

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Innsbrucker Jesuitenkirche

Schneider-Prettner, Brigitte

1985

Innenausstattung

[urn:nbn:at:at-ubi:2-8796](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:at:at-ubi:2-8796)

INNENAUSSTATTUNG

1. Der Stuck

Vorwegnehmend sei hier auf die 1949 erschienene Arbeit über "Stuckarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordtirol" von Martha Klebelsberg hingewiesen. Die Stuckdekoration der Innsbrucker Jesuitenkirche erfährt dort eine ausführliche Behandlung. Die Notizen in den Baurechnungen bezüglich der Stukkatoren wurden schon in dem vorausgehenden Kapitel 'Baugeschichte des zweiten Baues' erwähnt.

Erstmals werden 1633 drei Maurer aus "Wailhaim"¹⁾ kommend verzeichnet. Im Mai 1634 werden dieselben als "gypsarii" bezeichnet. Vom 11. März 1634 stammt die interessante Eintragung, die "Matth. Schmozer"²⁾ und "Görg Schmozer"³⁾ mit einem "Nota bene" versehen, nennt; ein Hinweis dafür, daß diese Namen zu den bedeutendsten der Wessobrunner Stukkatoren gehören. Außerdem kamen gleichzeitig Benedict Vogler, Hans Genebach, Jacob Angermair und Görg Vogler. Die "gypsarii" wurden begleitet von "gipsbrennern", "gipsruerern" und "gipsbuebn". Zusammen mit den Stukkatoren tritt mehrmals auch Mgro Georgio Braun, aber eindeutig als Maurer auf (nicht wie in der Literatur teilweise angenommen wird als Stukkator). "Mgro. Georgio Braun, murario pro labore in opera murario ... - 80 fl."⁴⁾

1) Weilheim liegt in Bayern. Im Bezirk Weilheim befindet sich das Kloster Wessobrunn, von dem die Wessobrunner Stukkatoren ihren Namen haben.

2) Schmutzer (Schmuzer), Mathäus I, in Wessobrunn zum letztenmal genannt 1677, gest. wahrscheinlich zwischen 1693 und 1704.
- Thieme-Becker, Bd. XXX, S. 182

3) Schmutzer, Jörg, 1608-1636 nachweisbar. Thieme-Becker, Bd. XXX, S. 181

4) LAI, Cod 3483, Sp. 2637

Für einzelne figürliche Details wird ein Bildhauer "Meister Floriano" als Modelleur beschäftigt. Durch die bei der Bombardierung 1943 entstandenen Bruchstellen konnten Untersuchungen bezüglich der Art der Stuckierung gemacht werden. Es zeigte sich, wie Klebelsberg¹⁾ bemerkt, daß beispielsweise bei den Chorengeln nur die Köpfe gegossen wurden, die Körper aber direkt vom Stukkateur angetragen wurden. Wie sich auch durch die Aufzeichnungen in den Baurechnungen bestätigt, wurden zwar nur einzelne Modelle vom Bildhauermeister Florian angefertigt, es waren aber durchaus nicht nur Köpfe. Wie aus Eintragungen in den Rechnungsbüchern hervorgeht, wurden auch ganze Statuen gemacht. Zum Beispiel im August 1636 "Plastæ fingenti statuas pro opere gips.-3 fl."²⁾ Eine Zahlung an den Bildhauer vom November 1636 bezieht sich wahrscheinlich auf den Engel über der Stützsäule der hinteren Empore³⁾. Weitere Aufzeichnungen lauten: 8. September 1635: "Meister Floriano pro formati angelori vultibi - 1 fl."⁴⁾ Im Juli 1637 "Floriano glastæ imag. gips - 8 fl." November 1637: "M. Floriano plastæ imaginum gips. - 3 fl."⁵⁾ Wahrscheinlich ist dieser Meister Florian identisch mit jenem geläufigen Namen Florian Nuth, welcher auch an der Stuckierung der Klosterkirche Marienberg im Vintschgau in Südtirol, 1643, beteiligt war - vergleiche auch Klebelsberg, S.460.

1) Klebelsberg, M., S.460

2) LAI, Cod 3483.

3) Ebenda

4) Ebenda

5) Ebenda

Im Thieme-Becker Künstlerlexikon¹⁾ scheint Florian Nuth als Stukkator und Bildschnitzer aus Innsbruck auf. "Meister Florian Nuth und Kassl Braun, beide aus Innsbruck" finden bezüglich der Stukkierung der Klosterkirche Marienberg 1647 Erwähnung.²⁾

Was bei der Stuckierung der Innsbrucker Jesuitenkirche auffällt, sind die sehr differierenden Formauffassungen. Wie die Quellen belegen, begründet sich diese Uneinheitlichkeit der Formen nicht in einer zu lange hingezogenen Entstehungszeit, welche Unterschiede in der Formauffassung bzw. Stilentwicklung zwangsläufig mit sich bringen. Wesentlicher war vielmehr, daß nicht ein Meister, sondern mehrere an der Stuckierung beteiligt waren. Die Stuckarbeiten zogen sich über fünf Jahre, von 1633 bis 1637 hin. Klebelsberg beschreibt den Stuck der Jesuitenkirche zusammenfassend folgendermaßen: "So zeigt die Stukkatur der Jesuitenkirche, so 'sparsam' sie auf den ersten Blick erscheint - es ist dies nur Zeugnis ihrer geschmackvollen Anwendung - eine Fülle von Motiven und weist in ihrer Stilschwankung auf interessante Eigentümlichkeiten der Meister."³⁾

Chronologisch wurde zuerst die Chorapsis und dann die Kuppel stukkiert, darauf folgten 1636 die Gewölbe und teilweise die Wände des Langhauses und der Kapellen.⁴⁾ Zu den letzten Arbeiten, 1637, zählen die Oratorien im Chor sowie das Gewölbe des Chorjoches und die Brücken in den Querarmen.

1) Thieme-Becker, Band XXV.

2) Weingartner, Kunstgeschichte Südtirols, Bd. IV, S. 406

3) Klebelsberg, S.463

4) LAI, Cod 3483.

Die namhaften Stukkatoren kamen alle 1635, Mathäus und Jörg Schmuzer, Benedikt Vogler, Hans Genebach, Jacob Angermair. Auch der Bildhauer Meister Florian scheint ab 1635 in den Rechnungen auf. Die einzelnen Meister können daher durch zeitliche Einschränkung in Bezug auf die Stukkierung der einzelnen Bauabschnitte nicht voneinander abgetrennt werden. Bemerkenswert ist jedenfalls die Tatsache, daß bei der Stukkierung mehrere namhafte Stukkatoren maßgeblich beteiligt waren und nicht wie es üblicher war, daß das gesamte Stuckprogramm von einem Stukkator geleitet wurde. E. Vollmer schreibt in einer Monographie über Franz Xaver Schmuzer: "Bereits im frühen 17. Jahrhundert gehörten seine (Franz Xaver Schmuzers) Vorfahren zu den anerkannten Wessobrunner Meistern und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stellten die Schmuzers sogar die bedeutendste Künstlerfamilie des Klosterdorfes überhaupt dar."¹⁾ Sicher erübrigt es sich, hier die Bedeutung des Namens Schmuzer auszuführen, vielmehr soll festgehalten werden, daß hier in der Innsbrucker Jesuitenkirche vor allem durch Georg Schmuzer (1575-1647) und seinen Sohn Mathäus I (um 1603 - um 1693) bereits die Anfänge jener langen Entwicklung des Wessobrunner Stucks geschaffen wurden. Vollmer bezeichnet diese frühbarocken Stuckdekorationen in der Jesuitenkirche in Innsbruck und etwas später in Landshut (1640/41) als "bedeutsame Beispiele".²⁾ Leider bleibt eine eingehende Untersuchung der Anfänge dieser Stilentwicklung bis heute noch aus.

1) Vollmer, S.92

2) Ebenda, S.92, Fußnote 390

Die Stuckierungsarbeiten begannen also im August 1633 mit jenen "2 maureren", später "gipsarii", aus Weilheim¹⁾, welche mit der schlichten Verziehrung der Halbkugel der Chorapsis begannen. Die Rahmen, gebildet aus glattem Band und Blattstab sind streng geometrisch und noch sehr stark an die architektonische Form gebunden.

Die Kuppel setzt mit einem Konsolenfries, eine Dockenbalustrade stützend, an. In die Balustrade sind Bildtafeln von Hans Andre²⁾ eingesetzt. Die Stuckierung des eigentlichen Kuppelgewölbes kann ebenfalls als streng und sparsam bezeichnet werden. Kugelstäbe folgen den Linien der oktagonalen Konstruktion. In den dazwischenliegenden Feldern befinden sich heute nur mehr runde, mit Blättern besetzte, leere Rahmen. Ursprünglich schmückten Malereien, schwebende Engel, diese Zwischenfelder.³⁾ Auf diese Malereien bezieht sich wahrscheinlich die Eintragung: "Meister Martin, hofmaler, wegen des bild in der latteren verehrt - 15 fl."⁴⁾ Mit Meister Martin muß wohl Martin Theophil Polak,⁵⁾ der Hofmaler Leopold V gemeint sein. Im selben Jahr werden auch dem Meister Schor "wegen der latteren zu vergulden" 6 fl 30 kr gegeben.⁶⁾

Die Gestaltung der Pendentifs stellt eine völlig unübliche Art der gewölbeverschleifenden Stukkierung dar.

1) LAI, Cod 3482, Sp. 1240

2) Andre, Hans, Tiroler Bildhauer, Maler (Öl- und Freska) und Graphiker; geb. 21.1.1902 in Innsbruck, ansässig ebenda. Vollmer, H.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Leipzig, 1953, Bd.I.

3) Fotografien dieser Figuren befinden sich im BDAI

4) LAI, Cod 3484.

5) Martin Theophilus, gen. Polak. 1616 als Maler in Trient erwähnt. Wohl polnischer Herkunft. In Italien geschult, in Tirol niedergelassen. Hammer, Heinrich: Die Entwicklung der Barocken Deckenmalerei in Tirol. Straßburg, 1912. S.34 ff.

6) LAI, Cod 3484

Es konnten im Rahmen dieser Dissertation keine stilistisch vergleichenden Beispiele gefunden werden. Die Einfassungen der Kuppelzwickel gehen, die Bauform negierend über jene hinaus und korrespondieren mit den Einfassungen der offenen Bögen. Die Bögen der Pendentifs wiederholen somit die Kreissegmente der offenen Bögen bis zu ihrem gemeinsamen Schnittpunkt (Abb. 75). So entstehen acht gleichmäßige Bogenschwünge.

Innerhalb der Einfassungen sind Engelsköpfe mit Scheibenschmuck über denen sich drei Vasen mit Fruchtsträuben erheben. Der oberste Fruchtstrauß biegt über die Kante der Pendentifs.

Ähnlich ist die Gestaltung der Laibungen der Vierungsbögen, wieder Engelsköpfe mit Scheibenschmuck am Ansatz, darüber langgezogene Vasen mit Sträuben aus Früchten und Blättern, die zum Bogenscheitel hin stilisiert, spitz auslaufen. Die Bogenscheitel bezeichnen Rosetten.

Am Ende des Jahres 1636 wird verzeichnet, daß die Stuckierungsarbeiten des Langhausgewölbes sowie jene an den Wänden fertiggestellt waren.¹⁾ Die Tonne des Langhauses wird im großen gegliedert durch Gurtenpaare, die optisch die marmornen Doppelpilaster weiterführen. Die Gurten sind gebildet durch geohrte und an den Schmalseiten abgerundete Rechteckrahmen.

1) LAI, Cod 3483

Die Einfassungen weisen glattes Band, Perl-, Kugel-, Blatt- und Eierstab auf. M. Klebelsberg hat auf zwei besondere Abarten des Eierstabes in der Innsbrucker Jesuitenkirche hingewiesen,¹⁾ wovon eine hier an den Gewölbegurten auftritt. Es ist dies die Reduzierung des "Eies" auf ein schmales Zäpfchen (Abb. 94)

(Die Rahmen sind leer, nur in jenem des Bogenscheitels ist eine kleine Rosette angebracht.) Die zwischen den Doppelgurten liegenden Wölbungsflächen sind betont durch freiere Rahmen. Im ersten und dritten Joch ist dieser Rahmen ein an allen Seiten durch Bogeneinziehung gebrochener, geohrter und abgerundeter Rechteckrahmen, mit Fruchtgehängen und Tuchdraperien bereichert, sodaß der Umriß stark aufgelockert erscheint. Innerhalb des Rahmens befinden sich zwei Engelsköpfe mit Scheibenschmuck und flach ausgebreiteten Flügeln. Um Hals und Flügel legt sich ein gefalteter Tuchstreifen. Die Mitte bestimmt ein runder Rahmen mit der Taube des Heiligen Geistes.

Im mittleren, zweiten Joch wird ein runder Rahmen mit den vergoldeten Buchstaben "IHS", bereichert durch vier Engelsköpfe, wieder mit vergoldetem Scheibenschmuck und steil nach oben gerichteten, an den Spitzen eingerollten Flügeln. Von diesen Flügelspitzen gehen radial Fruchtbüschel aus, welche wiederum durch Tuchdraperien mit Fruchtfestons in weichen Bögen verbunden sind.

1) Klebelsberg, S.452; vgl. auch Haller Stiftskirche und St. Michael in München

Die Rahmen der Stichkappen sind dagegen geschlossener und mit kräftig geschwungenen, glatten Rahmen besetzt. In den Flächen zwischen den Rahmen finden sich eigenartige Schuppen. Die Ecken der Stichkappen werden mit einer Art Fächerbildung ausgefüllt.

Der Übergang zur Vierung geschieht dadurch, daß einer der beiden Gurten, in der Mitte um 90° geknickt, auf die Stirnmitte des Triumphbogens übergreift (Abb. 25).

Die größeren Rund- und Rechteckrahmen der Gewölbe der Querarme erinnern wie auch schon die Stuckierung der Langhaustonne sehr an Sankt Michael in München. Klebelsberg weist auch auf die Ähnlichkeit der Verbindungen der Rahmen durch scharf gebrochene C-Schwünge mit jenen im Langhaus der Jesuitenkirche in Landshut hin, wo auch Mathäus Schmuzer (1641/42) stuckierte.¹⁾

Im Rundrahmen am Gewölbescheitel legen sich drei nackte Engel um eine Halbkugel. Die geohrten, mehrfachgerahmten Rechteckrahmen sind leer und werden wieder durch das genannte, wahrscheinlich auf Mathäus Schmuzer

1) Klebelsberg schreibt hier "Math. Schmuzer (II)", was wohl auf einen Irrtum zurückzuführen ist; Mathäus (II) wäre damals noch ein Kind gewesen, es muß eindeutig Mathäus Schmuzer (I) gemeint sein. Vgl. auch Thieme-Becker, Bd. XXX

zurückgehende Motiv der scharf gebrochenen C-Schwünge mit halben ebenfalls leeren Rundrahmen verbunden. Sehr sparsam ist die Stuckierung des Gewölbes im Eingangs- joch. Rund und eckig gebrochene Rahmen, in der Mitte mit einer kreisrund umschriebenen Rosette besetzt, endigen die Rahmen, den Kreuznähten folgend, in Blattstab und glattem Band.

Interessante Stuckierung tragen die Seitenkapellen! Die Gewölbekonstruktion, ein Kreuzgewölbe, wird wie Klebelsberg treffend bemerkt, "durch die Stukkatur für das Auge umgeformt", das Kreuzgewölbe wird durch sie verwischt, 'verhehlt', sein Scheitel zu einer Fläche ungebildet."¹⁾ (Ähnliches kann auch über die Kuppel- pendantifs gesagt werden, wie an späterer Stelle erwähnt wird.) Die abgeflachte Gewölbemitte der beiden südlichen Kapellen wird jeweils von Rechteckrahmen mit vergoldeten Rosetten geschmückt. Um diese Rahmen wird ein weiterer, kaum mehr als Rechteckrahmen zu erkennender Rahmen gelegt, er ist stark eckig wie auch rund gebrochen und negiert die Kreuznähte bzw. er verbindet die Kappenfelder optisch und verflacht dadurch wiederum das Gewölbe. Von diesem Rahmen führen vier Ornamentstäbe den Graten entlang zum Gewölbeansatz.

Dem besagten Rahmen folgen die Flügel von Engelsköpfen mit vergoldetem Scheibenschmuck. Um deren Hals legen sich gefaltete Tücher, die an Schnecken aufgehängt und

1) Klebelsberg, S.456

durch Löcher gefädelt nach zwei Doppelschwüngen in Fruchtgehängen endigen. In den noch freibleibenden Flächen der Kappenfelder sind zarte, naturalistische, von der übrigen Stukkatur etwas abstechende Darstellungen von Glockenblumen zu finden.

Die nördlichen Seitenkapellen zeigen anderen, viel eigenwilligeren Charakter. Das Gewölbe wird wieder durch diese Verschleifung gekennzeichnet. Die Mitte wird bezeichnet durch einen kreisrunden Rahmen aus glattem Band Blatt- und Eierstab, in der rechten Kapelle ist in vergoldeten Lettern eingeschrieben: LUCIFER, D.X., ORIENTIS; in der Linken: OCCIDENTIS/HESPERUS, D.J.; in der Mitte ist jeweils ein vergoldeter Stern. Um diesen Rundrahmen legen sich aufgebogene, geschlitzte Scheiben und Einrollungen. Von diesen aufgebogenen Scheiben nehmen plastisch in den Raum ragende Zeltdächer mit flatternden, in Quasten endigenden Bändern ihren Ausgang. Von hier aus wird nun den Linien der Kreuznähte gefolgt. Unter diesen, den Grottenmotiven entnommenen Zeltdächern steht je ein Engel - die Körperachse in der Linie der Grate - mit einem Bein auf einem Blütenkelch einer Lilie. Die mit einem Lendentuch bekleideten Körper der Engel sind weich und natürlich, sie verraten auch in der leicht zur Seite gewendeten Kopfhaltung wie in den natürlich gestalteten Arm- und Beinstellungen das Können des Stukkators. Weit in den Raum ragen auch die jeweils in einer Hand gehaltenen vergoldeten Binsenstäbe und die ebenfalls vergoldeten Schreibfedern in der anderen Hand.

Die Kappenfelder sind beherrscht von runden Rahmen mit vergoldeten, reliefierten geographischen Darstellungen im

Inneren. Außen sind die Rahmen besetzt mit Scheiben, Sparrenstücken und Dreipässen mit Bohrlöchern. Schriftbänder, die in Blatt- und Volutenformen ausgehen, bezeichnen die Länder, rechts: CHINA, IAPONIA, INDIA, MOLUCAE, in der linken Kapelle: GERMANIA, HISPANIA, ITALIA, GALLIA.

Einem "horror vacui" gleich werden die freibleibenden Gewölbeflächen bedeckt mit Ranken, Voluten, Zapfen und stilisierten Blütenkelchen, die zum Teil in großen Schwüngen in Verbindung stehen.

Die Stuckierung der Seitenkapellen beschränkt sich - vom Gewölbe abgesehen - hauptsächlich auf Fenster- und Wandbildrahmungen. Nur über den Altären der südlichen Kapellen und den Wandbildern der nördlichen Kapellen findet sich sparsamer Stuck. Im einen Fall sind dies an Voluten gehängte Fruchtfestons und flatternde Bänder, im anderen Engelsköpfe mit flach ausgebreiteten Flügeln und um den Hals gelegten Schwüngen aus gefaltetem Tuch und Fruchtfestons. Die Fensterrahmungen sind besetzt mit kräftigen, breiten Bandschwüngen in scharf gebrochenen C-Schwüngen und in gequetschten Voluten auslaufend, mit Fruchtgehängen, an Bohrlöchern aufgehängt. Am Bogenscheitel werden die breiten Stuckbänder von den Gewölben beschnitten. Von den geometrischen Rahmen in den Laibungen sind die runden mit Rosetten besetzt.

Vergleichbar sind die Gestaltungen der Durchgangsöffnungen der Brücken und die der Lichtgadenfenster (mit glatten Laibungen), letztere werden noch von frontalen

Engelsköpfen mit Scheibenschmuck bekrönt und am unteren Rand mit Fruchtgirlanden zwischen Konsolen bereichert.

Ein ganzfiguriger Engel über der Stützsäule der Eingangsempore auf Wolken (in Stand- und Spielbeinstellung) stehend, mit ausgebreiteten Flügeln, streckt gleichsam über den Eintretenden die Hände vor.¹⁾

Die Emporenbüstungen des Eingangsjoches sind beherrscht von Engelsköpfen mit geschlitzten Scheiben und flach ausgebreiteten Flügeln mit eingerollten Spitzen. Um den Nacken (!) legen sich ausgezackte, gefaltete Tuchstreifen mit schweren, derben Fruchtsträußen beladen.²⁾ Die Tuchstreifen hängen schließlich an den schwarzen, marmornen Volutenkonsolen, welche die Emporenbüstungen geschmackvoll betonen. In den neben diesen Volutenkonsolen freibleibenden Flächen taucht eine neue Engelsform auf. Die Kopfhaltung ist nicht frontal, sondern leicht zur Seite geneigt, ein Flügelpaar kreuzt unter dem Kopf, das andere legt sich steil über den Kopf und bildet mit einem dritten, seitlich des Kopfes liegenden, eine Art Dreipaßbrahmung. Dieses Motiv wird an allen Emporenbrüstungen des Langhauses sowie an den Laibungen der Kapellen (in Rundrahmen eingeschrieben) streng durchgehalten. Abänderungen dieses Motivs hingegen sind an den Brücken des Querhauses, wie an den Seitenflächen der Chorlogenbrüstungen anzutreffen.

1) Einer Eintragung im LAI, Cod 3483 zufolge könnte diese Figur von Florian Nuth stammen.

2) ... "den gleich geprägten Engelskopf mit dem Anhänger findet man in Sankt Michael und bei Plastiken von H. Krumberg." Klebelsberg, S.454.

Im ersten Fall umgibt ein Rahmen im Ohrmuschelstil mit Knorpeln das Motiv, im zweiten Fall erscheint der Kopf frontal, zum Langhaus gerichtet, mit ganz anderer, viel plastischerer Flügelgestaltung.

Die Bogenöffnungen der Emporen sind eingefasst mit Perlstab, glattem Band und Eierstab (hier wieder in der schon erwähnten abgeänderten Form, wo das "Ei" zum "zäpfchen" reduziert wird), an diese legen sich, streng der Bogenform folgend, weit ausladende Flügel von wieder seitlich geneigten Engelsköpfen. Nach unten folgen langgezogene Fruchtbüschel, zum Scheitel hin ziehen eingerollte Bänder zu einer Fruchtvase. (Diese und die Fruchtgirlanden der Lichtgadenfenster klemmen die Holzrahmen des Durchganges über den Emporen förmlich ein.)

Die Schrifttafeln¹⁾ der Seitemporenbrüstungen umgeben Bänder und Ranken in starker Bewegung und Verschlingung. In den nördlichen Kapellen noch flacher, in den südlichen schon mit mehr Verdickungen und zum Teil mit Rollwerk, führt die Entwicklung hin zu den Brücken des Querhauses. Über der Schrifttafel ist jeweils in der Mitte ein Engelskopf, dessen Flügel in die Ornamentik überleiten. An den Querhausbrücken nun kommen Knorpel- und Ohrmuschelmotive in reifer Ausprägung vor. Dicht ineinander verschlungene Ranken verdicken sich und winden sich zu Ohrmuscheln, die teilweise mit Knorpeln besetzt sind.²⁾

1) Mit den Namen der Heiligen, denen die jeweils darunter liegende Kapelle geweiht ist: S.IGNATIO.L; S.PIRMINO, S.THADAE, S.ANGELUS.C., S.MARIE V., S.FRANCISCO.X.

2) Schon Klebelsberg weist auf die Ähnlichkeit mit den Lehnen der Betbänke im Langhaus hin. Klebelsberg, S.454

Von den marmornen Voluten unterteilt sind die oben erwähnten, gerahmten Engelsmotive zu finden.

Die Fensterrahmen im Querhaus, ähnlich den übrigen, schon besprochenen, hier mit Vasen bereichert, bilden einen strengen Hintergrund für jenes knorpelige Ohrmuschelwerk.

Über den Querhausaltären befinden sich neben dem Engel am Eingang die zwei einzigen Freifiguren. Es sind lebhaft bewegte Engel über gesprengten Giebeln.

Reichen figürlichen Stuck tragen die Logen im Chor. An den Brüstungen, diesmal von drei Marmorvoluten unterteilt, sind je zwei mit knorpelbesetzten Schwüngen umgebene Ovalrahmen, die Engelsköpfe umschreiben. Als Konsolen oder mehr oder weniger an solche angeheftet springen Mischgestalten, deren Körper in Akanthus auslaufen, weit in den Raum vor. Darunter schließt ein großer, schwerer, in der Mitte eingedrückter Ovalrahmen, von gewundenen, knorpeligen, wieder in Akanthus auslaufenden Schwüngen umgeben, an. Von den ursprünglich darin befindlichen Ölbildern weiß man nichts Genaues. Es gibt noch alte Fotografien, die an dieser Stelle das ursprüngliche Gemälde von Stecher (19. Jahrhundert) zeigen (Abb. 84). (Auf diese Brüstung war eine sehr elegante, dunkle Holzkonstruktion aufgesetzt, welche ebenfalls mit Knorpeln besetzt, auch in den Zwischenräumen der Überwölbung verglast war. Insgesamt eine für einen Fürstenchor sehr wohl würdige Gestaltung. Abb. 97.)

Von ganz anderem Charakter und deshalb in dieser letzten Phase einzuordnen ist die Gestaltung des Chorjoches: Der Bogenscheitel wird durch einen gebrochenen Rechteckrahmen, der mit Beschlagwerk und Bandschwüngen besetzt wird, betont. Um diesen Rechteckrahmen verteilen sich auf die vier von den tief einschneidenden Stichkappen zerteilten Gewölbestücke vier Engel. Während ein Flügelpaar weit ausgebreitet ist, legt sich das andere gekreuzt, knielang um den Körper. Klebelsberg bemerkt die Ähnlichkeit der ab- und auswärts gerichteten Flügelspitzen in Kniehöhe mit jenen "steif abstehenden, vorne geteilten Röckchen" der kleinen Engel der "Miesbacher Schule".¹⁾ Die Beinstellung erscheint zum Teil etwas unmotiviert für Schwebefiguren, da sich Andeutungen von Stand- und Spielbeinstellung finden. Auffallend ist die Ähnlichkeit der Figuren mit jenen des großen Engelnkranzes der Vierung in Sankt Michael in München.

Diese Figuren fanden zahlreiche spätere Umbildungen. Wie H. Klebelsberg bemerkt, verdient dieses Innsbrucker Engelsmotiv besondere Beachtung, "weil es eine - vielleicht die erste - Umbildung desjenigen von Sankt Michael ist."²⁾ Während die Münchner Engelsfiguren vielleicht eleganter wirken, klingt in Innsbruck durch die größere Plastizität und vor allem dadurch, daß die Figuren nicht in einen Stuckrahmen eingebunden sind, ein ganz anderer Akzent des Ausdrucks an.

1) Klebelsberg, S.455

2) Ebenda, S.456; Klebelsberg verweist auch auf G.Hager: "Kunststudien in Tirol". In: Tiroler Stimmen XXXVII/82 (eigentlich 1984)

Eine eigenwillige Formenkombination tragen die Stichkappen des Presbyteriums. Es sind wuchtige Dreipässe, welche mit Knorpeln besetzt und innen mit Rosetten versehen sind. Die Ecken der Stichkappen sind mit einer Art Fächer geschmückt.

Es bleibt nun noch der Stucküberzug der Pilasterkapitelle und des Gebälks zu erwähnen. Die Profilierung der Gewölbestücke trägt sehr kräftig ausgebildeten Eierstab und ist im übrigen glatt. Die Kompositkapitelle haben markante, sehr kräftig ausgebildete, diagonal über Eck gestellte Voluten, Akanthus und ebenfalls kräftigen Eierstab, über welchem sich eine Rosette befindet.

Das Gewölbe wie die Kapitelle sind im wesentlichen aus Stein gehauen und dann mit Stuck überzogen, die Wirkung ist daher vom übrigen Stuck stark abgehoben. Mit den weit vorspringenden Deckplatten und den dazwischenliegenden dunklen Marmorstreifen wird eine sehr starke Akzentuierung erreicht.

Insgesamt bietet die Stukkatur der Innsbrucker Jesuitenkirche bei näherer Betrachtung eine ungeahnte Formenvielfalt. Gerade die Tatsache, daß es sich um einen Frühstil handelt, erklärt die eigenwillige Formenausprägung, die teilweise noch sehr verhalten, im Laufe der Stuckierungszeit sich entfalten konnte, ohne zu jener typischen Ausprägung des Wessobrunner Stils zu gelangen, obwohl ohne Zweifel gewisse Eigentümlichkeiten des Stiles auch hier schon ansatzweise anzutreffen sind.

2. Die Altäre

Außer dem 1943 völlig zerstörten Hochaltar mit dem wertvollen Altarblatt von Christoph Jäger aus Antwerpen¹⁾ sind alle 6 Seitenaltäre noch vorhanden. Als vollständig erhaltene, reine Marmoraltäre stellen diese eine Rarität im Frühbarock Nordtirols dar. (Es können kaum Vergleichsbeispiele im engeren Raum gefunden werden).

Der Ignatiusaltar steht heute an der Stelle des früheren Hochaltars. Im Querschiff befinden sich links der Judas Thaddäus-Altar, rechts der Schutzengelaltar. Die südlichen Seitenaltäre sind links der Pirminaltar, rechts der Marienaltar. Der rechte nördliche Altar ist dem Hl. Franz Xaver geweiht. In der linken Kapelle schließlich stand früher der Ignatiusaltar.

Im Archiv des Jesuitenkollegs liegen einige, in der Literatur noch nicht erwähnte interessante Entwurfzeichnungen zu diesen Altären. Der Grund für die Mißachtung dieser Pläne liegt darin, daß die Bildhauerzeichnungen allgemein in ähnlichem Maße wie das Thema des barocken Altars an sich ein wenig behandeltes Gebiet der Kunstgeschichtsforschung darstellt. Erst vor wenigen Jahren, 1978, wurde mit der Ausstellung des Salzburger Barockmuseums: "Bildhauerzeichnungen des europäischen Barock" auf diese Lücke hingewiesen und gleichermaßen, wie Franz Wagner das Vorwort des Katalogs beschließt: "ein Anstoß zur Auffindung möglichst vieler bisher unbekannter Bildhauerzeichnungen"²⁾ gegeben.

1) LAI, Cod 3484

2) Salzburger Barockmuseum. Katalog zur Sonderausstellung 1978. "Bildhauerzeichnung des europäischen Barock", S.10

Bis in jüngste Zeit war, wie noch J. Felmayer in ihrer Arbeit über die Altäre Nordtirols im 17. Jahrhundert schreibt: "...nichts über die Meister der Altararchitekturen und Statuen bekannt."¹⁾ Erst die Neubearbeitung des Dehio-Tirol, 1980, nennt J.M. Gumppl als den Autor des Entwurfes für den Ignatiusaltar und Bartholomäus von Opstal als Bildhauer des Franz Xaver Altares.²⁾

Die Aufstellung des Ignatiusaltares erfolgte nachweislich im Jahre 1679.³⁾ Bezüglich des allgemein Caspar Sing, 1680, zugeschriebenen Altarblattes, die Dreifaltigkeitsvision des Hl. Ignatius darstellend, wird verzeichnet: "Für das Altarblatt S. Ignatii wurde nach Augsburg übermachtet - 100 fl."⁴⁾ Die seitlichen Statuen, das Altarblatt flankierend, stellen den Hl. Joseph mit dem Jesukind und Joachim mit Maria dar. Neben dem Altar befinden sich noch zwei Propheten, Holzplastiken, steingrau gefaßt, welche aus dem Besitz des Volkskunstmuseums beige stellt wurden.

Das Altarblatt des linken Querhausaltares stellt den Triumph des Apostels Judas Thaddäus von Andreas Wolf⁵⁾ "aus dem Jahre 1684"⁶⁾ dar.

1) Felmayer, Johanna: Die Altäre des 17. Jahrhunderts in Nordtirol. Innsbruck, 1967, S.58 f.

2) Felmayer, J.: In: Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Tirol - Wien, 1980, S.44. Nach der freundlichen Mitteilung von Frau Dr. J. Felmayer stammt der Quellenfund von Diözesanarchivar Dr. R. Winkler, welchem ich schließlich die Bekanntgabe des nun erstmals veröffentlichten Vertrages mit B.v. Opstal verdanke. Vgl. weiters zur Jesuitenkirche im Allg.: Krapf, Michael: Die Baumeister Gumppl. Wien - München, 1979.

3) Collegsarchiv S.J./ehem. Jesuitenarchiv, Lade E/Akt Nr.3

4) Ebenda (Altarschenkung von Mai 1679 bis Jan.1681). Caspar Sing, Maler, geb. 1651 in Braunau am Inn, gest. 16.2.1729 in München. Thieme-Becker, Bd. XXXI, S.87

5) Andreas Wolf, geb. 1652 in München, gest. 1716 in München.

6) Inschrift: siehe J.Felmayer, Altäre, S.59

Auf der Mensa stehend befindet sich ein Altaraufsatz aus feuervergoldetem Kupfer mit Silberauflagen. Über dem neueingebauten Tabernakel wird das Herz-Jesu Bild, 1767, eine Kopie nach Pompeo Girolamo Batoni, seitlich vom Hl. Aloysius, um 1800 und dem Hl. Johannes Berchmanns von Köberl, 1952, flankiert; in verglasten Rahmen befinden sich Reliquien. Vor diesem Aufsatz stehen vier Leuchter (Ende des 17. Jahrhunderts). Auf der Mensa des rechten Queraltars¹⁾ (beide Queraltäre von Wolf Weißenkirchner, d.J.) mit einem Schutzengelbild von Johann Christoph Storer²⁾ ist ein Bildnis des Hl. Petrus Canisius von Franz Xaver Dietrich aus dem Jahre 1926 in einem Rahmen aus vergoldetem Kupfer aufgestellt; links und rechts wieder je zwei Leuchter (Ende 17. Jahrhundert).

Der linke südliche Altar, dem Hl. Pirmin geweiht, trägt ebenfalls ein Altarblatt von Johann Christoph Storrer. Ein Sakrophag-Aufbau, vergoldet und versilbert, für die Reliquien des Hl. Pirmin stammt von Rudolph Millonig aus dem Jahre 1954.

Ein drittes Altarblatt von Johann Christoph Storrer ist das der Mariae Verkündigung des südlichen Seitenaltars, es ist vorne links unten signiert "Christoph Storrer 1667".

Beherrschend wirkt der Glasschrein, Kupfer vergoldet mit Silberauflagen, mit dem Gnadenbild der Madonna von Foja,

1) Inschrift ELEONORA A. A FERDINAND. III. CAESARIS FILIA MICHAELIS POLONIA REGIS VIDVA CAROLI.

2) Storer (Storrer), Johann, Christophorus, Maler, Radierer und Zeichner für Kupferstich, geb. in Konstanz 1611, gest. ebenda 1671. Stark von Rubens beeinflusst, arbeitete in Norditalien, Bayern, Vorarlberg und in der Schweiz.

auf einem Sockel stehend, mit ebenfalls vergoldeten Rückwand, vor der Statue befindet sich ein Rokoko-Kreuz, in vergoldetem Kupfer mit Silberauflagen.

Der ehemalige Ignatiusaltar in der linken, nördlichen Kapelle wurde ersetzt durch einen Stuckrahmen über einer Mensa, welcher ein aus Schwaz (Denkmalamt Schwaz) erworbenes Bild mit dem Hl. Ignatius (Anfang 18. Jahrhundert) trägt. Auf der Mensa stehen zwei feuervergoldete Reliquienschreine und zwei Leuchter (Empire).

Das Altarblatt des letzten Altares, jenes der rechten, nördlichen Kapelle, dem Hl. Franz-Xaver geweiht (1668 von Bartholomäus von Opstal) ist von Heinrich Schönfeld.¹⁾

Das Bild wird links und rechts von Steinplastiken (Christus als guter Hirte und ein Jesuitenheiliger mit einem Mohrenknaben auf dem Rücken) auf Marmorsockeln flankiert. Am Aufsatz sitzen zwei Mohren über einer Inschrifttafel.²⁾ Auf der Mensa befindet sich ein Aufsatz aus feuervergoldetem Kupfer mit versilberten Rocailleauflagen; auf beiden Seiten des Tabernakels sind Reliquien unter Glas (Mitte des 18. Jahrhunderts).

1) Schönfeld, Heinrich: Maler und Radierer, geb. 1609 in Biberach am Riß, gest. 1682/83 in Augsburg. Werke vor allem im Salzburger Dom, ferner in Augsburg, Eichstätt und Süddeutschland, in Innsbruck: Maria Hilfkirche, Antoniusbild. Thieme-Becker, Bd. XXX, S. 227

2) Inschrift: VNDIQUE CONGREGATUR ECCLESIA PER BAPTISMVM
PATRIS IT FILIS ET SPIRITUS S.

3) Bildhauerzeichnungen zu den Altären der Jesuitenkirche

Von den Zeichnungen sind vor allem zwei Blätter wegen ihrer zeichnerischen Qualität besonders hervorzuheben.

Das erste ist bezeichnet: "Wolff Weissenchirkhner biltthauer". (Abb.). Bei dem Riß handelt es sich um einen Entwurf für die beiden - im wesentlichen gleich gestalteten - Querhausaltäre. Die Ausführung dieser Altäre fällt nachweislich in die letzten zwei Dezennien des 17. Jahrhunderts. In der Historia Domus wird der neu ausgeführte Judas-Thaddäus-Altar (linker Querhausaltar) ausführlich beschrieben.¹⁾ Die Aufstellung des rechten Querhausaltars erfolgte, wie durch den Kontrakt mit Wolf Weißenkirchner belegt werden kann, 1691. (Dieser Kontrakt wird im Anhang in extenso wiedergegeben.)

Die Signatur läßt vorerst trotz der belegten Datierung der Altaraufstellung offen, ob es sich um Wolf Weißenkirchner den Älteren (1609-1677) oder den Jüngeren handelt.²⁾ Theoretisch besteht zeitlich für beide die Möglichkeit der Autorschaft dieser Zeichnungen. Wolf der Ältere stirbt bereits 1677. Der Zeit-

1) Initium et progressus Collegii Societatis Jesu Oenipontani 1563-1685. Collegsarchiv J.S., Innsbruck, p.569

2) Weißenkirchner, Salzburger Maler- und Bildhauerfamilie, 15./18. Jhd.
Wolf d. Ältere: Bildhauer, geb. 1609, Gest. 28.8.1677; Vater des Wolf d. Jüngeren und des Hans Adam; scheint in Laufen in Bayern ansässig gewesen zu sein. Nimmt 1663 B.Permoser in seine Werkstatt auf.
Wolf d. Jüngere: Bildhauer, geb.1639, gest. 1703; Sohn und Schüler des Älteren. Arbeitet 1660 in Graz in der Werkstatt des Joh. Bapt. Fischer; Mitarbeiter Thom. Schwanthalers; am Anfang seiner Entwicklung künstlerische Abhängigkeit von Jak. Gerold. Arbeiten vor allem im Salzburgischen.
Aus: Thieme-Becker, Künstlerlexikon. Leipzig 1942, Bd.XXXV, S.340

raum von sieben bzw. vierzehn Jahren (Aufstellung der Altäre 1684 und 1691) zwischen der Entstehung der Entwurfzeichnung und der tatsächlichen Ausführung bzw. erst der Vollendung der Altäre wäre im Bereich des Möglichen. Eine nähere Betrachtung der beiden Bildhauerpersönlichkeiten schließt aber den Älteren Wolf Weißenkirchner als Zeichner dieses Blattes eindeutig aus. Die Zuschreibung an den Jüngeren kann mit Sicherheit geschehen.

Wolf Weißenkirchner der Jüngere war von weit bedeutenderem Rang als sein Vater. Noch zu Lebzeiten des Älteren übernahm der Sohn die größeren Aufträge. Nach Pretzel stammen alle wesentlichen Werke der Übergangszeit, in der auch der Ältere durchaus noch tätig war, mit Sicherheit von dem Jüngeren.¹⁾ Archivalisch gibt es zu dieser Aussage jedoch keine Klarheit schaffenden Beweise, was immer wieder zu Verwechslungen führte.

Der wahrscheinlich bedeutendste Auftrag Wolf Weißenkirchners des Älteren war der Hochaltar der Filialkirche in Holzhausen, aus dem Jahre 1667 (ÖKT., Fig.449). Ein Vergleich dieses Altares mit dem für Innsbruck macht vorerst einen nicht zu übersehenden Qualitätsunterschied zu Gunsten des Innsbrucker Altares deutlich. Auch vermißt man bei den Skulpturen von Holzhausen jenes italienisch-barocke Körpergefühl, wie es in Innsbruck spürbar ist. Die Putti auf den Giebelsegmenten des Altares in Holzhausen wirken steif und unorganisch..

1) Pretzel, L.: Salzburger Barockplastik, Berlin, 1932, S.39

Die Zeichnung hingegen, mit der wir es hier zu tun haben, verrät vielmehr eine wohlgeschulte Hand des Bildhauers. Es ist jene Wolf Weißenkirchner des Jüngeren.

Wo dieser seine Ausbildung erhalten hat, ist nicht bekannt. Allein schon die Altäre in Innsbruck weisen in der Gesamtwirkung wie in den Details deutlich nach Italien, angefangen beim Material, über eine dezente Akzentverteilung zugunsten einer vornehm geschlossenen Gesamtwirkung bis hin zu den pausbäckigen, fleischigen Putti. Die Vermutung, daß Weißenkirchner in Italien geschult wurde, wird allgemein als wahrscheinlich angenommen.¹⁾

Man bedenke den Künstlerkreis, dem Weißenkirchner zuzurechnen ist, nämlich Jakob Gerold, Thomas Schwanthaler und Balthasar Permoser, deren Schüler bzw. Werkstattgenosse und Mitarbeiter er war.²⁾ Am Ende seines Schaffens arbeitete er schließlich nach Modellen Johann Bernhard Fischers von Erlach.³⁾

In diesem Zusammenhang gesehen überrascht die Qualität der Blätter nicht. Die Zeichnung wirkt frisch und mit leichter Hand aufgetragen. Man möchte sie vielleicht

1) Pretzel, L.: Salzburger Barockplastik, Berlin, 1932, S.46; Pretzel vermutet Venedig und Rom als Ausbildungsstätten.

2) Siehe dazu: Asche, S.: Balthasar Permoser. Leben und Werk. Berlin, 1978. Katalog der Ausstellung: Thomas Schwanthaler, 1634-1707. Wien 1974/75.
Jakob Gerold: ÖKT., IX, 221; X, 71, 77, 125, 163, 166, 252; XI, 178, 349.

3) 1694 übernahm Weißenkirchner die Ausführung zweier Steinskulpturen für das Portal des Hofmarstalls.
(ÖKT., XIII, S.135; Abb.212)

höher einstufen, als die ausgeführten Arbeiten.¹⁾
Vor allem in den freieren Details, wie etwa den ange-
deuteten Fruchtgehängen und den Putti des Aufsatzes
oder den Kartuschen und Engelsköpfen in Aufsatz-,
Fries- und Sockelzone ist die leichte Hand des Zeich-
ners spürbar.

Dem Typus nach handelt es sich um einen Säulenäki-
kulaaltar, hier im Aufriß mit beigefügtem Grundriß. Der
Maßstab an der linken Seite: 12 Salzburger "Werkschuech"
bzw. ein Zoll und die verkleinerte Maßtabelle nach
"Schuech" bekräftigen die Herkunft des Blattes,
nämlich Salzburg.

Im Aufbau ist Weißenkirchner hier klar und einfach.
Kannelierte, leicht verjüngte Säulen mit korinthischen
Kapitellen und einfachen Basen, malerisch marmoriert,
sitzen auf Sockeln mit Palmettenmotiv. Eine Blattwerk-
kartusche mit einem Engelskopf, leicht und duftig
gezeichnet, bezeichnet den Sockelmittelteil.

Zwischen den Säulen fügt sich ein Rahmen in harmoni-
schen Maßen mit Eierstabmotiv. Eine zweite Kartusche in
C-Schwüngen, mit einem Engelskopf in der Mittelachse
ragt über die Begrenzungen von Architrav und Fries hin-
aus. Die weitere Friesverzierung ist zart und nur
sehr unkonkret angedeutet. Die ausgeführte Arbeit zeigt
Akanthus. Seitlich zwei weitere Engelsköpfe.

1) Vlg. die Skulpturen des Vierzehn-Nothelfer-Altars in Maria
Plain, 1673 (Abb.: Prezel, ebenda, S.19); die Dachungsel des
Hochaltars der Filialkirche in Obereching (ÖKT., X, Fig.412)

Das verkröpfte, vorspringende Gesims mit genauer Schattierung, auch der Profilierung, trägt schließlich den Aufsatz. In der Mitte wieder eine beherrschende Kartusche mit Engelsköpfen, Muschel- und Akanthusmotiven. Direkt auf den Gesimsvorsprüngen stehen zwei freistehende Putti. Der leicht geschwungene Segmentgiebelabschluß mit eingerollten Seiten, von denen Fruchtgehänge ausgehen, erscheint vielleicht noch etwas unkonkret, malerisch skizziert. Die architektonische Ausführung zeigt nichts mehr von dieser Unexaktheit.

Zur Bekräftigung der Identifizierung der Signatur als die des Jüngeren Wolf Weißenkirchner konnte schließlich noch ein Quellenfund gemacht werden, nämlich ein Kontrakt mit Besagtem aus dem Jahre 1691, offensichtlich für den zweiten, gleich gestalteten Querhausaltar (siehe Anhang). Die Altäre links und rechts im Querschiff sind im Architektonischen identisch und gehen auf ein und denselben Entwurf zurück. Feine Unterschiede sind nur in den Aufsatzputti und den oberen Kartuschen zu erkennen. So nimmt der Vertrag Bezug auf den schon vor 1684 (Altaraufstellung des linken Altares) entstandenen Entwurf. Die Siegelspuren auf dem Dorsum von Blatt 1 (Abb. 16) weisen schon darauf hin, daß das Blatt geschickt worden war. Aus dem Kontrakt wird deutlich, daß der ganze Altar in Salzburg angefertigt worden war, der Bildhauer auch dort seine Bezahlung erhalten hatte und erst nach dem Transport der fertigen Einzelteile per Schiff wieder zur Aufstellung mit "zwen seiner gsöllen" nach Innsbruck gekommen war. Interessan-

terweise war der Vertrag in Innsbruck gemacht worden, die Bezahlung war durch den königlichen Schatzmeister erfolgt, die Entwurfzeichnung aber stammt aus Salzburg.

Ein zweites Blatt, nicht bezeichnet, stammt augenscheinlich von derselben Hand. Die Art, wie die Schatten gesetzt sind, wie die Putti und die Engelsköpfe gezeichnet sind, ebenso die leicht hingesezte Art der Zeichnung, vor allem bei den nur angedeuteten Ornamentierungen, haben große Ähnlichkeit.

Die Kartusche im Sockel der rechten Zeichnung ist völlig identisch mit der des besprochenen Blattes. Diese als "Idea Altaris" bezeichneten Entwürfe stellen vier Altarvarianten in zwei halbierten Altären dar. Es sind dies wahrscheinlich vorausgegangene Entwürfe, links Vorschläge für die Querhausaltäre, rechts vermutlich für den Ignatiusaltar, welcher mit dem ausgeführten wesentliche Ähnlichkeit im Aufbau aufweist. Qualitativ ist diese Zeichnung noch höher als Blatt 1 einzustufen.

Der linke Altar zeigt zwei Varianten einer Säulenädikula, einmal mit glatter, einmal mit gedrehter, ornamentierter Säule. Der Aufsatz gibt links einen stehenden Putto, rechts den Segmentgiebel mit ovaler Kartusche fast wörtlich wieder, was im ausgeführten Altar kombiniert wurde. Variationen betreffen weiters die Sockelgestaltung, die Altarbildrahmung; beim Aufsatz die Giebelformen sowie die Flächeneinteilung und den figuralen Aufsatzschmuck. Aus den zwei Varianten der rechten

Blatthälfte wurden für den zur Ausführung gelangten Entwurf die Sockelgestaltung und der Engelskopf im Fries aus der rechten, die kannelierte korinthische Vollsäule aus der linken Altarhälfte verwendet. Die Seitenfiguren sind nicht eindeutig zu identifizieren.

Neben diesen Bildhauerzeichnungen Wolf Weißenkirchners sind weitere Altarentwürfe zu einem Seitenalter eindeutig zu bestimmen. Es sind Entwürfe für den Franz Xaver Altar von Bartholomäus von Opstal, der ebenfalls dem Salzburger Künstlerkreis angehört.¹⁾

Die Blätter sind nicht bezeichnet, können aber mit Sicherheit Bartholomäus von Opstal zugeschrieben werden (Abb. 18, 19, 20). Der von Diözesanarchivar Dr. Winkler schon vor einigen Jahren gefundene Kontrakt mit Bartholomäus von Opstal muß eindeutig mit den Entwurfzeichnungen aus demselben Archiv als zusammengehörig gesehen werden. (Der Kontrakt wird im Anhang in extenso wiedergegeben.) Da der Kontrakt eine Maßangabe enthält, kann eine Beweisführung unschwer erfolgen. In dem ausführlichen Vertrag mit dem Bildhauer findet sich unter Punkt Vier eine Maßangabe der Höhe des "nach ausweisung der visierung" auszuführenden Altares.

Der Altar sollte "23 werkhschuech hoch, Insprugger mässerey" sein; dies stimmt mit den Maßen der Zeichnung

1) Obstall (nach Signatur, m.p.: "Opstal"), Bartholomä, Bildhauer in Salzburg, geb. um 1631, gest. in Salzburg, 7.3.1694. Wurde auf Grund eines Ausschreibens 1663 zur Errichtung des Hochaltars der Stiftskirche in Berchtesgaden aus Rom berufen und ließ sich dann in Salzburg nieder.
Aus: Thieme-Becker, Bd. XXV, S.553

(angegebener Maßstab) genau überein. Opstal wurde für den Altar schließlich mit 1800 fl bezahlt, was beweist, daß der Entwurf tatsächlich zur Ausführung gelangt war. Bei der besagten Zeichnung handelt es sich um den ausgeführten Entwurf. Die Zuschreibung an Bartholomäus von Opstal kann daher geschehen. Mit Bezug auf den Vertrag ist das Blatt 1666 zu datieren. Qualitativ weichen die Zeichnungen ebenso wie die von derselben Hand stammenden Blätter 4 und 5 (Abb. 18 - 20) von denen Weißenkirchners ab. Opstal ist derber, weniger frei und leichthändig in der Zeichnung. Im Figürlichen der Altaraufsätze wirkt er etwas unbeholfen, während er im Architektonischen vielleicht pedantisch wirkt. Es ist nichts Frisches an der Zeichnung, auch der Farbauftrag ist etwas zu schwer. Wobei natürlich nicht vergessen werden darf, daß es sich im einen Fall um eine "Idea", im anderen um eine Werkzeichnung handelt. Eine Werkzeichnung wird den "künstlerischen Strich" nie in dem Maße wiedergeben können, wie dies in den teilweise skizzenhaften Andeutungen einer "Idea" geschehen kann. Trotzdem dürfen gewisse Qualitätsunterschiede nicht übersehen werden.

Im Aufbau ist der Altar flacher, die Säulenädikula des Weißenkirchnerschen Altares wird hier zur flachen Pilasterädikula. Die Sockel mit Palmettenornament und Schuppenmuster entstammen keinem barocken Formenschatz, sie wirken vor allem in der plastischen Ausführung nahezu altertümlich. Auf diesen Sockeln lasten jonische Schichtpilaster, deren obere Vorlage kanneliert ist. Die geschwungene Altarbildrahmung stößt in der Mitte an das Gesims, das mit Zahnschnitt ansetzt. Der Aufsatz,

bekrönt von einem griechischen Kreuz auf einer Muschel, schwingt in kräftigen, Vasen tragenden Voluten aus. In dem dazugehörigen Blatt des Altaraufsatzes (Abb. 20) halten zwei sitzende Mohren die Muschel als Hinweis auf das Patrozinium des Altares, welcher dem Jesuitenmissionar Franz Xaver geweiht ist.

Von derselben Hand stammt der ganzen Art der Ausführung und der Verwendung der Motive nach Blatt 5 (Abb. 17). Der zweigeteilte Altar bringt fast alle Details der Variante des zur Ausführung gelangten Entwurfes, wenn auch in anderen Kombinationen. Die linke Altarhälfte hat eine schlichte Sockelgestaltung mit rechteckiger Rahmung, darüber jonische Schichtpilaster, wobei der Schaft der oberen Vorlage wieder kanneliert ist. Über dem profilierten, leicht verkröpften Gesims mit Zahnschnitt zeigt der Aufsatz auf dieser Seite einen ebenfalls leicht verkröpften Dreiecksgiebel mit flankierender Flammenvase und bekrönter Vase mit griechischem Kreuz. Im Giebelfeld befinden sich Strahlenkranz und Engelskopf.

Die rechte Seite zeigt den schon erwähnten ausgeführten, eigenartigen Sockel, darüber gerahmte Schichtpilaster und jonisches Kapitell. Das Gesims ist wie links gebildet, der Aufsatz allerdings übernimmt vom linken Teil nur die oberste Bekrönung, die hier aber von einem Putto gehalten wird. Die kräftige Volute des Giebels trägt eine Flammenvase, während die Mitte eine beherrschende Kartusche mit Strahlenkranz und Engelsköpfen bezeichnet.

Zu diesem Franz Xaver Altar existiert nun noch eine weitere Entwurfzeichnung, deren Einordnung wie Zuschreibung noch unklar ist. Ging sie den besprochenen Rissen voraus oder ist es eine spätere Zeichnung? (Abb. 22) Stilistisch scheint sie jünger zu sein. Das Blatt ist ohne Maßstab. Die Sockel, nach vorne und auch zur Außenseite hin, sind in Form von Volutenkonsolen gebildet. Der Sockelmittelteil ist von einer kräftigen Ornamentkartusche beherrscht. Darüber befinden sich im Hauptteil links und rechts Statuen.

Die Altarbildrahmung ist bogenförmig und glatt. Das profilierte, verkröpfte Gesims springt weit vor. Die seitlichen Gesimsvorsprünge sind von Flammenvasen auf freistehenden Pfeilervorsätzen bekrönt. Im Mittelteil halten die schon erwähnten, auf einer Rollwerk-kartusche sitzenden Mohren ein griechisches Kreuz.

Diese zwei bekrönenden, sitzenden Mohren scheinen offensichtlich übernommen zu sein, wenn auch nicht klar ist, in welcher Zeichnung der Entwurf, in welcher die Übernahme der Figuren zu sehen ist. Es scheint doch jedenfalls eine andere Hand zu sein, betrachtet man beispielsweise den Strich in der Gestaltung der Flammen, des Kopfschmucks oder die Art wie die Gesichter gezeichnet sind. Der Entwurf wurde nicht ausgeführt. Es konnten bis jetzt auch keine dazugehörigen archivalischen Belege für eine genauere Bestimmung des Blattes ausfindig gemacht werden.

Kein Riß, aber eine archivalische Nachricht zu dem Ignatiusaltar (ursprünglich linke nördliche Seitenkapelle, heute an der Stelle des zerstörten Hochaltares) konnte ebenfalls im Innsbrucker Collegsarchiv gefunden werden. Darin wird von der Bezahlung des Salzburger Steinmetzen "lapidida Berchtolsgadensi Franc. Kaimbhoffer (sic)"¹⁾ für den Ignatiusaltar "ex marmore rubro variegato et albo" berichtet.²⁾ Kheimhofer wurde nach dieser Eintragung vom 2. Mai 1679 für den Altar mit 1700 "floreni" und 9 fl leuthkauf bezahlt.

Bleibt noch die spärlichste Nachricht zu dem letzten der sechs Seitenaltäre wiederzugeben. Es ist dies eine im Landesarchiv Innsbruck gefundene Aufzeichnung im Original aus der Hofregistratur, über die Aufstellung des Pirminaltares im Jahre 1670. Für die Aufrichtung "zu ehren des heiligen Priminii verförtigten marmorsteinen altars" wurden für "etwelche handt- und tagwerkher, sambt anderen specifierten notturfften, so vermög überschlags" 54 fl 30 kr ausgegeben, am 2. Juni 1670; die Auszahlung wurde von Kaiser Leopold angeordnet.³⁾

Der dazugehörige, gleichgestaltete Marienaltar der gegenüberliegenden Kapelle gelangte wahrscheinlich noch vor dem Pirminaltar zur Aufstellung.

So ergibt sich für die Ausstattung der Jesuitenkirche von Innsbruck, was die Altäre anbelangt, ein nicht erwartetes Bild einer fast einheitlich Salzburgischen Provenienz. Diese Tatsache stellt auch in der künstlerischen Herkunft der Kirche, nämlich als Gesamtwerk gesehen, einen interessanten Aspekt dar.

1) Üblicher: Kheimhofer (Keimbhofer), Franz, tätig ca. 1647, gest. 26.5.1691, stammt aus der gleichnamigen Bildhauerfamilie in Berchtolsgaden. Thieme-Becker, Bd.XX., S.245

2) Initium et progressus Collegii Societatis Jesu Oenipontani 1563-1685. Collegsarchiv S.J., Innsbruck, p.541

3) Hofregistratur/Protokolle 1668-70, Nr.II, fol.263, dazu Original, Juni 1670

4. In die Wand eingelassene Ölbilder

Den Altären gegenüber, an den Rückwänden der Seitenkapellen, befinden sich jeweils von Stuckrahmen eingefasste Ölbilder (alle 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts).

Es sind dies einmal der Heilige Pirmin als Pestpatron von Innsbruck, mit der Heiligen Dreifaltigkeit und einem Pestengel über einer alten Ansicht von Innsbruck (142 x 200 cm). Weiters die Legende der Auffindung des Gnadenbildes von Foja, die Auffindung des Heiligen Ignatius und der Heilige Franz Xaver am Meer (Krebswunder). Die zwei zuerst genannten Bilder sind im Querformat, die letzteren im Querroval.

Außerdem sind noch zwei Fastenbilder, die Verspottung Christi und Ecce homo¹⁾, wahrscheinlich für die Querschiffaltäre bestimmt, erhalten. Zur Zeit hängen sie an Stelle anderer, nach dem Krieg völlig zerstört aufgefundenen Barockbilder. Hofrat Stuefer fand insgesamt drei ehemals in den Querschiffwänden eingelassene Bilder: Die Marter der drei Jesuitenheiligen Paul Michi, Jakob Chisai und Johann de Goto in Japan; der Heilige Aloysius von Gonzaga und Reste eines dritten, thematisch nicht identifizierbaren Bildes (im BDAI befinden sich Photographien dieser, wie vielteiliges Puzzle zusammengefügt, teilweise erhaltenen Bilder).

1) Unten, in der Mitte: später aufgeklebtes Althan-Pallaus-Wappen.

5. Das Mobiliar

1636 wurde der Bruder Oswald Kaiser,¹⁾ ein Kunstschreiner aus Ingolstadt, geholt.²⁾ Ihm sind zweifellos die wesentlichen Leistungen was das Mobiliar betrifft zuzuschreiben. Man richtete im Kolleg eine Werkstatt ein, in der O.Kaiser mit zwei Gehilfen, Jacob und Martino, beide als "arculario socio" bezeichnet, arbeitete. Außerdem ist neben anderen Tischlern (M. Erlacher, M. Köck) Christoph Gump³⁾ hervorzuheben. Von ihm stammen die Beichtstühle, sechs dreiteilige, sogenannte zweispännige und zwei zweiteilige, sogenannte einspännige, mit Pilastern und gesprengtem Giebel, welche nicht wie die Arbeiten Oswald Kaisers erst am Ende der Bauzeit, sondern schon in den ersten Jahren angefertigt worden waren, was auch den stilistischen Unterschied zu dem übrigen Mobiliar erklärt.

Vor allem die Kirchenbänke im Schiff, aber auch die Kapellenstühle und die Kanzel weisen in der Ornamentik, in den kräftigen Knorpeln, Voluten und Ranken deutliche Ähnlichkeiten zu den jüngeren Stukkaturen auf. J. Braun glaubt aus der Tatsache, daß das Knorpelornament erst nach Ankunft O. Kaisers auftritt, schließen zu können, daß dieser für jene letzten Stuckarbeiten die Entwürfe lieferte.⁴⁾ Diese Vermutung kann nicht bewiesen werden. Nichts in den Aufzeichnungen über

1) Kaiser, Oswald, Kunstschreiner und Zeichner, geb. 15.10.1600, in Zug, gest. 4.5.1686 in Eichstätt. Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. XIX, S.449 f.

2) LAI, Cod 3483, 1636, Sept. (10 fl)/1637, Dez. erhielt er 300 fl.

3) Ebenda, Cod 3484, Eintragungen von Bezahlungen für Arbeiten an den Beichtstühlen

4) Braun, S.174

Stuckarbeiten noch in jenen bezüglich Bruder Kaiser könnte diese Behauptung erhärten (betrachtet man die Stuckierung der Kirche in ihrer Entwicklung, so scheint das Auftauchen von Knorpelwerk nur folgerichtig).

Mit seinen Kunstschreinerarbeiten schuf O.Kaiser in jedem Fall eine stil- und maßvolle Ergänzung für die Gesamtwirkung der Kirche. Die Kirchenbänke (nach dem Krieg zu zwei Dritteln ergänzt durch Rebitsch) wurden 1641, die geschnitzten Chorstühle mit reich ornamentierter Rückenwand 1648/49 aufgestellt. Die Kanzel mit dem Monogramm der Stifterin Erzherzogin Claudia von Medici auf dem Sekolldeckel wurde bei einer Sprengung nach der Bombardierung stark beschädigt und mußte weitgehend ergänzt werden.

6. Die Sakristei

Zwei weitere, aber nicht in die Wand eingelassene Ölbilder, Portraits Leopold V und der Claudia von Medici hängen in der Sakristei. Außerdem befindet sich dort ein großer Wandbrunnen aus schwarzem Marmor. Leider fehlt der bronzene Auslaufhahn der durch ein vernickeltes Fabrikserzeugnis ersetzt wurde. Von den drei großen doppeltürigen Kästen aus Fichtenholz, mit Ölfarbe gestrichen, besitzt einer noch ein sehr schönes altes Schloß.

Außerdem befinden sich in der Sakristei fünf Reliquienschreine in Rocailleornamentik (aus feuervergoldetem Kupfer mit Silberauflagen).¹⁾

1) Diese Reliquienschreine wurden erst zu Beginn des Jahres 1985 von Sakristan, Fr. Hartel, wiederentdeckt und aufgestellt.

Im linken Teil der Sakristei (links vom Chor) ist außerdem noch ein Holzkruzifix vorhanden, welches zu einem "Heiligen Grab" gehörig, in der Fastenzeit in der Priminkapelle Aufstellung fand.¹⁾

7) Die Apostelzeichen im Langhaus und Schilder im Presbyterium

Erhalten sind neuen bronzene Engelbrustbilder (drei mußten nach der Bombardierung in Holz ergänzt werden), wie aus den Rechnungen hervorgeht, von Caspar Grass, vielleicht schon für den ersten Bau entworfen.²⁾

Darunter befinden sich die Apostel-Kreuze auf schwarzen Marmorschildern. Dazu gehören noch zwölf eiserne Wandarme für Apostelkerzen.

Die vier in Kupfer getriebenen, feuervergoldeten und versilberten Schilder im Presbyterium tragen Weihinschriften für den Hochaltar: 1) S F (Sigmund Franz), 2) A A (Archidux Austriae), DEO VNI ET TRINO P (posuit), 3) A C (Anno Christi) MDCLXV, 4) ein Bindenschild.

8. Die Orgel

Die neue, vollmechanische Orgel kam 1959 in die Kirche. Die ursprüngliche Orgel stammte nach einer Eintragung im LAI, Cod. 3483, Dez. 1637, aus dem Jahre 1637, von einem Salzburger Orgelmeister. Im Dezember genannten Jahres wurden dafür 37 fl ausgegeben.

1) Nach Mitteilung des Sakristan, Fr. Hartel, befinden sich Teile dieses "Heiligen Grabes" in einem kleinen Raum im linken Turm.

2) LAI, Cod. 3484

9. Das Vorhallengitter

Zu dieser sehr schönen Arbeit mit Stab- und Schnörkelwerk und Spiralranken mit Rosen existieren noch Rechnungen im Collegsarchiv der Jesuiten.¹⁾ Es stammt von dem Schlosser Hans Windt aus dem Jahre 1667, er wurde mit 1072 fl "völlig bezahlt".

Zur Ausstattung gehören im weiteren ein marmornes Weihwasserbecken mit runder Schale und balusterförmigem Fuß, ein Opferstock aus Eisen und zwei aus Nagelfluh. Außerdem ist noch eine Glocke von Hans Christoph Löffler, 1579, mit einem Durchmesser von 130 cm und einem Gewicht von 1.300 kg vorhanden.

10. Das Kruzifix in der Vorhalle

Nicht vergessen werden darf ein großer gefaßter Kruzifixus in der Vorhalle. Die Datierung dieses qualitätvollen Werkes weist ins 18. Jahrhundert. Sehr schön im Ausdruck sind neben der gelungenen Durchbildung des Körpers Kopfhaltung und Gesichtsausdruck.

1) Collegsarchiv, S.J., Nr. IV, 10. Die Rechnungen sind bezeichnet: "Hanns Windt, innwohner und schlosser alhir", datiert 1667.

11. Die Krypta

Dem Willen Leopold V und Claudia von Medici gemäß wurde die Jesuitenkirche zur fürstlichen Begräbnisstätte. Sie ist nach dem Kloster Stams die wichtigste fürstliche Begräbnisstätte Tirols.¹⁾

Die Arbeiten an der Krypta erfolgten, wie schon erwähnt, 1636.²⁾ In den durch schmiedeeiserne Gitter verschlossenen Nischen befinden sich acht große Zinnsärge und vier kleine für Kinder (und für die Eingeweide).³⁾ Die an die Fürstengruft anschließenden Räume dienen als Begräbnisstätte für die Ordensmitglieder.

Während des Krieges (1941) wurde die Krypta für Gottesdienste verwendet (auch heute noch finden dort Messen der MK statt). Die dort befindliche Tereacotta-Pietà stammt von Hans Andre.

1) Lanser, A.: Innsbrucker Inschriften. Innsbruck, 1924, S.35

2) LAI, Cod 3483

3) Bezüglich der Inschriften siehe Lanser, "Innsbrucker Inschriften", Innsbruck, 1924, S. 35 ff).