Zeitschrift: Rorschacher Neujahrsblatt
Band: 67 (1977)

Artikel: Die Malereien im Kapitelsaal auf Mariaberg
Autor: Knoepfli, Albert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-947437

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Albert Knoepfli

Die Malereien im Kapitelsaal auf Mariaberg

Geschichtliche Hintergründe

Wenn auch die Gesamt-Baugeschichte von Mariaberg in dieser Artikelreihe erst später folgen soll, so dürfte es dem Leser doch nicht unwillkommen sein, zur kurzen Übersicht schon an dieser Stelle einiges über den Ursprung von Mariaberg und die Umstände der Erbauung zu erfahren.

Reibereien zwischen Kloster und Stadt St.Gallen, die beide ihre Klagen darüber den ihnen verbündeten Eidgenossen vortrugen, hatten sich unter dem tatkräftigen Abt Ulrich Rösch derart verschärft, dass dieser schliesslich seinem Konvent die Notwendigkeit einer Klosterverlegung nach Rorschach beliebt zu machen vermochte. Zwar dominierte das Gallus-Stift in geistlichen Dingen; wirtschaftlich jedoch sass die Stadt am längeren Hebelarm, ja sie liess ihn sogar in klösterliche Belange spielen: der damals, 1483, nach 44jähriger Bauzeit vollendete gotische Chor der Stiftskirche war vornehmlich Sache einer gebefreudigen Bürgerschaft gewesen und unter ihrer Leitung entstanden[1]. Der städtischen Sticheleien und Vormundschaft überdrüssig, sich eingeengt und fremd fühlend, suchte Rösch der ungastlichen Stätte zu entfliehen «als Jacob floch Esau, sinen bruoder, jn ain ander land und jn ain ander wesen»[2].

Es war tatsächlich «ein anderes Wesen», das Abt Ulrich vorschwebte: eine Klosterburg umzogen mit Graben und Ringmauer, bewehrt durch Türme und abgeschirmt durch eine Zugbrücke –, ein «beschluss und ain clus des lands», die nicht nur einer «reformierten» Klostergemeinschaft als «ain kron des Benediktinerordens» Geborgenheit und Wirkungsstätte bieten, sondern Nerv der Klosterwirtschaft, der klösterlichen Verwaltung und Zeichen der stiftischen Landeshoheit bilden sollte. Deshalb waren Rathaus und Gerichtshaus in den Plan ebenso eingeschlossen, wie Gefangenen- und Glockenturm, Handwerker- und Ökonomiegebäude. Noch bevor daran der erste Stein gesetzt war, entstand 1484 am See eine neue, torbewehrte Schifflände mit Lager- und mit Badehaus, im Jahr darauf begannen die Bauleute am Berg mit der Umfassungsmauer der neuen Klostergründung. Nachdem die St.Galler Mönche der Klosterverlegung zugestimmt hatten, und 1483 die päpstliche Einwilligung eingekommen war, folgte 1485 die Zusage Kaiser Friedrichs. Erst 1487 setzte dann der eigentliche Klosterbau nach Plänen des Münchener Architekten und Bildhauers Erasmus Grasser ein[3], den der aus Wangen im Allgäu stammende Abt Ulrich Rösch hiezu berufen hatte. Am 8. Juli 1489 bereits konnte der Weihbischof von Konstanz drei Altäre im Kapitelsaal («Kapelle») konsekrieren. Doch am 28. Juli fielen dem Klostersturm oder Klosterbruch, den sich 1200 Appenzeller, 350 St.Galler und etwa 600 Rheintaler auf ihr Gewissen luden, nicht weniger als 800 Klafter Mauerwerk des Neubaues zum Opfer. Die plündernden, brechenden und sengenden Haufen schützten vor, die Klosterverlegung sei eine Beleidigung des hl. Gallus und der Sturm ein ihm zu erweisender Ehrendienst! Den St.Gallern aber schien ein Abt in städtischer Sichtweite lieber, als ein Potentat weiter weg und doch zu nahe vor den Toren. Sie fürchteten auch, die Stadt könne an Prestige, Bedeutung und Verdienst verlieren. Mit der Rorschacher Gründung rückte er auch politischen Interessen der Rheintaler und Appenzeller empfindlich nahe. Die Aufständischen schürten auch nachher das Feuer tüchtig weiter, bis die Eidgenossen in Rorschach und St.Gallen einmarschierten und den Kleinkrieg mit Unterwerfung und saftigen Bussen beendeten. Wohl begann der heimgesuchte Abt sofort, die Schäden zu beheben und leitete den Weiterbau ein. Die zwei Jahre bis zu seinem Tode reichten aber nicht aus, das Werk zu vollenden. Die Rolle, die er dem Altkloster in St.Gallen zugedacht hatte, nämlich in der dortigen nunmehrigen Probstei einige Konventualen sitzen zu lassen, die für «erber (ehrbaren) gotzdienst ... zuo ewigen zitten» sorgen sollten, diese Rolle fiel nun umgekehrt der Aussenstation Mariaberg/Rorschach zu: unter Abt Ulrichs Nachfolgern erstarb der Wille zur Klosterverlegung. Dies äusserte sich schon im Verzicht auf den Ausbau des Südflügels, der hätte das Ganze mit dem Kirchenbau krönen sollen. Die reformatorischen Ereignisse drängten ohnehin dazu, es bei einem freilich überaus stattlichen Schul- und Verwaltungsbau bewenden zu lassen. Es wäre unter den veränderten Umständen ein aussichtsloses Unterfangen gewesen, der alten Gnadenstätte in St.Gallen die Treue aufzukünden und zu versuchen, das Kloster an neuer, traditionsloser Stätte wieder herzustellen.

So bedeutungsvoll Mariaberg als Stützpunkt klösterlichen Besitztums und als Bollwerk des alten Glaubens im Restitutionsprozess

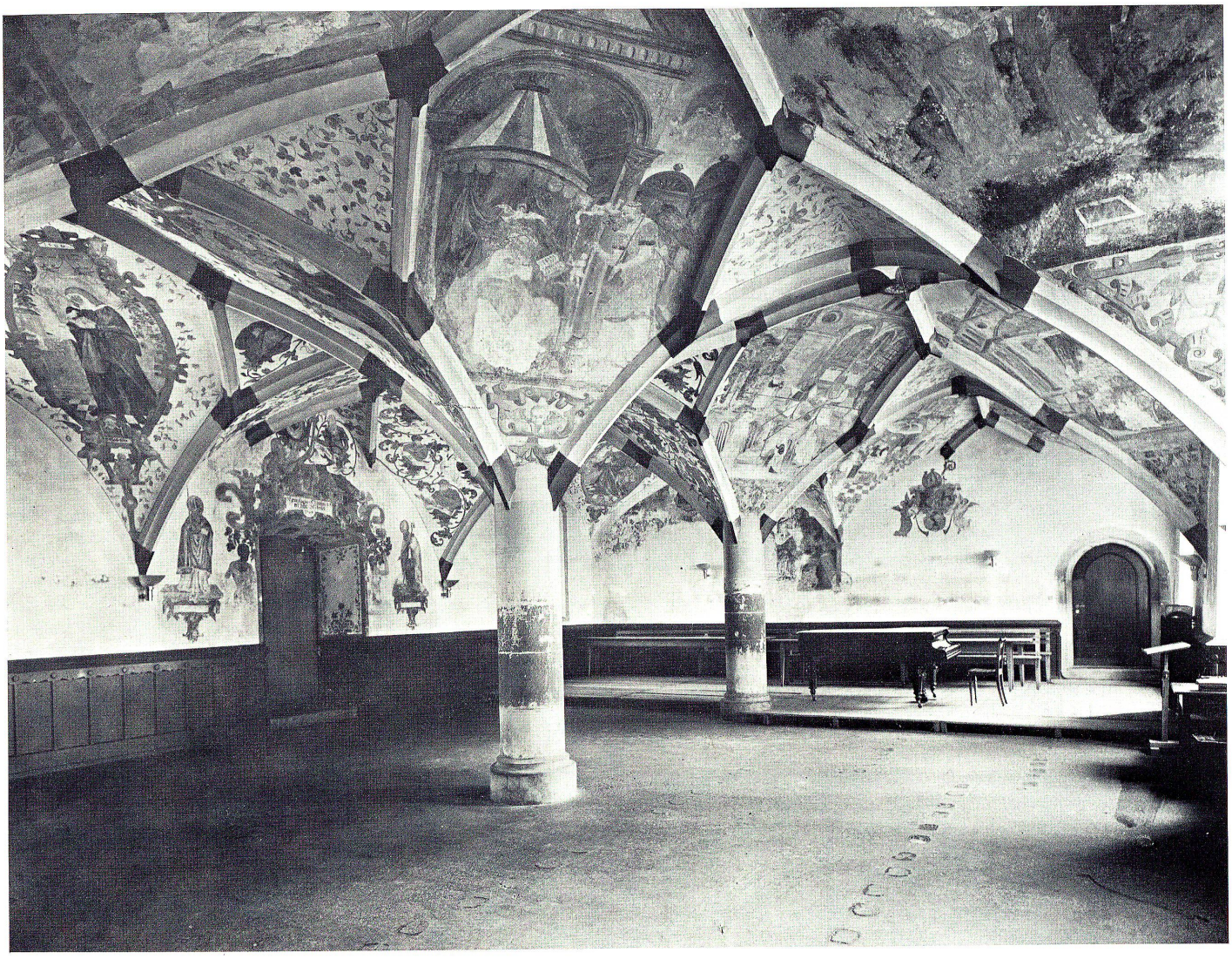
einzustufen war, so durfte man Macht und Möglichkeiten des Gallusstiftes politisch doch nicht allein auf die Rorschacher Karte setzen. Zudem – trotz der mehrheitlichen Umkehr der Gotteshausleute zur Lehre ihrer Väter und ungeachtet aller Schiedssprüche, Urteile und Verordnungen – blieb das Rorschacher Amt noch lange ein heisses Pflaster der Widersetzlichkeit und klosterfeindlich-revolutionären Geistes[4]. So konzentrierten sich die Bemühungen Abt Diethelm Blarers von Wartensee darauf, die Stiftsgebäude in St.Gallen der Stadt zu entwinden, die sie 1530 gekauft und an die Kaufsumme von 140 000 Gulden bereits deren 11 000 entrichtet hatte. Die Bürger mussten Häuser und Anzahlung 1532 fahren lassen; ein solcher Erfolg wäre bei einer Klosterverlegung nach Rorschach unmöglich gewesen. Auch der Gedanke, dort eine zentrale Benediktinerschule oder gar eine Universität zu errichten, war durch die Reformationsereignisse verschüttet worden. Der 1537 und 1539 von den katholischen Orten und 1542 vom Abt selbst gestellte Antrag, ihn weiter zu verfolgen, verlief im Sande. Man füchtete, sich finanziell zu übernehmen. Man hatte auch den berühmten Glarean in Freiburg i. B. um Rat gefragt und zur Antwort erhalten, wichtiger als eine katholische Universität zu gründen wäre, den Klerus in den Grund-, d. h. in den Lateinschulen besser vorzubereiten. Die beklagenswert tiefstehende Bildung der Geistlichen entbehre eben der Fundamente. Ob Angst vor Konkurrenz mitspielte, wissen wir nicht; jedenfalls verfehlte die geäusserte Meinung ihre Wirkung nicht[5]. 1550/51 griffen die inneren Orte die Sache wieder auf, ermunterten den Abt von St.Gallen, tausend Gulden in eine Rorschacher Hochschule zu stecken, um dem Mangel an gelehrten Leuten abzuhelfen, fanden aber kein Gehör: solches zu tun, liege nicht in Macht und Vermögen des Stiftes[6]. Damit blieb der Plan bis zur Gründung eines Progymnasiums im Jahre 1624 begraben, und der Gedanke, die uns hier besonders beschäftigende Ausmalung der «Kapelle», 1564–1568, könne mit den Hochschulplänen verknüpft werden, fällt damit aus Abschied und Traktanden[7]. Um so erstaunlicher, dass gleichsam auf abgestorbenem Aste ein so beachtlicher Zweig der Malkunst erblühen konnte.

Kapelle oder Kapitelsaal?

Als am 23. September 1490 der Kapitelsaal mit drei Altären nach dem Klosterbruch neu geweiht werden konnte, waren ansonsten unter Werkmeister Bernhard Richmann nur die fünf nördlichen Fensterachsen des Ostkreuzganges, die Sakristei, die Klosterschule, sodann im Nordflügel sechs Kreuzgangjoche, das Refektorium in der Nordostecke und die Keller des Nordflügels im Rohbau fertig. Die Gewölbe schienen noch gefehlt zu haben, als die eidgenössischen Schirmorte den Abt Gotthard Giel von Glattburg drängten, den Weiterbau nicht so lange stocken zu lassen. 1499 soll erst der westliche Vorraum des Refektoriums (heute Haupteingang von Norden) überwölbt gewesen sein. 1504 folgte im Westflügel der Bau des Kreuzganges, des Sommerrefektoriums, des Werkraumes und der Gesindehalle, 1705 setzte man dem Ostfirst den Dachreiter auf. Nach erneutem längerem Stillstand wird 1513/14 mit den Wölbungen des Ostflügels begonnen, für welche man die Mitwirkung der Admonter Steinmetzenhütte und vielleicht auch Matthäus Waldners beanspruchen darf. Wenn der als Ersatz für die noch immer fehlende eigentliche Kirche dienende Kapitelsaal ebenfalls erst damals eingewölbt worden sein sollte, dann müssen fünf von den sechs Schlusssteinen, die den Schild Abt Ulrich Röschs († 1491) tragen, als Reverenz an den Gründerabt von Mariaberg verstanden werden, was möglich, aber doch nicht sicher ist. 1515/16 wurden die besonders reichen und schönen Rippengewölbe des Nordkreuzganges eingezogen und 1518/19 schlossen die Arbeiten mit den Einwölbungen des westlichen und südlichen Kreuzgangarmes.

Die erste Weihe des als Kapelle benutzten Kapitelsaales war am 8. Juni 1489 erfolgt. In der Kurzen Chronik des Gotzhus St.Gallen 1360–1490[8] wird sie als «Dedicato prior sacelli B. V. in Rorschach» erwähnt; im wörtlich wiedergegebenen Text, auf den wir im Zusammenhang mit der Ikonographie zurückkommen werden, erscheint der Raum als «*Capellam capitularum Monasterii* novae plantationis sancti Benedicti»; zur zweiten Weihe, die nach dem Klosterbruch am 23. September 1490 stattfand, heisst es «Consecratio *sacelli capitularis Monasterii* novi Rorschach in honore beatae Mariae» und im Text einfach «Dedicatio posterior *sacelli beatae virginis* in monasterii Rorschach 1490». Der für einen Kultraum ungünstige Grundriss erweist, dass man ihn als Kapitelsaal und als Hauskapelle angelegt, aber nie in der Funktion einer eigentlichen Stiftskirche gesehen hat.

Die Weihedaten besagen übrigens rein nichts zum Problem des Zeitpunktes der Einwölbung, die, wir wiederholen es, möglicherweise noch zu Lebzeiten Abt Ulrichs, vielleicht aber doch erst 1513/14 erfolgte. Die erste Ausmalung des Raumes muss nach der an der Nordwand über die erste Farbschicht laufenden Rötelinschrift «Fritz ... (von Andwil?) 1519»[9] vor diesem Datum und wahrscheinlich, nach Anderes, durch den stiftsanktgallischen Hofmaler *Kaspar Hagenbuch*, geschaffen worden sein. Die Konsekrationskreuze dürften aber kaum von 1489 bzw. 1490 und nicht aus der Zeit der ersten Bemalung stammen; sie scheinen eher der Neuweihe der Kapelle 1532 zuzugehören, stehen jedoch auf demselben Kalkgrund. 1524 begann ein von Arbon kommender Steinmetzmeister ein Sakramentshaus zu bauen. Abt Franz Gaisberg habe «vil costung daran gelait»; das Werk sei aber nie «voll ussgemacht», das heisst nie vollendet worden[10]. Nachdem die Rorschacher den Bildersturm in ihrem Gotteshaus schon am 30. November 1528 hatten über die Bühne gehen lassen, suchten sie Mariaberg zwischen dem 12. und 14. Juni 1529 heim, wovon die Beschädigungen am Stein-Relief der Mater dolorosa über dem Refektoriumseingang künden. Zum alten Text «Quociens hunc gladium / cor eius senserat pium» wurde beigefügt: «Grande malum sacras / a Deo temperare figuras: Also in die Bilder toben / sey Got klagt im himmel oben.» Schon am 6. März des Jahres hatte der Abt bei den Eidgenossen vorgebracht[11], die Rorschacher liessen durchblicken, die von Zürich und St.Gallen gedächten die «Capel im gottshus» zu «rumen», d. h. zu plündern, wenn sie dies nicht selbst besorgten. Kloster und Kapelle würden zerstört, sobald man dort heimlich oder öffentlich wieder Messe lese. Stähelin schreibt dazu[12]: «Der katholische Gottesdienst hatte also, zum grossen Ärger der Neugläubigen, auf Mariaberg eine Zuflucht gefunden. Nach dem Tode Abt Gaisbergs ritt der neue Landesherr und Abt Kilian Germann am Karsamstag 1529 in Rorschach ein, wo er am Ostersonntag sich zu Sankt Columban feierlich installieren liess. Erst als der Abt «uf den altar gesessen», drang die Kunde vom Abscheiden des Vorgängers in die Öffentlichkeit. Da Kilian aber am See «mer Arglist und Böswilligkeit umlauerte» als Freundschaft, floh er ins sicherere Wil. Auf Mariaberg zogen der von Zürich eingesetzte Prädikant und der Amtmann ein[13]. Nachdem im Gefolge des zweiten Kappeler Krieges das Stift St.Gallen an den Abt zurückerstattet war und dieser am 28. Februar



Rorschach/Mariaberg, ehemaliger Kapitelsaal und Kapelle, Zustand der letzten Jahrzehnte vor der Restaurierung. Die Ausmalung des Meisters NK. 1564–1568 wurde 1899 freigelegt, retuschiert und ergänzt. Photo Labhart, Rorschach.

1530 von ihm wieder Besitz ergriffen hatte, «sang der Gluss, dechan zuo St.Gallen auch wieder mess im closter zu Rorschach und predigt allda»[14]. Die Konsekration der entweihten Kapelle und dreier Altäre fand, nachdem man dem Prädikanten verboten hatte, hier weiter zu wirken, am Samstag vor Cantate 1532, am 27. April statt. Die Weihe des nach dem frühen Tode Kilian Germanns gewählten Abtes Diethelm Blarer war durch den Konstanzer Weihbischof Melchior im Kreuzgang beim Kapelleneingang vollzogen worden: «Da sang man an ampt und schluog man Orgel dazuo»[15]. Am Sonntag darauf las Abt Blarer selbst wieder erstmals die Messe auf Mariaberg; der Feier wohnten ausser dem Konstanzer Weihbischof die Äbte von Reichenau und Einsiedeln, sowie Boten der Stände Schwyz und Luzern bei, auch war «vil folch darzuo geladen». Zürich, Glarus, Appenzell und St.Gallen blieben fern; nur einige St.Galler Frauen und Männer waren «on min herren wissen und willen dar-(herbei)geloffen»[16]. Die Weiheinschrift wurde im 19. Jahrhundert vollständig neu über der Eingangstüre aufgemalt, offenkundig aber nach dem ursprünglichen Wortlaut, den das Freiburger Diözesanarchiv Band 7, S. 227, und darnach Stähelin Seiten 200 und 201, überliefern. Nach der letzten Restaurierung verzichtete man darauf, sie wiederum neu anzubringen.

Sowohl Abt Blarer von Wartensee, reg. 1530–1564, wie sein Nachfolger Otmar Kunz von Wil, reg. 1564–1577, besassen besondere Bindungen zu Mariaberg. Der Vater Abt Blarers, der Junker Hans Jakob Blarer, war Vogt zu Rorschach gewesen, Abt Otmar ab 1557 Statthalter daselbst. Gleichwohl will es nicht gelingen, die nachreformatorische Ausmalung der Ganghalle im ersten Stock des Westflügels – deren Datum «1540» wurde leider während der Bauarbeiten zerstört – oder die Ausmalung der «Kapelle», 1564 bis 1568, mit bestimmten Ereignissen oder Tendenzen zusammenzubringen. 1537–1542 mühte man sich zwar mit der Gründung einer katholischen Hochschule; was haben jedoch die im oberen Westflügelgang angebrachten Grisaillen der Reichsstände damit zu schaffen? Das Thema ist für schweizerische Verhältnisse, wie Bernhard Anderes richtig bemerkt[17], sehr ungewöhnlich. Die auf dem mystischen Zahlensystem der Quaternonien aufgebauten Darstellungen der Reichsstände waren hierzulande zwar ebenfalls wohlbekannt: vielleicht schon durch den Libellus, den Peter von Andlau darüber 1460 herausgab, wohl auch durch des Konstanzers Konrad von Grünenberg 1483 entstandenes Wappenbuch, bestimmt aber durch Hartmann Schedels seit 1493 weitverbreitete Weltchronik und vor allem durch die berühmte plastische Darstellung, die der Ravensburger Jakob Ruess ab 1490 im Rathaus zu Überlingen geschnitzt hat. Es ist anzunehmen, dass in Mariaberg nur ein kleiner Teil des malerischen Opus erhalten geblieben ist: ausser dem Portrait Kaiser Karls V. die drei geistlichen und drei von vier weltlichen Kurfürsten. Möglicherweise vorhanden aber zerstört, die Medaillons mit den je vier Burggrafen, Landgrafen, Freiherren, Grafen, Rittern sowie mit den Vertretern der Städte und Bauern.

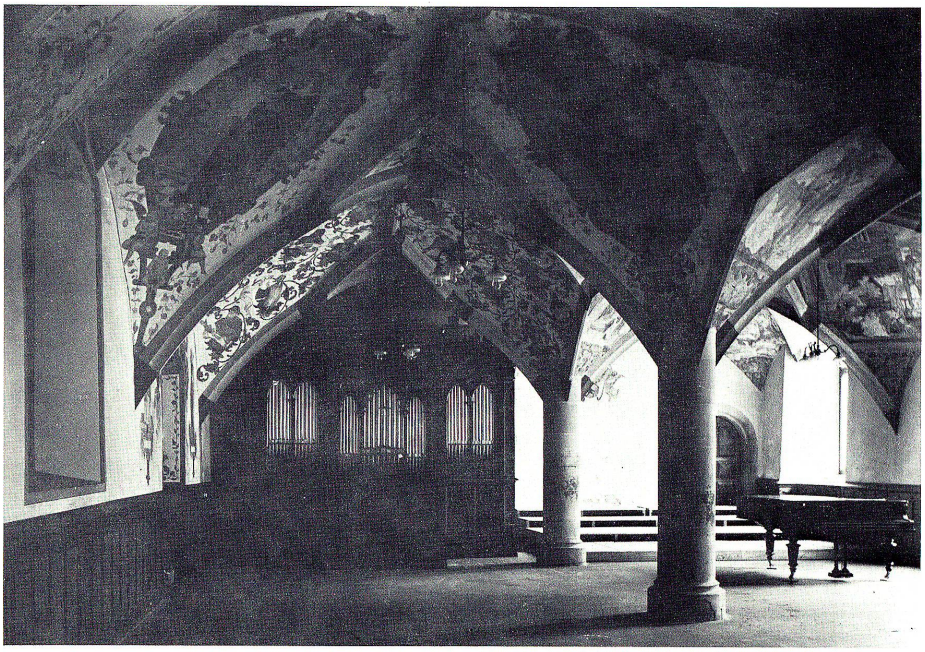
Nun zählte Abt Blarer nicht allein die Äbte Ludwig II. Blarer von Einsiedeln und Gerwick von Weingarten zu seinen Vettern, sondern auch deren Bruder Christoph, der «kayserlicher majestat oberster schatzmaister», Rat und Kammerer war. Vielleicht hatte dieser wie Abt Gerwick am Hofe angesehene Mann Einfluss auf die ungewöhnliche Themenwahl genommen. Beim zweiten malerischen Schmuck von Kapelle und Kapitelsaal, 1564–68, wollte wiederum nicht nur ein sichtbares Zeichen katholischer Glaubensstärke oder eine Bilderbibel aufgeschlagen, gesetzt werden. Mitbeteiligt war wahrscheinlich der Wunsch, eine repräsentativere, modernere Bemalung zu erhalten und ausschlaggebend vielleicht, dass, wohl aus der Schule der damals für St.Gallen tätigen Buchilluminatoren, auch ein fähiger, der Wanddekoration kundiger Mann hiefür eingesetzt werden konnte.

Auch Malereien haben ihre Schicksale

Während des Dreissigjährigen Krieges soll – so Hans Seitz – Mariaberg bis auf den Dachboden hinauf mit deutschen Flüchtlingen vollgestopft gewesen sein; während des Toggenburgerkrieges, 1712–1718, lagerten hier Zürcher und Berner Truppen: Übertünchung und teilweise Zerstörung der Ausmalung des Kapitelsaales blieben jedoch dem aufgeklärten 19. Jahrhundert vorbehalten. Im 17. Jahrhundert hatte man gar den weissen Mauer- und Gewölbegrund mit freilich unsorgfältigen Überlappungen neu getüncht und Johann Rudolf Rahn berichtet[18], noch in den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts hätten Zeugen den gesamten Bilderschmuck vorgefunden. Damals allerdings war Mariaberg – seit 1805 – bereits dem Staate anheimgefallen, der die Gebäude 1840 an die Hafengemeinde Rorschach abtrat. Vorübergehend dienten sie einer deutschen Tabakfabrik, dann vermietete man die Marienkapelle von 1855–1862 der jungen evangelischen Kirchgemeinde, die hier Unterschlupf suchte, bis ihre neue eigene Kirche bereitstand, da sie mit dem ab 1854 benutzten Sommerrefektorium im Westflügel nicht zufrieden war. Die «katholischen Bilder» aber mussten damals hier und in der Sakristei unter griesgrämig grauer Tünche verschwinden[19], und im Auftrage des Kirchenrates begann der damalige Kantonsbaumeister Hegi zur Vergrösserung des Platzangebotes mit Durchbrüchen in die Nebenräume. Obschon die nördlich ausstossende tonnenüberwölbte Sakristei ebenfalls und mit 1526 datierten und 1529/30 durch das Wappen des damals regierenden Abtes Kilian Germann erweiterten Malereien ausgeziert war, wurde 1862 eine zweite Türe durchgeschlagen, um das dort aufgestellte Harmonium besser hörbar zu machen! Nach dem Auszug der evangelischen Gemeinde diente der Saal dem katholischen Jugendgottesdienst. Inzwischen hatte der Kanton St.Gallen Mariaberg 1864 für sein Lehrerseminar gemietet und zwei Jahre darauf zurückgekauft. Der Lehrerkonvent begehrte immer dringender einen Musiksaal. Zu diesem Zwecke und um grösserer Helligkeit willen liess Kantonsbaumeister Rieser die originalen, straffen Doppelfenster gegen Osten durch grosse Lichtöffnungen brutal ersetzen. Diese Ausbrüche wurden durch die letzte Restaurierung kassiert und durch jene kleineren Formate ersetzt, die August Hardegger 1891 in seiner vorzüglichen Publikation über Mariaberg glücklicherweise zeichnerisch noch festgehalten hat.

Schon 1885 begannen Neugierige die Malereien unter der Tünche in Stücken wieder blosszukratzen; 1898 traten bei den genannten Bauarbeiten weitere Partien ans Tageslicht. Man wünschte aber nicht diesen alten Kram freizulegen, sondern begehrte von Kirchenmaler Traub in Rorschach sinnreiche Szenen aus der Musikgeschichte ans Gewölbe gezaubert. Zudem fassten Vizedirektor Vinzenz Morger und Ökonomieverwalter Heinrich Himmel den glorreichen Entschluss, den elektrischen Strom für die Beleuchtung des Musiksaales durch eine in die benachbarte Sakristei einzubauende Generatorenanlage gewinnen zu lassen ... offenbar ohne mit dieser Idee bei Seminardirektor Bucher und Erziehungschef Doktor Kaiser auf Widerstand zu stossen.

Aufnahme kurz nach 1899. Blick gegen die Nordwand mit dem neugotischen Prospekt der damaligen Orgel. Photo aus Nachlass Gaudy im Archiv der Eidgenössischen Denkmalpflege, Bern.



Zustand vor 1973. Die Pfeifenwand der Orgel schliesst nunmehr den Ausbruch gegen Süden ab. Photo Gross, St.Gallen.

Der hervorragende Architekt und Kenner Rorschachs, August Hardegger, hatte bereits 1889 einen obrigkeitlichen Nasenstüber eingefangen, weil er den damaligen Präsidenten der eidgenössischen Kommission für Erhaltung historischer Denkmäler alarmiert hatte, als unter Kantonsbaumeister Th. Guhl und unter Regierungsrat Zollikofer die Rippen und Schlusssteine im Refektorium überstrichen werden sollten[20].
Der Gerechtigkeit halber darf aber die Meldung Rahns nicht übersehen werden, die auf Seite 49 des «Anzeigers» von 1899 unter den «Kleinen Nachrichten» nachgelesen werden kann. Darnach hat J. V. Morger am 5. Dezember 1898 die Entdeckung von «zum Teil noch recht gut erhaltenen» Heiligenbildern in den Fensternischen und an der ganzen Ostwand gehorsamst dem Erziehungschef Dr. Kaiser rapportiert und beigefügt, wahrscheinlich sei auch die ganze Decke ehemals reich bemalt gewesen. «Da ich nicht imstande bin, die Bilder zu beurteilen, so ersuche ich Sie, die nötigen Weisungen zu treffen.» Schon am 6. Dezember lud Kaiser den Architekten Hardegger zum Augenschein ein und erbat sich ausser dessen Bericht eine Beurteilung durch den Kunsthistoriker Rahn. So ganz banausisch, wie Seitz es schildert, gingen die Dinge also doch nicht vor sich.
Rahn hatte 1872 mit der «Statistik» schweizerischer Kunstdenkmäler begonnen und 1880 einen Aufruf zur Gründung eines Vereins zur Erhaltung der entsprechenden vaterländischen Werte erlassen. Dass im folgenden Jahre die berühmte Sammlung Bürki zum grossen Teil ins Ausland abwanderte, wirkte als Schock auf die gebildete Welt unseres Landes, und eine breite schweizerische Öffentlichkeit wurde durch die Gruppe «Alte Kunst» an der Landesausstellung in Zürich mobilisiert. Im selben Jahr gab die «Erhaltungsgesellschaft» eine Anleitung heraus, die Kunst- und Baudenkmäler nicht allein vor Zerstörung und Verschleuderung, sondern auch vor missverstandener und verfälschender Restaurierung bewahren sollte! 1887 übertrug der Bund der «Gesellschaft» denkmalpflegerische Aufgaben, und 1893 öffnete das Landesmuseum seine Pforten, um viel herrenloses und missachtetes Kulturgut zu bergen.
Rahn machte in der Neuen Zürcher Zeitung weite Kreise auf die Rorschacher Kostbarkeiten aufmerksam, die wiederentdeckt worden waren: abgesehen von ihrem Seltenheits- und ihrem typologischen Wert fordere die Landeskultur und insbesondere eine Stätte der Lehrerbildung gebieterisch, dass diese bedeutende volle Saalausmalung erhalten bleibe und nicht wieder der Tünche und dem Unverständnis zum Opfer falle. Sie gehöre zum Bemerkenswertesten und Vollständigsten, «was die Schweiz von Werken solcher Art» aus dem 16. Jahrhundert aufzuweisen habe, schrieb er des weiteren im Aprilheft des «Anzeigers für schweizerische Altertumskunde». Damals war man mit der Rettung der Kostbarkeit schon über dem politischen Graben. Bereits am 10. März 1899 nämlich hatte der st.gallische Regierungsrat einer Freilegung und Restaurierung zugestimmt. Leider aber war man damals in Methode und Technik der Freilegung und Retusche weniger weit als heute. Mag auch ein Teil der vielen Kratzer und Fehlstellen zu Lasten von vorgängigen Laienversuchen gehen; die damals übliche Methode auch der Restauratoren, mit Messer, Hammer und Skalpell grob zu hantieren, forderte weit grössere Einbussen an Originalsubstanz, als es heute durch den behutsamen Einsatz von Mikrosandstrahlgebläsen, flexiblen Wellen, Chemikalien oder gar Laserstrahlen der Fall sein müsste. Auch in der Retusche gab man sich leider allgemein weitherziger, das heisst man war zu rasch bereit, sich von Urkundentreue zu entfernen und mit mehr oder weniger Phantasie «zuzumalen». Auf die eingesetzte und von Rahn beaufsichtigte Zürcher Firma Christoph Schmidt-Erni und deren Gesellen Morf und Zanolari deswegen Steine zu werfen, ist nicht im Sinn dieser Zeilen: der damalige Restaurator gebot kaum über andere und bessere Möglichkeiten. Über die Bildruine, der wir 1973 gegenüberstanden, soll dann unser letzter Abschnitt berichten.

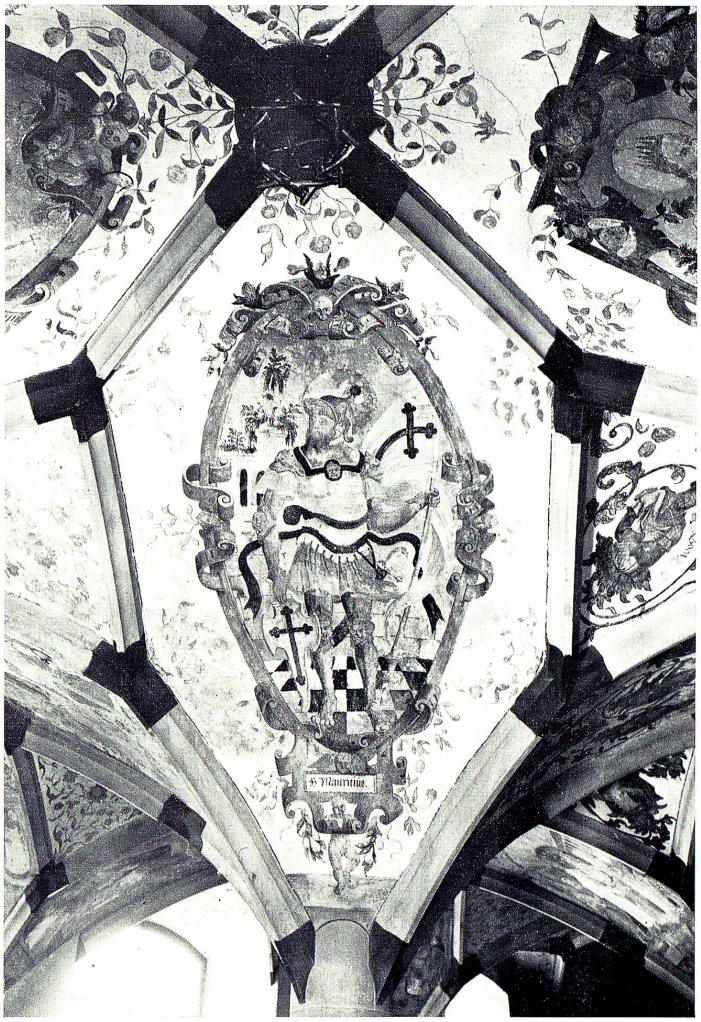
Bildgehalt und Bildgestalt

Die zwischen 1526 und 1532 anzusetzende Ausmalung der *Sakristei*, heute weder vollständig freigelegt noch retuschiert, sei hier nur summarisch erwähnt[21]: Über der Türe auf den Kreuzgang, also an der Westwand, finden wir das Datum 1526 zu einer portalgerahmten Madonnendarstellung zwischen den Heiligen Gallus und Otmar. An der gegenüberliegenden Ostschmalwand flankieren zwei Engel mit Passionswerkzeugen die Figuren in den Fenstergewänden, Christus als Schmerzensmann und die Mater dolorosa. Am Gewölbe umgeben die Symbole der vier Evangelisten das Rondell mit dem Lamm Gottes, das Agnus Dei. Das beschriftete Wappenstück in der Mitte der nördlichen Längswand erinnert an den Abt Kilian Germann, der 1530 bei Wolfurth in der Bregenzer Ach ertrank. Zu seinem Wappen sind die Schilde von St.Gallen und Toggenburg gestellt.
Die Reste einer ersten älteren Bemalung des Kapitelsaales bzw. der Marienkapelle nebenan, liegen bis auf wenige Spuren und wohl weitgehend zerstört unter der Bemalung von 1564/68. Dieser erste malerische Schmuck dürfte am Gewölbe wahrscheinlich aus Sträussen und Zweigen bestanden haben, welche aus den Schnittpunkten der Gewölberippen wuchsen; Spuren grösserer Figuren sind beidseits des Ausgangs in den Kreuzgang nachzuweisen. Sie tragen aber zum Eindruck der heutigen Bemalung nichts mehr bei. Auf demselben Grund liegen zwei wohl von 1532 stammende Konsekrationskreuze.
Wer heute den Musiksaal, die ehemalige Kapelle, betritt, ist ob der Vielfalt der Bildmotive überrascht und wohl auch anfänglich verwirrt ob der durcheinanderlaufenden und sich überlappenden Kleinteiligkeit der Motive. Eine Grobgruppierung nach Bildgehalten mag daher hilfreich sein.

A. Die Wurzel Jesse (Stammbaum Christi)

Über dem Sturz der kreuzgangseitigen Eingangstüre kündet eine üppig gerahmte Rollwerktafel das Thema an: «Genealogia Domini nos/tri Je(su) Christi/1568.» Den Lenden der darüberliegenden Gestalt Jesse entsprosst Ast- und Rankenwerk aus wohlgewachsenen Trieben und Blattwerken. Rote Fruchtkelche tragen Halbfiguren der Ahnen Christi. Im ganzen die vierzig Namen, die Matthäus I in den Versen 1–25 nennt und die in Rorschach in Kanzleischrift auf Bändern festgehalten sind. Der knappe Platz und das Format enger sechseckiger und quadratischer Teilfelder zwangen hie und da, die biblische Reihenfolge aufzulockern oder zu verlassen. Die charaktervollen Gestalten, meist gestenreich in heiligem Disput mit dem Nachbarn verwickelt und bald antikisierend oder im Zeitkostüm, bald phantasiereich nach orientalisch gedachter Manier gewandet, nehmen das mittlere der drei kreuzgangseitigen Gewölbejoche samt den anschliessenden quadratischen Gelenkflächen in Anspruch. Unsere Aufstellung folgt der Verteilung auf die Teilflächen; in Klammern die Ordnungszahl der biblischen Reihenfolge.

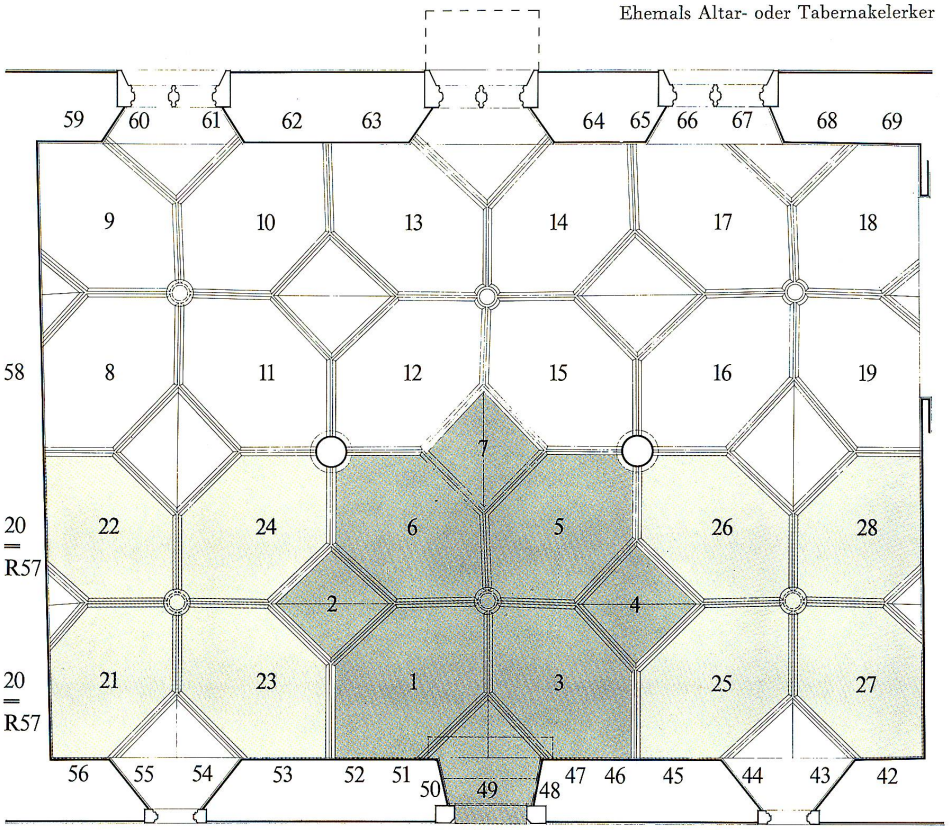
Kartusche mit der Ganzgestalt des hl. Columbanus. Einzig noch existierende Aufnahme unmittelbar nach der Freilegung und vor den Retuschen von 1899. Photo aus Nachlass Gaudy im Archiv der Eidgenössischen Denkmalpflege, Bern.



Das weitgehend retuschierte und ergänzte Medaillon mit dem hl. Mauritius. Sein ursprünglicher Freilegungszustand dürfte etwa dem von Abb. 4 entsprochen haben, woraus das Übermass der Eingriffe und Zufügungen von 1899 ersichtlich ist. Photo Hädener, Rorschach.

Schildbogen über Türe (Wandplan Nr. 49):
Jesse (13), David (14), Abraham (1).
Nordwestliches, sechseckiges Teilfeld (Plan: Gewölbefeld Nr. 1):
Jakob (3), Isaak (2), Juda (4), Esron (6), Aram (7), Aminadab (8), Naasson (9), Salmon (10).
Nordseitiges quadratisches Anschlussfeld (Plan: Gewölbefeld Nr. 2):
Phares (5), Booz (11).
Südwestliches, sechseckiges Teilfeld (Gewölbeplan Nr. 3):
Roboam (16), Josophat (19), Salomon (15), Joatham (22), Asa (19), Abias (17), Ozias (21), Joram (20).
Südseitiges, quadratisches Anschlussfeld (Gewölbeplan Nr. 4):
Amon (26), Achim (35).
Südöstliches, sechseckiges Teilfeld (Gewölbeplan Nr. 5):
Abiud (31), Zorobabel (30), Eliakim (32), Salathiel (29), Jechonias (28), Manasses (25), Josias (27), Ezechias (24).
Nordöstliches, sechseckiges Teilfeld (Gewölbeplan Nr. 6):
Matthan (38), Jakob (39), Eleazar (37), Eluid (36), Sadok (34), Achas (23, von Feld 3), Obed (12, von Feld 1 und 2), Azor (33).
Ostseitiges, quadratisches Anschlussfeld (Gewölbeplan Nr. 7):
Joseph (40) mit Maria und Christkind.

Die Darstellung des Stammbaumes Jesu nach den biblischen Geschlechtsregistern[22] reicht ins 11. Jahrhundert zurück[23]. In unsern Regionen erhielt sie im fortgeschrittenen 15. und im 16. Jahrhundert besondere Beliebtheit, wobei sich die Manier, genealogisch oder zyklisch zusammengehörige Halbfiguren aus Blütenböden eines Rankenwerkes wachsen zu lassen, auch auf Ordensstammbäume übertrug, so 1490 beim Dominikanerstammbaum auf der Rückseite eines ehemaligen wohl dem Konstanzer Gutrecht zuzuschreibenden St. Katharinenthaler Flügelaltars – heute im Landesmuseum – 1495 auf dem Wandgemälde eines Nelkenmeisters in der Französischen Kirche Bern und 1501 von der Hand Hans Holbeins am ehemaligen Hochaltar des Dominikanerklosters Frankfurt, heute im Städelschen Institut daselbst. In der «Margaretha phiosophica» von Reisch, die 1508 in Basel erschien, nützte der Meister D. S. den Rankenbaum zur Darstellung der Freien Künste, und der st.gallische Hofmaler Hans Haggenberg setzte in die Blütenkelche nicht nur Propheten und Apostel, die Madonna und Heilige (Wiesendangen, vor 1492), sondern fügte 1492 in Rüti und gegen



Rorschach, Mariaberg, Kapitelsaal-Ausmalung
Ikonographische Übersicht

Zur Numerierung:
Die Nummern 1–28 des Gewölbes unterscheiden sich von der Rahns; sie sind hier entsprechend der ikonographischen Gruppierung und ohne die Ornamentfelder gegeben.
Die Nummern 42–69 der Wände, für welche wir Rahn folgen, springen daher von 28 auf 42.

21–28 Einzelheilige
- 21 Hl. Magnus
- 22 Hl. Wolfgang
- 23 Hl. Barbara
- 24 Hl. Mauritius
- 25 Hl. Scholastika
- 26 Hl. Columbanus
- 27 Hl. Wiborada
- 28 Hl. Notker

48+50 Christus und ?, Hl. Veronika
47+51 Adam und Eva
46+52 Bischof und Abt (? und Valentin)
42–45 Szenen aus dem Leben des Hl. Benedikt
53–56 Antonius, Tutilo (Landschaftsfragment) Johannes, Evangelist Wappen Otmars II.
58 Wappen Franz Gaisbergs
59–69 Apostel und Heilige
- 59 Petrus
- 60 Hl. Martin
- 61 Hl. Katharina
- 62 Paulus
- 63 Hl. Gallus
- 64 Hl. Otmar
- 65, 68, 69 heilige Benediktiner
- 66 ?
- 67 Hl. Christophorus

1– 7+49 Stammbaum Christi (Wurzel Jesse)
8–19+57 Marienleben
- 8 Joachims Opfer
- 9 Joachim bei den Herden
- 10 Joachim und Anna
- 11 Mariae Geburt
- 12 Mariae Tempelgang
- 13 Mariae Tempeldienst
- 14 Joseph freit Maria
- 15 Vermählung
- 16 Verkündigung
- 17 Heimsuchung
- 18 Geburt Christi
- 19 Beschneidung Christi
- 20=R 57 Himmelfahrt Mariae

1500 in der Kirche Fehraltorf die Gestalten der Klugen und Törichten Jungfrauen bei. In Veltheim bereichert er die Szene mit Evangelistensymbolen und eigentlichen Wurzel-Jesse-Figuren. Der Konstanzer Matthäus Gutrecht d. J. bringt eine Wurzel-Jesse am Gehäuse der Konstanzer Münsterorgel, 1517/18, an und seiner Werkstatt nahe steht auch der um 1514 entstandene Elgger Ranken- und Heiligenhimmel. 1522 sind die Wurzel-Jesse-Figuren zu St. Peter im st.gallischen Wil zu datieren[24]. Aber Thema und Darstellungsart fallen auch nach dem Einschnitt der Glaubensspaltung nicht in Vergessenheit: neben Rorschach erhielt auch die Kirche Henau 1569, also fast gleichzeitig, eine Wurzel-Jesse-Darstellung.

Marienleben

B. Joachim und Anna

Ostfensterseitige Gewölbeflucht, vier nördliche Hochfelder. Plan Nr. 8–11. Darstellungen nach dem Protoevangelium des Jakobus.

Joachims Opfer wird im Tempel zurückgewiesen. Eine phantastische Architektur türmt sich über apsisförmigem offenem Raum, auf dessen grünweiss geschachtetem Boden der leuchterbesetzte Altar und der Hohepriester stehen. Von rechts naht Joachim, sein Begehren mit lebhaften Gebärden vortragend, offenbar unterstützt von einem Tempeldiener. Auf der Gegenseite zwei weitere Opferpriester als Joachims Widersacher: «Es ist Dir nicht erlaubt, Deine Gaben zuerst darzubringen, weil Du Dir keinen Samen aus Israel erweckt hast.»

Joachim hört die Verheissung des Engels. Die «Einöde» ist dargestellt als eine sich zwischen Bäumen auf Ruinen und eine Stadt öffnende Landschaft. In der Ferne ein See zu Füssen blauer Berge. Dem knienden Joachim erscheint ein Engel mit der Frohbotschaft; in flatterndem Gewand und ausgebreiteten Schwingen schwebt er, die rote Rolle in beiden Händen tragend, hernieder. Als Gefährte Joachims ein bellender Schäferhund; bei seiner Herde ein schlafender Hirte.

Joachim und Anna begrüssen sich an der Goldenen Pforte, die als Bogenarchitektur mit kassettierter Sonne wiedergegeben ist. Darüber eine figurenstaffierte Terrasse, die einen erkergeschmückten Kreuzgiebelbau trägt. Beidseitig weitere Portalbauten, unter dem linksseitigen ist in der Tiefe die Begegnung eines Mannes und einer Frau wiederholt.

Geburt Mariens. Das Wochenbett, zu dessen Häupten Joachim steht, ist unter dem Baldachin eines Säulenbaues aufgeschlagen. Wartefrauen und Dienerinnen kümmern sich um die Mutter, das Kind und das ihm zu bereitende Bad. Die Siebenzahl der dienstbaren Geister bringt Seitz mit den Gaben des Heiligen Geistes zusammen, die kreuzgekrönte Architektur über der Säulenhalle mit der erstehenden christlichen Kirche.

C. Maria und Joseph

Mittleres Joch des ostseitigen Gewölbes. Plan Nr. 12–15.

Mariae Tempelgang. Die heilige Stätte mit der Bundeslade erscheint als gotischer Gewölberaum einem antikisierenden Kreuzgiebelbau einbeschrieben. Er öffnet sich durch ein hohes Rundbogentor auf eine Terrasse, die von einem leichten roten Geländer umzogen wird und zu der die siebenstufige Treppe führt. Auf ihr steigen Maria und die kerzentragende Gefährtin, von vier Priestern erwartet, empor. Am Fuss der Stiege stehen Anna und Joachim; hinter ihr öffnen sich drei Bögen auf ein kryptenartiges Untergeschoss. Links ist der Blick auf ein Tor und eine ferne Stadt freigegeben. In der weissen Gestalt, die von dort eine weitere zum Tempel führende Treppe betritt, möchte Seitz den heiligen Joseph erkennen.

Mariens Tempeldienst. Der Tempel trägt über seinem säulengestützten Gebälk wiederum einen Oberbau, dessen Hauptfirst eine Quertonne schneidet und der wiederum spätgotische und Renaissanceformen reizvoll mischt (Masswerk, Erker mit Laternenkuppel, Muschelmotive). In der Mitte unter grünem Baldachin Maria, die mit sechs reinen, durch Kränze ausgezeichneten und durch Stufen und Geländer gruppierte Gefährtinnen berufen ist, des Tempels Vorhang zu weben. Ein Priester scheint den Maria vorbehaltenen «Scharlach und ächten Purpur» zu halten. Die Landschaft klingt an die des heimatlichen Bodensees an.

Gattenwahl. Über die ganze Breite des Bildfeldes dehnt sich ein säulengestützter gequaderter Bau, dessen Seitenschiffe flach überdeckt sind. Ein lichtes Rippengewölbe schliesst indes das Hauptschiff ab. In der Höhe schiebt sich eine Balustrade vor einen Doppelbogen mit Runderker. In der Tiefe des Mittelraumes der Altar mit den Gesetzestafeln Mosis, seitlich thronend die in einem Buche lesende Maria. Zum Zeichen, dass Gott den von vorne zutretenden Joseph zum Gatten erkoren hat, grünt sein Doppelstab, während die vier Mitbewerber betroffen auf ihre dürren Reiser blicken. Je ein Priester begleitet die Gruppen; ein weissgekleidetes Knäblein eilt auf Joseph zu. Wiederum Ausblicke auf heimatliche Landschaft.

Die Vermählung Mariae vollzieht sich in einer gequaderten Halle, über die sich ein flaches Tonnengewölbe spannt. Oben schliesst die Architektur hinter der Balustrade mit einem perspektivisch auseinanderstrebenden Giebelbau. Wie bei den meisten Szenen werden die handelnden Personen aus den Tiefen der Räume nach vorn auf eine Art Vorbühne geholt: Den siebenarmigen Leuchter des Alten Bundes im Hintergrund, gibt der Hohepriester die Verlobten zusammen; ihnen assistieren fünf Zeugen, womit die heilige Siebenzahl der nichtgeistlichen Personen markiert sein soll (Seitz).

«Mariae Tempelgang» (Feld 12).
Aufnahme des retuschierten Zustandes bald nach 1899.

D. Die heilige Familie

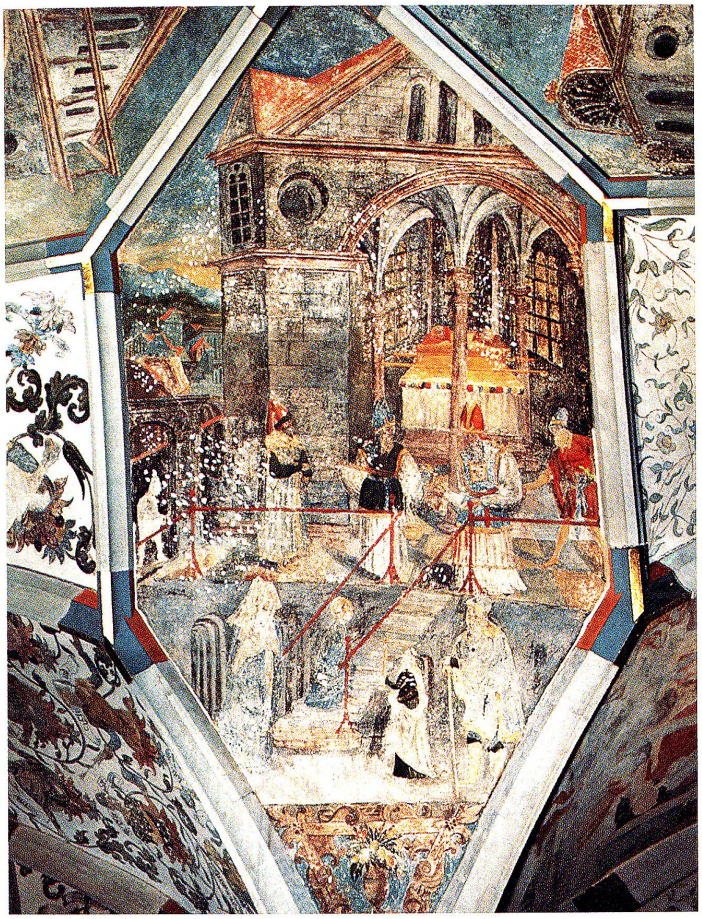
Südliches Joch des östlichen Gewölbes.
Plan Nr. 16–19. Nach Lukas 1, 26–52 und 2, 1–21.

Mariae Verkündigung. In der rundbogengeöffneten, von korinthischen Säulen gefassten und von Giebelarchitektur abgeschlossenen Nische thront die Gottesmutter in weissem Gewande und weit übergeworfenem blauen Mantel vor einem roten Vorhang, der aus gelb-weiss-blau-gestreiftem Zeltdach niederfällt. Sie sitzt mit gefalteten Händen am kandelaberförmigen Lesepult. Ein Engelchen leuchtet ihr mit einer Kerze, ein anderes erscheint mit dem Kreuz: Zeichen der freuden- und der schmerzensreichen Maria. Im Buche die Inschrift, links: MAGE'SHE NA/CH DINA WORTA/AMEN/ 1568 und rechts ICH GLOB/IN GOTT/SCHEPF/ER-HIM/EL VND/DER ERD/EN. Der Heroldsengel naht von rechts in einem von Muschelnischen umgebenen Einfang, darüber die Halbfigur Gottvaters in gelber Gloriole.

Heimsuchung. Entsprechend Lukas 1, 42ff. hat Maria das Bergland und eine Stadt des Stammes Juda erwandert, um das Haus des Zacharias und die Matrone Elisabeth heimzusuchen. Den gesegneten Zustand beider Frauen drückt das Bild durch zwei betende Kindlein aus, die aus einer Faltenmulde der ganz in lichtem Blau gewandeten Muttergottes und der rot ummantelten Elisabeth schauen. Dem Grusse der Matrone antwortet Maria mit dem «Magnificat». Im Vordergrund scheint sich ein kleiner Brunnen zu öffnen (Gnadenquell?), Mittel- und Hintergrund bilden Bäume und Felslandschaft.

Geburt Christi. Zwei anbetende Hirten, die kniende Maria und das Jesuskind sind rechts vor einen zweijochigen, säulengestützten Tonnenraum gerückt; in der Tiefe Ochs und Esel. Das offene Gewölbe gibt den Blick auf eine gebirgige Seelandschaft frei, darüber, in blauem Himmel, zwei Engel mit Schriftenrolle; im Scheitel des Bildes Gottvater in der Glorie. Ob die Bretter über der Architektur den Bau der kommenden Kirche – so Seitz – symbolisieren oder wohl einleuchtender die Ruine etwas schützen sollen? Rechts aussen in der Landschaft die engelreiche Verkündigung an die Hirten.

Beschneidung. Um dieses Bild als «Anbetung der Könige» interpretieren zu können und



«Mariae Tempelgang» vor der Restaurierung 1975/76. Photo Höhn.

Dasselbe Feld mit «Mariae Tempelgang» im Zustand nach der Restaurierung 1975/76. Photo Hädener.

um auf die heilige Siebenzahl zu kommen, hat Seitz aus drei Königen vier gemacht, von welchen einer das Christkind auf den Armen wiegen soll!
Seitenmauern mit je vier Rundbogenfenstern tragen eine hölzerne Flachtonne, darüber baut sich ein kugelbesetzter Treppengiebel mit dreiteiligem Masswerkfenster auf. Ein zweiteiliges reiches Masswerkfenster belichtet in der Tiefe das abschliessende Chörlein und sein fünfteiliges Rippengewölbe. Zur Linken ein Gartentor vor Landschaft mit fernen Ruinen. Wiederum agieren die Gestalten ganz im Vordergrund des Raumes: Drei Priester vollziehen die Operation: einer hebt das Knäblein über eine grosse Platte, die der kniende Zweite hält, während der ebenfalls kniende Dritte den Eingriff vollzieht. Links ein Levit, rechts Maria und Joseph.

E. Mariae Himmelfahrt und Krönung
Nordwand, Nr. 20 = Rahn 57.

Obwohl dieses zerstörte Bild nicht die unmittelbar erwartete Fortsetzung des Zyklus an der Südwand oder Ostwand darstellt, darf es seiner Lage an der westlichen Nordwand halber nicht echatologisch isoliert betrachtet, sondern muss als Schlussbild des Marienlebens verstanden werden. Rahn sah es noch in einem einigermassen lesbaren Zustand: «In der Mitte, wo sich ehedem das gegen die Sakristei geöffnete Stichbogenfenster befand, scheint ein offener Sarkophag gestanden zu haben, über und neben welchem sich die Apostel drängen. Rechts oben schaut einer hinab, er wischt sich mit dem Gewandzipfele die Thränen aus den Augen.» Eine weitere Vollfigur blickt ebenfalls in die Tiefe, zwei weitere schauen nach oben, einer erhebt erstaunt die Rechte, ein anderer staunt zum Himmel, wo Gottvater und der Heiland die kniende Maria krönen. Beidseitig des Bildes knien portraithaft als Stifter, die an den Schilden kenntlichen Äbte Diethelm Blarer († 18. Dezember 1564) und sein Nachfolger Otmar II.; ihm war die Jahrzahl 1564 zugegeben.

F. Benediktiner- und andere Heilige

Die unübersichtliche Menge von Einzelheiligen scheint entgegen der zyklischen Ganzheit des Stammbaumes Jesse und des Marienlebens mehr dem Zufall als einem ikonographischen Programm entsprungen. Dem ist nicht so. Nachfolgend zuerst eine lagemässige Übersicht, dann ein Versuch, tabellarisch die vorwiegende Bindung an die Patrozinien des Klosters, des Refektoriums und der Kapellenaltäre aufzuzeigen.

1. *Nordwestliches Eckgewölbe:* Feld 21: *St. Mang* (Magnus), st.gallischer Benediktiner, Missionar des Allgäus. Feld 22: *Hl. Wolfgang*, Benediktiner in Einsiedeln, Bischof von Regensburg, Missionar in Ungarn. Feld 23: *Hl. Barbara*, Märtyrerin. Malersignatur «NK». Feld 24: *Hl. Mauritius*, Märtyrer, Patron der Nachbarkirche Goldach.

2. *Südwestliches Eckgewölbe:* Feld 25: *Hl. Scholastika*, Schwester des hl. Benedikt. Feld 26: *Hl. Columban*, irischer Abt und Klostergründer, Patron der Pfarrkirche Rorschach. Feld 27: *Hl. Wiborada*, st.gallische Inklusin, Märtyrerin, von den Ungarn erschlagen. Feld: 28: *Notker* der Stammler, st.gallischer Benediktiner, Dichter.

3. *Westwand.* Auch dieses Gemälde hat Rahn noch in besserem Zustand aufnehmen können, weswegen seiner Bestimmung zu folgen ist:
Nr. 46–50. *Portalrahmung:* Seitlich der Portalkammer stehen in Muschelnischen *Christus in der Marter* und gegenüber eine weltlich üppig gekleidete, nimbuslose *Frauengestalt*, die einen abwärts gekehrten Kelch hält. Rahn denkt an eine der Törichten Jungfrauen, was in dieser Isolierung merkwürdig wäre, oder an ein Sinnbild der Welt. Tatsächlich könnte das Ganze andeuten, die Welt verschmähe das Opferblut Christi. Das passte auch zur Darstellung des Sündenfalls durch *Adam* und *Eva*. In der stichbogigen Kammerwölbung wird die Halbfigur der *hl. Veronika* von zwei stehenden Engeln mit Kreuz, Martersäule, Nägeln und Ysopstengeln flankiert.
Südlich der Adamfigur ein *hl. Bischof* (46) mit aufrechtem Schwert in der Rechten zu den Buchstaben S. S . . . . e., was der Deutung Kaplan Koblers (vermittelt durch H. Seitz, 1969, Seite 19) als Märtyrerbischof Constantius von Perusium zuwiderläuft. Der Leib des Constantius wurde 904 nach St.Gallen transferiert; ihm weihte das Stift einen Altar. Sicherer die Identifikation des Gegenstückes neben Eva: hier gibt sich der *hl. Valentin von Terni* zu erkennen, der an Chäremon, dem verkrüppelten Sohn des Kraton, Wunder wirkte. Diese Szene ist als Attribut auf den hl. Valentin übergegangen, der 470 zu Meran/Mais im Tirol starb. Zu Füssen unserer Bischofsfigur liegt denn auch ein an Fallsucht leidendes Kind[25]. Es ist daran zu erinnern, dass Diethelm Blarer in seinem Todesjahr 1564 eine Valentinsbruderschaft gründete.
Nr. 53–56. *Nördlicher Schildbogen.* Unter dem Stichbogen des Fensters zu Seiten des von zwei Engeln gehaltenen Geviertschildes St.Gallen / St.Johann im Thurtal / Otmar Kunz II. und Toggenburg links die *Versuchung des hl. Antonius* (Nr. 53), rechts die *Vision des schreibenden Johannes* mit Christusfigur und siebenarmigem Leuchter (Nr. 56); im Fenstergewände links der malende St.Galler Mönch *Tutilo* («Sant Güetlen») (Nr. 54) und rechts die Reste einer Landschaft mit Baum, See und Stadt (Nr. 55).
Nr. 42–45. *Südlicher Schildbogen.* Szenen aus der *Benedictus-Vita*, wahrscheinlich der hl. Ordensgründer, wie er dem Maurus befiehlt, den ins Wasser gefallenen Placidus zu retten, ferner die Beschwörung des Giftkelches. Auf dem Stichbogen des Fensters ein posaunender Engel in Rollwerkornamentik.

4. *Nordwand.* Ausser der in Zusammenhang mit dem Marienzyklus gesetzten Nr. 20, *Himmelfahrt und Krönung Mariens* (fast ganz zerstört von den früheren Ausbrüchen und durch den zeitweiligen Standort der Orgel), im östlichen Abschnitt *Wappenpyramide des Abtes Franz Gaisberg* (Nr. 58): St.Gallen/Toggenburg/Gaisberg. Als Schildhalter zwei schwebende, zinkenblasende Engel in flatternden Gewändern.

5. *Verlorene Malerei der Ostwand.* Einzelheilige (ohne Rahmung). Nr. 59–69: Von links nach rechts: *hl. Petrus* (Nr. 59), im Gewände des zerstörten Fensters *hl. Martin* als Bischof (ohne weitere Attribute, Nr. 60), *hl. Katharina* von Alexandrien (Nr. 61), *hl. Paulus* (Nr. 62) und *hl. Gallus*, mit grünendem Stamm, Wecken und Bär (Nr. 63). Nach der später ausgebrochenen Altar- oder Tabernakelnische der *hl. Otmar* (Nr. 64) und ein unbekannter *Benediktinerheiliger* (Nr. 65); in den Fenstergewänden unbekannter *Heiliger mit Stab* (Nr. 66) und der *hl. Christophorus* (Nr. 67); zum Schluss ein *hl. Benediktinerabt* und ein *hl. Benediktinermönch.*

Es ist durchaus denkbar, dass sich für das ikonographische Programm noch weitere Bindungen feststellen lassen, wenn ein Patrozinienforscher sich Zeit liesse, den Dingen nachzuspüren. Das betrifft vor allem Gegen-

überstellungen und Parallelen wie etwa bei der St. Barbara/Wiborada, die vielleicht deswegen an entsprechender Stelle im Gewölbestern erscheinen, weil beide das zentrale Vita-Motiv des Eingeschlossenseins (Turm/Klause) verbindet.

Der Meister N.K. und sein Stil

Nach Johann Rudolf Rahn bekunden die Bilder des Meisters N.K. «ein fleissiges, wenn auch etwas trockenes Schaffen, kein hohes Talent, aber die Fähigkeit zu einer Schilderung, welche die Vorgänge klar und ansprechend entwickelt». Den Kostümen der Ahnen Christi billigt er «eine mitunter geistvolle Behandlung delikater Kombinationen» zu, bei den szenischen und den einzelnen Gestalten, besonders bei den «meist recht bäurisch harten» Köpfen, vermisst er oft die weiche, rundende Modellierung, «Vorzügliche Typen» findet er im Bilde der Freier Mariens im Tempel und unter den Halbfiguren der Wurzel Jesse. Neben den «ganz vorzüglich gezeichneten» heraldischen Zierden wirken die Landschaften und Fernsichten «brav und phantasievoll» und die Architekturen überzeugen ihn mehr durch die «Kühnheit der Phantasie», als durch das Verständnis des neuen Formenwesens und der perspektivischen Gesetze. «Alle Bilder sind mit frischen, bestimmten Farben gemalt, so dass das Ganze in seinen guten Tagen einen bunten und frohen Eindruck ausgeübt haben muss[27].»
Stellt Rahn den stilbildenden und den Ensemblewert in Verbindung mit der Architektur über die schwankende Qualität des Einzelnen und zählt er hauptsächlich aus diesen Gründen die Bildfolge zum «Bemerkenswertesten und Vollzähligsten, was die Schweiz von Werken solcher Art aus dem XVI. Jahrhundert aufzuweisen hat», so findet Hans Seitz[28] kaum Grenzen begeisterten Lobes. Der «Freskomaler» habe in voller künstlerischer Freiheit dem Werke des Planmeisters Erasmus Grasser, «Licht und Farbe, Leben und Seele» eingehaucht, stehe auf der Höhe der Zeit und habe «durch Naturgesetz von Sprache, Mass und Einsatz» den «Einklang aller Verhältnisse» erreicht. Demgegenüber fasst Daniel Frei «Die Ausmalung des Musiksaales auf Mariaberg»[29] derber an: «ihre Robustheit und fröhlich-hanebüchene Art» entspreche durchaus der bedächtigen, dumpfen, ja schwerfälligen Art der Architektur und ihren naiv rührenden Details. Der Maler müsse eine kindliche Freude

Übersicht auf die patrozinien- und (oder) ortsgebundenen Themen und Heiligen excl. allg. christolog. Themata und Wurzel Jesse[26]

Weihe 1489	Weihe 1490	In den Bilderzyklus übernommene Patroziniums-Heilige (1564)	Im Bilderzyklus dazugefügt (1564)	Ikonographische Gruppe
Maria m	*Maria* m	Maria 11–20		Kloster- und Kapellenpatrozinien Marienzyklus
–	Joseph m	Joseph 14–18		
Anna m	Anna m	Anna 8–12		
–	Joachim	Joachim 8–12		
Gallus m	*Gallus* m, M *	Gallus M *, 63		St.gallische Kloster- und Landespatrone
–	*Otmar* m	Otmar 64 (Namenspatron von Abt Otmar Kunz)		
–	–		Tutilo 54	
			Notker 28	
			Magnus M 21	
–	Columban r	Columban (Patron Pfarrkirche Rorschach) M *		
–	–		Wiborada, Inklusin und Märtyrer 27	
Benedikt l	*Benedikt* r	Benedikt 42–45		Ordenspatrone
Wolfgang l, M	Wolfgang r, M	Wolfgang M, 22		
–	–		Scholastika 25	
–	–		Drei unbekannte Benediktinerheilige, 65, 68, 69	
–	*Katharina* r	Katharina 61		Märtyrer
Barbara	Barbara r	Barbara 23		
10000 Jungfrauen m	10000 Jungfrauen r			
Kilian * r	*Kilian* * r (Namenspatron Abt Germanns)			
–	Mauritius	Mauritius 24	Mauritius (Patron Nachbarkirche Goldach)	
–	–		Petrus 59	
–	–		Paulus 62	
–	Franziskus (Namenspatron Abt Gaisbergs)	–	–	Verschiedene Heilige
Ulrich r	Ulrich m (Namenspatron Abt Röschs)	–	–	
Martin r	*Martin* r	Martin 60		
Fridolin M, l	Fridolin r	–	–	
–	Georg m	–	–	
Andreas	Andreas	–	Christophorus 67	
Apostel l	Apostel r		*Johannes* Ev. 56	
			Antonius 53	
			Valentin 52 (Valentinsbruderschaft)	
			Constantius von Perusium? 46	

m = mittlerer Altar; l = linker Altar; r = rechter Altar, an der Ostwand (Nr. 26); M = Missionar; * = irischer Herkunft. Kursiv in der 2. oder 4. Kolonne: zur selben Zeit im Kloster St.Gallen nachweisbare Altarpatrozinien. Zahl = Lagenummer nach Plan.

über das ornamental-unbekümmerte Zusammensetzen halbverstandener Formen zu Gebilden empfunden haben, die beispielsweise in der wiedergegebenen Architektur weder einen funktionellen, noch im Bildaufbau einen kompositionellen Zusammenhang besässen. Das «tüftelnd kleinteilige, bauklötzchenartige Auf-, Durch- und Ineinanderschachteln» bediene sich vieler Kapitel abendländischer Baugeschichte. Das stört Frei zwar weniger, als die Launenhaftigkeit der Perspektive und die Massstablosigkeit sowohl der im Bildganzen oft sehr kleinen, «überflüssig» wirkenden als auch der statuenhaft repräsentablen, grossen Einzelfiguren. Anatomische Unstimmigkeiten machen ihn lächeln; «nirgends eine Figur, die als Ganzes gut wäre», immer trete «qualitativ eine einzelne Partie, ein Kopf, ein Gewand oder eine Hand» hervor. Neben geradezu «groben Fratzen» entdeckt freilich auch er Köpfe von reinem, stillem und verinnerlichtem Ausdruck, der «bis ins Charakteristische reiche». Die «handfeste und solide» Ornamentik verknüpfe mannigfachste Elemente bis zur Turbulenz, wirke wirr und schwer. Obschon die Landschaftsmalerei (Baumschlag!) «nichts als braves Handwerk» biete und die Ferne unglaubwürdig aufscheine, erinnert ihn die «eigentümlich reine Tonart und die märchenhafte Atmosphäre» an das Gehaben der Donauschule. Das Landschaftliche zählt er zum Besten, was die Malerei zu vertreten habe. Die innere Geschlossenheit des Ganzen sei daher letztenendes doch gewährleistet, aber das «höchst sonderbare» Kunstwerk rücke durch seine im Tiefsten naive Grundhaltung dennoch in den Bereich bescheidener Volkskunst.

Die polare Einschätzung durch Seitz und Frei führt uns zum Urteil Rahns zurück, das, fein differenzierend, Einfühlung und Verständnis mit kritischer Distanz verbindet. Die Gefahr war und ist vielleicht noch heute gross, das ebenso fromme wie lebensfrohe Malwerk am Schönheitsideal der klassischen Renaissance zu messen oder das Manieristische gar mit den Augen eines Naturalisten zu missverstehen. Doch auch dies bedenkend und den fragmentarischen Erhaltungszustand in Rechnung stellend, erkennt man einen Wechsel der Formate, der Farbintensität, des Massstabes und der Raumtiefen, über den man so leicht nicht hinwegkommt. Die Raumtiefe im besondern: Die Architekturgehäuse und Bühnenräume mit ihren Landschaftsfernen streben darnach, die Gewölbeschale in illusionistische Tiefen aufzulösen. Ähnliches geschieht bei den grossformatigen Heiligengestalten, die auf perspektivisch karierten Böden stehen; Frei tadelt, diese Fliesen seien «mit naiv-prahlender Auffälligkeit betont». Die Rollwerkrahmen aber machen sie zu aufgehängten Bildern auf genau begrenztem Mörtelgrund. Die vielen Fehlstellen und eine deshalb, aber auch aus andern, restaurativen Gründen wesentlich geringere Farbdichte verleiht den szenischen Bildern gegenüber der «Wurzel Jesse» und den Einzel-Heiligengestalten eine mural duftige, fast impressionistische Wirkung. Neben dem statuarisch Gewichtigen der Heiligengestalten und der krautigen Schwere des Akanthus beim Stammbaum der Ahnen Christi erscheinen die zyklischen Bilder um so lichtvoller, schwebender, ungleich weniger schwer und vordergründig. Im ganzen gesehen erreicht der Maler aber doch erstaunlich sein Ziel, nämlich ein Gehäuse Gottes mit dem Gewebe einer farbenfrohen Malerei auszustaffieren und jedermann verständlich Heilige und Heilstatsachen vor Augen zu führen.

Offenbar stürmten auf den Maler eine Vielfalt von Eindrücken, Formen und Vorlagen ein, denen er sich ungehemmt öffnete, ohne über die gestalterische Kraft zur völligen Aufnahme und Verarbeitung zu verfügen. Es mangelt etwas an der zuchtvollen Unterordnung des weniger Wesentlichen. Dass die Dinge trotzdem nicht auseinanderfallen und die Nähte nicht zu spürbar bleiben, verdankt er wiederum einer gesunden Neugier im Sammeln und einem unbekümmerten Verwerten der Einflüsse. Dies schafft eine Einheit, welche das Trennende übertrumpft; wir fühlen uns gerade ob dieser naiverweise nicht ganz bewältigten Vielfalt halber zur Nachsicht aufgefordert.

Das erwähnte Geschiebe der Architekturkulissen vieler Zeiten und Stile, als Ornament geliebt und zum Bühnenraum für heiliges Geschehen und die «Sacra conversazione» gefügt, schafft eigentlich wenig wirklichen Raum, so dass die Figuren nach vorne an die Rampe oder sogar auf Vorpodien gedrängt werden. Was übrigens an gotischem Formenvorrat noch nicht ausgeschöpft und was an Renaissance-Neuigkeiten zu erraffen war, wird hier lustvoll zusammengebaut. Ähnliches bieten vor allem Intarsia-Arbeiten der Zeit (Schränke, Chorgestühle), dann Blätter des von 1470 bis 1536 wirkenden Augsburger Waffenätzers, Radierers und Holzschneiders Daniel Hopfer oder Stiche Dirks van Star und des «Meisters mit dem Krebs».

Wo es anging oder wo es die Szenerie forderte, schauen Bäume und Berge, Felsen und Seen, Ruinen und Städte aus blauer Ferne ins Bild: zum Teil als Anklänge ans heilige Land gedacht, zum Teil treuherzige, poetisch verformte heimatliche Klänge, Anteile an der damaligen romantischen Kunst, die nicht nur auf die Donauländer zu beschränken ist, sondern auch das gesamte Alpenvorland erfasste. Dabei muss man sich sogar fragen, ob etwa mit Hans Leu oder Wolf Huber wesentliche Keime nicht sogar in Zürich und Feldkirch erwachsen sind.

Das Figürliche erträgt verhältnismässig am schlechtesten den Zusammenbau einer Vielfalt von Vorlagen und Anregungen. Hier erscheinen die Nähte zwischen steigender und fallender Qualität am auffälligsten, ist der Wechsel zwischen verschiedenen Formaten und Massstäben am wenigsten ausgeglichen. Dies kann zum geringsten Teil einfach durch die Verschiedenheit allfällig mitverantwortlicher Werkstatthände erklärt werden. Die vierjährige Entstehungszeit deutet eher auf eine Sololeistung über längere Dauer, als auf ein fa presto-Werk einer eiligen Equipe.

Frei (a. a. O. Seite 39) hat über die von Rollwerkrahmen umzogenen Heiligenbilder des Gewölbes, aber auch über die grossen Figuren der Wände geschrieben, man wisse nie genau, ob lebendige Menschen oder abzumalende Statuen gemeint seien. Er spricht auch von der Puppenhaftigkeit der kleinen Figuren in den Szenenfolgen. Dies mag teilweise auch mit der «Lautlosigkeit» zusammenhängen, mit der hier wie dort agiert wird. Das statuarisch Würdevolle, Repräsentative der Grossfiguren gibt der Maler selbst da nicht völlig preis, wo die handelnde Beziehung zum Attribut einigen Schwung und Bewegung verlangen. Dieselbe Gemessenheit und Stille führt in den szenischen Darstellungen zuweilen an die Grenzen des Handlungszusammenhanges; die Aktionen drohen stille zu stehen. Ganz in der Linie solcher Zurückhaltung liegt auch der Verzicht auf aufgebauschte Falten oder gar flattrig ausgeworfene Gewandenden. Wo es möglich erscheint, bevorzugt er ruhig fliessende Stoffbahnen. Dabei verfällt er keineswegs in ermüdende Einförmigkeit. Gerade bei den Gewändern, vor allem bei den Halbfiguren der Wurzel Jesse überrascht ein Variationsreichtum, als hätten ihm die Bühnenkostümarsenale von der Antike bis in die Gegenwart oder vom Orient über Rom bis zum Augsburg seiner Zeit zur Verfügung gestanden. Auch farbig lässt er sich etwas einfallen: Weiss schattiert er etwa mit Blau, Gelb

Der Gesamtraum nach der Restaurierung von 1974/76. Photo Hädener.

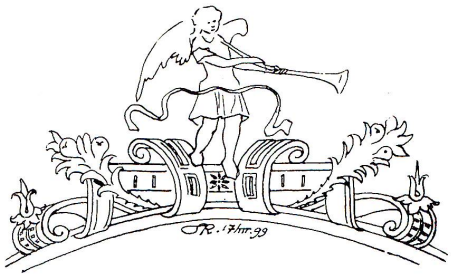
im changeant-Effekt mit Rot. Die Grünpartien sind blau grundiert und mit gelben Lasuren überzogen, die Köpfe grau modellierend untermalt und mit roten Lasuren vollendet. So wie der Meister in der Wiedergabe von Landschaften bei seiner heimatlichen Umgebung anknüpft, so äussert er auch bei den Gesichtern einen kräftig-derben Wirklichkeitssinn. Die bäurisch ungelenke Art vieler Köpfe, ja ihr allen schönmalerischen Idealen abholdes Wesen sind dem Leben abgelauscht und zumindest hier muss simple Abhängigkeit von Vorlagen in Frage gestellt bleiben, es sei denn, man glaube sie – zum Beispiel beim unschönen Kopf des Verkündigungsengels – durch die Unfähigkeit des Kopisten zustandegekommen. Frei führt das «Fratzenhafte» vieler Gesichter jedenfalls voll auf das Ungenügen des Malers zurück, muss aber zubilligen, dass diesem daneben ausdrucksvolle gut charakterisierende Leistungen gelingen. Schon Rahn fielen solche über dem Üblichen ausdrucksvolle Figuren und seelisch eindringliche Szenen auf. So im Bilde von der Freierwahl im Tempel, wo er die erwartungsvolle Spannung der Priesterschaft, Josephs zaghaftes Wesen und die Enttäuschung bei den Konkurrenten, deren Stab nicht grünt, besonders herausstreicht. Der schlechte Erhaltungszustand vieler Bilder verunmöglicht allerdings, vor allem für die Gesichter, Fragen nach Qualität allzu schlüssig zu beantworten.

In der reichlich, richtig «manieristisch» angewandten Rollwerkornamentik[30] gibt sich der Maler fortschrittlich-zeitgemäss. Zum Rollwerk: gotische Schlitzungen und eingerollte Ränder werden auf die Zierschilder der Renaissance, auf die «cartocci» (Kartuschen) übertragen und von Italienern vorerst auf französischen Boden verpflanzt. Maler und Stukkateure in Fontainebleau wenden sie seit ungefähr 1530 an; ab 1535 schafft der Niederländer Leonhard Thiry seine besonders hartgeschnittenen Ornamentformen. In deutschen Landen erscheinen die Rollwerkblätter des Cornelis Bos von 1545 bis 1554 und in diesen Jahren wird die Ornamentform auch hierzulande übernommen. Noch schüchtern äussert sich das Motiv im Scheibenzyklus des Nikolaus Bluntschli, den er ab 1558 für den Tänikoner Kreuzgang[31] nach Dürerschen Bildkonzepten malte. Wappenschilde mit Schlitzungen und Ein- oder Ausrollungen begegnen uns für dieselbe Zeit auch in Scheiben des Kreuzganges von Muri[32]. Die eigentliche Kehrtwendung von reinen Architektur- zu Abstraktmotiven vollzieht ein Daniel Lindtmayer in Schaffhausen erst um 1570[33]. Fügen wir das Schnitzwerk des Tänikoner Beichtigerzimmers vom Meister S.H. 1569[34] bei, ferner den Saal von Schloss Heiligenberg von J. Gross und Martin Bayer 1575/76 oder das Abt Obserzimmer aus dem Hof zu Wil im Historischen Museum St.Gallen 1580, so dürften Belege für das Aufkommen des Motives hinreichen.

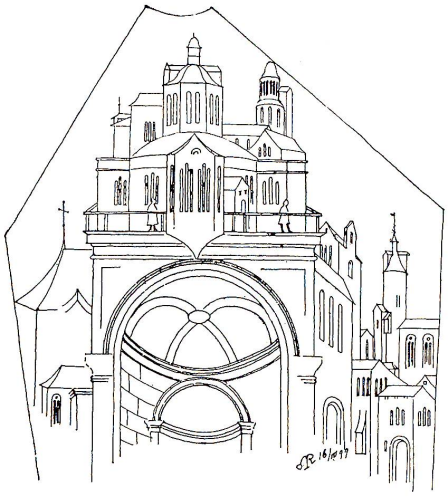
Die Rorschacher Ornamentik ist durch eine grosse Vielfalt der Formen und Bewegungsrichtungen gekennzeichnet. Frei spricht von «wildflatternder Unordnung der Akzente», von «flattriger Auflösung» und beim Blatt- und Rankenwerk von «kraus wirbelnden Windungen und kralligem Geschling». In der Tat kommt sein Bild vom «unruhigen, unheimlich intensiven Schwirren» manieristischem Tatbestand sehr nahe. Man hört förmlich das Wispern des feinen wie ständig vom Winde bewegten Laubes, mit dem die Zwickel jeweils ausgefüllt sind, spürt knisternde Spannung im metallen geschnittenen und gebogenen Rollwerk und begibt sich bei der Wurzel Jesse in einen Irrgarten von Windungen und Wendungen, die zu krautigen Ansätzen auswachsen und an schwere Helmdecken der Heraldik erinnern. In Gegensatz dazu treten in den flankierenden Jochen feine Triebe, die von meist gegenständigen spindelförmigen Blattpaaren begleitet werden.

Ob nicht oft mehr reine Formenfreude dem Maler den Pinsel auch in den Ornamentbasen der sechseckförmigen Gewölbefelder geführt hat, als tiefsinnige Sinnbildlichkeit, die Hans Seitz herausliest? Denn die Konsolen, in welchen ins Rollwerk Männer- und Engelsköpfe, Kinderfiguren, ein dräuender Löwe, Bandmotive, Füllhörner, eine Harfe, Vasen, Blumen und Früchte eingeschlungen werden, gehören dem allgemeinen Ornamentschatz an, wie er auch ohne jeglichen speziellen Symbolbezug in Buch- und Malkunst, in Skulptur und im Ausstattungswesen Anwendung fand.

Alles in allem durchmischen sich Formen weiter Welt mit bodenständigen Gewächsen von den Ufern des schwäbischen Meeres, Reflexe von Vorlagen mit naiveren Gebilden eigener Erfindung, schwerbelastetes Heilsprogramm mit oft derb volksnaher knorrig verwurzelter Anschauung zu einer liebenswürdigen, farb-froh-dekorativen Einheit, als wären Prunkseiten damaliger Buchmalerei auf die Wände und die Felder der Gewölbesterne verteilt worden. Oder auch, als hätte man Werke des Stichels in Farbe übersetzt. Wer aber ist der Maler NK, der seine steinmetzartig stilisierten, verbundenen Initialen



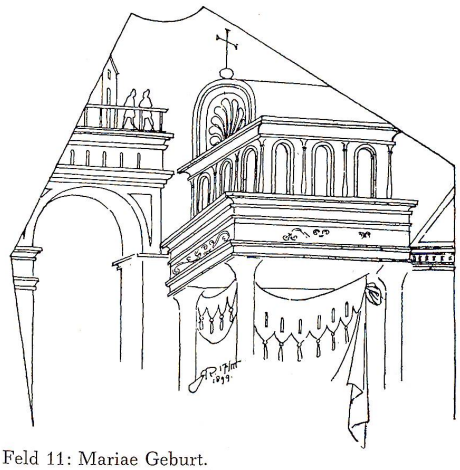
Skizzen von Johann Rudolf Rahn, 17. Januar 1899: Posaunenengel der Westwand.



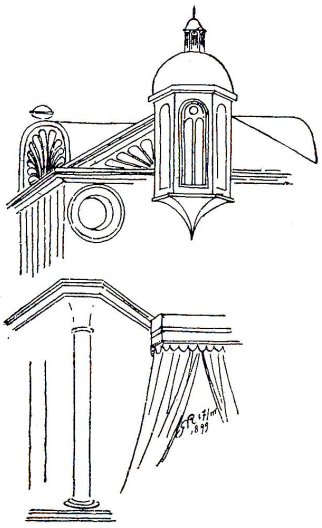
Feld 8: Joachims Opfer.

an der Kante des Antrittes zum Podest der hl. Barbara angebracht hat? Maler, deren Name mit «K» beginnt? Die Knus in Wil setzen erst im 17. Jahrhundert ein, der einzige Künstler des Bodenseegebietes, auf den die Initialen passen, ist ein Goldschmied (Nikolaus Koberli in Ravensburg), während Nikolaus Kremer, an den man buchstabenmässig denken könnte, nicht nur aus Strassburg herbemüht werden müsste, sondern wegen seines Todesjahres 1553 ausser Betracht fällt[35]. Auch unter den Konventualen St.Gallens, deren Skriptorium in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Nachblüte erlebte[36], lässt sich kein NK finden. Unter den Schreibern zeichneten sich ausser dem beflissenen Chronisten, Organisten und Komponisten Fridolin Sicher aus Bischofszell und ausser dessen Schüler Heinrich Keller der eigens aus Augsburg hergeholte berühmte Kalligraph Leonhard Wagner aus. Mit Wagner war 1509 auch der aus Rorschach stammende Buchmaler Nikolaus Bertschi ins Kloster an der Steinach gekommen; später arbeitete Kaspar Härtli aus Lindau für St.Gallen, von dem ein 1558 für Blarer-Diesbach gemaltes Hausaltärchen erhalten[37] blieb. Unter den Anonymen erscheint ein besonders begabter, vor 1555 tätiger Buchmaler, den wir leider nur aus einem wertvollen Einzelblatt kennen, das später in die Papierhandschrift B 189 der Stiftsbibliothek eingeschoben worden ist[38]. Der Ansicht Alfred A. Schmids, Bertschi und vielleicht Härtli hätten in St.Gallen skriporiumseigene Leute nachgezogen, möchte ich beipflichten[39], allerdings kann, wie er schreibt, über das viel bescheidenere Rüstzeug und einen gegenüber Augsburg viel geringeren Anspruch kein Zweifel bestehen. Den Maler des Mariaberger Refektoriums in Kreis und Nachfolge der genannten Illuministen zu suchen, liegt gleichwohl nahe. Es fällt nämlich bei der Signatur NK jene ähnlich steifhauszeichenartige Stilisierung der Malerinitialen auf, die wir bei Härtlis Signatur z. B. in Codex 542 der Stiftsbibliothek St.Gallen finden[40]. Dieser Gedanke wird freilich erst dann tragfähig, wenn wir für Rorschach zusätzlich auf die deutlich in der Buchkunst befangene Malweise hinweisen und darauf, dass ein «in Folio» gedachtes Konzept in Architekturformate übertragen wurde, ohne deren Monumentalität zu erlangen. Schliesslich ist das Argument nicht zu übergehen, der Maler habe fatalerweise Techniken der Buchmalerei und Illuminierkunst auch in der Monumentalmalerei angewandt, wo sie sich technisch nicht bewähren konnten. Von der Sprachform der Texte (Verkündigung) auf das Herkommen des Meisters zu schliessen, führt nicht weiter, da sie von der Vorlage herrühren oder von dritter Seite formuliert sein könnte.

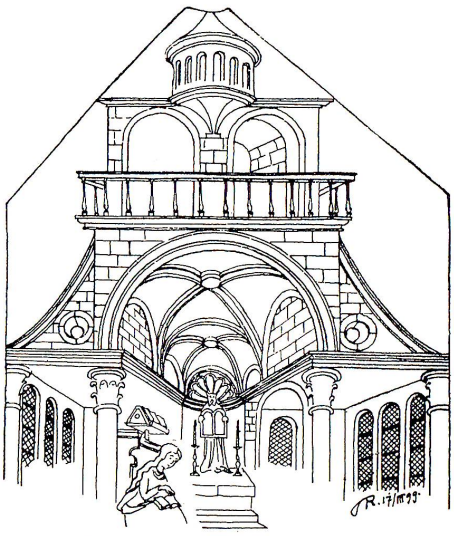
Übrigens: Meine Trauer, das Rätsel der Signatur NK ungelöst zu lassen, vermag meine Freude über die künstlerisch so originelle Leistung nicht zu überschatten.



Feld 11: Mariae Geburt.



Feld 13: Mariae Tempeldienst.



Feld 14: Die Freier im Tempel.

Zur Rettung der Malerei

«Der Zustand dieser Bilder, welche durch Herrn Christoph Schmidt-Erni in Zürich von der Tünche befreit worden sind, ist ein solcher, dass es eines geringen Aufwandes zu ihrer Wiederherstellung bedarf[41].» So Joh. Rudolf Rahn 1899. Im Jahre 1974 aber war der Zustand der Bilder höchst bedenklich geworden. Die trotz Rahns Mitteilung kräftigen Retuschen haben eine genaue Dokumentation um so notwendiger gemacht. Sie ging, soweit vorhanden, leider verloren. Zumindest von allen Gestalten der Ostwand, die infolge der einmal beschlossenen Fensterausbrüche durch keine kulturellen Überlegungen mehr zu retten waren, soll Photograph Traugott Schobinger Photographien hergestellt, Schmidt-Erni von den Figuren des hl. Petrus, Martinus, Katharina und Paulus farbige Pausen gezeichnet und die Kopfpartien des hl. Martins und des hl. Petrus von der Mauer losgelöst haben. Weder die Pausen noch die beiden Original-Fragmente, die ins Historische Museum St.Gallen gelangten, sind heute auffindbar! Und nach den Photos Schobingers hat schon Hans Seitz vergeblich gefragt! Dank der Hilfe des Archives der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege erhielt ich wenigstens vier photographische Abzüge aus dem Jahre 1899 oder wenig später: zwei Gesamtaufnahmen gegen die Nordwand, in deren westlichem Abschnitt damals die neue Orgel ein ganzes Joch verdeckte, ferner eine Aufnahme des restaurierten Feldes mit «Mariae Tempelgang» und, als Wertvollstes, das «Medaillon mit St.Columbanus» im Zustand eben erfolgter Freilegung. Hier, aber auch bei den angrenzenden Feldanschnitten lassen sich Schäden und Fehlstellen erkennen, die nach der Restaurierung alle ausretuschiert beziehungsweise ergänzt worden sind. Wenn Restaurator Morger meinte, «sie hätten nur das Nötigste aufgeholt», so urteilte Karl Haaga senior, die Schmidtschen Leute seien in der Ergänzung und Retusche zu weit gegangen. Das trifft zweifelsohne zu. Aber noch betrüblicher die Schäden der groben Freilegung mit Spachteln und Rakeln, die nicht alle schon 1885 sich ereignet haben können, sondern auch den Arbeiten von 1898/99 angelastet werden müssen. Obwohl bis zu 30 cm lange Kratzer zurückgelassen wurden, so trat die Originalschicht dennoch nicht überall wirklich zutage, sondern blieb durch Reste des Kalkschleiers getrübt.

Maltechnisch liegt keine echte Freskomalerei, kein fresco buono vor, die Farbe ist nicht nass auf nass, das heisst auf den frischen feuchten Kalkmörtelgrund aufgetragen. Die Angaben von Hans Seitz über technische Belange stimmen auch sonst nicht. Wir trafen folgenden *Schichtaufbau* an:

Schichtfolge und Bildträger: Mittelkörniger Putz, al fresco überkalkt. Darauf liegt die Malschicht *vor 1519*. Es folgt ein buttrig wirkender Kalküberzug, der Eiweiss und viel Fettsubstanz enthält und an der Grenze zur *Malschicht 1564 ff.* ausgedehnt von Pilzen befallen war (Chladosporium herbarum). Vor dem Anbringen der Malschicht 1564 ff. wurden Risse im Gewölbe verschweisst. Offenbar viel später tünchte man den Weissgrund zwischen der Malerei neu, wobei man hie und da über die Konturen hinausfuhr.

Malschicht: Dichte, fette Tempera, spannungsreich gebunden mit öligem Bindemittel. Die Probe eines originalen Grüns z.B., die vom Institut für Farbenlehre und Farbenchemie[42] in Wien untersucht wurde, zeigte über stark transparenter, gelblichbrauner Bindemittelschicht, die kein Eiweiss, wohl aber Fette enthielt, eine Hellrosaschicht von etwa 0,05 mm Stärke. Diese war bei wenig Eiweiss wiederum fettig und barg in ungleicher Verteilung Pigmente, möglicherweise Bleiweiss mit Realgar. Darüber waren lasierend viel Malachit, wenig Azurit und einige Rotpigmente aufgetragen. Auch diese 0,05–0,1 mm starke Schicht wies Fette und nur wenig Eiweiss auf. Nur an einer Stelle liess sich ein olivbrauner (ursprünglich gelber?), eiweisshaltiger Überzug nachweisen.

Die Pigmentuntersuchung, die von Frau A. Meier im Chemisch-physikalischen Laboratorium des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich (Leiter Bruno Mühlethaler) durchgeführt wurde, ergab unter Beizug der Wiener Ergebnisse folgendes Bild:

Bleiweiss (Probe mit sehr wenigen roten Pigmenten – *roter Farblack* in reichlich öligem Bindemittel; Grundierung verbräunt).

Gelb (Probe ergab sehr feinteiliges *Eisenoxyd* in ölfreiem Bindemittel, wenig wasserlösliches Bindemittel. Sehr sauber-weisse Grundierung aus Kalziumkarbonat).

Rot I (Probe ergab *roten Ocker*, Eisenoxyd, von orangefarbenem bis rotem Farbton über Kalziumkarbonat. Kein öliges, aber nur weniges wasserlösliches Bindemittel).

Rot II (Probe zeigt grobkörnigen *Zinnober* mit etwas Bleiweiss).

Rot III (siehe Bleiweiss).

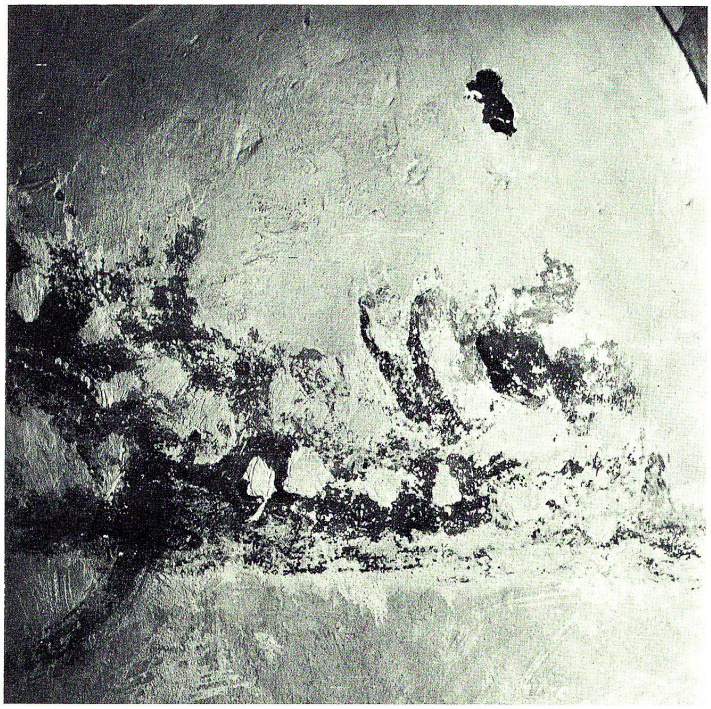
Grün I = (*Azurit* mit Ockerkörnchen von orangebraunem bis goldgelbem Farbton auf

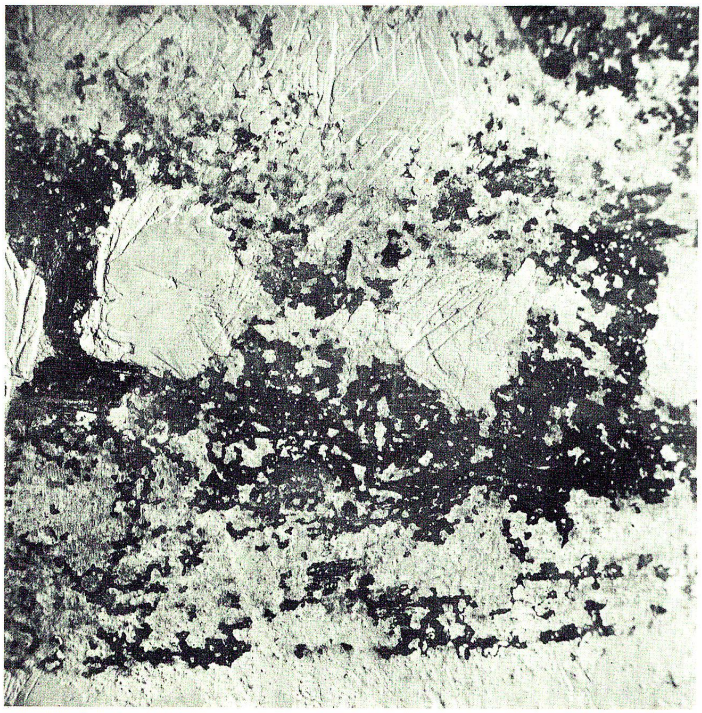
Kopf des Stammvaters Esrom (Feld 1), Zeugnis für den geschundenen und gefährdeten Zustand der Malerei vor der Restaurierung.

Original und Retuschen von 1899 auf Kriegsfuss!

Kopf der Figur Adams (Feld 47). Streichspuren des Wandputzes, Spachtelkratzer, Farbabblätterungen.

Auch die konturierende Zeichnung ist oft unterbrochen.
Photos Oskar Emmenegger, Institut für Denkmalpflege, Zürich ETH.





Neben durchgeriebenen Stellen, Schuppen- und Schüsselbildung auch Gipsausbesserungen von 1899. Photo Emmenegger.

Rakel- und Spachtelspuren der Freilegung von 1899. Photos Bruno Häusel, Restaurator, Rheinfelden.

Ein besonders eindrückliches Bild der vor 1973 zerstörten und losen Farbschicht.

sauber-weissem Grund. Kein öliges Bindemittel, ev. Silikat).
Grün II (*Malachit* in stark öligem Bindemittel: oft ist das Kupfergrün zersetzt: Kupferkarbonat und Kupferoleat, Röntgenfluoreszenzanalyse = Cu, Pb, Zn).
Grün III (siehe Schwarz).
Blau I (*Azurit*, unterste Schicht grobkörnig von schönem tiefem Blauton über kohlenstoffschwarzer Untermalung. Darüber sehr feinteiliges, mit Bleiweiss ausgemischtes, aber helleres, weniger qualitätvolles Azurit. Zugehörig?).
Blau II (grobkörniges *Azurit*, darunter wenige Körnchen rotbraunen *Ockers*, z. T. über Kreidegrund mit *Bleiweiss* ausgemischt. Viel öliges und wenig wässriges Bindemittel.
Schwarz? I (dunkelbraun gewordene typische Pigmente von *Scheelschem Grün* = Kupfergrün).
Schwarz II (Rebschwarz?).
Auftrag = z. T. leicht transparent und glatt, z. T. pastos mit Pinselstrich-Spuren über schwarzer Vorzeichnung.
Retuschen und Übermalungen: Wasserglassicherung? Verwendung eines oberflächenspannungsreichen, überbundenen Kaseins.
Schäden kamen zustande durch Kondensate und andere Feuchtigkeit, welche die fette Malschicht unterwanderten, die Bindekraft der Grundierung auflösten und Pilzbefall begünstigten, ja auslösten. Dadurch und durch die Eigenspannung der überbundenen Farbschichten bildeten sich Schüsseln, Schuppen und Abrollungen. *Die Haftung schon des überfetteten Originals war labil;* sie «kippte», als dieses mit der gleichfalls fett überbundenen Übermalung zusammen Kondensate und andere eingedrungene Feuchtigkeit nicht mehr zu bewältigen vermochte. Es liess sich erwarten, dass die Verfettung den Benetzungsvorgang der Mittel, mit welchen man die Schüsseln und Schuppen der Malerei zurückzukleben versuchte, stark reduzieren und eine Verkieselung verhindern werde.
Die Vorversuche konzentrierten sich a) auf Wasserglas-Silikone Verbindungen (Goldschmidt-Verfahren) b) auf Akrylharze als Dispersion sowie in Lösungsmittel (Toluol allein; Toluol + Shellsol) c) Polyminylacetat – Dispersionen (Mowilith).
Die abstehende, schuppig und schüsslig lockere, von Anfang an ungenügend haftende Malschicht mit Kieselsäureester niederzulegen und zu verkleben (vorerst Monumentique zwei-, dann einkomponentig), empfahl sich, weil dieser zugleich als Fungizid (Pilzbekämpfungsmittel) wirkt und gegen Baufeuchtigkeit keine Sperre bildet, wie das bei den gegenüber Pilzbefall übrigens inaktiven Produkten Paraloid, Mowilith oder Acronal weitgehend der Fall wäre.
Mit Kieselsäureester wurde das Vorsicherungsziel erreicht: die Malerei ertrug die Strapazen des Bauvorganges (Erschütterungen, Baufeuchtigkeit, Beanspruchung durch das zur vollständigen Freilegung mitverwendete Mikrosandstrahlgerät). Nachteiligerweise stellte sich eine Rückwanderung ein, die infolge des schlechten Benetzungsvorganges beziehungsweise wegen der refüsierten Mittel Schleier zu bilden begann[43]. Die geringe Eindringtiefe und Aufnahmebereitschaft der verfetteten Malerei verunmöglichten eine intensive Haftungsverbesserung Malerei/Grund. Immerhin erlaubte die Vorsicherung, überhaupt erst einmal arbeiten zu können. Wenn schon bei zu rascher Übersättigung und Rückwanderung das Absaugen durch ein Löschblatt möglich gewesen wäre, so blieb doch eine hinreichende Dauerverfestigung und Verklebung aus. Man zog deshalb folgende Mittel in Erwägung:
1. Acryl in Essigester, welches Mittel vorsichtshalber, um jede Verfärbung auszuschliessen, nicht über dreiprozentig verwendbar ist, deswegen aber auch nicht hinlängliche Haftung erreicht.
2. Acronal 500 D, also ein acrylsäureesterhaltiges Mischpolimerisat, das frei von Weichmachern und Lösungsmitteln ist. Die erstrebte Bindung kommt nur zustande, wenn das Mittel in ausreichender Konzentration angewandt wird. Es besteht zudem die Gefahr der isolierenden, feuchtigkeitsstauenden Filmbildung sowohl an der Oberfläche, wie zwischen Farbschicht und Malgrund, was zudem die Schimmelbildung begünstigte.
3. Expoxydharze (Harz BY 156 drei Teile, Härter HY 2996 ein Teil in einprozentiger

Salzausblühungen, von welchen besonders das Feld 24 betroffen war. Photos Bruno Häusel.

Die von Rahn vor der Retusche entdeckten und gezeichneten Buchstaben NK am Podest des Barbarabildes (Feld 23); höchstwahrscheinlich Malersignatur.

Beispiel der sichtbar gewordenen Vorzeichnung.

Zustand der losen Farbschicht um 1973.

Zustand derselben Stelle nach dem Zurückkleben (1975). Photos Bruno Häusel.

Verdünnung mit gleichen Mengen Aceton und Xyluol). Die Tiefenfestigung lässt sich erreichen, obschon auch hier nur einprozentige Lösungen statthaft sind. Es besteht die Gefahr einer Vergilbung und von Verlusten durch die notwendige Nachreinigung.
4. Statt die Fettbarrieren zu überwinden, wäre labormässig ihr Abbau, d. h. eine *Entfettung* möglich gewesen. Praktisch aber aus Zeit- und Kostengründen nicht zu verwirklichen!
5. Als Rosskur wäre ein *Aufquellen und Aufschliessen durch Salmiak* möglich ... aber eben eine Rosskur, welche die grosse Gefahr verseifender Öle in sich schliesst. Das Ausmass der Quellung ist nicht kontrollierbar.
Wenn wir uns trotz einiger Bedenken (Feuchtigkeitssperren, weitgehende Irreversibilität) zu einer *Siebfixierung mit Paraloid* entschlossen, so deshalb, weil damit statt mit einem geschlossenen Film die Haftung nur dort punktweise vorgenommen wurde, wo sie wirklich nötig war. Also vorwiegend bei den losen Originalteilen; die nicht entfernten Retuschen hafteten meist besser. Die Hilfe beschränkte sich also punkt- und kleinflächenförmig auf etwa 40 Prozent der Malerei, das heisst auf deren Originalbestand, während ca. 60 Prozent Retuschen, und Ergänzungen von 1899 betreffend, keiner oder nur partiell zusätzlicher Paraloidhaftung bedurften. Zusammen mit der Oberfläche der Sandsteinrippen verblieb so genügend Austrittfläche für Feuchtigkeit. Eine geschlossene Paraloidbeschichtung hätte die Baufeuchtigkeit und hinterwanderte Kondensate nicht mehr freigegeben. Der Feuchtigkeitsschaden tritt ja nicht in erster Linie durch stillstehendes reines Wasser ein, sondern durch Salze, welche mit dem Wasser transportiert werden, hinter Sperrschichten auskristallisieren und durch die damit verbundene ca. vierfache Volumenvergrösserung den Film und die Farbe absprengen. Bereits konnten wir, vor allem in Feld 24, ausser Gips schon Natrium-Karbonat feststellen, das Ursprungsalz des verheerenden Natrium-Sulfates.
Um beim besonders gefährdeten Feld 24 die Salze durch die Malschicht zu schleusen, haben die Restauratoren eine Bedeckung mit feuchter Kreide und Löschpapier in Betracht gezogen, aber wegen der schlechten Farbhaftung darauf verzichten müssen.
Das Paraloid wurde in maximal fünfprozentiger Lösung aufgetragen, und zwar in Toluol-Shellsol-Mischung (Terpentinersatz) unter Zusatz von Methylenchlorid, das sich als geeigneter erwies als das auch erwogene Trichlorätylen, weil ersteres zugleich den Ölanteil des Bindemittels aktiviert.
Eine gewisse quantitative Reduktion der Fettbarrieren sowohl in den Kasein-Retuschen von 1899 wie unter dem damals nicht vollständig entfernten Kalkschleier an der Oberfläche des Originals, brachte auch die schichtvermindernde Freilegung durch das Mikrosandstrahlgerät.
Der Laie macht sich in der Regel keine Vorstellung von der Kompliziertheit von Rettungsunternehmen, wie sie auch mit den Malereien im Refektorium von Mariaberg durchgeführt werden mussten. Nur wenn man alles Menschenmögliche nach vielen Versuchen, Wegen und Irrwegen, Skrupeln

und Zweifeln unternommen hat, dürfen sich Bauherrschaft, Architekt, Restauratoren, Technologen und Denkmalpfleger zufriedengeben. Das reisst dem einen oder andern vielleicht einmal einen Nerv aus und beunruhigt die Kasse. Das führt hie und da zu ausgiebigen Diskussionen sowohl in der Gruppe der Fachleute wie zwischen den verschiedenen Partnern. Aber all dies schiebt sich in den Hintergrund vor der Verantwortung einem unersetzlichen Kunstwerk und Kulturdenkmal gegenüber, erfordert nie erlahmende Liebe zum Objekt und Bereitschaft zu einer Zusammenarbeit aller Beteiligten ausschliesslich im Interesse der gemeinsamen Sache.

Das gegenseitige Verständnis und ein gemeinsames Ziel haben auch die Restauratoren- und Technologenarbeit in Rorschach geprägt. Die Restauratorenarbeitsgemeinschaft Xaver Broder, Ernst Höhn und Bruno Häusel hat sich mit Hingebung und grossem Können der schweren Aufgabe angenommen und verdient dafür Dank und Anerkennung. Das gilt auch für die Berater: Dr. Bruno Mühlethaler und Frau A. Meier vom chemisch-physikalischen Labor des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Prof. Dr. Franz Mairinger vom Institut für Farbenlehre und Farbchemie in Wien sowie Restaurator Oskar Emmenegger und Technologe Walter Fietz vom ETH-Institut für Denkmalpflege in Zürich. Die zeitliche und finanzielle Verfilzung der einzelnen Etappen, die unerlässlichen Trocknungs- und Einwirkungspausen, ferner die Wendungen, welche die Forschung wie die Sicherungs-Freilegungs-Konservierungs- und der sehr zurückhaltend interpretierende (statt erfinderische) Retuschenvorgang nahmen, haben sich mit der sonst üblichen Netzplanung schlecht vertragen. Wir danken der Bauherrschaft, vertreten durch Kantonsbaumeister Blum, dem Architekten Albert Bayer und seinen Bauführern Lösch und Rudolf Ryser sel., aber auch der Seminarleitung, für die pars pro toto Direktor Schönenberger genannt sei, für ihr grosses Verständnis, ihre Geduld und für eine schöne, fruchtbare Zusammenarbeit. Wir alle hoffen, es werde sich das, was so lange gewährt hat, zur Freude und Genugtuung aller Kulturbeflissenen und Kunstfreunde nun auch bewähren. An gutem Willen und Verantwortungsbewusstsein hat es nicht gemangelt, das farbenfroh-fromme Werk des Meisters NK für künftige Generationen zu retten und dieses zu treuen Handen weiter zu vererben.

Wichtigste Literatur (vgl. auch die Anmerkungen):

1. Vorwiegend kunsthistorisch ausgerichtet:
August Hardegger, Mariaberg. In: St.Galler Neujahrsblatt des Hist. Vereins St.Gallen 1891. — Joh. Rud. Rahn, Die neuentdeckten Wand- und Gewölbemalereien in Mariaberg bei Rorschach. In: Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde, NF Bd. I (1899), Seiten 21—28 und 76—85. (Vgl. auch die Artikelserie Rahns in der Neuen Zürcher Zeitung 1899, die als Separatum herauskam.) — Ph. M. Halm, Erasmus Grasser (Augsburg 1828). — Franz Willi, Baugeschichte der Stadt Rorschach (Rorschach 1932). — Josef Gantner, Schweiz. Kunstgeschichte (Frauenfeld 1943 ff.), S. 167—169. — Hans Seitz, Mariaberg zu Rorschach am Bodensee. Separate Sammlung der im Rorschacher Neujahrsblatt 1962 (S. 15—32), 1963 (S. 21—50) und 1964 (S. 5—46) veröffentlichten Arbeiten zur Baugeschichte und zur Würdigung der Masswerke und Schlusssteine etc. — Hans Seitz, Die Fresken von 1564—1568 auf Mariaberg ... Rorschacher Njbl. 1969, S. 7—50. — Daniel Frei, in Rorschacher Njbl. 1960 und 1961 (Masswerke und Konsolen) sowie 1962, S. 33—41: Die Ausmalung des Musiksaales auf Mariaberg. — Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes Bd. II (Sigmaringen etc. 1969) S. 139—145. — Bernhard Anderes, Neuentdeckte Wandmalereien auf Mariaberg in Rorschach. In: Rorschacher Njbl. 1973, S. 23—29. — Schweiz. Kunstführer (Bern 1975, 6. Aufl.) S. 466f.

2. Vorwiegend allg. historisch ausgerichtet:
J. Hardegger, Chronik des Abtes Ulrich Rösch. In: Mitteilungen zur vaterl. Geschichte II (St.Gallen 1863). — Johannes Dierauer, Ulrich VIII. Rösch, Abt in St.Gallen, 1426 bis 1491. In: Allg. dtsch. Biographie 29 (1889) S. 161ff. — Alois Scheiwiler, Abt Ulrich Rösch. In: St.Galler Neujahrsblatt 1903. — Leo Cavelti, Entwicklung der Landeshoheit der Abtei St.Gallen (Gossau 1914). — Karl Hans Ganahl, Studien zur Verfassungsgeschichte der Klosterherrschaft St.Gallen (Innsbruck 1931). — Joh. Stähelin, Geschichte der Pfarrei Rorschach (Rorschach 1933). — Franz Willi, Geschichte der Stadt Rorschach (Rorschach 1947). — Josef Reck, Abt Ulrich Rösch und Goldach. In: Rorschacher Njbl. 1953. — Georg Thürer, St.Galler Geschichte I (St.Gallen 1953), S. 306 bis 329.

Anmerkungen
(Vollständige Titel siehe Literaturzusammenstellung)

[1] Erwin Poeschel, Kunstdenkmäler des Kantons St.Gallen III, Band Stadt 2, Das Stift (Basel 1961), S. 45f. Vgl. auch S. 43 zum Turmbau. — Albert Knoepfli, Ein Wölbungsplan des 15. Jh. für den spätgot. Hallenchor der ... Stiftskirche St.Gallen. In: Schaffh. Beitr. zur vaterl. Geschichte Bd. 48 (Thayngen 1971), S. 22ff., bes. S. 25.

[2] Willi, Geschichte der Stadt Rorschach, S. 192.

[3] Vergleiche die Literaturzusammenstellung.

[4] Stähelin S. 95ff., S. 175ff. und bes. S. 197—238, Willi S. 239/40.
Noch 1559 spitzten sich die Anstände zwischen dem Kloster einerseits und Ammann und ganzer Gemeinde Rorschach so zu, dass unter Führung von Jakob Hertenstein («Kreuz-Jakob») sogar die Geschütze aus Mariaberg entführt wurden. Vgl. Eidg. Abschiede IV/2 S. 1440/5, ferner die Seiten 89, 92 und 97.

[5] Eidg. Abschiede IV, 1c: S. 834 zum 24. April 1537, S. 848 zum 12. Juni 1537, S. 1074 zum 18. März 1539, S. 1187 zum 3. März 1540, S. 1190 zum 17. März 1540, S. 1215 zum 7. Juni 1540. — IV, 1d: S. 121 zum 20. März u. 17. April 1542, S. 183 zum 5. Sept. 1542, S. 877 zum 15. Nov. 1547, S. 918 zum 23. Jan. 1547, S. 963 zum 12. Juni 1547, S. 979 zum Brief Glareans vom 18. Juli 1547.

[6] Eidg. Abschiede IV, 1e: S. 453 zum 18. Nov. 1550, S. 475 zum 10. März 1551, S. 511 zum 8. Juni 1551. — Zum fernern Verlauf der Gründung einer Rorschacher Klosterschule siehe Stähelin S. 260ff. und die Abschiede IV/2 S. 91 zum Juni 1559, S. 119 zum 6. Febr. 1560 und S. 403 zum Sept. 1568.

[7] Das Progymnasium wurde 1624/29 und 1636/66 geführt, 1636 eine zentrale Novizenschule eingerichtet. 1642 bis 1651 gliederte man Oberklassen mit theologischem Seminar an. Vorübergehend wieder Schule 1889—99.
Die Hochschulpläne Rorschachs erloschen am Widerstand der übrigen Benediktinerklöster, an der mehrfachen Heimsuchung durch Pestzüge und vor allem an der hochqualifizierten Konkurrenz der Jesuitenkollegien zu Konstanz und Feldkirch.

[8] Herausgegeben von Prof. J. Hardegger in den Mitteilungen des Hist. Vereins St.Gallen, 1. Folge Heft 2, St.Gallen 1863, Seite 49/50 und 60 betreffen die beiden Altarweihen in Rorschach.

[9] Der Bezug auf den bischofszellischen Obervogt Fritz von Anwil, bekannt durch seine reformatorischen Kirchenlieder und die erste Beschreibung des Thurgaus, ist nicht sicher. Von Anwil wird 1481 erstmals erwähnt; er war spätestens 1506 bischöflicher Hofmeister Hugo von Landenbergs, welches Amt ihm wegen seiner Stellung zur Reformation entzogen wurde. Ein Jahr später musste er auch die Obervogtei Bischofszell preisgeben. Vgl. Thurg. Beitr. zur vaterl. Geschichte Heft 26, Seite 126ff. — Zur Zuschreibung der ältern Schicht an Haggenberg siehe Anderes (unsere Anmerkung 17), S. 28. Vgl. auch Anderes, Hans Haggenberg im Dienste des Fürstabtes Ulrich Rösch ... In: St.Galler Kultur und Geschichte II (Festschrift Staerkle 1972), St. 130 bis 143.

[10] Strickler, Aktensammlung zur schweiz. Reformationsgeschichte II, Nr. 568; — Vadian, Deutsche hist. Schriften II, S. 413.

[11] Eidg. Abschiede 1c Seite 81—83 zum 6. März 1529.

[12] Stähelin a. a. O. Seite 149.

[13] Stähelin Seite 170.

[14] St.Galler Mitteilungen zur vaterl. Geschichte 28, Seite 353; — Stähelin Seite 199.

[15] Zur Abts- und Kapellenweihe siehe St.Galler Mitteilungen a. a. O. (Vgl. Anmerkung 8.)

[16] St.Galler Mitteilungen 28, S. 351f. und 33, S. 437; Vadian, Dtsch. hist. Schriften III, S. 413.

[17] Bernhard Anderes, Neuentdeckte Wandmalereien auf Mariaberg in Rorschach. In: Rorschacher Neujahrsblatt 1973, S. 23—29.

[18] Vgl. J. R. Rahn in Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde, NF Band 1 (1899), Seite 21, Anm. 2.

[19] Das Datum 1839/40, das Rahn gibt (siehe oben Anm. 18), ist unwahrscheinlich. Vgl. dazu Seitz, a. a. O. Seite 12.

[20] An sich irrte Hardegger; zumindest die Rippenmanschetten und die Schlusssteine waren immer «gefasst», das heisst bemalt gewesen und zeigten nicht den Naturstein. Ein frühes Beispiel, gegenüber der historischen Situation die «Echtheit» des Materials zu betonen. Vor allem zur Blütezeit des Werkbundes wurde sie zum ahistorischen Glaubensartikel erhoben.

[21] Rahn, a. a. O., Seite 22f.

[22] Ausser Matthäus 1,1ff. siehe Lukas 3,23ff. Zu Jesse, dem Vater Davids, siehe Jes. 11,1 und Römer 15,12. – Ausser A. Watson, The early iconography of the tree of Jesse (Oxford 1934) siehe L. Réau, Iconographie de l'art chrétien II (Paris 1957).

[23] Evangeliar von Visherad (Prag). Ein weiteres frühes, berühmtes Beispiel der Psalter der Königin Ingeborg aus der 1. Hälfte des 13. Jh. (Chantilly, Musée Condé).

[24] Zu all diesen Beispielen vgl. Walter Hugelshofer, Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik. In: Mitteilungen der Antiq. Ges. Zürich Bd. 30, Heft 4 (1928) und 5 (1929). – Zum St. Katharinenthaler Altar siehe Hans A. Lüthy und Albert Knoepfli im Jahresbericht 1963 des Schweiz. Inst. f. Kunstwissenschaft. – Zu Wiesendangen: Hans Bachmann in Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1916, Seite 196ff. – Zu Rüti: P. Ganz ebenda 1894, S. 374, und J. R. Rahn ebenda 1903, S. 279. Zu Veltheim: J. R. Rahn ebenda 1899, S. 192. – Zu Elgg: A. Knoepfli in Festschrift zur Kirchenrenovation (Elgg 1965), S. 35–61. – Zu Wil: A. Knoepfli in Wiler Bote Nr. 293 vom 17. 12. 1960. – Zu Henau: P. L. Ganz, Die Malerei des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts in der Schweiz (Basel 1950), S. 153f.

[25] Vgl. Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg i. Br. 1926, S. 574–576, ferner J. Braun, Attribute der Heiligen, Stuttgart 1943, Sp. 711/712. – Allgemein zur Rorschacher Ikonographie konnte ich ausser Seitz das Mscr. einer Arbeit von Heinz Nater benützen, welche der ikonogr. Grundidee des Ensembles von Kapitelsaal, Sakristei, Refektorium und Kreuzgang nachspürt.

[26] Rahn nahm zuerst an (ASAK 1899, S. 80, Anm. 1), es sei nur ein einziger Altar in der Mitte der Ostwand aufgestellt gewesen; die beiden andern hätten vor der Nordwand gestanden. Dies ist nicht nur der Orientierung halber unwahrscheinlich. Rahn hat sich später Hardeggers Ansicht angeschlossen, wonach trotz der geringen Raumtiefe alle drei Altäre an der Ostwand gestanden hätten (ASAK a. a. O. S. 85, Anmerkung 1). Die letzte Stellung der Altäre, wie sie Rahn durch den Messmer mitgeteilt worden war, ist für den ursprünglichen Standort nicht bindend!

[27] Vgl. Rahn, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1899, S. 83–85.

[28] Hans Seitz in Rorschacher Neujahrsblatt 1969, S. 7–35.

[29] Rorschacher Neujahrsblatt 1962, S. 33–40.

[30] Dazu etwa Alfred Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance (1888); – Peter Jessen, Der Ornamentstich (Berlin 1920); – Rudolf Berliner, Ornamentale Vorlageblätter des 15.–16. Jh. Mappe I 1450–1550 (Leipzig 1925 und 1926).

[31] Der Tänikoner Zyklus wurde monographisch behandelt von J. R. Rahn, Paul Boesch und Albert Knoepfli, der in Band I der Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau (Basel 1950), S. 387–402 den Katalog und die Literatur vermittelt. Vgl. auch Jenny Schneider, Die Glasgemälde des Schweiz. Landesmuseums (Stäfa 1970).

[32] Bernhard Anderes, Glasmalerei im Kreuzgang Muri, Kabinettscheiben der Renaissance (Bern 1974).

[33] Friedrich Thöne, Daniel Lindtmayer d. J. 1552 bis 1606/7 (Zürich 1975).

[34] Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau a. a. O. S. 414; – Jürg Ganz in: Unsere Kunstdenkmäler XX (1969), Heft 3/4, S. 249ff.; – A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes II (Sigmaringen 1969), S. 423ff.

[35] Siehe Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdtsch. u. schweiz. Kunstgeschichte im 15. u. 16. Jh. (Stuttgart 1938), Bd. III, S. 95/96.

[36] Alfred A. Schmid, Untersuchungen zur Buchmalerei des 16. Jh. in der Schweiz (Olten 1954).

[37] Zu Bertschi siehe Alb. Hämmerle in: Vierteljahrshefte zur Kunst und Geschichte Augsburgs, I (1935/36), S. 73–81; – Joseph Müller, in: Rorschacher Njbl. 1936 und 1937; – A. A. Schmid op. cit., S. 17ff. – Josef Holenstein, Zur Forschung über den Buchmaler Niklaus Bertschi in Rorschach. In: Ztschr. für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte 16 (1956), S. 75–98. – Zu Kaspar Härtli siehe Schmid, S. 61ff., zum Altar besonders S. 65.

[38] Schmid op. cit., Seite 66 mit Anm. 105.

[39] Schmid, Seite 25.

[40] Schmid bildet die Signatur Bertschis Seite 85, die Härtles Seite 94 ab.

[41] J. R. Rahn, a. a. O. (1899), Seite 85.

[42] Der Akademie der Bildenden Künste Wien, Vorstand Prof. Dr. Franz Mairinger, verdanken wir wertvolle Aufschlüsse: Schliffproben in Polyesterharz liessen unter dem Polarisationsmikroskop den *Schichtaufbau* erkennen. Mit Säurefuchsin und Nilblauchlorid angefärbt, ergaben sich Hinweise auf die schichtmässigen Bindemittelanteile. – Zur Untersuchung der *Bindemittel* wurden nach einer basischen Hydrolyse mit Bariumhydroxid verschiedene Identifizierungsreaktionen für Aminosäuren ausgelöst (Biuret-Reaktion, Sakaguchi-Reaktion, Millon-Reaktion). Fette wurden mit H_2O_2 und NH_3 nachgewiesen.

[43] Zu Beginn der Arbeiten war nur Monumentique zweikomponentig im Handel. Das inzwischen angebotene und auch in Rorschach verwendete Monumentique ein Komponenten ergibt günstigere Ergebnisse.