

Martin Krummholz

Giacomo Antonio Corbellini*

Ein Intelvi-Künstler in Mitteleuropa

Der aus Laino (Val d'Intelvi) stammende Stuckateur Giacomo Antonio Corbellini (1674–1743)¹ gehörte zu jenen Künstlern, die in der Nachfolge der Anwerbungsreise des Ludwigsburger Hofarchitekten Johann Friedrich Nette (1673–1714) im Jahr 1709 nach Prag² aus dem Umkreis des Architekten Giovanni Battista Alliprandi (1665–1720)³ nach Württemberg kamen. Ähnlich wie die anderen, damals in der Hauptstadt Böhmens wirkenden Stuckateure Tommaso Soldati (1665–1745)⁴, Donato Giuseppe Frisoni (1683–1735)⁵, und später auch Diego Francesco Carlone (1674–1750)⁶, kam Corbellini im Jahr 1715 erstmals und 1718 dauerhaft nach Ludwigsburg, um hier und folgens auch an weiteren Orten des heutigen Deutschlands gemeinsam mit D. F. Carlone mitzuarbeiten. Die durchwegs aus dem Luganer Intelvi-Tal stammenden »Prager Italiener«⁷ waren alle miteinander verwandt.⁸ Die Gattin des Architekten Alliprandi war Barbara Cecilia – eine Schwester des Wiener Stuckateurs Santino Bussi (1664–1736).⁹ Giacomo Antonio Corbellini heiratete Margherita – eine Schwester von Donato Giuseppe Frisoni. Corbellinis Tochter Katharina wird Gemahlin von dem berühmten Freskanten Carlo Innocenzo Carlone (1686–1775). Die erwähnten Familienbindungen spielten natürlich eine ganz wichtige Rolle, was die Arbeitsangebote und die damit zusam-

* Dieser Text entstand im Rahmen des Projektes *Renesanční a manýristické štukatéřství v Čechách a na Moravě* (2018–2022) Ministerstvo kultury ČR, NAKI ID Projektnummer DG18P02OVV005.

1 BLAŽÍČEK 1966, S. 12–21; NAŇKOVÁ 1983; HORYNA 1992; NAŇKOVÁ 1999, S. 149–150; HRADLOVÁ 2018; SEEGER 2020d.

2 MERTEN 2004; SEEGER 2020d, S. 266–268. Vgl. zur Reise Nettes nach Prag, um Ausstattungskünstler für Ludwigsburg anzuwerben, auch den Beitrag von Martin Pozsgai im vorliegenden Band, S. 42.

3 MIXOVÁ 1952; NAŇKOVÁ 1966; NAŇKOVÁ 1989; SYNECKÝ 1997; VLČEK 2004; KRUMMHOLZ 2015a.

4 ZÍKA 2002.

5 FREIERMUTH 1959; DÖRY 1969; POZSGAI 2007; POZSGAI 2009.

6 COLOMBO 1997.

7 BLAŽÍČEK 1962; BLAŽÍČEK 1964; BLAŽÍČEK 1974; PREISS 1986; KRUMMHOLZ 2015b; KRUMMHOLZ 2012.

8 MERTEN 2004. Vgl. den Beitrag von Schoen / Müller-Reuther in diesem Band, S. 9–38 und den Stammbaum, S. 272 f.

9 WERNER 1993.

menhängenden Künstlerwanderungen betrifft. Corbellini beschäftigte sich nachweislich schon in seinem frühen Werk mit der komplizierten Technik des Kunstmarmors, dennoch wird die Technologie des Stuckmarmors oder *stucco lustro* hauptsächlich für die zweite Etappe seines Lebenswerks ab 1715 bestimmend: gemeinsam mit den verschwägerten Künstlerbrüdern, dem Maler Carlo Innocenzo und dem Stuckateur Diego Francesco Carlone, arbeitete er nämlich als ein erstklassiger Marmorierer in der Ludwigsburger Residenz (1715–1733), im Kloster Weingarten (1723–1725, 1731) und vielleicht doch auch in Ansbach.¹⁰

Anfänge und Nikolsburger Zeit

Giacomo Antonio Corbellini wurde in seiner Jugend offenbar im Umkreis des ebenso aus Laino stammenden Stuckplastikers Giovanni Battista Barberini (1625/1626–1691) in Wien oder im Donauraum ausgebildet¹¹, wovon die formalen Ähnlichkeiten im Werk beider Künstler Zeugnis ablegen. Ein früher Aufenthalt in Wien sowie die dortige Schulung Corbellinis wird durch seine Mitgliedschaft in der Wiener Stuckateurszunft bestätigt.¹² 1698 trat er in die Dienste des Fürsten Leopold Ignaz Joseph III. von Dietrichstein (1660–1708), den er wahrscheinlich schon in Wien getroffen hatte. Zwischen 1701 und 1709 ist Corbellini als fürstlicher Stuckateur in Mikulov (Nikolsburg) belegt, wo er mit seiner Familie lebte. Gerade die Dietrichsteinchen Aufträge sind die am besten dokumentierten Werke Corbellinis.¹³ Aus den Quellen ergibt sich dazu die höchst interessante Tatsache einer überraschend flexiblen Mobilität des Künstlers: Er pendelte jahrelang intensiv zwischen sehr entfernten Orten einzelner mährischer sowie böhmischer Dietrichsteinscher Herrschaften.¹⁴ Im Nikolsburger Schloss – der Hauptresi-

10 Nach Dörys Meinung arbeitete Corbellini auch in Ansbach: DÖRY 1969, S. 142.

11 SPIRITI 2005. Eine Schulung bei Barberini setzten schon BLAŽÍČEK 1966 und CAVAROCCHI 1974 voraus.

12 Die Mitgliedschaft ist erstmals 1701 dokumentiert, kann aber schon länger bestanden haben, vgl. SAILER 1943, S. 22, 79.

13 HRADILOVÁ 2018.

14 Die Distanz zwischen Mikulov und Nepomyšl beträgt etwa 350 Kilometer. Ganz ähnlich

denz der fürstlichen Familie von Dietrichstein – ist von zahlreichen belegten Schöpfungen Corbellinis leider nichts erhalten.¹⁵ Die Verzierung der Vorhalle der dortigen Annenkirche (1703) ist von geringerer Größe¹⁶, ebenso das eher sparsam stuckierte Refektorium des ehemaligen Piaristenklosters (1708).¹⁷ In den Jahren 1706 bis 1708 ist Corbellini wiederholt in die nordböhmischen Dietrichsteinschen Güter Nepomyšl (Pomeisl) und Libochovice (Libochowitz) gefahren.¹⁸ In Nepomyšl beteiligte sich der Künstler 1705–1707 an der Barockisierung der Pfarrkirche Hl. Nikolaus, in welcher er neben der bescheidenen Stuckdekoration des Gewölbes auch einen neuen Hauptaltar schuf. In Libochovice reparierte Corbellini den Stuckdekor der Spitalkapelle (1706) sowie die Deckenverzierungen mehrerer Schlossräume (1707). Die einzigen in Libochovice sicher identifizierbaren Werke sind die beiden Altäre der Pfarrkirche Allerheiligen, die zusammen mit einem untergegangenen Hauptaltar und einem Pulpit ebenso 1706 entstanden sind. Diese recht einfach gehaltenen Aedikula-Altäre sind bis heute die frühesten bekannten Beispiele der Kunstmarmorarbeiten Corbellinis.

Gleichzeitig mit den Aufträgen in Nikolsburg und Nordböhmen entstand auch der prächtige Innenraum der neuen Wallfahrtskirche Maria Himmelfahrt in Polná, die man an Stelle der älteren gotischen Kirche in den Jahren 1701–1703 erbaut hat.¹⁹ Ihre reiche Stuckauschmückung wurde zwischen 1704 und 1708 von Corbellini geschaffen; die großzügig gestaltete Kirche wurde dennoch nach dem Tod ihres Bauherrn, des Fürsten Leopold Ignaz Joseph von Dietrichstein (1708), unvollendet gelassen, was sich vor allem an dem strengen, schmucklosen Äußeren bemerkbar macht. Die dreischiffige Basilika mit

pendelte Corbellini später zwischen Osek und Ludwigsburg sowie zwischen verschiedenen Orten Süddeutschlands hin und her.

15 Corbellini arbeitete in der Grotte (1698–1702) und der Orangerie (1701–1704) des Schlossgartens, und anschließend dekorierte er auch die Innenräume des Schlosses: HRADILOVÁ 2018, S. 45, 48.

16 Ehemalige Loretokapelle, später Dietrichstein'sche Gruft.

17 Heute der Purkyně-Saal des Nikolsburger Gymnasiums.

18 HRADILOVÁ 2018, S. 30.

19 MICHÁLKOVÁ 2008; MAREK 2012; ŠEFERISOVÁ / PLAŠIL 2012.



Abb. 1: Polná, Wallfahrtskirche Maria Himmelfahrt, Stuckdekoration G. A. Corbellini, 1704–1708

den eingestellten Emporen und einem halbrunden Chorraum wird von einer Tonne mit Stichkappen gewölbt (Abb. 1). Nach der letzten Restaurierung 2001 wurde das ursprüngliche lichte Kolorit wiederhergestellt: Zu dem vorherrschenden weißen Ton passen die roséfarbenen Stuckfelder der Nebenschiffe; kontrastierend wirken dagegen die eindrucksvollen rotfarbigen Stuckvorhänge. Insgesamt zählt man in dem mittleren Schiff 13 solcher monumentalen, von Putten aufgezogenen Draperien. Diese rahmen die Orgelempore, die Arkaden des Schiffes, den Triumphbogen sowie alle drei Chorfenster; weitere trifft man noch über den Seitenaltären in den Nebenschiffen an. Für diese, vom Schaffen Berninis abgeleiteten, theatralen Raumelemente nutzte man (nicht nur) in Polná die in die Stuckpaste eingetauchte Jute (Abb. 6).²⁰ Die unterlegten kompositen Pilaster sowie die Arkadenkartuschen sind bravourös modelliert. Mit der vollen Plastizität der Gewölbeausläufe mit ihren massigen Wolken und Putten kontrastiert der sparsame Rankendekor der von Laubwerk gesäumten Fensterlütten des Hauptschiffgewölbes. Die Chorwölbung mit ihrem hochplastischen Akantus wirkt demgegenüber viel kräftiger. In der Werkstatt Corbellinis entstanden auch die monochrome Stuckkanzel sowie einige Seitenaltäre.²¹ Ganz subtil gestaltete er die Rankenformen auf den Pilasterschäften und den Gewölbegürteln der Nebenschiffe, auf deren Wölbflächen die roséfarbenen, kompositorisch sorgfältig durchgearbeiteten

Figuralreliefs zu sehen sind. Der Kontrast der so außergewöhnlich zarten Modellierung lässt an eine Beteiligung von Mitarbeitern Corbellinis an einer solch umfangreichen Aufgabe denken. Auch die uneinheitliche Auffassung der Figuren würde dafür sprechen: in der Kirche trifft man nämlich einer-

20 HRADLOVÁ 2018, S. 58.

21 Die Kanzel soll eine eigenhändige Schöpfung Corbellinis aus dem Jahr 1708 sein, für die er 100 Gulden erhielt: HRADLOVÁ 2018, S. 61.

seits auf die typisch Corbellini'schen »teuflischen« Puttenköpfe, die mit ihrer charakteristischen Physiognomie in nahezu allen seinen Werken auftauchen, andererseits auch auf die stimmig modellierten Figuren und figürlichen Reliefs (Nebenschiffkappen). Ähnlich wie bei der nachfolgend thematisierten Beteiligung weiterer Stuckateure aus dem Umfeld Corbellinis im Rittersaal der nicht weit entfernten Burg Pernštejn käme hier in Polná daher Santino Bussi – ein Verwandter Corbellinis – als schöpferische, ausführende Kraft in Frage.

Zwar ohne jeden archivalischen Nachweis, aber aufgrund der formalen Ähnlichkeiten mit Recht schrieb Miloš Stehlík dem Künstler einige weitere Werke in Mähren zu²²; diese datiert man grob gleichfalls in die Nikolsburger Periode von 1701 bis 1709. Kompositorisch reich und vollplastisch modelliert ist die Gewölbeverzierung der oktogonalen Kapelle der Schmerzensmutter der Jakobskirche in Jihlava (Iglau), die unter dem Patronat der Strahover Prämonstratenser bereits 1700 bis 1702 errichtet wurde.²³ Die Stuckdekoration entstand wahrscheinlich erst danach, vielleicht im Zusammenhang mit dem wichtigen Auftrag im nahegelegenen Polná.²⁴ Die Zuschreibung an Corbellini wirkt überzeugend aufgrund der ganz spezifischen Physiognomie der Puttenköpfe und des massiven Eichenlaubwerks, das die Kanten der Fensterlunetten säumt.

Viel bescheidener und dennoch stilistisch ganz gleichartig behandelt ist die Kuppel der kleinen Schlosskapelle der Unbefleckten Empfängnis Mariens in Brno-Líšeň (Brünn)²⁵, deren Datierung ein wahres Rätsel darstellt.²⁶ Sehr flach modelliert ist demgegenüber der Deckenstuck des Refektoriums des ehemaligen Kartäuserklosters in Brünn – Královo Pole, den man aufgrund der Verwendung von Bandelwerkformen erst auf 1710 oder später datieren muss.

22 STEHLÍK 1976, S. 30.

23 MAŠÁT 2008, S. 124.

24 HRADÍLOVÁ 2018, S. 83: Die Polnauer Kirche wurde 1708 von dem Strahover Abt Seipel konsekriert.

25 VALEŠ 2009, S. 167–174; ZBOŘILOVÁ 2010.

26 Die Kapelle muss entweder früher als 1724 bis 1727 entstanden sein oder ihre Stuckdekoration erst zu dieser Zeit von einem Figuralisten ausgeführt worden sein, der ursprünglich mit Corbellini arbeitete, diesem aber nicht nach Württemberg folgte.



Abb. 2: Burg Pernštejn, Schlosskapelle, stuckierter Vorhang, G. A. Corbellini, 1716

Wieder trifft man auf die Corbellinischen »teuflischen« Puttengesichter und das Eichenlaubwerk, das in gleicher Weise auch als einfachstes Gewölbemuster in der östlich des Kloster sich befindenden Grabkapelle zur Geltung kam.

Der Rittersaal der Burg Pernštejn

Die erwähnten Bandelwerkformen findet man auch im Rittersaal der Burg Pernštejn, der bis jetzt als letztes Glied in der Gruppe undatierter mährischer Werke Corbellinis gilt.²⁷ Obwohl die mit der Unwirtlichkeit der übrigen Räume dieser mittelalterlichen Burg kontrastierende reiche Verzierung des Saales schon seit der Zeit ihrer Entstehung große Aufmerksamkeit auf sich lenkte²⁸, herrschen

bis heute Diskrepanzen betreffend ihrer Datierung vor. Eine grundlegende Untersuchung der Pernštejner Schlosskapelle führte den Autoren dieses Textes zu der Entdeckung²⁹, dass die gleichzeitig mit dem Rittersaal entstandene hochbarocke Ausschmückung dieses Sakralraumes nicht nur aus einer eindrucksvollen illusionistischen Malerei des Franz Gregor Ignaz Eckstein besteht, sondern auch aus vier über den Fenstern hochgezogenen stuckier-

27 Im Unterschied zu STEHLÍK 1976, der den Saal mit »Anfang 18. Jahrhundert« datierte, wurde dessen Ausschmückung jüngst »der zweiten Dekade des 18. Jahrhunderts« zugewiesen: KALÁBOVÁ / KONEČNÝ / ŠKRÁBALOVÁ / ŠKRÁBAL 2015, S. 145.

28 Frantz Wenzl Pischely schreibt in seinen Memorabilia über die Herrschaft Pernstein aus dem Jahr 1727: »Diese Burg ist mit genugsamben zimmern gewölben, einen ganz ansehnlichen neü mit Stukator arbeit herrlich aufgeführten Saal. Einer feinen in fresco gemahlen und schönen altar Blättern gezierten Kapellen.« MZA Brünn, Sammlung Cerroni, G 12, Sign. Cerr II, 249/3, Fol. 4, 7–13. Für dieses Zitat danke ich Lenka Kalábová aus dem Brünner Denkmalamt.

29 Erneut danke ich Lenka Kalábová für ihre uneigennützig, sehr kollegiale Hilfe.

ten Draperien (Abb. 2). Diese wurden zweifellos von Corbellini geschaffen. Aufgrund einer auf der südlichen Wand erhaltenen Jahreszahl 1716³⁰ lässt sich die exakte Datierung der Kapelle und damit auch des Saales feststellen. Denn man kann mit einiger Berechtigung annehmen, dass der Künstler (und seine Werkstatt) solche, die Ausmalung der Kapelle ergänzenden, Stuck-Kleinigkeiten einfach in Rahmen der umfänglichen Saal-Aufgabe verfertigte. Aus der späten Datierung des Rittersaals geht zugleich hervor, dass Corbellini den Pernštejner Auftrag trotz aller Voraussetzungen erst nach seiner Übersiedlung von Mähren nach Böhmen erhielt.

Der längliche Raum des Pernštejner Rittersaales (Abb. 3) wird von einem in drei Felder geteilten Stichkappengewölbe überfangen. Die einheitliche monochrome Stuckausschmückung umfasst außer der Wölbung auch die Wände inklusive 20 plastisch modellierten Bilderrahmen mit zehn rechteckigen Landschaften, neun Porträts und einem ovalen Blumenstillleben.³¹ Ein stuckierter, mit delikater modelliertem Bandelwerkdekor versehener Sockel läuft rings herum. Konische Pilaster mit feinem Muscheldekor und kurzen Quasten in der Kapitellhöhe »stützen« die Gewölbeausläufe. Die Wölbungskanten werden durch typisches Corbellini'sches Eichenlaubwerk konturiert. Die Stichkappenflächen verzieren die Rankenkompositionen mit den Putten und Blumengirlanden in den tiefen



Abb. 3: Burg Pernštejn, Rittersaal, G. A. Corbellini, 1716

30 »Ich Franz Ignaz Egstein habe dise Bilder, in Freschco aufgemalt Anno 1716«: LUKEŠOVÁ 2006, S. 21.

31 Diese Aufstellung wird durch die ehemaligen Nachlassinventare bestätigt. Siehe beispielsweise das Nachlassinventar des verstorbenen Franz Paul von Stockhammer aus dem Jahr 1742: MZA Brünn, C 2, Sign. S 150: Archivrecherche von Lenka Kalábová.



Abb. 4: Burg Pernštejn, Ritteraal, Detail der Fensterwand, G. A. Corbellini, 1716

Feldern sowie die Reliefmedaillons mit den Herkulestaten in den Querlünnetten. Über dem großen südlichen Erkerfenster ziehen sieben Putten einen monumentalen Stuckvorhang auf. Die übrigen drei Wände werden von Bilderrahmen – durch Girlanden und Quasten verbunden – mit sitzenden Putten, Adlern und Satyrn dekoriert. Die tiefen Fensterwände verziert ein zart ausgeführter Dekor (Abb. 4), der aus dem Bandelwerk, den Ranken und den eingeflochtenen Vögeln (Kraniche?) besteht. Die Quantität und der Formenreichtum der Stuckausschmückung machen den Pernštejner Ritteraal zu einem der großartigsten barocken Profanräume Mitteleuropas. Die Verzierungen, an deren Ausführung neben Corbellini zweifelsohne auch weitere Stuckateure aus seinem Umfeld beteiligt waren, sind in sich betrachtet dennoch unausgewogen: zu der bravourösen Modellierung der Blumengirlanden in der Wölbung und den delikate komponierten Bandelwerk-Ranken der Fensterwände stehen die bezeichnenderweise unansehnlichen Figuralmotive in deutlichem Kontrast. Bei ihnen handelt es sich neben den Putten vor allem um die Herkules- und Satyrenfiguren. Das sehr plastisch gestaltete Portal im Vorsaal, der Saaleingang, wurde nachfolgend teilweise umgestaltet. Doch ist der größte Teil authentisch, mitsamt dem Auerochsenkopf aus dem Wappen der Herren von Pernstein, der sich analog auch über dem großen südlichen Fenster im Ritteraal befindet.

Prag und Ossegg

1709/1710 muss Corbellini samt seiner Familie nach Prag übersiedelt sein, wo seine Ehefrau im Juli 1710 als eine Taufpatin der Tochter des Architekten Giovanni Battista Alliprandi belegt ist.³² Diese Tatsache – sowie die in den anderen relevanten Matrikeleinträgen aufscheinenden Namen – bestätigen die schon lange bestehende Vermutung, dass sich Corbellini in Prag im Umkreis

³² Archiv hlavního města Prahy (Archiv der Hauptstadt Prag), Fond 156, Sbirka matrik, Sign. MIK N6, Fol. 362, 9. Juli 1710.

der oben erwähnten, miteinander verwandten Intelvi-Künstler bewegte.³³ Obwohl uns bis jetzt kein (eigenständiges) Prager Werk Corbellinis bekannt ist, kann man eine Zusammenarbeit mit Giovanni Battista Alliprandi und dem Schwager Donato Giuseppe Frisoni völlig berechtigt annehmen. Der letzte für Corbellini in Prag aufgefundene Matrikeleintrag, das Ableben des am 19. Februar 1709 in Nikolsburg geborenen Sohnes Giacomo³⁴, ist auf 4. November 1711 datiert und führt als Wohnort Corbellinis das »Haus des H. Lenner“ in der Pfarrei der Kirche St. Nikolaus auf der Prager Kleinseite ein.³⁵ Aufgrund der Ossegger Archivalien vermutet man, dass der Künstler Prag erst im Jahr 1713 verließ.³⁶

Mit Corbellinis Domizil auf der Prager Kleinseite könnte auch die Innenausstattung der am Ende des 17. Jahrhunderts umgebauten Veitskirche in Libědice (Libotitz) zusammenhängen, denn das nordböhmische Dorf gehörte damals den Kleinseitner Karmeliten. Die Arbeiten dort wurden erstmals durch Zdeněk Wirth Corbellini zugeschrieben.³⁷ Üblicherweise wird dieser Auftrag in Beziehung zur großen Ossegger Aufgabe gesetzt.³⁸ Vielleicht spielte auch die Tatsache eine Rolle, dass Libědice sich nur 16 Kilometer von Nepomyšl befindet, wo der Künstler 1705 bis 1707 gearbeitet hat. Der eindrucksvoll ganzfarbige Innenraum der einschiffigen Veitskirche in Libědice mit ihrem polygonalen Chor (Abb. 5) wirkt wie eine Miniatur



Abb. 5: Libědice, Veitskirche, südliche Wand, etwa 1713–1718

33 In den Matrikeleinträgen werden neben Corbellini regelmäßig genannt: Giovanni Battista Alliprandi, Donato Giuseppe Frisoni, Giacomo Canevalle, Margherita Soldati, Maria Margherita della Torre und Antonio Lurago.

34 HRADLOVÁ 2018, S. 31.

35 Archiv hlavního města Prahy (Archiv der Hauptstadt Prag), Fond 156, Sbirka matrik, Sign. MIK Z2, Fol. 269 resp. 280, 4. November 1711.

36 OPITZ 1993, S. 151.

37 WIRTH 1957, S. 411.

38 HRADLOVÁ 2018, S. 114.



Abb. 6: Osek, Stiftskirche, Vorhang des Triumphbogens, Detail, um 1713

der Klosterkirche in Osek. Auch hier kommen neben dem polierten Kunstmarmor (*stucco lustro*) der Wände sowie der Altäre die monochrom behandelten Stuckfiguren aus Corbellinis Werkstatt zur Geltung. Mit den roséfarbenen und blauen Tönen der Flächen kontrastieren die vergoldeten Blumengirlanden. Über dem Triumphbogen findet sich wieder der monumentale Corbellinische Stuckvorhang. Die Seitenaltäre der Immaculata (1713) und der Schmerzensmutter Gottes (1718) zeigen eindeutig die künstlerische Handschrift Corbellinis.³⁹ Die trotz ihrer Vielfalt einheitlich wirkende hiesige Dekoration ist wirklich beachtenswert.

Der großartige Umbau des bedeutenden Zisterzienserklosters Osek (Osegg) in Nordböhmen, den der Leitmeritzer Baumeister Ottavio Broggio leitete, wurde im Jahr 1704 von Abt Benedikt Littwerig (1654–1725, im Amt seit 1691) begonnen. Der am 3. Februar 1713 abgeschlossene (heute verschollene) Kontrakt⁴⁰ verpflichtete Corbellini zur Realisierung seines größten böhmischen Stuckauftrags, dessen Umfang und Aufwand eine weitere Umsiedlung der ganzen Familie des Künstlers von Prag nach Ossegg erforderte. Die durch ihren Umfang, ihren Formenreichtum und die Farbigkeit grandios wirkende Stuckverzierung der Stiftskirche muss zum großen Teil überraschend schnell entstanden sein, weil schon Ende 1713 die Arbeit des Johann Jakob Stevens von Steinfels an der Deckenmalerei belegt ist.⁴¹ Der reich barockisierte Innenraum behielt die Proportionen der mittelalterlichen Zisterzienserkirche, einer dreischiffigen Basilika mit Querschiff und einem länglichen orthogonalen Chor bei. Das Hauptschiff wölbte man durch ein Stichkappengewölbe, die Seitenschiffe durch böhmischen Kappen; in der Vierung findet man eine Flachkuppel. Der einheitliche, farblich satte Charakter des Interieurs wird durch die abgestuften Töne des Kunstmarmors der Pilaster, des Gesimses und der Altäre hervorgerufen. Über den Altären sowie über dem Thron des Ab-

39 HRADILOVÁ 2018, S. 112

40 Ebd., S. 117.

41 Ebd., S. 118.

tes im Chorraum sind wieder die Corbellini'schen Stuckvorhänge zu finden (Abb. 6). Putten ziehen die beiden ganz monumentalen Draperien über dem Triumphbogen und über der Orgelempore hoch. Überraschend zart modelliert wird der Rankendekor der Kanzelbedachung. Vollplastisch behandelt sind demgegenüber die Kartuschen der Schiffsarkadenbögen, die auch mit Girlanden und Quasten verziert wurden. Viel sparsamer als in Polná wandte man an den hiesigen Gewölbeausläufen die dreidimensionalen Stuckwolken und die kleinen Puttenfiguren an.



Abb. 7: Osek, Stiftskirche, Schiffsgewölbe, um 1713

Kräftiger ist die Plastizität des Mittelschiffgewölbes (Abb. 7), wo man die herausgeschnittenen und plastisch gerahmten Malereifelder kompositorisch variabel um Putten und Epheben, Blumenfestons, Laubwerk, Kartuschen, Voluten, Muscheln und Ranken ergänzte. Auch die Seitenschiffe werden von ähnlichen, jedoch weniger plastischen Formen verziert. Die feinsten sind die Akanthusranken, das Bandelwerk und auch das Gitterwerk der Arkadengürtel. Südlich der Basilika schließt sich die mit einer Kuppel und Laterne gewölbte Sterbekapelle des Heiligen Kreuzes an. Deren Wände sind mit einer Inkrustation verkleidet, die eine illusionistische Architektur ausbildet. Ihre helle Stuckausschmückung besteht aus makabren Motiven und vollplastischen Gewölbereliefs mit Themen aus dem Jüngsten Gericht. Eine kleine Fronleichnamskapelle, die sich rechts von der Sterbekapelle befindet, wird überdies als eine dunkle Grotte gestaltet.

An den beiden Seiten des Chorraums stehen zwei beachtenswerte, dem ehemaligen Gründer des Ossegger Stiftes gewidmete Kenotaphe aus dem



Abb. 8: Osek, Stiftskirche, Kenotaphe des Slavko von Osek, G. A. Corbellini, 1717

Jahr 1717. Deren Komposition setzt sich – analog dem Hauptaltar – aus den nicht Corbellinischen, hell polierten Figuren sowie aus architektonischen Elementen zusammen, die man in milden Nuancen aus polychromiertem *stucco lustro* schuf. Das südliche, das man dem früheren Abt Slavko I. von Ossegg dedizierte, hat die Gestalt einer barocken Tumba, vor der die Allegorie der *Gerechtigkeit* sitzt. Die links stehende Figur der *Freigiebigkeit* beschenkt einen armen Knaben. Das nördliche, der Familie Hradišic gewidmete Pendant (Abb. 8) stellt ein Wandgrabmal in Form eines Pyramidenobelisken dar. Auf der Tumba sitzt die verhüllte trauernde Frauenfigur der *Kontemplation*, links lehnt sich der expressiv wirkende, geflügelte Greisenakt des *Chronos* an. An der Spitze des Obelisken verherrlichen ein Ephebe (*Fama*) und ein kleiner Putto den Ruhm und die Taten der adeligen Familie, die man mit diesem Mahnmal verewigte. Wiederholt wurde durch die Forschung ein formal-künstlerischer Zusammenhang mit dem ähnlich konzipierten berühmten Grabmal des Johann Wenzel Wratislaw von Mitrowicz erwähnt, das in der Prager Jakobskirche nach einem Entwurf von Johann Bernhard Fischer von Erlach im Jahr 1714 entstand.⁴²

An die Südseite des Kreuzgangs grenzt das einstige Refektorium. Der längliche Raum wird von einem Kreuzgewölbe aus fünf Jochen gewölbt, dessen Rippen von einem stuckierten Laubwerk – alternierend mit Eichenlaub, Akanthuslaub, Artischocken und Blumenzöpfen – überdeckt wurden. An der Stirnwand hängt ein Kreuzifix, über dem die Putten den Corbellinischen Stuckvorhang hochziehen. In die vier reich plastisch behandelten Supraportenrahmen platzierte man die Brustbilder der zwei Klostergründer aus der Familie Hradišic sowie zweier

⁴² HRADILOVÁ 2018, S. 124.

böhmischer Přemysliden-Herrscher.⁴³ Ganz ähnlich barockisierte man den Innenraum der einschiffigen, am nördlichen Rand des Klosterareals befindlichen ehemaligen Spitalkapelle der Hl. Katharina. Auch hier versah man die gotischen Rippen dreier Gewölbejoche durch das Corbellini'schen Eichenlaubwerk, das sich aus den massiv modellierten Akanthuskonsolen heraus entwickelt. Die Kappen selbst sind durch die dekorativ herausgeschnittenen Felder der monochromen Stuckreliefs verziert, die von einem bescheidenen Rankendekor und den Kartuschen gerahmt werden. An der Südseite öffnet sich eine Nischenkapelle des Hl. Eustachius, deren Inkrustation genauso wie die Scheinarchitektur derjenigen der oben erwähnten Kreuzkapelle der Stiftskirche ähnelt, jedoch macht sich hier eine sattere Polychromie markant geltend.

Ein völlig einzigartiges Studienmaterial dazu bieten die 15 erhaltenen Entwürfe (Abb. 9) sowohl für die ausgeführte wie auch für die beabsichtigte, doch nicht verwirklichte Ossegger Stuckausschmückung.⁴⁴ Eine Zeichnung stellt das Konzept der genannten Eustachiuskapelle vor. Ihre fast vollkommene Übereinstimmung mit dem realisierten Werk führte zu einer Zuschreibung des ganzen Konvoluts an Corbellini. Drei Zeichnungen zeigen Varianten des Hradišic-Kenotaphs, bei weiteren 10 Blättern handelt es sich um Entwürfe für die Deckendekorationen von nicht weiter identifizierten, quadratischen Räumen, die man traditionell auf die Ossegger Prälatur bezieht⁴⁵, die allerdings erst 1719 bis 1725 ausgeführt wurde. Diese Zeichnungen bilden insgesamt den anschaulichen



Abb. 9: G. A. Corbellini, Entwurf einer Deckenausschmückung, etwa 1713–1718

43 HRADILOVÁ 2018, S. 127.

44 HORYNA 1992; Státní oblastní archiv Litoměřice, Fond 753 ŘC (Cisterciáci Osek), Sbirka plánů.

45 HORYNA 1992, S. 151.

Nachweis einer Folge von durch den Architekten und den Stuckateur projektierte Arbeiten. Manche Details, beispielsweise die Puttenfiguren, verraten eindeutig die Hand Corbellinis (Abb. 9). Unter formalen Gesichtspunkten ist das Maß des verwendeten Bandelwerk- und sogar des Gitterwerkdekors bemerkenswert.

1718 zog Corbellini schließlich mit seiner Familie nach Ludwigsburg, um am württembergischen Hof und nachfolgend auch an anderen Orten Süddeutschlands zu arbeiten. Sein Schaffen dort muss erst noch zusammenfassend gewürdigt werden. Vor dem Hintergrund des in Böhmen nachweisbaren Werkkomplexes bietet sich hierfür eine gute Ausgangsbasis. Das Ende seines Lebens verbrachte der Künstler in seiner Heimat Laino, wohin er erstmals 1733 und endlich 1736 für immer zurückkehrte. Er starb offenbar kurz nach dem Verfassen seines Testaments an Weihnachten 1743.⁴⁶

Zusammenfassung und Desiderata

Konzentriert man sich auf Corbellinis Schlüsselaufträge in Mähren und Böhmen, die Wahlfahrtskirche in Polná, den Rittersaal der Burg Pernštejn und die Stiftskirche in Ossegg, so wird eine unterschiedliche künstlerische Auffassung in diesen drei großartigen Innenräumen deutlich. Während die Verzierung des Burgsaales elegant monochrom bleibt, dominieren in der Polnauer Kirche die monumentalen, farbig gefassten Stuckvorhänge. In der Ossegger Stiftskirche stechen eine satte Polychromie sowie die Farbtöne der Gewölbejoche hervor. Das Nichtvorkommen der zarten Rankenformen in Ossegg könnte man mit der Abwesenheit eines der an den Aufträgen in Polná und Pernštejn beteiligten Mitarbeiters Corbellinis (Santino Bussi?) erklären. Andererseits verwundert es, dass der Kunstmarmor (*stucco lustro*), eine Technik, für die Corbellini während seiner zweiten Schaffensphase berühmt wurde, im Pernštejner Saal (im Unterschied zur dortigen Schlosskapelle!) überhaupt nicht zur Geltung kommt. Dass er diese hochgeschätzte Technik schon von Anfang an beherrschte, beweisen die Libochovicer Altäre (1706). Eine adäquate Vorstellung von seiner damaligen Befähigung erhält man in

46 Am 26. Dezember 1743 verfasste Corbellini sein Testament: CAPRARA 1981.

dem kompakt wirkenden Innenraum der Pfarrkirche in Libědice.

Aufgrund der – bisweilen extensiven – Anwendung der für ihn so charakteristischen monumentalen Stuckdraperien gilt Corbellini als ein führender Anhänger des Berninismus in Mitteleuropa. Ein anderes Kennzeichen ist das harmonische Zusammenfinden von Corbellinischem Stuckdekor und Malerei – an allen Orten, wo die Malerhand mitwirkte (Polná, Pernštejner Schlosskapelle, Libědice, Ossegg). Die kollektive Zusammenarbeit stellte im Fall der Luganer / Comasker Künstlerfamilien eine übliche und problemlos funktionierende Praxis dar. In einer ähnlichen Symbiose arbeitete Corbellini auch mit seinen Schwagern Frisoni



Abb. 10: Putto aus dem Rittersaal der Burg Pernštejn, 1716

und Carlone in Ludwigsburg und Weingarten zusammen. Zu seiner späteren Spezialisierung auf Kunstmarmor trug sicher auch das Faktum bei, dass Corbellini in Württemberg mit Diego Francesco Carlone arbeitete – einem der besten Stuckfiguralisten überhaupt. Es wurde mehrmals angemerkt, dass die Stuckfiguren Corbellinis (oder seiner nächsten, anonymen Mitarbeiter) von einer mäßigen Qualität sind (Abb. 10), die besonders durch proportionale und anatomische Unstimmigkeiten (vor allem der Puttenfiguren) gekennzeichnet ist. Corbellini kam in dieser Hinsicht den erstklassigen Stuckplastikern seiner Generation (Baldassare Fontana, Santino Bussi und Diego Francesco Carlone) nicht gleich. Bezeichnend ist in diesem Punkt die Tatsache, dass Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein – einer der ambitioniertesten adeligen Auftraggeber Mitteleuropas – überhaupt kein Interesse an Corbellini zeigte, obwohl sich Nikolsburg buchstäblich in Sichtweite der liechtensteinischen Residenz Valtice (Feldsberg) befand und die Familie Liechtenstein das Werk Corbellinis kennen musste. Im Gegensatz dazu engagierte der kunstliebende Fürst umgehend die Künstler Baldassare Fontana sowie San-

tino Bussi.⁴⁷ Obwohl die insoweit begrenzten Fähigkeiten Corbellinis in Mähren und Böhmen noch kein grundsätzliches Problem waren, zeigten sie sich später als ungenügend. Gleichwohl ist auch der außerordentliche Aufwand des *stucco lustro* zu berücksichtigen, den sich manche Auftraggeber gar nicht leisten konnten.

Während seiner zweiten Schaffensperiode ist »der Kunst-Marmorier« Corbellini ein gleichwertigen Partner seines kongenialen Schwagers Diego Francesco Carlone und dessen Bruders, des Malers Carlo Innocenzo. Neben einer gründlichen kunsthistorischen Bearbeitung der zweiten Hälfte der künstlerischen Tätigkeit Corbellinis sowie der genaueren Analyse seiner Anteile an den großen Aufträgen in Ludwigsburg, Weingarten und vielleicht Ansbach bleibt der künftigen Forschung immer noch eine Schlüsselfrage zu beantworten: Wo bzw. bei wem machte sich Corbellini mit der Kunstmarmor-Technik bekannt? Außer der Werkstatt des Giovanni Battista Barberini kämen vor allem die Mitglieder der ursprünglich aus Kempten stammenden Familie Haggenmüller, insbesondere die Brüder Balthasar und Johann Georg, in Frage.⁴⁸ Sie galten für lange Zeit sowohl in Wien wie auch in den österreichischen, mährischen und böhmischen Ländern als die führenden Fachmänner in dieser raren und aufwendigen Technik.

47 WERNER 1993; HAUPT 2012, S. 492–494.

48 SAILER 1943, S. 87; HAUPT 2012, S. 197, 839–840, 863, 925.