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: 2

Artikel: St. Gallens Kathedrale im neuen Glanze

Autor: Knoepfli, Albert

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-392966

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: 09.07.2025

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

Hie und da schielen wir voller Neid in die Amtsstuben jener Länder, welche die Denkmalpflege zentralistisch organisiert haben und von welchen aus oft, ohne den mitbetroffenen Bürger lange umwerben zu müssen, im Kurzschlußverfahren einfach von der Sache her «angeordnet und verordnet» werden kann. Es scheint mir aber ein unschätzbarer Vorteil unserer demokratisch und föderalistisch aufgebauten Denkmalpflege zu sein, wenn durch das unverletzliche Mitspracherecht aller Beteiligten mancher Weg zum Umweg wird und Bagatell- wie ausgewiesene Fachfragen gleichermaßen Räte, Behörden und letztlich oft auch noch die Befragung des Stimmbürgers zu durchlaufen haben. Denn dadurch bietet sich einzigartige Gelegenheit, nichtorientierte Leute zu orientieren, in Fragen der Kunst und Problemen der Denkmalpflege weite Kreise in den Bann dieser Dinge zu ziehen, sie zu mitverantwortlichen Mitarbeitern werden zu lassen und ein Werk nicht nur von Spezialisten befohlen, sondern von der Gemeinschaft mitgetragen zu wissen.

Kaum je hat die Öffentlichkeit mehr und zuweilen heftigeren Anteil an einer Restaurierung genommen als die St. Galler an der Sicherung und Entschlackung ihrer Kathedrale. Wenn nun zu gutem Ende auch breitere Bevölkerungsschichten begriffen haben, daß wir nicht eine aufplusternde Kosmetik betreiben, sondern einen kranken Bau wie ein Arzt gesundpflegen wollen, dann sind solche Nebenfrüchte unserer Anstrengungen nicht gering zu achten.

Ein Zipperlein von Jugend auf . . .

Was Gravierendes fehlte denn dem Kranken, daß zur Kur gleichsam der Internist, der Chirurg und der Seelenarzt haben aufgeboten werden müssen? Ein konstitutionelles Leiden machte der Kathedrale schon in frühesten Jugendjahren schwer zu schaffen, und trotz aller möglichen versuchten Heilmittel stand sie 1961 auf bedenklich wackligen Füssen: der Technik und dem Material des Mauerwerkes war beim Bau offenbar viel zu wenig Sorgfalt geschenkt worden, und dem weiten Atem der Innenräume hatte besonders die statische Sicherheit der 23,6 m weiten, mit flachem Winkel ansetzenden, nur 9 m hohen Zentralkuppel nicht Schritt gehalten. Der Seitenschub des Dachstuhls zeitigte besonders hier so alarmierende Schäden, daß 1773, also erst fünf Jahre nachdem die Rotunde vollendet worden war, mit einem Brückengerüst das Ärgste behoben und ausgeflickt werden mußte. 1817–1819 zwängte man dem so Übles verursachenden Dachstuhl versteifende, kreuzweise geführte Balken ein und half dem Mauerwerk mit Eisenklammern nach, 1869–1874 suchte Kubly den damals besonders rebellischen Otmarchor zur Ruhe zu bringen, und man führte die Sanierungen auch 1928–1938 unter Dombaumeister Schenker weiter. Alles ohne dauernden Erfolg.

Die temperaturbedingte Sommer-Winter-Ausdehnungsdifferenz der Kuppel beträgt 4–6 mm. Offenbar wegen Materialermüdung erreichte diese in den fünfziger Jahren die Ausgangslage nicht wieder. Ein Riß von 7 mm Breite erschreckte die verantwortlichen Instanzen. Es klafften, trotz des umgelegten Eisenringes, Sprünge, daß man beinahe mit den Fingerspitzen hätte hineinstoßen und es sandete der Mörtel ab, daß man ihn mit dem Daumennagel hätte abtragen können. Die neuerliche statische Sicherung von 1961–1962 entlastete nun das trag- und stützunfähig gewordene Mauerwerk durch ein Skelett von einbetonierten Stahlkabeln. Die unzuverlässigen Pfeiler wurden unter sich in Kapitellhöhe

Kathedrale St. Gallen

horizontal versteift und fünfmal spannte man quer zum Gewölbe über den Gurtbogen doppelkablige «Böcke», welche, über Pendelstützen geleitet, die Flankenmauern erreichen und von dort zu den Spannköpfen im Boden laufen. Die Kuppelschübe werden heute einmal durch ein die Rotunde umlaufendes Ringkabel aufgefangen und zweitens durch zwei Längskabel, welche in den Türmen ansetzen, die Rotunde in gebrochenem Zuge «umfahren» und zum dritten Seitenjoch führen, von wo sie wegen der Fenster in der Westwand sich je in zwei Stränge teilen, bevor sie wiederum im Boden verankert werden. Vom Umfange dieser «Knochenschlosserei», in welche die Kathedrale förmlich eingehängt ist, mögen auch

ein paar Zahlen

Zeugnis ablegen. Die Querböcke entwickelten in jeder Richtung Vorspannkräfte von 25, die Längskabel solche von 50, bei den Tangenten der Rotunde gar von 75 Tonnen. Die entsprechenden Werte beim Ringkabel liegen sogar noch etwas höher. Die Gesamtlänge der Kabel macht über einen Kilometer aus, die Bohrkanäle entsprechen einer Länge von 270 m. Das verwendete Armiereisen wiegt 23,5 Tonnen, der mit Plastimentzusatz verarbeitete Portlandzement 8,5 Tonnen.

Nach dem Erdbeben des Jahres 1964 hastete Architekt Hans Burkard zuerst auf den Dachraum der Kathedrale, um nach dem Schicksal der etwa hundert Gipssiegel zu sehen, welche neben Meßeinrichtungen jede «unerlaubte» Bewegung des Mauerwerkes durch Reißen anzukündigen haben: sie waren alle intakt geblieben! Trotzdem wurde auch weiterhin der Sicherung der Gewölbeschalen, Pfeiler und Mauerkörper alle Sorgfalt geschenkt. Die in ein leider nur allzudichtes Netz von mehr oder weniger schwerwiegenden Rissen aufgesprungene Gewölbeschale mußte mit unzähligen Injektionen in vorgebohrte Löcher neu gefestigt, zum Teil verschraubt und dann 5 cm dick mit Glaswolle und Wasserglas isoliert werden. Wie weit die Mauerwerksicherung noch zu gehen hatte, erhellt aus der Tatsache, daß das zerrüttete Innere eines Schiffspfeilers 1965 um die 60 Säcke Zement zu schlucken vermochte! Von all diesen großen Unternehmungen sieht der Besucher überhaupt rein gar nichts, wenn er nicht in die Dachzone geführt wird. Dort könnte er auch die Maßnahmen gegen Brandgefahr erkennen: eine Aufteilung des Dachraumes in Einzelzellen durch 10 cm starke Gipswände und selbstverständlich eine Brandwarnanlage modernster Bauart.

Der Schreibende bedauert es, daß aus hier nicht auseinanderzusetzenden Gründen eine Achillesferse im statischen Sicherheitsgefüge der Kathedrale bestehen bleibt: wir meinen jene Stelle, wo immer noch Schwerverkehr mit all seinen Erschütterungen hart an der Nordwestecke des Schiffes vorbeifließt. Hier sollte sich die Stadt doch zu einem Einbau eines elastischen Koffers entschließen. Welche Schäden die Vibrationen des motorisierten Verkehrs verursachen, führt uns gerade jetzt Stein am Rhein eindrücklich vor Augen. Die Konstitution der Bau- und Kunstdenkmäler verträgt die heutigen Lasten und Geschwindigkeiten schlecht.

Gebresten des Alters

Wer kennt sie nicht, diese Altersschäden, deren Behebung innerhalb jeder Restaurierung eine Notwendigkeit, aber auch die hohe Gefahr eines perfektionistischen Aufschniegelns in sich birgt! Da ist die Goldfassung durchgerieben, dort abgesplittert, hier

erscheint der Schliffmarmor in seiner farbigen Brillanz abgestumpft, dort haben Altarteile unter der Nässe des Blumenschmuckes und dem Rauch und Ruß der Kerzen gelitten. Fingerdick liegen Staub und Schmutz auf schadhaft gewordenem Deckenstuck. Heizung und Sonnenlicht haben den Leinwand-Gemälden zugesetzt, hier gelang es wegen der Feuchtigkeit dem Schimmel, sich einzunisten, dort löst sich Farbe, weil die Leinwand verzogen in den Keilrahmen hängt oder weil Grund und Oberfläche verschieden auf die Temperaturschwankungen und auf die Wärme- bzw. Kältespitzen reagieren.

Der Denkmalpflege stehen das Arsenal moderner Chemie und reiche chirurgische Mittel zur Heilung zur Verfügung. Wurmstichiges Holz zum Beispiel kann durch «Plombieren» mit Kunststoffen, «Vierungen» oder durch härtende und schädlingsbekämpfende Injektionen behandelt werden, blinder Schliffmarmor läßt sich nachpolieren, abgefallenes Gold neu auflegen, ausgetrocknete Farbe neu nähren, die Schicht, die abzusplittern droht, niederlegen und wiederum aufkleben. Die Gewissensfrage ist stets die nach dem Ausmaß solcher Eingriffe: was verbleibt von der alten, von der so unendlich kostbaren Originalsubstanz? Was ist wichtiger: sie oder eine wieder mehr der originalen Erscheinungsweise sich annähernde, originale Frische und originalen Glanz wieder zurückrufende Erneuerungsprozedur?

Grundsätzlich tendiert die Denkmalpflege auf Erhaltung der Originalsubstanz, wo dies irgendwie möglich und verantwortbar erscheint. Ein Bau, ein Kunstwerk soll sich seines Alters nicht schämen, man darf ihm ruhig ansehen, daß Schicksale von Jahrhunderten es gestreift und geprägt haben. Nicht daß wir den Zufällen der Form und den Patinaspielen der Farbschäden und Verstaubung Kunstwert an sich im Sinne der Wurmlochgläubigkeit des Antiquitätenfimmels zubilligen möchten. Aber wir müssen immer wieder kämpfen gegen ein mit dem Steuerbatzen verknüpftes, überbordendes Soliditätsstreben und gegen falsch verstandenen Handwerksstolz, der alles neu machen will.

In St. Gallen den nicht allzuneu vergoldeten Mittelweg gefunden und eine nicht zu aufdringliche – übrigens auch bald wieder Patina ansetzende – «Neuheit» erreicht zu haben, gehört zu den stillen Hoffnungen aller Beteiligten. Nach berühmtem Rezept der kunstgenießenden Egoisten «in Schönheit sterben lassen» und die nachkommenden Generationen um ihr Kunsterbe prellen, scheint ebenso zweifelhaft wie Surrogate zu hinterlassen; dem Laien bis zur Unlesbarkeit veränderte «Originalsubstanz» ebenso fragwürdig, wie auf blendende Solidität bedachte, wenngleich form- und farbtreue Kopie.

Rokoko, das wir meinen

Bis jetzt hielten wir unser Augenmerk auf Konstitutionsmängel und Alterseinbußen gerichtet. Jetzt wenden wir uns menschlichen Eingriffen zu, welche weniger den Leib der Kathedrale, als gleichsam ihre Seele geschädigt, sie zu einer verlogenen Erscheinung verführt haben. Würde jedesmal der Hahn gekräht haben, wenn die Kathedrale in ihrer künstlerischen Wahrhaftigkeit verleugnet worden ist, so hätte St. Gallen im 19. Jh. recht ansehnliche Schreikonzerte erlebt! Die Anreize allerdings, vom «Urtext» des Kunstwerkes abzuweichen und die geistige Urheberschaft zu mißachten, liegen im kunsthistorischen Schicksal des Baues mitbegründet. Hatte der stilistische Wind schon während des Baues recht kräftig von Rokoko auf Klassizismus gedreht, so entstanden die letzten Phasen der Ausstattung, so etwa der an sich recht qualitätsvolle und kein anderes Kunstwerk ver-

Blick von Westen in Rotunde und Chor

drängende Hochaltar Moosbruggers, in der geradlinigen Formenkühle des frühen 19. Jhs. So sehr der Raum die Welt des wogenden und schwellenden, von Abschnitt zu Abschnitt sich steigernden Barock verabschiedet hat und anstelle tumultuarischer, in den Jubel der Hochaltarzone mündender Formenströme sich in harmonisch-affektlosem Gleichgewicht beidseits des Sammelbeckens der Rotunde gleich ruhigen Gewässern ausbreitet . . . , der neue Geist des 19. Jhs. fand sich auch darin nicht mehr ohne weiteres zurecht. Vor allem verstand man die schon 1784 vom Salzburger Professor P. Konstantin Stampfer als «finster und melancholisch» ausgescholtenen Wannenmacherschen Chor-Gewölbemalereien mit ihren rauchigen Wolken und dicht geballten Figurengruppen um so weniger, als 1809 Josef Keller aus Pfronten in der Apsiskalotte des neuen Altars ein zeitgemäßeres helleres Gemälde geschaffen hatte.

Deswegen trat der Administrationsrat 1819 auf das immerhin zunächst doch wenigstens noch als Wagnis betrachtete Unternehmen des Antonio Orazio Moretto ein, im Sinne der «Schönheit des Tempels» in der Chorzone neue, neutestamentliche Bilder malen zu lassen. Nach etlichen Anlaufschwierigkeiten wurde das Unternehmen durchgesetzt und im Mai 1821 mit Gloria abgeschlossen. Das katholische Großratskollegium konnte die «Beeiferung» des Administrationsrates und den Kunstverstand des Herrn Moretto nicht genug loben. Nun sei dem geläuterten Geschmack zur Ehre der herrliche Tempel analog und verjüngt ausgeschmückt. Das Gemüt werde zu wahrer Frömmigkeit und zu

geistlichem Sinn erhoben und dies verdiene «vollkommenen Beifall». Damit war man in den nazarenischer Malerei verwandten, jedoch sogar ihrer Durchschnittsqualität fernbleibenden Moretto-Schöpfungen dem klassizistischen Einschlag näher gekommen. Zwar entsprachen die hölzerne Zeichnung und die süßlichen Farben keineswegs dem Niveau des Gotteshauses, aber in ihrer Komposition wirkten sie, wie es der Klassizismus bevorzugte, wie an die Decke geklebte, weder zu ihrer Lage noch zum Stuckrahmen oder gar zur Architektur in irgendwelche Beziehung tretende Tafelbilder. Nicht nur im Chor verwedelte Moretto die Präsenz des 18. Jhs.; er nahm auch, wenn hier auch nicht mit völlig neuer Thematik, die nach Wenzingers Entwürfen durch Wannenmacher ausgeführten Schiffgewölbe zwischen 1817 und 1824 nachhelfend in die Kur, indem er die Farbwerte gerade umkehrte und seine figurale, gegenüber dem Original verschobene und formal veränderte Abziehbilderkunst auf himmelblau und rosa gestrichenen Wolkenbänken anbrachte.

Hatte man in den genannten Jahren die stilistische Erscheinung der Kathedrale bei den Gewölbemalereien verhärtend in Richtung Klassizismus akzentuieren wollen, so versuchte man 1866/67 das klare Weiß-Gelb-Grün-Rot-Farbklima von Wandflächen und Stuckornamentik des ausklingenden Rokoko in eine perlmuttern gleitende und, wie man meinte, «rokokohaftere» Skala im Sinne des mittleren 18. Jhs. zu verwandeln. Was aber der Vorarlberger Franz Bertle zustandebrachte, war eine mißmutig verstimmte Sonderausgabe des Neurokoko. Und die Kathedrale war ein betrübliches Beispiel eines Wedernoch-Stiles geworden. Lähmend legte sich das Louis-toujours-Farbgewand über den einstmals festlichen Raum.

Verzauberte Gewölbe und entschlackte Kunst

Was wollte man am Chorgewölbe vorkehren? Wie sah es wohl unter den Moretto-Bildern aus? Hatte Moretto mit den Wannenmacherbildern gründlich aufgeräumt, Ruinen stehen lassen oder gar ihnen nur wenig Leides zugefügt? Allgemein trug man sich mit dem Gedanken, die schwer lastende Ausmalung so oder anders zu tilgen. Während es im Schiff und in der Kuppel verhältnismäßig (nur verhältnismäßig) gut ging, die Übermalungen Morettos und Bertles zu entfernen und die hier nach Wenzingers Entwürfen locker von weiten, leeren Wolkengründen agierenden Personengruppen freizulegen, stellte das Chorgewölbe große Schwierigkeiten entgegen. Denn hier hatte das absackende Öl der Moretto-Übermalung sowohl den roten Bolusgrund wie die auf Kalkkasein und Harz basierende, aber stark gequollene, durchgeriebene und verrußte Originalschicht Wannenmachers durchtränkt und aufgeweicht. Die bis zu 6 cm dicke Moretto-Schicht, über Bleiweißgrund aufgetragene, leinölversetzte Farbe, war durch das Abwandern des Öls glashart geworden. Sie widerstand fast allen Lösungsmitteln, während umgekehrt das zu erhaltende, aber brösmelig weich gewordene Wannenmachersche Original sofort negativ darauf reagierte. Es blieb nach langwierigen praktischen und Laboratoriumsversuchen nichts anderes übrig, als die Hauptmaße der Moretto-Schicht durch eine auf 30 bis 60 Sekunden beschränkte Einwirkung von Natronlauge chemisch abzubauen, den verbleibenden dünnen Schleier aber mit Benzinlauge und durch langwieriges «Raggeln» (das heißt mechanisches Abstoßen) auch noch zu entfernen. Das stark in Mitleidenschaft gezogene Original wurde durch Akronal fixiert und im Naht-auf Naht-Verfahren mit feinen,

Deckengemälde im Mittelschiff des Langhauses. St. Gallus als Fürbitter. Josef Wannenmacher, nach 1764 (Entwurf Wenzinger)

spitzen Pinseln ausgetupft. Was dies bei einer Deckenmalerei-Fläche von etwa 2500 Quadratmetern bedeutet, kann jedermann unschwer selbst ermessen. Fehlstellen wurden nach den Ansätzen und Parallelmotiven auf Grund mannigfacher 1 : 1-Entwürfe und gemalten Maquetten geschlossen.

Neben den Gemäldespiegeln zeigten auch die Grundflächen und die Stukkaturen der Gebrüder Gigl ein gegenüber dem Original des 18. Jhs. völlig verändertes Gesicht. Der Stuck wies zahlreiche Schäden, auch durch Verrostung der Eisenarmierung, und zahlreiche, im schwulstigen Neurokoko erneuerte Stellen auf. Für die Puttenköpfe, Blumengehänge und Akanthuskapitelle hatten die Meister des 18. Jhs. abgegossene Grundformen verwendet, was erlaubte, aus Resten derselben die Abgüsse für neue vollständige Kautschukmodelle herzustellen. Allein für die gleich Blumengewinden zusammengebundenen Gehänge bedurfte es aber 56 verschiedener Negative! Als Armierung der sogar rostfreien Stahl chemisch angreifenden Stuckmaße eignete sich am besten Kupferdraht. Für die neu und frei anzutragende Deckenplastik konnte man zum Teil noch Reste der Vorzeichnungen und Parallelmotive benutzen, da die einzelnen Kartuschen und Broschen zwar Asymmetrie zeigen, aber im Gesamtmuster nicht frei wuchern, sondern diszipliniert spiegelgleich angeordnet sind. Das Freilegen der ursprünglichen Fassung erfolgte durch Absprengen der Übermalung mittels Kleister und vielfach rein mechanisch. Um die sattgrünen, englischroten und brokierten Gründe und die durch Caput mortuum gerahmten Gemälde rankte malachitgrüne Rocaille; die Putten, Reliefe und die zum Teil bunt-

durchwirkten Blumengirlanden erschienen in Gelbtönen. Vor allem erstaunte – und erschreckte auch – das kräftige Spangrün, dessen chemische und mikroskopische Untersuchung einen opaken Kupfergrünanstrich über Bergblau- oder Azurit-Grundierung ergab. Seine Tönung und Intensität ließ sich bei den freigelegten Resten und der stehengebliebenen ursprünglichen Fassung hinter der die Westapsis abtrennenden Wand nachprüfen, aber auch durch Ausgaben für Malachit und Azurit in der Bauamtrechnung von 1757/58 sowie durch weitere archivalische und kunstliterarische Belege einwandfrei erhärten.

Deckenbild und Stuckrahmen verschleifen sich nicht mehr in illusionistischer Weise, wie es das Hochrokoko zu tun liebte. Um das samtene Helldunkel der Gemälde zieht sich nun in disziplinierter Selbständigkeit das Stukkaturenwerk. Die Farbstufen schreiten in ebenso klaren Stufen, gleichsam in Ganztönen, bis zu strahlendem Weiß der Wand- und Deckenflächen, während vor der Restaurierung die süßlich-hellen Deckenbilder in unbestimmt verquälte Farbübergänge der Gründe eingespannt gewesen waren! Ähnliche Entschlackungsprozesse hatten die Chor- und Beichtstühle Feuchtmayers und Dirrs über sich ergehen zu lassen: unter dem schokoladenen Lacküberzug waren Struktur und Einlegearbeit des Holzes kaum mehr zu erkennen gewesen, und die überaus köstlich-duftige Farbfassung der Engelchen und der eindringlich erzählenden, virtuosen Reliefe hat lange unter steingrauen und lehmfarbenen Überzügen geruht. Ähnlich mußte das grüngoldene Spitzenwerk des für die Verbindung und Scheidung der Architekturteile so ungemein wichtigen Chorgitters unter farbträgen Übermalungen hervorgeholt werden. Entschlakkung und Verzauberung!

Wir machen Kirchen nicht zu Museen!

Gegenüber der Denkmalpflege wird oft der Vorwurf rein kunsthistorischer Überlegungen und musealen Denkens erhoben. In der Tat: wir möchten auch einem sakralen Bau- und Kunstdenkmal die ursprüngliche Aussagekraft, die persönliche Sprache seiner Schöpfer und ihrer Zeit zurückgeben, wir möchten ein Baudenkmal sozusagen in seiner Urtextausgabe und befreit von spätern, künstlerisch wertlosen oder stark störenden Zutaten zu neuem kirchlichen Gebrauche zur Verfügung stellen. Wie verträgt sich das mit den Augen des modernen Menschen, mit den Anliegen und Anforderungen der Seelsorge und der Kirche von heute und morgen? Macht das Prinzip der Denkmalpflege ein Gotteshaus funktionsuntüchtig?

Die Konzilsdekrete fordern, die Kirche habe die in der Vergangenheit gesammelten künstlerisch wertvollen Schätze zu hüten und zu bewahren. Das gilt auch für den Reichtum des Barocks, so sehr er dem Empfinden und der gottesdienstlichen Gesinnung manches modernen Menschen fremd, ja fragwürdig geworden ist. Wenn dies schon zutrifft: vermag ich in einem solchen Gotteshaus, dem ich vielleicht so kritisch gegenüberstehe wie die Gläubigen von morgen den gepriesenen Kirchen von heute, vermag ich hier überhaupt Gott zu dienen, wie es sein soll? Muß ich es nicht anpassen, betriebstüchtiger arrangieren, selbst auf die Gefahr, daß damit die Ganzheit des Bau- und Kunstdenkmals gefährdet, vermindert, ja zerstört wird? Daß dem Raume Änderungen aufgezwungen werden, die ihn in seinem tiefsten Wesen, nämlich in der *Wahrheit seiner ursprünglichen Erscheinung* treffen, die von ihm verlangen, ein anderer zu sein, als der er ist? Wahrheit, auch

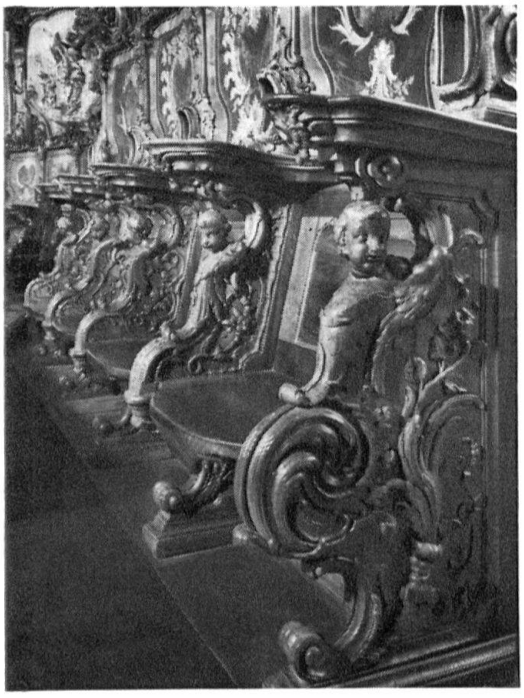
künstlerische Wahrheit, kann aber nicht mit der Unwahrheit erzwungener Anpassung errungen werden! «Unwahre» Räume sind keine Gotteshäuser, sind funktionsuntüchtig.

Die Denkmalpflege gibt sich alle erdenkliche Mühe, das alte Bau- und Kunstdenkmal als würdiges Gefäß zeitgemäßer Gottesdienstgestaltung zu restaurieren. Bei gutem Willen ist vieles möglich, wir hoffen dies auch in der «betrieblichen» Gestaltung der Kathedrale bewiesen zu haben. Als Anwalt der ursprünglichen künstlerischen Aussage, der inneren Wahrheit dieser großartigen Raumschöpfung, und nicht wegen verstaubten ästhetischen Zöpfen und persönlichem Geschmäcklertum, erlaubten wir uns jedoch das Wort zu ergreifen, wenn unstatthafte Metamorphosen in der Luft lagen.

Im steten Bestreben, unsere Partner nicht zu überschwatzen, sondern zu überzeugen, ist manche Reserve abgebaut worden. Ja, die Gespräche im gemeinsamen Dienste derselben Sache haben manche Freundschaft anzuknüpfen verstanden. Weil «der Bau immer recht hat», so konnte man sich unter diesem Signet immer wieder einigen. Dies ist, neben dem Sieg des Originalen und neben der Wiedergeburt dessen, was Bauherr und Meister des 18. Jhs. in diesem so eigenwilligen Werke künstlerisch meinten, dies ist ein Erlebnis von Dauer, für das wir auch zutiefst dankbar bleiben.

Wir dürfen an der Jahresversammlung 1968 der GSK die Kathedrale unsern Mitgliedern vorstellen. Ich möchte dieser persönlichen Kontaktnahme nicht vorgreifen. Wem aber ein Besuch schon vorher möglich ist, der wird mit Erstaunen eines Kunstwerkes gewahr, das sich abseits der breiten Rokokostraße hält, dem wird die wundervolle Ausgewogenheit auffallen, welche den Raum in der Schwebe hält zwischen der Dynamik des Barocks und der klassizistischen Bewegungsstarre. Wir wünschen meinungsunvoreingenommene Begegnung!

Albert Knoepfli



Links: Ausschnitt aus dem Chorgestühl. J. A. Feuchtmayer. Rechts: Ausschnitt aus dem Chorgitter. Joseph Mayer, 1769–1771