

Stuckkunst in der Geschichte

Von einem der großen Missverständnisse neuzeitlicher Forschungen

Wenn nicht Wand, dann wenigstens Torte! sagten sich vermutlich so oder so ähnlich die beiden italienischen Stuckateure, die 1812 in Kopenhagen die Eröffnung einer Konditorei beantragten.ⁱ Ihre Geschäftsgrundlage war ihnen zu Beginn des 19. Jahrhunderts weggebrochen. Stuck galt nun als unmoderne, die klassizistische Architektur verunklärnde Verzierung. Jeder Bildhauer könne im Notfall auch als Stuckateur arbeiten, wenn er sich nur genügend Materialkenntnisse aneigne, meinte sinngemäß Peter Nathanael Sprengel feststellen zu müssen, als er für sein Schullexikon zu den Handwerken und Künsten aus dem Jahr 1772 das Kapitel zum „Stuckaturer“ behandelte.ⁱⁱ Mitten im nachfolgenden Text schwenkte aber auch er um und begann sich für die Besonderheiten der Technik zu begeistern ...

Aus was neuzeitlicher Stuck besteht und wie er verarbeitet wird, braucht im Rahmen dieser Veröffentlichung nicht erklärt zu werden, andere Artikel beschreiben ausführlich Herstellung und Verarbeitung. Der Begriff, von dem italienischen Wort „stucco“ abgeleitet, bezeichnete südlich der Alpen die plastischen Verzierungen aus Mörtel, die im italienischen Mutterland des Wortes in seinen Kernbestandteilen meist aus Gips- bzw. aus einer Mischung mit hohem Gipsanteil bestand. Erst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert werden die Bezeichnung „Stuck“ bzw. die Varianten davon für Verzierungen aus allen Arten von gipshaltigen Mörtelmassen im Bereich des heutigen Deutschland allgemein üblich. Vor der zweiten Hälfte des ausgehenden 18. Jahrhunderts sprach man in weiten Teilen Deutschlands und oft unabhängig vom eigentlich verwendeten Material von Gips oder Kalk, und die Stuckateure hießen Kalkschneider, Gipser, Gipsschneider oder nach lokalen Dialekten wie im westdeutschen Raum auch Plästerer und Pliesterer. In der Gegenwart muss und sollten unter Stuck aber zusätzlich auch Verzierungen aus Lehmputz erfasst werden.

Die im ausgehenden 19. Jahrhundert begründete und im 20. Jahrhundert ausgebaute Fachwissenschaft der deutschen Kunstgeschichte drängte Stuck mehr oder minder von Anfang an in den Randbereich der For-

Abb. 1
Ehemals applizierte Schmuckmotive aus Lehmstuck der sogenannten Bernburger Kultur (3200-2700 v. Chr.). Fund Schalkenburg/Quenstedt Ldkr. Mansfeld-Südharz.
Foto: Hertel/Wunderlich/Beck, Restaurierungswerkstatt LDA. ©LDA Sachsen-Anhalt.



Stuck als Gestaltungsmaterial begleitet die Menschheit bereits eine sehr lange Zeit.ⁱⁱⁱ In der klassischen Materialvariante Gips und/oder Kalk seit über 9.000 Jahren (Beispiele aus Jericho [datiert um 7.000 v. Chr.] und Süd-Anatolien [datiert um 6.500 v. Chr.])^{iv}. Aber auch nördlich der Alpen gehört Stuck in der Variante der Lehmstuckatur schon seit der Frühgeschichte (Abb. 1) zu den Kunstäußerungen von Menschen. Die Rekonstruktion eines frühgeschichtlichen Wandfrieses mit plastischen Elementen (Darstellung von Urahnfrauen) war ein Starobjekt der Großen Landesausstellung „4000 Jahre Pfahlbauten“ 2016 in Baden-Württemberg.^v

Im alten Ägypten diente Stuck als Überzug von Skulpturen, die Römer machten mit Hilfe griechischer Stuckarbeiter eine ganz eigene Kunst daraus, und bis heute pflegt die osmanische Kultur eine feinteilige Stuckverzierungsästhetik bei vielen ihrer repräsentativen Bauten (zu sehen u. a. in Marokko).

In der deutschen Gegenwartsgesellschaft gilt Stuck allerdings so vielen Menschen als eher entbehrlicher Zuckerguss der Architektur, dass der Blick auf die wahre historische Bedeutung dieser Kunstform in langsam bedenklicher Form mehr und mehr verschleiert wird.

Abb. 2
Auch Stuck der Zeit um 1910 kann wunderschön sein: Haus im Ortsteil Paradies der Stadt Konstanz mit Jugendstilstuckfassade im Zustand von 1989. Fotosammlung Rinn-Kupka. Foto: B. Rinn-Kupka



schungen. Er war im 19. Jahrhundert an sich – wie zu Beginn geschildert – zunächst eher unbeliebt und wurde am Ende des Jahrhunderts, die massenhafte Verwendung von Gipsgusselementen war zu dieser Zeit allgegenwärtig, in der Kunstgeschichte als „unehrlich“ empfundenes Surrogat angesehen (Abb. 2). In den romanischen und gotischen Kirchen und Kapellen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihrer künstlerischen Qualität wiederentdeckt wurden, verwehrt er nicht selten den Blick auf das hochverehrte Grundmaterial, den historischen Werkstein.

Ganz anders sah dies allerdings auf den britischen Inseln aus, die von Anbeginn an die dekorativen, sogenannten „angewandten“ Künste stärker in die Forschungen einbanden und keine so strenge Trennung und damit auch Wertung zwischen Kunsthandwerk und Kunst lebten und bis heute leben. Das 2017 in London erschienene Fachbuch der irischen Forscherkollegin Christine Casey zu Arbeiten Tessiner Stuckateure (u. a. von Giuseppe Artari) in England, Deutschland und Belgien schaffte es sogar zu einer Erwähnung im Internetauftritt der Modeweitschrift „Vogue“.^{vi} Und auch in den Niederlanden wird historische Stuck ganz anders wahrgenommen. Rund 500 zahlende, überwiegend inländische Besucher hatte 2010 ein Symposium zum Stuck (Stuc. Kunst en techniek) in Amsterdam, Werte, von denen die Stuckforschung in Deutschland bislang nur träumen kann.^{vii} Nur einzelne Orte sind hier im allgemeinen Bewusstsein mit Namen von Stuckateuren verbunden. Zu den wenigen gehört die Welterbestätte Würzburger Residenz mit dem Stuckateurwunderkind Antonio Bossi und seinen später hier tätigen Neffen, der Ort Wessobrunn mit der gleichnamigen Stuckateurschule und die barocke Welterbestätte Wieskirche mit dem Wessobrunner Baumeister/Stuckateur-Bruderpaar Dominikus und Johann Baptist Zimmermann. Sie alle sind sicher die bekanntesten, dazu vielleicht noch der Passauer Dom mit seiner Umbauausgestaltung durch die Werkstatt von Giovanni Battista Carlone. In den letzten Jahren war festzustellen, dass die Kenntnis der Namen der ausführenden Stuckateure bei vielen anderen, ebenfalls teilweise gleichartig hochrangigen Kunstdenkmälern Deutschlands mehr und mehr verblasst. Dies gilt sogar dann, wenn deren Bedeutung sich neben Architektur und Malerei zweifelsfrei auch aus dem dort ausgeführten Stuckdekor ableitet. Das Wissen um die Bedeutung von Stuck scheint aus dem kollektiven Gedächtnis seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert merkbar zu verschwinden. Als Gradmesser können die Einträge im Internetlexikon „Wikipedia“ dienen, die bei ihren Aktualisierungen zu den Kunstdenkmälern immer weniger Stuckateure namentlich erwähnen. Die 2016 aktuelle Homepage der Welterbestätte Brühler Schlösser nennt schon keine Stuckateure mehr, sondern erwähnt nur die künstlerische Oberleitung durch den kurbayrischen Hofbaumeister François de Cuvilliers. Was aber wäre aus dem Haupttreppenhaus im Schloss Augustusburg oder den intimen Kabinetträumen im benachbarten Jagdschloss Falkenlust geworden, wenn nicht ein so talentierter Stuckateur und Stuckbildhauer wie Giuseppe Artari mit seinen bewusst von ihm ausgewählten Ornamentspezialisten hier die Ausführung übernommen hätten? Genügend Beispiele zeigen auf der anderen Seite, wie untalentierte Stuckateure auch hochwertigere Innenarchitektur ruinieren konnten. Bei

weitem nicht ruinierend, aber doch merklich weniger aufregend sind selbst in Schloss Augustusburg die Stuckaturen der untergeordneteren Schlossappartements, in denen nicht Artari, sondern die Castelli oder Morsegno die leitenden Stuckateure waren. Cuvilliers und das Zeichnersteam vor Ort konnten eben nur die „Flachware“ als Grundlage für Dekorideen liefern. Die real wirkende Plastizität, das Gefühl, dass Dekoration ein Art „Eigenleben“ entwickeln kann, die Leichtigkeit trotz Materialschwere, das konnte nur der Stuckateur, nicht der Architekt oder Dekorationszeichner erreichen (Abb. 3).

Zur schwindenden Wahrnehmung der Bedeutung von Stuckatur kommt erschwerend die sich zunehmend verschärfende Abbildungspraxis hinzu, die inzwischen bedauerlicherweise auch den Bereich der Fachforschungen erfasst hat. Was als absolut berechtigter Schutz vor unberechtigter kommerzieller Ausnutzung von Kunstdenkmälern in öffentlicher oder kirchlicher Hand begann, führt inzwischen dazu, dass Forschung zur Finanz- und Aufwandsfrage wird. Abbildungen aus Fotodatenbanken, die hier einen Ersatz bilden könnten, zeigen nur selten den Stuck eines Gebäudes ausreichend würdigend. Fachfotografen, die auch den Stuck im Blick haben, sind eben noch immer sehr selten. In der Folge dieser Entwicklung wird die Stuckatur – zumeist innen an Gebäuden angebracht – zusätzlich aus dem kollektiven Bildgedächtnis verdrängt werden. Der Beginn dieser Entwicklung war in den letzten zehn Jahren deutlich zu spüren: mehr und mehr verschwinden Abbildungen im Netz, die wirklich historischen Stuck und nicht nur im Handel erwerbbar Gussprofile zeigen.

Gelingt es nicht, der Stuckatur ihre historisch angestammte Wertigkeit zurückzugeben und diese auch innerhalb der Gesellschaft neu zu verankern, droht dieser Teil unseres kulturellen Erbes zu verschwinden. Nachfolgende Generationen werden sich dann um so mehr fragen, warum sie einen hohen Aufwand für die Erhaltung dieser Kunstform betreiben sollen. Erste Auswirkungen der Entwicklung sind erreicht, wenn, wie in einem hochrangigen barocken Abteigebäude in Österreich zu beobachten, Ausstellungsgestalter der Gegenwart ihre modernen Raumeinbauten auch schon mal unmittelbar in der zarten Ranke eines Stuckdekors von 1725 verankern, selbst wenn im Putz daneben noch Platz gewesen wäre.

Wandel der Bedeutung in der Geschichte des heutigen Deutschlands

Innerhalb der Geschichte des Stucks bleibt Italien zweifelsfrei das Kernland der Stuckatur, dem Deutschland in der künstlerischen Bedeutung der hier entstandenen Ar-



Abb. 3
Detail aus
einer Stuckar-
beit aus den
Jahren 1753/1754.
Schloss Mirow.
Zuschreibung an
Giuseppe Anto-
nio Albuccio. Foto
B. Rinn-Kupka
2011.

beiten fast nie den Rang ablaufen konnte. Fast nie, denn die jüngst gegebene Zusammenfassung der Geschichte erbrachte die Erkenntnis, dass es zumindest eine Zeit gab, in der die Stuckkunst nördlich der Alpen federführend war.^{viii} Zu den Arbeiten des Rokoko, die hier im heutigen Deutschland, aber auch im heutigen Österreich entstanden, gibt es fast kein (Stuck-)Äquivalent in Italien (Abb. 4).

Abb. 4
Putten in der
Abteikirche
Neresheim.
Stuck auf seinem
künstlerischen
Höhepunkt. Stuck-
kateur Thomas
Schaidhauf ab
1770 bis vor 1777.
Foto Hans König
2016.



Daher sind es auch die schon genannten Arbeiten dieser Zeit, die sich für die meisten Menschen mit dem Wort „Stuck“ verbinden. Bei immerhin vier Welterbestätten Nordeuropas – in Brühl, Würzburg, auf „der Wies“ und im Schloss Schönbrunn – ist nicht zu leugnen, dass Stuckateure ganz wesentlich daran beteiligt waren.

Trennt man sich vom Vergleich mit Italien, gab es im Gebiet des heutigen Deutschland auch zumindest eine weitere Zeitspanne, in der Stuck ebenfalls weitaus mehr war als nur die Rahmung von Deckengemälden oder eine zusätzliche Verzierung von Architekturelementen. Dies ist so in der Zeit der Renaissance, als Stuckverwendung zumeist zunächst in der Form der Gestaltung nach dem „Hörensagen“ auf verschiedenen Wegen einen Aufschwung in unserem Gebiet nahm.^{ix} Nach der Wiederentdeckung der römischen Stuckaturen um 1515 mit ihren aufregenden Verzierungselementen kamen Wellen dieser Kunstformen auch hier an. Die speziellen Motive dieser Stuckaturen nannte man nach den Auffindeorten „Grotesken“, da man die Deckengestaltungen der durch spätere Kulturschichten „versunkenen“ Paläste in Rom in der Erde und damit „in Grotten“ vorfand. Noch heute umschreibt in Deutschland das Wort „grotesk“ in Anlehnung an diese Verzierungen eine mehr als ungewöhnlich empfundene Situation oder ein ebensolches Vorkommnis.

Einzelne Auftraggeber der Zeit nach 1515 konnten und wollten sich italienische oder Tessiner Künstler leisten, die sich mit dem vermeintlich neuen Material auskannten und auch die wiederentdeckten Tech-

niken und Formen beherrschten. Andere, ebenfalls gut begüterte, leisteten sich Künstler, die vorher z. B. in Fontainebleau in Frankreich gearbeitet hatten. Die im dortigen Schloss im Wesentlichen zwischen 1533 und 1537 entstandenen Dekorationen der sogenannten „Galerie Franz' I.“ zeigten erstmalig in Nordeuropa lebendig wirkende Figuren aus Stuck an den Wänden. Figuren, die dort nicht nur in plastische Stuckarchitekturen eingerahmt waren, sondern dem Betrachter Wandgemälde wortwörtlich präsentierten und gleichzeitig ein gestalterisches Eigenleben führten und hierdurch gemalte und stuckierte Flächen reizvoll verbanden.

Gleichzeitig kamen aus dem flämisch/niederländischen Raum Ornamententwürfe, die Grotesken weiter entwickelten. Es entstanden so oft skurrile Darstellungen, in denen die Entwerfer die Grundideen römischer Verzierungen auf die Spitze trieben. Den oft zwischen Roll- und Beschlagwerk wie gefangen wirkenden Figuren wie auch den skurril wirkenden Tieren, die sich auf dünnen Bindfäden bewegten, daran hingen oder aus deren Mund Textilbänder entwichen, haftete nicht selten etwas fast Unanständiges an, „korrekt“ im heutigen Sinne war dabei vieles nicht.

Nur die wenigsten der niederländisch/flämischen Künstler waren allerdings überhaupt selbst in Rom gewesen, eher im Prinzip der „stillen Post“ wurden die Dekorationen weitergetragen, zuerst in Skizzenbüchern, das immer noch vergleichsweise neue Reproduktionsmedium des Holzschnitts und später des Kupferstichs tat ein Übriges zur Verbreitung. Aber auch in Rom selbst sahen nur die wenigstens die Grotten selbst, zu kostbar und zu leicht verrussbar durch Fackelbeleuchtung waren die „Höhlen“. Raffael als Aufseher über diese „Grotten“ und Leiter der Gestaltungen im Vatikan hatte von einem ganzen Künstlerstab Dekorationen in der Art des Aufgefundenen in den Loggien des Vatikan (1516-1519)^x wie auch in der sogen. Villa Madama (1518-1525) ausführen lassen, dort konnten die angereisten „Schaulustigen“ alles bei Licht und in Ruhe studieren. Erstaunlich eigentlich, dass bei dieser Art der mehrfachen Umsetzung überhaupt etwas ähnliches in Nordeuropa ankam. Durch die Flüchtlingsströme im Zuge der Religionsunruhen aus den Niederlanden und dem flämischen Raum kamen nicht wenige dieser Grotesken-Entwerfer an den Niederrhein oder auch in Städte im Kernland des heutigen Deutschlands, wie z. B. nach Frankfurt am Main.

Abb. 5
Schloss Schmalkalden/Thüringen, Blick in den sogenannten „Weißen Saal“ (datiert 1590). Stuckwerkstatt unter Wilhelm Vernuken. Foto B. Rinn-Kupka 2017.



Sie brachten ihre gestalterische Kreativität und die Entwürfe mit, allerdings keine Kenntnisse zur Stuckverwendung selbst, denn in Flandern und den Niederlanden wurden Grottesken in dieser Zeit zumindest überwiegend in Malerei umgesetzt, nicht in Stuck.

Mit ihnen kam allerdings auch mündliche Kenntnis über neue Formen von Innendekor in ihre neuen Lebensorte, ein Innendekor, das aus plastischem Material geformt wurde und im Urzustand weiß aushärtete. Mit Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begann sich die Mode der weißen Decken- und Wandgestaltungen so zunehmend auch im deutschsprachigen Raum auszubreiten. Einer der ersten Stuckateurwerkstattleiter der Stuckrenaissance war der aus Kalkar oder Wesel kommende Wilhelm Vernuken (um 1545-1603), unter dessen Leitung Räume für den hessischen Landgrafen mit dem neuen Material ausgestaltet wurden (Abb. 5). Stuck wurde nun – um 1600 – schnell zu einer eigenständigen Kunstform, die spätmittelalterliche Holzdecken wie

echter italienischer Stuck weitestgehend unbekannt und nur wenige Gipslagerstätten vorkamen, improvisierte man daher. So entstanden Stuckaturen aus den vor Ort bekannten Kalkputzen. Sie bildeten eine Grundform für ornamentales Gestalten im Material, die gänzlich losgelöst von den eigentlichen Vorlagen eine hohe Eigenständigkeit erreichte und in der Form des Kalkstucks auf vorgeformter Lehmgrundlage nach 1610 weitergeführt wurde. Es entstand so eine deutsche Kalkstucktradition, die bis mindestens 1670 in vielen Gegenden federführend war und eigene – natürlich weitestgehend ornamentale – autarke Verzierungsmöglichkeit von Wohnräumen und sogar Fassaden abseits stuckierter Hochkunst bot. Friesrahmendekorationen aus Kalkstuck mit einer Motiv- und Materiallaufzeit von rund 100 Jahren (Abb. 6) und die sogenannte „Kölner Decke“, die als Motivform nachweisbar sogar fast 200 Jahre ausgeführt wurden, zeugen von der großen Beliebtheit bei gleichzeitiger Langlebigkeit dieses deutschen Sonderzweigs der Stuckgeschichte. Schon um 1630 begannen die meisten Stuckdecken wieder deutlich bunter zu werden, die Malerei kam erneut ins Spiel und setzte nun weitaus stärkere Akzente als in den frühen Jahren der Stuckneuverwendung nach 1515.

Schon um 1630 begannen die meisten Stuckdecken wieder deutlich bunter zu werden, die Malerei kam erneut ins Spiel und setzte nun weitaus stärkere Akzente als in den frühen Jahren der Stuckneuverwendung nach 1515.

Stuck als Modernisierer

War die Wahl von Stuckdekorationen nach 1515 noch eine bewusste Entscheidung von Auftraggebern und Auftraggeberinnen für dieses spezielle, damals „neumodische“ Material, gab es aber auch Zeiten, in denen Stuck tatsächlich ganz bewusst als verdeckendes Surrogat für Stein verwendet wurde. Viele der Kirchen- und Klostersausstattungen

der Romanik, auch die, die ebenfalls Teile eines Welt-erbes bilden wie die Chorschranken von St. Michael in Hildesheim, entstanden, weil man vergleichsweise schnell eine Neuausstattung benötigte. Dieses Motiv, die Möglichkeit, mittels Stuck ganze Kirchen- oder auch Saalausstattungen ohne umfangreiche und langwierige Steinarbeiten zu modernisieren, zieht sich durch das ganze Mittelalter, wobei hochgebrannter Gips, heute als Estrichgips bekannt, die beliebteste Materialgrundlage

Abb. 6
Kalkstuckfries
der Zeit nicht vor
1660 im Haus
Römer 2-4-6.
Unbekannte
Werkstatt. Die
Motive stammen
von sogenannten
Kleinmeister-
entwürfen. Foto
©IBD-Marburg
um 1990.



auch Malereien als Dekor oft gänzlich verdrängen konnte. Es entstand ein ganz eigener, neuer haptischer Eigenwert für die Auftraggeber, bei der die Helle des Dekors offensichtlich ebenso geschätzt wurde wie die reale und „unhölzern“ wirkende Plastizität. Allerdings kannten die meisten der Künstler und Bauhandwerker, die sich nun auf diese neuen Formen spezialisierten, weder das Material selbst noch dessen Techniken oder Verarbeitungsarten. Gerade nördlich des Main, in den Gegenden, in den

Notizen:

darstellte. Häufig als Guss oder Teilguss, aber fast immer auch in Schnitztechnik, wurden die Kunstwerke in dieser Zeit erarbeitet.

Nicht wenige Kunstwissenschaftler, Bauforscher und Historiker denken, dass auch der Stuck der Barockzeit so ein „Modernisiererstück“ war. Tatsächlich begann der Aufschwung der sogenannten „Wessobrunner Schule“ auch damit, dass u. a. mittels ihres Stucks aus vorhandenen älteren Kirchenbauten moderne Barockbauten wurden. Allerdings fasst diese Sichtweise zu kurz, denn schon bald nach 1700 und mit Beginn der dritten großen Blütezeit des Stuck nach 1705 hatte der Stuck ein Eigenleben entwickelt, das ihn von Ersatzfunktionen für Stein entband (Abb. 7). Wer etwas auf sich hielt und die finanziellen Mittel dafür hatte, wollte nun auf dem Gebiet des heutigen Deutschlands auch üblicherweise Stuck „im Haus“ und nicht mehr nur malereidominierte Dekorationen. Und wenn doch, dann stellten diese gerne neben ihren realen malerischen Inhalten auch Stuckaturen dar.



Abb. 7
Blick in die Wessobrunner Kirche. Stuckausstattung des Rokoko aus der sogenannten „Wessobrunner Schule“. Foto Hans König 2016.

Stuck als Teil des barocken Gesamtkunstwerkes

Um 1700, als Stuck tatsächlich auf unserem Gebiet noch zumeist nur eine mehr oder minder attraktiv ausgeführte Rahmung für die Malerei in Räumen darstellte, war der wiedergegebene Inhalt noch kaum eine Frage. Vor dieser Zeit, im ausgehenden 16., im 17. Jahrhundert wie auch in der Zeit nach 1710 trug Stuck häufig auch ganz wesentlich zur inhaltlichen Aussage des Baus bei. Die sich dort tummelnden Tiere, Putten oder Figuren sollten meist mehr als nur unterhaltsam sein. Von der Renaissance bis hin zum Spätbarock, also zwischen ca. 1580 und 1770, liebte man es, auch durch Stuck Botschaften über Reichtum, Erfolg, aber auch Bedenken und Ängste der Bauherrenschaft bzw. Auftraggeber zu verbreiten. In der Zeit zwischen 1710 und 1770 zählten die nun überwiegend in Gips- bzw. mit Gipskalkstuck arbeitenden Stuckateure zur freien Kunst und waren Kunstmalern, Freskantenn, Baumeistern und Bildhauern an den Höfen und in den Städten im Status wie in den Finanzen gleichgestellt. Ihre Auftraggeber wussten, dass eben nicht jeder Bildhauer auch in Stuck arbeiten konnte. Die überwiegend frei geformten Kunstwerke erforderten ein hohes Maß an Übung und Erfahrung, die über reines Handwerk weit hinausging.

Kunst prallt auf Handwerk

Im Frühjahr 1755 kam der Stuckateur Christian Benjamin Rauschner aus Frankfurt am Main mit dem laut Eigenaussagen aus Venedig stammenden „Baumeister, Maler und Maschinisten“ Girolamo Bon zusammen, um seinen Fall zu besprechen.³¹ Die lokalen Weißbinder hatten, aus der handwerksdominierten Kalkstucktradition kommend, Rauschner verklagt und wollten auch an seinen künstlerischen Gipsstuckaufträgen beteiligt werden. Es war nicht der einzige Fall in der Mitte des 18. Jahrhunderts auf deutschem Gebiet, bei dem freie Stuckateure von Handwerkskonkurrenten in die Zünfte gezwungen werden sollten. Bons Antwort, die sich inhaltlich später auch im nachfolgenden Reichskammergerichtsspruch wiederfinden sollte, also höchstrichterlich bestätigt wurde, dürfte Rauschner gefallen haben. So führte er für die Richter Folgendes zur Stellung der Stuckatur im Unterschied zum handwerklichen Quadraturer aus: „auch wenn die Weißbinder behaupten und glauben würden, sie seien Quadraturer, sei dies gegen alle Vernunft, denn es fehle ihnen an der Wissenschaft. Wenn diese an einer Zimmerdecke einige einfältige Quadrate, Leisten, in der Mitte ein Oval oder einen schlichten Ring, auch solche Kleinigkeiten wie ungleiche Dreiecke und Triangel anbrächten, wäre dies noch lang keine künstlerische Quadratur oder Stuckatur. Quadratur käme aus der Geometrie, in welcher die Architektur und Quadratur ihre Anfänge hätte. Stuckatur und Quadratur sei eine so schöne Kunst und so notwendig, dass sie in ihren Wissenschaften die Architektur selbst zu übersteigen scheine. Ein Stuckateur kann niemals den Namen eines guten „Stuccaturers“ führen, wenn er nicht zugleich ein guter Architekt oder „Quadraturer“ sei, und er müsse notwendiger Weise eines wie das andere wissen und verstehen, damit er sich einen Meister seiner Kunst nennen lassen könne. Jeder Mann wisse, was vom Stuckateur gefordert werden könne, alle und jeden „Rahmen, Zierrathen, Laubwerker, Blätter, Armaturen, Instrumenten, und kurz, alle erhabenen Kunst-Arbeit“ auszuführen, die von unterschiedlichen Nationen bekannt sei. Wer die Architektur prächtig machen wolle, müsse auch von ihr wissen, wie auch von der Perspektive. Es könne einer wohl ein Architekt sein, ohne dass er ein Stuckateur ist, aber keiner könne ein Stuckateur sein, ohne nicht ein Architekt zu sein.“

„Auf solche Art“, schliesst er seine lobenden Ausführungen ab, „könne er nicht verstehen, wie ein so unwissendes Handwerk (wie die Weißbinder) von solchen großen Wissenschaften sich etwas anmaßen wolle.“ Harte Worte, aber für uns heute Zeugnis der hohen Bedeutung, die Kunststuck in der Barockzeit hatte.

Verlust der Tradition nach 1780 und Folgen in der Gegenwart

War es auch noch 1750 hohe Kunst, guten Stuck zu machen, die richtigen Rezepte zu kennen, genau auf das gewünschte Ergebnis abgestimmte Zusätze bereitzuhalten und zweidimensionale, zumeist eigenerstellte Entwürfe in Mehrdimensionales umzusetzen, so ging all dies mit dem Klassizismus verloren.

Die hohe Geheimhaltung innerhalb der Stuckateurswerkstätten, das geringe Interesse an der schriftliche Niederlegung und damit Verbreitung der eigenen Erfolgsrezepte führte dazu, dass der Forschung nur

