

REZENSIONEN

HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, *German Rococo: The Zimmermann Brothers*. London, Allen Lane The Penguin Press 1968. 100 S., 58 Abb. auf Tafeln. DM 42.90.

Das Buch hat den Charakter einer breit angelegten Studie; es ist, entgegen dem Titel, kein Werk über deutsches Rokoko, denn "Rococo architecture, what it was or might have been, is but a subsidiary theme in this book" (Vorwort S. 8). Die Bauten der Brüder liegen sämtlich in Süddeutschland, meist in Oberbayern und zum Teil in Schwaben und der Schweiz. Wenn überhaupt, haben wir es also mit „Bayerischem Rokoko“ zu tun.

Gemäß dem Vorwort erwartet man eine "study of the work of particular artists". In der Tat stellt Hitchcock dankenswerterweise eine vollständige Liste der Werke an die Spitze des Buches. Dies ist programmatisch zu verstehen: Zuschreibung, Händescheidung, Datierung übernimmt H. aus der vorliegenden Forschung, betrachtet es also nicht als seine Aufgabe, ein monographisches Standardwerk oder gar einen catalogue raisonné vorzulegen. Aus der Werkliste geht jedoch eines hervor: Die beiden Brüder haben im Gegensatz zum Brüderpaar der Asam meist nicht zusammen gearbeitet; zudem entwickelte sich Johann Baptist mehr und mehr zum Vertreter der höfischen Kunst im selben Maße wie sein Bruder Dominikus Kirchenbaumeister der großen Orden wurde. Dementsprechend bleiben die Werkanalysen zwangsläufig additiv und nur in den seltenen Fällen, in denen die Stuckdekoration von Johann Baptist, die Architektur von Dominikus stammt, tritt eine strukturelle Verflechtung der Ideen beider Künstler zutage.

Das Interesse H.s gilt Architektur und Dekoration; die Freskomalerei Johann Baptist Zimmermanns wird nur gestreift, und seine Entwürfe für Deckengemälde in der Staatlichen Graphischen Sammlung München nicht erwähnt. Ebenso wenig wird seine Leistung als Stuckbildhauer großer Figuren untersucht, obwohl von hier aus einiges Dunkel in seinem Oeuvre aufgehellt werden könnte: Die Tätigkeit J. B. Zimmermanns im Palais Holnstein (1733–37) bleibt nämlich für H. fraglich; der Gewandstil der Stuckfiguren (zwei männliche Atlanten und zwei weibliche Allegorien der Künste und Wissenschaften) im dortigen Treppenhaus ist jedoch so ähnlich den Stuckreliefs der für J. B. Zimmermann gesicherten Kirchenväter in Landshut/Seligenthal (1734), daß auch sie von seiner Hand sein müssen.

H.s Untersuchung umfaßt 82 Druckseiten ohne jegliche Abteilung in Kapitel und Überschriften. Seine Ergebnisse werden weniger thesenartig, als in der Art eines Essays vorgelegt. So werden auch die Werke nicht in chronologischer Folge behandelt, auf das klassische „Entwicklungsschema“ Anfänge – Reifezeit – Spätzeit, oftmals willkürlich aufgestellt, wurde verzichtet. Dankenswert ist das ausführliche Register, das schnelle Information über Stichworte und einzelne Werke zuläßt. Ein unorthodoxes Buch also, schon äußerlich, wegen des länglichen Formates, ebenso im Layout, das für den Textteil konsequent einen breiten Rand auf der linken Seite vorsieht und das den Bildteil erfreulich unkonventionell arrangiert.

Phantasievoll sind Fotos und Pläne, Gesamtaufnahmen und Details, Außen- und Innenansichten einander gegenübergestellt, teils seitenfüllend, teils den Mittelknick überschreitend, teils kleinen, teils größten Formates, eine Anordnung nach künstlerischen Gesichtspunkten, welche die Betrachtung zu einem Vergnügen macht. Nur selten wünscht man sich, um der Raumanalyse im Text folgen zu können, eine umfassendere Aufnahme (Tafel 35, 36, Buxheim, Anna-Kapelle, Altar der Johanneskirche in Landsberg/Lech, Tafel 38). Die Beschriftungen sind präzise und geben auch die Bauzeit der Objekte an, dem Leser die Mühe des Nachschlagens ersparend. Daß der Fotograf in der Beschriftung erwähnt wird, ist berechtigt, da die Kunstwissenschaft heute mehr auf das Auge des Fotografen, als auf Originale angewiesen zu sein scheint. Es wäre aber zu wünschen, daß auch die Klischees für die Reproduktion entsprechend feinkörnig wären, denn gerade Details der Dekoration, auf die es in H.s Betrachtung so sehr ankommt, sind bei flaueren Innenaufnahmen nicht mehr zu erkennen (Tafel 1, 4, 5, 8, 12, 21, 27, 28).

Die bibliographischen Angaben sind knapp und beschränken sich auf monographische Forschungen über die Brüder Zimmermann sowie allgemeine Werke über Kunst des Barock und Rokoko. Trotz aller vom Verfasser erstrebten Unvollständigkeit ist nachzutragen das als Quellenwerk unentbehrliche Buch von Norbert Lieb, *Münchener Barockbaumeister*, München 1941. Erwähnt sei außerdem E. Baumeister, *Rokoko-Kirchen Oberbayerns*, Straßburg 1907. An monographischer Literatur ist – in Auswahl – zu ergänzen: Schober, J.J., *Die Geschichte der St. Johanneskirche in Landsberg und ihres Benefiziums*: *Landsberger Geschichtsblätter* 11, 1912, 34–38, 41–43, 52–56, 57–62. – Mader, F., *Dominikus Zimmermann in Würzburg: Kal. bayerischer und schwäbischer Kunst* 1916, 14–16. – Hager, G., *Johann Zimmermann, der Meister des Domkreuzganges in Freising*: *Wissenschaftliche Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des hl. Korbinian*, München 1924, 421–428. – Weissenburger, P. und Schröder, A., *Dominikus Zimmermann in Neresheim*: *Archiv für Geschichte des Hochstifts Augsburg* 6, 1929, 651–661. – Birchler, L., *Dominicus Zimmermann in der Schweiz*: *Bodenseebuch* 1942, 67–68. – Schnell, H., *Die Scagliola-Arbeiten Dominikus Zimmermanns*: *Ztschr. des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 10, 1943, 105–128. – Schnell, H., *Kaspar Moosbrugger und der Grundriß der Wies*: *Das Münster* 3, 1950, S. 183–186. – Reinle, A., *Ein Fund barocker Kirchen- und Klosterpläne*: *Zeitschr. f. schweizer. Archäologie und Kunstgeschichte* 11, 1950, 216–247; 12, 1951, 1–21. – Röhlig, U., *Die Deckenfresken Johann Baptist Zimmermanns*. Diss. München 1950 (Masch. Schr.). – Mindera, K., *Johann Baptist Zimmermanns Arbeiten für die ehemalige Benediktinerabtei Benediktbeuern*: *Münster* 8, 1955, 15–19. – Kasper, A., *Zur Vorgeschichte des Ovalgrundrisses der Wallfahrtskirche Steinhausen: Ulm und Oberschwaben* 34, 1955, 153–161. – Mertin, P., *Dominikus Zimmermann – sein Verhältnis zu Johann Jakob Herkomer und Füssen*: *Alt Füssen* 18, 1957, Nr. 1, S. 3. – Hugo Schnell, *Der Hochaltar in der ehem. Franziskanerkirche in Schwäbisch Gmünd, ein Werk Dominikus Zimmermanns*: *Das Münster* 13, 1960, S. 109–118. – Tilmann Breuer, *Ein Stuckmarmoraltar des Dominikus Zimmermann in Volkratshofen*: Mem-

minger Geschichtsblätter 1961, S. 13 – 15. – Robert Muenster, Ein Verlöbniß Johann Baptist Zimmermanns zur schmerzhaften Mutter unter dem Kreuz zu Miesbach: Das Münster 18, 1965, S. 49. – Norbert Lieb, Ein Entwurf Dominikus Zimmermanns für St. Katharina in Augsburg: Das Münster 19, 1966, S. 469 – 471. – Hugo Schnell, Die Landsberger Dominikanerinnenkirche, das letzte Werk Dominikus Zimmermanns: Das Münster 19, 1966, S. 473 – 480.

Das Werk der Brüder Zimmermann im zeitgenössischen Context zu sehen ist eines der Hauptverdienste des Buches. „Deutsches Rokoko – Die Zimmermann“ ist dialektisch verstanden; nicht nachgewiesen wird, was man a priori finden wollte, sondern scharfsichtig nach der Zugehörigkeit zu einem Stilbegriff gefragt. Endlich ist auch von dem nur für kirchliche Auftraggeber tätigen Dominikus das jeglicher adäquater Interpretation widrige Stigma des „tumben Bauern“ genommen. Die Wieskirche wie Steinhausen sind nicht nur vom Hintergrund der hohen, meist höfischen Kunstsphäre abgesetzt, sondern ihre Verflechtung mit den Werken großer Zeitgenossen, an der Spitze Cuvilliés, Effner und die Brüder Asam, im architektonischen wie dekorativen Bereich ist aufgezeigt. Der Entwurf von Dominikus für Ottobeuren (1732) widerlegt jegliche Interpretation der Kirchen Zimmermanns als nur „baumeisterlich“; er ist Johann Michael Fischers Zentralbauentwürfen an Vielschichtigkeit und Originalität, detailreicher Anlage und technischer Fertigkeit ohne weiteres gleichwertig. Ohne solide statische Kenntnisse wäre denn auch die gemauerte (!) Wölbung der Steinhausener Wallfahrtskirche undenkbar.

Wer jedoch eine Würdigung des architektonischen Gesamtwerkes des Dominikus erwartet, wird enttäuscht: der Außenbau auch der Hauptkirchen Steinhausen, Günzburg und der Wies wird nur gestreift; das Äußere der immerhin ansehnlichen Kirchen von Buxheim (Pfarrkirche) und Siessen nicht behandelt. Dies ist zu bedauern, denn man hätte so richtungweisende Einsichten wie die Retrospektivität des eher wie frühes 17. Jahrhundert anmutenden Außenbaues von Steinhausen gerne weiter verfolgt gesehen. Gerade Dominikus Zimmermanns unakademischer Bau- und Dekorationsstil, der als unerklärlich erratischer Block unter den Werken der Zeitgenossen steht, hat vielleicht hier (Fensterformen!) seine Wurzel. Ebenso bedürfte näherer Untersuchung die Verbindung zur Vorarlberger Bauschule, die ebenfalls deutlich retrospektive, bis ins Spätgotische reichende Züge aufweist. H. Schnells Nachweis der Herkunft des Steinhauser Grundrisses von einem Plan Kaspar Moosburgers für Einsiedeln (Das Münster 1951) wird zu Unrecht beiseite geschoben, obwohl H. selbstverständlich bekannt. Unerklärt bleibt auch, warum die Günzburger Pfarrkirche auf einmal viel weniger retrospektiv ist und sich auch im Innenraum „römischer“ gebärdet; der längsovale Grundriß und die Altäre in den von Säulen eingefassten Diagonalnischen leugnen nicht das Vorbild der Weltenburger Benediktiner-Kirche, und wirklich hat das Werk der Brüder Asam beide Zimmermann entscheidend beeinflusst. – Die großartig rhythmisierte Nordseite der Wieskirche wird ungerechtfertigt als strukturlos abgetan, obwohl sie viel mehr als die Westseite für den Pilger Hauptfront ist, die er schon von weitem erblickt.

Zum ersten Mal wird das Werk der beiden Zimmermann in diesem Buch zusammen behandelt, während ältere Monographien (J. A. Schmid und Muchall – Viebrook) die Werke der Künstlerbrüder getrennt würdigten. Architekt war nur Dominikus, Maler nur Johann Baptist, Stukkatoren waren aber beide. Nachdem H. die Malerei weitgehend ausklammert, bleibt die Stuckdekoration als Hauptthema der Untersuchung übrig. So wird das Problem des individuellen Anteils innerhalb eines Bauwerkes komplizierter: gerade die oft auch struktiv tonangebende Stuckdekoration kann von jedem der beiden oder von beiden zusammen stammen.

Hier findet H. einen sehr glücklichen Begriff, der des Dominikus Anteil charakterisiert: *constructed decoration*. Er drängt sich ihm auf bei der Untersuchung des Chortheiles der Wieskirche und dem gezeichneten Vorentwurf dazu. Gebaute Dekoration, das heißt, daß das Ornament, die Rocaille, zur Architektur geworden ist. Diese Verschmelzung der Gattungen, erstmals auftretend im Ornamentstich de la Joues, ist ein strukturelles Kriterium des Rokoko (vgl. H. Bauer, Rocaille als kritische Form, Berlin 1962), und der Chor der Wieskirche ist einer der seltenen Fälle wirklicher Rokoko-Architektur. Charakteristisch ist es, daß dieses „Aufweichen“ der Architektur durch das Ornament an der Grenze zur Deckenregion stattfindet, während die Pfeilerarkaden des Erdgeschosses und die Säulenstellung des Obergeschosses noch die alte Ordnung bewahren; viel eher als an von H. als Vorbilder genannte Kirchen (Wilgertshofen oder Polling) scheint hier Dominikus Zimmermann an die Versailler Schloßkapelle gedacht zu haben. Da nun H. – zu Recht – die gesamte „Erfindung“ des Chores der Wies Dominikus zubilligt, ist es verwunderlich, daß er ihm, irregemacht durch Lamb's Zuschreibung an Johann Baptist, den Weilheimer Entwurf ohne Grund abschreibt. Dabei sind die flockenartig verstreuten Rocailleelemente und die Volutenpostamente über den Fenstern Indizien für die Urheberchaft des Dominikus, ähnlich auftretend auch in der Gewölberegion der Anna-Kapelle in der Kartause Buxheim.

Der Grund für die Unsicherheit gegenüber den Handzeichnungen der Brüder liegt tiefer: Es gibt für die Zeichnungen weder von der Seite der Stilkritik noch auf dem Wege des Vergleichs von Vorzeichnung und Ausführung gesicherte Zuschreibungen, was die Dekorationsentwürfe angeht. Ein von A. Feulner (Bayerisches Rokoko, München 1923) erstmals als Johann Baptist Zimmermann publizierter Entwurf für Hochaltar und Chorpartie der Andechs Klosterkirche, weder signiert noch datiert, wird von H. als gesicherte Zeichnung für Johann Baptist in Anspruch genommen. Der Fall wird jedoch kompliziert dadurch, daß der ausgeführte Altar der Zeichnung nur sehr bedingt gleichsieht: Die Doppelsäulen unter der Balustrade stehen auf der Zeichnung bildparallel, in der Ausführung hintereinander. In Andechs stehen auf der Balustrade die Figuren des Hl. Nepomuk und des Hl. Florian, auf der Zeichnung ein heiliger Bischof und eine weibliche Heilige. Dies genügt, um zu zeigen, daß der Ausführung noch ein anderer Entwurf vorausgegangen sein muß. Er wurde 1955 unerkannt von der Münchner Graphischen Sammlung erworben und kann jetzt als Altarentwurf für Andechs identifiziert werden (Hz. 1955: 100, 62,8 – 63,5 x 34,4 – 35 cm. Braune Feder, grau laviert; *Abb. 4a*). Hier steht auf der Nordseite der Balustrade Johann Nepomuk

(südlich jedoch statt des Florian immer noch ein Bischof), die Doppelsäulen sind hintereinander gestaffelt, über der oberen Marienfigur ist, wie in der Ausführung, Gottvater; wie in Andechs stehen neben dem oberen Altar die Figuren der Heiligen Benedikt und Scholastika, neben dem unteren die Heiligen Nikolaus und Elisabeth von Thüringen. Ohne Zweifel ist der neu gefundene Entwurf von anderer Hand als der bekannte; er zeigt, daß das Vorhandensein einer Vorzeichnung allein noch nicht genügt, um einen Künstler als Entwerfer zu identifizieren. Ist nicht doch der zweite Entwurf von Zimmermann und der erste von einem anderen Künstler (Lorenz Sappel, Ignaz Merani, der Stuckator Joseph Marian und vielleicht Johann Georg Ublhör kommen in Frage)?

Der Andechser Doppelaltar ebenso wie die an der gesamten Schiffsmauer umlaufende Galerie sind für Hitchcock zu auffallend, als daß er nicht nach einer Erklärung ihrer Herkunft suchte; jedoch der naheliegende Vergleich mit der Wies hinkt, zumindest, was die umlaufende Balustrade vor dem oberen Altar und die Galerie anbelangt; so muß H. für die an den Schiffswänden sich selbst tragende Galerie den völlig inkommensurablen Typus der Bibliotheksräume bemühen. Natürlich kennt er, der eingehende Forschungen über die Brüder Asam vorgelegt hat, das wahre Vorbild, die Johann-Nepomuk-Kirche in München, erkennt es aber nicht an. Dabei hat Dominikus Zimmermann am Hochaltar der Wies sogar als freistehende Säulen zitiert, was in der Münchner Nepomuk-Kirche zwar nicht dem Anschein, wohl aber der Idee nach noch vier tragende Baldachinsäulen waren. Obwohl H. häufig Parallelen zum Werk der Brüder Asam zieht, scheut er davor zurück, genetische Verbindungen zu postulieren. Diese jedoch sind evident. In Andechs selbst ist es, außer den genannten Übernahmen, die Stuckfigur des Stifters, Herzog Albrechts III. von Bayern, welche, als betende Halbfigur hart unter dem Gewölbe sichtbar, nördlich des Hochaltars in einer Loge vor einem Spiegelfenster sitzt. Ihr diene mit Sicherheit das vor dem Chorfenster sitzende Stifterpaar Egid Quirin Asams in Osterhofen zum Vorbild. Verschiedentlich räumt auch H. Ähnlichkeiten ein: Das Balustradenmotiv am Fuß der Deckenfresken in der Benediktbeurer Bibliothek (und später am Deckenfresko Steinhäusen) „recalling“ das Landhausfresko Aldersbach (S. 45); die vier Kirchenväter in Landshut-Seligenthal (S. 56) läßt ihn an Asams Grisailen in der Weingartener Vierung denken. Das vor dem hellen Hintergrund silhouettierte Christkind des Altares von Buxheim erinnert H. mit Recht an den Auszug des Rohrer Hochaltars; noch treffender wäre der Vergleich mit dem Osterhofener Hochaltar (der ebenso für den Hochaltar der Wieskirche im Ganzen gilt). Der Stuckbaldachin über dem Buxheimer Altar ist ebenfalls ein Asam-Motiv (Fürstenfeld). Kein Wunder, daß auch die Figur Johannes des Täufers in Buxheim, bisher Anton Sturm zugeschrieben, wegen der Ähnlichkeit mit der gleichnamigen Figur in St. Johann Nepomuk zu München die Abkunft von Egid Asam nicht leugnet.

Den Hauptteil des Buches macht die Untersuchung des Werkes J. B. Zimmermanns als Meister der Innendekoration aus, der „interior architecture“ (S. 25), um einen nicht übersetzbaren Terminus zu verwenden. Dieser Ansatz ist ohne Zweifel das

größte Verdienst des Buches, denn bisher wurde noch nie das Problem der Raumdekoration des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland erkannt, geschweige denn erörtert. Die Idee übernahm H. von Fiske Kimball's *Le style Louis XV*. Offenbar ihm folgend, läßt er das Rokoko in Bayern mit der Rückkehr Max Emanuels aus dem Exil 1715 beginnen, analog zum Beginn der "Régence" in Frankreich.

Man wird H. gerne das Recht zugestehen, der Kunstbetrachtung nicht durch Kategorien a priori den Horizont zu verengen. Wenn er aber schon den Stilbegriff Rokoko aufstellt, dann darf dieser nicht willkürlich verwendet, sondern muß wohl oder übel definiert sein. H. grenzt Rokoko weitgehend nur zeitlich ab: 1714 bis zum Tod der Brüder Zimmermann. Man hätte es also mit einer Art allgemein verbindlichen Zeitstiles zu tun, wenn nicht für H. außerdem gleichzeitig der Barock existierte. Da er sich andererseits weigert, Rokoko als ausschließlichen Ornamentstil zu betrachten, stellt sich Verwirrung ein, die sich schließlich in vagen, subjektiven Bestimmungen ausdrückt: "distinctly Rococo delicacy and freedom of design" (S. 65), "plastic interest of a sort perhaps to be considered as specifically Rococo" (S. 66). Ohne Angabe von Gründen hält H. die Badenburg (S. 40) für "far less Rococo" als die früher erbaute Pagodenburg. Tektonik jedenfalls sei nicht Rokoko (Fassade der Wies, S. 69), dementsprechend auch nicht die Bauten Johann Michael Fischers, wie Berg am Laim; dessen Stuckdekor im Inneren hingegen (S. 81) sei wegen der Rocaille-Details Rokoko – also wäre Rokoko doch ein Dekorationsstil, weitgehend vom Ornament bestimmt? Daß gar (S. 64) die Wandregion in Günzburg Barock, die Wölbung aber Rokoko sein soll, führt jeden einheitlich gemeinten Stilbegriff ad absurdum. Hier sollten wirklich, wie immer man zu derlei prästablierter Stildefinition steht, neuere Diskussionsbeiträge zum Rokokobegriff (Hans Sedlmayr und Hermann Bauer, *Rococo*, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, 1963, S. 623 – 670) herangezogen werden, und sei es auch nur, um sie zu diskutieren.

Läßt man, was dank H.s liberalem Standpunkt geschehen kann, das Rokokoproblem beiseite, so enthält das Buch den besten bisher geschriebenen Überblick über die Geschichte der Innenraumdekoration der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Bayern. Johann Baptist Zimmermann hat an den Gründungswerken des „neuen Stils“ jeweils mitgewirkt: In Schleißheim seit 1720 unter Effner, in der Münchner Residenz 1725 unter François de Cuvilliés und unter demselben Meister 1734 – 39 in der Amalienburg. Erneut wird hier die Frage relevant, ob und inwieweit J. B. Zimmermann als Entwerfer selbständig gewesen ist. In Schleißheim geht aus dem Vertrag mit Joseph Effner 1720 für das Treppenhaus hervor, daß dieser allein die Entwürfe machte, die J. B. Zimmermann nur ausführte. Das ist glaubwürdig auch im Großen Saal (1723 Boden verlegt), wo H. sehr genau beobachtet, daß die "entablature", das Gebälk, fehlt; dies kennzeichnet eine wichtige Stufe vor dem entwickelten Rokoko, das die Auflösung der antiken Ordnungen bringt. Von Zimmermanns Hand sind wahrscheinlich auch die großen Stuckfelder im Gartensaal des Schlosses, wenngleich sie wohl Effner entworfen hat. Zimmermann als Entwerfer von Wanddekorationen wird erst später faßbar: Ein erstmals von J. B. Schmid (Alt Bayerische Monatsschrift 1900) publizierter,

in Schrift des 18. Jahrhunderts (eigenhändig?) Joan. Zimmerm(ann) bezeichneter Entwurf für ein Wandfeld (*Abb. 4b*) ist erst in die Zeit um 1730 zu datieren, also lange nach seiner Tätigkeit für Schleißheim. Betrachtet man die von ihm 1725/26 stuckierten Plafonds der Schloßkapelle und des Schreibkabinetts, so ist der Stilunterschied zum Großen Saal und zum Gartensaal offensichtlich; es scheint, als habe hier der 1725 aus Paris zurückgekehrte Cuvilliés neuartige und wegweisende Entwürfe geliefert. Nachdem nämlich auch Hitchcock Zimmermann nicht einmal einen Anteil am Entwurf der Dekoration des Großen Saales zubilligt, woher sollte der Künstler dann auf einmal den genialen Kapellenplafond haben? (S. 43). Die Decke des Benediktbeurer Bibliotheksaales 1725, auch im Entwurf sicher Zimmermann, demonstriert trotz der eingedrungenen Régence-Motive (Gitterflächen, Lambrequins, Bandelwerk) durch ihr derb und schwerfällig ausgebreitetes Ornament den Kontrast zum feinen Esprit der Schleißheimer Decken. Hat man dies gesehen, kann über den Entwerfer des Deckenstücks der ehemaligen Schatzkammer in der Münchner Residenz kein Zweifel mehr sein: es ist François de Cuvilliés. Während H. auf S. 45 noch dazu neigt, diesen Deckenentwurf Zimmermann selbst zuzugestehen, spricht er auf S. 53 schließlich doch von "Johann Baptist's work for Cuvilliés in the Munich Residenz". Auf S. 59 schließlich charakterisiert Hitchcock J. B. Zimmermann nur noch als virtuosen Handwerker: "There can be little question that here (i. e. Amalienburg), as fifteen years earlier for Effner at Schleissheim and just before this (1734) for Cuvilliés at the Residenz, Zimmermann was an executant carrying out with virtuosity the designs of another artist . . ." Umso verwunderlicher ist es, daß H. nach dieser Erkenntnis den Entwurf der Stuckdekoration des Steinernen Saales in Nymphenburg nicht Cuvilliés, sondern J. B. Zimmermann zuschreibt, im Gegensatz zu "Garden Room and Music Gallery, executed presumably from Cuvilliés' designs". Die Rocaille wurde übrigens in Bayern nachweislich durch das Erscheinen von Meissonniers Stichwerk *Livre d'Ornamens et Dessines* 1734 eingeführt (H. Bauer, a. a. O.), nicht "some fifteen or twenty years before (i. e. 1756/57)" (S. 33).

In den kurfürstlich-bayerischen Schlössern oder in den vom Hofbauamt kontrollierten Kirchenbauten führte der Stuckator fast immer eine vom Hofarchitekten entworfene Dekoration aus; eine Kritik des von J. B. Zimmermann eigenhändig entworfenen Werkes hat also von kleineren, von ihm mit Sicherheit allein dekorierten Bauten (Edelstetten, Kartäuserkirche Buxheim, Klosterbibliothek Ottobeuren) auszugehen. Deren Stuckdekorationen zeigen vor 1720 nur Rankenwerk und naturalistischen Pflanzendekor in der Tradition des 17. Jahrhunderts. Erst die Mitarbeit in Schleißheim brachte die Wende zum „Bandelwerk“. Die zweite wichtige Wende für das Werk der Zimmermann bedeutete die Dekoration des Freisinger Doms durch die Brüder Asam 1723/24. Sie gab insbesondere Dominikus das Konzept für das "interior design" seiner Kirchenräume: Schon in der Deckenaufteilung der Pfarrkirche Buxheim (Chor) angedeutet, entfaltet sich der neue Raumstil voll in Steinhausen. Wie sehr Freising ein Markstein war, erweist auch die Raumhülle der Augustinerkirche Weyarn (1729); hier übernimmt Johann Baptist Zimmermann nicht nur die Apsismuschel hinter dem

Hochaltar, sondern auch die gefelderten Gurtbogen und die Stichkappen mit Tondi aus dem Freisinger Dom. Aus Speisesaal und Galerie des Schlosses Schleißheim stammt das Motiv der Hohlkehlen mit reliefierten Stuckfeldern (Ch. Dubut), das J. B. Zimmermann in der Priener Pfarrkirche verwendet (1735 – 38).

In den 50er Jahren wandelt sich die Dekorationsart der Zimmermann-Kirchen erneut von Grund auf: Beginnend in der Andechser Wallfahrtskirche (1751 – 55), voll ausgeprägt in der Klosterkirche Schäftlarn (1754 – 56), der Stuck in ersterer durch flackernde Unruhe des noch dichten Ornamentes, in letzterer durch fast magere Sparsamkeit in der Verteilung der Einzelmotive gekennzeichnet, beiden gemeinsam die Diskontinuität auf raumlosem weißem Grund. In Schäftlarn meint H. die entwerfende Hand J. M. Fischers zu spüren, während er die Andechser Dekoration Zimmermann selbst zuweist. Dieser hat aber noch in Berg am Laim (1743 – 45) in Zusammenarbeit mit J. M. Fischer farbige Gliederungen der Wände und goldene Netzfüllungen der Deckenfelder verwendet, die letztlich von Asams Freisinger Domdekoration herrühren. Derselbe Johann Michael Fischer baute auch die Klosterkirche Dießen, deren Stuckdekoration, 1740 vollendet, das Prinzip der Schäftlarn, goldene Ornamentakzente auf weißem Grund, erstmals bringt; es ist zu fragen, ob die neue Dekorationsform nicht doch durch Cuvilliés erfunden wurde, der in Dießen den Hochaltar entworfen hat und auch das Grundkonzept für den Kirchenraum geliefert haben könnte.

Im Hinblick auf eine spätere Auflage des Buches sei hier abschließend auf verschiedene Druckfehler und einzelne wünschenswerte sachliche Korrekturen hingewiesen:

Auf den Seiten 12, 13, 55: statt Dietramzell lies Dietramszell. – 13 Elendskapelle statt Elandskapelle. – 14 Maria Brünnelein statt Brunnlein. – 17 Die deutsche Architektur des 18. Jahrhunderts mag sich quantitativ in Bayern zentrieren, aber Berlin, Dresden und Schlesien sind natürlich Kunstzentren ersten Ranges, gar nicht zu reden von Osterreich, Böhmen und Mähren, die immerhin zum deutschen Kaiserreich gehörten. – 22 Sendlingerstraße statt Sendlingstraße. – 25 Der Grundstein zum Neuen Schloß Schleißheim wurde 1702 gelegt. – 31 Krumbach statt Kumbach; Maximilianskapelle statt Maximilianskappele. – 35, 55, 88 Sciasca statt Sciascia. – 40 de Groff wurde nach P. Volk (Guilielmus de Grof, Diss. phil., Frankfurt 1966) 1676 geboren. – 41 Quirin statt Quiriu. – 44 Die Kirche von Kreuzpullach wird von Lieb (Münchner Barockbaumeister) Philipp Köglperger zugeschrieben, einem Mitarbeiter J. M. Fischers. – 61 Die originale Farbigkeit der Amalienburg wurde 1958 freigelegt! – 74 gold-palmetted statt gold-pelmetted. – 75 Tafernwirt statt Tafenwirt. – 81 Schäftlarn statt Schaftlarn. 86 Mödingen statt Medingen. – 87 Königstein statt Konigstein, terracotta statt terracottta, Kartause statt Kartäuse. – 91 Kartause statt Kartäuse. – 92 Scholastica statt Scolastica.

Gerhard Hojer