

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 10 (1948-1949)

Heft: 3-4

Artikel: Barockstukkatur in Zürich

Autor: Hoffmann, Hans

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-650522>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Barockstukkatur in Zürich

VON HANS HOFFMANN

(TAFELN 73–86)

Wer Stuckdecken beurteilen will, muß sich vor Augen halten, daß jede Stilphase nicht allein durch bestimmte Motive, sondern deutlicher noch durch das bestimmte Schema ihrer Zusammenordnung charakterisiert wird, daß also der Komposition ebensoviel Beachtung zu schenken ist wie dem Formenschatz. Wenn im folgenden die Entwicklung der Stukkatur im Barock, soweit sie sich in Zürich darstellt, Schritt für Schritt verfolgt wird, soll beides berücksichtigt werden.

Die Barockstukkatur in Zürich ist – im Gegensatz etwa zu Schaffhausen – zum größten Teil das Werk ortsfremder Meister, dadurch aber interessant, daß sich in ihr Einflüsse der beiden führenden Schulen, der lombardischen und der süddeutschen, der Wessobrunner begegnen. Das wenige, was als Leistung Einheimischer nachgewiesen werden kann, zeigt im allgemeinen kargere Durchbildung, dürftigere Komposition und oft Anlehnung an den Aufbau von Getäfer und Holzdecken.

Erst im späten 16. Jahrhundert wird Stukkatur der bevorzugte Schmuck von Kirchengewölben, noch später von Saaldecken. Es sind lombardische Wandermeister, unter ihnen Tessiner, welche die neue Dekorationskunst nach den süddeutschen Ländern tragen. München wird mit der Michaelskirche, an der in den 1590er Jahren Michele Castello aus Melide tätig ist¹, und mit dem Residenzbau, wo Pietro und Antonio Castello aus Melide 1612 und 1614 arbeiten², ein frühes bedeutendes Zentrum der weiteren Ausstrahlung. 1606 stuckieren Pietro und Antonio die Klosterkirche von Wettingen, 1626 die Marienkapelle an der Barfüßerkirche in Luzern³. Die frühesten datierten Stukkaturen in Zürich, diejenigen im Langhaus der Predigerkirche, das 1611–1614 eingewölbt und als reformierter Kultraum vom hochgotischen Chor abgetrennt wurde⁴, stehen dem von den Castelli Geschaffenen ganz nahe.

In den Seitenschiffen erhalten die Kreuzgewölbe ihre Rippen durch die Stukkatur (Abb. 1). Sie sind, wie auch die trennenden Gurten, mit gotisierendem Profil gebildet, das aber beidseitig vom klassischen Eierstab begleitet wird. Eine Stuckrosette ersetzt den Schlußstein, und in die Kappen legen sich von Astragal umzogene Dreieckrahmen, die in den Ecken gegen den Gewölbescheitel Muschelformen aufnehmen. Die flache Tonne des Mittelschiffs zeigt vereinfacht die

¹) Die Kunstdenkmäler Bayerns, Oberbayern, Bd. II, S. 1031, Tafeln 157/158.

²) Die Kunstdenkmäler Bayerns, Oberbayern, Bd. II, S. 1136 und 1144, Tafel 177.

³) Jenny, H., Kunstführer der Schweiz, 3. Aufl., 1940, S. 248, 295.

⁴) Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IV, Zürich-Stadt I., von Konrad Escher, S. 208.

Komposition von St. Michael in München⁵ (Tafel 73 a und Abb. 1): Gurten teilen (dort Doppelgurten), Kreisrahmen und quadratische Rahmen schmücken wechselnd die Joche (dort durch Zwischenrahmen verbunden, hier frei nebeneinander). Es ist die Aufteilung, die man damals die «Quadratur» nannte, und die mit dem Wechsel zwischen zwei Grundelementen sich als manieristisch kennzeichnet. Die Gurten, die in München schmucklos sind, tragen in Zürich einmal Akanthusranken, die zur Rosette im Scheitel emporsteigen, dann eine Folge von Einzelrahmen mit Akanthuskelch, mit geknüpften Tuchgehängen und Fruchtbüscheln daran, mit Cherubsköpfchen und, im Scheitel, mit von der Mittelrosette ausgreifenden Akanthusstengeln. Im einen Joch liegt der Kreisrahmen im Scheitel, und quadratische Rahmen flankieren ihn; im nächsten ist es umgekehrt. Das Profil dieser Gebilde hebt sich über die Gewölbefläche empor zu einem glatten Rahmen, sinkt dann nach innen erst über einen Eierstab, dann über einen Astragal bis zu dem mit einer Rosette geschmückten Mittelfeld, das tiefer liegt als die Gewölbefläche. Es ist die genau gleiche Stufung wie in St. Michael in München, nur daß die Motive wechseln.

Von dem an der Decke herrschenden rhythmischen Wechsel ist der Wandaufbau nicht berührt (Abb. 2). Die Stuckierung hat die spitzbogigen alten Arkaden unter reichprofilierten Rundbogen versteckt, die Pfeiler mit einem abgestumpften Kämpfergesims versehen, die schrägen Leibungen der kleinen spitzbogigen Oberfenster mit Rundbogenrahmen umfaßt, an denen auf Kämpferhöhe Winkel ausspringen, die Sohlbänke dieser Fenster mit klassischem Gesimse ausgestattet. Mit der Einfügung von Rechteckrahmen zwischen Arkaden und Oberfenstern entsteht in vertikaler Bahn eine gedrängte Fülle von Formen, die nichts mehr zu tun hat mit der wohligen Verteilung, wie sie die Renaissance kannte, vielmehr deutlich den Stilwillen des Manierismus verrät, der sich auch geltend macht im Kontrast zwischen Schwere und Leichtigkeit, Gedrängtheit und Lockerung, in welchem die Abschnitte der Hochwand und die sie teilenden Hermenpilaster zueinander stehen. Mit ihrem zwischen die Arkadenbogen eingezwängten Fuß, mit dem schmalen Kopfstück, aus dem sich die ionischen Voluten konkav vorbeugen, und mit dem eigentlichen Hermenteil, den von einem Cherubsköpfchen niederhangende, plastisch kräftige Fruchtbüschel zieren, wirken sie zu leicht. Sosehr die ganze Dekoration in den Umkreis der Castelli gehört, der Hermenpilaster ist kaum Lombarden zuzuschreiben, die sich meistens durch ein sicheres Gefühl für klaren architektonischen Aufbau auszeichnen. Am ehesten ist im Entwurf die Mitarbeit eines Zürchers anzunehmen. Ein manieristischer Zug zeigt sich auch in der feinen Art, mit der sich die Vertikalen in die Horizontale des Gebälks verschränken: Über den Hermenpilastern werden Architrav und Fries doppelt verkröpft, das Kranzgesimse nur einfach, und im Fries tragen die Verkröpfungen aufrechte Akanthuskelche, während sonst liegende Ranken ihn schmücken. Strengere Formen treten an der Abschlußwand gegen den Chor hervor. Aber auch in ihnen werden die Spannungen spürbar, die der Manierismus in die Dekoration gebracht hat. Daß die schön gerundeten Voluten, welche die Schrifttafel im Schildbogen einfassen, geknickt sind, daß in der Ädikula, die die Kanzelnische aufnimmt, der innere Bogen fein unterteilt ist, daß sich in die Zwickel des Chorbogens breite Pilaster eindringen, sind die Beweise dafür.

Die feine Stukkatur in einem profanen Raum, in einem langgestreckten Saal im ersten Obergeschoß des «Vorderen Strohhs» (Tafel 73 b) ist ungefähr gleichzeitig, vielleicht noch etwas früher anzusetzen als die Ausstattung der Predigerkirche. Flache, dreistrännige Doppelrahmen, die sich der Decke entlang ziehen, nehmen abwechselnd einmal Vierpässe von gleicher Profilierung zwischen sich, ziehen dann halbe Vierpässe an sich – Stege verbinden die ganzen Vierpässe unter sich und mit der Wand – zeigen also jenen an der Wölbung der Predigerkirche hervorgehobenen rhythmischen Wechsel. Kleine, knappgeformte Löwenköpfe, ein Motiv, das in Italien schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erscheint, bilden leise Akzente. Eine Fenstersäule im Erdgeschoß des Hauses, die nach ihren Formen gegen 1600 entstanden sein kann,

⁵) Die Kunstdenkmäler Bayerns, Oberbayern, Tafel 158.

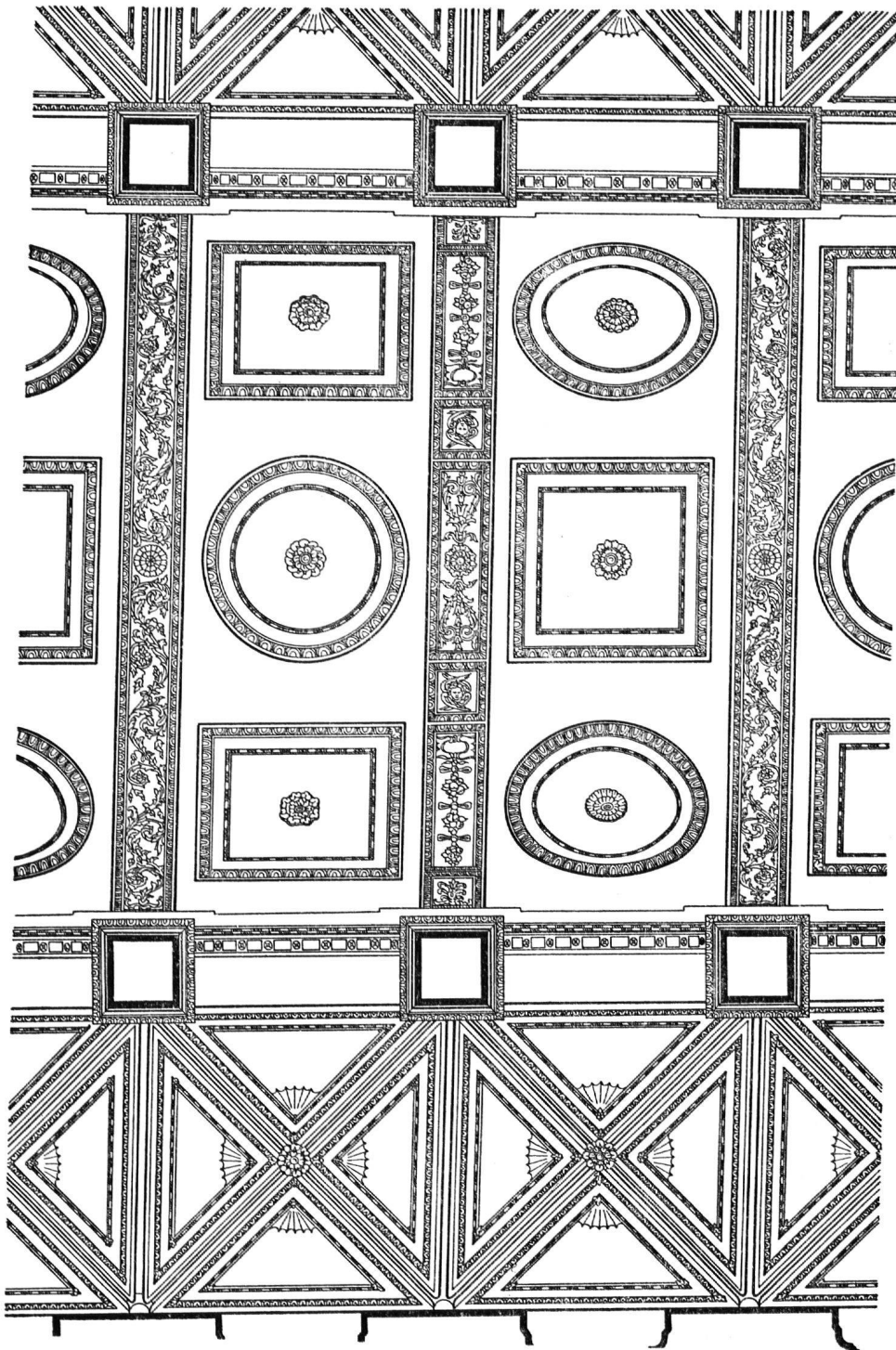


Abb. 1. Zürich, Predigerkirche. Stuckdekoration des Mittelschiffgewölbes.

gibt einen Hinweis auf das Datum der Stukkatur, die übrigens mit der ältesten in Schaffhausen (im Haus zum « Oberen Jordan ») verwandt ist⁶.

Zahlreich sind in Zürich – von etwa 1660 bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hinein – die stuckierten Balkendecken, die aufkamen, weil sie heller wirkten, dem Geschmack, der lichtere Räume begehrte, entgegenkamen und sich zugleich dadurch empfahlen, daß sie rasch mit Ziermotiven versehen werden konnten. Korridore, Vorräume und bescheidenere Zimmer erhielten solche Decken, an denen vom einfachen Schmuck der Balken mit Rahmenprofilen über die Besetzung mit leeren oder durch Rosetten, Blätter, Fruchtbüschel gefüllten Einzelrahmen bis zu reich variierten Zier der Balken wie der Zwischenbretter alle Stufen vertreten sind. Ein Beispiel aus dem Schanzenhof, ein zweites aus dem Hinteren Florhof, mögen diesen neben der reicheren, die vornehmeren Räume ausstattenden Kunst einhergehenden, mehr handwerklichen Nebenzweig belegen (Tafel 74a, b). Als 1659–1662 das Gesellschaftshaus zum Rüden⁷ umgebaut wurde, erhielt der Vorraum vor dem Saal im zweiten Obergeschoß eine stuckierte Balkendecke, von der nur ein Teil in Abguß an Ort und Stelle erhalten ist, an der die Zwischenbretter mit einfachen Rahmen, die Balken mit bloßen Profilen versehen wurden. Von größeren Räumen zeigt der Obere Rüdensaal zum erstenmal eine einheitliche Stuckdecke (Abb. 3). Fünffmal drei Vierpaßrahmen, die alle einen Kreisrahmen in sich aufnehmen und ihre Reihen gegen die Wand mit halben Vierpässen abschließen, werden durch Stege miteinander verbunden, welche die Vierpässe noch einmal umfahren. Noch wagt der Zürcher Stukkateur Rudolf Bleuler⁸ nicht, die Mitte stärker zu betonen. Er weitet nur den mittleren Vierpaß etwas aus und setzt ihm auch einen größeren Kreisrahmen ein. Die bloße Aufreihung mag auf den ersten Blick phantasielos erscheinen; durch sie aber wird die manieristische Wechselwirkung der Grundmotive überwunden und damit der barocken Vereinheitlichung erst der Weg bereitet. Bleuler bildete auch den heute abgebrochenen Vorraum zum gotischen Saal im ersten Obergeschoß in ähnlicher Art, wieder mit dem größeren Mittelmotiv, hingegen mit Rosettenformen statt der Vierpässe. Das Prinzip der unendlichen Reihung, nach dem die Rüdendecke aufgeteilt ist, war an den Holzdecken der Spätgotik und frühen Renaissance bevorzugt. Aus den Beratungen über den Rathausbau weiß man, daß 1695 die Rautenfelderdecke der kleinen Ratstube nach dem Muster der spätgotischen (von 1520) im Zunfthaus zur Zimmerleuten geschaffen werden mußte⁹, und bis um 1730 hielt man sich in Zürich für Holzdecken an dieses Prinzip. Mit dem größeren Mittelmotiv gibt Bleuler für eine Stuckdecke zum erstenmal schüchtern die barocke Dominante, die an reichen Kassettendecken schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erscheint. Die Betonung der Ecken und Seitenmitten durch Kartuschen stammt erst von 1732¹⁰; die damals angebrachten Masken in den Ecken sind im 19. Jahrhundert empfindlich verändert worden.

In den 1680er Jahren tritt das Werk des Schaffhausers Samuel Höscheler in der Zürcher Stukkatur als besonders markante Phase hervor. Während über seine Lebensdaten fast nichts bekannt ist¹¹, bekunden seine Arbeiten einen sehr selbständigen, hochbegabten Meister. Höscheler verwendet den Knorpelstil, dessen frühestes Erscheinen zur Zeit seiner Tätigkeit schon weit zurücklag. Lukas Kilian gab schon 1610 in seinem « Newen Schildtbychlin » Kartuschen mit den weichen, schwellenden Formen heraus, Alessandro Francini 1631 in seinem « Livre d'architecture », Stefano della Bella 1646 in der « Raccolta di vari capricii ». Nach dem Dreißigjährigen Krieg

⁶) Stamm, J., Schaffhauser Deckenplastik, 17. bis 19. Neujahrsblatt des Kunstvereins und des Historisch-antiquarischen Vereins Schaffhausen, 1911, 1913, 1914, S. 46–49, Abb. 19.

⁷) Erb, H., Der Rüdén, Gesellschaftshaus der Konstaffel in Zürich. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Bd. XXXIII, Zürich 1939, S. 36ff.

⁸) Erb, H., a. a. O., S. 50.

⁹) Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IV, Zürich-Stadt I, von Konrad Escher, S. 328.

¹⁰) Erb, H., a. a. O., S. 50.

¹¹) Artikel von C. Vogler über Samuel Höscheler im Schweiz. Künstlerlexikon.

hat Friedrich Undeutsch in seinen «Neuen Zieraten für Schreiner» die Tradition wieder aufgenommen und das plastisch drängende, reich bewegte eigentliche Knorpelwerk gebildet. Höscheler versteht es, die Wirkung des Knorpelornaments an den Decken durch verhältnismäßig sparsame Verwendung zu steigern. Für die Komposition seiner Stuckdecken sind ihm die Holzkassettendecken Vorbild. Mit einem größeren Mittelfeld schafft er deutlich die barocke Dominante; aber wie dort halten ihm fast gleichwertige Seitenfelder die Waage. In einem Erdgeschoßzimmer im «Großen Pelikan» bildet Höscheler vertiefte Kassetten in Stuck (Tafel 75 b), umzieht sie mit reich profilierten Rahmen und beläßt schmale Stege dazwischen. Den eigentlichen Schmuck bringt er in der Tiefe der Kassetten an: fleischige Akanthusranken, Rosetten, Fruchtbüschel, und etwa auch auf den Stegen. Meistens liegen sonst die Stege etwas tiefer als die geschmückten Felder, aus denen, dem Wesen der Stukkatur entsprechend, die plastischen Formen hervordrängen.

Höschelers Glanzleistung in Zürich ist die Decke im großen Saal des zweiten Obergeschoßes im «Großen Pelikan»¹². Zwei mächtige Unterzüge teilen sie und formen mit dem schweren, die Wand abschließenden Gesimse (Tafel 75 a) zusammen drei riesige, tiefe Rechteckkassetten, von denen sich die mittlere durch größere Straffheit der Teilung vor den beiden unter sich gleich komponierten, seitlichen heraushebt (Tafel 76 a). In jeder der beiden seitlichen Kassetten umfaßt ein breiter, reich verzierter ovaler Rahmen in der Mitte ein detailliertes Stuckrelief; im einen ist der jugendliche Herkules dargestellt, wie er mit Löwenfell und Keule vor einer weiten Landschaft vorüberschreitet, über ihm auf einem Schriftband liest man die Worte: IOVE IUVANTE, im andern hält eine aus den Wolken hervordringende Hand ein Füllhorn empor, darüber der Spruch: MUNEBIS OMNE TUI, und ganz unten die Initialen des Meisters S. H. (Tafel 76 a). Dieser Ovalrahmen ist einem niedrigeren Rechteckrahmen aufgelegt. An ihn treten auf den Längsseiten der Kassette Rechteckfelder heran, und auf den Schmalseiten je ein gedrängener kleiner Ovalrahmen mit seinen Ergänzungsstücken. Nach dem Rang der einzelnen Felder stuft der Meister die Motive ab: Figürliches steht im Hauptfeld, unruhig bewegte Knorpelvoluten nehmen die Zwickel um den Ovalrahmen ein, fleischige, pralle Akanthusranken die schmalen Seitenfelder, kräftige Rosetten die kleinen Ovale und Fruchtbüschel deren Ergänzungsfelder. Dabei herrscht strengste Symmetrie. Die Formen füllen die Felder bis zum Rand, was wesentlich die Wirkung des Dichten und Gedrängten dieser Stukkaturen bedingt. Mit Knorpelkartuschen, die in der Längsachse, Fruchtbüscheln, die in der Querachse dem Oval aufgelegt werden, und Fruchtbüscheln auch in der Mitte der Seitenfelder erscheint nochmals die Konzentration nach der Mitte betont. In feiner Kontrastierung treten die glatten Bahnen der Stege, die von straffen Profilen begleitet werden, dem bewegten plastischen Reichtum der Felder zur Seite. Damit aber selbst diese Begrenzungen nicht zu hart wirken, werden auf alle Ecken bewegte Blattformen aufgelegt.

In der Komposition der Gesamtdecke hält Höscheler sich so sehr – renaissancemäßig – zurück, daß er der mittleren der drei riesigen Kassetten kein größeres Hauptmotiv zugesteht als den beiden seitlichen. Diesmal in einen Rechteckrahmen gefaßt, der wieder auf einem niedrigeren aufliegt, erscheint in kräftigem Relief eine Rüstung, umstarrt von Wappen, umlagert von Kriegsgewehr, über ihr die aus Wolken hervortretende Hand Gottes, auf welche die Worte auf dem Schriftband: QUID HAC ABSENTE IUVA NT hinweisen. Das Relief ist mit «16 S H 85» bezeichnet und datiert. Die Mittelkassette als Ganzes aber versteht der Meister doch herauszuheben, indem er einmal an das Relieffeld (im unterlegten Rechteckrahmen) aus Akanthusranken aufsteigende Hermen heranschiebt, in den Seitenfeldern kriegerische Trophäen in die Nähe bringt, nochmals Figürliches sozusagen, während alle andern Flächen mit Akanthusranken besetzt sind, und dann den Steg, der um die Mitte läuft, diagonal in die Ecken hinauszieht, wodurch das Zentrum gleichmäßig umfaßt erscheint. Letzte feinste Differenzierungen gegenüber den beiden Seiten-

¹²) Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. V, Zürich-Stadt II, von H. Hoffmann und P. Kläui. Faltafel.

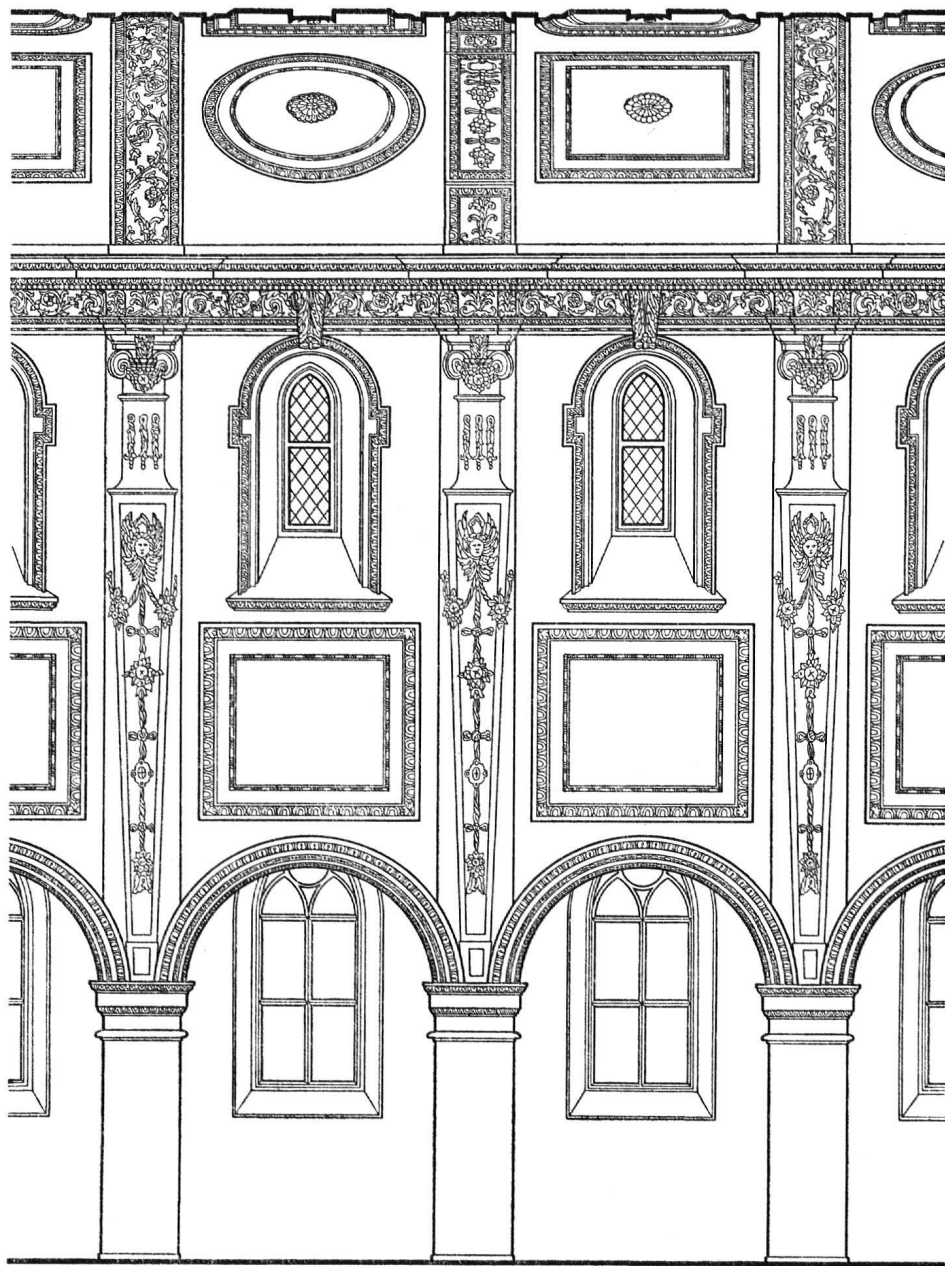


Abb. 2. Zürich, Predigerkirche. Stuckdekoration der Mittelschiffwand

kassetten bestehen nun noch darin, daß die Stege harte, gerade Konturen aufweisen, da nur die Ecken des großen Mittelrechtecks mit Blattrosetten ausgestattet sind, und daß die gegen die Ecken der Kassette laufenden durch kräftige Fruchtbüschel abgesperrt werden, womit das ganze Feld enger zusammengehalten erscheint. Wenn die Teilung auch den Eindruck einer Kassette mit schrägem Gewände (nach dem Vorbild von Holzkassetten) hervorruft, so ist doch perspektivische Wirkung nicht angestrebt.

Noch ist an der Saaldecke im «Großen Pelikan» die für den Barock typische Gesamtdominante, die Einheit des Ganzen, nicht erreicht. Masse und Bewegung aber, die den Stil kennzeichnen, sind da in der drängenden Fülle der Schmuckmotive. Es ist ähnlich wie an den Fassaden des Zürcher Rathauses, wo die architektonische Gliederung noch keine Dominanten kennt, im Schmuck der Fensterbänke und Fensterbekrönungen aber der schwellende Barock lebt¹³.

In den beiden übrigen Stuckdecken im «Großen Pelikan» variiert Höscheler die Komposition, wie er auch an seinen Decken in Schaffhausen immer neue Kombinationen findet. Eine Decke im Erdgeschoß zeigt einen Rechteckrahmen in der Mitte, der in Relief das Opfer Abrahams mit der Bezeichnung «S. HESCHLER 1691» enthält, an dessen Schmalseiten Halbkreise mit Engelsköpfchen, und dieses Gebilde umfaßt von ergänzenden Rahmen, die von Akanthusranken und Fruchtbüscheln besetzt sind. Im getäferten Erkerzimmer (Tafel 76b), bestimmt ein mit hohem Rahmen umschlossenes Kreisfeld, wo mitten aus einem Fruchtbüschel, wie ein Abhängling, eine Traube herabkommt, die Mitte. Ergänzungsrahmen, in den Ecken Viertelskreise, schließen sich, gefüllt mit Engelsköpfchen, Ranken, Blättern und Früchten, um sie zusammen.

An dem um 1690 geschaffenen Hauszeichen (Tafel 78a) konnte sich Höscheler, ohne durch eine besondere Rahmung gehemmt zu sein, ganz der Bildung des Knorpelwerks in seiner beängstigenden Fülle und Bewegtheit hingeben. Im ovalen Innenrahmen ist in Stuckrelief der Pelikan mit seinen Jungen dargestellt; aber erst die breite Umfassung in der Form einer mächtigen Kartusche ist dem Knorpelornament überlassen. Vom Maskenkopf oben im Scheitel läuft es nach beiden Seiten aus in Voluten mit prallen Buckeln, in Gebilde wie aufbrechende Schoten zu einem Akanthuskelch, aus dem, wie aus einem Füllhorn, Früchte quellen, und die Kurven drehen und wenden sich weiter bis zu einer kleinen Kartusche hinunter, die Wappen, Hausnamen und Datum enthält.

Im Haus «Zum Kleinen Kindli» an der Strehlgasse befindet sich eine mit «S. HOS... 1692» bezeichnete, langgestreckte Decke. Sie ist wieder durch zwei Unterzüge geteilt. Die drei großen Felder zerfallen in je fünf kleinere, von denen das mittlere im großen Mittelfeld in Relief die Gestalt der Spes aufweist, während die flankierenden Blattwerk enthalten.

Von den Decken Höschelers in Schaffhausen ist eine einzige («Zum Oberen Wachholderbaum») mit seinem vollen Namen «HOESCHELLER» bezeichnet und 1686 datiert¹⁴, vier (in der «Hagar», der «Sonnenburg», der «Blauen Traube» und im «Gelben Haus»¹⁵) tragen seine Initialen S. H. und diejenigen im «Schneeberg», im «Otter» und in der «Glocke» können ihm auf Grund der stilistischen Verwandtschaft zugeschrieben werden¹⁶. Nun erhebt sich aber die Schwierigkeit, daß schon mit dem Datum 1687 an einer Decke des Hauses «zum Rosengarten» die Buchstaben H. J. S., die Initialen des 1667 geborenen Hans Jakob Schärer, erscheinen¹⁷, daß sie sich auch wieder an einer 1694 datierten Decke im Haus «zur Kante»¹⁸ vorfinden, an der sich Schärer sehr eng an Höschelers Stil anschließt. Er übernimmt noch dessen Gesamtanordnung, drängt aber das schwere Rankenwerk nicht mehr ganz an den Rand der Felder hinaus und erlöst

¹³) Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IV, Zürich-Stadt I, von Konrad Escher, S. 336–340, Abb. 226 und 231.

¹⁴) Stamm, J., Schaffhauser Deckenplastik, 17. bis 19. Neujahrsblatt des Kunstvereins und des Historisch-antiquarischen Vereins Schaffhausen, 1911, 1913, 1914, S. 24.

¹⁵) Stamm, J., a. a. O., S. 36 (Hagar), S. 58 (Sonnenburg), S. 65 (Blaue Traube), S. 80 (Gelbes Haus).

¹⁶) Stamm, J., a. a. O., S. 5 (Schneeberg), S. 11 (Otter), S. 13 (Glocke).

¹⁷) Stamm, J., a. a. O., S. 23.

¹⁸) Stamm, J., a. a. O., S. 9.

auch das Akanthuslaub aus der prallen kompakten Bildung, die es so sehr dem Knorpelwerk angeglichen hatte, indem er es fließender gestaltet. Die Verwandtschaft der Arbeiten läßt erkennen, daß Schärer aus der Werkstatt Höscheler hervorgegangen sein muß, und wenn erzählt wird, er hätte sich bei herumziehenden italienischen Stukkateuren in der Stuckplastik geübt¹⁹, muß das nach seiner Lehre, am ehesten zwischen 1694 und 1699, geschehen sein; denn bei seiner Tätigkeit im Rathaus in Zürich zeigt er sich als ein hervorragender Vertreter der damals neuesten lombardischen Stukkatur. Von Höscheler, der noch neben Schärer im Rathaus in Zürich gearbeitet hat, mag die Decke des südwestlichen Zimmers im Erdgeschoß stammen (Abb. 4). Nach dem Vorbild einer Kassettendecke in Holz verbinden gekreuzte Stege das herrschende Mittelmotiv eines mächtigen Rahmens mit kleineren Rahmenfeldern an den Seitenmitten und gegen die Ecken hin. In Laubwerk und Rosetten des Mittelrahmens wie in die Kartuschen der größeren Nebenrahmen mischen sich noch Knorpelmasken und Knorpelvoluten (Tafel 78 b). Auch im anstoßenden Zimmer, das eine verwandte, doch lockerere Aufteilung zeigt, finden sich diese etwas rückständig wirkenden Motive noch, so daß seine Ausstattung wohl auch Höscheler zuzuschreiben ist. In Zürich bildet die Phase Höscheler, der eine ausgezeichnete Verbindung von noch strenger Felderteilung und drängendem Knorpel-Ranken- und Blattwerk geglückt ist, eine andernorts (mit Ausnahme von Schaffhausen) nicht zu fassende Übergangsstufe zum voll entfalteten Hochbarock in der Stukkatur.

In die 1690er Jahre fällt auch die Stuckierung der wichtigsten Räume im Wohngebäude des Stockargutes: Korridore und einfache Zimmer mit Balkendecken, die nur einfache Stuckprofile aufweisen, im zweiten Obergeschoß ein Zimmer mit dominierendem Mittelrahmen (Rechteck mit ausspringenden Halbkreisen an den Seiten, eine auch an Holzfelderdecken beliebte Form) und der große Festsaal (Tafel 79 a). Er besitzt das üppigste, rauschendste Laubwerk, dem man in Zürich begegnet. Als mächtiger Kranz legt es sich in die Deckenkehle, drängend, wuchernd, bewegt, in den Ecken von massigen Löwenköpfen gehalten. Stuckportale mit korinthischen Säulen und schönem Gebälk umfassen die Innenseite der Eingangstüren aus dem Korridor und einem Nebenraum. So prächtig der Laubkranz, der rund um den Saal läuft, wirkt, die schweren Kränze, die sich um die acht auf der glatten Deckenfläche aufgereihten Ovalbilder ziehen, übertreffen ihn. Das Laubwerk, das nach den berühmten «Frises et feuillages» des Jean Lepautre²⁰ gebildet ist, scheint sich ganz natürlich zu drehen, zu heben und zu senken. Die mittleren vier Rahmen bergen in diesem dichten Laub Menschengestalten, Hunde, Wildtiere, Vögel (Tafel 79 b). Hier tritt einmal der seltene Fall ein, daß wenigstens für einen Rahmen, der nur Vögel enthält, das Vorbild bei einem zürcherischen Stecher, Dietrich Meyer d. J. nachgewiesen werden kann (um 1675)²¹. Höscheler kommt für diesen Stil nicht mehr in Betracht, Schärer, auf den gleich eingetreten werden soll, hat nicht die stürmische Erregung, die hier lebt; im Gegenteil, klassischer Ausgleich, vornehme Ruhe zeichnen sein Werk aus. Wessobrunner sind hier am ehesten zu fassen. Ihre Arbeit unterscheidet sich ja von derjenigen der gleichzeitigen Lombarden, mit denen sie im Formenschatz weitgehend übereinstimmen durch den ungestümen, drängenden Wuchs ihrer Pflanzen und Ranken, durch das bewegte Leben. Im Vergleich mit den Wessobrunnern spürt man bei den Italienern stets das Überlegte, Wohlgeordnete, Arrangierte.

Nichts bestätigt so deutlich, daß Schärer Wesentliches von den Lombarden übernommen hat, wie seine Abkehr vom Wessobrunnischen. Die Stukkaturen im Zürcher Rathaus hat bis auf die schon genannten zwei Zimmer im Erdgeschoß Johann Jakob Schärer aus Schaffhausen geschaffen. Seine größte Leistung ist der Rechenratssaal in der Nordwestecke des Erdgeschoßes (1699) (Tafel 80 a)²². Mit den kahlen Mauern, der Stuckrahmung der tiefen, im Stichbogen ge-

¹⁹) Artikel von C. Vogler über Johann Jakob Schärer im Schweiz. Künstlerlexikon.

²⁰) Vgl. die Charakteristik dieses unerschöpflichen Erfinders bei Jessen, P., *Der Ornamentstich*, Berlin 1920, S. 209.

²¹) Abgebildet bei Berliner, R., *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1926, S. 315.

²²) Die Kunstdenkmäler der Kantons Zürich, Bd. IV, Zürich-Stadt I, von Konrad Escher, S. 344.

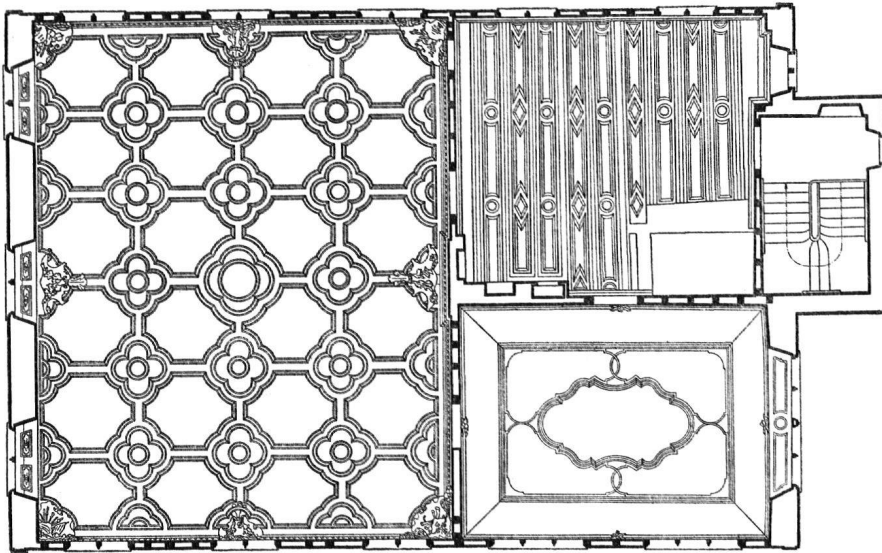


Abb. 3. Zürich, Gesellschaftshaus zum «Rüden». Grundriß des 2. Obergeschosses.
Maßstab 1 : 200

schlossenen Fensternischen, der schweren Stuckdecke, greift er zum eigentlichen Vorbild solcher Gestaltung zurück, zur Sala terrena der italienischen Villa. Voluten rahmen gleich einem Kartuschenrand die Fensternischen. Tuchgehänge fallen an ihren Seiten herab, die leichte Wölbung zieren Akanthusranken. Das Rechteck der Decke teilt Schärer so, daß er einen ovalen Bildrahmen in die Mitte legt, in gemessenem Abstand gegen die Ecken hin vier mit aufgelegten Akanthusblättern gezierte Kreisrahmen anordnet und diese dann unter sich wie auch mit dem um die Decke laufenden Rahmen durch schmale Stege verbindet (Abb. 4). So gewinnt er abgegrenzte Felder für den Stuckschmuck. Um das Mittelfeld bringt er bewegtes, schwungvolles Akanthuslaub an, das er leichter und lockerer gibt, als es sich z. B. im Stockargut zeigt, markiert die Querachse mit schlangenumwundenen Medusenköpfen (Tafel 80 b), über welche Girlanden niederhangen, die Längsachse über Füllhörnern mit milden Mädchenköpfen, die Kranz und Bänder im Haar tragen (Tafel 81 b), die Diagonalachsen mit schmalen Schilden und Löwenköpfen. Dies alles gibt er in freier, natürlicher Bewegung und doch in reinen, klar verteilten, gewählt angeordneten Formen. Die Außenfelder an den Längsseiten nehmen Trophäen ein, Rüstungen, Schilde, Fahnen, Speere, Geschützrohre, ausgezeichnet gruppiert, darunter zwei lagernde Gefangene, alles so natürlich angeordnet, als hätte man die Gruppe auf freiem Felde zusammengestellt. Damit unterscheiden sie sich wesentlich von Höschelers Trophäen, die flächenhaft-ornamental die Felder füllen. An den Schmalseiten findet sich in jedem Außenfeld ein Paar fliegender Genien (Tafel 81 a), die einmal gemeinsam eine mächtige Vase mit Blumen und Früchten, das andere Mal einen federgeschmückten Helm emporheben. Mit frei aus dem Grund vorgeifenden Armen halten zwei Posaune und Kranz. In Halbkreisen unter diesen Paaren erscheinen einmal Bogen, Köcher, Tuba und Lorbeerkrantz, dann gekreuzte Füllhörner, von Kranz umfaßt, und in den Eckzwickeln die Embleme der Kriegskunst (Helm, von Schwertern und Tuba eingefast), des Weltalls und des Handels (Himmelsglobus und Merkurstab), der Malerei (Pinsel, Malstock, Palette und Buch), der Musik (gekreuzte Posaunen) (Abb. 4). Von Schärer, der ein sehr guter Maler war, stammen auch die in die fünf Rahmen der Decke eingespannten Ölgemälde. Das mittlere, im Ovalfeld, stellt die Eintracht zwischen der Kriegsgöttin und der Allegorie des Überflusses dar, über der Zwietracht, die in das Feuer der Hölle versinkt; die vier Rundbilder enthalten die Allegorien der Kardinaltugenden, der Gerechtigkeit, Weisheit, Stärke und Mäßigkeit. Die Bilder und die Embleme im Stuckschmuck preisen

das Gedeihen des Staates unter einem guten, von Waffen geschirmten Regiment. Indem Schärer die Genien als frei im Raum schwebend gibt, die Trophäen als frei im Raum zusammengestellt, dringt er zur Illusion des Räumlichen vor, und es wird möglich, sich den Mittelrahmen samt dem darum angeordneten Laubwerk als in eine höhere Region emporgehoben vorzustellen. Im einheitlichen, zur Höhe steigenden Raum würden dann die Stege wie ein ebenfalls emporsteigendes Gerüst wirken (Abb. 4). Pietro da Cortona hatte im Deckenfresko des Festsaaes im Palazzo Barberini zu Rom schon 1635 den Durchbruch des Innenraumes zum weiten Himmelsraum mit dem dazwischen gespannten Gerüst gestaltet²³, die volle Raumillusion gegeben, die dann in der Régencestukkatur, selbst bei uns, eine bedeutende Rolle spielt. Daß Schärer wenigstens mit der Wahl seiner Motive, die auf Lepautres Stiche zurückgehen, in seiner Zeit nicht allein steht, beweist die um 1700 von Italienern geschaffene Deckenstukkatur im Fürstensaal des Schlosses Zangberg in Oberbayern²⁴, wo neben den Genien (hier sind es Viktorien), den lagernden Gefangenen und den Trophäen auch die Besonderheit der über einen Wulstrahmen gelegten Akanthusblätter vorkommt.

Mehr im Bereich des Illusionistischen bewegt sich Schärer im unteren Korridor des Zürcher Rathauses, von dessen drei gleich komponierten Deckenteilen nur einer erhalten geblieben ist (Tafel 82 a). Aus den Ecken steigen von geschmeidigen Palmwedeln flankierte Muscheln empor. Genien mit ausgebreiteten Flügeln tragen einen glatten ovalen Rahmen. Gekreuzte Palmzweige füllen die Fläche zwischen den Längsseiten des Kompartiments und dem Rahmen. Das gleiche Motiv hat Schärer im Haus «Zur Weißen Rose» in Schaffhausen verwendet.

Im Obergeschoß verlangte die Vorhalle zu den Ratsälen festlichen Schmuck (Tafel 82 b). Schärer gibt den Fensternischen die gleiche Umrahmung wie im Rechenratssaal, den Gewänden aber zusätzliche Zier mit straffen Fruchtgehängen. Bei der Decke verzichtet er auf Einheit und beherrschendes Mittelmotiv und unterteilt in drei mit schrägen Wänden vertiefte Kassetten, eine schmalere mittlere, welche mit der Türe zum Großen Ratssaal korrespondiert, und zwei breitere seitliche. Ihre Komposition ist beinahe gleich: im Zentrum ein kleines Fresko, von Blattstab umfaßt und umgeben von lockeren, schwungvollen symmetrischen Akanthusranken, die sich auf der flachen Decke ausbreiten. Im mittleren Rundbild ist der Pelikan dargestellt; in den seitlichen ovalen thronen die allegorischen Gestalten der Regierung und des Glaubens. Feine Differenzen zeigen sich erst in der Dekoration der Schrägwände. Gegen die Limmat stützen aus Akanthusranken emporsteigende Karyatiden (Tafel 83 c), wie sie in Holz geschnitzt in den Ecken an der Decke des Großen Ratssaals erscheinen, den umlaufenden Rahmen, gegen die Straße bloße Hermen und in der Mitte Blattvoluten. In den Ecken und in den Seitenmitten befestigte Girlanden werden scheinbar durch die Schwere der in ihrer Mitte angebrachten Fruchtbüschel herabgezogen und gestrafft, wobei sich an den Schmalseiten pickende Vögel auf den Früchten niederlassen (Tafel 83 a). So ist es in den Außenfeldern; im Mittelfeld, wo die Schmalseiten über der Saaltüre nur mit Schwert, Zepter und Kranz und gegenüber mit Akanthusranken geschmückt sind, treibt Schärer das Motiv bis zu momentaner Aktion, indem er auf der einen Seite Vögel das geschlungene, von Astwerk mit Blumen, Früchten und Trauben umwundene Tuch niederdrücken (Tafel 83 b), auf der andern sogar die auf dem geschlungenen Tuche stehenden Vögel die schwerere Fruchtgirlande in den Schnäbeln halten läßt. Es sind virtuose Leistungen, und doch bewahren sie die abgeklärte, schöne Form. Schärer gehört ganz in den Kreis der zeitgenössischen lombardischen Stukkatur, in welcher die klassizistische Unterströmung des Barocks zutage tritt und die mit den Arbeiten von Giovanni Battista Barberini in S. Cecilia in Como (1689)²⁵ oder von Giovanni Battista Carlone in der Klosterkirche von Waldsassen (Oberpfalz) (1698)²⁶ am glänzendsten vertreten ist.

²³) Voß, Herm., Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1924, Abbildung S. 243–245, Text S. 537 ff.

²⁴) Die Kunstdenkmäler Bayerns, Oberbayern, Bd. III, S. 2259, Tafel 259.

²⁵) Hoffmann, H., Der Stuckplastiker Giovanni Battista Barberini. Zürcher Dissertation, Augsburg 1928, S. 73 ff.

²⁶) Die Kunstdenkmäler Bayerns, Oberpfalz, Bezirksamt Tirschenreuth, S. 106 und 110, Tafeln XXI, XXII, Fig. 97.

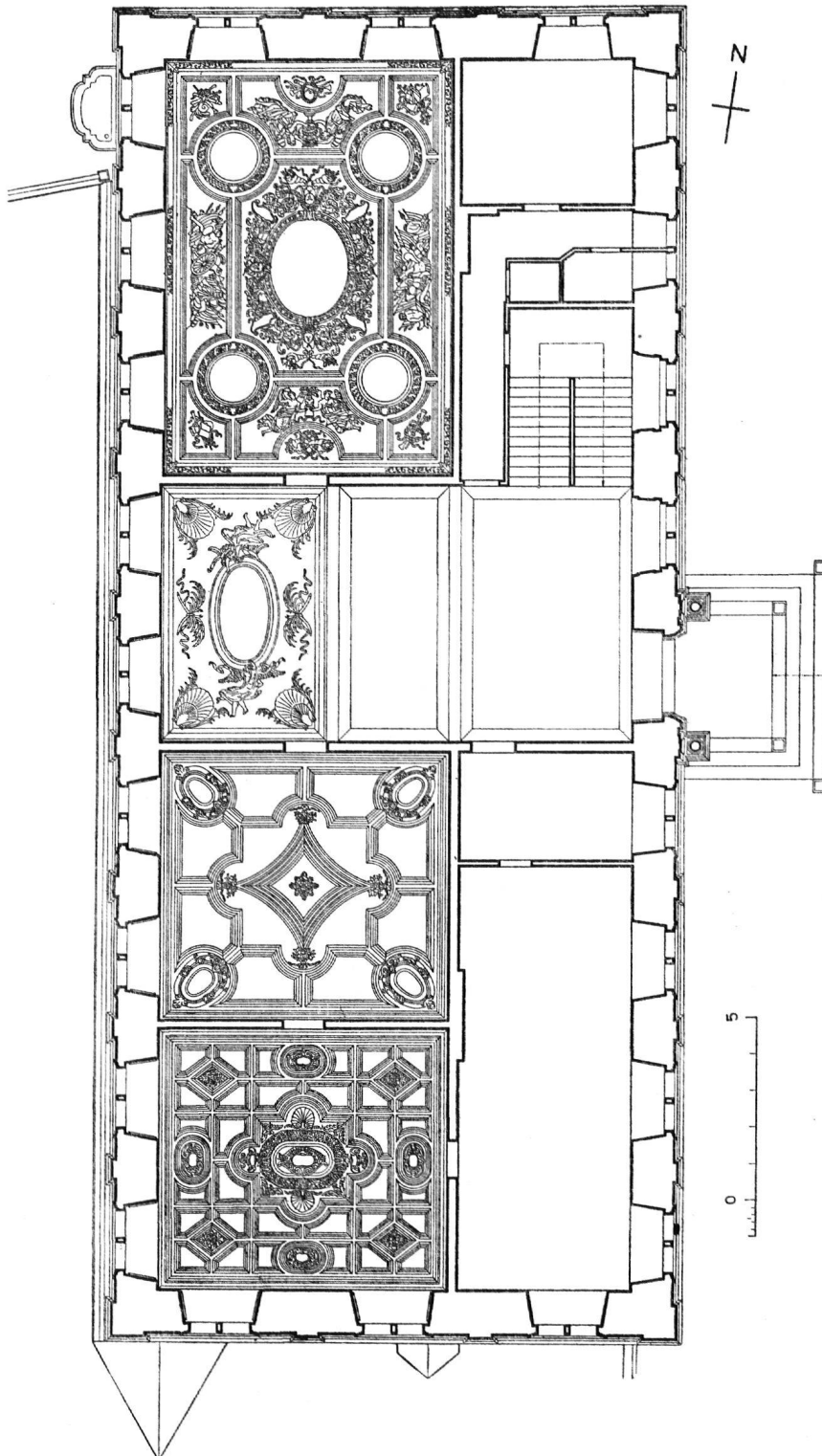


Abb. 4. Zürich, Rathaus.
Grundriß des Erdgeschosses mit eingezeichneten Stuckdecken.

Wie sich an das Getäfer im Kleinen Ratssaal eine ganze Schule der Tischmacherkunst anschließt, so zehrt nun von Schärers Schaffen zwei Jahrzehnte lang die Zürcher Stukkatur. Das nächste bedeutende Werk ist die Stuckierung des 1705–1706 neuerbauten Langhauses der Peterskirche (Tafel 84a), die der Zürcher Meister Salomon Bürkli übernimmt²⁷, der noch 1697 beim Rathausbau als für Höscheler in Aussicht genommener Gehilfe genannt wird²⁸. Man weiß, daß er neben süddeutschen auch «welsche» Arbeiter, d. h. Lombarden beschäftigte. In der Tat verrät manches den italienischen Stil, und doch unterwirft sich ihm nicht alles. Bei der Teilung der Tonne des Mittelschiffs auf die Quadratur zurückgreifend, bringt Bürkli wechselweise im einen Joch je zwei flüssig profilierte Rahmen (Rechtecke mit an den Schmalseiten ausspringenden Halbkreisen) unter, im nächsten einen einzigen in der Mitte, von dem dünne, symmetrische Akanthusranken gegen das Kranzgesimse herabgreifen. Diese Ranken aber bildet er im zweiten und sechsten von den sieben Jochen genau gleich, aus einem den Rand des Rahmens überschlagenden Blatt herauswachsend, im vierten Joch, dem mittleren, aber betont anders, seitlich vom gerundeten Rahmenstück herkommend und mit breiten Blättern über dieses zurückgreifend, und so gewinnt er für die Gesamtteilung des Gewölbes die Symmetrie. Ihr fügt sich auch die Zier der Gurten: um das Mitteljoch Blumengehänge, im Scheitel ein leerer Rahmen, in den nächsten Fruchtgehänge, im Scheitel ein mit Blättern gefüllter Rahmen, an den äußersten bloße Ranken und leerer Rahmen. In den krautigen Blättern, welche die Rundfenster der Seitenschiffe einfassen, in Blättern und Blüten, welche vom einen Emporenfenster gegen das nächste vortreten (Tafel 84b), in den schlanken Akanthusblättern, die über den Säulen der Emporen aufsteigen und die Bogenansätze verhüllen, in den Fruchtbüscheln, die, kombiniert mit Muscheln, die Türen auf den Emporen bekronen, überall lebt das zeitgemäße vegetabile Ornament. Am großartigsten aber wirken die Ranken im Schildbogen über der Kanzel (Tafel 85a), die unter einem den Rand der Inschriftkartusche überwallenden Blatt hervordringend, sich in weiten Schwüngen ausbreiten. Die vielen Blumen in diesen Ranken, einzelne Unregelmäßigkeiten, die manchmal etwas krautartige Bildung des Laubes möchte man Wessobrunnern zuweisen, ihre ausgiebigen weiten Schwünge aber doch eher Italienern. Es mag eine gemeinsame Arbeit sein. Sicher ist, daß die «Zieraden über die Seull», d. h. über den Säulen, von «welschen Gehilfen» stammen²⁹. Die langgezogenen Akanthusblätter sind in der Tat ein typisches Motiv der Carlonischule in Oberösterreich. Entschieden lombardisch ist der Schmuck neben den Emporenfenstern und namentlich die Umwandlung des romanischen Turmchors in einen Barockchor. Die Ecksäulen sind mit schlichten Gesimsen abgedeckt, ihre romanischen Kapitelle weggeschlagen. Die Ansätze der Rippen und Schildbogen decken lange, dreigestufte Akanthusblätter (Tafel 84c). Die romanischen Wulstrippen werden von schmiegsamen Profilen begleitet, ihr Kreuzungspunkt von breiten Akanthusblättern überwallt, die sich zu einem wie eine Blume aufbrechenden Blattkelch erheben (Tafel 85b).

Wie stark in der ganzen Stuckdekoration der Peterskirche die leere Fläche spricht, wie spärlich eigentlich die Motive verteilt sind, wie sehr darin der nüchterne Ernst des protestantischen Kirchenraumes hervortritt, gewahrt man am besten bei einem Vergleich mit der fast gleichzeitigen Klosterkirche von Rheinau (1705–1710)³⁰. Die Stukkatoren des Wessobrunner Meisters Franz Schmutzer, der übrigens für die Peterskirche in Zürich die Stuckmarmorsäulen herstellte³¹, besitzen bei aller mit dem fortschreitenden Stil erscheinenden Verfeinerung der Formen und Lockerung der Komposition doch eine weit größere Dichtigkeit und gleichmäßigere Verteilung der plastisch kräftigen Formen.

²⁷) Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IV, Zürich-Stadt I, von Konrad Escher, S. 284.

²⁸) Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IV, Zürich-Stadt I, von Konrad Escher, S. 329.

²⁹) Siehe Anmerkung 27.

³⁰) Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. I, Bezirke Affoltern und Andelfingen von Herm. Fietz, S. 230 und 253. Planbeilage II., Tafeln 2 und 3, Abb. 217–221.

³¹) Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IV, Zürich-Stadt I, von Konrad Escher, S. 284.

In kleineren, profanen Räumen schafft die Stukkatur mit einem kräftigen Rahmen die barocke Dominante, während sie größere Decken unterteilt und jeden Teil dann wie eine kleine Decke komponiert. Neben künstlerisch guten Leistungen stellen sich handwerkliche ein, die gerne ältere Formen weiter verwenden. Akanthusranken, Palmwedel, auch etwa flatternde Bänder, umspielen den Hauptrahmen, und aus den Ecken und den Seitenmitten drängen kleinere Rahmen oder Muscheln an ihn heran. In den Häusern Zum Burghof, Zur St. Katharina, Zur Haue, Zum Tannen- berg, Zum vorderen und hinteren Grundstein, Zur roten Rose, Zum vorderen Florhof, finden sich solche Decken³², unter ihnen einige, welche die damals beliebte Felderdecke in Holz mit beherrschendem Mittelrahmen und verbindenden Stegen zu den Nebenrahmen einfach in Stuck nachahmen, mehr handwerkliche Arbeiten. Das «Neuhaus» (Zinnengasse 1)³³ weist die schönsten Stukkaturen dieser Stilphase auf. Sie stehen denen in der Peterskirche so nahe, daß man sie der Werkstatt des dort genannten Salomon Bürkli zuweisen darf. Die Decke des Flurs sowohl im ersten als auch im zweiten Obergeschoß ist durch Querbalken geteilt. In jedem Teil greifen in den Achsen des Mittelrahmens breite Akanthusblätter über den Rand und senden symmetrische Doppelranken aus, die sich in leicht eingetieften Kreisfeldern zu Spiralen einrollen. Zwischen diesen Vertiefungen, den Rahmen und der Wand bilden sich von Konkaven und Geraden umgrenzte Ergänzungsrahmen, die mit leichten Akanthusranken besetzt sind, bewahren aber überall gleichen Abstand, so daß gewissermaßen trennende Stege um die Felder laufen. Im Flur des dritten Obergeschosses wird die Decke zur Einheit (Tafel 86a), indem sich ein beherrschender, längs- ovaler Rahmen zwischen zwei kleinere, querovale einfügt. Die über den Rand wallenden Akanthusblätter mit den Doppelranken erscheinen nur an den querovalen Rahmen in beiden Achsen, am längsovalen nur in der Querachse. Um die Mitte geordnete Felder, trennende Stege: das ist noch wie bei Höschelers Decken. Wieviel aber hat sich geändert: An den Rahmen herrschen die Kurven vor, die Profile sind differenzierter, die großen Felder bleiben leer, die kleineren sind nur ganz locker besetzt. Es ist zürcherische, schweizerische Besonderheit, in einem neuen Stil nicht allein neue Kombinationen aufzunehmen, sondern ältere, dem neuen Stil entsprechend abzuwandeln und ihm einzufügen. Selbst Schärer läßt in der «Solitude» zu Schaffhausen³⁴ diese Anlehnung an ältere Grundlagen noch erkennen; doch kombiniert er geistreicher, hat gewähltere, feinere Formen, faßt einen Rahmen mit einem zweiten ein und verwendet figürliche Reliefs. Im «Neuhaus» in Zürich zeigte die Decke des FestsaaIs im dritten Obergeschoß, die durch frühe Unterteilung verdorben wurde, um ein nicht mehr bestimmbares Mittelmotiv (eine mächtige Akanthusrosette oder einen Rahmen, aus dem nach vier Seiten Akanthus drang) vier Rundfelder mit den symbolischen Darstellungen der Jahreszeiten in Relief, in den Ecken Ovalrahmen mit den Symbolen der Elemente und dazwischen Ergänzungsfelder mit leichten Akanthusranken (Tafel 86b und 77). Wenn bei Schärer («Solitude») ähnliche Jahreszeitenreliefs sowie auch die überwallenden Akanthusblätter erscheinen, so darf man beim Zürcher Werk doch nicht an ihn als den Urheber denken. Er gäbe den Akanthus nicht so kraus, die Rahmen nicht so wenig schmiegsam und vor allem die Decke nicht in so viele Felder zerstückelt. Es fehlen heute im Kranz der Reliefs mit den Jahreszeiten neben der aufgestellten Garbe für den Sommer, dem entlaubten Baum für den Winter, der blühende Strauch für den Frühling, der Weinstock für den Herbst, wie sie im «Haus zum Garten» vorkommen. Die Symbole für die Elemente in den Eckrahmen sind alle erhalten: Landschaft mit Bäumen, Turm und Haus für die Erde, ein Delphin, der durch die Flut gleitet, für das Wasser, fliegende Vögel und Gewölk für die Luft und eine Flammenvase für das Feuer. Aus der Art, wie sich das Symbolische über die Rahmen hinaus in die Dekorations- formen hinein weiterzieht, möchte man auf italienische Stukkateure schließen, die unter der Lei-

³²) Vgl. Häusernamenregister in Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. V, Zürich-Stadt II.

³³) Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. V, Zürich-Stadt II, S. 17ff.

³⁴) Stamm, J., a. a. O., S. 29ff., Textabb. 14, Tafel XXI.

tung eines Einheimischen arbeiteten. Die Rahmen sind eingefast von dürrer Geäst beim Winter von Ähren beim Sommer, von Schilfkolben beim Element des Wassers, von Laubzweigen bei der Erde. Bei den andern Elementen finden sich gar Vasen mit Feuer und Rauch in den Zweigen der Umfassung um das Feuer, blasende Puttenköpfe und Gewölke über der Darstellung der Luft.

Das Haus «zum Garten» (Rämistrasse 18) besitzt eine Anzahl kleinerer Decken dieser Stilphase, an denen der Mittelakzent dadurch verstärkt wird, daß ein strafferer Kreis- oder Ovalrahmen von einem reich gebrochenen umfaßt erscheint. In Eckmedaillons finden sich zweimal die Symbole der Jahreszeiten in Relief. Im «Stockargut» wird an zwei Decken die Aufteilung in Kreis-, Oval- und Ergänzungsrahmen nach dem Vorbild des Festsaaes im «Neuhaus» aufgenommen; doch begnügt sich die eine mit der bloßen Zusammenstellung der leeren Rahmen, während die andere jeden Rahmen mit einer kräftigen Einzelform, mit einer Rosette oder einem kompakten Fruchtbuschel ausstattet. Die Kunst der Stukkatur sinkt hier zum Handwerk herab.

Kurz nach 1720 verlieren sich in der Stukkatur Zürichs die vollen, schwellenden Formen des Hochbarocks. Es treten Rahmen von leichteren Formen und feineren Profilen auf und, das Wichtigste, ein neues System der Zusammenordnung macht sich geltend: stützende Voluten, Gesimse erzeugen die Illusion des Emporsteigens der Decken. Bald gesellt sich auch neuer Formenschatz, das Bandwerk hinzu, das nur in der Fläche zur Wirkung kommen kann. Das Zusammenspiel des Illusionistischen mit dem Bandwerk ist bei uns so eigenartig, daß es eine besondere Untersuchung verdient.

BILDERNACHWEIS

Die meisten Clichés wurden uns mit freundlicher Bewilligung der Kommission für die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich aus dem 1. und 2. Zürcher Stadtband zur Verfügung gestellt.

Aus dem 1. Band (Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IV: Die Stadt Zürich. Erster Teil) stammen die Textabbildungen 1 (I, Abb. 137), 2 (I 136), 3 (I 288), 4 (I 233). Ferner die Abbildungen auf den Tafeln 73 a (I 138), 78 b (I 240), 80 a, b (I 242, 246), 81 a, b (I 243, 244), 82 a, b (I 241, 249), 83 a-c (I 250, 253, 254), 84 a-c (I 200, 199, 202), 85 a, b (I 203, 201). Aus dem Archiv der genannten Kommission erhielten wir auch das Cliché für Taf. 76 a.

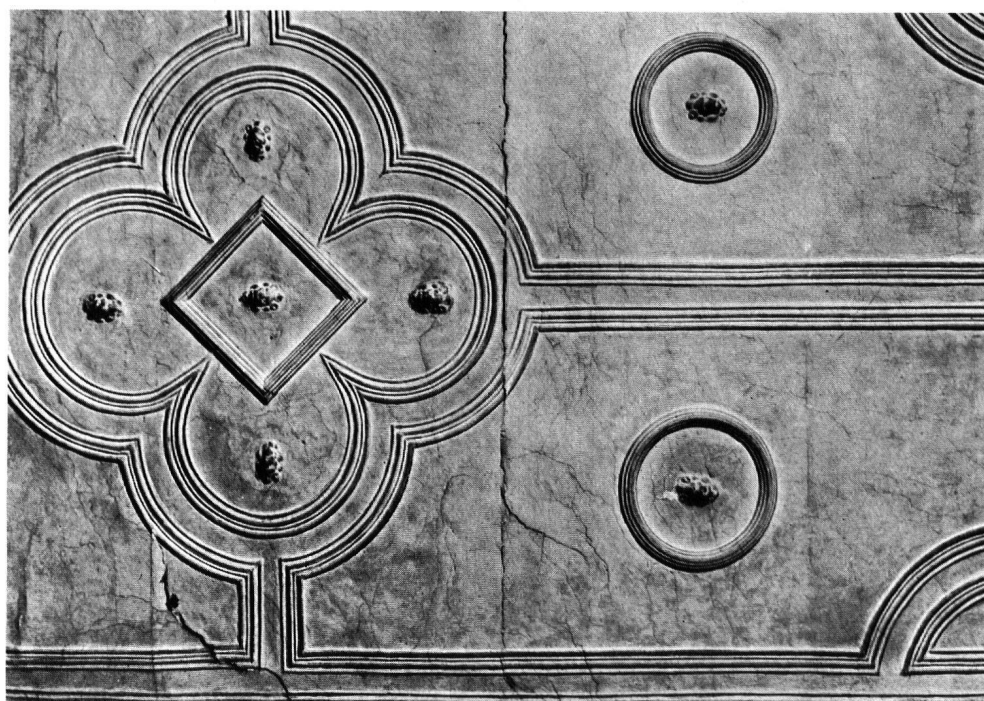
Aus dem 2. Zürcher Stadtband (Bd. V der Kunstdenkmäler des Kantons Zürich) konnten wir verwenden die Abbildungen zu den Tafeln 74 a, b (II 200, 253), 75 a (II 272), 76 b (II 276), 77 (II 179), 78 a (II 274), 79 a, b (II 233, 232).

Die Photographie für Abbildung Tafel 73 b verdanken wir dem Hochbauamt des Kantons Zürich.

Die Clichés zu Tafel 75 b, c sind dem «Bürgerhaus der Stadt Zürich» entnommen (Verlag Art. Institut Orell Füßli, Zürich 1921), ebenso dasjenige zu Tafel 86 b (Bürgerhaus, Bd. IX, Tafel 40.5, 41.2, 74.1).



a



b

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

a Predigerkirche, Mittelschiff. – b Haus zum «Vorderen Stroh Hof». Stuckdecke eines ehemaligen Saales



a



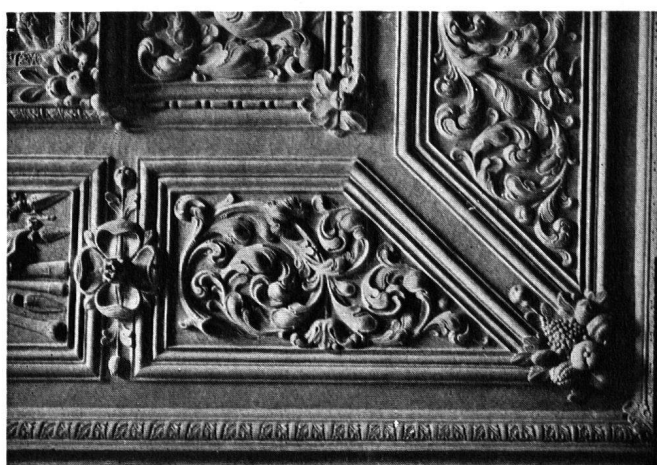
b

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

a Haus zum «Hinteren Florhof», Hirschengraben 32. Treppenflur mit Stuckbalkendecke. – *b* Haus zur «Weltkugel», Börsengasse 20. Stuckbalkendecke



a



b



c

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

- a Haus zum «Großen Pelikan», Unterzug und Wandgebälk der Stuckdecke im Großen Saal.
 b Desgl. Ecke des Mittelfeldes. – c Desgl. Stuckdecke im Erdgeschoß (Ausschnitt)



a



b

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

- a Zum «Großen Pelikan», Pelikanstraße 25, Stuckdecke im Großen Saal. Mitte eines Seitenfeldes.
- b Erkerzimmer im 2. Obergeschoß



BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH
Neuhaus, Zinnengasse 1. Saal im 3. Obergeschoß



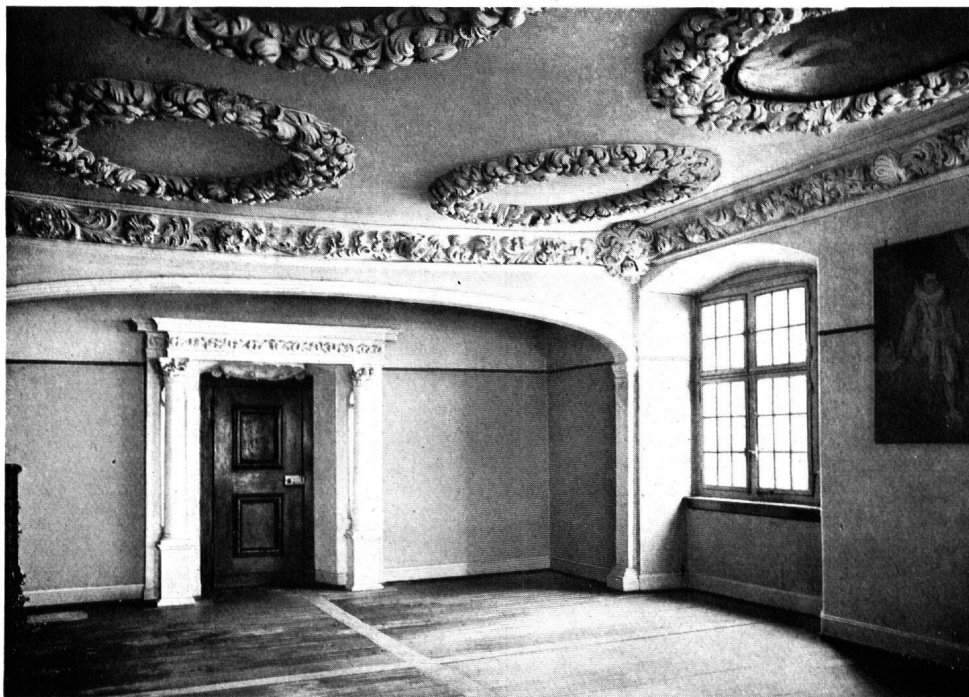
a



b

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

a Haus zum «Großen Pelikan». Hauszeichen. — b Rathaus. Decke des südwestlichen Eckzimmers im Erdgeschoß. Ausschnitt



a



b

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

a Stockargut, Festsaal im 2. Obergeschoß.

b Desgl. Stuckrahmen um ein Deckenbild im Festsaal



a



b

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

a Rathaus. Nordwestecke des Ecksaales im Erdgeschoß (ehem. Rechenratssaal).

b Desgl. Detail der Deckenstukkatur im ehemaligen Rechenratssaal



a



b

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

a, b Rathaus. Details der Deckenstukkatur im ehemaligen Rechenratssaal (vgl. Tafel 80)



a



b

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

- a Rathaus. Ausschnitt aus der Stuckdecke des ehemaligen Vestibüls im Erdgeschoß.
b Vorsaal im ersten Obergeschoß



a



b



c

a, b Vorsaal im 1. Obergeschoß.
Detail des mittleren (*a*) und west-
lichen Deckenfeldes (*b*)

c Vorsaal im 1. Obergeschoß. Detail
des westlichen Deckenfeldes

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH



a



b



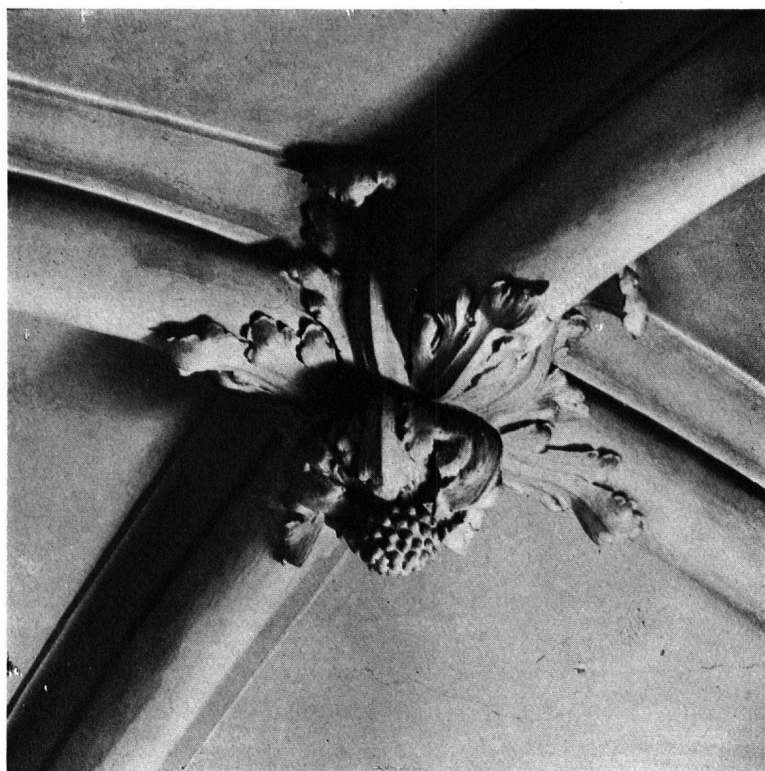
c

- a Peterskirche. Innenansicht gegen das Chor.
 b Stukkatur zwischen den Emporenfenstern.
 c Umbildung der romanischen Ecksäulen und Rippen des Chors durch die Stukkatur

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH



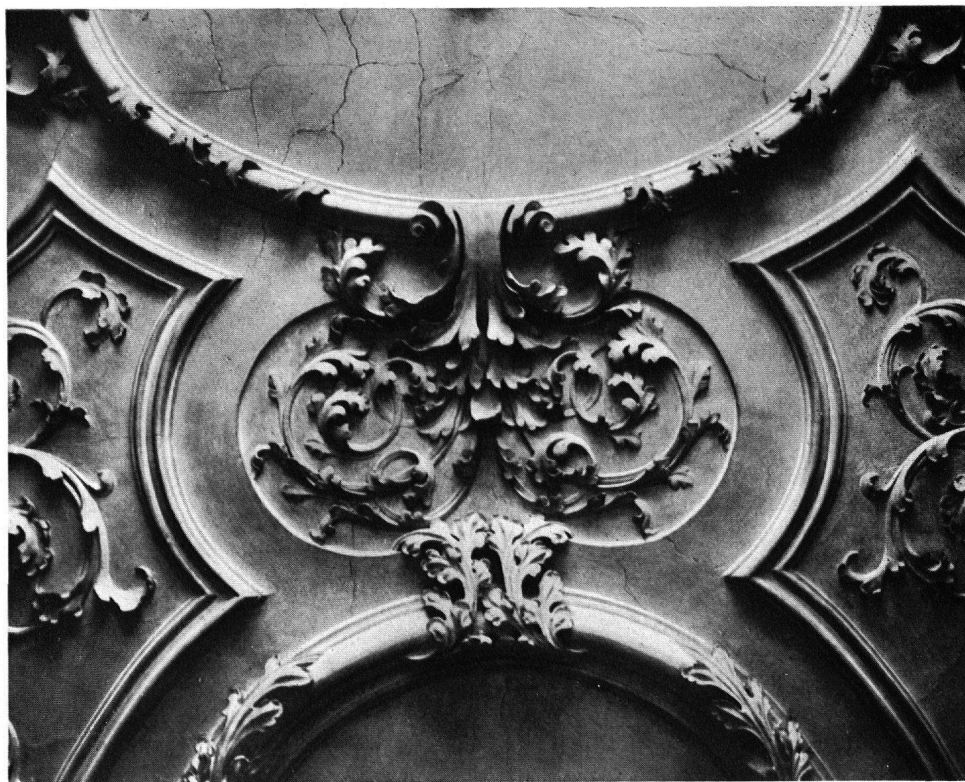
a



b

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

a Peterskirche. Dekoration des Triumphbogens. – b Desgl. Umbildung der romanischen Rippenkreuzung im Chorgewölbe durch die Stukkatur



a



b

BAROCKSTUKKATUR IN ZÜRICH

- a Neuhaus, Zinnengasse 1. Stuckdecke im Flur des 3. Obergeschosses. Ausschnitt
- b Desgl. Hälfte der Decke des ehemaligen Großen Saales im 3. Obergeschoß