuckateuren 1669 eine eigene Innung zu gründen; auch in den übrigen Kronländern kam es nicht zur Aufrichtung eigener Innungen - siehe dazu Leopold Sailer, Die Stuckateure, Wien, München, Brunn 1943 (= Die Künstler Wiens I), S. 27 sowie Popelka, Geschichte, Bd II, S. 669.

diesem Jahr sind elf von insgesamt zwölf Vorstehern der Grazer Zunft ihrem Namen nach welscher Herkunft.<sup>80</sup>

Der bedeutendste Stuckateur der Steiermark in dem Zeitraum von etwa 1640 bis 1660 ist *Matthias Camin*<sup>81</sup>. Er ist seit 1633 in Graz nachweisbar und Oberhaupt einer großen Werkstatt. Diese stuckiert in dem von Domenico Sciascia ab 1639/40 erbauten Stiftsgebäude von St. Lambrecht Gänge und einzelne Räume. Ohne Zweifel ist die Barockisierung der Wallfahrtskirche von Mariazell unter der Leitung Sciascias das bedeutendste Unternehmen dieser Zeit in der Steiermark, welches - wie die Quellen eindeutig zeigen - ausschließlich von welschen Bauleuten aus dem Umkreis des Stiftsbaumeisters getragen wurde. Augenscheinlich waren die Verbindungen Camins zu Sciascia, dem Stiftsbaumeister von St. Lambrecht, überaus fruchtbar, denn Camin wurde auch in Mariazell mit der Stuckierung des Schiffes sowie von fünf Seitenkapellen betraut.

Die Stuckdekoration der Vierung von Mariazell kann Giovanni Rocco Bertoletti zugeschrieben werden.<sup>82</sup> Nachweislich arbeitet die Werkstatt Bertolettis um 1668 unter der Bauführung Sciascias an der plastischen Ausgestaltung der Hofkapelle des ehemaligen St. Lambrechter Stiftshofes in Graz (Abb. 19). Auch Teile des Stuckdekors der Fassaden<sup>83</sup> des St. Lambrechter Hofes können Bertoletti zugeschrieben

<sup>80</sup> Wastler Joseph, Die Verwelschung der Baumeisterzunft in Graz im 17. Jahrhundert, in: Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale N.F. XIX (1893), S. 174.

<sup>81</sup> Biographische Daten und Werkverzeichnis Camins bei: Josefine Maria Wienerroither, Steirische Innendekorationen von den ersten Deckengestaltungen italienischer Stuckateure im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert, phil. Diss., Graz 1952, S. 20 ff.

<sup>82</sup> Wienerroither, Innendekorationen, S. 48 ff. und 76 ff.

<sup>83</sup> Die Hermenpilaster und die gesamte Kranzgesims-Bauplastik der Schauseite sowie die Maskarons am Kranzgesims der Hoffassaden; auch das rustizierte, rundbogige Steinportal in der Raubergasse ist - bis auf die sieben bemalten Bronzewappen von 1811 - eine Zutat der zweiten Bauphase, die allerdings von einem Steinmetzen, keinesfalls jedoch von Bertoletti ausgeführt wurde.

werden [Abb. 17, 20].<sup>84</sup> Wie im Rahmen dieser Arbeit nachgewiesen werden konnte, entstammt jene Bauplastik nicht dem Konzept Sciassias, sondern wurde *eindeutig* im Zuge einer zweiten Bauphase unter Jakob Graf von Leslie,<sup>85</sup> welcher den Neubau 1684 – zehn Jahre nach dessen Fertigstellung und fünf Jahre nach dem Tod des Stiftsbaumeisters – vom hoch verschuldeten Stift erwarb, hinzugefügt.

Die 1664/65 ausgeführten Stuckdekorationen in den Sakristeien von Mariazell sind ein frühes Werk des Luganesen *Alexander Serenio*<sup>86</sup>, welcher wahrscheinlich schon an den Camin'schen Dekorationen mitgearbeitet hat. 1666/67 arbeitet Serenios Werkstätte im Schloss Eggenberg und stuckiert dort mehrere Säle, unter anderem den Weissenkirchneraal. *Josef Anton Serenio*<sup>87</sup> war bereits unter seinem Vater an der Ausstattung des Schlosses Eggenberg beteiligt und übernimmt nach dessen Tod im Jahre 1688 die Werkstätte. 1687 bis 1695 arbeitet der jüngere Serenio neben *Antonio Quadrio* und *Girolamo Rossi* an der Stuckierung des Mausoleums Kaiser Ferdinands II. und etwa zur selben Zeit stuckiert dessen Werkstätte die unteren Wandflächen des Mausoleums Ruprechts von Eggenberg in Ehrenhausen. Der Freskant und Stuckateur *Antonio Maderni*<sup>88</sup> arbeitet wiederholt mit dem jüngeren Serenio zusammen.

Die Austro-Italiener versuchten ihre Vormachtstellung innerhalb der Zunft dauerhaft zu gestalten und wehrten die Aufnahme heimischer Meister ab, worauf es zu etlichen Beschwerden seitens der Betroffenen

---

<sup>84</sup> Petr Fidler, Domenico Sciassia und seine Landsleute in Österreich und im Königreich Ungarn, in: Graubündner Baumeister und Stuckateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, hrsg. von Michael Kühenthal, Lugano 1997, S. 324 f. und Anmerkung 49 auf S. 336.

<sup>85</sup> Näheres siehe unter „Exkurs: Neue Forschungsergebnisse zur Fassadendekoration des St. Lambrecht Stiftshofes in Graz“.

<sup>86</sup> Wienerroither, Innendekorationen, S. 32 ff.

<sup>87</sup> Wienerroither, Innendekorationen, S. 48 ff.; Annedore Dedekind, Grazer Stuckdekorationen des 18. Jahrhunderts, phil. Diss., Graz 1959, S. 19 ff.

<sup>88</sup> Wienerroither, Innendekorationen, S. 52 f.

kam und die Ernennung von Meistern paritätisch geregelt wurde.<sup>89</sup> 1677 ergab eine Untersuchung, dass manche Maurer, Steinmetze und Stuckateure schon einige Jahrzehnte in Graz ansässig waren, ohne sich um den Zuzug ihrer Ehefrauen und Kinder zu kümmern. Schließlich bewirkten die Klagen des Magistrats, dass die Regierung zugezogenen Meistern auftrag, ihre Ehefrauen herbeizuholen beziehungsweise sich in Graz zu verehelichen. Seither nahm der Anteil heimischer Meister in der Maurerzunft wieder zu, nicht zuletzt auch deshalb, da heimische Kräfte mittlerweile nach den welschen Vorbildern geschult waren und zur ernsthaften Konkurrenz für die ansässigen Austro-Italiener wurden.<sup>90</sup>

Im 18. Jahrhundert finden sich unter den in Graz ansässigen Bau- und Maurermeistern – sehen wir von den bereits durch mehrere Generationen in Graz lebenden Carlone ab – durchwegs deutsche Namen. Anders verhält es sich mit den Stuckateuren, die während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch größtenteils lombardischer, graubündner oder friulanischer Abstammung sind. Doch ihre Arbeiten zeigen bis auf wenige Ausnahmen nicht mehr jenen italienischen Charakter, welcher die Dekorationen des 17. Jahrhunderts prägte. Notgedrungen passen sich auch die *Maestri* den um 1700 einsetzenden süddeutsch-österreichischen Stil Tendenzen an und schaffen eine durchaus bodenständige Kunst. Seit der Mitte des Jahrhunderts stellt bereits Bayern den größten Teil der zuwandernden Stuckateure. Sie kommen, wie Joseph B. Fischer, aus Füssen oder, wie Johann und Joseph Schweiger sowie Joseph Gigl, aus dem für die Geschichte der deutschen Stuckaturen so bedeutungsvollen Wessobrunn. Eine Übersicht über die im 18. Jahrhundert in Graz und der Steiermark tätigen Stuckateure und deren Herkunft gibt Dedekind<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Ebda, S. 174 ff.

<sup>90</sup> Popelka, Geschichte II, S. 320.

<sup>91</sup> Dies., Grazer Stuckdekorationen des 18. Jahrhunderts, phil. Diss., Graz 1959, S. 145 und 148.

Das Auftreten einer Misoxer Fassadendekoration des 17. Jahrhunderts in der Steiermark

Die welschen Bauleute waren es, welche die traditionellen Techniken des Maurer- und Stuckateurhandwerks und die vielfältigen Gestaltungsmodi der Verputz- und Stuckarbeiten hierher brachten, zum überwiegenden Teil verbreiteten und weiterentwickelten. Bereits Wienerroither hat wiederholt auf die stilistische Abhängigkeit eines Großteils steirischer *Innenraum-Stuckdekorationen* des 17. Jahrhunderts von oberitalienischen Vorbildern und den Import des Formengutes durch die zugewanderten Stuckateure hingewiesen.<sup>92</sup> In diesem Zusammenhang lässt sich seit dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts eine kontinuierliche Entwicklung feststellen, die fast ausschließlich von Generationsfolgen zum Teil schon ansässiger Austro-Italiener getragen wurde.<sup>93</sup>

Da die Gestaltung von Innenräumen und Fassaden in den Händen ein und derselben Bauleute lag, ist es naheliegend, eine derartige Vorbildwirkung auch für den Bereich der Fassadendekorationen anzunehmen. Meine Suche nach vergleichbaren Aussendekorationen konzentrierte sich auf Graubünden, einem der wichtigsten Herkunftsgebiete der im 16. und im 17. Jahrhundert in die Steiermark zugewanderten Bauleute. Dank der vorbildhaften Bestandsaufnahmen historischer Fassaden des Misox und des Calancatal und deren Auswertung durch Mitarbeiter des Instituts für Denkmalpflege der ETH Zürich war es mir möglich, technische *und* motivische Parallelen zwischen den untersuchten Objekten im Misox und steirischen

<sup>92</sup> Josefine Maria Wienerroither, *Steirische Innendekorationen von den ersten Deckengestaltungen italienischer Stuckateure im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert*, phil. Diss., Graz 1952, S. 103 ff.

<sup>93</sup> Ebda, S. 103 ff.

Aussendekorationen des 17. Jahrhunderts aufzuzeigen.<sup>94</sup> Die betreffenden steirischen Fassadengestaltungen zeigen charakteristische Merkmale jener Misoxer Tradition, welche Mane Hering-Mitgau in ihrem Aufsatz „Weiße Architekturmalerei: Die Schönheit des Einfachen“<sup>95</sup> veröffentlicht hat.

Gestaltungsmerkmale und technischer Aufbau<sup>96</sup> der Misoxer Fassadendekorationen

Anhand der Untersuchungen Hering-Mitgaus lässt sich feststellen, dass die Misoxer während des 17. Jahrhunderts eine *eigenständige* Art von Fassadendekoration geschaffen haben, die sich von zeitgleichen Sgraffitodekorationen im Engadin, Bergell, Puschlav, Albulatal, Domleschg und in der Bündner Herrschaft sowohl durch ihre Technik als auch durch die verwendeten Motive unterscheidet.<sup>97</sup> Die Dekorationen stammen fast ausschließlich aus dem 17. Jahrhundert und zieren vorwiegend Sakralbauten. Die Gestaltung beschränkt sich darauf, architektonisch relevante Bauteile hervorzuheben. Beliebt waren klassische Architekturelemente wie Eckquader, Lisenen, Gurt- und Dachgesimse, Pilsater mit Arkadenbögen oder Gebälken sowie Portalaufsätze. Vegetabile Ornamente und figurale Motive kommen – mit einer Ausnahme – nicht vor. Allen Beispielen ist gemeinsam, dass sie sich als *weiße* Flächen von den *naturbelassenen* Putzflächen

<sup>94</sup> Die Bestandsaufnahme erfolgte u. a. im Rahmen zweier Forschungsprojekte der ETH Zürich: „Aussenfarbigkeit historischer Architektur“ und „Historische Putztechniken“. Die Ergebnisse wurden publiziert von: Oskar Emmenegger und Roland Böhmer, *Architekturpolychromie und Stuckfarbigkeit in der Schweiz*, in: *Graubündner Baumeister und Stuckateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*, hrsg. von Michael Kühnenthal, Lugano 1997, S. 75 – 92 (Böhmer ist Mitautor des Teils über Stuckausstattungen, S. 92 - 109) und Mane Hering-Mitgau, *Weiße Architekturmalerei: Die Schönheit des Einfachen*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 38 (1987), S. 540 – 547.

<sup>95</sup> Hering-Mitgau, *Architekturmalerei*, S. 540 – 547.

<sup>96</sup> Zum technischen Aufbau siehe Emmenegger und Böhmer, *Architekturpolychromie*, S. 77 ff.

<sup>97</sup> Vgl. auch Emmenegger und Böhmer, *Architekturpolychromie*, S. 75 f.

abheben. Die Gliederungen sind entweder plastisch geformt beziehungsweise stuckiert und weiss gekalkt oder sie heben sich durch ihre weißen, mittels Nagelriss konturierten Motive von den rauen, naturbelassenen Verputzflächen ab. Im Gegensatz zu herkömmlichen Sgraffitodekorationen, bei welchen seit dem späten 15. Jahrhundert die Motive aus einer durchgehend weiß gekalkten Fassadenfläche herausgekratzt wurden, zeigen die Misoxer Beispiele des 17. Jahrhunderts naturbelassenen Verputz auf den Grundflächen und hierzu kontrastierende, sparsam eingesetzte, weiße Architekturgliederungen. Während sich im Puschlav, Veltlin und Engadin ab dem 17. Jahrhundert bunte Bemalungen an Kirchen und Profanbauten finden, war die Verwendung von bunten Farben während des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts im Misox und in den Tälern des Vorder- und Hinterrheines nicht allgemein üblich.<sup>98</sup>

Die Misoxer Beispiele des 17. Jahrhunderts sind mit Bruch- und Lesesteinen gemauert. Die Fugen zwischen den Steinen wurden mit grobem Fugenmörtel geschlossen. Darauf folgte in der Regel ein nass in nass aufgetragener Zweischichtputz, bestehend aus einem Ausgleichputz und einem Deckputz, dessen Oberfläche meist abgekeilt wurde. In den druckfesten, aber noch frischen Putz wurden zuerst senkrechte Mittelachsen und Maßeinteilungen für die Dekorationssysteme eingeritzt. Anhand dieser Einteilung ritzte man anschließend sofort die Umrisse der Motive ein. Die so umrissenen Binnenflächen wurden sogleich mit Kalk weiß gestrichen und abschließend die Binnenzeichnung in Sgraffitotechnik ausgeführt. Zum Ritzen verwendete man spitze Metallstifte.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Emmenegger und Böhmer, Architekturpolychromie, S. 109, Endnote 18.

<sup>99</sup> Zum technischen Aufbau siehe Emmenegger und Böhmer, Architekturpolychromie, S. 77 ff.

## Beispiele des 17. Jahrhunderts im Misox und im Calancatal

Bei den frühen Beispielen dieser Dekorationsart handelt sich um einfache mit Verputz aufmodellerte Fensterrahmen, die mit Kalk weiß getüncht wurden. Sie werden im Tessin sinnigerweise „*Collarini*“ (kleiner Kragen) genannt und sind an Profanbauten auf Sichtmauerwerken und nicht selten auf Trockenmauerwerken zu finden.<sup>100</sup> *Collarini* kommen als weiße, zierlose Rahmen vor, an Fensterstürzen und -bänken sind auch solche mit Profilen anzutreffen. Daneben können andere Dekorationen, beispielsweise in Sgraffitotechnik, hinzutreten.

Ein besonders schönes Beispiel dieser Dekorationsart befindet sich in *Roveredo*. Das Haus steht in Nachbarschaft zum Haus der Gabrieli und wird dem Volksmund zufolge den nicht weniger berühmten Broggio zugeschrieben. Lediglich an der Südfassade haben sich Sgraffiti des 17. Jahrhunderts erhalten (Abb. 3, 4).<sup>101</sup> Über einer hohen Sockelzone mit Naturputz verläuft ein breites, mit Nagelriss konturiertes weißes Gurtgesims. Das Fenster des ersten Obergeschosses zeigt einen in Resten erhaltenen weißen Rahmen, gleich einem *Collarino*. Über dem Gurtgesims folgen Eckquader im Läufer- und Binderverband, die obersten Quader tragen einen langen Kämpfer (Abb. 4). Das Giebelfeld wird von einem Oculus mit aufgesetztem Mörtelrahmen durchbrochen. Diese Fassadengestaltung zeigt eine schlichte, jedoch wirkungsvolle und ausgewogene Gliederung, welche jedenfalls über dem Volkstümlichen steht.

Eine Detailaufnahme der Westfassade der Pfarrkirche St. Othmar und Gallus in *Laax* zeigt die mit Schnur und Nagel geschlagene originale Umrissmarkierung für die versetzten Quaderabfolgen um einen Oculus (Abb. 2). Diese Sgraffitodekoration wird von stuckierten Pilastern und

---

<sup>100</sup> Ebda, S. 89 f.

<sup>101</sup> Sie sind noch nie restauriert worden und daher vollkommen unverfälscht erhalten.

einem Arkadenbogen plastisch eingerahmt. Die Dekoration entstand um die Mitte des 17. Jahrhunderts unter der Leitung des Domenico Barbieri.

Unter Barbieris Bauführung stand auch der 1655 vollendete Kapellen-Neubau St. Placidus in *Disentis*. Das Äußere der einschiffigen, dreijochigen Anlage ist durch Blendarkaden gegliedert, welche aus geputzten Pilastern und flachen Bögen gebildet werden. Die Wandflächen der Blendnischen zeigen großteils den originalen, naturbelassenen Verputz, während die plastischen Gliederungen weiß gekalkt sind. Die Stichbogenfenster und die darüber angeordneten Oculi zeigen eine in Sgraffitotechnik ausgeführte scheinplastische Rahmung.

Die 1656 geweihte Pfarrkirche S. Antonio Abate in *Cauco* ist ein Konglomerat verschiedener Bauteile unterschiedlichen Alters. Die ursprünglichen Sgraffitodekorationen der Fassaden könnten um 1656 entstanden sein und zieren bis auf den Turm und die Anbauten der Nordfassade sämtliche Außenwände.<sup>102</sup> Die jetzt sichtbaren Dekorationen sind 1979 geschaffene, exakte Kopien des noch bis zu 60 Prozent darunter erhaltenen Originals. Das rundbogig gerahmte Westportal wird durch schlanke Säulen auf Postamenten, ein darauffolgendes kräftiges Gebälk und einen gesprengten Dreiecksgiebel hervorgehoben. Die Thermenfenster der West-, Süd- und Ostfassade zeigen eine einfache Rahmung, während die Sohlbänke und Stürze der Stichbogenfenster einfache Profile aufweisen. Die West- und Südfassade gliedern kräftige Eckpilaster, welche auf Postamenten ruhen und das Trauf- und Giebelgesims tragen. Die dunkelgrau gehaltenen Friese der Gebälke und Kämpfer sind einmalig im bisher erfassten Denkmälerbestand des Misox.<sup>103</sup> Die Gestaltung des Chores weicht von derjenigen des Schiffes teilweise ab. Dort sind die Doppellisenen zudem

<sup>102</sup> Emmenegger und Böhmer, *Architekturpolychromie*, S. 82 f.

<sup>103</sup> Ebda, S. 82 f.

noch plastisch von den Grundflächen abgesetzt und mit Füllungen bereichert (Abb. 5).

Die Pfarrkirche St. Apollinaris und Maria Magdalena in *Tersnaus* ist abgesehen vom romanischen Turmunterbau ein Neubau aus dem Jahr 1672 (Abb. 6, 7). Das Äußere der Kirche ist durch plastisch gestaltete Lisenen gegliedert, welche ein Trauf- beziehungsweise ein Gurtgesims tragen. Das Hauptportal wird von einem steinernen Dreiecksgiebel bekrönt. Alle übrigen Gliederungen und Dekorationen sind in Sgraffitotechnik gearbeitet und heben sich vom ungestrichenen Naturputz der Grundflächen deutlich ab. Der Turm ist analog zum Schiff mit Eckquadern, Gurten, einem Traufgesims und gequadrerten Fensterlaibungen versehen (Abb. 6).

Misoxer Fassadendekorationen des 17. Jahrhunderts in der Steiermark

Bereits Emmenegger<sup>104</sup> hat darauf hingewiesen, dass die Zweiturmfassade der Stiftskirche und die Westfassade des Stiftes von *St. Lambrecht* alle charakteristischen Merkmale der Misoxer Tradition zeigen (Abb. 8 – 11). Baumeister des groß angelegten Stiftsneubaues von *St. Lambrecht* war Domenico Sciassia. Seine Heimat war Roveredo im Misoxer Tal. 1639 wurde Sciassia zum Stiftsbaumeister von *St. Lambrecht* ernannt, wo er von 1640-78 die Umgestaltung der romanischen Kirchenfassade, den Neubau der Konvent-<sup>105</sup> und Wirtschaftsgebäude, die Neuanlage des Stiftsgartens, den Bau des Gartenpavillons und den Bibliotheks Zubau durchführte.<sup>106</sup> Die Westfassade des Stiftes und die Eingangsfassade der Stiftskirche

<sup>104</sup> Emmenegger und Böhmer, *Architekturpolychromie*, S. 91 f.

<sup>105</sup> Der Südost-Risalit wurde in den Jahren 1683-92 nach Sciassias Plan von 1678 abgeschlossen. Der Südwest-Trakt 1693-1700 nach geändertem Plan Sciassias erbaut.

<sup>106</sup> Näheres zum Stiftsbaumeister und dessen Bauschaffen bei: Nathalie Friess, *Domenico Sciassia*, phil. Diss., Graz 1980.

weisen, bis auf den Sockelbereich, welcher bei der letzten Restaurierung originalgetreu ergänzt wurde, noch größtenteils originalen Putzbestand auf, sodass eine Besprechung der Gestaltungsmerkmale ohne Einschränkungen möglich ist: Die Grundflächen zeigen naturbelassenen, ungestrichenen Verputz, wobei der Sockelputz der Westfassade mit der Kelle angeworfen, abgezogen und abgekellt, die übrigen Grundflächen zusätzlich geglättet wurden. Eine gewisse Rauheit der geglätteten Grundflächen rührt von einem größeren Kornanteil im Mörtel her. Die weiß gehaltenen Gliederungen in den Zwischenräumen der Fensterachsen sind – entsprechend der Misoxer Tradition – in Sgraffitotechnik ausgeführt (Abb. 9, 10). Bei den Motiven handelt es sich um einfache geometrische Figuren wie Rechteck, eingezogenes Rechteck und stilisiertes Ochsenauge<sup>107</sup>, welche sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Richtung zueinander wechseln (Abb. 9). Ein Unterschied zu den Misoxer Beispielen des 17. Jahrhunderts besteht darin, dass die Dekorationen der Westfassade nicht bloß auf architektonisch relevante Bauteile beschränkt blieben, sondern bereits in den freien Flächen zwischen den Fensterachsen eingesetzt wurden. Auf diese Weise erzielte Sciassia eine zusätzliche Rhythmisierung der 112 m langen Westfront. Für die Grundtextur der Westfront sowie für das Motiv des eingezogenen Rechtecks konnte Friess<sup>108</sup> passende Vorbilder in den Libri von Serlio finden, welche sich im Besitz des Baumeisters befanden.

Die handwerkliche Ausführung der Dekorationen war verhältnismäßig einfach. In einem ersten Arbeitsschritt legte man die Umrisse der Motive mittels Nagelriss im frischen, aber bereits druckfesten Deckputz fest. Anschließend wurden die umrissenen Flächen mit weißer Kalkschlämme getüncht und sodann die Binnenzeichnungen mit spitzen Metallstiften ausgekratzt (Abb. 10, 11). Die Gurt- und

<sup>107</sup> Begriff von Friess, Sciassia, S. 54 ff. verwendet.

<sup>108</sup> Dies., Sciassia, S. 56 ff.

Fensterbankgesimse, die Traufgesimse, die Fenstergewände, die Rahmungen der Fensterbrüstungsfelder und die Pilaster der Eingangsfront der Kirche sind plastisch geformt, während die Eckquader der Kirche wiederum in Sgraffitotechnik gestaltet sind (Abb. 11).

Schon an der 1632 – 38 errichteten Südfassade des Stiftes *Lilienfeld* finden wir erstmals im Werke Sciassias<sup>109</sup> die Anwendung der Misoxer Kratzputz-Dekoration (Abb. 12). Der früheren Entstehungszeit angemessen sind die geometrischen Motive dort viel größer und plumper angelegt und weisen noch kein System in der Abfolge der Einzelformen auf, wie dies in St. Lambrecht bereits der Fall ist.<sup>110</sup> Die handwerkliche Ausführung der Lilienfelder Dekorationen gleicht jenen von St. Lambrecht in sämtlichen Einzelheiten. Die Südfassade des Stiftes Lilienfeld zeigt zahlreiche Gestaltungsmerkmale der Misoxer Tradition und stellt das früheste bisher nachgewiesene Beispiel außerhalb des Kantons Graubünden dar.

Der dreigeschossige Vierflügelbau Schloss *Hanfelden* bei Unterzeiring wurde im späten 15. Jahrhundert begonnen und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollendet. Während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die Fassaden des Schlosses erneuert (Abb. 13, 14). Zwar ist die Fassadengestaltung von damals in weiten Bereichen verlorengegangen, dennoch können wir anhand der heute noch sichtbaren Reste ein aufschlussreiches Bild über ihr einstiges Aussehen gewinnen. Überdies lässt sich die handwerkliche Ausführung rekonstruieren. Unverkennbar sind auch in Hanfelden jene Misoxer Gestaltungsprinzipien angewandt worden, welche wir bereits in

<sup>109</sup> Die Tätigkeit Sciassias in Lilienfeld um 1638 ist urkundlich indirekt belegt: Pater Leander Peck aus Mariazell teilte am 19.3.1639 dem Abt von St. Lambrecht mit, dass er Sciassia in Lilienfeld gesucht, jedoch nicht angetroffen hätte – Thomas Wurzer, Domenikus Sciassia, der Erbauer des Stiftes St. Lambrecht, der Basilika in Mariazell, (...), phil. Diss., Graz 1928, (zit. in Anm. 6) S. 5 u. 65.

<sup>110</sup> Vgl. Friess, Sciassia, S. 57.

Lilienfeld und St. Lambrecht beobachtet haben. So erfolgte die Ausführung der Dekorationen in Sgraffitotechnik (Abb. 14). Vorerst wurde der vorhandene spätmittelalterliche Verputz aufgeraut beziehungsweise mit spitzem Werkzeug abgepickt. Anschließend trug man einen naturfarbenen Kalkputz in dünner Lage auf. Die starke Verschmutzung der Oberflächen soll über die ursprüngliche Farbgebung nicht hinwegtäuschen. In den noch frischen, aber bereits druckfesten Putz wurden die Umrisse der Motive mittels Nagelriss markiert und die umrissenen Binnenflächen der Gliederungen weiß gekalkt (Abb. 14). Die hohe Sockelzone zeigt eine weiße Quadrierung. Die einzelnen Geschosse werden durch schmale Gurtgesimse voneinander getrennt. Die Fenster sind weiß gerahmt. Vergleichbar mit den Dekorationen von Lilienfeld und St. Lambrecht wurden die Flächen zwischen den Fensterachsen mit geometrischen Füllmotiven versehen (Abb. 13, 14). Das Grundmotiv ist auch hier das Rechteck, welches in drei unterschiedlichen Varianten auftritt. Neben den Formen von eingezogenem Rechteck und stilisiertem Ochsenauge<sup>111</sup>, welche wir bereits in Lilienfeld und St. Lambrecht vorfanden, treffen wir in Hanfelden überdies auf eine bereicherte Form des stilisierten Ochsenauges mit nach allen Seiten konvex gerundeten Armen. Im Gegensatz zu Lilienfeld und St. Lambrecht wechseln die Motive jedoch lediglich in vertikaler Richtung. Ein weiterer Unterschied zu den stiftischen Dekorationen besteht darin, dass die geometrischen Füllmotive keine Binnenzeichnung beziehungsweise Schattierung aufweisen. Die motivische Vorbildwirkung der Westfassade von St. Lambrecht ist augenscheinlich, wenngleich der Fassadendekor von Hanfelden das wohlproportionierte Zusammenspiel der Architekturgliederungen in der Art des Vorbildes vermissen lässt. Die Schlossfassaden von Hanfelden dürften um 1665/75 neu gestaltet worden sein. Deutlich zu erkennen ist die Handschrift von Misoxer Bauleuten.

---

<sup>111</sup> Bezeichnung von Friess, Sciassia, S. 54 f.

Im Jahre 1670 vernichtete ein Brand die gotische St. Lambrechter Patronatskirche zum hl. Nikolaus<sup>112</sup> in Judenburg. In einer ersten Umbauphase wurde das beschädigte Gewölbe abgetragen, der Chor und die Sakristei provisorisch in Stand gesetzt. Erst 1673 setzten die Bauarbeiten am Langhaus ein. Die Zuschreibung des Umbauprojektes an den Stiftsbaumeister Domenico Sciassia geht auf eine heute nicht mehr auffindbare Urkunde<sup>113</sup> zurück und wird von der kunstgeschichtlichen Forschung allgemein anerkannt. Nach jahrelangen Unterbrechungen nach dem Tode Sciassias konnte der Bau 1707 vollendet werden. Die ursprüngliche Gestalt der 1899-1902 in historisierenden Formen umgestalteten Kirchenfassaden gibt ein Motivbild des Ignaz Log aus Maria Waitschach aus dem Jahre 1756 wieder (Abb. 15). Die Kirche befindet sich im Zentrum des Ausschnittes unmittelbar hinter der Stadtmauer. Zu erkennen ist eine dreigeschossige Schauseite mit vorgeblendetem Volutengiebel. Die vertikale Gliederung der Fassaden erfolgt durch Lisenen, die Horizontalen werden von Gurtgesimsen betont. Die weißen Architekturgliederungen heben sich von den dunkleren Verputzflächen ab. Ungeachtet dessen, dass sich anhand des Dargestellten nicht erkennen lässt, ob die Gliederungen in Kratzputztechnik ausgeführt oder plastisch gestaltet waren, in jedem Fall handelt es sich um ein Gestaltungsprinzip von Misoxer Bauleuten.<sup>114</sup>

Im Zuge der Barockisierung des gotischen Langhauses der Pfarrkirche von *Mariahof* in den Jahren 1679-81 wurden auch die Fassaden des Kirchenbaues neu gestaltet (Abb. 16). Seit 1103 ist Mariahof dem Benediktinerstift St. Lambrecht inkorporiert. Für die Umbaupläne der Pfarrkirche dürfte noch Stiftsbaumeister Domenico Sciassia verantwortlich gewesen sein. Seine letzten Lebensjahre verbrachte der

---

<sup>112</sup> Heute Stadtpfarrkirche.

<sup>113</sup> Friess, Sciassia, S. 165, Anm. 4.

<sup>114</sup> Vgl. Emmenegger und Böhmer, Architekturpolychromie, S. 91 f.

Baumeister zwar kränkelnd im St. Lambrecht Stiftshof in Graz, doch war er dort bis zu seinem Ableben am 19. Februar 1679 so weit als möglich für die stiftischen Bauvorhaben zuständig.<sup>115</sup> Die Neugestaltung des Kircheninneren sowie der Fassaden trägt unübersehbar die Handschrift Sciassias. Dieser hatte im Laufe seiner langen Bautätigkeit in Mariazell, St. Veit, Vorau und Judenburg reichlich Erfahrung in der Umgestaltung gotischer Bausubstanzen sammeln können. Das System der Wandpfeilerkirche wurde auch bei der Barockisierung der Pfarrkirche von Mariahof erfolgreich angewandt, wenn auch in weit kleinerem Maßstab. Die ursprüngliche Fassadendekoration des 17. Jahrhunderts wurde bei Renovierungsarbeiten offensichtlich in weiten Bereichen erneuert. Doch scheint hierbei der originale Bestand der Dekorationen des 17. Jahrhunderts rekonstruiert worden zu sein, sodass sich mit entsprechendem Vorbehalt folgende Aussagen zur Fassadengestaltung treffen lassen: Weiße Gliederungen in der Art der Misoxer Tradition korrespondieren zu den naturfarbenen Verputzflächen. Das Langhaus ist auffallend sparsam gegliedert. Über einer hohen Sockelzone setzen flache, weiß gekalkte Lisenen sowie Eckpilaster an und stützen ein Trauf- beziehungsweise Gurtgesims. Für die Belichtung des Innenraumes sorgen hochrechteckige Biforienfenster, welche im Œuvre Sciassias häufig anzutreffen sind.<sup>116</sup> Die schlichte, architekturbetonende Dekoration des Turmes zeigt auffallende Parallelen zu derjenigen der Zweiturmfassade der Stiftskirche von St. Lambrecht. Nicht zu übersehen ist die formale Übereinstimmung der Eckquader im Läufer- und Bindersystem. In St. Lambrecht sind die schlanken Gurten und Rahmungen der Schallfenster plastisch ausgebildet, in Mariahof weiß gekalkt.

<sup>115</sup> Friess, Sciassia, S. 7.

<sup>116</sup> Vgl. Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark, bearb. von Kurt Woisetschläger und Peter Krenn, Wien 1982, S. 278.

## Zusammenfassung

Während des 17. Jahrhunderts bevorzugten die Misoxer in der farbigen Gestaltung von Architekturoberflächen ein Konzept, welches ein Erbe der Gotik und in Graubünden allgemein verbreitet ist:

- Die Fassaden zeigen naturbelassenen Verputz auf den Grundflächen und
- mit Nagelriss konturierte, weiss gemalte Motive; häufig treten plastisch geformte, in der Regel weiss gekalkte Gliederungen hinzu.

Dieses Gestaltungsprinzip ist als typisch graubündnerisch zu definieren.

Aus Graubünden ausgewanderte Baumeister und Stuckateure haben vor allem in der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, im Baugeschehen der mitteleuropäischen Länder eine wichtige Rolle gespielt. Die Steiermark war seit den Anfängen der Graubündner Auswanderung im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts aufgrund des groß angelegten Festungsbaues ein beliebtes Zuzugsgebiet jener Bauleute. Als im Zuge der Gegenreformation der Klosterbau im Land vorangetrieben wurde, setzte eine zweite große Einwanderungsbewegung aus Graubünden ein. Eine Zentralfigur im steirischen Baugeschehen des 17. Jahrhunderts war Domenico Sciassia, Stiftsbaumeister von St. Lambrecht. Sciassia stammte aus Roveredo im Misoxer Tal und gelangte über Krems, Göttweig und Lilienfeld in die Obersteiermark. An den großen Bauprojekten St. Lambrechts, wie dem Neubau der Klostergebäude, dem Umbau der gotischen Wallfahrtskirche von Mariazell, aber auch an den zahlreichen kleineren Bauten wurden vorwiegend Sciassias Landsleute beschäftigt.

Die in die Steiermark zugewanderten Misoxer Bauleute waren an den Kratzputz-Dekorationen ihrer Heimat geschult und mit den

Gestaltungsprinzipien derselben bestens vertraut. Domenico Sciascia und seine Werksgemeinschaften führten die „weiße Architekturmalerei“<sup>117</sup> in der Steiermark erstmals zu Beginn der vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts an den Fassaden des Stiftes von St. Lambrecht vor. Wie es scheint, waren die Misoxer Kratzputz-Dekorationen in der Steiermark gegen Ende der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts bereits am Höhepunkt ihrer Verbreitung angelangt. Ab diesem Zeitpunkt wurden die flächigen Kratzputz-Dekorationen zusehends von einem neuen Gestaltungsideal abgelöst, welches die tektonische Schichtung der Mauerflächen und Gliederungen zum Ziel hatte und ihren Niederschlag unter anderem in den vertieft in die Grundflächen der Fassaden eingelassenen Putzfeldern fand.

Die besprochenen Beispiele sind gewiss nur eine kleine Auswahl aus dem noch weitgehend unerforschten Bestand an erhaltenen Fassadendekorationen. Zahlreiche Objekte warten darauf, entdeckt und bearbeitet zu werden. Es hätte den Rahmen der vorliegenden Arbeit bei weitem gesprengt, weiterführende und sehr aufwendige Recherchen anzustellen. Man darf daher gespannt sein, was künftige Untersuchungen, vor allem im Umkreis Sciascias ergeben werden. Soviel vorweg: Der viel beschäftigte Stiftsbaumeister von St. Lambrecht und dessen Graubündner Werksgemeinschaften spielten bei der Vermittlung des Misoxer Gestaltungsideals auf steirischem Boden eine zentrale Rolle.

#### Exkurs: Neue Forschungsergebnisse zur Fassadengestaltung des St. Lambrechter Stiftshofes in Graz

In den Jahren 1665-74 ließ der St. Lambrechter Abt Franz von Kaltenhausen an der Stelle des Hauses des Regierungsrates Gallus

<sup>117</sup> Begriff von Mane Hering-Mitgau geprägt: Dies., *Architekturmalerei*, S. 540 – 547.

Brenner einen neuen Stiftshof errichten (Abb. 17, 20). Stiftsbaumeister Domenico Sciascia führte den Bau, überwachte dessen künstlerische Ausstattung und bezog schließlich im Stiftshof seine letzte Wohnung, bis ihn dort am 16. Februar 1679 der Tod ereilte. 1684 sah sich das stark verschuldete Stift gezwungen, den Hof an Graf Jakob Leslie zu verkaufen.

Die Fassadengestaltung des Lambrechter Stiftshofes gab der kunsthistorischen Forschung bislang so manches Rätsel auf. Wie Fidler<sup>118</sup> treffend feststellt, zeichnen sich die Strassenfront<sup>119</sup> (Abb. 17) und zum Teil auch die Hoffassaden durch eine sowohl für Sciascia als auch für den monastischen Auftraggeber extreme Opulenz aus. Die Fassaden weisen als einzige innerhalb des Werkes Sciascias bauplastischen Dekor auf. Weder die geschuppten Hermenpilaster der Straßenfassade noch die Maskarons der Hoffassaden sind für einen Klosterhof angemessen.<sup>120</sup> Auch im Arbeitsalbum des Stiftsbaumeisters finden sich keine Anhaltspunkte, die zur Klärung der Herkunft der Hermenpilaster und der Kranzgesims-Bauplastik beitragen können. Resch sieht in der unstatistischen Verwendung der Hermen, in der Vielzahl an verschiedenen Tier- und Menschenköpfen, Fratzen und Grottesken im Bereich des Kranzgesimses zu Recht comaskische Einflüsse, bringt diese allerdings mit Sciascia in Zusammenhang.<sup>121</sup>

Als die Bauherren von St. Lambrecht den Grazer Stiftshof im Großen und Ganzen fertiggestellt hatten, entstand 1674-76 in unmittelbarer Nachbarschaft zu diesem der Neubau des Vorauer Klosterhofes. Das

<sup>118</sup> Petr Fidler, *Domenico Sciascia und seine Landsleute in Österreich und im Königreich Ungarn*, in: *Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*, hrsg. von Michael Kühenthal, Lugano 1997, S. 324 f. und Anmerkung 49 auf S. 324 f.

<sup>119</sup> Die südlichen sieben Achsen nach dem Fassadenknick in der Raubergasse wurden 1825/26 angebaut und 1890/94 der übrigen Fassadierung angeglichen.

<sup>120</sup> Vgl. Fidler, Sciascia, S. 325.

<sup>121</sup> Vgl. Wiltraud Resch, *Grazer Barockpalais – Ihre Stellung im überregionalen Kontext*, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 25 (1993), S. 305 f.

Bauwerk wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts abgetragen. Ein erhaltener Grundriß und vier Fotografien im Grazer Stadtmuseum geben das einstige Aussehen des Vorauer Hofes wieder (Abb. 18). Für die neuere Forschung<sup>122</sup> steht außer Zweifel, dass Domenico Sciascia, der Erbauer der Vorauer Stiftskirche, auch zum Bau dieses Klosterhofes herangezogen wurde, zumal dessen Fassadengestaltung auffallende Ähnlichkeiten mit der des Lambrechter Hofes aufwies.

In beiden Fällen wandte der Stiftsbaumeister die kleine Pilasterordnung an. Die horizontale Gliederung erfolgte durch Gurt- und Sohlbankgesimse. Selbst in der Behandlung einzelner Details stellen wir große Übereinstimmung fest. Da wie dort sind die Fenster gerade verdacht, weisen geohrte Rahmungen auf und werden von identisch gestalteten Volutenkonsolen getragen.

Dennoch fallen uns Unterschiede in der Gestaltung der beiden Fassaden auf. So zeigt das angeblich jüngere Rundbogenportal des Vorauer Stiftshofes im Gegensatz zum rechteckig gerahmten und gerade verdachten Rundbogenportal des Lambrechter Hofes schwere, gedrungene Proportionen, die von der wuchtigen, geschweif-tespangten Giebelbekrönung herrühren (Abb. 18). Dieser ältere Portaltypus ist in Sciascias Werk regelmäßig anzutreffen. Hingegen bliebe das angeblich früher geschaffene Portal des Lambrechter Hofes eine Einzelerscheinung im Œuvre des Stiftsbaumeisters. So hält es auch Friess<sup>123</sup> für möglich, dass das Portal des Lambrechter Stiftshofes ursprünglich eine andere Bekrönung, etwa in Giebelform, aufwies. Abgesehen von den vorhin angesprochenen stilistischen Unterschieden finden sich noch weitere Hinweise, die auf eine spätere Entstehungszeit des jetzigen Portals hindeuten. Zum Einen stammen die sieben Wappenreliefs auf dem Gebälkfries nachweislich aus dem Jahre 1811.

<sup>122</sup> Friess, Sciascia, S. 160 ff.; Ferdinand Hutz, Die Vorauer Stiftshöfe in Graz, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz IX (1977), S. 52 ff.

<sup>123</sup> Dies., Sciascia, S. 162 f.

Zum Anderen sind die Prellsteine in Relation zur rustizierten Rahmung des Portals bei weitem zu groß dimensioniert. Der Eindruck entsteht vor allem deshalb, da die Rücklagen der Werksteine seitwärts auffallend weit ausladen. Die Prellsteine sind aller Wahrscheinlichkeit nach das Überbleibsel des ursprünglichen Portals, welches wohl 1811, kurz nachdem der Hof von den steirischen Ständen erworben wurde, dem heutigen weichen musste. Offensichtlich dienten die breiten Abweichsteine einst unter anderem Pilastern als Auflager, welche das Portal von damals flankiert haben dürften.

Im Gegensatz zum Lambrechter Hof zeigt die Strassenfront des Vorauer Hofes weder besagte Hermenpilaster noch weist diese eine bauplastische Dekoration im Bereich des Kranzgesimses auf (Abb. 17, 18, 20). Schon die bisher angeführten Hinweise deuten darauf hin, dass jene Schmuckmotive im Zuge einer zweiten Bauphase unter dem neuen Eigentümer des Lambrechter Hofes, Feldmarschall Graf Jakob Leslie, hinzugefügt wurden. Eine zweite Bauphase ist zwar nicht urkundlich, wohl aber stilkritisch durch die Formen der ebenfalls noch unter Graf Leslie stuckierten Hofkapelle belegt.<sup>124</sup> Der Stuck in der Kapelle ist urkundlich für Giovanni Rocco Bertoletti gesichert. An der Eingangswand der Kapelle befindet sich das stuckierte Wappen der Grafen von Leslie<sup>125</sup> (Abb. 19): zwei aufrechte Greifen mit ausgebreiteten Flügeln halten eine mit der sogenannten *Grafenkrone* gedeckte Wappenkartusche. Die Grafenkrone, ein heraldisches Rang- und Würdezeichen, weist einen Reif mit *neun* sichtbaren Zacken auf. Seit dem 16. Jahrhundert entwickelte sich innerhalb des Adels ein Rangschema für die Kronen. Demnach weist die Adelskrone fünf

<sup>124</sup> Vgl. Fidler, Sciascia, S. 325 sowie (Endnote 49) S. 336. Mit der Stuckierung der Kapelle dürfte die Werkstätte Bertolettis 1667/68 begonnen haben, 1668 erhielt der Meister für die Stuckarbeiten eine Abschlagszahlung von 225 fl. – vgl. Wienerroither, Innendekorationen, (Endnote +) S. 47.

<sup>125</sup> Näheres zum Wappen der Leslie bei: Josef Kraßler, Steirischer Wappenschlüssel (= Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchives 6), Graz 1968, S. 16, 216, 232 und 298.

Zacken, die Freiherrenkrone sieben und die Grafenkrone neun Zacken auf. Als weltliche Würdezeichen waren bei den Marschällen überdies *gekreuzte Marschallstäbe* üblich.<sup>126</sup> Des Rätsels Lösung in Bezug auf die Fassadengestaltung des Lambrechter Stiftshofes lüftet die Kranzgesims-Bauplastik der Strassenfront. Mehrmals kehrt dort das Motiv zweier gekreuzter Marschallstäbe mit einer darüber angeordneten, neunzackigen Grafenkrone wieder (Abb. 20). Der Hinweis auf den Zweitbesitzer, Feldmarschall Graf Jakob Leslie, hätte deutlicher nicht ausfallen können. Die Entlehnung weltlicher Würdezeichen aus dem Bereich der Heraldik und deren isolierte Verwendung als bauplastische Symbolträger scheint allgemein verbreitet gewesen zu sein. Beispielsweise finden sich inmitten der Fensterbekrönungen der zu Beginn des 17. Jahrhunderts von den *Freiherren* Wolkenstein-Rodenegg erbauten Liebburg in Lienz/Osttirol<sup>127</sup> stuckierte, siebenzackige<sup>128</sup> Freiherrenkronen als Hinweis auf die adeligen<sup>129</sup> Bauherren.

Fidler<sup>130</sup> ist der Frage nach der Urheberschaft der zur Diskussion stehenden Bauplastik auf stilkritischer Basis bereits nachgegangen und konnte seine Zuschreibung an die Werkstatt Giovanni Rocco Bertoletti überzeugend darlegen. Da nunmehr der Nachweis einer zweiten Bauphase unter Graf Jakob Leslie erbracht werden konnte, lassen sich die Ergebnisse betreffend die Urheberschaft und die

---

<sup>126</sup> Vgl. Franz Gall, Österreichische Wappenkunde. Handbuch der Wappenwissenschaft, Graz, Wien 1977, S. 16 ff.

<sup>127</sup> Ich danke Herrn Manfred Gasser, Chronist der Stadt Lienz, für die freundliche Unterstützung.

<sup>128</sup> Einige Kronen weisen – wohl aufgrund fehlerhaft durchgeführter Ergänzungen des originalen Stuckreliefs – lediglich sechs Zacken auf.

<sup>129</sup> Zur Bauzeit der Liebburg Freiherren, traten die Wolkenstein-Rodenegg erst im Jahre 1630 in den Grafenstand.

<sup>130</sup> Petr Fidler, Domenico Sciassia und seine Landsleute in Österreich und im Königreich Ungarn, in: Graubündner Baumeister und Stuckateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, hrsg. von Michael Kühnenthal, Lugano 1997, S. 324 f. und Anmerkung 49 auf S. 336 und Ders., Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises, Innsbruck 1990, S. 196. Ich danke Ass. Prof. Dr. Petr Fidler für die Übersendung der letztgenannten Literaturstelle samt zugehörigen Bildern sehr herzlich.

Entstehungszeit der Fassadengestaltung des Lambrechter Stiftshofes wie folgt zusammenfassen:

Der Grazer Klosterhof des Stiftes St. Lambrecht wurde in den Jahren 1665-74 nach Plänen und unter der Leitung des Stiftsbaumeisters Domenico Sciassia als Vierflügelanlage mit einem westseitigen Gartenflügel erbaut. Die ursprüngliche Gestaltung der Straßenfront<sup>131</sup> stimmte im Wesentlichen mit derjenigen des Vorauer Klosterhofes überein. So waren wohl auch die Portale beider Höfe ähnlich gestaltet. Im Jahre 1684, zehn Jahre nachdem der Lambrechter Stiftshof im Großen und Ganzen fertiggestellt war, erwarb Graf Jakob Leslie den Hof vom überschuldeten Stift. Unter dem neuen Bauherren erfolgte nicht nur die barocke Innenausgestaltung, sondern auch die Umgestaltung der Fassaden. Hierbei wurden jedenfalls die Hermenpilaster, die gesamte Kranzgesims-Bauplastik der Strassenfront sowie die Maskarons der Hoffassaden hinzugefügt. Die nachträgliche Stuckierung jener Fassadendekorationen kann Giovanni Rocco Bertoletti zugeschrieben werden, welcher bereits 1668 unter der Leitung Sciassias die Kapelle des Lambrechter Hofes stuckierte. Kurz nachdem der Hof von den steirischen Ständen 1811 erworben wurde, dürfte das ursprüngliche Einfahrtstor des Lambrechter Hofes abgetragen und durch das heutige ersetzt worden sein. In den Jahren 1825/26 erfolgte der straßenseitige Erweiterungsbau, ab 1890 der Zubau in der Kalchberggasse.

---

<sup>131</sup> Die elf nördlichen Achsen der Raubergasse stammen aus der Erbauungszeit 1665/74.

## Historische Techniken und Fallbeispiele des 17. und des 18. Jahrhunderts in Graz und in der Steiermark

Der Untergrund bzw. Putzgrund

### Überarbeitung vorhandener Bausubstanz

Das Alter einer Fassade muss mit dem eines Gebäudes in keiner Weise übereinstimmen, denn nur wenige innerstädtische Fassadengestaltungen jener Zeit entstanden im Zuge eines vollständigen Neubaus. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand: So war die Verbauung im Inneren des Festungsgürtels auch in Graz weitgehend vorgegeben und das einmal planmäßig festgelegte Verbauungsschema konnte nicht wesentlich verändert werden. Von daher war ein Neubau in den seltensten Fällen ohne Zugeständnisse an die jeweilige städtebauliche Situation zu verwirklichen. Vor allem größere Bauvorhaben waren davon betroffen. Angesichts dieses Umstandes verwundert es kaum, dass die einzigen innerstädtischen Palais-Neubauten<sup>132</sup> von Graz auf dem nach der endgültigen Befreiung von der Türkengefahr zur Verbauung freigegebenen Areal zwischen der mittelalterlichen Stadtmauer und der Befestigungsanlage, heute die südliche Zeile der Hans-Sachs-Gasse, entstanden. Viele Bauherren blieben an jene Parzelleneinteilung gebunden, welche sich aus der Grundrißdisposition der mittelalterlichen Hofstätte<sup>133</sup> ergeben hatte und vom Bestreben bestimmt war, jedem Siedler einen Anteil an den

<sup>132</sup> Wiltraud Resch, Die städtebauliche Entwicklung von Graz, in: Österreichische Kunsttopographie (ÖKT), Bd LIII, Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes (Altstadt), bearb. von Wiltraud Resch, Wien 1997, S. LXVIII.

<sup>133</sup> Die Hofstättenanlage besteht aus einem straßenseitigen Vorderhaus und einem Hinterhaus, wobei Vorder- und Hinterhaus im Hofbereich meist durch ein schmales Mittelhaus mit Gängen verbunden werden.

Vorteilen der Straßenlage zu geben. Dementsprechend gering fiel die Breite<sup>134</sup> einer mittelalterlichen Hausstelle aus. Noch heute läßt sich anhand eines aktuellen Grundrisses von Graz die ursprüngliche Verteilung der Hofstätten deutlich ablesen - beispielsweise zu beiden Seiten der Sackstraße, wo sich lange schmale Grundstücksstreifen von annähernd gleicher Breite aneinanderreihen und die Rekonstruktion der ersten Gassenmarktanlage ermöglichen.<sup>135</sup>

Eine zeitgemäße Verbauung in Form eines breiten, traufseitig gegen die Straße gestellten Baublocks war folglich nur dann zu bewerkstelligen, sofern zwei oder mehrere benachbarte Grundstücke beziehungsweise Häuser miteinander vereinigt werden konnten. Allerdings war dies für den Bauherren mit erheblichen finanziellen Aufwendungen verbunden. Zu gering war offensichtlich in vielen Fällen der Kosten-Nutzen-Effekt eines Neubaus, sodass die von Zeit zu Zeit erforderlichen baulichen Adaptierungen selten zu einem Neubau führten, sondern zumeist kostengünstiger im Zuge eines Umbaus umgesetzt wurden.

Ein Umbau bot dem Bauherren auch die Gelegenheit zur durchgreifenden Modernisierung der Fassade entsprechend seinen finanziellen Möglichkeiten. Hierbei konnten durchaus große Teile des Altbestandes integriert werden. Gegebenenfalls wurde ein Haus aufgestockt, dessen Architekturöffnungen abgeändert oder aber benachbarte Häuser miteinander vereinigt.<sup>136</sup> Meistens wurde jedoch nur die Fassade erneuert.<sup>137</sup>

<sup>134</sup> Sie bewegt sich zwischen 3 und 8 Wiener Klaftern, d. s. 5,7 bzw. 15,3 Meter. Näheres dazu: Mayer Robert, Das Bürgerhaus von Altgraz, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark 42 (1951), S. 83 f.

<sup>135</sup> Zur Thematik der mittelalterlichen Stadtanlage siehe vor allem: Wiltraud Resch, Die mittelalterliche Stadtanlage von Graz, in: ÖKT, Bd LIII, S. LV ff. und Dies., Zum Problem der mittelalterlichen Idealstadt. Eine Studie zu den deutschen Stadtgründungen des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts, phil. Diss., Graz 1985.

<sup>136</sup> Mayer, Bürgerhaus, S. 79 ff.

<sup>137</sup> Diese Praxis war auch anderenorts der Regelfall - siehe dazu Renate Wagner-Rieger, Die Fassade des Wiener Wohnhauses vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, phil. Diss., Wien 1947, S. 99.

Die vorhandene Bausubstanz stand einer durchgreifenden Neugestaltung der Fassade nicht im Weg, denn in Abkehr vom spätmittelalterlichen „Bauen von innen nach außen“ entwickelte sich die Fassade zu einem selbständigen Bestandteil des Hauses,<sup>138</sup> deren Struktur vom Raumgefüge eines Gebäudes weitestgehend unabhängig organisiert sein konnte. Die mittelalterlichen Asymmetrien vieler älterer Bauten wurden zumindest nach außen hin beseitigt, weil man kein Nebeneinander alter und neuer Bauwerke dulden mochte. Zwangsläufig ergaben sich da und dort auch Unstimmigkeiten zwischen Innerem und Äußerem eines Gebäudes, die jedoch stets zu Gunsten einer modern und repräsentativ gestalteten Fassade in Kauf genommen wurden.

In etlichen Fällen dürfte der noch intakte Altbestand eines Fassadenputzes erst gar nicht entfernt worden sein. Es genügte, die glatte Oberfläche des vorhandenen Putzes zur besseren Haftverbindung mit dünnem Mörtel anzuspitzen oder aber zusätzlich mit einer Kelle kreuzweise aufzukratzen. Vielfach wurden bestehende ältere Mauern mit spitzem Werkzeug, beispielsweise einem Beil- oder Spitzhammer zuvor „abgepickt“ und auf diese Weise aufgeraut (Abb. 21). Wie unzählige Beispiele eindrucksvoll dokumentieren, sind die solcherart geschaffenen zahlreichen kleinen Ausbrüche, welche im Handwerk als „Schmatzer“ bezeichnet werden, normalerweise imstande, den nachfolgend aufgetragenen Mörtellagen über Jahrhunderte hindurch ausreichende Haftung am darunterliegenden Verputz zu gewährleisten. Überall dort, wo diese Verbindung im Laufe der Zeit dennoch verloren geht oder aber historische Putze<sup>139</sup> freigelegt werden, tritt sehr häufig eine derart bearbeitete Putzoberfläche zutage (Abb. 21).

Im Gegensatz dazu wird man schadhafte Fassadenputze jedenfalls restlos entfernt beziehungsweise bis auf das Mauerwerk abgeschlagen haben. Ebenso wie neu errichtetes Mauerwerk fungierte auch das

<sup>138</sup> Vgl. Wagner-Rieger, Fassade, S. 99.

<sup>139</sup> im weiteren Sinne auch Wandmalereien

solcherart entblößte Mauerwerk als Träger für die anschließend aufgetragenen Verputz- und Stuckmörtellagen.

#### Das Mauerwerk

Ein Mauerwerk kann in Abhängigkeit von seiner Entstehungszeit, dem handwerklichen Können, dem vorhandenen Material und den finanziellen Möglichkeiten des Bauherren ein unterschiedliches Aussehen haben. Vom Material und der Bearbeitung her unterscheidet man zwischen Bruchstein-, Lesestein-, Hausteин- und Ziegelmauerwerk, um nur die gebräuchlichsten zu nennen. Die Art des Mauerwerks bestimmt wiederum die Oberfläche des darauf liegenden Verputzes. Dieser interessante Aspekt soll nachfolgend, im Rahmen der Betrachtungen des Aufbaus und der Oberflächenstrukturen von Verputzen, behandelt werden.

Im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts vollzog sich nördlich der Alpen der Übergang von der Holzbauweise beziehungsweise dem Bruchstein - Mauerbau zu regelmäßigem Mauerwerk aus Hausteinen oder gebrannten Ziegeln auch an anderen als den großen Monumentalbauten. Ziegelbrennereien sind in Graz bereits für das 14. Jahrhundert belegt.<sup>140</sup> Im Laufe des 16. Jahrhunderts hat die Nachfrage nach Ziegeln das Angebot offenbar bei weitem überstiegen, weshalb Graz während dieses Zeitraums einen deutlichen Zuwachs an Ziegeleien verzeichnete. Einerseits ist der Bedarf an Ziegelsteinen beim Bau der Stadtbefestigung sehr groß gewesen, andererseits scheint die Nachfrage nach dem Baumaterial aber auch deshalb so stark gestiegen zu sein, da sich die Ziegelbauweise im Laufe des 16. Jahrhunderts – parallel zur Entwicklung in Wien – auch für die Grazer Stadthäuser

<sup>140</sup> Näheres dazu: Fritz Popelka, Geschichte der Stadt Graz, Bd 2, Graz <sup>2</sup>1959, unveränderter Nachdruck Graz, Wien, Köln 1984, S. 672.

durchgesetzt hatte.<sup>141</sup> So können wir davon ausgehen, dass die überwiegende Zahl der Fassaden aus verputztem und stuckiertem Ziegelmauerwerk besteht.

Frühe Beispiele für die Ziegelbauweise sind die vermutlich zu Beginn des 16. Jahrhunderts<sup>142</sup> erbauten Luegghäuser (Abb. 22, 24, 25). Deren Laubengänge sind, neben später überarbeiteten Fassadenüberhängen und Erkern, die einzigen *nach außen hin* wirkenden spätgotischen Elemente bürgerlicher Baukunst der Stadt.<sup>143</sup> Zwar waren die Arkaden ursprünglich spitzbogig gewölbt,<sup>144</sup> doch die heutigen Rundbögen sind eine Zutat, welche auf der sogenannten „Florentiner Ansicht“<sup>145</sup> von 1565 bereits durchgeführt ist (Abb. 23). In den Monaten vor und während der jüngst erfolgten Instandsetzung der Fassaden<sup>146</sup> war Ziegelmauerwerk unter anderem an den stichkappengewölbten Erdgeschosslauben in baulichem Verband mit dem nach außen in Erscheinung tretenden spätgotischen Restbestand<sup>147</sup> festzustellen (Abb. 24). Den Sichtbefunden zufolge handelt es sich um spätmittelalterliches Ziegelmauerwerk. Bei den Neufassadierungen der beiden Häuser im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts blieben jedenfalls die Erdgeschoßlauben,<sup>148</sup> vermutlich jedoch weite Teile des Altbestandes

---

<sup>141</sup> Vgl. dazu Popelka, Geschichte, Bd 2, S. 672, weiters: Wiltraud Resch, Die städtebauliche Entwicklung von Graz, in: Österreichische Kunsttopographie (ÖKT), Bd LIII, Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes (Altstadt), bearb. von Wiltraud Resch, Wien 1997, S. LXIV sowie Renate Wagner-Rieger, Die Fassade des Wiener Wohnhauses vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, phil. Diss., Wien 1947, S. 100.

<sup>142</sup> Vgl. ÖKT, Bd LIII, S. 180 ff.

<sup>143</sup> Vgl. Resch, Die städtebauliche Entwicklung von Graz, in: ÖKT, Bd LIII, S. LXII.

<sup>144</sup> Popelka, Geschichte, Bd 1, S. 206.

<sup>145</sup> Die sogenannte „Florentiner Ansicht“ aus dem Laubengang des Hofes des Palazzo Vecchio von Giorgio Vasari. Zusammen mit 14 Ansichten österreichischer Städte wird das befestigte Graz von Westen aus der Vogelperspektive gezeigt. Ein Aquarell nach dem Original ist in Popelka, Geschichte, Bd 1, Tafel 28, veröffentlicht.

<sup>146</sup> Arbeiten von Ende 2002 bis Anfang 2003.

<sup>147</sup> Eckpfeiler des Hauses Hauptplatz Nr. 11 – vgl. ÖKT, Bd LIII, S. 180 f.

<sup>148</sup> Vgl. dazu auch Resch, Die städtebauliche Entwicklung von Graz, in: ÖKT, Bd LIII, S. LXVIII.

bestehen und dürften lediglich überarbeitet, gegebenenfalls adaptiert worden sein.

Die Mauerziegel wurden von den Brennereien aus der näheren Umgebung der Stadt bezogen. Vor allem der Ostrand der Stadt, die Gegend zwischen Rosenberg und St. Peter, wird als Sitz derselben immer wieder erwähnt. Während die Mehrzahl der Ziegeleien anfänglich vom Magistrat, der Landschaft und dem Hof unterhalten wurden, gehören laut der *Spezifikation der zügler umb Grätz herumb* aus dem Jahre 1703 die meisten der 15 angeführten Ziegeleien den Grundherrschaften.<sup>149</sup>

Als Folge der Produktionszersplitterung in viele kleine Betriebe wurden oft Klagen wegen der unterschiedlichen Qualitäten des Materials laut. Darum erließ die Regierung 1657 ein Patent, welches die Größe von Mauer-, Dach-, Hohl- und Gewölbeziegeln fortan verbindlich festsetzte. Demnach mußten die Mauerziegel 1 Schuh lang,  $\frac{1}{2}$  Schuh breit und  $2\frac{1}{2}$  Zoll stark sein.<sup>150</sup> Das Ausgangsmaterial für die Herstellung von Ziegeln war Lehm, welcher fast überall anzutreffen ist. Allerdings ist die Qualität desselben ganz unterschiedlich, denn es kommt beim Brennen der sogenannten *Grünlinge* auf ein ausgewogenes Verhältnis von Ton und Sand an. Zunächst wurde der Lehm eingesumpft, das heißt, mit Wasser zu einem Brei vermengt. Die Masse der Mauerziegel war schlichtweg quaderförmig. Für derartige Grünlinge bereitete man unten und oben offene Holzrahmen vor, in welche die Lehmklumpen gleichmäßig hineingedrückt und an der Oberfläche mit einem Holzscheit glattgestrichen wurden. Man spricht deshalb auch von sogenannten *Streichrahmen* beziehungsweise von *Handstrichsteinen*. Abbildung Nr. 27 zeigt einen Streichrahmen für einen gewöhnlichen Backsteinquader. Die so entstandenen Grünlinge mußten vor dem

---

<sup>149</sup> Landesregierungsarchiv, Repräsentation und Kammer, Fach 138, Fasz. 4.

<sup>150</sup> Steiermärk. Landesarchiv, Handschrift Nr. 127. Vergleiche ergänzend Popelka, Geschichte, Bd 2, S. 672 f.

eigentlichen Brennvorgang mehrere Wochen trocknen. Mit Hilfe unterschiedlich geformter Model konnten sämtliche Ziegelarten und -formen hergestellt werden.

Wo ältere Bausubstanz – wie im Fall der Luegghäuser – neu Fassadiert beziehungsweise in einen Umbau integriert wurde, hat auch mittelalterliches Mischmauerwerk oder Bruchsteinmauerwerk als Untergrund für Verputz- und Stuckarbeiten gedient.<sup>151</sup> Häufig sind verschiedene Mauerwerksarten nebeneinander festzustellen. Wie im Fall des ehem. *Kellersperg'schen Stadthauses*, Sackstraße Nr. 14, dokumentieren sie einzelne Bau- und Umbauphasen (Abb. 26). Mittelalterliche Bausubstanz hat sich hier in Form von mehrschaligen, bis zu einem Meter starken Bruchsteinmauern und ziegelgemauerten Gewölben erhalten.<sup>152</sup>

Das Mauerwerk der Fassaden ist an und für sich glatt und ungeformt.<sup>153</sup> Gesimse, Pilaster, Lisenen, etc., die für die Gliederung der Fassaden eine so wesentliche Rolle spielen, stammen entwicklungs geschichtlich zwar von struktiven Baugliedern ab, haben jedoch selbst keine statische Funktion zu erfüllen. Es ist daher gerechtfertigt, sie in erster Linie dekorativ zu werten und vom ästhetischen Standpunkt aus zu betrachten.<sup>154</sup> Der architektonische und bauplastische Schmuck der Fassaden wird großteils aus mehreren Verputz- beziehungsweise Stuckmörtellagen gebildet. Der Arbeitserleichterung, der Materialersparnis und der Gewichtsreduktion wegen wurden ausladende und voluminösere Gliederungselemente jedoch häufig über einem vorkragenden Mauerkerne *in situ* gearbeitet.

<sup>151</sup> Selbst zu einer Zeit, als sich die Ziegelbauweise bereits durchgesetzt hatte, lieferten mehrere Steinbrüche in der Nähe von Graz Bruchsteine nicht nur für den Bau der Stadtbefestigung, sondern auch für andere innerstädtische Bauvorhaben. Vgl. dazu Harald Sammer, *Wohnraum und Wohnen im Grazer Bürgerhaus in der Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, phil. Diss., Graz 1968, S. 109.

<sup>152</sup> ÖKT, Bd LIII, S. 485 f.

<sup>153</sup> Vgl. auch Wagner-Rieger, *Fassade*, S. 100.

<sup>154</sup> Vgl. Wagner-Rieger, *Fassade*, S. 100.

Wiederum können wir diese Werktechnik an der Fassade des Luegghauses, Hauptplatz Nr. 12, nachweisen. An einer Stelle ihres profilierten Kordongesimses ist der Stuckmörtel vollständig ausgebrochen. Zum Vorschein kommt ein Gesimskern, welcher aus einer Schar auskragender Ziegel gebildet wird (Abb. 25). Zusätzlich sorgen eiserne Mauerhaken an der Unterseite der auskragenden Ziegelschar für eine feste Verzahnung mit dem übrigen Mauerwerk.<sup>155</sup> Selbst verhältnismäßig flache Fassadenelemente weisen einen vorkragenden Mauerkerne auf. So wurden etwa die geraden Fensterverdachungen und Sohlbänke der in den Jahren 1743/46 vom Baumeister Fidelis Heinzl (auch Hainzl oder Hainzel) und dem Stuckateur Johann Kajetan Androy umgestalteten Fassade des Schlosses Khünburg in Tamsweg *in situ* über einer auskragenden Ziegelschar gezogen.<sup>156</sup> Die Verwendung eines Mauerkernes setzt in aller Regel voraus, dass der betreffende Zierrat vor Ort aufgeputzt beziehungsweise stuckiert wurde. Der Vollständigkeit halber sei jedoch erwähnt, dass alternativ dazu einzelne Teile, sogenannte Versatzstücke, in der Werkstätte vorgefertigt und anschließend an die Fassade

<sup>155</sup> Zustand vor Beginn der Instandsetzungsarbeiten an der Fassade Ende 2002. Das Vorhandensein eines Gesimskernes in Form einer auskragenden Schar von Ziegeln setzt keineswegs zwingend voraus, jener sei in einem Zug mit dem übrigen Mauerwerk hergestellt worden. Eine kragende Schar Ziegel kann – und dies ist hier anzunehmen – ohne weiteres nachträglich in einem bereits bestehenden Mauerwerk verankert werden. Im vorliegenden Fall ist der Gesimskern wohl nachträglich in das spätmittelalterliche Mauergefüge eingesetzt worden – dies erklärt überdies auch den Einsatz von stützenden Mauerhaken.

<sup>156</sup> Im Dezember 2002 mittels Sichtbefund erhobene Werktechnik. Neben den Stuckplafonds und Verputzarbeiten (\* Zitat: „*Machung des groben Anwurfs*“) in insgesamt neun Zimmern des Schlosses ist auch die Stuckierung des Portals für den in Graz ansässig gewesen Stuckateur archivalisch belegt. Ob auch die übrigen Arbeiten an der Fassade (Fensterverdachungen, Sohlbänke, etc. und die Verputzarbeiten) von der Werkstätte Androys ausgeführt wurden, ist zweifelhaft, zumal entsprechende Angaben in den ansonsten detailliert geführten Baurechnungen fehlen. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die einfacheren Arbeiten (Gesimszüge und Verputz) hier von den Maurern erledigt wurden. \* Zitat aus der betr. Baurechnung, publ. in: *Österreichische Kunsttopographie* (ÖKT), Bd XXII, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Tamsweg, bearb. von Franz Martin, Wien 1929, S. 194 f.

montiert beziehungsweise versetzt werden konnten, worauf nachfolgend noch näher eingegangen werden soll.<sup>157</sup>

#### Putzträger

Nicht immer wurde Mörtel direkt auf massivem Untergrund aufgebracht, sondern mitunter auf sogenannte Putzträger aufgetragen. Ein Putzträger hat die Aufgabe, wie schon der Namen sagt, den Putz zu tragen und gegebenenfalls eine Brücke über festen Konstruktionsgliedern zu bilden. Der Einsatz eines Putzträgers bot sich vor allem dort an, wo kein fester Untergrund vorhanden war oder aber die Errichtung eines massiven Mauerkernes zu aufwändig gewesen wäre. An historischen Fassaden sind Putzträger daher vorwiegend als Unterkonstruktion insbesondere für weit ausladende Dach- und Kranzgesimse sowie für Dachuntersichten verwendet worden. In der Regel handelt es sich hierbei um enge Holzlattungen, welche allenfalls mit Schilfrohmatten überspannt sind. Darauf erst erfolgte der Putzauftrag in zwei oder mehreren Lagen.

#### Putz- und Stuckmörtel

##### Zusammensetzung

Historische Putz- und Stuckmörtel wurden aus Bindemitteln, mineralischen Füllstoffen, Zusatzstoffen und Wasser zubereitet. Das Mischen der verschiedenen Mörtelstoffe erfolgte entsprechend deren Eigenschaften und in einem für den Verwendungszweck erforderlichen Verhältnis. Das Mischungsverhältnis wird stets in Raumteilen in einer Verhältniszahl (z. B.: 1:3) angegeben, wobei die erste Zahl für das

Bindemittel und die zweite Zahl für den Füllstoff gilt.<sup>158</sup> Rührt man Bindemittel unter anderem mit Wasser an, so werden diese nach einiger Zeit steif, dann starr und schließlich hart und verhältnismäßig dauerhaft. Die Erhärtung, das sogenannte Abbinden der Mörtel, erfolgt an der Luft, bei Vorliegen von hydraulischen Anteilen auch unter Wasser. Dementsprechend wird zwischen *Luft- und Wassermörteln* unterschieden. Luftmörtel geben bei der Erhärtung Wasser durch Verdunstung ab, letztere erhärten durch hydraulische Bindung auch bei Wasserüberschuß und unter Wasser.<sup>159</sup>

Während heutzutage Rohstoffe und Materialien wegen der guten Transportmöglichkeiten über große Distanzen gehandelt werden, gab es früher eine Menge kleiner Handwerksbetriebe in Verbrauchernähe. Die regional typischen Bindemittel, Mörtelfüllstoffe und -zusätze kennzeichnen nicht nur die Herkunft des Materials, sondern nehmen mitunter auch an der stilistischen und künstlerischen Wirkung der fertigen Arbeit teil.<sup>160</sup>

#### Bindemittel

Kalk und Gips waren die wichtigsten historischen Bindemittel für die Zubereitung von Putz- und Stuckmörteln.<sup>161</sup> Lehmörtel als Unterputz sind selten anzutreffen und wurden vor allem im ländlichen Bereich aus

<sup>158</sup> Je nach Mischungsverhältnis ergeben sich magere bis fette Mörtel. Je kleiner die zweite Zahl ist, um so bindemittelreicher bzw. fetter ist der Mörtel.

<sup>159</sup> Maßgeblich für eine hydraulische Erhärtung sind sog. Hydraulefaktoren, das sind „Tonsäuren“ (reaktionsfähige Kieselsäure, Aluminiumoxid und Eisenoxid), welche bewirken, dass - vereinfacht gesagt - überschüssiges Wasser in das Kristallgitter wasserunlöslicher Kalziumsalze eingebaut und auf diese Weise „gebunden“ wird. Dadurch erklärt sich u.a. das verhältnismäßig rasche Anziehen von hydraulischen Kalkmörteln.

<sup>160</sup> Vgl. Emmenegger Oskar, Knoepfli Albert, Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd 2, Wandmalerei, Mosaik, Stuttgart 1990, S. 34.

<sup>161</sup> Heute gibt es eine ganze Reihe von Bindemitteln auf Grundlage dieser beiden Stoffe, die allerdings durch eine industrielle Verarbeitungsweise hervorgebracht werden und nicht jene Eigenschaften der historischen Materialien besitzen.

<sup>157</sup> Siehe unter „Form-, Guss- und Versetzarbeiten.“

Gründen der Sparsamkeit angewandt.<sup>162</sup> Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts begann Zement als Mörtelkomponente eine zunehmend größere Rolle zu spielen und kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit daher außer Betracht bleiben. Desgleichen gilt für die gebrannten hydraulischen Kalke, welche erst seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert hergestellt werden.<sup>163</sup> Seit dem Altertum jedoch hat man als hydraulischer Faktor wirkendes Material, zum Beispiel den Eisengehalt des Kalkes, genutzt.<sup>164</sup>

Für Stuckarbeiten am Außenbau dürften, insbesondere für freie Antragsarbeiten und Profolzüge, weitestgehend reine Kalkmörtel ohne wasserlösliche Gipsanteile verwendet worden sein,<sup>165</sup> da die Witterungsbeständigkeit des Materials mit steigendem Gipsanteil abnimmt. „Auswendig ist er [Gips] an denen Gebäuden nicht so gut, als inwendig zu gebrauchen, weil er zwar wohl das Feuer, aber nicht den Regen vertragen kann ...“, erfahren wir aus Johann Heinrich Zedlers ab 1732 erschienenem Universal-Lexikon.<sup>166</sup> Die fallweise auch an Fassadenstück durchgeführten und publizierten Materialanalysen bestätigen zwar die gleichzeitige Verwendung von reinen Kalkmörteln und solchen mit unterschiedlich hohem Gipsanteil, doch sind mit letzteren vornehmlich Gusselemente hergestellt worden.<sup>167</sup> Für derartige Abgussarbeiten sind Mörtel erforderlich, welche aufgrund ihrer

---

<sup>162</sup> Siehe dazu auch bei Koller Manfred, Wandmalerei der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd 2, Wandmalerei, Mosaik, Stuttgart 1990, S. 298.

<sup>163</sup> Zur Werkstoff- und Arbeitstechnik des späten 19. Jahrhunderts siehe insbesondere: Alfred Bohnagen, Der Stukkateur und Gipsler, Leipzig 1914, unveränderter Nachdruck München 1987.

<sup>164</sup> Vgl. dazu die Erläuterungen im Kapitel „Zur historischen Technologie von Putz und Stuck“, Abschnitt „Antike“, insbesondere den entsprechenden Verweis in der Fußnote.

<sup>165</sup> Vgl. Koller, Stuck- und Stuckfassung, S. 166.

<sup>166</sup> Johann Heinrich Zedlers Großes vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste ..., Leipzig und Halle, Bd 11 (1735), Sp. 1519, zit. nach: Koller, Stuck- und Stuckfassung, S. 158 und Anm. 22.

<sup>167</sup> Koller Manfred, Paschinger Hubert, Richard Helmut, Historische Stuckarbeiten in Österreich - Technik, Färbelung, Erhaltungsmaßnahmen, in: Restauratorenblätter 9 (1987/88), S. 163 und 167 ff.

hydraulischen Eigenschaften auch in geschlossenen Hohlformen unter Luftabschluß aushärten. Dies konnte unter anderem durch die Zugabe von Gips erreicht werden.

Hingegen kann Gips als Bindemittelzusatz für herkömmliche historische Fassadenputze nicht zuletzt wegen der geringen Witterungsbeständigkeit des Materials ausgeschlossen werden. Überdies würden sich die verkürzten Abbindezeiten des Gipses bei großflächigen Verputzarbeiten, die ansatzlos und in einem Zug auszuführen sind, nachteilig auswirken. In diesem Zusammenhang sei auf die fälschliche und überdies nicht nachvollziehbare Vermutung von Kohlbach hingewiesen, nach welchem die Urheberschaft der Fassadendekoration des Luegghauses, Hauptplatz Nr. 12, auf Domenico Orsolino zurückginge.<sup>168</sup> Der Autor stützt seine Behauptung unter anderem auf eine urkundlich erwähnte Lieferung von sechseinhalb Startin Gips von Bruck an der Mur nach Graz. Nach Kohlbach wäre der Gips angeblich für die Neufassadierung des Luegghauses, Hauptplatz Nr. 12, bestimmt gewesen. Einerseits bleibt Kohlbach den Beweis hierfür schuldig, andererseits läßt er außer Acht, dass Gips als Bindemittelkomponente für die vorwiegend in der Technik der Kalkschneiderei gearbeitete Fassadendekoration aus besagten Gründen auszuschließen ist.<sup>169</sup>

#### Zuschlag- und Füllstoffe

Als Füllstoffe dienten natürliche Fluß- und Grubensande, Kies, aber auch künstlich zerriebene und auf eine bestimmte Korngröße gesiebte Kalk- und Sandsteine, Marmorsande und -mehle, zerstoßene Ziegel,

---

<sup>168</sup> Rochus Kohlbach, Steirische Baumeister, Graz 1961, S. 178. Während Elke Mischan in ihrer phil. Diss., Die Fassaden des barocken Bürgerhauses und Palais in Graz von 1670 - 1740, S. 33 f., die These Kohlbachs unkritisch übernimmt, hegt Resch (ÖKT, Bd LIII, S. 182) berechtigte Zweifel an der vagen Vermutung Kohlbachs.

<sup>169</sup> Zur Urheberschaft der Fassadendekoration wird im betreffenden Kapitel noch ausführlicher Stellung bezogen.

getrockneter Löschkalk<sup>170</sup>, Holzkohle als Kern größerer plastischer Formen und anderes mehr. Selbst die für trockengelöschten<sup>171</sup> Kalk charakteristischen grobkörnigen weißen Calcit-Einschlüsse<sup>172</sup>, auch „Kalkspatzen“ genannt, erfüllen nicht nur die Funktion eines Bindemittels, sondern in gewisser Weise auch die eines Füllstoffes. Aus dieser Tatsache erklärt sich unter anderem, warum sich mit Hilfe dieser groben Kalkeinschlüsse relativ bindemittelreiche Mörtel herstellen ließen, ohne dass das Schwinden der Mörtel zum Problem wurde. Die zum Anmachen erforderliche Wassermenge war erheblich geringer als bei der Verwendung eines feinkörnigen Kalkes.

Unter anderem wurde Sand an den Ufern der Gewässer des Grazerfeldes gewonnen. Im Jahre 1699 bezahlten die Clarissinnen Johannes Muhr, den „Closterfischer“ Hanß Pauritsch, Jakob Hammer und Hanß Puechmann für das „Durchwerfen und Außscheiben von 50 Truchen Sand am Canal“. <sup>173</sup> Allerdings war nicht jeder Sand für Mauer-, Verputz- und Stuckarbeiten zu gebrauchen. Diesbezüglich kommt der Beschaffenheit und der richtigen Zusammensetzung des Sandes große Bedeutung zu. Maurer und Stuckateure benötigten viel Erfahrung in der Beurteilung guter Sandqualitäten. Ein ausgewogenes Verhältnis aus Grob- und Feinanteilen ist nicht nur für die Festigkeit, sondern auch für die Haftung des Mörtels von entscheidender Bedeutung. Zu berücksichtigen bleibt außerdem, dass die regional verwendeten Sande und Sandmischungen historischen Putzen ihre charakteristische und einzigartige Struktur verleihen; blieben diese naturbelassen und ungefasst, so kommt auch der Farbigkeit des Sandes im Hinblick auf

<sup>170</sup> als Abfallprodukt

<sup>171</sup> Zu den verschiedenen Verfahren des Kalklöschens siehe Kapitel „Kalke und Kalkmörtel als Stuck- und Verputzmaterial“

<sup>172</sup> Untersuchungen zeigen, dass diese Einschlüsse größtenteils aus Calcit bestehen. Aufgrund der pulverigen oder kreideartigen Konsistenz derselben ist auszuschließen, dass es sich um ungebrannte Kalksteinreste handelt. Vielmehr muß es mittlerweile carbonatisiertes Kalkbindemittel sein.

<sup>173</sup> Steiermärkisches Landesarchiv, Spezialarchiv Graz, Schubert 115, Heft 535.

die Eigenfarbigkeit des Verputzes eine „tonangebende“ Bedeutung zu. Diese und andere Faktoren sind von planenden wie ausführenden Bauleuten stets in unterschiedlichem Ausmaß berücksichtigt worden. Besonders bedauerlich ist in diesem Zusammenhang, dass Handwerker heutzutage größtenteils zum wertlosen Applizierer degradiert sind, da praktisch ausschließlich moderne Baumaterialien eingesetzt werden, welche dem Ausführenden das Denken abnehmen und die Arbeit erleichtern. Die Kenntnisse rund um die Verwendung der seit Jahrtausenden bekannten Werkstoffe geraten angesichts dieser Entwicklung zusehends in Vergessenheit.

Neben den bereits erwähnten Stoffen konnten Kalkmörteln insbesondere für Stuckarbeiten organische Fasern und Gespinste zugegeben werden, welche eine bessere Verklammerung der Mörtelanteile und damit eine höhere Festigkeit des Mörtels bewirken. Vorzugsweise wurden Tierhaare, wie beispielsweise jene von Rindern oder Kälbern beigemischt, aber auch Strohhäcksel fanden Verwendung.

#### Zusatzstoffe

Die uns überlieferten historischen Zusatzstoffe sind vielfältig. Da vor allem organische Präparate mit den herkömmlichen Analysemethoden nur schwer bestimmt werden können, bleiben diesbezüglich derzeit noch viele Fragen unbeantwortet. In der handwerklichen Praxis kommt den Trocknungszeiten der Mörtel besondere Bedeutung zu. Darum sind in erster Linie jene historischen Zusatzstoffe hervorzuheben, welche die Aushärtung der Mörtel verzögern oder beschleunigen. Mit deren Hilfe können Abbindezeit und Aushärtung der Mörtelmassen nach Bedarf gesteuert werden. Ein längeres Arbeiten mit den ansonsten vergleichsweise rasch anziehenden Gipsmörteln ermöglichen beispielsweise Zugaben von Kasein, tierischen Leimen, Bier, Eibischwurzelsud, Ölen und Harzen.

Im Gegensatz zu Gipsmörteln erhärten reine Luftkalkmörtel relativ langsam. Werden Luftkalkmörtel jedoch mit natürlichen hydraulischen Mörtelbildnern versetzt, so ziehen diese selbst in dicken Schichten schneller an und werden auch unter Wasser beziehungsweise unter Luftabschluß fest. Wie aufgezeigt werden konnte, war das Wissen um diese besonderen Eigenschaften von Hydrauliten bereits in der Antike vorhanden.<sup>174</sup> Hydraulische Wirkung haben unter anderem Ziegelmehl<sup>175</sup>, Kieselgur, Eisenschlacken aber auch Pozzuolane vulkanischen Ursprungs wie beispielsweise steirischer Trass. Eine zart rosa getönte Stuckmasse kann unter anderem ein erster Hinweis auf das Vorhandensein von hydraulischen Zusätzen wie Ziegelmehl oder Trass sein.<sup>176</sup>

Die materialtechnische Untersuchung der 1733/34 von der Grazer Stuckateurswerkstätte Johann Cajetan Androys Fassadierten Westfront des Stiftes Vorau hat für den groben, naturgemäß etwas dicker aufgetragenen Unterputz Kalkbindung mit etwas Trasszusatz, für den in dünnerer Lage aufgetragenen Feinputz hingegen reinen Kalkputz ergeben (Abb. 41, 42). Auch das Stuckrelief wurde mit der leicht rötlichen Grobputzmasse vormodelliert, die Feinstuckschicht besteht aus Löschkalk und feinem Quarzmehl.<sup>177</sup> Die Arbeitspraxis jener Werkstätte zeigt uns exemplarisch, dass hydraulische Mörtelbildner vornehmlich dann zugesetzt wurden, wenn Kalkmörtel in verhältnismäßig dicken Schichten zügig verarbeitet werden sollten.

Wie kurz zuvor im Zusammenhang mit Gips als Bindemittelzusatz bereits erwähnt wurde, waren für Abgußarbeiten in geschlossenen

<sup>174</sup> Vgl. dazu die Erläuterungen im Kapitel „Zur historischen Technologie von Putz und Stuck“, Abschnitt „Antike“, insbesondere den entsprechenden Verweis in der Fußnote.

<sup>175</sup> Zwischen 500° C und 700° C gebrannt.

<sup>176</sup> Auch Dolomit-Kalke (Limonit, Pyrit) ergeben Färbungen der Mörtel von gelblich bis rosa.

<sup>177</sup> Koller Manfred, Zur Stucktechnik von Graubündner Meistern in Österreich, in: Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, hrsg. von Michael Kühenthal, Lugano 1997, S. 368.

Hohlformen Mörtel mit hydraulischen Eigenschaften erforderlich. Für derartige Arbeiten boten sich neben reinen Gipsmörteln und Kalkmörteln mit unterschiedlich hohem Gipsanteil, welche aufgrund ihrer geringen Witterungsbeständigkeit an Fassaden nur bedingt einsetzbar waren, daher vor allem Kalkmörtel mit hydraulischen Zusätzen aber auch hydraulische Naturkalkmörtel an. Letztere wurden zudem beim Mauerwerksbau und in feuchten Bereichen verwendet.<sup>178</sup>

## Kalke und Kalkmörtel

### Allgemeines

Im gesamten Alpenraum war „Kalk“<sup>179</sup> zweifellos das wichtigste und zugleich am vielfältigsten eingesetzte Bindemittel für Bauarbeiten im bewitterten Außenbereich. Dieser wurde für die Zubereitung von Mauer-, Verputz- und Stuckmörteln ebenso benötigt wie für den nachfolgenden Anstrich der Fassaden. Dementsprechend weit verbreitet waren kleine handwerkliche Produktionsbetriebe, die sich – zumeist im bäuerlichen Nebenerwerb – auf die Aufbereitung des Baustoffs Kalk spezialisiert hatten. Baukalk ist verhältnismäßig einfach herzustellen, doch leider schwindet das Wissen um die traditionelle Herstellung und Verarbeitung des Kalkes kontinuierlich, da industriell hergestellte und normierte Fertigprodukte eine raschere, maschinelle Verarbeitung ermöglichen und der Kostenfaktor „Arbeitszeit“ heutzutage zumeist das ausschlaggebende Entscheidungskriterium darstellt. Nicht zuletzt bewirken auch rechtliche Fragen wie Gewährleistung, Produkthaftung

<sup>178</sup> Koller Manfred, Wandmalerei der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd 2, Wandmalerei, Mosaik, Stuttgart 1990, S. 244.

<sup>179</sup> Genau genommen verstehen wir unter „Kalk“ sowohl den reinen Kalkstein ( $\text{CaCO}_3$ ) als auch den daraus durch Brennen hergestellten „gebrannten Kalk“ ( $\text{CaO}$ ). Wird gebrannter Kalk mit Wasser in Verbindung gebracht, entsteht daraus „gelöschter Kalk“ ( $\text{Ca(OH)}_2$ ).

und „normgerechte“ Ausführung, dass Bauherren, Architekten und Handwerker im Allgemeinen auf industrielle Fertigprodukte setzen und infolgedessen altbewährte handwerkliche Techniken und Materialien in Vergessenheit geraten. So sind heute praktisch nur noch hoch spezialisierte Handwerker und Restauratoren mit den historischen Techniken der Kalkaufbereitung und -verarbeitung vertraut und praktizieren diese beinahe ausschließlich im Bereich der Baudenkmalpflege.

Zu den historischen Verfahren der Kalkaufbereitung anhand der Interpretation zeitgenössischer Bild- und Textquellen

Nachfolgend sollen die historischen Verfahren der Kalkaufbereitung im Überblick behandelt werden. Die berufliche Praxis und der Erfahrungsaustausch mit Kollegen<sup>180</sup> waren mir eine unentbehrliche Hilfe bei der Auswertung zeitgenössischer Bild- und Textquellen. Eine Interpretation des Quellenmaterials ist nur durch genaue praktische Kenntnis der beschriebenen bzw. dargestellten Vorgänge und Zusammenhänge möglich.

#### Das Kalkbrennen nach alter Tradition

Wie zuvor erwähnt, benötigte man zur Herstellung von Kalkmörteln *gelöschten Kalk*, als Zuschlag- oder Füllstoff dienten vornehmlich lokal verfügbare Sande, Kies oder Steinmehle, die allenfalls mit weiteren Zusätzen und Wasser zu einem homogenen Brei, dem Mörtel, vermenget wurden. Als Ausgangsmaterial für die Erzeugung gelöschten Kalks wurde einst natürlich vorkommendes Kalkgestein aus Steinbrüchen sowie Lesealk aus den Kalkalpen oder dem Geschiebe der

<sup>180</sup> An dieser Stelle sei vor allem Dipl. Rest. (FH) Markus Eiden/Berlin, Mag. Wolfgang Weider/Salzburg und Heinz Michael/St. Michael für die wertvollen Hinweise herzlich gedankt!

Gebirgsflüsse herangezogen. Die chemische Zusammensetzung des Kalkgesteins ist dem Vorkommen entsprechend verschieden, weshalb sich Unterschiede in der Aufbereitung, Verarbeitung und schließlich auch in den Eigenschaften des Endproduktes ergeben. Chemisch betrachtet handelt es sich beim Kalkgestein überwiegend um kohlen-sauren Kalk beziehungsweise um Kalziumkarbonat ( $\text{CaCO}_3$ ), welches in der Natur in unterschiedlichen Reinheitsgraden<sup>181</sup> und neben anderen Begleitstoffen vorkommt. Je nach der Zusammensetzung des Ausgangsgesteins unterscheiden wir zwischen zwei historisch bedeutsamen Kalksorten,<sup>182</sup> dem Weißkalk, welcher aus fast reinem Kalkstein mit nur geringem Gehalt<sup>183</sup> an Magnesia, Kieselsäure, Tonerde und Eisenoxid gewonnen wird und dem Magnesiakalk aus Dolomitgestein, der nach seiner Farbe auch Graukalk genannt wird. Graukalk weist hydraulische Eigenschaften auf, die ihn besonders für Stuckarbeiten und Abgüsse geeignet machen.

Heutzutage ist die Produktion in Industrieländern an einigen wenigen, günstigen Standorten gelegen und in hohem Maße technisiert, währenddessen Kalkstein früher von Hand in verhältnismäßig kleinen Mengen und in Verbrauchernähe weiterverarbeitet wurde. Für Bauvorhaben in Graz wurde stückiger Branntkalk und fertig gelöschter Kalk in der Vergangenheit größtenteils vom Plabutsch und aus dem Schöckelgebiet bezogen. Die dort ansässigen Bauern waren im Nebenerwerb als Kalkbrenner tätig und brachten Branntkalk oder fertig gelöschten Kalk mit Fuhrwerken in die Stadt. So verzeichnet beispielsweise das lückenlos erhaltene Rechnungsbuch vom Neubau

<sup>181</sup> Marmorkalkstein und Muschelkalk haben den höchsten Gehalt an Kalziumkarbonat i. H. v. ca. 98-99 %, Jurakalk ca. 94-97 %, Muschelkalkstein ca. 85-94 %.

<sup>182</sup> Nicht zu verwechseln mit der Unterteilung in die (zwei) verschiedenen Arten des Festwerdens, nach welchem einschränkend zwischen Luftkalken und (natürlichen) hydraulischen Kalken unterschieden wird.

<sup>183</sup> Bis zu einem Gehalt von 10 %.

des ehemaligen Palais Stubenberg<sup>184</sup>, Hans-Sachs-Gasse Nr. 7, in seiner Baurechnung vom 19. August 1690: „*Den Bauern am Schöckel wegen überlieferter 44 Startin Kalk 88f. [gegeben]*“.<sup>185</sup> Wenngleich aus denselben Aufzeichnungen auch hervorgeht, dass die *Stubenberg* als Bauherrn des Palais eine eigene Kalkbrennerei unterhielten, von welcher die Baustelle zusätzlich beliefert wurde, so werden Bauern aus dem Grazer Umland auch sonst regelmäßig als Erzeuger und Lieferanten des begehrten Baumaterials erwähnt.<sup>186</sup>

Der chemische Prozess der Kalkaufbereitung vom Kalkstein bis hin zum gelöschten Kalk verläuft über mehrere Stufen. In einem ersten Schritt wird dem Kalkgestein durch Hitzeeinwirkung sowohl das Wasser als auch die Kohlensäure ausgetrieben. Auf diese Weise erhält man den Branntkalk (CaO/Kalziumoxid), welcher fast um die Hälfte leichter ist als der eingebrachte Kalkstein und auch ein geringeres Volumen als dieser aufweist. Stark vereinfacht lässt sich die endotherme Reaktion folgendermaßen darstellen:



Kalkstein (Kalziumkarbonat) → Branntkalk (Kalziumoxid) + Kohlensäure (Kohlendioxid)

Nach Jahrtausende alter Tradition<sup>187</sup> erfolgt das Brennen des Gesteins mit Holz<sup>188</sup> im sogenannten Kalkofen. Hierbei handelt es sich um ein festes Bauwerk über zumeist kreisförmigem Grundriß, welches über

<sup>184</sup> Später Palais Welsersheimb.

<sup>185</sup> Rechnungsbuch des Palais Welsersheimb, Abschrift des Eduard Andorfer, Stadtmuseum Graz, zitiert in: Elisabeth Schmölzer, Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Graz I. Adels- und Freihäuser, 2., verbesserte Auflage, Graz 1993, S. 73 - 93.

<sup>186</sup> Näheres dazu in: Sammer, Bürgerhaus, S. 113 f. und Popelka, Geschichte, Bd 2, S. 27 u. 673.

<sup>187</sup> Bereits aus dem 3. Jahrtausend vor Christus sind Kalköfen zur Herstellung von Brandkalk in Mesopotamien bekannt. In diese Zeit datieren auch die frühesten Nachweise für die Verwendung von Kalkmörteln an dortigen Bauten – siehe auch Kapitel „Zur historischen Technologie von Putz und Stuck“.

<sup>188</sup> während für den industriellen Kalkbrand heutzutage anstatt des Holzes bzw. der Kohle (schwefelhaltiger Brandkalk!) vorwiegend Gas als Brennstoff verwendet wird.

eine bis zu mehrere Meter hohe, feuerfest verkleidete Brennkammer verfügt. Zu ebener Erde befindet sich zumindest ein Schürloch. Im Inneren der Brennkammer wird mit sorgfältig ausgesuchten Kalksteinen ein gewölbter Feuerraum errichtet und hierbei auch der verbleibende Zwischenraum zwischen Feuerraum und Brennkammerwand gleichmäßig mit Kalksteinen ausgefüllt. Verbleibende Hohlräume und Brennkanäle sorgen für den nötigen Zug des Feuers während des Brennvorgangs, welcher vier Tage und Nächte in Anspruch nimmt und während dieser Zeit ununterbrochen vom Kalkbrenner bewacht und gesteuert wird. Die Brenntemperatur liegt zwischen 800° und 1200° Celsius. Für den Brand von 20 Kubikmetern Kalksteinen benötigt man rund 50 Raummeter Fichtenscheite. Nach dem Abkühlen bleiben die gebrannten Steine noch Brocken, was die Bezeichnung „Stückkalk“ verdeutlicht. Materialunreinheiten und ungleiche Temperaturverteilungen in den vorindustriellen Brennöfen machten es mitunter notwendig, dass der Stückkalk bei Bedarf sorgfältig von Hand verlesen, also erkennbares taubes Gestein noch vor dem anschließenden Löschen aussortiert wurde.<sup>189</sup>

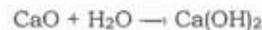
#### Die historischen Techniken des Kalklöschens

Wird der Stückkalk nun wieder mit Wasser versetzt (gelöscht), entsteht Kalziumhydroxid (Ca(OH)<sub>2</sub>) beziehungsweise gelöschter Kalk. Auf der Suche nach historischen Bilddokumenten, welche aufschlussreiche Einblicke in den neuzeitlichen Baubetrieb und insbesondere die traditionellen Verfahren der Kalkaufbereitung gewähren, wurde ich

<sup>189</sup> Ein hoher Anteil an taubem Gestein beeinträchtigt die Qualität des fertig gelöschten Kalkes.

unter anderem auf eine Druckgrafik<sup>190</sup> aus dem Jahre 1842 aufmerksam [Abb. 28].<sup>191</sup>

Das Dargestellte vermittelt einen lebendigen Eindruck vom vorindustriellen Brennen des Kalksteins und dem Löschen des dadurch gewonnenen Brandkalks. Zu berücksichtigen bleibt allerdings jener Umstand, dass der Illustrator des Blattes zweifellos um eine möglichst umfassende Veranschaulichung der gesamten Vorgänge um die Kalkaufbereitung bemüht war und aus diesem Grund zeitlich aufeinander folgende Arbeitsabläufe als zeitgleich ablaufend schildert: Zu Häufen geschichtete Lesekalksteine werden vom Kalkbrenner mit Hilfe eines Korbes in Richtung Kalkofen getragen. Im Hintergrund stehen ausreichend Holzscheite zur Befuerung des Ofens bereit. Aus dessen Schürloch und Kamin steigen bereits dicke Rauchschwaden himmelwärts und signalisieren, dass der Brand im Gange ist, während ein zweiter Arbeiter ganz offensichtlich schon damit beschäftigt ist, fertigen Branntkalk mit Wasser zu begießen beziehungsweise zu löschen. Der hierbei in Schwaden aus der Löschwanne emporsteigende Wasserdampf ist ein charakteristisches Phänomen und tritt als Begleiterscheinung infolge der starken Hitzeentwicklung<sup>192</sup> während des Löschvorgangs auf. Die exotherme Reaktion läuft – vereinfacht dargestellt – folgendermaßen ab:



<sup>190</sup> Aus: Neuer ORBIS PICTUS für (...), bearb. von J. E. Gailer, Reutlingen 1842, S. 505.

<sup>191</sup> Für die wertvollen Hinweise und Anregungen sowie die Überlassung zweier unveröffentlichter Manuskripte (siehe Verzeichnis) danke ich Dipl. - Rest. (FH) Markus Eiden, Berlin, sehr herzlich.

<sup>192</sup> Es handelt sich um eine exotherme Reaktion, welche idealerweise bei der Temperaturen von 100° bis 170° C, max. 250° C auftreten. Letztlich beeinflusst die Löschttemperatur die plastischen Eigenschaften des Kalkes (Sumpfkalk versus Kalkhydrat) - Temperaturen gegen 200° C sollten jedenfalls vermieden werden (Koagulation, geringere Plastizität) - vgl. Markus Eiden, Chemie (und Physik) rund um das Kalkbrennen (-löschen und -verarbeiten), unveröffentl. Manuskript zum Vortrag anlässlich der Kalkbrenn-Tage im Freilichtmuseum Beuren, Beuren 2002, S. 2 ff.

Durch eine Auswertung zeitgenössischer Quellen, mittels gezielter Versuche sowie naturwissenschaftlicher Untersuchungen an alten Putz- und Mauermörteln kann gezeigt werden, dass es bis in das 19. Jahrhundert im Großen und Ganzen zwei unterschiedliche Lösungsverfahren gegeben hat, welche abhängig vom Verwendungszweck des Kalkmörtels bewußt eingesetzt wurden.<sup>193</sup>

Heute noch einigermaßen bekannt ist das *Nasslöschen* beziehungsweise das *Einsumpfen* des Branntkalks. Kennzeichnend für dieses Verfahren ist, dass der Löschvorgang unter reichlichem Wasserüberschuss abläuft. Dabei wird der verlesene Stückkalk in die zweieinhalb- bis dreifache Menge Wasser eingebracht. Beim Einsumpfen zerfällt der stückige Branntkalk zu einem feinen homogenen Kalkbrei, dem sogenannten Sumpfkalk. Die sich hierbei freisetzende thermische Energie bringt das Wasser zum Kochen. Um das gleichmäßige und vollständige Einlöschten des Kalks sicherzustellen und ein Überhitzen desselben zu vermeiden, wurde die Löschttemperatur unter ständigem Rühren mit der Mörtelharke (lat. *ascia*) und gegebenenfalls unter Zugabe von zusätzlichem Wasser gesteuert.<sup>194</sup> Das Nasslöschen geschah früher der Einfachheit halber in flachen Erdmulden, die meist einen Ablauf in eine tiefere Grube, den *Sumpf*, hatten, wo der Kalk bis zu seiner Verarbeitung gelagert wurde. Daraus entstand in der Folge das Löschen in einer hölzernen oder eisernen Wanne in den Ausmaßen von etwa eineinhalb mal drei Metern und rund 40 Zentimetern Tiefe.<sup>195</sup>

<sup>193</sup> Vgl. Karin Kraus, Stefan Wisser und Dietbert Knöfel, Über das Löschen von Kalk vor der Mitte des 18. Jahrhunderts - Literaturauswertung und Laborversuche, in: Arbeitsblätter für Restauratoren (1/1989), S. 206 - 221.

<sup>194</sup> Vorwiegend bei einer Anhäufung noch ungelöschten Kalks kann dieser überhitzen beziehungsweise „verbrennen“. Die Löschttemperatur sollte idealerweise zwischen 80° und 110° C betragen. In der Praxis arbeitet man mit einer Temperatur, die knapp unter dem Siedepunkt des Wassers liegt.

<sup>195</sup> Vgl. Peter, Putz und Stuck. Herstellen, Restaurieren, 2., überarb. und erweiterte Auflage, München 1987, S. 186.

Diesbezüglich aufschlußreich ist eine zeitgenössische Darstellung des Baubetriebes der *Erzabtei St. Peter in Salzburg* im Bildnis des damaligen Abtes *Amandus Pachler* (1657-73) aus dem 3. Viertel des 17. Jahrhunderts (Abb. 29).<sup>196</sup> Als Hinweis auf die baulichen Verdienste des Porträtierten wird der Blick des Betrachters durch eine Fensteröffnung auf den Innenhof des Klosters und die in Bau befindliche gartenseitige Fassade des Konventtrakts gelenkt. Dieselbe ist mit einem freistehenden hölzernen Doppelstangengerüst versehen.<sup>197</sup> In dieser oder ähnlicher Art und Weise haben wir uns die Fassadengerüstungen jener Zeit vorzustellen. Doch unsere Aufmerksamkeit gilt ganz besonders der Schilderung des übrigen Baubetriebes. Deutlich nehmen wir eine Anhäufung von weißem, stückigem Baumaterial wahr, bei welchem es sich zweifelsfrei um Branntkalk handelt, ist doch nebenan ein Bauarbeiter damit beschäftigt, denselben in einer hölzernen Wanne unter ständigem Rühren zu löschen. An der vorderen Längsseite der Kalkwanne befindet sich eine hölzerne Rampe, über welche der Branntkalk mit Hilfe einer Schubkarre in das Innere der Wanne befördert werden konnte. Das Dargestellte belegt, dass Branntkalk auch direkt auf der Baustelle gelöscht und weiterverarbeitet wurde.

Dies ist insbesondere dann anzunehmen, sofern Branntkalk nicht eingesumpft, sondern – entsprechend dem zweiten historischen Verfahren – *trocken gelöscht* wurde. Im 18. Jahrhundert wurde diese Methode als „*verdecktes Löschen*“ bezeichnet.<sup>198</sup> Hierbei wird stückiger Branntkalk allmählich mit Wasser besprengt, so dass kein Wasserüberschuss entstehen kann und der Kalk zu einem relativ trockenen Kalkpulver zerfällt. Anschließend wird der gelöschte Kalk mit

<sup>196</sup> Ich danke Pater Korbinian für die freundliche Erlaubnis, das Gemälde ablichten und die Abbildung hier veröffentlichen zu dürfen.

<sup>197</sup> Die Bauarbeiten wurden noch vor der Amtszeit Pachlers im Jahre 1656 begonnen, 1660 dürfte der Trakt bezugsfertig gewesen sein.

<sup>198</sup> Urbach, Kalk, S. 38 ff., zitiert in: Kraus, Wisser und Knöfel, Löschen von Kalk, S. 208.

einer Sandschicht bedeckt.<sup>199</sup> Alternativ dazu können Branntkalk und Sand sogleich lagig aufeinander geschichtet und erst dann mit Wasser besprengt werden.<sup>200</sup> Im Gegensatz zum Einsumpfen entsteht *kein* Wasserüberschuss, sondern die verwendete Wassermenge überführt das Kalziumoxid (Branntkalk) mehr oder weniger genau in Kalziumhydroxid (Kalk), ein weitgehend trockenes Produkt. Jene grobkörnigen bis walnussgroßen, weißen, kreideartigen Calciteinschlüsse, welche sich in vielen alten Putz- und Mauer Mörteln vorfinden, sind ein Hinweis auf den Einsatz historischer Trockenlöschverfahren.<sup>201</sup> Trockengelöschter Kalk ist sicher entweder auf Vorrat hergestellt und an einem vor Witterungseinflüssen geschützten Ort auf der Baustelle gelagert oder unmittelbar nach seiner Zubereitung in noch warmem Zustand verarbeitet worden.

Anhand eines Ausschnittes aus dem um 1505 im Kreuzgang von *Monte Oliveto Maggiore* bei Siena von *Luca Signorelli, Il Riccio* und *Sodoma* geschaffenen Wandmalereizyklus zur Vita des hl. Benedikt wird uns diese Praxis eindrucksvoll vor Augen geführt (Abb. 30). Während im Vordergrund zwei Arbeiter mit ihren Mörtelmischhacken in einem Haufwerk von breiiger Konsistenz rühren, von welchem – deutlich wahrnehmbar – weißlicher Dunst empor wallt, wird dahinter bereits das Ziegelmauerwerk (des Klosters) aufgeführt. Der hölzerne Bottich in der linken unteren Bildecke ist ganz offensichtlich für den Löschvorgang bereitgestellt und mit Wasser befüllt. Die unterschiedliche Farbigkeit des Haufwerks (links sandfarben, rechts weiß) berechtigt zur

<sup>199</sup> Das Bedecken ist notwendig, a) um den Zutritt atmosphärischer Luft bzw. des Kohlendioxids zu verhindern (wodurch sich der gelöschte Kalk noch vor seiner Verarbeitung in kohlen-sauren Kalk umwandeln würde) und b) damit sich der eigentliche Löschvorgang unter der schützenden Sandschicht (die gleichsam als Wasserspeicher fungiert) in feuchter Umgebung vollziehen kann.

<sup>200</sup> Das sogenannte Korblöschverfahren, bei welchem stückiger Branntkalk in einen Korb gefüllt und dieser in Wasser getaucht wird, bis keine Blasen mehr aufsteigen, stellt nach H. Urbach, *Der Kalk in Kulturgeschichte und Sprache*, Berlin 1923, S. 38 ff., zitiert in: Kraus, Wisser und Knöfel, Löschen von Kalk, S. 208, eine Neuerung des 19. Jahrhunderts dar.

<sup>201</sup> Vgl. Kraus, Wisser und Knöfel, Löschen von Kalk, S. 206 ff.

Vermutung, dass hier eine Sand-Branntkalk-Mischung unter kräftigem Rühren vermengt und *trocken gelöscht* wird. Die noch dampfend heiße Mischung wird sogleich als Mauermörtel verarbeitet worden sein. Den Transport des Mörtels besorgten Helfer in der sogenannten *Mulde*, jener rechteckigen Holzkiste mit schrägen Seitenteilen, welche hier im Bild auf der obersten Ziegelschar in Reichweite des Maurers abgestellt ist. Von dort konnte die Mörtelmischung mit der Kelle entnommen und gleichmäßig auf der Mauerkrone verteilt werden. Anschließend werden die aufgesetzten Ziegel – dies verrät uns die Handbewegung des Maurers – mit der Rückseite des Kellengriffes in das noch weiche *Mörtelbett* geklopft und darin präzise ausgerichtet. Im Hintergrund kontrolliert ein Angehöriger der Mönchsgemeinschaft mit Hilfe eines *Bleilotes* die vertikale Ausrichtung der Mauerfluchten. Vereinfacht dargestellt wurde das Mauerwerk auf diese Weise Ziegelschar um Ziegelschar hochgezogen.

Die Trocknung von reinen Kalkmörteln und -farben erfolgt auf physikalischem und chemischem Wege. Bei der sogenannten gemischten Trocknung wird nicht nur überschüssiges Wasser an die Atmosphäre abgegeben, sondern auch Kohlendioxid aus der Luft aufgenommen. Ist die Aushärtung vollständig abgeschlossen, entsteht – chemisch betrachtet – wiederum die Ausgangsverbindung, also wasserfestes kristallines Kalziumkarbonat in Form eines ausgehärteten Kalkmörtels beziehungsweise einer ausgehärteten Kalkfarbe, weswegen man vom sogenannten *Kreislauf des Kalkes* spricht.



Gelöschter Kalk (Kalziumhydroxid) + Kohlendioxid → Kalziumkarbonat + Wasser

Um 1620 illustriert *Wolfgang Kilian* in einem Kupferstich zur Amerika-Mission der Benediktiner *neben* der eigentlichen Christianisierung der Eingeborenen auch die eifrige Bautätigkeit der Mönchsgemeinschaft in Übersee ([Abb. 31](#)). In der umfassenden Schilderung des monastischen

Baubetriebes nehmen die einzelnen Arbeitsschritte von der Aufbereitung bis zur Verarbeitung des Kalks entsprechend breiten Raum ein. Im direkten Vergleich mit der vorhin besprochenen Szene von Monte Oliveto fällt dem aufmerksamen Betrachter, trotz aller Unterschiedlichkeit der beiden Darstellungen, dennoch eine kompositorische Parallele ins Auge. Hier wie dort sind die verschiedenen Tätigkeiten in Übereinstimmung mit ihrer zeitlichen Abfolge im praktischen Baubetrieb räumlich gestaffelt wiedergegeben. Zuvorderst vermengt ein Mönch mit einer Mörtelmisshacke (lat. *ascia*) trocken gelöschten Kalk und aufgeworfenen Sand in einer Wanne zu einer homogenen Mörtelspeise. Gleich rechts nebenan befinden sich die beiden Ausgangsmaterialien – eine Haufen Sand und aufwallender, im Löschen begriffener Branntkalk. Im Haufwerk steckt eine Schaufel, welche an ein sogenanntes *Muldengestell* angelehnt ist. Jenes Gestell mit verstreuten langen Beinen diente zum Beladen und leichteren Umsetzen der Mulde<sup>202</sup> auf die Schulter des Trägers. Ein solcher befindet sich in der Bildmitte und trägt unter merklich großer Kraftanstrengung eine schwer beladene Mulde über den Bauplatz. Ein weiterer Ordensbruder karrt eine mit Steinen beladene *Schubkarre*, während dahinter bereits ein vierter die Mauern des Gotteshauses aufführt.

Besondere Beachtung verdient schließlich noch die Darstellung eines Baubetriebes aus dem lokalen Kunstschaffen. Das 1518 datierte Tafelbild der Schreinrückseite des sogenannten südlichen *Pfeileraltars* in der ehemaligen Zisterzienser-Stiftskirche *Neuberg a. d. Mürz* zeigt Bernhard von Clairvaux, den Stifter des gleichnamigen Ordens, beim Bau des Klosters ([Abb. 32](#)). Im Vordergrund wacht Bernhard in weißer Kukulie über den Bau der Klosterkirche. Die Arbeiter einer Bauhütte werden von Ordensbrüdern unterstützt, welche allesamt eifrig letzte Hand an die Vollendung des Bauwerks legen. Ein über den

<sup>202</sup> Zur Mulde siehe vorhin besprochenen Ausschnitt aus der Wandmalerei im

Langhausfenstern aufliegendes *Auslegergerüst*<sup>203</sup>, ein Lastkran und die dort in luftiger Höhe beschäftigten Bauleute lassen erahnen, dass die Dachgleiche des Gotteshauses beinahe erreicht ist. Am Bauplatz vor der Kirche schafft ein Mönch einen *Wasserbottich* herbei, ein zweiter trägt schwere Last auf dem Rücken und ein Mörtelträger hat eine Mulde mit fertigem Kalkmörtel auf seine Schulter geladen. Unter dem schützenden Vordach der Kirche lagert ein mit Sand verdecktes Haufwerk trocken gelöschten Kalkes. Jener Arbeiter mit dunkler Kapuze ist soeben im Begriff, den Haufen mit einer Mörtelmischhacke *senkrecht abzustecken*. Mit Hilfe des senkrechten Abstichs wird erreicht, dass sich die beiden getrennt aufeinander liegenden Materialien (Bindemittel Kalk und Füllstoff Sand) bereits grob durchmischen, noch bevor diese nachfolgend unter kräftigem Rühren zu einer homogenen Mörtelspeise vermenget werden müssen. Die ansonsten recht beschwerliche Arbeit wird dadurch ungemein erleichtert.

Über das Löschen des gebrannten Kalks, insbesondere die Technik des Trockenlöschens, finden sich auffällig wenig Hinweise in der an sich schon spärlichen, vor der Mitte des 18. Jahrhunderts<sup>204</sup> erschienenen Literatur über Architektur und Bautechnik (Vitruv<sup>205</sup>, Plinius d. Ä.<sup>206</sup>, Alberti<sup>207</sup>, Palladio<sup>208</sup>). Zudem beziehen sich die genannten Autoren im

---

Kreuzgang von Monte Oliveto.

<sup>203</sup> Auch „fliegendes beziehungsweise schwebendes Gerüst“ genannt, welches für Maurer- und Fugarbeiten benutzt wurde. Die Gerüstbohlen liegen auf waagrecht ausgelegten, Rund oder Kanthölzer auf, welche in die Mauer eingebunden und während des Baufortgangs eingemauert werden.

<sup>204</sup> Ab diesem Zeitpunkt erschienen im Rahmen der einsetzenden, systematischen, naturwissenschaftlichen Forschung und Altertumsforschung erste Einzelveröffentlichungen über die Kalkmörtelbereitung.

<sup>205</sup> Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, übers. und mit Anm. versehen von Curt Fensterbusch, 4. Auflage, Darmstadt 1987.

<sup>206</sup> Plinius d. Ätere, Gaius P. Secundus, *Naturalis historiae, Libri XXXVII, Liber XXXVI*, Die Steine, hrsg. und übers. von Roderich König, München, Zürich 1992.

<sup>207</sup> Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria libri X*, übersetzt und mit Anm. versehen von Max Theurer, Wien, Leipzig 1912, unveränd. Nachdruck Darmstadt 1991.

<sup>208</sup> Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur*, übers. und hrsg. von Andreas Beyer und Ulrich Schüte, Zürich, München 1984.

materialkundlichen Teil alle mehr oder weniger auf Vitruv<sup>209,210</sup> In seinem siebenten Buch, in dem es um Estrich, Verputz und Wandmalerei geht, widmet Vitruv der Kalkzubereitung ein eigenes Kapitel. Hierin wird das beschrieben, was wir heute als *Einsumpfen* bezeichnen:

„De maceratione calcis ad albaria opera et tectoria perficienda 1. Cum a pavimentorum cura discessum fuerit, tunc de albariis operibus est explicandum. Id autem erit recte, si glabrae calcis optima ante multo tempore, quam opus fuerit, macerabuntur, uti, si qua glabra parum fuerit in fornace cocta, in maceratione diuturna liquore defervere coacta uno tenore concoquatur. Namque cum non penitus macerata sed recens sumitur, cum fuerit inducta habens latentes crudos calculos, pustulas emittit. Qui calculi, in opere uno tenore cum permacerantur, dissolvunt et dissipant tectoria politiones. 2. Cum autem habita erit ratio macerationis et id curiosius operi praeparatum erit, sumatur ascia et, quemadmodum materia dolatur, sic calx in lacu macerata ascietur. Si ad eam offenderint calculi, non erit temperata; cumque siccum et purum ferrum educetur, indicabit eam evanidam et siticulosam; cum vero pinguis fuerit et recte macerata, circa id ferramentum uti glutinum haerens omni ratione probabit se esse temperatam.“

„Vom Löschen des Kalks und den Vorbereitungen für die Herstellung von Stuck 1. Hat man sich der Sorge über die Herstellung des Estrich entledigt, dann wird **jetzt über den Stuck zu sprechen sein**. Der aber wird richtig hergestellt, wenn **Klumpen besten Kalks lange** vor dem Gebrauch abgewässert werden, damit, **wenn irgendein Klumpen im Brennofen zu wenig gebrannt ist**, er bei der langdauernden Wässerung, durch die Feuchtigkeit auszugären gezwungen, vollständig gelöscht wird. Wenn nämlich nicht vollständig gelöscht, sondern unvollständig gelöschter Kalk genommen wird, dann bildet er nach dem Anwurf, weil er noch ungelöschte Kalkteilchen in sich birgt, Bläschen. Wenn diese Bläschen erst am Bauwerk vollständig durchweicht werden, dann lösen und zersprengen sie die Oberfläche des Verputzes. 2. Wenn aber auf die Löschung **achtgegeben und dies für die Arbeit sorgfältig vorbereitet ist, nehme man eine Ascia (Mörtelhacke) und**, wie Holz mit einer Axt bearbeitet wird, **so soll der in der Kalkgrube gelöschte Kalk damit durchgearbeitet werden**. Wenn an die Ascia

---

<sup>209</sup> Ders., Op. cit.

<sup>210</sup> Vgl. Kraus, Wisser, Knöfel, Löschen von Kalk, S. 206 ff.

Kalkstückchen anstoßen, wird er noch nicht richtig durchgearbeitet sein. Wenn aber die Ascia trocken und sauber herausgezogen wird, dann wird das anzeigen, daß der Kalk mager und trocken ist. Ist er aber fett und richtig gelöscht, dann wird er an dem Eisen wie Leim kleben und dadurch anzeigen, daß er in jeder Hinsicht richtig zubereitet ist.<sup>211</sup>

Bereits aus der Überschrift geht hervor, dass es sich hierbei um einen speziellen Kalk für Weißstuck handelt, für den, wie es im zweiten Satz heißt, ein besonders reiner Kalk benötigt wird. Im Speziellen geht Vitruv auf die Gefahr der Bildung von sogenannten *Kalktreibern* ein. Derartige Treiberscheinungen können den teilweisen oder gänzlichen Verlust eines Putzes bewirken. Ist das Ausgangsgestein verunreinigt und wird Branntkalk trocken gelöscht und frisch verarbeitet, ist die Gefahr der Bildung von Kalktreibern besonders groß. Darum verwendete man insbesondere für hochwertige dekorative Gestaltungsarbeiten einen über mehrere Jahre abgelagerten Sumpfkalk. Von der besonderen Qualität eines solchen weiß Plinius im 36. Buch seiner Naturkunde zu berichten:

„LV ... Inrita quoque ea quo vetustior, eo melior. In antiquorum aedium legibus invenitur, ne recentiore trima uteretur redemptor; ideo nullae tectoria eorum rimae foedavere.“

„Auch ist der Kalkmörtel um so besser, je älter er ist. In den Baugesetzen der Vorfahren findet man, dass der Unternehmer keinen frischeren Kalk als dreijährigen verwenden darf; daher haben den Verputz [solcher Gebäude] keine Risse entsteht.“<sup>212</sup>

Doch nicht immer ging man bei der Zubereitung und Verarbeitung des Kalkmörtels mit der gebotenen Sorgfalt ans Werk. So zeigt beispielsweise jene Wandmalerei aus dem Misox ein Schadensbild, welches auf Treiberscheinungen des verwendeten Kalkes

<sup>211</sup> Textausgabe und Übersetzung: Curt Fensterbusch, Vitruv, op. cit.

<sup>212</sup> Plinius, *Naturalis historiae*, S. 116 f.

zurückzuführen ist.<sup>213</sup> Unvollständig gelöschte, reaktive Kalzium-beziehungsweise Magnesiumoxid - Teilchen, die bei Feuchtigkeitsaufnahme ihr Volumen vergrößerten, bewirkten einen teilweisen Verlust des *Intonaco* – siehe Abbildung.

Plinius geht in seinem 36. Buch mit folgender Bemerkung auf die unterschiedliche Verwendung gelöschten Kalkes ein:

„LV....Experimentum marmorati est in subigendo, donec rutro non cohaereat; contra in albario opere, ut macerata calx ceu glutinum haereat;“

„Kennzeichen [guten] Marmormörtels ist, dass er beim Auftragen nicht an der Kelle hängenbleibt; bei Weißstuck [und bei der weißen Tünche] hingegen muss der eingeweichte [ingesumpfte] Kalk wie Leim [an ihr] hängenbleiben.“<sup>214</sup>

Demnach wurde für die Herstellung von Marmormörteln ein verhältnismäßig trockener und magerer Kalk bevorzugt, für Weißstuck und Tünche dagegen ein nasserer beziehungsweise fetterer. Daraus lässt sich wiederum ableiten, dass je nach Verwendung des Kalkes verschiedene Lösungsverfahren angewandt wurden.<sup>215</sup> So dürfte Branntkalk für die Zubereitung von Mörteln trocken gelöscht, für Weißstuck und Kalktünche hingegen eingesumpft worden sein.

Wie wir bei Palladio erfahren, wusste man das Lösungsverfahren auch von der Zusammensetzung des Ausgangsgesteins abhängig zu machen. Im 5. Kapitel des ersten Buchs seiner vier Bücher über Architektur heißt es unter anderem:

„Ist er [Anm.: der Kalk] gebrannt, feuchte man ihn an, ohne jedoch das Wasser mit einem Mal über ihn zu gießen. Vielmehr vollziehe man das Anfeuchten regelmäßig, so dass der Stein nicht versengt, bis er ausreichend abgekühlt ist. Anschließend lege man ihn an eine feuchte Stelle ohne ihn mit anderem zu vermengen als mit leichtem Sand, der ihn bedeckt. Und je feuchter er wird, um

<sup>213</sup> Hl. Christophorus, 2. H. 15. Jhdt., Misox, Kanton Graubünden; © Abbildung: Dipl. Rest. (FH) Markus Eiden, Berlin.

<sup>214</sup> Plinius, op. cit., S. 116 f.

<sup>215</sup> Vgl. Kraus, *Wisser, Knöfel, Löschen von Kalk*, S. 212.

so zäher, fester und besser wird er. Ausgenommen jener Schieferstein aus Padua, der, sobald er feucht ist, verarbeitet werden muss, da er sonst zerbröckelt und verbrennt, zu nichts mehr taugt und völlig nutzlos wird.<sup>216</sup>

Zweifelsfrei kommentiert Palladio das sogenannte „verdeckte Löschen“. Auch bei diesem Trockenlöschverfahren ist eine längere Lagerung in feuchter Umgebung von Vorteil, da auf diese Weise eine vollständige Umwandlung des Branntkalks in Kalkhydrat sichergestellt ist. Treffend bemerkt Palladio jedoch, dass dies nicht bei allen Kalkgesteinsarten, wie zum Beispiel bei jenen tonhaltigen Kalken von Padua, möglich ist, da diese bei längerer Lagerung unter feuchten Bedingungen fest und unbrauchbar werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass je nach Verwendung des Mörtels verschiedene Lösungsverfahren benutzt wurden.<sup>217</sup> Die bis vor nicht allzu langer Zeit weit verbreitete Meinung, wonach der Kalk für Mauer-, Fugen- und Putzmörtel allgemein durch Einsumpfen hergestellt worden wäre, konnte überzeugend widerlegt werden. Mittels gezielter Versuche an historischen Putz- und Mauermörteln wurde nachgewiesen, dass Calcit-Einschlüsse beziehungsweise „Kalkspatzen“ in jenen Mörteln, welche durch den Einsatz von Trockenlöschverfahren zubereitet wurden, besonders zahlreich in Erscheinung treten. Allein das vereinzelte Auftreten derselben lässt jedoch nicht automatisch den Schluss zu, es handle sich um einen trocken gelöschten Kalk. In dieser Hinsicht muss den Autoren<sup>218</sup> bedingt widersprochen werden. Erfahrungsgemäß sind Calcit-Einschlüsse auch in Sumpfkalkmörteln anzutreffen, wenn auch in weit geringerer Zahl.

Überall dort, wo ein relativ trockener Mörtel von Vorteil war, wie beispielsweise beim Mauern oder bei speziellen Glanzputz-Techniken<sup>219</sup>, dürfte in der Regel kein Sumpfkalk, sondern im Allgemeinen trocken gelöschter Kalk verwendet worden sein – nicht zuletzt auch deshalb, da jenes Lösungsverfahren das unkompliziertere ist, bei dem der Mörtel sogleich mit Sand zubereitet wird. Hingegen diente eingesumpfter Kalk vorzugsweise als Bindemittel für die Herstellung von Weißstuckmörtel, für Wandmalereiputze sowie für Kalkfarbenanstriche. Sein höherer Gehalt an Wasser bewirkt jene geschmeidige Konsistenz des Mörtels, welche insbesondere bei Stuckarbeiten gefordert ist.

Welches Lösungsverfahren im Einzelfall angewandt wurde, ist in der Praxis stets aufs Neue zu prüfen. Heutzutage stellen immer mehr Restauratoren *objektgerechte* Restauriermörtel nach den traditionellen Verfahren und mit einfachen Mitteln auf der Baustelle her. Auf diese Weise wurden im salzburgischen Schloss Mauterndorf die teilweise noch erhaltenen spätmittelalterlichen Estriche des sog. Faulturms ergänzt und – wo erforderlich – originalgetreu rekonstruiert. Zum Einsatz gelangte ein Restauriermörtel, welcher – entsprechend dem historischen Vorbild – trocken gelöscht und verarbeitet wurde.<sup>220</sup> Die hierbei entstandene Aufnahme (Abb. 33) gibt den Moment des senkrechten Abstichs des Haufwerks wieder, bei dem rund ein Dutzend abwechselnd aufeinander geschichtete Lagen trocken gelöschten Kalkes und Flusssandes abbrechen und sich grob miteinander vermengen.

<sup>216</sup> Palladio Andrea, Die vier Bücher zur Architektur, übers. und hrsg. von Andreas Beyer und Ulrich Schüte, Zürich, München 1984.

<sup>217</sup> Vgl. Kraus, Wisser, Knöfel, Löschen von Kalk, S. 206 ff.

<sup>218</sup> Kraus, Wisser, Knöfel, Löschen von Kalk, S. 219.

<sup>219</sup> Manfred Wegenschimmel, Tadelakt – Glanzputztechnik, unveröffentl. Manuskript zum Vortrag anlässlich der Kalkbrenn-Tage im Freilichtmuseum Beuren, Beuren 2002, ohne Seitenangabe.

<sup>220</sup> Mit den besagten Arbeiten war die Fa. Heinz Michael im Sommer 2002 betraut.

## Ausführungstechniken von Verputz- und Stuckarbeiten

### Aufbau und Oberflächenstrukturen historischer Fassadenputze <sup>221</sup>

Im Aufbau eines historischen Putzes unterscheiden wir zwischen Ein- und Mehrschichtputz – je nachdem ob dieser ein- oder mehrlagig aufgetragen wurde. Mehrschichtputze bestehen aus einem Unterputz (*Arricio*) und einem Deck- oder Sichtputz (*Intonaco*). Der Unterputz wiederum kann sich aus einem Spritzbewurf, einem Ausgleichsputz und einem Grundputz zusammensetzen. Kalkgebundene Mehrschichtputze wurden vorzugsweise nass in nass verarbeitet. Hierbei wird die nächste Putzlage aufgebracht, sobald die vorhergehende druckfest ist. Die Haftung der einzelnen Putzlagen untereinander ist so jedenfalls am größten.

Bis zur frühromischen Zeit finden wir weitgehend nur den Einschichtputz. In römischer Zeit waren Mehrschichtputze für hochwertige Gestaltungsarbeiten die Regel und in ganz Europa verbreitet. Von frühchristlicher Zeit bis in die Spätromanik wurden vor allem im Alpenraum und im Norden Europas wiederum vermehrt Einschichtputze ausgeführt. Seitdem die Frescomalerei ab dem 13. Jahrhundert vor allem in den Regionen der Alpensüdseite eine seßhafte Tradition wurde, sind Mehrschichtputze hier nicht mehr wegzudenken. Im übrigen Europa haben sich Mehrschichtputze seit dem 17. Jahrhundert etabliert.<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Ausführlich zu dieser Thematik äußern sich: Oskar Emmenegger, *Historische Putztechniken*, in: *Die Burgenforschung und ihre Probleme. Ergrabung – Konservierung – Restaurierung*, Wien 1994 (= *Fundberichte aus Österreich. Materialhefte 2*), S. 29 f. und Jürgen Pursche, *Historische Putzbefunde in Bayern*. Zu ihrer Typologie, Konservierung und Dokumentation, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1* (1988), 1.7 5L-52.

<sup>222</sup> Emmenegger, *Putztechniken*, S. 29 f.

Wie zahllose Beispiele aus der Vergangenheit belegen, waren die gestalterischen Möglichkeiten mit Verputz vielfältig. Dagegen wirken moderne Verputze monoton und spannungslos. Hierfür sind sowohl die Rationalisierungsbestrebungen im Bauhandwerk als auch die heutige Berufsauffassung verantwortlich. Demnach muss der Mörtel im Lot aufgebracht werden und die Struktur des Abriebes von oben bis unten gleichmäßig und homogen sein. Weder die Handschrift des Maurers noch Putznähte dürfen abzulesen sein.

Das Aussehen eines Verputzes hängt mitunter von der Korngrößenverteilung des Sandes oder aber auch von der Mauerwerkstechnik ab. Beispielsweise zeigt ein Einschichtputz auf Mauern aus Roll- oder Flußsteinen eine buckelige Oberfläche, währenddessen dieser auf Ziegelmauerwerk im allgemeinen eben erscheint. Gegebenenfalls lässt sich die Art des Mauerverbandes bei starkem Streiflicht erkennen. Bei einem mehrschichtigen Aufbau des Verputzes ist der Charakter des Mauerwerks allerdings kaum mehr erkennbar.

Entscheidend für das Erscheinungsbild eines historischen Putzes ist jedoch vor allem dessen *Oberflächenstruktur*. Je nachdem, ob mit der Kelle angeworfen oder mit der Bürste aufgeschlämmt, jedesmal wird die Struktur verschieden und das Aussehen des Deckputzes ein anderes sein. Im Laufe der Geschichte war die Oberflächenbehandlung von Putzen einem stetigen Wandel unterworfen. Anhand zahlreicher Sichtbestimmungen haben Emmenegger<sup>223</sup> und Pursche<sup>224</sup> historische Putzstrukturen entsprechend ihrem zeitlichen Auftreten nach Typen unterteilt. Nach Emmenegger<sup>225</sup> lassen sich seit dem 15. Jahrhundert, vor allem aber seit der Spätgotik, drei unterschiedliche Putzstrukturen unterscheiden. Da Verputz im Mittelalter weitgehend als „Träger für

---

<sup>223</sup> Ebda.

<sup>224</sup> Pursche, *Putzbefunde*, 1.7 5 L-52.

<sup>225</sup> Ders., *Putztechniken*, S. 29 ff.

Wandmalereien und als Schutzschicht des Gebäudes“ anzusehen ist, verwundert es nicht, dass die drei im Mittelalter gebräuchlichen Putzstrukturen „das Produkt einer normalen, technisch bedingten Applikationsweise sind“:

1. den Mörtel anwerfen und belassen,
2. den Mörtel anwerfen und das Zuviel mit der Kelle abziehen und
3. den so mit der Kelle behandelten Deckputz vorglätten, auch abkellen genannt.<sup>226</sup>

Diese drei Oberflächenbehandlungen sind die nötigen Arbeitsabläufe, welche zur vierten Variante führten, nämlich einen gut geglätteten Deckputz zu erhalten. Dieser wurde entweder naturbelassen oder mit Kalk weiß gestrichen. Ab der Spätgotik, ganz besonders aber seit der Renaissance, begann man diese einfachen Putzstrukturen gestalterisch einzusetzen. Bewußt wurde mit verschiedenen Strukturen an den Grundflächen und an den Gliederungselementen der Fassaden gearbeitet. So wird beispielsweise der Putz an Lisenen, Pilastern, Gurtgesimsen und Fenstereinfassungen geglättet und weiß gekalkt und so zu den rauen, naturbelassenen Fassadenflächen in Gegensatz gestellt. Diese Art der Fassadendekoration besaß in Graubünden eine lange Tradition und gelangte im Zuge der Auswanderung Graubündner Bauleute in zahlreiche Länder Europas, um 1640 unter anderem in die Steiermark.

Im Laufe des 17. und des 18. Jahrhunderts wurden diese Putzstrukturen erweitert. Man begann, schwer zu beschaffendes, kostbares Steinmaterial zu imitieren. So entstanden Fassaden mit Rustikaquaderwerk, die nicht aus Stein, sondern aus Verputz bestehen. Für die Gestaltung derartiger Verputzoberflächen wurden im 16. und im 17. Jahrhundert zum Teil eigene Werkzeuge wie das *Nagelbrett* oder

<sup>226</sup> Ebda, S. 29 ff.

der *Besenbund* geschaffen, mit denen sich die Oberflächenstruktur von Werksteinen täuschend ähnlich imitieren ließen.

#### Stuckarbeiten an Fassaden

Gerade die Fassaden des 17. und des 18. Jahrhunderts bestehen nicht nur aus Verputzflächen. Eine wesentliche Rolle spielen sämtliche plastisch geformten Architekturglieder, welche zusammen mit der architektonischen Grundform eines Gebäudes die stilistischen Eigenheiten einer Fassade prägen. Sofern nicht Werksteine zum Einsatz gelangten, bestehen die einzelnen plastisch geformten Gliederungselemente im Regelfall aus Verputz beziehungsweise Stuck.

#### Gezogener Stuck

Bauteile wie Gesimse, Lisenen oder Pilaster, welche eine regelmäßige Profilabfolge aufweisen, wurden in der Regel mit sogenannten Schablonen hergestellt beziehungsweise gezogen. Schablonen weisen die umgekehrte, negative Profilabfolge der Profile auf und werden zumeist auf einem Schlitten montiert. Die heute gebräuchliche Konstruktion eines Schlittens unterscheidet sich nicht wesentlich von der damaligen Machart. Aus den Jahren 1830 haben sich Schablonen aus Eichenholz mit Bandeisenbeschlag erhalten ([Abb. 34](#)).

An der Stelle, an der das Profil gezogen werden sollte, wurden Zuglatten für den Transport des Schlittens angeschlagen. Anschließend wurde der Untergrund aufgeraut und vorgenässt. Sodann erfolgte der Mörtelauftrag für den sogenannten *Grobzug*. War der Mörtel über die Höhe und Länge des Profils aufgebracht, wurde die Schablone erstmals über das Werkstück gezogen. Hierbei zeigte sich anhand der Profilabdrücke der Schablone, an welchen Stellen noch Mörtel angeworfen werden musste. War der Grobzug in allen Teilen ausgearbeitet, erfolgte der Anwurf des Feinstuckmörtels. Der Vorgang

des Feinzuges entspricht dem des Grobzuges, nur dass eben mit feinerem Mörtelmaterial gearbeitet wird (Abb. 35). Profile konnten auch auf einer ebenen Unterlage, zum Beispiel auf einer Holzplatte gezogen werden (Abb. 36). Aus diesen sogenannten *Bankzügen* wurden die nötigen Längen herausgeschnitten und anschließend an Ort und Stelle versetzt (Abb. 37, 38).

### Modelpressung

Die Technik der Modelpressung begegnet uns vor allem in den Anfängen der neuzeitlichen Stucktechnik an kassettierten Innenraumdekorationen unter anderem in Form von Zierbändern, Perl- und Eierstäben<sup>227</sup>. Die Technik tritt in der zeitgenössischen Literatur unter der Bezeichnung „Press-Stuck“ auf,<sup>228</sup> Sammlungen von Pressmodellen<sup>229</sup> geben das Aussehen der einstigen Werkzeuge wieder. Die Model maßen zirka 15-25 cm<sup>230</sup>, waren aus Hartholz gefertigt und wiesen das gewünschte Motiv in Spiegelform auf. Wurden die mit feinem Sand eingepuderten, spiegelverkehrten Hohlformen gegen den noch weichen Stuckmörtel gepresst, so hinterließen sie den entsprechenden Positivabdruck im Mörtelbett. Die Modelpressung war eine effiziente Methode, um oft verwendete Motive rationell herzustellen.

### Form-, Guss- und Versetzarbeiten

Unter Formarbeiten versteht man die Herstellung von Negativformen, unter Gussarbeiten die ein- oder vielfache Nachbildung der abgeformten

Teile in diesen Negativformen, unter Versetzarbeiten die Anbringung der gegossenen Teile an Ort und Stelle (Abb. 37, 38).

Für häufig wiederkehrende Formen wurden Leim- oder Gipsformen hergestellt, wobei Gips vor allem bei größeren Teilen als Schale über die weiche Leimform gelegt wurde. Das abzuformende Modell oder Original wurde – vereinfacht dargestellt – mit flüssigem Knochen- oder Hautleim übergossen beziehungsweise bestrichen. Nach dem Abkühlen des Leims wurde die Leimform mit einem Widerlager aus Ton oder Gips ummantelt.

Die in den Formen hergestellten Abgüsse von Stuckteilen wurden anschließend an die Fassade versetzt. Um den Versatzstücken ausreichende Haftung am Untergrund zu gewährleisten, musste derselbe jedenfalls gut aufgeraut und angefeuchtet werden. Vor allem an Fassaden mussten größere Gußteile mit Eisendraht oder Eisenankern gesichert werden. Bei solchen Teilen wurden schon in den Abgüssen Verstärkungen aus Eisendraht eingelegt.

### Antragsarbeiten

Unter Antragarbeiten versteht man die unmittelbare Ausformung von Stuck an Ort und Stelle mit Hilfe von Spachteln, Modellierhölzern und Schlingen (Abb. 39, 40). Diese Technik erfordert handwerkliches Können, ein künstlerisches Formempfinden und eine sichere Hand im Zeichnen und Modellieren. Die Antragsarbeiten wurden und werden fast ausschließlich von Bildhauer-Stuckateuren ausgeführt.

Ähnlich der Freskomalerei entstanden auch Antragsarbeiten in *Tagwerken*. Tagwerke sind an fertigen Stuckaturen kaum mehr feststellbar. Bei der jüngst erfolgten teilweisen Restaurierung der Stuckdecken Johann Kajetan Androys im Schloss Khünburg in Tamsweg aus den Jahren 1743/46 kamen vereinzelt Tagwerksnähte

<sup>227</sup> z. B. die Stuckausstattung im Dom zu Salzburg, um 1630.

<sup>228</sup> Geoffrey Beard, Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration, Herrsching 1983, S. 12.

<sup>229</sup> z. B. jene des Antonio Bossi in der Würzburger Residenz, im Geffrye Museum in London oder jene im Ignaz-Günther-Haus in München (Teil des Stadtmuseums).

<sup>230</sup> Vgl. auch Koller, Stuck und Stuckfassung, (Anm. 35) S. 178.

zum Vorschein.<sup>231</sup> Auch Kohle-Risse und Vorzeichnungen, wie sie beim Abfallen von Einzelteilen manchmal sichtbar werden, verraten eine der Wandmalerei ähnliche Folge der Arbeitsgänge. Vermutlich wurden auf diese Weise vor Beginn des Stuckantrags ganze Dekorationen vor- oder eigentlich untergezeichnet.<sup>232</sup> Anschließend wurde der Mörtel in der vorgesehenen Form angetragen und in noch weichem, formbarem Zustand mit Spachteln oder Modellierhölzern zu seiner endgültigen Form modelliert (Abb. 39, 40). Überschüssiges Material konnte erforderlichenfalls mit Antragschlingen abgenommen werden. Reiner Kalkmörtelstuck zeigt im Gegensatz zu Gipsstuck einen mehrschichtigen Aufbau, wobei der Stuckantrag – vergleichbar mit dem Putz- beziehungsweise Farbauftrag in der freskalen Wandmalerei – nass in nass erfolgte. Die Feinheit des Stuckmörtels nimmt von unten nach oben zu. So wurde das 1733/34 von der Grazer Stuckateurswerkstätte Johann Kajetan Androys geschaffene Stuckrelief der Prälaturfassaden des Stiftes Vorau mit einer Grobputzmasse vormodelliert und mit einer Feinstuckschicht aus Löschkalk und Quarzmehl überzogen (Abb. 41, 42).<sup>233</sup>

## Zusammenfassung

Das Mauerwerk, der Verputz und die Stuckierung eines Gebäudes können ein sehr verschiedenartiges Aussehen haben, das unter anderem von den Baumaterialien, von der handwerklichen Umsetzung

---

<sup>231</sup> Ich danke Restaurator Heinz Michael für die Überlassung seiner Dokumentation zur 2001 durchgeführten Restaurierung einer Stuckdecke im ehem. Schloss Khünburg in Tamsweg (nunmehr Räumlichkeit der öffentlichen Bibliothek der Marktgemeinde).

<sup>232</sup> Manfred Koller, Stuck und Stuckfassung: Zu ihrer historischen Technologie und Restaurierung, in: *Maltechnik Restaura* 85 (1979), S. 161 f.

<sup>233</sup> Koller Manfred, Zur Stucktechnik von Graubündner Meistern in Österreich, in: *Graubündner Baumeister und Stuckateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*, hrsg. von Michael Kühnlenthal, Lugano 1997, S. 368.

sowie vom Zweck und der gewünschten Wirkung bestimmt wird. Die vorliegende Arbeit liefert einen umfassenden Beitrag zu historischen Techniken der Fassadengestaltung mit Verputz und Stuck.

Anhand der Auswertung literarischer Quellen und technologischer Befunde zahlreicher Denkmäler kann verfolgt werden, dass die Tradition neuzeitlicher Verputz- und Stucktechniken bis in die Antike zurück reicht. Die Wiederentdeckung des antik-römischen Kalkstucks zu Beginn der Neuzeit in Rom und dessen anschließende Verbreitung durch oberitalienische Bauleute bildeten die Grundlagen für das Auftreten von Misoxer Fassadendekorationen des 17. Jahrhunderts in der Steiermark. Bei der Vermittlung jenes Gestaltungsideals konnten Domenico Sciassia, dem vielbeschäftigten Stiftsbaumeister von St. Lambrecht, und dessen Graubündner Werksgemeinschaften eine zentrale Rolle nachgewiesen werden.

In Bezug auf die Fassadierung des Lambrechter Stiftshofes in Graz haben sich die Zweifel der neueren kunstgeschichtlichen Forschung an der alleinigen Urheberschaft Sciassias insofern bestätigt, als dass im Zuge der vorliegenden Arbeit der entscheidende Hinweis auf eine zweite Bauphase unter Graf Jakob Leslie erbracht wurde.

Anhand der gewählten Beispiele des 17. und des 18. Jahrhunderts in Graz und in der Steiermark wird den Fragen von Materialien und Werktechniken breiter Raum gewidmet. Im Detail werden die Materialien des Mauerwerks und die Zusammensetzung der Putz- und Stuckmörtel besprochen. Unter Berücksichtigung historischer Text- und Bildquellen wird der Aufbereitung von Kalkgestein, der Zubereitung und Verarbeitung von Kalkmörteln besonderes Augenmerk geschenkt.

## Abstract

The walls, the plaster and the stucco of a building can have a different appearance which is among other things determined by the building materials, the craftsmanship, the purpose and the desired effect. This paper makes a full contribution to the historical techniques of designing facades with plaster and stucco.

With the help of the analysis of literary sources and technological results of numerous monuments it is possible to trace back the tradition of modern plaster and stucco techniques to the classical antiquity. The rediscovery of the ancient Roman lime stucco at the beginning of the modern age in Rome and its spreading by upper Italian building workers served as a basis for the appearance of the "Misoxer" design of facades of the 17<sup>th</sup> century in Styria. Domenico Sciassia, a busy master builder of monastery of St. Lambrecht, and his "Graubündner Werksgemeinschaften" could be proved an important role by passing on this type of design.

Concerning the façade of the "Lambrechter Stiftshofes" in Graz the doubts of the later art historical research about Sciassia's only authorship were proved right in the course of this paper because of the decisive hint for a second construction phase under Count Jacob Leslie.

With these chosen examples of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century in Graz and Styria the questions about the materials and techniques are given much attention. The materials of the walls and the ingredients of the mortar of coarse and fine plaster are discussed in great detail. Taking into account sources of historical texts and pictures the preparation of limestone, the preparation and finish of lime mortar is given great emphasis.

## Quellen

Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria libri X*, übersetzt und mit Anm. versehen von Max Theurer, Wien, Leipzig 1912, unveränd. Nachdruck Darmstadt 1991.

Palladio Andrea, *Die vier Bücher zur Architektur*, übers. und hrsg. von Andreas Beyer und Ulrich Schüte, Zürich, München 1984.

Plinius d. Ältere, Gaius P. Secundus, *Naturalis historiae, Libri XXXVII, Liber XXXVI, Die Steine*, hrsg. und übers. von Roderich König, München, Zürich 1992.

Vasari Giorgio, *Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer*, ausgewählt und mit Anm. hrsg. von Herbert Siebenhüner, Köln 1997.

Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, übers. und mit Anm. versehen von Curt Fensterbusch, 4. Auflage, Darmstadt 1987.

## Literatur

Andorfer Eduard, *Antlitz der Stadt Graz einst und jetzt*, in: *Die Steiermark. Land Leute Leistung*, hrsg. von der Steiermärkischen Landesregierung, Graz 1971, S. 529 – 536.

*Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, 2 Bde, hrsg. von Edoardo Arslan, Como o. J. (1964).

*Barock*, hrsg. von Hellmut Lorenz, Wien 1999 (= *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 4).

Barock. Regional-International, hrsg. von Götz Pochat, Graz 1993 (= Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25).

Bauer Hermann, Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, Berlin 1962 (= Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte 4).

Beard Geoffrey, Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration, Herrsching 1983.

Bohnagen Alfred, Der Stukkateur und Gipser, Leipzig 1914, unveränderter Nachdruck München 1987.

Bouvier Friedrich, Plätze, Straßen – Räume der Stadt, in: Lebendige Altstadt. Erfahrungen und Ausblicke am Beispiel Graz, hrsg. von Friedrich Bouvier und Hasso Hohmann, Graz, Stuttgart 1991, S. 73 – 88.

Brucher Günter, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983 (= DuMont-Dokumente).

Brucher Günter, Die Entwicklung barocker Kirchenfassaden in der Steiermark. 1. und 2. Teil, in: Kunsthistorisches Jahrbuch V (1970), S. 35 – 76 und Kunsthistorisches Jahrbuch VI (1971), S. 61 – 96.

Brucher Günter, Die Fassaden der Barockkirchen in der Steiermark von 1690 bis 1760, phil. Diss., Graz 1968.

Casadio Paolo, Perusini Teresa und Spadea Piera, Zur Stuckdekoration des Tempietto Lombardo in Cividale: Technische und Naturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse, in: Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung, hrsg. von Matthias Exner, München 1996 (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX), S. 37 - 51.

Celedin Gertrude, Resch Wiltraud, Kulturführer Graz. Kunst, Architektur, Wissenschaft, Literatur, Wien, Köln, Weimar 2003.

Das steirische Handwerk. Meisterschaft als Träger der Kultur und Wirtschaft des Landes, Ausstellungskatalog, Graz 1970.

Dedekind Annedore, Grazer Stuckdekorationen des 18. Jahrhunderts, phil. Diss., Graz 1959.

Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Graz, bearb. von Horst Schweigert, Wien 1979.

Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark, bearb. von Kurt Woisetschläger und Peter Krenn, Wien 1982.

Döry Baron Ludwig, Die Stukkaturen der Bandelwerkzeit in Nassau und Hessen, Frankfurt am Main 1954 (= Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 7).

Eiden Markus, Trockengelöschte Kalkmörtel in der Restaurierung, unveröffentl. Manuskript zum gleichnamigen Vortrag anlässlich der I. internationalen Tagung der Institution „Restauratoren ohne Grenzen zur Konservierung und Restaurierung von Wandmalerei“, Cordoba 2001, 13 Seiten.

Eiden Markus, Chemie (und Physik) rund um das Kalkbrennen (-löschen und -verarbeiten), unveröffentl. Manuskript zum Vortrag anlässlich der Kalkbrenn-Tage im Freilichtmuseum Beuren, Beuren 2002, 18 Seiten.

Emmenegger Oskar, Arnold Andreas, Deckenbilder und Stuckpolychromie – eine mal- und materialtechnische Untersuchung, in: Unsere Kunstdenkmäler 33 (1982), S. 48 – 54.

Emmenegger Oskar, Böhmer Roland, Architekturpolychromie und Stuckfarbigkeit in der Schweiz, in: Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, hrsg. von Michael Kühenthal, Lugano 1997, S. 75 - 109.

Emmenegger Oskar, Historische Putztechniken, in: Die Burgenforschung und ihre Probleme. Ergrabung – Konservierung – Restaurierung, Wien 1994 (= Fundberichte aus Österreich. Materialhefte 2), S. 23 – 41.

Emmenegger Oskar, Knoepfli Albert, Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd 2, Wandmalerei, Mosaik, Stuttgart 1990, S. 7 - 212.

Fidler Petr, Domenico Sciassia und seine Landsleute in Österreich und im Königreich Ungarn, in: Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, hrsg. von Michael Kühenthal, Lugano 1997, S. 309 - 338.

Fietz Walter, Farbprobleme in der Denkmalpflege, in: Von Farbe und Farben, Festschrift Albert Knöpfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980 (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Technischen Hochschule Zürich 4), S. 65 – 71.

Fleischer Viktor, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611 – 1684), Wien, Leipzig 1910 (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Neuere Geschichte Österreichs 1).

Friess Nathalie, Domenico Sciassia, phil. Diss., Graz 1980.

Gall Franz, Österreichische Wappenkunde. Handbuch der Wappenwissenschaft, Graz, Wien 1977.

Ginhart Kari, Die gesetzmäßige Entwicklung des österreichischen Barockornaments, in: Kunstgeschichtliche Studien, Festschrift Dagobert Frey zum 23. April 1943, hrsg. von Hans Tintelnot, Breslau 1943, S. 62 – 77.

Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, hrsg. von Michael Kühenthal, Lugano 1997.

Graz, hrsg. von Gertrude Celedin unter Mitarbeit von Harald Haslmayr, Alois Kernbauer, Paul Pechmann, Wiltraud Resch, Michael Steiner, Gery Wolf, Graz 2003.

Grimm Jakob und Wilhelm, Deutsches Wörterbuch, Bd 20, Leipzig 1942, Nachdruck München 1984.

Grimschitz Bruno, Wiener Barockpaläste, Wien 1944.

Grossmann Georg Ulrich, Einführung in die historische Bauforschung, Darmstadt 1993.

Grzimek Waldemar, Deutsche Stuckplastik. 800 bis 1300, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1975.

Hering-Mitgau Mane, Weiße Architekturmalerei: Die Schönheit des Einfachen, in: Unsere Kunstdenkmäler 38 (1987), S. 540 – 547.

Historisches Bauwesen – Material und Technik. Bericht über die Tagung des Arbeitskreises für Hausforschung in Verbindung mit dem Weserrenaissance – Museum Schloss Brake in Lemgo vom 16. – 20. September 1991, hrsg. von Georg Ulrich Grossmann, Marburg 1994.

Historische Schmucktechniken an Fassaden, hrsg. vom Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Wien 1995 (= Denkmalpflege in Niederösterreich 14).

Hofer Sigrid, Studien zur Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert. Modi und ihre Funktion in der Herrschaftsarchitektur am Beispiel Ottobeuren, München, Berlin 1987 (= Kunstwissenschaftliche Studien 56).

Hutz Ferdinand, Die Vorauer Stiftshöfe in Graz, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz IX (1977), S. 52 ff.

Hutz Ferdinand, Wenigzell einst und heute, Wenigzell 1996.

- Irmischer Günter, Das Laub- und Bandwerk. Zur Geschichte eines vergessenen Ornaments, in: Barockberichte 3 (1991), S. 73 – 116.
- Knöpfli Albert, Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst, in: Restauration und Renovation im Kirchenbau, Festschrift für Hans Burkard, hrsg. von Hans Burkard, Gossau 1965, S. 37 – 82.
- Knöpfli Albert, Verallgemeinerung technologischer Untersuchungen besonders an gefasstem Stuck, in: Festschrift Walter Drack, hrsg. von K. Stüber und A. Zürcher, Zürich 1977, S. 268 – 284.
- Knöpfli Albert, Zur Diagnose von Polychromien. Farbillusionistische Werkstoffe, in: Palette 34 (1970), S. 34 – 52.
- Kohlbach Rochus, Die barocken Kirchen zu Graz, Graz 1951.
- Kohlbach Rochus, Die Stifte Steiermarks, Graz 1953.
- Kohlbach Rochus, Steirische Baumeister, Graz 1961.
- Kohlbach Rochus, Steirische Bildhauer, Graz 1956.
- Koller Manfred, Die Farbigekeit der Stukkatur – zu ihrer Entwicklungsgeschichte in Österreich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz o. A. (1979), S. 5 – 30.
- Koller Manfred, Die Stucktechnik in Renaissance und Frühbarock, in: Schloß Weinberg, Linz 1991 (= Berichte zur Denkmalpflege 6), S. 121 – 143.
- Koller Manfred, Paschinger Hubert, Richard Helmut, Historische Stuckarbeiten in Österreich - Technik, Färbelung, Erhaltungsmaßnahmen, in: Restauratorenblätter 9 (1987/88), S. 162 – 171.
- Koller Manfred, Stuck und Stuckfassung: Zu ihrer historischen Technologie und Restaurierung, in: Maltechnik Restauro 85 (1979), S. 157 – 180.

Koller Manfred, Wandmalerei der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd 2, Wandmalerei, Mosaik, Stuttgart 1990, S. 213 - 398.

Koller Manfred, Zur Gußstein-Technik in der Spätgotik, in: Sculptures allemandes de la fin du Moyen âge dans les collections publiques francaises 1400-1530, Paris 1992, S. 80 – 98.

Koller Manfred, Zur Stucktechnik von Graubündner Meistern in Österreich, in: Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum, hrsg. von Michael Kühenthal, Lugano 1997, S. 363 – 369.

Koller Manfred, Zur Typologie und Entwicklungsgeschichte der Farbe in der Stukkatur des 16. bis 18. Jahrhunderts am Beispiel Österreichs, in: Von Farbe und Farben, Festschrift Albert Knöpfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980 (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Technischen Hochschule Zürich 4), S. 89 – 100.

Kölbl Alois, Resch Wiltraud, Wege zu Gott. Die Kirchen und die Synagoge von Graz, Graz 2002.

Krapf Michael, Architekturtheorien im 17. Jahrhundert. Die Rolle des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein, in: Le Baroque autrichien au XVIIe siècle, hrsg. von Gertrude Stolwitzer, Rouen 1989 (= Publications de l'Université de Rouen 147), S. 93 – 101.

Krapf Michael, Die Baumeister Gump, Wien, München 1979.

Kraus Karin, Wissner Stefan und Knöfel Dietbert, Über das Löschen von Kalk vor der Mitte des 18. Jahrhunderts – Literatursauswertung und Laborversuche, in: Arbeitsblätter für Restauratoren (1/1989), S. 206 – 221.

Kraßler Josef, Steirischer Wappenschlüssel (= Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchives 6), Graz 1968.

Kräftner Johann, Bürgerhäuser. Ensembles, Einzelbauten und Details in Österreich und den angrenzenden Gebieten seiner Nachbarländer, Wien, München 1984.

Kubinzky Karl Albrecht, Graz, Graz 2000.

Kubinzky Karl Albrecht, Graz im Wandel, Graz 1987.

Kühn Hermann, Was ist Stuck?, in: Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung, hrsg. von Matthias Exner, München 1996 (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX), S. 17 - 24.

Lade Karl, Winkler Adolf, Putz Stuck Rabitz, 4., umgearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 1952.

Le baroque autrichien au XVIIe siècle, hrsg. von Gertrude Stolwitzer, Rouen 1989 (= Publications de l'Université de Rouen 147).

Lebendige Altstadt. Erfahrungen und Ausblicke am Beispiel Graz, hrsg. von Friedrich Bouvier und Hasso Hohmann, Graz, Stuttgart 1991.

Linzer Stukkateure, Ausstellungskatalog, Linz 1973.

Luger Walter, Der Stuck, in: Linzer Stukkateure, Ausstellungskatalog, Linz 1973, S. 27 - 30.

Luger Walter, Die Stukkateure, in: Linzer Stukkateure, Ausstellungskatalog, Linz 1973, S. 41 - 51.

Luschin-Ebengreuth Arnold, Häuser- und Gassenbuch der inneren Stadt Graz, in: Popelka Fritz, Geschichte der Stadt Graz, Bd. I, Graz 1959, unveränderter Nachdruck Graz, Wien, Köln 1984, S. 491 - 514.

Mayer Robert, Das Bürgerhaus von Altgraz, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark 42 (1951), S. 78 - 90.

Mischan Elke, Die Fassaden des barocken Bürgerhauses und Palais in Graz von 1670 - 1740, phil. Diss., Graz 1971.

Österreichische Kunsttopographie (ÖKT), Bd XXII, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Tamsweg, bearb. von Franz Martin, Wien 1929.

Österreichische Kunsttopographie (ÖKT), Bd XLVI, Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des IV. und V. Bezirkes (Lend und Gries), Wien 1997.

Österreichische Kunsttopographie (ÖKT), Bd LIII, Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes (Altstadt), bearb. von Wiltraud Resch, Wien 1997.

Pferschy Gerhard, Vom Werden der Sozialgefüge im steirischen Handwerk, in: Das steirische Handwerk. Meisterschaft als Träger der Kultur und Wirtschaft des Landes, Ausstellungskatalog, Graz 1970, S. 41 - 58.

Pfister Max, Baumeister aus Graubünden - Wegbereiter des Barock. Die auswärtige Tätigkeit der Bündner Baumeister und Stukkateure in Süddeutschland, Österreich und Polen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München, Chur 1993.

Pochat Götz, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

Pochat Götz, Internationales Maler- und Bildhauersymposium Schloss Gleinstätten (18. August - 1. September 1996), Gleinstätten 1996.

Popelka Fritz, Die Bürgerschaft der Stadt Graz von 1720 bis 1819, Baden 1941 (= Veröffentlichungen des Wiener Hofkammerarchivs V).

Popelka Fritz, Die Stadt Graz - ihre historische Entwicklung, in: Die Steiermark. Land Leute Leistung, hrsg. von der Steiermärkischen Landesregierung, Graz 1971, S. 523 - 528.

Popelka Fritz, Geschichte der Stadt Graz, 2 Bde, Graz 1959, unveränderter Nachdruck Graz, Wien, Köln 1984.

Preimesberger Rudolf, Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich, in: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, Bd 2, hrsg. von Edoardo Arslan, Como o. J. (1964), S. 325 - 350.

Pursche Jürgen, Historische Putzbefunde in Bayern. Zu ihrer Typologie, Konservierung und Dokumentation, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 1 (1988), 1.7 5L-52.

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd 2, Wandmalerei, Mosaik, Stuttgart 1990.

Reinalter Helmut, Politische Strukturen des Absolutismus, in: *Le Baroque autrichien au XVIIe siècle*, hrsg. von Gertrude Stolwitzer, Rouen 1989 (= *Publications de l'Université de Rouen* 147), S. 19 - 21.

Resch Wiltraud, Die Palmburg zu Graz. Epilog auf einen adeligen Sitz, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 20 (1989), S. 227 - 238.

Resch Wiltraud, Die Stadtkrone von Graz, Graz 1994.

Resch Wiltraud, Grazer Barockpalais - Ihre Stellung im überregionalen Kontext, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 25 (1993), S. 305 - 316.

Resch Wiltraud, Kirchliche Kunst im Spannungsfeld von Auftraggeber und Künstler. Ein Beitrag zum Dialog über Kirche und Kunst, in: *Heiliger Dienst* 52 (1998), S. 164 - 181.

Resch Wiltraud, Zum Problem der Erdgeschoßzone in der Grazer Altstadt, in: *Lebendige Altstadt. Erfahrungen und Ausblicke am Beispiel Graz*, hrsg. von Friedrich Bouvier und Hasso Hohmann, Graz, Stuttgart 1991, S. 135 - 141.

Resch Wiltraud, Zum Problem der mittelalterlichen Idealstadt. Eine Studie zu den deutschen Stadtgründungen des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts, phil. Diss., Graz 1985.

Riehl Hans, Die Baukunst in Steiermark von etwa 1690 bis um 1780, in: *Die Bildende Kunst in Österreich*, Bd 5, Barock und Rokoko (von etwa 1690 bis um 1780), hrsg. von Karl Ginhart, Baden 1939, S. 124 - 137.

Rinn Barbara, Italienische Stukkateure zwischen Elbe und Ostsee. Stuckdekoration des Spätbarock in Norddeutschland und Dänemark, Kiel 1999 (= *Bau + Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte* 1), vorher: phil. Diss., Kiel 1995.

Sailer Leopold, Die Stukkateure, Wien, München, Brunn 1943 (= *Die Künstler Wiens* I).

Sammer Harald, Das Grazer Handwerkerhaus, in: *Das steirische Handwerk. Meisterschaft als Träger der Kultur und Wirtschaft des Landes*, Ausstellungskatalog, I. Teil, Graz 1970, S. 109 - 128.

Sammer Harald, Wohnraum und Wohnen im Grazer Bürgerhaus in der Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, phil. Diss., Graz 1968.

Schemper-Sparholz Ingeborg, Graubündner Stukkateure in Österreich, in: *Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*, hrsg. von Michael Kühenthal, Lugano 1997, S. 339 - 362.

Schemper (-Sparholz) Ingeborg, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Wien, Köln, Graz 1983 (= *Dissertationen zur Kunstgeschichte* 17).

Schiessl Ulrich, Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko, Mittenwald 1979.

Schmölzer Elisabeth, Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Graz I. Adels- und Freihäuser, 2., verbesserte Auflage, Graz 1993.

Schweigert Horst, Das Länderbankhaus am Eisernen Tor in Graz (Das ehemalige Palais Welsersheimb), 2. ergänzte Auflage, Graz 1988.

Schweigert Horst, Barock in Graz, Graz 1980.

Schweigert Horst, Der Steirische Barockbaumeister Andreas Stengg (1660-1741), in: Orient und Okzident im Spiegel der Kunst, Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag, hrsg. von Günter Brucher, u.a., Graz 1986 (= Forschungen und Berichte der Karl-Franzens-Universität Graz 7), S. 333 - 364.

Schweigert Horst, Die Bildhauerfamilie Stammel, Graz 2002.

Schweigert Horst, Die Pfarrkirche und das Eggenberger Mausoleum in Ehrenhausen, Salzburg 1996 (= Christliche Kunststätten Österreichs 294).

Schweigert Horst, Philipp Jakob Straub 1706 - 1774. Ein Grazer Barockbildhauer, Broschüre zur gleichnamigen Ausstellung im Grazer Stadtmuseum (Frühjahr 1992), Graz 1992.

Schweigert Horst, St. Leonhard, Graz. Pfarrkirche St. Leonhard in Graz, Salzburg 2000 (= Christliche Kunststätten Österreichs 359).

Schweigert Horst, Zum Werk des Grazer Barockbildhauers Hans Ludwig Ackermann (um 1585/90 bis 1640), in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz XIV (1984), S. 37 - 54.

Smola Gertrud, Zur Geschichte der nicht in eigenen Aufsätzen behandelten Handwerkszweige, in: Das steirische Handwerk. Meisterschaft als Träger der Kultur und Wirtschaft des Landes, Ausstellungskatalog, Graz 1970, S. 191 - 248.

Smola Gertrud, Zur Geschichte des Kunsthandwerks in der Steiermark, in: Die Steiermark. Land Leute Leistung, hrsg. von der Steiermärkischen Landesregierung, Graz 1971, S. 556 - 576.

Stadlober Margit, Gotik in Österreich, Graz 1996.

Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung, hrsg. von Matthias Exner, München 1996 (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX).

Sturm Johann, Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich, phil. Diss., Wien 1969.

Tagungsbericht der Dreiländer-Fachtagung der Kunsthistoriker in Graz, hrsg. von Kurt Woisetschläger, Graz 1972.

Tietze Hans, Wolfgang Wilhelm Praemers Architekturwerk und der Wiener Palastbau des 17. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien 32 (1915), Heft 4, S. 343 - 402.

Tuschnig Julius, Die steirischen Zweige der Künstlerfamilie Carlone, phil. Diss., Graz 1935.

Vierl Peter, Der Stuck. Aufbau und Werdegang am Beispiel der Neuen Residenz Bamberg, München, Berlin 1969 (= Kunstwissenschaftliche Studien XLII).

Vierl Peter, Putz und Stuck. Herstellen, Restaurieren, 2., überarb. und erweiterte Auflage, München 1987.

Von Farbe und Farben, Festschrift Albert Knöpfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980 (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Technischen Hochschule Zürich 4).

Wacha Georg, Stukkatur und Stukkateure, in: Linzer Stukkateure, Ausstellungskatalog, Linz 1973, S. 5 - 26.

Wagner-Rieger Renate, Architektur des Barock in der Steiermark, in: Tagungsbericht der Dreiländer-Fachtagung der Kunsthistoriker in Graz, Graz 1972, S. 9 - 26.

Wagner-Rieger Renate, Barockarchitektur in Österreich, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte XXVII (1964), S. 246 - 271.

Wagner-Rieger Renate, Das Wiener Bürgerhaus des Barock und Klassizismus, Wien 1957 (= Österreichische Heimat 20).

Wagner-Rieger Renate, Die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts in Österreich. Ein Forschungsbericht, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XX (1965), S. 175 - 224.

Wagner-Rieger Renate, Die Fassade des Wiener Wohnhauses vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, phil. Diss., Wien 1947.

Wastler Joseph, Die Verwelschung der Baumeisterzunft in Graz im 17. Jahrhundert, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale N.F. XIX (1893), S. 173 - 176.

Wastler Joseph, Geschichte der Befestigungsbauten des Schloßberges und der Stadt Grätz im 16. und 17. Jahrhundert, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale N.F. XIII (1887), S. 166 - 168.

Wegenschimmel Manfred, Tadelakt - Glanzputztechnik, unveröffentl. Manuskript zum Vortrag anlässlich der Kalkbrenn-Tage im Freilichtmuseum Beuren, Beuren 2002, ohne Seitenangabe.

Wengert Hermann, Die Stadtanlagen in Steiermark. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Städtebaus, Graz 1932.

Wied Alexander, Betrachtungen zum Stuck in Linz und Oberösterreich, in: Linzer Stukkateure, Ausstellungskatalog, Linz 1973, S. 41 - 51.

Wienerroither Josefine Maria, Steirische Innendekorationen von den ersten Deckengestaltungen italienischer Stukkateure im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert, phil. Diss., Graz 1952.

Wilhelm Rolf, Die Fassadenbildung des Dresdner Barockwohnhauses, Leipzig 1939.

Woiseschläger Kurt, Krenn Peter, Alte steirische Herrlichkeiten. 800 Jahre Kunst in der Steiermark, Graz, Wien, Köln 1968.

Woiseschläger Kurt, Die Joanneumskapelle, in: Steirische Berichte 10, Graz 1966.

Woiseschläger Kurt, Malerei und Plastik in der Steiermark von 1400 bis 1800. Einflüsse und Ausstrahlungen, in: Festschrift 150 Jahre Joanneum 1811 - 1961 (= Joannea 2), S. 357 - 366.

Woiseschläger Kurt, Plastik und Malerei des Barock in der Steiermark, in: Tagungsbericht der Dreiländer-Fachtagung der Kunsthistoriker in Graz, Graz 1972, S. 27 - 43.

Wolfbauer Georg, Stuccodekorationen Steiermarks im 16. und 17. Jahrhundert, phil. Diss., Graz 1925.

Wurzer Thomas, Domenikus Sciascia, der Erbauer des Stiftes St. Lambrecht, der Basilika in Mariazell, (...), phil. Diss., Graz 1928.

Zendralli Arnoldo Marcelliano, Graubündner Baumeister in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XI (1957), S. 97 - 104.

Zendralli Arnoldo Marcelliano, Graubündner Baumeister und Stukkateuren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit, Zürich 1930.

## Abbildungen

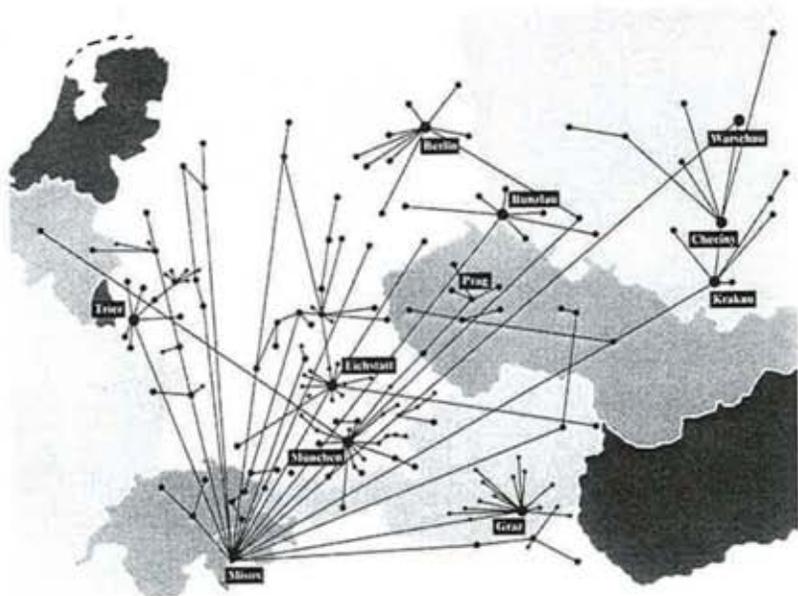
- 1 Die Arbeitsorte der Graubündner Bauleute in Mittel- und Osteuropa.
- 2 Laax, Pfarrkirche St. Othmar und Gallus, Westfassade.
- 3 Haus in Roveredo, nahe dem Haus der Gabrieli, Ansicht von Südwesten.
- 4 Haus in Roveredo, wie Abb. 3, Süd-Ost-Ecke.
- 5 Cauco, S. Antonio Abate, Chor.
- 6 Tersnaus, St. Apollinaris und Maria Magdalena, Chor.
- 7 Tersnaus, St. Apollinaris und Maria Magdalena, Nordwestansicht.
- 8 St. Lambrecht, Stift, Westfassade und Turmfassaden der Stiftskirche.
- 9 St. Lambrecht, Stift, Westfassade.
- 10 St. Lambrecht, Stift, Westfassade, Detailaufnahme.
- 11 St. Lambrecht, Stiftskirche, Eingangsfassade, Eckquader.
- 12 Lilienfeld, Stift, Südfassade.
- 13 Unterzeiring, Schloss Hanfelden, Ansicht von Osten.
- 14 Unterzeiring, Schloss Hanfelden, Fassade, 2. Obergeschoss.
- 15 Motivbild des Ignaz Log aus Maria Waitschach, 1756, Detail.
- 16 Mariahof, Pfarrkirche hl. Maria, Kirchturm und Langhaus von Süden.

- 17 Graz, Raubergasse Nr. 10, ehem. St. Lambrechter Stiftshof, Strassenfront.
- 18 Historische Fotografie, um 1900: Graz, Vorauer Stiftshof, ehemals Raubergasse Nr. 4, abgebrochen.
- 19 Graz, Raubergasse Nr. 10, Hauskapelle, Blick gegen die Eingangswand.
- 20 Graz, Raubergasse Nr. 10, ehem. St. Lambrechter Stiftshof, Strassenfront, zweites Obergeschoss.
- 21 St. Veit a. d. Glan, Hauptplatz Nr. 15, Fassade, erstes Obergeschoss.
- 22 Graz, Hauptplatz Nr. 11 und 12, sog. Luegghäuser, Schauseiten.
- 23 Giorgio Vasari, Gesamtansicht von Graz (sog. Florentiner Ansicht), um 1565, Aquarell nach dem Original im Palazzo Vecchio in Florenz, Steiermärkisches Landesarchiv.
- 24 Graz, Hauptplatz Nr. 11 / Ecke Sporgasse Nr. 2, sog. Luegghaus, Eckpfeiler.
- 25 Graz, Hauptplatz Nr. 12, sog. Luegghaus, Fassade, Kordongesims, Detail.
- 26 Graz, Sackstraße Nr. 14, ehem. Kellersperg'sches Stadthaus, Fassade.
- 27 Streichrahmen für die Herstellung von Backsteinen.
- 28 Druckgrafik aus: Neuer ORBIS PICTUS, Reutlingen 1842.
- 29 Ausschnitt aus dem Bildnis des Abtes Amand Pachler, Erzabtei St. Peter, Salzburg, 3. V. 17. Jhdt.
- 30 Signorelli, Il Ricchio, Sodoma, Wandmalereizyklus zur Vita des hl. Benedikt, Monte Oliveto Maggiore, Ausschnitt, um 1505.

- 31 Wolfgang Kilian, Kupferstich zur Amerika Mission der Benediktiner, um 1620.
- 32 Bernhard von Clairvaux beim Bau des Klosters, Tafelmalerei, südl. Pfeileraltar, ehem. Zisterzienser-Stiftskirche Neuberg a. d. Mürz, datiert 1518.
- 33 Kalkmörtelherstellung nach historischem Verfahren.
- 34 Alte Schablone aus Eichenholz mit Bandeisenbeschlag, um 1830.
- 35 Gesimszug mit Kopfschablone.
- 36 Bankzug über Gipskern.
- 37 Vorbereitung eines Bankzuges für den Versatz.
- 38 Vorbereitung des Untergrundes für den Versatz eines Bankzuges.
- 39 Antragsarbeit mit Spachtel.
- 40 Nachglätten der Modellierung.
- 41 Vorau, Chorherrenstift, Prälaturfassade.
- 42 Vorau, Chorherrenstift, Prälaturfassade, Detailaufnahme.

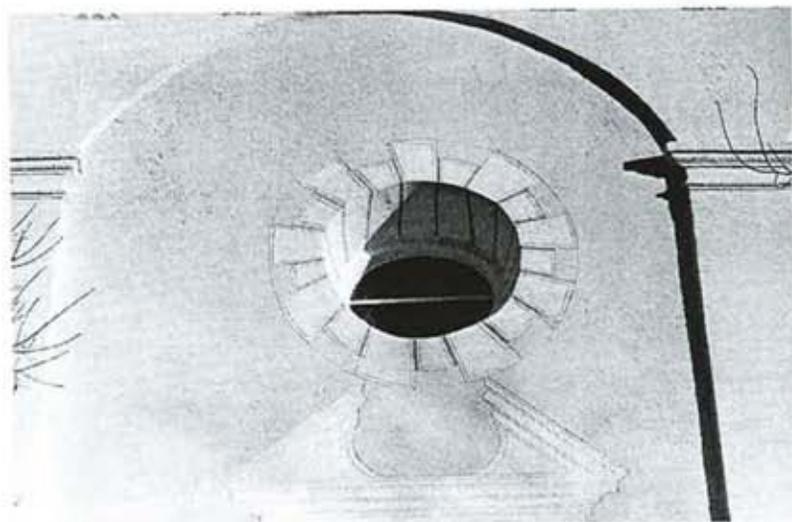
#### Bildnachweis:

Abbildungen 8, 9, 10, 11, 16, 17, 21, 22, 24, 25, 26, 33, 37, 38: Autor;  
 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 15, 18, 19, 20, 23, 27, 28, 30, 31, 34, 35, 36, 41,  
 42: Institut für Kunstgeschichte, Graz; 13, 14: DI Georg Neuper,  
 Unterzeiring; 29, 32: Markus Eiden, Berlin; 39, 40: Heinz Michael, St.  
 Michael.



1

Die Arbeitsorte der Graubündner Bauleute in Mittel- und Osteuropa.

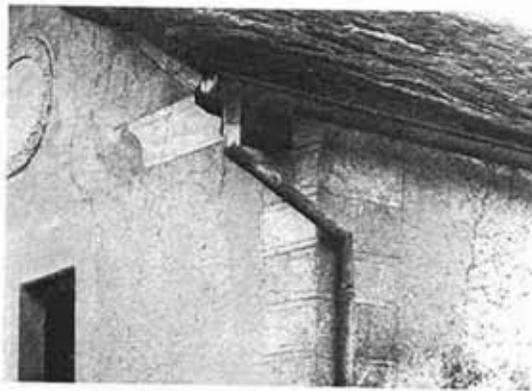


2

Laax, Pfarrkirche St. Othmar und Gallus, Westfassade: Mit Schnur, Lineal und Nagel geritzte Umrissmarkierungen. Sgraffitotechnik an Quadern und Profilabolgen.



3  
Haus in Roveredo, nahe dem Haus der Gabrieli.  
Ansicht von Südwesten.



4  
Haus in Roveredo: Süd-Ost-Ecke. Quader im Läufer-  
und Binderverband in Sgraffitotechnik.



5  
Cauco, S. Antonio Abate: Chor. Plasti-  
sche Gliederungen in Sgraffitotechnik.



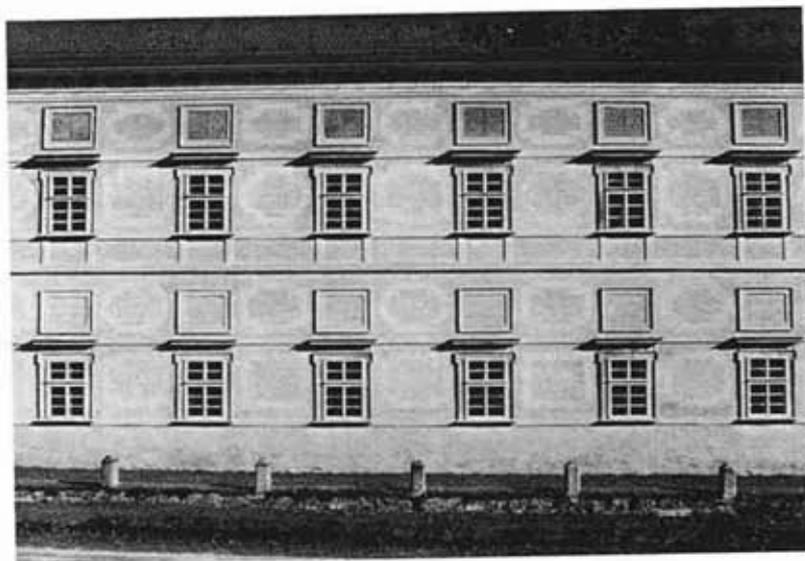
6  
Tersnaus, St. Apollinaris und Maria Magd.,  
Chor: Gequaderte Fensterumrahmung in  
Sgraffitotechnik.



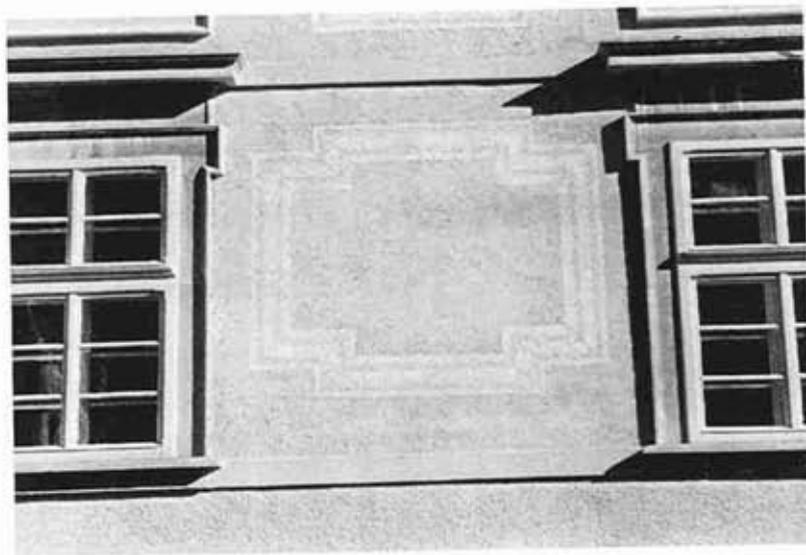
7  
Tersnaus, St. Apollinaris und Maria Magdalena: Nordwestansicht.



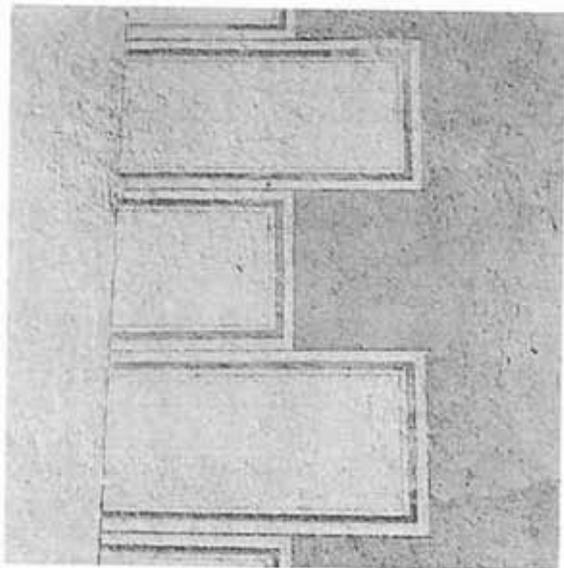
8  
St. Lambrecht, Stift, Westfassade und Turmfassaden der Stiftskirche.



9  
St. Lambrecht, Stift, Westfassade.



10  
St. Lambrecht, Stift, Westfassade, Binnenfläche zwischen Fenstern des Hochparterres:  
Rechteck mit eingezogenen Ecken in Sgraffitotechnik.



11  
St. Lambrecht, Stiftskirche, Eingangsfassade:  
Eckquader in Sgraffitotechnik.



12  
Lilienfeld, Stift, Südfassade.



13  
Unterzeiring, Schloss Hanfelden, Ansicht von Osten.

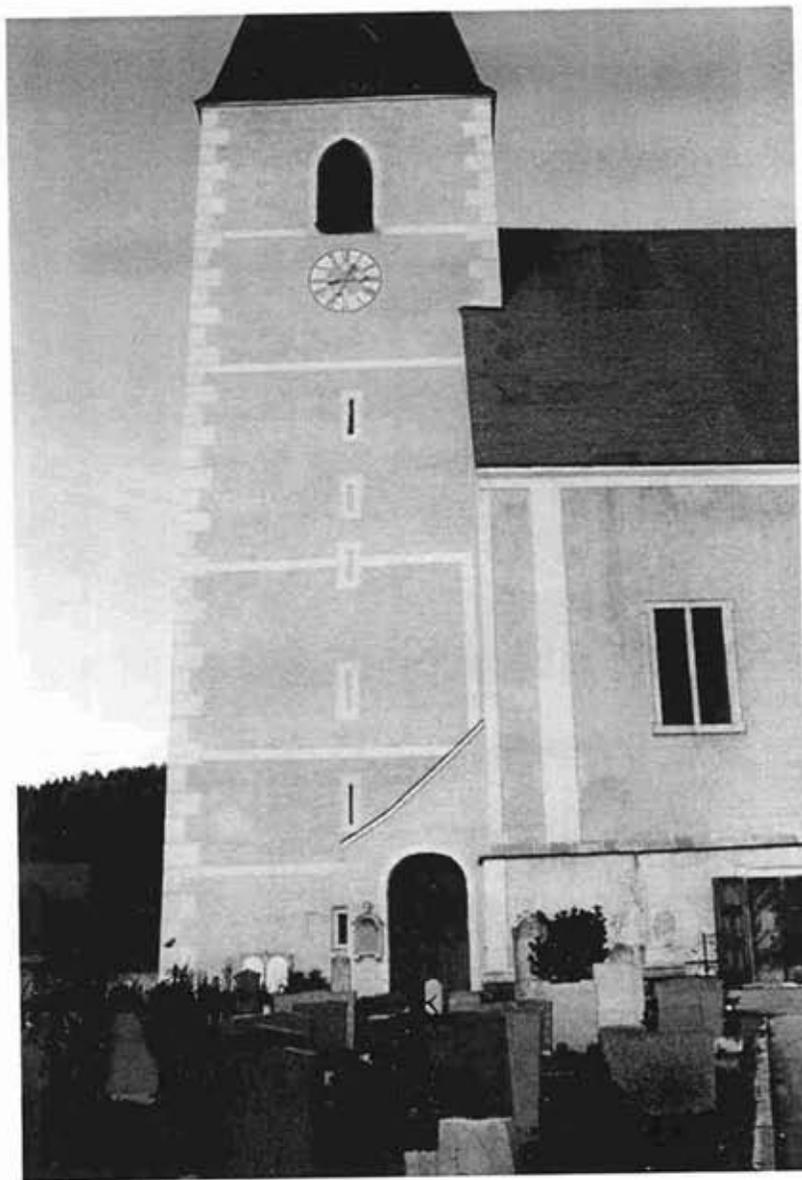


14  
Unterzeiring, Schloss Hanfelden, Binnenfläche zwischen Fenstern des zweiten Ober-  
geschosses: Rechteck mit konvex gerundeten Armen in Sgraffitotechnik.



15

Ausschnitt aus dem Votivbild des Ignaz Log aus Maria Waitschach, 1756;  
Judenburg mit der St. Lambrechter Patronatskirche zum hl. Nikolaus.



16

Mariahof, Pfarrkirche hl. Maria, Kirchturm und Langhaus von Süden.



17  
Graz, Raubergasse Nr.10, ehem. St. Lambrechter Stiftshof, Strassenfront.



18  
Histor. Fotografie, um 1900: Graz, Vorauer Stiftshof, ehemals Raubergasse Nr. 4, abgebrochen.



19  
Graz, Raubergasse Nr. 10, Hauskapelle, Blick gegen die Eingangswand.



20  
Graz, Raubergasse Nr. 10, ehem. St. Lambrecht  
Stiftshof, Strassenfront, zweites Obergeschoss:  
Hermenpilaster und Kranzgesims-Bauplastik (u.a.  
gekreuzte Marschallstäbe und Grafenkrone).



21  
St. Veit a. d. Glan, Hauptplatz Nr. 15, Schauseite, erstes Oberge-  
schoss: Pilasterschaft teilw. abgefallen, darunter kommt die abge-  
pickte Oberfläche des vorherigen Fassadenputzes zum Vorschein.



22  
Graz, Hauptplatz Nr. 11 und 12, sog. Lueghäuser, Schauseiten.



23  
Giorgio Vasari, Gesamtansicht von Graz (sog. Florentiner Ansicht), um 1565, Aquarell  
nach dem Original im Palazzo Vecchio in Florenz, Steiermärkisches Landesarchiv.



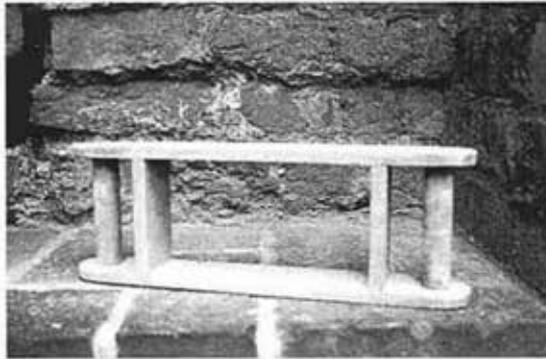
24  
Graz, Hauptplatz Nr. 11 / Ecke Sporgasse Nr. 2,  
sog. Luegghaus, spätgotischer Eckpfeiler,  
darüber ziegelgemauerte Anwölbung.



25  
Graz, Hauptplatz Nr. 12, sog. Luegghaus, Fassade:  
Schadhaftes Kordongesims mit Ziegel-Gesimskern.



26  
Graz, Sackstraße Nr. 14, ehem. Kellersperg'sches Stadthaus:  
Barocke Stuckfassadierung im Zuge des Umbaus von zwei  
mittelalterlichen Häusern um 1730 entstanden.



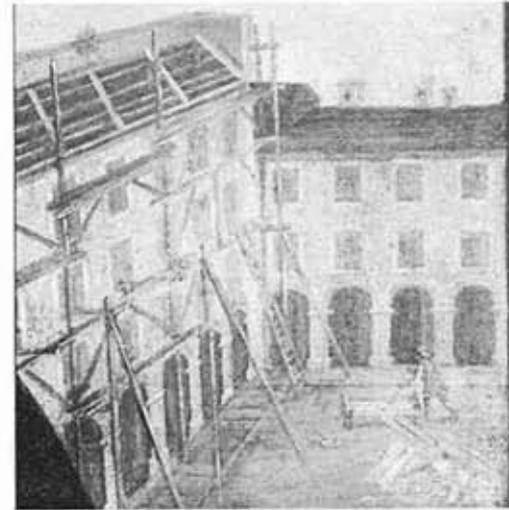
27

Sog. Streichrahmen für gewöhnliche Backsteinquader.



28

Druckgrafik aus: Neuer ORBIS PICTUS, Reutlingen 1842:  
Illustriert sind die vorindustriellen Verfahren der Kalkaufbereitung.



29

Ausschnitt aus dem Bildnis des Abtes Amand Pachler,  
Erzabtei St. Peter, Salzburg, 3. V. 17. Jh.: Baubetrieb  
an der gartenseitigen Fassade des Konventtrakts.



30

Signorelli, Il Riccio, Sodoma, Wandmalereizyklus zur  
Vita des hl. Benedikt, Monte Oliveto Maggiore, Aus-  
schnitt, um 1505: Klosterbau, Verarbeitung von Kalk.



31

Wolfgang Kilian, Kupferstich zur Amerika-Mission der Benediktiner, um 1620:  
 Illustriert wurde u.a. die Bautätigkeit der Mönchsgemeinschaft in Übersee.

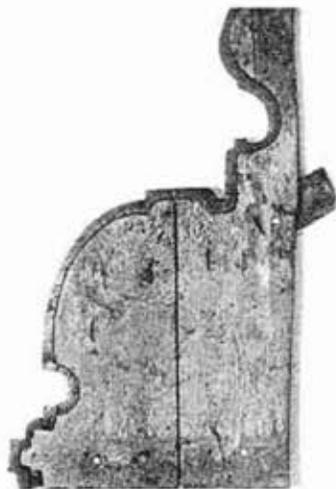


32

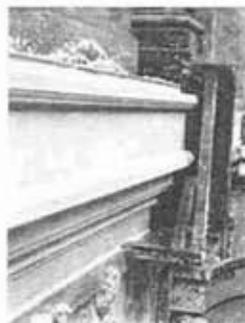
Bernhard v. Clairvaux beim Bau des Klosters, Tafelmalerei, südl. Pfeileraltar,  
 ehem. Zisterzienser-Stiftskirche Neuberg a. d. Mürz, datiert 1518.



33  
Kalkmörtelherstellung nach historischem Verfahren:  
Senkrechter Abstich von trocken gelöschtem Kalk.



34  
Alte Schablone aus Eichenholz mit  
Bandeisenbeschlag, um 1830.



35  
Gesimszug mit Kopf-  
schablone.



36  
Bankzug über Gipskern.



37  
Vorbereitung eines Bankzuges  
für den Versatz: Auftrag des  
Klebmörtels am Werkstück.



38  
wie Abb. 37: Auftrag des Klebe-  
mörtels an Ort und Stelle.



39  
Antragsarbeit mit Spachtel.



40  
Nachglätten der Modellierung.



41

Vorau, Chorherrenstift, Prälaturfassade von Johann Kajetan Androy, 1733/34.



42

Vorau, Chorherrenstift, Prälaturfassade,  
Detail einer Zwischenfensterachse mit  
reichem Stuckrelief.

# Ein Plädoyer für die Schaffung eines neuen Berufsbildes im Kunstmanagement "Master of Art Management and Art Design"

Christine Tomaschitz

*„Die gegenwärtige Bedeutung und Funktion des Kulturerbes müssen aus der vergangenen Kultur stets und von Neuem gewonnen werden.“<sup>1</sup>*

## 1 Zur Ausgangssituation

Die Erhaltung des Kulturbesitzes im europäischen Raum gehört seit dem 19. Jahrhundert zu den wichtigsten Aufgaben der Kulturpflege und der Kulturpolitik. Dies bezieht sich auf die materielle Erhaltung wie auf die Vermittlung der Inhalte.

Das historische und das kulturelle Erbe schließen auch eine Bandbreite von Kunstobjekten ein, die, wenn sie nicht den Museen zugeordnet oder von den jeweiligen Denkmalämtern unter Schutz gestellt sind, von keiner fachspezifischen Interessensvertretung betreut werden. Für das Überleben dieser Objekte, die oft leer stehen, nicht bzw. wenig genutzt werden oder dem Verfall ausgeliefert sind, können derzeit zu wenig qualifizierte Fachkräfte beitragen, die über ein umfassendes Wissen über Kunstgeschichte, Denkmalpflege, Restaurierung und Kunstmanagement verfügen.

---

<sup>1</sup> Lexikon der Kunst, Band IV, Leipzig 1992, S.103.

Nur mit der Ausbildung eines breit angelegten Denkmalbewusstseins kann die Denkmalpflege zur Prestigeangelegenheit einer regionalen und europäischen Identität werden. Seit einiger Zeit sind der Vorstand des Institutes für Kunstgeschichte Univ.- Prof. Dr. Götz Pochat, Univ.- Prof. Dr. Johann Konrad Eberlein und Dr. Margit Stadlober bemüht, einen Ausbildungszweig bereitzustellen, in dem vor allem die Grundlagen der Theorie und Praxis der Denkmalpflege und -managements gelehrt werden. In diesem Zusammenhang betont Frau Dr. Margit Stadlober: „Zur Erhaltung eines breitgefächerten Kulturerbes mit internationaler Bedeutung ist auch die Sicherung von historischen Kleinarchitekturen (Industrie- und Gartenarchitekturen, kleine Wohnhäuser mit Vorstadtcharakter, soziale Wohnbereiche) und Einzelementen (Dachlandschaften, Vorgärten, Höfen) notwendig. Diese will das Projekt in Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt, der Stadtentwicklung und der Universität besonders fokussieren. Wissenschaftliche Studie, Restaurierung und Nutzung sollen in Zusammenarbeit von Universität (gezielte wissenschaftliche Recherchen, Forschungsarbeiten und Studien) mit Fachschulen und Fachhochschulen (Fortbildung und Praxis) entwickelt werden. Als mobile Schnittstelle soll ein Kompetenzzentrum in einem Kontaktbus eingerichtet werden, der Information auch in schwieriger erreichbare Ebenen bringt. Er soll ferner auch die Partnerländer als gemeinsame Arbeitseinheit verbinden. In die praktischen Arbeiten können besonders Jugendliche in der Ausbildung, aber auch Arbeitslose in diversen Berufssparten sowie Behinderte eingebunden werden.“<sup>2</sup> Die neuen Ausbildungsinhalte zum Kunstmanager und die Möglichkeit zur Schaffung von internationalen Projektpartnern wurden mit dem Pädagogischen Institut des Bundes in Steiermark in einer gemeinsamen Arbeit erstellt.

---

<sup>2</sup> E-Mail, 19.09.03, Thema: EU-Projekt-Kulturerbe.

## 2 Problemstellung

Regionale, nationale aber auch gesamteuropäische Defizite lassen sich im Bereich Denkmalpflege erkennen.

„Die Krise der Denkmalpflege, - von der heute die Rede ist, betrifft sowohl die externe als auch die interne Situation. Das beschleunigte Verschwinden von unersetzlichen Bau- und Kunstdenkmalen ist Ausdruck dieser Missverständnisse“.<sup>3</sup> Wird bereits im Vorfeld aktive Denkmalpflege betrieben, können so manche ‚Irrtümer‘ verhindert werden.

Komplizierte denkmalrechtliche Auseinandersetzungen entstehen oft dann, wenn betriebswirtschaftliche Interessen und denkmalpflegerische Belange in keinen planerischen Prozess einbezogen sind.

Über eine denkmalpflegerische Ressourcenbewirtschaftung kommt etwa die Denkmalkommission des Bundeslandes Nordrhein-Westfalen zu folgendem Entschluss:

„Diese trägt auch zu anderen Zielen von Nachhaltigkeit bei, wie zum Beispiel Tradierung und Erhaltung kultureller Werte, kluger Ressourcennutzung, sparsamem Flächenverbrauch. Hier kann schon früh vorgebeugt werden. Die Verdoppelung der Bauflächen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Kosten der Erneuerung, der Reparatur sowie der Um- und Weiternutzung des Gebäudebestandes stehen im Vordergrund als Probleme einer nachhaltigen Baupolitik. Für die Denkmalpflege liegen darüber hinaus neue Herausforderungen in der Ökonomisierung und Vermarktung exklusiver Objekte. Zudem gilt es, die Akzeptanz für unbequeme Denkmäler

---

<sup>3</sup> Johann Konrad Eberlein, Kunstgeschichte und Denkmalpflege in Österreich (Manuskript), Graz 2002.

sowie für Zeitzeugen der Industrialisierung und der Alltagskultur zu erhöhen.“<sup>4</sup>

Grundsätzlich repräsentiert die Politik ein gesamtgesellschaftliches Denkmalverständnis, allerdings kann davon ausgegangen werden, dass eine flächendeckende Betreuung aller denkmalpflegerisch relevanten Maßnahmen an Kulturdenkmälern durch die zuständigen Behörden nicht zu bewältigen ist. Eine Dezentralisierung von Wissen und Entscheidungskompetenz kann aber die örtlich vorhandenen Fähigkeiten fördern und fordern. Damit der Begriff Denkmalpflege nicht nur mit Vermittlungs- und Überzeugungsdefiziten zu kämpfen hat, wäre auch eine Mitwirkung in der Denkmalpflege bei der Fortbildung der Öffentlichkeit von Bedeutung.

„Der umfangreiche Verlust natürlicher Erfahrungshorizonte der industriellen Gesellschaft, der Ersatz durch künstliche Erfahrungshorizonte hat die Empfindungsbereitschaft und Verständnisfähigkeit dieser Gesellschaft für Qualitäten und Besonderheiten traditioneller Materialien ganz wesentlich eingeschränkt.“<sup>5</sup>

Neben einer intensiveren Weiterbildung im Bereich Denkmalpflege zu den verschiedenen Themen der Gesprächsführung und Verhandlungsmanagements für Denkmaleigentümer soll auch eine denkmalpflegerische Fortbildung der Lehrkräfte für allgemein- und berufsbildende Schulen einsetzen, damit Kindern und Jugendlichen jene „Schätze“, die zu bewahren sind, rechtzeitig vor Augen geführt werden. Diese erfüllen dann im Bereich gestalterische Bildung einen hohen Bildungsauftrag von gesellschaftlicher Bedeutung.

---

<sup>4</sup> Vgl.: Bericht der Denkmalkommission Nordrhein-Westfalen :Denkmalschutz und Denkmalpflege: Herausforderungen für das 21. Jahrhundert (2002), Online im Internet:URL:[www.geschichtskultur-ruhr.de/medien/library/Denkmalkommission\\_2002](http://www.geschichtskultur-ruhr.de/medien/library/Denkmalkommission_2002).

<sup>5</sup>Vgl.: Ulrich Kerkoff: Ein Lob für die Denkmalpflege (2002), Online im Internet:URL:[www.spreeinsel.de/inhalte/s-insel/4\\_geschichte.html](http://www.spreeinsel.de/inhalte/s-insel/4_geschichte.html).

In diesem Zusammenhang sieht der Arbeitskreisleiter der steirischen Kunsterzieher für Allgemein Bildende Höhere Schulen, Mag. art. Gert Pribitzer, neue Aufgaben für das Fach Bildnerische Erziehung :

„In unserem Bildungssystem sollten Persönlichkeitsbildung, Kreativität, geistige Beweglichkeit und Einfühlungsvermögen das Fundament bilden; die künstlerisch-musischen Fächern tragen dabei eine Schlüsselrolle.

Das Fach Bildnerische Erziehung bietet nicht nur Erfahrungsgewinne auf rein fachlicher Ebene, sondern hilft mit, allgemeine, individuell und gesellschaftlich notwendige Haltungen und Kompetenzen zu entwickeln. Unsere Zielvorstellung einer Erziehung zu einem kritischen bildnerischen Denken muss die Befähigung zur visuellen Kommunikation einschließen. Innerhalb des Kunstunterrichts werden die vielschichtigen Verflechtungen visueller Zeichensysteme, ihrer Medien und Verfahren mit politischen und gesellschaftlichen Bedingungen analysiert und kommuniziert.

Das Informationsangebot der Bildnerischen Erziehung geht dabei über die Systemgrenze der Kunstobjekte, über die werkimmanente Strukturproblematik hinaus und hinterfragt die Bedingungen der Entstehung und mögliche, beabsichtigte, reale oder vermutliche Wirkung(en) des Werks in sozialen Situationen. Denn die Wirkung visueller Objekte kann nur in Kenntnis der Sachstruktur der Objekte (d. h. auch in Auseinandersetzung mit immanent-ästhetischen Problemen) kalkuliert und antizipiert werden.“<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl.: <http://be.asn-graz.ac.at>

## 2.1 Begriffsklärung

### 2.1.1 Kulturelle Bildung

In der Diskussion, was man unter „kultureller Bildung“ als Bildung definiert, gibt auch die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen im Zusammenhang mit ästhetisch-gestalterischen Arbeitsformen wieder.

„Bildung“ ist - im Sinne der geisteswissenschaftlichen Pädagogik - die wechselseitige Erschließung von Mensch und Welt und hat die Aufgabe eine Beziehung zur sozialen und natürlichen Umwelt herzustellen. „Kultur“ in Erweiterung eines klassischen Diktums wird nach Brecht als human gestaltete Lebensweise verstanden. „Kulturelle Bildung“ lässt sich als Allgemeinbildung begreifen, deren Besonderheit - als Unterscheidung zu anderen Möglichkeiten des Erwerbs von Allgemeinbildung - ihre Arbeitsformen und -methoden sind: die ästhetisch-gestalterischen und künstlerischen Arbeitsformen.<sup>7</sup>

### 2.1.2 Kunstmanager

Die Ausbildung zum Kunstmanager aus regionaler und europäischer Sicht muss schwerpunktmäßig die „Theorie und Praxis der Denkmalpflege“ beinhalten. Insgesamt jedoch soll damit für ein neues Kulturmarketing in den Bereichen Denkmalschutz, Denkmalpflege, Kultur- und Denkmalmanagement und im Museumsmanagement und der Museumspädagogik besprochen werden.

Der Kunstmanager als neues Berufsbild im Kulturmanagement (mit der kurzen und prägnanten Definition- „Kulturmanagement ist darauf

<sup>7</sup> Vgl.: Max Fuchs, Kulturpolitik, Wiesbaden 1998, S. 159.

ausgerichtet, Kultur zu ermöglichen<sup>8</sup>) handelt in einer komplexen Umwelt, die auf vielfältige Weise Einfluss auf sein Handeln und auf das Ergebnis seines Handelns nimmt. Der Kunstmanager schafft Rahmenbedingungen, ohne die Kunst und Kultur weder realisiert noch einer Nutzungsebene zugeführt werden können. Auf Grund seiner Kompetenzen in der neuen Ausbildung (kulturpolitische, finanztechnische, betriebswirtschaftliche, planerische, kommunikative, soziale, institutionelle und Marketing Kompetenz) wird ein arbeitsteiliger Prozess angestrebt.<sup>9</sup> Bei der Ausbildung im Bereich Kunstmanagement geht es generell auch darum, wie übertragbares Fachwissen und spezifische Verhaltensweisen und Fähigkeiten zur Ausübung einer verantwortlichen Position im Kunstmanagement vermittelt werden können.<sup>10</sup>

Eines der wesentlichen Eckpunkte im Aufgabenprofil der künftigen Kunstmanager wird eine starke Betonung des Entdeckens, Bewertens, Gestaltens und Realisierens sein und wie Einsatzmöglichkeiten entwickelt werden, die sich in die kulturellen Bedarfsstrukturen ihres gesellschaftlichen Umfeldes integrieren lassen.<sup>11</sup>

### 2.1.3 Marketing der Museen

Viele Museen befinden sich im Umbruch. Sie müssen sich neu positionieren, da die Konkurrenz unter den Institutionen wächst. Vor diesem Hintergrund stellen sich Fragen nach Profil, Identität und Image. Das Augenmerk soll hier auch auf die Merkmale der Besucherorientierung, und im besonderen auf die Besucherorientierung von Jugendlichen gerichtet sein. Im digitalen

<sup>8</sup> Werner Heinrich, Kommunales Kulturmanagement. Rahmenbedingungen-Praxisfelder-Managementmethoden, Baden-Baden 1998, S.26.

<sup>9</sup> Vgl.: Ulrike Blumenreich, Kulturmanagement: Aus- und Fortbildung, 45 Handbuch Ku M, Februar 2002, S. 4.

<sup>10</sup> Vgl.: Friedrich Loock, (Hrsg.): Kulturmanagement. Kein Privileg der Musen, Wiesbaden 1991, S.189.

<sup>11</sup> Peter Bendixen, Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement, Wiesbaden 2001, S. 330.

vernetzten Zeitalter ist es wichtig, als Serviceleistung auf Ausstellungskonzepte und Besonderheiten in den Museen verstärkt hinzuweisen. Dies würde einen Paradigmenwechsel von der organisationszentrierten zur besucherorientierten Kulturinstitution bedeuten.<sup>12</sup>

Erfahrungen aus den Museen zeigen, dass eine kind- und jugendgerechte Ansprache, Mitmachaktionen, Wettbewerbe, Kinder-Feiern in Museen, Ferienangebote für Jugendliche Begeisterung auslösen können.

#### 2.1.4 Denkmalschutz und Denkmalpflege

In Österreich ist gemäß Bundesverfassung der Denkmalschutz in Gesetzgebung und Vollziehung Bundessache. Altstadterhaltung, Ortsbildpflege und -schutz etc. unterliegen der konkreten Durchführung und der Gesetzgebung der Länder. Ein weiterer Bereich des Denkmalschutzes ist die Denkmalpflege, dazu zählen die Ortsbildpflege und die den Fremdenverkehr betreffende Kulturpflege.<sup>13</sup>

Zahlreiche Unstimmigkeiten, die in der praktischen Denkmalpflege auftreten, erklären sich aus der knappen Personaldecke der beteiligten Institutionen und in im allgemeinen Defizit in den zu erwerbenden Qualifikationen. Aus diesem Grund werden neue Wege in der Ausbildung immer lauter.

„Bei dem hohen Grad an Spezialisierung, den Denkmalpflege und Restaurierung inzwischen erreicht haben, kann die kunsthistorische

Interessensvertretung nur von einem entsprechend kompetenten Kunsthistoriker geleistet werden.“<sup>14</sup>

### 3 Aufgaben und Ziele

Um einem gesamteuropäischen Anliegen - nämlich der Erhaltung des Kulturbesitzes und der Wahrung eines gemeinsamen kulturellen Erbes - wirksam zu entsprechen, sollen neue Ausbildungswege in der erweiterten Kunstgeschichte hinsichtlich Denkmalpflege und Kunstmanagement beschritten werden. Primäre Zielgruppen sind junge Menschen in der sekundären und tertiären Ausbildung (StudentInnen der Kunstgeschichte, SchülerInnen an Oberstufengymnasien oder Höheren Technischen Schulen, Berufsschulen etc.), aber auch Erwachsene, die in den spezifischen Sektoren tätig sind und dieses Ausbildungsangebot als lebensbegleitendes Lernangebot betrachten.

Als sekundäre Zielgruppen werden UniversitätslektorInnen, LehrerInnen, AusbilderInnen und TrainerInnen von privaten und öffentlichen Institutionen und Organisationen genannt, mit denen die neue europäische Ausbildungsschiene zum „Kunstmanager“ angeboten wird. Die breit angelegte Zielgruppenstruktur ergibt sich aus dem modulartigen Bildungs- und Ausbildungsangebot.

Der Bereich Kunstmanagement spricht - aufgrund seiner breitgefächerten Inhalte- die Sektoren Bildung und Unterricht, Baugewerbe, öffentliche Verwaltung, Kultur und Tourismus an.

---

<sup>12</sup> Vgl.: Christine Fueter „Marketing the Museum“: ONLINE im Internet, URL: <http://www.korza.ch>.

<sup>13</sup> Vgl. Bundeskanzleramt, Kunstsektion (Hrsg.): Kulturpolitik, Kulturverwaltung in Österreich, Wien 1998, S.83ff..

---

<sup>14</sup> J. K. Eberlein, Kunstgeschichte und Denkmalpflege.

### 3.1 Regionale Besonderheiten in einer europäischen Kulturpartnerschaft

Aus europäischer Sicht ist bei der Planung einer transnationalen Zusammenarbeit mit dem Bundesland Steiermark zur Bestandaufnahme des regionalen Kulturgutes etwa folgendes zu vermerken:

#### 3.1.1 Italien

Aus teilweise regionalen Untersuchungen wie die des Institutes für Wirtschaftsplanung in Rom und aus den statistischen Daten des „Touring Club Italiano“ geht hervor, dass eine komplette Bestandaufnahme des nationalen Kulturgutes, vor allem der kleineren Zentren, fehlt.

Regional wird festgestellt, wie dies mehrere Untersuchungen der Federindustria Campagna und Ciset, internationales Zentrum für Tourismuswirtschaft, sowie COSES; Konsortium für Forschung und Ausbildung, und „Unione egli Industriali della Provincia di Napoli“ zeigen, dass ein Mangel an qualifizierten Studienabgängern und Fachkräften zu verzeichnen ist und somit dem Tourismus, einem wesentlichen Bereich der Wirtschaft, Schaden zugefügt wird.

#### 3.1.2 Steiermark

In der Region Steiermark kann die Wahrnehmung denkmalschutzrechtlicher Aufgaben bei weitem nicht erfüllt werden, da bei der Koordination von denkmalpflegerischen Projekten die Beteiligung verschiedener Interessens- und Berufsgruppen zu beachten ist. Dieser Umstand führt zu einem Mangel an Vorbereitung, Untersuchung, Konzeptfindung bis zur Bearbeitung und Dokumentation sowie der anschließenden Auswertung der Ergebnisse.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Vgl.: J. K. Eberlein, Kunstgeschichte und Denkmalpflege.

Die Bestandaufnahme der gesamten Kulturgüter ist schon seit geraumer Zeit im Gange, aber noch lange nicht abgeschlossen. Immer wieder sind die Hürden der Finanzierung der notwendigen Forschung zu überwinden.

Das von Dr. Margit Stadlober initiierte und geleitete Projekt Kunstgeschichte Steiermark untersuchte nach qualitativen und quantitativen Kriterien den Bedarf eines praxisorientierten Berufsbildes im Bereich Kunstgeschichte. Mit den PartnerInnen Dr. Helga Hensle-Wlasak und Dr. Wiltraud Resch wurde eine effiziente Zusammenarbeit mit dem Steirischen Landesmuseum Joanneum und der Topographieforschung erstmals exemplarisch eingerichtet. An Hand von Fallstudien in Zusammenarbeit zwischen Universität und Wirtschaft (Tourismus, Bauforschung etc.) wurde der dringende Bedarf nach einer Zwischenschicht Universität und beruflicher Anforderungen nachgewiesen. Dieser Bedarf kann nur über eine dritte Ausbildungsebene abgedeckt werden. Ferner ist eine berufshinführende Vorbereitung an den Schulen (Gymnasien und Berufsbildenden Schulen) von Vorteil, um dem Fach ein junges, inhaltlich vorbereitetes Publikum gezielt zuzuführen. Damit soll gleichzeitig auch eine Steigerung des Kulturbewusstseins dieser Zielgruppe erreicht werden. Die Landesregierung Steiermark hat großes Interesse an dem Projekt Kunstgeschichte Steiermark bekundet und zur Stützung und Förderung für diese Berufsbildungsmaßnahme eine finanzielle Unterstützung für die Co-Finanzierung dieses Projektes bereit gestellt.

## 4 Gesamteuropäische Ausbildung

Um eine Verbesserung in der denkmalpflegerischen Effektivität herbeizuführen, soll das spezifische Potential der Bau- und Kunstdenkmäler auf breiter Ebene bewusst gemacht, erhalten und dokumentiert werden.

Dies bedingt einen interdisziplinären und internationalen Ansatz in der Berufsausbildung. Mit dem Berufsbild des europäischen Kunstmanagers

sollen sowohl Professionalität in Verbindung mit der Verwertung des kulturellen Erbes als auch neue Arbeitsplätze im Bereich Denkmalpflege und -management sowie Tourismus geschaffen werden.

Das Ausbildungsziel ist in Verbindung mit der Erstellung eines digitalen Bildarchivs<sup>16</sup> in Zusammenarbeit mit allen Projektpartnern zu erreichen, ist als gemeinsames Anliegen im Sinne einer europäischen Dimension zu sehen und ergibt sich aus gesamteuropäischer Sicht.

Eine umfassende Konzepterstellung, die zu diesem Berufsbild führen soll, stellt eine modulartige Aus- bzw. Weiterbildung für die Zielgruppen dar. Der europäische Kunstmanager ist für Absolventen der Kunstgeschichte sowie für einschlägige Berufe aber auch Akademiker in den Bereichen Kunst, Kultur, Tourismus, Denkmalpflege, Baugewerbe (Restaurierung) sowie Landschaftspflege mit einem viersemestrigen Lehrgang und einem Auslandspraktikum zu erreichen. Der Lehrgang schließt mit einem „Master-degree“ ab.

Die praxisbezogene Ausbildung zum Thema Denkmalpflege ist für junge Menschen in der Verbesserung der Fähigkeiten und Kompetenzen der beruflichen Erstausbildung, und zwar in berufsvorbereitender und projektartig - fächerübergreifender Form, vorgesehen.

Die modulartige Erlangung eines neuen Berufsbildes in Europa impliziert die Priorität „eine neue Bewertung des Lernens“- und beinhaltet die Anerkennung erworbenen Fachkenntnisse (plus e-Learning- Einheiten) sowohl in privaten als auch in öffentlichen Institutionen.

Um neue Zertifizierungsansätze von gemeinsamen europäischen bzw. nationalen formellen und nicht formalen Qualifikationen aufzustellen, wird ein nationales bzw. europäisches Konsortium als Ausbildungspartnerschaft eingerichtet, das diese modulartige Ausbildung europäisch anerkennt, mit

dem Ziel, ein europäisches Zertifikat für das Berufsbild eines Kunstmanagers zu vergeben und das sich länderspezifisch für eine Anerkennung dieses Bildungsabschlusses bemüht.

Eine zusätzliche Aufnahme von praktischen Übungen in diesem Bereich in einem der Partnerländer (verpflichtendes Auslandspraktikum) soll in dem bereits bestehenden Berufsbildungspass einen entsprechenden Vermerk finden.

Bedingt durch die bildungspolitischen Ziele der Europäischen Union, die durch die Priorität der „Bewertung des Lernens“ eine neue nationale wie europäische Zusammenarbeit hervorruft, soll mit der Gründung eines europäischen Konsortiums eine neue Form einer Ausbildungspartnerschaft entstehen.

## 5 Aktivitäten auf europäischer Ebene

### 5.1 Exkurs in die europäische Programmdefinition

Im Kulturbereich ist es notwendig, fächerübergreifend und grenzüberschreitend zu planen und zu agieren, deshalb hat die Europäische Union mit zahlreichen Gemeinschaftsprogrammen darauf reagiert:

„Im Jahr 1974 verwies eine erste EntschlieÙung des Europäischen Parlaments die Notwendigkeit von Gemeinschaftsaktionen im Kulturbereich, insbesondere zur Bewahrung des Kulturerbes. Der Vertrag über die Europäische Union bietet seit 1993 eine eigene Rechtsgrundlage für Maßnahmen zur Erhaltung und Erschließung des kulturellen Erbes. In seinem Artikel 151 heißt es vor allem, dass die Gemeinschaft die Tätigkeit der Mitgliedstaaten `unterstützt und ergänzt` und so zu `Erhaltung und Schutz des kulturellen Erbes von europäischer Bedeutung` beiträgt. Die Gemeinschaftsaktionen beschränkten sich zunächst auf die Förderung der

<sup>16</sup> Vgl.: Götz Pochat, Kurzantrag für die Vorauswahl im Rahmen der Ausschreibung „Neue Medien in der Lehre an Universitäten und Fachhochschulen.“

Restaurierung von Baudenkmalern, beispielsweise der Akropolis in Athen oder aber des historischen Zentrums von Chiado in Lissabon. Sie erstrecken sich künftig auf das unbewegliche und bewegliche Kulturerbe (Museen und Sammlung, Bibliotheken, Archive); das archäologische und architektonische Erbe; das Naturerbe (Landschaften und Naturschönheiten), aber auch auf das sprachliche, gastronomische und handwerkliche Erbe. Die Maßnahmen betrachten dieses Erbe unter zweierlei Gesichtspunkten: kulturellen und wirtschaftlichen“.

#### 5.1.1 Das Kulturerbe als Träger kultureller Identität

Das Kulturerbe ist in Europa weithin als Träger kultureller Identität anerkannt. Die Kenntnis des Kulturerbes hängt zum einen von der Qualität seiner Erschließung und zum anderen von der Fähigkeit der Europäer ab, das eigene Erbe wie auch das Erbe der übrigen Länder der Union anzuerkennen und zu würdigen.

Die Erhaltung und Erschließung des europäischen Kulturerbes gehört zu den wichtigsten Zielen des Programms für kulturelle Zusammenarbeit „Kultur 2000“, das darauf etwa 34 % seiner Finanzmittel verwendet. Das Programm fördert Projekte zur Erhaltung des europäischen Erbes von außerordentlicher Bedeutung, die „europäischen Laboratorien für das Kulturerbe“, die beispielsweise an der Restaurierung der Fresken in der Basilika von Assisi von Italien beteiligt waren.

Ebenso unterstützt es Kooperationsprojekte zugunsten des Kulturerbes, wie beispielsweise das Netz für den Jugendstil, die Ausbildungsmaßnahmen, Erfahrungsaustausch, Schaffung kultureller Multimediaprodukte usw.. Auch wird die Vergabe des Preises „Europa Nostra“ für Projekte zur Restaurierung des Kulturerbes gefördert.

Die Europäische Union fördert den Zugang zum gemeinsamen Erbe im Rahmen ihrer Aktionen im Bereich der allgemeinen und beruflichen Bildung

sowie im Rahmen von Sensibilisierungskampagnen, die zusammen mit dem Europarat durchgeführt werden.

#### 5.1.2 Kennenlernen des gemeinsamen Erbes

Das Programm SOKRATES unterstützt entsprechende Projekte, in die beispielsweise Schulen und Museen einbezogen werden, während das Programm LEONARDO DA VINCI unter anderem die Ausbildung in traditionellen Berufen und Maßnahmen zur Restaurierung und Erschließung des Kulturerbes finanziert.

Darüber hinaus werden spezielle Aktionen zugunsten der Regional- und Minderheitensprachen, die Teil des kulturellen und sprachlichen Erbes Europas sind, verwirklicht.

#### 5.1.3 Sensibilisierung für das gemeinsame Erbe

Die Europäische Union beteiligt sich an Aktionen zur Sensibilisierung für das gemeinsame Erbe, beispielsweise an der 1999 vom Europarat eingeleiteten Kampagne Europa - ein gemeinsames Erbe. In diesem Kontext wurden fünf Übereinkommen zwischen der Europäischen Kommission und dem Europarat unterzeichnet und mehrere gemeinsame Aktionen - mit Unterstützung des Programms „Kultur 2000“ - zu den Themen fotografisches Erbe, historische Universitäten in Europa, europäisches Handwerk und europäisches Musikerbe in Angriff genommen. Europarat und Europäische Union arbeiten außerdem bei der Organisation der seit 1991 stattfindenden Tage des europäischen Kulturerbes zusammen. Das Programm „Kultur 2000“ finanziert ebenfalls Projekte, die für das gemeinsame Erbe sensibilisieren sollen, wie beispielsweise das Projekt eines „Zeitspaziergangs“, an dem Schulen teilnehmen und das zur Produktion einer CD-Rom über Wassermühlen und Ölmühlen führen soll.

#### 5.1.4 Weltkulturerbe

Auch außerhalb der Grenzen Europas ist kulturelles Erbe zu schützen und zu erschließen. Die Union arbeitet daher mit internationalen Organisationen und Drittländern zusammen.<sup>17</sup>

### 6 Ausbildungsinhalte für ein neues Berufsbild „Kunstmanager“

Ausbildungskonzept für das Berufsbild des Kunstmanagers:

Modul I: Allgemein Bildende Höhere /Berufsbildende Höhere und -mittlere Schulen (Sekundarstufe II)

Modul II: Studium

Modul III und IV: Lehrgang

Die Ansiedlung bzw. die Umsetzung der Inhalte der Module ist länderspezifisch differenziert an den verschiedensten Bildungseinrichtungen möglich. Diese können sowohl privat als auch öffentlich sein. Der gemeinsame europäische Lehrgangsabschluss kann unter Einbeziehung von e-Learning erworben werden.

Modul I ist als berufsvorbereitend zu verstehen und ist an Oberstufengymnasien, Berufsbildenden Höheren und Mittleren Schulen im Sekundärbereich II angesiedelt. Durch spezifische Freifächer oder Projekte im Bereich Denkmalpflege und Ausstellungsmanagement sowie Kunstgeschichte mit regionalem Schwerpunkt soll diese Ausbildung intensiviert werden.

---

<sup>17</sup> Vgl.: [http://www.cultural\\_heritage\\_vehic\\_de.htm#](http://www.cultural_heritage_vehic_de.htm#) Europa und die Kultur (Stand: 20.10.03).

Mit diesem Angebot verbindet sich die Absicht, bereits in diesem Ausbildungsstadium den Grundstein für ein neues sensibilisiertes Bewusstsein der jungen Generation für den Denkmälerbestand des regionalen Umfeldes zu legen. Eine bewusste Auseinandersetzung fördert nicht nur Fachkenntnisse, sondern auch ein persönliches Engagement für die Erhaltung und ein Interesse für Revitalisierungskonzepte. So entsteht eine junge, gezielte und kompetente Ideenbörse. Die Absolvierung von Modul I wird bei einem darauffolgenden Studium der Kunstgeschichte in die Studieneingangsphase angerechnet.

Modul II ist universitär, nämlich das Studium der Kunstgeschichte mit den Abschlussmöglichkeiten Bakkalaureat, Magisterium und Doktorat. Empfohlen wird, den Lehrgang (Modul III) an das Bakkalaureat anzuschließen, da in diesem Fall die Kurzausbildung durch eine Praxisorientierung erweitert und somit aufgewertet werden kann.

Modul III ist die Weiterbildung für Modul I und II und weitere Interessenten aus fachverwandten Bereichen. Hierfür ist ein viersemestriges Kolleg mit einem Auslandspraktikum vorgesehen. Die Ansiedlung erfolgt außeruniversitär.

Bisher gab es kein Angebot für eine fächerübergreifende Weiterbildungsmöglichkeit in den Bereichen Kunstgeschichte, Denkmalpflege, Kulturmanagement, Tourismus. Dieses dringende Desideratum erfüllt Modul III. Ferner bedarf das primär theoretisch ausgerichtete Fach der Kunstgeschichte ebenso dringend einer neuen berufsvorbereitenden praktischen Schiene. Sie ist als Bindeglied zwischen ausbildender Universität und den Anforderungen der praktischen Umsetzung dieser erworbenen Fachkenntnisse in der Wirtschaft zu verstehen. In einem Ausbildungsverbund wird ein modernes, praxisbezogenes und vielfältiges Know-how vermittelt. Sehr wesentlich ist, diese Weiterbildung europaweit einheitlich anzubieten und durchzuführen, da ein internationaler Wissenstransfer gestartet werden kann. Ein

europaweiter Austausch dieses besonders qualifizierten Fachpersonals wird möglich.

Lehrinhalte sind: Kunstgeschichte länderspezifisch vertiefend, Kunsttechnologie länderübergreifend, Denkmalpflege und Stadterneuerung länderübergreifend und länderspezifisch, Geschichte länderspezifisch, Bauforschung und Stadtentwicklung, Kulturmanagement (Tourismus, Betriebswirtschaft, Versicherungswesen, Informatik), Praktische Übungen (Reinigen, Konservieren, Restaurieren, Schadensanalyse, Anforderungen, Methoden, Materialkunde, Hochbautechnik, Vermessungswesen, Kunstfotografie), Natur- und Landschaftsschutz.

Die Grundlage bildet die Entwicklung eines neuen Ausbildungskonzeptes mit Hilfe moderner Medien (Basis e-Learning) basierend auf einem digitalen Bildarchiv, das als zentrale Kommunikations- und Lernbasis eingesetzt wird. Aufbau und Bedienung erfolgen unter Einbeziehung von Behinderten.

Modul IV ist eine Aufbaustufe auf Modul III. Zusätzlich wird ein Auslandspraktikum angeboten, das in Kombination mit dem e-Learning-Verfahren, dem künftigen europäischen Kunstmanager die Möglichkeit gibt, den Masterabschluss zu erreichen. Dies soll in Kooperation mit den Partnerländern durchgeführt werden. Die Schulung erfolgt über eine internationale Vernetzung. So kann der gesamte theoretische Unterrichtsstoff selbständig über ein e-Learning Programm angeeignet werden.

Das Ausbildungszentrum ist nur virtuell und an keine örtliche Institution gebunden. Das Berufsbild ist neu und innovativ und entspricht einem gesamteuropäischen Desideratum. Es zeichnet sich durch eine besondere Koppelung von Theorie, Praxis und Internationalität im Sinne der Einsatzmöglichkeiten aus. Der Austausch erfolgt europaweit.