

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	8 (1946)
<b>Heft:</b>	3
<b>Artikel:</b>	Johann Jakob Zeillers Deckenfresco zu Fischingen
<b>Autor:</b>	Knöpfli, Albert
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-163244">https://doi.org/10.5169/seals-163244</a>

### 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:** 30.01.2026

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

# Johann Jakob Zeillers Deckenfresco zu Fischingen

VON ALBERT KNÖPFLI

(TAFEL 51–54)

## I. AUTORSCHAFT

Diese künstlerisch den Durchschnitt überragenden Rokoko-Fresken pflegte man allgemein einem Anonymus zuzuschreiben<sup>1</sup>, obwohl allein schon Nachforschungen in der älteren Literatur hätten auf den Namen Zeiller führen müssen. Zudem trägt eines der beiden Seitenbilder (Josef, Nährvater Jesus) eine deutliche Signatur: «J. Jacob Zeiller S.C.M. Academ=Pict: invn: et fecit. 1761» (Abbildung 5).

Stilistisch gehört die gesamte Ausmalung des Orgelchores zu Fischingen einer Hand an, und wer daran zweifeln wollte, erfährt aus dem Fischinger Diarium 1755–1762<sup>2</sup> unter dem 7. Mai 1761: «In reditu meo praesentem inveni Nominatissimum D. Pictorem Zeiler qui chorum nostrum picturus advenerat».

Die literarischen Zeugnisse von Joh. Rud. Füßli, J. G. Meusel, A. Jele und H. Semper<sup>3</sup> gehen alle auf ein Manuskript im Ferdinandeum in Innsbruck zurück<sup>4</sup>, auf die «Nachrichten von den berühmtesten tirolischen Künstlern», welche Johann Peter Denifle, ein Schüler Johann Jakob Zeillers, zusammenstellte. Auf seine kurze kritische Würdigung der Fischinger Fresken und des Entwurfkartons hiezu werden wir zurückkommen.

## 2. EINGLIEDERUNG IN DAS GESAMTWERK J.J. ZEILLERS

Johann Jakob wurde als Sohn des Malers Paul Zeiller am 26. Februar 1710 zu Reutte im Tirol geboren. Die Anfangsgründe der Malerei erlernte er bei seinem Vater. Schon 1719 fertigte er

<sup>1)</sup> Hermann Walder, Die Kunst im Thurgau, Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 71, S. 13, vermutet als Maler Christian Wenzinger, dessen Wolkengloriolen aber viel ruhiger und ausgeglichener wirken, als diejenigen Zeillers. – Peter Meyer, Schweizerische Stilkunde, Zürich 1942, Tafel 28 oben, datiert aus Versehen «anfg. 18. Jahrhundert». – Auf Wenzinger tippen auch Karl Schönenberger und Albert Joos in «Katholische Kirchen des Bistums Basel», I, 112 (Olten 1937). – Adolf Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland im Handbuch der Kunsthissenschaft (1929), S. 228, erwähnt Fischingen gar nicht, ebenso wenig Heinrich Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalereien im Tirol (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 159. Heft). – Auch bei G. K. Nagler (Neues Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 25, S. 230) fehlt ein Hinweis auf Fischingen.

<sup>2)</sup> Stiftsbibliothek Einsiedeln, MF 10.

<sup>3)</sup> Joh. Rud. Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon, Zürich 1818, S. 6161; J. G. Meusel, Neues Museum, 1794, S. 291 bis 315; Lemmen, Tirolisches Künstlerlexikon (Innsbruck 1830), S. 279; A. Jele, Studien über den Maler Zeiller im Tiroler Bote, 1898, S. 1513 ff.; H. Semper in Allg. Dtsch. Biogr., 45, S. 652–660. – Über die Zeiller vergleiche auch: Bote für Tirol, 1846, S. 180; C. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III, 54, 123; von Bezold und Riehl, Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, I, Teil 1, 621.

<sup>4)</sup> Biblioteca Dipauliana 1104, S. 51. Zusätze von A. A. v. Dipauli 311, 546, 941.

«ungemein schöne» Rötelzeichnungen nach Stichen von Salvator Rosa und Johann Sadeler. Sechzehnjährig reiste Zeiller mit Empfehlungen an den Schweizer Jakob Frey und an Sebastian Conca nach Rom. Mit Frey<sup>5</sup>, der im selben Jahre von Luzern nach Rom zurückkehrte, weil er in der Heimat nicht die erhoffte Anerkennung gefunden, traf der Jüngling ganz unvermutet schon in Oberitalien zusammen. Wahrscheinlich arbeitete Zeiller bei Sebastian Conca<sup>6</sup>, einem schon dem Klassizismus zuneigenden Schüler des Francesco Solimena<sup>7</sup>; 1731 suchte er in Neapel den Lehrer seines Meisters auf und kehrte von dort 1733<sup>8</sup> nach Österreich heim. In Wien schloß er sich Paul Troger an, als dessen Gehilfe er zusammen mit Hauzinger 1733–1734 in der Stiftskirche Altenburg bei Horn malte. In der Donaustadt besuchte er «fast übertrieben fleißig» die Akademie, wo er mit seinem Freund und Lehrer Troger beinahe täglich zusammentraf und bald die erste goldene Medaille im historischen Fache erhielt. Das Amt eines kaiserlichen Hofmalers übte er nur kurze Zeit aus, «weil er seine Zeit nicht mit leeren Komplimenten und vergebenem Hin- und Herberufens verlieren wollte, wenn's dem Frauenzimmer etwa an Farbe oder eingebildeten Gesundheitsumständen fehlte»<sup>9</sup>.

In diese Wiener Periode fällt auch das Zusammenwirken mit dem Architekten Michael Fischer (Fürstenzell, Bichl und Benediktbeuren). Die Hauptwerke schuf er aber im Kloster Ettal, wo er fast ein Jahrzehnt beschäftigt blieb und u. a. in den Jahren 1746–1752 das «Monstrum» von einer Kuppel von 36 m Durchmesser, wie er sie selbst benannte, durch eine vierhundertfigurige «Versammlung der Seligen im Himmel» belebte<sup>10</sup>. Solche Verklärungen und Verherrlichungen malte er mit variierenden Themen in Benediktbeuren und im Chorsaal von Ettal, wo wir auch schon die Eckmedaillons mit den Evangelisten samt ihren Tiersymbolen wie in Fischingen antreffen.

Um 1756 läßt sich J. J. Zeiller in Reutte im obern bayrischen Lechtal nieder. In den Anfang der Reuttener Periode fällt nun Zeillers Fischinger Fresko; entweder unmittelbar vor oder nach den Arbeiten im Benediktinerkloster Füssen, wo er vor seiner Berufung nach Ottobeuren im Jahre 1763 gemeinsam mit seinem Vetter Franz Anton wirkte.

Die Fischinger Malerei schiebt sich also zur Zeit, da Zeiller auf der Höhe seines Lebens und seines Könnens stand, zwischen die umfassenden, beinahe riesenhaften Aufträge der Klöster Ettal und Benediktbeuren ein, als eine Atempause für den Unermüdlichen<sup>11</sup>, in der er mit mächtigem figürlichem Repertoire und an Hand eines ihm längst bis zur Virtuosität vertrauten dekorativen Aufbauschemas der Trogerschen Schule erprobte Themen in kleinerem Maßstabe neu abwandelte.

Wenn wir die bekannten Werke Zeillers<sup>12</sup> zusammenstellen, so rückt Fischingen ungefähr in die Mitte der Opuszahlenreihe. Die Fischingerfresken qualitativ einzuordnen, fehlt uns das Vergleichsmaterial, und wir bleiben auf das Urteil P. Denifles angewiesen. Darnach soll die Skizze besser gewesen sein, als das ausgeführte Fresko, welches unser Gewährsmann als farbig matt bezeichnet. Er vermutet jedoch, mit der Brechung und Dämpfung der Farben habe Zeiller den niedrigen Raum illusionistisch erhöhen wollen.

<sup>5)</sup> Der Zeichner und Kupferstecher Jakob Frey aus Luzern, 1681–1752 (vgl. den Artikel von Franz Heinemann im Schweizerischen Künstlerlexikon von Karl Brun, I, 458).

<sup>6)</sup> Sebastian Conca (1680–1764) war hauptsächlich in Rom tätig und dort seit 1719 Mitglied der Akademie S. Luca

<sup>7)</sup> Francesco Solimena, 1657–1747.

<sup>8)</sup> Nach Denifle und Meusel bis 1735, was aber mit den Arbeiten in Altenburg bei Horn in Widerspruch stünde, die Feulner (S. 174) sogar auf 1732–1734 datiert. Vgl. Österreichische Kunstopographie, V, 2. Teil, S. LXI 310, 313.

<sup>9)</sup> Nach Meusel, l. c., 298.

<sup>10)</sup> J. R. Bührlen, Geschichte und Beschreibung des Klosters Ettal, 2. Auflage (München o. J.). – In Fischingen sind es über 100 Haupt- und Nebenfiguren.

<sup>11)</sup> «Lieber will ich mich zutode arbeiten, als zutode feyern», zitiert Meusel als Ausspruch Zeillers.

<sup>12)</sup> Die Werke der Altersperiode eingeschlossen. Sie umfassen meist Malereien oder Altarblätter in den Kirchen aus der Umgebung von Reutte, also im Dekanat Breitenwang und im obern Lechtal.

### 3. DIE EINGLIEDERUNG DES FRESKOS IN DEN KIRCHENRAUM

Für den Klosterneubau 1753–1765 unter Abt Nikolaus II (IV.) Degen von Lachen, lieferte Johannes Rueff aus Au im Bregenzerwald die ersten Pläne. Da er aber 1750 starb, übernahm Johann Michael Beer aus Maria-Bildstein im Bregenzerwald die Bauleitung, ohne sich allerdings an Einzelheiten des Rueffschen Planes gebunden zu fühlen, wobei auch ökonomische Erwägungen mitbestimmend gewesen sein mochten. So unterblieb zumindest ein Teil der ursprünglich vorgesehenen dekorativen Ausgestaltung der wahrscheinlich von Caspar Moosbrugger (1685–1687) geschaffenen Kirche. Hingegen erfolgte die östliche Verlängerung des obren Mönchs- oder Orgelchors um 5,1 m gleich zu Anfang dieser Bauperiode, und damit verstärkte sich die ausgesprochene Longitudinaltendenz des Gotteshauses noch mehr. Bekräftigt wird die Tiefenwirkung durch das in eine Vier-ecknische zurückweichende Chorgitter mit seiner Scheinperspektive und durch die im Sinne einer Auflösung der architektonischen Strenge dreigestuften, immer weiter gespannten Wölbungen mit entsprechenden Stukkierungen, d. h. einer fast gotisch wirkenden Tonne mit bis zur Mitte einschneidenden Stichkappen, nicht mehr tangierenden Stichkappen und einer Hängekuppel. Dieses Crescendo verliert aber seine Wirkung dadurch, daß sein Höhepunkt, das Zeillersche Deckenfresko, vom Schiff aus beinahe unsichtbar bleibt, daß der herrliche Orgelprospekt samt den Pedaltürmen<sup>13</sup> vom Scheinretabelblatt des Hochaltares<sup>14</sup> überschnitten wird, und daß schließlich eine Arkadeneinbaute des untern Chors den ganzen architektonischen und malerischen Jubel des obren Chores unterbricht. Die genannten, betont klassizistischen Arkaden stammen aus der Zeit von 1795 und erschweren mit ihrem gebrochen-glockenförmig ausschwingenden Grundriß ohnedies die ursprünglich erstrebte Tiefenwirkung<sup>15</sup>.

Die architektonischen Verhältnisse veranlaßten Zeiller, den obren Chor als ein in sich geschlossenes Bauglied, ohne Rücksicht auf den im untern Chor oder Schiff stehenden Betrachter, zu behandeln; nur für die im obren Chor sich aufhaltenden Konventualen war das Fresko berechnet. Es läßt sich am besten vom Platze des Organisten aus überblicken. Vom untern Chor aus gesehen, steht die ganze Komposition mit ihren Figuren auf dem Kopf<sup>16</sup>.

Dem moralisch und kirchlich strenge eingestellten Maler<sup>17</sup> bereitete aber diese beschränkte Ausstrahlungsmöglichkeit seiner Schöpfung wohl keine Schwierigkeiten; bedeutend unangenehmer

<sup>13</sup>) Das Werk wurde 1611 von einem unbekannten Orgelbauer unter Abt Matthias Stähelin erbaut, 1690 durch Matthäus Abbrederis aus Rankweil erweitert und verbessert und 1741/42 durch Hans Jakob Bommer aus Weingarten (Thurgau) mit neuem Windkasten und einer neuen Cymbel versehen. 1763 vereinigte Johann Georg Aichgasser aus Überlingen die alte große Chororgel mit der kleinen Chororgel, welche 1736/37 durch Hans Jakob Bommer gänzlich umdisponiert worden war, und schuf damit das Werk, das sich, wenn auch 1914 verändert, bis heute erhalten konnte. Der Prospekt stammt aus dem Jahre 1763 und war dem Orgelmacher mit dem Werk zusammen verdingt worden. Dieser mußte dem Kloster verschiedene Risse zur Auswahl vorlegen. Ob er sie nach bestehenden Vorbildern oder auf Grund eigener Entwürfe selbst zeichnete, oder den Auftrag weiter vergab, wissen wir nicht.

<sup>14</sup>) Von den Reding von Biberegg 1684 gestiftete und wahrscheinlich bald darauf von Johann Michael Hungar (1634 bis 1714) gemalte Komposition «Tod Marias».

<sup>15</sup>) Zur Zeit, da Zeiller in Fischingen wirkte, bestand also dieser Chorarkadeneinbau noch nicht in der heutigen Fassung. Wie er vor 1795 aussah, ist sehr schwer zu bestimmen, da weder der Rueffsche Plan noch der mit Beer geschlossene Akkord oder die von seinem Parlier, Sebastian Fischer, im Voranschlag genannten Änderungen auch tatsächlich zur Ausführung gelangten. Dieser Fischer trat 1755 als Bausachverständiger und Vertrauensmann des Klosters ins Noviziat, während welchem er schon 1757 starb. Er ist der Verfasser eines detaillierten Voranschlages (Staatsarchiv Frauenfeld, 7. 41. 55), in welchem er die «gallery des Cors» mit etwas über 30 Gulden unter den Maurerarbeiten (Littera D) anführt. Im Vertrag mit Beer heißt es unter Punkt 9: «... das Chor solle Er bis an den bogen zwischen denen unteren und oberen Fenstern mit einer gallerie und Stoccadorarbeit ausmachen.» Fischers erster, aber unvollendet gelassener Riß sieht eine Verbreiterung des untern Chores beidseitig über die Ausmaße des Schiffes hinaus vor, dazu eine im Grundriß über den Hochaltar vorkragende, von zwei Säulen gestützte Empore. Der dann dem Voranschlag zugrunde gelegte Plan hingegen zeichnet in äußerst feiner Punktierung, die sonst nicht für das Mauerwerk verwendet wird, den Grundriß eines wohl frei eingebauten Umganges ein.

<sup>16</sup>) Für die im folgenden verwendeten Lagebezeichnungen «evangelien- und epistelseitig» gehen wir darum aus vom Altar des obren Chors, der sich unter dem Chorbogenscheitel befindet.

<sup>17</sup>) Sechs seiner Brüder wurden Priester. Er selbst darf als eigentlicher «Benediktinerkloster-Maler» bezeichnet werden.

wird er die zu den Ausmaßen der Hängekuppel (ca. 14,5 m im Quadrat) viel zu geringe Höhe über dem Fußboden des obfern Chores empfunden haben. Wie oben angeführt, versuchte er durch ein gedämpfteres Kolorit den Raum höher scheinen zu lassen. Auch das Bildthema dient diesen Bestrebungen durch die allerdings mäßige *Di-sotto-in-su*-Darstellung der Vertreter der vier alten Erdteile, die als Zeugen für die die ganze Welt umfassende Tätigkeit des Benediktinerordens den hl. Benedikt in der Himmelsglorie umstehen (Abb. 1).

#### 4. KOMPOSITION UND KOLORIT

Vier Zwickelkartuschen mit den vier Evangelisten leiten vom viereckigen Grundriß über in den kreisförmigen Gemäldespiegel. Den altarseitigen Halbkreis begrenzt ein ganz einfaches, niedriges Podium, auf dem die Vertreter der vier damals bekannten Erdteile den irdischen Rahmen der Wolkenglorie bilden. Parallel dazu, in Etagen geordnet, die Seligen in den Wolken, überhöht von der ekstatischen, ins Zentrum gerückten Gestalt des hl. Benedictus inmitten von Engeln. Diese letztgenannte Gruppe bildet einen mit der Gebäudeachse zusammenfallenden Radius der beiden halbkreisförmig angeordneten Figurenreihen; sie alle beanspruchen nur die altarseitige Hälfte der Basis und des Himmelsraumes. In der zweiten, orgelseitigen Hälfte tummeln sich nur Gruppen von Engeln und, in der Verlängerung des achsialen Radius bis etwa zum Goldenen Schnitt vorstoßend, tront die hl. Dreifaltigkeit auf einem Wolkenpolster. Solche Exzentrizität folgt noch typischen Prinzipien Pozzos.

Die Wolkengloriole gehört zum bevorzugten Thema der gesamten österreichischen Großmalerei des Rokoko. Die Deckenmalerei, schrieb am 10. Februar 1742 Bartholomäus Altomonte an den Abt von Admont<sup>18)</sup>, soll Darstellungen vermeiden, die Gebäude verlangen, da solche in den Lüften wider Natur und Auge seien. Diese deutliche Absage an die «Perspectiva Pictorum et Architectorum» und damit an das dramatische Prinzip der Raum durchstoßung eines Pozzo<sup>19)</sup> führt – auf Umwegen – zur spannungslosen Raumöffnung eines Wenzinger (Birchler, Stiftskirche und Stift St. Gallen, Abb. 13–15), der eben zu St. Gallen seine Fresken vollendet hatte, als Zeiller in die Schweiz und nach Fischingen reiste. Die Reihe der Maler und Deckenbilder, die ohne die großartigen Scheinarchitekturen im Sinne Pozzos auskommen, bricht nie ganz ab; wir erinnern z. B. an Josef Waldmanns Deckenmalerei in der Sebastianskapelle in Rotholz (1706) oder in der Kirche zu Rattenberg (Woermann, Geschichte der Kunst, V, Abb. 210), die den Raum in der selben Weise öffnen, wie es, um bei der tirolischen Malerei zu bleiben, schon im Wesen ähnlich, Polak 1628 im Chor von S. M. Maggiore zu Trient zu tun liebte.

Während Tiepolo für seine festlich-rauschenden, biblischen Szenen wenig Gebrauch von übersteigerten Scheinarchitekturen machte, werden eine ganze Reihe von Malern von den beiden glanzvollsten Polen der Deckenmalerei angezogen, bald mehr an Pozzo, bald mehr an Tiepolo anknüpfend. Cosmas Damian Asam<sup>20)</sup> begrenzt in seinem Kuppelbild in der Klosterkirche zu Aldersbach einen in freiem Himmelsraum spielenden Vorgang nur noch durch eine Balustrade (1720); betrachten wir dagegen seine Leistungen in Innsbruck und Weingarten, so erscheint Aldersbach als Ausnahme von der Regel, da der Meister sonst im Banne Pozzos verharrt. Umgekehrt bei Paul Troger, dem Freund und Lehrer unseres Zeiller: Troger sucht in Altenburg (Feulner, Abb. 163) mit bloßer Landschaftsstaffage auszukommen (1733/34), und in Salzburg malt er eine unmittelbare Raumöffnung ohne verbindende Bauglieder oder sonstige Staffage, ähnlich in der Gruftkapelle zu Röhrenbach<sup>21)</sup>. Gelegentlich verwendet er wenigstens eine niedrige Balustradenarchitek-

<sup>18)</sup> Jakob Wichner, Kloster Admont und seine Beziehungen zur Kunst, Wien 1888, S. 118.

<sup>19)</sup> Andrea dal Pozzo aus Trient, 1642–1709.

<sup>20)</sup> Cosmas Damian Asam, 1686–1739.

<sup>21)</sup> Vgl. hiezu Heinrich Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei im Tirol (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 159 [1912], S. 290–304).

tur, so im Bibliothekssaal zu Melk (Feulner, Abb. 164), im Kuppelfresco der Wallfahrtskirche Dreieichen oder im Sommerrefektorium des Stiftes Geras. Als Ausnahme, unter dem Zwang besonderer Verhältnisse, malt er dagegen nach Pozzos Vorbild die Scheinkuppelhalle im Bibliothekssaal von Altenburg und, als direkte Kopie von Pozzos illusionistischen Architekturen, welche dieser 1705 für die Universitätskirche Wien geschaffen hatte, erscheint die Ausmalung des Domes zu Brixen (1748–50)<sup>22</sup>. So überschneiden sich die Prinzipien ganz unchronologisch im Opus der einzelnen Meister und ähnlich auch im ganzen Zeitraum. Wenn auch immer stärker zu bloßem traditionsgebundenem Schema erstarrend und eher Bildbestandteil, denn Fortsetzung der Architektur, so halten sich die illusionistischen Überleitungen noch bis ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts. allerdings durch trennenden Bildrahmen deutlich abgesetzt<sup>23</sup>.

J. J. Zeillers Verhältnis zu diesen Problemen wird nun durchaus von Trogerschen Lösungen bestimmt: In seinem Ettaler Deckenbild benutzt er immer noch Architekturen zur Überbrückung von Jenseits und Diesseits; in Fischingen hingegen lässt er sie zu einem unscheinbaren Podest zusammenschrumpfen, und er hält sich wie Troger an die landschaftliche Staffage. Eine klassizistisch klare Scheidung von Rahmen und Bild, wie sie ein anderer Schüler Trogers, Martin Knoller, 1766 in der Klosterkirche zu Volders und 1769 im Ettaler Chorfresco (Feulner, Abb. 239) erreicht, kommt für Fischingen der wuchernden Stuckrahmung halber nicht in Frage. Ja, es treten hier sogar noch die sonst in der österreichischen Großmalerei jener Zeit eher verpönten illusionistisch bemalten Stuckbestandteile auf, die den Übergang von Skulptur und Malerei verwischen sollen; so eine in die Seitenkartusche hinübergreifende Pantherkatze und die Engelsköpfe der Kartusche selbst, oberhalb der beiden seitlich anschließenden Wandbilder.

Verteiler der vier Erdteile das zu verherrlichende Thema umstehen zu lassen, ist an sich nichts Neues. Pozzos frühestes Kuppelfresco lässt solche Repräsentanten den Ruhm der Jesuitenwirksamkeit in aller Welt versinnbildlichen<sup>24</sup>, und Tiepolo, der besonders gerne Szenerie und Publikum miteinander vermengt, zieht in Würzburg die Erdteile samt den Göttern des Olymp zur Verherrlichung der Künste herbei<sup>25</sup>.

Wie schon skizziert, ergeben sich für J. J. Zeiller weitschichtige Schulzusammenhänge; er lernte Werke des Neapolitaners Solimena nicht nur in den Varianten seiner Schüler Conca und Troger kennen, sondern suchte gleich Gran, Altomonte und Franz Anton Zeiller den Meister selbst auf. Hier machte er sich vertraut mit dem dekorativen Rokokostil Italiens, mit jenen von Solimena und Piazzetta geschaffenen weiträumigen Kompositionen, die vom barocken Pathos nicht loskommen und darum trotz aller Rokokomanieren die neapolitanische Malerei jener Epoche um die grazile Leichtigkeit des Rokoko bringen. Von Troger übernahm J. J. Zeiller neben bolognesischer Ausdrucksweise vor allem Elemente des Tiepolo. Troger hatte sich in Venedig für Tiepolos Frühwerk begeistert, für die locker und leicht im lichten Himmelsraum verteilten Gestalten sowie für die Silhouettenwirkung der Figuren vor blendender Helligkeit und kam damit selbst zu jenem «verkehrten Helldunkel»<sup>26</sup>, bei dem auf unendlichem Himmelsgrund mit lichtvollen Wolkenbänken die Gestalten richtungslos schweben und wallen, bald in dunklen Gruppen sich ballend, bald von der atmosphärischen Stimmung so erfaßt und einbezogen, daß sie als schattenlose blutleere Schemen wie «unbestimmte Klänge» oder als «feines Geriesel»<sup>27</sup> über die leicht schillernde

<sup>22)</sup> Scheinarchitekturen heute entfernt.

<sup>23)</sup> Z. B. beim Asamschüler Matth. Günther (Pfarrkirche Götzens, 1775); J. A. Zoller (Kirche Oberpettnau, 1774); Franz Anton Zeiller (Weer, 1778/79).

<sup>24)</sup> 1676 in der Jesuitenkirche zu Mondovi bei Turin; nachdrücklicher noch in S. Ignazio, Rom. Vgl. Heinrich Hammer in Monatshefte für Kunsthissenschaft, X, Heft 1, S. 114–118 (1917) und Peusner-Grautoff, Barockmalerei (Handbuch der Kunsthissenschaft), Abb. 152.

<sup>25)</sup> 1753 Ausmalung des Treppenhauses im erzbischöflichen Schloß.

<sup>26)</sup> M. Dvořák, Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien (1920), zitiert nach Feulner (siehe Anm. 27), 174.

<sup>27)</sup> Adolf Feulner, Handbuch der Kunsthissenschaft (Potsdam 1929), 172.

Fläche ziehen. Das alles treffen wir bei Zeillers Fischinger Fresko wiederum an, nicht mehr im kraftvollen Diagonalaufbau des Barocks, sondern im fahrig unbestimmten Zickzack der Solimena-schule (*Linea serpentinata*).

Die Einzelfiguren J. J. Zeillers führen, wie bei seinem Vetter Franz Anton, in erster Linie ein Dasein als Bestandteil eines dekorativen Ganzen, als Baustein eines ausgeklügelten theologischen Programmes mit seinen tausend bindenden ikonographischen Vorschriften<sup>28</sup>. In der meisterhaften Zusammenfassung einer gedanklich spröden Welt und der virtuosen Übertragung in den breit angelegten Dekorationsstil des Rokoko liegt die künstlerische Bedeutung Zeillers. Dem Dekorativen ordnet sich letztlich alles unter: die sich bis in die Zeit Winkelmanns haltende barocke Allegorie, der wiederum an Solimena anknüpfende unstete Wechsel von Licht und Schatten<sup>29</sup>, und die Menge der Attribute und Symbolismen. In den schummrigten Himmelsplan des Fischinger Bildes setzt J. J. Zeiller einzig optische Fermaten durch bunte, stark kontrastierende Behandlung<sup>30</sup> der Gewänder: Malachitgrün, scharfes Ultramarin, Lila, Karmin, Gelb, Ziegelrot und Braun flackert aus dem Gewoge von gebrochenen Weißen, Lichtblau und Rosa auf. Das stört die gleichmäßige Heiterkeit und bedeutet im Grunde eine erste Abkehr vom Dekorativen zum Inhaltlichen, von der Masse zur Einzelfigur, vom Rokoko zum Klassizismus. Die Alterswerke J. J. Zeillers wandeln ihr Kolorit noch stärker ins Ziegelfarbige, Rotbräunliche oder Gelbrote und wirken so zwar nie-mals kalt, aber etwas trocken. Die Altarblätter zeigen denn auch schon jene schwärzlichen, die Figuren aufzehrenden Schatten, jenen romantischen Zauber des Düstern, wie ihn die Zeit Louis XVI bevorzugte<sup>31</sup>.

Die Einzelbetrachtung der Figuren fördert manche Unzulänglichkeit zutage, so etwa in dem evangelenseitigen Josefsbild (Abb. 5) die Engel mit dem leicht grämlich-verkniffenen Gesichtsausdruck, den auch das mit Karmin durchsetzte Inkarnat<sup>32</sup> nicht zu verwischen vermag; dann den leeren, indifferenten Blick des Jesuskindes, die innere Langeweile der Erdteilfiguren (Abb. 2, 3 und 8) oder die manieristische, wenig überzeugende Verzückung der Figuren in der Gloriole (Abb. 1).

##### 5. TECHNISCHES UND BIOGRAPHISCHES

Nach seinen Biographen hat J. J. Zeiller alles, was er malte, zuerst nach Natur gezeichnet: Hände, Arme, Schenkel und Füße nach lebendem Modell, die Köpfe aber sehr oft nach Gips, die Kleidung nach der Gliederdocke<sup>33</sup>, wobei er die Skizze meist in Rötel oder Kohle, seltener mit Pinsel und Tusche ausführte. Die langgezogenen, schleppenden Falten seiner tuchreichen Gewänder wirken darum oft mehr als akademische Draperie denn organisch mit dem Körper erfaßt, und auf einem Leib von Fleisch und Blut vermeint man oft den nach Gipsmodell gezeichneten Kopf herauszuspüren, wie ein solches Requisit hinter dem noch zu erwähnenden Selbstporträt des Künstlers auf dem Fischinger Fresko zu erblicken ist.

Dennoch darf man J. J. Zeiller nicht als Akademiemaler schlechthin bezeichnen. Dafür sprudelt doch seine Erfindungsgabe zu sehr, bleibt seine Auffassung zu lebhaft, seine Pinselführung zu

<sup>28)</sup> Vgl. Hans Tietze, Programm und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, XXX, Heft 1, Wien 1911.

<sup>29)</sup> Schon Denifle und die auf ihn zurückgehenden Zeiller-Biographien erwähnen keck und dick aufgetragene Farbe, ein gutes Kolorit, «nur öfters in Schatten und Licht zerstreut, besonders in großen Kompositionen» (nach Meusel).

<sup>30)</sup> Die scharfen Farbkontraste, bemerkt auch Feulner (S. 228), «fügen sich schlecht in die vergeistigte Einheit und in die Helligkeit von Fischers Kirchen. Die feste Architekturmalerie am Rande gerät in Widerspruch mit der krausen Auflösung der bayrischen Stukkaturen».

<sup>31)</sup> Man erinnere sich an das bräunliche Dunkel der Solimenawerke.

<sup>32)</sup> Auch der sonst lichtere, kühlere Franz Anton Zeiller liebte neben seinen Silbertönen das Rosa.

<sup>33)</sup> Eine solche Studie nach der Gliederdocke vermittelten auch die Blätter 7 und 10 der Mappe V in der Einsiedler Stiftsammlung (siehe P. Rud. Henggeler, Nochmals Franz Anton und Franz Thomas Leu, ZSAK, Bd. 7 [1945], S. 65 und Tafel 23). In der Zeichnung akademischer Figuren, besonders im Akt, soll er bald Trogers, bald Piazzettas Manier nachgeahmt haben, ohne deren Meisterschaft je zu erreichen. Von Troger blieb er auch in der Komposition sehr abhängig.

geistreich und zu kräftig. Seinem virtuosen Kompositiontalent vermochte die akademische Genauigkeit selten ganz zu folgen und schon zu seinen Lebzeiten hat man ihn, der z. B. auch von Anatomie im akademischen Sinne wenig verstand, zeichnerischer Ungenauigkeiten bezichtigt. Seine sich über akademische Pedanterie großzügig und im wahrsten Sinne a fresco hinwegsetzende Virtuosität und Mache steigert sich dann vor allem in den Spätwerken bis zur Flüchtigkeit und Derbyheit.

Am deutlichsten offenbart sich das Gemisch von lebendiger Fabulierlust und akademischer Kulisse in den symbolisierenden Darstellungen der vier alten Erdteile, wo uns die Freude an exotischen Gestalten und Kostümen an die gleichzeitige requisitenreiche Freskomalerei der Venezianer und die prächtige tiepoleske Inszenierung erinnert (Abb. 2, 3 und 8).

Mit der Fauna und Flora kommt Zeiller sehr geschickt zurecht, weniger in den ethnographischen Fragen. Die Erdteil-Namen sind auf zum Teil sichtbare Globen geschrieben. Afrika finden wir repräsentiert durch Figuren mit Turban und Federschmuck in der Art von Indianern, sowie durch Kamele, einen Panther und Papagei (Abb. 8). Amerika wird in ähnlicher Aufmachung dargestellt durch negroide Typen, ein Krokodil und einen schlecht placierten Löwen, Asien durch orientalisch gekleidete Fürstlichkeiten, hinter denen ein Elefant hervorguckt. Europa (Abb. 2 und 3) wird personifiziert durch eine Fünfergruppe hochgewachsener Frauenfiguren, den Doppeladler und ein sich bäumendes Pferd. Eine der Frauen, die einen Turban trägt und deren Mantelschleppen von einem Pagen gehalten wird, naht sich in unterwürfiger Haltung mit gesenktem Szepter einer von rückwärts gesehenen Frau mit Krone und Hermelinmantel, die ihr Haupt nach rechts einer dritten weiblichen Gestalt mit heidnischer Zackenkrone zuwendet, während eine vierte sie mit einem Schirm vor den Strahlen der Sonne schützt und eine fünfte in der erhobenen Rechten ein Szepter und in der Linken den Reichsapfel trägt. Durch den Doppeladler zu ihren Füßen wird die gekrönte Frau als Austria legitimiert, der sich als Repräsentantin von Europa die fremden Weltteile huldigend nahen, und zu der hin auch der Blick des Künstlers gerichtet ist, der sich zu Füßen der Gruppe selbst porträtiert hat<sup>34</sup>.

Zeiller war sonst kein Liebhaber schöner Damen, und schon seinen Zeitgenossen fiel auf, der Pinsel Anton Zeillers, seines Vetters, sei in weiblichen und jugendlichen Figuren «angenehmer, saftiger und markichter» als der Jakobs<sup>35</sup>. Dieser gebärdete sich allgemein als gesellschaftsfeindlich und beschränkte als einsamer, stolzer Mann den Umgang auf wenige Freunde und Schüler<sup>36</sup>. In der Kunst habe sich sein Charakter durch eine ungewöhnliche Prüderie geäußert; er vermied gänzliche Nacktheiten und sinnliche Stoffe; er radierte und bekleckste alles vermeintlich Anstößige auf Kupferstichen, die er besaß<sup>37</sup>.

In Fischingen hat uns J. J. Zeiller sein Selbstporträt (Abb. 3) hinterlassen, worauf wir schon mehrmals hingewiesen haben: «Von Person war er etwas mehr als mittelmäßig groß, von einem gravitativen Gang und Ansehen, von etwas finsterer, dennoch liebreicher Miene»<sup>38</sup>. Weiter wird er als sparsam, doch nicht als geizig geschildert. Er sei auch nicht eitel gewesen und soll sich ausgedrückt haben, er habe nie einen «galonierten Bauch» gehabt. Seine Schüler lobten seine Uneigenbürtigkeit. Im Fischinger Bildnis fallen uns in Ergänzung dieser persönlichen Nachrichten über

<sup>34)</sup> Herrn Vizedirektor Dr. Karl Frei verdankt der Autor den Hinweis auf diese Interpretation wie auch manch andern wertvollen Ratschlag auf das beste.

<sup>35)</sup> Nach Meusel, der auf Denifle zurückgeht. Wir glauben auch feststellen zu können, daß J. J. Zeiller Darstellungen mit männlichen Figuren den Vorzug gab.

<sup>36)</sup> Zu ihnen gehören z. B.: Franz Keyl aus Umhausen, Franz Thomas Leu, 1756–1800, Josef Kranewitter, 1756–1825 (Zeillerschüler, 1777), Franz Anton Leu, 1758–1832, Joseph Anton Kapeller, 1761–1806 (Zeillerschüler von 1775–1781), Franz Pund, 1761–1785 und Johann Peter Denifle, 1739–1808 (als Kopist bedeutender denn als Maler).

<sup>37)</sup> Wir bezweifeln daher auch die vom Sammler des schon erwähnten Einsiedler Klebebandes erfolgte nachträgliche Zuschreibung des Blattes V, 2. In dieser «moralischen» Beziehung suchte Zeiller übrigens auch seinen Lehrer und Freund Paul Troger zu beeinflussen.

<sup>38)</sup> Meusel 315.

die äußere Erscheinung des Künstlers noch auf die stark zurückfliehende Stirne und die vollen, leichtgeöffneten Lippen zwischen Doppelkinn und schlanker Nase.

Wieso Zeiller nach Fischingen kam, vermögen wir nicht sicher zu sagen. Geographisch liegt der Ort ganz außerhalb des Hauptwirkungsgebiets unseres Malers und ähnlich isoliert wie etwa Altenburg, Suben, Fürstenzell und Feldkirch, während sonst seine Werke auch geographisch immer gehäuft und zur Hauptsache im Streifen zwischen dem Oberlauf von Iller und Isar auftreten. Immerhin wollen wir auf zwei mögliche Beziehungen aufmerksam machen: 1756–1763 amtete ein P. Joachim Reinisch von Innsbruck als Pfarrer von Fischingen. Ferner wirkte Balthasar Riepp<sup>39</sup> von Kempten 1747 als Maler in Einsiedeln<sup>40</sup>, zog dann nach Reutte und heiratete eine Schwester J. J. Zeillers. Endlich lassen sich noch Beziehungen der Benediktinerklöster untereinander denken, die zur Berufung unseres Klostermalers geführt haben könnten.

Zeiller malte die Fischinger Kuppel und ihre beiden Seitenbilder, die Immakulata (Abb. 5) und Josef mit dem Christuskinde (Abb. 7), in reiner Freskotechnik. Er verwendete nicht etwa fette Tempera, d. h. eine Öl-Temperatechnik wie ein Jakob Karl Stauder in St. Katharinental oder ein Joseph Wannenmacher in St. Gallen. Kirchenmaler Karl Haaga in Rorschach, der auf Veranlassung des Verfassers bereitwilligst die technischen Belange untersuchte, bestätigte diesen Befund. Werden die Bilder einmal gereinigt, so dürften sich auch Freskonähte wahrnehmen lassen, die bei dem derzeitigen Zustand der Malereien nicht zu sehen waren.

Man rühmte J. J. Zeiller nach, für ihn hätte es im handwerklichen Sinne keine Schwierigkeiten gegeben. Er habe es verstanden, auch bei Frost seine Wandbilder zu malen und einmal ein im Winter entstandenes Bild unvollendet gelassen, als Protest gegen die Kritik, das Werk könnte nicht haltbar sein<sup>41</sup>. Die Chordecke in Ettal ist nach der Tradition bei künstlichem Lichte gemalt worden. Auch in Fischingen waren die Beleuchtungsverhältnisse wenig ideal und zudem durch unfreundliche Witterung erschwert, so daß wohl auch dies die Farbengebung beeinflußte<sup>42</sup>.

«Renovationen» mußten die einzelnen Partien des Zeillerschen Werkes zu Fischingen in ganz verschiedenem Ausmaße über sich ergehen lassen. Am schlimmsten steht es mit den beiden kirchenseitigen Evangelisten-Kartuschen. 1883<sup>43</sup> wurden die beiden Figuren des Matthäus und des Johannes in gänzlich mißlungener Weise übermalt. Das dritte und vierte Zwickelbild, Markus mit seinem ausdrucksvollen Gesicht und der als Patron der Maler vor seiner Staffelei sitzende Lukas blieben fast ganz verschont. An den beiden Seitenbildern wurden beinahe alle Hautpartien mit Ölfarbe pastos übergangen. Das originale Inkarnat, wo es sich erhalten hat, scheint viel duftiger, edler und mehr ins Graue gebrochen gegenüber der fleckig auf hellenden, süßlichen Ölfarbenschicht. Das Hauptbild litt am wenigsten unter diesen «Ausbesserungen». Dagegen sind einige neuere Risse im Gewölbe zu konstatieren, die sich immer mehr verbreitern.

Eine gründliche Restaurierung der Gemälde wird sich lohnen, denn es handelt sich um ein qualitätvolles und wichtiges Werk, das an große italienische Vorbilder des ausgehenden Barock und des Rokoko anknüpft und im besten Sinne von der österreichischen Großmalerei beeinflußt ist, die eben zu dieser Zeit in die Strömung des beginnenden Klassizismus einzumünden beginnt.

<sup>39)</sup> Balthasar Riepp, 1703–1764.

<sup>40)</sup> Birchler, Kunstdenkmäler Schwyz I, siehe Register; Schweizerisches Künstlerlexikon II, S. 689, TB XXVIII, 338/39.

<sup>41)</sup> Es kann sich nicht um die Pfarrkirche Reutte handeln, wie Denifle schreibt, denn eine solche existiert gar nicht. Vielleicht liegt eine Verwechslung mit Büchelbach vor, die Denifle auch an anderer Stelle begeht.

<sup>42)</sup> Das Diarium bezeichnet den 11. bis 24. Mai als meist regnerisch und die Zeit vom 1. bis 22. Juni derart unfreudlich und für die Heuernte ungünstig, daß das Kloster Fischingen einen Bittgottesdienst um Besserung ansetzte.

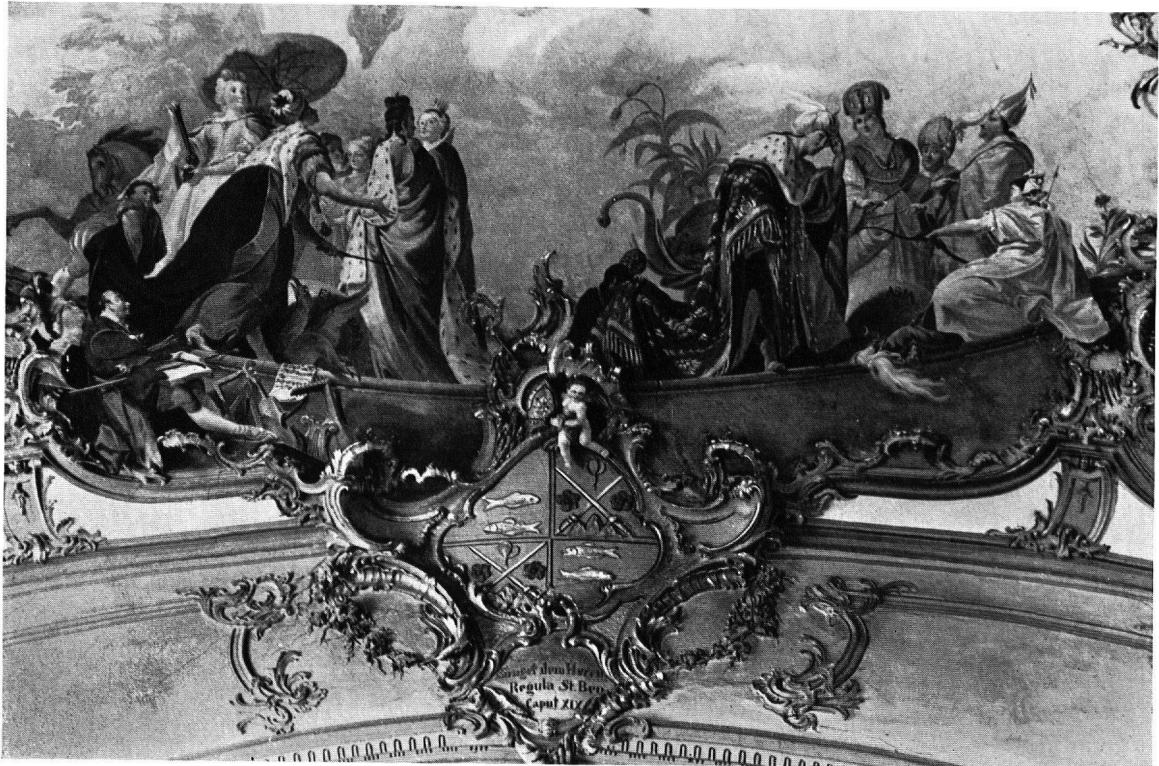
<sup>43)</sup> Die Renovationen von 1883 verpfuschte auch die gesamte Polychromie der Stukkaturen; die Profile der Gemälderahmen zeigten ursprünglich ein liches Steingrau. Die Holzteile des Orgelprospektes, heute schokoladebraun überzogen, müssen bunt marmoriert gewesen sein, wie heute noch Täfer und Mobiliar einiger Prälatenzimmer und der aus dem obren Chor stammende Drehtabernakel in der Erziehungsheimkapelle, dem 1946 seine ursprüngliche Fassung wiedergegeben worden ist. Die heute noch in schmutzigem Ocker übermalten Statuetten in den Nischen des Chorgestühls erstrahlten vor dem in Glanzsilber und Glanzgold.



Phot. Archiv für hist. Kunstdenkmäler SLM

JOHANN JACOB ZEILLER

Abb. 1. Deckengemälde in der Klosterkirche von Fischingen, 1761



Phot. W. Müller, Gottlieben

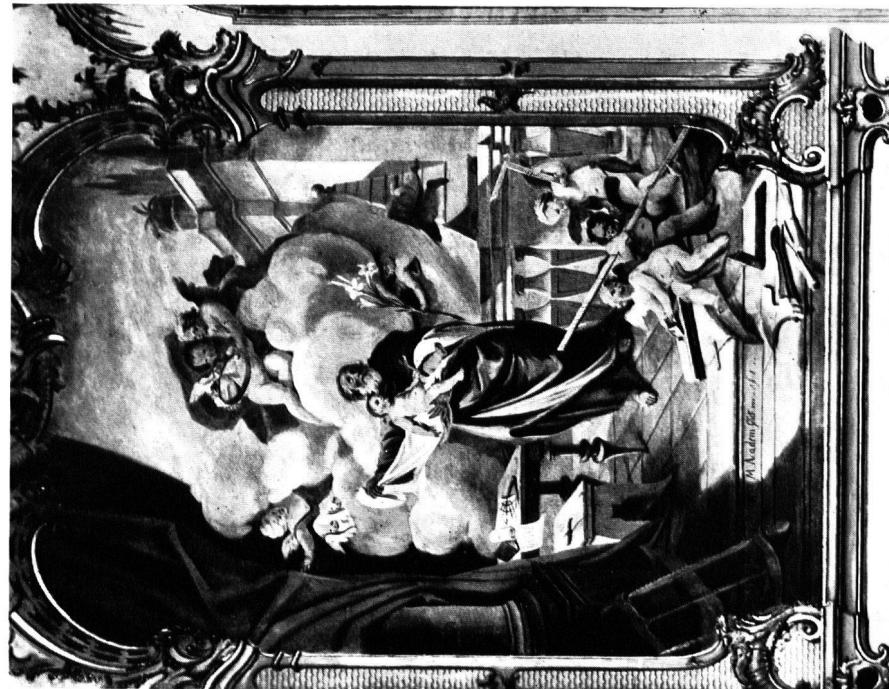
Abb. 2. Detail zu Abb. 1. EUROPA und ASIA  
Wappen des Nikolaus II. (IV.) Degen von Lachen, Abt von Fischingen 1747–1776



Phot. W. Müller, Gottlieben

Abb. 3. Selbstporträt von Johann Jacob Zeiller. Vgl. Abb. 2

JOHANN JACOB ZEILLER  
Deckengemälde in der Klosterkirche von Fischingen, 1761



Phot. W. Müller, Gottlieben  
Abb. 5. Seitenbild. St. Joseph, mit Malersignatur



JOHANN JACOB ZILLER  
Wand- und Deckenmalereien in der Klosterkirche von Fischingen, 1761



Phot. W. Müller, Gottlieben  
Abb. 4. Zwickelkartusche. Der Evangelist Lukas



Phot. W. Müller, Gottlieben

Abb. 6. Zwickelkartusche. S. Markus



Phot. W. Müller, Gottlieben

Abb. 7. Seitenbild. Immaculata



Phot. W. Müller, Gottlieben

Abb. 8. Detail des Deckengemäldes : AFRICA

JOHANN JAKOB ZEILLER

Wand- und Deckenmalereien in der Klosterkirche von Fischingen, 1761