

# **Das neue Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (CbDD)**

## **– ein kleiner Erfahrungs- oder Zwischenbericht**

Vorab und grundsätzlich ist dieses 2012/14 initiierte, auf lange 25 Jahre angesetzte und von zahlreichen öffentlichen Händen unterstützte Projekt sehr zu begrüßen und die Leistung der einzelnen Mitarbeiter, die glücklicherweise eine Organisation im Rücken haben und nicht wie die meisten als Einzelkämpfer auf eigene Faust und Rechnung ihre Forschungen betreiben müssen, ebenso zu würdigen.

Nachdem wir unlängst einen als eine Art perspektivischer Vorlauf physisch veröffentlichten Band („Deckenmalerei um 1700 in Europa: Höfe und Residenzen“, 2020) schon einer kritischen Lektüre unterzogen haben, mögen die folgenden Bemerkungen zum eigentlichen, jetzt als open access digitalen neuen Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, das seit 2019 als Beta-Version ausgebaut wird, für seine weitere Entwicklung ergänzend oder korrigierend etwas beitragen.

Als Start-Hintergrundbild werden verschiedene markante Deckengemälde wie Passau, Neue Residenz, Treppenhaus; Augsburg, ehemalige fürstbischöfliche Residenz; Schloss Leitheim; Bad Iburg, ehemalige fürstbischöfliche Residenz; Hannover, Galeriegebäude Schloss Herrenhausen; Berlin, ehem. Stadtschloss; Weikersheim, Schloss skriptgesteuert hintereinander geblendet. Auf einer oberen Navigationsleiste erscheinen ein „blinder“ Knopf mit einem Apollo-Kopf aus Johann Zicks Deckenfresko im Würzburger Gartensaal, die ebenso unbelegten Zeichen „{CbDD {beta}}“, sowie die Schaltflächen „Texte“ (Verweis nach Bundesland) und „Karte“ mit Verweis auf eine Open-Street-Map mit blauen Markierungsfähnchen der behandelten Orte (z.T. noch im Aufbau). Bei grösserem Start-Massstab der Karte ergibt sich ein dichter Stecknadel-Fähnchenwald. Ungünstigerweise merkt sich die Karte aber nicht den letzten Zoom-Faktor, sondern springt wieder auf die Startgrösse zurück. Unten befindet sich noch eine Informationsleiste mit den beteiligten Instituten wie Bayerische Akademie der Wissenschaften, Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, Philipps-Universität und Bildarchiv Marburg.

Seit 2019 lässt sich diese datenbankbasierte, von Ben Thomack betreute Webseite im Netz und im kontinuierlichen Aufbau-Ausbau unter „<https://deckenmalerei.eu>“ abrufen. Die Inhalte liefern wenige jüngere, ambitionierte universitäre KunsthistorikerInnen in Zusammenarbeit mit professionellen Fotografen. Leider sind die bislang verfügbaren Fotos oft nicht in einer ausreichenden Auflösung (dagegen freundlicherweise oft schon vor dem späteren Text) eingestellt.

Die Kapitelüberschriften erscheinen v.a. am Normalbildschirm in HD-Auflösung etwas zu aufdringlich gross. Da die einzelnen Bundesländer oft nur von wenigen und zumeist nicht lokalhistorisch bewanderten BearbeiterInnen betreut werden, wird sich dies auf die Geschwindigkeit und teilweise auch auf die Qualität der Textfertigstellung kaum positiv auswirken. Bei Heranziehung weiterer Kräfte wären noch klarere Vorgaben – wie bei dem Beispiel für das Fresko in dem Lindauer Damenstift von Franz Joseph Spiegler schon angesprochen – bezüglich Umfang, Gliederung u.ä. nötig. Eine redaktionell etwas mehr zu steuernde, aber sonst offenere Produktionsweise in der Art einer Schwarm-Intelligenz wie in der Wikipedia würde so sicher zu schnelleren und besseren, zumindest vom methodischen Ansatz (abwechslungs)reicheren Ergebnissen führen.

Da dem Corpus-Gedanken schon so etwas wie eine annähernde Vollständigkeit innewohnt, wäre es sinnvoll auf der Karte z.B. mit roten Punkten o.ä. und unter Rücksprache mit den Denkmalämtern, der Dehio-Vereinigung o.ä. die Barock-Fresken aller „Module“ (sakral-profane, fürstlich bis städtisch-bürgerlich) schon einmal vorsorglich zu markieren. In den bisherigen Texten geht es aber weniger um bloss inventarische Kunst-Topo- oder Geo-graphie – die modernen Ländergrenzen beschneiden die historischen übergreifenden Verbindungslinien des Barock – sondern mehr um Ikonographie und ‚innovative‘ inhaltliche Deutungen der Deckengemälde.

Bevor wir uns aus grösserer Kenntnis der Verhältnisse in Baden-Württemberg den dazu bisher eingestellten Texten zuwenden, sei kurz ein Blick auf einen der ersten (2020) zu dem schon genannten **Treppenhausdeckenfresko** (Fig. 1) in der **Passauer Neuen Residenz** geworfen. Die ehemalige Schülerin und langjährige Mitarbeiterin des leider schon verstorbenen CbDD-Initiators Frank Büttner Angelika Dreyer weist sich dabei als prädestinierte Verfasserin aus. Der Text-Umfang beträgt heruntergeladen beachtliche ca. 110 DIN A 4-Seiten einschliesslich der Fotos für die ganze Neue Residenz. Nur für das Treppenhaus mit dem Deckenfresko verblieben aber immer noch ca. 30 Seiten und 3 Abbildungen, bedauerlicherweise keine mit Fresko-Details.

Die Erfassung des formal-positiven Bestandes, einschliesslich der Lage, der Historie von Auftrag, Auftraggeber, Künstler u.ä. hätte besser stichwortartig-lexikalisch oder ähnlich den Dehio-Kunstdenkmälerverzeichnissen erfolgen können und müssen. Die ohne Deckengemälde auskommenden, mit wandfesten Gemälden ausgestatteten Residenz-Räume ohne direkte bzw. gedankliche Verbindung zu dem Treppenhausfresko hätte man so besser aussen vor gelassen. Die meisten Leser wollen am Bildschirm eine schnelle, vergleichende Information und keine grössere monographische, sich teilweise wiederholende Arbeit zur ganzen Neuen Residenz in Passau.



Fig. 1: Johann Georg Unruhe: „Der Bestand des Landes (Stadt und Hochstift Passau?)“, um 1768. Deckenfresko, Passau, Neue Residenz, Treppenhaus. (bearbeitetes Foto aus: <https://www.deckenmalerei.eu>).

Der Text des von der Autorin erstaunlicherweise und sogleich Widerspruch erregend mit „Der Beginn des Bronzenen Zeitalters“ untertitelten Treppenhausdeckenfreskos ist ansonsten motivisch auf den ersten Blick sinnvoll gegliedert: „**Fürstbischof Leopold Ernst Graf von Firmian und der Beginn des Bronzenen Zeitalters** – Entstehungs- und Erhaltungsgeschichte – Beschreibung und Ikonographie – Komposition und Ansichtigkeit – Gestalterische Mittel – Zeus im Zentrum – Die Inszenierung als Weltenherrscher – Venus und Amor (mit Vorbehalt) – Diana und ihre Gefährtinnen – Vulkan, Neptun, Herkules und Merkur – Minerva, Apollo und Mars – Deukalion und Pyrrha – Programm und Synthese: „Passau im unvergänglichen Glück“ – Fürstbischof Firmian und die Gute Herrschaft – Fürstbischof Firmian und die doppelte Bürde des geistlichen und weltlichen Amtes –

Ein Götterhimmel für Passau – Fürstbischof Firmian und das florierende und politisch wohlgeordnete Staatswesen – Passau und die katholische Aufklärung – Fürstbischof Firmian als Verteidiger des Glaubens. Die dabei ohne ein hinterlassenes Konzept nur schlussgefolgerten Interpretationen müssen allerdings kritisch hinterfragt werden, da die Autorin oft etwas schematisch (ähnlich Anja Karlsen 2016) und projektiv vorgeht und die Spezifika zu wenig berücksichtigt wie z.B. auf dieser Ebene das Fehlen jeglicher offener Bezüge zu Fürstbischof und auch zu Passau, oder die auffällige ‚überante Barbrüstigkeit‘ der weiblichen Figuren, u.ä.

Hinter oder über, jenseits den realen Stukkaturen und den in der Hohlkehle gemalten Stuckarchitekturen wird ein gerahmter Himmelsausblick, also weitgehend eine ‚ideale himmlische Ebene‘ auf einem Deckenspiegel fingiert. Alle von der Autorin bemühten Allusionen auf den lebenden Fürstbischof Leopold Ernst Graf von Firmian (1708-1783) sind deshalb zuvörderst problematisch. Die hier vorgetragene Gleichsetzung eines Zeus/Iupiter als Weltenherrscher mit einem sicher nicht ganz unbedeutenden Fürstbischof, sogar späteren Kardinal (seit 1772) und ehemals landsässigen südtirolischen Grafen hätte sich nicht einmal ein ‚absolut(istisch)er‘ Herrscher wie Ludwig XIV erlaubt. Neben dem Weltenherrscher (Szepter, Krone) gilt Zeus/Iupiter von alters eher als ein Gott des Tags, Lichts, Himmels (Diovis pater), Wettergott (Blitzbündel und Donner, aber auch gleichzeitig „Jupiter Phyxius“ = Flucht-Nothelfer gerade bei Flutgefahren) und der Naturläufe (Kreislauf, Tierkreis, Jahr: Krebs/Löwe = Juni bis August = Ausführung des Freskos?) vor einer dunklen Wolke und einigen harmlosen Luftgeistern (Winde als Putten), sodass links daneben die jungfräuliche Diana/Artemis (ohne irgendwelche Jagdattribute oder den üblichen Hinweis auf Wildreichtum bei einem jagdbegeisterten Auftraggeber und ‚Nimrod unter der Soutane‘) eher als die Mondgöttin Luna mit ihren Begleiterinnen (Dämmerung, Tau u.ä.) und zusammen mit der „unter Vorbehalt“ als „Venus und blinden Amor“ aber ohne Pfeil und Bogen angesehenen Caritas-ähnlichen Gruppe (Abend, Schlaf?, mit Morgen?) als Ruhe, Nacht und nicht als Liebe des Fürstbischofs zu seinem ‚blind-gehorsamen Landeskind‘ aufzufassen ist.

Die darunter befindliche Wolkenebene mit den etwas aufgereiht versammelten, aber nicht sich beratenden Göttern Vulkan (Hammer), Neptun (Seefahrt), Herkules (Tatkraft, Einsatz, Pflicht), Merkur (Handel, Geschick) bzw. die barbusige Minerva (Klugheit?), Apoll (wohl weniger verliebt denn als medizinischer Unheilbringer oder -abwehrer; bei der antik-mythologischen Promiskuität offiziell Zwillingbruder nur von Diana aus der Leto und allenfalls Halbbruder der von Zeus eingeschlechtlich gezeugten Minerva/Pallas Athena), Mars (Ab-Wehrkraft) kennzeichnet also den handwerklich-geistig-moralischen personifizierten Ansprechpartner-Nothelfer-Bereich.

Zuunterst auf einer hereinwabernden, aber nicht schon irdischen, sondern allegorisch weiteren Wolkenebene wird vor dieser Zeugenschaft der auf sich selbst verweisenden, himmlisch-blau



bemantelten Kybele, Rhea, Magna Mater, Terra, Tellus (Land) durch eine geflügelte Windgöttin mit ihrer in den Schwanz sich beissenden Schlange („Aeternitas“) ein quasi klimatisch förderliches ewiges Bestehen, Glück gewünscht, verliehen, verheissen, was wohl die meisten Forscher (zuletzt Edith Schmidmaier 1994) so erkannt haben.

Zu Recht fragt sich die Bearbeiterin, was wohl noch die Szene mit dem frommen Steine oder ‚Gebeine‘ der Magna Mater werfenden Paar Deukalion-Pyrrha an dem rechten unteren mythologisch-irdischen Rand aber etwas in den Hintergrund versetzt und unter dem Schirm (Gorgonen?-Schutzschild) der Minerva bedeuten soll. Hier meint die Autorin nach der grossen Flut und mit dem neuen Menschengeschlecht den Beginn eines neuen Bronzenen (oder Ehernen) Zeitalters feststellen zu können (mit dem fortschrittlichen und sein Land arrondierenden Fürstbischof Firmian als frommer Deukalion?, der eine neue Generation gläubiger Gotteskinder zumindest geistlich hinterlässt?). Das Deukalion u. Pyrrha-Motiv steht bei Ovid aber mit dem bronzenen/ehernen, selten verbildlichten Zeitalter-Motiv nicht direkt in Verbindung. Wahrscheinlich sind Kybele und das Paar Deukalion und Pyrrha weniger religiös-ethisch denn als Zeichen des Überdauerns, der Erneuerung, ‚Repeuplierung‘ nach Flut und anderem Unheil zusammen zu sehen, sodass auch damit die bisherige Einschätzung als „das Land (Hochstift) Passau im unvergänglichen Glück“ nicht abwegig erscheint. Der neue Interpretationsversuch der Autorin „Beginn des bronzenen Zeitalters“ ist dagegen ebenso wie im personifizierten Zeit-Kontext: „Fürstbischof Firmian und die Gute Herrschaft“, oder noch mehr seine doppelte Amtsbürde bzw. „Firmian und das florierende und politisch wohlgeordnete Staatswesen“ in dieser expliziten Form abzulehnen. Ein anderes, gleichfalls nicht wirklich ablesbares Lieblingsthema der Autorin ist der Einfluss der katholischen Aufklärung („Fürstbischof Firmian als Verteidiger des Glaubens“ = Vertreter der katholischen Aufklärung).

Der ganze mythologische, komplexe gedankliche Apparat spricht eher für ein – vielleicht durch Überarbeitung stärker aufgelichtetes (= ‚aufgeklärtes‘) – noch spätbarockes Deckengemälde. Ein verbindender, naheliegender Gedanke aber ebenfalls nicht ‚expressis figuris‘ ist möglicherweise die Natur-Gewalt (z.B. die Flut wie in dem zwischen Donau, Inn und Ilz immer gefährdeten Passau anno 1501) und ihre weise, fürsorgliche, gottesfürchtige Bewältigungs-Aufgabe. Dies und der allgemeine Charakter könnte physiokratisch anmutend als Zeichen der Aufklärung gedeutet werden. Anderes wie die stilistische Seite und der Einfluss der diözesanmässig von Passau lange abhängigen Kaiserstadt Wien z.B. Paul Trogers auf den Freskanten und Maulbertsch-Altersgenossen Johann Georg Unruhe (1724-1801) stiess bei die Autorin leider kaum auf grösseres Interesse.

Für das Bundesland **Baden-Württemberg** sind Ende März 2022 58 Objekte grösstenteils weltlich-adeliger Seite aufgeführt, davon sind 27 schon bearbeitet und 31 noch nicht. Bei dreien (Beuggen, Komturei; Meersburg, Schloss; Stuttgart, Neues Schloss) ist keine namentliche Bearbeitung vermerkt. Die meisten (54) Objekte werden neben Angelika Dreyer (Duttenstein Schloss), Heiko Laß (Bad Buchau, Fürstabtei und Residenz) und Stefanie Leibetseder (Mannheim, Jesuitenkirche, Mannheim, Residenz) von Ulrike Seeger betreut. Im Jahre 2019 wurden zwei, 2020 14 und 2021 11 Beiträge bislang fertiggestellt. Es ist also zu erwarten, dass bis 2025 alle 58 Objekte bearbeitet sind und die sakrale Deckenmalerei Baden-Württembergs folgen wird.

Am Beginn steht das nach Abtsgmünd im Ostalbkreis eingemeindete **Hohenstadt** mit seinem sonst unzugänglichen Schloss des 1790 zum Reichsgrafen erhobenen Hauptmanns des Ritterkantons Kocher, Josef Anselm von Adelmansfelden (1728-1805), das einige Treppenhausdeckengemälde von dem in württembergischen Diensten stehenden Giosue Scotti um 1765 in der Carlone-Nachfolge besitzt. Hierzu wie auch zum Deckenbild (Helios-Apoll und die vier Jahreszeiten-Elemente) von Johann Nepomuk Nieberlein (im 1729/30-1805) um 1790 im Lusthaus ist von Ulrike Seeger hoffentlich bald mehr zu erfahren.

Nur wenigen Spezialisten dürften die beiden Deckengemälde in den „Französischen“ Zimmern von Schloss von **Aldingen** bei Ludwigsburg bekannt gewesen sein, die auf Veranlassung des letzten niederadligen Ritters und seit 1731 Direktors des Kanton Kocher Georg Wolf von Kaltental-Aldingen (1681-1746) um 1729 in die damals moderne französische Bandelwerksstückumgebung eingepasst wurden. Die Bearbeiterin Ulrike Seeger kann überzeugend die lokalgeschichtlichen u. standesrechtlichen Umstände mit den beiden gleich grossen Räumen im EG in Verbindung bringen: „Pax u. Neckar“ mit der lukrativen herrschaftlichen Fährbetriebskontrolle über den Neckar, „Diana [?] und Procris“ (Fig. 2) umgeben von Jagdstilleben der nur erlaubten niederen Jagd und von Reichadlern mit Reichsinsignien als Zeichen der reichsunmittelbaren Ritterschaft. Leider weiss die Bearbeiterin keine Nutzung der Räume anzugeben, um vielleicht den angesprochenen Hierarchisierungsgedanken der Raumfolge besser begründen zu können. Die gemeine Erdgeschosslage spricht für eine praktische Nutzung (Verwaltung von Fähr- und Jagdeinkünfte als Reichtum der Herrschaft Aldingen?). Die Autorin wundert sich bei einem unverheirateten Auftraggeber auch über die seltene, von ihr erst näher bestimmte Themenwahl (tragische Ehe-Liebesgeschichte) wie der (teilweise erfolgten?) Übergabe (?) durch die Diana (und nicht Minos) an die misstrauisch-eifersüchtige, jagdbegeisterte Procris eines sturmwindigen, pfeilschnellen Hundes (Lailaps) und eines treffsicheren Speeres, durch den später ihr Gatte Kephalos sie versehentlich



Fig. 2: Paul Ambrosius Reith (zugeschr.): „Diana [Aurora?] und Procris“, um 1727. Deckengemälde, Aldingen b. Ludwigsburg, Neues Schloss (bearbeitetes Foto aus: <https://www.deckenmalerei.eu>)

bei der Jagd töten wird. Der Rezensent dagegen wundert sich etwas über die Darstellung der angeblichen Diana, die eher wie im Mythos als die eifer-rach-süchtige, intrigante, mit Blumen überhäufte, -regnete Aurora (oder die imaginäre Nebenbuhlerin ‚Aura‘ = Wind-macherin, vgl. Ovid, Metamorphosen VII, 804-856) daherkommt und wohl erst später den Halbmond aufs Haupt (und

wieder ab-)bekam. Die Jäger-Figur links könnte somit auch Kephalos (mit dem Sturmwindhund Lailaps?) sein. Im grossen Ganzen hätte sich im Themenkomplex der Ehe-Probleme mit flatterhafter Liebe (Hinweis auf den Vogel = Kephalos) gegen die Treue (= Prokris und die Hunde) und (erotischer) Jagd damit wohl in Bezug auf den ehescheuen Auftraggeber einiges verändert. Neben dem Psychologisch-Persönlichen aber bleibt vor allem die politische Aussage des Gemäldes in dem Ständesystem des frühen 18. Jahrhunderts mit dem Streit um Jagdgerechtigkeiten zwischen dem gefährdeten kaisertreuen, Reichsritter (eher Prokris?) und seinem württembergischen Nachbarn (eher Kephalos?) letztlich unklar.

Bei der Pax im anderen Deckenbild vermutet die Autorin nach Cesare Ripa üblicherweise die (Selbst-) Verbrennung der Waffen durch die Brandfackel des Krieges. Es sieht aber und gleichfalls sinnvoll so aus, dass diese Fackel am Erlöschen ist.

Auch dieser in sich stimmige Text könnte noch etwas komprimiert werden (2 mal: „dreigeschossiger Bau mit Satteldach“). Die stilistische Herkunft des 1726 in Esslingen für den Ritterkanton tätigen einigermaßen gesicherten mittelmässigen Maler Paul Ambrosius Reith bleibt leider ungeklärt sicher auch wegen des verunklarenden Erhaltungszustandes.

Ebenso vollendet seit 2021 ist der Text von Ulrike Seeger zu dem etwas früher von 1698 bis 1700 errichteten herrschaftlichen Landsitz Schloss **Freudental** bei **Allensbach** am Bodensee und seiner vor allem im Deckenstück anspruchsvolleren Ausstattung. Man sollte allerdings den Bauherrn Freiherr Franz Dominik Vogt von Altensumerau und Prasberg nicht als Urgrossneffe (weiter entfernter Grossneffe) des 1689 verstorbenen Konstanzer Fürstbischofs Franz Johann Vogt von Altensumerau und Prasberg und sein seit 1674 gebessertes Wappen (mit dem der 1638 Ausgestorbenen von Schienen: Stern und silberner Sechsberg am Schild, Helm und Helmzier) auf dem 1700 datierten, an der Decke im unteren Vestibül befindlichen Allianzwappen nach seiner Ende 1696 erfolgten 2. Heirat mit der nur als Ritterfräulein geborenen Waise Maria Clara von Hallwyl zu Freudenthal überbewerten, da diese als Erbtöchter die Herrschaft Freudenthal mit in die Ehe brachte und auch nach ihrem Tode an ihre Enkel vermachen konnte. Im Zentrum der Betrachtung stehen die als quadri riportati angebrachten, eher mittelmässigen, in der Verlassenschaft der Witwe 1746 als wohl immobil nicht erwähnten Deckenbilder, die die Autorin verschiedenen Händen zuzuschreiben sucht. Während die Gemälde in der Kapelle dem Umkreis von Johann Heinrich Schönfeld zustimmend gehören dürften, stammt das grosse ovale untersichtige Deckenbild „Die Zeit (Saturn mit Sense und Stundenglas in der Mitte) inmitten der 4 Jahreszeiten (Flora, Ceres, Bacchus, Hiems)“ im repräsentativen Tafelzimmer ganz sicher nicht von dem Storer-Nachfolger Johann Georg Glückher wie auch nicht die Trabantenbilder „Hebe“ und „Ganymed“. Zu einigen



Gemälden mit Themen aus dem Ovid konnte die Autorin 1677 herausgegebene künstlerisch schwache graphische Vorlagen entdecken. Die verschiedenen Malerhände und die geringe thematische Kohärenz lassen im übrigen eher vermuten, dass die meisten, vor allem normalansichtigen Stücke schon vor 1698 vorhanden waren und um 1700 an- und eingepasst wurden. Dies alles, die unterschiedliche Qualität und Erhaltung erschwert eine persönliche Zuschreibung. Ikonographisch interessant ist ein untersichtiges Trabantenondo von acht geflügelten Putten mit einem Ungeflügelten im Arm im Tafelzimmer, das ursprünglich im Empfangszimmer hing und jetzt dort in vierfacher Kopie um das Mittelbild „Diana und Akteion“ erscheint. Ein inhaltlicher Bezug ist nicht erkennbar. Die Vermutung der Autorin als ein Art Psychopompos dürfte wohl zutreffen. Auf jeden Fall muss das sonst erotisch-voyeuristische Diana-Akteion-Motiv (mit Kallisto?) für ein Empfangszimmer (schädliche Neugier?) vielleicht nicht ganz ohne Reiz gewesen.

Aus dem nicht sonst nicht zugänglichen Schloss **Altshausen** ist schon einmal ein leider stark überarbeitetes und somit urhebermässig schwer zu bestimmendes Deckenbild zu sehen, in dessen Mittelteil der Zeussohn Herakles, der die Äpfel aus dem Garten der Hesperiden besorgen soll, dem Atlas dafür die Last der Erde kurzzeitig abnehmen will mit Zeus und Apoll als Beobachter. Die Trabanten in Camaieu-Technik stellen vier weitere Arbeiten, Aufgaben des Herakles dar: Zähmung des Kerynitischen Hirschkuh, Ringkampf mit dem Riesen Antaios, Bezwingung des erymanthischen Ebers, Erschlagung des Kakus. Nach den umgebenden Bandelwerkstukkaturen dürfte eine Datierung um 1730 angeraten sein. Es wäre schon, wenn alle Deckengemälde in Altshausen baldig abgebildet und textlich aufbereitet werden könnten.

Der Text von Heiko Laß zu **Fürstabtei und Residenz (Bad) Buchau** bringt erfreulicherweise recht knapp das Wesentliche. Zur besseren und leichteren Verständlichkeit fehlt ihm leider die Beigabe eines Grundrisses mit entsprechender Legende. Das ehemalige hochadelige freiweltliche reichsunmittelbare Damenstift mit einer Fürstin (Fürstäbtissin) an ihrer Spitze kann praktisch nur mit der Ausstattung seiner ab 1773 umgebauten Stiftskirche auf dem Gebiet der sakralen Decken- oder Wandmalerei aufwarten. Chorfresko und einschliesslich Hauptgemälde im Langhaus müssen noch vor Ende 1775 entstanden sein, da die am 18. 01. diesen Jahres neugewählte Fürstäbtissin Maximiliane von Stadion mit ihren Stiftsdamen und der am 16. Oktober diesen Jahres verstorbene Konstanzer Bischof Franz Konrad von Rodt inmitten der fürstlichen Protektoren in alter Manier leibhaftig dargestellt sind. Das kleinere vordere querrechteckige Deckenbild mit dem Mannaregen- und segnen dürfte aber kaum auf die freigiebige „Landfrau“ (Landesherrin?) quasi politisch anspielen. Erfreulicherweise sind die 12 kreisrunden über den Seitenschiffemporen angebrachten

christlichen Tugenden abgebildet und auch textlich behandelt. Bei näherer Betrachtung kann man die beiden gemeinsamen urheberischen Hände von Vater (Johann Georg) und aus Wien zurückgekehrte Sohn (Josef Anton) Mesmer ganz gut wiedererkennen. Die motivisch nicht bekannte Ausstattung des Kapitelsaales und der Kanzlei ebenfalls durch Andreas Brugger hat sich im Gegensatz zu den schwächen pompejanische Wandgrisailen (angeblich mit Nahrungsmotiven; eher Bucolica und Georgica) als Tapetenersatz im Goldenen Saal (= Tafelzimmer?) durch den Gammertinger Maler Joseph Anton Reiser leider nicht erhalten. Das finanziell nicht gut dastehende Stift hat sich unter der Tochter des aufgeklärten Grafen Friedrich von Stadion mit seinem Warthausener Musenhof in den letzten Jahrzehnten seines Bestehens wohl keine bessere und teurere Ausstattung leisten können. Mit 1500 fl. (wahrscheinlich ein Grossteil seines Verdienstes der Jahre 1775-1778) stand es bei dem Maler Brugger bis in 90er Jahre in der Kreide. Der preislich günstige Brugger war zwischen 1775 (Knollers Abschied von Neresheim) und 1778 (Januarius Zick in Wiblingen) der beste einheimische Maler Oberschwabens in einer Mischung von Maulbertsch-Erbe und römischem Klassizismus. Ein wichtiger und einflussreicher Förderer war Abt Anslem II vom reichen Zisterzienserkloster Salem.

Das schwer zugängliche **Schloss in Bad Krozingen**, ein ehemalige Propstei von Sankt Blasien, ist noch nicht bearbeitet. Wahrscheinlich dürften nur die von dem Spiegler-Schüler Anton Morath nach 1749 gemalten Deckenbilder in der Schlosskapelle gemeint sein. Der in Dehio, Baden-Württemberg II, 1997, S. 30 genannte Johann Michael Feichtmayer bzw. seine Werkstatt könnte allenfalls am Stuck beteiligt gewesen sein.

Auch von dem noch zu bearbeitenden **Deutschordensschloss Bad Mergentheim** dürfte nur die Schlosskirche mit dem grossen Deckenbild Nikolaus Gottfried Stubers (1688-1749), dem Vetter der Gebrüder Asam, interessant sein.

Beim ebenfalls unbearbeiteten **Teehäuschen in Bad Säckingen** handelt es sich um einen Gartenpavillon des ehemaligen Schlosses Schönau mit profanen mythologischen Fresken des im Damenstift beschäftigten Tessiner Malers Francesco Antonio Giorgioli (1655-1725), der in der Schweiz und im angrenzenden Süddeutschland die Freskomalerei ab Ende des 17. Jahrhunderts wiederbelebte.

Bei der im ersten Obergeschoss des sonst unzugänglichen **Schlusses Bad Waldsee** erhaltenen Ausmalung (Fig. 3) kann wohl stilistisch eher eine Entstehung nach 1790 vermutet werden. Es ist

auch eher anzunehmen, dass 1791 nach dem Tode seines total verschuldeten Vaters und anlässlich seiner Hochzeit mit einer Gräfin von Fugger-Weissenhorn noch im selben Jahr der neue Landesherr Josef Anton Franz von Waldburg-Waldsee (1766-1833) der Auftraggeber war. Der Maler v.a. als Architekturmaler konnte hier leider noch nicht ausfindig gemacht werden. Er dürfte im Umkreis der Königsegg-Aulendorf, der Fugger-Weissenhorn oder Biberach (Johann Schefold?) zu suchen sein. Die Architekturen dürften ebenfalls Vorlagen entnommen sein. Leider sind nicht alle drei Supraporten abgebildet, um vielleicht die dargestellten ‚Kinderspiele‘ bzw. Sprichwörter etwas weiter entschlüsseln zu können. Die beiden Ostade-Kopien als fingierte Tafel- oder Wandgemälde vermitteln nach unserer Ansicht keinen ‚bühnenartigen Einblick‘, obwohl dieses ‚Bauern‘- oder Tafelzimmer-Ensemble schon theatralisch mit seinen ‚monumentalen Doppelsäulen‘ wirken soll. Nicht besprochen werden die beiden gemalten Paneele mit den trophäenartigen Motiven aus dem Bauernleben am Zugang zu diesem Zimmer. Wir haben es hier wie in vielen anderen aristokratischen Behausungen zu dieser Zeit mit dem rousseauhaften binnenexotischen ‚Retour à la Nature‘ zu tun. Im übrigen sollte die Weitwinkelaufnahme von ihren Randverzerrungen befreit



Fig. 3: Unbekannter Maler: „Tafelzimmer“, um 1791. Wandmalereien, Bad Waldsee, Schloss, 1. Obergeschoss (bearbeitetes Foto aus: <https://www.deckenmalerei.eu>)





Fig. 4: Eustachius Gabriel: „Auffindung des Hl. Kreuzes“, bez. u. dat. 1751. Deckenfresko, Bad Waldsee, Schlosskapelle (bearbeitetes Foto aus: <https://www.deckenmalerei.eu>)

werden unter dem Stichwort: Volumendeformation.

Interessanter erscheint das früheste bekannte Werk des Fürstlich-Waldburg-Waldseeischen leibeigenen Untertanen Eustachius Gabriel (20.09.1724-05.10.1772) vom nahen Unterschwarzach gebürtig in der **Kapelle des Schlosses Bad Waldsee**. (Fig. 4) Wenn Gabriel dafür schon am



19.07.1750 die geringe Summe von 160 fl bezahlt wurde, dürfte er wenige Monaten zuvor das Deckenfresko begonnen und zu diesem Zeitpunkt weitgehend vollendet haben. Die Signatur („EistAcins Gabriel inv 1751“) und ein weiterer Zahlungsbeleg von 1751 machen aber klar, dass erst im nächsten Jahr die Malereien nach Ausbesserungen, Rahmungen fertiggestellt waren zeitgleich mit dem Spiegler-Langhausfresko in Zwiefalten.

Die ‚Leibs-Entlassung‘ erfolgte also nicht schon z.B. anrechnend im Zuge dieses ersten (und einzigen bekannten herrschaftlichen) Auftrages an unseren Maler, sondern nach den Forschungen von Bruno Bushart aus dem Jahre 1995 erst am 23.03.1757, wobei ein mütterliches Erbeil ausgewiesen vom 18.01. bzw. 05.03.1755 (nach dem Tode der Mutter bzw. der Wiederverheiratung des Vaters?) über ca. 444 fl. zugrunde gelegt wurde. Anscheinend hatte unser Maler Gabriel nach einem weiteren Protokoll vom 29.11.1749 150 fl „Auf Erlernung seiner Profession“ fürs ‚Lehrgeld‘ sicher schon um einiges zuvor erhalten. Als Zimmermannssohn dürfte diese 4-6jährige Lehre von 1736 bis 1740 anzusetzen sein. Ob der immer wieder genannte, von Appenzell gebürtige Maler Gabriel Weiss von Wurzach dieser erste Lehrherr gewesen ist, erscheint doch fraglich, da er z.B. kein Freskant war. Eustachius Gabriel selbst scheint später kaum Verbindungen zu dem einem ganz anderen Waldburg-Zweig gehörenden Wurzach gehabt zu haben. Wir vermuten den ersten Lehrmeister im Bereich Biberach oder Riedlingen (Wegscheider Vater und Sohn, sicher nicht Spiegler). Die Tendenz bei ‚eigenen‘ Köpfen zu Blasenförmigkeit könnte bis zu dieser ersten Prägung zurückreichen. Die Gesellenzeit ab ca. 1740/42 bis zur ersten Selbständigkeit spätestens ab 1749 dürfte der leibeigene Gabriel im Umkreis und in Werkstätten Augsburgs (Bergmüller-Holzer-Nachfolge, Matthäus Günther) verbracht haben. Von wenig wahrscheinlichen Aufenthalten im weiteren Ausland oder akademischen Weiterbildungen ist nichts bekannt. Auf alle Fälle hat er einiges an Grafikmaterial, Zeichnungen, Ölskizzen besessen und vieles gesehen bzw. besichtigt und kopiert. Bruno Bushart hat die kompilatorisch-eklektische Arbeitsweise an vielen Werksbeispielen herausgearbeitet. So auch am Waldseer Fresko, das ohne Holzer, M. Günther u.a. nicht zu denken ist. Die venezianisch inspirierte Umlaufkomposition und Farbigkeit sind jedenfalls unübersehbar. Am bemerkenswertesten an Gabriel ist seine hier noch nicht vorhandene und damit nicht erwähnte Nähe zu dem Altersgenossen Franz Anton Maulbertsch von Langenargen und zur Wiener Malerei ab 1762. Da von 1757 bis 1762 sich bislang eine Werklücke auftut, wäre natürlich ein mit Auftragsmangel begründeter Freikauf für eine Reise bis Wien gut vorstellbar. Allerdings erfolgte dieser ohne den gewünschten Abzug für die Berufsausbildung: es wurden zu den 444 fl. noch 4 fl. Gebühren hinzugezählt, und so wurde Gabriel mit dem Zehnten also 44,5 fl. voll belastet. Auf jeden Fall hat er sich bis 1762 einiges an neuem Bildmaterial besorgt bzw. durch Kopie zugelegt. Nach seiner Rückkehr wird in seiner zweiten Schaffensphase in der Heimat v.a. im zu Kloster Buxheim

gehörigen Pless a.d. Iller das Vorbild des in österreichischen Landen zur Mode gewordenen Maulbertsch evident, ob auch unter Einfluss des gerade von Wien an den Bodensee zurückgekehrten Maulbertsch-Schülers Andreas Brugger von Langenargen oder den schon in Memmingen 1759 verstorbenen Johann Georg Buder bzw. in Riedlingen 1762 verstorbenen Johann Georg Holzhay neben einigen anderen in Wien weitergebildeten Schwaben lässt sich nicht mehr nachweisen. Auf jeden Fall hatte er damit den Anschluss an die aktuelle österreichische Malerei gefunden, sodass er allerdings in der Randlage von Steiermark, Kärnten, Slowenien (Krain) ab 1768 ein neues Betätigungsfeld finden konnte vielleicht nach Bruno Bushart unter Vermittlung des von Tiengen (1753/54) bekannten Fürsten Joseph I von Schwarzenberg (1732-1782). Eigentlich hätte er sich trotz seiner niedrigen Preise mit seinen in der Heimat angelegten Kapitalien ganz gut schon zur Ruhe setzen können. Da die eigentliche Malerpersönlichkeit bis 1772 in dieser Region Eustachius Gabriel war, ist spätestens seit 1995 die von Günter Brucher 1973 aufgestellte Kaspar-Johann-Fibich-These bezüglich der Entwicklung der Malerei in der Steiermark hinfällig. Einflüsse des beginnenden Klassizismus sind bei Gabriel bis zu seinem Tode unbekannter Ursache nicht mehr feststellbar. Es wäre schön, wenn sich jemand für eine grosse monographische Studie zu Gabriel erwärmen könnte, der qualitativ bei einigen Ölskizzen fast an Maulbertsch herankommt. So detailliert können sich die BearbeiterInnen des neuen CddB natürlich nicht der Künstler einzeln annehmen. Durch eine Verlinkung ergäbe sich aber automatisch eine Künstler- und Werkübersicht wie z.B. in der ikonologischen früheren vergleichbaren, gutgemachten Forschungsplattform „Erdteilallegorien im Barockzeitalter“ der Universität Wien (Hauptmitarbeiterin Marion Romberg). (Stand: 31-08-2022: Fortsetzung folgt nach Lust und Laune und nach Bearbeitungsfortschritt)

Hubert Hosch

[kontakt@freieskunstforum.de](mailto:kontakt@freieskunstforum.de)