

Der lautenspielende Engel Joseph Anton Feuchtmayers im Badischen Landesmuseum zu Karlsruhe

Von Arthur von Schneider

Unter den Schätzen des Bad. Landesmuseums, die durch eine glückliche Evakuierung vor den Kriegseinwirkungen gerettet werden konnten, befindet sich auch die lebensgroße Figur eines „lautenspielenden Engels“ von der Hand eines der bedeutendsten Barockbildhauer Süddeutschlands, Joseph Anton Feuchtmayers. Sein Name ist heute weit über seine engere Heimat hinaus bei allen Freunden der Kunst des 18. Jahrhunderts bekannt; museumsreif wurden seine Werke eigenartigerweise erst nach dem ersten Weltkrieg. Und hier ist es das Verdienst zweier deutscher Forscher, die in zäher Konkurrenz aus Privatbesitz die zwei schönsten Holzbildwerke des Künstlers für ihre Institute erwerben konnten: die „Immaculata“ für das ehemalige Deutsche Museum in Berlin und den „lautenspielenden Engel“ für das Bad. Landesmuseum in Karlsruhe. Beide Stücke stammen angeblich aus derselben Kapelle im Linzgau. Wenn nun die Stadt Überlingen diesen Sommer ihren berühmten oberschwäbischen Landsmann, der fast sein ganzes Leben in dem Nachbarort Mimmenhausen gewirkt hat, in einer ersten repräsentativen Ausstellung ehren will, so war es ein begreiflicher Wunsch seines Bürgermeisters, gerade die zwei Werke als Leihgaben zu zeigen, von denen der Ruhm Feuchtmayers als des überragenden Barockbildners in neuerer Zeit seinen Ausgang genommen hat. Uns erscheint die „Immaculata“ des Deutschen Museums auf Grund einer zugkräftigen kunstwissenschaftlichen Propaganda so sehr ins Bewußtsein der Allgemeinbildung gedrun- gen, daß wir uns auf eine Betrachtung der bis jetzt noch weniger populären Figur des „lautenspielenden Engels“ beschränken wollen. Sie wird den gleichhohen künstlerischen

Gehalt und dieselbe seelische Ausdruckskraft erweisen.

Der Engel scheint vom Himmel herabzuschweben (Abb. 1). Mit der linken Hand hält er die Laute, mit der Rechten greift er in die Saiten. Sein Oberkörper ist nach rechts gewandt, der Kopf in scharfer kontrapostischer Wendung nach links gedreht. Er blickt mit voller Aufmerksamkeit nach unten. Gewand und Haare flattern im Winde, der jugendlich kräftige Körper drückt sich unter den weich anliegenden Falten durch, das schlanke linke Bein, bis zum Knie sichtbar, schnell in fast tänzerischer Haltung nach vorn, das Obergewand bauscht sich in die Höhe, um mit einem langen Saum nach rückwärts zu verfließen. Die ganze Figur beherrscht eine leidenschaftliche Bewegung. In ihrem irdischen Glanz und ihrer zauberhaften Magie gleicht sie mehr einer antiken Mänade als einem sanften himmlischen Wesen. Dabei wird die scheinbare Erdhaftigkeit unseres Engels durch einen weiteren Umstand unterstrichen: Dieser himmlische Bote hat eigenartigerweise keine Flügel. Sie mögen ihm im Laufe seiner späteren Verbannung auf einem Speicher abhanden gekommen sein, für wahrscheinlicher aber halten wir es, daß Feuchtmayer aus künstlerischen Gründen — ausgebreitete Flügel hätten die Figur ins Überdimensionale gesteigert — auf dieses Symbol der Heiligkeit verzichtet hat.

Der große sinnliche Reiz, der von unserer Engelsfigur ausstrahlt, liegt aber nicht allein in der Vielfalt der Bewegungsmotive und ihrer Ausbreitung in einer vollendet schönen Silhouette, sondern vor allem in der Meisterschaft der plastischen Behandlung und farbigen Fassung. Wir haben es mit einem Werk

der Holzschnidekunst zu tun, in dem jeder Schnitt des Messers genaue Vertrautheit mit den Bedingungen des Materials und ihrer künstlerischen Bewältigung erweist. Diese kantigen Faltengrate und tiefen Unterschnidungen rechnen mit einer scharfen Licht- und Schattenwirkung und dem Glanz des polierten Blattgoldes. Die Modellierung von Gesicht und Körper ist fest und zart zugleich, konsistenter als es die weichere Technik des Stukko vermag, die ja Feuchtmayer ebenfalls vollendet beherrschte. Farblich dominiert das lichte Gold des Obergewands auf olivgrünem Futter über den silberblauen Streifen des darunter liegenden Untergewands und verstärkt den stofflichen Gegensatz zu den nackten Körperteilen. Das Holz der Laute erscheint gelblichbraun mit vergoldeten Intarsien. Bekrönt aber wird die Gestalt durch die blonde Lockenfülle des Kopfes, die, durch einen Scheitel geteilt, die hohe Stirne umrandet. Im Gesichtsoval fällt, abgesehen von der hohen Stirn, die für den Künstler sehr charakteristische, kräftige Nase mit der breiten Nasenwurzel und den feingezeichneten hohen Brauen auf. Die Augen sind mandelförmig geschnitten, die Lippen voll und leicht geöffnet (Abb. 2). Die Figur ist 150 cm hoch, aus Lindenholz geschnitzt und rückseitig ausgehöhlt. Mit Rücksicht auf ihr großes Volumen hat sie der Künstler aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Das ursprüngliche Inkarnat hat unter früherer Feuchtigkeit stark gelitten, sonst ist die Figur außer einigen kleinen Absplitterungen an den Füßen und an einigen Faltengraten gut erhalten.

Um nun den „lautenspielenden Engel“ in das Werk Feuermayers einzuordnen, müssen wir in ein paar Sätzen seiner Herkunft und künstlerischen Entwicklung gedenken. Wir folgen dabei der sorgfältigen Monographie von Wilhelm Boeck (Tübingen 1948).

Joseph Anton Feuchtmayer entstammte sippenmäßig dem oberbayerischen Ort Wessobrunn, in dem seine Familie seit Generationen das Stukkatores- und Bildhauerhandwerk be-



Joseph Anton Feuchtmayer, *Musizierender Engel*
um 1720, Karlsruhe, Bad. Landesmuseum Abb. 1

trieb. Nach der damaligen Übung – die Wessobrunner Stukkatores waren wandernde Bauhandwerker wie die Commasken oder Vorarlberger – gelangte sein Vater, Franz Joseph, im Zuge seiner Aufträge Anfang der achtziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts in das Stift Kremsmünster. 1696 finden wir ihn in Linz tätig. In demselben Jahre kam sein Sohn Joseph Anton auf die Welt, doch blieb er nicht lange in Linz, wurde vielmehr schon als kleiner Knabe in Schongau erzogen. Das einschneidendste Erlebnis aber für den zehnjährigen Jungen war die Übersiedelung seiner Fa-



Joseph Anton Feuchtmayer, *Musizierender Engel*
 Teilaufnahme Abb. 2

milie nach Mimmenhausen, unweit des mächtigen Zisterzienserklosters Salem, wo sein Vater nach der Brandkatastrophe vom Jahre 1697 bei dem Wiederaufbau ein reiches Feld der Arbeit fand. In seiner Werkstatt scheint der junge Franz Anton auch die ersten Unterweisungen zu seinem künftigen Beruf erhalten zu haben. In ein eigentliches Schulverhältnis trat er wahrscheinlich erst zu dem italienischen Barockbildhauer Diego Carlone, der im nahen Ludwigsburg beschäftigt und mit seinem Vater von Linz her bekannt war. Er hatte nicht mehr viel Zeit zu verlieren. Denn schon mit 22 Jahren mußte er nach dem plötzlichen Tode des Vaters Geschäft und Werkstatt übernehmen. 1722 heiratete er ein Mädchen aus dem oberschwäbischen Wolfegg, die ihm im Laufe seiner Ehe sieben Kinder gebar. Er sollte sie alle überleben. In Mimmenhausen ist Feuchtmayer zu Wohlstand und als Künstler zu Ehren gekommen, und er hat seine neue Heimat nur noch vorübergehend verlassen, da

er seine zahlreichen Aufträge in seiner großen Werkstatt ausführte. 1770 ist er laut Grabchrift in Mimmenhausen gestorben. Seine Werkstatt führte sein bester Schüler Johann Georg Dirr (1723–79) in den Formen einer „pseudodorischen steifen Austerität“ und unter Bevorzugung des harten Alabaster als Werkstoff weiter.

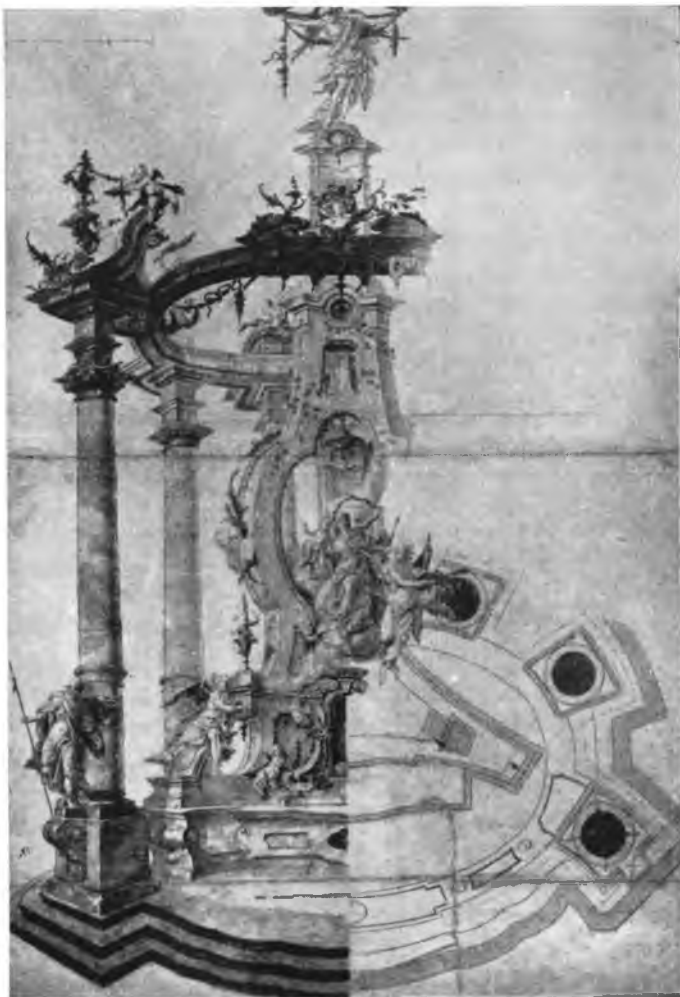
Feuchtmayer war auf seinem Gebiete ein universeller Künstler und rastloser Arbeiter. Seiner Herkunft aus Wessobrunn und der Tradition seiner Familie folgend, bevorzugte er als Bildhauer die Antragechnik in Stukko. Dabei beschränkte er sich nicht nur auf eigenhändige Ausführung vollplastischer Figuren oder Reliefs, sondern entwarf für seine Werkstatt auch ganze Kirchengestaltungen in Stukko und Stuckmarmor mit allen dazugehörigen ornamentalen Details. So sind uns zahlreiche Zeichnungen von Altarbauten, Kanzeln, Orgeln, Chor- und Kirchengestühlen, die alle das Gepräge seines Stils tragen, aber auch manche ausgeführte Arbeiten erhalten geblieben. Doch damit ist die Aufzählung seiner Schaffensgebiete noch nicht erschöpft. Feuchtmayer hat sich auch als ein begnadeter Holzbildhauer – und hier berühren wir wieder unser eigentliches Thema: den Karlsruher Engel – namentlich in seiner frühen Periode betätigt. Dazu kommen vereinzelt, aber nicht minder ausgezeichnete Bildwerke in Stein und Metall. Gestalten aus dem Neuen und dem Alten Testament, Heilige, Engel, Putten und Cherubine hat er mit unverwüthlicher Schaffenskraft immer wieder dargestellt, seltener profane Gestalten. Berühmt machte ihn vor allem das fröhliche Volk der Putten, mit deren Jubel er das Innere der Barockkirchen belebte.

Seine Aufträge bezog Feuchtmayer vor allem aus den großen oberschwäbischen und schweizerischen Kirchen und Klöstern, darunter aus Salem, Weingarten und St. Peter, Einsiedeln und Engelberg, von der Mainau, von Meersburg und der Birnau, von Überlingen und

Beuron und schließlich — einen der größten Aufträge — aus dem Kloster St. Gallen. Als die bedeutendste Schöpfung Feuchtmayers ist wohl der plastische Schmuck der Wallfahrtskirche Birnau anzusprechen, der sich mit der genialen Architektur Peter Thumbs und der barocken Freskomalerei von Gottfried Bernhard Göz zu einem Gesamtkunstwerk höchsten Ranges zusammenschließt.

Der „lautenspielende Engel“ ist ebenso wie die „Immaculata“ zweifellos ein Frühwerk Feuchtmayers, entstanden um 1720. Beide Stücke stehen den Figuren des Weingartner Chorgestühls nach technischer Behandlung, Faltenbildung und Vorliebe für kontrapostische Stellungen sehr nahe. Und ebenso ist die scharfe Drehung des Kopfes und das Herauswachsen des Oberkörpers aus der umhüllenden Gewandung hier und dort sehr verwandt. Die Frage ist nur, in welchem größeren Zusammenhang die beiden Figuren gehören. Darüber, daß die „Immacu-

lata“ im Zentrum einer Altarkomposition stand, kann kein Zweifel bestehen. Ob aber der Engel einer Marienfigur zugeordnet war, in ähnlich schwebender Stellung, wie aus einem Altarentwurf der Werkstatt Feuchtmayers im Städtischen Museum in Überlingen (Abb. 3) ersichtlich ist (Boeck S. 51), ist wohl möglich, aber nicht als ganz bestimmt anzunehmen. Ähnliche musizierende Engel finden sich auch auf einem Orgelentwurf



*Altarentwurf, Werkstatt Joseph Anton Feuchtmayers
Überlingen, Städtische Sammlung*

Abb. 3

in Ottobeuren sitzend, kniend und schwebend (Boeck, Abb. 555), und in diesem Zusammenhang erscheint uns die Existenz unseres Engels noch glaubwürdiger. Jedenfalls aber war er hoch aufgehängt und rückwärtig befestigt. Das geht nicht nur aus der Neigung des Kopfes und dem Blick in die Tiefe hervor, sondern auch daraus, daß der Künstler in den Falten des Obergewandes aus Sparsamkeitsgründen das kostbare Gold und Silber überall dort

weggelassen hat, wo der Beschauer von seinem niedrigen Standort aus nicht hinsehen konnte. Und jedenfalls war er allein auf die Vorderansicht berechnet, da, von der Seite gesehen, das so graziöse Motiv des Schwebens zu einem unnatürlichen Hängen erstarrt.

Die Feststellung der Art der ursprünglichen Aufstellung unseres Engels ist deshalb so wichtig, weil seine dienende Funktion in dem größeren Ganzen der kultischen Ausstattung

uns allein Einblick in sein innerstes Wesen gibt. Und ferner darf man nicht vergessen: Der Engel Feuchtmayers erscheint dem modernen Betrachter durch den Liebreiz seiner Gestalt und seines seelischen Ausdrucks als überaus weltlich, dem Menschen des achtzehnten Jahrhunderts aber bedeutet er nur ein künstlerisch höchst sublimiertes Mittel der Erhebung zur religiösen Andacht, in der er den letzten Sinn aller Kunst gesehen hat.

Der Meister der Karlsruher Passion

Von Lilli Fischel

Der hier wiedergegebene Aufsatz ist ein Vorbericht über ein demnächst erscheinendes Buch gleichen Titels. Die Verfasserin hat auf unsere Bitte diesen kurzen Auszug freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Die Schriftleitung

In der Badischen Kunsthalle zu Karlsruhe hängen nebeneinander vier altdeutsche Bildtafeln von einem mäßigen Hochformat, eher klein als groß, vier Tafeln, die offenbar zu einem ehemals umfangreicheren Zyklus von Passionsdarstellungen gehörten: die Dornenkrönung Christi, die Kreuztragung, die Entkleidung vor der Kreuzigung und die Anheftung an das Kreuz. Das ist die „Karlsruher Passion“, die ihren Notnamen in Ermangelung einer anderen Bezeichnungsmöglichkeit erhielt, und die ihn zu Recht weiter trägt, weil nur zwei vereinzelte Tafeln der gleichen Folge und des gleichen Meisters noch aufgefunden werden konnten. Nur hier an der Karlsruher Bildergruppe hat man heute die Möglichkeit, sich deutlichere Vorstellungen von einem Künstler des 15. Jahrhunderts zu machen, dessen Werk bis vor kurzem verschollen und von der Geschichte ausgelöscht schien. Bunt, erregend und keiner anderen altdeutschen Malerei recht vergleichbar ist in diesen Tafeln das Passionsgeschehen dargestellt. Sie sind von Rand zu Rand gefüllt, sie

fassen ihren Inhalt kaum; über den Hauptfiguren des Vordergrundes drängen sich weitere Gestalten, halb oder nur mit den Köpfen sichtbar, ja zuletzt nur noch mit Teilen von Köpfen, und gelegentlich erheben sich ganz oben nochmals Figuren über die hochgestaffelte Menge, ungeachtet räumlicher Logik. Dichte Volkshaufen ziehen vor den Augen des Beschauers hin, die Handlung ist drastisch, lärmend; nicht Einkehr des Gedankens wird vermittelt, sondern Ausdruck wie in starken Schlägen ausgeteilt. Kaum sondert sich die leidende Gestalt Christi und der ihn begleitenden Heiligen aus der Masse des Trosses, in dem man fremdartige und erschreckende Volkstypen und hundert fesselnde Einzelheiten unterscheidet, so daß der Blick von Wirkung zu Wirkung, von Detail zu Detail hingeleitet, unruhig wandernd in der kaum zu bewältigenden Fülle. Die Sinnlosigkeit des Bösen und die Tollheit des Massenwahns ist geschildert, genaue Gegenständlichkeit triumphiert; Leben und realistische Gegenwart scheinen der wahre Inhalt dieses Todeswegs. Daß die Tafeln aber nicht nur erregend und beanspruchend sondern auch von außerordentlicher Schönheit sind, und daß die Darstellung grausamer Martern nicht abstößt, sondern innerhalb einer wohlbeherrschten Einheit