

Joseph Anton Feuchtmayer 1696-1770. Vollendung des Barock

Leben und Werk

Konstanz, Rosgartenmuseum, 22.6.-25.8.1996

Meister und Werkstatt

Meersburg, Neues Schloß, 23.6.-25.8.1996

Begleitbuch von ULRICH KNAPP, Joseph Anton Feuchtmayer 1696-1770, hrsg. von Eva Moser, Kreisarchiv Bodenseekreis, Markdorf, und Elisabeth von Gleichenstein, Rosgartenmuseum, Konstanz. Konstanz, Stadler-Verlag, 1996. 380 Seiten, 429 Abb. in Schwarz/Weiß, 73 Abb. in Farbe. DM 78,- (geb. Ausgabe)

Anlässlich des 300. Geburtstages des in Mimenhausen bei Salem ansässigen Bildhauers wurden in den beiden durch Geschichte und Fähre verbundenen Bodenseestädten Konstanz (K) und Meersburg (M) zwei etwa gleich umfangreiche Gedächtnisausstellungen mit zusammen annähernd 50 Skulpturen und Plastiken und kaum weniger Zeichnungen veranstaltet. Letztere entstammten vornehmlich der Wessenberg-Galerie, Konstanz, und den Sammlungen des Bodenseekreises. Bei den Plastiken des sicher weniger gut als ein Tiepolo 'vermarktbar' Feuchtmayer griff man nicht nur aus Transport- und Kostengründen auf öffentliche Sammlungen, Privat- und Kirchenbesitz der Bodenseegegend und Süddeutschlands (Stuttgart, Freiburg) zurück. Einige Birnauer Büsten (M), ein Chorgestühlengel aus Weingarten (K) oder Reste aus dem Schweizer Kloster Engelberg (K) waren aus der Nähe zu bewundern, leider aber nicht die bekannten 'Spitzenwerke' wie die Berliner »Maria ?« (Kat. 9) und der angeblich dazugehörige »Lautenengel« in Karlsruhe (Kat. 8) oder der mit dem gezeigten »Philosophen« von Diego Francesco Carlone aus Einsiedeln (K) zu vergleichende Mauracher »Diogenes« (Kat. 104), bei denen kein Ensemble hätte gestört werden müssen. Die Präsentation der nichtmusealen, aus dem religiös-liturgischen Kontext gerissenen, oft nur für eine bestimmte Ansicht berechneten Barockbildwerke bildet ein grundsätzliches

Problem, das in der Kelleratmosphäre eines gotischen ehemaligen Zunfthauses (K) oder in der Raumflucht eines schon frühklassizistischen früheren Bischofsschlusses (M) trotz aller Bemühungen kaum befriedigend zu lösen war. Die Aufteilung der überschaubaren Exponate auf zwei Orte mag verständliche lokalpolitische Gründe gehabt haben, für den zur Beurteilung der Werksentwicklung und der Eigenhändigkeit – ein beim barocken Werkstatt- und Kopierbetrieb generell heikles Kapitel – erforderlichen unmittelbaren Vergleich war sie unglücklich, zumal wenn man hinsichtlich Künstler wie Thema zahlreiche Überschneidungen zuließ, andererseits jedoch Original und Kopie willkürlich trennte wie z. B. den qualitätvollen frühklassizistischen Salemer Leuchterentwurf des Feuchtmayer-Nachfolgers Johann Georg Dirr (K) von seiner Wiederholung durch Ignaz Heinrich Maler (M), beide außer Katalog.

Nach diesen vergänglicheren Ausstellungseindrücken wandern wir durch das 'imaginäre Museum' des Begleitbuches von Ulrich Knapp, der seit seinen Abhandlungen über den Salemer Bildhauer Johann Georg Wieland (1983), die Birnau (1989), Feuchtmayer-Zeichnungen (1989) und Salem (ungedr. Diss. Tübingen 1993) mit Feuchtmayer bestens vertraut ist, und dem letztlich das Projekt zu verdanken ist. Das reich bebilderte und gut aufgemachte, fast fehlerfrei redigierte Buch ist



Abb. 1 Joseph Anton Feuchtmayer (?), Engels-herme, 1720/21. Holz. Weingarten, Klosterkirche, Chorgestühl (Kat. Abb. 32)

flüssig geschrieben und gliedert sich entsprechend dem heutigen Standard einer Monographie in einen Textteil (27 Kapitel mit manchmal unklaren Zitatititeln und chronologisch-gattungsmäßig etwas inkongruenter Abfolge) und den Katalogteil (Werkverzeichnis Skulptur und Plastik, fragliche Zuschreibungen, Zeichnungen/Zeichnungskonkordanz, Druckgraphik) sowie nützliche Register. Bei den

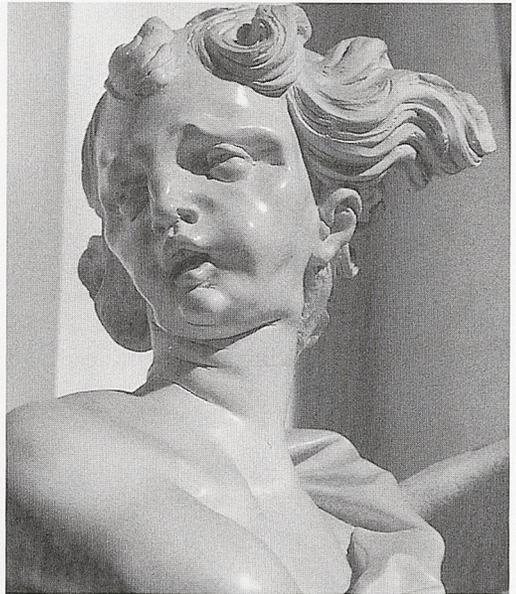


Abb. 2 Joseph Anton Feuchtmayer, Engelskopf, 1738. Stuck. Mainau, Schloßkapelle, nördlicher Seitenaltar (Kat. Abb. 144)

Bildlegenden besonders der Zeichnungen hätte man sich die Katalognummern hinzugewünscht.

Nach dem Geleitwort der Herausgeber dämpft der Verfasser im Vorwort die hohen Erwartungen eines »neuen Feuchtmayer-Bildes« unter Hinweis auf »einige Lücken« und »kein letztes Wort«; in der Tat ist fast 50 Jahre nach der verdienstvollen und Maßstäbe setzenden Monographie von Wilhelm Boeck eine abschließende Würdigung des »virtuosen Künstlers, der ... Spiegel seiner an gesellschaftlichen Brüchen reichen Zeit« sei, noch nicht möglich.

Schon im Literaturbericht, welcher manche zeitgebundene Beurteilungen Feuchtmayers (expressive Originalität, Genialität) und eher unergiebigere Vergleiche mit Maulbertsch (Feulner), Tiepolo (Boeck) registrieren muß, steht/schwebt auf Wolken die wie aus dem Nichts (angeblich zuletzt Überlingen am Bodensee) kommende, Feuchtmayer zuge-

schriebene (Feulner: um 1760!; Boeck: um 1720!), attributlose Berliner »Maria ?« (Kat. 9), die trotz erneuter Freilegung ihrer Fassung bisher nicht einmal thematisch sicher bestimmt werden kann (nach Knapp zusammen mit dem Karlsruher »Lautenengel« vielleicht Rest des Salemer Liebfrauen-Orgelprospektes). Feuchtmayer soll demnach mit einem im Vergleich zu dem 1720 datierten »Placidus« von Weingarten (Kat. 12) nicht eindeutigen, relativ frühreifen Meisterwerk in die künstlerische Arena getreten sein. Auf der Suche nach etwaigen Vorbildern neben dem mehr handwerklichen Vater Franz Joseph Feuchtmayer und dem Stiefgroßvater und Schongauer Bürgermeister Johann Pöllandt versucht Knapp wegen des nicht klar verbürgten Augsburgers Aufenthalts von 1714(?), ohne ganz zu überzeugen, Bezüge zu Ehr Gott Bernhard Bendl, Georg Petel, Matthias Lotter und Anton Sturm herzustellen. Dagegen relativiert er die von Horst Sauer betonte Bedeutung D. F. Carlones bis zur Birnauer Zeit, jedenfalls für die Berliner Figur, deren Traditionen sicher mehr nördlich der Alpen zu suchen sind. Die nach Knapp von Feuchtmayer selbst ausgeführte, eher stark idealisierte und antikisierende Weingartener Engelsherm (Abb. 1; Kat. 12, unklar ob N 9, vgl. Abb. 32 u. 24/362) müßte gegenüber dem Pendant mit »nochmaligem Entwicklungssprung« (Kat. 12, N 14, Abb. 37) von anderer Hand stammen oder doch auf eine Vorlage des Carlone-Umkreises zurückgehen. Sauer interpretierte dies als »starker klassizistischer Stilwille« bei dem Mimmenhauser Bildhauer. Der leider nicht ausgestellte, 1720 datierte Altarentwurf in Bremen (Kat. Z 1, möglicherweise für eine Hl. Geist-Spalkirche?) deutet aber nach der plausiblen Meinung des Autors auch schon auf eine Beeinflussung durch einen Architekten wie den Ludwigsburger Donato Frisoni. Die von Knapp versuchten Zuschreibungen bis 1719 (z. B. Kat. 4 und 7) erlauben eigentlich keine Rückschlüsse auf die angedeuteten denkbaren Wandergesellenverbindungen nach

München, Oberpfalz (P. Fr. Appiani) und Österreich. Ohne archivalische Zufallsfunde wird sich wohl nichts Konkretes sagen lassen. Vielleicht sollte man aber noch die Spur des hoch einzuschätzenden Altersgenossen und Mitgesellen in Weingarten, Johann Peter Heel von Pfronten, etwas mitverfolgen.

Auch für die um 1721 neuerlernte Glanzstück- und/oder Scagliola-Technik, in die Feuchtmayer wiederum seinen 1717/18 in München in der chinesischen Lackkunst ausgebildeten Bruder und Faßmaler Gervasius einweisen mußte, sieht Knapp im Frisoni/Corbellini-Umkreis in Weingarten die wohl nächstliegende, aber vielleicht nicht alleinige Anregung. Möglicherweise läßt sich die kunstgewerbliche »Quodlibet«-Tischplatte in Scagliola (Kat. 20) nicht nur wegen der Perspektivmängel eher als Gemeinschaftsarbeit der Brüder Feuchtmayer und als Dank mehr des Gervasius für die Unterstützung seiner Ausbildung durch den Salemer Abt auffassen. Im Vergleich mit den Gebrüdern Zimmermann oder später dem Namensvetter Johann Michael (III) Feuchtmayer sollte man die frühen, relativ unplastischen und unoriginellen, ornamentalen Stukkaturen Feuchtmayers nicht überbewerten, was auch die Konkurrenz und die Ersetzung selbst in Salem durch Dominikus Zimmermann und Hans Michael Scheithauff nahelegen.

Bei den seit 1726 folgenden berninesken, mimisch-gestisch gesteigerten und damit für Feuchtmayer typischen Stuckfiguren in Kisslegg, St. Peter, Engelberg und Mainau (Kat. 35, 43-45, 67, 81-83, 116-121; Abb. 2) sieht Knapp wohl zu Recht wieder eine Auseinandersetzung mit D. F. Carlone (bei einem eher fraglichen Aufenthalt in Ludwigsburg). Der manieristische und wilde/verwilderte Einschlag läßt sich wohl auf noch zu bestimmende Anregungen durch Graphik, auf Zeitdruck und einen doch größeren Anteil der Mitarbeiter zurückführen. Knapp allerdings konstatiert bei großem Einblick in den Werkprozeß in den wichtigen Partien die Hand des 'Meisters', der als barocker 'Fa presto'-Virtuose sein wachsendes 'Team' auf Grund der langen familiären Erfahrung schon früh und geschickt einzusetzen wußte. Der (möglicherweise größere) Anteil seines damaligen Paliers und Schwagers Lukas Gratwohl bleibt unklar. Feuchtmayer erscheint in dem Buch von Knapp als 'Allrounder', der sicher zuerst mehr



Abb. 3
Joseph Anton Feuchtmayer
(?)/Johann Georg Dirr (?),
ehem. Tabernakelengel, um
1755. Holz. Priv. Besitz
(Kat. Abb. 265)

Holzbildhauer, dann mehr Stuckplastiker und Ornamentiker war und anders als z. B. Franz Ignaz Günther auch in Stein, aber nicht in Marmor selbst gearbeitet haben soll, wobei aber kaum eine der wenigen erhaltenen Sandsteinskulpturen qualitativ an seine Stuckplastiken herankommt und wirklich seine Hand verrät. Die eher zentrifugal oder wenig kern-

haft konzipierten Holz/Stuck-Figuren Feuchtmayers gehen in eine ähnliche Richtung wie die Imitation von Steinfiguren bei den gänzlich unantik wirkenden historischen Allegorien in Holz der Salemer Marstall-Innenräume (Kat. 98). Diese werden von P. Zinsmaier und Knapp in Verbindung mit einer Zeichnung (Kat. Z 21) des »Ptolemaios II Philadelphos«

und Resten lateinischer Motti überzeugend als Herrscher, Krieger und deren Tugenden aufgefaßt (bei der einzigen weiblichen Figur mit Krone ist statt »Judith« auch »Berenike« mit der jetzt verlorenen Schere und Locke, die sie dem Kriegsglück ihres Gatten Ptolemaios III Euergetes opferte, denkbar).

Das von Boeck angesprochene Problem der 'Materialgerechtigkeit', indem Stilmittel der Stuckplastik auf die (fast immer gedübelte und angesetzte) Holzschnitzerei übertragen werden, relativiert Knapp durch den Hinweis auf Feuchtmayers souveräne Mischung von additiver und subtraktiver Technik. Der mit den Marstall-Holzfiguren gleichzeitige »Diogenes« (Kat. 104) in Stuck, der mit der Laterne auf der Suche nach dem 'wahren Menschen' jetzt wieder den die Treppe im Mauracher Schloß Heraufkommenden empfängt, erinnert auch formal innerhalb des Feuchtmayer-Cœuvres am ehesten wohl an eine klassische, antike Marmorfigur.

Die Zusammenarbeit mit ähnlich starken Persönlichkeiten wie dem Architekten Johann Kaspar Bagnato oder dem Maler Gottfried Bernhard Göz in Mainau und Meersburg offenbarte ein eigenwilliges Proportionsgefühl und ein geringer ausgeprägtes Farbempfinden (z. B. auch bei den recht deftigen Kontrasten der Scagliola-Arbeiten in Einsiedeln) des vorrangigen Plastikers Feuchtmayer. Das mögliche Wechselverhältnis mit dem ebenfalls originellen und gleichrangigen Maler Franz Joseph Spiegler spätestens seit St. Peter (1727) hätte etwas näher beleuchtet werden können.

Die eigenartige Beruhigung in der Meersburger Schloßkapelle (Kat. 167-172) erklärt sich vielleicht mit einem größeren Wunsch nach Stillhöhe oder Wahrung des Dekorums. Die »Maria unter dem Kreuz« wendet sich dort aber weniger wegen ihrer vermeintlich fehlenden Würde ab als wegen ihres unerträglichen Schmerzes: die »Mater dolorosa« kann das Leiden ihres Sohnes nicht mehr mit ansehen. Wahrscheinlich ist es nicht statthaft, den sich von der Kreuzigungsszene schmerzvoll (?)

abwendenden Engel des linken Mainauer Seitenaltares (*Abb. 2*) mit Le Bruns Stich: »L'Étonnement/Die Erstaunung« mimisch-rhetorisch eindeutig zu erklären (so Knapp). Der seit Weingarten auch für Feuchtmayer charakteristische geöffnete Mund ist m. E. mehr als Mittel der allgemeinen, pneumatischen Beseelung, 'sprechenden' Verlebendigung, Affekt- und Ausdrucksverstärkung zu verstehen, natürlich mit der Gefahr der Grimasse, Maske und Karikatur.

Die auch politisch unruhige Zeit von Meersburg bis Birnau (1742-48) sieht Knapp als Krisenzeit Feuchtmayers und (oft ironische) Auseinandersetzung mit dem jesuitisch inspirierten Theaterraum der Asam und den modernen, nicht nur appliziert wirkenden Rocailleformen eines Johann Michael (III) Feuchtmayer. Vielleicht ist in Unterelchingen, Markdorf, Nenzingen und Scheer (Kat. 191, 192, 227/8 u. 233-237) einfach nur eine stärkere Beteiligung der Werkstatt (besonders Joseph Anton Renn?) anzunehmen. Auch die verschiedenartigen Tendenzen der Verwilderung, aber auch der Beruhigung, und die Schwankungen im Qualitätsstandard nach 1750 – von Knapp als »Experimentierstil« Feuchtmayers bezeichnet – scheinen mit Gruppenbildungen nach dem Eintritt der Gebrüder Johann Georg und Franz Anton Dirr zusammenzuhängen.

Die Direktion dieser Werkstatt-Trupps erfolgte anscheinend weniger durch plastische Bozzetti in Holz wie die skizzenhaft-flotte »Afra« (K, Kat. 89) und die beiden 'teigigen' Heiligen (K, Kat. 333; vielleicht eher von F. A. Dirr) oder in Ton (K, Kat. 260) bzw. Wachs, sondern über Zeichnungen, v. a. die unverwechselbaren, oft wie geschnitzt wirkenden Federzeichnungen (die ähnlich ausgeprägte Handschrift Feuchtmayers kam weder in den Ausstellungen noch in dem Begleitbuch zur Geltung), die den Plastiken ebenbürtig sind, und in denen Feuchtmayer Johann Paul Egell oder Franz Ignaz Günther an die Seite zu stellen ist. Die künstlerisch abfallenden lavierten und noch öfters kolorierten 'Reinzeichnungen' als Muster- bzw. (auch »verworfen«) Präsentationszeichnungen der Kirchengestaltungen, die seit Boeck vorrangig der Werkstatt gegeben werden, sieht Knapp, wenn es sich nicht gerade um von Johann Georg oder Franz Anton Dirr signierte Wiederholungen handelt, als eigenhändig an. Bei

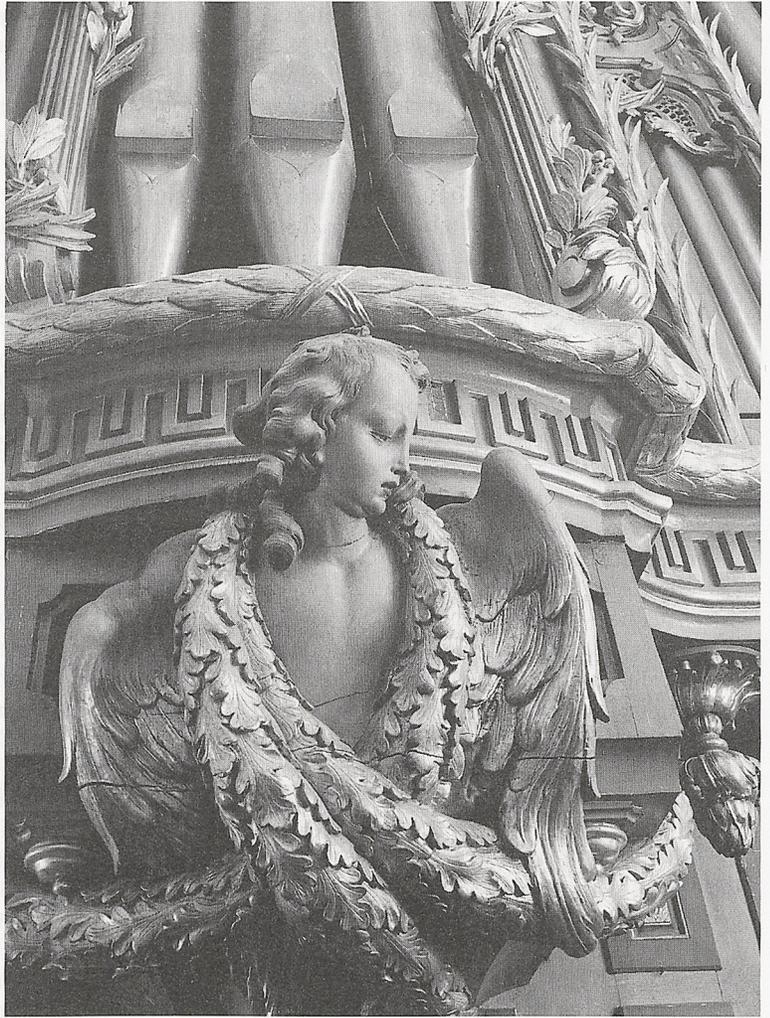


Abb. 4
 Johann Georg Dirr,
 Cherubkopf, nach 1770.
 Holz. Salem,
 Münster, Prospekt der
 Dreifaltigkeitsorgel
 (Lauterwasser 6330/12)

der genannten aufrißmäßigen Bremer Zeichnung (Kat. Z 1, 1720) oder einigen, oft nicht ganz korrekt perspektivischen Zeichnungen (Kat. Z 6, 1726 oder Z 9) mag dies zutreffen, wenn auch die Signaturen ziemlich variieren, ganz sicher aber nicht bei dem Josephs-Altar (Kat. Z 2, »um 1720«) mit dem Motiv des 1731 bezeichneten und datierten Altarblattes in Weingarten von Carlo Innocenzo Carlone. Zweifelhaft sind auch Kat. Z 5 und 8 der »Blauen Phase« (beide in K), die Kanzel mit der Kapuzinerpredigt (Kat. Z 10), Kat. Z 45 wegen der andersartigen Signatur und Kat. Z 118 (K) auch wegen des Piazzetta-Zitates gegenüber Z 119. Die »klare« Entwicklung von den relativ bunten frühen Zeichnungen zu den räumlich-atmosphärischer wir-

kenden und perfekten Zeichnungen um 1750 (z. B. Kat. Z 79) des nun fast 54-jährigen und zeitlebens immer auch schwerste manuelle Arbeit verrichtenden Mannes ist nicht ganz einzusehen, ein 'Reinzeichner' (bis 1740 vielleicht auch der Bruder Gervasius) im großen Betrieb erscheint plausibler. Die Zeichnung eines Hochaltares für Salem (?) (Abb. 343, S. 252) im Vergleich mit dem anfangs erwähnten Leuchterentwurf (K) kann auf keinen Fall als eigenhändige Kopie Johann Georg Dirrs angesehen werden, dessen Stil mit Hinweis auf Franz Xaver Schmädl oder Georg Raphael Donner (R. Schweisheimer) sicher noch nicht ausreichend geklärt und vielleicht mit Blick auf Johann Peter Heel zu ergänzen ist.

Der auf S. 177 angesprochene »deutliche« Wandel Feuchtmayers kann, wie gesagt, auf den anscheinend schon 1750 bei den Birnauer, jetzt Salemer Gestühlwangen fast gleichberechtigt mitwirkenden J. G. Dirr zurückgeführt werden. Nur die Figuren des Chorbereichs und teilweise die Kreuzwegstationen, wobei das im Birnau-Kapitel angesprochene Spiel mit den Realitätsebenen neben dem allegorisch Ausgeklügelten (z. B. beim Johannes-Altar) doch auch einfach modisch-ästhetische Gründe gehabt haben dürfte, lassen auch die ausführende Hand Feuchtmayers spüren. Wenn man den Versuch Knapps, die doch andersartige »Salvator«-Büste der Birnauer Galerie (M, Kat. 318, nach Schweisheimer und Boeck: »Dirr«) z. B. mit dem Hinweis auf den im Katalog nicht aufgenommenen »Kruzifix« in Baidnt aus Salem (Abb. 347 und S. 254: mit Bezug zu »J. G. Wieland«!; nach Schweisheimer 1935, S. 50: »Dirr«) für Feuchtmayer zu sichern, wieder fallen lässt, ergeben sich für die eigenartig weich gehaltene Mimmenhauser »Taufgruppe« (Kat. 320: »gleiche Hand wie der Salvator«!) mit den Stirnwölbungen und meditativ verinnerlichter Kopfhaltung in Dirrscher eher zentripetaler, kernhafter Auffassung und anderen Werken wie Kat. 287, 313-315, 348 (sicher kein Alterswerk, vgl. Kat. 323), 279, 294 (K) eigentlich nur die eine Konsequenz: Johann Georg Dirr zumindest als Ausführender, auch bei dem auf eine Schauseite konzipierten »Tabernakelengel« (K, Kat. 304, nach Boeck: »um 1735/40«, nach Knapp: »1755«) (Abb. 3 und 4), der das Ausstellungsplakat zierte. Solche oft auch weiterentwickelnden Adaptionsleistungen – man vergleiche auch die Vettern Zeiller in Ottobeuren – verführen u. a. zu dem mittlerweile wieder etwas entromantisierten Begriff vom 'Gesamtkunstwerk'.

Der stilistische Wandel und die nach 1750 doch etwas nachlassende Ausführungsqualität des nicht richtig faßbaren Spätwerks (vielleicht der Kopf aus Hegne von 1761, K, Kat. 337) deuten entgegen Knapp eher auf eine

natürliche Abnahme der innovativ-geistigen und körperlichen Kräfte Feuchtmayers. Auch die wenig zupackenden Kopien nach Jean François de Neufforge (Kat. Z 158, 163) sind eher als ein Mithaltenwollen denn eine aktive Auseinandersetzung zu sehen. Die im Buch anschauliche vielfältige Entwurfstätigkeit und die effiziente Organisation der recht erfolgreichen Werkstatt bleiben zweifelsohne große Leistungen des späten Feuchtmayer. In Rimpach, Tettngang, Salem/Prälatur zeigte sich bei den eigenständigen Arbeiten der verständlicherweise modernere Stuck-Geschmack des eine Generation jüngeren, im Buch von Knapp eher unterbewerteten Johann Georg Dirr, während in St. Gallen nochmals mehr die Generalplanung und konservativere Routine Feuchtmayers zum Zuge kamen.

Feuchtmayers starke, eine Nachfolge bis zum Ende des 18. Jh.s zeitigende, vielseitige Gestalt benötigt nicht das von Knapp immer wieder angeführte aufwertende Merkmal der Fortschrittlichkeit oder des 'Up-to-date', auch nicht des sicher über das Handwerkliche hinausgehenden quasi akademischen, überregionalen Gebildetseins. Das Faszinierende an Feuchtmayer ist immer noch die bei Knapp etwas relativierte »eigene« Expressivität seiner Plastiken und Zeichnungen. Der an sich begrüßenswerte positivistische Ansatz der Monographie unterläßt es, das Phänomen des vitalen, virtuosen, barocken 'Wilden' vor dem Hintergrund von Ort, Zeit, Gesellschaft und Individuum zu prüfen. Das Alterswerk – hier in der Tendenz zum Klassisch-Klassizistischen eher überzeichnet – ist kaum in Richtung modern-subjektiver Bekenntniskunst wie vielleicht bei Tizian, Poussin oder Rembrandt interpretierbar.

Bei aller Materialfülle, vielen guten Einzelbeobachtungen und dem grundlegenden, hier im Detail nicht zu kritisierenden Werkkatalog läßt sich das Fehlen eines Kommentars zu den Zeichnungen und eines Quellenhangs nicht übersehen. Das 'Kapitel Feuchtmayer' ist somit sicher noch nicht abgeschlossen.

Hubert Hosch