

Franz Anton Rebsamen (1715–1790) – |/Zur Wiederentdeckung eines Freskantens

H. A. ~~Oehler~~

Zwischen der alten vorderösterreichischen Stadt Saulgau und den eidgenössischen „freien Ämtern“ im Aargau gibt es in fünf Orten Deckenfresken aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, die von einem tüchtigen Maler stammen, der fast ganz in Vergessenheit geraten ist. Manche von ihnen sind erst um die Jahrhundertmitte wieder ans Tageslicht gekommen, nachdem sie Jahrzehntlang unter weißem Putz verborgen waren. Doch die Gestalt ihres Schöpfers blieb im Dunkeln. Franz Anton Rebsamen: Die Sammelwerke über die Kunstdenkmäler seiner heimatlichen Region führen den Namen des Malers nicht auf¹. Das Künstlerlexikon von Thieme und Becker reserviert ihm wenige Zeilen und weiß nur von einer einzigen, der frühesten bekannten Arbeit des Freskantens, von der in Fahr bei Zürich. In diesem Aufsatz soll ein erster Überblick über das erhaltene Werk von Franz Anton Rebsamen versucht und dieses vor allem unter ikonographischen und ikonologischen Gesichtspunkten behandelt werden.

Franz Anton Rebsamen ist 1715 im hohenzollerischen Sigmaringen geboren, drei Jahre nach seinem später in der Region als Freskant und Altarmaler so erfolgreich gewordenen Landsmann Andreas Meinrad von Ow, und 1790 als Bürgermeister in Saulgau gestorben. Aber Geburtsstadt und Region haben ihren tüchtigen Sohn weder in seiner Wirkungszeit als Maler noch später wirklich zur Kenntnis genommen. Es ist nur ein einziger, lächerlich geringer Auftrag aus dem Umkreis seiner hohenzollerischen Heimat bekannt geworden. In der Schweiz muß die Suche nach seinen Spuren beginnen.

Väterlicherseits stammte der Maler von dort. Die Verhörprotokolle der Stadt Sigmaringen berichten, daß sein Großvater Martin Riebsamen (Riebsom) 1676 aus der Schweiz einwanderte, ohne daß dessen Heimatgemeinde genannt

1 Pfeifer, B.: Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben. In: Württembergische Vierteljahreshefte. NF 12. Jg. 1903. S. 58. Frühe Namensnennung und Hinweis auf Saulgauer Grabstein, nicht aber auf Werke!

wird². In der Schweiz begegnen wir auch erstmals Arbeiten von seiner Hand, und dort sind seine Hauptwerke entstanden und erhalten.

Kloster Fahr (1746/47)

Das Benediktinerinnenkloster Fahr, das im zwölften Jahrhundert von Einsiedeln aus an einer alten Limmat-Fährstelle nordwestlich von Zürich angelegt worden war, besaß später eineinhalb Jahrhunderte lang, von 1636 bis 1807, die einzig katholisch gebliebene Kirche in diesem Raum. Man konnte 1743 bis 1746 sogar einen Neubau erstellen, der außen und innen ungewöhnlich aufwendigen Schmuck an Wand- und Deckenmalereien erhielt, mit dem Fahr „die meisten Nonnenklöster nördlich der Alpen hinter sich läßt“³. Der von Einsiedeln bestellte Propst war damals Joseph von Roll. Den Löwenanteil der Ausmalung übernahmen die Brüder Giuseppe und Gianantonio Torricelli, die dem Propst wohl von seiner Lehrtätigkeit im Tessin her bekannt waren. Aber auch der Bodenseeraum trug bei. In jenen Jahren war Joseph Anton Feuchtmayer in Fahrs Mutterkloster Einsiedeln tätig. In seiner Werkstatt entstanden „vermutlich nach seinem Modell“ die beiden Statuen der Ordensgründer Benedikt und Scholastika, die die Nonnenempore im Westen der Klosterkirche bekronen⁴. Vielleicht ergab sich hier eine Beziehung zu dem jungen Meister Franz Anton Rebsamen. Jedenfalls fiel ihm der Auftrag zu, die Westwand über dem Nonnenchor und die Vorderwand der Nonnenempore zu bemalen – ein im Umfang bescheidener, aber doch nicht unbedeutender Teil des gewaltigen Gesamtprogrammes.

Da die Seiten der Emporenfront, der Wölbung der Unterkirche folgend, nach unten gezogen sind, ergab sich die Möglichkeit, das schmale langgestreckte Mittelfeld zwischen zwei trapezförmige Seitenfelder einzuspannen, die dann Raum für größere Bilder boten. Die Gründungsgeschichte des Klosters und eine Habsburger-Legende sollten hier ihren Platz finden.

2 Raeber-Züst, Edith: Die Fresken in Fischbach-Göslikon und ihre Vorbilder. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Bd. 33, 1976. S. 119–157. Hier: S. 152 u. Anm. 55 mit dem Vermerk über den Hinweis von Superior Johann Gresser, Kloster Sießen auf diesen Protokoll-Eintrag.

3 Hoegger, Peter: Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau Band VII. Der Bezirk Baden II. Basel 1995. S. 278.

4 Boeck, Wilhelm: Feuchtmayer Meisterwerke. Tübingen 1963. S. 25.

Die Feuchtmayer-Figuren auf der Emporenbrüstung sind goldgefaßt, das Gitter der Nonnenempore gleißt mit viel Gold, so sollte auch das mittlere Bildfeld darunter kräftige Metall-Effekte bekommen. Im Zentrum dieses Feldes erscheint die schwarze Madonna, das Einsiedler Gnadenbild, in einem Oval in mattem Goldton: *Splendida sicut fulgur*, „strahlend wie der Blitz“, ist es überschrieben. Die Gottesmutter scheint auf einem Knäuel aus plastischem Silbergewölk zu stehen, dem leichtere Silberwölkchen über ihrem Haupt entsprechen. Nach beiden Seiten geht von dem Medaillon ein stuckierter goldener Strahlenkranz aus. Engel und Puttenköpfe begleiten das Gnadenbild. Der stattliche Engel rechts, dessen Gewänder das Rot und Blau von Marias Kleidung aufnehmen, hält ein Pergament mit der Bestätigung der Stiftung von „Fahr mit allem, was dazugehört, samt den Untertanen beiderlei Geschlechtes“ aus dem Jahre 1130 (Abb. 48).

Im rechten Bild wandert das Stiftungspergament sozusagen von Stufe zu Stufe, es wird von der Stifterfamilie dem Abt Werner von Einsiedeln überreicht und wieder eine Stufe höher von Papst Victor und Kaiser Lothar bestätigt. Das Kirchenmodell, das für die Klosterstiftung steht, ist auf einer Rokoko-Konsole abgestellt, die auf ihrer Frontseite den dazugehörigen Text trägt. Es entspricht genau dem Modell auf dem Gründerbild von 1587, das in Fahr bis heute verwahrt wird⁵.

Links kann die Äbtissin von Fahr dem Grafen Rudolf von Habsburg ein *Felix omen*, das glückliche Vorzeichen seiner Wahl deuten: ein kleiner Engel zeigt im Himmelsausschnitt über dem Garten die goldene Krone; und die Aufschrift, diesmal an der Balustrade, erläutert die Szene.

An der Unterseite der Nonnenempore ist für die gläubigen Laien und dabei wohl vor allem für die Beichtkinder der Gemeinde die büßende und erhobene Maria Magdalena dargestellt, allerdings in einer ganz anderen Malerhandschrift als die biedereren und ein wenig steif aufgereihten Figuren der Rebsamenschen Emporenwand. Das Bild scheint mit seinen kräftig modellierten Körpern, den Gesichtern mit geschürzten Lippen, mit betont gemalten Lidschatten und schwärmerisch aufwärts gerichtetem Blick vielmehr der malerischen Welt der Torricellis zu entstammen. Die Zuschreibung an Rebsamen kann – selbst wenn die Feststellung einer Signatur sich bestätigen sollte – wohl nicht aufrecht erhalten werden⁶.

5 Hoegger, P., wie Anm. 3, S. 277, Abb. 290.

6 Simmen-Kistler, Gabriela: Das Kloster Fahr AG. Schweizerische Kunstführer. Bern 1988. Nachdruck 1995. S. 3.

Die Hauptleistung Franz Anton Rebsamens ist leider hinter der Orgel verschwunden: ein Wandbild, das „eine wichtige Funktion im kompositorischen und ikonographischen Kontext des Fahrer Freskenprogramms“⁷ zu erfüllen hatte. Dort spannte sich im Fresko eine Balustrade über die ganze Breite des Kirchenschiffs. Sie trägt im Mittelteil eine Inschrift, die unter einer *Benedicatur*-Formel Namen und Titel der Bauherrschaft, des Priors Josephus von Roll, und der Äbtissin Victoria einer Liste der Ordensfrauen voranstellt. Hinter der Balustrade und unter einem breitgestreckten gemalten Gewölbe musizieren rings um diese beiden Kloster-Oberen Engel und Klosterfrauen gemeinsam, und sogar der Beichtvater streicht offenbar die Fidel in diesem Konzert. Dabei ist es hübsch zu beobachten, wie sich die Klosterfrauen sittsam hinter der Balustrade drängen, während die leichter gekleideten Engel mit Gambe und Harfe auf den Eckpodesten Platz genommen haben, und vor allem der linke ganz unbefangene sein nacktes Bein in den Kirchenraum baumeln lässt (Abb. 49).

Die Solothurner Familie der von Roll wird dann Franz Anton Rebsamen später in Hilfikon beschäftigen.

Pfullendorf (1748)

Zunächst begegnen wir Franz Anton Rebsamen nach dem Aufenthalt in Fahr im deutschen Südwesten wieder, oder eigentlich nicht wieder, sondern ein erstes Mal im Raum seiner engeren Heimat. Allerdings mußte er sich in diesen Jahren offenbar mit kleineren Arbeiten über Wasser halten. Nach der Rechnung der Bruderschaft von der Unbefleckten Empfängnis in der Reichsstadt Pfullendorf wurden ihm 1748 4 Gulden und 16 Kreuzer für ein Bild für die Wallfahrtskirche Maria Schray bezahlt⁸, genau genommen: für die Bruderschaftsfahne mit der Immaculata. Größere Aufgaben scheint seine Heimat nicht für ihn gehabt zu haben. Den Auftrag für die Ausmalung der Wallfahrtskirche mit einem großen, im wesentlichen marianischen Programm, mit zwei großen Deckenfresken und zahlreichen emblematischen Darstellungen, trug sein drei Jahre älterer Sigmaringer Landsmann Andreas Meinrad von Ow

7 Hoegger, P., wie Anm. 3, S. 314. Herrn Hoegger gilt der besondere Dank des Verfassers für die Ermöglichung der Einsichtnahme in die photographische Dokumentation der kantonalen Aarauer Denkmalpflege.

8 Pf[effer], [Franz Xaver]: Notiz in Hohenzollerische Hefte. Jg. 10, 1960, S. 56.

davon, und er hat ihn bis 1751 ausgeführt⁹. Wenn es stimmt, daß er für die ganze Arbeit nur 150 Gulden kassiert hat, war er dafür schlecht bezahlt¹⁰. Aber von Ow gelang es in diesen Jahren, seinen Ruf zu festigen. Er heimste Auftrag um Auftrag ein. Offenbar blieb neben ihm in der Gegend wenig Raum für andere Maler. Für Rebsamen jedenfalls ist aus dem späteren, größeren hohenzollerischen Gebiet kein einziger weiterer Auftrag bekannt geworden!

Schloß Hilfikon (1752)

Im Aargau hatte der junge Maler mehr Erfolg. Vielleicht halfen dabei dem Künstler auch verwandtschaftliche Bindungen zur Schweiz, eher aber waren es wohl die in Fahr angeknüpften Beziehungen zur Familie des dortigen Propstes von Roll, die ihm zu dem nächsten Schweizer Auftrag verholphen haben.

Auf halbem Wege von Zürich nach Aarau liegt, ein wenig von der Hauptstraße entfernt, das Schlößchen Hilfikon auf einem Rebenhang über seinem Dorf. 1749 kaufte es Franz Viktor Augustin Freiherr von Roll zu Emmenholz. Er war der Stadtvenner von Solothurn, also der Militärbeauftragte „Fähnrich“ der Stadt. Die ortsfremden Zeitgenossen konnten sich, etwa in Schramms Reiselexikon, darüber informieren, was das bedeutete, und daß der Inhaber dieses Titels eine Stelle im kleinen Rat der Stadt „von besonderem Ansehen“ einnahm¹¹. Die Familie Roll hatte dort in Kreuzen eine Grabkapelle, in der das Heilige Grab in Jerusalem nachgebildet war, und der neue Herr von Hilfikon trug den päpstlichen Orden vom Heiligen Grab. In dem neuerworbenen Schloß ließ er unverzüglich die alte gotische Schloßkapelle abreißen und an ihrer Stelle eine barocke Kapelle errichten. Deren Chor sollte das Nachbild des Solothurner Heiligen Grabes aufnehmen, auch wenn das in dem schmalen Raum nur mit Not zu verwirklichen war. Aber vor allem sollte der ganze Kapellenraum ausgemalt werden, wohl vergleichbar mit der Fahrer Kir-

9 Buck, Ingeborg Maria: Studien zu Andreas Meinrad von Au (1712–1792). Magisterarbeit Tübingen (Typoskript). S. 60f.

I. M. Buck: Zur Ikonographie der Wallfahrtskirche Maria Schray in Pfullendorf. In: Eugen Buri und I. M. Buck (Hg.): Andreas Meinrad von Au 1712–1792. Katalog Sigmaringen 1992. S. 75–85.

10 Wagner-Würz, Auguste: Meinrad von Au. Hechingen 1936. S. 28.

11 Schramm, Carl Christian: Neues Europäisches Historisches Reise-Lexikon. Leipzig 1744. Nachdruck Heidelberg 1984. Spalte 1965.

chenausmalung: mit einem christologischen Programm im Schiff und einer großen Allerheiligen-Glorie mit Maria als Immaculata im Chor. Dieses Projekt war um so erstaunlicher, als das aargauische Freiamt, das zur selben Konstanzer Diözese gehörte, eine „um die Mitte des 18. Jahrhunderts an umfassenden Kirchendekorationen eher arme Gegend“¹² war und hier nicht, wie in Franz Anton Rebsamens Heimat, die ihn und seine Kunst geprägt hatte, in Hohenzollern und in Oberschwaben, zu dieser Zeit der barocke Himmel des Deckenfreskos zu Hause war.

Franz Anton Rebsamen erhielt den Auftrag. Die Bilder entstanden im Sommerhalbjahr 1752. Im von Rollschen Familienarchiv fand sich noch der Beleg für eine Restzahlung von 103 Gulden¹³. Die ganze Herrlichkeit wurde allerdings von einem späteren Besitzer, und einem späteren Geschmack folgend, 1901 übertüncht und bei der Gelegenheit offenbar zum Teil auch zerstört¹⁴. Als man ein halbes Jahrhundert später renovierte, konnte man nicht den ganzen Bestand retten¹⁵. Die Decke des Kirchenschiffs blieb weiß. An den Wänden des Langhauses wurden wenige Szenen des Christus-Lebens restauriert, so die Fußwaschung und der Einzug in Jerusalem, und in den Nischen über den Seitenaltären Darstellungen mit der Geburt Christi und mit der Ausgießung des Heiligen Geistes, zwei ohne Rücksicht auf ihre Position im Raum in diese Muscheln projizierte kleinformatige Galeriebilder. Auch im Chor wurden einzelne isolierte Wandbilder wiedergewonnen. Aber glücklicherweise gelang es, die ganze Bemalung der Chor-Schale wieder ans Tageslicht zu holen. Wenn man heute die Kirche betritt, so ragt die plastische Kreuzigungsgruppe auf dem Altar mit den weiß polierten Figuren des Einsiedler Meisters Johann Baptist Babel in diesen Rokoko-Himmel, und mildert so den Kontrast zwischen dem Weiß der getünchten Wände und dem Goldton des Gewölbes (Abb. 50).

Unten bleibt zwischen dem Heiligen Grab und der Außenwand ein schmaler Gang, den man durchwandern muß, wenn man das mächtige, figurenreiche Fresko am Gewölbe lesen will.

Am unteren Bildrand läuft eine buntsandsteinfarbene Balustrade, vor der sich da und dort gelbliche und rötliche Wolken ballen und einzelnen heiligen

12 Raeber-Züst, E., wie Anm. 2, S. 151.

13 Felder, Peter: Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Aargau, Bd. IV. Der Bezirk Bremgarten. Basel 1967. S. 271 und Anm. 3 und 4.

14 Felder, P., wie Anm. 13, S. 280.

15 Pfeffer, Franz Xaver: Franz Anton Rebsamen ein Sigmaringer Freskenmaler des 18. Jahrhunderts. Hohenzollerische Hefte Jg. 10, 1960, S. 31. Hinweis auf den Restaurationsbericht von Linus Birchler in der Neuen Züricher Zeitung vom 29. 10. 1959.

Zeugen des Geschehens einen Vorzugsplatz bieten. Deren Hervorhebung durch die Körpergröße überkreuzt sich auffallend mit dem eigenwilligen Perspektive-Prinzip, das den Maler die Flügelfiguren an den Nord- und Südseiten größer zeichnen läßt als die im östlichen Scheitel des Heiligenrunds. Vielleicht sollte auf diese Weise der perspektivische Sog des Raumes noch verstärkt werden. Es lohnt sich, die Reihe der Heiligen abzuschreiten und wenigstens die wichtigeren zu bestimmen. Die im zweiten und dritten Glied müssen ohnehin oft die Köpfe recken, um sich ins Bild zu bringen, und sind so nicht bestimmbar. Aber auch dort begegnet uns die seit dem Frühwerk in Fahr entwickelte Kunst Franz Anton Rebsamens, Gesichter zu charakterisieren, manchmal fast zu karikieren, sie auch in der Untersicht zu geben.

Das halbe Hundert von Heiligen ist in Gruppen eingeteilt. Im Osten nehmen die Apostel die ihnen zustehenden Ehrenplätze ein. Allerdings sind offenbar nur sieben von den zwölf erschienen. Zur Rechten schließen sich die Bekenner und Märtyrer an, zur Linken die heiligen Märtyrerinnen und Jungfrauen, und dann noch die Zeugen des Alten Testaments. Allerdings wird diese Ordnung in Einzelfällen durchbrochen.

Der Mittelplatz zu Füßen der Immaculata ist Petrus, dem Stellvertreter Christi eingeräumt. Der goldene Schlüssel zum Himmelreich in seiner gereckten Rechten berührt die Wolke, auf der Maria schwebt, der silberne, für die irdische Gewalt, hängt nach unten. Bei diesem Fürsprecher hat der Maler seine Signatur angebracht: F. Anton Rebsamen invenit et pinxit 1752 (Abb. 62). Rechts davon hat Lukas ein ähnliches Wolkenpodest bekommen. Sein Attribut, der Stierkopf, ist zu seinen Füßen abgelegt. Lukas hält beim Schreiben oder Malen inne und schaut aus dem Bild, so wie das oft geschieht, wo der Freskant ein Selbstbildnis gibt. Möglicherweise hat uns hier der Maler ein Selbstporträt hinterlassen.

Der linke Flügelmann der Apostelgruppe ist Johannes mit seinem Evangelienbuch. Über ihm schwebt ein mächtiger Adler, der das Tintenfaß im Schnabel hält. Rechts schließen sich an die Apostelgruppe an: Johannes der Täufer und dann – auf dem nächsten Wolkenballen – der Nährvater Joseph. Dahinter drängen sich Bischöfe mit Inful und Hirtenstab. Ihr Anführer ist der heilige Augustin mit dem Herzen auf der Brust. Die anderen scheinen die Hälse zu recken, um etwas vom himmlischen Geschehen zu erhaschen. Es folgen Ordensheilige. Die ersten Plätze nehmen drei Jesuiten ein, Franz Xaver, durch kräftige Farbgebung hervorgehoben, und dahinter die Heiligen Aloysius und Simon Kostka. Dann kommen die Franziskaner mit dem heiligen Antonius, auch er mit einer Lilie.

Mit besonderer Anteilnahme hat der Maler sicher die Figur hinter ihm eingebracht, den Sigmaringer Landsmann Rebsamens, den heiligen Fidelis mit dem Kreuz in der Hand, den ersten Blutzeugen der Kapuziner, 1746 erst durch Papst Benedikt XIV. zur Ehre der Altäre erhoben. Der nächste Wolkenknäuel ist für den Karmeliter Simon Stock reserviert, der das segenspendende Skapulier anbietet. Zwei heilige Märtyrer-Krieger mit Kreuz-Panzer und Kreuz-Schild geben noch einmal einen kräftigen Akzent. Sicher sind es Mauritius und Viktor. Paul Felder hat hier die Gruppe mit dem Stifter und seinen Namenspatronen erkannt.

Im Norden haben sich heilige Jungfrauen versammelt. Hier präsidiert die heilige Margaretha, den „Wurm“ zu ihren Füßen. Dann folgen Heilige, die offenbar den Verpflichtungen und den Neigungen des Stifters den Einzug ins Deckengemälde verdanken. Da kniet der heilige Nikolaus von Tolentin in schwarzer Augustiner-Eremitentracht und mit dem Stern auf seiner Brust, ähnlich wie ihn Franz Joseph Spiegler in der Bischofsstadt Konstanz in die Augustins-Glorie gesetzt hat¹⁶. Constantin und Helena, die dahinter das Kreuz Christi erheben, müssen für den Stifter als Ritter vom Heiligen Grab natürlich besondere Bedeutung gehabt haben. Zeugen des Alten Testaments bilden eine letzte Gruppe. David gibt hier, mit elegant übereinander geschlagenen Beinen die Harfe spielend, den Ton an. Rechts von ihm zückt Isaak das Opfermesser über dem jungen Jakob, links weist Mose, wohl begleitet von seinem Bruder Aaron, auf die Gesetzestafeln. Am Ende der langen Reihe hält ein Krieger mit einer Art Pickelhaube die Fahne mit dem weißen Kreuz in Rot, wie sie die Malteser Kreuzfahrer führten, über einem letzten Soldaten-Märtyrer.

Über dem Chorbogen, wo das Deckenfresko mit einer geraden Linie ansetzt, spannen Putten einen purpurfarbenen Vorhang. Unter ihm entwickelt sich – vom Heiligenkreis durch einen Wolkensaum klar geschieden – das eigentliche, das überirdische Geschehen. Da thront die Dreifaltigkeit in der üblich gewordenen Anordnung: Gott Vater mit der Erdkugel an seiner Seite, zu seiner Rechten Christus, hinter dem Engel das leicht quergestellte Kreuz haltend, zwischen beiden das strahlende Dreieck als Trinitäts-Symbol und die Taube des Heiligen Geistes. Auf grauer Wolke wird Maria heraufgehoben, als Immaculata steht sie auf der Mondsichel, ist weiß und blau gekleidet, ihr Haupt in einem Kranz von zwölf Sternen. Engel begleiten sie und halten zu

16 Kirchgässner, Bruno: Dreifaltigkeitskirche Konstanz. Schnell und Steiner Kleine Kirchenführer 159. 3. A. 1988. Abb. auf S. 11.

ihren Seiten Symbole ihrer jungfräulichen Reinheit aus der Lauretanischen Litanei: den Spiegel und die Rose und dazu die Lilie.

Für Mittelgruppe und Heiligen-Kranz gibt es im Ganzen und im Einzelnen zahlreiche Vorbilder. Aber Franz Anton Rebsamen, der in Fahr noch vorsichtig seine Figuren zusammensetzte, ist hier – unter räumlich schwierigen Bedingungen – eine großzügige Komposition gelungen. Und seine Personen haben freie Bewegung und lebendige Physiognomien gewonnen.

An den Chorwänden sind wenigstens Spuren der illusionistischen Raumdekoration übrig geblieben: links und rechts von der Geschichte des Gnadenbildes, die im Scheitel des Chores zu berichten war, schmachten Seelen im Fegefeuer, Michael, der Seelenwäger und der Schutzengel sind ihnen zugeordnet. Eine schöne Weihe-Inschrift schließt an der Südwand die Chorbemalung ab. Da sie ein Steindenkmal vorspiegeln soll, ist sie Ton in Ton in Sepia- und Rosa-Tönen gemalt. Auf einer Art Altar-Ädicula sitzt Papst Benedikt XIV., den Rücken an Muschelwerk angelehnt. In seiner Rechten hält er den Kelch mit der Hostie, dem Attribut der Fides, des personifizierten Glaubens (*a fide [clarus ?]*), zu seiner Linken präsentiert ein Putto den Ablassbrief (*INDULG[ENTIA]*). Die Inschrift hält fest, daß die drei Altäre am 23. September 1753 durch den Konstanzer Bischof Franz Konrad dem Heiligen Kreuz, dem heiligen Joseph und Maria Magdalena geweiht worden sind. Auf den abschließenden Steinstufen des gemalten Denkmals stehen und sitzen die Gestalten der drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung, wobei Fides nur das Kreuz trägt, da der Kelch ja dem Papst überlassen wurde.

Kloster Hermetschwil (1757)

Auch die zweite Kirchengemäldeausmalung Franz Anton Rebsamens im Aargauer Freiamt, in Hermetschwil, war jahrzehntelang unter Putz verborgen. 1938 hat man die Ausmalung teilweise freigelegt, dann aber erneut übertüncht¹⁷. Erst seit 1975 ist sie wieder hergestellt. Farbwerte und Konturen des heutigen Zustandes lassen, vor allem im Vergleich mit den gleichzeitigen Fresken im nahen Göslikon, den Verlust an Glattflächigkeit und Leichtigkeit ermessen, den die Restauration wohl unvermeidlicherweise mit sich brachte.

In Hermetschwil bekam der Maler den Auftrag, die Klosterkirche, das Ton-

¹⁷ Felder, P., wie Anm. 13, S. 225–229.

nengewölbe des Kirchenschiffes und die Flachdecke des Chores auszumalen. Da dafür vierzehn Bilder vorgesehen waren, wobei sich im Schiff acht, im Chor vier Nebenbilder um die durch gebrochene Bogen begrenzten hochovalen Hauptbilder schließen, ergaben sich keine großen Felder.

Graue Stuckrahmen schneiden die Bildräume aus dem Weiß der getünchten Decke aus, altrosa getönte Kartuschen, deren Rahmen mit Blattträndern und bescheidenen Ranken die harten Linien ein wenig auflockern, verbinden in beiden Räumen das Mitteloval in allen vier Himmelsrichtungen mit den Seitenbildern. Diese Kartuschen fügen sich auch farblich gut ein, denn der Maler hat seine Farben so gewählt, daß blaue und rote Töne vorherrschen.

Mariä Himmelfahrt steht im Zentrum des Kirchenschiffs. Der Maler hielt sich an die traditionelle Darstellung, bei der Gott Vater im dunklen Gewand den auferstandenen Sohn Christus zu seiner Rechten hat. Das wie vom Wind bewegte rote Tuch, das dieser umgelegt hat, läßt den Blick auf die Seitenwunde frei. Das Kreuz wird zu seiner Seite von Engeln gehalten. Darüber schwebt im Strahlenkranz die Taube des Heiligen Geistes. Die Trinität thront in einem altgoldfarbenen Raum, in den hinein Maria von Engeln der dunkelblauen Erdatmosphäre enthoben wird. Die einzige ikonographische Besonderheit ist, daß der weißgekleidete Engel, der, den Blick aus dem Bild heraus gewandt, als wolle er die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich und seine Aktion ziehen, von der Seite her auf Maria zufliegt, auf einem Kissen gleich zwei Kronen herzutragt: eine Bügelkrone und eine Zackenkrone (Abb. 51).

Im Westen bezeichnen David mit der Harfe und die heilige Cäcilia an der Orgel, wie üblich, den Raum der Kirchenmusik für die Gemeinde. Neben dem König David wird an der südlichen Seite des Kirchenschiffs für die bäuerliche Gemeinde die Geschichte des heiligen Wendelin erzählt.

Die Verbindung zwischen dem Maria gewidmeten Programm des Kirchenschiffs und dem Christus-Programm des Chores schaffen die flügel förmigen Zwickelbilder am Ostende des Schiffes, die zusammen die Verkündigung der Geburt Christi darstellen: links die knieende Maria, rechts der schöne Erzengel Gabriel, der auf die Geist-Taube über ihm weist.

Dem Marienprogramm in der Gemeindekirche folgt nun also im Nonnenchor das Christusprogramm: das Abendmahl ist Gegenstand des großen Chor-Freskos. Es ist in seiner Farbigkeit zurückhaltender als sein Gegenstück mit Mariä Aufnahme in den Himmel. Der Raum ist ganz auf Grau und Altrosa gestellt. Säulen, nur die rechte ist sichtbar, die linke von einem Samtvorhang verdeckt, und Pfeiler tragen Gebälk und Gewölbe. Eine Art Chorapsis mit Kronleuchter und Gesetzestafeln schließt den Raum ab, eher einen Kirchenraum als

einen Speisesaal, wenn auch eine Anrichte am rechten Bildrand große Teller und goldfarbene Gefäße bereit hält. Und so sitzt hier auch keine Tischgemeinschaft von Meister und Jüngern um die Tafel, sondern Christus hat vor dem Tisch, der hier für den Altar steht, Platz genommen und reicht über den goldenen Kelch weg Petrus, der andächtig mit gefalteten Händen vor ihm kniet, das Brot. Ein solches Abendmahl in Gestalt der Apostelkommunion ist in ähnlicher Form schon um 1720 von Carlo Innocenzo Carlone auf Grund italienischer Anregungen für die Ludwigsburger Hofkapelle gemalt worden: Der Zugang über Stufen, der gewölbte Raum, ja selbst die Anrichte am rechten Bildrand und die Form der Gefäße sind dort vorgegeben, der Entwurf und seine Motive seitdem immer wieder verwendet worden¹⁸ (Abb. 52).

Im Chor, der im Gegensatz zum Schiff mit einer flachen Decke geschlossen ist, deuten die seitlichen Kartuschen Segmente einer kassettierten Wölbung an, vor der sich – nach Gabriel am Chorbogen – die zwei übrigen großen Erzengel, pausbäckig, mit ihrem Geleit bewegen, Michael mit der Seelenwaage im Norden, Raphael als Schutzengel im Süden. Außerdem liegen von dem Oratorium her gesehen, das vom Konvent her in den Chorraum ragt, noch zwei schmetterlingsförmig geflügelte Kartuschen mit Bildern von Heiligen im Blickfeld, die den Nonnen offenbar besonders am Herzen lagen: Im Osten sind es die jungfräulichen Gestalten der hochverehrten „*Virgines Capitales*“ (vulgo die heiligen Madl), die jungfräulichen Märtyrinnen: Katharina mit dem Radl, Margaretha mit dem Kreuz und mit dem „Wurm“, Barbara mit dem Kelch, hier sind die drei noch verstärkt durch Agatha mit Zange und Kerze. Im Westen schwebt die Taube des Heiligen Geistes über den Ordensgründern Benedikt, dem das Regelbuch hier eher als Rückenstütze zu dienen scheint, und seiner Schwester, der heiligen Scholastica. Die Figuren im Chor sind ebenso nach ihrer Bedeutung für ihre Klientel ausgesucht, wie draußen im Schiff der bäuerliche Wendelin, der Helfer in allen Sorgen mit dem Vieh für die Landleute, oder König David mit seiner Harfe und die heilige Cäcilie, die über der Orgelempore schweben.

Göslikon (1757)

Ganz nahe bei Hermetschwil erhielt Franz Anton Rebsamen gleich noch einen dritten Schweizer Auftrag, und diesmal eine Aufgabe, die nicht nur un-

18 Katalog Barock in Baden-Württemberg. Karlsruhe 1981. Band 1, S. 77, Abb. 18.

gewöhnlich umfangreich war, sondern auch von ihrem ikonographischen Programm her aus dem Rahmen fiel (Abb. 53).

Schon vor vierzig Jahren hat man wiederentdeckt, daß hier im Hauptfresko in der Darstellung der Trinität die Heilig-Geist-Vision der Kaufbeurer Franziskanerin Crescentia Höß gestaltet wurde¹⁹; und vor zwanzig Jahren hat Edith Raeber-Züst in ihrem großen Aufsatz, einer ersten bedeutenden Arbeit zu Franz Anton Rebsamens Werk, gezeigt, wie hier die Marienverehrung der Lauretanschen Litanei nach Augsburger Andachtsbildern umgesetzt wurde. Auf doppelte Weise ist hier also geistiges und künstlerisches Gut aus der Augsburger Diözese lebendig geworden.

Franz Anton Rebsamen hatte hier in Göslikon ein vielschichtiges und vieltiedriges marianisches Programm auszuführen, das Decke und Wände des Kirchensaales überziehen sollte. Edith Raeber-Züst hat gezeigt, wie die Kupferstiche zur Dornschen Lauretanschen Litanei, die die Brüder Klauber in Augsburg verlegt hatten, für einen Großteil der Göslikoner Fresken die Vorbilder gaben. Diese Stiche zeichnen sich dadurch aus, daß sie randlos ins weiße Blatt gesetzt sind. Der große Zeichner und Maler Gottfried Bernhard Göz hatte diese „ganz neu erfundene freye Manier ohne viereggigter Raehm oder Fassung des Bildes“ erfunden und ihn sogar durch ein Privileg patentiert bekommen²⁰. Seine Hand war hier spürbar, aber erst vor wenigen Jahren sind im Kunsthandel seine Vorzeichnungen aufgetaucht und haben es möglich gemacht, genau festzustellen, wo er selbst die Feder geführt hat²¹.

Das Mittelbild der Decke, das rechts unten Rebsamens Signatur trägt, nimmt eines der wichtigsten und häufigsten Themen des barocken Freskenhimmels auf: die Aufnahme Mariä in den Himmel. Rebsamen hatte es ja schon im nahen Hermetschwil bearbeitet. Für Göslikon zog er andere Vorbilder heran. Sein Werk ist da das Glied einer langen Bildtradition, für die unter anderem Cosmas Damian Asams Marien-Himmelfahrt in Weingarten wichtig ist. Ganz deutlich sind die Beziehungen vor allem zu dem Hochaltarblatt, das der große Meister der Konstanzer Diözese, Franz Joseph Spiegler, 1734 für die

19 Küng, O.: Eine bemerkenswerte Darstellung in der Dreifaltigkeit in der Pfarrkirche zu Göslikon. In: *Freiämterkalender* 1956. S. 45f. zitiert bei P. Felder: *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*. Aargau Bd. IV, S. 195.

20 Ispording, Eduard: Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen. Textband. Weissenhorn 1982. S. 344 das Bittgesuch des Künstlers und Verlegers um Schutzprivileg.

21 Ispording, E.: Die Zeichnungen des Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) zur Lauretanschen Litanei. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg 1993. S. 274–299.

Schweizer Klosterkirche in Engelberg gemalt hat²². Da beginnen die Übereinstimmungen mit der Repousoir-Figur des am linken vorderen Bildrand kauernenden Apostels und enden in der Figur der Maria. Beim Vergleich der Marien-Gestalten fällt zunächst auf, wie sich bei beiden Bildern die Zeichnung des linken Beines in den Gewandfalten und der Verteilung von Licht und Schatten darauf entsprechen. Wie genau sich die beiden Figuren gleichen, wird augenfällig, wenn man die Neigung der Göslikoner Marienfigur Rebsamens nach hinten zurücknimmt (Abb. 55).

Überraschend ist die Darstellung der Trinität, die im Begriff ist, Maria aufzunehmen, mit dem Heiligen Geist in Jünglingsgestalt. Trotz der päpstlichen Bedenken gegen diesen Bildtyp hatte Matthäus Günther 1748 in Altdorf und in Schongau in Marienkrönungen diese visionäre Vorstellung der Kaufbeurer Franziskanerin Crescentia Höß verarbeitet. Sechs Jahre später, 1754, hielt sich Balthasar Riepp in seinem Deckenfresko in Großaitingen in der Darstellung der Heilig-Geist-Figur enger an die Crescentia-Überlieferung. Auch Rebsamens Sigmaringer Landsmann Andreas Meinrad von Ow hatte inzwischen den Heiligen Geist in der Gestalt eines Jünglings in eine Komposition mit der Dreieinigkeit aufgenommen, so wie ihn die Franziskanerin Crescentia Höß von Kaufbeuren in ihrer Vision gesehen hatte. Dabei handelte es sich allerdings um ein Andachtsbild, das wohl für den geschlossenen Raum eines Nonnenklosters, nicht aber für einen weiteren Kreis bestimmt war. Die ganze Gemeinde aber war mit dem zentralen Deckenfresko in Göslikon angesprochen²³.

Seit dem Aufsatz von Edith Raeber-Züst kennen wir die Abhängigkeit des Göslikoner Fresken-Programms von den Kupferstichen zu Klauber-Gözschen Lauretanischen Litanei, die auch die Darstellung des Heiligen Geistes als Jünglingsgestalt vorgibt. Die Anrufungen dieser Litanei setzen nach der Bitte um Erbarmung, die sich an den Herrn Christus wenden, mit dem vierfachen Gebet zum dreieinigen Gott ein: zum Vater vom Himmel, zum Erlöser-Sohn, zum Heiligen Geist und dann zur Dreifaltigkeit. Das letztere ist bei Dorn-Klauber

22 Kolb, Nanette und Raimund: Franz Joseph Spiegler. Passau 1991. Abb. S. 29.

H. Hosch: Franz Joseph Spiegler (1691–1757). Zur Entwicklung und zum Einfluß des Barockmalers. In: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees u.s.U. 111. Heft. Friedrichshafen 1993. S. 144, Anm. 66 vermutet, daß Rebsamen hier dieselbe Vorlage nutzte, die auch der Werkstatt Andreas Meinrads von Ow für dessen Chorfresko im ehemaligen Kloster Laiz bei Sigmaringen diente.

23 Oehler, H. A.: Die Heilig-Geist-Vision der seligen Crescentia von Kaufbeuren in der Kunst Südwestdeutschlands. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte. 29. Jg. S. 160–174.

mit einem großen A oder Alpha, dem Anfang aller Dinge, illustriert, das gleichzeitig das Dreieck der Dreifaltigkeit bildet, mit Gott Vater an der Spitze, dem Sohn Christus und dem Heiligen Geist an den Schenkeln dieses Dreiecks. Maria ist ihm eingeschrieben, mit einem Beta, das dem andächtigen Leser und Betrachter ihre Nähe zum Alpha der Dreieinigkeit sozusagen vorbuchstabiert. Der Heilige Geist wird hier nicht nach frommem Brauch und nach dem Willen der Kurie einfach durch eine Taube oder durch Pfingstflammen dargestellt, sondern durch eine flügellos schwebende Jünglingsgestalt, um deren Haupt ein Kranz von sieben Flämmchen mit den sieben Gaben des heiligen Geistes strahlt, wie das der Vision der seligen Crescentia entspricht. Und der Regel wird Genüge zu tun versucht, indem man vor der Brust des Geist-Jünglings eine Geist-Taube einzeichnet, wie das im Umkreis von Kaufbeuren und Augsburg immer wieder gehandhabt wurde.

Mit diesen Gestalten sind die Hauptfiguren des zentralen Freskos vorgegeben. In den vier Ecken der Kirchendecke sind nun sechs Figuren eingesetzt, die mit den Zeilen, die von ihnen zur Mitte hin ausgehen, in das Marienlob der Litanei einstimmen. Bei einer von ihnen muß die bisherige Deutung berichtigt werden. Der Vergleich mit den drei Kupferstichen zu den Anrufungen der drei Personen der Dreifaltigkeit weist dafür den Weg. Alle drei Blätter sind nach eigenhändigen Vorzeichnungen von Gottfried Bernhard Göz entstanden²⁴. Im Westen, in der Tiefe des Kirchenraumes, knien zur Linken und zur Rechten die vier Erdteile, so wie sie im Kupferstich Christus zugeordnet sind. Ihre Bitte lautet, wie im Kupferstich: *FILI, REDEMPTOR MUNDI, DEUS*: Gott Sohn, Erlöser der Welt, und: *MISERERE NOBIS*, erbarme Dich unser. Vorne links und damit auf der Ehreseite zur Rechten der Dreifaltigkeit und des Altars, der Evangelienseite, betet die personifizierte Kirche ihr *AVE FILI DEI PATRIS*, sei begrüßt, Sohn Gott Vaters. Ihr gegenüber links kniet eine ältere weibliche Figur, mit im Gebet ausgebreiteten Armen. Ihr Haupt ist mit einem Schleier-tuch bedeckt. Und ihr ist die Anrufung der Engelskönigin zugewiesen: *AVE REGINA ANGELORUM*. Kein Attribut entschlüsselt ihre Identität. Edith Raeber-Züst sah in ihr die Personifizierung des Alten Bundes, der ja in der Ikonographie der barocken Kirchenkunst tatsächlich oft dem Neuen gegenübergestellt wurde. Aber wie sollte die Synagoge, das Alte Testament in diesen Kreis der Marienverehrung und wie zur Verehrung als Engelskönigin kommen (Abb. 56, 57, 59)?

²⁴ Isphording, E., wie Anm.17, S. 282 und Abb. 3.

Die dritte Person der Dreifaltigkeit, der heilige Geist, schwebt in der entsprechenden Zeichnung von Gottfried Bernhard Göz und damit auch auf dem Kupferstich der Dorn-Klauberschen Lauretanischen Litanei als Geisttaube über dem Marienmedaillon und über der knienden Anna, der Mutter der Maria. Anna ist, wie üblich, als Greisin dargestellt. Ihr Haupt ist bedeckt. Sie wird vom Rücken her gesehen, aber sie hat den linken Arm ausgestreckt, und sie schaut nach oben, gerade wie ihr Gegenbild in Rebsamens Deckenfresko. Es ist kein Zweifel möglich. Das Programm für den Maler hat auch die sechste der Begleitfiguren der drei Trinitätsstiche übernommen. Hier ist die heilige Mutter der Maria dargestellt. Und der beigegebene Text belegt auch, warum sie hier stehen muß. Maria ist die Braut des Heiligen Geistes. Im Andachts-Stich bittet die Geisttaube die Mutter Anna um ihre Tochter Maria als Braut. Zeilen aus dem Makkabäer-Buch werden dafür eingesetzt. Der Heilige Geist bittet: *Da mihi filiam tuam uxorem*, gib mir deine Tochter zur Frau, und die Mutter Anna gewährt sie ihr: *Dabo tibi filiam meam*, ich gebe dir meine Tochter. Wenn wir die Fresken der Göslikoner Kirchendecke also richtig lesen, so finden wir dort nicht nur, worauf schon Edith Raeber-Züst hingewiesen hat, zahlreiche Anregungen aus der Augsburger Litanei-Ausgabe verarbeitet, sondern deren erste Hauptgruppe systematisch wiedergegeben. Und damit ist auch in der dortigen Marienverehrung der Mutter Anna der Platz eingeräumt, den sie im Zeitalter der Rokoko-Kirchenmalerei einzunehmen pflegte (Abb. 58).

Dazu kommt ein wichtiges formales Element. Rebsamen übertrug nicht nur die in der Litanei vorgegebenen Figuren an die Kirchendecke, sondern er fand für die Transponierung dieser rahmenlosen Stiche nach Gözscher Erfindung eine rahmenlose Form, bei der Stuck-Ranken die frei auf die Decke gesetzten Figuren tragen und umspielen, während die übrigen Fresken die üblichen Stuckrahmen im Geschmack der Rocaille-Zeit erhielten.

Der Stuckrahmen des Hauptfreskos an der Decke ist mit acht Rocailles besetzt, die ihn „wie Blumen in einem Kranz“ (E. Raeber-Züst) schmücken und dabei weitere Marien-Symbole und Anrufungen der Lauretanischen Litanei aufnehmen: im Westen die Prophetenfigur aus dem SANCTA-TRINITAS-Stich, an dem sich schon die Wiedergabe der Dreifaltigkeit im Hauptfresko orientiert hat, im Osten Moses vor dem brennenden Dornbusch, im Süden und Norden zwei emblematische Darstellungen. Hier ist die aufgehende Sonne und der vor ihr fliehende Löwe nach dem Stich STELLA MATUTINA dargestellt, dort als Gegenstück die untergehende Sonne. Dazwischen stehen kleinere Medaillons mit Stadt und Leuchtturm als Symbole der Zuflucht (im Osten) und als Zeichen der Tröstung das Schiff im

Sturm und der Wanderer in der Landschaft aus dem Stich CONSOLATRIX AFFLICTORUM (im Westen).

Dieser Stich gab auch die Vorlage für die südliche der großen Deckenkartuschen zwischen Hauptfresko und Deckengesims. Esther, alttestamentlicher Typus für Maria, sitzt hier zu Tische und bittet dabei für ihr Volk. Gegenüber, im Norden, kniet die bittende Abigail vor König David (Abb. 54).

Die Fresken an den Wänden führen die Thematik der Deckenbilder weiter. Judith und Jael – in schön geschwungenen Stuckrahmen – begleiten an der Westwand über der Empore das Bild des gnadenspendenden Brunnens der MATER DIVINAE GRATIAE. Dieses gibt im wesentlichen den rahmenlosen Stich der Litanei wieder und ist dementsprechend auch rahmenlos auf die Wand gesetzt.

Im Osten des Kirchenraumes führen links und rechts vom Hauptaltar zwei Türöffnungen zur Sakristei. Sie sind bekrönt von Fresken in prächtiger Stuckrahmung mit der Engelserscheinung, die den Nährvater Jesu im Traum von seinem Zweifel an Maria befreit, und einer Szene, in der Maria die Fürbitten der Ordensgründer Franziskus und Dominikus an Christus weiterleitet, so wie das im Stich CHRISTE ELEISON der Litanei vorgebildet war.

Die beiden kleinen Fresken in der Tiefe über der Chorgalerie links und rechts vom Hauptaltar behandeln Christus-, nicht Marienthemen. Sie schließen sich damit an das ältere Kreuzigungsbild des frühbarocken Hochaltars an, das von Rebsamen durch ein Auszugsbild mit Gott Vater und der Taube des Heiligen Geistes zum Gnadenstuhl erweitert worden ist. Gegenstand der im Dunkel liegenden Fresken links und rechts davon sind die Passionsthemen des letzten Abendmahls und von Gethsemane.

Das allerletzte der vielen Fresken schließlich führt über der Kanzel mit seiner Pfingstdarstellung mit Maria im Kreise der Apostel die beiden Themenkreise zusammen.

Mit der vielgliedrigen Kirchengausmalung in Gösslikon, zu der sich weitere Aufschlüsse bei Raeber-Züst finden, dieser eindrucksvollsten Leistung seines Lebenswerks, scheint Rebsamen seine Schweizer Schaffensperiode abgeschlossen zu haben.

Saulgau

Einen Geistlichen in einflußreicher Stellung zum Verwandten zu haben, war für einen Kirchenkünstler der Barockzeit das beste Geschick, das ihm bereitet

sein konnte. Franz Anton Rebsamen hatte dieses Glück. In Saulgau, der vorderösterreichischen Stadt, wirkte bis zum Jahr 1747 der kunstverständige Dekan D. Maximilian Rebsamen²⁵. Er war ein Onkel unseres Malers, und er muß ihm den Weg nach Saulgau geebnet haben, das damals eines der kleinen oberschwäbischen Kunstzentren war. Kurze Zeit nach der Vollendung des großen Werkes in Gösslikon tauchte Franz Anton Rebsamen hier auf. Noch im Jahr 1758 heiratete er eine Saulgauerin, eine Schwester Anton Störcks. Das Haus in der Pfarrstraße, das er bezog, war ein Malerhaus. Es hatte dem Maler Johann Caspar Koler (1698–1747) gehört. Dessen Witwe hatte dann, um ihre fünf Kinder zu versorgen, den ein Dutzend Jahre jüngeren Maler Franz Joseph Zürcher (1719–1770) zum Mann genommen – eine Fehlkalkulation, wie sich bald zeigen sollte, denn die Firma geriet in Konkurs, und die Zürchers setzten sich nach Stockach ab. Nun zog Rebsamen hier ein.

Der geistliche Onkel segnete ein Jahr, nachdem der Neffe versorgt war, das Zeitliche²⁶. Franz Anton Rebsamen brachte es zu Ansehen in der Stadt. Zehn Jahre später, 1768, wurde er zum Bürgermeister gewählt und er blieb das bis zu seinem Todesjahr 1790²⁷.

Inzwischen war die Antonius-Kirche des Saulgauer Franziskaner-Klosters umgebaut worden. 1763 wurde die Decke von Langhaus und Chor stuckiert und ausgemalt²⁸. Franz Anton Rebsamen erhielt den Auftrag für die Deckenfresken. Erhalten ist das Chorfresko (Abb. 60).

Die lang-ovale Grundform des Freskos ist durch C-Bogen des Stuckrahmens mehrfach gebrochen, seine Ränder durch Blatt-Zungen auf diesen Stuck-Bogen ausgefranst. Das Bild soll den Titelheiligen Antonius von Padua und die wunderbare Macht der Eucharistie feiern. Ein hoher Torbogen, dem rotmarmorne Säulen mit goldfarbenen Kapitellen vorgelegt sind, die Gebälk tragen, gibt die Szene vor.

Unten zeigt der heilige Antonius, begleitet von einem Ministranten, der die Hände gefaltet hat, vor einem Altar mit Kruzifix und Kerzenpaar die Hostie, die er über einer Patene hält. Sieben Menschen drängen sich davor, und ein Esel. Hier wird die Geschichte erzählt, wie der Heilige einem Esel die Hostie

25 Flad, Max: Johann Caspar Coler. In: Saulgauer Hefte. Jg. 7, 1987. S. 11.

26 Raeber-Züst, E., wie Anm. 2, S. 157, Anm. 53.

27 Flad, M., wie Anm. 25, S. 25, Anm. 13.

28 Spahr, Gebhard: Oberschwäbische Barockstraße. Bd. IV. Weingarten 1982. S. 41. Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg II. Bearbeitet von Dagmar Zimdars. München 1997. S. 644.

vorhält, der seit drei Tagen kein Futter mehr bekommen hatte, und wie dieser Esel nun das vorgelegte Futter verschmäht und zu dieser Hostie aufschaut. Nach der Legende geschah das, um den Albigenser Guiald von seinem Irrglauben zu bekehren²⁹. Guiald hat man in der Gestalt mit dem seltsam gefransten gelben Tuch zu erkennen, die hinter dem Esel kniet und gebannt auf die Hostie schaut. Die Handschrift Rebsamens ist in diesen Figuren, am deutlichsten in dem glatten Rundkopf des Heiligen, unverkennbar. Doch der Maler hat unter dem verschmähten Heubündel auch in großen Goldbuchstaben signiert: *REBSAMEN in: [venit] et: pi: [nxit]* (Abb. 63).

Von der Hostie steigt ein Rauchfaden auf, der sich schnell zur Rauchsäule auswächst, die senkrecht nach oben steigt und sich fort zu einem Wolkenknäuel ballt, der das Gebälk verdeckt, wie das an der Balustrade des Allerheiligenhimmels von Hilfikon geschieht. Auf und an diesem Wolkenknäuel hocken und schweben zwei lebhaft, langgliedrige Engel in fliegenden braunroten und blauen Gewändern. Aber die Bildmitte zwischen der Menschen- und der Engelsgruppe bleibt seltsam leer.

Vielleicht fand Franz Anton Rebsamens Leistung in St. Antonius in seiner neuen Heimatstadt keinen ungeteilten Beifall. Als im Folgejahr 1764 der Auftrag für Fresken in der Stadtkirche vergeben wurde, da trug der Saulgauer Konkurrent Johann Georg Mesmer den Sieg davon³⁰. (Die Ausmalung ist später der Regotisierung zum Opfer gefallen.) Die Geschicke der Saulgauer Maler überkreuzen sich auch sonst. Der Vater Johann Georg Mesmer (1715–1798) teilte fast Rebsamens Lebensdaten. Er wirkte, unterstützt von seinen Söhnen. Der Sohn Joseph Anton Mesmer (1747–1827) malte später vor allem in der Schweiz³¹.

Von Rebsamens Deckenmalerei aus den Saulgauer Jahren ist nur noch ein größeres Werk, die Ausmalung der Dorfkirche des nahen Mieterkingen bekannt. Im Westen des Kirchenschiffes versteckt sich dort jetzt halb über der Orgelepore ein hochformatiges Fresko. Da schwebt die Dreifaltigkeit über dem Runddeckel, durch den man früher beim Pfingstgottesdienst ein Abbild der Geisttaube absenkte. Von unten her dringt ein Engel, der etwas voluminöser ausgefallen ist, als wir es sonst bei Rebsamen gewohnt waren, nach oben.

29 Spahr, G., wie Anm. 28. K. Zimmermanns: Artikel Antonius von Padua. Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg 1973. Bd. 5. Sp. 222.

30 Hosch, H.: Andreas Brugger (1737–1812). Sigmaringen 1987. S. 25, Anm. 173.

31 Flad, M., wie Anm. 25, S. 8.

Das Rot und Blau der Gewänder seiner Saulgauer Genossen vereinigen sich bei ihm in einem changierenden Tuche.

Ein schmales Queroval vor dem Chor bringt eine Abendmahlsdarstellung. Der Bildaufbau³² gleicht der des Chorfreskos in Hermetschwil, nur vereinfacht und ins Breitformat gestreckt. Für den Abendmahlsraum verwendete Rebsamen einen Ausschnitt seiner Hermetschwiler Bogen-Architektur. Unter ihr sind die Häupter Jesu und der Apostel, die in Hermetschwil einen Bogen bilden, zu einer waagerechten Linie gestreckt, um dem anderen Bildformat gerecht zu werden. Der Vergleich der Figuren zeigt, wie die glattflächige Darstellungsweise der Rebsamschen Freskentechnik hier besser erhalten ist, als im übertünchten und wieder hervorgeholten Vorbild in Hermetschwil, wo die Farbflächen der Gesichter und Gewänder, ohne Zweifel durch die Schicksale der Ausmalung, einen brüchigen, porösen Charakter angenommen haben. Der entscheidende Bereich des Bildes, vom knieenden Apostel Petrus, über Christus, der ihm das Brot der Eucharistie reicht, bis zu Judas, der sich am linken Bildrand mit gebeugtem Rücken geduckt davonmacht, ist im Ganzen und in vielen Einzelheiten Wiederholung der einst für Hermetschwil gefundenen Formen. Das ist besonders deutlich ablesbar an den für Rebsamen typischen Gewandfalten, etwa an der doppelten S-Kurve, die sich am Obergewand der Christusfigur abzeichnet (Abb. 61).

Der alternde Maler schwang sich nicht mehr zu neuen Bildideen auf, sondern zehrte vom Bestand. Die Höhe seines künstlerischen Schaffens hatte er in seinen Schweizer Werken erreicht und nun längst überschritten. Die beiden Darstellungen der Herrenkommunion in Hermetschwil und in Mieterkingen begrenzen wie eine Klammer fast alles, was uns von den Leistungen des Freskant Franz Anton Rebsamen bekannt ist, und was hier im Zusammenhang sichtbar gemacht werden sollte.

32 Hosch, H., wie Anm. 22: „carlonesk oder österreichisch anmutend“ und ebenda, S. 143, Abb. 22 mit Fragezeichen, (das jetzt wohl wegfallen kann), bei der Zuweisung zu Rebsamens Werk.