

Zum künstlerischen Problem der kollektiven Autorschaft bei der Ausstattung der St.Galler Kathedrale

Autor(en): **Knoepfli, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **15 (1964)**

Heft 4

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-392864>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZUM KÜNSTLERISCHEN PROBLEM DER KOLLEKTIVEN AUTORSCHAFT BEI DER AUSSTATTUNG DER ST. GALLER KATHEDRALE

Der durch zahlreiche Rücksprünge gekennzeichnete Abbau der künstlerischen Kollektivverantwortung jener glückhaften Epochen, denen auch im Schöpferischen ein gemeinschaftliches Lebensgefühl eigen war, hat bis heute die Kunstgeschichte verhältnismäßig wenig beschäftigt. Wo der namentlich faßbare Einzelne die Anonymität des Kollektivs abzulösen beginnt, wo das Gebot des geistigen Eigentums und das Verbot des Plagiats auftauchen und der riesige Nährquell zu versiegen droht, welcher der ganzen Zunft und Bruderschaft im besten Sinne als Gemeinplatz bisher zur Verfügung stand – sie mit Ideen und Formen versorgend – da muß unabhängig vom Stand der Stilentwicklung doch auch ein kunstgeschichtlicher Markstein gesetzt werden. Solche Präzisierung scheint um so notwendiger, als wir immer wieder Gefahr laufen, moralbezogene Begriffe wie eben «geistiges Eigentum» oder «Plagiat» auch dort ansiedeln zu wollen, wo noch gar keine modern-individualistischen Kriterien bestanden haben. So fahnden wir oft auf falschen Geleisen nach den führenden Köpfen mittelalterlicher Skriptorien, nach dem spiritus rector einer Münsterbauhütte, einer spätgotischen Schnitzerwerkstatt oder einer von Generationen gehaltenen frühen Malerschule.

Eine ausschlaggebende Bedeutung kommt dem Autorenkollektiv noch einmal im Gesamtkunstwerk des Barock zu. Wenn wir als ein hervorragendes Beispiel die Bau- und Ausstattungsgeschichte der St. Galler Kathedrale kurz zusammenstellen, so soll dies hier nur im Sinne einer kleinen Zwischenbilanz geschehen. Was die Architektur betrifft, so haben Erwin Poeschel im dritten St. Galler Kunstdenkmälerband und Paul Henry Boerlin in seiner nunmehr in Buchform erschienenen Basler Dissertation den gegenwärtigen Stand der Forschung wiedergegeben und darüber hinaus Wesentliches zur Klärung beigetragen¹. Freilich mit sich nicht ganz deckenden Ergebnissen. Poeschel vertritt unter anderem die Ansicht, die wohl auf den Einsiedler Klosterbaumeister CASPAR MOOSBRUGGER zurückgehenden Entwürfe aus dem Jahre 1721 seien «ohne Folgen auf die weitere Planentwicklung geblieben» (S. 102), während Boerlin Moosbruggers Ideen als mitkonstitutiv für das dann ausgeführte Projekt ansieht. Dies vor allem, weil er einen den genannten Plänen entsprechenden, von Poeschel eher der Plangruppe um 1750 zugeordneten Bauriß in MOOSBRUGGERS letzte Jahre, also in die Zeit des Einsiedler Kirchenbaues, vor 1723, versetzt und als Ausgangspunkt für die spätere Planung von 1749–55 erkennt. Doch soll hier auf diese Frage nicht näher eingetreten werden. Auch die Beziehungen zwischen den Planvorstufen und dem bei der Ausführung im einzelnen etappenweise neu konzipierten Bau mögen hier ununtersucht bleiben; wir nennen lediglich pro memoria die Planautoren des Architektenkollektivs: J. C. BAGNATO 1750, J. RUEFF 1751/52, GABRIEL LOSER 1751 und 1761, PETER THUMB 1751 und 1755, sodann JOH. JAKOB RIESCHER 1754 und JOH. MICH. BEER von Bildstein 1752 und 1760/61. Poeschel wies ferner zu Recht auf die entscheidend mitbestimmende Rolle der Bauherrschaft, die weniger im Mitspracherecht des Konventes und der klösterlichen Bausachverständigen und Bauberater in Erscheinung trat, als in der dominierenden Person des Abtes Coelestin II. Gugger von Staudach und des eigenwilligen, bisher allzusehr im Schatten verbliebenen Konversen Gabriel Loser. In der Ausführung haben Schiff und

Rotunde als das Werk des Peter Thumb zu gelten, der die Grundidee allerdings beträchtlich verwässerte. Der Bau von Chor und östlicher Doppelturmfassade leitete J. M. Beer von Bildstein, dem aber der genannte hochbegabte Gabriel Loser gleichsam über die Achseln guckte und den Beerschen Vorschlägen den großen Atem vermittelte. Wie Dominik Zimmermann beim Bau der Fischinger Iddakapelle, so könnte in St. Gallen J. A. FEUCHTMAYR schließlich die Hand mit im Spiele gehabt haben. Ihm wurde zwar erst 1763 das gesamte Steinbildwerk an der Ostfassade verdingt, doch war er schon seit anfangs 1761 mit dem Schnitzen der Beichtstühle beschäftigt, das bedeutet zur Zeit, als Beer und Looser eben hinter den Ausführungsplänen saßen.

Nach dieser Faustskizze möchten wir auch das für die Ausstattung verantwortliche Kollektiv nicht gesamthaft würdigen, sondern ausschnittweise die Fragen aufrollen, welche uns die Deckenmalerei stellt. Gegen den Vorwurf erweisen wir uns zwar nicht völlig gefeit, der Zeitpunkt sei hiefür noch zu früh gewählt, weil die Gewölbezone erst im Chor mit der Freilegung der Wannemacherschen Gemälde (ca. 780 m²) fertig restauriert erscheint, während die Arbeiten an der Kuppel (ca. 900 m²) mitten im Gange sich befinden und im Schiff (ca. 780 m²) noch kaum begonnen worden sind. Die hauptsächlich in Zusammenarbeit mit Msgr. Johannes Duft, Stiftsbibliothekar in St. Gallen, mit dem Wannemacherforscher M. Reistle in Langenau und mit Restaurator Karl Haaga in Rorschach gewonnenen neuen Ergebnisse dürfen jedoch als derart wegleitend für das weitere Studium angesprochen werden, daß wir uns berechtigt fühlen, sie im Sinne eines vorläufigen Rechenschaftsberichtes einem weitem Kreise darzubieten.

Großunternehmer für die Ausstattung des Schiffes und der Rotunde war der Bildhauer und Maler CHRISTIAN WENZINGER (1710–1797) aus Freiburg im Breisgau, welchem Abt Coelestin am 16./17. Juni 1757 den gesamten Schmuck «in Bildhauer-Arbeit, malereyen und Stocador» verdingweise anvertraute. Nur Wenzinger erscheint als Vertragspartner in den Akten des äbtischen Bauamtes. Daß er Skizzen für die Gewölbespiegel entwarf, ist sehr wahrscheinlich; die Frage bleibt nur die, ob diese eigenhändig bis zur Werkzeichnung bzw. Ölskizze gediehen oder nicht. In welchem Umfange er sich schließlich persönlich an der Ausführung beteiligte, blieb gleichfalls als Problem offen. Immerhin schien, seitdem sich A. Fäh, H. Ginter und E. L. Noack-Heuck für die alleinige Autorschaft Wenzingers ausgesprochen hatten, der Anteil seiner möglichen Helfer nur sehr untergeordneter Natur geblieben zu sein².

Erwin Poeschel fiel zwar bei den Wenzingerschen Selbstbildnissen auf (vgl. S. 114 mit Literatur in Anmerkung 4), daß sich der Künstler nur mit dem Stift, nie aber mit Pinsel und Palette konterfeit hat. Aus diesem Grunde nimmt er an, Wenzinger habe in erster Linie als Bildhauer und Stukkateur selbst Hand ans Werk gelegt. Dennoch sieht er im Meister auch den Autor der Gewölbemalereien in Schiff und Rotunde. WANNEMACHER setzt er erst für den Chor ein, dessen Ausmalung 1764 verdingt wurde. Nun förderte die Wiederfreilegung der Chorgewölbe 1963/64, unter Orazio Morettos 1819/21 darüber gepinselten, süß-hölzernen Malereien, Wannemachers selbständige Originale zutage, die mit den bisher abgedeckten Partien der Deckengemälde in Schiff und Rotunde verblüffend zusammengehen, so daß man hier rein stilistisch dieselbe Hand zu erkennen glaubt. Tatsächlich findet sich Wannemacher als ausführender Meister auch der Schiffgewölbebilder schon früh literarisch bezeugt: im zeitgenössischen Allgemeinen



Stiftskirche St. Gallen. Engel mit Viola da braccio und Baßgambe.
Ausschnitt aus dem Deckengemälde im südlichen Seitenjoch des Chores

Künstler-Lexikon von J. R. Füßli, dessen erste Auflage 1763 in Zürich herauskam, läßt sich darüber nachlesen: «Wenzinger ein berühmter Bildhauer zu Freyburg im Brißgäu soll die Cartons zu den Fresco-Gemälden der Fürstlichen Abtei-Kirche zu St. Gallen, welche Wannemacher malte, verfertigt haben»³. Die Erinnerung an diesen Sachverhalt blieb noch im 19. Jh. lebendig. So schreibt H. A. Berlepsch 1858⁴: «. . . im Schiff der Kathedrale schuf Wannemacher die Plafondfresken». Und Dehios gewichtige Geschichte der deutschen Kunst (Bd. III, S. 345) hebt als Maler der Gemälde in Rotunde und Schiff wiederum Wannemacher hervor. Zu diesen Zeugnissen gesellt sich eine Beobachtung personeller Natur, die M. Reistle, der an einer Wannemacher-Biographie arbeitet, uns freundlicherweise zur Verfügung stellte: es gehörte nämlich zu den Gepflogenheiten Wannemachers, die Paten seiner Kinder aus dem Personenkreis auszuwählen, von dem er Verdienstmöglichkeiten oder sonstwie Förderung erwartete. In den Tomerdinger Pfarrmatrikeln taucht nun unter dem 1. Oktober 1758 ausgerechnet Christian Wenzinger als Pate einer Tochter Maria Anna Eva Magdalena Barbara Wannemacher auf! Andererseits entspricht es auch einer sonst oft geübten Praxis Wenzingers, wenn dieser die von ihm entworfenen Werke weitgehend anderen Händen zur Ausführung überläßt. So arbeiten für ihn etwa im Münster von Freiburg i. Br. (1743) ANTON XAVER HAUSER und JOSEF HÖR, in St. Peter im Schwarzwald (1752) der Bildhauer MATHIAS FALLER, dem wir 1764 in der Kartäuserkirche Ittingen wieder begegnen, in St. Gallen (1757) außer dem Maler Wannemacher der Bildhauer FIDEL SPORER und an den Gewölben der Klosterkirche St. Blasien (1779) SIMON GÖSER, der hier freilich nur die erste Anlage geschaffen haben soll, während sich Wenzinger der Vollendung selbst angenommen habe⁵. Göasers ausführende Hand wird sogar für das um 1761 entstandene mythologische Treppenhausbild des Freiburger Wenzingerhauses «Zum schönen Eck» angenommen; und dies wohl zu Recht.

Eine Bestätigung für die Beteiligung Wannemachers an der Ausmalung von Schiff und Rotunde in St. Gallen findet sich unter den zahlreichen bei Boerlin im Wortlaut angeführten Quellenbelegen: Schon am 23. Juli 1760 taucht Wannemachers Name erstmals in den Bauakten auf, also ganze zwei Jahre bevor ihm die Deckenbilder in der Bibliothek, und vier Jahre bevor ihm die Gewölbemalereien im Chor der Stiftskirche akkordiert wurden⁶.

Daß aber Wenzinger auch in St. Gallen Entwürfe beisteuerte, scheint unter anderem aus einer Entschädigung hervorzugehen, die er am 18. Mai 1773 «wegen übergebener Scizzen der Kuppell» erhielt⁷. Damals mußte die schon schadhaft gewordene Rotundenkuppel neu eingerüstet, gesichert und die Malerei durch ANTONI DYCK aus Isny ausgebessert werden. Die jetzt laufende Abdeckung zeigt allerdings von Dycks Hand nur Flickarbeit untergeordneter Art, welche offenbar peinlich nach Wenzingers Entwürfen vorzunehmen anbefohlen war. Jedenfalls erreicht Dycks Werk keineswegs die bedrohlichen Ausmaße der Übermalung von MORETTO (1819) und FRANZ BERTLE (1866/67). Zwei der für St. Gallen bestimmten Ölskizzen hat Ellen Lore Noack in St. Paul in Kärnten entdeckt, wohin sie offenbar durch St. Blasier Benediktiner gekommen sind, die zwei Jahre nach der Aufhebung ihres Klosters 1808 dort Zuflucht fanden. Poeschel bildet diese auf Leinwand gemalten Entwürfe paarweise mit den ausgeführten Gemälden ab⁸, und zwar aus dem südlichen Seitenschiff die «Verherrlichung St. Notkers mit den Heiligen Magnus



Stiftskirche St. Gallen. Blick in das freigelegte Gewölbe des nördlichen Seitenjochs im Schiff.
Rechts die Übermalung von 1866

und Fides sowie aus dem nördlichen Seitenschiff «St. Eusebius in der Gloriole zusammen mit St. Remaclus und der hl. Wiborada». Da inzwischen das zweitgenannte Bild von spätern Retuschen befreit worden ist (Abb. oben), lassen sich Skizze und Ausführung gültiger vergleichen. Die Konfrontation beläßt uns zwei Möglichkeiten:

a) Wannemacher hat sich beinahe sklavisch an Wenzingers Ölskizze gehalten und ist darüber zum vollendeten Wenzinger-Imitator geworden. Dies zu denken, bereitet nicht geringe Mühe wegen der Verwandtschaft mit spätern eigenständigen Werken Wannemachers. Immerhin hat man sich der Virtuosität zu erinnern, mit der Barockmeister in fremde Haut zu schlüpfen verstanden. Belege hiefür bietet gerade St. Gallen. Erstaunlich, wie etwa die Stukkateure GIGL im Chor den nur um geringe Grade temperamentvolleren Stil, den Wenzinger im Schiff angeschlagen, fortsetzt, so «daß kaum Unterschiede zwischen den Werken beider zu bemerken sind»⁹. Auch die Scheidung der originalen Beiträge Jos. Anton Feuchtmayrs von denen seiner Mitarbeiter JOHANN GEORG und FRANZ ANTON DIRR hat sich bis heute nicht undiskutierbar bewerkstelligen lassen.

b) Die Ölskizzen verraten Wannemachers Hand; er malte sie vermutlich nach gezeichneten Entwürfen Wenzingers als Ausweis eigenen Könnens wie als Offertstücke des Wenzingerschen Großunternehmens. Wenzinger scheint mit diesen «Mustern» sich auch für St. Blasien empfohlen zu haben, wo sie verblieben und dann eben nach St. Paul in Kärnten mitgewandert sind.

Was sie mit Wenzingers nach wie vor unbekanntem, wohl nur zeichnerischen Entwürfen verbindet, mag sich also in erster Linie auf Komposition und Zeichnung beziehen. Daß eine enge Beziehung bestanden haben muß, dürfte etwa aus der so ungemein charakteristisch verkröpften Emporenbalustrade im Wenzinger-Wannenmacherschen *Immaculata*-Gemälde des St. Galler Langhausmittelschiffes hervorgehen, die sich ähnlich auf der schon zitierten mythologischen Szene im Wenzingerhaus zu Freiburg i. Br. wiederholt, die ja durch Wenzinger und Göser ausgeführt worden ist.

Relikte aus dem «Zwischenreich illusionistisch konzipierter Architektur»¹⁰ gehören in St. Gallen zu den Ausnahmen. Die Deckenspiegel setzen die gebaute Architektur nicht fort. Vielmehr scheint die Raumschale abgehoben und der Blick zu den freiziehenden Wolkenbahnen gelenkt, auf welchen die schwebende Schar der Heiligen von der himmlischen Herrlichkeit kündigt. Wannenmacher hat wahrscheinlich in vorderster Linie aus Gründen der Einheitlichkeit dieses Darstellungsprinzip auch für seine Chordeckengemälde gewählt, während er 1762/63 in der Bibliothek, wohl um den niedrigen Raum illusionistisch zu überhöhen, das «di sotto in sù» brillieren ließ.

Für die Anordnung von bewegten Figuren vor unbesiedelter, ruhiger Hintergrundfläche dürfte Wenzinger das Primat zukommen; entsprechende kompositorische Haltung beachten ja auch dessen prachtvolle Stuckreliefs, wo Erfindungsreichtum und lebendigplastische Erscheinung sich auch dem Leerraum spannungsvoll mitteilen, während ein Feuchtmayr seine Hintergründe wiederum szenisch «auskomponiert». Die von Wenzinger und Wannenmacher beachteten, an die Schwelle des Klassizismus führenden Prinzipien lassen sich in der Haltung des gesamten Raumes feststellen: man beachte nur einmal, wie säuberlich in der Regel Gemaldespiegel und Rahmenwerk auseinandergehalten werden, wie sich die Stuckdekoration stets der statischen Struktur des Gesamten unterordnet und auch in der originalen, von inkompetenten Leuten immer wieder bekämpften Farbfassung weniger auf «duftige Verwischung» als auf deutliche Aussprache ausgeht¹¹. Wenn man zwar den Gesamttraum als Verschmelzung von Zentral- und Longitudinaltendenzen charakterisieren kann, so offenbart er sich dem Betrachter doch im ruhigen, überschaubaren Fluß des beidseits der Rotunde symmetrisch klar ausgebreiteten Architekturgefüges.

Die Art des Helldunkel-Kolorits der Gemälde, die kühlen Blaugrau-Nuancen, die zu Schwarz und Braun führen, die spannungsreich verteilten blauen, grünen und vor allem roten Akzente sowie die dramatisch aufgesetzten Lichter fügen sich dieser Kunst am Vorabend des Klassizismus ausgezeichnet ein. Sie gehören aber eher dem Wannenmacherschen, als Wenzingerschen Kunststücken an, denn diese Merkmale kennzeichnen sowohl die Malereien im Schiff, wie die in Bibliothek und Chor. Wannenmacher setzte auf rotem, mit Leim und fettigen Substanzen angereichertem Bolusgrunde seine Temperakaseinfarben in *secco*-Manier auf. Mögen sie in ihrem samtigen Gesamtklang etwas «ingesackt» erscheinen: nach Ausweis der lichten Töne können sie nicht sehr nachgedunkelt sein¹². Daß sie von Anfang an in dunkeln Tönen gehalten waren, und nicht erst durch das Eindringen von Öl aus der Moretto-Übermalung so geworden sind, dafür hat P. Dr. Gebhard Spahr OSB Weingarten erst kürzlich einen eindrucklichen Beleg publiziert. Der Salzburger Benediktiner Professor P. Konstantin Stampfer vertraute nämlich die Eindrücke seiner Schweizer Reise vom Herbst 1784 einem Tagebuch an, dessen leider

nur den Text und nicht die Bilder enthaltende Kopie in St. Peter-Salzburg liegt¹³. P. Stampfer äußert sich darin auch über die Klosterkirche St. Gallen. Die Wolken des Kuppelgemäldes bemängelt er wegen der braunen und schwarzen Farben, die an Rauch erinnern, der einem Ziegelofen entsteige, die Figuren wegen des allzuhäufigen Vorkommens schwarzer Benediktinergewänder! Dies alles, meint er, mache das Gotteshaus finster und melancholisch.

Beabsichtigt war also nicht ein heiteres pastellhaft-feines, lichthell-buntes Kolorit, wie es etwa TIEPOLO, MAULPERTSCH, F. L. HERRMANN und andere liebten, sondern von Anfang ein starkes Farbgefälle von den dunkeln Bildern zu den hellen Gründen, wie es ähnlich in der Barockmalerei des süddeutsch-schweizerischen Kreises eigentlich nur STAUDER gepflegt hat. Wo auch die künstlerische Heimat dieses Kolorites zu suchen sein mag: man fühlt sich unwillkürlich an die venezianische Großmalerei des 16./17. Jhs. erinnert. Der Italienaufenthalt Wannemachers weist aber, wenn wir seine ab 1754 gewählten Signaturzusätze «Academicus Romanus» oder «Academico Romano Pittore» richtig verstehen, nach Rom. Durch kluge Prüfung aller familiengeschichtlichen Ereignisse macht M. Reistle wahrscheinlich, daß unser Maler in den Jahren 1753/54 und vielleicht 1756 ein zweites Mal in Rom gewelt haben könnte. Wie mir Msgr. Dr. Paul Krieg mitzuteilen die Güte hatte, findet sich allerdings in den Akten der damals «allmächtigen Academia di San Luca», um die sich alles drehte¹⁴, der Name Wannemacher nirgends vermerkt¹⁵. Aber eben in dem in Frage stehenden Jahre 1754 eröffnete Benedikt XIV. die neue Academia del Nudo in Campidoglio¹⁶, die den Titel «Academicus Romanus» verliehen haben könnte. Ihre Schülerregister müssen leider größtenteils als verloren gelten. Aber selbst wenn sich Wannemacher als Schüler belegen ließe, so wäre über diesen biographischen Nachweis hinaus die Frage seiner einflußreichsten Lehrer, Anreger und Freunde zu prüfen, vor allem die möglichen Beziehungen zum Kreise des ANTON RAPHAEL MENGS und des POMPEO BATONI von Lucca, dessen kühl berechnendes Helldunkel in direkter Linie den Klassizismus Winkelmannscher und Mengscher Prägung ansteuert, während die von Geheimnissen umwitterte vibrierende Malweise Wannemachers vorläufig weder mit italienischen noch mit kollegial-süddeutschen Schulen in einleuchtende Beziehung zu bringen ist. Jedenfalls wird das st.-gallische Werk unserm gerade durch seine Traditionsgebundenheit damals schon wieder «modern» wirkenden Wannemacher endlich einen respektgebietenden Platz in der Malerei seiner Zeit sichern. Albert Knoepfli

Anmerkungen

¹ Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, Bd. III, Stadt St. Gallen II, Das Stift. Basel 1961. – P. H. Boerlin, Die Stiftskirche St. Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Barockarchitektur. Bern 1964. – Vgl. auch die Arbeit G. Germanns in diesem Heft.

² Zur Literatur siehe Poeschel a. a. O., S. 101. – Von Ad. Fäh beachte vor allem «Die Schicksale der Kathedrale St. Gallen seit ihrer Erbauung». Einsiedeln 1927. – H. Ginter, Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock. Augsburg 1930. S. 87–91. – E. L. Noack-Heuck, Zwei neuentdeckte Ölskizzen Christian Wenzingers. In: «Schau-ins-Land», Zeitschrift des Breisgau-Vereins, Jg. 72. Freiburg i. Br. 1954. Auch SA.

³ Die Auflagen von 1771 und 1779 geben einen veränderten, Wenzinger wieder mehr als Maler herausstreichenden Text: «Wenzinger, ein geschickter Maler . . . arbeitete in Deutschland und in der Schweiz: um 1750 machte er die Gemälde der neuerbauten Abteikirche zu St. Gallen, in welcher Arbeit er sich der Beihilfe eines deutschen Malers, genannt Wannemacher, bediente.»

⁴ H.A.Berlepsch, *Der Bodensee und das Appenzellerland* (1858), S. 19.

⁵ Vgl. Peter P. Albert, *Chr. Wenzingers letzter Wille und Nachlaß*. SA. aus *Ztschr. des Freiburger Geschichtsvereins*, Band 41 (1928). Siehe ferner Katalog der Johann Christian Wenzinger-Ausstellung 1960 im Augustinermuseum Freiburg i. Br., Hier auch weitere Literatur welche der gebotenen Knappheit halber in unserer Arbeit nicht erwähnt werden kann.

⁶ Boerlin, a. a. O., S. 187, Quellen Nr. 105 (Ausgabenbüchlein des Abtes Coelestin), 23. Juli 1760: «Des WanneMachers LehrJung 2 fl. 45 x». – Die Ausmalung der Bibliothek wurde Wannemacher erst am 19. Juli 1762 übertragen (Boerlin, a. a. O., S. 188, Quellen Nr. 126), die Gewölbmalereien des Chores am 17. August 1764 (Boerlin, a. a. O., S. 190, Quellen Nr. 138; Poeschel, a. a. O., S. 122 mit Anm. 4).

⁷ Poeschel, a. a. O., S. 125, nach dem Handbüchlein des Abtes Beda (Stiftsarchiv). Die Stelle heißt ganz: «wegen übergebener Scizzen der Kuppel an leinwand 67,2 fl.» Diese etwas unklare Notiz darf m. E. nicht etwa mit einer Leinwandbespannung der Kuppel zusammengebracht werden. Ob Leinwand-Skizzen gemeint sind oder gar nur eine für einen Maler sinnvolle Naturalvergütung in Form von Leinwand?

⁸ Poeschel, a. a. O., S. 190–193, Abb. 123/124 und 126/127.

⁹ Desgl. S. 166. Ob die Gigl schon im Schiff mitarbeiteten? Vielleicht lassen sich an versteckter Stelle wie an der Chordecke ihre plastischen Signaturen finden (Selbstporträte). An andern Orten sollen sie ihre Werke mit dem Gockel (Güggel = Gigl) bezeichnet haben.

¹⁰ Desgl. S. 192.

¹¹ Vgl. A. Knoepfli, *Flucht in die Vergangenheit*. SA. aus «Ostschweiz», Nr. 53/54, 1964.

¹² In diesem Zusammenhang erinnere man sich der Bemerkungen Goethes in den Fragmenten «Über Italien, Ältere Gemälde; Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1790». «Am meisten schadet das Übernehmen des rothen Grundes über schwächeren Auftrag, so daß manchmal nur die höchsten, stark aufgetragenen Lichter noch sichtbar geblieben.» Goethe erwähnt, auch Tintoretts Gemälde seien so dunkel geworden, weil dieser «ohne (Mal-)Grund, auch auf rothem Grund, meist a la prima und ohne Svelatur» gemalt habe.

¹³ «Hoher Besuch im Herbst 1784». In «Die Ostschweiz», Nr. 522 vom 9. November 1964. Die Kenntnis des Artikels verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Msgr. Dr. Johannes Duft, Stiftsbibliothekar in St. Gallen.

¹⁴ Woermann, *Kunstgeschichte VI*, Seite 17.

¹⁵ Vgl. Missini, *In Memorie per servire alla storia della Romana Acadamia di S. Luca fino a Canova*. Roma 1823.

¹⁶ Carlo Pietrangeli in *Natale di Roma*, Bd. XX (1959), S. 123–128: «... in den Jahren 1755–1800 begegnen wir in den Listen außer den Italienern auch 24 Franzosen, 2 Korsen, 20 Deutschen, 20 Spaniern, 16 Flamen, 8 Schweizern, 8 Portugiesen, 5 Engländern, 4 Polen, 2 Russen.» – Das Archiv der Academia S. Luca geht uns liebenswürdig an die Hand, Wannemacher in Rom zu ermitteln.

DER LUZERNER PLAN ZUR STIFTSKIRCHE ST. GALLEN

Nachdem im Frühjahr 1964 «Die Stiftskirche St. Gallen» von Paul-Henry Boerlin erschienen ist, besitzen wir nun neben Erwin Poeschels «Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, Bd. III» (1961) eine zweite Monographie über den barocken Neubau¹. Die Autoren, die zum Teil gleichzeitig arbeiteten, kamen überein, «die Unabhängigkeit ihrer Interpretationen zu bewahren und auf eine Benützung der gegenseitigen Manuskripte zu verzichten²». Während Poeschel mit der Beschränkung, die er sich als Kunst-