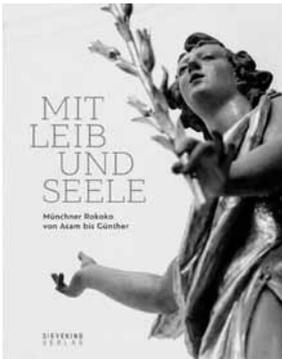


vorbringungen der niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte in den Kontext ihrer Zeit stellt. Das Buch ist lesbar und bietet, bei aller Kritik im Detail, eine Fülle an Anregungen. Nicht zuletzt ist das der reichen Bebilderung und der hochwertigen Druckqualität zu danken, die diesen so üppigen und schönen Band zu einer Bereicherung für jede Bibliothek machen.

NILS BÜTTNER

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart



Roger Diederer und Christoph Kürzeder (Hrsg.); Mit Leib und Seele. Münchner Rokoko von Asam bis Günther; München: Sieveking Verlag 2014; 416 S., 286 farb. Abb.; ISBN 978-3-944874-15-9; € 49,90

Der reich bebilderte Katalog *Mit Leib und Seele* erschien begleitend zur gleichnamigen Ausstellung in der Münchner Hypo-Kunsthalle und bietet zehn Beiträge aufgeteilt in sechs Themenblöcke, die jeweils durch die entsprechenden Abbildungsseiten getrennt werden. Durch die den Artikeln zugeordneten Tafelteile ergibt sich weniger ein Nachschlagewerk als eine sich teleologisch aufbauende Auseinandersetzung mit den verschiedenen Aspekten der Rokokokunstproduktion. Zudem unterbrechen zahlreiche Fotografien der Exponate – teils separiert oder als Detailaufnahme, teils im Kontext ihres sakralen Aufstellungsortes – sowie sieben farbig abgesetzte Doppelseiten mit Kurzbeschreibungen zu Leitmotiven (*Gesamtkunstwerk, Rocaille, Spiel und Heiterkeit, Emotion und Sinnlichkeit*) und gattungs- wie materialspezifischen Ausprägungen des Rokoko (*Oberfläche und Fassung, Porzellan, Verismus*) die Text-Bild-Abfolge und geben dem/der LeserIn bereits vor der Lektüre der Essays eine Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Epoche.

Die Ausführungen eröffnet Peter Volks Beitrag über *München als Zentrum der Skulptur im 18. Jahrhundert*, der sogleich den Fokus auf die dominierenden Künstlerpersönlichkeiten Egid Quirin Asam, Johann Baptist Straub und Ignaz Günther lenkt, die auch das Bild der Ausstellung bestimmen. Ihre Vorbilder sind noch im Barock zu suchen: Bernini und van Clève als Meister der ausdrucksstarken skulpturalen Figurenkompositionen. Zudem hatte der Spanische Erbfolgekrieg dazu geführt, dass der Kurfürst im Exil von der französischen Mode derart beeindruckt war, dass er Künstler wie Joseph Effner zur Weiterbildung nach Paris schickte. Der Autor bindet eine Definition des Epochenbegriffs – ausgehend von der französischen ‚rocaille‘ – in seine Ausführungen mit ein und zeigt zwei verschiedene Ausrichtungen der Bauvorhaben auf: Lässt sich in einem Fall eine Dominanz der Ausstattung gegenüber der Architektur erkennen, legen andere Konzepte Wert auf eine Belebung der Architektur mittels Ausstattung. Im Allgemeinen lässt sich eine



Johann Baptist Straub, Hl. Erengel Gabriel mit Putto (Detail), um 1767, Holz, gefasst und vergoldet, München-Berg am Laim, Pfarrkirche St. Michael (207)

im Barock beginnende zunehmende Verschränkung von Ornament und sinntragender Darstellung erkennen, was sich etwa in der Verbindung von Sockel und Figur oder spielerischen Übergriffen in die architektonische Ebene äußert. Peter Volk betont, dass die bayerische Entwicklung keineswegs isoliert, sondern in den gesamteuropäischen Raum eingebunden betrachtet werden sollte. Auch wenn italienische Vorbilder oft gar nicht aus eigener Anschauung bekannt waren, zeugen Architekturbücher, Modellfigürchen und Druckgrafiken in den Nachlässen Münchener Bildhauer von ihren Einflüssen.

Nach der Behandlung der Ausgangssituation im 18. Jahrhundert fächern sich die Themenbereiche in Malerei, Skulptur und Architektur auf. Rainer Schmid setzt sich mit der Entwicklung von *Licht – Figur – Farbe in Sakralräumen des 18. Jahrhunderts* auseinander. Ausgehend von der Mode schwarz gefasster Altaraufbauten und Marmorimitationen hat das Rokoko eine neue Leichtigkeit und Heiterkeit entwickelt, „als gäbe es keine Gegenstände, die Schatten werfen“ (35). So lassen sich bis in die 1740er Jahre plastische Bildwerke finden, die ihre körperliche Präsenz aus Lichtgraten und dramatischen Schatten beziehen und in den barocken Dunkelraum hervorbrechen. Im süddeutschen Raum sind in dieser neuen Lichtinszenierung besonders die in italienischer Manier eines ‚Theatrum sacrum‘ komponierenden Brüder Asam hervorzuheben. Der Autor führt seine Argumentation der Stilentwicklung an den Beispielen der Klosterkirche zu Schäftlarn und Rott am Inn sowie der Wieskirche fort. So bildet sich eine besonders kontrastarme Architektur mit großen Fenstern aus, die dem Licht möglichst wenig Widerstand gibt und durch mehrfache Kalkweißung eine Transparenz des Baumaterials suggeriert. Die Farbigkeit wird von den Skulpturen, die in weißer Fassung erstrahlen, auf Wände und Stuck verlagert, die in zarten Tönen eine dezente Absetzung erfahren. Die neue ‚Farblosigkeit‘ der figuralen Bildwerke gibt

eine Unstofflichkeit und Auflösung des Körpers vor, die den Zustand der Verklärung inszeniert und Heiligkeit als eine Abrückung vom Irdischen interpretiert.

Carmen Roll wirft mit ihrem Artikel *Vom Ideal des Pictor doctus, von höfischer Attitüde und bürgerlicher Wertvorstellung. Der Wandel des Künstlerbildnisses im 18. Jahrhundert* einen Blick auf Biografien und Lebensverhältnisse ausgewählter Künstlerpersönlichkeiten. Dabei klärt sie vorweg, dass das komponierte, repräsentative Künstlerbildnis bis ins 18. Jahrhundert keine Selbstverständlichkeit besaß, zumal nicht bei Bildhauern. Mit der offiziellen Rolle, die es für einen zunftbefreiten Künstler zu erfüllen gab und die Konkurrenz um Aufträge mit sich brachte, wurde eine Positionierung in der Gesellschaft und eine Stellungnahme zu Kunsttheorien erforderlich, welche den gewünschten Ruf begründen sollte. Besonders selbstbewusst und weltmännisch zeigen sich dabei die Asams in ihren Bildnissen, die als Selbstinszenierungen und mitunter als Rollenporträts zu kategorisieren sind. Im berühmten Selbstporträt Cosmas Damians, das im Zuge der Ausstellung nachvollziehbar in die Zeit nach dem Romaufenthalt zurückdatiert wurde, wird die bewusste Nobilitierung der Malerei zu den niederen Handwerken propagiert, die den Maler selbst als intellektuellen Gelehrten offenbart und ihn – *ut pictora poesis* – an die Seite des Dichters stellt. Als zugrundeliegendes Thema des Gemäldes, das auch Egid Quirin und Philipp Emanuel Asam zeigt, sieht Carmen Roll die Position des Malers selbst als einen freien Künstler, dessen Aufgabe zuvorderst in Invention und Inspiration und nachrangig in handwerklicher Ausführung besteht. Erst einige Jahre später sieht man den als Bildhauer emanzipierten Egid Quirin Asam in vergleichbarer Haltung. Sein Ölporträt im Hausmantel gibt keinen Rückschluss auf die körperlich teils schwere Arbeit des Skulpteurs, sondern schreibt ihm eine Virtuosität und Leichtigkeit im Schaffen zu, die ebenfalls im Erfindungsreichtum ihre höchste Qualität besitzt. Diese Zurschaustellung des auf das Ingenium begründeten, mühelosen Künstlertums weicht in der folgenden Künstlerriege um Straub und Boos einer zurückgenommenen Natürlichkeit, die ihre Privatheit und bürgerlichen Werte schätzt.

Nach der abgesetzten Doppelseite zum Begriff des *Gesamtkunstwerks*, der der Romantik entliehen und auf die Einheit der barocken Architekturen und Ausstattungen übertragen wurde, sowie dem Tafelteil der Künstlerporträts wendet sich Meinrad von Engelberg den *Kirchenbauten Johann Michael Fischers* zu und hinterfragt die Stilbezeichnung der Rokokoarchitektur. In seiner ironisch-spielerischen Infragestellung barocker Traditionen wird das Rokoko nicht als die oft beschworene Weiterentwicklung des Vorangegangenen, sondern als Bruch mit jenem verstanden. Des Weiteren ist die Architektur oftmals eine übernommene vergangener Epochen, die nur partiell verändert wurde und lediglich eine Neubestückung im Inventar und der Stuckierung erhielt. Die Rokokoarchitektur darf im Falle des Münchners Johann Michael Fischer als eine Variation barocker Schemata angesehen werden, die die Wandgebundenheit in einen Wandpfeilersaal mit klaren Strukturen auflöst, die im Gegensatz zu Zimmermanns Entwürfen keine „Extravaganzen“ (106) zulasse. Nach einer genaueren Betrachtung der Sakralbauten in Dießen, Osterhofen und Zwiefalten sieht der Autor seine These bestätigt, die Architektur des Rokoko als eine nachrangigere Kunst-



Ignaz Günther, Weibliche Heiligenfigur, 1755, Holz, gefasst, Starnberg, Museum Starnberger See (287)

form anzusehen, da sie sich auf klassisches Vokabular beruft, um den Ausstattungskünsten die Bühne zu überlassen.

„Eine Kirche zu bauen ist so viel, wie einen neuen Himmel erstellen.“ Überlegungen zur Ikonologie bayerischer Rokokokirchen lautet der Titel des Beitrags von Norbert Jocher, der mit einem Zitat Augustin Fastls von 1740 eröffnet wird. In bisweilen sehr kurzen Abschnitten werden die Besonderheiten von Architektur, Deckenmalerei, Ornament und Skulptur benannt, um sie dann an den Beispielen Dießen, München-Berg am Laim, Rottenbuch, Maria Thalheim und Rott am Inn zu konkretisieren. Dabei wartet Dießen als erster bayerischer Sakralbau mit einer dezidierten Rocailleanwendung an den architektonischen Übergangszonen auf, während Rott am Inn das Ende der Epoche einläutet, indem sich das Ornament zunehmend vereinzelt und seine bisweilen noch an Inhalte gebundene ‚Funktion‘ vollständig aufgibt. Im Verlauf des Rokoko wurden die Erfindungen zunehmend „unmöglich“ (122) und so erlagen sie schließlich einer Überreizung des Materials, was die Konfrontation mit einem sich wandelnden Geschmack und Zeitgeist nicht überlebte. An den Artikel schließt sich eine Doppelseite zur Erklärung der *Rocaille* an, gefolgt von den Katalogseiten, deren Werke die verschiedenen Ausprägungen dieser Zierform zu einem zentralen Gestaltungselement erheben.

Alexander Heisig beschäftigt sich in *Von der Konkurrenz zur Ausführung* mit drei nicht realisierbaren Altarprojekten von Ignaz Günther sowie der Auftrags- und Wett-

bewerbslage im Allgemeinen. Dabei fällt auf, dass zur Bewerbung vorgelegte Risszeichnungen Günthers von den überlegenen Konkurrenten – in den konkreten Fällen Franz Xaver Schmädl in Schongau und Johann Baptist Straub in Grafrath und Berg am Laim – in der Ausführung in Teilen übernommen wurden, obwohl der Urheber die Forderung formulierte, man möge ihm die Zeichnungen zurücksenden, sofern sie abgelehnt würden.

Nach der Charakterisierung der zeittypischen Oberflächengestaltung und Fassung folgen die Exponate der Risszeichnungen, Bozzetti und Figuralskulpturen. Einen exemplarischen Einblick in die Glaubenspraxis des 18. Jahrhunderts bietet Christoph Kürzedeers Beitrag *Wetterläuten in Freising und Mr. Burneys Todesangst. Phänomene der Frömmigkeit im Rokoko*, in dem er die Erlebnisse des Musikers Charles Burney 1772 in Freising beschreibt. Voller Unverständnis beobachtete er das Verhalten der Anwohner während eines heftigen Gewitters, das er als abergläubisch und rückschrittlich bewertete. Dabei war zu jener Zeit eine Aufspaltung des Katholizismus in ein konservatives und fortschrittliches Lager festzustellen, ersteres angeführt von den Jesuiten und Bettelorden, letzteres vertreten durch die Benediktiner und Augustiner-Chorherren. Dies schlug sich 1773 in einem „Verdikt der Unwürdigkeit, der Unvernunft und des Unökonomischen“ (213) und 1783 im Verbot des Wetterläutens nieder. Dabei spielte die Verehrung des 1729 heiliggesprochenen Johannes Nepomuk, des ‚Modeheiligen‘ des 18. Jahrhunderts, für den konservativen Katholizismus eine wichtige Rolle: In seiner Legendenbildung begründet, konnte das in aufklärerischen Kreisen in Verruf geratene Beichtsakrament wieder aufgewertet werden. Ein reger Devotionalienhandel lässt sich noch heute nachvollziehen. Ebenso im Bereich der Marienverehrung, die eine Akzentverschiebung erlebte: Von den Tränenwundern einer Mater dolorosa entwickelte sich der Topos der Gottesmutter zu einer sehnsüchtig angebeteten, Erlösung bringenden Immaculata. Erst 1708 war die Unbefleckte Empfängnis als Feiertag eingeführt worden. Es folgen die eingeschobenen Kurzbeschreibungen zum Ausdruck von *Spiel und Heiterkeit*, die Katalogseiten zu Werken Christian Jorhans d. Ä., Franz Xaver Schmädls und Joseph Götschs sowie ein Abriss über die Tradition des Porzellans und seine Anwendung bei Franz Anton Bustelli.

Rupert Karbacher behandelt gesondert die Fassungen der Skulpturen Ignaz Günthers, die nicht vom Meister selbst ausgeführt wurden, da die Zunftregeln dies bereits untersagten, sondern von den damals geschätzten Fassmalern und Vergoldern, deren Verdienste heute aber nur noch beiläufig gewürdigt werden. Hervorzuheben sind darunter Augustin Demmel, der für die Fassung der Eiselfinger *Pietà* verantwortlich zeichnet und Nikolaus Nepaur. Der Farbauftrag ist in den qualitätvolleren Arbeiten nicht einheitlich, sondern für die Stofflichkeit der Oberfläche maßgeblich. Verschiedene Bindemittel ermöglichen matte und glänzende Wirkungen, doch ist es bereits die Grundierung, die die erstrebte Struktur vorgibt: so lässt sich unter dem Inkarnat ein glatter Schliff nachweisen, während an Haaren und Textil einer Skulptur mitunter pastose Aufträge zu ermitteln sind. Nach der Analyse einiger Figuren aus Rott am Inn wurde eine Beschriftung der Einzelelemente

einer Skulptur mit der zugeteilten Farbe aufgedeckt, die allem Anschein an Werkstattmitarbeiter adressiert war. Am Beispiel der Blutstropfen Christi zeigt Rupert Karbacher die Schnittstellen von Schnitzwerk und modellierender Malerei auf. Im Durchbrechen der Mediumsgrenzen, das in der Beigabe von Realien seinen höchsten Ausdruck findet, wird ein Verismus deutlich, der die Täuschung des Betrachters einberechnet.

Eine weitere *Kongenielle Zusammenarbeit* wird in Annette Schommers Artikel über die *Münchener Silberplastiken des Rokoko* vorgestellt, die sich aus der Kooperation von Bildhauern und Goldschmieden ergeben hat. Viele Silberfiguren, die oft in zeremoniellen Bereichen und als Reliquienschreine Verwendung fanden, fielen den Napoleonischen Kriegen und der Säkularisation zum Opfer. Der Ausstellungskatalog führt im Anschluss eine größere Anzahl von Abbildungen auf, die eine Gliederung durch die Klärung der Gestaltungsmotive von *Emotion und Sinnlichkeit* und dem Ideal des *Verismus* erfährt.

Der Katalog schließt gemäß dem annähernd chronologischen Konzept der Ausstellung mit dem *Ende des Rokoko* unter Roman Anton Boos. Ariane Mensger gibt in ihrem *Kein Verhältnis und kein Verstand?* betitelten Beitrag einen Einblick in den Wandel des Geschmacks, die Schwierigkeiten der Künstler, die die Tradition des Rokoko mit moderneren Tendenzen des aufkommenden Klassizismus zu verbinden versuchten, und die mitunter polemisch formulierten Kritiken der Zeitgenossen, etwa Lorenz von Westenrieder, dem zufolge in den neuen Kompositionen „weder Größe noch Farbe zusammenpassten“ (372). Besonders figurale Fassungen und gezierte Posen missfielen dem Publikum zunehmend, das sich eine ‚angemessene Simplicität‘ wünschte – ein Wandel, der durch aufklärerische Maximen (Verstand, Maß, Natürlichkeit) in Gang gesetzt wurde. Roman Anton Boos reagierte darauf in seinen Werken mit geschlossenen äußeren Formen und anliegender Kleidung. In seiner Arbeit als Steinbildhauer sah er sich in Konkurrenz zur alten Garde der Holzbildhauer. Im Anschluss illustrieren Skulpturen Boos‘ die Neuerungen des Spätrokoko. Der Band schließt mit kurzen Viten der wichtigsten vorgestellten Künstler.

Der Band ergänzt die Präsentation der Einzelwerke in der Hypo-Kunsthalle um zahlreiche ganz- und doppelseitige Farabbildungen, die besonders die Affektdarstellung der figuralen Objekte in den Fokus stellen. Somit ergibt sich für den Leser eine erhellende Wechselwirkung der verschiedenen Perspektiven, die Werksprozess und Wirkungsästhetik gleichermaßen behandelt und somit die Wahrnehmung von Künstler- und Betrachterseite zugänglich macht.

BARABARA MUHR
Universität Regensburg