

Dennoch wäre es offensichtlich ungerecht, eine Rezension dieses ausgezeichneten Buches mit einer krittelnden Bemerkung abzuschließen. Assisi-Studien können nicht mehr dieselben sein. Das Buch formt bisher anerkannte Denkmodelle um und erschüttert allzu leichte Verallgemeinerungen über die Kirche und ihre Ausstattung. Man ist dankbar, daß es das Augenmerk von der zunehmend scholastischer werdenden Händescheidung ab- und einer Betrachtung des Gehalts in seinem Kontext zuwendet. Belting ist zu seinem hervorragenden Beitrag zum Studium der frühen italienischen Malerei zu beglückwünschen. Ob seine zentrale These, Assisi sei der Schmelztiegel der neuen Malerei gewesen, haltbar ist, erscheint zweifelhaft. Durch die nachdrückliche Fragestellung hat er jedoch eine Weiche für künftige Forschung gestellt.

(Übersetzung: Hella Preimesberger)

Julian Gardner

CHRISTINA THON, *Johann Baptist Zimmermann als Stukkator*. Schnell und Steiner, München/Zürich 1977. 380 S., 248 Abb., DM 78,—.

Die Barock- und Rokokostukkatur hat zwar seit dem späten 19. Jh. lebhaftes Interesse auf sich gezogen, doch fehlen umfassende Monographien über einzelne Künstler bis 1960 fast völlig. Somit ist Christina Thons 1964 in Mainz angenommene Dissertation, die dem Buch zugrunde liegt, ein Erstling einer neuen Phase. Es war ein Wagnis, unter dem vollen Zwang zu corpusartiger Vollständigkeit gerade Johann Baptist Zimmermann als Stukkator anzugehen. Denn dieser Meister, der sich als Freskant klar heraushebt, bietet dem Bearbeiter seiner Stukkaturen außerordentliche Probleme. Sein ausgedehntes, bis 1758 ein halbes Jahrhundert umspannendes Schaffen steht wie kaum das eines anderen im Spannungsfeld kirchlicher und höfischer Kunstübung. Diego Francesco Carlone und die Brüder Asam beeinflussten ihn, mit seinem Bruder Dominikus und Johann Michael Fischer; mit Joseph Effner und François Cuvilliés arbeitete er intensiv zusammen. Über keinen dieser Meister liegt bis heute eine seinem Rang entsprechende Monographie vor. Der Nachtrag zur Literatur (S. 366) gibt Aufschluß, wie weit sich die Forschungssituation zwischen Dissertation und Buchfassung (1975) gebessert hat.

Zur Überwindung des Urteils der älteren Forschung, welche in Zimmermann lediglich einen Hauptvertreter der Wessobrunner Stukkatorenschule mit dem Odium eines von provinziellem Ursprung geprägten Stiles sah, weist die Verfasserin darauf hin, daß Wessobrunn seit dem Beginn des Rokoko kaum noch als stilbildend gelten kann (S. 192). Zwischen den Zentren moderner Ornamentik, Augsburg und München, entwickeln die Wessobrunner Hauptmeister nunmehr ihren persönlichen Stil. Nach einer

im Kreise Johann Schmuzers zu vermutenden Lehre verließ Joh. Bapt. Zimmermann bald die lokale Tradition. Der Einfluß Diego Francesco Carlones zeigt sich in seiner Figural- und Reliefplastik. Mit der Berufung an den Münchner Hof gerät er 1720 in die Position des Ausführenden, der nach Entwürfen der Hofbaumeister Effner und Cuvilliés zu arbeiten hat. Zur alten, anhand von Entwurfszeichnungen nicht zu klärenden Frage, ob Zimmermann unter Cuvilliés Möglichkeiten zu eigener künstlerischer Entfaltung blieben, wird die Ansicht von Wolfgang Braunfels zitiert, es sei kaum anzunehmen, daß Cuvilliés für die Details genaue Vorzeichnungen geliefert habe (S. 197).

Zu den erregenden Passagen des Buches gehört eine vorsichtige Hypothese, mit der Thon die alte Frage im Ansatz unterlaufen und den Stukkator aus dieser Lückenbüßerposition befreien will. Die Verf. gibt zu bedenken, ob nicht die naturalistischen Elemente im Ornamentwerk der Deckenrandzone bei Cuvilliés, wie sie erstmals in dessen Gelbem Appartement des Brühler Schlosses 1729 auftauchen, auf einen Einfluß Zimmermanns zurückgehen könnten. Dieser verwendet sie nämlich schon 1724 in dem von ihm selbst entworfenen Deckenstück der Benediktbeuerner Bibliothek und kommt zur gleichen Zeit unter dem Einfluß Jacopo Amigonis zur Ausprägung seiner charakteristischen Freskenkomposition mit ihrem parkartigen Landschaftsraum (S. 202). Diese These dürfte zumindest tendenziell das Richtige treffen: Ohne Zimmermann wäre es kaum möglich gewesen, das äußerst artifizielle Gebilde der Amalienburg in so hohem Maße mit maleisch empfundener Naturqualität aufzuladen.

Das von der Verf. entworfene Bild Joh. Bapt. Zimmermanns als Stukkator kann in einer Rezension ohne Vergrößerungen nicht nachskizziert werden. Der notwendigerweise oft hypothetische Charakter der Aussagen hätte die Verfasserin nicht abhalten dürfen, ihre Ergebnisse im Buch selbst knapp zusammenzufassen. Das abschließende Kapitel „Einzelne Aspekte der Dekorationskunst Zimmermanns und stilgeschichtliche Folgerungen“ ist zwar inhaltlich, seiner ausgedehnten Argumentationen wegen, jedoch nicht darstellungsmäßig ein Ersatz. Nach den beiden einführenden Kapiteln „Themenstellung und Forschungsstand“ sowie „Herkunft und Leben“ behandelt das umfangreiche dritte Hauptstück die Stukkaturen, wobei die chronologische Ordnung die primäre Aufteilung nach Bereichen durchgreift.

Die erneute Zuschreibung des Chorrisses der Wieskirche an Johann Baptist, der auch für den Stuckentwurf von Steinhausen verantwortlich gemacht wird, überzeugt. Die Argumente, mit denen das Abfallen der Qualität in Landkirchen zur Rettung des entwerfenden Künstlers entschuldigt wird, sind verständlich: Natürlich hatte Zimmermann eine große Werkstatt und verlor das Interesse, wenn weder der Bau auf der Höhe der Zeit, noch die Bauherrschaft besonders vornehm, noch die Verdienstmöglichkeit optimal waren. Da jedoch von allen Seiten die künstlerische Potenz des Stuk-

kators angezweifelt wurde, hätte *ein* Werk besonders herausgestellt werden müssen, bei dem höchste Qualität des Stuckdekors einmal nicht auf Cuvilliés zurückgeführt werden kann: Berg am Laim. Leider gehört der kurze Abschnitt über die Hofkirche mit ihrem überaus schwer zu erfassenden Raum zu den schwächsten, wobei freilich der mangelhafte Zustand der Literatur über Joh. Michael Fischer zu berücksichtigen ist. (Das Neueste — mit Quellenanhang: Veit Loers, Die Hofkirche St. Michael in Berg am Laim, in: *Ars bavarica*, 8. Jg. 1977, S. 55—85.) In keinem anderen Bau hat Fischer derart mit einer die Architektur ergänzenden Ausstattung gerechnet. Offenbar hat er durch die Zusammenarbeit mit den Brüdern Asam gelernt, wie weit architektonische Funktionen der Ausstattung übertragen werden können. St. Anna im Lehel ist die nächste Vorstufe. In Berg am Laim, wo die Rolle der Ausstattung bereits im Bau voll definiert war, waren die selbstherrlichen Asams nicht zu brauchen. Hier war der einfühlsame Joh. Baptist Zimmermann der richtige Mann, höfisch kultiviert und kirchlich erfahren. Seine Entwürfe hat er sicher mit Johann Baptist Straub und Johann Michael Fischer abgestimmt. Kaum vorstellbar ist es aber auch, daß sie ohne prüfenden Blick und Kommentar des Hofarchitekten Fr. Cuvilliés die Genehmigung zur Ausführung erhalten hätten. So bleibt auch in Berg am Laim ein undurchschaubarer Rest.

Daß die Verfasserin die zu schwache Präsenz der Brüder Asam am Schluß des Textes ausgerechnet unter der Überschrift „Einflüsse Zimmermanns auf die Entwicklung des Rokoko in Bayern“ beheben möchte, ist ungeschickt. In Günzburg erweist sich Dominikus Zimmermann unter dem Eindruck von Weltenburg als „Asamschüler“. Die Mitteilung, er habe hier ursprünglich ein Freipfeileroval, ähnlich dem in Steinhausen, geplant (S. 152), dürfte wohl auf einem Irrtum beruhen. „In Steinhausen ist die Stuckatur erstmals in einer süddeutschen Kirche des 18. Jahrhunderts zu einem künstlerischen Gestaltungsmittel geworden, das an der Struktur des Raumes wesentlichen Anteil hat“ (S. 149). In welchem Maße auch hier die Asams vorangehen, läßt sich am Beispiel Einsiedeln demonstrieren (*Zs. f. bayer. Landesgesch.*, Bd. 35, 1972, S. 213 ff.).

Ein Aufspießen einzelner Formulierungen und kleinerer Irrtümer würde den hervorragenden Gesamteindruck der sehr sauberen und bis in ihre zahlreichen Verästelungen kenntnisreichen Arbeit verfälschen. Für die Buchfassung wäre jedoch eine Straffung des laufenden Textes wünschenswert gewesen. Der übersichtliche, chronologisch geordnete Werkkatalog mit 100 Nummern wäre aussagekräftiger geworden, wenn die Verfasserin ihre in den Hauptkapiteln gegebene Beurteilung der einzelnen Werke hinsichtlich der Eigenhändigkeit von Entwurf und Ausführung jeweils an dieser Stelle kurz wiederholt hätte. Außer der Stammtafel der Zimmermann wäre eine graphische Darstellung der Arbeitsorte mit Eintragung der Arbeitsdauer nützlich gewesen.

Während der Drucklegung publizierte Kilian Kreilinger das Baumodell der Klosterkirche Baumburg und schrieb die hervorragenden eingeklebten Ausstattungsentwürfe Joh. Bapt. Zimmermann zu. Die Frage der Eigenhändigkeit mußte er offenlassen. Hierzu möchte man eine Beurteilung von Ch. Thon hören (K. Kreilinger, Ein Baumodell Franz Alois Mayrs von Trostberg, in: *Schönere Heimat*, 64. Jg. 1975, S. 15—18; ders., *Der bayerische Rokokobaumeister Franz Alois Mayr* = Jb. des Vereins für christl. Kunst, Bd. IX 1976, S. 144—146).

Der Abbildungsteil hätte Leo von Klenze gefallen; besser kann man Rokokostuck kaum in Verruf bringen! Rücksichtslos gestutzt, stolpern die meisten Ornamente über die Seiten, gehen mit ihren gequälten Kollegen auf unmittelbar angrenzenden Bildern irritierende Verbindungen ein. Wenn die Abbildungen 133, 171 und 195 auch sehr schön, eine Reihe weiterer immerhin tragbar sind, so muß man dies angesichts der flohmarktartigen Gesamtdarbietung für Zufall halten.

Stuck-Dekorationen lassen sich nur aufwendig illustrieren, da es gilt, ihre verschiedenen Funktionen im Bild deutlich zu machen. Eine pointiert negative Kritik des vorliegenden Bildteiles mit seinen 248 Abbildungen auf 169 Tafeln könnte — zumal angesichts der hohen Druckkosten — unberechtigt erscheinen. Wenn jedoch das Wesentliche verspielt wird, können alle Beschränkungen nicht entschuldigen. Zum Wesentlichen aber gehört, daß dem Auge des Betrachters die Möglichkeit geboten wird, dem Formenreichtum der ja gewiß nicht leicht zu sehenden Gebilde nachzugehen. Nur so kann er mit Eigenart und Handschrift eines Stukkators vertraut werden. Zimmermanns — im Text treffend herausgearbeitete — Qualitäten als Relief- und Figuralplastiker bleiben im Bildteil verborgen. Dessen Mißraten hat offenbar wenig mit der Verfasserin zu tun. Schon der modisch aparte Zuschnitt des Bandes, an dem sich die Bildformate ununterbrochen stoßen, enthüllt die Ambitionen des Verlages. Man mag ein Buch „modern“ gestalten, doch sollte man zuvor prüfen, welche Auswirkungen Format und Layout auf den Inhalt haben. Das Format des Buches ist nicht nur ungünstig proportioniert, sondern schlichtweg zu klein.

Theodor Seeger demonstriert in Hans Peter Landolts Buch „Schweizer Barockkirchen“, Frauenfeld 1948, wie man Stuck mustergültig photographieren und abbilden kann. Dort sitzt jeder Ausschnitt. Dort wird der Betrachter nicht durch das Layout völlig entnervt, ehe er darangehen kann, in winzigen Bildchen nach sterbenden Ornamenten zu fahnden. Dort ist das Bild groß, das Auge wird angeregt; dort ist der Rahmen ruhig, der Stuck lebt. Auch von Adolf Feulners Prachtpublikation „Bayerisches Rokoko“, München 1923, hätte man dieselbe Lehre erhalten können. Dort orientiert sich die Inszenierung der Photographien an den Vorlageblättern des 18. Jahrhunderts.

Wenn die Kombination von Sparsamkeit und Vollständigkeitsdrang zu keinem befriedigenden Ergebnis führt, was hätte man tun können? Da man beim Durcharbeiten der Schrift ohnehin auch andere Bücher zur Hand nehmen muß, hätte man deren Bildteile mit einbeziehen können. Eine Bildverweisliste — durchaus mit Unterschriftskorrekturen — hätte das Verfahren systematisiert, einige Standard- und Spezialwerke hätten ausgereicht. In diesem Falle etwa — außer dem genannten Werk Feulners — Norbert Lieb, *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, München 1953; Henry-Russel Hitchcock, *The Zimmermann Brothers*, London 1968; Friedrich Wolf, François de Cuvilliés, in: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 89, München 1967. Bei Heranziehung eines solchen „externen Bildteiles“ hätte man die Zahl der eigenen Abbildungen so drastisch reduzieren können, daß Mittel übriggeblieben wären, einen einfühlsamen Berufsphotographen mit genau besprochener Bedarfsliste auf Reisen zu schicken. Was für ein wahrhaft prachtvolles und aussagekräftiges Zimmermann-Buch hätte das werden können mit höchstens 120 Abbildungen auf 80 großformatigen Tafeln!

Die Kritik des Bildteiles ist im Hinblick auf die in den nächsten Jahren zu erwartenden Stukkatoren-Monographien so ausführlich gehalten. Christina Thon hätte bessere Bilder verdient. Ihre Schrift konnte kein abgerundetes Ergebnis erzielen, aber in ihrer breiten Anlage und außerordentlichen Gründlichkeit bringt sie die Forschung ein gutes Stück voran. Jammer schade, daß es nicht gelungen ist, eine hervorragende Dissertation adäquat in ein Buch umzusetzen!

Heinz Jürgen Sauermost

ELKE HILSCHER, *Der Bilderbogen im 19. Jahrhundert*. (Studien zur Publizistik. Bremer Reihe. Deutsche Presseforschung 22) München (Verlag Dokumentation) 1977. 378 Seiten, 24 Tafeln. DM 34,20

Die Bilderbogen haben sich aus religiösen Einblattdrucken und primitiven Holzschnitten der beginnenden Neuzeit zu einem populärem Massenmedium des 19. Jahrhunderts entwickelt. Mehr oder minder befriedigende Gesamtüberblicke nationaler Produktionen liegen jetzt für fast alle Länder Europas und für Nordamerika vor. Sie werden von zahlreichen Untersuchungen einzelner Aspekte ergänzt. Chroniken besonders wichtiger Offizinen, die fruchtbarsten Holzschnneider und Lithographen, die häufigsten Themen und ihre Quellen wurden beschrieben. In Büchern über Comics zitiert man sie als Vorläufer, ihr Einfluß auf Schriftsteller und Künstler der klassischen Moderne ist mehrfach in leider sehr verstreuten Zeitschriftenaufsätzen untersucht worden. Allzu allgemein und von Klischees nicht frei ist dagegen noch immer unsere Kenntnis der Verbraucher und des Einflusses, den dieses Medium in seiner vermeintlichen Authentizität auf unreflektierte Ge-