

Das Kunstwerk des Monats

Februar 1985



Allegorie der Hoffnung.
Modell von Simon Feilner.
Fürstenberg, um 1760
H. 19 cm
(Inv.-Nr. P 1091 LM)

Von sinnenfroher Deftigkeit und farbenprächtiger Ergötzlichkeit

Ein besonderes Sammelgebiet des Westfälischen Landesmuseums ist Porzellan der Manufaktur Fürstenberg. Als nächstgelegene Bezugsmöglichkeit der Luxusware Porzellan war sie bis weit ins 19. Jahrhundert sozusagen die „Hausmanufaktur“ Westfalens. Jetzt gelang dem Landesmuseum die Erwerbung einer sehr seltenen Figur aus der Frühzeit der Manufaktur. Sie sei als „Kunstwerk des Monats“ Februar einmal vorgestellt.

Die luftig gekleidete, üppig gerundete Dame befindet sich in verzweifelter, wenn nicht hoffnungsloser Lage. Sie hat sich hoch auf einen Felsen gerettet. Schon stark unterminiert und in große Blöcke gespalten, droht er in den Abgrund zu stürzen. Und aus der Tiefe gieren voll barocker Fleischeslust ein fürchterlicher Drache, eine Schlange, ein brüllender Löwe zähnefletschend nach der anmutigen Beute.

Die Ungeheuer zwingen zwar ihre gräßlichen Köpfe, Körper, Schwänze und Pranken girlandenumspielt aus kunstreich dekorierten Öffnungen eines zierlichen Rocaillesockels, doch dies mildert nichts von ihrem Schrecken. Die Mächte der Finsternis, des Bösen, toben. Der Dame bleibt nichts als Blick und Hände um Hilfe flehend zum Himmel zu erheben. Ihr Untergang ist sicherer als ihr Überleben.

Ein übergroßer Anker, für den nicht ein natürlicher, sondern im Sinne emblematischer Wichtigkeit der Maßstab der Bedeutsamkeit gilt, identifiziert die barocke Schöne in so verzweifelter Lage. Sie ist die Personifikation der Hoffnung.

„Die Hoffnung stützt sich auf einen Anker und hebt die Augen zum Himmel. Einige schildern sie in einer so aufgerichteten Stellung, als ob sie sich zum Himmel erheben wollte. Man giebt ihr auch einen blühenden Zweig eines Fruchtbaums um das Haupt oder in die Hand: weil die Blüthe die Hoffnung des Jahres, die Hoffnung auf die künftige Frucht andeutet. Die Mahler geben ihr ein grünes Gewand“, so beschreibt sie Karl Wilhelm Ramler in seinem 1788 in Berlin erschienenen Handbuch „Allegorische Personen zum Gebrauche der bildenden Künstler“.

Aber es ist nicht „die Hoffnung“, die auf dem Grund der Büchse der Pandora zurückblieb, nachdem alles Übel, Seuchen, Schmerzen, Not und Leid entwichen waren, weshalb es so wenig Hoffnung in der Welt gibt. Es ist auch nicht die „Hoffnung“, die die Philosophen definieren. Vielmehr ist hier die Hoffnung als eine der drei theologischen Tugenden – Glaube (Fides), Hoffnung (Spes), Liebe (Caritas) – dargestellt, von der Paulus

(1. Kor. 13,13) schreibt: „Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei, aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“ Dieser theologische Hintergrund erklärt auch die dramatisch zugespitzte Lage unserer Tugend. Mögen sie auch die Bestien verschlingen, es bleibt ihr die Hoffnung auf göttliche Gnade und die Hoffnung der Auferstehung. Auf Paulus geht auch der Anker als Sinnbild christlicher Hoffnung zurück. Er nennt die Hoffnung auf Gott (Hebr. 6,19) „einen sicheren und festen Anker unserer Seele“.

Cesare Ripa, der in seiner 1593 in Rom erschienenen „Iconologia“, einem berühmten Handbuch für Allegorien, Personifikationen und Symbole, die seit der Antike überlieferte Bildersprache sammelte und dokumentierte und damit eine Fundgrube für Poeten, Redner, Prediger, Maler, Bildhauer, Bühnen- und Dekorationskünstler des Barock und Rokoko bot, legt diese Hoffnung als „Speranza divina et certa“, als „göttliche und ganz gewisse Hoffnung“ noch genauer in ihren Merkmalen fest. Nach Ripa ist die „göttliche und gewisse Hoffnung“ darzustellen als Jungfrau, weil ihre Jugend Hoffnung enthält, Hände und Blicke sollen zum Himmel erhoben sein, weil nur derjenige glücklich ist, der seine Augen nicht auf Vergängliches und das sterbliche Leben richtet. Sie hat ein langes Kleid zu tragen, weil alle Hoffnung lange währt. Es sollte ohne Gürtel und durchsichtig sein, weil die Hoffnung die Wahrheit nicht einengt, vielmehr wie sie transparent ist: Sie hat einen Zweig mit drei Blättern oder einen Kranz zu tragen, denn ein grüner Zweig ist die Bestätigung der Hoffnung, die auch aus kleinstem Samen wächst. Sie steht nur auf den Fußspitzen, weil die Hoffnung nicht fest steht. Für eine weltliche Art der Hoffnung schlägt Ripa einen entblößten Busen vor, weil sie jedermann mit ihrer Milch nährt.

Merkwürdigerweise ist bei Cesare Ripa nicht von dem Symbol des Ankers die Rede. Der dreiblättrige Zweig ist in eine üppige barocke Blumengirlande verwandelt. Die Gürtellosigkeit des Gewandes ist im Sinne sinnenfroher Darbietung rosig kolorierter Nacktheit genutzt. Der mangelnde feste Stand der Hoffnung, ihre ganz jenseitige Ausrichtung, ist durch den fragilen Unterbau und die labile Sitzhaltung zum Ausdruck gebracht. Nur mit einem Fuß hat sie festen Stand, der andere schwebt frei über dem Abgrund. Kaum auf dem Felsen sitzend, kann sich aber die blühende, barock vollschlanke Jungfrau um so besser in „bewegter Schönheit“, „in reizenden Lagen des Körpers und der Glieder“ präsentieren, wie sie Hogarth 1754 in seiner Betrachtung „Über die Zergliederung der Schönheit“ empfiehlt, „denn diejenigen Lagen des Leibes und der Glieder, welche am reizendsten aussehen . . . rühren von sich angenehm windenden Entgegensetzungen her, welche in Stellungen, die ein erhabenes Aussehen ausdrücken, mehr als gewöhnlich ausgestreckt und



Kupferstich der „Hoffnung“ (Spes) aus einer bebilderten deutschen Ausgabe der „Iconologia“ des Cesare Ripa, verlegt um 1760 von Johann Georg Hertel in Augsburg.

auseinandergebreitet sind“. In der Iconologia des Cesare Ripa nicht vorgesehen sind die Bestien.

Aus elementarer Freude an barocker Steigerung und Bilderlust, vielleicht aber auch unter dem Einfluß der Affektlehre des 17. und 18. Jahrhunderts, für die Hoffnung und Furcht zueinandergehören, sind die Ungeheuer zugefügt. Sie mögen zudem die Laster symbolisieren, der Löwe den Zorn, die Schlange den Neid, der Drache vielerlei Übel. Schon das Mittelalter stellte den Kampf der Tugenden mit den Lastern dar. Doch an den Portalen der Kathedralen in Chartres, Reims, Amiens und Straßburg wurden sie von den Tugenden überlegen besiegt. Hier sind sie noch von bedrohlich munterer Vitalität.

Vielleicht wollte man hier im Sinne des Barockpoeten Daniel Casper von Lohenstein inszenieren. „Allemaal lasse man die Affekte konträr aufeinanderfolgen, daß die Zuschauer in immerwährender Veränderung und Aufregung gehalten werden.“

Nun ist unsere Personifikation der „Hoffnung“ nicht isoliert zu sehen. Zu ihr gehören drei weitere porzellanerne Tugenden – der Glaube, die Liebe und die De-

mut. Auf einem Kamin, auf einer Kommode einer Äbtissin in einem Damenstift oder auf dem Altar einer Privatkapelle mögen sie als Vierergruppe zur Belehrung und inneren Erbauung gestanden haben. Die Demut gehört zwar nicht zu den drei Paulinischen Tugenden, sie wird aber gern, wie mit mehreren Beispielen belegbar, als Grundtugend, als „custos virtutum“ den drei „theologischen Tugenden“ zugestellt. Oft ergänzt durch die viel älteren (Platon: „Der Staat“) weltlichen Kardinaltugenden Klugheit, Mäßigkeit, Tapferkeit und Gerechtigkeit und den sieben Lastern gegenübergestellt, mahnen sie auf Brunnen, Bürgerhäusern, Rathäusern, Kirchen und Kathedralen, an Kanzeln und Grabmälern zu sittlichem Streben und formten so seit Jahrhunderten das sittliche Bewußtsein.

Die Figur dürfte in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Das Modell wird meist Simon Feilner zugeschrieben. Feilner, der von 1753 bis 1768 in Fürstenberg tätig war, war ein sehr qualifizierter und vielseitiger Modellmeister der Manufaktur. Auf ihn gehen die schönsten Figuren der Frühzeit zurück – die 15 Figuren der „Commedia dell'arte“, eine Fülle von Tierfiguren, die „große Bergbande“, der „Taubenpfeiler“ etc. Er hat die typische Wanderbiographie einer merkantilistisch geprägten Zeit, die den Facharbeiter entdeckte, für die ein möglichst international- und konkurrenzerfahrenes Spezialistentum zählte. Der in der Oberpfalz geborene Feilner ging nach einer Ausbildung als Maler und Stukkateur nach Paris, als Former und Blumenmaler an die Manufaktur Höchst, für 15 Jahre als Former und Modellmeister nach Fürstenberg und 1770 nach Frankenthal, wo er sich als Arkanist in der Weiterentwicklung der Farben größte Verdienste erwarb.

Ein auf der Unterseite der Figur eingeritztes R deutet bisher auf den Former Johann Friedrich Roloff. Er hatte die vierteilige, komplizierte Figur zusammenzusetzen, das freihändig gearbeitete Beiwerk anzufügen, die Nähte zu verputzen und für die fachgerechte Herrichtung für den Brand zu sorgen.

Mit noch heute spürbarem Vergnügen modellierte er die Mäuler, Nasenlöcher, Pranken und Schwänze der Bestien. Mit feinsten Hölzchen setzte er ihnen Zungen, winzige spitze Zähne zur Steigerung des Schreckens ein und zwängte sie, die barocken Ideale „bewegter Schönheit“ beherzigend, effektiv in und durch die zierlichen Kartuschen. Aus hauchfeinen Porzellanblättchen setzt er die Blütenpracht der Girlande zusammen und dekoriert das Haar der hofdamenhaften Tugend mit einer Blüte, einer malerischen Schulterlocke und einer ihr Hinterhaupt würdevoll steigernden Schleife. Ein braun aufgemaltes W weist auf den Stafrierer Johann Ludwig Werner. Er war in engster Fühlung mit dem Modellmeister für die farbige Behand-

lung der Figuren verantwortlich. Er säumte die Kartuschen mit fedrig feinem, purpurfarbenem Strichelwerk, legte das Fell des Löwen in majestätisch lange Locken und verteilte in einfühlsamer Akzentuierung einen Hauch von Rosa auf Wangen, Busen und Glieder der Dame.

Was oft den Reiz und die Kostbarkeit des noch anfänglichen Porzellans ausmacht und diese Figur in besonderem Maße auszeichnet, ist die noch nicht in Perfektion erkaltete köstliche Empfindungsfrische und Lust an der Gestaltung. In dem moralisierend belehrenden allegorischen Denken, dem Ideal „bewegter Schönheit“, in der drastisch himmlisch-höllischen Antithetik, in der exaltierten, erotisch parfümierten Religiosität, in dem Drama als Galanterieartikel, dem mit größtem Vergnügen bunt staffierten Schrecken verdichtet sich der Geist des 18. Jahrhunderts. Dies macht die Figur zu einem suggestiven Zeugnis ihres Zeitalters von sinnenfroher Deftigkeit und farbenprächtiger Ergötzlichkeit.

Hildegard Westhoff-Krummacher