

Auf stuckierten Spuren – Notizen zu Giovanni Baerna, einem Stukkator der Bandalwerkzeit

Eine beträchtliche Anzahl Stuckhandwerker aus dem südlichen Alpengebiet war ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Süddeutschland tätig.¹⁾ Manche von ihnen konnten die Stellung eines Hofstukkators erlangen wie Jeronimo Francesco Andreioli in Bayreuth oder Antonio Bossi in Würzburg, viele andere mußten als Wanderkünstler von Auftraggeber zu Auftraggeber ziehen.²⁾ Zu letzteren gehörte auch ein gewisser Giovanni Baeria. Dieser ist – wohl aus Oberitalien stammend – in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mainfranken und der Oberpfalz anzutreffen.³⁾ Obwohl er an der Ausstattung prominenter Sakral- und Profanbauten beteiligt war, ist sein Schaffen letztlich noch relativ unerforscht. Dies mag zum einen daran liegen, daß er nicht zur ersten Garde der Stukkateure zählt. Zum andern ging ein großer Teil seiner Arbeiten verloren.

Wo wirkte dieser Stukkator? Wie ist sein künstlerisches Profil beschaffen? Welche Ergebnisse hat seine Erforschung bisher erbracht? Die folgenden Ausführungen haben zum Ziel, dies zusammenfassend darzulegen, zu überprüfen und um neue Beiträge zu erweitern.

In den frühen Künstlerlexika sucht man noch vergebens nach einem Stukkator Baerna.⁴⁾ Erstmals erscheint er in drei Bänden der „Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern“, wo die Tätigkeit eines Stukkators dieses Namens im fränkischen und oberpfälzischen Raum festgestellt wird. An folgenden Orten wurden in den Inventarbänden seine Werke anhand von Quellenbelegen lokalisiert: In Schloß Wiesenthied war er 1716 für die Dekoration zweier Gartenzimmer verantwortlich.⁵⁾ Diese nicht mehr erhaltenen Arbeiten könnten für lange Zeit als die frühesten des Stukkators in Mainfranken gelten. Im Bene-

diktinerkloster Münsterschwarzach ist er 1722 faßbar.⁶⁾ Eine weitere Station war Neumarkt/Opf., wo er ab 1724 die Mariahilf-Kirche ausstuckierte (Abb. 1 u. 2).⁷⁾ Des Weiteren war Baerna 1725/1733 im Augustinerchorherren-Stift Heidenfeld bei Schweinfurt mit Dekorationen betraut (Abb. 3).⁸⁾

Baernas letzte gesicherte Arbeiten identifizierte D. TREPLIN (1930).⁹⁾ Sie konnte den Stukkator anhand von Rechnungen als den Schöpfer einiger Stuckdecken im südlichen Ehrenhofflügel sowie im südlichen Teil des Mitteltraktes des Konventbaus der Abtei Ebrach ermitteln (Abb. 4). Die Autorin sieht in Baerna sogar einen Meister, der „in Bezug auf die Feinheit und Grazie seiner Dekoration“ Georg Hennicke erreiche, einen Stukkator, der heute als der bedeutendste Vertreter des Bandalwerkstils im Rhein-Maingebiet angesehen wird.¹⁰⁾

Weitere Schöpfungen in der 1809 abgebrochenen Kirche der Benediktinerabtei Obertheres am Main¹¹⁾, die in die Jahre 1722/1723 datieren, machte G. ZIMMERMANN (1954) ausfindig.¹²⁾ Hier folgte Baerna im Juni 1722 auf den kurz davor verstorbenen Stukkator Johann Heinrich Lehner. Die näheren Umstände der Arbeiten in Neumarkt/Opf. stellte K. RIED (1960) anhand von Schriftquellen dar.¹³⁾ Erweitert wurden die Kenntnisse um den Neumarkter Aufenthalt Baernas von A. BAUCH (1979).¹⁴⁾ So berichtet der Autor von einem Auftrag an Baerna, der von einem ebenfalls aus Italien stammenden Bürger Neumarkts namens Mussinan ergangen sein soll.¹⁵⁾ Weiterhin habe der Stukkator vergebens versucht, an einen Auftrag in Oberwiesenacker (Kreis Neumarkt/Opf.) zu kommen.¹⁶⁾

Auf das zeitlich der Tätigkeit in Franken vorangehende Wirken Baernas als Geselle der Arbeitsgemeinschaft von Eugenio Castelli und Antonio Genone in Hanau (Schloß Phi-

lippsruhe, 1707) sowie in Frankfurt wies Baron L. DÖRY (1954 und 1964) hin.¹⁷⁾ DÖRY nahm an, daß der in den Philippsruher Quellen genannte Johan Bayerne¹⁸⁾ zur im Nassauischen tätigen Stukkatorenfamilie Paerna gehöre, die erstmals H. JACOBI (1946) vorgestellt hatte.¹⁹⁾ Er warf zudem – ohne eine Antwort geben zu können – die Frage auf, ob der aus Mainfranken bekannte Giovanni Baerna mit jenem Stukkator in Beziehung stehe, der in der Schloßkirche zu Greifenstein bei Wetzlar mit „Jovannes de Paerni Fecit A: 1686“ signiert hat. Für Ch. NIEDERSTEINER (1992), der in einem Lexikonartikel das Wirken Baernas behandelt, steht offenbar fest, daß beide Stuckhandwerker identisch sind, denn er führt Greifenstein kommentarlos in seinem Werkkatalog auf.²⁰⁾ Überdies firmieren bei NIEDERSTEINER solche Arbeiten als Werke Baernas, die JACOBI in Zusammenhang mit dem nassauischen Stukkator Hieronymus Paerna erwähnt.²¹⁾ Nun fanden auch die Stuckarbeiten in der Schloßkirche von Bad Homburg v. d. Höhe in das Œuvre des Giovanni Baerna Eingang, bei denen JACOBI einen gewissen Johann Baptist Baerna als beteiligt vermutete. Dieser soll der Sohn oder Bruder des genannten Hieronymus gewesen sein. JACOBI war sich hierin nicht sicher. Zudem schien ihm unklar, welchem von beiden die Ausstattungen in den Schlössern Idstein im Taunus (1695) und Wiesbaden (1696) zuzuschreiben seien, da er in den Quellen keinen Vornamen gefunden hatte. NIEDERSTEINER indessen schlug diese fraglichen Werke dem Giovanni Baerna zu, der somit biographisch mit jenem Johann Baptist Paerna verschmolz.²²⁾ Als weiteren Wirkungsort des Stukkators nennt NIEDERSTEINER Allersberg (Kreis Roth). Dort soll er das palaisartige Wohnhaus des Drahtfabrikanten Gilardt ausstuckiert haben. Diese Zuschreibung erfolgte wohl aufgrund stilistischer Erwägungen, denn Quellen sind nicht bekannt. Hierauf wird später noch zurückzukommen sein.

Bei I. BACHMEIER (1993) setzt die nachweisbare Tätigkeit Baernas dagegen, wie bei DÖRY, 1707 mit seiner Funktion als Geselle in der Arbeitsgemeinschaft Castelli/Genone in Schloß Philippsruhe ein.²³⁾ Mit Hilfe ein-

deutiger Quellenbelege kann die Autorin das Œuvre des Stukkators um Dekorationen in Schloß Reichmannsdorf bei Schlüsseldorf erweitern.²⁴⁾ Diese Arbeiten entstanden nachweislich 1716, also vor jenen in Wiesentheid. Neben BACHMEIER publiziert und diskutiert auch B. M. SCHERER (1997) die Reichmannsdorf betreffenden Quellen.²⁵⁾ Er grenzt Baernas Wirken im Schrottenbergschen Schloß auf die Stuckarbeiten in drei Räumen ein: im Treppenhaus, im „Saal“ und im „Musikzimmer“.²⁶⁾ W. HARTLEITNER (1996) zieht für die mittleren 1730er Jahre Baerna als Schöpfer von Stukkaturen in Schloß Oberschwappach in Betracht, wobei er weder Schriftquellen, noch eindeutige stilistische Parallelen benennen kann.²⁷⁾ Jüngste Zuschreibungen erfolgten durch den Verfasser (2001). Auf der Basis des Stilvergleichs wurden Stuckarbeiten in Volkach/M. (Schelfenhaus) und Sommerach/M. (Gasthof zum Schwan) in die Nähe Baernas gerückt.²⁸⁾

* * *

Das Wirken des Stukkators Giovanni Baerna wirft nach wie vor eine Reihe von Fragen auf. Bereits die kursierenden Versionen seines Namens geben zu denken. Sind dies lediglich voneinander abweichende Schreibweisen, wie sie auch anderweitig bekannt, ja üblich sind, oder verbergen sich dahinter, zumindest teilweise, verschiedene Personen? Für die Tätigkeit im fränkisch-oberpfälzischen Gebiet sind durch Erwähnung in Archivalien folgende Versionen belegt: „Baerna“²⁹⁾, „Baierna“³⁰⁾, „Bajerna“³¹⁾, „Bayerna“³²⁾, „Bojerna“³³⁾ sowie „Paerna“³⁴⁾. Auch für die Arbeiten im Nassauischen ist JACOBI zufolge der Name „Paerna“ archivisch gesichert.³⁵⁾ „Bayerne“ wird von DÖRY der Stukkator bezeichnet, der in den Dokumenten zu Schloß Philippsruhe unter dem Namen „Beyenne“ erscheint. Als Künstlersignatur hingen ist „De Paerni“ aus Burg Greifenstein bekannt.

Mit allen Schreibweisen außer „Baerna“ und „Bayerne“ können Werke verknüpft werden, die noch vorhanden sind. Somit ist die Möglichkeit gegeben, anhand des Stilvergleichs relativ große Sicherheit darüber zu gewinnen, daß es sich wirklich um ein und

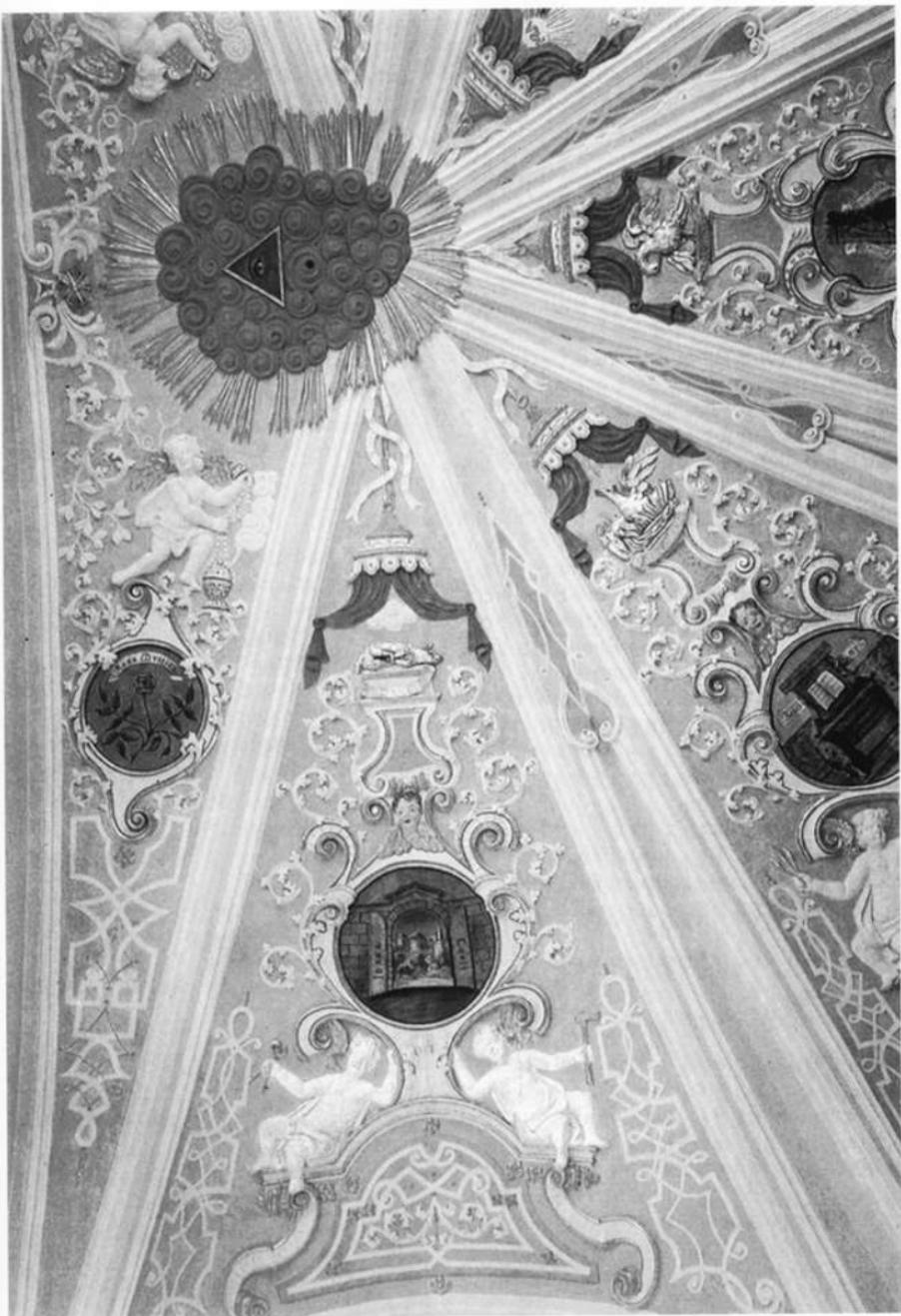


Abb. 1: Neumarkt/Opf., Mariahilfkirche, Stuckierung im Chorgewölbe

denselben Künstler, beziehungsweise seine Werkstatt handelt. Für erstere Versionen bestehen diesbezüglich keine Zweifel.³⁶⁾ Fragwürdiger ist das mit „De Paern“ signierte Werk in Burg Greifenstein. Kann hier unser Künstler gemeint sein? Dies wird anhand stilistischer Kriterien später noch behandelt werden.

Neben der Namens- und Zuschreibungsproblematik sowie den offenen Fragen nach Baernas stilistischer Prägung, nach seiner Herkunft und biographischen Daten,³⁷⁾ seinen familiären Verhältnissen³⁸⁾ und dem Umfang seiner Werkstatt³⁹⁾ besteht Unklarheit darüber, wo Baerna zwischen seinen bekannten Aufträgen in Franken beziehungsweise der Oberpfalz tätig war. Zeitliche Lücken ergeben sich für die Jahre 1718–1722, 1723–1724 und 1725/26–1733. Nachfolgend soll versucht werden, Baerna weitere Arbeiten zuzuschreiben, die er in diesen Zeiträumen ausgeführt haben könnte. Da diesbezügliche Schriftquellen fehlen, können diese Attribitionen nur auf stilistischer Ebene erfolgen. Ausgangspunkt ist also die spezielle Machart der sicher von Baerna oder seiner Werkstatt stammenden Stukkaturen.

* * *

Der Versuch einer Zuschreibung, die sich lediglich auf die Methode der Stilkritik stützt, ist mit spezifischen Unsicherheiten behaftet. Abgesehen von konservatorischen Gesichtspunkten – bisweilen sind die Stukkaturen mit dicken, die Modellierung weitreichend verunklarenden Farbschichten bedeckt – stellen sich folgende Hauptprobleme in den Weg:

1. Zum einen gibt es bei jedem Werkkomplex eine gewisse gestalterische Bandbreite. Sie kann als Folge unterschiedlicher persönlicher Stilhaltungen oder handwerklicher Fähigkeiten unter den Werkstattmitgliedern gelten. Trotz der auf rationelle Vorgehensweise zielenden Methoden der Stukkateure, wie der Gebrauch von Modellen, zeigen sich immer wieder gestalterische Unterschiede.⁴⁰⁾ Im Folgenden wird daher lediglich auf die durchgängigen Hauptmerkmale geachtet.

2. Vergleicht man die Baerna mittels Schriftquellen zugewiesenen Werke, so fällt doch eine merkliche Wandlung in der Formensprache auf, die sich vom frühesten Beispiel (Reichmannsdorff, 1716/17) zu dem spätesten (Ebrach 1733) vollzog. Beispielsweise sind die Putten in Statur und Durchmodellierung unterschiedlich. Waren dies allmähliche Wandlungen oder abrupte Brüche? Zur Klärung fehlen die entsprechenden Stilproben. Die in dieser Hinsicht sicher aufschlußreichen Arbeiten in Wiesentheid, Münsterschwarzach und Obertheres sind nicht mehr erhalten.
3. Wird auf Parallelen oder Unterschiede in Komposition und Konfiguration der Ornamente Bezug genommen, so sollte dies unter Beachtung der gestalterischen Grundlage der Stukkaturen geschehen. Die Vermittlung durch Publikationen von Ornamentstichen bringt zwangsläufig mit sich, daß sich theoretisch bei mehreren voneinander unabhängigen Stukkaturen sehr ähnliche Anordnungen finden lassen. Auch Elemente der Detailgestaltung, wie geriffelte Bandoberflächen, können mitunter auf Vorlageblätter zurückgeführt werden.
4. Des weiteren besteht die Möglichkeit, daß Auftraggeber oder Architekten einen bestimmten Dekorationsmodus verlangen.⁴¹⁾ So fallen bei den Werken, die Baerna sicher zuzuweisen sind, deutliche Konzeptionsunterschiede auf. Während in Reichmannsdorf und Neumarkt die zu stückierenden Felder völlig mit Ornament gefüllt sind, zeigen sich in Heidenfeld weite Zonen, in denen der Grund ungehindert zur Geltung kommt. Die Aufträge in Heidenfeld und Neumarkt liegen zeitlich so nahe beieinander, daß ein Stilwandel seitens des Künstlers unwahrscheinlich sein dürfte. Man darf hier wohl vermuten, daß der Architekt, kein geringerer als Balthasar Neumann⁴²⁾, seine „moderner“ dekorativen Vorstellungen geltend machte.⁴³⁾

Hier kann das Detailstudium, der Vergleich der handwerklichen Merkmale weiterhelfen. Besonders aufschlußreich ist dabei der Figurenstil.

* * *

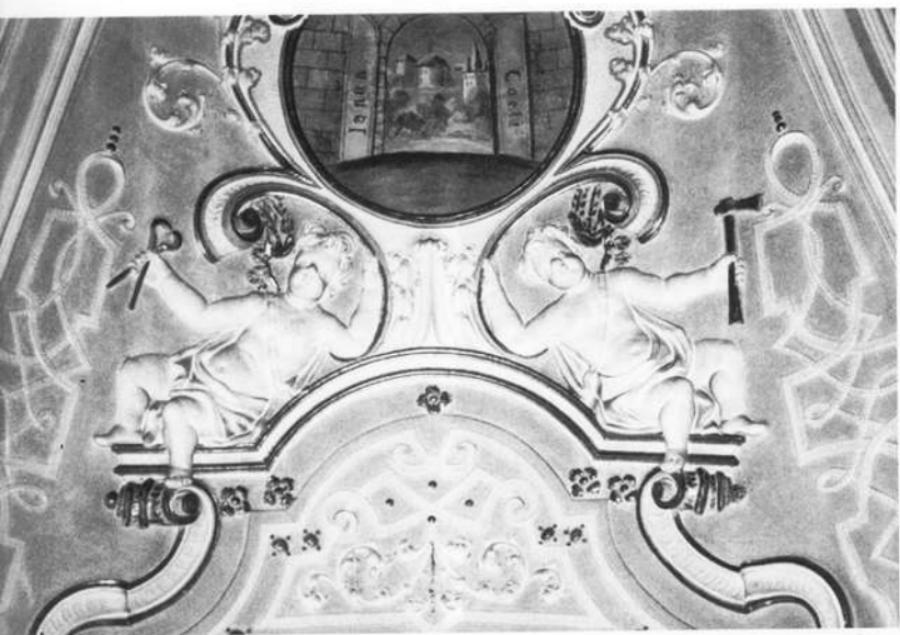


Abb. 2; Neumarkt/Opf., Mariahilfkirche, Detail aus Abb. 1



Abb. 3: Ehem. Augustinerchorherrenstift Heidenfeld, Saal, Putto als Allegorie der Hoffnung (*Spes*)

Alle Stuckdecken, die sich Baerna sicher zuweisen lassen, sind solche, die im sogenannten Bandelwerkstil⁴⁴⁾ dekoriert sind. Er könnte in dieser in Deutschland um 1710 noch recht neuen Technik verhältnismäßig früh versiert gewesen sein, denn, wie DÖRY herausstreckt, hatten sich seine Meister in der Werkstatt von Schloß Philippsruhe, Eugenio Castelli und Antonio Genone, bereits um 1707 die aus Frankreich importierte moderne Manier angeeignet.⁴⁵⁾ Etwa zwei Jahre nach dem Einzug der Bandelwerkdekoration in die Räume des Schönbornschlosses Pommersfelden (1714⁴⁶⁾) stattete Baerna drei Räume des Schlosses Reichmannsdorf mit derartigem Stuckwerk aus.⁴⁷⁾ Zwischen diesen ersten bekannten Beispielen des Meisters und den späten Arbeiten in Heidenfeld (Nordflügel)⁴⁸⁾ sowie Ebrach ist eine stilistische Gestaltungsbreite bemerkbar, die von dicht angeordneten Bandornamenten und sorgfältig modellierten, geschmeidigen Putten mit voller Körperlichkeit hin zu spärlicherem Bandelwerkeinsatz mit eher nachlässig gearbeiteten, wenig erhabenen und ungelenken Figuren reicht.

Im Folgenden wird das Augenmerk auf die Stuckdekorationen gerichtet, die um 1725, also in der zweiten belegten Schaffensperiode Baernas in Franken und der Oberpfalz entstanden. Die in Heidenfeld (während der ersten Ausstattungsphase, 2. Obergeschoß, Treppenhaus, ehem. Hauptsaal) und Neumarkt ausgeführten Arbeiten zeigen nachstehende Eigenheiten, die, über die bloße Zugehörigkeit zur Dekorierungsweise der Bandelwerkzeit hinaus, die Urheberschaft Baernas beziehungsweise seiner Werkstatt charakterisieren:

1. Die zu dekorierenden Flächen sind mit dichten Einheiten aus Bandel- und Laubwerk gefüllt. Besonders ist dieser *horror vacui* in Neumarkt ausgeprägt, wo kräftige Profilrahmen, Profileisten, Muster aus verschiedenen breiten Bändern, Laubwerk und Rosetten sowie Putten-Figuren bisweilen wie gewaltsam aneinandergeschoben, sich gegenseitig bedrängend wirken (**Abb. 1**). Diese Zusammenballungen überziehen die gesamten Dekorationsabschnitte wie ein feinmaschiges Netz. Da-

durch kann sich kein Spannungsverhältnis zwischen dem unterschiedlich erhabenen Ornament und dem planen, farbigen Grund entfalten.⁴⁹⁾

2. Bestimmte Motive oder Dekordetails kommen bei Baerna häufiger vor. Hierzu gehören voluminöse, vielgliedrige Profilleisten als starke Kontraste zu den fragilen Bandzügen (**Abb. 4**). Sie setzen immer wieder dominante plastische Akzente und bringen so eine vitale Unruhe in die Gefüge der flachen Bänder, die sich daneben wie luftiges Füllwerk ausnehmen. Die Bänder selbst werden mit einer gewissen Variationsfreude geführt. Es finden sich gerade, rechtwinklige, bogige und zackige Verläufe in rascher Folge (**Abb. 1**). Hinzu kommen aus den Bandenden herauswachsende Akanthusranken mit sich ringelnden Trieben, Putti, die auf Ornamentaufbauten sitzen oder ähnlich auf diese bezogen sind, dazu kugelige Räuchergeräte, Baldachine und perspektivisch verdrehte Volutenspangen.
3. Sehr charakteristisch ist die Modellierweise Baernas, also seine unmittelbare Handschrift (**Abb. 1**). Bei ihm ist, wie oben schon angedeutet, ein Hang zu kompakten und fülligen Formen zu bemerken. Auf der einen Seite zeigt sich diese Vorliebe bei Elementen aller Art, seien es Volutenspangen, Baldachine oder Räuchergeräte. Besonders auffällig sind in diesem Zusammenhang die Rauch- und Himmelwolken gearbeitet. Nicht duftige Zartheit zeichnet sie aus, sondern vielmehr simple wie solide Formen. Diese Gebilde sind aus mehreren schneckenförmigen Einzelementen zusammengefügt. Es hat den Anschein, als sei eine derartige Modellierung mit dem Spritzbeutel eines Konditors vorgenommen worden. Dies kann als äußerst selten bis einzigartig gelten.⁵⁰⁾ Zudem ist manchmal der Hang zu einer etwas teigigen Breite des Ornaments zu bemerken. Daneben flieht Baerna allerdings auch da und dort zerbrechlich wirkende, allerdings nie wirklich filigrane Bandzüge ein (**Abb. 2**). Insgesamt zeigt sich also ein recht breites Spektrum plastischer Abstufungen, die dem Eindruck lebloser Starre entgegenwirken.



Abb. 4: Ebrach, Konventbau,
Stuckrelief im südlichen Treppenhaus



Abb. 5: Volkach, Schelfenhaus,
„Ofensaal“, Stuckdetail

Dem entspricht, daß sich innerhalb von Mustereinheiten die Bänder eher selten in elegantem Schwung oder akkurate Parallelität und Symmetrie ausbreiten. Oft wirken sie verschoben, ja ein wenig ungelenk. Mag dies Kalkül oder die Folge allzu engen Aneinanderschiebens der einzelnen Elemente sein – derartige Unregelmäßigkeiten bringen, zusammen mit der Engmaschigkeit der Ornamente, eine leichte Note ruppiger Dynamik in die Stuckdekoration.

4. Ein spezieller Wesenszug der Modellierweise Baernas ist die Durchbildung von Figuren (Abb. 2 u. 3). Sie sind hauptsächlich in Form von Putten in seinen Arbeiten zu finden. Charakteristisch sind hier die Anordnung der Figuren vor dem Grund, die Ausformung der kleinen Körper und vor allem die Gesichtsbildung. Mit ihrem Rumpf sind die Knaben zumeist parallel zum Grund ausgerichtet und mit diesem

oft stark verhaftet. Die Oberkörper sehen aus wie in die Fläche geklappt. Dadurch wirken die Bewegungsmotive ungelassen bis unnatürlich. Selten führen die Knaben wirkliche Drehungen aus, weshalb der Stukkator die Oberkörper nicht perspektivisch verkürzt zeigen mußte. Indem sie sich frontal dem Betrachter zeigen, nehmen die Putti in gewisser Weise Bezug zu ihm auf – sie scheinen sich weniger in einer Welt für sich aufzuhalten als vielmehr für den Zuschauer zu posieren. Die kleinen Körper sind stämmig bis drall, jedoch nicht übermäßig üppig. Aufgrund schwelender Modellierungen ergeben sich bewegte Umrißlinien. Obwohl sich der Stukkator vor allem bei den Oberkörpern um Naturnähe bemühte, ist anatomische Richtigkeit letztlich selten oder nicht vorhanden. Häufig sitzen kurze Beinchen an langen Oberkörpern. Bei den eigenwilligen Physiognomien stehen die Unterge-

sichter mit ihren kräftigen Rundformen im Gegensatz zu den Stirnpartien, die zumeist schmäler ausgeprägt sind. Einen besonders neckischen Zug verleihen den Gesichtern die kleinen oft sattelförmig ausgebildeten Näschen (sie erinnern von fern an Portraits des antiken Philosophen Sokrates). So wirken die Putten Baernas auf unverwechselbare Weise keck und schrullig.

Insgesamt lassen die Stuckdecken Baernas einen vielleicht etwas kernigen Kunsthändler vermuten, der Freude am Zupacken hatte, am kraftvollen Durchbilden und üppigen Dekorieren, bei dem aber ausgeklügelte Raffinesse und besondere Subtilität im Modellieren weniger zu finden waren.

* * *

Das erste von NIEDERSTEINER für Baerna geltend gemachte Werk ist die Stuckdekorierung der Schloßkirche in Greifenstein/Westerwald. Im Auftrag des Grafen Wilhelm Moritz zu Solms-Greifenstein wurden das Muldengewölbe der äußerst schlanken Saalkirche sowie die beiden eingestellten Emporen an den Langseiten und die Kanzel mit Stukkaturen versehen.⁵¹⁾ Auf der Mittelachse der südlichen Empore findet sich die erwähnte Inschrift mit Datierung „Jovannes de Paerini fecit A: 1686“. Neben der frühen Zeitstellung ist diese Signatur selbst ein Grund, die Greifensteiner Stuckarbeiten nicht dem hier behandelten Giovanni Baerna zuzuschreiben. Vergleichbares ist von diesem sonst nicht bekannt. Hinzu kommt die aufwendige Art dieser Unterschrift. Der genannte Namenszug ist erhaben auf ein Band aufgetragen, das um einen Wappenschild mit Helmbekrönung gelegt ist. Das Wappen sowie der prominente Anbringungsort lassen an einen arrivierten und entsprechend selbstbewußten Künstler denken. Daß ein Stukkator, der über 20 Jahre später noch als Geselle tätig ist (Schloß Philippsruhe, 1707), zu Beginn seiner Laufbahn derartig signiert und später, als eigenständiger Meister, darauf verzichtet, dürfte abwegig sein. Schlagend ist auch der stilistische Vergleich. Entsprechend der Zeit gegen Ende des 17. Jahrhunderts ist die Stuckausstattung durch den Gebrauch kräftiger Kartuschen und

Rahmungen als Akzente sowie konsequent flächendeckender, meist vegetabiler Ornamentik und figuralen Schmucks mit einem sehr hohen Grad an Plastizität charakterisiert. Gerade die Figurenbildung, die auch bei Aneignung der moderneren Dekorationsweise des Bandalwerks hätte zumindest im Kern erhalten bleiben müssen, spricht klar dafür, daß diese Stukkaturen nicht von Baernas Hand stammen. Die großen Engel und die bisweilen vollplastischen Putten sind einerseits von einer derartigen Vielfalt an Posen und Ansichten, andererseits von einer ausgesprochen feinen, die Anatomie berücksichtigenden Modellierung, daß geradezu künstlerische Welten zwischen diesen und den oben charakterisierten Figuren Baernas liegen.

Ob diese Arbeiten nun von dem in der örtlichen Literatur genannten ominösen niederländischen Stukkatur Jan de Paeren stammen sei dahingestellt.⁵²⁾

Die weiteren in die Zeit vor 1700 datierten Arbeiten, die NIEDERSTEINER Baerna attribuiert, (Homburg v. d. H., Schloß; Wiesbaden, Altes Schloß) sind nicht mehr vorhanden, so daß eine stilistische Überprüfung nicht mehr durchgeführt werden kann. Es bleiben jedoch die oben geäußerten Bedenken gegen diese Zuweisung. Was die angebliche Tätigkeit in Idstein betrifft, so kann diese trotz des umfangreichen Quellenmaterials, das C. LENTZ erschlossen hat, nicht bestätigt werden.⁵³⁾

* * *

Laut NIEDERSTEINER hat Baerna „um 1720“ das palaisartige Wohnhaus des Drahtfabrikanten Gilardi in Allersberg (Kr. Roth) mit Stuckdecken ausgestattet. Der Großteil der Stukkaturen zierte die fünfteilige straßenseitige Enfilade sowie das Treppenhaus. Die von DEHIO in die Jahre 1723–28 datierte aufwendige Architektur des Gilardihauses gilt als Werk des Gabriele de Gabrieli.⁵⁴⁾ Dieser Umstand mag NIEDERSTEINER vor dem Hintergrund, daß in einer der Neumarkter Quellen Baerna als Mitarbeiter Gabrielis erwähnt wird, dazu bewogen haben, diesem die stuckierte Innenausstattung zuzuschreiben. Einer stilistischen Überprüfung hält diese Zuschreibung jedoch nicht stand. Kei-

nes der oben herausgearbeiteten Charakteristika der baernaschen Werke dieser Zeit ist bei den Allersberger Arbeiten zu finden. Der hier tätige Stukkator bevorzugte eine Formensprache mit weniger plastischen Akzenten und deutlich größerem Anteil des freien Deckengrundes. Die sparsameren Konfigurationen entfalten sich in großen Schwüngen (Treppenhaus). Die eher vereinzelt auftretenden Bandzüge entwickeln durch die rasche Abfolge verschiedene kurvierter Abschnitte eine nervöse Dynamik. Treten Konsolengebilde aus Volutenspangen und Profilleisten auf, so besitzen sie nicht die etwas gedrungene Solidität vergleichbarer Anordnungen Baernas, sondern sind mittels eleganter Kurvierungen in die Bandgefuge eingebunden. Es finden sich andere Zierelemente wie Bänder mit begleitenden Faszien oder solche mit aufliegenden Halbrundprofilen. Zudem weicht der Figurenstil völlig von dem Baernas ab. Der Allersberger Stukkator gestaltete seine Putten in variationsreichen und ungleich geschmeidigeren Bewegungsmotiven. Die Volumina der Körper werden bald in flacher Reliefierung angedeutet, bald sind sie mittels rundplastischer Modellierung greifbar. Im Gesamtbild ergibt sich eine sowohl verhaltere als auch großzügigere Dekorationsweise mit gezieltem Raffinement.

Drei Komplexe von Stuckdekorationen, wie sie dagegen der Manier Baernas – beziehungsweise seiner Werkstatt – entsprechen, finden sich im Landkreis Kitzingen sowie in Würzburg. Wie bekannt, war der Stukkator 1722 in Münsterschwarzach tätig. In der Nachbarschaft dieser Benediktinerabtei, in Sommerach und Volkach, errichteten zwei bürgerliche Bauherrn stattliche Wohnhäuser, die sie mit Stukkaturen ausschmücken ließen. Von diesen beiden betrieb Georg Adam Schelf, ein Repräsentant der Volkacher Oberschicht, besondere Aufwand.⁵⁵⁾ Schon äußerlich hebt sich das Schelfenhaus mittels seiner prunkvollen Bauzier von den Bürgerhäusern der Stadt und des Umlandes deutlich ab. Die Prachtentfaltung setzt sich im Inneren fort. Vier Räume im Obergeschoß des Wohnhauses sind mit Stuckdecken ausgestattet, die deutliche Anzeichen der Handschrift Baernas zeigen.⁵⁶⁾ Die Decke im Korridor ist mit Bandelwerkmustern über-

zogen wie sie Baerna vergleichbar in Neumarkt stuckiert hat. Die drei straßenseitigen Räume weisen Spiegeldecken auf, bei denen sich der Dekor bis in die Zone der Hohlkehlen erstreckt, was schon in Schloß Reichmannsdorf zu beobachten war.⁵⁷⁾ Wie dort werden auch im Schelfenhaus durch Gemälde, die von starken, geschweiften Profilrahmen eingefäßt sind, Haupt- und Nebenakzente gesetzt. In einem der Räume übernimmt diese Aufgabe ein Stuckrelief. Der freie Grund ist mit Dekor gefüllt, der in seinem Aufbau, seinen Einzellementen und seiner Modellierweise dem entspricht, was oben als für Baerna bezeichnend angeführt wurde. Als sehr „verräterisch“ erweisen sich diesbezüglich wiederum die Putten und die Rauch- beziehungsweise Wolkengebilde (Abb. 5). Instruktiv ist insbesondere auch ein Vergleich der Figur der *Spes* (Hoffnung) im erwähnten Stuckrelief⁵⁸⁾ mit dem Putto gleichen allegorischen Inhalts aus dem Tugend-Zyklus im Saal der Propstei Heidenfeld (Abb. 3).⁵⁹⁾ Ein Blick auf die Modellierung der Gewänder offenbart eine klare Parallele. Der Putto ist mit einem Lendschurz bedeckt, dessen Saum größtenteils als gewelltes Band ausgebildet ist. Genau diese Machart weist auch der Umhang auf, der teilweise der *Spes* im Schelfenhaus auf Oberschenkel und Unterleib fällt.

Das Obergeschoß des Sommeracher Gasthofes zum Schwan – 1700 vom Ratsherrn Hans Barthel Ulrich erbaut⁶⁰⁾ – wurde sicherlich im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts mit mehreren Stuckdecken unterschiedlicher Reichhaltigkeit dekoriert. Wie im Schelfenhaus sind sie als Spiegeldecken ausgeprägt. Da die Räume jedoch niedriger sind, vermitteln nur recht enge Hohlkehlen von den Decken zu den Wänden. Im Korridor werden diese, vergleichbar mit dem Volkacher Beispiel, jeweils von Leisten eingefäßt. Der Deckenspiegel dagegen zeigt lediglich eine sparsame Dekorierung in Form zentralisierter Muster. Die Decke des Vorplatzes zum Hauptraum ist bereits aufwendiger gehalten. Der Spiegel ist durch einen Stuckrahmen in zwei Zonen geteilt, deren äußere, umlaufende mit Bandzügen gefüllt ist, was der Gestaltung der Korridordecke im Schelfenhaus ähnelt.⁶¹⁾ Von den übrigen Räumen sind drei

besonders erwähnenswert. Bei diesen markieren Stuckreliefs die zentrale Zone des Deckenspiegels. Das eine zeigt einen Knaben, der einen Hund (Symbol der Treue) herzt. Die drollige Szene spielt in einer durch schräge, gewellte Stuckgrate skizzierten Landschaft (Abb. 6). Sie ist spärlich mit Grasbüscheln und Büschen, die zu Miniaturbäumen stilisiert sind, bestückt und steigt nach hinten an. Umringt wird das Relief, neben einfachen Dekormotiven, von vier Adlern, die mit ihren Klauen oder im Schnabel Tugendattribute halten: Säule (*Fortitudo* oder *Constantia*), Anker (*Spes*), Schwert (*Justitia*) sowie Zügel (*Temperantia*).⁶² Auch im zweiten Relief wird mit sparsamen Mitteln ein Landschaftsraum angedeutet (Abb. 7). Das Geschehen ist hier nicht von freundschaftlichem Spiel zwischen Mensch und Tier gekennzeichnet, sondern vom Gesetz des „Fressen und gefressen werden“ im Tierreich. Auf einem sanften Hügel hat ein Fuchs eine Ratte erlegt und beginnt, sie zu verspeisen. Zwei Bäume flankieren die Szene. Diese eigenartigen Gewächse bestehen jeweils aus einem Stamm mit drei Ästen, die traubenähnliche Gebilde halten. Auf dem rechten, größeren sitzt ein Adler mit aufgerichteten Schwingen. Offensichtlich ist er im Begriff, sich auf den Fuchs zu stürzen, den er als nahe Beute ansieht. Links oben schwebt ein Wolkenballen über der kürzelhaften Landschaft.

Der Hauptsaal ist seinem durch Größe und Lage definierten Rang entsprechend am reichsten dekoriert. Sein zentrales Stuckrelief, das allegorische Knaben mit den Attributen der Klugheit (Spiegel) und des Wöhlergehens oder der Heiterkeit (Blumenstrauß⁶³) zeigt, besitzt nicht die Dominanz wie sie die anderen beiden Reliefs aufweisen. Denn während jene lediglich von flachen Bandmustern und vegetabilen Motiven gesäumt sind, ist dieses von einem dichten Gefüge aus Bandkonfigurationen und Puttenpaaren umgeben. Letztere sind den Diagonalen zugeordnet und setzen in der Art von Trabanten Nebenakzente zum Mittelrelief. Je zwei Paare stellen allegorisch die vier Jahreszeiten dar, je zwei die vier Elemente, wobei sie über Kreuz aufeinander zu beziehen sind. Sie sind ihrer Bedeutung gemäß mit unterschiedlichen Attributen

ausstaffiert. Die Jahreszeiten-Putti führen mit sich: Blütenkorb (Frühling, Abb. 8), Ähren (Sommer), Weintraube (Herbst), Pelzmütze (Winter; hinzu kommt hier der Gestus des Frierens), die Elemente: Feuerbecken (Feuer), Füllhorn mit Früchten, Kugel (Erde), Vogel (Luft), Fisch und Fangnetz (Wasser).

Die Organisation dieser Decken, der kontrastive Umgang mit Plastischem und Flachem sowie die Modellierweise der Figuren und auch wiederum der Wolken entsprechen den oben aufgelisteten Merkmalen der Dekorationen Baernas und seiner Gehilfen. Unverkennbar ist die besondere Nähe zu den Stuckaturen im Volkacher Schelfenhaus. Sie zeigt sich besonders im Vergleich der Stuckreliefs (Abb. 7): Hier wie da die Skizzenhaftigkeit der Landschaft mit Bodenwellen aus Stuckgraten, die sich wie Wurzelwerk in schräger Querrichtung durch die untere Bildhälfte ziehen und so ein sich nach hinten aufstallendes Terrain suggerieren. Die spärliche Vegetation breitet sich nur entlang dieser Grade aus: vor allem vereinzelte Grasbüschel und die skurril stilisierten Miniaturbäume mit ihren Blättertrauben. Ähnliches zeigt sich noch im späteren Werk Baernas, in Ebrach (Stüdtreppe des Abteibaus: *Spes* mit Knaben in Landschaft, Abb. 4). Auch im Refektorium der Heidenfelder Augustinerpropstei ist Vergleichbares zu finden⁶⁴.

Auch im Inhaltlichen ist eine gewisse Nähe vorhanden. Zwar ließ der Sommeracher Hans Barthel Ulrich in seinen Räumen immer wieder Religiöses zur Darstellung bringen (Dreifaltigkeitssymbolik, Pelikansymbolik, Tugendallegorien), was im Schelfenhaus fehlt. Die Dekoration des Hauptaales jedoch mit ihrer allegorischen Verbindung von Klugheit und Überfluß sowie den vier Jahreszeiten, also dem zeitlichen Kontinuum, und den vier Elementen, die für die Gesamtheit des Irdischen stehen, schlägt moralisch gefärbte weltliche Klänge an wie sie auch im bürgerlich-kaufmännischen Ambiente des Schelfenhauses zu vernehmen sind.⁶⁵

Schließlich soll noch eine dritte Stuckausstattung vorgeschlagen werden, die zumindest teilweise für Baernas Werkstatt in Frage kommen könnte. Wiederum konnten aussa-



Abb. 6: Sommerach, Gasthof „Zum Schwan“, Obergeschoß, Stuckrelief (Ausschnitt)



Abb. 7: Sommerach, Gasthof „Zum Schwan“, Obergeschoß, Stuckrelief

gekräftigte Quellen bislang nicht ausfindig gemacht werden. Die Modellierweise jedoch dürfte ein hinlängliches Indiz für eine Zuschreibung sein.

Die Würzburger Kirche St. Peter und Paul, errichtet nach Plänen Joseph Greisingens in den Jahren 1717–1720⁶⁹, war bis zu ihrer schweren Beschädigung durch Brandbomben im März 1945 reich mit Stukkaturen verziert. Der Bandelwerk-Stuck der Emporenhalle erstreckte sich auf die Gewölbezone von Mittel- und Seitenschiffen sowie die Orgelempore und die zum Mittelschiff weisenden Flanken der integrierten romanischen Türme.⁷⁰ Außerdem wurden Konsolen und Pilasterkapitelle im Chor und Mittelschiff anstuckiert. Der Stilvergleich gestaltet sich hier besonders problematisch. Der Großteil der Stuckausstattung ging infolge der Bombardierung verloren. So ist vom Dekor der Mittelschiff- und Chorgewölbe nichts mehr erhalten. Die ausfindig gemachten Photographien⁶⁸ vermitteln zwar einen Gesamteinindruck, sind jedoch für eine eingehendere Betrachtung nicht geeignet. Daneben wurden drei Innenrenovierungen mit partiellen Ergänzungen durchgeführt.⁷¹ Daher ist auch bei der Beurteilung der Überreste Vorsicht geboten. Zur Diskussion gestellt werden sollen hier drei Kategorien von Stuckarbeiten: 1. Der Dekor der Zwickelfelder der Emporenbögen. 2. Zwei figürliche Reliefs im Tonngewölbe zwischen den Türmen. Sie sind an relativ geschützter Stelle angebracht, wodurch die Wahrscheinlichkeit, daß bei ihnen noch weitestgehend der Originalzustand vorliegt, recht groß ist. Die beiden Darstellungen zeigen je zwei Putten mit Musikinstrumenten etc. in querformatigen Feldern, die von geschweiften Rahmen eingefasst werden. 3. Die Kapitellzier der Pilaster im Mittelschiff.

Bisher wurde die erste Kategorie von KUHN Giovanni Battista Brenno zugeschrieben⁷². „der ähnliches in Sakristei und Abteikirche Ebrach geschaffen“ habe. Die dritte Kategorie schrieb KUHN in einem vagen Vergleich zwei ehemaligen Mitarbeitern des Giovanni Pietro Magno zu. Die zweite wird bei ihm nicht erwähnt, das Bandelwerk gibt er einem „erstklassigen Wessobrunner Stukkator-Architekten des Rokokos“.⁷³

Sowohl die Machart der Putten selbst als auch die der dazu gegebenen Wolkenformationen zeigen jedoch deutliche Züge der oben beschriebenen Modellierweise Baernas (Abb. 1 u. 10). Auch bei den Zwickelreliefs ist dessen Hang zu einer etwas derben Plastizität aufs Neue zu registrieren (Abb. 9). Insbesondere wiederum die „spritzegebäckhafte“ Ausformung von Rauchgebilden.⁷⁴ Zu guter Letzt zeigen die Physionomien der als Atlanten fungierenden Putten der Pilasterkapitelle klare Züge der für Baerna typischen Knaben (Abb. 9).⁷⁵

Daß Baerna womöglich in dieser Würzburger Kirche wirkte, ist aus einem bestimmten Grund durchaus plausibel. 1717/18 war er in Schönbornschen Diensten im Wiesentheide tätig. Ein Vertreter dieser Familie, Johann Philipp Franz, wurde in St. Peter und Paul getauft; er soll dem Gotteshaus als Gönner verbunden gewesen sein.⁷⁶ Schließlich konnte er als Nachfolger des Würzburger Fürstbischofs Johann Philipp von Greiffenclau, unter dem der Bau begonnen worden war, im Januar 1721 die Weihe vollziehen.⁷⁷ Somit läßt sich die naheliegende Hypothese aufstellen, daß Baerna infolge der Vermittlung durch Johann Philipp Franz von Schönborn beauftragt wurde. Womöglich ergab sich später aufgrund dieses Engagements der Auftrag in Münsterschwarzach, wo Greising ebenfalls eine verantwortliche Position innehatte. Zudem war Gregor Fuchs, der rührige Abt des Klosters Theres, wo Baerna erwiesenermaßen tätig war, mit dem Bau der Peterskirche wohl vertraut.⁷⁸ So ergibt sich die Möglichkeit, daß er Baerna aufgrund persönlicher Bekanntschaft oder wenigstens aufgrund der Wertschätzung seiner Arbeit engagierte.

Ob Baerna allein mit seiner Werkstatt die Ausschmückung des Kircheninneren mit Stuck bewältigte oder ob noch andere Meister beteiligt waren, ist ohne Quellenfunde nicht mehr zu ermitteln. Die hier vorgenommene Zuschreibung zumindest eines Teils der Stuckdekoration an Baerna dürfte jedoch mehr für sich haben, als die bisher ohne eingehende Begründung vorgenommenen Attributien durch KUHN.

* * *



Abb. 8: Sommerach, Gasthof zum Schwan, Obergeschoß, allegorischer Putto (Frühling)

Zwischen 1718, dem Auftrag in Wiesentheid, und 1722, den Arbeiten in Münsterschwarzach und Obertheres ist vom Schaffen Baernas nichts bekannt. Es ist also so gesehen möglich, daß er während dieser Zeit, wie lange sei dahingestellt, an der Stukkierung von St. Peter und Paul (Weihe Januar 1721) beteiligt war. Aufgrund der oben angesprochenen Möglichkeit der Weitervermittlung von Wiesentheid nach Würzburg wird eine derartige Grobdatierung zusätzlich gestützt.

Was die Datierung der Stuckdekorationen im Volkacher Schelfenhaus und im Sommeracher Gasthof „Zum Schwan“ betrifft, so kann man sich entweder den Zeitraum 1721 bis 1722 oder aber die Monate zwischen Beendigung der Arbeiten in Neumarkt (Ende 1724⁷⁷⁾) und dem Beginn der Tätigkeit in der Propstei Heidenfeld (11. 07. 1725⁷⁸⁾) vorstellen.⁷⁹⁾ Unsicher ist weiterhin ob die Ausstattungen in der jeweils gleichen Periode entstanden oder zeitlich getrennt von der Neumarkter Tätigkeit. Aufgrund der großen räumlichen Nähe von Münsterschwarzach, Sommerach, Volkach und Heidenfeld scheint es auch nicht abwegig, daß ein Teil der Werkstatt parallel zu einem der anderen Aufträge tätig wurde. Gerade im Fall von Sommerach, wo die Mehrzahl der Stuckdecken wohl recht zügig zu bewerkstelligen war, könnte dies möglich gewesen sein, zumal Baerna, wie die rasche Fertigstellung der Ausstattung in der Neumarkter Mariahilf-Kirche zeigt (etwa drei Monate), offensichtlich über eine wohlorganisierte Werkstatt verfügte.

* * *

In den obigen Ausführungen wurde einerseits versucht, die Forschungen über den Stukkator Giovanni Baerna zu resümieren. Der durch NIEDERSTEINER in die Literatur eingeführte Werkkatalog erfuhr eine kritische Überprüfung. Dabei wurden mehrere Werke aus dem Œuvre ausgeschieden respektive als sehr fraglich eingestuft. Andererseits erfolgten weitere Zuschreibungen in Würzburg, Sommerach und Volkach. Sie wurden auf der Grundlage des Stilvergleichs vorgenommen, nachdem die Handschrift Baernas anhand gesicherter Werke charakterisiert worden war.

Zukünftige Forschungen könnten durch die Fahndung nach Schriftquellen zur Sicherheit bezüglich dieser Attributionen beitragen. Außerdem wäre unter Umständen der Versuch, das Verhältnis Baernas zu Stukkateuren wie Edgar Hennicke und Daniel Schenck zu klären, beziehungsweise eventuelle graphische Vorlagen zu ermitteln, lohnenswert.

Noch ungeklärt ist auch die Frage, auf welchem Weg Baerna nach Franken, speziell nach Schloß Reichmannsdorf kam. SCHE-RER vermutet, daß dies durch Vermittlung des Mainzer Hofstukkators Daniel Schenk geschehen sein könnte.⁸⁰⁾ Möglicherweise hat Baerna als Geselle in der Werkstatt Eugenio Castelli/Antonio Genone bereits Verbindungen zum Haus Schönborn hergestellt. Dies könnte sich um 1707 ergeben haben als Castelli/Genone vermutlich die Friedhofs Kapelle in Heusenstamm, einem Sitz der Familie, aussukkiierten.⁸¹⁾ Zwischen Lothar Franz von Schönborn und den Bauherrn von Schloß Reichmannsdorf bestanden enge Verbindungen.⁸²⁾ Wolf Dietrich und Philipp Dietrich von Schrottenberg gehörten zum Kreis von Baufachleuten um den Kurfürsten. Es ist denkbar, daß der Stukkator auf diesem Weg Kontakte zu seinem späteren Auftraggeber knüpfte oder zumindest weiterempfohlen wurde. In diesem Zusammenhang ist auch die Tätigkeit der Werkstatt von Eugenio Castelli und Antonio Genone in Schloß Idstein erwähnenswert, die C. LENTZ ebenfalls für das Jahr 1707 nachgewiesen hat.⁸³⁾ Der Auftraggeber, Fürst Georg August von Nassau-Idstein, nämlich stand in „engster künstlerischer und gesellschaftlicher Beziehung“ zum Architekten Maximilian von Welsch.⁸⁴⁾ Dieser wiederum gehörte zum oben erwähnten Zirkel um Lothar Franz von Schönborn.⁸⁵⁾ Die vorgestellten Vermittlungsmöglichkeiten setzen voraus, daß es sich bei dem besagten Stukkator aus Schloß Philippsruhe tatsächlich um den hier besprochenen Giovanni Baerna handelt. Sie beruhen auf Mutmaßungen, die der Verifizierung mittels eindeutiger Quellenbelege bedürfen.

Diese Ausführungen wollen nicht zuletzt auf die vielgestaltige Dekorationsweise des Laub- und Bandelwerks aufmerksam machen, jenes „vergessene Ornament“ (IRM-



Abb. 9: Würzburg, St. Peter und Paul, Kapitell und Zwickelfeld an der Südempore



Abb. 10; Würzburg, St. Peter und Paul, Stuckrelief beim Nordturm

SCHER), das, gerade in stuckierter Form, eine bedeutende Spielart barocker Ausstattungskunst darstellt.

- * Dieser Aufsatz stellt Zuschreibungen an Baerna, die ich an anderer Stelle (s. u.) vorgenommen habe, erneut zur Diskussion. Für ihre bestärkende Auskunftsbereitschaft danke ich besonders Frau Dr. Verena Friedrich, Frau Saskia Hofmeister und Herrn Dr. Justus Lange danke ich für die Durchsicht des Textes.

Außerdem gilt mein verbindlicher Dank Frau Dr. Faber (Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, Memmelsdorf), Frau Christel Lentz (Idstein), Frau Barbara Klarner-Zipf (Sommerach), der Kongregation der Schwestern des Erlösers (Heidenfeld), Herrn Dr. Ludwig und Herrn Sauer (Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Bad Homburg v. d. H.), Herrn Dr. Frank Präger (Stadtarchiv Neumarkt/Opf.), Herrn Bürgermeister Ries (Obertheres), Herrn Dr. Schindler (Stadtarchiv Haßfurt), Herrn Dr. A. H. Schulenburg (Allersberg/London), Herrn Dr. Stoiber (Staatsarchiv Amberg), Frau Teichner (Idstein), Herrn Leitenden Regierungsdirektor Hans Welzel (Ebrach).

Der Aufsatz ist Herrn Dr. Walter Brod zum 90. Geburtstag gewidmet.

Anmerkungen:

- ¹⁾ Vgl. Baron L. DÖRY: Die Tätigkeit italienischer Stuckateure 1650–1750 im Gebiet der Bundesrepublik Deutschland mit Ausnahme von Altbayern, Schwaben und der Oberpfalz, in: *Revista Archeologica dell'Antica Provincia di Como*, Bd. 2, 1964 (=Arte e Artisti dei Laghi Lombardi), S. 129–151.
- ²⁾ Vgl. W. JAHN: Stukkaturen des Rokoko, Sigmaringen 1990.
- ³⁾ Zum Überblick über die Stuckdekorationen des Barock und des Klassizismus in Mainfranken vgl. V. FRIEDRICH: Schwerpunkte des mainfränkischen Kunsthandwerks vom Barock bis zum Klassizismus, in: P. Kolb/E.-G. Krenig (Hg.); *Unterfränkische Geschichte*, Bd. 4/2, Würzburg 1999, S. 459–558, hier S. 461–486, speziell zu Baerna: S. 470.
- ⁴⁾ Vgl. G. K. NAGLER: *Neues allgemeines Künstlerlexikon*, Wien 1835–1852; U. THIEME/E. BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907–1950.
- ⁵⁾ Vgl. H. KARLINGER: *Die Kunstdenkämler des Königreichs Bayern, Unterfranken und Aschaffenburg*, Bd. 8, Bezirksamt Gerolzhofen, München 1913, S. 282. Außerdem: M. H. v. FREEDEN (Hg.): *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn*, Bd. 1, Teil 1, Würzburg 1955, Q. 541, S. 442: 88fl., H. Baerna und dessen Konsorten für Arbeit in den beiden Gartenzimmern.“.
- ⁶⁾ Die Tätigkeit Baernas in Münsterschwarzach wurde allerdings nur indirekt durch eine Quelle zur Mariähilfkirche in Neumarkt/Opf. ermittelt. Vgl. F. H. HOFMANN/F. MADER: *Die Kunstdenkämler des Königreichs Bayern, Oberpfalz und Regensburg* 17. Stadt und Bezirk Neumarkt/Opf., München 1909, S. 49–51, hier S. 49. Die Autoren beziehen sich auf eine „Erklärung“ der Stadt Neumarkt an die Regierung der Oberpfalz in Amberg vom 29. 05. 1724, in der die Tätigkeit Baernas im „Closter Schwarzach“ erwähnt wird (Staatsarchiv Amberg, Oberpfälzische Kirchenakten 5502). Bei HOFMANN/MADER (wie auch bei BACHMEIER, s. u.) ist noch die alte Signatur der betreffenden Archivale angegeben (Neumarkt, Amt. Nr. 3599, Fasz. 205).
- ⁷⁾ Ebenda.
- ⁸⁾ G. LILL/F. MADER: *Die Kunstdenkämler des Königreichs Bayern, Unterfranken und Aschaffenburg* 17. Stadt und Bezirksamt Schweinfurt, München 1917, S. 165–177 hier S. 170.
- ⁹⁾ D. TREPLIN: *Bau und Ausstattung des Klosters Ebrach*, Würzburg 1937, S. 42, Q. 116; S. 83.
- ¹⁰⁾ Zu Hennicke vgl. FRIEDRICH, op. cit., S. 470.
- ¹¹⁾ Vgl. DEHIO Franken, München 1999, S. 821.
- ¹²⁾ Vgl. G. ZIMMERMANN: Das Diarium des Abtes Gregor Fuchs über den Bau der Klosterkirche zu Theres (1716–26), in: *Würzburger Diözesangeschichtsblätter*, Bd. 16/17, 1955, S. 295–318, hier S. 304, 315. Der Autor attribuiert Baerna irrtümlich auch die Stukkaturen im Ebracher Kaisersaal. Er verstand offensichtlich eine Passage bei H. MAYER: *Die Kunst des Bamberger Umlands*, Bamberg 1952, S. 60 falsch. MAYER wies die genannte Stuckdekoration, wie auch aktuell: W. WIEMER: *Zisterzienserkunst im Spiegel der Kunstdenkmäler*, Bamberg 1998, S. 100 falsch.

- serabteil Ebrach. Geschichte und Kunst, München/Zürich 1992, S. 50, Edgar Hennicke zu.
- ¹⁹ Karl RIED: Neumarkt in der Oberpfalz. Eine quellenmäßige Geschichte der Stadt Neumarkt, Neumarkt 1960, S. 260f.. Der Autor referiert zügig die Auseinandersetzungen zwischen dem Neumarkter Rat, der Regierung in Amberg und dem Amberger Stukkator Philipp Schmuizer. Hierbei wertet er Archivalien aus, die er allerdings an entsprechender Stelle nicht angibt (Staatsarchiv Amberg, Oberpfälzer Kirchenakten 5502). Die zehn Schriftstücke, die zwischen dem 29. 05. 1724 und dem 15. 09. 1724 abgefaßt wurden, lassen einerseits das erfolgreiche Bemühen der Stadt Neumarkt, die anfangs ablehnende Haltung der Regierung gegen den „Ausländer“ Baerna zu überwinden, deutlich werden, andererseits das Lavieren des Amberger Stukkators Schmuizer.
- ²⁰ A. BAUCH: Mariahilfberg Neumarkt i. d. Oberpfalz (= Schnell und Steiner-Kunstführer Nr. 1165), Regensburg 1994, S. 9.
- ²¹ Ebenda. Das betreffende Haus in Neumarkt, in dem Baerna auch gewohnt haben soll (Klostergasse 25), wurde bei einem Bombenangriff 1945 zerstört. Ich verdanke den Nachforschungen von Herrn Dr. Frank Präger (Stadtarchiv Neumarkt) zwei Photographien, wohl die einzigen erhaltenen, die einen Ausschnitt aus einer Stuckdecke, die sich vor 1945 in genanntem Haus befand, zeigen. Die Aufnahmen stellen dankenswerter Weise die Familie des damaligen Besitzers Anton Geiger (nebst Informationen) bzw. Frau Theresia Sporrer, geb. Ascher, zur Verfügung. Soweit zu erkennen ist, handelte es sich um ein von einem Unterzug durchquertes Deckenfeld, von dem aus ein kräftiges Profil zur Wand vermittelte. Wohl zwei Stuckatlanten fungierten als optische Träger dieses Unterzugs. Insgesamt sollen vier solcher Trägerfiguren vorhanden gewesen sein, die als Personifikationen der seitherzeit bekannten Kontinente gestaltet waren (vielleicht hatten beim Auftraggeber die Stuckatlanten in der Mariahilfkirche den Wunsch nach derartigen Figuren geweckt). Außerdem fällt eine markante verkröpfte Profilleiste auf, die wohl ein Deckenbild oder Stuckrelief einfäste. Mehr zu erahnen ist schließlich ein dichtes Gefüge recht plastischer Ornamente.
- ²² Laut BAUCH, loc. cit. reichte Baerna „um den 10. Nov. 1724 einen „Ris vnnd Yberschlag“ ein, der wegen überhöhter Kosten abgelehnt wurde“.
- ²³ Baron L. DÖRY: Die Geschichte der Stuckierung der Philippsruher Schloßräume in den Jahren 1706–07, in: Neues Magazin für Hanauische Geschichte, Nr. 5, Bd. 2, 1954, S. 129–140, hier S. 136; DÖRY 1964 (vgl. Anm. 1), S. 132, 140f.
- ²⁴ „Actum 13. Marty 1707. Der Bauaufseher Kniger zeigt ahd, es hätte des einen Stuckator arbeiter abschied daraus genommen und zu ihm gesagt wenn Gnst. Herrschaft seiner nöthig, könnte man ihm nur auf Frankfurt schreiben, er hiesse Johannes Beyerne gibbser in der Acker Gass gegen über dem Carmeliter Kloster, beim gross Closs zu erfragen“. Zit. Nach DÖRY 1954. Wie DÖRY zeigt, kam es zwischen den Stukkatorn und dem Auftraggeber zu Streitigkeiten, die den Auftrag und somit das Weiterbestehen der Arbeitsgemeinschaft Castelli/Genone gefährdeten. So ist zu erklären, daß der „arbeiter“ Beyerne, der offenbar ein völliges Erliegen der Dekorationskampagne befürchtete, sich zurückzog.
- ²⁵ Vgl. H. JACOBI: Paul Andrich, um 1640 bis 1711, in: F. A. Schmidt (Hg.): Nassauische Lebensbilder, Bd. 2, Wiesbaden 1943, S. 124–139, hier S. 131.
- ²⁶ Ch. NIEDERSTEINER: Artikel Giovanni Bajerna, in: Allgemeines Künstlerlexikon (AKL), Bd. 6, München/Leipzig 1992, S. 339.
- ²⁷ Vgl. JACOBI, op. cit..
- ²⁸ So führt NIEDERSTEINER auch die von JACOBY erwähnte Heirat Paernas mit einer Ottilie Lang am 25. Juli 1697 an. Mit dem von JACOBI vorgestellten Hieronymus Paerna sind überdies einige Ungereimtheiten im Allgemeinen Künstlerlexikon verbunden, auf die hier kurz hingewiesen sei. NIEDERSTEINER behandelt den Stukkator (nachdem er ihn im Artikel Giovanni Bajerna als Girolamo Balerna [sic!] erwähnt hat) in einem zweiten Artikel (vgl. NIEDERSTEINER, loc. cit.). Gestützt auf JACOBI listet er die bei diesem genannten Arbeiten mit Ausnahme der Tätigkeit in Montabaur (1694) auf. Dieser Auftrag wiederum wird in einem weiteren Artikel für einen dritten Stukkator mit Namen Bajerna verbucht, dessen Vorname Hieronimus lautet (vgl. J. T.: Artikel Hieronymus Bajerna, AKL, Bd. 6, S. 339). Es dürfte auf der Hand liegen, daß es sich bei den beiden letztnannten um eine einzige Person handelt. Beide heißen Hieronymus (italienisch Girolamo) mit Vornamen und Bajerna mit Nachnamen; beide arbeiteten 1694 in der Schloßkapelle von Montabaur. Für den an dritter Stelle genannten wird allerdings Mailand als Herkunftsstadt angegeben. Hieronimus Bajerna ist im übrigen auch für Schloß Weilburg belegt (Hinweis C. Lentz).

- Vgl. W. EINSINGBACH: Weilburg. Schloß und Garten, Bad Homburg v. d. H. 1988, S. 58f., Abb. 45–47. Zu den Arbeiten in Schloß Idstein vgl. C. LENTZ: Das Idsteiner Schloß. Beiträge zu 300 Jahren Bau- und Kulturgeschichte, Idstein 1994, S. 70f.
- ²³⁾ I. BACHMEIER: Die Bamberger Hofstuckatoren J. J. Vogel und Franz Jacob Vogel. Ihre Werkstatt und ihre Arbeiten im Fürstentum Bamberg von 1686 bis um 1750 (= Form und Interesse, Bd. 46), Münster/Hamburg 1994, S. 121–128, 374, 423.
- ²⁴⁾ Ebenda, S. 423: Reichmannsdorfer Schloßbaurechnungen, unter 1716: „Herr Johann Baierna Stockadour vom 7. Septbr. 1716 bis 29. Jan. 1717 die Woche theils 6fl. theils 5fl. fränkl./ oder 16 Wochen thuet 112 fl./ 92 fl. fränk ...“.
- ²⁵⁾ B. M. SCHERER: Schloß Reichmannsdorf und seine Gärten (= Schriftenreihe des historischen Vereins Bamberg, Bd. 33), Bamberg 1997.
- ²⁶⁾ Ebenda, S. 139.
- ²⁷⁾ W. HARTLEITNER: Der ehemalige Amtshof Oberschwappach. Der barocke Neubau und seine Ausstattung, in: Die Restaurierung von Schloß Oberschwappach (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 71), München 1996, S. 137–163, hier S. 159f.
- ²⁸⁾ Vgl. M. J. MAIER: Das Schelfenhaus in Volkach. Seine Architektur und seine Stuckdecken (= Mainfränkische Hefte, Bd. 102, Volkacher Hefte, Bd. 11), Würzburg 2001, S. 51f.
- ²⁹⁾ Vgl. Anm. 5.
- ³⁰⁾ Reichmannsdorfer Schloßbaurechnungen, vgl. Anm. 24.
- ³¹⁾ Beispielsweise: Bescheid der Regierungskanzlei in Amberg an die Stadt Neumarkt/Opf. vom 15.09. 1724: das der hiesige stockhador Philipp Schmuzer ... dem Stockador Baerna die Stockadur ... frywillig cedirt ... habe“. Vgl. StA Amberg, Oberpfälzer Kirchenakten 5502.
- ³²⁾ Schriftquellen zur Tätigkeit in Ebrach: „Für Stockatorarbeit: 20 fl empfängt Johann Bayerna... 30. IV. 1733.“. Zitiert nach TREPLIN, op. cit., S. 42, vgl. auch ZIMMERMANN, op. cit., S. 304.
- ³³⁾ Erklärung der Stadt Neumarkt an die Regierung in Amberg hinsichtlich der Auftragsvergabe an Baerna vom 29. 05. 1724, ein „wälischer Stogadura“ namens „Joannes Bojerna“ habe um den Auftrag ersucht, StA Amberg, Oberpfälzer Kirchenakten 5502.
- ³⁴⁾ Arbeiten in Heidenfeld, 11.07.1725: „incepit in nova praepositura laborare stockadarius Joannes Paerna.“, vgl. Protocolla Canoniae Heidenfeldensis 1692–1746, UB Würzburg, M.ch.f. 354, Fol. 47v., vgl. auch ZIMMERMANN, op. cit., S. 304.
- ³⁵⁾ JACOBI, loc. cit., DÖRY, 1964, S. 132 nennt für diesen Stukkator auch die Schreibweise „Bajerna“.
- ³⁶⁾ Die Schreibweise „Baerna“ erscheint in der Archivial zu Tätigkeit in Wiesentheid (vgl. Anm. 5). Die entsprechenden Stuckaturen sind hier, wie gesagt, nicht mehr vorhanden. Aufgrund der zeitlichen und räumlichen Nähe zum Auftrag in Schloß Reichmannsdorf sowie enger Beziehungen der jeweiligen Auftraggeber (Vgl. F. BANDORF: Wolf Philipp von Schrottenberg (1640–1715) und der Friede von Rijswijk. Europäische Friedenspolitik im Zeitalter Ludwigs XIV., Bamberg 1975, S. 13–29) ist jedoch davon auszugehen, daß beide Stukkatores identisch sind.
- ³⁷⁾ NIEDERSTEINER vermutet Balerna im Tessin als Heimatort des Stukkators; Geburts- und Sterbedatum sind unbekannt.
- ³⁸⁾ Wie oben (Anm. 22) bereits erwähnt, berichtet NIEDERSTEINER von einer Heirat im Jahr 1697.
- ³⁹⁾ Sicher ist nur, daß Baerna über eine Werkstatt verfügte, der auch sein Sohn angehörte. In der Schloß Wiesentheid betreffenden Quelle ist von „H. Baerna und dessen Konsorten“ die Rede (vgl. Anm. 5). Aus seinen Verhandlungen mit dem Stadtrat von Neumarkt/Opf. geht hervor, daß er sich vor Beginn seiner Arbeiten einige Zeit „mit seinem Sohne und seinen Gehilfen“ in Neumarkt aufgehalten hat. Vgl. RIED, loc. cit.
- ⁴⁰⁾ Als Beispiel hierfür kann ein Puttenpaar auf der östlichen Schmalseite der Decke des „Ofensalles“ im Schelfenhaus dienen. Der Flügel des rechten Puttos weist einen geschlossenen Umriß auf. Das Gefieder ist lediglich mit Hilfe von Binnenritzungen angegeben. Sein Partner auf der linken Seite dagegen erfreut sich einer Schwinge, deren einzelne Federn sich im Kontur abzeichnen. Das entsprechende Paar auf der gegenüberliegenden Seite ist überhaupt nicht mit Flügeln ausgestattet.
- ⁴¹⁾ Vgl. die Streitigkeiten um die Stuckarbeiten in Schloß Philippsruhe, die DÖRY (1954) anhand von Quellen referiert (vgl. Anm. 18).
- ⁴²⁾ Vgl. MADER/LILL, op. cit.
- ⁴³⁾ In diesem Zusammenhang sei beispielsweise auf den Dekorationsmodus der Räume der ersten

Bischofswohnung in der Würzburger Residenz hingewiesen. Vgl. J. HOTZ: Das „Skizzenbuch“ Balthasar Neumanns. Studien zur Arbeitsweise und zur Dekorationskunst im 18. Jahrhundert, 2 Bde., Wiesbaden 1981. Die in Heidenfeld gewählte Konzeption entspricht in etwa der Zeichnung Fol. 29v., Bd. I, S. 27 des „Skizzenbuches“, die HOTZ 1723/26 datiert (Bd. I, S. 1089, einer „besonders fortschrittliche(n) Anlage im Sinne des französischen Régence“ (DÖRY, nach HOTZ). Die Ornamente beschränken sich auf Zentrum und Randzone. Statt eines Stuckregisters in den Hohlkehlen wurden in der Augustinerchorherren-Propstei allerdings zwei Register anstuckiert, was eine Reaktion auf die beachtlichen Ausmaße des Raumes sein dürfte.

44) Der Fachbegriff lautet vollständig „Laub- und Bandelwerk“. Häufig findet sich auch die Schreibweise „Bandlwerk“, die sich, wie IRMSCHER herausstreich, auf den süddeutschen Raum bezieht. Jedoch kann die Version „Bandelwerk“ seit dem entsprechenden Artikel von F. BLEIBAUM im Reallexikon zur deutschen Kunst (Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1429–1436) als generell eingebürgert gelten. Der kunsthistorische Terminus deckt sich mit der historischen Bezeichnung des frühen 18. Jahrhunderts (vgl. Leonard Eyslers Folge von Ornamentstichen mit dem Titel „Neu-inveniertes Laub- und Bandl Werk“ (um 1710) oder auch Titel anderer Stichfolgen („Laub- und Bandel-Werck“, „Laub- und Bandl Werck“). Hierzu (S. 82) und insbesondere als Überblick über diese Ornamentform: Günther IRMSCHER: Das Laub- und Bandlwerk. Zur Geschichte eines vergessenen Ornaments, Ausstellungskatalog (= Barockberichte, Bd. 3), Salzburg 1991.

45) Vgl. DÖRY, op. cit., S. 137.

46) Vgl. BACHMEIER, op. cit., S. 89.

47) Vgl. SCHERER, Kapitel 1.

48) Gemeint sind Stuckarbeiten im Refektorium (vgl. *Protocollo Curiae Heidenfeldensis*, UB Würzburg M.ch.f. 354, Fol. 61v., 27. 07. 1733; „hat der stuckador angefangen das refectorium im neuen Conventsbau auszuziehen“). Die Stukkaturen befinden sich heute im Klausurbereich und konnten daher vom Autor nicht in Augenschein genommen werden. Ersatzweise wurde Abb. 135, S. 176 in MADER/LILL, op. cit. herangezogen.

49) Hier sei angemerkt, daß auch ein solches Kriterium problematisch sein kann. Dies zeigt beispielsweise ein Alternativentwurf Giovanni Battista Genones aus dem Jahr 1708. Hier sind auf einem Blatt neben anderen Unterschieden zwei

deutlich abweichende Umgangsweisen mit der *Relation Ornanent-Grund zu finden*. Vgl. W. EINSINGBACH: Johann Maximilian von Welsch. Neue Beiträge zu seinem Leben und zu seiner Tätigkeit für den Fürsten Georg August von Nassau-Idstein, in: *Nassauische Annalen*, Bd. 74, 1963, S. 79–170, Taf. 11c.

50) Noch bei den Ebracher Stukkaturen ist diese Eigenart festzustellen, was beweist wie typisch eine derartige Modellierweise für Baerna, beziehungsweise seine Werkstatt, ist.

51) Vgl. Greifensteinverein e. V. (Hg.): *Burg Greifenstein im Westerwald*, Wetzlar 1988, S. 33–36, hier S. 33.

52) Ebenda.

53) Vgl. LENTZ, loc. cit.

54) Vgl. DEHIO Franken, S. 11; F. MADER: Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Mittelfranken 3, Bezirksamt Hiltpoltstein, München 1929, S. 26–30, hier S. 26.

55) MAIER, op. cit.

56) Ebenda, S. 29–39 (ausführliche Beschreibung), S. 51–53 (Zuschreibung).

57) Es muß allerdings betont werden, daß in Reichmannsdorf die Komposition durchdrachter ist als im Schelfenhaus. BACHMEIER, op. cit. S. 126, weist zurecht auf die „harmonische Abstimmung von zentralem Mittelfeld, rahmenden Bandformen, akzentuierend und füllend eingesetztem Bandlwerk und figürlichem Repertoire“ im Schrottenbergschen Schloß hin.

58) Vgl. MAIER, op. cit., Abb. 16.

59) In der Stuckdecke des Saales im zweiten Obergeschoß des Heidenfelder Propsteibaus sind unter anderem in Form allegorischer Putti mit Attributen die Kardinaltugenden sowie die christlichen Tugenden (außer der Nächstenliebe) thematisiert. Begonnen an der Eingangsseite (vom Treppenhaus her) folgen aufeinander: Hoffnung (Anker, Vogel), Klugheit (Spiegel, Palmzweige?), Glaube (Kreuz, Kelch), Stärke (Säule, Löwe), Gerechtigkeit (Schwert, Waage) und Mäßigung (Zügel). Ergänzt wird diese Sequenz von einem Putto mit Kelch und Schlange und einem Knaben mit Hund. Bei ersterem ist an den Hinweis auf die Überwindung der Erbsünde (Schlange = Sündenfall) durch den Opfer Tod Christi (Kelch = Eucharistie) zu denken. Letzter steht allgemein für die Treue. Zu den Identifikationen vgl. M. EVANS, Artikel Tugenden, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI)*, Bd. 4, Freiburg/Br., 1972, Sp. 364–380, hier Sp. 376–378.; W. KEMP: Artikel

- Schlange, ebenda, Sp. 75–81; O. HOLL u. a.: Artikel Kelch, in: LCI, Bd. 2, Sp. 496f.; G. PERLACH: Artikel Hund, ebenda, Sp. 334ff.
- ⁶⁰⁾ Auskunft der Eigentümerin Frau Klarner-Zipf, Sommerach, vgl. www.schwan-sommerach.de.
- ⁶¹⁾ Allerdings wurde im „Schwan“ eine Addition von Bandkonfigurationen gewählt und nicht wie im Schelfenhaus umlaufende Bandzüge.
- ⁶²⁾ Vgl. zu dem eher unüblichen Attribut der Temperantia Anm. 59.
- ⁶³⁾ Vgl. Cesare RIPA, Iconologia: Felicitas publica.
- ⁶⁴⁾ Vgl. MADER/LILL, op. cit., S. 176, Abb. 135.
- ⁶⁵⁾ Auch dort kommen die vier Jahreszeiten zur Darstellung („Professor-Rösser-Zimmer“). Die Verbindung von bürgerlicher Tugendhaftigkeit mit ihren positiven Folgen zeigt in Form einer allegorischen Puttenfolge die Dekoration im „Bildersaal“. Gegenüberliegend präsentieren sich allegorisch die vier Erdeite, also die Erde insgesamt. Die Bilderfolge, die in die Stukkaturen eingelassen ist, bringt die Seinsbereiche Erde und Meer zum Ausdruck sowie die olympische Sphäre, also den Kosmos. Darüber hinaus beinhalten die übrigen Stukkaturen Hinweise auf den Reichtum der Erde (Früchte, Vögel). Vgl. MAIER, op. cit., S. 34–39.
- ⁶⁶⁾ Vgl. Realschematismus der Diözese Würzburg, Dekanat Würzburg, Stadt, bearbeitet v. Th. Wehner, Würzburg 1992, S. 136–139, hier 136.
- ⁶⁷⁾ Die genaue Ausdehnung der Stukkaturen ist nach der Zerstörung anhand von Photographien nur unter Vorbehalt zu ermitteln, da offensichtlich die Stuckornamente um aufgemalte Imitationen ergänzt wurden. Eine recht informative Aufnahme in C. GURLITT: Historische Städtebilder (Serie I, Heft 2, Berlin 1902, Tafel 14) läßt dies vermuten. Wahrscheinlich wurden die Malereien im Zuge der Restaurierung 1892 (s. u.) aufgetragen.
- ⁶⁸⁾ Diözesan-Archiv Würzburg, Stadtarchiv Würzburg.
- ⁶⁹⁾ 1892, 1933–35, 1976, vgl. Realschematismus, S. 137.
- ⁷⁰⁾ Vgl. zu dieser und den folgenden Zuschreibungen: R. E. KUHN: St. Peter und Paul Würzburg, Würzburg o. J., S. 8.
- ⁷¹⁾ KUHN, op. cit., S. 12.
- ⁷²⁾ Bereits vor der Zerstörung der Kirche waren die Rauchgebilde von einer derartigen Machart. Vgl. die Abbildung bei GURLITT, op. cit.
- ⁷³⁾ Die Konzeption der Kapitelle ist vergleichbar der am Mittelrisalit des nahen Priesterseminars, das kurz zuvor (1715) von Greising begonnen worden war. Vgl. H. MUTH: Von der Baukunst des Barock zur Revolutionsarchitektur, in KOLB/ KRENIK, op. cit., S. 247–310, hier S. 279.
- ⁷⁴⁾ Vgl. KUHN, op. cit., S. 8.
- ⁷⁵⁾ Realschematismus, S. 137.
- ⁷⁶⁾ Vgl. ZIMMERMANN, op. cit., S. 307.
- ⁷⁷⁾ Vgl. BAUCH, loc. cit.
- ⁷⁸⁾ Vgl. Anm. 34.
- ⁷⁹⁾ Wie BAUCH berichtet, entging Baerna 1724 ein Auftrag in Oberwiesenacker (Kreis Neumarkt/Opf.). Somit ist es um so wahrscheinlicher daß er sich nach Beendigung der Arbeiten in der Mariähilfkirche sowie im Haus Mussian, von dem nichts genaues bekannt ist, wieder nach Franken wandte.
- ⁸⁰⁾ Vgl. SCHERER, op. cit., S. 139. Der Autor hält es für möglich, daß Baerna während seiner Frankfurter Zeit Bekanntschaft mit Schenk gemacht hat. Dieser war damals im Deutschordenshaus in Sachsenhausen tätig. Laut BACHMEIER war der Mainzer Hofstukkator allerdings „kaum persönlich anwesend“, wodurch die Wahrscheinlichkeit eines Zusammentreffens mit entsprechenden Auswirkungen gering sein dürfte; vgl. BACHMEIER, op. cit., S. 388. Des weiteren vermutet SCHERER, daß Baerna 1716/17 für Schenk gearbeitet haben könnte. Die Verbindung Schenk-Baerna wurde schon von BAUCH, loc. cit., geknüpft, der von der Zusammenarbeit der beiden in Ebrach berichtet. Selbiges teilt NIEDERSTEINER, loc. cit., mit. Dies beruht auf einem Irrtum, denn 1733, als Baerna seinen Auftrag im Steigerwald ausführte, war Daniel Schenk bereits rund 15 Jahre tot; vgl. BACHMEIER, ebenda.
- ⁸¹⁾ Vgl. DÖRY, 1954, S. 138 f.
- ⁸²⁾ Vgl. Anm. 36; BACHMEIER, op. cit., S. 121.
- ⁸³⁾ Vgl. LENTZ, op. cit., S. 83f.. Es handelt sich hier allerdings wohl nicht um jene Werkstatt, die in Hanau tätig war, und die Baerna im März 1707 verlassen hat (vgl. Anm. 18), also vor den Arbeiten in Idstein, von denen ein Vertrag vom 28. Juli 1707 vorhanden ist. Die Stellung Giovanni Battista Genones zur Werkstatt Castelli/Antonio Genone ist laut Döry (1964), S. 138 relativ ungeklärt. Aufgrund dieser Unsicherheiten ist bei der geäußerten Hypothese große Vorsicht angebracht.
- ⁸⁴⁾ Zitiert nach EINSINGBACH (1963), S. 142.
- ⁸⁵⁾ Vgl. BACHMEIER, op. cit., S. 121.

Dr. h.c. Friedrich Baur

Geschichte eines oberfränkischen Unternehmers und seines Werks

I.

Zeit des Anfangs

Als Friedrich Baur am 11. Mai 1890 in Stadtsteinach, einer kleinen Bezirksstadt in Oberfranken, geboren wurde, befanden sich in Deutschland die Industrieproduktion und der Außenhandel im Aufwind; das Land lag an dritter Stelle hinter den USA und England. Die meisten europäischen Mächte hatten sich dem Geist des Imperialismus verschrieben und befanden sich im Wettkampf um Märkte und um „herrenlose Gebiete“ dieser Erde. Im Jahr 1899 erzeugte die Haager Friedenskonferenz Hoffnung auf Ruhe und Frieden zwischen den europäischen Großmächten. Das bevorstehende neue Jahrhundert sollte, nach blutigen Kriegen, den Europäern gehören. Man hat hier nicht zur Kenntnis genommen, daß sich neue Staaten ungeduldig bemerkbar machen. Im Osten hat Japan im Jahr 1895 China besiegt und die Vereinigten Staaten rangen 1898 im Pazifik und in der Karibik die Spanier nieder. Dennoch schrieb zum Ende des Jahrtausends die Frankfurter Zeitung: Wenn es schließlich nur noch drei oder vier Großmächte geben wird, dann sind die politischen und wirtschaftlichen Reibungsflächen wesentlich vermindert und den kleinen Störenfrieden wird man das Kriegsführen einfach verbieten können. Ein Krieg zwischen den Großstaaten selbst gilt als fast undenkbar, weil die Einsätze zu groß sind gegenüber dem zu erwartenden Gewinn. Und noch im Jahr 1913 äußerten sich Wissenschaftler der Stanford-Universität, daß der in Europa ewig drohende große Krieg nie kommen wird, denn die Bankiers würden das Geld nicht aufbringen, die Industrie werde ihn nicht in Gang halten und die Staatsmänner könnten keinen Krieg führen.

Ein Jahr später begann der Erste Weltkrieg, der zehn Millionen Menschenleben kostete. (Allerdings starben nach dem Ersten Weltkrieg 20 Millionen Menschen an der Spanischen Grippe, also doppelt so viele wie im Ersten Weltkrieg.) Der Frieden von 1919 bis 1939 war trügerisch, die wirtschaftlichen Verhältnisse wurden durch Inflation, durch Reparationen Deutschlands an die Siegermächte und durch Arbeitslosigkeit geprägt.

Das war die Zeit, in der Friedrich Baur aufwuchs. Sein Vater, Arthur Baur, war Königlich Bayerischer Notar, seine Mutter, Anna-Lies Baur, geb. Trumpler, Tochter eines Kommerzienrats in Worms am Rhein. Friedrich Baur besuchte u. a. die Gymnasien in München und Bamberg und wurde Auslandskaufmann. Vor dem Ersten Weltkrieg war er in Indochina; als Reserveoffizier wurde er im Ersten Weltkrieg interniert und lebte vier Jahre lang in Hongkong und Australien. Nachdem er 1920 nach Deutschland zurückgekommen ist, fand er eine Anstellung in einer Burgkunstdorfer Schuhfabrik. 1923 gründete er einen Schuhgroßhandel, der aber der Inflation zum Opfer fiel. Dennoch blieb sein ganzes Leben mit Burgkunstadt verhaftet, er wurde dort geprägt und er bestimmte eines Tages maßgebend die Geschicke dieser Stadt und ihrer Nachbargemeinden.

II.

Schuhstadt Burgkunstadt

Am Fuß des Kordigast, in der Nähe von Kloster Banz, von Vierzehnheiligen und vom Staffelberg hat sich Burgkunstadt, urkundlich 1059 als karolingische Wehranlage erwähnt, entwickelt. In den Jahren von etwa 1860 bis