

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 20 (1969)

Heft: 3-4

Artikel: Guiseppe Appianis Fresko im Treppenhaus des neuen Schlosses zu Meersburg

Autor: Heyer, Hans Rudolf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393021>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Repliken von Gnadenbildern haben sich sehr oft zu neuen, eigenen Wallfahrtsstätten kleinern oder größeren Einzugsbereiches entwickelt. Das zeigt sich auch im Gebiet von Appenzell-Innerrhoden. Eine Einsiedler Madonna wird auf dem linken Seitenaltar der Klosterkirche Wonnenstein verehrt, Loreto hat eine bescheidene Nachbildung in einer Kapelle der Pfarrei Gonten gefunden, eine Kopie des Passauer Maria-Hilf-Bildes besitzt ein Kultzentrum in der Pfarrkirche von Haslen, Maria zum Schnee wird zum Patrozinium der Pfarrkirche von Oberegg. Um die Kopie des Gnadenbildes von Trapani in der Kapelle Franziska Romana auf dem Rechböhl hat sich nie eine eigene Kultstätte gebildet. Doch bleibt die kleine Alabasterstatue eines der interessantesten kulturhistorischen Zeugnisse für die Tatsache, wie auch ein abgeschlossener Talkessel weltweiten Beziehungen offensteht.

Anmerkungen:

¹ Über die Geschichte der Kapelle orientiert vorläufig Jakob Signer, Chronik der Appenzell-innerrhodischen Liegenschaften: der Bezirk Schwende, Appenzellische Geschichtsblätter 7, 1945, Nr. 21, Katasternummer 86/82.

² Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana Bd. IV: La scultura del Trecento, Milano 1906, S. 263, Abb. 189. – Pietro Toesca, Il Trecento, Torino 1964, S. 330, Abb. 295. – Stefano Bottari, Una scultura di Nino Pisano a Trapani, Critica d'Arte 3, 1956, S. 555–557, Abb. 282–285. – Manfred Wundram, Toskanische Plastik von 1250–1400, Zeitschrift für Kunstgeschichte 21, 1958, S. 266, Abb. 8.

³ Stefan Beißel, Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte, Freiburg 1913, S. 417. – G. di Marzo, I Gaggini e la scultura in Sicilia II, Palermo 1883, S. 8.

⁴ W. Gumpfenberg, Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis libri II, Ingolstadii 1657, nr. 148.

⁵ Zu diesem Problem siehe jetzt Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes 2, Sigmaringen 1969, S. 432.

GIUSEPPE APPIANIS FRESKO IM TREPPENHAUS DES NEUEN SCHLOSSES ZU MEERSBURG

Von Hans Rudolf Heyer

Einleitung

Die Forschungen über die Baugeschichte und die Ausstattung des Neuen Schlosses zu Meersburg sind in ein Stadium getreten, das ein eingehenderes Studium der Einzelwerke und deren Einordnung in das Oeuvre der mit der Ausstattung beauftragten Künstler erlaubt. Grundlage dazu bildet die komplizierte *Baugeschichte*, weshalb diese mit Hilfe der neuesten Forschungsergebnisse kurz dargestellt werden soll.

Anfangs schrieb man den bereits unter Fürstbischof Johann Franz Schenk von Stauffenberg (1704–1740) begonnenen Bau dem Baumeister des Deutschritterordens, Johann Kaspar Bagnato, zu, da dieser seit 1735 das Bauwesen im Bistum Konstanz überwachte. Doch gelang es bereits Karl Obser nachzuweisen, daß Bagnato in den vorhandenen

Akten nie im Zusammenhang mit dem Schloßbau genannt wird und daß kein Geringerer als Balthasar Neumann am Neubau beteiligt war¹. Mit Hilfe neuentdeckter Quellen und Plänen kam schließlich Adolf Kastner zu Ergebnissen, deren Bedeutung vor allem in der Aufhellung der Frühgeschichte bestand. Demnach war der unter Fürstbischof Johann Franz Schenk von Stauffenberg begonnene Neubau vom Benediktinerpater Christoph Gressinger aus der Abtei St. Georg zu Isny entworfen worden. Bereits 1712 wird der «Neue Bau» als fast vollendet bezeichnet, doch gab Christoph Gressinger im Jahre 1730 die Bauleitung auf, so daß das Schloß beim Tode des Bischofs 1740 erst im Rohbau stand. Erst unter dem neuen Bischof Kardinal Damian Hugo von Schönborn erhielt der Schloßbau neuen Auftrieb. Der auf der Insel Mainau tätige Franz Pozzi aus Mendrisio zeichnete für den Bischof einen Plan, auf dem der von Gressinger begonnene Schloßbau eingezeichnet war. Diesen Plan unterbreitete der Kardinal in Bruchsal dem im Oktober 1740 dorthin gebetenen Balthasar Neumann und beauftragte ihn damit, Pläne für die Ergänzung und Vollendung des Schlosses auszuarbeiten. Nach diesen zum Teil auf dem Pozzi-Plan eingetragenen Vorschlägen des Würzburger Baumeisters verlegte man die Hofkapelle in den östlichen Eckpavillon, verbreiterte den Hauptbau an der Stadtfront und schuf in deren Mitte ein grosses Risalit für die Aufnahme eines repräsentativen Treppenhauses². Doch auch diese Arbeiten kamen mit Ausnahme der Schloßkapelle nicht zum Abschluß. Balthasar Neumann war nie nach Meersburg gekommen, und der als Bauleiter verantwortliche Bruchsaler Werkmeister Johann Georg Stahl kümmerte sich wenig um den Bau. Technische Ratschläge erteilten die Vorarlberger Baumeister Franz Beer und Peter Thumb. Nach Damian Hugos Tode im Jahre 1743 ließ sein Nachfolger Fürstbischof Casimir Anton von Sickingen (1743–1750) den Bau nicht weiterführen. Erst unter Fürstbischof Franz Conrad von Rodt (1750–1775) kam es, wie Joachim Hotz nachweisen konnte, in den Jahren 1759–1762 zur Vollendung des Schloßbaus. Sie oblag einer damals mehrfach in Schwaben und in der Schweiz tätigen Künstlergruppe, dem Baumeister Franz Anton Bagnato, Sohn des Johann Kaspar, dem Stukkateur Carlo Pozzi und dem Maler Giuseppe Appiani.

Bagnato veränderte die Einteilung des Innern, vereinfachte das von Balthasar Neumann entworfene Treppenhaus, setzte vor das Hauptportal einen Balkon und versah die Fassade mit geschweiften Giebeln. Carlo Pozzi schuf die Stuckdekoration des Innern und Giuseppe Appiani malte die Fresken im Treppenhaus und im großen Saal³.

Gesamthft betrachtet ist somit festzuhalten, daß der von Christoph Gressinger entworfene und im Rohbau vollendete Schloßbau den Grundstock legte, daß Balthasar Neumanns Erweiterungspläne den späteren Ausbau bestimmten, daß aber diese später von Franz Anton Bagnato vereinfacht realisiert worden sind. Damit entstand ein Bau, der – wie andere Barockschlösser oder -kirchen – als *Gemeinschaftswerk* anzusehen ist. Architekten und Baumeister lieferten dazu in nicht weniger als drei Bauperioden ihre Beiträge, beauftragt von drei Fürstbischöfen, von denen der letzte, Franz Conrad von Rodt, die Residenz vollendete. Gleiches gilt nun auch für die *Maler*, die im Schlosse tätig waren. In der zweiten Bauperiode unter Neumann/Stahl malte der Augsburger Maler *Gottfried Bernhard Götz* in den Jahren 1740/41 die Schloßkapelle aus. Derselbe malte 1749/50 in der Wallfahrtskirche von Birnau. Ein Jahr vor dem Eintreffen Appianis schuf der ebenfalls in Augsburg ausgebildete Maler *Johann Wolfgang Baumgartner* das Fresko im Gartenpavillon des



Abb. 1. Giuseppe Appianis Entwurf für das Fresko im Treppenhaus des Neuen Schlosses zu Meersburg

Schlosses. Bekannt durch die Deckenfresken der Wallfahrtskirche Baitenhausen bei Meersburg, hätte er wahrscheinlich auch die Fresken im Schlosse selbst gemalt, wäre er nicht vorher verstorben⁴.

Im Blick auf die Tatsache, daß Appiani vor und nach den Meersburger Fresken meist zusammen mit dem älteren und später mit dem jüngeren Bagnato und auch mit der Stukkateurfamilie Pozzi auftrat, drängt sich unwillkürlich die Vermutung auf, daß Appiani durch die Vermittlung Franz Anton Bagnatos zu seinem Auftrag im Schloß zu Meersburg kam.

Ein erstes Mal begegnen wir Appiani am Bodensee zusammen mit Pozzi und Johann Kaspar Bagnato beim Bau der Heiligkreuzkapelle von Oberdorf in den Jahren 1747/48⁵.

Im folgenden Jahr 1749 malte Appiani die Deckengemälde der von Johann Kaspar Bagnato erbauten Stiftskirche von Lindau⁶. Zwei Jahre später arbeitete Appiani zusammen mit Pozzi in dem von Johann Kaspar Bagnato errichteten Sommerrefektorium eines neuen Flügels des Klosters Obermarchtal⁷. Nach einem kurzen Intermezzo in Bamberg und Mainz erscheint Appiani ein erstes Mal zusammen mit dem Sohn des 1757 verstorbenen Johann Kaspar Bagnato, mit Franz Anton, beim Umbau der Schloßkirche von Altshausen, wo er 1758/59 das Langhausdeckenfresko malte⁸. Bereits im folgenden Jahre entstand als Meisterwerk der Künstlergruppe Bagnato, Pozzi und Appiani der Rokoko-

umbau der Domkirche von Arlesheim, wo Appiani unter der Leitung von Franz Anton Bagnato die Decken- und Wandgemälde schuf⁹. Im Sommer des Jahres 1761 erscheint Appiani zusammen mit Pozzi in Solothurn und bewirbt sich um einen Auftrag beim Bau der St. Ursenkirche¹⁰, doch gingen beide vorläufig leer aus, so daß Appiani für einen Auftrag im Neuen Schloß in Meersburg sicher sofort bereit war. Nach den neuen Forschungen von Joachim Hotz muß Appiani bald darauf mit der Ausmalung des Treppenhausgewölbes im Schloß Meersburg begonnen haben, denn am 11. Oktober 1761 streckte der Bischof dem Maler Appiani aus seinen eigenen Geldern der Hofkammer 500 Gulden für das gemalte Stiegenhaus vor. Am 9. Oktober 1761 erhielt Appianis Handlanger, der Maurer- und Geselle Conrad Menning, 42 Gulden und 30 Kreuzer, pro Tag 30 Kreuzer, woraus hervorgeht, daß dieser und damit auch Appiani 85 Tage an dem Fresko gearbeitet haben und dieses bereits im Monat Juli begonnen hatten¹¹. Appianis großes Fresko im Festsaal des Schlosses entstand im folgenden Jahr. Ein Jahr später, 1763, malte Appiani das Chordeckenfresko in der Schloßkirche von Altshausen, wo er vier Jahre vorher das Langhausdeckenfresko gemalt hatte. Sein letztes Werk am Bodensee entstand 1765, also zwei Jahre später, in der ebenfalls von Franz Anton Bagnato erbauten und von Carlo Pozzi ausgestuckten Seminarkirche von Meersburg¹².

Das Treppenhausfresko in Meersburg

Das Treppenhaus des Neuen Schlosses entstand, wie die Baugeschichte zeigte, nach einem Entwurf von Balthasar Neumann und wurde vereinfacht von Franz Anton Bagnato ausgeführt. Betritt man das Schloß durch den engen Eingang, so gelangt man in eine dreischiffige Halle mit freistehenden Säulen. Beidseits des Eingangs führen dreiteilige, symmetrische Podesttreppen in vermauerten Schächten ins erste Geschoß und münden in eine Halle, die zweieinhalb Stockwerke umfaßt. Erst hier öffnet sich der Blick in die große Treppenhalle, in der wiederum zwei Treppenläufe seitlich den Wänden entlang zur balkonartigen Plattform vor dem Eingang in den Festsaal führen. Stuckpilaster und Hermen gliedern die Wände, steinerne Postamente mit Figuren und kunstvollen Gittern zieren die Stiegenläufe. Über alles aber spannt sich das in Holzlattenkonstruktion ausgeführte und über einer Hohlkehle ansetzende, flache Gewölbe mit dem *großen Deckenfresko von Giuseppe Appiani*.

Dargestellt ist die *Verherrlichung des Kardinals von Rodt*, des Vollenders des Schloßbaus, in Allegorien der klassischen Mythologie. In einer unteren Zone bestimmen Architekturmalerei und Naturelemente den Hintergrund, vor oder in denen die Allegorien sich entfalten. In der Mitte dagegen bewegen sie sich in einem Himmel, der sich als atmosphärische Landschaft nicht ins Unendliche entwickelt, sondern als Himmelslandschaft selbst in sich geschlossen bleibt (Abb. 2).

An der zentralen Stelle über dem Eingang in den Festsaal, also direkt im Blickfang des im Treppenhaus Aufsteigenden, ist der Verherrlichte selbst dargestellt. Auf einem grauen Steinpostament ragt sein oval gerahmtes Brustbild in den Himmelsraum hinein. Kardinalshut, Fürstenkrone, Mitra und Doppelbalkenkreuz umgeben das Ovalbild, über welchem Fama, der Genius des Ruhmes, eine Posaune in die Höhe hält. Auf der Schauseite des Postamentes sind in lateinischer Inschrift Namen und Titel des Dargestellten zu lesen.



Abb. 2. Schloß Meersburg, Treppenhaus. Verherrlichung Kardinal von Rodts. Fresko von G. Appiani

Links davon hält ein Putto unter dem Hermelinmantel den Bischofsstab, während rechts eine über offenen und geschlossenen Büchern stehende Frau mit der Feder in der Hand als Klio, Muse der Geschichtsschreibung, die Taten des Herrschers aufschreibt. Weiter unten links halten zwei Löwen das Wappen mit Malteserkreuz und Helmzier. Die linke Ecke bestimmt Pallas Athena – mit Helm und Lanze auf den Fürstenweisend, umgeben von Frauengruppen und Putten mit den Emblemen der Künste. Zu erkennen sind die Musik mit Trompete, die Malerei mit Staffelei, Pinsel und Palette, die Bildhauerei mit Hammer und Spitzeisen, die Mathematik mit Zahlen, die Geographie mit der Weltkugel, die Architektur mit Planentwürfen für das neue Schloß, Philosophie, Dichtkunst und Naturwissenschaften mit Frauengruppen (Abb. 4).

Rechts vom Herrscherporträt bricht die Hintergrundarchitektur hinter zwei Grazien mit einem Blumenkorb ab. Es folgen Chronos als bärtiger, gekrönter Mann, eine Pyramide – an die Pharaonen erinnernd –, ein Page mit zwei Mitren und ein Putto mit einem lorbeerbekränzten Schwert. Vor einer mittelalterlichen Hafenstadt mit Leuchtfackeln umarmen sich zwei Frauen. Die Ecke betont ein Schiff mit Mast und Segel, wird aber teilweise von einer dunkelgewandeten Frau und einem Schild mit statistischen Angaben über das Bistum Konstanz verdeckt.

Die durch Architekturkulissen mit der Saalseite verbundene Ostseite wird in der Mitte von einer Wolkenbank jäh unterbrochen. Über dieser steigt Herkules auf und führt eine

Personifikation des Lasters in die Tiefe, während drei andere Lastergestalten hinunterstürzen. Vor der Ecke bricht die Architekturkulisse als Ruine ab und wird unten von einer Draperie überdeckt. Die Ecke dagegen bleibt unbetont, mit einzelnen Frauenfiguren – darunter wahrscheinlich Artemis – ausgefüllt. Die anschließende Stadtseite akzentuiert über der niederen Podestarchitektur in der Mitte ein dunkelroter Vorhang, in dem die Mächte der Finsternis hinabstürzen.

Die Westseite dagegen steigert sich gegen die Stadtseite, beginnt mit einem Genius, der auf eine Landkarte mit der Inschrift *Circulus Suevicus* hinweist. Er zeigt, daß der Bischof von Konstanz zusammen mit dem Herzog von Württemberg Direktor des schwäbischen Kreises war. Weitere Figuren leiten zur Ecke, wo ein aus Rocaillen, Felsen, Pflanzen und Wasserströmen zusammengesetztes Gebilde sich erhebt. Ein Flußgott und Neptun mit Dreizack sowie Fisch- und Drachensäuler werden darin sichtbar (Abb. 3).

Im Himmelsraum steigert sich die dramatische Bewegung, indem von der rechten Bildseite Apoll mit seinem von zwei Pferden gezogenen Sonnenwagen, begleitet von Aurora in wallenden Gewändern, auf einer Wolkenbahn zum Olymp fährt. Unter seinem Wagen halten Putten Kornhalme, Trauben und das Wappen des Hochstifts Konstanz. Auf einer von links ins Bild führenden Wolkenbahn steht Psyche vor einem kleinen Rundtempel, in dessen Umgebung die olympischen Götter versammelt sind. Zu erkennen sind rechts Hera, Zeus, Hermes und Pan; links wahrscheinlich Vesta und Aphrodite. Ein Goldgrund umfaßt die olympische Versammlung.

Das Bildprogramm

Die Gesamtkonzeption beruht auf dem von Appiani vorgelegten Entwurf¹³. In der himmlischen Region blieben die Änderungen geringfügig. Wesentliche Veränderungen und Zusätze erfuhren dagegen die Randszenen. Der ruinöse Abbruch der Architekturkulisse war nicht vorgesehen. Beinahe vollständig vom Entwurf entfernte sich die sich zwischen Fürstenporträt und Neptun entwickelnde Randzone. Hier waren ein mächtig vortretendes Schiff, ein Hafen mit Rundturm, ein Wasserfall und die breit hingelagerte Gestalt des Neptuns vorgesehen.

In der Ausführung wurde auf der Saalseite das Schiff in die Ecke gedrängt und die freigewordene Zone mit Chronos, Pyramide, Page mit Mitren, kleiner Hafenstadt und Schild mit Statistik ausgefüllt. Gleiches geschah auf der Westseite, wo der Genius und zahlreiche Figuren den Wasserfall ersetzen und Neptun in die Rocaillenarchitektur der Ecke zurückdrängten. Da diese Veränderungen vor allem eine Bereicherung und Erweiterung der Machtsymbole des Bischofs brachten, darf mit einiger Sicherheit angenommen werden, daß sie auf Wunsch des Auftraggebers erfolgten und daß dessen Anteil an der Programmgestaltung nicht gering war. Dieser verlangte wahrscheinlich auch, daß sein Porträt statt in dramatischer in repräsentativer Art gemalt wurde und daß sein Wappen, auf dem Entwurf nicht vorgesehen, ebenfalls aufgenommen werden mußte.

Das Hauptthema des Freskos ist die Verherrlichung des Kardinals von Rodt als weltlichen und geistlichen Fürsten und die Verklärung seiner Religiosität und seiner Macht ins Überzeitliche. Daß dies hier nicht unter Aufbietung der christlichen Allegorien, sondern der klassischen Mythologie geschieht, entspricht durchaus der barocken Vorstellung vom



Abb. 3. Schloß Meersburg, Treppenhaus. Flußgott, Neptun, Fische, Drachen. Fresko von G. Appiani

Herrscher-Gott, die eine Vermischung von antiken und christlichen Allegorien nach sich zog. So kommt es denn vor, dass sich weltliche und geistliche Fürsten bald als christliche Heilige innerhalb eines theologischen Programms, bald als antike Götter innerhalb eines klassisch-mythologischen Zyklus darstellen lassen. Kardinal von Rodt steigt nicht selbst als Apoll, als Sonnengott, in den Himmel, sondern stellt sich unter Aufbietung seiner ganzen weltlichen und geistlichen Machtfülle der Götterwelt als gleichberechtigt gegenüber. Bereits sein zeitlicher Triumph soll als göttlich gelten. Deshalb läßt er sich auch von den Göttern preisen und verherrlichen. Athena weist auf ihn als Beschützer der Künste und Bewahrer des Friedens, Herkules als Bekämpfer der Laster und Bewahrer der Tugenden und Apoll als Spender des Lichts und der Wahrheit. Sie bereiten ihm alle in ihren antithetischen Beziehungen den Weg zum Himmel, zum Olymp, wo er als Psyche bereits aufgenommen ist. Angesichts dieser unter Aufbietung des gesamten Olymps erstrebten Verherrlichung der Herrschertugenden fehlen weitere Themen, die in Stiegenhäusern von Barockresidenzen üblich waren. Man vermißt als historisches Element Hinweise auf Gründung des Bistums und Stiftungen, die Vertretung der einzelnen Länder, die Genealogie, die Geschichte des Bistums oder der Bischöfe von Konstanz. Es fehlt also das Lokalkolorit, die Verankerung in der Zeit und im Ort. Mit andern Worten: das Programm ist der Realität enthoben und in den Bereich der Antike versetzt. Diese Thematik hat zwar der Bischof durch die Ausweitung der Symbole seines Machtbereiches im Gegensatz

zum Entwurf verändert. Trotzdem bleibt die Verherrlichung so allgemein gehalten, daß sie sich sowohl auf einen andern Bischof von Konstanz als auch auf einen anderen Herrscher beziehen könnte und schließlich den Herrscher schlechthin feiert.

Der Entwurf macht deutlich, daß die Versetzung in die Antike von Anfang an vorgesehen war. Ähnliche Darstellungen des Olymps malten um 1716 Johann Rudolf Byß im Treppenhaus von Schloß Pommersfelden und 1753 Giambattista Tiepolo im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Appiani lieferte um dieselbe Zeit, wahrscheinlich kurz vor 1752, einen leider verloren gegangenen Entwurf für das Treppenhausfresko des Bruchsaler Schlosses, doch entging ihm dieser Auftrag. An seiner Stelle malte 1752 Johann Zick die Glorie und Geschichte des Bistums Speyer¹⁴. Ob Appiani in seinem Entwurf dasselbe Thema vorsah, bleibt unbekannt, dagegen ist es im Blick auf Meersburg interessant zu wissen, daß er sich vor dem Meersburger Auftrag mit der Ausmalung von Treppenhäusern auseinandersetzen mußte. Ikonographisch gehört Appianis Fresko zu jener Richtung, die den Landesfürsten mit Hilfe rein allegorischer Gebilde verherrlicht, also nicht zu der um die Mitte des 18. Jhs. einsetzenden Richtung, die das Hauptgewicht auf das historische Element, die sogenannten «fatti» verlegt. Das irdische Geschehen mit seiner Fülle des menschlichen Gestaltens, wie es in Würzburg und Bruchsal dominierend zum Ausdruck kommt, fehlt hier vollständig¹⁵. Dasselbe gilt auch für das ein Jahr später gemalte Fresko Appianis im Festsaal des Meersburger Schlosses, wo die Divina Providentia, umgeben von den Allegorien der Jahreszeiten, dargestellt ist. Es gilt aber auch für die übrige Ausstattung des Schlosses, des Treppenhauses und für die allegorischen Figuren und Verzierungen am Äußern¹⁶.

Der Bildaufbau

Die sich aus lebhaften Diagonalen, verschobenen Gegendiagonalen und einer Querachse entwickelnde Komposition weicht nur geringfügig vom Entwurfe ab. Zweifellos beeinträchtigen die zahlreichen Beifügungen der Randzone an der Saalseite die monumentale Bewegung und das Abbrechen der Architektur hinter Herkules die Geschlossenheit, doch bleibt die Grundstruktur davon unberührt.

Die Saalseite dominiert als erste Ansicht nicht allein durch ihre Vielfigurigkeit, sondern vor allem dank dem Fürstendenkmal. Leicht aus der Mitte verschoben, überragt es die Randzonenarchitektur und greift in den Himmel hinein. Die damit ansetzende Querachse setzt sich im Himmel mit Psyche fort und endet in der stadtseitigen Draperie. Farblich verbindet sie das Purpurrot der Kardinalstracht, des Mantels der Psyche und der Draperie. Vom Denkmal als Knotenpunkt entwickeln sich von der Flora zum Neptun und vom Posaunenengel zu Herkules Diagonalen als Verbindung zu den Schmalseiten. Die kräftigen Diagonalen der beidseits von den Schmalseiten in den Himmel vorstossenden Wolkenbahnen des Herkules und des Apoll überschneiden sie und lösen zugleich die Randzonen auf. Die leicht ansteigende Randzone der Saalseite steigert sich über Athena zur Schmalseite, wo Herkules – ähnlich dem Fürstendenkmal – die Architekturkulisse des Hintergrunds durchstößt und sich im Himmel als Wolkenbahn diagonal bis zu Psyche fortsetzt. Auf der andern Schmalseite steigert sich die Randzone vom Schiff bis zur Neptun-Rocaille, wird aber gleich zu Beginn von einer dunklen, sich im Himmel aufhellenden Wolke mit dem Sonnenwagen Apolls unterbrochen. Im Himmel stößt sie als



Abb. 4. Schloß Meersburg, Treppenhaus. Kardinal von Rodt. Fresko von G. Appiani

Diagonalbahn unter die Herkules-Diagonale, endet über dem Herrscherporträt und wird von den sich aufbäumenden Pferden auf das Niveau von Psyche gehoben. Psyche selbst wird zum zweiten Knotenpunkt, indem sie als Teil der Querachse die Diagonalen kunstvoll miteinander verknüpft und zum Halbkreis der Götterversammlung leitet.

Das Kolorit der Randszenen ist außerordentlich bunt und kleinflächig, wird aber von den sie durchbrechenden starken Akzenten der Wolkenbahnen, des Denkmals und der

Draperie wirkungsvoll kontrastiert. Der Himmel beginnt in kräftigen Blautönen, lichtet sich in den Wolkenbahnen auf, vermischt sich mit den Gelbtönen der Wolken, hellt sich auf und steigert sich über dem Olymp zu einem Goldgelb. Das mehrfach verwendete Purpurrot unterstützt kontrastierend die ganze Farbkomposition.

Gesamthaft betrachtet dienen als Grundstruktur der Komposition die verschobene Querachse und die aus den Randzonen brechenden Diagonalen, beide kunstvoll verbunden und in unregelmäßigen Zickzackmotiven miteinander verknüpft. Die aufgebrochenen Randzonen verbinden sich mit dem Himmel, so daß eine alles umfassende Bewegung in monumentalem Schwung die Bildkomposition zusammenhält.

Verglichen mit den vor- und nachher von Appiani gemalten Deckenfresken, von denen sich wenige erhalten haben, bringt das Meersburger Treppenhausbild zusammen mit jenem im Festsaal einen Wendepunkt. So kennt beispielsweise das 1758 im Schiff der Schloßkirche von Altshausen gemalte Deckenfresko mit der Himmelfahrt noch keine eigentliche Randzone, sondern zeigt eine deutliche Trennung in Erd- und Himmelzone. Eine Tendenz zur Verdrängung der Figuren an den Rand und zur Ausräumung des Himmels zeichnet sich erst zwei Jahre später im Langhausfresko des Domes von Arlesheim in der Darstellung der Verehrung Mariens durch die vier Erdteile ab. Doch bereits dort entstehen dadurch im Himmel keine leeren Flächen wie bei Tiepolo und auch keine in sich geschlossene Randzone, sondern ein die Randzonen verbindender Bildhimmel, dessen Aufbau in atmosphärischen Farben vollzogen wird. Während aber im Langhausfresko die Randzonen verhältnismäßig ruhig bleiben, greifen sie im Chordeckenfresko in der Verkündigung an Maria wirkungsvoll in die Bildmitte, so daß sich dort die in Meersburg erreichte Synthese bereits ankündigt¹⁷. Wie der Entwurf für das Treppenhausfresko in Meersburg illustriert, sind Randzonen und Bildmitte gleichwertig behandelt. Einzig auf der Saalseite brachten die Änderungen eine Aufwertung der Randzone. Weder eine Tendenz zur Entleerung des Himmels noch zur Aufwertung der Randzonen ist zu beobachten. Im Gegenteil, der Himmel wird mit Hilfe der die Randzonen durchbrechenden Diagonalen dramatischer und bewegter, ohne daß ein *horror vacui* entsteht. Mit andern Worten: Appiani verwendet die Randzonen nur zur Potenzierung des Geschehens in der Bildmitte, im Himmel. Gleiches läßt sich im Fresko des FestsaaIs von Meersburg und zwei Jahre später im Chordeckenfresko der Schloßkirche von Altshausen und im Jahre 1765 in den Fresken der Seminarkirche von Meersburg beobachten.

Das Treppenhausfresko und die süddeutsche Freskomalerei

Bereits Leitermann hat in seiner Dissertation über Appiani festgestellt, daß dessen Fresken in Meersburg einen Rückgriff auf den Spätbarock bedeuten¹⁸. Unsere Analyse verlangt eine Differenzierung in dem Sinne, daß sich hier ein Festhalten und eine Weiterentwicklung des Spätbarocks abzeichnet. Großartige Rhetorik und würdevolles Pathos sowie gesteigerte, monumentale Dramatik scheinen hier im Widerspruch zur damals üblichen volkstümlichen Erzählerfreude, zur Tendenz nach historischen Elementen und einer gewissen Intimität zu stehen. Diese *unzeitgemäße Kompositionsart* läßt sich wohl teilweise durch den *unzeitgemäßen Bildinhalt* erklären. Die Verherrlichung des Absolutismus mit Hilfe antiker Allegorien steht ebenfalls im Widerspruch zu den damals aufkeimenden

Strömungen des süddeutschen Rokokos. Bildinhalt und Bildkomposition scheinen deshalb kongruent, zugleich auch verwandt mit der französischen Deckenmalerei der ersten Hälfte des 18. Jhs. Ein französischer Einfluß, den Leitermann vermutete, muß aber bestritten werden, da in jener Zeit die französische Deckenmalerei nicht mehr existiert. Eine Verwandtschaft läßt sich freilich nicht leugnen, da dem französischen Hochbarock dieselbe Ideologie zugrunde lag, die hier verspätet zum Ausdruck kommt¹⁹.

Der Vergleich mit den Werken der süddeutschen Freskantenspieler spielt sich auf einer andern Ebene ab. Appiani hat auf die Volkstümlichkeit und die Erzählerfreude des süddeutschen Rokokos und auf dessen Intimität verzichtet, doch bemühte er sich darum, die historische Allegorie des Spätbarocks durch eine Auflockerung und Dramatisierung ihrer Rhetorik und ihres Pathos in einer zeitgemäßen Form zum Ausdruck zu bringen. So blieb er denn von der Aufwertung des Bildrandes, der Ringzonenbildung und der Entleerung des Himmels nicht unberührt, doch verzichtete er sowohl auf eine Ringzonenbildung zur Aufnahme des Bildinhaltes als auch auf eine Konzentration in der Bildmitte in der Art Amigonis. Er kannte jedenfalls den *horror vacui* jener Zeit nicht. Der Einfluß der Aufwertung in den Randzonen läßt sich in Arlesheim beobachten, jener des *horror vacui* in den Abänderungen des Entwurfs für das Treppenhausfresko für Meersburg, doch verwendete Appiani diese Elemente der süddeutschen Freskomalerei im gegenteiligen Sinne. Er verarbeitete sie zur Steigerung der spätbarocken Bildkomposition. In Arlesheim erlaubte ihm die Verdrängung der Szenen an den Bildrand eine Verdichtung der Farbkomposition, verwandt mit jener eines Tiepolo, aber nicht unter dessen Einfluß. Eine lockere und weniger strenge Komposition setzt sich durch. Diese wird erstmals in Meersburg zur Auflockerung der spätbarocken Bildkomposition verwendet. Die Randzonen werden Hilfsmittel zur Steigerung der Bildmitte und nicht deren Ersatz. Die süddeutsche Freskomalerei hat sich demnach auf Appiani außerordentlich fruchtbar ausgewirkt. Sie half ihm zur Überwindung der erstarrten akademischen Tradition der italienischen Freskomalerei und zu deren Weiterentwicklung. Die italienische Tradition andererseits verhinderte die Anpassung an die süddeutsche Tendenz zum Erzählerischen, zum Volkstümlichen und zum Intimen. Die für das Schaffen der italienischen Maler nördlich der Alpen typische Größe der Form und des Inhalts blieb dadurch erhalten. Es entstand eine *fruchtbare Synthese*, in der das süddeutsche Element der Weiterentwicklung der italienischen Deckenmalerei außerhalb Italiens dient und sie zu ihrem Höhepunkt und Abschluß führt.

Anmerkungen:

¹ Karl Obser, Zur Geschichte des Neuen Schlosses, insbesondere der Hofkapelle, zu Meersburg. In: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, 42. Heft, 1913, S. 45–55.

² Adolf Kastner, Das Neue Schloß zu Meersburg. Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, 73. Heft, 1955, S. 29–99.

³ Joachim Hotz, Das Barockschloß in Meersburg, Waiblingen 1968. – Derselbe, Das Neue Schloß zu Meersburg in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 2. Band 1965, S. 211–248.

⁴ Hermann Ginter, Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barocks, Augsburg 1930, S. 15.

⁵ Hermann Ginter, Die Heiligkreuzkapelle zu Oberdorf, Birnauer Kalender 1926, S. 118ff.

⁶ Festschrift: Das erste Jahrhundert der organisierten Pfarrei Lindau, Lindau 1913.

⁷ Werner von Matthey, Francesco Pozzi, ein Tessiner Künstler in Oberschwaben, Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg 1963, Heft 1, S. 16f.

⁸ J. Benz, Kath. Pfarrkirche Altshausen/Württemberg. Deutsche Kunstführer, Schnell-Steiner, München 1940.

⁹ H. R. Heyer, Francesco Pozzi, der Stukkateur der Domkirche von Arlesheim und der St. Ursenkirche in Solothurn. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 24, Heft 1, 1965/66, S. 16–26.

¹⁰ Wie Anm. 9, S. 20.

¹¹ Wie Anm. 3.

¹² Wie Anm. 2.

¹³ Publiziert von H. Voß, Giuseppe Appiani, Versuch einer Würdigung, Pantheon 21, 1963, S. 339–353.

¹⁴ A. Wetter, Das Bruchsaler Schloß, Karlsruhe 1922.

¹⁵ W. J. Hofmann, Schloß Pommersfelden, Geschichte seiner Entstehung, Nürnberg 1968. – A. Morassi, Giambattista Tiepolo, Köln 1955.

¹⁶ W. Boeck, Ein Meisterwerk der Rokokomalerei. Joseph Appianis Jahreszeiten-Fresko im Neuen Schloß zu Meersburg. In: Das Bodenseebuch 1944, Ulm 1944, S. 63 ff.

¹⁷ P. Pobé, Die Domkirche in Arlesheim, Basel 1941, S. 74f.

¹⁸ H. Leitermann, Joseph Appiani, kurfürstlich mainzischer Hofmaler und Akademiedirektor. In: Mainzer Zeitschrift, XXX. Jahrgang, 1935, S. 1–31.

¹⁹ H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951.

JAKOB JOSEPH MÜLLER – DER «MALER VON WIL» (1729–1801)

Von Josef Grünenfelder

Im Abschnitt über den lange Jahre in Spanien tätigen Bieler Maler Emanuel Witz (1717–1797) kommt Johann Caspar Füßlin in seiner «Geschichte der besten Künstler in der Schweiz»¹ auf den 1753 aus Rom nach Madrid berufenen Maler Corrado Giaquinto² zu sprechen, der als Nachfolger des verstorbenen Amigoni zum Leiter der «Real Academia de S. Ferdinando» ernannt wurde. «Ein Schüler, den er mit sich von Rom gebracht, war ein gewisser Jacob Müller von Wyl aus dem St. Gallischen. Derselbe gewann einst den ersten Preis der Akademie, dazu ihn Corrado, aus eigennuz wie man sagt, sol geholfen, und sich überhaupt sehr undankbar gegen ihn bezeigt haben. Er heuratete bald darauf eine Spanierin, und verreisete noch vor Witzen nach der Schweitz, seinem Vaterland.» Das ist die erste Erwähnung in der kunstgeschichtlichen Literatur, welche dem Wiler Maler Jacob Joseph Müller zuteil wurde zu einer Zeit, die ihn eben zu den ehrenvollsten Ämtern seiner Vaterstadt emporsteigen sah. Zwei Jahre später nämlich stellt er sich auf seinem großen Selbstportrait³ selbstbewußt dar als *Künstler und Magistrat*: Hält er mit seiner Linken das vom 6. Februar 1757 datierte Akademiediplom, vor dem die goldene Medaille liegt⁴, so ist unter seinem Wappen zu lesen: «Jacob Joseph Müller Seckelmeister 52 Jahr 1781». In J. H. Füßlins Künstlerlexikon ist er kurz erwähnt. Mit der Erwähnung Madrids, Giaquintos, Amigonis und Roms aber stellt ihn Füßlin in die Mitte der damaligen Auseinandersetzungen zwischen barocker Auffassung und dem beginnenden