Zeitschrift: Badener Neujahrsblätter

Herausgeber: Literarische Gesellschaft Baden; Vereinigung für Heimatkunde des Bezirks Baden

Band: 31 (1956)

Artikel: Ein Badener Malermönch in Disentis : P. Fridolin Eggert

Autor: Müller, Iso / Steinmann, Othmar

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-322583

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: 16.07.2025

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

Ein Badener Malermönch in Disentis: P. Fridolin Eggert

von P. Iso Müller

I. Sein Leben

Die Familie Eggert scheint sich erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Baden heimisch gemacht zu haben. Sie geht wohl auf Christoffel Eckert zurück, der von Cham kam und am 1. Dezember 1622 als Bürger aufgenommen wurde. Seines Zeichens war er Kannengießer und machte sich wohl durch seine Kunst bei den Bürgern beliebt. Vielleicht ein Sohn Christoffels, auf alle Fälle ein Verwandter von ihm, war Dietrich Echart, dem seine Gattin Salome Frey am 24. Januar 1655 einen Sohn mit Namen Bernhard gebar. Als Paten walteten Bernhard Wegmann und Anna Clara zum Thurm. All diese Nachrichten, die uns Herr Dr. P. Haberbosch freundlich zur Verfügung stellte, finden erst wieder ihre Fortsetzung durch einen Eintrag des Bertherschen Tagebuches, wonach 1681 Podestà Johannes Berther von Disentis, «für Bernard Eggert von Baaden oder P. Fridolin» die Zulassung zum Noviziate vom Disentiser Konvent erbat. Das Beständigkeitsgelübde legte der junge Badener 1682 ab. Er begegnet uns in den Klosterkatalogen von 1685 bis 1687 als «F(rater) Fridolinus Egger, Helveto-Badensis». In diesen Verzeichnissen steht er aber bereits an einem höheren Platze, als ihm dem Profeßalter nach zukäme. Nicht weniger als drei Laienbrüder mußten hinter ihm zurücktreten. Die Frage bleibt offen, ob Br. Fridolin früher irgendeine Lateinbildung genossen und daher diese Bevorzugung erreicht oder ob er einzig infolge seiner künstlerischen Tätigkeit diese Erhöhung im Range erlangt hat.

Eine eigentliche Ausbildung an einer ausländischen Malerakademie oder auch nur durch Wander- und Gesellenjahre waren Br. Fridolin bislang nicht beschieden. Deshalb ließ ihn der damalige Disentiser Abt Adalbert II. de Medell (1655 bis 1696) in den Klöstern der schweizerischen Benediktinerkongregation Besuche machen. Dies um so mehr, als durch den klösterlichen Neubau 1683 kein Platz mehr in Disentis war und die Mönche auslogiert werden mußten. Br. Fridolin befand sich im Frühling 1684 in *Muri* und in *Einsiedeln.* Abt Plazidus Zurlauben von Muri schrieb nämlich in sein Rechnungsbuch am 9. Mai 1684: «Converso Fridolino Disertinensi nach Einsidlen geben 4 Gulden 20 Schilling» (Bd. I. fol. 39 r.). Im November 1684 wollte ihn Abt Adalbert nach *Mariastein* senden, damit er mit dem dortigen Br. Fri-

dolin Dumeisen, der ebenfalls künstlerisch tätig war, in die Fremde ziehe. Wie uns Abt Augustin Reutty von Mariastein in seinem Tagebuch mitteilt, handelte es sich darum, beide Kunstgenossen «in Galliam oder Italiam (zu) schickhe(n), damit sie allda sich perfectionieren». Es scheint das entweder nicht oder dann nur sehr kurz der Fall gewesen zu sein, denn im Herbst des folgenden Jahres notierte sich der Murenser Abt Placidus Zurlauben zu den Monaten Oktober bis Dezember 1685: «Fr. Fridolino Converso Disertinensi, welch(er) dise Altör geholfen fassen, 13 Gulden 20 Schilling» (ebendort fol. 56 r.). Die Altäre, bei deren Fassung er mitarbeitete, sind St. Leontius und St. Benediktus in Muri sowie die Altäre in Lunkhofen, Eggenwil und Wohlen. Diese Belege, die uns P. Adelhelm Rast, Stiftsarchivar in Gries, übermittelte, beweisen, daß Br. Fridolin längere Zeit im aargauischen Kloster arbeitete.

Die Reihe der größeren eigenen Werke beginnt mit dem Jahre 1687, in welchem Eggert in Rabius eine freie Kopie der Madonna von Nuvolone in Acletta schuf und am Chorbogen der Wallfahrtskirche von Maria-Licht in Truns den großen Triumphzug Mariens nach einem französischen Stiche malte. Im folgenden Jahre kamen Arbeiten in Laax, Obersaxen (Miraniga) und Ems hinzu. Die große Ausmalung der schönen Trunser Maria-Licht-Kirche (1690), die im ganzen recht glücklich geraten ist, war es dann wohl, die den Gedanken aufkommen ließ, Br. Fridolin zum Pater vorrücken zu lassen. Nach recht kurzem theologischem Studium erhielt er am 20. September 1692 von Nuntius Marcello d'Asti, der damals in Disentis weilte, die Priesterweihe. Ein solcher Übertritt im gleichen Kloster vom Laienbruder zum Klerikermönch war gegen alle Tradition der schweizerischen Benediktinerkongregation. Der weit verdientere Einsiedler Klosterarchitekt Br. Caspar Mosbrugger gelangte nie zu dieser Ehre, die er wohl auch nicht ersehnte, sondern wurde nur 1723 wie ein Pater begraben. Trotz der priesterlichen Würde scheint P. Fridolin doch eine gediegene humanistische Bildung gefehlt zu haben, auch wenn er sich nun nicht mehr mit «pingebat», sondern dem klassischen «pinxit» signierte. Die Äbte der schweizerischen Benediktinerkongregation tadelten nicht umsonst 1694 den Disentiser Abt, daß er den einen oder andern seiner Mönche nur zu schnell weihen ließ.

Aber ein recht fruchtbarer Maler war unser Badener Mönch immerhin. Werke seiner Palette finden wir in den folgenden Jahren in manchen Kirchen des Bündner Oberlandes, in der Cadi ebenso wie im Lugnez und darüber hinaus. Bemerkenswert ist es auch, daß gerade er noch im Jahre 1700 den Landrichtersaal im Trunser Klosterhof, in dem die Gesandten des Grauen Bundes tagten, mit seinem Pinsel ausschmücken konnte. Truns ist überhaupt der bevorzugte Ort seiner Kunst, denn auch die Pfarrkirche weist

eine Rosenkranzmadonna von ihm auf und die Kapelle St. Anna, die an die Gründung des Grauen Bundes erinnert, zeigt auf dem Hochaltar Sankt Anna selbdritt, die P. Fridolin 1705 malte. Dieses Bild machte selbst auf den verbannten Josef von Görres Eindruck, schrieb er doch in einem Briefe vom 10. Juli 1820 über seinen Trunser Aufenthalt: «Wir gingen dann an einer Kapelle vorbei, wo der Graue Bund beschworen wurde, die inwendig ein hübsches Altarbild hat.» (Görres J. v., Gesammelte Schriften, Bd. 7, Jahrgang 1858, S. 208.)

Wie früher in Muri, so arbeitete Eggert in späteren Jahren im Stifte *Einsiedeln,* und zwar bei der Ausschmückung des unteren Chores. Hier war er zusammen mit Br. Fridolin Dumeisen von Mariastein tätig. Eggert begann sein Wirken am 15. April 1701. Das Tagebuch von P. Josef Dietrich von Einsiedeln berichtet ausdrücklich «die Verguldung von P. Fridolino Disertinensi». Über den genauen Termin der Abreise sind wir nicht orientiert. Doch wird Eggert etwa gleichzeitig mit Dumeisen, der am 22. August 1701 das berühmte Wallfahrtskloster nach einer Tätigkeit von zweieinhalb Monaten verließ, seinen Rückweg angetreten haben. Ob er auch wie der Mariasteiner Bruder «ein(en) newen Spazierrockh» als Entgelt erhalten hat, ist nicht gesagt. Wie Stiftsarchivar P. Rudolf Henggeler mitteilt, hat man bisher mit Unrecht die betreffende Stelle auch auf Eggert bezogen (so zuerst Geschichtsfreund 1918, S. 153). Der Chronist hat überhaupt in dieser Zeit wenige Einträge gemacht. Er kam im Sommer 1701 nach Fahr, wo er 1704 starb. Da der Chor später vom Augsburger Kraus vollständig umgeformt und neu verziert wurde, dürfte sich von der Vergolder-Arbeit Eggerts nichts erhalten haben.

Um diese Zeit kränkelte P. Fridolin mehrfach. Nicht ohne Grund schrieb Abt Adalbert III. Defuns (1696 bis 1716) am 16. Juli 1700 nach Pfäfers, daß er seinem P. Fridolin Eggert, der sich «wiederholt in schlechtem Zustande befindet», bald eine Wasserkur anbieten werde (Archiv Pfäfers, Sankt Gallen, Faszikel: Congregatio. Visitationes, Kasten V. 30). Ob und wann es zu diesem Erholungsaufenthalt in der Taminaschlucht kam, wissen wir nicht. Jedenfalls arbeitete P. Fridolin auch nachher noch fleißig weiter. Sein letztes Werk war wohl jenes weithin sichtbare Monumentalgemälde, das er um 1708 auf dem Giebelfelde der neuen Disentiser Klosterkirche malte. Es handelt sich um ein Schutzmantelbild, das Maria als Königin der geistlichen und weltlichen Stände darstellt und das der Besucher von Disentis noch heute in etwas restaurierter Form erblicken kann. Es war sicher keine einfache Arbeit, dieses Malen auf luftigem Gerüste in solch großer Höhe. Vielleicht nahm gerade diese Anstrengung die Kraft des Malermönches nur allzusehr in Anspruch. Wie ein Vorbote des Todes wirkte wohl auf Eggert die Nachricht, daß sein Kunstgenosse und Namensvetter Br. Fridolin Dumeisen am 23. November

1708 das Zeitliche gesegnet habe. Wenige Wochen später, am 18. Januar 1709, nahm der Tod unserm erst vierundfünfzigjährigen Disentiser Benediktiner den Pinsel aus der Hand.

Eggert ist nicht der begabteste der damaligen Künstlermönche von Disentis. P. Adlagott Dürler zeigt in seinen wenigen Stichen ein viel feineres Können. Aber P. Fridolin hatte eine große Schaffenskraft, von welcher heute noch etwa fünfzig Werke künden. Unser Künstler-Dilettant ist damit zu einem beredten Zeugen der barocken Kunstfreudigkeit und des benediktinischen Fleißes geworden.

II. Sein Künstlertum

von P. Othmar Steinmann

Die spärlichen Nachrichten über das Leben und Wirken P. Fridolin Eggerts geben so gut wie keinen Aufschluß über seine Ausbildung als Maler, wo und bei wem er etwa gelernt haben könnte. Wie so viele ländliche Barockmaler und -bildner hinterließ er der Nachwelt ein recht ansehnliches Werk. Doch dürfen wir zufrieden sein, daß er die allermeisten Arbeiten mit seinem Namen zeichnete und wir sie mit seiner Persönlichkeit in Verbindung bringen können. Abgesehen von seinen Arbeiten als Faßmaler und Vergolder von Altären, worüber Nachrichten ohne genauere Angabe der gefaßten Gegenstände vorliegen, besteht sein Werk aus ungefähr fünfunddreißig Gemälden auf Leinwand, zumeist Altarblättern, und aus einigen Wand-, Decken- und Fassadenmalereien. Die Oelgemälde entstanden in der Zeitspanne von 1687 bis 1705 und sind sozusagen restlos datiert und signiert, es sei denn, daß Gemälde auf dem nämlichen Altar oder in der nämlichen Kirche sich befinden, wo bereits andere Gemälde Eggerts Namen und das Jahr festhalten, so daß der Maler annehmen durfte, die Nachwelt würde seine künstlerische Handschrift auf Grund des nahen Vergleichs auch an den nichtsignierten Werken wiedererkennen. Als frühestes Gemälde ist das Hochaltarbild der Pfarrkirche von Rabius aus dem Jahre 1687 bekannt, ein Immakulatabild, welches Fridolin Eggert weitgehend nach dem prachtvollen Immakulatabild in Acletta bei Disentis kopierte. Nur setzte er der Jungfrau das Jesuskind auf den Arm, nicht aus Mangel an theologischer Einsicht, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, sondern in Kenntnis eines im 17. und 18. Jahrhundert nicht seltenen Typs, der die Vorstellung von Maria als der reinen Tempeljungfrau mit jener des apokalyptischen Weibes aus der Geheimen Offenbarung des Johannes (Kap. 12) verbindet und so die Immakulata mit Sternenkranz und im Strah-

lenkleid darstellt, zu Füßen die Mondsichel und den Drachen bzw. die Schlange, auf welche das Jesuskind von den Armen der Mutter aus die Lanze zückt. Auch das obere Bild der beiden Seitenaltäre, ein Jakobus der Pilger auf der Evangelienseite und ein hl. Rochus mit dem Engel auf der Epistelseite dürften nach Farbgebung und Figurenstil von Fridolin Eggert stammen und, wie eine Jahrzahl beim Stifterwappen des epistelseitigen Altars verrät, zusammen mit dem Hochaltarbild entstanden sein.

1688 malte Eggert für die Pfarrkirche von Laax im Bündner Oberland ein Rosenkranzbild im damals landläufigen Schema: Die Gottesmutter wird oben von den Medaillons der Rosenkranzgeheimnisse umgeben, und ihr zu Füßen nehmen Dominikus und Katharina von Siena kniend den Rosenkranz in Empfang. Im gleichen Jahr erhielt auch die Sebastianskapelle von Miraniga zu Obersaxen ein Altarbild von der Hand Fridolin Eggerts mit der Darstellung des hl. Karl Borromäus und des hl. Sebastian, der von einem Engel getröstet wird. In Maria Licht oberhalb Truns enthalten die vier Seitenaltäre Gemälde, welche, wie die Ausmalung der Kirche selbst, um 1690 von P. Fridolin gemalt sein dürften und die hl. Familie mit Sebastian, die hl. Anna mit Maria und Joachim, Maria mit den Disentiser Klosterpatronen Placidus und Sigisbert und den Tod der hl. Scholastika darstellen. Ein an der Kirchenwand hängendes Gemälde, eine Vermählung Marias, ist zudem von Fridolin Eggert signiert und 1690 datiert mit dem ausdrücklichen Vermerk, daß er die Darstellung erfunden habe («invenit»). Denselben Vermerk und dieselbe Jahrzahl trägt auch eine Darstellung im Tempel, welche die Rückwand der Kanzel ziert und trotz des Anspruchs auf eigene «Erfindung» die Herkunft der Architekturstaffage aus der italienischen Renaissance deutlich verrät *(Abb. 1)*. Von vier weitern zusammengehörenden Gemälden, die von der St. Katharina-Kapelle in Campliun-Truns nach Maria Licht überführt worden sind und die Heiligen Cäsarius, Baiulus, Florentia und Barbara darstellen, ist das erste ebenfalls signiert mit «F. Frido. Eggert pi(n)xit 1690». Für ein 1694 entstandenes Gemälde in der Kapelle St. Joseph zu Obercastels mit der Darstellung Marias zwischen Joachim und Anna beansprucht Eggert wie schon bei der genannten Vermählung und Darstellung im Tempel durch das beigefügte «invenit» die Erfindung des Bildes für sich. Welch weiter Begriff die künstlerische «Erfindung» aber war, beweist das Bild selbst. Im Grunde wurde das durch Rubensstiche verbreitete und sehr bekannte Schema der Hl. Familie einfach auf Maria und ihre Eltern übertragen. Darin lag offenbar die ganze Erfindung. Der Standort von Vater und Mutter mußte dabei vertauscht werden. Joachim steht auf dem Ehrenplatz zur Rechten des Kindes, wo bei der Hl. Familie die Mutter Maria zu stehen pflegt. – Im Jahre 1694 entstand

auch ein Antoniusbild für die Antoniuskapelle in Ruis. 1695 erhielt der linke Seitenaltar in Vrin zwei Oelgemälde, ein signiertes und datiertes, das die Verehrung des Namens Jesu durch Papst und Volk darstellt, und ein anonymes für das Frontispiz mit dem Brustbild des hl. Josef. Das Rosenkranzbild von 1697 in der Pfarrkirche zu Truns bedeutet eine Abwandlung des bereits beim Bild von Laax verwendeten Schemas. Aus dem Jahre 1698 datiert der Tod der hl. Scholastika im Kapitelsaal des Klosters Disentis, aus dem Jahre 1700 eine Kreuztragung von Obercastels, welche sich seit 1944 ebenfalls im Kloster Disentis befindet. Nach der Malweise zu schließen stammt auch das Altarblatt des rechten Seitenaltars von 1704 in St. Martin im Valsertal von Fridolin Eggert. Es stellt die Schmerzensmutter mit sieben Schwertern in der Brust dar und ihr zu Füßen den hl. Augustin und den Apostel Matthäus. Das Hochaltarbild mit der hl. Anna selbdritt in der St. Anna-Kapelle zu Truns wurde laut Signatur und Inschrift von P. Fridolin Eggert im Jahre 1705 geschaffen *(Abb. 2)*. Zum ausgeführten Auftrag gehörte aber, aus dem Stilvergleich zu schließen, auch der hl. Placidus im Frontispiz desselben Altars. Im gleichen Jahr malte der Disentiser Mönch ein Michaelsbild für einen in der Folge nie ausgeführten Altar gleichen Namens in die Disentiser Klosterkirche. Das Bild schmückt als Pendant zum Scholastikabild den Kapitelsaal des genannten Klosters.

Die größte Leistung vollbrachte Fridolin Eggert in der Ausmalung der benediktinischen Wallfahrtskapelle von Maria Licht ob Truns. Im Chorgewölbe erzählen neun Oelgemälde auf Leinwand, welche in Stuckrahmen eingelassen sind, Ereignisse aus dem Leben Marias, angefangen mit ihrer Geburt. Dieses Marienleben setzt sich in sechs großen Temperabildern auf der Holztonne des Schiffes bis zur Krönung Marias fort. Durch Ornamentbänder voneinander gesondert, mit Rollwerk, Muschel- und Girlandenmotiven umrahmt, bilden sie zusammen mit den in al secco an die seitlichen Schiffswände gemalten vier Evangelisten, vier Kirchenvätern und dem feierlichen Triumphzug Marias über dem Chorbogen ein buntes dekoratives Ganzes. War der Triumphzug bereits 1687 ausgeführt worden, so die übrigen Gemälde laut einer Jahrzahl im Chor und jener bei der Meistersignatur an der Holztonne im Jahre 1690.

Eine ähnlich dekorative wenn auch kleinere Aufgabe oblag unserm Malermönch in der Ausschmückung des «Landrichter-Saales» im Klosterhof zu Truns zwischen 1700 und 1708. In einem mittlern Bildmedaillon an der Spiegeldecke stellte er die «Gründung» des Grauen Bundes in Truns dar und verewigte im Antlitz eines aus dem Bild herausschauenden Edelmannes den damals regierenden Fürstabt von Disentis und Auftraggeber des Gemäldes, Adal-

bert III. de Funs (1696–1716). In die vier Eckmedaillons malte er die vier Kardinaltugenden, die den Bundeshäuptern und Regenten des Landes eignen sollen, Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäßigkeit. Die Zwischenfelder füllte er mit Putten, welche die Wappenfähnchen der Gerichte des Grauen Bundes schwingen, mit Waffen, Kartuschen und Wappen der drei Bundeshäupter, des Disentiser Abtes, der Herren von Räzuns und Sax-Misox, und in die Hohlkehle zwischen Decke und Wand reihte er die zierreichen Wappen der Vornehmen des Bundes.

Auch die übermalten Deckenbilder in der St. Anna-Kapelle zu Truns waren wohl Werke Eggerts. Und auf Grund des Stilbefunds ist ihm auch die Bemalung der hölzernen flachen Felderdecke von St. Peter in Ems zuzuschreiben, welche in zahlreichen Einzelbildern das Leben des hl. Petrus schildert. Vor seinem Tode (Januar 1709) malte er die drei Fassadenbilder der Disentiser Klosterkirche, ein Schutzmantelbild, einen hl. Georg und einen hl. Martin (vgl. «Disentis» 1954 Nr. 4). Da das Schutzmantelbild durch die architektonischen Veränderungen nach dem Brand von 1799 oder 1846 an den seitlichen Rändern beschnitten worden ist, ging auch die Signatur verloren, sofern eine vorhanden war.

Das Inventar des Werkes zeigt, daß Fridolin Eggert, abgesehen von seiner Tätigkeit als Faßmaler und Vergolder in Muri und Einsiedeln, seine Wirksamkeit im Bündneroberland entfaltet hat. Seine Themen sind den kirchlichen Aufträgen entsprechend fast ausschließlich religiösen Charakters und seine Darstellungsweise bewegt sich in den landläufigen barocken Vorstellungen und Bildtraditionen. Dem profanen Bereich gehört nur das Historienbild im Landrichtersaal an; die Allegorien der Kardinaltugenden können beiden Welten zugerechnet werden. Diese verbreiteten Bildvorstellungen machten sich Maler wie Eggert nicht so sehr durch Kunstreisen zu den berühmten Bildern großer Meister zu eigen als vielmehr durch den Erwerb von Kupferstichen und Holzschnitten, welche nach solchen Werken hergestellt und in alle Welt verbreitet wurden.

Die bisweilen geradezu klassisch anmutenden Bildkompositionen Eggerts lassen auf den ersten Blick einen vorzüglichen Künstler voller Einfälle und Phantasie vermuten. Bei näherem Hinsehen erscheint aber sein Talent in einem andern Licht. Für manches seiner Werke konnte die Vorlage gefunden werden, ein Kupferstich oder Holzschnitt, die Eggert bald freier, bald wörtlicher kopierte oder mit andern Vorlagen kombinierte.

So hat Eggert die Allegorien der Kardinaltugenden, Jungfrauen und Jünglingsgestalten, umgeben von ihren Attributen und dienstbaren Putten, für den Landrichtersaal in Truns genau nach den vier Kupferstichen kopiert, wel-

che der Pariser Michael Dorigny nach den Gemälden des Simon Vouet (1590 bis 1649) im Jahre 1638 in Paris gestochen hatte *(Abb. 4)*. Die einzige Veränderung, die er willentlich vornahm, besteht darin, daß er bei der «Prudentia» den Begleittext änderte, einen Putto wegließ und bei allen vier Bildern die Beischrift vom Bildrand auf Spruchbänder ins Bild hinein verlegte. Im übrigen erstreckt sich die Genauigkeit der Kopie bis ins Profil der Gesichter und das Gefälle der Falten. Trotzdem fehlt den Kopien die Feinheit und Lebendigkeit der Vorlagen.

Bei andern Gemälden löste sich Eggert etwas mehr vom Vorbild, allerdings selten zu seinem Vorteil. Das Michaelsbild im Kapitelsaal des Klosters Disentis, mit «P. Fridolin Eggert pinxit A. 1705» signiert und datiert, mag als Beispiel dienen *(Abb. 5)*. Es zeigt in repräsentativem Nebeneinander die drei Erzengel Gabriel, Michael und Raphael. In der Mitte steht der hl. Michael auf einem dreistufigen Podest als Krieger mit Helm, Schild und Flammenschwert bewehrt und weist nach oben, wo sein Kampfruf «Quis ut Deus» als Inschrift in einem Wolkennimbus leuchtet und von Engeln umgeben ist. Zu Füßen Michaels halten Englein den Wappenschild Abt Adalberts de Funs von Disentis. Zur Rechten des Anführers der Engel schreitet der Erzengel Gabriel mit einem Lilienstengel in der einen Hand einher und einem Schriftband, auf dem sein Gruß an Maria steht, und weist mit der andern ebenfalls auf die Kampfparole am Himmel. Zur Linken Michaels geleitet Raphael den kleinen Tobias und zeigt mit der Hand wie seine Gefährten auf die Losung in der Höhe.

Die ganze Dreiergruppe als solche und die beiden Engel Michael und Gabriel im besondern haben ihr direktes Vorbild in einem Kupferstich des bekannten niederländischen Stechers Jan Sadeler d. Ae., den dieser 1591 nach einem Bild des Antonio Maria Viani von Cremona (geb. 1540), während seines Aufenthaltes in München (1588–1595) gestochen hat. Auf dem Sadelerstich bilden die drei Engel, welche auf fast gleichem Niveau über Wolken einherschreiten, nur die untere Hälfte eines Dreifaltigkeitsbildes. Der über Wolken thronenden und von Kinderengeln umringten hlst. Dreifaltigkeit gilt auch die zum Himmel weisende Gebärde von Gabriel und Raphael, während Michael die Seelenwaage in der erhobenen Hand hält. Bei Gabriel geht die Kopie bis in Einzelheiten des Gewandes, und seine Haltung stimmt, von der Stellung der Beine abgesehen, bei Vorbild und Kopie völlig überein. Zu seinem großen Mißgeschick ließ aber Eggert den Engel unter Belassung der Haltung des Oberkörpers den Schritt wechseln. Dadurch raubte er der Körperbewegung die Folgerichtigkeit, indem nun das vorgestellte Bein unorganisch und linkisch aus der Gewanddraperie heraustritt. Die Vertauschung von

4

5

Spiel- und Standbein mißglückte auch bei Michael in ähnlicher Weise. Da besonders die Verkürzung des zurückgestellten Beines nicht gelang, versuchte Eggert sein Unvermögen durch die Verlängerung des Gewandes zu vertuschen, welches er über das Bein hinunter drapierte, ohne daß dieses im Stoff sich irgendwie abzeichnet. Auch Michaels rechter Flügel, der sich bildfüllend viel mehr als bei Viani über die Fläche ausbreitet, sitzt unorganisch an der Schulter. Der Engel Raphael erfuhr durch Eggert wohl nach einem andern Vorbild eine Umgestaltung.

Diese freie Art zu kopieren scheint von Fridolin Eggert am meisten geübt worden zu sein. Sie entsprach durchaus der damaligen Übung bei sehr vielen Künstlern. Auf diese Weise bediente er sich (für einige Szenen aus dem Leben Petri auf der Holzdecke in St. Peter zu Ems) auch Christoph Weigels Bilderbibel (1695), welche von Georg Christoph Einmart d. J. (1638–1705) gestochen worden war. Offensichtlich entnahm er ihr mit einigen Abänderungen zwei Szenen des reichen Fischfanges, wie Petrus den Herrn am Ufer erblickt und sich ins Meer wirft (Joh. 21 77), und wie Petrus das Netz mit Fischen gefüllt ans Land zieht (Joh. 21, 11), ferner die Todesangst Christi am Ölberg, welche Eggert in eine Todesangst Petri umwandelte. Für den Guten Hirten, der im Zentrum der Decke dargestellt ist, scheint ihm ein Kupferstich des Theodor de Bry (1528–1598) oder ein diesem ikonographisch sehr ähnlicher des Crispin Passe von 1594 gedient zu haben.

Für den Kirchenvater Ambrosius in Maria Licht kam unserem Maler ein Kupferstich des Cornelius Galle zu Hilfe, den dieser nach einem Gemälde von David Tenier d. Ae. (1582–1649) gestochen hatte, für das Bild des Triumphes Marias ein Kupferstich des Reimser Künstlers E. Moreau (1639–1641), den dieser für die französische Benediktinerkongregation Saint-Maure ausgeführt hatte (vgl. P. Iso Müller in «Disentis» 21. Jhg., 1954, Nr. 2; abgesehen vom letztgenannten Kupferstich bin ich für die Auffindung der genannten Vorlagen im Basler Kupferstichkabinett Frau Dr. M. Pfister-Burkhalter zu größtem Dank verpflichtet).

Einen interessanten Fall von «Kopieren» im Werke Eggerts stellt die Kreuztragung von Obercastels im Kloster Disentis dar *(Abb. 3)*. Im Vordergrund in der Mitte des Bildes ist Christus unter der Last des Kreuzes zu Boden gestürzt. Mit der linken Hand greift er nach vorn und sucht an einem Stein auf einer Bodenschwelle Halt. Er wendet das dornengekrönte Haupt über die Schulter hinweg dem Betrachter zu und blickt ihn unverwandt an. Aber dem Zusammengebrochenen wird keine Ruhe gegönnt. Ein athletischer Scherge schreitet energisch voraus und zerrt den Gepeinigten weiter. Mit einem großen Lendentuch umhüllt, kehrt er dem Beschauer den Rücken und

dreht den Kopf leicht rückwärts zu Christus. Formal gesehen wird er mit Christus zusammen zur Hauptfigur der Komposition. Diese beruht auf einem breiten Diagonalstreifen, welcher von rechts nach links durch das Bild ansteigt. Unten wird die Diagonale durch die Linie unterstrichen, welche durch den Körper Christi, den Kopf des Schergen, seine rückwärts und vorwärts greifenden Arme und den Längsbalken des Kreuzes geht, oben durch die dunkle Bodenschwelle des Mittelgrundes. In dieses durch Kompositionslinien und seitliche Bildränder entstandene Parallelogramm ordnen sich die übrigen Personen des Zuges so ein, daß sie zusammen mit Christus und dem Schergen eine U-förmige Kurve bilden. Ein berittener Krieger zieht dem Schergen voraus und schwenkt gegen den Mittelgrund ein. Er hat sich im Sattel umgedreht und stößt Christus mit seinem Lanzenschaft über das Kreuz hinweg an die Schulter. Auch hinter Christus schließen sich die Personen so an, daß sie eine gegen den Mittelgrund einbiegende Kurve beschreiben. Es sind Simon von Kyrene, welcher im Pilgerkleid, den vorn aufgekrempelten Pilgerhut auf dem Kopf und ein Beil im Gürtel, das Kreuz hinter Christus umfaßt, die Schmerzensmutter, welche am Wegrand kauert, mit der Hand nach der Brust greift, auf die das Schwert gezückt erscheint, und traurig vor sich hin sinnt. Hinter ihr steht Johannes und versucht sie zu trösten.

Nach einer eingehenderen Untersuchung (Manuskript) enthält die Kreuztragung von Obercastels Elemente von Kreuztragungen verschiedener großer Meister. Der kreuztragende Christus geht im wesentlichen auf einen Kupferstich des Spätgotikers Martin Schongauer, die Große Kreuztragung zurück, Simon von Kyrene ist in seinem Pilgerkleid und in seiner Haltung hinter Christus der Kreuztragung in Dürers Große Holzschnittpassion entnommen, wo sich aber der ganze Zug in umgekehrter Richtung bewegt. Der Christus vorausgehende Scherge weist eine zweifache Quelle auf. In Schrittstellung, Kopfhaltung und Körperkraft entspricht er genau dem Schergen auf Raffaels Kreuztragung im Prado, in der Drehung des Oberkörpers und in der Bewegung der Arme aber dem Schergen des genannten Kupferstichs von Schongauer. Ob Eggert diese Kombination selbst vollbracht oder bereits von einem andern Kopisten übernommen hat, läßt sich nach den bisherigen Befunden nicht bestimmen. Letzteres dürfte eher angenommen werden, denn für Eggerts Können ist der Scherge eher zu gut gelungen. Auch der dem Zug vorausreitende Krieger geht direkt oder indirekt auf Raffaels Kreuztragung zurück, vor allem auch die U-förmige Anordnung des ganzen Zuges. Merkwürdig mutet die Schmerzensmutter mit dem Schwert im Herzen am Wegrand an. In der zusammengesunkenen Haltung erinnert sie an eine barocke Pietà oder an die zusammengebrochene Schmerzensmutter bei einer Kreuzigung

oder Beweinung. In der Tat finden wir sie der Ohnmacht nahe in ähnlich kauernder Haltung bei der Kreuzigung in Dürers Großer Passion und bei der Beweinung in der Kupferstichpassion desselben Künstlers. Das Motiv der Ohnmacht Marias ist besonders alt, zumal es vom apokryphen Nikodemus-Evangelium gerade in diesem Zusammenhang berichtet wird. So ist Marias Ohnmacht bei der Kreuztragung zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Italien, in S. Maria di Donna Regina zu Neapel dargestellt worden. Auch das Schwert im Herzen Marias auf dem Kreuzweg ist nicht ein ungereimter Einfall unseres Malermönches, sondern läßt sich auf Holzschnitten des 15. Jahrhunderts nachweisen. Wenn die Schmerzensmutter auf dem Bilde Eggerts trotzdem wie ein Fremdkörper anmutet, so liegt der Grund in einer formalen Entgleisung des Malers. Es gelang ihm nicht, Maria so überzeugend in den Bildraum einzufügen, daß ihr Sitzen am Wegrande glaubwürdig aussieht. Sie erweckt in dieser Lage eher den Eindruck, über dem Boden zu schweben, etwa in der Höhe der Hände des stehenden Johannes, der sie jetzt gleichsam zu tragen scheint. Solche Fehler sind bezeichnend für die Hand Eggerts – auch durch den Lanzenstoß des Hauptmanns gegen die Schulter Christi, welche er von seinem Standort aus in Wirklichkeit gar nicht erreichen könnte, ist das Raumgefühl empfindlich gestört, das Kreuz ist perspektivisch falsch gezeichnet –, und diese Fehler entscheiden auch über die Frage, ob Eggert die Auslese aus verschiedenen Meisterwerken selbst besorgt, oder ob er bereits vorliegende Bildkombinationen benützt hat. Solange sich Eggert getreu an die Vorlagen hält, malt er, wie die Allegorien der Kardinaltugenden in Truns zeigen, tadellos. Versucht er aber nur ein Bein oder einen Arm umzustellen und nach seiner Idee zurechtzulegen, gehts schief. Da aber Eggert kaum ein so fehlerhaftes Vorbild, wie sein Bild fehlerhaft ist, gewählt und genau kopiert haben kann, bleibt nur die Annahme bestehen, daß er die verschiedenen Motive selbst schlecht und recht zu einer neuen Komposition vereinigt hat.

Es war bis jetzt nicht möglich, für alle Werke Eggerts die graphischen Vorlagen aufzufinden. Es wäre dies eine zeitraubende, wenn auch nicht uninteressante Aufgabe. Doch gestatten die bereits gefundenen Quellen seiner Bilder den Schluß, daß er überhaupt nur nach Vorlagen gearbeitet hat, wie die meisten Maler seiner Zeit und seines Ranges. Dies gilt in erster Linie für alle Bilder, die er mit einem einfachen «pinxit» oder «fecit» signierte, lassen doch selbst die drei Gemälde, denen er ein «invenit» beifügte, die Anleihe bei andern nur zu sehr spüren.

Die in den wenigen Werken aufgezeigten Fehler, die sich aus andern Werken beliebig vermehren ließen, geben zu erkennen, daß Eggert die Stilmittel seiner Zeit, anatomisch richtige Gestaltung der Körper und perspektivisch

einwandfreie Erzeugung der Raumillusion, nur mangelhaft beherrscht hat. Daraus darf man wohl auch schließen, daß es ihm nie vergönnt war, eine Akademie zu besuchen oder bei einem bedeutenden Maler in die Lehre zu gehen. Seine Ausbildung blieb wohl im Handwerklichen stecken. Und selbst die Farbgebung, in welcher er warme Brauntöne liebt, wirkt oft kreidig und spröd.

Bei all seinen Schwächen und Mängeln geht ihm aber ein gewisser barokker Schwung nicht ab, und die Umprägung der Vorbilder aus der Spätgotik und Renaissance ins Barocke, zeigen ihn als Kind seiner Zeit mit ihrer eigenen Formensprache in Bewegung und Faltenspiel. Als durchaus persönlichen Zug in seiner Ausdrucksweise dürfen die groß herausquellenden Augen und die langen Nasen mit den tiefen Einkerbungen an der Nasenwurzel verzeichnet werden.

Sicher hat P. Fridolin Eggert, der aargauische Malermönch des Klosters Disentis, die vielleicht nicht allzu hohen Ansprüche unserer Bergkirchen auf religiösen Bilderschmuck weitgehend befriedigen können, kam es doch dem Volke von damals, wie noch heute, nicht so sehr auf die originelle künstlerische Erfindung und eine hochstehende formale Gestaltung an, sondern allein auf den Gegenstand des Bildes, den Inhalt der Darstellung, welcher erbauen mußte. Und das Kloster, das sich keine erstrangigen Künstler leisten konnte, wie etwa Einsiedeln die Gebrüder Asam, war froh, einen schaffenstüchtigen Konventualen zu besitzen, der neben der kostspieligen Vergoldung der Altäre auch sonst zur Verschönerung von Fassaden, Sälen und Kirchenräumen beitragen konnte.