

Lichtblicke bei Franz Ludwig Herrmann

Autor(en): **Freivogel, Thomas**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **38 (1987)**

Heft 4: **I**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393725>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

THOMAS FREIVOGEL

Lichtblicke bei Franz Ludwig Herrmann

Die Deckenfresken von Franz Ludwig Herrmann (1723–1791), Hofmaler des Fürstbischofs von Konstanz, sind zwar schon öfters beschrieben worden, doch stets wurde dabei die altertümliche Kompositionsweise bemängelt. Beim näheren Betrachten erweist sich dieser doch recht kritische Vorwurf als ungerechtfertigt. Im Gegenteil darf darauf hingewiesen werden, dass Herrmann eine dem Rokoko ureigene Absicht adaptierte und zu verwirklichen verstand. Der illusionistische Blick in den Himmel ist einer Historienmalerei gewichen, die das christliche Heil als Lichtblick und Höhepunkt eines geschichtlich verstandenen Entwicklungsprozesses sieht. Das in der Vergangenheit situierte Bild weist somit in die Gegenwart und ist dadurch für jedermann von aktuellem Bezug.

Die folgenden Ausführungen haben zum Ziel, einige im süddeutschen Raum entstandene Deckenfresken des fürstbischöflichen Hofmalers Franz Ludwig Herrmann (1723–1791) auf ihre Bildanlage hin zu untersuchen (darunter ist die Kunstlandschaft zu verstehen, d.h. also auch die nördlichen und nordöstlichen Teile der Schweiz). Die erste gesicherte Gesamtfreskierung durch Herrmann erfolgte 1749 in der Schlosskapelle von Mammern, die letzte bekannte 1785/86 in der Wallfahrtskirche von Kirchberg. Dazwischen liegen mehr als zwanzig weitere Freskoaufträge unterschiedlicher Grösse. Hermann Ginter unternahm 1930 erstmals den Versuch, Herrmanns Werk als Ganzes zu erfassen¹. Darauf fussend darf dieses hier mit drei gesicherten sowie drei zugeschriebenen Ensembles von Deckenbildern aufgrund der neuen Forschungslage erweitert werden. Die anschliessende Zusammenstellung, erstmals in tabellarischer Form, berücksichtigt nur das freskierte Œuvre Herrmanns und verweist gleichzeitig auf bekannte Entwürfe dazu. Aus Gründen der Überschaubarkeit wurde die jeweilige Ikonographie nicht erwähnt. Angaben zur Literatur sind nur bei den von Ginter nicht aufgeführten Werken enthalten. Nicht nur in quantitativer Hinsicht beanspruchen die Fresken von Herrmann einen wichtigen Platz innerhalb der barocken Ausmalungen in der Schweiz. Seine bildhaften Inventionen sind oft so faszinierend, dass man sich wundert, bis anhin noch keine monographische Bearbeitung angetroffen zu haben.

Die Räume, die Herrmann auszufreskieren hatte, sind mehrheitlich Saalbauten mit flachem Gipsplafond (St. Ulrich, Therwil) oder einem durch Stichkappen gegliederten Gewölbe. Der singuläre Zentralbau von Bernhardzell sowie die Gesamtbemalung der Decke in Seitingen bilden die beiden Ausnahmen. Der Maler brauchte für seine Bilder vor allem längsovale Deckenspiegel, deren ondulierende Rahmung weite Variationsmöglichkeiten zulassen. An Nahtstellen wie vor dem Chorbogen oder am Eingang über der Orgel hemmen querovale Spiegel (Kreuzlingen, St. Ulrich) oder gar eine

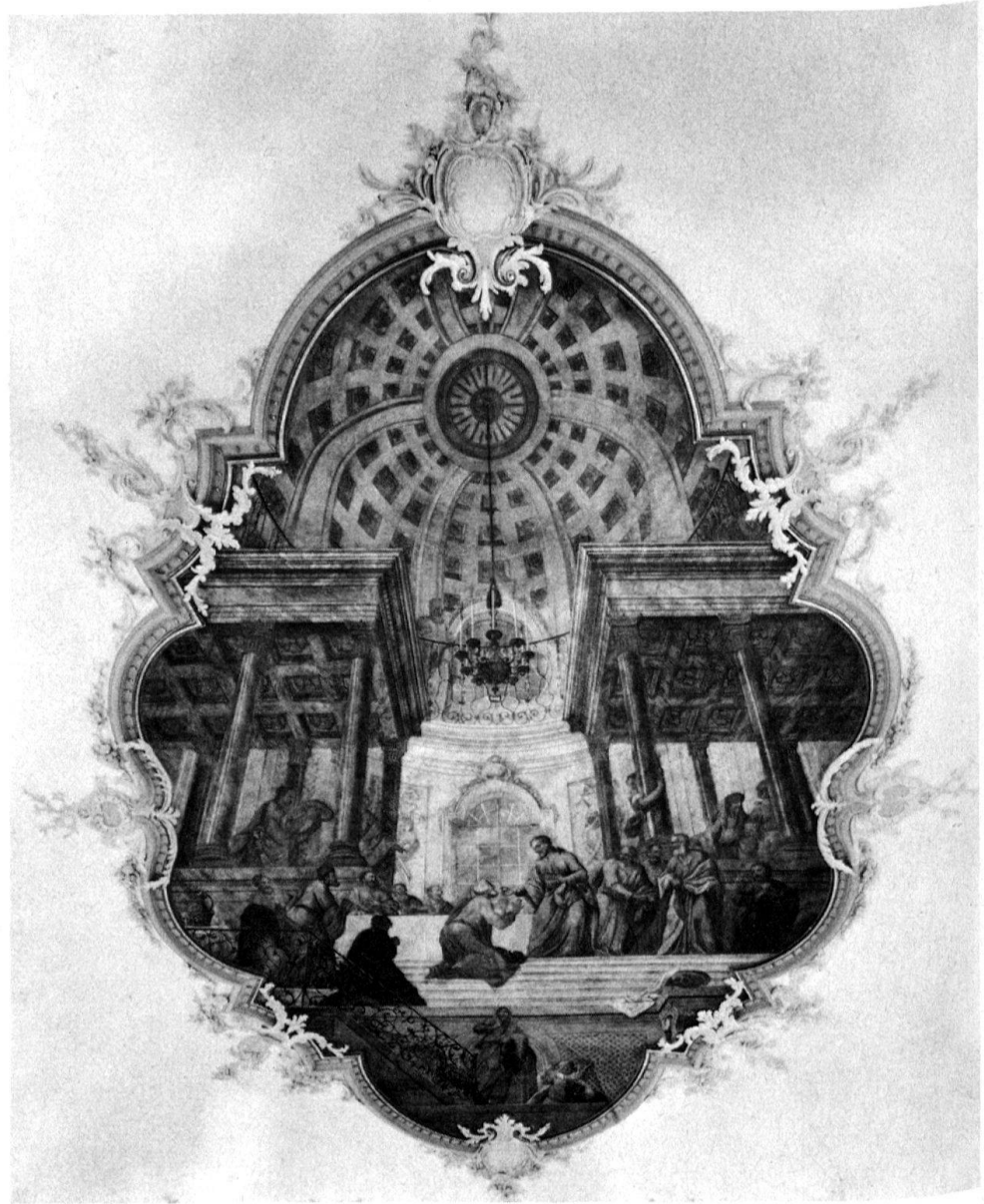
Ort	Bauwerk mit Standortsangabe der Fresken	Datierung der Fresken	Entwurf mit Angabe des Aufbewahrungsortes	Konkordanz mit Ginter
Stöttwang/ Kaufbeuren ²	Pfarrkirche St. Gordian und Epimachus (Emporen)	1745		
Mammern TG	Schlosskapelle (Chor, Schiff)	1749		67 f., 172
Ermatingen TG	Parität. Kirche St. Albin (Chor)	1750		68 f., 172
Kirchberg SG	Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Peter und Paul (Chor, Schiff: zerstört. Vgl. Neufassung von 1785)	1751	1749. Chor-, Kuppel-, vorderes Langhausfresko (Konstanz, Rosgartenmuseum)	69, 173
Beuggen/Bad. Rheinfelden	Deutschordenskapelle St. Michael	1752		72 f., 173
St. Peter/ Schwarzwald	Abtei, Krankenskapelle	1753		69, 173
Überlingen	Franziskanerkirche (Chor, Schiff)	1753		70 f., 173
St. Peter/ Schwarzwald	Abtei, Speisesaal (zerstört) und kleines Speisezimmer	1754		70, 173
Konstanz	Ehemalige Domprobstei (heute Regierungsgebäude), Kapelle (Schiff)	1754		72, 173
Seitingen/ Tuttlingen	St. Marienkirche (Chor, Schiff)	1759	1759. Hinteres Drittel des Langhausfreskos (St. Gallen, Stiftsbibliothek)	73 f., 173
Kreuzlingen TG	St. Ulrich und St. Afra (Ölbergkapelle)	1761	Privatbesitz St. Gallen	78, 174
Niederbüren SG	Pfarrkirche St. Michael (Chor, Schiff)	1762		74 f., 173 f.
Ittingen TG	Klosterkirche (Chor, Schiff)	1763	Altarhaus-, Priesterchorfresko (Konstanz, Rosgartenmuseum); Bruderchorfresko (Ittingen, Kunstmuseum)	75 f., 174
Sölden/ Freiburg i. Br.	Ehemalige Klosterkirche St. Fides und Markus (Schiff)	1764		77, 174
Kreuzlingen TG	St. Ulrich und St. Afra (Chor, Schiff)	1765	Chor-, vorderes Langhaus-, Hauptfresko (Konstanz, Rosgartenmuseum)	77 f., 174
St. Ulrich/ Schwarzwald	Wallfahrtskirche St. Peter und Paul (Chor, Schiff)	1767		78 f., 174
Steinach SG	Pfarrkirche St. Jakobus Major und Andreas	1770		79 f., 174
Konstanz	Pfarrkirche St. Stephan (Chor)	1770		80, 174
Gommiswald SG ³	Klosterkirche Berg Sion (Chor, Schiff: zerstört; Loretokapelle)	1772		
Schmerikon SG	Pfarrkirche St. Jodokus (Chor: erhalten unter Neufassung von 1927?; Schiff: zerstört)	1776		80, 175
Bernhardzell SG	Pfarrkirche St. Johannes Baptist (Kuppel und Annexräume)	1778	Kuppelfresko (St. Gallen, Kunstmuseum)	80 f., 175
Schänis SG	Stiftskirche St. Sebastian (Schiff)	1779		81 f., 175
Sölden/ Freiburg i. Br.	Ehemalige Klosterkirche St. Fides und Markus (Chor)	1781		77, 175
Therwil BL ⁴	Pfarrkirche St. Stephan	1781		
Kirchberg SG	Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Peter und Paul (Chor, Schiff)	1785	Geht zurück auf 1. Fassung 1749/1751	82 f., 175
Drei Zuschreibungen				
Osterzell/ Kaufbeuren ⁵	Pfarrhof (Deckenbild im Treppenhaus)	um 1745		
Uznach SG ⁶	Pfarrkirche zum Hl. Kreuz (Chor, Schiff: 1887 entfernt)	um 1775		
Uznach SG ⁷	Michaels- und Antoniuskirche (Schiff: 1867 abgebrochen)	um 1775		



1 Kreuzlingen, St. Ulrich und St. Afra, Hauptdeckengemälde 1765.

Flachkuppel (Kirchberg) den zumindest optischen Bewegungsablauf. Beim vergleichenden Betrachten der verschiedenen Deckenbilder kann festgestellt werden, dass Herrmann seine Bildinhalte verschieden verpackt oder, anders ausgedrückt, die Darstellung vor einer bestimmten Kulisse inszeniert. Es lassen sich somit zwei Anlagetypen definieren: Aussen- und Innenraum. Diesen bildet Herrmann aus gewaltigen, das Fresko dominierenden Architekturen, jenen als atmosphärische Landschaft. Die Einansichtigkeit des Deckenbildes beruht auf der vorbestimmten Blickrichtung des in das Gebäude tretenden und dieses durchmessenden Betrachters. Die beiden Kuppelbilder von Bernhardzell und Kirchberg und die Gesamtdecke von Seitingen bilden die sinngemässe Ausnahme von Mehransichtigkeit.

Wenden wir uns zunächst den durch einen Innenraum-Einblick komponierten Bildern zu. Vom untern Freskorand steigen oft Treppeinstufen zu der Hauptebene des Geschehens empor, wie um durch einen repoussoirartigen Effekt die Augen des Betrachters sanft auf die Szene zu geleiten. Geschwungene Passerellen überbrücken stei-



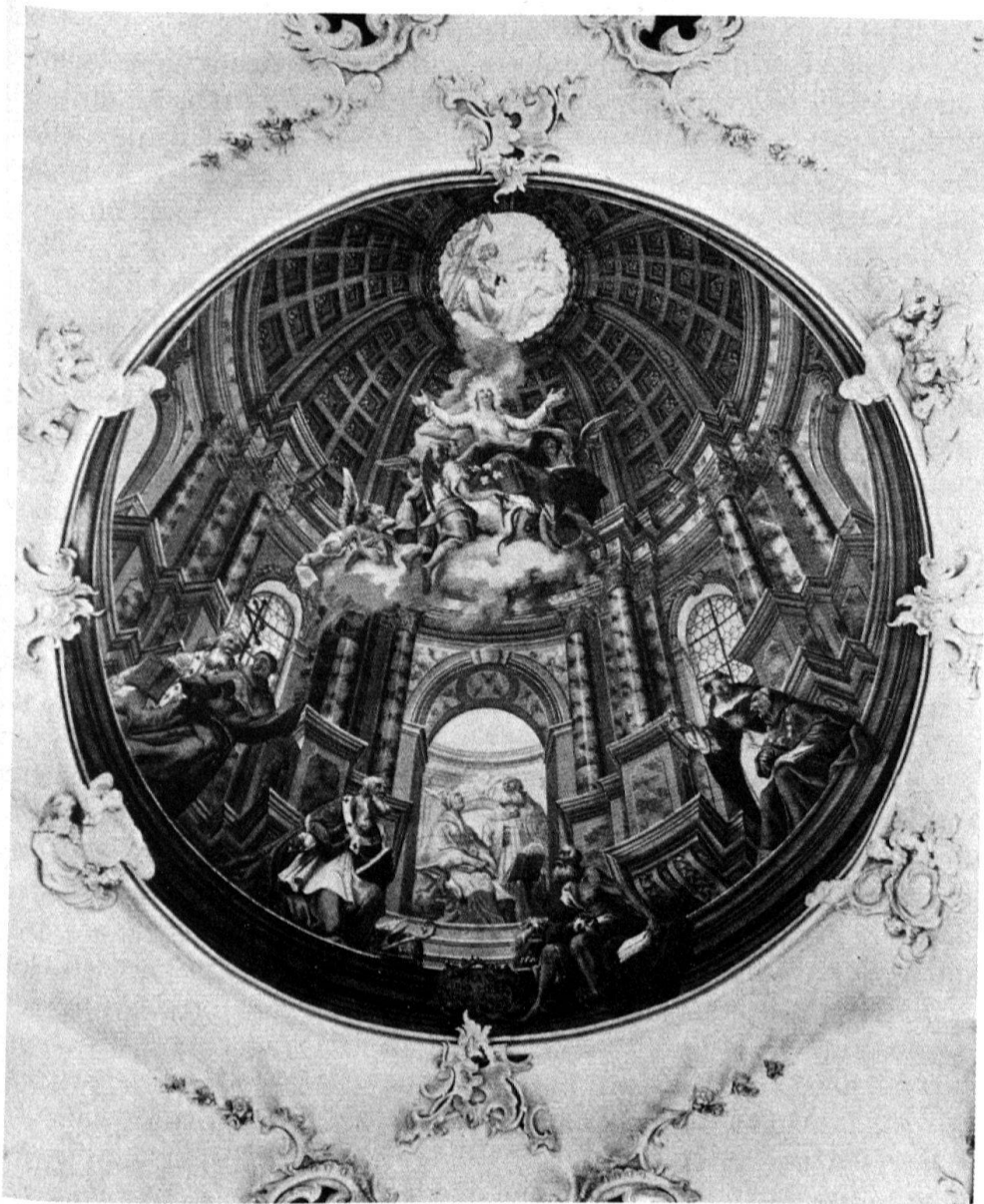
2 Therwil, St. Stefan,
Deckenbild 1781.

Abb. 1

Abb. 3

nerne Verliese oder unwegsame Natur und führen ebenfalls an den Handlungsort. Diesen begrenzen seitlich ins Fresko vorkragende Stützen, die das den oberen Bildrand einnehmende Gewölbe tragen und zudem zum architektonisch rund ausbuchtenden Hintergrund überleiten. Himmlisches Licht kann durch geöffnete Raumteile eindringen. Eine einfachere, weil nicht so phantastisch anmutende Gliederung des gemalten Raumes wird mit einer Scheinkuppel erzielt, die den Bildraum ebenfalls wie eine Negativfolie hinter und über die eigentliche Malfläche zu erweitern scheint. Auch asymmetrisch gemalte Architekturen treten auf, in die der Blick nicht parallel, sondern senkrecht zur Bauachse einfällt, was zu einer bewegteren Dynamik führt (Kreuzlingen und St. Ulrich, Chordeckenfresken).

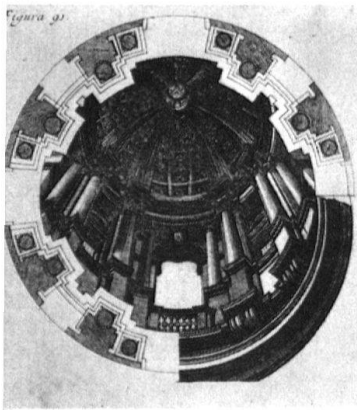
Die Quelle dieser in der ganzen süddeutschen Freskomalerei immer wieder anzutreffenden Architekturstaffage ist allbekannt. Es ist dies das erste Handbuch zur genauen Anwendung der Quadraturmalerei, Andrea Pozzos Traktat *Perspectivae pictorum atque architectorum*, in deutscher Übersetzung erstmals 1708/09 in Augsburg er-



3 Überlingen, Franziskanerkirche, Hauptdeckengemälde 1753.

schiene. Gut vier Jahrzehnte später griff auch der junge Herrmann noch danach, nachdem schon etliche Freskanten sich erfolgreich seiner bedient hatten, darunter auch Jacob Carl Stauder, Cosmas Damian Asam und Herrmanns Vater Franz Georg. Letztere hatten in Rom an der Akademie Preise errungen⁸ und kannten die Problematik der Illusionsmalerei aus eigener Anschauung. Um die Mitte des Jahrhunderts waren die wuchtigen Architekturen Herrmanns veraltet, verglichen mit den gleichzeitigen lichten und heiteren Landschaftsbildern etwa eines Zimmermann oder der Dramatik eines Spiegler – so jedenfalls ist es der Literatur zu entnehmen⁹. Die Kritik trifft dann zu, wenn das Dekorationssystem der Malerei nur vordergründig betrachtet wird. Stellt man dieses jedoch in einen Kontext mit der jeweiligen Ikonographie und Deckenstruktur des Kirchenschiffes, so ergibt sich eine völlig andere Betrachtungsweise, die den kritischen Stimmen diametral gegenübersteht.

Herrmanns Architekturen haben mit dem herkömmlichen Begriff von Illusionsmalerei nichts mehr zu tun. Die Quadratura oder



4 Andrea Pozzo. *Perspectivae pictorum atque architectorum* (Dt. Übersetzung 1708/09, Augsburg). Konstruktion einer Scheinkuppel (Fig. 91).

Abb. 1

Scheinarchitektur setzt die reale, gebaute Architektur auf einer einfachen Deckenform mittels des künstlichen Mediums der Malerei ins irreale, freskierte Deckengemälde fort. Und gerade dieses Charakteristikum tritt bei Herrmann nicht mehr auf. Zudem wird ein grossflächiger Malgrund durch Nebenbilder und reiches Stuckwerk vermieden. Ein stuckierter Wulst rahmt das Fresko, das von Stuckagraffen wie an der Deckenfläche angeheftet hängt. Das Fresko an der Decke hat sich zum eigentlichen Deckenbild gewandelt, zu einem Bild, dessen Thematik und Ikonologie allein in sich selbst ruhen und das keiner Unterstützung der wirklich gebauten Kirchenarchitektur mehr bedarf, um in deren durchbrochenen Weiterführung die Transzendenz mit allen Mitteln hereinbrechen zu lassen. Einige Beispiele mögen diesen Interpretationsansatz erhärten.

Das Hauptdeckenbild in Kreuzlingen schildert, wie dem Bischof Tagio, der in Rom nach den *Libri morali* des heiligen Gregor sucht, dieser selbst erscheint und auf die *Libri* verweist. Der Bischof erfährt über das geschriebene Wort der *Libri* in einer zweiten Vision die Präsenz des heiligen Augustinus. So wie Tagio in Rom über den geschauten Augustinus direkt mit der Dreieinigkeit kommuniziert, so ist auch der Betrachter dieses Bildes in der ehemals der Augustinerregel unterstellten Klosterkirche dazu aufgefordert, über die Schrift mit Gott ins Gespräch zu kommen. Mit seiner auf einer historischen Begebenheit beruhenden Erzählung will das Deckenbild über Suchen und Finden belehren. Wenn Augustinus in Rom geschaut wird, dann ist er erst recht in einer ihm unterstellten Kirche präsent. Damit werden Rom und Kreuzlingen auf dieselbe Ebene gesetzt. Der zeitliche Begriff ist aufgehoben; dem entspricht die Einkleidung der Agierenden in zeitgenössische Kostüme. Die historische Begebenheit ist auf die Bühne des zeitgenössischen 18. Jahrhunderts gerückt, was auch der grosse Vorhang am linken Bildrand andeuten soll.

Abb. 2

Das Letzte Abendmahl in Therwil führt zu einer gleichen Interpretation. Den Augen des Beschauers kaum wahrnehmbar stehen zwei Figuren auf dem den Kuppelring säumenden Umgang. Zweifelsohne handelt es sich um zwei Evangelisten, die in ihren Büchern das eben Geschaute schriftlich festhalten. Der Maler schildert also wiederum den gesichteten Prozess eines Ereignisses. Dieses wird durch jeden Einzelnen, der am Abendmahl teilnimmt, wiedererlebbar. Das Bild soll uns nicht in eine entrückte Welt versetzen, sondern es verweist auf einen Zeitpunkt der Vergangenheit, der auch jetzt in der Gegenwart Realität werden kann. Der Handlungsort unter der Kuppel auf dem Fresko ist demjenigen im Kirchenschiff gleichzusetzen.

Abb. 4

Abb. 3

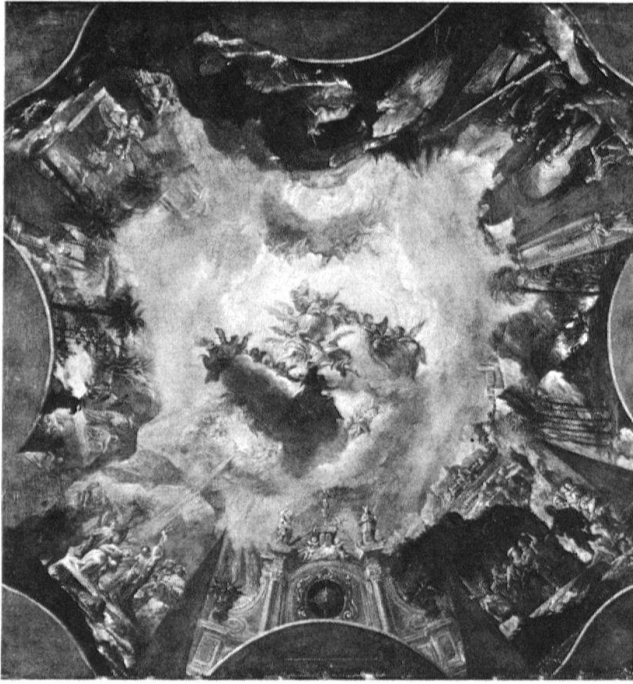
Eine direkte Übernahme von Pozzos Kuppel lässt sich schön am Beispiel des Hauptdeckenbildes in der Franziskanerkirche von Überlingen zeigen. Herrmann setzte die Vorlage getreu um, erweiterte sie aber mit auf den ersten Blick nur als Nebensächlichkeiten in Erscheinung tretenden Zusätzen. So ist der überkuppelte Raum von vier Kirchenvätern, die auf Treppenstufen vor den Säulenpostamenten sitzen oder stehen, belebt. Auf einer Wolke schwebt die Immaculata hernieder. Dieses Wunder halten die mit einer Schreibfeder ausgerüsteten Kirchenväter fest. Das himmlische Ereignis wird also nicht di-

rekt als solches inszeniert, sondern es wird über den Umweg der Geschichtsschreibung fassbar. Auf den geschichtlichen Aspekt verweist Hermann Bauer folgendermassen: «Auch wenn, wie immer, oben im Scheitel des Freskos Gott über der Szene erscheint, so ist diese Szene doch selbst noch nicht der Himmel, sondern ein Stück Geschichte, das den Weg zum Himmel bedeutet.»¹⁰ Verglichen mit Stauders Kuppeln in Münsterlingen (1719) und St. Katharinental (1734) bewegt sich das Überlinger Kuppelbild auf einer andern Ebene. In Münsterlingen stehen wir unter einer wirklichen Scheinkuppel ohne Figuren, deren Kuppelrund sich dann in St. Katharinental mit biblischen Gestalten bevölkert. Bei Herrmann dagegen kündet an dieser Stelle historische Figuren von einem himmlischen Ereignis, welches nicht mehr direkt geschaut, sondern erst über die Schriften der Kirchenväter nachvollzogen wird. Herrmanns Blick in den Himmel ist derjenige des zeitgenössischen Rokoko, das keine illusionistische Weiten mehr fraglos eröffnet. Es hinterfragt und stellt sich als kündenden Höhepunkt an das Ende einer historisch gesehenen Entwicklung. In diesem Fall ist die Franziskanerkirche der Ort, an dem das in der Vergangenheit begründete Heilsgeschehen seinen Fortgang nimmt. Der in der Mittelachse thronende Franziskaner Bonaventura weist darauf hin.

Die prachtvolle Kuppelausmalung in Bernhardzell, Herrmanns grösstes Werk überhaupt, weist weder eine illusionistische Struktur noch einen Heiligenhimmel auf. Das panoramaartige Fresko zeigt eine terrestrische Darstellung, die das Leben und Wirken Johannes des Täuflers, verbunden mit alttestamentlichen Gegenüberstellungen, zum Inhalt hat¹¹. Ohne Überleitung setzt die Malerei direkt dort an, wo die Architektur aufhört. Eine vermittelnde Zwischenstufe, wie sie Zimmermann in Steinhausen mit der Balustrade aus Stuck vorfand, fehlt hier gänzlich. Was schon allein die Form der Kirche¹² andeutet, das erfährt im Fresko seine verdichtete Aussage. Herrmann inszeniert ein Schauspiel, das er auf festem Erdboden ansiedelt. Damit gibt der Maler das illusionistische Prinzip preis. Er malt keinen visionären Heiligenhimmel, sondern das in der Bibel geschilderte Leben des Täuflers. Freilich erscheint auch hier Gottvater, umgeben von Engeln, im wolkigen Zenit, doch seine Erscheinung hängt mit der Taufe Christi durch Johannes zusammen, wohin sich die Taube des Heiligen Geistes senkt. Die darauf Bezug nehmenden Wasser, die rundum sich zu Tale ergiessen, sind für die Augen des von unten Schauenden besonders ungewohnt. Sie tragen vollends zur Aufhebung des illusionistischen Systems bei. Ähnliches ereignet sich in Seitingen, wo zwischen den Architekturen eine Galeere dahinsegelt. In Bernhardzell vermittelt die Nahtstelle über dem Chorbogen die Absicht des Programms. Die reale Uhr im fingierten Gehäusegiebel verbindet Vergangenheit und Gegenwart. Diese sind aus der Szenenfolge, wie sie Herrmann im Kuppelrund malte, herzuleiten und zu verstehen: die Kirche als Vollendung und Höhepunkt einer heilsgeschichtlichen Epoche. Auch das Kuppelfresco von Kirchberg, ebenfalls eine umlaufende Landschaftsmalerei, beinhaltet denselben Gedanken. Anstelle einer Scheinkuppel wählte Herrmann die zeitge-

Abb. 5

Abb. 6



5 Bernhardzell, St. Johannes Bapt., Entwurf zur Kuppelausmalung 1778.



6 Kirchberg, St. Peter und Paul, Kuppelbild 1785.

nössische und moderne Darstellung einer historischen Begebenheit. Das Thema des Bildes mit der Erscheinung des Kreuzzeichens während der Schlacht an der Milvischen Brücke verweist auf das zu erringende Heil. Direkt bezieht sich diese bildliche Belehrung auf das in Kirchberg verehrte Gnadenkreuz. So wie der Ausgang der Schlacht ein für Konstantin glücklicher war, so wird dem nach Kreuzberg Wallfahrenden und auf das Kreuz Bauenden Heil beschieden sein.

Herrmanns Bildanlagen und -strukturen deuten auf das Hier und Jetzt, indem sie den Verlauf der Geschichte für sich in Anspruch nehmen und die Gegenwart darauf begründen. Die gesamte Deckenmalerei des Rokoko ist diesem Denken verpflichtet. Sie lässt die barocke Augentäuschung, den Schein zurück zugunsten einer narrativen Aufbereitung der Historie, womit sie letzten Endes nicht nur sich selbst, sondern die Kirche überhaupt legitimiert. Aussagemässig bewegt sich Herrmann sicher auf dem Parkett der zeitgenössischen Deckenmalerei, von der er zwar ein kleiner und marginaler, aber durchaus ernst zu nehmender Repräsentant ist. In diesem Sinne wäre eine Gesamtaufarbeitung seines Œuvres durchaus begrüßenswert.

Résumé Les fresques réalisées par Franz Ludwig Herrmann (1723–1791), peintre de la cour du prince évêque de Constance, ont déjà fait l'objet de plusieurs descriptions qui toutes critiquaient l'archaïsme de leur composition. Mais, en les observant avec plus d'attention, on s'aperçoit que cette critique n'est pas justifiée. Il peut ainsi être démontré qu'au contraire Herrmann entendait adapter et réaliser à sa manière un dessein particulier du rococo. La perspective illusionniste ouvrant sur le ciel se mue en une peinture d'histoire, qui conçoit le

salut chrétien comme le rayon d'espoir et l'apogée d'un processus historique. La scène, située dans le passé, est ainsi projetée dans le présent et peut servir de référence actuelle à tout un chacun.

Le diverse descrizioni concernenti i soffitti affrescati da Franz Ludwig Herrmann (1723–1791), pittore al servizio del vescovo principe di Costanza, non hanno in nessun caso mancato di valutare negativamente l'applicazione di moduli compositivi considerati antiquati. A un esame più approfondito, questa critica appare tuttavia ingiustificata. Al contrario si può affermare che Herrmann seppe dar forma a un significato concettuale peculiare del rococò. La decorazione illusionistica di grandi vedute celesti ha ceduto il passo a una pittura di storia che considera la salvezza cristiana come aspirazione ed apice di un processo evolutivo inteso in senso storico. Il dipinto improntato al passato diviene pertanto indicatore del presente, d'attualità per ciascuno di noi.

Riassunto

¹ GINTER, HERMANN. Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock. Augsburg 1930. Hier sind auch Werke als *Fresken* bezeichnet, bei denen es sich offensichtlich um Leinwandbilder an der Decke handelt (St. Peter, kleines Speisezimmer).

² BÖHM, CORDULA. Franz Georg Hermann. Der Deckenmaler des Allgäus im 18. Jahrhundert. Diss. München 1968, S. 176 und 219–221.

³ Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, V: Der Bezirk Gaster, von BERNHARD ANDERES. Basel 1970, S. 76.

⁴ Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft, I: Der Bezirk Arlesheim, von HANS-RUDOLF HEYER. Basel 1969, S. 428–430.

⁵ BÖHM, CORDULA (wie Anm. 2), S. 252 (Anm. 182).

⁶ Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, IV: Der Seebezirk, von BERNHARD ANDERES. Basel 1966, S. 575. – SCHUBIGER, BENNO. Uznach in alten und neuen Ansichten. Uznach 1978, S. 66.

⁷ ANDERES, BERNHARD (wie Anm. 6), S. 554.

⁸ NOACK, FRIEDRICH. Das Deutschtum in Rom, I. Stuttgart 1927, S. 213.

⁹ Vgl. etwa: BIRCHLER, LINUS. Bernhardszell. (Schnell & Steiner, Kleiner Kunstführer Nr. 644.) München/Zürich 1956, S. 4. – HEYER, HANS-RUDOLF (wie Anm. 4), S. 429. – ONKEN, THOMAS. Der Konstanzer Barockmaler Jacob Carl Stauder. Sigmaringen 1972, S. 127. – KNOEPFLI, ALBERT. Kreuzlingen. (Schnell & Steiner, Kleiner Kunstführer Nr. 592.) München/Zürich 1979, S. 11 f. – MATHIS, HANS PETER. Kartause Ittingen. (Schweizerische Kunstführer Nr. 333/335.) Bern 1983, S. 22.

¹⁰ BAUER, HERMANN. Der Himmel im Rokoko. (Rokokomalerei, Mittenwald 1980), S. 86.

¹¹ Eine ausgezeichnete Ikonographie bei FISCHER, P. RAINALD/GRÜNENFELDER, JOSEF. Pfarrkirche St. Johannes Bapt. Bernhardszell. (Schweizerische Kunstführer Nr. 201.) Basel 1977, S. 7–12.

¹² Der von acht Seiten gebildete zentrale Rundbau weist auf Taufkapellen hin.

1: Foto Zumkehr, Kreuzlingen (im Archiv der Denkmalpflege des Kantons Thurgau). – 2: Amt für Naturschutz und Denkmalpflege Basel-Land, Liestal. – 3: Nachlass H. Ginter, Erzbischöfliches Archiv Freiburg i. Br. – 4: Autor. – 5: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. – 6: B. Anderes, Rapperswil (im Archiv der Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen).

Abbildungsnachweis

Thomas Freivogel, lic. phil. I, Schwarztorstrasse 1, 3007 Bern

Adresse des Autors