Zeitschrift: Rorschacher Neujahrsblatt
Band: 25 (1935)

Artikel: Melchior Eggmann, ein Rorschacher Maler der Barockzeit
Autor: Reiner, Helibert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-947736

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: 01.10.2025

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

Abb. 1. Das Sommerrefectorium des ehemaligen Augustinerklosters in Freiburg-Schweiz mit den Malereien Eggmanns.

Melchior Eggmann,
ein Rorschacher Maler der Barockzeit.

Von Univ.-Prof. Dr. Heribert Reiners, Freiburg (Schweiz)

Im 18. Jahrhundert nahm, wie anderwärts in der Schweiz, auch in Freiburg die Monumentalmalerei einen neuen Aufschwung. Die Tradition der früheren Jahrhunderte, welche durch das starke Uebergewicht der Tafelmalerei teilweise unterbrochen war, lebte auch hier wieder auf. Kirche, Staat und Private stellten grosse Aufgaben, die eine stattliche Zahl von Malern in den Mauern der alten Zähringerstadt vereinten. Wie ehemals trifft man unter ihnen wieder manche Fremden, welche, durch die neue Kunstblüte angezogen, sich vorübergehend oder dauernd in Freiburg niederliessen. Nachdem im 17. Jahrhundert, mit unter der Auswirkung der politischen Lage, eine stärkere Tätigkeit burgundischer Maler zu beobachten war, kamen nun wieder, wie in den früheren Jahrhunderten, die meisten der fremden Maler aus Süddeutschland. Ausser *Ermeltraut*, der zur Ausmalung der umgebauten Michaelskirche vom Mittelrheine her berufen wurde, sind es vor allem die beiden Maler *Sutter* und *Locher*, die aus Mengen in Schwaben kamen und zahlreiche Altarbilder, Wand- und Deckenmalereien in Kirchen und Profangebäuden der Stadt und des Kantons ausführten. Ihnen gesellte sich später, aus dem gleichen Orte stammend, noch der Maler *Volmar* bei, sowie der Maler *Göser* aus Freiburg im Breisgau, der den Auftrag zu einem Altarbilde in der Kathedrale erhielt. Vorübergehend ist auch ein italienischer Meister tätig, *Restelini*, den die Franziskaner zur Ausmalung ihrer Kirche nach dem Umbau vom Jahre 1745 kommen liessen. Es begegnen uns dann ferner noch *Meinrad Keller*, aus der Innerschweiz, ein hinsichtlich Herkunft und Bedeutung noch nicht umrissener Maler *Hacould* und besonders *Jacob Stoll*, der

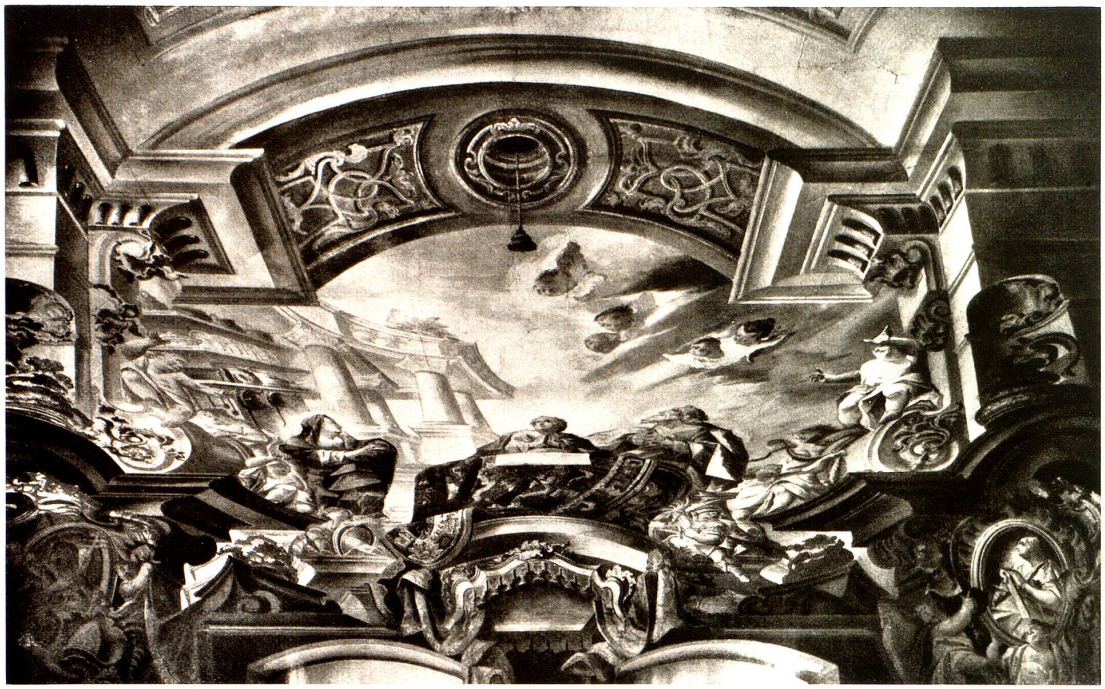


Abb. 2. Teilbild der Decke mit Scheinarchitektur und dem Mahl der hl. Familie.

aus St. Ours bei Freiburg stammte und anscheinend als einziger Einheimischer in jener Zeit einige Bedeutung gewann.

Diese ansehnliche Reihe, die in ihren Künstlern und Werken bisher schon mehr oder weniger in die Kunstgeschichte eingeführt war, wird nun noch bereichert durch einen fast noch unbekannten, aber doch vielleicht den besten und originellsten, den Maler *J. Melchior Eggmann aus Rorschach*. Man darf fast von einer Entdeckung sprechen. Denn trotz umfangreicher Arbeiten, die sich von ihm, und zwar nicht an versteckter Stelle, erhalten haben, trotz grosser Signaturen, eine davon mit Datum, trotz archivalischer Hinweise nennt ihn bisher kein Künstlerlexikon daheim und in der Fremde. Sein Hauptwerk sind die grossen Deckenmalereien im Refectorium des ehemaligen Augustinerklosters in Freiburg, das nun als Staatsarchiv eingerichtet ist.[1]

Die regulierten Chorherrn des hl. Augustinus, die sich um 1250 in Freiburg am Abhange der Saane angesiedelt hatten, waren in der Barockzeit anscheinend mit besonderem Eifer auf den Schmuck ihres Klosters und Gotteshauses bedacht. So ist denn heute noch ihre frühere Kirche die reichste an alter Ausstattung im stolzen Kranz der Freiburger Gotteshäuser. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts beobachtet man, wohl als Ausdruck des neuen klösterlichen Aufschwungs, eine umfangreiche Bau- und Schmucktätigkeit, der die Kirche ihre grossen Altäre zum Teil verdankt, die stattlichsten, welche die ganze Schweiz aus dieser Zeit aufzuweisen hat. Kurz vor der Mitte des 18. Jahrhunderts wird dann wieder eine neue Bau- und Schmuckperiode eingeleitet, welche der Kirche im Gegensatz zu den geschnitzten Altaraufbauten der früheren Zeit ihre wirkungsvollen Aufbauten mit den Gemälden von Sutter, Locher und Keller gab. Aber wichtiger war der grosse Neubau des Klosters vom Jahre 1746, der den Mönchen würdige Wohnungen gab, nachdem sie vorher, wie die Klosterchronik sagt, wie in Räuberhöhlen hausten. Und mit der malerischen Ausschmückung dieses Neubaues wurde der Maler Eggmann betraut.

Dieser stammte, wie bereits gesagt, aus Rorschach, wo die Familie sicher seit dem Jahre 1617 eingebürgert war. Vielleicht kam sie aus dem schwäbischen Nachbargebiet, wo der Name sehr verbreitet ist. Am 17. Februar 1710 verehelichte sich Johann Georg Eggmann mit der Rorschacher Bürgerstochter Maria Magdalena Lueg. Aus dieser Ehe gingen acht Kinder hervor, von denen Johann Melchior, der Maler, der Erstgeborene war. Am 20. Juni 1711 wurde er getauft, laut Eintragung in die Taufregister: «1711 Juni 20. Bapt. dat. Melchior. Parentes: Rorschach, Hans Georg Eggmann, Magdalena Luegin. Patrini: Hans Jakob Caspar d. Jung, Catharina Luegin in d. Seemühle.» Diese beiden übernahmen auch

[1] Zum ersten Male auf diese Fresken hingewiesen: H. Reiners, das malerische alte Freiburg-Schweiz, Augsburg 1930, S. 61. — Eingehender sind sie sodann behandelt von E. Florack, Contribution à l'étude de la peinture à l'époque baroque à Fribourg: Annales Fribourgeoises XX (1932), S. 182.

die Patenstelle bei den übrigen Kindern: 1713 Mai 6. Hans Jacob — 1715 Mai 30. Joseph — 1716 Oct. 6. Hans Jörg — 1717 Nov. 16. Mr. Barbara — 1719 Sept. 17. Mr. Katharina — 1720 Nov. 28. Joh. Constantin — 1722 Mai 28. Anna Catharina.

Der Vater des Malers, Johann Georg Eggmann, starb am 3. August 1753. Aus den Lehenbüchern erfahren wir noch, dass die Familie 1740—1753 im Reichshofe Eigenbesitz hatte. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts erlischt das Geschlecht in Rorschach.[2]

Ueber den Entwickelungsgang des Malers wissen wir nichts, auch nicht wer sein Lehrer war, den man aber im schwäbisch-bayerischen Kunstkreise vermuten darf. Angeblich war er ein Schüler des ausgezeichneten Malers Wegscheider, des Meisters der Bilder in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen[3], was aber noch nicht weiter bewiesen ist.

Nur ein paar Werke kennen wir bisher von Eggmann, zeitlich nahe beieinander liegend, die ihn als völlig ausgereiften Künstler zeigen. Das früheste von diesen sind die erwähnten *Deckenmalereien im Refectorium der Augustiner*. Es ist ein Saal, 13.20 m lang, 6.65 m breit. (Abb. 1.) Die Längsseite, zur Saane hin, ist von fünf, die nördliche Schmalseite von zwei grossen Stichbogenfenstern durchbrochen. Es sind die Aussenmauern, die bei dem erwähnten Neubau vom Jahre 1746 von der älteren Anlage übernommen wurden. Denn es sind ansehnliche Reste älterer Malereien an ihnen zu Tage getreten, kleinfigurige Bilder biblischer Szenen mit den Daten 1553 und 1554.

Die Decke ist flach mit leichter Kehle. Eggmann hat unabhängig davon in seiner Malerei eine selbständige Architektur entwickelt, wodurch er den Raum optisch

[2] Nachdem E. Florack das Taufdatum festgestellt hatte, war Herr *F. Willi* in Rorschach so liebenswürdig, auf Grund dessen für mich weitere archivalische Nachforschungen anzustellen, wobei er die mitgeteilten Angaben über die Familie Eggmann fand. Diese sind verzeichnet im Tauf-, Ehe- und Sterbebuch, Bd. II, im Pfarrarchiv Rorschach. Die Besitzangaben finden sich in den Lehenbüchern, Bd. 75, im Stiftsarchiv St. Gallen.

[3] Dr. Hermann Ginter, Zur Renovation der Kirche in Klosterwald: Bodensee-Chronik. Beilage zur Deutschen Bodensee-Zeitung, Konstanz 1926, Nr. 1.

Abb. 3. Teilbild der Decke: Das Mahl der hl. Familie.

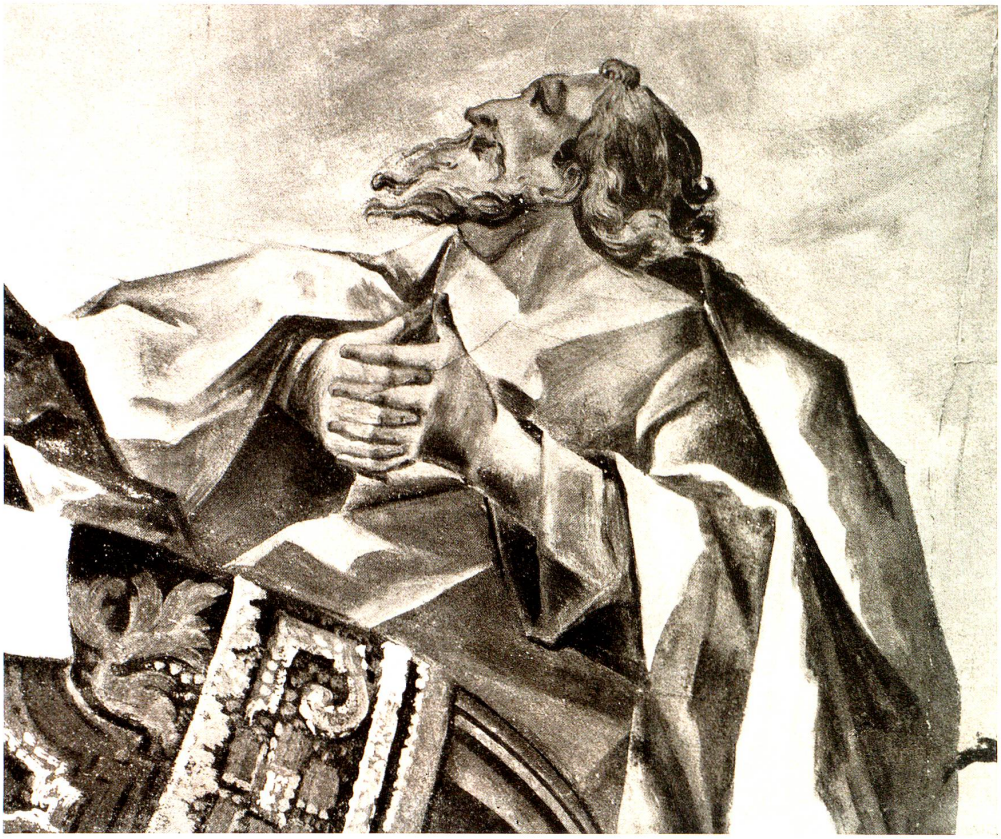


Abb. 4. St. Joseph, aus dem Bilde Abb. 3.

erhöhen wollte. In den Ecken führte er auf konsolenartigen Ausladungen niedrige schwere Pfeiler auf mit weit vortretenden kräftigen Kapitellen, die ein flaches Gewölbe tragen. Dieses öffnet er in der Mitte in einer ovalen Laterne mit eingestellten Säulchen auf kräftig profiliertem Gesimse und gibt den Säulensockeln eigene Konsolen, zwischen denen wie auf den Säulenbasen musizierende Engelpaare erscheinen. Das durch solche Häufung und mehrfache Ueberschneidungen lebendige Bild wird noch bereichert und doch auch wieder klärend gegliedert durch aufgehängte Kranzgewinde. Im Scheitel der Laterne erstrahlt das Auge Gottes.

Unter den das Gewölbe begrenzenden breiten Flachbogen öffnet sich der Scheinaufbau und zeigt jenseits der Bogen, wie ausserhalb der Architektur, je eine Szene (Abb. 2). Auf der nördlichen Schmalseite, wo der Abt seinen Sitz hatte, der durch einen Scheinbaldachin bezeichnet ist, das *Bild der hl. Familie* (Abb. 3—5). Hinter einem runden Tisch sitzt der Nährvater Joseph mit dem Jesuknaben, der im Alter von etwa 12—15 Jahren scheint, beide mit gefalteten Händen, das Antlitz im Gebete nach oben gerichtet. Der Tisch, eine üppige barocke Arbeit mit kräftigen Volutenkonsolen und reich profilierter Zarge, ist mit einem schweren buntfarbigen Wollteppich gedeckt, der weit herabfallend über die gemalte Architektur hinausreicht. Auf dem Boden ist auf ihn ein Gefäss mit zwei Flaschen gesetzt. Ueber die Mitte des Tisches ist vor dem Jesuknaben ein schmales weisses Linnentuch gebreitet, darauf eine flache Schüssel sichtbar wird.

Von links naht sich die Gottesmutter. Den weiten Mantel über den Kopf gelegt, in den Händen eine gedeckte Schüssel, schaut sie mit liebevollem Blick auf ihren betenden blondlockigen Sohn. Hinter ihr ist wie ein grosses Stilleben eine Küchenwand aufgebaut mit drei Tragbrettern mit irdenen Gefässen, blauweissem Essgeschirr, eisernen Koch- und Bratgeschirren, dazu ein Korb mit einer Flasche und einige Rüben. Weiter im Grunde schliesst sich, in eigenem Gegensatz zu diesem Bilde intimer Häuslichkeit, ein etwas pompöser Säulenaufbau mit krönender Balustrade und Blumen an. Engel umrahmen seitlich die Szene, wie auf einer Himmelsleiter aufsteigend, rechts mit Kranzgewinden, während hinter der Madonna ein Putto ebenfalls mit einer Schüssel erscheint. Wie eine Verbindung zu den himmlischen Sphären treten aus den Wolken oben Paare von geflügelten Engelsköpfchen hervor, während unten zwei irdisch gestaltete Engel gegeben sind, der eine gerüstet und mit Schild, der andere in Samtkleid und Federbarett.

Abb. 5. Die Madonna, aus dem Bilde Abb. 3.

Das Bild der andern Schmalseite steht in allem in bewusstem Gegensatz zu dieser stillen frommen Szene. Dem bescheidenen Mahle der hl. Familie steht der üppige *Schmaus des reichen Prassers* gegenüber (Abb. 6, 7). In einer weiten Halle sitzen an einer Tafel fünf Männer, essend oder disputierend, einer vor dem Tische, dem Beschauer den Rücken wendend, neben sich auf der Polsterbank ein Ess- oder Trinkgefäss. Ein Diener und eine Dienerin tragen Schüsseln herbei. Auf den Stufen, die zu dieser Szene führen, liegt, in ein paar zerfetzte Lumpen gekleidet, der arme Lazarus. Zwei Krieger sind dabei ihn zu fesseln und abzuschleppen. Der eine will die Füsse mit Eisenbändern umfassen, der andere reisst an einem Strick den Arm des Bettlers hoch, hält in der erhobenen Linken einen zweiten Strick und gibt anscheinend dem gebrochenen Mann, der sich mühsam aufzurichten sucht, mit dem linken Fusse noch einen Tritt. Von der Tafelrunde schaut dieweil ein jugendlicher feister Schlemmer dem Vorgang gleichgültig zu, während er einen Löffel zum Munde führt. Die Szene spielt in einer zweigeschossigen Halle, die unten mit Spiegeln dekoriert ist, oben hinter einer Brüstung lebhaft gestikulierende Männer zeigt.

Anschliessend wird links schon auf die Vergeltung hingewiesen, die des reichen Prassers ob seiner Herzlosigkeit wartet: eine offene Halle, in der Teufel umherschweben, wie im Frohlocken über die baldige sichere Beute aus Posaunen Feuer blasend. Im rückwärtigen Teile blickt man in einen von Flammen durchzogenen Raum, wie in die Höllenglut, deren Blassrot sich wirkungsvoll vom Grau des rahmenden Gesteins abhebt.

Auf der Gegenseite thront unter einem Baldachine eine üppige Frauengestalt, in der erhobenen Rechten einen Herrscherstab (?) oder eine längliche Hülle (?), die Linke auf die Lehne des Thrones gelegt. Auf dem lose über die Schulter fallenden reichen Blondhaar hat sie eine kleine Zackenkrone. Das etwas phantastische Gewand lässt am hochgestellten Beine einen Stiefel und ein grünes Unterkleid sichtbar werden, während die Brust ein anscheinend mit einem Adler verziertes Mieder deckt. Es ist ungewiss, was diese Figur bedeuten soll.[4] Eine Personifizierung des Wohllebens und der Weltlichkeit? Sie steht in unmittelbarer Beziehung zu der Tischgruppe, von der sich einer, der einäugige Alte rechts, redend anscheinend an sie wendet.

Auch um diese Szene ist ein Kranz von Putten an-

[4] E. Florack a. a. O. S. deutet die Figur als einen König. Das ist falsch, denn es ist ohne Zweifel eine weibliche Figur. Auch im übrigen ist die Beschreibung des Freskencyklus bei Florack hier und da ungenau.

Abb. 6. Teilbild der Decke: Das Mahl des reichen Prassers.

geordnet, die meist inhaltlich zum Bilde in Beziehung stehen. Der köstlichste ist der kleine Bursche in der Mitte, der, vor sich einen Totenkopf, in der Linken ein Stundenglas hält und mit dem rechten Zeigefinger warnend nach oben weist zum Prasser hin, als wolle er ihm sagen, dass seine Uhr bald abgelaufen sei. Seitlich unter ihm sieht man zwei andere mit brennender Fackel und Weihrauchfass, daneben einen, der weinend sein Gesicht verhüllt, und oben links einen weiteren Putto, der einen andern über ihm auf die Prassergruppe weist und mit der andern Hand auf den Ort der Vergeltung.

Auf der westlichen Längsseite, zur Saane hin, ist in dem schmalen langen Feld eine Szene geschildert, in der ein *Augustinermönch dem Heilande*, welcher der Legende nach einst als einfacher Pilger an der Klosterpforte erschien, die *Füsse wäscht* (Abb. 8). Und wie der Mönch aufgeschaut, erzählt die Legende weiter, habe er in dem Pilger plötzlich Christus erkannt. Hinter diesem, der an einem Tische sitzt, baut sich eine schwere Barockarchitektur auf. Die linke Bildhälfte nimmt das grosse Klostergebäude ein auf hohen Felsen, die ehemals, wie es hier gezeigt, unmittelbar von den Wellen der Saane bespült wurden.

Das Bild der Gegenseite gibt eine Szene aus dem Leben eines der hervorragendsten Ordensmitglieder, des *hl. Nicolaus von Tolentino* (Abb. 9). In einer halbrunden Nische als Abschluss eines langgestreckten Raumes, liegt auf einem Lager der Heilige im Habit, auf der Brust, als häufig wiederholtes Attribut, einen glänzenden Stern. Ueber den Unterkörper hat er eine Decke gebreitet, unter der ein entblösster Fuss hervorschaut. Neben ihm steht ein Mitbruder mit einer Schüssel, von der zwei Tauben fortfliegen, worüber erschreckt, sich dieser mit der Rechten an die Stirne fasst. Die Legende erzählt, der Heilige habe nie Fleischspeisen genommen. Einst aber, als er krank darniederlag, hätten ihn die Mitbrüder durch ein Paar gebratener Tauben stärken wollen. Als der Heilige aber abwehrend seine Hände gegen das Gericht ausstreckte, seien die Tauben wieder lebendig geworden und davon geflogen, was die erschreckte Geste des Mönches wohl verstehen lässt. Zum Lohne für die Entsagung erscheint dem Heiligen auf der Gegenseite die Madonna und reicht ihm ein paar Trauben, die sie mit der Rechten zierlich einem Körbchen entnimmt, das ein Engel neben ihr hält. Der Jesuknabe auf dem Schosse der Mutter reicht dem Heiligen dieweil einen schwarzen Ledergürtel. Auch über dessen Bedeutung gibt die Legende weitere Auskunft: Die Gottesmutter, so erzählt sie, habe einst der hl. Monika, der Mutter des hl. Augustinus, ihren schwarzen Ledergürtel geschenkt, damit sie ihn trage, und sie habe besondere Gnaden allen denen versprochen, die in gleicher Weise sich mit einem solchen Gürtel kleiden. Daraufhin habe auch der hl. Augustinus und der von ihm begründete

Orden den Gürtel als wesentlichen Teil ihres Habits gewählt. Namentlich durch den hl. Nicolaus von Tolentino wurde im 13. Jahrhundert die Verehrung und das Tragen des schwarzledernen Gürtels auch unter den Laien sehr verbreitet. Im Jahre 1439 gründete der Papst Eugen IV eine eigene «Bruderschaft derer, welche die Gürtel des hl. Augustinus, der hl. Monika und des hl. Nicolaus von Tolentino tragen». Im 18. Jahrhundert fand diese Gürtelbruderschaft einen neuen Ansporn durch ein vom Augustinerpater Eder im Jahre 1721 herausgegebenes Bruderschaftsbuch, das in 30 Jahren neun Auflagen erlebte. Und das war ja auch die Zeit, in der dieses Bild gemalt wurde.[5]

Wie bei den Hauptbildern ist vielleicht auch bei diesen Szenen der Längsseiten ein Gegensatz gewollt: Auf dem einen Bilde gewährt der Mönch dem Heilande Erquickung, auf dem andern wird dem Augustiner diese zuteil durch die Gottesmutter und ihr Kind.

Dieses Bild trägt die Signatur des Malers: *J M Eggman 1748.*

Vier weitere Bilder befinden sich in den Ecken, zwischen den Konsolen sich niedersenkend: Die Personifikationen von *Glaube, Hoffnung, Liebe und Gerechtigkeit*, als weibliche Halbfiguren mit den kennzeichnenden Attributen, in Medaillons, umrahmt von Putten und üppigem barockem Ornament (Abb. 10). Originell ist dabei die Personifikation des «blinden» Glaubens mit einer Augenbinde. Wohl mit Absicht sind die Darstellungen der Liebe und Gerechtigkeit zu Seiten der Szene des reichen Prassers angeordnet. Unter diesem Bilde ist die Dekoration entsprechend der andern Schmalseite herabgezogen mit baldachinartigem Abschluss und drei Putten, wovon der mittlere ein Medaillon hält mit einem Kugelkreuz. Weitere dieser kleinen Himmelsbuben sieht man in den Zwickeln, wo sie, in Gruppen vereint, auf dem gemalten Gebälke ruhen oder, neben der Pilgerszene, auf einem Kahne heranrudern. In solchen bildlichen Beigaben äussert sich das gute Erzählertalent und die lebendige

[5] Joseph Löcherer, Vollständiger Inbegriff der Gnaden und Ablässe der ehrwürdigen Erzbruderschaft Maria von Trost oder der schwarzlederne Gürtel der heiligen Mutter Monika, des heiligen Vaters Augustin und des heiligen Nicolaus von Tolentin. Regensburg, 12. Aufl., 1898.

Abb. 7. Ausschnitt aus dem Bilde: Das Mahl des reichen Prassers.

Abb. 8. Teilbild der Decke: Ein Augustinermönch wäscht dem als Pilger erschienenen Christus die Füsse.

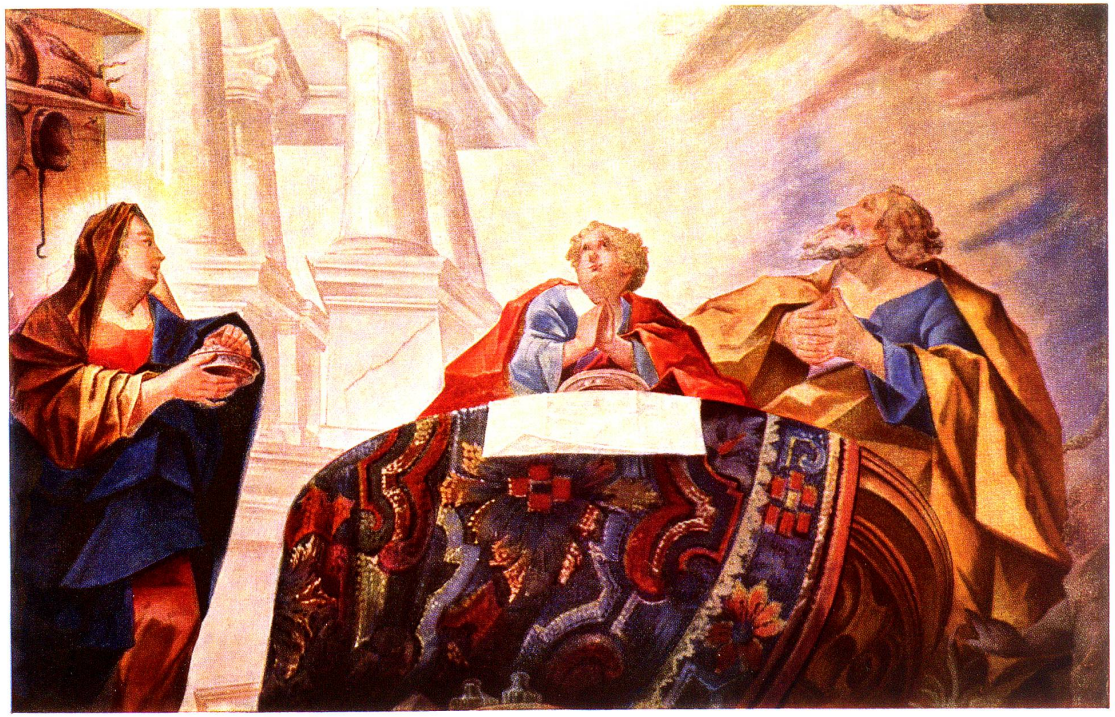
Phantasie nicht minder wie in den grossen Szenen. Und wo dann noch ein leerer Raum geblieben, da füllte ihn der Maler mit Ornament in reichem Wechsel in Farbe und Form. Eine in dem grossen Reichtum fast verwirrende Fülle von Bildern und mannigfachsten Schmuckmotiven, die so über die Decke ausgebreitet sind. Aber durch das architektonische Gerüst werden sie gehalten und geordnet. Und man begreift, weshalb der Maler dieses Gerüst so stark akzentuierte, um bei solcher Fülle das Ganze in klarer Gruppierung sehbar zu machen.

Aber was er darüber hinaus mit dieser Architekturmalerei erstrebte, eine Illusion mit einer optischen Erweiterung des Raumes, ist ihm nicht gelungen. Man hat grosse Mühe, für die Bilder jeweils den rechten Standpunkt für die gewollte, in der Verkürzung begründete Wirkung zu finden. Bei keinem Bilde lassen sich die Szene und der architektonische Rahmen in einheitlicher illusionistischer Wirkung erfassen. Legt man den Kopf parallel zur Decke, gewinnt man die rechte Ansicht für das Bild selbst, aber die Architektur zeigt sich verzerrt. Auch ist kein Punkt, von dem aus sich die Illusion für die Malerei im Ganzen ergäbe. Das liegt zum Teil daran, dass der Saal so niedrig ist, nur 3,70 m hoch; zu niedrig für solche Ueberlastung mit bildlichen Darstellungen in so grossem Maßstab der Figuren und solch schwere Architektur. Aber der Hauptgrund ist, dass der Maler die perspektivischen Gestaltungsmittel zur Wirkung solcher Illusion zu wenig beherrscht. Wohl sucht er farbig einen Ausgleich der Mängel, der aber nicht stark genug ist, sie zu beheben.

Aber solchen offensichtlichen Grenzen seines Könnens stehen überwiegende Werte in der *Komposition* und der *formalen Gestaltung* gegenüber. Es wurde schon auf die inhaltliche Verknüpfung der Szenen hingewiesen durch die Gegensätzlichkeit. Bei den Hauptbildern ist diese auch in der Form ausgedrückt. Das Bild der hl. Familie ist ruhig und geschlossen, gemessen, das Bild der Gegenseite unruhig und zerrissen, ein Ausdruck der lärmenden, unruhigen Gesellschaft. Auch in der Farbe ist es nicht von der gehaltenen Stimmung des Gegenstücks.

Die Form ist im einzelnen von sprühender Lebendigkeit und von grosser Sicherheit der Wiedergabe. Ungewöhnlich flott ist das Ganze gemalt, vielfach dünn aufgetragen, mit flüchtigstem Pinsel, so dass der Grund durchschimmert und die Bilder wie Skizzen wirken. Statt die Formen gleichmässig mit Farben zu decken und sorgfältig zu modellieren, gestaltet der Maler sie fast *impressionistisch*. Er unterbricht die Flächen und den Kontur und begnügt sich manchmal, zumal bei Köpfen der Nebenfiguren, nur mit ein paar dunkeln Punkten für die Innenzeichnung. Und andererseits ist er von einem erstaunlichen Reichtum der Modellierung und schlagender Charakteristik, wofür die Köpfe aus der Prassergesellschaft zum Belege dienen mögen (Abb. 7).

Aber diese skizzenhafte Technik ist auf einer strengen kompositionellen Grundlage entwickelt. Nur so bleibt dem Ganzen eine grosse Wirkung gewahrt. Es fällt auf, wie der Maler im Gegensatz zur vielfachen Vernachlässigung sorgfältig konturierender Zeichnung und der Auflösung der Innenform die Teile in harter Begrenzung mit scharf betontem Winkel zusammenstossen lässt. Am deutlichsten zeigt sich das in der Behandlung der Gewänder, die er geradezu in geometrische Figuren zerlegt, mit Vorherrschen des Dreiecks. Die Gewandung der Josephfigur (Abb. 4), die Rückengestalt in der Prassergruppe (Abb. 7), die Rüstung des Kriegers dort, der



Ausschnitt aus dem Bild „Das Mahl der hl. Familie".

Deckengemälde aus dem Sommer-Refectorium des ehemaligen Augustinerklosters in Freiburg-Schweiz, ausgeführt vom Rorschacher Maler Eggmann †.

Vierfarbendruck der Buchdruckerei E. Löpfe-Benz, Rorschach.

den Lazarus an den Füssen fesselt, ferner das Tuch hinter Christus bei der Pilgerszene, um nur einige charakteristische Beispiele herauszugreifen, lassen solche Formbehandlung besonders deutlich erkennen. Sie wiederholt sich aber auch bei den Köpfen und Händen, wofür auf die Madonna in der Szene des Mahles hingewiesen sei (Abb. 5), wie dort Antlitz und Hals sich scharf gegeneinander absetzen, wie der Halsansatz behandelt ist, die Brust, die Hände in der scharfen Brechung. So wirkt die Form vielfach geradezu *kubistisch*. Und dann im Gegensatz wieder zu solcher Strenge nicht nur die impressionistische malerische Auflösung, auch die lineare Steigerung der Form zu höchster Lebendigkeit, wenn etwa beim Bild der Caritas im Rahmen Figuren und Ornament sich unentwirrbar verschlingen (Abb. 10), das Ornament sich flimmernd zerlegt, oder die Formen zum Ornament werden, wie bei den Gefässen im Vordergrund der Prasserszene, deren Linien in züngelnder Bewegung aufzusteigen scheinen. Die kubistische Tendenz aber klingt selbst in der Architektur immer wieder durch bei den scharf ausladenden Profilen der Gebälke und Sockel, die mit Spitzen in den Raum vorstossen, ebenso wie die Tischkanten und die Treppenstufen.

Diese Vorliebe für das Dreieck beobachtet man auch im Aufbau der einzelnen Figuren, wie bei der Gestalt des hl. Joseph, dem Jesuknaben oder der Figur Christi in der Rolle des Pilgers (Abb. 8). Aber ebenso im Aufbau der Gruppen, besonders deutlich in der Komposition der Prassergesellschaft (Abb. 7). Sie zeigt daneben auch, wie der Maler durch Zuordnung in der Haltung der Figuren, sei es bei gleicher Wendung oder in der Gegenüberstellung von Profil- und Frontalansichten, zu binden und zu beleben weiss.

Aus solchem kubistisch geometrischen Einschlag, der aber stark flächig gebunden bleibt, könnte es sich mit erklären, dass dem Künstler die Raumgestaltung und auch die Einbindung der Figuren in den Raum weniger gelingt. Seine Szenen entwickeln sich auf einem schmalen Raumstreifen im Vordergrunde, oder die Gruppen werden, wie beim Mahle des Prassers, in Zonen hintereinander geschichtet. Die raumgestaltenden Elemente der Architektur wirken alle wie erst nachträglich hinzugemalt. So steht die Architektur, wie auf dem Bilde der hl. Familie oder bei Christus als Pilger, inhaltlich, formal oder räumlich in keinem rechten Zusammenhang mit der Gruppe selbst. Und wenn auf dem Pilgerbilde sich die Kante des parallel zur Bildebene angeordneten Tisches über die Knie des Pilgers hinweg in gleicher Höhe fortführt, so dass auch hier statt eines räumlich-plastischen ein flächiger Eindruck sich ergibt, erklärt sich das aus der gleichen Gesinnung. Nun versteht man auch, weshalb der Künstler so auffallend wenig Verkürzungen in den Figuren gibt, womit doch sonst die barocke Malerei so brilliert. Das liegt ihm nicht, und so

Abb. 9. Teilbild der Decke: Das Taubenwunder des hl. Nicolaus von Tolentino.

Abb. 10. Zwickelbild im Refectorium (Abb. 1): Die Caritas.

mag man die oben angedeuteten Mängel in der Lösung der perspektivischen Aufgabe aus der bestimmten Kunsteinstellung des Malers erklären.

Noch ein Wort über die *Farbe*. Wie gesagt, sucht er auch diese zur Steigerung der Illusionswirkung zu gebrauchen, indem er unten die dunkeln, schweren Töne gibt, in den oberen Zonen die lichten, leichten. Das Gebälk in den Ecken ist braun-schwarz, die Architektur darüber grün-grau, die Pfeiler dazu hier und da mit Gold. Die grossen Arkadenbogen sind in der Laibung violett-rot. Das ist der Rahmen der Bilder. Im übrigen verwendet er viel Grau, gibt namentlich die über die ganze Decke verteilten Putten fast ausnahmslos in Silbergrau und schafft so eine wirkungsvolle Folie für die zarten Töne, die er vor allem im Mittelfelde gibt: rosa, grün, violett, in vielfachen Abstufungen, auch in den Helligkeitswerten. Von der Fensterwand aus lässt er in die Tiefe des Saales fortschreitend die Töne dunkler werden, der wirklichen Beleuchtung entsprechend, die er auch für die Modellierung der Figuren zu Grunde legt. Seine besten Wirkungen erzielt der Maler mit leuchtendem Blau und Rot, das er in breiten Flächen wie ein prächtiges Schmuckband durch die grossen Bilder zieht. Dazu kommt vereinzelt, zumal im Bilde des Prassers, ein starkes Grün, oder beim Bilde der hl. Familie vor allem, ein warmer Ockerton. Die farbige Reproduktion dieses Bildes (s. Beilage S. 58/59) gibt uns eine Vorstellung von den hohen koloristischen Werten.

Leider ist die farbige Wirkung des Ganzen beeinträchtigt durch die letzte Restauration des Saales im Jahre 1917, wobei die Wände in dunklem Goldbraun gestrichen wurden. Man hätte sie hell halten müssen, etwa in Silbergrau, das in den Bildern einen so grossen Raum einnimmt. So wären die Farben in der leuchtenden Wir-

kung gesteigert, die durch den falschen Anstrich bedingte Isolierung der Decke wäre vermieden und die darin mitbegründete schwere lastende Wirkung gemindert worden. Die Malereien selbst sind bei dieser Restauration fast unberührt geblieben. Man beschränkte sich darauf, die grossen Risse im Verputz auszufüllen.

In der alten Klosterchronik, dem «Protocollum Monsaterij» (Handbuch der Augustiner) im Freiburger Staatsarchiv, ist nur eine kurze Notiz über die Stiftung einer Summe für diese Malereien erhalten. Seite 568 heisst es, zum Jahre 1747:

«Domina Küenlin vidua, quondam uxor Domini Küenli, Patris nostri spiritualis, donavit pro corona ciborii 21 sc. et ejus filia Margaritha Küenlin promisit se daturam pro pictura reffectorii 100 sc.»

Im gleichen Jahre hören wir dann, Seite 570, dass jene Stifterin die Summe schon bezahlt hat: «Domicella Margaretha Agatha Küenlin ultra 100 sc. quos dedit pro pictura Reffectorii aestivalis dedit denuo pro reparatione sceptri Beatae Mariae Virginis 12 sc.»[6]

Ausser diesen Fresken malte Eggmann für die Augustiner drei Sonnenuhren im Inneren des kleinen Klosterhofes, zwei an den Klostergebäuden, am West- und Nordflügel, eine dritte an der Nordwand der Kirche. Diese letztere ist bis auf den Zeiger verschwunden, die beiden andern dagegen sind verhältnismässig gut erhalten, wenn auch die Witterungseinflüsse sich ausgewirkt haben. Die nördliche Uhr zeigt auf rotbraunem Grunde in rechteckigem Rahmen mit lateinischen Zahlen über einem Band mit deutschen Zahlen den hl. Augustinus im Ordenskleid, in der Linken sein Herz haltend, die Rechte erhoben. Seitlich schwebt je ein Putto mit Mitra und Stab, während über seinem Haupte das Auge Gottes erstrahlt. Das andere Bild (Abb. 11) zeigt die Weltkugel, umgeben vom Tierkreis, oben das Band mit deutschen, unten mit lateinischen Stundenzahlen. Zwischen beiden erscheint seitlich des Mittelkreises je eine männliche Figur, wovon die linke in einem langen Kittel, dem Bauernkleide, in der erhobenen Rechten etwas darzubieten scheint, vielleicht ein Brot, in der gesenkten Linken hält sie ihren Hut. Die andere Gestalt erscheint im bürgerlichen Kleide und hat die Rechte wie zum Grusse erhoben. Ob man diese Figuren als die Vertreter des Bauern- und Bürgerstandes deuten darf? Zuoberst erscheint auf Wolken sitzend der hl. Nicolaus von Tolentino, von dessen Brust in einem hell umrahmten Felde der Zeiger ausgeht. Die Rechte hat er segnend erhoben, in der Linken hält er eine Palme. Rechts von ihm schwebt ein Putto mit einer Schüssel, von der eine Taube auffliegt, links ein Putto mit einem Körbchen mit Trauben, also ein Hinweis auf die auch im Refektorium gemalte Szene. Farbig ist das Bild lebendiger als das andere: Auf rotem Grund des Tierkreises steht die Weltkugel in starkem Blau, das sich seitlich in den Kleidern der beiden Männer leicht wiederholt, während oben in vollem Schwarz der hl. Nicolaus das Bild bekrönt. Die Bilder sind weder durch Inschrift noch archivalisch als Arbeiten Eggmanns bezeugt, doch ist der Stil ein sicherer Anhalt für eine Zuschreibung an ihn.

Noch ein weiteres Werk hat sich von ihm in Freiburg erhalten, ein Bild des hl. Georg *im Aufsatz des Anna-Altares der Kathedrale*, das er 1751 malte (Abb. 12). Der Heilige, zu Pferde in Rüstung und Streitmantel, stösst mit beiden Händen dem Ungeheuer, das sich unter dem aufbäumenden Pferde windet, die Lanze in den Rachen. Auch hier ist wieder das Unkörperliche, Unräumliche in der Gestaltung zu betonen. Es ist im Grunde ein rein gotisches Bild in der Komposition, welche die Szene in einer Ebene entwickelt, mit nichts in Haltung und Wendung von Pferd und Reiter in die Tiefe weist. Nur die Einzelform entspricht dem barocken Stil. Sie ist wieder von der gleichen Verve und der sprühenden Lebendigkeit wie bei den Deckenmalereien, wobei die Linie in ihrer starken Bewegung fast zum Ornament geworden ist. Das Bild, in Oel auf Leinwand, 89 cm hoch, scheint über ein älteres Bild gemalt. Denn allenthalben schimmert andere Farbe durch, wobei es sich nicht etwa um den Untergrund handelt.

Hier wird nun die Zuschreibung wieder archivalisch

Abb. 11. Sonnenuhr am ehemaligen Augustinerkloster in Freiburg-Schweiz.

gestützt. Die Freiburger Säckelmeisterrechnungen im Staatsarchiv buchen zum 25. Oktober 1751 (Band 542, fol. 51 v.) « . . . dem Mahler Egman für Mahlerey am selbigen Altar (dem St. Anna-Altar) 245 sc.» Diese Summe, die einem heutigen Werte von einigen hundert Franken entsprechen würde, war nicht nur für dieses kleine

[6] Ich verdanke diese Auszüge aus dem Freiburger Staatsarchiv *Frl. Dr. Niquille* in Freiburg.

Bild, sondern man darf annehmen, dass Eggmann auch das Hauptbild dieses Altaraufsatzes gemalt hat, das später durch ein Bild von Deschwanden ersetzt wurde und verschwunden ist.

Aus den Freiburger Ratsmanualen sind uns einige weitere Nachrichten über Eggmann und Arbeiten von ihm überliefert, die aber nicht mehr nachzuweisen sind. So Malereien, die er für die Franziskaner ausführte, derentwegen er sich mit diesen wegen des Lohnes nicht einigen konnte. Das Ratsmanuale Nr. 302, berichtet dazu fol. 234, zum 9. Juni 1751:

«Der mahler Egman wider die W. W. Parfüesser streitig wegen mahlerlohn seind samenthafft von die H. H. Odet von Orsonnens, Rämy und einen Venner gewiesen ad referendum mangelhalb vergleichs.»

Auch die andere Notiz bezieht sich auf geldliche Angelegenheiten. Eggmann hatte Schulden gemacht und war vielleicht dieserhalb sogar aus der Stadt entflohen. Einer seiner Gläubiger hatte auf eine Summe, die dem Maler für Arbeiten zustand, die er für die Franziskaner ausgeführt hatte, Beschlag legen lassen. Das Freiburger Ratsmanual Nr. 302 verzeichnet darüber fol. 21, zum 2. Januar 1752:

«Der Metzger Pancratz Python bittet die A. A. VV. Franciscaner dahin zu vermögen ihme Instanten die Summ von 9 sc 8 bz 1 s wegen dem nunmehro flüchtig wordenen Mahler Egman anvertrauten grünen (frischen) Fleich, massen er gedite Summ bey ihnen auff dem preis des neuwen H. Grabens, den er gemahlet mit gebührender erlaubnis hat verarrestieren lassen. Pars per H. Advocatum Fremiot stellt vor sie hätten das übrige von dem gemahlten grab harrührende geld lauth oberk. Urtheils dem wohlg. Geltstagschreiber übergeben mit Bitt von disem gesuch liberiert zu werden. Die partheyen seynd vor die Hochg. Altzeugherren von Orsonens, Bürgermeister Python und ein Venner gewiesen.»

Abb. 12. Der hl. Georg mit dem Drachen.
Oberes Altarbild in der Kathedrale zu Freiburg-Schweiz.

Abb. 13. Die Vision des hl. Bernhard. Deckenbild im Nonnenchor des ehemaligen Cistercienserinnenklosters Klosterwald.

Ueber den Ausgang der Angelegenheit hören wir nichts weiter. Aber anscheinend hatte er das hl. Grab für die Cordeliers nicht vollendet. Aus der Klosterchronik, im Archiv des Freiburger Franziskanerklosters, erfahren wir, dass dieses 1751 errichtet wurde. Aber 1764 wurde ein neues hl. Grab erstellt und dazu mit den Malern Locher und Sutter ein Vertrag abgeschlossen.

Eggmann scheint bei seiner Flucht von Freiburg sich seiner Heimat zugewandt zu haben, denn bald nachher treffen wir ihn nicht weit davon im schwäbischen Nachbargebiet. Zu Beginn des Jahres 1753 schloss er mit der Aebtissin des *Cistercienserinnenklosters von Klosterwald* bei Messkirch, Maria Dioscora von Thurn und Valsassina, einen Vertrag zwecks Ausmalung der Klosterkirche. Er hat jedoch vermutlich die vereinbarten Arbeiten nur zum Teile ausgeführt. Es sind die Wand- und Deckenmalereien auf der Nonnenempore dieser reizvollen barocken Anlage. Im Jahre 1926 sind sie geschickt restauriert worden, von Staub und Kerzenruss gereinigt und die Stellen, an denen der Verputz abge-

Abb. 14. Die hl. Franca. Zwickelbild im Nonnenchor des ehemaligen Cistercienserinnenklosters Klosterwald.

fallen war, ergänzt, so dass sie heute im wesentlichen wohl sich in der ursprünglichen Wirkung darbieten.[7]

Wie die übrige Kirche hat die Empore eine breite flache Decke mit grossen Stichkappen. Das *Hauptbild*, an der Decke selbst (Abb. 13), zeigt in einer Nische, umrahmt von weit vortretenden Säulen mit reichem verkröpftem Gebälk und gebrochenem Giebel, daran eine Kartouche mit der Devise der Cistercienser: «Soli Deo Gloria», einen sitzenden schlafenden Knaben. Seitlich setzt sich die Architektur fort in einer Wand mit vortretenden Säulen und kräftigem Gebälk. Auf diesem erscheint links ein thronender Papst, neben ihm eine Frauengestalt mit einem Anker, rechts eine Mutter mit einem Kind auf dem Schosse und in der Linken ein flammendes Herz, also Personifikationen von Glaube, Hoffnung und Liebe. Auf dem über der Nische giebelartig erhöhten Mittelteile ist die Geburt Christi dargestellt in einer etwas eigenen Art, indem Maria nicht wie sonst anbetend vor dem Kinde erscheint, sondern dem Knaben, der vor ihr in der Krippe liegt, beide Aermchen ausgestreckt, einen Apfel hinhält, ein Hinweis auf Maria als zweite Eva. Rechts daneben sitzt St. Joseph. Die Szene wird links begrenzt durch eine ruinenhafte Architektur, der Legende nach als die Ruinen des Palastes David zu deuten. Im oberen Bildfelde schwebt ein Engel mit einem grossen Spruchband: «Gloria in excelsis Deo», ringsum weitere Engel, die zum Teil mit Musik das frohe Ereignis der Geburt des Herrn begleiten. Auf dem Sockel der vorderen Säule liest man die Künstlersignatur: *J M Eggman P.*

Die Szene gibt die selten dargestellte *Vision des hl. Bernhard*, von dem die Legende erzählt: «Dahero als er in seiner kindheit in der Christnacht vor der metten in der kirchen ein wenig schlummerte, sihe da erschiene ihm das liebe Christkindlein, gleich als frisch geboren, und machte ihm solche unsägliche freud, deren er sein lebtag niemal vergessen können.»

In den Zwickeln zwischen den Fenstern ist in reich bewegtem Stuckrahmen je eine Heilige des Cistercienserinnenordens dargestellt. Im rückwärtigen Felde der Epistelseite sieht man die *hl. Franca*, welche der Legende nach von einem Engel eingekleidet wurde, wie auf diesem Bilde ein Engel ihr den Schleier auf das Haupt legt (Abb. 14). Mit 25 Jahren wurde sie schon zur Aebtissin gewählt, daher der Engel mit dem Abtsstab. Das Hündchen, das unter dem Kleid zu Füssen der Heiligen hervortritt, weist auf die Legende hin, ihre Mutter habe, wie auch vom hl. Bernhard erzählt wird, vor der Geburt ihr Kind unter der Gestalt eines Hündchens gesehen. In der oberen Kartouche liest man: SFRANC (HA?), das bisher irrtümlich als FRANCIS gelesen wurde, woraufhin man diese Heilige mit der hl. Francisca Romana identifizierte, die aber mit dem Cisterciensерorden nichts zu tun hat.

Die Heilige des Nebenfeldes ist nach der Inschrift der Kartouche = S. LUTHCARES, die als eine der grössten Heiligen im Cisterciensерorden verehrte *hl. Luitgardis*, zu der sich Christus vom Kreuze aus, sie umarmend, niederbeugt (Abb. 15). Ein ähnliches Motiv ist auf dem Bilde gegenüber dargestellt: Auch hier ist eine Cistercienserin in Anbetung vor dem Kreuze geschildert, von dem sich Christus löst und mit der Rechten die Nonne segnet. Die Benennung der Heiligen ist ungewiss. Die hl. Hildegard, als die man sie bisher angesprochen, kommt nicht in Frage. Man möchte die *hl. Gertrud* in ihr sehen, wobei aber dann eine teilweise Verwechslung der hl. Gertrud von Nivelles, einer Benediktinerin, und der hl. Gertrud der Grossen, der Cistercienserin, vorläge. Denn auf die erstere, die Tochter Pippins von Landen, die auf ihre fürstliche Stellung verzichtete, würde das reiche Hermelinkleid, das die Nonne unter dem Mantel trägt, und die Krone deuten, die sie zu Füssen des Kreuzes niederlegte. Das letzte Zwickelbild zeigt

[7] Ueber die Restaurierung der Kirche s. Ginter, a. a. O., in der Bodensee-Chronik. Dort auch die Angaben über die übrigen bei der Ausschmückung der Kirche tätigen Künstler und die geschichtlichen Angaben. — Ueber die Kirche ferner: Die Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollern'schen Landen, bearb. von K. Th. Zingeler und W. Fr. Laur, Stuttgart 1896, S. 231.

der oberen Inschrift nach die *hl. Lutiana* in verzückter Anbetung vor einer Monstranz, die ein über ihr schwebender Engel hält.

Ueber der Tür des rückwärts in den Raum vorspringenden Einbaues ist sodann ein grosses Wandbild gemalt, die *Madonna in Anbetung vor dem Kruzifixe*, das Engel herantragen (Abb. 16). Drei Mal wird so in diesem Bilderzyklus die Verehrung des Gekreuzigten dargestellt, entsprechend der Stellung dieser Verehrung im Orden der Cistercienser. Unter dem Kreuze schweben auf Wolken Heilige, die nicht alle dem Cisterciensерorden insbesondere verbunden sind, sondern deren Darstellung wohl mehr in der allgemeinen und lokalen Verehrung begründet ist: Der hl. Jacobus minor, mit der Keule, ein ritterlicher Heiliger mit dem Schwerte und St. Joseph mit dem Jesuknaben, der sich zur Mutter auf der Gegenseite wendet. Hinter dieser erscheint ausser einem männlichen und einer weiblichen Heiligen ohne Attribute eine Heilige, der beigegebenen Zange nach Apollonia. Unter der Madonna schweben der hl. Benedikt, dessen Regel auch die Cistercienser im wesentlichen übernahmen. Er hält einen Becher, aus dem sich eine Schlange windet, ein Hinweis auf den Versuch, den man machte, den Heiligen zu vergiften. Neben ihm sieht man die hl. Agatha, vor der ein Engel eine Schale mit den abgeschnittenen Brüsten hält. Weiter unten sodann ein Engel, der zum Kreuze aufschauend mit der Linken auf eine Kartouche weist mit der sonderbaren Inschrift: BROD SOLI DEO SEM COSTER NIEZERRINEN. Aber dieser sinnlose Text ist erst aus einer Restauration entstanden, was dadurch bestätigt wird, dass in SOLI DEO die Schlussbuchstaben I und O etwas dunklere Farbe haben als die übrigen. Man darf als ursprünglichen Wortlaut vermuten: BROD SOL DISEM COSTER (statt CLOSTER) NIE ZERRINEN. So erhält auch die Verbindung mit der hl. Agatha einen besonderen Sinn, denn deren Attribut deutete man im Mittelalter aus Missverständnis als Brote.[8] Auf der Gegenseite kniet die Aebtissin Maria Dioscora von Thurn und Valsassina, die Auftraggeberin dieser Fresken, vor ihr ein Putto mit ihrem Doppelwappen und hinter ihr der langgestreckte Klosterflügel mit der Kirche, wie er sich heute noch darbietet.

Der Bildschmuck setzt sich zur Kirche hin fort. Denn auch das nächste Feld der Deckenmalerei ist Eggmann zuzuschreiben: David auf Wolken mit einer grossen Harfe, ringsum musizierende Engel. Ein später eingefügter Bühnenrahmen mit gemaltem Vorhang zerschneidet das Bild und geht gerade durch die Hauptfigur des David.

Dieser reiche Bildschmuck ist in jeder Hinsicht eine Ueberraschung, wenn man von den Deckenmalereien in Freiburg kommt. Vor allem fällt die leichte Wirkung

Abb. 15. Die hl. Luitgardis. Zwickelbild im Nonnenchor des ehemaligen Cisterzienserinnenklosters Klosterwald.

auf neben den schweren, massigen früheren Bildern, in Verbindung mit einer grösseren Klarheit und Uebersichtlichkeit. In seinen Kompositionen fasst der Maler nun Figuren und Beiwerk mehr zusammen und stellt die kompakten den leeren Bildteilen gegenüber. Die Bilder sind zudem in sich mehr gegliedert. Bei dem grossen Wandbild der Verehrung des Gekreuzigten dient dazu die breite horizontale Mittelachse, während andererseits die Führung des Auges von der Aebtissin unten zur Gegenseite und dann wieder zurück bildliche Bewegung ergibt. Bei dem Deckenbild aber ist eine deutliche Zuordnung einzelner Hauptteile gegeben, der unteren Architektur, des oben schwebenden Engels und der seitlichen musizierenden Engel.

Die schwere Architektur des Freiburger Bildes ist fortgelassen. Statt ihrer umrahmt die Bilder ein flüssiges leichtes Rokoko-Ornament. Der Maler versteht dabei geschickt Bild und Rahmen aufs engste zu verbinden, indem er bei seiner Komposition vom Rahmen ausgeht. Dabei zieht er das plastische Ornament oft in die gemalte Bildfläche herein, mit dem Ornamente selbst, mit Wolken oder anderen Motiven, oder er entwickelt das Rahmenmotiv selbständig im Bilde weiter: so beim

[8] Ich verdanke diese Enträtselung Herrn *P. Tutilo Gröner O. S. B.*, der so liebenswürdig war, auf meine Bitte hin die Inschrift zu untersuchen und dabei den erwähnten Farbenunterschied feststellte.

grossen Hauptbilde im Baldachin über dem Papste, oder indem er hier die Bewegung der Wolken, die vom Rahmen aus ins Bild führen, in gleicher Richtung und Höhe sich fortsetzen lässt in den musizierenden Engeln. Der grosse Engel aber mit dem Spruchband entspricht mit dem freischwebenden wie herabhängenden Bein den seitlichen ins Bild herabhängenden Zipfeln des Stuckornamentes. Bei den Zwickeln sind die Rillen des Stuckrahmens weit ins Bild hereingezogen, bis unmittelbar an die Figuren, aber farbig dem Bilde verbunden. So überall Zuordnung und Bindung mit dem Rahmen.

Die so erzielte Einheit des architektonischen, plastischen und malerischen Schmucks wird weiter gesteigert durch die Farben. Das Stuckornament ist in Rosa auf die weissen Grundflächen aufgelegt und dieses Rosa kehrt dann auch in den Bildern allenthalben wieder, in der gemalten Architektur, den Putten oder Wolken.

Die den früheren Bildern gegenüber geänderte Wirkung ist vor allem durch die Farbe bedingt, und in ihr kommt die künstlerische Wandlung am deutlichsten zum Ausdruck. Man sieht nicht mehr die schweren Farben der Freiburger Fresken, das dunkle lastende Braun oder das volle tiefe Blau und Rot, sondern die *Farbe* ist allenthalben durch den *Ton* ersetzt, ist gebrochen, ein Grau-Schwarz herrscht vor, dazu kommt Rosa, Violett und stumpfes Blau. Mehrfach ist auch ein etwas branstiger Ocker gegeben, ein fast schmutzig wirkendes Braun-Gelb. Die Farben gehen vielfach ineinander über, sind weniger scharf begrenzt, entsprechend dem Streben nach einer tonigen Gesamthaltung. Auch die Konturen sind nicht mehr von der früheren Schärfe und Bestimmtheit. Die Formen verlaufen oft ohne klare Begrenzung im Grunde. Die für das Freiburger Fresko charakteristische geometrische Konstruktion drängt sich nicht mehr so auf wie dort, sowohl in der Komposition der Gruppen wie im Aufbau der einzelnen Figuren. Das Wandbild zeigt, zumal in der Gestalt der Aebtissin und der Madonna, dass der geometrisierende Einschlag auch jetzt noch in seiner Kunst besteht, aber er wirkt nicht mehr so bestimmend im Gesamtbild. Auch die kubistische Form ist nicht mehr so weitgehend angewandt, wenn auch sie nicht fehlt, vor allem in der Behandlung der Gewänder. Sie tritt nicht mehr in Gegensatz zu der flüssigen Form und der malerischen, impressionistischen Behandlung. Auch darin ist die Wirkung der Bilder einheitlicher geworden.

Auch die Figuren sind gegen früher im Maßstab geändert. Sie sind schlanker, überschlank oft, mit kleinen Köpfchen, wofür als Beleg nur auf die Figur der Aebtissin auf dem Wandbild verwiesen sei.

Weil eben das Ganze von einem einheitlichen Leben getragen ist, machen sich die früher aufgezeigten künstlerischen Gestaltungsgrenzen des Malers in der Beherrschung der Verkürzung und der Erzielung illusionistischer Wirkung weniger geltend. Aber sie bleiben auch jetzt noch fühlbar. Doch ist bei dem grösseren Abstand im höheren Raum wenigstens das Hauptbild als Ganzes zu erfassen und dadurch schon eine bessere illusionistische Wirkung erreicht.

So in allem ein wesentlicher Fortschritt, den der Künstler in einem Zeitraum von fünf Jahren erzielte. Um so mehr ist es zu bedauern, dass er sein Werk mit der Ausmalung der ganzen Kirche nicht vollendet hat. Denn plötzlich brach er seine Arbeit ab, und wieder waren es, wie in Freiburg, seine Schulden, die ihn bedrängten und forttrieben. Denn von Freiburg aus, wo man seinen neuen Aufenthaltsort erfahren hatte, hatte ein Maler Messmer das Honorar des Malers für seine Arbeiten in Klosterwald mit Beschlag belegen lassen, weil er einer Freiburger Farbenwerkstatt die Summe von 150 Fl. schuldete für gelieferte Ware. Ausserdem schuldete er, wie berichtet wird, einem Bürger von Ueberlingen 100 Fl. Eggmann entzog sich auch hier wieder seinen Gläubigern durch die Flucht. In einer stürmischen Nacht im Mai 1753 entwich er heimlich aus Klosterwald und habe dabei, wie es heisst, «in malhonetter Weise» ein Pferd mit Zaumzeug und Sattel mitgenommen. Wohin er sich wandte, wissen wir nicht.[9]

So hatte er nur ein paar Monate an den Bildern gearbeitet. Eine erstaunlich kurze Zeit für eine so umfangreiche Leistung. Aber ein weiterer Beleg für seine hohe Meisterschaft und seine unbedingte Sicherheit der Gestaltung und der Beherrschung der technischen Mittel. Mitten im Bilde brach er ab und zwar in der Darstellung des David, die er unvollendet hinterliess. Denn hier zeigt sich in manchem schon eine andere Hand. Die Aebtissin hatte nämlich mit der Vollendung der Arbeiten den Maler *Andreas Meinrad von Ow* beauftragt, der die übrigen Deckenbilder im Langhaus und Chor der Kirche ausführte.[10] Sie gehen farbig und in der Gesamtanordnung mit den Bildern Eggmanns gut zusammen, so dass sich ein einheitlicher Gesamteindruck der Kirche und ihres malerischen Schmucks ergibt. Am Triumphbogen ist noch einmal auf die auftraggebende Aebtissin und die Zeit der Ausführung der Malereien verwiesen durch Wappen und Chronogramm: *Marla DIoscora a thVrn atqVe VaLsassIna antIstIta pIa hVIVs eXornatrIX* (= 1753).

Unvermittelt, wie Eggmann in seinen Freiburger Fresken aufgetaucht war, als fertiger Meister, so verschwindet er plötzlich wieder aus unserem Gesichtskreis, und seine Spur geht ganz verloren. Nur wenige Jahre können wir ihn verfolgen. Aber sie genügen, um uns ein Bild dieser eigenwilligen Persönlichkeit zu geben. Seine Werke und die Entwicklung, die er als schon fertiger

[9] Diese Angaben machte mir in liebenswürdiger Weise Herr *Pfarrer A. Pfeffer* in Lautlingen, der sie von dem verstorbenen Konservator W. Fr. Laur erhielt. Aber es war bisher nicht möglich, die Quelle, woher dieser sie entnahm, festzustellen. Herr Pfarrer Pfeffer hatte die Angaben bereits E. Florack mitgeteilt, die sie aber teilweise ungenau wiedergibt.

[10] Es ist daher irrig, wenn Ginter, a. a. O., annimmt, dass Eggmann seine Malereien später als A. M. von Ow ausgeführt und sich nicht ohne Geschick dessen Malereien anzupassen gesucht habe.

Abb. 16. Die Verehrung des Gekreuzigten.
Wandbild im Nonnenchor des ehemaligen Cistercienserinnenklosters Klosterwald.

Künstler, als Vierzigjähriger, doch noch durchmacht, weisen auf eine starke temperamentvolle Persönlichkeit, mit einem genialen Zug. Aus diesem Temperament mag sich auch die Unordnung seiner äusseren Verhältnisse erklären. Leider wirkte diese dann auf seine künstlerische Tätigkeit zurück, indem dadurch grosse Werke wie die Fresken von Klosterwald unvollendet blieben und er so seine Fähigkeiten und Kräfte nicht voll entfalten konnte. Mit dem, was er hinterliess, was uns bisher von ihm bekannt geworden, fügt er sich ebenbürtig der grossen Zahl der ausgezeichneten barocken Maler ein, die damals in Süddeutschland und der Schweiz Kirchen, Klöster und Schlösser mit dem fast unübersehbar grossen Reichtum bildnerischen Schmucks versahen.

Anmerkungen.

Als das Manuskript schon in Satz gegeben war, sandte mir Herr *Pfarrer Pfeffer* aus den Akten des Landesamtes Hohenzollern eine Abschrift des Berichtes des *Restaurators der Fresken* des Malers *Anton Bauer, München*. Dieser bestätigt auf Grund der Technik die Richtigkeit meiner Annahme, dass auch das David-Bild grösstenteils Eggmann zuzuschreiben ist. Ich gebe hier aus dem interessanten Berichte die Abschnitte wieder, welche die beiden Bilder von Eggmann betreffen, weil sie eine wertvolle Ergänzung zu den obigen Ausführungen bieten:

« . . . Die eine Hälfte des Bildes (David mit der Harfe) erstreckt sich zirka 4 Meter in das Langhaus hinein, die andere Hälfte mit zirka 3 Meter in den Nonnenchor. Der Zustand des Bildes ist weniger erfreulich als der des Langhausbildes. Alles war voll Russ und grossen weissen Pilzen. Der grössere Teil des Bildes ist Fresko, grössere Teile der Wolkenbildung und der Stoffgehänge sind in Trockenmalerei ausgeführt. Sie sind leider schon früher und in jüngerer Zeit wieder stark und rücksichtslos übermalt worden. Der Kalkanstrich, der ohne jedes Gefühl für Erhaltung des Alten aufgetragen wurde, und planlos in scharfen Linien um die Wolken und Stoffgehänge herumgeführt wurde, sah empörend aus. Zum Glück liess sich die weisse Kalkschicht abbürsten. Es kamen schöne Quasten und gut erhaltene Schnüre zum Vorschein. Die Trockenmalerei dagegen lässt sich nur schwer reinigen und musste zuerst fixiert werden, damit der Pinsel oder der Schwamm nicht alle Farben mitfortnahm. Im Fresko waren die dunkeln Farben, hauptsächlich Dunkelbraun und Schwarz, schwach gebunden und liessen sich beim Wegnehmen der Pilze leicht aufreiben. Es ist aber eine andere Art von Zersetztsein wie im Langhaus und Chor. Im Langhaus und Chor war die Farbenauftragung satter und pastoser; sie war mit der Zeit wirklich zersetzt worden, indem ihr die Bindekraft durch die Länge der Zeit und durch Auf- und Zugefrieren entzogen war. Dies kann man beim David nicht sagen. Jedenfalls war hier der Verputz für die kräftigen Farben nicht nass genug oder war der Verputz zu schwach und konnte deswegen nicht genug Bindekraft entwickeln. Bei einzelnen Partien der Engelsgewänder konnte man Zersetzung durch Feuchtigkeit beobachten.

Der Verputz und die ganze Art der Malerei ist eine ganz andere als bei den Bildern des A. M. von Au. Sie dürften von Eckmann sein, der sich anstrengte, dem Langhaus zu sich dem Meinrad von Au anzupassen. Die Bilder im Nonnenchor sind fliessender, sicherer und in ganz bestimmten gleichartigen Farben gemalt. Bei dem Davidsbild kann das Alte nur mit ganz grosser Vorsicht erhalten werden. Es muss trotzdem viel retuschiert werden. Der Verputz ist rauher und körniger; die Farbe ist dünn aufgetragen worden. Infolgedessen hat das Eggmann'sche Bild mehr Haltbarkeit, als die Bilder im Chor und Langhaus.

Ueber der Orgel sind grosse Partien zugeweisselt worden; der ursprüngliche Bestand kann aber in der Hauptsache wieder herausgeholt werden. Ein weiteres Arbeiten und Untersuchen an dem Davidsbild liess mich mit Bestimmtheit erkennen, dass die Engelein und wahrscheinlich auch der David von Eckmann sind.»

In einer brieflichen Mitteilung vom 10. September 1926 heisst es dann:

« . . . Je mehr ich am Bild Eggmanns arbeite, desto mehr nehme ich mit Bestimmtheit an, dass das ganze Bild mit David von Eggmann ist bis auf das kleine eingerahmte Stück mit den paar Engelchen, die sich unmittelbar an das grosse Bild anschliessen. Ich vermutete gleich beim ersten Tag Arbeit, dass da zwei Hände gearbeitet haben. Ein gutes Stück ist mit Trockenmalerei an das vorhandene Bild von anderer Hand angefügt worden.

Ich selber bin erstaunt, wie das Bild (über dem Nonnenchor) über meine Erwartungen hell geworden ist, namentlich in den oberen Teilen. Der untere Teil mit der Architektur ist an und für sich tief und satt . . . .»

Putten, aus den Deckenmalereien Eggmanns in Freiburg.