



**Simone Hartmann; Christoph Thomas Scheffler (1699–1756). Visualisierung barocker Frömmigkeit;** Regensburg: Schnell & Steiner Verlag 2015; 416 S.; 67 farb. u. 45 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7954-2961-4; € 86

Die Dissertation von Simone Hartmann gliedert sich in drei thematische Felder: die ‚Biografie und Künstlersozialgeschichte‘, einen kurzen Abschnitt über die ‚Asamrezeption‘ in Schefflers Werk und eine an Motiven abgeleitete Analyse der ‚Visualisierung barocker Frömmigkeit‘. Einleitend werden Anliegen der Arbeit und Forschungsstand dargelegt. Der großformatige Band wird mit dem nach den Ausführungstechniken aufgeteilten, unebilderten Werkverzeichnis abgeschlossen, gefolgt von im Anhang befindlichen, ausgewählten Farbtafeln. Ergänzt wird die textuelle Ausarbeitung von einigen wenigen Bildzitate[n], größtenteils aus dem grafischen Werk des Künstlers. Erinnern Einband und Größe der Publikation mehr an einen monografischen Ausstellungskatalog, ist der Anspruch einer rein wissenschaftlichen Arbeit in der strikten Gliederung offensichtlich.

Einleitend erschließt die Autorin den titelgebenden Begriff der Frömmigkeit im zeitgenössischen Kontext des 18. Jahrhunderts. So reihte sich Christoph Thomas Scheffler ein in die Riege der süddeutschen Künstler, die als „Maler eines religiösen Bildes persönlich fromm sein und einen christlichen Lebenswandel pflegen sollte[n]“ (10), indem er der Gesellschaft Jesu in Landsberg am Lech beitrug und ihr nach dem Noviziat als Laienbruder verbunden blieb. Vielfache Anknüpfungspunkte an das Werk Cosmas Damian Asams ließen dessen Schüler Scheffler in der älteren kunsthistorischen Forschung zwar Erwähnung finden, eine eigenständige Bewertung des Œuvres erfolgte jedoch nicht und soll als Ziel der vorliegenden Dissertation gelten. Dabei stellte sich die Reduzierung auf das Lehrer-Schüler-Verhältnis erst ab dem späten 19. Jahrhundert ein und prägte die Wahrnehmung der folgenden Kunstgeschichtsschreibung. „Verschiedene Gestaltungsprinzipien habe Scheffler (nach Wilhelm Braun, 1939; Anm. d. A.) von Asam übernommen und diesen länger angehangen als der lehrende Meister selbst [...]“ (18). Allerdings hatten diese Elemente, die im Wesentlichen mit der Illusionsmalerei in Verbindung stehen, seinerzeit bereits in das Repertoire jedes süddeutschen Freskomalers Einzug gefunden. In den letzten 30 Jahren wurden dahingehend bereits einige wenige Neubewertungen Schefflers angestrengt, etwa von Bärbel Hamacher (1987) und Thomas Balk (1999).

Die Arbeit teilt sich in zwei große thematische Felder von gleichem Umfang ein: 1. Persönliches Umfeld und Werdegang des Künstlers und 2. Stilistische Einordnung des Werkes und Bildprogrammatische. Zur Verortung stellt Hartmann „Die Malerfamilie Scheffler aus München und Mainburg“ (25) vor und lässt alle bekannten Verwandten des Protagonisten – ob künstlerisch tätig oder nicht – zu ihrem Recht kommen bevor Christoph Thomas Scheffler selbst biografisch erfasst wird. Die künstlerischen Grundlagen erlernte Scheffler bereits bei seinem Vater Johann Wolfgang Scheffler. Wahr-



*Christoph Thomas Scheffler, Vermählung Mariens, Deckengemälde einer Kapelle der ehem. Jesuitenkirche Ellwangen, 1727 (379)*

scheinlich ist, dass über ihn auch der Kontakt zu den Asams, zunächst Georg Asam, entstand. Die Gesellenzeit in der Werkstatt Cosmas Damian Asams lässt sich nicht exakt bestimmen, fällt aber in die Zeit zwischen 1718/19 und 1722. An welchen Aufträgen Scheffler in diesen Jahren tatsächlich beteiligt war, ist höchst spekulativ, da zwar die Verträge Asams ihm offiziell einen Gesellen zugestehen, dieser aber nicht namentlich erwähnt wird. Helene Trottmann vermutet eine Mitarbeit in Weingarten, zumindest im sogenannten Vermählungsfresko, da sich in Schefflers Œuvre eine detailgetreue Wiederholung in Ellwangen finden lässt. Über seine Mitgliedschaft bei den Jesuiten erfolgte 1724 der Auftrag der Ausmalung in Ellwangen mit sechs Altarblättern und weiteren Deckenfresken. Nach seiner Entlassung aus dem Orden 1728 überliefern die erhaltenen Schreiben Schefflers Gesuch, in Augsburg wohnhaft zu werden. Im Memorial an den Rat der Stadt heißt es, er wolle sich als Vorlagenzeichner für die ansässigen Kupferstecher anbieten, darüber hinaus „eine Heirat anstreben und sich dann alsbald um das Bürgerrecht bewerben, vorerst jedoch lediglich den Beisitz erlangen.“ (50) Über eine positive Stellungnahme des hiesigen Gewerbe- und Handwerkergerichts und Arbeitsproben wurde ihm dieses gewährt. Dies bedeutete auch, dass er nicht in der Zunft organisiert war und keine Gesellen oder Lehrlinge beschäftigen durfte. Neben Freskierungen gehörten auch kleinere Aufträge wie Porträts und Fassarbeiten zu seinen Tätigkeiten in den nächsten Jahren, von denen sich teils Hinweise in den Archivalien finden lassen, die aber in ihrer Ausfertigung zu großen Teilen nicht erhalten blieben. Es folgt eine weitere chronologisch anknüpfende sozialgeschichtliche Ausföhrung zu Frau und Kinder Schefflers bis zum Tod des Künstlers 1756. Durch



*Christoph Thomas Scheffler, Maria als Himmelskönigin, Deckenbild im Langhaus der Studienkirche Dillingen, 1751 (398)*

den Versuch eine zeitlich fortschreitende Biografie zu rekonstruieren, leidet die Kohärenz und die Unterkapitel sind thematisch nicht klar zu trennen. So lautet ein Unterpunkt ‚Aufträge der Augsburger Zeit, Krankheit und Tod Christoph Thomas’ 1756’ (61). Im Folgenden musste die Autorin diese Chronologie wieder aufgeben, zu den Kontakten und Aufträgen der frühen Jahre um zurückzukehren.

Simone Hartmann unterzieht im Folgenden das vielzitierte Label der ‚Asamrezeption’ einer Prüfung unter vier Aspekten: Motivübernahme, Figurentypen, Raumkonzepte und Ordnungssysteme. Ein konkretes, anschauliches Beispiel der Motivübernahme ist das Vermählungs-Fresko Schefflers in der Jesuitenkirche ‚Unbefleckte Empfängnis Mariä’ in Ellwangen, das deutlich auf die Bilderfindung Asams in der Benediktiner-Klosterkirche in Weingarten Bezug nimmt. Die Formate der Bildfelder unterscheiden sich allerdings deutlich, wodurch sich etwa bei Schefflers Neuinterpretation der Eheschließung Marias und Josefs die Möglichkeit ergab, zusätzliche Assistenzfiguren einzuführen. Interessant ist auch die inhaltliche Verschiebung in den Details: Während bei Asam der Priester die selbstständige Übergabe des Ringes von Josef an seine Braut lediglich mit seinem Beisein und einer unterstützenden Gestik bezeugt, leistet der Priester in Schefflers Komposition der Handlung Vorschub, indem er beherrscht an Josefs Handgelenk greift und seine Hand führt. Eine wiederum leicht abgeänderte Version des Themas führte Scheffler in der Wallfahrtskirche Witzighausen aus: „Subtiler als die Übernahme von Motiven geschieht die Adaption von bestimmten Figurentypen, die Asam vorbildete und Scheffler von diesem in sein Figurenrepertoire übernahm.“ (101) Als Untersuchungsobjekt konzentriert sich die

Autorin auf das Langhausfresko der Zisterzienser-Klosterkirche ‚Mariä Himmelfahrt‘ in Aldersbach von Asam. Bereits Helene Trottmann verwies 1986 auf weitere Ähnlichkeiten: Sie sieht vor allem in den Darstellungen von kranken und leidenden Menschen im Langhausfresko der Jesuitenkirche in Landsberg am Lech deutliche Asam-Referenzen. Hartmann erweitert diese Beobachtung um zusätzliche Beispiele. Das „Spiel mit der Illusion“ (103) beherrschte Scheffler ebenso wie Asam durch die Staffe- lung von Realitätsebenen wie dem Raffen von Vorhängen durch Engelsfiguren. Dies dürfte aber keine genuine Asam-Erfindung gewesen sein und findet sich im Formen- vokabular zahlreicher Barockmaler und -skulpteure. In den Raumkonzepten ver- folgte Scheffler die von Asam geprägte Vermischung der *sotto in su*- und der *quadro riportato*-Malerei. Beide Freskanten verband in den Deckengemälden die Anlage von Himmelsöffnungen gepaart mit einer nur leicht angedeuteten Untersicht der Figuren im unteren Bereich, der eine irdische Zone anbietet. So ließen sich erkennbare narra- tive Szenen, die nicht zwangsläufig an die rahmende Deckenarchitektur anschließen, in eine Himmelsglorie auflösen. Vielfach sind diese Anleihen in Schefflers Frühwerk zu finden. „Zudem wurde dieser von Asam herkommende Grundstock an Formen und Motiven durch zahlreiche weitere Anregungen erweitert und überformt.“ (111) Hierbei sei erwähnt, dass auch über Druckgrafik bekannte Motive von Rubens in Schefflers Kompositionen Einzug gehalten haben.

Dem Themenkomplex der ‚Visualisierung barocker Frömmigkeit‘, der den Kern der Dissertation darstellt, wird sich zunächst über eine Reihe ikonografischer Motive im Werk Schefflers genähert. Die Neubelebung der Verehrung von Maria und weiter- er Heiliger steht dabei symptomatisch für eine gegenreformatorisch geprägte Kir- chenausstattung des 17. und 18. Jahrhunderts. Nicht selten stellte eine aktuelle Kano- nisierung den Anlass für eine bildnerische Auseinandersetzung und Entwicklung eines Bildprogramms, so geschehen bei den Jesuitennovizen Aloysius von Gonzaga und Stanislaus Kostka, die 1726 heiliggesprochen wurden. Dass Scheffler für die Jesu- iten weitere Ausmalungen erledigte, darf aufgrund seiner Laienzugehörigkeit nicht Wunder nehmen. Als berühmteste Figur innerhalb einer Welle von neuen Darstel- lungsaufträgen kann Johannes von Nepomuk, 1721 selig- und 1729 heiliggesprochen, aufgeführt werden. Hartmann schreibt in diesem Zusammenhang Scheffler mehrere Pinselzeichnungen mit Szenen aus dem Leben des böhmischen Märtyrers zu. Ein spä- tes Altarblatt (1752/53) aus dem Kongregationssaal ‚Maria de Victoria‘ in Ingolstadt zeigt eine leicht variierte und gespiegelte Komposition des Motivs eines marienver- ehrenden Johannes von Nepomuk wie sie einer der undatierten Entwürfe vorgibt, die die Autorin folgerichtig auf denselben Künstler bezieht. Dass C. T. Scheffler nicht nur selbst immer wieder Motive adaptierte, sondern mit seinen Neuinterpretationen in einer Reihe sich stetig weiterentwickelten Kunstproduktion steht, zeigt das von der Autorin durchexerzierte Beispiel der Illustrationen zum Andachtsbüchlein *Elogia Mariana* von 1732: Scheffler konnte in seinen Kupferstichen, die die Anrufungen der Lauretanischen Litanei ins Bild setzten, auf frühere publizierte Auflagen von 1636 und 1700 zurückgreifen und diese zeitgemäß anpassen. In einer weiteren Übertra- gung griff C. T. Scheffler auf diese bereits erfolgten Bildformeln zurück und über-

führte sie in die Freskomalerei, als er 1740 die Pendentifs der Wallfahrtskirche in Witzighausen gestaltete. Darüber hinaus bediente sich Felix Anton Scheffler 1750 an den Errungenschaften seines Bruders bei der Ausmalung der Loretokapelle auf dem Hradschin in Prag. Beide hatten zusammen 1730 bereits die Kreuzherrenkirche St. Peter und Paul in Neisse ausgemalt. Am Beispiel des Kreuzesstammes als Lebensbaum trägt die Autorin die inhaltlich verwandten Bibelverse zusammen und zeigt so vielfältige Deutungsebenen eines kanonisierten Motivs auf, das von Scheffler in der Pfarrkirche St. Paulin zu Trier aufgenommen wurde und das zugleich den Lebensbaum mit einer Palme gleichsetzt. So kann Christus analog als Frucht des Baumes identifiziert werden. Das vier Joche überspannende Langhausfresko in Trier von 1743, motivisch in drei Bildfelder eingeteilt, gehört mit Sicherheit zu den größten und beeindruckendsten Werken des Künstlers. Eine gesonderte Behandlung innerhalb der Frömmigkeitsvisualisierung erfährt das Motiv des anthropomorphen Heiligen Geistes: Die Wiedergabe der Trinität in drei Personen ist eine über Jahrhunderte praktizierte künstlerische Ausdrucksform (als regionales Beispiel sei der Reformationsaltar von Michael Ostendorfer, um 1555, Regensburg, erwähnt), die aber von der Geistestaupe weitgehend verdrängt wurde. Dass die Autorin im konkreten Fall wieder den Vergleich zwischen Asam und Scheffler bemüht, ist nachvollziehbar, handelt es sich bei Schefflers *Fürbitte der Hll. Laurentius und Elisabeth vor der Hl. Dreifaltigkeit*, 1739, in Aulzhausen auch in kompositorisch relevanten teils gespiegelten Gesten um eine verwandte Darstellung zu C. D. Asams *Ratschluss der Erlösung*, 1738, in der Wallfahrtskirche Herrgottsruh. Dass sich Scheffler auch mit den neueren Arbeiten seines ehemaligen Meisters weiterhin beschäftigte, scheint hier doch offensichtlich.

Eine Analyse von Bildmitteln mit inhaltlichem und formalem Anspruch erfolgt in dem Kapitel ‚Gesten, Worte und Strahlen‘. Scheffler legte in teils mehrfachen Überarbeitungen besonderen Wert darauf, innerhalb seiner narrativ motivierten Gemälde „zu maximaler Eindeutigkeit und Verständlichkeit zu gelangen“. (171) Dabei konnte der Künstler auf erprobte Pathosformeln, die sich spätestens seit dem Beginn des Barock etabliert hatten, zurückgreifen: über der Brust zusammengeschlagene Hände als Zeichen der Ergriffenheit oder ausladende Zeigegesten und verschieden ausgerichtete Armbewegungen als Hinweis auf die vermittelnde Position des Handelnden. Hinzu kommen ostentativ dem Betrachter bereitgestellte Attribute, die eine/n Heilige/n auszeichnen, dazu gehören etwa auch den Körper betreffende Erkennungsmaße wie Stigmata, die die Körperhaltung im Bild zur besseren Sichtbarkeit beeinflussen können. „Die Beigabe von einzelnen Worten, längeren Textpassagen, Bibelstellen und Jahreszahlen stellt ein in der barocken Deckenmalerei häufig anzutreffendes Bildmittel dar, um Bestimmbarkeit der bildlichen Darstellung zu erhöhen und die Interpretation anzuleiten.“ (175) Besonders vielfigurige Freskenzyklen bedürfen dieser Konkretisierung, will man das Bildprogramm zweifelsfrei erschließen. Hier darf sicherlich erwähnt werden, dass die Ästhetik protestantischer Retabel auf beide Konfessionen Einfluss genommen hatte. Bei Scheffler finden sich sowohl (gemalte) Schriftkartuschen als auch Banderolen. Die Überblendung der Medien Stuck und Malerei wird besonders in Rahmenmotiven zu reizvollen Illusionen gesteigert.

Die komplexe sakrale Barockmalerei, die in ihrer Bewegtheit der zahlreichen Figuren mit ausladenden Gesten und Gewändern die Komposition dynamisieren und Figurengruppen mitunter zu einer Einheit verflüssigen, benötigt, sofern sie eine Lesbarkeit für den Kirchengänger anstrebt, gliedernde und vereinfachende bildnerische Mittel, die der Ordnung von Sinnzusammenhängen dienen. Aus der künstlerischen Tradition der Verkündigungsszene wurde das Motiv des Licht- oder Gnadenstrahls übernommen und für vergleichbare Vorgänge zwischen göttlicher und irdischer Ebene übersetzt. Beeindruckendes Beispiel für diese Verbindungstaktik ist das Langhausfresko der *Kreuzauffindung und Kreuzprobe* in Landsberg am Lech, das eine von Christus' Seitenwunde ausgehende und in einer Weltkugel sich brechende Lichtlinie zeigt, die sich zudem wie in einem Prisma auffächert, um verbreitert auf der Reliquie des Kreuzesstammes aufzutreffen; sicher nicht zufällig auf Höhe der sich zu denkenden Brust des Gekreuzigten. „Urheber der Heilung [der Kranken, die die Reliquie berühren; Anm. d. A.] ist somit nicht die aufgefundene Reliquie aus sich selbst heraus, sondern alleinig der dreifaltige Gott, der mittels des Kreuzes das Wunder tut.“ (183)

Passend und wünschenswert wäre an dieser Stelle der monografischen Arbeit eine tiefergehende Würdigung der künstlerischen Qualitäten Schefflers gewesen. So zeigt uns das bereits erwähnte Fresko der Jesuitenkirche in Landsberg, das als Coverabbildung treffend gewählt wurde, eine ins Geometrisch-Lineare verkürzte Formensprache, die Scheffler geradezu zeichenhaft für die Darstellung von teleologischen Zusammenhängen zwischen Himmel und Erde einsetzte und über den bloßen Lichtstahl hinausgehen. Gerade wenn Scheffler das spätbarocke Vokabular der Darstellung von Gegenständlichkeit verließ, wird seine Fähigkeit zur Abstraktion augenscheinlich, indem er die Modellierung von Figur und Naturerscheinungen mit Flächen und grafischen Elementen zu brechen verstand.

Christoph Thomas Scheffler setzte die religiöse Verehrung selbst als Motiv ins Bild, sei es in Form von Erdteilallegorien, im 18. Jahrhundert durch Afrika, Amerika, Asien und Europa repräsentiert und aufgrund der Vierzahl geeignet zur Andeutung der vier Himmelsrichtungen in Deckenfresken und Zwickelfeldern, oder in Form eines Allerheiligenhimmels wie er im Barock meist als Kuppelfresko inszeniert wurde. Im Dillinger Deckenbild *Maria als Himmelskönigin* von 1751, das ein Tonnengewölbe – keine Kuppel – füllt, zeigt sich die bereits angesprochene Doppelperspektive einer sich kreisrund in schräger Untersicht aufgebotenen Heiligenriege bei gleichzeitig flacher Gegenüberstellung der thronenden Muttergottes im Sinne eines *quadro riportato*.

Abschließend berichtet Simone Hartmann über die zeitgenössische Rezeption der Werke und schickt vorweg, dass die Quellenlage hierfür dünn sei. In den Jahresberichten der Jesuiten, den *Litterae Annuae*, finden sich lobende Worte, die aber unter dem Aspekt der Eigenwerbung ausgewertet werden müssen, wie die Autorin kritisch bemerkt. Sie beschreiben vielmehr die intendierte Wirkung der Auftraggeber als das ausgeführte Werk. Jedoch wurde der klare Aufbau, die Einfachheit und Verständlichkeit Schefflers Bilder im Dienste der gewünschten Wirkungsabsichten betont.

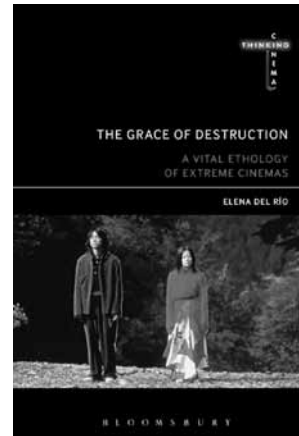
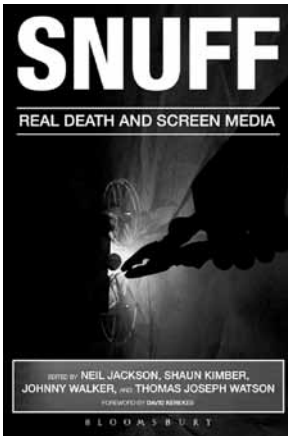
Das kommentierte Werkverzeichnis gliedert sich in Fresken, Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken. Ein Farbtafelteil mit 66 Gesamt- und / oder Detailaufnah-

men ausgewählter und untersuchter Werke Schefflers und einiger weniger Vergleichswerke C. D. Asams schließt die umfassende Arbeit ab, die als exemplarische Monografie einen dienlichen Beitrag zur Erfassung und Erforschung süddeutschen Barocks bietet, wenn auch die Vorreiterfunktion des Lehrers Cosmas Damian Asam nicht gemindert werden konnte. Dafür wurde zu sehr auf die motivischen Übernahmen Bezug genommen. Wie oben erwähnt, wäre eine Abgrenzung wohl eher über formale Besonderheiten im Œuvre Schefflers möglich gewesen.

BARBARA MUHR  
Regensburg

## Ethologien der Drastik.

### Drei aktuelle filmwissenschaftliche Publikationen



Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker und Thomas Joseph Watson (Hrsg.); **Snuff. Real Death and Screen Media**; New York u. a.: Bloomsbury 2016; 322 S., 65 s/w-Abb.; ISBN 978-1-62892-112-0; £ 25

Benjamin Moldenhauer; **Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm**; Berlin: Bertz + Fischer 2016; 357 S., 203 Fotos, davon 25 farb.; ISBN 978-3-86505-326-8; € 25

Elena del Río; **The Grace of Destruction. A Vital Ethology of Extreme Cinemas**; New York u. a.: Bloomsbury 2016; 270 S.; ISBN: 978-1-5013-0302-9; \$ 120

In *Das intensive Leben. Eine moderne Obsession* (Berlin: Suhrkamp 2017) nennt Tristan Garcia die manische Suche nach Intensität eine zeitgemäße Variante des Warenfetischs des frühen 20. Jahrhunderts. Intensität soll dem Leben Sinn und Vollständigkeit verleihen, einen Ausweg aus der inneren Leere bieten. Diese Intensität kann in