

Dieter Helmuth Stolz

Barock im Bodenseegebiet

Zu Wilhelm Boecks Monographie »Joseph Anton Feuchtmayer«

Es erscheint heute unverständlich, daß man vor kaum mehr als 50 Jahren noch die Kunst des Barock als zopfig, als leere Formenspielerei, als unkirchlich ablehnte, um einer blassen Nachahmung der Romanik, Gotik und Renaissance zu huldigen. Viele barocke Kunstwerke fielen dieser Einstellung zum Opfer, sie wurden aus den Kirchen beseitigt, zerschlagen oder verkamen auf irgendeinem Dachboden. Doch um welche Schätze wäre allein nur die Bodenseelandschaft ärmer ohne die barocken Bauten und die sie schmückenden Künste der Plastik, der Malerei, des Stuckdekors, die, so scheint es doch immer wieder, in einem gewissen organischen Zusammenhang mit der Landschaft stehen. Denn findet nicht die barocke Formen- und Farbenfreude ihr Spiegelbild im Formen- und Farbenspiel der Seelandschaft, die, wie Wilhelm Boeck in einem Aufsatz über die Frühzeit des kirchlichen Barock in Schwaben ganz allgemein feststellte, durch ihre bildenden Kräfte auf eine geheime, im einzelnen nicht kontrollierbare Weise an der Gestaltung der barocken Raumtypen und Dekorationsformen beteiligt ist.

Noch einmal erlebte die alte Kulturlandschaft am Bodensee im 18. Jahrhundert eine künstlerische Blütezeit, als geistliche Würdenträger und das durch Korn- und Weinhandel zu neuem Wohlstand gelangte Bürgertum in der Erstellung repräsentativer Bauten miteinander wetteiferten. Rings um den See entstanden prachtvolle Barockkirchen und Klosteranlagen, die bedeutendsten Künstler jener Zeit wurden verpflichtet. Dies hatte seine Ursache aber nicht nur in dem Willen nach Repräsentation der geistlichen Territorialherrscher, sondern in einer neuen Religiosität, die nach den langen Notjahren des Dreißigjährigen Krieges und der Überwindung der Türkengefahr das christliche Abendland weithin erfaßt hatte und die Gott in prunkvollen Kirchen verehren wollte, wobei sich alle Künste ad maiorem gloriam dei vereinten. Und dies in einem Stil, der nicht nur die Seele, sondern auch

die Sinne der Gläubigen ansprechen wollte, um sie dadurch zum Transzendenten zu führen. Denn es war, wie Wilhelm Hausenstein es einmal formulierte, die Auffassung des Barock, daß »die sinnliche Suggestion auf ihren äußersten Stufen den unmittelbaren Übergang ins Übersinnliche erreiche, das äußerst Sinnliche irdisches Gleichnis des Übersinnlichen und daß das Übersinnliche gleichsam in den kühnsten Perspektiven des Sinnlichen ab- und vorzubilden sei«.

So hielt der Barock überall am Bodensee Einzug. Es wurden erstellt, um nur einige zu nennen, der Klosterbau Salem, die Barockkirchen der Benediktiner-Abteien Weingarten und St. Gallen, das neue Schloß und Priesterseminar in Meersburg, die Probsteikirche Hofen bei Buchhorn, dem heutigen Friedrichshafen, die Stiftskirche in Lindau, die Klosterkirchen von Münsterlingen und St. Katharinental, Deutschordensritterschloß und Kirche auf der Mainau, die Wallfahrtskirche Baitenhausen und das Rokokojuwel Birnau. In Überlingen wurde die spätgotische Franziskanerkirche im neuen Stil umgestaltet, ein Vorgang, wie ihn viele Kirchen erlebten. Wessobrunner Stuckornamentik erhielten in Überlingen der Festsaal im Reichlin Meldegg-Haus sowie das Wasserschloßchen Burgberg, die Schutzmantelkapelle in Markdorf und so mancher andere kirchliche und profane Raum. Bürgertum und Städte errichteten im Barockstil Privathäuser, Magistrats- und Handelsbauten. Baumeister, Bildhauer und Maler von Rang und Namen offenbarten in ihren Werken, mit denen sie dem Bodenseegebiet Kostbarkeiten von unschätzbarem Wert schenkten, die ganze Vielfalt der Kunst des 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts. Da sind die Baumeister Neumann, Beer, Thumb, Moosbrugger und Bagnato, die Bildhauer Joseph Anton Feuchtmayer, Dürr, Schenk und Wenzinger, die Maler Stauder, Carlone, Appiani, Götz, Baumgartner und Spiegler, um aus der reichen Fülle begnadeter Künstler nur diese anzuführen.

Kann man innerhalb des süddeutschen Barock von einem typischen Bodenseestil sprechen? Diese Frage wird man bejahen dürfen, indem man auf die barocken Meisterwerke der Schloßkirchen auf der Mainau und in Meersburg sowie auf die Wallfahrtskirche Birnau verweist, wo im harmonischen Zusammenwirken von Baumeister, Plastiker und Maler der Barock am Bodensee seine eigene Stilvariante gewinnt.

Noch deutlicher wird dies im engeren Rahmen der barocken Plastik. Man braucht hierbei nur zwei Namen zu nennen: Den des Bildhauers Jörg Zürn, des Schöpfers des grandiosen Überlinger Hochaltars, und den des Bildhauers, Stukkators und Altarbauers Joseph Anton Feuchtmayer, der den Barock in seiner Spätform des Rokoko in einer faszinierenden Weise ausklingen läßt. Beiden Künstlern eignet, hierbei an lokale Traditionen anknüpfend, eine von subtiler Feinnervigkeit getragene Formsprache, die Merkmale des Manierismus aufweist. Schon den Zeitgenossen galt der Stil Feuchtmayers als ein typischer Bodenseestil.

Während für den fränkischen und österreichischen Barock dynastische Zentren, für den bayrischen Barock in gleicher Weise der Hof wie die Stifte und Abteien bestimmend waren, sind es am Bodensee die beiden letzteren. So wurde das Kloster Salem im 18. Jahrhundert zu einem Kunstzentrum, das für den Barock am Bodensee bedeutungsvoll war. Es gleicht einer Ironie des Schicksals, daß hierzu ein Unheil, nämlich der Brand des Jahres 1697 den Anlaß gab, dem das erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts erstellte Abteigebäude sowie der Konventbau zum Opfer fielen. Die durch den Wiederaufbau geschaffenen Arbeits- und Verdienstmöglichkeiten führten neben anderen Künstlern auch die Wessobrunner Stukkateurfamilie Feuchtmayer an den See. Und es gleicht wiederum einer Ironie des Schicksals, daß Birnau, die künstlerisch geschlossenste Leistung des größten und letzten dieses Geschlechtes, des Joseph Anton Feuchtmayer, ihr Entstehen einem recht unerfreulichen Streit zwischen der Reichsstadt Überlingen und dem Reichsstift Salem verdankt, in dessen Verlauf es zum Abbruch der alten Wallfahrtskirche und einem Neubau am jetzigen Ort kam.

Die kleine Dorfkirche der nur wenige Kilometer von Salem entfernten Gemeinde Mimmenhausen birgt die Grabplatte Joseph Anton Feuchtmayers, von seinem getreuen Mitarbeiter und Nachfolger Dürr gestaltet. Die Inschrift, schlicht, ohne Pathos, kündet in knappen Worten den Lebenslauf eines Mannes, den wir zu den ganz großen Künstlern des 18. Jahrhunderts zählen:

»Hier ruht der vortreffliche Herr Joseph Anton Feuchtmayer mit seiner Frau Therese Holsteinin und seinem Sohn Johann Baptist. Er

wurde in Linz geboren, in Schongau am Lech wuchs er auf, in Salem wurde er gebildet. Er war Vater von sieben Söhnen, die er alle, teils rein im Kleide der Unschuld, teils schon durch feierliche Gelübde Gott geweiht in den Himmel voraussandte. Der ausgezeichnete Bildhauer schmückte die Kirchen in Salem, Einsiedeln, Birnau und St. Gallen mit Altären und Statuen. Im Alter von 74 Jahren ging er zu Beginn des Jahres 1770 den Weg alles Fleisches. Er wandte mit den Seinen bei Gott.«

Von menschlichem Leid sprechen diese Zeilen, das Joseph Anton Feuchtmayer tragen mußte, da Gattin und alle Kinder vor ihm ins Grab sanken. Aber sie sprechen auch bescheiden und doch voll Anerkennung von der künstlerischen Leistung dieses Lebens, über das wir an Persönlichem kaum mehr wissen als dieser Grabstein kundtut. Wir besitzen kein Bildnis des Meisters. Da das Portraithafte im Werk des Idealisten Feuchtmayer keine Rolle spielt, können von hier aus auch keine Schlüsse auf sein Bildnis gezogen werden. Als Zehnjähriger kam er mit seinem Vater, dem Bildschnitzer und Stukkator Franz Joseph Feuchtmayer, an den Bodensee nach Mimmensee, das ihm bis zu seinem Tode eine wirkliche Heimat war. Hier übernahm er nach dem Ableben des Vaters 1718 als 22jähriger dessen Werkstatt, hier erwarb er sich auf dem idyllisch gelegenen Killenberg Grundbesitz, und es scheint, daß diese kleine Insel des Killenweihers der Lieblingsplatz des Meisters war, wo er, der Vielbeschäftigte, neue Kraft und Erholung suchte und fand. Durch seine Großmutter war Joseph Anton Feuchtmayer mit der Wessobrunner Stukkateurfamilie Schmunzer, die ebenfalls am Bodensee wirkte, verwandt, und der Bruder seines Vaters, Michael Johann Feuchtmayer, der auch den Weg an den See gefunden hatte, starb 1713 als Hofmaler des Bischofs von Konstanz. Erst vor wenigen Jahren wurde in einem Taufbuch der Stadtpfarrei Linz der Geburtseintrag für Josephus Antonius Faichtmayer, wie die mundartliche Form des Namens lautet, gefunden, während das Totenbuch der Gemeinde Mimmensee unter dem 2. Januar 1770 in lateinischer Sprache vermerkt: »D. Josephus Feuchtmayer, statuarius de Mimmensee, durante morbo saepius provisus placide in Domino abdormivit. Sepultus est in coemeterio.« Zu deutsch: »Herr Joseph Feucht-

mayer, Bildhauer von Mimmehausen, starb nach langer Krankheit, öfters versehen, sanft im Herrn. Er ruht auf dem Friedhof.«

Doch damit sind im wesentlichen die biographischen Tatsachen erschöpft. Das Leben Feuchtmayers und die künstlerische Persönlichkeit werden in seinen Werken deutlich, die der heute mit dem Bodensee-Literaturpreis der Stadt Überlingen ausgezeichnete Tübinger Kunsthistoriker Professor Dr. Wilhelm Boeck in seiner 1948 erschienenen Monographie in umfassender Weise dargestellt hat. Wilhelm Boeck besaß aber auch alle Voraussetzungen, um dieses Standardwerk über den Bodenseemeister zu schreiben. Denn es war vor allem die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, der Wilhelm Boeck bereits als junger Kunsthistoriker neben der Erforschung der Malerei der Frührenaissance sein besonderes wissenschaftliches Augenmerk zuwandte. Einen gewissen Schwerpunkt bildeten hierbei Untersuchungen über die Plastik des Barock. Diese Tatsache fand schon in den Berliner Jahren Wilhelm Boecks ihren Niederschlag in Arbeiten über die Barockbildhauer Andreas Schlüter, Gabriel de Grupello und Balthasar Permoser. Mit der Übernahme einer Dozentur in Tübingen wandte sich Wilhelm Boeck einer systematischen Bestandsaufnahme der Barockplastik in Oberschwaben und im Bodenseegebiet zu. Die kunstgeschichtliche Erschließung des Bodenseegebietes, insbesondere seiner barocken Schätze, durch Wilhelm Boeck nahm von hier aus ihren Anfang. Sie führte zu verschiedenen Veröffentlichungen, so über die Tätigkeit der Familie Zürn, über des Italieners Joseph Appianis Jahreszeiten-Fresko im neuen Schloß zu Meersburg, über Birnau sowie über das unbekannte Werk des Konstanzer Bildschnitzers Christoph Daniel Schenk, über den auch Wilhelm Boeck eine Dissertation schreiben ließ. Das bedeutendste Werk dieser Forschungen aber stellt die 1945/46 verfaßte und 1948 erschienene Monographie über Joseph Anton Feuchtmayer dar, der im Rahmen der Kunst des 18. Jahrhunderts im Seegebiet eine besondere Anziehungskraft auf den Kunsthistoriker Wilhelm Boeck ausübte, ja, man darf wohl sagen, ausüben mußte. Denn durch 50 Jahre hindurch war Feuchtmayer auf dem Gebiet der Plastik, des Altarbaus und des Stuckdekors in diesem Raum nicht nur die markanteste, sondern auch die genialste künstlerische Persönlichkeit. Wer könnte sich auch dem Zauber seiner Plastiken, dem schier

unerschöpflichen Formenreichtum seines ornamentalen Schaffens und den reichen Möglichkeiten seiner Altarbaukunst entziehen?

Man kann die bedeutende wissenschaftliche Leistung Wilhelm Boecks in seiner Monographie über Joseph Anton Feuchtmayer nur dann voll würdigen, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Probleme und Fragen es hierbei zu klären galt. Obwohl die Bedeutung Joseph Anton Feuchtmayers längst erkannt war, gab es doch bis zu dem Werk Wilhelm Boecks noch keine umfassende Monographie, die vor allem auch neben den gesicherten Arbeiten des Bodenseemeisters mit untrüglichem Stilgefühl den Anteil Feuchtmayers an den ihm zugeschriebenen Werken erforschte und von dem seines Mitarbeiters Dürr und seiner Werkstattgesellen trennte, gleichzeitig aber auch eine chronologische Einordnung der ungesicherten Werke vornahm. So verdienstvoll die Arbeiten von Horst Sauer »Herkunft und Anfänge des Bildhauers Joseph Anton Feuchtmayer« 1932 und »Das Werk Joseph Anton Feuchtmayers, Ein Überblick« 1935 im einzelnen auch waren, so konnten sie jedoch nur einen Anfang bedeuten, zumal sie auf Vollständigkeit keinen Wert legten. Vollständigkeit aber war das Bestreben von Wilhelm Boeck, die in dieser Monographie so umfassend wie nur irgend möglich ist, daß man behaupten darf, nach dieser Veröffentlichung noch auftauchende unbekannte Werke Feuchtmayers werden das von Wilhelm Boeck dargestellte Bild des Meisters nicht oder doch nur unwesentlich um neue Züge bereichern. Um diese Vollständigkeit zu erreichen, wurden neben den Werken alle erreichbaren Urkunden, Zeichnungen und Skizzen auch von jenen Arbeiten herangezogen, die entweder nur Entwurf blieben und nicht ausgeführt wurden oder die dem eingangs erwähnten barocken »Bildersturm« zum Opfer fielen. Denn von diesem blieben auch Feuchtmayers Werke nicht verschont. So wurden die Skulpturen des Mimmensehauser Meisters, die er für die Klosterkirche Engelberg in der Schweiz geschaffen hatte, bei einer Restauration der Kirche 1877 als »Karikaturen« beseitigt. Auch in Salem hat sich nur wenig von des Meisters Hand erhalten. Dem neuromanischen Stilfanatismus fiel der Hochaltar der Karmeliter-Klosterkirche in Rottenburg am Neckar zum Opfer, von dessen Herrlichkeit der Hochaltar in der Überlinger Franziskanerkirche eine Andeutung zu geben vermag. Auch in der Klosterkirche Beuron wurde

der von Feuchtmayer gemeinsam mit Johann Georg und Franz Anton Dürr gefertigte Hochaltar 1874/75 größtenteils beseitigt. Und selbst sein köstlichstes und umfassendstes Werk, die Ausschmückung der Wallfahrtskirche Birnau, blieb nach der 1807 erfolgten Säkularisierung nicht unberührt. Spurlos verschwanden sechs der Stationsbilder, die Beichtstühle wurden in die Kirchen Seefeld, Mimmenhausen und Weildorf zerstreut, die Betstühle kamen nach Salem und Mimmenhausen. Die Orgel wurde 1824 nach Altnau bei Münsterlingen verkauft, wo am Gehäuse die Bildwerke entfernt wurden.

Trotz dieser Verluste bietet sich das Werk Joseph Anton Feuchtmayers in einer Großartigkeit dar, die unerhört ist. Allein schon die schier unerschöpfliche Arbeitskraft und die Arbeitsschnelligkeit des Meisters sind erstaunlich. Es gibt Jahre, wo er mehrere große Arbeiten gleichzeitig übernahm und von einem Ort zum andern eilend tätig war. Auch der Umfang des Werkes und die räumliche Ausweitung der Tätigkeit Feuchtmayers sind außerordentlich. Von geradezu verblüffender Vielfalt aber ist seine Formensprache. Fast von Werk zu Werk wartet er, der geistvolle, phantasiereiche Künstler, mit neuen Überraschungen auf. Gerade aber diese Tatsache stellt eine Monographie vor bestimmte Probleme. Sie kann und darf nicht um einer Vereinfachung willen dem Gesamtwerk gewisse gesetzmäßige Folgerungen aufzwingen, sie muß stets das einzelne Kunstwerk deuten und erläutern. Diesen methodischen Weg ist Wilhelm Boeck gegangen. Dabei traten gewisse Linien im Schaffen des Meisters zutage, gewisse Merkmale werden deutlich, die jedoch niemals zu allgemeingültigem Gesetz erhoben werden. Wilhelm Boeck hat klar herausgearbeitet, daß Feuchtmayer ein genialer Improvisator war, der sich keinem formalen Stilzwang beugte, sondern dem jeweils ein bestimmter Ausdruck vorschwebte, für den er die ihm adäquat erscheinende Form suchte. Dieses Ausdrucksstreben kann über die Formschönheit im klassischen Sinne siegen, wobei es zu skurrilen, bizarren Formgebungen kommt. Drei Momente treten bei den Plastiken Feuchtmayers immer wieder mehr oder weniger stark in Erscheinung: Die Überspitzung des physiognomischen Ausdrucks, die Übertragung der inneren Bewegtheit in die äußere Bewegung und wieder damit zusammenhängend die starke Verräumlichung der Figur. Dazu kommen die häufige kontrapostische

Bewegung seiner Plastiken, ihr oft vasenhafter Umriß, eine unruhige Lebendigkeit, der ekstatische oder schmerzhaft Ausdruck der schmalen Köpfe mit der hohen kugeligen Stirn, der Hakennase, dem kugelig geöffneten Munde mit dem bei Männern ihn umrahmenden Barte, die tief liegenden Augen. Seine Ornamentkunst durchpulst stets organisches Leben, selbst noch in abstrakten Gebilden, und in seinen Altarbauten, in denen er tektonische Form in organische wandelt, variiert Feuchtmayer das Prinzip des Asymmetrischen. In Stuck und Holz führt der Meister vor allem seine Werke aus, wobei dieses Material sich gegenseitig ergänzt, ja, schließlich in der Technik ineinander übergeht. Diese hier nur andeutungsweise wiedergegebenen Erkenntnisse gewinnt Wilhelm Boeck im Laufe seiner Untersuchung.

Ein weiteres schwieriges Problem war die Einordnung des Boden-seemeisters in eine Stilepoche. Wilhelm Boeck ist hierbei äußerst behutsam vorgegangen. Grundsätzlich können ja alle kunsthistorischen Stilbegriffe stets nur Hilfsbegriffe sein. Dies trifft insbesondere auf den Barock zu, den der bedeutende Kunsthistoriker Wilhelm Pinder einmal mit Recht als Decknamen bezeichnete, unter dem höchst verschiedene Stilrichtungen durcheinanderlaufen. Wilhelm Boeck hat die Frage, ob Feuchtmayers Werk dem Spätbarock oder dem Rokoko zuzurechnen oder ob es gar bereits wesentlich klassizistisch sei, als Ergebnis seiner Forschung dahingehend beantwortet, daß es im ganzen gesehen am ehesten im Sinne des Rokoko einheitlich sei, wenn man diesen Stilbegriff überhaupt gelten lassen wolle. Er weiß dies überzeugend durch verschiedene Tatsachen zu belegen. So durch die Vorliebe des Meisters für die Rocaille in seinem Ornament, durch Feuchtmayers Sinn für süße, zarte Farben wie in Birnau und durch den Nachweis, daß die beiden wohl berühmtesten Plastiken des lautenspielenden Engels und der Immaculata Maria, die das Schönheitsideal des Rokoko in ihrer vornehmen und eleganten Formgebung vermitteln, keine Spätwerke sind, sondern in die frühe Schaffenszeit gehören, da Feuchtmayer 1720 für das Chorgestühl in Weingarten ähnliche anmutige Gestalten schuf. Mit dieser Feststellung gelangt Wilhelm Boeck zu der Erkenntnis, daß die Hinwendung zum Rokoko keine Spätphase im Werk des Meisters darstellt. Dennoch übersieht Wilhelm Boeck nicht, daß Feuchtmayers Kunst auch starke barocke

Züge trägt und daß er in der Vorliebe für das Weiß bei Holzplastiken klassizistische Stilmerkmale vorwegnimmt.

So zeichnen die kunsthistorische Seite dieser Monographie sorgfältige wissenschaftliche Gründlichkeit, ein feines und sicheres stilkritisches Urteil und eine auf umfassenden Kenntnissen beruhende Interpretation aus. Doch bleiben die kunsthistorischen Erkenntnisse nie Selbstzweck. Durch sie läßt Wilhelm Boeck die Persönlichkeit Feuchtmayers gegenwärtig werden, die eine merkwürdige Mischung des Handwerker-Unternehmers im mittelalterlichen Sinne und des ganz subjektiven freien Künstlers darstellt, eines Künstlers, der viel Rätselvolles und Widerspruchvolles in sich barg, der dem Ekstatisch-Aufgewühlten genau so überzeugenden Ausdruck zu geben verstand wie dem Graziös-Verspielten, dem Heroisch-Pathetischen wie dem Innerlich-Beseelten, dem Tragisch-Erhabenen wie dem Humorvoll-Ironischen. Abstraktion und Sinnlichkeit, Spiel und Ernst, Häßlichkeit und Grazie sind Feuchtmayer, wie Wilhelm Boeck nachgewiesen hat, keine unvereinbaren Gegensätze. Auch in ihm mischen sich, wie der Kunsthistoriker Theodor Hetzer von Giovanni Battista Tiepolo, dem größten Maler des 18. Jahrhunderts, einmal sagte, »in seltsamer Weise Witz, Übertreibung und Gläubigkeit«.

Durch das ganze Buch hindurch fühlt man die warme und lebendige Anteilnahme, die der Verfasser an seinem Gegenstand nimmt. Dies und die schlichte, aber anschauliche Sprache, die in ihrer kräftigen Bildhaftigkeit immer gegenständlich bleibt, bedingen den literarischen Wert der Monographie. Nie wird das einzelne Kunstwerk zerredet, immer ist das Wort nur bescheidener Mittler und Vermittler, Deuter der künstlerischen Aussage, stets sich dessen bewußt, daß das Letzte nicht gesagt, nur vom Beschauer selbst erlebt werden kann. Darum auch das zahlreiche Bildmaterial, das dem Buche beigegeben ist. Einzelne Abschnitte der Monographie sind, für sich genommen, meisterhafte Essays, so die Schilderung des Lebenslaufes und der künstlerischen Persönlichkeit Feuchtmayers, die Interpretation der so originellen Zähringer Stifterfiguren in St. Peter, bei deren Kostümen der Bodenseemeister seine Phantasie in witziger Weise spielen ließ, oder der Stifterfiguren im alten Salemer Marstall sowie die Erläuterung der mit epischem Atem erfüllten Darstellung des Lebens des Heiligen Be-

nedikts im St. Galler Chorgestühl, dem letzten so ehrfurchtgebietenden Werk des Künstlers.

Wilhelm Boecks feines Sprachgefühl offenbart nicht nur die Monographie im ganzen gesehen, sondern es wird auch deutlich in der Beobachtung einer scheinbaren Nebensächlichkeit wie der Schreibung des Namens Feuchtmayer. In der bayrischen Heimat des Geschlechtes wurde Feuchtmayer mit mundartlichem ai geschrieben. Auf dem Mimmenhauser Grabstein sowie im Totenbuch steht die hochdeutsche Form des Namens, woraus Wilhelm Boeck die treffende Folgerung zieht, daß sich darin die allgemeine Bedeutung, zu der Feuchtmayer im Laufe seines Lebens gelangt war, kundtue. Er war aus dem engen oberbayrischen Raum hinausgewachsen zu einer Künstlerpersönlichkeit, deren Größe wir wohl erst heute voll zu verstehen und würdigen wissen. Daß wir dies aber vermögen, dazu hat Wilhelm Boeck einen gleichermaßen für die Kunstgeschichte des Bodensees wie für die Kunstgeschichte überhaupt hervorragenden und verdienstvollen Beitrag geleistet.

1959 Professor Dr. Wilhelm Boeck, Tübingen, für sein kunsthistorisches Werk »Joseph Anton Feuchtmayer« (1948)

* 1908 in Gießen,

Kunsthistoriker, ab 1948 Professor in Tübingen,

† 1998 in Tübingen

Wilhelm Boeck: Joseph Anton Feuchtmayer. 368 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1948 (= Denkmäler Deutscher Kunst. Herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft)

Wilhelm Boeck: Birnau am Bodensee. Zur 200. Wiederkehr des Tages der Einweihung der Wallfahrtskirche. 30 Seiten mit Illustrationen. Max Hirmer Verlag, München 1950

Joseph Anton Feuchtmayer. Ausstellung in den städtischen Sammlungen Überlingen, Juli – September 1951. Text, Einführung, Zeittafel und Verzeichnis der Bildwerke von Prof. Dr. Wilhelm Boeck, Universität Tübingen. o. P., Gesellschaft für Wissenschaftliches Lichtbild, München 1951

Preisverleihung 31. Mai 1959, Laudatio Dieter Helmuth Stolz