

Albert Knoepfli und Hans Peter Mathis

ZUR RESTAURIERUNG DER FRESKEN, STUKKATUREN,
GESTÜHLE UND ALTÄRE IN DER
EHEMALIGEN KARTÄUSERKIRCHE ITTINGEN

Zur Kartause Ittingen

Die Kartause Ittingen (Farbabb. 15–18 und Abb. 84–86), nördlich der thurgauischen Kantonshauptstadt Frauenfeld am rechten Thurufer gelegen – dort wo dem Rande der Flußebene steil der Hang von Warth entsteigt – wurde nicht von einem einzelnen Wohltäter gestiftet, sondern 1461 vom Orden durch Beschluß des Generalkapitels in der Grande Chartreuse auf Antrag österreichischer Vertreter käuflich erworben. Vordem eine Augustiner Propstei, hatte diese wegen Niedergang und Überschuldung aufgelassen werden müssen¹. Als Grund des kartusianischen Kaufes galt bis vor kurzem einzig die Notwendigkeit, für die vor den Türken aus den slowenischen Niederlassungen Frenitz und Pletriarch nach Wien geflohenen Ordensleute eine neue Heimat zu schaffen. Die Flüchtlinge scheinen aber das Angebot kaum genutzt zu haben, da nur zwei aus Slowenien stammende Kartäuser in Ittingen nachgewiesen sind² und der Konvent erst zwei Jahrzehnte nach der Gründung weitgehend mit Hospites-Mönchen besetzt werden konnte. Die Umwandlung des Gebäudebestandes in eine dem Kartäuserorden dienliche Anlage und deren Besiedlung mit Hilfe der niederdeutschen Provinz, welcher auch ein Stützpunkt auf dem Wege in die Grande Chartreuse dienlich schien, nahm daher lange Jahre in Anspruch. Die Bevölkerung empfand die weltabgewandten fremden Ordensleute als Dorn im Fleische. Die Kartause wurde 1524 im Vorfelde reformatorischer Ereignisse gestürmt und weitgehend zerstört. Erst 1532 erlaubte die eidgenössische Tagsatzung den Wiederaufbau und die Neubesetzung. Die Kirche, wie die Zellenhäuser und Konventsgebäude altes Mauer-

¹ K. Kuhn, *Thurgovia sacra* II, Frauenfeld 1879, 2. Lieferung, S. 153 ff; A. Knoepfli, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau* I, Basel 1950, S. 223–301. Hier und weitere Literatur bei A. Borst, *Mönche am Bodensee, Sigmaringen* 1978, S. 355–373, bes. ab S. 360 und 559 f. Vermittler beim Erwerb waren der österreichische Prior und Visitator P. Martinus zu Mauerbach sowie die Priore von Buxheim und Gutenstein.

² F. Stöhlker, *Der Personalschematismus der Kartause Ittingen. 1461–1848* (Kurzfassung, Manuskript Friedberg/Hessen 1979).

werk nutzend, stand 1550 im Rohbau da und konnte drei Jahre später geweiht werden: ein langgestreckter, vielleicht überwölbter Rechteckbau, der auf den freien Seiten durch eine dichte Reihe von Spitzbogenfenstern geöffnet ist und den vor den Barockisierungen des 18. Jahrhunderts eine streng nüchtern-nachgotische Baugesinnung ausgezeichnet haben mochte. Der Bruderchor wurde 1588 von Altarhaus und Professenchor durch eine Lettnerbrücke mit spitzbogigem Durchlaß getrennt; wahrscheinlich war schon damals im Westen ein vielleicht nur niedrig abgeschränkter, schmaler Streifen unter der Gäste-Empore für weltliche Dienste und Gottesdienstbesucher ausgespart worden. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts erfuhr der Bau eine östliche Erweiterung und eine erste, in den sechziger Jahren eine zweite, nunmehr den ganzen Raum erfassende Barockisierung.

Wenn die Quellen den vom Einsiedler Klosterarchitekten Br. Caspar Moosbrugger und seinem weltlichen Bruder Johannes durchgeführten Bau des neuen Altarhauses ins Jahr 1703 verlegen, so dürfte damit der Abschluß der Arbeiten bezeichnet sein. Denn das große, reichgeschnitzte Chorgestühl ist schon zu Ende des 17. Jahrhunderts begonnen und um 1701 vollendet worden, wenn auch seine Schöpfer, Chrysotimus Fröhli und seine Söhne, weiterhin für die Kartause beschäftigt blieben. 1763–1765 nahm sich das Triumvirat des Konstanzer Hofmalers Franz Ludwig Herrmann, der wessobrunnischen Stukkateure und Altarbauer Gigl sowie des „Herrgott-Schnitzers“ Mathias Faller aus St. Peter im Schwarzwald der Dekorierung des neu eingezogenen Gewölbes und der Wände, des Baues einer neuen Hochaltargruppe und von vier neuen auf und unter dem Lettner aufgestellten Schnitzaltären an. Der Lettner selbst wie auch der Holzgitterabschluß des mit einem neuen Gestühl versehenen Bruderchores und – unter Beibehaltung von zwei Säulen des 17. Jahrhunderts – die westliche Gästempore, wurden ebenfalls den Verwandlungskünsten des Rokoko unterworfen.

Das damals hingezauberte Farbprogramm des Raumes, für das, wie wir sehen werden, vermutlich in vorderster Linie der Maler verantwortlich zeichnete, wurde im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts unvorteilhaft verändert. Anstelle einer sehr differenzierenden Stuck- und Wandfassung trat ein Einheitsanstrich mit demselben scharfen Kupfergrün, das 1826 auch für die einfache klassizistische Stuckdecke in der Bibliothek des Ostflügels Verwendung fand. Der Verfasser des Inventarbandes (1950) stellte jedoch schon eine anders und zarter getönte, die plastische Erscheinung mit Schatten und Lichtern unterstützende, malerisch-illusionistische Färbelung fest. Auf das Schuldkonto des 19. Jahrhunderts geht auch der Einzug eines Zwischenbodens über dem Bruderchor und hie und da eine Vereinfachung von Dekorationen:

so wurde das Pfeifenmotiv in den Fenstergeläufen entfernt und der Umfunktionierung des Bruderchores in ein Lager für Weingebinde fiel ein Großteil des Stuckschmuckes von Lettner und Empore zum Opfer. Solches geschah zur Zeit der Profanierung: am 27. Juni 1848 war die Kartause, wie mit Ausnahme von St. Katharinenthal alle thurgauischen Klöster, aufgehoben und sie selbst 1856 in Privathand veräußert worden. Von 1867–1977 gehörte sie der Familie Fehr. Jetzt steht eine umfassende Restaurierung vor dem Abschluß, damit eine Stiftung ein Bildungs- und Begegnungszentrum betreiben kann. Das Klostergeviert selbst nimmt die Kantonale Kunstsammlung und ein Kartäusermuseum auf.

Die Meister des Kirchenbaues

Als 1945 die thurgauische Kunstdenkmäler-Inventarisierung begonnen wurde, waren von den im 17./18. Jahrhundert in der Kartäuserkirche Ittingen tätigen Barockmeistern nur die beiden Moosbrugger für die um die Jahrhundertwende erfolgte Erweiterung des Altarhauses, des weiteren für die 1763–1767 eingezogene Rokokozier nur Franz Ludwig Herrmann als der Meister der Decken- und Wandfresken sowie der Altarblätter nachgewiesen³. Mit dem 1701 vollendeten, reichen Chorgestühl brachte man handwerkbeflissene Mönche in Verbindung, zu welchen man auch jenen „Chrysotimus Froli“ zählte, der den damals noch in der Valsainte befindlichen Priorenstuhl signiert hatte⁴. Altarbauer, Bildschnitzer und Stukkateure von 1763–67 blieben völlig im Dunkeln.

Für Band I der thurgauischen Kunstdenkmäler⁵ gelang es dem Autor, zunächst einmal im Meister des Chorgestühls, Chrysotimus Fröhli, das Haupt einer hinterthurgauischen Kunstschler- und Schnitzerfamilie zu erkennen, welche schon 1687 auch das Chorgestühl des Benediktinerstiftes Fischingen geschaffen hat⁶. Die Jahreszahl 1703, welche der *Catalogus Priorum* für das

3 Der Deckenspiegel des Bruderchores (Petrus überreicht dem Kartäuser Bruno das kleine Marianum) ist signiert „Eminentissimi Card: et S.R.I. Princ. de Rodt aulicus Pictor Franc. Ludov. Herrmann Inven. & pinxit ann 1763“. Siehe H. Ginter, *Süddeutsche Kirchenmalerei des Barock. Die Konstanzer und Freiburger Meister des 18. Jhs*, Augsburg 1930.

4 Abb. und Beschreibung v. Dom. L. M. de Massiac in *Fribourg Artistique*, 1906, Tafel VII. Der Stuhl wurde der Kartause 1977 freundlicherweise zurückgeschenkt. Vgl. P. L. Ganz, *Das Chorgestühl in der Schweiz*, Frauenfeld 1946, S. 115.

5 A. Knoepfli, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, I, Der Bezirk Frauenfeld*, Basel 1950, S. 223–301. Zitiert als KDm I.

6 Zu den Fröhli siehe KDm I, Ittingen S. 228 mit Anm. 6 sowie KDm II, Fischingen, Basel 1955, S. 116 u. 200. – Die Bestimmung erfolgte für Ittingen nach einem dem Urbarium des P. Procurators Josephus Wech eingebundenen *Catalogus Priorum* (1743), Staatsarchiv Frauenfeld 7.42.38, S. 278 ff.

Ittinger Gestühl anführt, dürfte die Beendigung der Ausstattungsarbeiten markieren. Wenn es stimmt, daß die Herstellung der Ittinger Stallen dreizehn Jahre beansprucht hat, wäre es bald nach Regierungsantritt von Prior Christophorus II. Schmid (reg. 1685–1708) begonnen worden, also 1688, was mit der Vollendung des Fishinger'schen gut zusammengeht, das auf die dortige Kirchweihe am 6. August 1687 bereitgestanden haben dürfte⁷. Daß den Fröhli offenbar ausbedungen wurde, sich an das Vorbild des Gestühls zu halten, an welchem Ignaz Waibel 1684–1690/91 für die Kartäuser von Buxheim eben arbeitete, erstaunt nicht, denn Prior Schmid hatte, bevor er nach Ittingen kam, 1671–75 in Buxheim als Procurator gewirkt⁸.

Die kargen Quellen datieren, wie erwähnt, die Erweiterung des Altarhauses in die Zeit um 1703, womit wohl nur der Abschluß des Baugeschehens anvisiert werden wollte. Der Erbauer der Einsiedler Klosterkirche, Bruder Caspar Moosbrugger, der sie plante und mit seinem Bruder Johannes durchführte, hat die Kartause schon am 15. September 1697 aufgesucht, was nicht heißt, daß dies der früheste und bis zu dem nachgewiesenen zweiten Besuch am 13. April 1702 der einzige gewesen sei, da Br. Caspars Reisen in den Einsiedler Quellen nur auftauchen, wenn die Reisespesen nicht dem aufgesuchten Konvent überwältigt werden konnten⁹.

Nach einem von Dominikus Wüest überlieferten Eintrag im Status domus Ittingensis¹⁰ konnte zuerst einmal der Schnitzer der Altäre ermittelt werden:

Mathias Faller. 1767 rechnet das Kloster mit ihm über 416, mit dem Maler das Hochaltarblatt betreffend über 506 und mit dem nicht namentlich aufgeführten Stukkator über 1761 Gulden ab. Faller ist für die Schnitzarbeiten, nicht aber für die Schlifffmarmore der Altäre in Anspruch zu nehmen.

Aus stilistischen Gründen Decken- und Altarstück den Wessobrunnern Johann Georg und Mathias Gigl zuzuschreiben, wagte der Inventarisator erst, nachdem er als Experte der Eidg. Kommission für Denkmalpflege anlässlich der St.-Galler-Kathedralen-Restaurierung mit dem dortigen Werk der Gigl und ihrer Werkstatt vertrauter geworden war¹¹. Johann Georg Gigl war den St. Gallern kein Unbekannter gewesen, als er und sein Trupp im Juni 1757 St. Peter im Schwarzwald verlassen hatten¹², um unter der Leitung Christian Wenzingers bei der Ausstattung von Schiff und Rotunde der Benediktiner-Stiftskirche eingesetzt zu werden. Schon 1749 hatten die Gigl im st.-gallischen Kirchberg stukkiert und 1752/55 in der Frauenkirche Lindau gearbeitet. In St. Gallen war die „Bilderhauer-Arbeit, mahlereyen und Stuccador“ generaliter dem Christian Wenzinger verdingt worden; in der Bauabrechnung erscheint dieser denn auch als „Stokkator und Bildhauer“¹³. Wie Wannemacher für die Ausführung der Wenzingerschen Entwürfe für die Deckenbilder, so arbeiteten die Gigl im Unterakkord nach Wenzingerschen Vorlagen. Wenzinger selbst dürfte sich zur Hauptsache auf die Ausführung der Stuckreliefs und der Bildhauerarbeit konzentriert haben. Selbständig und ohne Wenzingers Diktat übernahmen die Gigl 1761 die Stukkierung der Stiftsbibliothek und 1764 von Chor, Altarhaus, Kapellen und Kapitel¹⁴. Sie waren also ab Juni 1757 bis spätestens 1. Juli 1760 in St. Gallen durch die Stukkierung des Schiffes und der

7 M. Früh, Die Chorgestühle von Ittingen, in: Ztschr. für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte 1981/1, S. 59–74. Die Autorin konnte sich auf Forschungen von F. Stöhlker stützen (Vgl. Anm. 11 u. 12 zu S. 59 f) und wertvolle Präzisierungen vorlegen. Wichtig die Visitationsurkunden- und skrutinien im Buxheimer Archiv Ottobeuren (zu 1698 u. 1701).

8 Alf. Kasper, in: Das Münster, 1951/3 u. 4.; M. Früh, Chorgestühle 1981, siehe Anm. 7.

9 L. Birchler, Einsiedeln, s. Architekt Br. Caspar Moosbrugger, Augsburg 1924, S. 70–89, bes. S. 80 u. 84. Vgl. P. Magnus Helbling, Auszüge aus den Tagebüchern des P. J. Dietrich, in: Mittlg. d. hist. Vereins d. Kt. Schwyz XIX, 1908, XXII, 1911 u. XXIII, 1915. Stiftsarchiv Einsiedeln A HB 5 ff, dazu die Diarien von Freudenfels und Fahr sowie die Rechenbücher der Äbte. Aufgeführte Reisen Moosbruggers nach Fischingen 1685, 1689, 1699, 1706 etc., nach Münsterlingen 1686, 1689 u. 1691, nach Ittingen 1697, 1702, nach dem benachbarten Kalchrain (Kalcheren) 1689, 1697, 1701, 1705 etc., nach dem ebenfalls benachbarten Herdern 1689 u. 1694, nach St. Katharinenthal 1689/90, nach Freudenfels 1689, 1692, 1694, 1695, 1697, 1699 etc., nach dem nahen Frauenfeld (Oberkirch) 1694, 1698, 1699, 1701, nach dem Schloß Sonnenberg 1694, 1695, 1702, nach Eschenz und der Insel Werd 1700, 1706/07.

10 Staatsarchiv Frauenfeld 7.42.25, verwertet in KDM Thurgau I, S. 230, 248, 251–255 u. 434. Das Original des Status domus ist verschollen. – In Warth war 1767 ein Werkstattgenosse Fallers, ein Meister Johannes tätig.

11 A. Knoepfli, Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst, in: Festschrift Hans Burkard, Gossau SG. 1965, bes. S. 69 ff; Derselbe, Die Kathedrale von St. Gallen und ihre Innenrestaurierung, in: Montfort, 1966/2, S. 156–183. Zur Tätigkeit des Gigl-Trupps im Bereiche der St. Galler Landkirchen siehe J. Grünenfelder, Beiträge zum Bau der St. Galler Landkirchen unter dem Offizial von P. Iso Walser 1759–1787, in: Schr. d. V. für Geschichte des Bodensees u. s. Umgebungen 85, 1967.

12 H. Ginter, Das Kloster St. Peter im Schwarzwald, Karlsruhe 1949, S. 87.

13 P.-H. Boerlin, Die Stiftskirche St. Gallen, Bern 1964, S. 28, Dokumentation Nr. 79 u. 83; E. Poeschel, KDM St. Gallen III, Stift, Basel 1961, S. 114 ff.

14 P.-H. Boerlin, 1964, Dok. Nr. 119, Akkord vom 7. 8. 1761 mit Joh. Georg und Mathias Gigl über die Bibliothek (E. Poeschel, 1961, S. 294 f). Nr. 131, Auszahlung für die Bibliothek 884 fl. (Baubuch 1. 3. 1762 bis 1. 3. 1763, S. 155) Akkord v. 18. 8. 1764 über Chor, Kapelle und das „Capitul“-Nr. 141, Baubuch pg. 164 f., Auszahlung von 2104 fl. – Nr. 142, Baubuch 1. 3. 1766 bis 1. 3. 1767, pg. 168 ff, Auszahlung von 2495 fl. – Nr. 144, Baubuch 1. 3. 1767 bis 1. 3. 1768, pg. 177, Restzahlung für Chor, Kapelle u. Kapitel 1516 fl. (E. Poeschel, 1961, S. 74, 166 u. 288). Zu den Gigl: E. Poeschel, 1961, S. 74, 77.

Rotunde, vom August 1761 bis Juli des folgenden Jahres durch die Arbeiten in der Bibliothek und erst wieder ab August 1764 bis 1767 durch ihr Werk im Chor, der „Dunklen Kapelle“ in der Klausur und durch die Schutzengelkapelle¹⁵ festgehalten. Für die Zwischenzeit vom Juli 1762 bis August 1764 ist nicht bekannt, daß die Gigl durch andere Großaufträge beansprucht worden wären; Ittingen füllt die Lücke 1763 exakt aus. Wie die Stukkaturen im St.-Galler-Chor gegenüber den näher den Wenzingerschen Vorlagen stehenden im Schiff, so greifen auch die Ittinger weniger plastisch aus als diese. In ihrer ungemein schwungvollen und nervigen Art ordnen sie sich trefflich der Nachfolge der Bibliotheks-Stukkaturen ein. Formale Schwankungen werden verständlich aus der personellen Vielfalt der Gigl-Werkstatt. In Kirchberg werden 1760 vierzehn Mitglieder des Trupps genannt. Außer den Brüdern Johann Georg (gest. 1765) und dem 1757–1768 in St. Gallen nachweisbaren Mathias treffen wir auf einen Maximus, einen Johann Caspar und auf den während der Arbeiten in der Stiftsbibliothek 1761 verstorbenen Josef III Gigl. Für St. Gallen ist auch ein Franz Benedikt Ernst Gigl nachweisbar. Leute des Trupps scheinen neben der Arbeit im St. Galler Schiff auch in der Prälatur des Klosters Fischingen stukkieren zu haben. Anschließend sind sie in Kirchberg mit den Altären beschäftigt, 1761/62, gleichzeitig mit der Stukkierung der Stiftsbibliothek St. Gallen, mit dem Stuck der Pfarrkirche Niederbüren. Als die führenden Meister in Ittingen stehen Mathias und Johann Georg im Vordergrund.

Ein Verding vom 8. Juli 1750 für die Thumbsche Bibliothek in St. Peter/Schwarzwald nennt Johann Georg als Stukkator und Marmorierer zugleich; in Ittingen sind die Gigl als Autoren der Hochaltargruppe durch die Signatur gesichert, welche im Verlaufe der Restaurierung entdeckt wurde: „Johan G'org Gigel . . . (We)ssobrunn 176 (4)“. Als Schliffmarmoristen und Altarbauer betätigten sie sich 1760 auch in Kirchberg, 1769 in Niederbüren¹⁶. An beiden Orten wirkten sie mit dem Konstanzer Hofmaler Franz Ludwig

Herrmann aus Wangen im Allgäu zusammen; in Kirchberg schon 1749, in Niederbüren unmittelbar vor der Ausstattung der Kartäuserkirche Ittingen. Zu besonders intensiver künstlerischer Gemeinschaft hatten sie sich sodann in St. Peter im Schwarzwald auch mit dem ehemaligen St. Märgener Klosterbruder und abtischen Kammerdiener Floridus alias Mathias Faller (1707 bis 1791) zusammengefunden. Faller blickte auf eine ausgedehnte Wanderschaft und Gesellenzeit zurück; Kolmar, Augsburg, München, Wien und Prag sind als Stationen genannt. Die Reihe seiner Werke beginnt mit dem Kreuzaltar der Augustiner Klosterkirche in St. Märgen und verdichtet sich, seit er sich als „statuarius“ an der weiteren Ausstattung des Peter Thumbschen Gotteshauses zu St. Peter beteiligte. Der anschließende Neubau der Konventsbauten beschäftigt ihn hauptsächlich 1752 bis 1758, die Gigl 1750 bis 1757 und Franz Ludwig Herrmann wiederum 1751 bis 1757¹⁷. Und alle drei vereinigen sich 1763 wieder in Ittingen zur Barockisierung der Kartäuserkirche.

Man ist versucht, von Wahlverwandtschaft zu sprechen, wenn man das Ergebnis der Zusammenarbeit betrachtet: es gelang, den nachgotisch nüchternen, schlauchartigen Raum von Ittingen in ein aus einem Guß entstandenes Rokokoparadies zu verwandeln.

1766 erhielten auch die Laienbrüder ein neues Gestühl in ihren Chor, welches die Kartäuserbrüder Hugo Hartmann als Schreiner und Joseph Grumbach als Schnitzer unter Verwendung älterer Bekrönungsteile Fröhlicher Herkunft zusammenbauten¹⁸.

Anm. 13, notiert eine Auslage von 330 fl. an die Gigl im Zusammenhang mit einem Altar in Niederbüren.

Zum Kreis um St. Peter: siehe H. Ginter, 1949, oben Anm. 12; H. O. Mühleisen, Gr. Kunstführer Schnell u. Steiner, München/Zürich 1976; H.-M. Gubler, Peter Thumb, Sigmaringen 1972, und – vor allem zu M. Faller: M. Hermann, Kl, Kunstf. Schnell u. Steiner Nr. 539, München/Zürich 1976.¹⁰

17 H. Brommer, Künstler und Kunsthandwerker im st. petrischen Kirchen- und Klosterneubau des 18. Jhs, in: St. Peter im Schwarzwald, München, Zürich 1977; Barock in Baden-Württemberg, Katalog der Ausstellung im Schloß Bruchsal 1981, S. 185, 186 führt ihre Arbeit in der Bibliothek 1750, in der Krankenkappelle 1753, im Refektorium und Fürstensaal 1753/54, im Treppenhaus des Osttraktes 1756/57 und in der Kreuzkapelle 1757 auf. – F.L. Herrmann begann 1751 mit den 28 Feldern der Bibliothek und den ihn bis 1754 inhaltenden 55 Abtsbildnissen. 1752 folgte die Josephskapelle, die 1755 fertig wurde, 1754/57 beschäftigten ihn die Arbeiten in der Abtskapelle, im Treppenhaus und Refektorium.

Der im vorliegenden Zusammenhang nicht wichtigen Frage, ob und wann Faller den Orden verlassen und den Dienst in St. Märgen quittiert habe, sind wir nicht weiter nachgegangen. Siehe außer M. Hermann, Kunstf. St. Märgen, 1976, oben Anm. 16 und H. Ginter im Freiburger Diözesanarchiv 3.F./4, 1952, S. 228–234.

18 A. Knoepfli im Jahresbericht der Eidg. Gottfried-Keller-Stiftung 1963/65, S. 43–55; M. Früh, 1981, oben Anm. 7, S. 71–73.

15 Der Chor wurde zwischen August 1764 und August 1766 fertiggestellt, da auch die Malereien Wannemachers Ende September vollendet waren. Johann Georg und Mathias Gigl arbeiteten denn auch vom 18. August bis Ende Oktober 1766 in der Schutzengelkapelle. Die Schlußabrechnung, Stiftsarchiv C 440, S. 177, erfolgte 1767/68 über Chor, Schutzengelkapelle und „Dunkle Kapelle“.

16 1760 erhielten die Gigl für 2086 fl. den Hochaltar in der Kirche zu Kirchberg SG verdingt; J. Grünenfelder, Schweizer Kunstführer der GSK, Bern 1973, S. 5; 1769 für 1920 fl. den Hochaltar der Kirche Niederbüren; J. Grünenfelder, 1973, S. 4. Näheres bei J. Grünenfelder, 11 oben. Das St. Galler Baubuch zum 1. März 1768 bis 1. März 1769, P.-H. Boerlin, 1964, Dok. Nr. 145, oben

Außer unter den Renovationen, welche das Farbklima veränderten und vergrößerten, der Abwanderung von vier Lettneraltären und den Verlusten an Ausstattungsstücken, die glücklicherweise meist nur auf den Estrich verschwanden, hatte der Raum unter der zum Teil nicht kirchlichen Verwendung nach 1848 zu leiden; vor allem zerstörte der Einbau eines Zwischenbodens die Brüstungen und ihren Stuckschmuck an Lettner und Westempore. Neues ist seit 1766 nicht mehr dazugekommen, die geschlagenen Wunden sind, nach der Restaurierung kaum mehr sichtbar, vernarbt; die Zeit scheint in der Mitte des 18. Jahrhunderts stillgestanden.

Zustandsbild: die Schäden und ihre Behebung

Die Restaurierung von 1979 bis 1984 wurde u. a. durch ein „Schadenprotokoll“ und Richtlinien für die Restaurierung vorbereitet, an welchen sich das gesamte kunsthistorisch und technologisch geschulte Team des Institutes für Denkmalpflege an der ETH Zürich beteiligt hat. Zusammen mit Untersuchungen und Feststellungen im Verlaufe der Arbeiten ergab sich für das Kircheninnere in großen Zügen das folgende Zustandsbild:

Durch den inhomogenen, von Lehm und Torf durchsetzten, „schwimmenden“ Baugrund drohte schon 1755 der Westflügel des Klosters einzustürzen. Aber auch die übrigen Teile litten unter den Senkungen, die sich bei der Kirche im „Kriechen“ des Mauerwerks und in nach oben vergabelten Rissen auswirkten. Zudem hatte der Einzug des Kirchengewölbes¹⁹ 1763 zu schädigenden Schub- und Druckverhältnissen geführt, und schließlich das Erdbeben vom 6. November 1911 den ohnehin statisch geschwächten Bau arg geschüttelt und an der östlichen Giebelseite eine sich von oben nach unten durchziehende Spalte zurückgelassen. Über die getroffenen Maßnahmen zu berichten, ist hier nicht der Ort. Hingegen darf der schlechte Feuchtigkeitshaushalt des Gebäudes nicht übergangen werden, weil die daraus entstandenen Schäden direkt die Malerei, die Stukkaturen, das Altarwerk und das Chorgestühle erfaßt haben.

¹⁹ Siehe auch „Schadensprotokoll, Restaurierungshinweise und Kostenschätzung erstattet vom Institut für Denkmalpflege an der Eidg. Techn. Hochschule Zürich“ am 22. Februar 1977 (Redaktion A. Knoepfli), S. 3: Im Altarhaus trennten sich die Wände vom gemauerten Gewölbe und die Mörtelschicht der Fresken vom Grundputz, da dort der horizontale Dachstuhl durch Zangen auf die Mauerkrone abgeleitet worden ist. Im anschließenden Lattenrapitzgewölbe – Dachstuhl mit schleifenden Knoten bis zur Fußpfette – hatten sich die stehenden Konstruktionsbretter verkantet und sich ihnen entlang Risse gebildet. Vgl. E. Schubiger T. „Schweizer Ingenieur u. Architekt“ 37 (1979).

Der Bergdruck des nördlich der Kirche jäh ansteigenden, mit zu dichtem, durch sein „Übergewicht“ lastenden Wald und durch einen Wildbach gefährdeten Hang war viel zu stark angewachsen. Zusammen mit schlecht abgeleitetem Meteorwasser, defekten Kanalisationen und mit Hochwasserschäden hatten die unter den Bauten vagabundierenden Adern und Nester die Kartause weitgehend durchfeuchtet. Bei der Kirche hatten sich die Verhältnisse noch zugespitzt durch die nördlich bis zu den Fensterbänken reichenden Kelleranexe, in welcher in den letzten Jahrzehnten zum Überdruß noch eine Champignonzucht angelegt worden war. Von den vielen zu koordinierenden Gesamt-Sanierungsmaßnahmen sei im Abschnitt Kirche einzig der Verzicht auf hermetisch abschließende Doppelverglasung und auf eine Raumtemperatur genannt, welche eine Kirchenbenützung auch während des Winters erlaubt hätte. Lüftungsvorrichtungen, Maßnahmen zum Ausgleich der Temperaturen und die auch der Feuersicherheit nützliche Gewölbe-Isolation dürften künftig die Raumfeuchtigkeit in erträglicheren Grenzen halten. Jede Restaurierung, die eine Sanierung der bauchemischen und bauphysikalischen Verhältnisse nicht einbezieht, macht sich mitschuldig am unaufhaltsamen Zerfall vieler Kunstdenkmäler.

Die Boden-, Maurer- und Raumfeuchte hat auch der Kalk/Gipsmasse der Stukkaturen und Schlißmarmore übel mitgespielt. Die Oberflächen wurden von Pilzen befallen, die Fassung in ihrer ursprünglichen Farbigkeit beeinträchtigt und die Eisenarmierungen der gegossenen und frei abstehenden Stuckteile zum Rosten gebracht. Umfangreiche Sprengungen des Materials waren die Folge. Ersetzt werden mußten vor allem die Gehänge, die unter Wiederverwendung der originalen Einzelteile neu zusammengesetzt und wo unvermeidbar mit Nachgüssen ergänzt wurden, ferner besonders die Glieder der Putten. Deren Körper und andere zugänglich armierte Teile bohrte der Restaurator aus. Der Rost wurde entfernt, die Teile mit Paraloid isoliert und wieder zugespitzt. Die Faksimilierung durch Nachguß ließ sich um so bedenkenloser bewerkstelligen, weil in Ittingen, St. Gallen und anderswo die vollplastisch figürlichen Teile aus Vorfabrikaten variantenreich zusammengesetzt und an Ort und Stelle durch Retuschen angepaßt worden sind. Die Engelsköpfe ließen sich auf zwei Typen, die Blatt- und Blumengebinde auf wenige Einzelmodel zurückführen. Als frei aber etwas plump modelliert, erwiesen sich in Ittingen nur ein girlandentragender Engel zuseiten der Chorbogenuhr und die beiden Putten wenig nördlich davon an der Seitenwand. Sie erreichen die Qualität der Abgeformten bei weitem nicht, so daß die Frage mehr als berechtigt erscheint, ob die hervorragenden Gußformen überhaupt auf die Gigl zurückgehen. Identische Puttenköpfe treffen wir nicht nur in Ittingen und St. Gallen,

sondern auch am Presbyterium der Pelagiuskirche in Bischofszell, wohin sie um 1770 der Konstanzer Georg Graf verschleppt hat, ein Werkstattangehöriger der gleichfalls in St. Gallen tätigen Feuchtmayer²⁰. Über die ursprüngliche Färbelung des Stuckes, auf dessen kupfergrünen Überzug des 19. Jahrhunderts wir bereits hingewiesen haben, soll im besonderen nächsten Abschnitt Auskunft erteilt werden.

Kondensate und das feuchte Bauklima im allgemeinen hatten auch den Pilzbefall auf den durch Risse beschädigten, aber im Kolorit hervorragend erhalten gebliebenen, nur an wenigen Stellen übermalten Fresken von Franz Ludwig Herrmann gefördert. Wahrscheinlich vermochte ein um 1821 angebrachter fixierender Überzug die Verfleckung noch zu begünstigen²¹. Die Spezialisten der Eidg. Materialprüfungsanstalt in St. Gallen arbeiteten gleichzeitig für Ittingen und für die gleichfalls in Restaurierung begriffene Klosterkirche Einsiedeln, so daß die Testreihen für Fungizide gemeinsam durchgezogen werden konnten²².

Im Gegensatz zum Stiftschorgewölbe von Einsiedeln, wo Übermalungen mit organischen Bindemitteln einer vielfältigeren Pilzflora Nahrung geboten hatten, war der Ittinger Befall einzig auf Mycelien (Fadenpolster), Konidienträger und Konidien (Sporenträger und Sporen) von *Cladosporium sphaerospermum* PENZ zurückführbar²³. Da die nicht dem Fensterzug ausgesetzten Partien und unter den Farbtönen die dunkleren (rot, braun, schwarz) stärker verfleckt waren, kommen Farbschicht und Überzug (?) nicht nur als Träger, sondern auch als Nährboden in Betracht. Darauf weist auch, daß die Kupferfarben der Fresken – nicht aber z. B. der zweiten Stuckfassung – als Substrat ausfielen. Nach der Restaurierung soll zwar die Wasseraktivität der Materialien unter den einen Pilzbefall auslösenden Grenzwert sinken. Indem wir die Gewölbe isolierten und stockender Luft sowie der Bildung von Kondensaten mit Lüftungsvorrichtungen beikommen, werden den tierischen wie den

20 A. Knoepfli, KDM Thurgau III, Bezirk Bischofszell, Basel 1962, S. 202, Abb. 142; Derselbe, in: Der Bodensee. Landschaft, Geschichte, Kultur, Bd. 28 der Bodenseebibliothek, Sigmaringen 1982 (Bilder zu einer Kunstgeschichte des Bodenseegebietes. Abschnitt über die Entwicklung der Stuckornamentik vom 16.–18. Jh.) S.328–352.

21 KDM Thurgau I, 1950, S. 146, Anm. 1.

22 P. Mathäus Meyer OSB, Restaurierung des Unteren Chores der Klosterkirche Einsiedeln, in: Unsere Kunstdenkmäler, 1982/1, S. 32–40, bes. S. 38.

23 Die große morphologische Variabilität täuschte zunächst mehrere Arten der Dematiaceae vor. Es wurden 49 Kontaktpräparate abgenommen; die Isolierung auf Malzextraktlager mit Antibiotikum ergab aber keine anderen Ergebnisse. Der Pilz zählt zu den Deuteromyceten, den *Fungi imperfecti*.

pflanzlichen Schädlingen abträgliche, nährbodenarme Verhältnisse geschaffen. Wenn auch die Zerstörung von über zwei Dritteln der ersten Stuckfärbelung vor allem durch die radikale Reinigung vor der späteren Überfassung zustande gekommen ist, so waren die Pilze doch am Zerfall mitbeteiligt und Hauptschädlinge der Fresken. Die dort während über zwei Jahren angesetzten Fungizidteste haben beruhigende Resultate ergeben²⁴; die behandelten Stellen blieben farblos und die Bekämpfungsmittel waren pigmentverträglich. Dieselben Feststellungen machten wir an den zweimal proteinreich übermalt gewesenen Deckengemälden von Franz Xaver Kraus in Einsiedeln. In Ittingen soll die gesamte Oberfläche abgestuft mit Fungiziden behandelt werden. Wir rechnen aber damit, daß, wenn die Wirkstoffe zu schwach oder abgebaut sein werden, die Behandlung wiederholt werden muß.

Die Holzschnitzereien des Hochaltars zeigten einen starken, frischen, zum Teil durch die Bauarbeiten bzw. durch die in ihrem Gefolge erhöhte Raumfeuchtigkeit geförderten Annobienbefall. Da zugleich mit Xylamon LXN härtend gearbeitet wurde, war ein damit verträgliches und wegen der Fassung und Vergoldung harzfreies, nicht ölhaltiges Imprägnierungsmittel (*Conservol-Insecticid*) zu verwenden. Das Hochaltarbild, Öl auf Leinwand gemalt von F. L. Herrmann, hatte unter demselben Pilz gelitten wie Stukkaturen und Deckenbilder; außerdem wurden *Aureobasidium* nachgewiesen und luftbürtige Zufallskolonien der Gattungen *Paecilomyces* und *Penicillium*. Zu deren Bekämpfung testeten wir ebenfalls materialverträgliche Fungizide, die Hexan löslich sein müssen, und wendeten sie nach erfolgreicher Prüfung an.

Die Stuck- oder Schliffmarmorteile des Hochaltars bestehen aus einer mit wenig Quarzsand versetzten, in Leim angemachten Grundmasse, der folgende Pigmente eingefärbt worden sind: Haematit, je nach Körnung (bis 50) für rote bis grauviolette Töne; Gebrannte Siena (meist unter 100 µ, einzeln bis 1 mm) in Plättchenform. Beide Pigmente konnten durch die Röntgenbeugungsmethode bestimmt werden. Mikrochemisch untersucht wurden Indigo (Blau), Auripigment (goldgelb durchscheinendes Mineral), gelber Ocker und organisches Schwarz. Mit den Gelbpigmenten vermischt, ergab Indigo Grüntöne, Haematit mit Schwarz ein dunkles Grau. Auf dem Stuckmarmor lag eine krakelierte, schmutzig verbräunte Schicht aus Öl und Kupfergrün. Wir halten sie nicht für ursprünglich, sondern als untauglichen Versuch (1821?), die

24 Es wurden Muster mit Preventol A-4 (1 % in Testbenzin) und R-80 (1,5 % in Isopropanolwasser) angesetzt (Firma X), ferner Traetex 947 (0,5 % in Isopropanolwasser), desgleichen Metatin 58-10 und 924 (Firma Y) sowie Fungizid einer Firma Z.

verlorengegangene Farbintensität zurückzugewinnen. Die Vergrünung und Ausblassung des Schliffmarmors erfaßt Tiefen bis zu einem Millimeter. Das Zurückschleifen fiel aus folgenden Gründen außer Betracht: erstens veränderten sich in der Summe die Dimensionen und Profilformen, zweitens wäre eine Reaktivierung des leuchtenden Blau für einige Zeit möglich, verspräche aber mitnichten einen dauernden Erfolg. Drittens platzten die werkstattfrischen Töne aus dem im übrigen altersgeschwächten und patinierten Status heraus. Sonderlich die Intensität der marmorierten Holzteile und die prächtigen, aber etwas reduzierten, alten Vergoldungen kämen gegen den neuen Glanz kaum auf, es ergäben sich unangenehme Gefälle zwischen den verschiedenen Stufen der Erhaltung, kurz, der Gesamtzusammenhang der Farbakkorde ginge verloren, Altar und Kirchenraum würden auseinanderrestauriert!

Die im Elfenbeinton gefaßten Altarfiguren Fallers verdanken ihre Polierweißfassung nicht sicher dem Bildschnitzer selbst; es könnte, wie bei den St.-Peter-Bibliotheksfiguren, ein besonderer Faßmaler mittätig gewesen sein. Teilweise als Gemisch, teilweise in aufeinanderfolgenden Schichten ist sehr harte, feine Stein- und Bologneserkreise aufgetragen. Letztere weist bis 0,1 mm lange Gipsnadeln auf und ist mit Leim versetzt. Das Schicht- und Mischpaket schließt mit einem sehr dünnen Bleiweißüberzug; die Inkarnate waren sicher halbglanzpoliert.

Die ornamentale Holzschnitzerei, die man gegenüber dem Schliffmarmor dauerhafter glaubte, ist mit Steinkreide von gegen 0,1 mm Körnung überzogen, d. h. mit einer Masse aus gemahlenem Kalkstein, der man wenig Gips beigemischt hat. Ihr folgt für den Buntfarbenauftrag eine Schicht von verschnittenem Bleiweiß. An Pigmenten stellen wir fest: für Rotviolett geschlammten, gemahlenen Haematit, zum Teil auch ein Eisenoxyd von sienaartiger Tönung, für Blau ein zuweilen mit Schwarz vermisches Preußischblau. Über das Ganze legt sich ein ursprünglich farbloser Firnis aus alkohollöslichem Harz, dessen Vergilbung die Rottöne wärmer, die blauen aber grün erscheinen läßt²⁵. Solche Verfärbungen werfen immer dann große Probleme auf, wenn dadurch ein ursprünglicher Farbparallelismus zu nicht vergrünem Blau zerstört bzw. aufgehoben wird.

25 Daß harmonische Farbzusammenstellungen auseinander altern, ist dem Denkmalpfleger als besondere crux bekannt. So war in der Klosterkirche von Muri das Blau der Fresken von Giorgioli (1696/97) Richtschnur für die Fassung der Boiserienfassung von 1744 gewesen, die aber vor der Restaurierung völlig in Olivgrün umgeschlagen hatte. G. Germann, KDM Kt. Aargau V, Basel 1967; P. Felder, Kunstf. d. GSK, 1972.

Die vergoldeten Holzschnitzereien zeigen eine Grundierung aus Bologneserkreide (Gips) und einem dünn aufliegenden Poliment. Leimbindung, Achatspuren und zerrissene Goldblättchen weisen auf Polimentvergoldung.

Sowohl beim westlich frei auskragenden Teil des Lettners als auch beim Chorgestühl der Professoren signalisierte eine Braunfäule der Tragkonstruktion Infektionen des gefürchteten, echten Hausschwammes *Merulius lacrymans*. Der Schwellenwert der für einen Befall vorauszusetzenden Raumfeuchtigkeit liegt bei 90–96 Prozent; sie ist in Ittingen kaum erreicht worden, weswegen auch Wand- und Bodenfeuchtigkeit mitverantwortlich gewesen sein müssen. Die Holzfeuchte des Unterbaus betrug auf der anfälligeren Nordseite des Gestühls 20–27,5 Prozent, auf der Südseite 15–22 Prozent, was den Schwellenwert von ca. 20 Prozent erreicht, obwohl die für Pilzbefall günstigsten Werte erst bei 30–40 Prozent liegen. Die Prozentangaben beziehen sich aber auf Erhebungen nach den ersten bauteuchtehenden Maßnahmen und dürften vor ihnen höher gelegen haben. Der Pilzthallus enthielt keine Sporen, hatte jedoch Faserhypo- und ein feines Schnallenmycel gebildet.

Der Hausschwamm vermag nicht allein Mauerwerk zu durchwachsen und durch seine Mycelstränge Wasser von feuchtem Ursprung an entferntere trockene Wanderorte zu transportieren, wofür Ittingen ein Beispiel liefert, sondern auch aus kleinsten, inaktiv gewordenen Resten immer wieder aufzuleben. Das Risiko einer Gestühlsdemontage wurde gegenüber dem Risiko einer nicht alle Teile erfassenden Sanierung bei nicht demontiertem Werk um so geringer eingeschätzt, als einerseits die oberen Teile wegen starkem Annobienbefall eine Behandlung ebenfalls erforderten, andererseits die Konstruktion ohne falsche Spannungen ingenieurmäßig zusammengesteckt und in Abschnitten leicht abzubauen war. Dadurch erst wurde möglich, den Unterbau mit Folien gegen Wand- und Bodenfeuchte abzdämmen, Belüftungskanäle anzulegen und die Imprägnierung auch an sonst kaum zugänglichen Orten mit Konservol bzw. Xylamon Combi vorzunehmen.

Was man am Krönungsgesprenge zunächst als Schmutz- und allenfalls als spätere Holzbehandlungsschichten angesehen hatte, erwies sich bei genauerer Untersuchung als ein verstaubter, aber originaler Leim-Überzug. Zu aller Genugtuung gelang es, die Oberfläche zu säubern, ohne diese empfindliche Fassung zu verletzen. Außer durch Reinigung und Imprägnierungen wurde das Holz nicht weiter „geplagt“, sondern nur frisch gewachst.

Bisher durfte man annehmen, der Ittinger Stuck sei zwar zarter und differenzierter gefärbelt gewesen²⁶, habe aber in grosso modo der Stuckfassung in der Stiftskirche St. Gallen entsprochen. Dort keinen malerisch verschleifenden Farben von sanftem Gefälle, wohl aber bestimmt gestuften, das plastische Leben möglichst wenig konkurrenzierenden Werten zu begegnen, dürfte auf das Christian Wenzingersche Vorlagen-Diktat zurückgehen. Die Architektur selbst weist auf einige sich schon dem Klassizismus nähernde Strömungen, ebenso die Art, wie sich die Dekorationen klar ausgelegt im Raume verteilen; Wenzinger selbst hat in erster Linie als Bildhauer gedacht und gestaltet. Dazu paßt auch die von Wannemacher ausgeführte Helldunkelmalerei, welche Erinnerung an italienische Anregungen und an Einflüsse der römischen Akademie wachruft: A. R. Mengs, P. Batoni und andere. Sie verlangt nach einer entsprechend gewichtigen Rahmung.

Nun hat die Entdeckung der 1765 in der Augustinerkirche St. Ulrich in Kreuzlingen mit stumpf grüner böhmischer Erde gefaßten und die Fresken Franz Ludwig Hermanns umspielenden Stukkaturen²⁷ und vor allem die mit Azurit und Smalte vorherrschend blautonig angelegten der Gigl in Ittingen erneut die Frage aufgeworfen, ob man sich im sehr umstrittenen kupfergrünen Ton der St. Galler Stukkaturen bei der letzten, zwei Jahrzehnte zurückliegenden Restaurierung nicht doch geirrt haben könnte.

Es lohnt sich, kurz auf die Befunde und Dokumente zurückzukommen, welche das Kupfergrün der Gigschen Stukkaturen von St. Gallen absichern. Wir haben damals, meines Wissens zum ersten Mal in unserem Lande, die Färbelung durch Mikroschnitte und chemische Analysen ermittelt: eine bis halbmillimeterstarke Deckschicht aus kalk- und gipsvermengtem Malachit, die auf einem Kalk-Gips-Bett mit groben Azurit-Einschüssen liegt. Dasselbe Ergebnis brachte die mechanische Freilegung der 1867 überfaßten Deckenplastik und Kapitelle. In der schon nach 1810 abgeschnürten und unberührt

26 Eine Feldstecherkontrolle hatte 1948 ergeben, daß die eisgrüne Schicht über abgebrochene Stuckteile lief; Proben mechanischer Freilegung an kleinen abgefallenen Stücken ergaben ein zarteres, helleres Original, das im Hinblick auf die Aussagekraft der kleinen Reste nicht näher untersucht worden ist.

27 A. Knoepfli, Bericht über den Wiederaufbau der ausgebrannten Kirche, Mskr. im Archiv der thurg. Denkmalpflege Frauenfeld. Vgl. derselbe, in: Schweizer Denkmalpflege, Geschichte und Doktrin. Beiträge zur Kunstwissenschaft in der Schweiz I, in: Jb. des Schweiz. Institutes für Kunstwissenschaft, Zürich 1970/71, S. 86–91; ferner Kunstf. Schnell u. Steiner, Nr. 592, München 1979³.

gebliebenen Westapsis hatte sich sogar die ursprüngliche Färbelung, wenn gleich etwas vergraut und verblichen, im Original erhalten. Man könnte nun einwenden, die Azuritunterlage (Blau) beweise schlagend, daß die Deckschicht ursprünglich ebenfalls aus Azurit bestanden habe, und zwar kalkecht, aber wegen anderer Vergrünungsursachen in Malachit „umgekippt“ sei²⁸. Der Einwand kann weder durch die 1823 von Bernhard Wirtensohn bei Konventionalstrafe identisch verlangten entsprechend kupfergrünen Flickstellen in der Rotunde noch durch die Bemerkung im „Neuen Tagblatt aus der östlichen Schweiz“ vom 19. November 1866 entkräftet werden, wonach man die bisherigen „eisigkalten Kapitelle“ und die „masslos gelben Reliefs auf absolut weissen Wänden“ beanstandete. Denn die Vergrünung könnte in den dazwischenliegenden Jahren bereits eingetreten sein. Die Zweifel werden aber ausgeräumt, wenn wir die Bauamtsrechnung von 1758/59 zu Rate ziehen²⁹. Dort erscheinen große Posten für Farben, die für die Stukkateure bestimmt waren, so „Bergblau (Azurit) und fein Berggrün (Malachit), Minium, Werber (Färberwaid?), Silberglät, bleyweiss, Bläue und Kesselbraun (Kasselerbraun?)“.

Der Gigsche Stuck in Ittingen bot schon dadurch eine Überraschung, daß seine Aufzeichnung auf der Gewölbeschale nicht oder anders ausgeführte Partien zeigt. Da wir den angealterten Wand- und Deckengrundton nicht blendend überkalken wollen, können auch diese Vorzeichnungen erhalten bleiben; sie werden die Gesamtschau von unten nicht stark stören. Die Hauptmasse der plastischen Teile ist in einem hellen, türkisinahen Ton gefaßt, mit Licht und Schatten plastisch gehöhnt und von Kupfergrünteilchen durchsetzt, was den Gesamteindruck erstaunlich stark wieder nach Grünblau verschiebt. Die vom Institut für Denkmalpflege an der ETH Zürich aufgrund zahlreicher vom Restaurator und vom Chemiker gemeinsam erhobenen und untersuchten Proben ergaben folgendes Resultat:

Der Verputz (Bestich) besteht aus einem durch Haare armierten Kalkmörtel, die darauf gezogene Glätte aus Kalk, der mit wenig Gips versetzt und mit

28 Azurit gilt in der Restauratorenpraxis und Literatur als kalkunverträglich. Es ist aber nicht der Kalk, welcher die Vergrünung herbeiführt. Nach der einen Version soll sie von feuchtigkeitstransportierenden Zusatzstoffen wie Leime und Proteine herrühren, nach Eibner, Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei, 1970², S. 386, zustande kommen durch Aufnahme von Kohlensäure, Sauerstoff und Wasser, wobei Azurit in Malachit umschlagen müsse. Dafür, teilt uns A. Arnold mit, sei man außerhalb des „normalen“ Vergilbungsprozesses den Nachweis schuldig geblieben.

29 Stiftsarchiv St. Gallen, Bauamtsrechnung 1758/59 (B 440) S. 44.

einem Kalkanstrich versehen worden ist. Dem Gips der Stuckmasse haben die Meister nur wenig Quarzsand und Kalksteinmehl zugegeben. Die originale Färbelung lag unter einer ebenfalls kreidigen Zwischenschicht und der spangrünen Leimfarbe von 1821. An originalen Pigmenten wurden bestimmt: künstlicher Azurit, in feinschuppigen, 2 bis 5 μ großen Teilchen. Er tritt im Verein mit Smalte und Preußischblau auf. Smalte liegt auch in Gemengen und Verunreinigungen vor; ihre bis 0,1 mm großen Partikel sind von sehr verschiedener Farbintensität. Preußischblau zieht sich meist über die Azuritlage oder ist dem Schwarz beigemischt. Grün erscheint als nicht näher identifizierbares, säurelösliches Kupfergrün, das aber weder der Malachit- noch der Grünspangruppe zugerechnet werden kann, ferner als Grüne Erde, welche dem Ton der Veroneser nahesteht. Als Rot (u. a. Rahmen) wurde ein feinsplittiger, feiner Haematit und ein Eisenoxyd von siena-ähnlicher Farbe nachgewiesen, als Gelb- und Braun-Ockervarianten und als Schwarz ein sehr grobes Rebschwarz, das mit Ausnahme einer Konturierung der Fenstergeläufe von den Malern nur als Mischpigment eingesetzt worden ist.

Die Stuckfarben liegen, wie ähnlich in St. Gallen, in einer Beschichtung von einigen Zehntelmillimetern bis über 1 mm, im Durchschnitt 0,2–0,4 mm stark deckend, aber leicht abkreidend auf. Die Bindung ist, mit Ausnahme der Smalte im Lila, schwach. Die plastisch vortretenden Teile erscheinen hellblau (Azurit und Smalte in Kreide), die zurückliegenden Flächen hellviolett. Ton in Ton aufgesetzte Lichter und die Nachschattierung durch teils erd-, teils kupfergrüne, oft auch gemischte Töne verleihen dem Stuck erhöhte plastische Lebendigkeit; alles ist zügig in einer maniera rapida in oft auslaufendem Pinselstrich aufgetragen. Die profilierten Rahmen erhielten eine Tönung aus stark gelbem und gelbbraunem Ocker sowie Rosa aus Smalte und Eisenoxyd.

Besonders entstellend war die 1821er Überfassung der Inkarnate von Engelen und Putten mit Baryt und gelbbraunem Bleipigment. Das Original zeigt in Kreide versetztes Eisenoxyd mit einer Spur Smalte. An den Flügeln fanden sich geringe Reste von Kupfergrün und Smalte und in einer weiteren, nicht gerade Vertrauen erweckenden Probe Grüne Erde, Ocker, Preußischblau sowie rebschwarz vermisches Weiß; von einer darüber gelegten Smaltedecke verblieben nur noch kümmerliche Reste. Solche Deckschichten könnten sowohl einer Intensivierung als einer Korrektur gedient haben. Man vergleiche dazu etwa die dünne (originale?) Preußischblau-Lasur über dem Azuritblau des Chorbogen-Uhrblattes. Die Putteninkarnate waren je nach Ort und Zusammenhang individuell behandelt. Nur in Spuren vorhanden, ließen sich Original, Zufall und späterer Eingriff nicht sicher trennen, weswegen wir nur die einfachsten gutbelegbaren Farbformeln berücksichtigt haben, wo Neufas-

sungen und Großretuschen unumgänglich waren. Die vielfältigen Tapetenmuster der Wandfelder benötigten verschiedene Rottöne – wieder Haematitsplitter – natürlichen und gebrannten Ocker, gebrannte Siena, Smalte von 100 μ überschreitender Körnung, ferner Grüne Erde von Veroneser Tönung, weiße Kreide und Rebschwarz. Den Farben war Kalksteinmehl beigegeben. Die Konturierung der Fenstergeläufe erfolgte durch eine bleiweißversetzte Mischung von grobem Rebschwarz (10–20 μ) und Preußischblau.

Das malerische Raffinement, mit welchem hier souverän über die Palette geboten worden ist, läßt einen immer wieder zu der Vermutung zurückkehren, daß hier, wie auch anderswo, dem Maler das entscheidende Wort zustand und er und seine Gesellen gar selbst die Hand anlegten³⁰. Seidenblau zählt zwar neben Rosa zu den bevorzugten Modifarben des mittleren 18. Jahrhunderts; trotzdem gehören ausgesprochene Blaufassungen von Wand- und Deckenstück von der Intensität, wie sie in Ittingen erreicht worden ist, eher zu den Seltenheiten. Auf einen Grün/Grau/Blauklang gestimmt wurde schon die Fassung des Stuckes von Joseph Resch in der Iddakapelle Fischingen; dafür mag der 1708 dort ebenfalls tätige Dominik Zimmermann mitverantwortlich zeichnen³¹. Um die Jahrhundertmitte mehren sich hellblaustichige Färbelungen. In Birnau stellt J. A. Feuchtmeyer 1747 ff eine solche zu Ocker und zu rotbraunen und grünen Auszeichnungen, in Laufenburg J. M. Hennevogel 1750/53 zu roten und gelben Einsprenglingen³². 1760/61 umzog Melchior Modler im Oberen Chor der Klosterkirche Fischingen das große Kuppelbild J. J. Zeillers mit bläulich zu gelb stehender Rocaille³³. Neben der Ittinger Blau/

30 Bekannt die Auseinandersetzung etwa zwischen dem Stukkateur J. A. Feuchtmeyer und dem Maler G. B. Götz, die beim Bau der Meersburger Schloßkapelle darüber entstand, wem der Entscheid über die zu wählende Stuckpolychromie zustehe. Der Kardinalbischof als Bauherr bezeichnete dann den Maler als „pinselführend“. Siehe K. Obser, Zur Baugeschichte der Hofkapelle zu Meersburg, in: Schr. d. Vereins f. Gesch. d. Bodensees, Heft 43, 1913, S. 49–52 sowie A. Kastner, ebenda, in Heft 73, 1955, mit Farbtafel. Dazu A. Knoepfli, Stuckornamentik, Sigmaringen 1982, s. oben Anm. 20. In Bernhardzell, wo F. L. Hermann 1777/78 mit dem Vorarlberger P. A. Moosbrugger zusammenarbeitete, mußten Maler und Stukkateure zu gegenseitiger Rücksichtnahme ermahnt werden. J. Grünenfelder, 1967, (oben Anm. 11) S. 40 ff; P. R. Fischer/J. Grünenfelder, Kf. der GSK, Basel 1977, S. 3.

31 A. Knoepfli, KDm Thurgau II, Bez. Münchwilen, Basel 1955; P. B. Schildknecht, Kf. GSK, Basel 1969.

32 W. Boeck, J. A. Feuchtmeyer, Tübingen 1948, S. 171 und H. Schnell, Kg. Schnell u. Steiner, München 1952, S. 10–14 (Birnau); P. Felder, Kf, GSK, 1980.

33 Siehe oben Anm. 31.

Grün/Gelb/Violett-Fassung ergeben sich verwandte Farbklimata in St. Galler Landkirchen, welche durch den Vorarlberger Baumeister Ferdinand Beer unter dem St. Galler Klosteroffizial von P. Iso Walser errichtet, ausgestattet und durch den Truppe des Peter Anton und Andreas Moosbrugger stukkirt worden sind³⁴. Es betrifft dies 1770 Steinach am Bodensee, 1781 Hemberg im Toggenburg und 1782/84 Untereggen, auf halbem Wege zwischen St. Gallen und Rorschach gelegen³⁵.

Nahe beim blaustichig-grauen steht der zartgraue Stuck, wie wir ihn, zeitlich an Ittingen anschließend, in der Herz-Jesu-Kapelle und in den Sakristeien der Stiftskirche St. Gallen antreffen, wo ebenfalls die Gigl am Werke waren. Derartige Fassungen sind in Süddeutschland weit verbreitet; von schweizerischen Beispielen seien wenigstens St. Gallenkappel (1756, Anonymus), Dreibrunnen bei Wil (1761, M. Modler) die Pfarrkirche Schwyz (1773, J. G. Scharff und A. Klotz) sowie wiederum im Umkreis von St. Gallen, Berg SG. (1775/77 Moosbrugger) und Bernhardzell, wo 1776/78 der Moosbruggertrupp den mächtigen Deckenspiegel von Herrmann umzierte. Der Stuck hinterlegt das Zartgrau gelb und rosa und zeichnet es grün aus³⁶.

Ob eine wie in Ittingen hochdifferenzierte Färbelung zu den großen Ausnahmen gegenüber der Masse des gleichförmig Gestrichenen gehört, läßt sich deshalb schwer sagen, weil die Untersuchungen vor dem Retuschieren bzw. Neufassen der Stukkaturen in der Mehrzahl meist zu wenig sorgfältig vorgenommen werden und zuweilen eine Färbelung aufgebracht wird, die eines Autospritzwerkes würdig wäre. Da hätten wir etliche Restauratoren und Denkmalpfleger in den Beichtstuhl zu bitten. Der Verwechslung von Feinstuckmasse, angefärbter Imprimitur, Polychromieoberfläche, Lasuren und Verstaubungsschicht ist schon manche Originalfärbelung zum Opfer gefallen oder diese falsch gedeutet worden³⁷.

34 J. Grünenfelder, St. Galler Landkirchen, 1967 (s. o. Anm. 11); A. F. A. Morel, A. und P. A. Moosbrugger, Bern 1973.

35 Zu Steinach: J. Grünenfelder, S. 101, A. F. A. Morel, S. 99; zu Berg: J. Grünenfelder, S. 29 ff, A. F. A. Morel S. 101; zu Hemberg: J. Grünenfelder S. 61 ff, A. F. A. Morel, S. 103; zu Untereggen: J. Grünenfelder, S. 109 ff, A. F. A. Morel, S. 104.

36 Zu St. Gallenkappel: A. Knoepfli, 1965 und 1966, siehe oben Anm. 11; zu St. Gallen: B. Schubiger, Kf. SGK, 1980; zu Dreibrunnen: J. Grünenfelder, St. Galler Landkirchen 1967 (siehe oben Anm. 11), S. 118–122 und in Unsere Kunstdenkmäler 1969, Heft 3/4, S. 270; zu Schwyz: A. Meyer, Kf. SGK 1974; zu Bernhardzell: R. Fischer/J. Grünenfelder, Kf. GSK 1977, J. Grünenfelder, Landkirchen, 1967 (s. oben Anm. 11) S. 40 ff und A. Morel, 1973 (s. oben Anm. 34).

37 Ähnlich differenziert wie Ittingen scheint der z. Zt. freigelegte Rokokostuck in der Pfarrkirche Flüelen, Kt. Uri, gewesen zu sein. Manfred Koller, Zur Typologie und Entwicklungsgeschichte

Probleme der Retusche, des Überfassens, der Pigmentwahl und des Intensitäts-Ausgleichs

Allem anderen zuvor stand die Forderung, daß dem Stuck als plastischem Kunstwerk der Vorrang gebühre, daß also seine Oberfläche durch keinerlei Freilegungs- oder Polychromierungsmaßnahmen verletzt oder die Form gar reduziert oder verändert werden dürfte. Angesichts der großen Schwierigkeiten, die Fassung von 1821 und deren Grundierung von der kreidigen, stark wischenden Originalschicht von 1763 zu trennen, erwogen wir, ob eine solche Prozedur nicht besser einer restaurierungstechnisch besser ausgerüsteten Zeit überlassen und deshalb über dem Bestehenden neu, aber reversibel eine Fassung in den Originaltönen aufzubauen sei. Das erwies sich als nicht durchführbar, weil jede solche Überfassung mit Festigungs- und Fixierungsmaßnahmen einzuleiten gewesen wäre, die das Original beeinträchtigen. Wir würden uns zu einer Freilegung mit dem Skalpell trotz sehr hohem Zeit- und Kostenaufwand entschlossen haben, wenn als der Mühen Preis ein entsprechendes Ergebnis hätte vorgelegt werden können. Die Freilegung mit dem Skalpell jedoch hätte nur sehr viele kleinflächige Inseln erbracht, die mit über $\frac{1}{2}$ Retuschen zu schließen gewesen wären, um das Farbgleichgewicht des Ganzen auch nur minimal sicherzustellen. Das heißt, um jene Mindeststufe

der Farben in den Stukkaturen des 16. bis 18. Jhs. am Beispiel Österreichs, in: Von Farbe und Farben, Festschrift A. Knoepfli, Zürich 1980, S. 98 weist auf die 1703 weiß gelassenen Stukkaturen der Sommersakristei i. d. Stiftskirche Melk hin, wo der Maler F. Waibl 1750 eine bräunlichgelbe Schattenmalerei hinzufügte. Allg. siehe: F. Kobler u. M. Koller, Farbigkeit der Architektur, in: Reallexikon z. dt. KG VII, 1975, Sp. 274–428; A. Knoepfli, in Festschrift Burkard 1965 (s. oben Anm. 11), ferner Derselbe u. Mitarbeiter, Verallgemeinerung technolog. Untersuchungen besonders an gefaßtem Stuck, in: Festschrift W. Drack, Stäfa 1977, S. 268–284; Derselbe, Das organische Gesamtkunstwerk des Barock und die Gefahr des „Auseinanderrestaurierens“, in: Der Altar des 18. Jhs. Hsg. durch das Landesamt Baden-Württemberg, Berlin 1978, S. 9–52; Derselbe, Die Farbe in der Denkmalpflege; nach Maß, mit Maß, in: applica Nr. 11, Zürich 1981. M. Koller, Die Farbigkeit der Stukkatur . . . in Österreich . . . In: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1979 (Linz 1981), S. 5–30. U. Schiessl, Über unedle Blattmetalle u. Metallpulver im 18. Jht. Studienarbeit a. d. Akademie der bild. Künste, Stuttgart 1981.

Die zur Ablösung von Wandmalerei seit langem bekannte Strappo-Methode („Abziehbild-Verfahren“) haben wir seit den fünfziger Jahren mit Erfolg auch zur Freilegung von Stuck angewendet. Nach einer ganzen Reihe von entsprechenden Versuchen mußten wir im Falle Ittingen darauf verzichten; die Schichttrennung erfolgte immer an ihren schwächsten Stellen, unter der abpulvernden Original-Oberfläche. Ob die Befeuchten/Trocknen-Methode Melber auch anderswo schon angewendet worden ist, wissen wir nicht. M. Koller u. H. Leitner, Freilegung von Stukkaturen: Die Leim-Strappo-Methode. In: Maltechnik/Restauro, 1982/3, Juliheft, S. 177–182.

der Intensität zu erreichen, welche dem Erhaltungszustand der Fresken, des Stuckmarmors, der Altarblätter, der Marmorierung usf. einigermaßen angemessen wäre, so daß der Gesamtfarbklang überhaupt zum Klingen hätte gebracht werden können. Einem billigeren Strappoverfahren – etwa mit Perleim – konnten wir nicht zustimmen, weil zuviel Originalsubstanz in den Eimer gewandert wäre. Schließlich wurden drei Stufen des Vorgehens erarbeitet, welche den künstlerisch je entsprechend gewichteten Partien der polychromierten Oberfläche Genüge leisten:

1. Die neu gegossenen Teile erhalten sowieso genau nach Befund eine Neufassung.

2. Wo bei minimalen Resten des Originalbestandes sich eine übrigens stets mit Verlusten an Originalsubstanz verbundene Freilegung nicht lohnt und die Fassung ohnehin nach sich wiederholendem Aufbauschema aufgebracht worden war, wird eine facsimile-Neufassung auf gereinigter Grundlage aufgebaut. Dafür mußten die Original- und die Überfassung soweit mit warmem Wasser angestäubt werden, daß zwar die Leimfarben aufgeweicht und angeraut, die Stuckmasse aber nicht durchfeuchtet worden ist. Der von Schicht zu Schicht verschiedene Trocknungsvorgang erzeugte zudem eine sanfte, mit mildestem Strappo-Effekt verbundene Spannung. Mit Bürste, Schwamm und Pinsel konnte der Stuck ohne jeden Kratzer gesäubert werden.

3. Überall jedoch, wo sich die persönliche Pinselhandschrift besonders eindrücklich äußert und nicht Anstrich, sondern malerische Modellierung individuelles Vorgehen anzeigt, kommt nur eine Feinfreilegung mit dem Skalpell in Frage, insbesondere bei den Inkarnaten der Engel und Putten.

So hoffen wir der Gratwanderung zwischen möglichst weitreichender Erhaltung und Echtheit der historischen Substanz und jener Wahrheit der farbigen Erscheinung zu genügen, welche von den Partnern des Gesamtkunstwerkes zu dessen Gunsten unabdingbar gefordert werden muß.

Nicht einfach war der Entscheid, ob die Pigmentwahl aufgrund der Farb- und Strukturähnlichkeit oder nach Maßgabe der seinerzeit verwendeten Substanzen getroffen werden sollte, also von Pigmenten, die heute zwar unter demselben Namen gehandelt, aber in Reinheit, Korn, Ton und Herkunft häufig dem alten Material nicht mehr entsprechen. Sie ergeben der feinst ausgemahlten Granulation, der Reinheit und Intensität halber am Ende doch ein verfremdetes Struktur- und Farbbild. Dessen forcierte Werkstattfrische sticht vor allem dann unangenehm in die Augen, wenn sich die Originalteile den Adel einer Alterspatina zugelegt, ihr Leuchten ein anderes ist, obschon sie durch den Altersabbau Intensitätsverluste haben auf sich nehmen müssen und mancherlei Einbußen auch durch menschlichen Eingriff erlitten haben. Die

Geschichtlichkeit des Denkmals erlaubt nicht, dies alles ungeschehen zu machen und alles zu jenem „neuen Glanze“ aufzumöbeln, dessen Wunder sinnloserweise bei Abschluß jeder Restaurierung die Runde durch die Presse macht. Wir haben bereits von den nicht steuerbaren Veränderungen Kenntnis genommen, welche den blauen Azurit vergrünen lassen. Statt labiler Pigmente wählten wir solche, die bei kleinstem Veränderungsrisiko dem jetzigen Zustand der Farbfassung am nächsten kommen.

Das Prinzip der Substanzgleichheit wurde zugunsten des Prinzips dauerhafter, nicht der Werkstattfrische, sondern dem Durchschnitt heutiger Intensitätsverminderung entsprechenden Materialien preisgegeben. Was das bedeutet, haben wir bereits im Zusammenhang mit dem vergrünenden Schlifffmarmor des Hochaltars ausgeführt: da die Vergrünung durch Zurückschleifen auf die Dauer doch nicht hintanhaltbar ist und das einige Zeit werkstattfrisch und falsch perfektionistisch erscheinende Blau mit den irreversibel vergilbten und farbig geschwächten Teilen oder mit dem Altgold nicht mehr harmoniert, haben wir dem Intensitätsausgleich zuliebe auf die mindestens für einige Zeit mögliche Rückgewinnung des ursprünglichen Farbtons verzichtet. Übrigens läßt sich das Prozedere ohne katastrophalen Formverlust nicht einfach von Zeit zu Zeit wiederholen.

Die Harmonisierung verschiedener Grade der Erhaltung und der Restaurierungsmöglichkeit darf nicht aus gerüstbedingter Nahtsicht erfolgen. Die Dinge lassen sich nur von derjenigen Ebene aus beurteilen, wo ein künftiger Betrachter dannzumal tatsächlich steht. Farbe und Formen sind auf Sicht von unten und nicht Gerüstnähe berechnet, auf Zusammenspiel und Verschmelzung angelegt und nicht auf Vereinzelung. Dies stets in Rechnung zu stellen und trotz Zeitaufwand und Kosten periodisch größere Sichtwinkel auf *Gesamt-raum-Ausschnitte* freizugeben, lohnt sich. Denn wenn man in Farbe und Lichtführung nicht alle Bezugswerte berücksichtigt, bleiben Einstimmungsprobleme oft unlösbar. In Ittingen gleicht die pastellen-helle Farbigekeit der Gewölbe und Wände allein den Oberstimmen eines Orchesters. Ihr Tonwert, ihre Helligkeit und ihre Intensität tritt aber erst zusammen mit den Mittelstimmen und den dunklen Bässen richtig in Erscheinung. Wie verändern sie sich, wenn sie an den satt nußbaumbräunen Chorgestühlen und Presbyterien gemessen werden! Und erst der dunkle Bezugswert des Hochaltargemäldes gibt dem Aufbau aus Schlifffmarmor, marmoriertem Schnitzwerk und Gold Glanz und Feuer. Helligkeits- und Farbstufen sind stets genau proportioniert.

Die Glaubwürdigkeit des gealterten, des die Schicksalsspuren mit Würde tragenden Kunstdenkmals, die „Richtigkeit“ der Farbgefälle im Rahmen des Ganzen, dies alles war und ist uns unendlich wichtiger, als prahlen zu können:

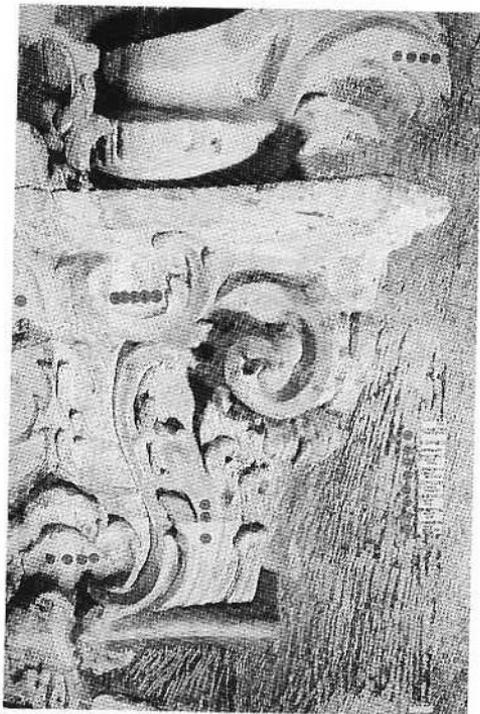
„Seht, wie perfektionistisch frisch alles wieder aussieht: als wären eben die Gerüste hinausgetragen worden.“ Das, was keinem gewissenhaften Restaurator von Buchmalerei einfiel, ist auch in der übrigen Denkmalpflege nicht erlaubt: Dort, wo man konservieren könnte und sollte, über die Notdurft zu erneuern. Freilich, die Probleme der „Lesbarkeit“ und der gegenseitigen Steigerung zum Gesamtkunstwerk sind beim barocken Denkmal anders gelagert. Dennoch ist es dasselbe denkmalpflegerische Gewissen, das sich in einen wie im anderen Falle zu äußern hat³⁸.

38 Die Restaurierung der Kirche stand unter der Leitung der Architekten Scherrer und Hartung, Schaffhausen. Experte der Eidg. Kommission für Denkmalpflege war, außer dem erstgenannten Autor, Prof. Dr. A. Schmid, Freiburg. Die Untersuchung der Farbfassungen lag bei Dr. B. Mühlethaler, Chemisch-physikalisches Labor des Schweiz. Landesmuseums in Zürich, und Dr. A. Arnold, Institut für Denkmalpflege an der Eidg. Technischen Hochschule Zürich, die Bestimmungen der tierischen und pflanzlichen Schädlinge bei Dr. E. Graf und Dr. P. Raschle, Eidg. Materialprüfungsanstalt St. Gallen. Als leitende Restauratoren waren tätig: W. Arn, Worben, Prof. O. Emmenegger, Merlichachen, B. Heusel, Rheinfelden, und F. Lorenzi, Zürich. Das Chorgestühl war der Obhut von B. Frei anvertraut, der Stukkaturen nahm sich E. Melber, St. Gallen, an.

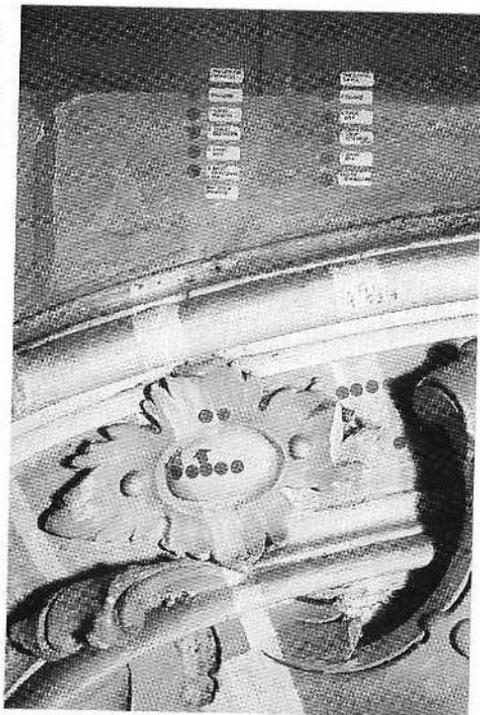
Wir erfreuten uns der steten Unterstützung der Stiftung Kartause Ittingen (Präsident Reg. Rat. Rosenberg), der Baukommission (Präsident Oberrichter W. Kramer) und der thurg. Denkmalpflege (Dr. W. Ganz). Allen sei für wertvolle Mithilfe und Entgegenkommen auf das Beste gedankt.



15 Kirche der Kartause Ittingen, Gewölbe, Puttigruppe mit Kreuzifix, Werk der Stukkateure Gebr. Gigl 1763. Nach der Restaurierung von 1979/82.



16 Kartäuserkirche Ittingen, Lettnerdekoration von 1763. Der rechts des Pilasterkapitells sichtbare starke Pilzbelag zeigt Kratzspuren eines früheren Versuches, ihn zu entfernen.



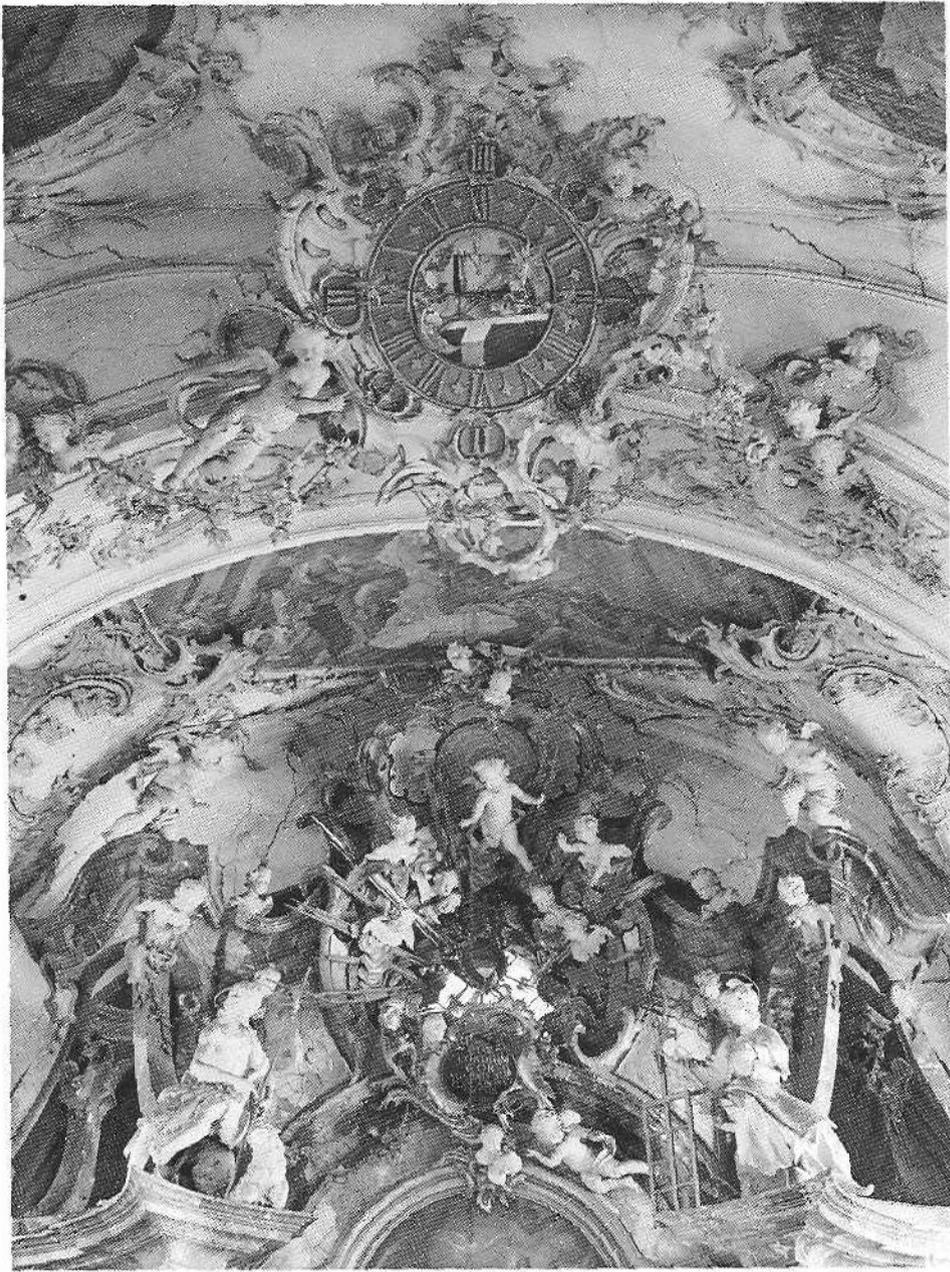
17 Kartäuserkirche Ittingen, Rosetten des Wandbildrahmens: Freilegungstreppen mit Markierung der Stuck- und Stuckfassungsschichten.



18 Kartäuserkirche Ittingen. Mensa des Hochaltars von J. Georg und Mathias Gigl 1764 f. Durch rostende Armierung verursachte Sprengschäden am Schlifmarmor.



10 Das Innere der Kartäuserkirche Ittingen vor der Restaurierung. Altarhaus von ca. 1700, erbaut nach Plänen Br. Caspar Mosenbruggers von seinem Bruder Johannes, Priestersitz derselben Zeit von Christinus Fröhli; Hochaltarfiguren und Holzwerk von Mathias Faller, Schliffmarmor und Deckenstück der Gebr. Gigl, Deckenfresken F. L. Hermann, alles um 1763 ff.



85 Kartäuserkirche Ittingen vor der Restaurierung.



6 Kartäuserkirche Ittingen, Putto der Gebr. Gigl, 1763. Sprengwirkungen der gerosteten Armierung.