

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 19 (1968)

Heft: 3

Artikel: Die restaurierte Kathedrale St. Gallen

Autor: Knoepfli, Albert

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-392970>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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

im Lichtbild gezeigten Handschriften der ersten Blütezeit des Gallusklosters gewann er eine Fülle von biographischen, kulturellen und kunstgeschichtlichen Aufschlüssen, die er in die allgemeine geistesgeschichtliche Situation der ersten christlichen Jahrtausendwende einordnete.

Dank der bereitwilligen Mitarbeit zahlreicher orts- und sachkundiger Exkursionsleiter konnten der großen Teilnehmerschaft – für die ganze Tagung hatten sich über 600 Mitglieder eingeschrieben – für den Sonntag und Montag vielseitige *Exkursionen* geboten werden. Prof. Dr. *Eugen Steinmann* und Pater Dr. *Rainald Fischer* betreuten die Fahrt ins Appenzellerland, Dr. *Bernhard Anderes* führte in Wil (assistiert von einheimischen Helfern), Maria Dreibrunden, Fischingen und Neu St. Johann, Dr. *Joseph Grünenfelder* stellte Barockkirchen im St. Galler Fürstenland vor, Kostbarkeiten der Thurgauer Kunstdenkmäler war Dr. *Albert Knoepfli* der ausgewiesenste «Cicerone», am Bodensee widmete sich Dr. *Gottlieb Loertscher* wichtigen Kunstwerken in Rorschach und Arbon. Am Montag würdigten Dr. *Albert Knoepfli*, *Walter Fietz* und Dr. *Bernhard Anderes* Städtchen und Schloß Werdenberg, während Landeskonservator Dr. *Erwin Heinzle* (Bregenz/Salzburg) für den Besuch von Feldkirch leider mit argem Regen rechnen mußte. Der von Bürgermeister Lorenz Tiefenthaler auf der trutzigen Schattenburg freundnachbarlich gespendete Rotwein rundete die Exkursionen aber auf heiterste Weise ab. Eduard Briner

DIE RESTAURIERTE KATHEDRALE ST. GALLEN

Ansprache von Dr. Albert Knoepfli anlässlich der Jahresversammlung 1968 in St. Gallen

Um mit dem Gesamtkunstwerk der St.-Galler Kathedrale gleichsam ins Gespräch zu kommen, haben Sie gewiß im Vokabularium Ihrer anerzogenen Rokoko-Vorstellungen und Ihrer Stilerfahrungen gekramt. Und nun spricht der Bau sicher viele von Ihnen in einem ungewohnt andern, in einem fremden Idiom an. Die Rechnung von der gegenseitigen Verständigung, vom Einklang mit dem Kunstwerk geht nicht ganz auf. Als *Dolmetscher* möchte ich einen Brückenschlag versuchen zwischen der ureigenen Welt dieses Baudenkmales europäischen Ranges und dem, was Sie selbst als Idealvorstellung eines typischen und schönen Rokoko-Kirchenbaues in sich tragen mögen.

Was sich den etwa enttäuschten oder gelegentlich schockierten Kunstfreunden im Genusse dieses herrlichen Innenraumes immer wieder entgegenzustellen pflegt, ist sein neues altes Fest- und Farbenkleid. Immer wieder hören wir entgeistert fragen: «Was habt Ihr unserer St.-Galler Kathedrale mit dieser sogenannten Restaurierung angetan, was habt Ihr mit ihrem sanft-seligen Engelsingewand von ehemals angestellt?» Wie vorlaut ist doch heute alles geworden!

Eine Restaurierung *bedürfte* einer Entschuldigung, wenn sie sich von etwas anderem hätte leiten lassen, als vom Leitbild ursprünglichen künstlerischen Willens und originaler Erscheinung. Wenn sie sich als anfällig erwiese gegenüber wechselnden Stil- und Schön-

heitsbegriffen, wenn sie horchte auf Einflüsterungen sogenannt ästhetischer Natur, wenn sie dem gefällig sein wollte, was wechselnd gefällt, statt Diener jener *unverrückbaren Wahrheit* zu sein, *die aus dem Baudenkmal selber spricht*. Wenn die Restaurierung jedoch unbeirrt und uneingeschränkt Zeugnis ablegt von der ursprünglichen Aussageart und Aussagekraft ihres Pfléglings, wenn sie dem Bau immer und nur vorgefaßten Meinungen nie recht gibt, dann liegt die Rechtfertigung der Denkmalpflege im Ethos ihrer Unternehmung selbst.

Der Raum, den wir antrafen, konnte sich nicht mehr in der angestammten *Muttersprache des 18. Jhs.* äußern. Die süßhölzernen Chorgewölbmalereien Morettos, welche 1819–1821 die große Geste der Wannenschmacherschen Helldunkelmalerei von 1757–1766 verdrängt hatten, zwangen ihn in einem ersten Anlauf zur Grammatik eines seichten Nazarenertums. Denn, so sagte man in stolzem Fortschrittsglauben, solches diene der «Schmückung und Verjüngung des herrlichen Tempels, der wahren Frömmigkeit», und führe – welche liberale Infektion – zur «richtigen Darstellung des geschichtlichen Gegenstandes». 1866/67 brach Kunst- und Kirchenmaler Bertle vollends die frischen Vokalfarben des 18. Jhs. durch näselnde Diphtonge, will heißen durch eine salonhaft gleitende Skala schleichend ineinander vermengter, getrübler Zwischen- und Mischöne, durch Zusätze und Besserwissereien.

Diese *Verfälschung des Kunstwerkes* durch Menschenhand wirklich im Sinne der ursprünglichen Konzeption rückgängig zu machen, das Originale wieder hervorzuheben durch Freilegung und zum Teil auch Rekonstruktion, dies waren oft umstrittenere Unterfangen als die Behebung der statischen Konstitutions- und Altersschäden, der Kampf gegen Feuchtigkeits- und Hitzebeeinträchtigungen, gegen Ermüdung und Zerfall der Materie, gegen ihre Zerstörung durch Schädlinge, gegen chemische Veränderungen usf.

Ich möchte mich aber nicht verlieren in einen Lobgesang auf das Verständnis der Bauherrschaft, auf das Können des Architekten und auf die virtuose Chirurgie der Denkmalpflege; vieles ist ja im Falle St. Gallen darüber schon publiziert worden. Ich möchte Sie bitten, unsern Beteuerungen für einmal zu glauben und dem Innenraum, gleichsam als Arbeitshypothese, die Erscheinungsform des 18. Jhs. zuzubilligen.

Nachdem die Planung des Klosterkirchenneubaues, hauptsächlich getragen von Peter Thumb, Johann Michael Beer von Bleichten, Johann Kaspar Bagnato und Bruder Gabriel Looser, herangereift war und Peter Thumb den Bauvertrag in der Tasche trug, so sah dies Dokument von 1750 nur den Neubau von Schiff und Rotunde vor; der gotische Staffelhallenchor des 15. Jhs. sollte auf Beschluß des Kapitels stehen bleiben.

Die Arbeiten begannen 1755; damals war ein Johann Sebastian Bach schon fünf Jahre tot, ein gutes halbes Jahr später wird Wolfgang Amadeus Mozart das Licht dieser Welt erblicken. Als Schiff und Rotunde 1760 ausgerüstet werden konnten und alsobald der nun doch noch beschlossene Neubau von Chor und Doppelturmfassade unter Leitung Johann Michael Beers von Bildstein, Assistenz Bruder Gabriels und wohl gewichtigem Beistand Feuchtmayrs folgte, zogen sich die Ausstattungsarbeiten bis 1787 hin, ohne daß es für den Hochaltar und die westliche Orgelbühne, in den beiden Brennpunkten des Raumes also, zu einer Lösung gekommen wäre. Für die damals fertiggestellte Kanzel hatte sich Antoni Dirr dem Entwurfe seines Lehrers Feuchtmayr zu beugen; er selbst stand schon mit beiden Füßen auf dem Vorfelde des kommenden Klassizismus. 1787, vier



Kathedrale St. Gallen. Blick in ein Joch der Rotunde

Jahre vor seinem Tod und dem Entstehungsjahr des «Don Giovanni», hatte Mozart L. van Beethoven als Schüler angenommen. Beethoven seinerseits stand auf der Höhe seines Ruhmes, als nach den Revolutionsjahren und der Klosteraufhebung 1809 ff. Josef Simon Moosbrugger zu St. Gallen die Westempore und den Hochaltar im klassizistisch kühlen Sinne einbaute.

Mit diesen Hinweisen wollen wir nur die *zeitliche und stilistische Spanne und Spannung* andeuten, in welche die maßgeblichen Bau- und Ausstattungsvorgänge einzuschließen sind. Eine Zeitspanne, die in der Architektur des 20. Jhs von der Basler Pauluskirche Karl Mosers immerhin zu Le Corbusiers Ronchamp führen würde.

Es wäre verfehlt, die Gestalt der St.-Galler Kathedrale nur von den Marksteinen der formal-stilistischen Entwicklung aus zu sehen, sie nur von der Ausgangsschwelle des Barocks in Sicht auf das Portal des Klassizismus begreifen oder allein von repräsentativ großer Geste der Architektur oder gar vom zweckfreien Spiel mit Formen her deuten zu wollen. Hier spricht nicht nur die Macht des Spätbarocks, hier gebietet *die Gewalt der kultischen Überlieferung und einer stolzen Kloster- und Klosterkunstgeschichte*.

Der karolingische Klosterplan sah Doppelchörigkeit vor. Ob sie auch ausgeführt wurde, ist sehr zu bezweifeln. Hingegen genügte man nach 867 der *Zweipoligkeit des Kultes*, will heißen der Doppelverehrung der beiden heiligen Klostergründer durch zwei Kirchen, deren eine sich über dem Grabe des heiligen Gallus, die andere über der Krypta des

heiligen Otmar erhob. Nach dem Zusammenbau von Gallusmünster und Otmarskirche unter einen First wurde dieses Zweikirchenprinzip 1623 verwischt, aber nicht etwa zugunsten einer echten Zweichörigkeit aufgehoben. Die beiden verehrungswürdigen Stätten bestimmten Größe und Lage jeden Neubaus im voraus. Und als man, worauf mich Monsignore Prof. Dr. J. Duft aufmerksam machte, in der Planung des 18. Jhs. sich immer-
ihn ernsthaft mit einer neuen Zweikirchenanlage beschäftigt, aber dann doch eine Doppelchörigkeit gewählt hatte, wurde zwar die antiquierte Idee des karolingischen Planes, aber unter dem neuen Gesichtspunkt der Doppelverehrung und barock uminstrumentiert, neu aufgegriffen.

Die zweite Voraussetzung liegt darin, daß die Kirche des 18. Jhs. für ein blühendes Benediktinerstift gebaut worden ist, wobei das *Schwergewicht in einem Altarhaus und Mönchschor* von bestimmter Länge liegen mußte. Das Längenverhältnis Chor/Schiff betrug um 1483 fast 1:1. Die Stadt- und Leutkirche St. Laurenzen dagegen erhielt bei ihrem Neubau 1413 ein breites Schiff, dessen Länge dreimal größer als die des ausgesprochen kurzen Altarhauses ist.

Während Größe, Lage und ein ungefähr 1:1 ausgewogenes Verhältnis zwischen Mönchs- und Laienraum nach Funktion und Tradition festgelegt waren, standen sowohl bei der Doppelturmanlage wie bei der Rotunde Gestaltungskraft und künstlerische Freiheit *der Baumeister unangefochten im Vordergrund*. Man könnte erwägen, ob der nüchtern denkende Abt Coelestin Gugger als Bauherr den großen Rotunden-Zentralraum nicht sekundär als günstig zur besseren Sammlung der Gläubigen bei Kreuzgängen, Wall- und Bittfahrten betrachtet hat; es ist aber mit nichts zu belegen, daß solchen Gedankengängen irgendwie das Primat zukäme.

Mit Ausnahme der Türme gibt sich das Äußere der Kathedrale eher kärglich. Das ruft etlichen Fragen. Die einfache Westgiebelseite verwehrt jeden Eingang. Abgesehen von den zum Teil erst 1935 geschaffenen, bzw. verbreiterten Nord- und Südwestzugängen, müssen wir von beiden Seiten her die Flanke und die Allee ihrer völlig gliederungslos eingekerbten hohen Fenster abschreiten, bis uns der Haupteingang in der Achse der sanft vorgebauchten und quergiebelartig überdachten Rotunde räumlich unvorbereitet mitten ins Herz des Gotteshauses gelangen läßt. Aber außen ist dieses brave Querhaus nur Versprechen und nicht Erfüllung; es besitzt nicht genügend architektonische Präsenz, die verhinderte, daß der Blick sie überspringt und in der Längsachse dem langen Leibe des Gotteshauses weiter folgt, bis die barocken Kräfte zu Seiten einer vorgeschwungenen Fassade schnig gespannt die Türme hochtreiben.

Solche Zielstrebigkeit und solchen Rückstau der Energien kennt das Innere nicht. Hier *dominiert die Rotunde*. Nicht als Quellpunkt dynamischer Kräfte, nicht als Mündungsgebiet turbulenter Ströme. Die Zielstrebigkeit der einzelnen Raumabschnitte ist auf ein Mindestmaß herabgemindert, das Wogen und Schwellen auf einen Höhepunkt hin wird vermieden, nirgends soll sich Affekt entladen, es ist ein schwebendes Gleichgewicht zwischen leisem Fließen und völliger Ruhe erreicht. Nach allen Seiten entfaltet sich vom unbewegten zentralen Bassin aus der Raum in spiegelgleichen Teilen, ein aufgeschlagenes köstliches Buch, in dem wir ohne Hast zu lesen aufgerufen sind.

Dieses allseitige, weit und ruhevoll Sich-Ausbreiten könnte zu einer spannungsarmen Langeweile führen. Dem aber wirken verschiedene Elemente entgegen.

Einmal ist die Auseinandersetzung, die jede Verbindung einer Zentralanlage mit einem längsgerichteten Raum mit sich bringt, nicht einfach zugunsten der Rotunde entschieden. Das hätte die Entwertung des Chor- und Altarraumes und die ohnehin bestehende Diskrepanz zwischen architektonischer und liturgisch-funktioneller Disposition doch wohl untragbar gemacht.

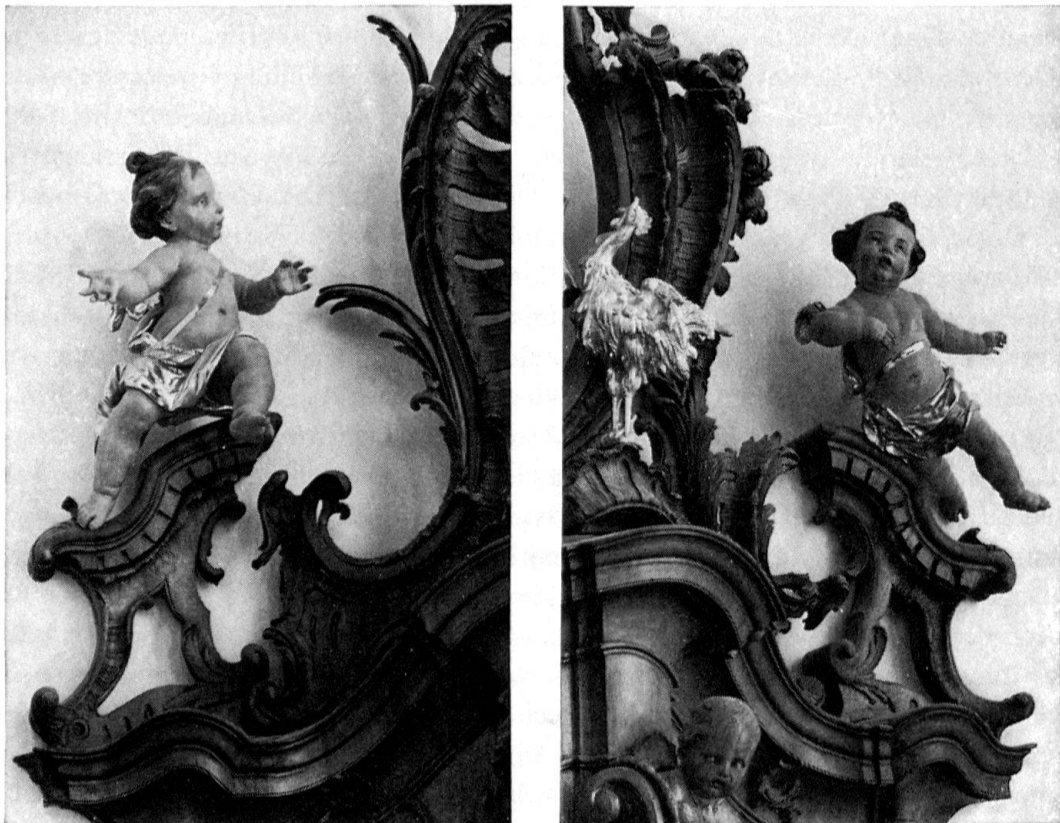
Der optische Längsstrom auf Chor und Hochaltar zu erschöpft sich nämlich nicht im Kuppelraum: die Rotundenpfeiler rücken zur Seite, um ihn gleichsam durchfließen zu lassen. Die äußere Wandschale verläuft flacher als die innere, was ein seitliches Ausfließen der hier durchgeführten Abseiten verhindert. Sodann ist die Altarzone geschickt mit der Rotunde verklammert: sie tritt samt den Nebenaltären in diese hinaus und bestätigt dieses Vorrücken, ein raumkünstlerisch absolut unentbehrliches Requisit, durch das von Joseph Mayer aus Bütschwil nach Antoni Dirrs Entwürfen geschmiedete, prachtvolle Chorgitter. Und schließlich wird das Auge durch die barocke Gasse des Chorgestühls von Franz Anton Josef Feuchtmayer auf den Hochaltar gelenkt, nicht rechthaberisch stramm, sondern in weichen Biegungen und Schwingungen. Ein weiteres noch durchaus barockes Spannungselement liegt im Verhältnis der weit in den Raum tretenden Wandpfeiler zur Wand, weil durch sie eine in ihren Tiefen optisch schwer erschließbare Schichtung entsteht. Noch entscheidender greifen jedoch das Verhältnis der Dekoration zum Architektonischen und vor allem ihr einzigartiges Farbklima in die Gesamtwirkung ein.

Für das Schiff und den Kuppelraum hat Abt Coelestin den gesamten plastischen und malerischen Schmuck dem Bildhauer und Maler Christian Wenzinger aus Freiburg im Breisgau verdingt. Nach dessen Entwürfen und Dispositionen arbeiteten als Stukkateure die Gebrüder Gigl, die unter ihres Maestros Einfluß und Anleitung einen *neuen plastisch-dekorativen Stil* entwickelten, den sie bei der Stukkierung der Stiftsbibliothek St. Gallen, der Kartäuserkirche Ittingen und vor allem des St.-Galler Chorgewölbes gelehrig und selbständig getreulich weiter anwandten. Deutlicher sind die Unterschiede zwischen Schiff und Chor in den venezianisch helldunkel wirkenden, riesigen Gemäldeteppichen Josef Wannemachers zu erkennen: wie bei den eigenhändigen Wenzingerschen Reliefs, erscheinen im Schiff die architektonisch-illusionistischen Rahmen auf wenige Relikte zurückgedrängt und die monumental empfundenen heiligen Gestalten bewegt vor weite, chaotisch wogende Wolkengründe gestellt, denen sie Spannung und Wucht mitteilen. Im Chor dagegen ballt sich die Komposition, wird unübersichtlicher, dramatischer.

Revolutionäres Gewölk einer neuen Zeit zieht schon auf, legt sich vor die perlmutternheiteren Himmelsvisionen. Diese riesigen Sammetgründe dehnen sich als wohlbegrenzte Einsätze und stoßen nicht grenzenlos in freundlich rosige Paradiesesräume. Die Funktion der ornamentalen Rahmung ist darum eine völlig andere, als die einer illusionistisch wuchernden, frei improvisierten Dekoration etwa Birnaus, welche Wirkliches in Unwirkliches überleitet. Das einzelne Stuckmotiv St. Gallens freilich, die einzelne Kartusche, sie kümmern sich in rokokohafter Laune noch um keinerlei Symmetrie – einzig die Kompositkapitelle der Pfeiler scheinen von der Ahnung kommender Ordnung erfüllt. Höchst phantasievoll wird mit Muschelwerk und Schilfbündel umgegangen, werden mit froher Dekorationslust Girlanden durchgewunden. Putten und Allegorien bevölkern das Ganze auf das Anmutigste. Doch mit der Freiheit geht es zu Ende, sobald es um Anordnung der

Dekorationselemente im Gesamtraum geht. Da sind die Bordüren und Kartuschen in strenger Entsprechung an die ornamentstrategisch maßgebenden Punkte befohlen, um das Dunkel der Gewölbeschalen zu fassen und zu halten.

Der süddeutsche Barock ist in seinem farbigen Gehaben erregend-fröhlich, ja volkstümlich bunt; man denke nur an Dominik Zimmermann und seine Fischinger Iddakapelle. Kritiker des 18. Jhs. schon lehnten die Kathedrale St. Gallen der vielen schwarzen Benediktiner-Kukullen halber ab, welche die dunklen Ränge der Gewölbe besetzen, bezeichneten sie als melancholisch und finster und verglichen das Gewölk mit brandigem Rauch, der einem Ziegelofen entsteige. Heute mag einer die malachitgrünen Büschel, welche diesem Raume ein so pointiertes Gepräge geben, lieber bei einem Alpaufzug als in einem Gotteshaus sehen. Und doch entbehren die gegenüber der Chromatik des Hoch-Rokoko wieder großstufig gewordenen Farbtöne keineswegs der zwingenden Logik im Gesamtfarbprogramm. Wir dürfen nicht vergessen, daß ein Mozart, von dem man sagt, er habe das singende Allegro erfunden, sich vom diskreten, kurzatmigen, aber unendlich flexiblen Cembalo weg zum Pianoforte sehnte, um seine Melodiebögen klingender spannen und nachziseln zu können. Es ist eine *Piano/forte-Zeit*, welche auch die Melodiebögen der Kathedrale gezogen und ihre Farbwunder geschaffen hat. Zu ihnen ein zumindest tolerantes Ja zu sagen, möchte ich Sie herzlich einladen.



Bekrönungen eines Beichtstuhles mit Putten. Joseph Anton Feuchtmayer, nach 1761