Zeitschrift: Rorschacher Neujahrsblatt

Band: 46 (1956)

Artikel: Unbekannte Werke des Rorschacher Barockmalers J. Melchior Eggmann

Autor: Birchler, Linus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-947604

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: 15.07.2025

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

Unbekannte Werke des Rorschacher Barockmalers J. Melchior Eggmann

Prof. Linus Birchler

Die Geschichtsbücher unserer Schulen prunken mit den kriegerischen Taten der alten Schweizer, nicht zuletzt auch der Reisläufer. Nirgends spricht man jedoch von der viel glorreichern Phalanx der Künstler, die in hellen Scharen aus unserm Bergland ausschwärmten: die Tessiner Bauleute vom südlichen Zipfel des Luganersees, die seit der Zeit des spätromanischen Bauens bis zu Ende des Barocks nach Süden zogen, mit Domenica Fontana, Carlo Maderno und Francesco Borromini in Rom als ihren weltbekannten Hauptmeistern, die durch ganz Oberitalien bis nach Udine und Cividale mit wohl einem Hundert Bauwerken und Bauplastiken vertreten sind, die aber auch im Piemont und in Spanien namhaft wirkten; die Misoxer Baumeister und Stukkateure, die, ebenfalls gruppenweise, in Bayern und Schwaben, in Polen und Rußland ihre Kunst ausübten. Vielleicht sind auch die Baumeister des Bregenzerwaldes, die Beer, Thumb und Moosbrugger, die von der zweiten Hälfte des 17. bis weit ins 18. Jahrhundert hinein bei den Klosterbauten der Schweiz und Süddeutschlands die Führung hatten, unserm Kunstkonto gutzuschreiben, da sie möglicherweise im Kerne Walser sind, Nachkommen der seit dem 14. Jahrhundert ausgewanderten Walliser. Nicht vergessen darf man hier den kleinen Trupp der Walliser vom Süden der Alpen, die sogen. Prissmeller aus dem Tale Premosello, die im späten 16. und 17. Jahrhundert in der deutschen Schweiz als Baumeister und Maurer Arbeit fanden.

Neben all diesen Architekten, Kunsthandwerkern und Bauleuten gibt es aber einzelne Künstlerpersönlichkeiten, die in ihrer einfachen demokratischen Umwelt keinerlei Entwicklungsmöglichkeiten fanden und die deshalb auf Wanderschaft gehen mußten, um an Fürstenhöfen Anerkennung und Aufträge zu finden. Sie sind der internationalen Kunstgeschichte recht wohlbekannt: Sebastian Götz aus Zizers (nicht aus Chur, wie man gewöhnlich liest), der ab 1604 die Statuen am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses meißelte und der nachher am Schloß Aschaffenburg arbeitete; der geistvolle Solothurner Maler und ‹Innenausstattungskünstler› Johann Rudolf Byss (1660–1738), der in Wien, Schloß Pommersfelden und vor allem im fürstbischöflichen Schloß von Würzburg mit zahlreichen brillanten Leistungen vertreten (die in Würzburg leider zum größten Teil zerstört) ist; Jean-Etienne Liotard (1702–1789), Anton Graff (1736–1813), Johann Melchior Wyrsch (1732–1798), um nur die wichtigsten von ihnen zu nennen.

Zu diesen Einzelgängern gehört auch der Rorschacher Maler Johann Melchior Eggmann, über dessen bis jetzt bekannte Tätigkeit Heribert Reiners im Rorschacher Neujahrsblatt 1935, S. 51–68, sehr ausführlich berichtet hat. Zu Eggmanns bis jetzt bekanntgewordenen Arbeiten kommen nun weitere Gemälde, vor allem die hier abgebildeten bewegungs- und farbenfreudigen Allegorien der Vier Jahreszeiten, die als die qualitätsvollsten Schöpfungen des temperamentvollen Künstlers bezeichnet werden dürfen; interessant sind auch einige kleinere Werke, die in der Zwischenzeit bekannt wurden.

An die genannte Publikation und vor allem an F. Willis gründliche archivalische Forschungen anknüpfend, sei hier zuerst Leben und Tätigkeit Eggmanns zusammengefaßt[1]. Der Künstler gehört einer seit 1617 in Rorschach eingebürgerten Familie an, die vermutlich aus dem Schwäbischen jenseits des Sees stammt und die bei uns zu Anfang des 19. Jahrhunderts ausstarb. Er war das älteste von acht Kindern des am 3. August 1753 verstorbenen Johann Georg Eggmann und der Maria Magdalena Lueg (getraut am 17. Februar 1710) und wurde am 20. Juni 1711 getauft. Über seine Jugend und seine künstlerische Ausbildung ist nichts bekannt; man darf aber annehmen, daß er früh Bekanntschaft mit dem Kreis der sogen. ‹Bodenseemaler› machte, über die 1930 Hermann Ginter eine ausgezeichnete Monographie veröffentlicht hat[2]. Die ältesten bis jetzt bekannten Arbeiten des Malers sind die Bildnisse des Richters Ruckstuhl von Hofen und seiner Frau geb. Stoffel von Arbon, die heute im Kaplaneihaus von Sirnach hängen; sie sind 1739 datiert und nicht signiert; die Zuschreibung stammt vom scharfäugigen Bearbeiter der ‹Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau›, Albert Knoepfli, der sich auf seinen Vergleich mit den beiden signierten Bildnissen im Heimatmuseum Rorschach stützt und der sie in dem im Herbst 1955 erschienenen II. Band seiner ‹Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau› abbildet und behandelt. Die Haltung dieser Bildnisse ist etwas steif und zeremoniell.

Die volle Signierung ‹J. M. Eggmann P 1740› findet sich auf einem hier nicht wiedergegebenen Altarbild der Unbefleckten Empfängnis im Kloster Engelberg (160 × 200 cm), das von Melchior Paul Deschwanden auf den 1. Mai 1850 hin übermalt und dann 1929 und noch später leider wüst überkleckst wurde. Nur die obere Partie ist gut erhalten. Hier ist eine typisch broschenartige Agraffe am Gewand der Madonna besonders beachtlich, da wir ähnlichen Schmuckstücken auf

den Allegorien der Vier Jahreszeiten begegnen. Diese Agraffen und Broschen sind jeweilen so präzise gemalt, daß man vermuten möchte, der Künstler habe in seiner Jugend eine Goldschmiedlehre gemacht, wie man dies beim großen Konrad Witz in Basel aus dem gleichen Grunde vermutet[3].

Auf 1740 datiert und voll signiert (‹J. M. Eggmann P. 1740›) sind die nachfolgend abgebildeten und ausführlich behandelten, auf Leinwand mit Ölfarben gemalten allegorischen Darstellungen der Vier Jahreszeiten, die originellsten Arbeiten unseres Künstlers, die letztes Jahr Dr. P. Placidus Hartmann in einer Dachkammer des Klosters Engelberg entdeckte. Gleich dem soeben erwähnten Bilde der Immaculata kamen sie auf dem Verrechnungsweg 1741 in den Besitz des Klosters[4], ebenfalls über Küssnacht. Über die Gemälde selber siehe weiter unten.

Nicht mehr erhalten ist leider das ‹Heiliggrab› für die Karwoche, das Eggmann anno 1742 für die Pfarrkirche Kriens bei Luzern schuf[5]. Es ist zum Verständnis der großen Wand- und Deckenmalereien des Rorschacher Künstlers wichtig zu wissen, daß er mit dreißig Jahren ein derartiges ‹Heiliggrab› schuf. Denn dies setzt erhebliche Kenntnisse in Perspektive voraus. Die barocken Heiliggräber, in deren Mitte vom Gründonnerstag bis zum Abend des Karsamstags das Sanctissimum in der Hostie der Anbetung der Gläubigen ausgesetzt war, sind regelrechte Kulissenbühnen mit reichen perspektivischen Architekturen, die auf ein in fast allen barocken Malerwerkstätten zu findendes Lehrbuch der Architekturperspektive zurückgehen, das vom Jesuitenbruder Andrea Pozzo 1693 herausgegeben wurde. Ohne diese Voraussetzung sind die raffinierten von unten nach oben gesehenen Scheinarchitekturen Eggmanns in Freiburg in Ue. und in Klosterwald nicht zu erklären.

Ausschnitt aus dem Deckengemälde im ‹Kätterlihaus› in Schleitheim; gemalt von Melchior Eggmann, 1743

Im sog. Kätterlihaus in Schleitheim (jetzt Haus zur Kasse) malte Eggmann im Jahre 1743 die Deckenbilder des großen Saales im Obergeschoß, ein großes Mittelbild und vier Eckstücke mit Szenen aus dem Leben des Königs David, alles üppig und füllig gesehen, inmitten reicher Stukkaturen. Das Mittelbild stellt den harfenspielenden König David dar, siehe Abbildung (Ausschnitt). Die Gemälde sind leider nicht sehr gut erhalten und wurden wiederholt übermalt. Die Aufmachung ist höchst pomphaft; alles ist in schwingende Kurven übersetzt; eine prunkhafte Rüstung liegt vor der mächtigen Harfe, die der König handhabt, und auch andere Requisiten beeinträchtigen die Klarheit der Bildwirkung. Beachtlich ist die Lichtführung. Eine Kuriosität bilden die aufgeschlagenen Liederbücher, bei denen Worte und Noten zweier deutscher Psalmen so deutlich ablesbar sind, daß es einen Musikhistoriker reizen möchte, die betreffenden Liederbücher festzustellen[6]. – Wohl gleichzeitig mit diesem sehr beweglichen Deckenbild entstanden die Bildnisse des Wilhelm Wanner, Feldscher in holländischen Diensten, und seiner Frau, der Erbauer des Kätterlihauses, die im Hause verblieben sind. Die beiden Porträts enttäuschten etwas, nicht nur, weil sie stark beschädigt und teilweise übermalt sind. Der Frauenkopf und die Hände sind zwar fein und fast zärtlich modelliert, aber der Kopf des Mannes wirkt maskenhaft und hölzern, obwohl die gesamte Haltung etwas freier ist als bei den Sirnacher Porträts. Bildnisse waren offenbar nicht die Stärke Eggmanns.

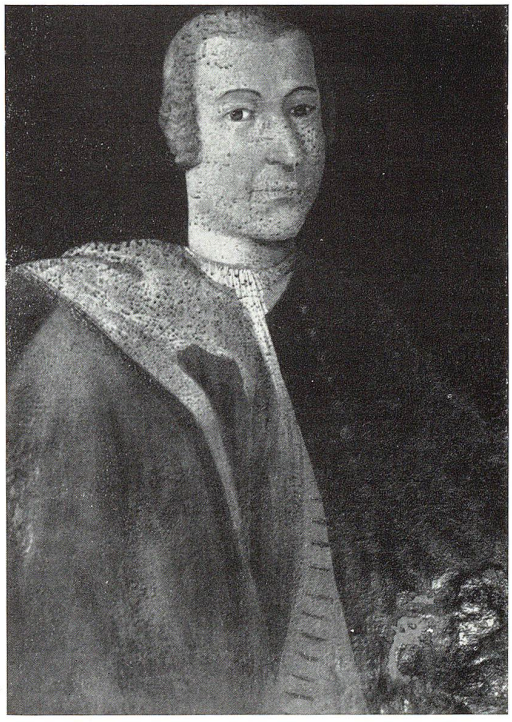
Der oben erwähnte süddeutsche Kunstforscher Dr. Hermann Ginter (Konservator der kirchlichen Kunstdenkmäler von Südbaden) macht mich auf ein Tafelbild im Kapuzinerkloster von Stühlingen bei Waldshut aufmerksam, das einzige ihm in seinem Arbeitsgebiet bekannte Werk unseres Malers, diesmal mit ‹J. Eggmann P 1746› signiert, da der Maler auf Johann Melchior getauft war. Das Bild stellt eine Krönung Mariä dar, ‹auf dem (wohl) St. Franziskus sein Klösterlein einem lieblichgesichtigen Madönnchen warm empfiehlt›, wie mir mein Kollege schreibt.

Das umfänglichste Werk unseres Künstlers, die Deckenmalereien im Sommerrefektorium des ehemaligen Augustinerklosters in Freiburg i. Ue., dem heutigen Staatsarchiv, sowie die beiden Sonnenuhren am hofseitigen West- und Nordflügel der Konventgebäude dieses in der Freiburger Unterstadt gelegenen Klosters, sind im Rorschacher Neujahrsblatt 1935 ausgiebig gewürdigt worden, in Wort und Bild. Diese Arbeiten nahmen den Maler für längere Zeit in Anspruch und kamen erst im Jahre 1748 zum Abschluß. Die Malereien des Sommerrefektoriums erdrücken den Raum; sie sind für den nicht hohen Saal zu schwer und zu bewegt. Die architektonische Gliederung resp. die optische ‹Durchstoßung› der Decke wird fast ebenso phantastisch ausgestaltet, wie man dies gleichzeitig etwa an Fresken der Brüder Torricelli aus Lugano beobachten kann, im Obern Chor der Einsidler Stiftskirche und an der Apsiswand der Kathedrale von Lugano. Im niedrigen Raume des Refektoriums findet sich der Maler mit den verschiedenen Blickpunkten des Betrachters nicht zurecht; dafür ist die Aufteilung der Figurenkomposition in spitze Dreiecke geradezu pikant. Von diesen Deckenmalereien stammt eine gelegentlich sehr störende Manie des Künstlers, die Verkürzungen der Figuren, die für die direkte Unteransicht berechnet sind, extrem zu übertreiben, mit überlangen Stirnen oder zu breiten und zu schweren Kinnpartien oder zu großen untern Extremitäten. Derartige Übersteigerungen haben in hohen Räumen und von ganz bestimmten Standpunkten der Betrach-

tung aus ihre Berechtigung, werden aber von Eggmann zu häufig angewendet und nicht immer am richtigen Ort. Trotz etlichen Übermalungen sind diese Deckenbilder teilweise in ihrer ursprünglichen festlichen Farbigkeit recht gut ablesbar. Sie wirken fast impressionistisch; sie wurden temperamentvoll und offenbar rasch auf den feuchten Freskenverputz hingeworfen. Eggmann verwendet in ihnen starke Kontraste; gerne stellt er dunkle Figuren oder Figurengruppen vor ganz helle Hintergründe. Er ist der einzige bis jetzt bekannte Maler aus der barocken Schweiz, der die perspektivischen Raffiniertheiten des ‹di sotto in sù› (des ‹von unten nach oben Gesehenen›) beherrschte, im Sinne der Deckenmalereien von Mantegna, Correggio (um die glorreichen Ahnen zu nennen) und der großen süddeutschen und österreichischen Monumentalmaler des 18. Jahrhunderts, und der die Lichter und leicht farbigen Schatten im Sinne Tiepolos zu setzen wußte, – natürlich im nötigen qualitativen Abstand vom letzten großen Zauberer der venetianischen Malerei. Man sehe in diesem Sinne im Neujahrsblatt 1935 die Farbtafel ‹Das Mahl der Hl. Familie› mit dem von unten gesehenen halbrund ausladenden Tisch, über den ein Perserteppich herabhängt, und die ganz lichte tempelartige Architektur im Hintergrund, in die man hinaufblickt. Mit diesen Fresken greift Eggmann in ein Gebiet der Malerei, das den übrigen Schweizer Malern verschlossen blieb. – Gleichzeitig entstanden drei Sonnenuhren am Konventgebäude des Klosters, von denen zwei erhalten sind, großzügig dekorative Malereien; auf der einen erblickt man St. Augustin, auf der andern St. Nikolaus von Tolentino.

1751 erhielt Eggmann den Auftrag, für die Kathedrale St-Nicolas in Freiburg die Bilder des Annenaltares zu malen.

J. M. Eggmann: Porträt von Frau Wanner
Ölgemälde im ‹Kätterlihaus› in Schleitheim, 1753



J. M. Eggmann: Porträt von Wilhelm Wanner
Ölgemälde im ‹Kätterlihaus› in Schleitheim, 1753

Das Hauptbild mußte leider einer sehr zahmen Malerei Deschwandens den Platz räumen und ist vorläufig verschollen. Erhalten ist nur das sog. ‹Obstück›, das Giebelbild, das den Kampf Georgs mit dem Drachen schwungvoll und etwas konventionell darstellt. Im gleichen Jahre begann Eggmann ein Heiliggrab für die Freiburger Cordelierkirche; sein Krienser Heiliggrab wird also bekannt gewesen sein. Aber bevor der Auftrag ausgeführt war, mußte Eggmann wegen Schulden aus Freiburg fliehen, und 1764 haben andere Maler (Locher und Suter) ein Heiliggrab erstellt[7].

Voraussichtlich floh der sehr temperamentvolle Künstler über den Bodensee hinüber, von wo seine Ahnen einst nach Rorschach gezogen waren und wo er vielleicht noch Verwandte besaß. Anfangs 1753 schloß Eggmann mit der Äbtissin des Zisterzienserinnenklosters Klosterwald bei Meßkirch einen Kontrakt für die Ausmalung der Klosterkirche. Auch über diese findet man alles Nötige im Neujahrsblatt 1935. Es kam aber nur zur Ausmalung des Nonnenchores, denn Eggmann rutschte wiederum in Schulden hinein, kaum daß er die Hälfte des Auftrages ausgeführt hatte. Von den ‹bords de la libre Sarine› aus hatte man unterdessen seine Spur gefunden und begann ihn wegen seiner Freiburger Schulden zu verfolgen. Da riß der hitzige Maler aus, stahl in einer stürmischen Maiennacht ein Roß samt Sattel und Saumzeug und verschwand für immer. Das ist das Letzte, was man von ihm weiß (Mai 1753).

Die Klosterwalder Bilder wirken klarer und reifer als die bei den Freiburger Augustinern. Der Maler stößt seine Scheinarchitekturen nicht mehr wild in den Raum hinein und hinauf, mit Ausnahme des Hauptbildes, sondern faßt alles mit leichten Rocaillen ein, mit denen er vom Plastischen des Stucks in die Malerei überleitet, Sein und Schein verwischend.

Hl. Familie mit Johannes
Ölgemälde von J. M. Eggmann, ca. 1750/60
Besitz: Heimatmuseum Rorschach

Die dunklen Figuren stehen nicht mehr in gewolltem Gegensatz zu den lichten Hintergründen; sie sind geometrisch fester aufeinander bezogen, und die in Freiburg hie und da störenden Fehler der Perspektive sind weitgehend zurückgedrängt. Die Farben werden gedämpfter, die Konturen fließender.

Diese Malereien in Klosterwald sind als zweites Hauptwerk Eggmanns anzusprechen. Man merkt ihnen freilich die Hast an, mit denen sie entstanden sind (vom Januar 1753 bis im Mai, wo er durchbrannte). Sie sind virtuos, geradezu salopp gemalt. Ein harfnender König David greift ein Thema auf, das er schon in Schleitheim behandelt hatte. Das Mittelbild der Decke, das die Vision des hl. Bernhard darstellt, ist in der komplizierten, von unten gesehenen Scheinarchitektur ebenso raffiniert und sicher gemeistert wie an einem Deckenbild in der Kirche von Kreuzlingen, das allerdings erst später, 1765, von Franz Ludwig Herrmann geschaffen wurde, dem Hauptmeister der sog. Bodenseemaler.

Seit einigen Jahren besitzt das Heimatmuseum in Rorschach ein kleines Ölbild Eggmanns, das signiert, aber nicht datiert ist. J. Wahrenberger, der das Gemälde in der ‹Monatschronik› vom Dezember 1952 beschreibt, datiert es in die Zeit nach 1750, was wohl stimmen wird. Das Bild stellt die Hl. Familie dar, mit dem Johannesknäblein, das dem kleinen Jesus ein Lamm präsentiert. Das tonig gemalte Bild schöpft aus dem Formenrepertoire der Zeit, besonders aus der italienischen Kunst.

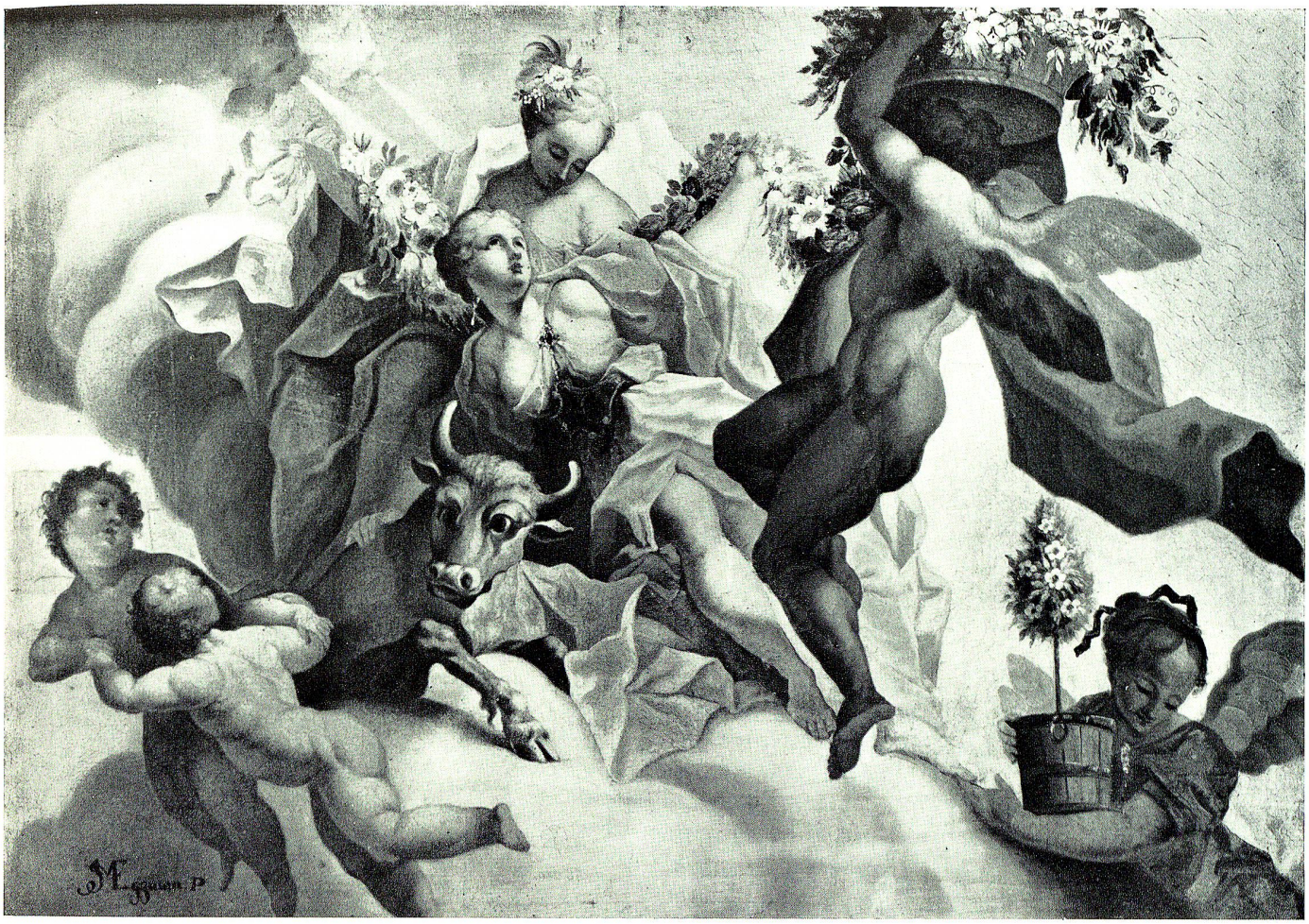
Auf welche Weise die vier allegorischen Bilder der ‹Jahreszeiten› ins Kloster Engelberg hinauf gelangten, wurde oben bereits gesagt. Ich glaube nicht, daß sie ursprünglich im Kloster aufgestellt resp. in eine Wand eingebunden waren. Ihr Breitformat, 119 × 86 cm, läßt eine geplante Verwendung als Supraporten (Dessus-de-porte) vermuten, also an Gemälde, die über barocken Saaltüren angebracht waren, mit Stuck eingefaßt. Die Bilder würden zwar nicht übel über die vier Flügeltüren des Engelberger Festsaales passen, und ursprünglich kann dieser Gedanke auch wirklich im Vordergrund gestanden haben. Man wird dann aber die Bilder doch als allzu heiter und weltlich für das strenge Bergkloster erachtet haben, wenn sie nicht, was mir wahrscheinlicher deucht, für irgend ein Schloß oder Palais der deutschen Bodenseegegend gemalt waren. Das Thema war im Barock sehr beliebt, in Plastik und Malerei. Die Winzerfestspiele in Vevey behandeln es thematisch ähnlich, besonders im Mythologischen.

Der Wiener Restaurator Julius Fürst, im Kurieren von Barockmalereien besonders erfahren, hat die Bilder im Juli 1955 sozusagen unter meinen Augen in unserm Bureau in der ETH diskret restauriert (die hier wiedergegebenen Aufnahmen [8] wurden vorher erstellt); er wußte mir zu erklären, wieso mir schon bei der Wiederentdeckung der Bilder eine gewissermaßen freskohafte Wirkung und die Leuchtkraft der Farben auffielen: Auf rotem Bolusgrund wurde ganz mager und dünn gemalt, mit einfachen Naturfarben, im Ergebnis fast temperaartig. Die Farbe trocknete infolgedessen sehr rasch ein und bildete schnell, vielleicht schon innert wenigen Tagen, an gewissen Stellen ein Craquelé, das da und dort ganz leise durchschimmert. Auf diesen Farben wurde dann an wenigen Stellen auch pastos gemalt. Die in den Farben sehr licht und vor allem matt wirkenden Malereien würden, auch wenn man nichts von Eggmanns Wandmalereien in Freiburg und Klosterwald wüßte, verraten, daß der Künstler von der Wand- und Deckenmalerei herkommt. Die Komposition der Bilder ist lebhaft bewegt, aber im geometrischen Aufbau jeweilen sicher errechnet und im Grunde klar und einfach. Eine große Diagonale zieht sich durch jedes der vier Bilder; gegen diese durchgehenden Schrägen werden kleinere markante Gegenbewegungen gesetzt. Es ist aber nicht das Lineare, das den Bildaufbau bestimmt, sondern die Farbe. In jedem der vier Bilder dominieren zwei raffiniert aufeinander abgestimmte Grundtöne, die ihrerseits die vier Gemälde stark gegeneinander kontrastieren lassen. Das Frühlingsbild ist auf Rosa und Hellblau gestimmt, der ‹Sommer› auf strahlendes Blau und etwas Gelb, der ‹Herbst› auf Brauntöne, und der ‹Winter› auf ein schieferiges Blaugrau. Licht und Schatten spielen jeweilen eine wichtige Funktion; sie werden in jener Weise behandelt, die bis auf Correggio zurückgeht: die Wolken, als eine Art Kissen aufgefaßt, werfen modellierende Schatten auf einzelne Körperteile. Impressionistische Farbbrechungen im Sinne Tiepolos fehlen nicht, etwa grüne Umbra für die Schatten an den männlichen Körpern. Die allegorischen Frauenzimmer – es sind voraussichtlich Pales als Frühlingsgöttin, Ceres mit der Sommerernte, Diana als Sinnbild des Winters, wozu Bacchus als Herbstgott kommt –, die die Jahreszeiten verkörpern, bekommen die üblichen Attribute der Zeit, mit realistischen Einzelheiten; dazu gesellt der Maler aber auch noch die Zeichen des Tierkreises. Diese letztern sind zum Teil als agierende Figuren Bestandteil der Bildkomposition, teils aber sind sie auf das Band eines Tierkreisbogens abgesetzt, der da und dort im Hintergrund sichtbar wird, ganz hell, mit Rechtecken, in denen man die betreffenden Zeichen des Zodiakus erkennen kann. Mit einer Ausnahme (dem Steinbock) sind alle Tierkreiszeichen vorhanden, in der richtigen Reihenfolge, also nach dem bekannten lateinischen Hexameter:

Sunt aries, taurus, gemini, cancer, leo, virgo,
Libra, scorpio, arcitenens, caper, amphora, pisces.

Johann Melchior Eggmann aus Rorschach: Allegorie des Sommers, 1740 Ölbild aus dem Kloster Engelberg

Mehrfarben-Offsetdruck
der Graphischen Anstalt E. Löpfe-Benz AG, Rorschach



Johann Melchior Eggmann aus Rorschach: Allegorie des Frühlings, 1740 Ölbild aus dem Kloster Engelberg

Der ‹Frühling›, die altrömische Göttin Pales in der Gestalt eines zarten blonden Mädchens, in üppig wallende knitterige Tücher in Hellblau und Rosa gehüllt, hebt mit der Rechten eine Blumengirlande empor, mit dieser Bewegung ihre kräftig modellierte linke Schulter entblößend. Ein eng geschnürtes gelbes Korsett und ein Schulterband (mit einer der oben beim Immaculatabild in Engelberg bereits erwähnten Agraffen) verstärken die Plastik. Sie lehnt sich gegen eine Gefährtin zurück, deren spitzes Rokokogesichtlein fast ganz im Schatten liegt. Die Girlande, die von dieser Schwester der Frühlingsgöttin weitergeleitet wird, ist aus einem großen Blumenkorb gezogen, den ein geflügelter männlicher Genius auf seinem Kopfe herbeischleppt. Unter ihm trägt ein weiterer Genius ein Topfpflanzenbäumlein; links oben blasen zwei Zephirgeisterchen mit geblähten Backen Kühlung auf die beiden schönen Mädchen herab. Die Göttin streichelt mit der Rechten einen grimmigen Theaterstier (Tierkreis), und links unten schweben zwei sich im Tanz umschlingende Büblein, die Zwillinge; hinter dem Kopfe des größern von ihnen erkennt man in einem rechteckigen Feld das schräggestellte Tierzeichen des Widders. Die zarten weißen Körper der blonden Frauen kontrastieren elementar mit dem dunklen rotbraunen Körper des den Korb herbeitragenden Gärtnergenius, – ein vehementer Gegensatz, der in der Barockmalerei durch P. P. Rubens aufgebracht worden war und der um der damit erzielten Effekte willen noch im Rokoko oft benützt wurde.

Nach den Blumen der ‹Primavera› bringt der ‹Sommer› die Ernte. Hier ist die Hauptfigur, die fruchttragende Ceres, quer zu der großen durchgehenden Diagonale gesetzt. Ihr ähnlich leicht gewandeter Körper, wiederum mit einem betonten Goldschmiedestück, diesmal am Gürtel des Hemdchens, hebt sich wirkungsvoll vom flatternden blauen Mantel ab. Sichelschwingend scheint die Göttin auf einem Throne zu sitzen, von dem man rechts hinter ihrem erhobenen linken Arme einige Voluten der barock geschweiften Lehne erkennt. Die rechte Hand kokettiert mit einem Fächer. Zu ihr hin fliegt eine von hinten gesehene weibliche Gestalt mit einem Ährenbündel. Sie betont mit ihrer schweren im Schatten stehenden Masse die Hauptdiagonale des Bildes. Unter ihr ist auf dem Zodiakalband der Krebs sichtbar. Ein drittes allegorisches Mädchen bringt unten in der Mitte einen zweiten Ährenbündel. Es liegt auf einem Wolkenkissen und wird von der über ihr schwebenden Genossin derart beschattet, daß nur die linke Schulter und die linke Schläfe direktes Licht bekommen. An das linke Knie der Ceres schmiegt sich der Löwe des Tierkreises, über dessen Kopf man ein weiteres Zeichen erkennt, das des Löwen. Die Virgo, die Sternkreis-Jungfrau, erkennt man im geflügelten Genius links außen, der, auf ein Wolken-

kissen gelehnt, preziös ein Sonnenschirmchen balanciert. In der rechten obern Ecke des Bildes ringeln sich zwei ganz in hellem Grau gemalte feuerspeiende Drachen, vermutlich die glühende Sommerhitze versinnbildlichend. – Bei einer Beschreibung mit Worten mag der Eindruck entstehen, das Bild sei unübersichtlich und überladen, was aber nicht der Fall ist. Seine Komposition ist völlig klar, die Diagonale von rechts unten nach links oben, vom Segment des Tierkreises bis zum obersten Zipfel des blauen Gewandes der Sommergöttin; sie wird besonders unterstrichen vom schweren, im Schatten liegenden Bündel der untern Ährenträgerin und dem geflügelten koketten Virgo-Fräulein mit dem Sonnenschirmchen.

Der ‹Herbst› wird mit saftigem Behagen geschildert, in etwas kräftigeren Tönen. Ich will es mir ersparen, den einfachen diagonalen Linearaufbau samt seinen wenigen Gegenakzenten mit Worten zu beschreiben und appelliere an das Auge des Lesers. Im ‹Herbst› ist Bacchus zum Sinnbild der Jahreszeit geworden. Er lehnt sich behaglich an ein Fäßchen, den Tyrsusstab (mit einer Artischocke als Bekrönung) wie ein Szepter lässig in der Rechten haltend, den Kopf mit Weinlaub bekränzt. Seine ausgestreckte Linke, wirkungsvoll auf ockergelben Hintergrund abgesetzt, weist auf einen jungen Faun hin, der einen blauweißen bauchigen Steingutkrug bis zur Neige leert, so daß man von seinem Kopfe nichts mehr erkennen kann. Neben diesem erfolgreichen Zögling des Dionysos guckt ein angesäuselter weiterer junger Bacchant herauf, ein Spitzglas mit Sauser in der Hand. Sein gedunsenes Gesicht, viel zu breit in der Kinnpartie, rechnet mit starker Unteransicht. Das Ziegenbein dieses saufenden Fauns hebt sich lustig von einem weißen Tierkreisbogen ab, auf dem man das Zeichen des Skorpions erkennt; darunter liegen Trauben und ein Kürbis. Über den beiden weinfrohen jugendlichen Faunen schwebt auf einer Wolke eine schlanke Frau, dunkel gegen den hellen Hintergrund abgesetzt, die in der erhobenen Linken das Tierkreiszeichen der Waage hält, deren Schalen aber mit Trauben gefüllt sind. Sie konversiert mit einem weiteren allegorischen Frauenzimmer, von dem aber nur das hell beleuchtete Gesichtlein aus einer Wolkennische herausguckt. – Bacchus scheint mit einer schönen blonden jungen Frau zu flirten, die über ihm erscheint, ähnlich gewandet wie die Pales und Ceres; ihre Linke weist auf das vermutliche Thema des Gespräches hin, einen kleinen Kranz von acht Sternen, mit denen vermutlich das Siebengestirn gemeint ist (es ist aber ein Stern mehr dazu gekommen). Links unterhalb von Bacchus finden wir das noch fehlende dritte Tierkreiszeichen des Herbstes leibhaftig gestaltet, den Bogenschützen. Dieser Kentaur ist ebenfalls mit Weinlaub bekränzt, gleich Dionysos; Vorderbeine und gezückter Bogen heben sich silhouettenartig vom Hintergrunde ab. Der Rücken des Pferdemenschen streift eine große Korbflasche, voll des süßen roten Weines.

Dramatisch werden Freuden und Plagen des ‹Winters› geschildert. Unter einer hohen Plache, die von einem in ihren Zipfel eingemummten Putto hochgehalten wird, ist die keusche Diana geborgen, am Halbmöndchen in ihrem Kopfschmuck erkenntlich. Sie weist mit der Rechten vorwärts nach links, auf ein unbekanntes Jagdtier hin. Vor ihr liegt ein mit einem Pfeil erlegtes Wild, das zoologisch nicht leicht zu bestimmen ist; es gemahnt zuerst an einen Wolf; nach den Hauern möchte man aber auf eine Wildsau schließen, deren untere Partien durch die Wolken verdeckt sind. Zwischen dem erlegten Wild und Diana guckt neugierig ein Jagdhündchen nach rechts. Dort hat sich der geflügelte Chronos gelagert, mit Schnurrbart; sein Kennzeichen, die Sense, ist rechts außen sichtbar. Vater Chronos – die Zeit –, der das Jahr beschließt, wärmt sich mit vor der Brust gekreuzten Armen an einem kupfernen Wärmekessel, in dem Kohlen schwelen. Vor diesem Feuerbecken hat sich ein Putto ausgestreckt; er guckt nach links und hält eine große Larve vor das Gesichtchen, als Anspielung auf die winterlichen Freuden der Fasnacht. Von oben prasseln Wind und Wetter auf die zeltartige Decke herab. Zwei Windgenien speien Feuer und Wasser nach unten und oben; der eine von ihnen gießt zudem aus einem schweren Kruge Wasser herab. Links taucht aus weißen Wolken der greise Wassermann herauf, der seinerseits auch einen großen Kübel entleert. Hinter ihm läuft das helle Band des Tierkreises durch; auf ihm ist das letzte Zeichen des Zodiakus sehr deutlich erkennbar, das der Fische. In diesem vierten Bilde des Zyklus fehlt eines der Zeichen, der Steinbock.

Die vier Bilder vertreten eines der Themen der Barockmalerei, das von den übrigen Schweizer Malern des 18. Jahrhunderts sozusagen gar nicht gepflegt wurde, die Allegorie mit Einschlag von Mythologie. Thematisch gehören diese Gemälde somit in den Kreis der süddeutschen und österreichischen Decken- und Wandmalereien, wie sie dort zur festlichen Auszierung von Palästen und Lustschlössern gewünscht wurden. Dies erklärt den gewissermaßen freskanten Zug der vier Bilder. Von den bis jetzt bekannten Schweizer Malern des 18. Jahrhunderts haben nur die beiden Tessiner Meister Giuseppe Antonio Petrini und Giuseppe Antonio Orelli etliche Verwandtschaft mit dem virtuosen Rorschacher Maler. ‹Virtuos› ist wohl das beste Wort, um auch die vier Bilder zu kennzeichnen. Einzelne Partien, etwa die Gestalten des ‹Frühlings› und des ‹Sommers›, sind von einer Delikatesse der Farben, die fast an Franzosen und an Pastellmalerei erinnert. Vor diesen beiden Gestalten ist man versucht, zu sagen: So hätten Maurice Barraud und Alexandre Blanchet gemalt, wenn sie im Dixhuitième gelebt hätten. Die Bilder sind recht unbekümmert hingeworfen und offenbar schnell gemalt worden; an einer Stelle konnte man beim Restaurieren deutlich erkennen, wie dem Künstler die Farbe während dem Fa-presto-Malen heruntergelaufen war. In die eher ernste oder nur von gedämpfter Freudigkeit aufgehellte Malerei des schweizerischen Barocks trägt der Rorschacher Künstler eine übermütige Note, eine rauschende Festlichkeit und etwas von der Galanterie der Zeit. Man kann ihm die hochbarocke Freude nachempfinden, zarte blonde Frauen, Putten und muskulöse Männer im hellen Licht und (in Freiburg) zwischen phantastischen Architekturen durcheinanderzuwirbeln, bald hell bestrahlt und bald im Schatten.

Wenige Werke sind von Melchior Eggmann bis jetzt bekannt geworden; die vier hier beschriebenen sind seine besten. In der Zeit zwischen den beiden Bildnissen in Sirnach von 1739 und der kleinen Heiligen Familie im Rorschacher Heimatmuseum aus den 1750er Jahren wird der lebensfrohe Künstler wohl noch Vieles geschaffen haben, das vorläufig unbekannt bleibt. Man darf annehmen, daß dies- und jenseits des Bodensees in den nächsten Jahrzehnten noch zahlreiche Werke des ungewöhnlichen Rorschacher Malers entdeckt werden.

Johann Melchior Eggmann aus Rorschach: Allegorie des Herbstes, 1740 Ölbild aus dem Kloster Engelberg

Mehrfarben-Offsetdruck
der Graphischen Anstalt E. Löpfe-Benz AG, Rorschach

Johann Melchior Eggmann aus Rorschach: Allegorie des Winters, 1740 Ölbild aus dem Kloster Engelberg

Anmerkungen

[1] H. Reiners, außer im Rorschacher Neujahrsblatt, im ‹Das malerische alte Freiburg–Schweiz› (Augsburg 1930); E. Florack, ‹Contribution à l'étude de la peinture à l'époque baroque à Fribourg› (Annales Fribourgeoises 1932, p. 182).

[2] Hermann Ginter, ‹Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barocks, Die Konstanzer und Freiburger Meister des 18. Jahrhunderts› (Verlag Filser, Augsburg 1930). Eggmann könnte in Beziehung zu Spiegler und F. L. Herrmann gestanden haben.

[3] Das Gemälde, abgebildet in den ‹Titlis-Grüßen› 1929, wurde laut Akten im Engelberger Stiftsarchiv (Mappe Schwyz, Privat) von Abt Emanuel Crivelli an Zahlungsstatt angenommen von Ammann Jakob Christoph Trutmann in Küssnacht.

[4] Gleicher Aktenfaszikel wie der in Anm. 3 genannte. Handschrift des Abtes Emanuel Crivelli: ‹Ao 1741 den 12. Decemb: ist zwüschen dem Lobwg Gottshauss Engelberg, und Herrn Christoffell Truttman von Küssnacht folgender accord getroffen worden ... Es übergibet nemlich gemeltes Gottshauss dem Herrn Christoffell auf der Büstery (?) zu Küssnacht ein Brief von 800 Pf. oder 300 Gl. sambt dabey verfallenen 5 Zinsen, so 75 Gl. ausmachen. Dafür verpflichtet sich Herr Christoffell folgendes zu leisten: Erstlich für die gesagt verfallene Zinse einige gemähl, so er laut Abred wirklich geleistet und auch eingehändiget hat.› – Eggmann scheint somit nie in Engelberg gewesen zu sein.

[5] Krienser Gemeindechronik (Mskr.), daraus kurze Nennung des ‹Heiliggrabes› in Anton Müllers ‹Regesten zur Geschichte des Amtes Luzern›, in ‹Geschichtsfreund›, Mitt. des hist. Vereins der Fünf Orte 101 (1948), S. 383.

[6] Eggmann signiert das Mittelbild mit ‹J. Melchior Eggmann Benter (peintre?) 1743›. Die Bilder sind summarisch erwähnt im ‹Bürgerhaus im Kt. Schaffhausen› 2. Auflage, 1946, S. 72. Staatsarchivar Dr. R. Frauenfelder wird sie im 2. Band seiner ‹Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen› ausführlich behandeln.

[7] Über alles dies vgl. Reiners, a. a. O.

[8] Die Aufnahmen zeigen, daß die Bilder nur ganz wenig beschädigt waren; sie wurden nie übermalt oder restauriert.