

Simone Hartmann
Christoph Thomas Scheffler (1699-1756)
Visualisierung barocker Frömmigkeit
(Studien zur Christlichen Kunst Bd.10)

Verlag Schnell und Steiner, Regensburg 2015
(ISBN 978-3-7954-2961-4; 446 Seiten, 45 S/W-Abb.; 67 Farbabb.; 86.- €)



Fig.1: Christoph Thomas Scheffler, lav. Zeichnung von Georg Christoph Kilian nach einem um 1745 entstandenen Gipsrelief von Egid Verhelst, nach 1756, München, Staatl. Graph. Sammlungen

Es ist sehr löblich, wenn nach über 75 Jahren (Wilhelm Braun: Christoph Thomas Scheffler - ein Asamschüler, Stuttgart 1939) wieder eine junge kunsthistorische Sicht auf einen nicht sehr bekannten Augsburger Barockmaler wie Christoph Thomas Scheffler geworfen wird in einer neuen Monographie, die 2012/13 der LMU München als

Dissertation vorlag unter dem mittlerweile emeritierten Doktorvater und weniger kennerschaftlichen Barockspezialisten Frank Büttner. Die Autorin führt in ihrer Danksagung am Ende noch einige weitere namhafte Ratgeber an. Der Rat des Schreibers dieser Zeilen in Form einer doch etwas länger geratenen Rezension, der sich selbst vor geraumer Zeit (1981) u.a. mit Scheffler beschäftigt hatte, kommt leider somit etwas zu spät - vielleicht für eine zweite Auflage - aber sie wird wenigstens eine der sicher nur spärlichen Rückmeldungen sein.

Der Umschlagswerbetext auf der Rückseite verspricht schon einmal "grundsätzlich neue [bzw. zahlreiche?] Erkenntnisse über Leben und Werk des Barockmalers" und dafür hat es in dem grossformatigen und seitenstarken Buch eigentlich genügend Platz, allerdings hatte es wohl nicht genügend (auch Geld trotz Bauer'scher Barockstiftung?) bei den Abbildungen der Werke. Alle Fresken, Ölgemälde, Zeichnungen und zumindest die Originalentwürfe für die Druckgrafiken müssten heutzutage in einer modernen Künstlermonographie abgebildet sein schon im Hinblick auf den immerwährenden Substanzverlust und allgemein für die (zukünftige) Forschung. Wofür die Autorin wohl noch weniger kann, ist die relativ lieb-kunstlose, unvisualisierte Aufmachung des Buches: es gibt leider nur auf S. 92 (Abb.3; vgl. Fig.1) und stark verkleinert abgebildet ein Porträt Schefflers nach dem Relief von Egid Verhelst, keine Signatur, keine Unterschrift, kein Facsimile zumindest eines originalhandschriftlichen Briefes, kein Diagramm des Stammbaumes, keine Karte der Werkstandorte, keine Zeittafel ... nur Text, viel Text: eine antibarocke Verbalisierung barocker Kunst und Frömmigkeit.

Im ersten Kapitel: **"Anliegen der Studie und Urteile der Forschung"** versucht die Autorin in der Übersicht der bisherigen Literatur zu Scheffler die verschiedenen Aspekte, Charakteristika deutlich werden zu lassen: Asam-Schüler, im Kreis der Münchner-Augsburger (bayrisch-schwäbische) Schule, Jesuitenangehöriger, Frömmigkeit. Für sie wird die Frömmigkeit und ihr Einfluss auf die Kunst (d.h. primär Schefflers) zu einem Zentralmotiv werden. Bei der genannten Literatur bis in die Gegenwart muss man die mehr sammelnde und die einordnende, deutend-wertende Richtung unterscheiden. Da sie den Rezensenten und seine beiden knappst gehaltenen und in kürzester Frist damals zu erstellenden Beiträge zur Ellwanger Barockausstellung von 1981 mehrfach zitiert, muss neben der damaligen Warnung vor einer Monokausalität (Asam?) auf die dort ebenfalls genannten möglichen "Ideengeber" Jacopo Amigoni und G. B. Pittoni, G.B. Piazzetta hier

eine kurze Erklärung nachgeschoben werden. Es sollte 1981 die (Nicht-) Auseinandersetzung Schefflers mit dem seit 1715 in München ansässigen Amigoni angesprochen sein, der immerhin auf J. B. Zimmermann, Fr. J. Spiegler, F. A. Erler, B. Gambs u.a. grossen Einfluss ausübte und mit dem Scheffler in Schleissheim unmittelbar konfrontiert war. Etwas später (um 1736) musste Scheffler in Mergentheim, Würzburg, Sachsenhausen nochmals mit einem weiteren welsch-venezianischen Einfluss (Pittoni, Piazzetta) konfrontiert gewesen sein auch bei seiner möglichen, aber von dem qualitätsbewussten B. Neumann gleich abgewehrten Kandidatur für das später von Tiepolo gemalte Würzburger Treppenhaus.

Im zweiten Kapitel: **"Chr. Th. Scheffler, ein Kunstmahler - zur Biographie und Künstlersozialgeschichte"** geht es gewissermassen um die Gene und die Sozialisation des Malers. Die meisten und wesentlichsten Informationen finden sich zwar schon in Brauns Monographie, hier aber wird von der Autorin nochmals alles gründlich nachuntersucht, sodass das familiäre Horizont recht erweitert erscheint. Allerdings erfahren wir noch immer nicht, wo Scheffler ab ca. 1705 zur Schule ging, welche Schulbildung er überhaupt hatte, auch nicht, ob der Vater Johann Wolfgang Scheffler ausser Fassmalerei auch figürliche Malerei ("freye Kunst des Oehlmalens" nach Chr. Th. Scheffler) betrieben hat. Der jüngere Bruder Felix Anton nennt sich 1732 in Schweidnitz bei seiner Trauung Sohn eine "kunstreichen" Vaters. Wenn der Malersohn Chr. Th. Scheffler ab ca. 1711 beim Vater eine rechtmässige Lehre begann, hätte er frühestens nach drei Jahren also ca. 1715 freigesprochen worden können und bei maximal sechs Jahren erst im Jahre 1718. Nichts herausgefunden hat die Autorin trotz sicher intensiver Nachforschungen, ob der Vater Scheffler z.B. mit dem 1711 verstorbenen Asam-Vater Hans Georg Asam in einer Verbindung gestanden hat. Wenig Neues kann man über den jüngeren Bruder, ebenfalls Asam-Mitarbeiter und Vollender, Felix Anton Scheffler (1701/3-1762), der zeitweise in Prag königlich-böhmischer Hofmaler war, erfahren, wie die Mitarbeit in Worms und in Ellwangen schon vor dem gemeinsamen Auftrag in Neisse. Wenn er dem zumindest 1727/28 als schwachen Deckenmaler aufgetretenen württembergischen Hofmaler Johann Christoph Grooth 1725/26 in Ludwigsburg geholfen haben soll, müsste er schon der Manier Carlo Carlones begegnet sein. Anschliessend soll er für für Markgräfin von Baden, eine gebürtige württembergische Herzogin, in der Karlsburg in Durlach selbständig Zimmer dekoriert haben. Theoretisch könnte er 1728 in Bruchsal Cosmas Damian Asam in der Hofkirche assistiert haben. Der Einfluss Asams

(angeblich ebenfalls um 1720 bei ihm Schüler, 1724/25 in Freising als freier Mitarbeiter nachgewiesen) ist aber im Gegensatz zu Matthäus Günther oder sogar Joseph Ignaz Appiani eher gering. Über den zumindest von Christoph Thomas Scheffler selbst etwas vage dokumentierten Aufenthalt (als Geselle, Gehilfe, Skolar?) bei dem "Berühmten Virtuosen Herren Asam" konnte die Autorin auch nichts Neues in Erfahrung bringen. Ihre zusammenfassende Überlegung von einem Zeitraum zwischen 1718 und 1722 - dem Eintritt in den Jesuitenorden - dürfte wohl zutreffen. Die schefflerische Erwähnung von "Mergenthal" (= Mergentheim oder Mergenthau b. Augsburg?) und Ellwangen in diesem Asam-Kontext bleibt auf alle Fälle seltsam.

Im nächsten Abschnitt **II.2.2** geht es für die Autorin sehr wichtig um die Jesuitenmitgliedschaft Schefflers als Laienbruder und damit um seine (private und demonstrierte) Frömmigkeit. Ob wie bei den anderen Orden die etwas euphemistisch 'Charissimi' Genannten 'Coadjutores temporales' auch eine "fundierte theologische Ausbildung", wie es ebenfalls auf der Umschlagrückseite heisst, erhalten haben, ist doch eher fraglich. Sie waren primär für ihre nützlichen handwerklichen Fähigkeiten ausgesucht und irgendwelchen jesuitischen Exerzitien-Meditationsübungen zur Glaubensstabilisierung unterworfen. Landsberg am Lech ca. 60 km von München entfernt, das auch auf der Strecke von München nach Weingarten lag, war nach der Autorin für die Novizen- also Grundausbildung zuständig. Sie geht weiter davon aus, dass Scheffler nach dem Eintritt am 22. September 1722 erst einmal zwei Jahre Novizenzeit ohne künstlerische Nebentätigkeit absolvierte und 1724 die Gelübde ablegte, aber (S.48) am 17. April 1728 als "Bruder ohne feierliche Gelübde" entlassen wurde, und er sie also wohl nie abgelegt hat. Wollte er sich doch ein Hintertürchen offenhalten?.

Während alle früheren Autoren eher von einer Einvernehmlichkeit ausgingen, fand die Verfasserin jetzt doch noch eine neue, allerdings nachträglich exzerpierte Quelle mit dem Grund des Ausscheidens oder Loswerdens: "pervivaciam erga Superiores ... atque alia", also: 'Unbotmässigkeit gegenüber den Vorgesetzten ... und anderes'. Der eingeschobene Nebensatz dazwischen ("cum esset Pictor egregius") wird von ihr mit "obwohl er ein ausgezeichneter Maler war" übersetzt. Es wäre möglich ihn als indirekte Rede kausal zu verstehen: 'da er doch ein hervorragender Maler sei' bzw. 'er sei doch ein herausragender Maler' oder fast sinnvoller konzessiv: 'mag er auch ein herausragender Maler sein', bzw. 'sei er auch ein noch so herausragender Maler'. Also Scheffler hat sich nicht völlig unterworfen oder sich auch etwas herausgenommen mit Berufung auf seinen

Künstlerstatus bzw. seine Künstlerfähigkeiten. Für einen tiefgreifenden Bruch zwischen Scheffler und den Jesuiten, der bei Scheffler anscheinend keine Glaubensskepsis oder einen Jesuitenhass hinterlassen hat, könnte man allenfalls das zwanzigjährige Ruhen der Geschäftsverbindungen deuten. Die zahlreichen Entwürfe für Magisterzettel/Thesenblätter kamen aber doch wohl von mehr oder weniger von Jesuiten beeinflussten katholischen Universitäten. Wahrscheinlich hatte es 1750 also auch keiner grossen Versöhnung bedurft.



Fig.2: Chr. Th. Scheffler, Stanislaus vor der jungfräulichen Gottesmutter und der Himmelsmusik, um 1726. Obernau, Pfk., (aus: S.Hartmann, Chr. Th. Scheffler, 2015, Taf. 58)

Auch der Rezensent hätte 1981 mit seinen Äusserungen vorsichtiger sein sollen, als er in

einer Anmerkung zu dem von ihm neugefundenen, recht qualitätvollen Gemälde (Fig.2) in Obernau bei Rottenburg von einer "Rottenburger Frühzeit" sprach, da er den Ellwanger Mitarbeiter und Landsberger Mitnovizen Josef Firtmair im Hinterkopf hatte, der nach Beendigung der Ellwanger Aufträge zu den Rottweiler bzw. Rottenburger Jesuiten wechselte. Obwohl die Autorin dem besagten und auf Taf.58 sogar abgebildeten Gemälde (abG 109) die Handschrift Schefflers nicht abzustreiten vermag, schreibt sie es rigoros doch einer unbekanntenen Hand zu, weil es nicht dem 1724 von Landsberg nach Rottenburg gelieferten Altargemälde mit den beiden Jesuitenheiligen Stanislaus und Aloysius thematisch entspräche, und es sich nicht um zwei Altarblätter aus Landsberg gehandelt habe. Das Obernauer Gemälde stellt natürlich nicht den Pilger Jakobus dar, wie das Buch richtigstellt, sondern den von Dillingen nach Rom gepilgerten (Pilgermuschel) und dort früh verstorbenen Stanislaus Kotska vor der Gottesmutter inmitten der Himmelsmusik einschliesslich wohl der Hl. Märtyrerin und Protomusikerin Cäcilie. Zeitweilig vermutete der Rezensent auch die philosophische Universitätspatronin 'Hl. Katharina', sodass sich etwas spekulativ ein Geschenk nach Rottenburg von Dillingen aus, wo Scheffler seit 1726 im Personalkatalog verzeichnet war, aufdrängte; vielleicht war es auch eines von Ellwangen aus. Das Gemälde hat überhaupt nur wenig an Asams Gaulli-Loth-Elementen, sondern erinnert an die Münchner venezianisch inspirierte Malerei des 17. Jahrhunderts.

Über den in Ellwangen bei den Jesuiten nicht nur archivalisch sondern visuell in seiner expressiv-eckigen, oft ekstatischen spiegleresken, mit caravaggiesk-entfärbter Hell-Dunkelsprache auftretenden, zumeist mit dem S.J.-Zusatz signierenden, früh verstorbenen Josef Firtmair wie über das Scheffler-Umfeld hätte sich der Rezensent noch etwas mehr erwartet. Dass Firtmair (S.52) erst als Novize, obwohl man auf eine fertige Berufsausbildung bei den Laienbrüdern Wert legte, unter Scheffler zu zeichnen und malen begonnen hätte, erscheint doch sehr unwahrscheinlich.

Aus den zahlreichen, leider verstreuten und nicht systematisch, chronologisch angelegten Archivhinweisen lässt sich der Austritt aus dem Jesuitenorden ganz gut nachvollziehen. Bei dem Besuch des Fürstpropstes und Kurfürsten Franz Ludwig von der Pfalz am 10. Oktober 1727 in Ellwangen, der den zu den Mendicanten zu zählenden Jesuiten grosszügig ihren Neubau 'mitgesponsert' hatte und besonders mit dem malerischen Ergebnis zufrieden war, wurde sicher über Anschlussaufträge für Scheffler wie im Residenzschloss gesprochen und damit ihm eine Karriere in Aussicht gestellt, die der Orden nicht bieten konnte. Der musisch-kunstverständige Kurfürst von Trier, seit 1729 von Mainz, Schwager des Kaisers, Bruder des verstorbenen Jan Willem mit seiner berühmten

Gemäldegalerie u.s.w. war einer der höchsten und besten Auftraggeberadressen im ganzen Hl. Römischen Reich natürlich auch für Scheffler.

Da Schefflers zeichnerisch-entwerferische Begabung (z.B. Entwurf für die Ellwanger Residenzstiege, Z 7) offensichtlich war, bot sich daneben das Kunst-Grafik-Zentrum Augsburg mit seiner paritätischen freien Reichsstadt als Standort, Basis für den Hof- und Wandermaler an, wie Scheffler in seinem Antrag auf Beisitz vom 17. April 1728 selbst formuliert. Bei der "Luft" von S. 339 dürfte es sich als Lesefehler eher um die die "Lust" handeln. Dass Scheffler – wie auf S.51 richtig ausgeführt – wohl erst 1731/32 in Augsburg wirklich ansässig wurde, lässt sich sicher auch mit dem am 18. April 1732 eher überraschend in Breslau verstorbenen Franz Ludwig erklären.

"Die bisher strittige Frage der Datierung" (S.56) der profanen Arbeiten Scheffler für Ellwangen ist eigentlich schon seit 35 Jahren beantwortet. Hier wird sie nur bestätigt und weiter differenziert, v.a., ob die nur durch Johann Quirin Jahn 1770/76 noch auf mündliche Hinweise von Felix Anton Scheffler basierende Ausmalung der bald wieder zerstörten Wormser Residenz (nur der Saal oder die Stiege, oder beides?) zeitlich möglich ist. Die Autorin kommt dabei auf ein Zeitfenster von Anfang Juni 1729 bis Mitte September 1729, also ca. 15 Wochen, das in der Tat zumindest für eines von beiden ausreichen würde. Was ganz aussergewöhnlich ist, sind die erstmals bekannt gewordenen Reisespesen von jeweils 100 fl. für die Hin- und Rückreise ('erster Klasse' bei Thurn & Taxis?) nach und von Worms, wobei in eigenartiger Ähnlichkeit mit dem Augsburger Beisitzantrag am 4. Juni 1728 als Zwischenetappen Ellwangen (nicht Ellingen), und Mergentheim genannt werden. Auch in Mergentheim und Frankfurt war Franz Ludwig als Deutschmeister baulich engagiert. Sein quasi Hofmaler Scheffler konnte und sollte sich wohl von allem eine persönliche Ansicht verschaffen. Dass Scheffler in Worms nur seinen Riss für Ellwangen absegnen lassen sollte, erscheint wenig plausibel; es dürften in den 14 Tagen in Worms im Jahre 1728 verschiedene Projekte einschliesslich des immer noch nicht ganz Geklärten von Worms abgesprochen worden sein. Die Autorin konnte nachweisen, dass Scheffler im Herbst 1729 (nach dem Wormser Auftrag) mit seinem von Asam in Bruchsal jetzt freigewordenen Bruder Felix Anton für den Treppenhausauftrag in Ellwangen bis Anfang Februar 1730 nachgewiesen ist und mit ihm wohl im Frühjahr 1730 (März/April) zum Auftrag des Kurfürsten und Breslauer Bischofs Franz Ludwig nach Neisse, Kreuzherrenkirche aufbricht.

Es verwundert, dass Franz Ludwig von der Pfalz, der 1725 die rückständigen Stukkaturen von Melchior Paulus in der Ellwanger Residenz wieder abschlagen liess, an Scheffler

einen so grossen Gefallen fand. Sicher verkörpert er eine Billigausgabe der aktuellen Asamschule. Der genannte zeichnerische Entwurf für das Ellwanger Residenz-Stiegenfresko (für Worms hat sich erstaunlicherweise bislang gar nichts gefunden!) verrät noch eine ganz gute Zeichnung. Die Ausführung ist aber nicht erst durch den Pinsel der Zeit so bunt, additiv (nicht nur durch das Programm und die Symbolik bedingt). Es fehlt das Gefühl für die Fläche. Das Treppenhausfresko ist ein asymmetrisch-unharmonisches, leicht schrägsichtiges 'Quadro riportato' geworden. Hinzu kommt noch im Buch die Unschärfe und Kleinheit der Abbildung. Überhaupt ist in dem Buch wenig von der künstlerischen Qualität die Rede. Vor allem als Zeichner hätte man Scheffler besser in Szene, 'ins (gedruckte) Licht' setzen können, ja müssen.

Zu dem von Bruno Bushart 1964 in die Welt gebrachten Wettbewerb um die Ausmalung der Ellwanger Stiftskirche St. Vitus unter dem Nachfolger Franz Ludwigs zwischen Matthäus Günther und Scheffler konnte die Autorin (vgl. S.62, Anm.563) nichts Konkretes finden.

Zur Familie Schefflers war seit Braun eigentlich das Wesentliche bekannt. Aber die Autorin hat v.a. zu den Brüdern Schefflers, unter denen neben Christoph Thomas nicht nur Felix Anton in des Vaters Fussstapfen getreten sind, zur Ehe mit einer nicht unvermögenden Augsburger Bürgerstochter, die er erst nach der Verheiratung der – wie bei Geistlichen gang und gäbe – bislang den Haushalt führenden Schwester im reifen Alter von 39 Jahren eingegangen war, und die aber nichts desto trotz von zahlreichen, teilweise frühverstorbenen oder später in Vergessenheit geratenen Nachkommen gesegnet war, noch beigetragen. Leider konnte die Verfasserin nichts Neues bzw. Genaueres zu der seit 1754 bestehenden Krankheit Schefflers in Erfahrung bringen wie aus den recht ausführlichen Krankenakten seiner Zeitgenossen Franz Anton Kraus oder Johann Evangelist Holzer. An den Arbeiten für Landsberg 1753/54 und schon gar nicht an der Zeichnung lassen sich etwaige krankheitsbedingten Qualitätsabfälle feststellen.

Der Abschnitt **II.3** ist den "**Berufliche(n) Kontakte(n)**" gewidmet. Das Buch vermittelt etwas den Eindruck, dass Scheffler innerhalb des 'Augsburger Geschmacks' nur für den Verlag Martin Engelbrecht als figürlicher Staffagist gearbeitet hätte, wenn nicht der ab S. 303-335 beginnende umfangreiche Katalog der Druckgrafik nach Scheffler ein umfassenderes Bild (z.B. Ph. A. Kilian, G. Eichler, Gebrüder Klauber u.a.) abgäbe, und zeigen würde, wie stark Scheffler als Entwerfer tätig war für Verleger beider Konfessionen. Obwohl die Autorin versucht durch die Beziehung Schefflers zum bedeutenden Augsburger Benediktinerstift St. Ulrich und Afra und zu dem Kollegiatsstift Alte Kapelle in

Regensburg nochmals den Bruch mit den Jesuiten zu verdeutlichen, bleibt unser Maler von Anfang an und wieder bis zu seinem Ende (Dillingen, Landsberg) eigentlich ein 'Jesuitenmaler' bzw Maler für die Jesuiten, die abgesehen von den Themen durch ihre Spendenabhängigkeit u.a.m. aber keinen besonderen Stil vertraten. Von 1728 bis 1732 wählte er sich als Hofmaler eines geistlichen Fürsten und auch nach 1732 hatte er mit Mainz und Trier noch Verbindung (und vielleicht Ambitionen) in den dortigen Bistümern. Leider geben die notwendigen Auftrags-Briefwechsel wenig her, inwieweit Scheffler auch einen konzeptionellen Anteil daran hatte. Auf ein Facsimile z.B. für Heussenstamm wurde leider verzichtet, obwohl es doch die "eigenen Gedankhen" Schefflers als 'pictor doctus' für die Ausmalung der Schönborn-Grabkapelle sein sollen, die die auftraggebende Grafenwitwe wiedergab. Die emblematische, thematisch anspruchsvolle Anlage mit den Bibelzitate deutet eher auf einen geistlichen Beistand, Berater (Sekretär Serger?) der Witwe. Leider ist auch in diesem Falle die von Bushart 1964 als Ricordo bzw. als nachträgliche Stichvorlage in der Augsburger Barockgalerie nicht auch zum Vergleich abgebildet; ebensowenig der zu diesem Komplex gehörende Scheffler-Entwurf für den Hochaltar (Z 31). Der von der Autorin ausführlich behandelte Briefwechsel mit den entscheidenden Personen des Regensburger Kollegiastiftes zeigt auch nichts besonderes. Bei der vom Rezensenten (Andreas Brugger 1987, S.21, Anm. 144) erstmalig bekannt gemachten Wettbewerbsausschreibung um die Ausmalung der Wallfahrtskirche Neu-Birnau und dem folgenden Rechtsstreit mit dem Abt Anselm II von Salem handelt es sich um die üblichen Vertrags- und Honorarstreitigkeiten. Letztlich muss man die Generosität Abt Anselms II festhalten, der für zwei von ihm so nicht gewünschte Ölskizzen auf Leinwand immerhin 200 fl.- bezahlte und die Skizzen aber nicht behielt, sondern an Scheffler zurückgab, der allerdings wohl wegen der speziellen Thematik wenig mehr mit ihnen anfangen und vielleicht sie auch nicht mehr loswerden konnte. Ein Testament Schefflers im übrigen konnte die Autorin nicht auftreiben, um vielleicht feststellen zu können, wie viele Skizzen (und Bücher u.ä.) bei seinem Tode noch in seinem Besitz waren. Denkbar auch, da keiner der Scheffler-Söhne Maler wurde, dass sie auch an den Bruder und Auftragsvollender Felix Anton gegangen sind, der um 1756 sich vorrangig in Bayern aufhielt.

In dem Kapitel "**Arbeitsgemeinschaften**" wird das im barocken 'Gesamtkunstwerk' übliche Hand-In-Hand-Arbeiten der Gewerke verstanden. Eine engere Zusammenarbeit scheint mit dem v.a. als Fassmaler aufgetretenen Johann Georg Rothpletz bestanden zu haben, der wohl für entwerferische Funktionen auch schon z.B. G. B. Göz, J. Holzer und

später Joseph Mages heranzog und teilweise bei sich sogar beherbergte. Bei den die Rahmen der Fresken besorgenden Stukkatoren führt die Autorin mehrere Gemeinschaftsprojekte mit der Stukkatorenfamilie Finsterwalder an, wobei der eine den anderen vorgeschlagen haben dürfte.

Bei der mehr gesellschaftlichen Position – über die Künstlerische hat als Zeitgenosse B. Neumann ein auch heute noch gültiges Urteil abgegeben: zweite Garnitur, nicht mit Tiepolo vergleichbar – bringt die Autorin einmal eine altersmässige Höherstufung und das andere Mal eine mehr niedrige Künstler-Rangfolge in Zusammenhang mit der Gründung der 'Franciscischen Akademie' (eher eine Art Kunstverein mit Verlagsinteressen). So wenig wie mit den Zünften hatte Scheffler auch anscheinend mit der Augsburger Reichsstädtischen Kunstakademie zu tun, ein Einzelgänger nach Bruno Bushart. Auch über den nicht nur möglichen Einfluss Bergmüllers und seiner Schule wird im Buch eigentlich kaum diskutiert. Man hätte das einzige auf ein verschollenes Profilbrustbild in Gips von Egid Verhelst zurückgehende, von G.C.Kilian radierte Porträt – wie schon gesagt- ruhig in Originalgrösse abbilden und auch physiognomisch etwas weiter deuten können. Das etwas Rundlich-Volle des Kopfes mit den eher grossen, nicht tiefliegenden Augen eignet den sich unfreiwillig selbstporträtierenden Scheffler-Gesichtern. Die Plastizität und Stämmigkeit seiner meisten, etwas temperamentlosen Figuren erlaubt wohl auch Rückschlüsse auf Scheffler selbst. In Landsberg hat er sich aber sicher nicht kryptoporträthaft als Schwerkranker/Sterbender mit Kreuz, auch wenn dieser noch auf die Signatur verweist, selbst hineingemalt. Zumindest hätte man bei dem postumen Bildnis (auch schon des Gipses) auf die heroisierende Nacktheit neben der Allongeperücke hinweisen können. Die heutige kunsthistorische Generation ist natürlich nicht mehr so auf versteckte Selbstbildnisse und Details aus, wie z.B. noch Wilhelm Braun, der bei dem 1730 für nur 4 fl.- (!) gemalten sicher auch allegorischen (Jugend und Alter) 'Blindfenster' des Ellwanger Residenzsaales - ein Illusionsexerzierstück eher für einen Gehilfen - in dem das Fenster neugierig öffnenden und hereinschauenden blonden Jüngling, derweil der weise besonnene Alte in sein Buch schreibt, unbedingt glaubte Scheffler erkennen zu müssen (1939, S.11).

Als einziger eigentlich illegaler Lehrling ist der später von 1758 bis 1772 in Italien lebende bischöfliche Hofmaler Franz Josef Degle (1724-1812), der schon früh 1747 die Malergerechtigkeit ganz im Gegensatz zu seinem ausserzünftischen Lehrherrn Scheffler erstanden hatte und sie später eigentlich wieder loswerden wollte, ausführlich beschrieben allerdings ohne Bilder aus seiner Frühzeit, die die Art des Einflusses von Scheffler hätten

anschaulich werden lassen.

Auch von dem oben genannten Mitbruder J. Firtmair, von dem die Autorin – wie gesagt - ebenfalls eine Ausbildung bei Scheffler und nicht direkt bei Asam annimmt, hätte man sich einige Vergleichsabbildungen gewünscht wie bei dem älteren Dillinger Maler und weiteren Gehilfen in Ellwangen Anton Wenzeslaus Haffe (Abb.15). Nur ist es leider so, dass gerade das Chorfresko in Laupheim eigentlich nichts Schefflerisches an sich hat und auch mit einer von der Autorin in der Staatsgalerie Stuttgart entdeckten Entwurfszeichnung (zuZ 8) für ein halbrund geschlossenes Chordeckenbild in Verbindung gebracht wird. Diese vielleicht aus Ellwangen stammende Zeichnung wird von ihr als erster Entwurf für Neisse (also um 1728/30) angesehen und Scheffler neu zugeschrieben (zusammen mit einer Verkündigung, Z 2). Eigentlich müsste dann Haffe für das Schiffsdeckenbild mit eindeutigen Anleihen an Ellwangen ebenfalls von Scheffler eine Vorlage beim Laupheimer Auftrag von Seiten der Patronatsherren (Abt von Ochsenhausen, Familie von Welden) erhalten haben. Leider lässt sich selbst mit der Lupe auf dieser kleinen Abbildung nichts eindeutig Schefflerisches entdecken, vielleicht muss in ihrem etwas ondulierenden bis zackig-manieristischen Figurenstil auch an eine andere, bergmüllerartige Hand (z.B. Mathias Wolcker?) denken. Die Bezüge zu dem leider etwas unscharf abgebildeten Langhausdeckenfresko der Kreuzherrenkirche in Neisse sind eher thematisch als künstlerisch-motivisch.

Auch der verbalisierte Einfluss auf den späteren Rothpletz-Schwiegersohn Josef Mages von Tirol (1728-1769) ist ohne Abbildung oder ein photographisches Bildgedächtnis nicht so einfach nachzuvollziehen. Dass ein guter Zeichner, Entwerfer, Erfinder von ansprechenden künstlerischen Vorlagen im Augsburgener Milieu rezipiert wurde, überrascht nicht, auch nicht, dass lokale Maler wie Johann Peter Weber in Trier, die zugänglichen Fresken (teil-) kopierten, studierten und wiederverwendeten. Es ist immerhin ein Qualitätsindiz.

Die nach Norbert Lieb vorhandenen Scheffler-Einflüsse auf Johann (nicht: Johann Baptist!) Anwander bzw. Felix Rigl werden von der Autorin zu recht kritisch gesehen. Die originär-malerische Begabung Anwander vermengt Einflüsse J.I. Wegscheiders, C.D. Asams u.a., aber nicht speziell Schefflers. Bei den dominanten Architekturen in der Franziskanerinnenkirche Dillingen 1737 fragt sich der Rezensent, ob hier nicht Rigl als Architekturmaler mitgearbeitet haben könnte.

In Kapitel III geht es um die Asamrezeption, um die Abhängigkeit Schefflers von Asam, die Verarbeitung, die künstlerische Eigenständigkeit. Die Autorin versucht hierbei zwischen

"Motivübernahme" (= direktes Zitat) und "Adaption" (= verändernde situative Anpassung) zu differenzieren. Die augenscheinliche Übernahme der 'Vermählung Mariens' in Ellwangen von Asam in Weingarten lässt an eine Mitwirkung in der Freskenausstattung der dortigen Klosterkirche denken, obwohl Scheffler selbst Weingarten nicht als Mitwirkungsort anführt. Die genannte Mitarbeit in Aldersbach und Schleissheim ist in Ellwangen dagegen noch deutlicher ablesbar. Die Unterabschnitte III.1-4 (Motivübernahmen, Adaption von Figurentypen, Raumkonzepte, Ordnungssysteme) sind auch textlich, inhaltlich nicht sauber voneinander zu trennen und vor allem nicht auf den Punkt gebracht. Neben Einzelmotiven (Zitaten) hat sich Scheffler teilweise auch figürlich v.a. bei den Engelsprofilen an Asam angelehnt, aber er scheint noch eine andere teilweise ältere Grundlage der Münchner Malerei des 17. Jahrhunderts zu haben. Auch in den Raum-Ordnungsprinzipien v.a. den horizontalprojektiven Umlaufkompositionen oder pozzesken Kuppelkonstruktionen in Kombination mit 'quadri riportati' als Nebenszenen bleibt er Asam verhaftet. Die schrägsichtigen Anlagen scheinen sich eher auf die venezianische Tradition zu beziehen. Etwas zu kurz kommt in dem Buch die mit Unterliezheim 1733 einsetzende Auseinandersetzung mit den Augsburger Konkurrenten z.B. in der präziseren Architekturbehandlung und v.a. in Wizighausen 1740 in der mehr an Holzer orientierten grösseren Plastizität und dem malerischerem Hell-Dunkel. Auch müsste die Inkorporation der Rocaille in den wolkenmässig auswabrenden rahmenlosen Trierer Fresken bis hin zur Studienkirche Dillingen 1751 erwähnt werden. Es scheint sich um eine 'invasive' Modeerscheinung gehandelt zu haben wie M. von Au in Messkirch (Fr.J. Spiegler in Zwiefalten nur mit der 'Invasion' der Rocaille) dies demonstriert. Den Unterschied zwischen opaionartiger, visionärer Transzendierung und innenräumlicher, intrinsischer oder kondensativer Alluzination oder Illumination als eine Art quantenphysikalischem Tunneleffekt sollte nicht zu einer grossen kunstwissenschaftlichen Erkenntnis überbewertet werden.

Der Abschnitt **III.5 "Lehre als Lernzeit"** bringt mehr Wiederholung und Selbstverständliches schon vom Titel her als Neues und Wesentliches. Nach Meinung des Rezensenten ist für letzteres ein vor-asamsches Erstvokabular als Erbe, dann die Konfrontation mit einem Vorbild wie Asam und die Amalgamierung mit dem Augsburger Bergmüller-Umkreis zu nennen. Wenn immer wieder das Konservative bei Scheffler angesprochen wird, so hat dies bei dem noch kurz vor 1700 Geborenen auch darin seine Erklärung. Für den 'Maler des Übergangs' vom Barock zu Rokoko interessiert sich die Autorin kaum.

Mit dem Kapitel **IV: "Visualisierung barocker Frömmigkeit"** bekommt das Ikonographische, der religiöse Aspekt den Primat bzw. den für das Buch zweiten Focus auch umfänglich. Eingangs weist die Autorin noch darauf hin, dass Scheffler ausser historischen Herrscherallegorien, wenigen Porträts keine profane Themen malte, sich also ähnlich wie J.J. Zeiller den irdischen Teufel oder die sinnliche Versuchung (Akte) vom Leib oder besser: vom Stift oder Pinsel gehalten hat. Dass Scheffler als Jesuitenbruder sich der neuen pädagogischen Jesuitenheiligen Stanislaus und Aloysius angenommen hat und annehmen musste, ist ja keine Überraschung. Ebenso wenig, dass er sich in verschiedenen Varianten des beliebten neuen Nothelfers und Brückenheiligen Johann Nepomuk annahm. Bei dem Entwurf für ein Deckenbild im Augsburger Dom (Abb.11) ist immer vom sterbenden Heiligen die Rede, besser wäre hier vom ertrunkenen Heiligen zu sprechen. Interessant wäre es gewesen zu erfahren, ob Scheffler innerhalb der Nepomuk-Ikono-graphie-logie rückschlussfähige Besonderheiten zeigt.

In **IV.1.3** wird die Neufassung einer von Scheffler modernisierten, illustrierten Lauretanischen Litanei als Nebenarbeit erwähnt, wobei man den 1732 entstandenen Stichen kaum die zeichnerische Hand der Vorlage mehr ansieht. Aber auch in Schefflers Vorlagen merkt man seine um 1700 entstandenen Vorbilder an. Aus diesem Illustrationsauftrag lässt sich nur wieder eine ungebrochene allgemeine katholische Frömmigkeit der 1. H. des 18. Jahrhunderts ableiten. Die thematisch verwandten Beispiele vom Bruder in Prag sind leider so schlecht erhalten und so verrestauriert (Abb.23 u.25), dass man sie besser ganz weggelassen hätte, zumal sie später und unabhängig entstanden sind.

Das Kapitel **IV.2** ist dem **Kreuz als Siegeszeichen und Symbol der Eucharistie** gewidmet. Auch hier lässt sich ausser einer allgemeinen Frömmigkeit und spezieller Wünsche der Auftraggeber nichts besonderes unmittelbar für Scheffler ableiten.

Die folgende ganze Diskussion **IV.3** um den Hl. Geist in menschlicher Gestalt besagt eigentlich nur, dass Scheffler wie so viele andere im Auftrag auch von den verbreiteten Visionen der Maria Anna Lindmayer bzw. der Kreszentia Höss in Kaufbeuren etwas erlegen ist, bis Papst Benedikt XIV dem ganzen anthropomorphen, erotisierten Spuk durch Verbot ein weitgehend (zumindest von Scheffler) beachtetes Ende bereitet. Die Autorin versucht dagegen einen Einfluss Asams und eine Unabhängigkeit von den Visionen uns weiszumachen, indem sich Scheffler dabei auf die Offenbarung und den Ratschluss der Erlösung berufen würde. Dieser Abschnitt ist also wieder mehr ein Exkurs, eine eigenständige und nicht uninteressante Untersuchung, die aber Scheffler wieder nur in der

Glaubenswelt seiner Zeit zeigt.

Das Kapitel IV.4: **Gesten, Worte und Strahlen als Bildmittel zur Erlangung von Eindeutigkeit** beginnt die Autorin schon einmal, dass sie "keine(n) ... Sonderweg" für Scheffler damit beanspruche. Ansonsten orientiert sie sich hier näher als z.B. bei der Raumdarstellung an Rhetorik-Vorstellungen von Frank Büttner. Bei IV.4.1 waren und sind die Gebärdensprache, Gestik, Mimik und die allgemeine affektive Wirkung aller Kunst nicht nur im Barock ein unbestrittenes Dogma. Die gezeigten, benutzten Beispiele bleiben also wieder im allgemeinen.

Im Abschnitt **IV.4.2 : "verbo movet"** (Worte im Bild: wohl seit es Schrift und Bild gibt) ist auf S.177, Anm.1295 der Autorin zuzustimmen, dass sich Scheffler – so theologisch er auch gebildet gewesen sein mag – einem das Wort, die Worte vorgebenden spiritus oder rector verbi, verborum gefolgt ist.

Auch die **Visualisierung innerbildlicher Wirkungszusammenhänge (IV.4.3)** ist ein uraltes Phänomen (z.B. schon in Ägypten), aber sie hat im für das Licht und das Dunkel nicht nur manichäisch sich interessierenden katholischen Barock ein besonderes Wundergewicht allgemein und wieder nicht nur bei, für Scheffler. So interessant auch dieser Exkurs wiederum sein mag, er hat in einer Künstlermonographie wenig zu suchen.

In Abschnitt **IV.5: "Visualisierte Verehrung"** werden z.B. die bei dem jesuitischen Missionsorden viel verwendeten Erdteildarstellungen angeführt, aber ohne wirkliche Alleinstellungsmerkmale für Scheffler. Interessant ist v.a. der seit Bruno Bushart für Scheffler beanspruchte Entwurf einer Deckendekoration des Orbansaaes des Ingolstädter Jesuitenkollegs zum einen wegen der noch etwas strittigen Ikonographie – wohl die Harmonie von Naturwissenschaft und Theologie, von Vernunft und Glauben unter der Herrschaft der göttlichen Weisheit, Providenz eigentlich ganz im leibnizschen Sinne – und zum anderen auch wegen der fast schon rokokooartigen wie von einem Stuckateur präzise entworfenen, aber als Scheinmalerei auszuführenden Deckengestaltung. Die Zeichnung wird 1727/28 datiert und stünde somit zwischen der Jesuitenkirche und dem Residenzsaal in Ellwangen. Leider ist die unter zuZ 6 eingeordnete Zeichnung wieder viel zu klein (Abb.40) abgebildet.

Nach den Scheffler-Variationen über das Erdteil-Thema kommt die Autorin mit der 'Regina caeli (et terrae)' (vgl. F.J. Spiegler in Zwiefalten) zu sprechen, der Zentralfigur des nachtridentinischen Katholizismus. Sie beruft sich dabei auf Hermann Bauers "Der Himmel im Rokoko", in dem dieser 1965 gemeint hatte, dass die Allerheiligenhimmeldarstellung in der Kuppel eine Erfindung des Barock sei (sicher angeregt durch Correggios Fresko

'Assumptio' in der Kuppel des Doms von Parma). Das jesuitische IHS auf der Brust der 'Regina caeli' in der Dillinger Studienkirche bedeutet wohl auch, wie sehr die Jesuiten der Mutter Gottes am Herzen liegen bzw. vice versa.

In **IV.6** wird noch die intendierte Wirkung der jesuitischen Auftraggeber natürlich auf das übliche uralte Schema von docere, delectare, movere, stupere, fast stupefacere, admirari und consolari zur 'persuasio et confirmatio' zurückgeführt.

Der Rezensent hatte bisher immer gehofft, dass für Scheffler an seinem eher auftragskünstlerischen als bekenntnishaften Werk eine spezifische (jesuitische) Frömmigkeit herausgearbeitet werden könnte, die ihn von seinen Augsburger Zeitgenossen abheben würde als 'pictor (per-)christianus'. Als Beispiel könnte sein Mitarbeiter Firtmair dienen, der sich ganz dem Jesuitenorden verschrieben hatte und sich vielleicht dabei fast mozartisch früh verzehrte. Eine persönliche Frömmigkeit wird auch von Konrad Huber in Weissenhorn oder von Pompejo Batoni überliefert, wobei bei letzterem dies am Werk nicht abgelesen werden kann. Bis auf den Streit mit dem Abt Anselm II von Salem bleibt Scheffler weitgehend biedermännisch unauffällig.

Nach dieser eher eigenständigen und wenig für Scheffler ergiebigen Diskussion zeigt die Autorin, dass sie auf 3 ½ Seiten eine **Zusammenfassung** geben kann: eine Reihe neuer Erkenntnisse aus den Archivalien zu Familie und besonders zu dem dritten malenden älteren Bruder Johann Friedrich Scheffler. Den Vater Wolfgang Scheffler schätzt sie wegen fehlender Werke hauptsächlich als Fassmaler ein trotz der von ihr erwähnten Deklaration durch den Sohn Felix Anton als "kunstreich". Weiter weist sie nochmals auf die Entlassung Schefflers aus dem Jesuitenorden wegen Ungehorsam hin und die Zusammenarbeit mit dem Bruder schon in Ellwangen und nicht erst in Neisse und höchstwahrscheinlich in Worms und ihr zeitlebens bleibender Kontakt.

Sie betont Schefflers Tätigkeit als Vorlagenzeichner (sicher mehr zur Überbrückung). Die Autorin meint, dass Scheffler von den zünftischen Malern als gleichrangig akzeptiert wurde. Vielleicht ist es aber eher so, dass der ehemalige Hofmaler Scheffler sich bewusst von der Zunft (und der Akademie) fern hielt, um als freier Maler agieren zu können. Weiter meint sie, dass er keine Schule hinterlassen habe. Das liegt wohl an der Nichtzugehörigkeit zur Zunft, den wenigen, oft wechselnden Mitarbeitern und seinem gegenüber Holzer nicht sehr fortschrittlichen Stil (vgl. Braun 1939, S.15: "das konservative Element"). Die Verfasserin charakterisiert ihn als frommen Marienverehrer. Aber wer von den ganzen kirchlichen oder religiösen Malern hat sich als Skeptiker oder gar noch schlimmer geoutet?. Wenn die Autorin schreibt, dass nicht das blutrünstige Martyrium, sondern die "Praktizierung des

Glaubens" für Scheffler wichtig war, spricht dies eher für einen sensiblen, ruhigen Charakter und weniger, dass er schon aufklärerische Tendenzen vorweggenommen hätte. Auch ihre Einschätzung von Schefflers "Bildsprache" als einfach, klar, verständlich, eindeutig könnten man schon als Ziele einer späteren Zeit sehen. Immerhin hat Scheffler das umwälzende 'Fukushima' von Allerheiligen 1755, das Erdbeben von Lissabon, gerade noch miterlebt. Am Schluss kommt noch einmal der Primat des Inhaltlichen (auch projektiv für die Autorin, da sie auf die stilistische Entwicklung Schefflers kaum eingeht) und die glücklicherweise eigentlich nicht geführte kunstwissenschaftliche Real-Fiktivraum-Erwähnung und die mehr oder weniger pleonastische Rhetorik-Klassifizierungen zu sprechen.

Nun, die Autorin hat einiges v.a. zur Familie und Entlassung Schefflers beigetragen, aber über 200 Seiten dafür benötigt, während Wilhelm Braun 1939 auf 24 Seiten bei kleinerem Satzspiegel sicher nicht viel weniger wesentliche Aussagen gemacht hatte.

Die primäre Leistung einer Künstlermonographie ist ein möglichst umfassendes und kritisches **Werkverzeichnis** (S.206-336) hier kombiniert mit den Quellen. Es gibt deshalb einen isolierten **Quellenanhang**, wo keine Werksverbindung direkt herzustellen ist, also z.B. Besitz, Bürgerrecht, Heirat in Augsburg; die Bewerbung des Vaters 1695 in München (Q 1) oder eine Korrespondenz mit dem Regensburger Kollegiatstift (Q 8) fallen etwas aus der Ordnung. Die Entscheidung zu einem integrierten Werk- und (schriftlichem) Dokumentenverzeichnis darf man als nicht sehr glücklich einschätzen, da die Unübersichtlichkeit wächst. Besser wäre es gewesen, in einem separaten Werkverzeichnis immer eine kurze Referenz mit Essenz der Quellen zu geben. So tauchen bei F 7 und G 35 bzw. F 9 und Z 11 jeweils die gleichen Quellen auf.

Neu-Bestimmungen-Entdeckungen sind bei den **Fresken**: vF 1, Landsberg, Kollegkapelle, anscheinend vernichtet. Bei F 26 einem fraglichen 'Abendmahl'-Fresko in Ellwangen folgte der Rezensent 1981 Wilhelm Braun (1939, S. 74). Das Gemälde scheint 1939 noch vorhanden gewesen zu sein; vF 29, Augsburg, St. Ulrich und Afra, Taufkapelle.

Vor allem bei den noch vorhandenen **Tafelbildern** hätte man sich ausführlichere Kommentare ähnlich den sehr sorgsam behandelten Literaturangaben gewünscht zumal bei fehlenden Abbildungen. Bei Braun 1939 lässt sich durch seine Beschreibungen von oft mittlerweile verlorenen Arbeiten doch noch eine gewisse Vorstellung gewinnen. Bei G 46, Fürstpropst Franz Ludwig von der Pfalz in Ellwangen, St. Vitus, Pröpstereihe meint die Autorin, dass die überreichten 10 fl.- für das kleine Gemälde (wie bei einigen anderen erhaltenen Gemälden leider ohne Größenangabe!) nur zu einer Überarbeitung gereicht

hätten. Neu hinzugekommen ist bei der Autorin zuG 81, eine 'Marienkrönung' (es stellt eigentlich eher das Erlösungswerk dar) - angeblich ein kleines Altarblatt oder doch ein Entwurf für ein grösseres Altarblatt? - , die sie 2010 und 2012 schon ausführlich beschrieben und promoviert hat und nur sehr grob zwischen 1740 und 1750 datiert (datieren kann), obwohl sie für Scheffler stilistisch eigentlich nicht ganz in diesen Zeitraum passt. Auf S. 272 erscheint als abG 109 das obengenannte Gemälde in Obernau. Die nächste Nummer abG 110 (Fig.3) in Ellwangen, St. Vitus, die vom Rezensenten 1981 Scheffler neu zugewiesen wurde, was die Autorin nicht nachvollziehen konnte und folglich bei ihr wieder zur Ausscheidung führte. Das 1981 wenigstens in S/W auch abgebildete Gemälde war damals vom Rezensenten als sicher im Umkreis von Scheffler entstanden angesehen worden. Wenn man das eckige Gewand der Veronika betrachtet, stammt es mit grösster Wahrscheinlichkeit doch eher vom Scheffler-Mitarbeiter Firtmair. Während bei den restlichen Abschreibungen ohne Abbildungen der Rezensent sich der Stimme enthalten muss, kann er der Autorin bei dem Hl. Antonius v. Padua in der Schrezheimer Kapelle bei der Abschreibung (abG 121) vielleicht zustimmen.



Fig.3: Josef Firtmair: Schweisstuch der Veronika, um 1727. Ellwangen, St. Vitus, Mittelschiffwand (aus: 'Barock in Ellwangen' 1981, S. 168)

Der Katalog der **Zeichnungen** beginnt mit einer recht qualitätvollen Studie 'Constantia und sapientia' (zuZ 1), die irgendwie der Werkstatt Asams und dem Weingartener Freskokomplex entstammt, und man immer noch zwischen Asam selbst und Scheffler hin und her schiebt. Im Vergleich zu den sonstigen Ellwanger Arbeiten erscheint sie sehr strichsicher. Zur Ellwanger Jesuitenkirche hat die Autorin anscheinend einen Entwurf für die 'Verkündigung an Maria' gefunden und auch als Vorlage für A.W. Haffe in Laupheim gewertet, leider keine Abbildung. Eine weitere Neubestimmung innerhalb des Bestandes der Staatsgalerie Stuttgart ist die schon genannte 'Verehrung des Hl. Kreuzes', die sie als Vorlage für A.W.Haffe wie für Neisse ansieht. Bei Z 29 ist wohl nur eine inhaltliche Verwendungszuweisung als Neubestimmung gemeint. Etwas störend ist auch die Vermengung von zu- und abgeschrieben Zeichnungen (zuZ 71-78 nach den Abschreibungen). Ohne ein mühsames Nachwälzen der Abbildungen in der Literatur ergibt sich kein richtiges Bild von Schefflers zeichnerischer Entwicklung, obwohl – wie schon eingangs gesagt – in der Zeichnung seine grösste Stärke gelegen hat.

Das Verzeichnis der **Druckgrafik** nach Scheffler-Entwürfen beginnt mit einem natürlich auch nicht abgebildeten, aber vor dem 12. Juli 1732 entstandenen Magisterzettel der sicher auch jesuitisch geprägten Universität Innsbruck. Folglich dürfte dies einer der ersten Entwürfe Schefflers in Augsburg nach seiner Rückkehr von Neisse gewesen sein. Auch hier bei der Druckgrafik sind wieder Zu- und Abschreibungen vermengt.

Es schliesst sich ein ausführliches, in der Differenzierung fast zu ausführliches **Literaturverzeichnis** an und am Ende eine knappe **Personen- und Ortsregister**, aber leider und - sehr verwunderlich bei dem Untertitel – kein ikonographisches Register. Dem Bildnachweis ist zu entnehmen, dass alle Farbaufnahmen von der Autorin bzw. ihrem Ehermann oder den Bildeigentümern stammen.

Résumé:

In dem starken Wälzer steckt zweifelsohne eine Menge an Zeit, Energie und Kärner-Arbeit, aber diese ist nicht optimal eingesetzt. Die Dissertation hätte in den hier kritisierten Punkten vor dem Druck umgearbeitet werden müssen und man hätte die ursprünglich sicher mitabgegebenen Abbildungen beibehalten sollen. Man sollte den Doktorvätern und -müttern ans Herz oder in den Sinn legen, dass eine nützliche Künstlermonographie - sonst müsste man ein anderes Thema wählen – ganz schlicht den Künstler und sein Werk zu (er-) fassen, ja ihm primär dienen sollte ohne Überbauliches wie "Visualisierung barocker Frömmigkeit" zu besserer Benotung. Dies kann ja in nachträglichen Arbeiten,

Aufsätzen verwirklicht werden. Der Doktorand soll sich auf die Schulung seines Auges, auf das zumeist wachsende Werkverzeichnis, die Entwicklung und Be-Deutung des Werks und seines Urhebers, des 'Künstler-Helden', konzentrieren, den Text kurz und bündig abfassen und mit Abbildungen so reichlich wie möglich versehen, dass das Gesagte mühelos evident wird. Auch das ist schon eine überzeugende Leistung. Von daher gesehen wird das Opus von Simone Hartmann für ein wissenschaftliches Arbeiten und auch als kunsthistorische Aufgabe des Sammelns, Bewahrens, Deutens und Bewertens dem Maler Christoph Thomas Scheffler in dieser Form für die weitere Zukunft leider noch nicht so richtig gerecht. (Stand: 17. August 2015)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de