

Johann Christian Wentzinger

(1710-1797)

Eine Ausstellung der städtischen Museen Freiburg
vom 27.11.2010 bis zum 06.03.2011
und zwei neue Publikationen

Saskia Durian-Ress: Christian Wenzinger - Die Bildwerke,
Hirmer-Verlag, München 2010, 207 S. € 68,00.

Freiburg baroque - Johann Christian Wentzinger und seine Zeit (1710-1797),
Hg. Augustinermuseum, Städtische Museen Freiburg, Deutscher Kunst-Verlag,
München 2010, 288 S. € 29,90.

Die Reihe der 300. Geburtstage geht munter weiter mit dem Freiburger 'Universalkünstler' und grossen menschenfreundlichen Wohltäter Johann Christian Wen(t)zinger (1710-1797), dem nach der Monographie von Ingeborg Krummer-Schroth von 1987 heuer sogar zwei Publikationen gewidmet sind. Die eine, schon etwas früher Erschienene, stammt von der früheren, nicht ganz freiwillig ausgeschiedenen Leiterin des Augustinermuseums und ausgewiesenen Barockplastik-Spezialistin, Saskia Durian-Ress, auf Grund eines Werkvertrages (mit der Stadt Freiburg?). Die andere kam jetzt rechtzeitig zur Wen(t)zinger-Ausstellung vom 27. November 2010 bis zum 6.März 2011 begleitend und auch schon als Antwort heraus. Zuvor hat sich als Zeichen lebendiger Wissenschaft im Internet in den 'Sehepunkte(n) 10 (2010), Nr. 9 (September)' (<http://www.sehepunkte.de/2010/09/18654.html>) ein kurzer Dialog (Kritik und Gegenrede) zwischen Saskia Durian-Ress und dem an dem Begleitbuch beteiligten Peter Volk, ebenfalls einem grossen Kenner der Barockplastik, hauptsächlich wegen des Nachweises von römischen und französischen Vorbildern bei Wen(t)zinger und seines schwierig zu fassenden Oeuvres, abgespielt. Von etwas neutraler Seite soll hier nicht als

'Schlichterspruch' auch eine persönliche Position bezogen, einige Probleme aufgezeigt und allgemein eine Resonanz gegeben werden.

Saskia Durian-Ress: Christian Wenzinger - Die Bildwerke

Die genannte, heute nur noch antiquarisch oder in Freiburg erhältliche Monographie von der langjährigen Mitarbeiterin des Augustinermuseums, Ingeborg Krummer-Schroth, aus dem Jahre 1987 widmet sich umfassend dem Bildhauer, Maler und Architekten Wen(t)zinger und besitzt üblicherweise einen kritischen Werkkatalog mit zahlreichen Abbildungen und ein Verzeichnis der bekannten, bis heute leider immer noch nicht erweiterten archivalischen Dokumente. Saskia Durian-Ress versucht nun einige darin enthaltene fragwürdige Zuschreibungen an den von "weltmännischer Gesinnung, Sicherheit und monumentaler Grosszügigkeit" (Adolf Feulner 1929) ausgezeichneten Johann Christian Wen(t)zinger, die dessen "singulärer Stellung als Bildhauer nicht gerecht" werden, auszumerzen, um ein konziseres Bild zu gewinnen. Vor allem aber versucht sie die ihrer Meinung nach vernachlässigten, verkannten römischen und französischen 'Quellen' des Wen(t)zinger -Stiles sowohl formal-stilistisch wie motivisch freizulegen und auch anschaulich werden zu lassen. Den nebensächlichen Streit um die Schreibweise des selbst nur mit t unterzeichnenden Wen(t)zinger meint sie mit der ausserhalb üblichen einfachen Lösung ohne t begründen zu können. Dieselbe Autorin nimmt für die manchmal nicht zu unterschätzenden und prägenden handwerklichen Anfänge - Wen(t)zinger spricht selbst von "Erlern(r) Architect- und Sculptur Kunst", vgl. Archivalie 7, 2010, S.271, sodass unter Umständen auch an eine anfängliche Steinmetzlehre gedacht werden sollte - , für die sie nur 3- bis 4 Jahre veranschlagt. Als Müllersohn kann man in einem nichtväterlichen Métier sogar eher bis 6 Jahre, also ein Alter von 12-18 Jahren, als Lehrzeit ansetzen. Der Rezensent stellt sich eigentlich aus dem späteren Werk weniger einen der üblichen tirolerisch-alemannischen Holzbildhauer als ersten Lehrmeister vor. Dass der wohl nicht unbemittelte 'Herrenmüller'-Sohn sich Rom als Hauptziel seiner Gesellenwanderung aussucht, ist schon etwas aussergewöhnlich, wird aber von der Autorin nicht weiter plausibel erklärt. Dagegen gibt sie sich alle Mühe ihren Helden in Rom zu einem akademisch gebildeten Bildhauer werden zu lassen. Man sollte sich aber nicht zu sehr an unsere heutigen Master- oder auch Bachelor-Studiengänge orientieren, ob Wen(t)zinger mit drei oder nur zweieinhalb Jahren nun ein

kunstakademisches "Vollstudium" hinter sich gebracht hat. Manche wie der ehemalige Winter-Teilzeitakademiestudent Andreas Brugger in Wien hat später noch ein knappes Jahr (Herbst 1768 bis Sommer 1769) in Rom 'draufgesattelt'. Die Mühe, die sich die Autorin macht, die akademisch gängigen Lehrsätze wie 'durch Nachahmung (imitatio) zur Erfindung' (inventio) und die sonstigen theoretischen Vorstellungen z.B. von Roger de Piles zu *génie*, *simplicité naturelle*, *goût*, *grâce*, *sprezzatura* u.ä. für Rom wie Paris aufzuzählen, ist bewundernswert ebenso wie der Rekonstruktionsversuch der erst wieder ab 1728 einigermassen regelmässigen römischen Wettbewerbe, an denen Wen(t)zinger aber anscheinend nicht bzw. zumindest nicht siegreich teilgenommen hat. Andererseits interessanter und entscheidender ist, welchen Stellenwert die angeführten grossen Namen wie Raffael, Michelangelo, Algardi in dem nachbernesken Rom besessen haben und welche Bildhauer bzw. Werke aktuell waren, wobei die Autorin besonders einen von Peter Volk energisch bestrittenen Einfluss von Camillo Rusconi herauszuarbeiten versucht. Trotz beigegebener passender Detail-Vergleichsabbildungen bleiben die römischen Einflüsse bis auf einen gewissen voluminösen Klassizismus so unscharf und allgemein wie bei dem Erstling, dem Taufbecken in St. Peter, was - um es hier schon offen zu sagen - an der begrenzten künstlerischen Begabung Wen(t)zingers liegt zumindest nach dem, was dem Rezensenten 1981 in Bruchsal, in der jetzigen Ausstellung und in den Bildbänden vor Augen gekommen ist. Es ist doch verwunderlich, dass der nicht unbemittelte Wen(t)zinger keine römischen Studienzeichnungen aufgehoben und hinterlassen hat. Auch sein Besitz an Büchern über die römischen Monumente der Antike und der Gegenwart hielt sich in Grenzen. Ein in Anm. 46 angedeuteter Kontakt in Rom zu dem jungen, sicher ganz anders gearteten Maler François Boucher ist eine weitere reine Spekulation und durch einen Einfluss bei den späteren Werken in keinster Weise zu verifizieren. Die Auswirkungen des von 1735 bis 1737 anzusetzenden Aufenthaltes in Paris zu bestimmen, fällt der Autorin eingestandenermassen noch viel schwerer (für den Rezensenten möglicherweise das kindliche, etwas Rokokohafte einiger 'Immaculata'-Figuren seit 1741). Auch aus dieser Phase hat sich kein Studienmaterial oder Studienliteratur erhalten. Wenn der spätere Vertraute Heinrich Sautier nach Wen(t)zingers Tod 1798 vom "Drey mal gekrönte(n) Akademiker zu Paris" (ähnlich bei Peter Verschaffelt !!!) schreibt, so fehlt im Nachlass jeglicher Hinweis auf Medaillen (vgl. bei Ignaz Günther) oder Diplome. War Wen(t)zinger so bescheiden, dass er sich sonst nie (auch nicht bei seinem Antrag eines 'civis universitatis friburgensis') mit seinen Erfolgen brüstete wie z.B. Franz Georg Hermann oder auch der "academicus romanus" Joseph Wannemacher?. Oder soll man sich

spekulativ die Seneca-ähnliche Figur auf dem frühen Selbstbildnis (Kat. 1) als eine Wettbewerbsarbeit vorstellen?. In ihrem Kapitel "Wenzinger-Werkstattnachlass" musste die Autorin wieder einräumen, dass neben 22 Terracotta und 23 Gipsfiguren erstaunlicherweise keine eigenhändig gezeichneten Studien aufgeführt waren. Auch die überkommene Bücherliste an Ikonographie, Ikonologie, Künstler-Architektur-Geschichte, Anatomie lässt keine besonderen Rückschlüsse zu.

Bei der Juni 1753 beendeten Reise nach Wien vermutet die Autorin eine vergebliche Sondierung einer Professorenkarriere, die sich möglicherweise im Zuge der Neuordnung der Wiener Kunstakademie nach dem Tode Jakob van Schuppens (29.01.1751) hätte ergeben können. Vielleicht kann man auch die nachfolgende, aber wegen einer geforderten Gegenleistung brüsk wieder aufgegebene Bemühung um das akademische Bürgerrecht der Freiburger Universität in diesem Kontext sehen. Anschliessend macht sich die Autorin kurze Gedanken über den wohl nicht ganz so einfachen Menschen Wen(t)zinger, seine Einstellungen und seinen Glauben, seine Frömmigkeit und sein Kontakt zu dem eher konservativen Ex-Jesuiten Heinrich Sautier ohne etwas Besonderes, Auffälliges, Unkonventionelles wie angeblich in seinen Werken davon ableiten zu können. Es folgen Abschnitte wie die "Werke" beginnend mit den Selbstbildnissen, die weiter unten im Kontext mit der Werkliste von Ingeborg Krummer-Schroth und dem Ausstellungsbegleitbuch kritisch gesehen werden sollen.

Freiburg baroque - Johann Christian Wentzinger und seine Zeit (1710-1797)

Die Aufsätze

Letzteres beginnt im Vorwort mit der Kritik des jetzigen Leiters des Augustinermuseums Freiburg, Tilmann von Stockhausen, an der zur Verwirrung beitragenden Wen(t)zinger-Schreibweise ohne t durch seine Vorgängerin.

Der einleitende Essay von Ausstellungsmacher Peter Kalchthaler: "Johann Christian Wentzinger, Lebensspuren-Lebenswelt" ist eine Überarbeitung und Ergänzung seines Aufsatzes "Zwischen Krieg und Reform - Der vorderösterreichische Breisgau im 18. Jahrhundert" in der Festschrift St. Märgen 2007 und bewegt sich auf der Spur des Ausstellungskataloges von Hermann Gombert und Ingeborg Krummer-Schroth von 1970. Der Autor räumt ein, dass er kein neues archivalisches Material beibringen kann. Bei der

ersten Ausbildungsphase Wen(t)zingers muss auch er passen, allerdings weist er auf den Eindruck der Steinbrüche um Freiburg hin. Er wiederholt die Daten des Romaufenthaltes und ist auch nicht von den Einfluss-Bestimmungsversuchen einer Saskia Durian Ress überzeugt. Es folgt die vielleicht für den Paris-Aufenthalt ausschlaggebende Gesellentätigkeit in Strassburg bei François Louis Foisset (nach Hermann Brommer auch zugleich mit Anton Xaver Hauser). Bei der dreimaligen 'akademischen Krönung' weist er noch einmal auf Ingeborg Krummer-Schroths Vermutung an der niederen zünftischen Akademie Saint-Luc in Paris hin. Es folgen die mehr oder weniger bekannten und nicht modifizierten oder novellierten Lebens- und Werkdaten. Der Abschnitt "Wenzingers Jahrhundert" wiederholt die wechselvolle Geschichte Freiburgs und des Breisgaus nach 1679 bis zum Ende der habsburgischen Herrschaft.

Katharina Schumanns Beitrag "Vom Armenspital zur Heiliggeist-Spitalstiftung - Johann Christian Wentzingers Stiftertätigkeit" zeigt die vielleicht bedeutendere Nachwirkung des Freiburger Ehrenstadtrates vornehmlich anhand der testamentarischen Verfügung. Während viele andere Künstler aufgrund der Purifizierungs- und Sparmassnahmen nach 1770 und dem zunehmenden Wegbrechen v.a. der kirchlichen Aufträge verarmten, konnte der sparsame und geschäftstüchtige Wen(t)zinger finanziell völlig unabhängig von seinen Renten leben. Die Autorin kann aber keinen Hinweis auf den "neuen Geist des entstehenden Humanismus" (wohl der Aufklärung?) bei ihm, einem biederen und vermögenden Zeitgenossen, der die Gemeinde in seinem letzten Willen zu einem ewigen Grab verpflichtete, entdecken. Das selbstbewusste Auftreten gegenüber der Universität und auch der der Stadt Freiburg wird von ihr nicht thematisiert.

Der am erzbischöflichen Ordinariat tätige Privatdozent Sebastian Bock beschäftigt sich als nächster mit "D(em) künstlerische(n) Werk Johann Christian Wentzingers", wobei er in Anm. 2 die 'Immaculata' von Kenzingen schon mal eher von Anton Fuchs oder Johann Michael Winterhalter entstanden sein lassen möchte, was aber wie weitere genannte Abschreibungen erst bei den "Werken" weiter unten diskutiert werden soll. Er zählt 147 Werkeinheiten, davon 72 als Verlust, 31 Werkeinheiten als Zuschreibung. Über einen Zeitraum von zusammen 25 Jahren seien sogar keine Werke bekannt. Bei den Gemälden meint er ursprünglich zwölf Selbstbildnisse (sehr erstaunlich), ein signiertes Stillleben (Kat. 24) aus dem Jahre 1753, acht Totenkopfdarstellungen und fünf Skizzen zu St. Gallen und St. Blasien ausmachen zu können, wovon sich zwei Selbstbildnisse (Kat. 1 u. 2), das

Stilleben und zwei Entwürfe erhalten hätten. Aus dem Nachlass würden auch die 'Kartenspieler' (Kat.26) und ein weiteres Stilleben stammen. Unsicher wären das Sickingen-Doppelporträt, ein 'Englischer Gruss', drei Supraporten (Kat. 69), zwei Altarbilder und eine Predella in St. Blasien und die Deckenmalerei im Wen(t)zinger-Haus (Kat. 4). Es gäbe nur sehr wenig Grafik. Als Architekt und Gutachter träte Wen(t)zinger danach nur in St. Blasien (1741), Ebnet (1748) und in Freiburg (Wenzinger-Haus und Freiburger Münster) auf. Vor allem beim Wohnhaus zum 'Schönen Eck' gäbe es aber dafür keine sicheren Belege.

Im nächsten Abschnitt "Situation im Breisgau" meint Bock, dass Wen(t)zinger bei der Standortwahl Freiburg (gehobene Provinzstadt und Universität) sich richtig entschieden habe. Er erwähnt die für ihn günstige Situation um 1739, da die älteren Bildhauer und Maler bis dahin verstorben wären.

Als nächstes versucht er ein "Typologisches Spektrum des Werkes" zu erstellen, wobei er auf die Vielseitigkeit und die vorrangige Entwurfstätigkeit hinweist, was ausserhalb der Zunft ohne eigene Werkstatt (Lehrlinge und Gehilfen) zu einer ausführenden Kooperation und einer Art Generalunternehmertum nötigte, aber seinem Naturell doch entsprochen haben dürfte. Über die angeblichen Arbeitsräume im Erdgeschoss seines Hauses ab 1761 erfahren wir nichts. Für die Vorbereitungen von St.Gallen stellte ihm das Kloster St. Märgen Räumlichkeiten zur Verfügung. Das meiste an Bildhauerei dürfte sowieso an Ort und Stelle erfolgt sein.

Im nächsten Abschnitt "Die "Kunst" Wentzingers" setzt Bock den Begriff vieldeutig zwischen Anführungszeichen, um v.a. "Überraschungen" auszumachen, wie das schamhafte, schon die Schwangerschaft verdeckende und andeutende, Hochhalten einer zweiten Gewandschicht oder der verummte ältere Mann mit Pelzmütze oder die Entwicklung von Attributen zu szenischen Zweiergruppen. Unter Anm. 31 erfolgt noch ein Seitenhieb auf Saskia Durian-Ress ("kunsthistorisch derart krasses Fehlurteil") und Infragestellung ihres Wen(t)zinger-Bildes durch die Fehldatierung ins 19. Jahrhundert und die fälschliche Abschreibung der Kenzinger Ölbergzene. Ein Teil dieser 'Originalität' Wen(t)zingers mag auf seine Vielfältigkeit, seine (vornehmlich finanzielle) Unabhängigkeit und seine sporadische Tätigkeit zurückzuführen sein.

Einen weiteren Abschnitt widmet er Wen(t)zingers "Künstlerische(n) Adaptionen und Vorbilder(n)", wobei er klar macht, dass er zu keinen eindeutigen Erkenntnissen kommt, da er den Versuch von Saskia Durian-Ress methodisch äusserst kritisch ansieht und ihre Ergebnisse wenig ergiebig und stichhaltig erachtet. Dennoch meint auch er einige Namen

aus Rom oder Paris angeben und beim Rodt-Denkmal (Kat. 52) - für den Rezensenten nur partiell überzeugend - sogar Georg Raffael Donner anführen zu können. Wenn man die Bildzitate bei Wen(t)zinger nicht als "heitere Offenheit" wie Durian-Ress und auch nicht intentional (also mit einer bestimmten legitimierenden, aufwertenden, eventuell auch ironischen Wirkabsicht) verstehen kann, sollte man auch Wen(t)zingers nicht sehr ausgeprägte imitatorische und damit auch künstlerische Fähigkeiten im Auge behalten. Aus seiner wie bei Adam Friedrich Oeser 'andeutenden' Entwurfstätigkeit ergibt sich auch die Bedeutung des rasch geformten Tonmodells im Oeuvre von Wen(t)zinger, das sowie etwas unentschieden zwischen Subtraktiv-Skulpturalem und primär Additiv-Plastischem schwankt.

In der abschliessenden Zusammenfassung "Kunstgeschichtliche Stellung" betont Bock noch einmal die "Ausnahmeerscheinung", die Eigenständigkeit Wen(t)zingers und dass er ohne grosse (überregionale) Wirkung dennoch zu den hochrangigsten deutschen Plastikern des Spätbarocks gehöre.

Es schliesst sich manchmal etwas überschneidend der Beitrag von Peter Volk "Johann Christian Wentzinger - Der Bildhauer in seiner Zeit" an. In Anm. 2 lehnt er das von Durian-Ress gezeichnete Wen(t)zinger-Bild ab unter Verweis auf seine schon genannte Rezension. Die ersten Abschnitte zu Leben, Stellung, Ausbildung bringen Altbekanntes aber auch Fragen: wie das Zustandekommen des beträchtlichen Vermögens. Die Erstlingswerke nach diesen längeren Aufenthalten in Rom und Paris findet nicht nur der Autor etwas enttäuschend. Auch die zitierte Äusserung von Eva Zimmermann (1981), dass ihnen etwas "Unausgeglichenes, ja Plumpes" anhafte, dient als weitere Bestätigung. Um 1740 entdeckt Volk zu Recht aber dennoch einen entscheidenden Umbruch zu einer höheren Qualität im Vergleich von (der jetzt von Durian-Ress abgelehnten) Madonna von Kenzingen (1734) und der von Merdingen (1741). Beim Rodt-Denkmal meint Volk eine ähnliche Modellierung feststellen zu können, was aber vom Rezensenten nicht nachzuvollziehen ist, da es doch eher der Kenzinger-Madonna näher- und auch die erwähnte Kritik von Adolf Feulner ("kleinlich, niedlich" im Vergleich mit Pigalle in Strassburg) dem doch auch entgegensteht. Mag sein, dass das Rodt-Reliefbildnis an Georg Raffael Donner orientiert ist, aber sonst gibt es stilistisch eigentlich keine Verbindungen zu dem Wiener Barockklassizisten.

Als nächsten Werkkomplex greift Volk die vier 'Jahreszeiten' im Schloss Ebnet heraus, wo er den vielleicht nicht ganz so originellen 'frierenden Winter' herausstellt untermauert durch

Äusserungen von Eva Zimmermann ("Gelassenheit, Natürlichkeit") und Adolf Feulner ("monumentale Grosszügigkeit"). Mit zu den besseren Leistungen gehören die acht Aussennischen-Figuren in St. Gallen, die er unter Einfluss Edmé Bouchardons (Paris, Saint-Sulpice, 1747) sieht. Bei den grossen Bildersatz-Reliefs im Innern weist er auf das Übergreifen, Überschreiten des Rahmens und den dann im Klassizismus vorherrschenden undefinierbaren leeren Relief-Bild-Grund hin. Als weiteres spricht er die Bedeutung der bevorzugten Verwendung des - wie gesagt - plastizierbaren aber auch begrenzt skulptural-schnitzend bearbeitbaren Tons bei Wen(t)zinger an, der nicht von der Stucktechnik eines Diego Francesco Carlone beeinflusst sei, wie z.B. Josef Anton Feuchtmayer, Egid Quirin Asam, Johann Baptist Zimmermann. Gerade mit ersterem bietet sich für Volk ein Vergleich (Kat. 74 und 47) an trotz der Ablehnung der verbreiteten Auffassung von wirklichen Antipoden (vgl. z.B. die doch nicht soweit voneinander entfernten Köpfe einer sicher unter Mitwirkung der Werkstatt entstandenen 'Flora' im Tettninger Neuen Schloss der Zeit nach 1755 von denen in Schloss Ebnet) mit Aktion und Stille. Der nächste Vergleich mit Ignaz Günther macht eigentlich nicht nur Wesens- sondern eher auch Qualitätsunterschiede deutlich: hier der virtuose auf höfischer Stilhöhe agierende Bayer dort der eher handwerklich-ungenialische, eher auf bürgerlichem Niveau angesiedelte Breisgauer. Auf Seite 52 wird Wen(t)zinger wohl nach dem St. Gallen (Kat. 39) zuzuordnenden Entwurf einer Deckengestaltung und wohl weniger nach der Zeichnung für einen fast ohne Rocaille auskommenden St. Märgener Altar (Kat. 30) als virtuoser Beherrscher des ornamentalen Repertoires des Rokoko von Volk bezeichnet. Vor allem der erstere ist bislang für Wen(t)zinger nicht wirklich gesichert. Der Autor kommt dann auf die St. Galler-Reliefs zu sprechen, die er als "strukturelle(s) Rokoko. aber ohne dessen Spielerischem" einschätzt. Es interessiert ihn daneben das Verhältnis von Malerei bzw. Grund zu Relief, Vollplastik und Raum, wobei er J. B. Straub (Reischach am Inn) eine Kombination von Relief und Malerei, bei Joseph Anton Feuchtmayer im farbig gefassten Birnauer Kreuzweg (näherliegender wäre ein Vergleich mit den St. Galler Chorgestühlreliefs der Mimmenhausener Firma gewesen) eine Bühnenszenierung, bei Günther in Sünching ein entfärbtes, recht illusionistisches sich vertiefendes Bild geboten wird, bringt Wen(t)zinger in St. Gallen die Figuren dem Rahmen vorgesetzt wie vor einer Spiegelfläche als Hintergrund an. Nicht sehr deutlich arbeitet Volk die Unterschiede von Wen(t)zinger zu dem Riedlinger Bildhauer Josef Christian in Zwiefalten bzw. Ottobeuren heraus. In den Steinskulpturen (z.B. Mochental) ergibt sich nicht nur materialbedingt eine gewisse Verwandtschaft in der Plumpheit der Anfangsphase von beiden. Dem Autor ist recht zu

geben, wenn er im Vergleich zu Peter Anton Verschaffelt bei Wen(t)zinger eine weitgehende Resistenz gegen Einflüsse von Rom und Paris konstatiert, ohne aber über mögliche Gründe weiter zu reflektieren. Allerdings ist es nicht richtig bei Ignaz Günther keinen Reflex des manieristisch gelängten 'Wiener Akademiestiles' um 1750 konstatieren zu müssen. z.B. eines Jacob Gabriel Molinarolo, der aber auch von dem etwas zu sehr in die klassizistische Ecke gedrängten Georg Raffael Donner profitierte. Gerade für einen vorderösterreichischen Breisgauer ist es erstaunlich, dass Wen(t)zinger nicht zuerst nach Wien mit seiner 1726 neueröffneten und anfangs gut frequentierten 'Kaiserlichen Akademie' ging. Ob dies aber als Zeichen des Individualismus gewertet werden darf, ist doch sehr fraglich. Es dürfte schon einen anderen konkreten Grund oder Empfehlung für die Wahl Roms gegeben haben.

Zum Schluss kommt Volk auf das Selbstverständnis Wen(t)zingers zu sprechen, wobei wieder die finanzielle unabhängige Stellung betont wird auch anhand der aber nicht definitiv gesicherten 'Selbstbildnisse' (Kat. 1 u.2) Hier wird nicht der Steinmetz, der Handwerker, sondern der Plastiker (?) mit antiker (Ton-?) Büste und der Entwerfer mit Zeichenmappe gezeigt. Die wenig individuelle-realistische Büste am Balkon lässt sich nach Auffassung des Rezensenten fast eher wie ein lachender Demokrit charakterisieren. Der Autor weist ebenfalls auf die relativ geringe Vorlagen-Studien-Sammlung darunter trotz der dargestellten gefüllten Zeichenmappe auch keine Zeichnungen. Wen(t)zinger sei kein grosserer Neuerer oder gar Revolutionär gewesen und habe eigentlich keine Lehrlinge und Werkstatt unterhalten. Seine Werke besäßen einen "eigenen (noch zu definierenden) Charakter", der sich nur lokal-provinziell in einem Deutschland ohne wirkliches künstlerisches Zentrum hätte ausbilden und bewahren können.

Der frühere schweizerische Denkmalpfleger Josef Grünenfelder berichtete noch einmal über die Tätigkeit des Breisgauers in der mit 52 000 fl. doch grosszügig "belohnenden Schweiz" unter dem Titel "Johann Christian Wentzinger in St.Gallen". Im Abschnitt "Die Berufung Wentzingers nach St. Gallen" versucht der Autor die Beziehungen St. Gallens zum Breisgau und das Benediktinernetz (z.B. St. Peter) als mögliche Gründe auszumachen, dass der zuvor eigentlich nicht als Generalunternehmer in grösserem Maßstab aufgetretene Freiburger diese nicht ganz aussergewöhnliche Funktion übertragen bekommen hatte. Der folgende Abschnitt "Das Team" befasst sich mit den von Wen(t)zinger ausgewählten Mitarbeitern, wobei der in Freiburg seit 1752 ansässige Fidelis Sporer fast selbstverständlich auftaucht. Auch die aus Wessobrunn stammende

Stukkatoren-Werkstatt unter Johann Georg Gigl (1710-1765) war seit 1740 (Kirchhofen bei Freiburg) im Breisgau, seit 1750 in St. Peter unter dem Architekten Peter Thumb tätig. Unklar bleibt auch weiterhin in Grünenfelders Text der Kontakt zu dem sich zumindest seit 1754 'academicus romanus' - wohl entweder zwischen 1741 und 1746 oder eher 1752/53 vor der Heirat ein Aufenthalt in Rom, aber ähnlich wie bei Wen(t)zinger ohne konkreten Einfluss - nennenden Maler aus Tomerdingen bei Ulm, Joseph Wannemacher (1722-1788), der kurz zuvor 1755 in der Rottweiler Dominikanerkirche sein bis dato bedeutendstes Werk geschaffen hatte. Der dortige barocke Umbau erfolgte wohl unter Vorarlberger Bauleuten. Bei den Plastiken vermutet (aber eher unwahrscheinlich) Michel Reistle 1990 Wen(t)zinger und seine Schule. Ausserdem war ursprünglich der Maler Anton Morath von St. Blasien anstelle Wannemacher für 420 fl. vorgesehen. Wen(t)zinger spielte immerhin 1758 für eine Tochter des wie er Rom erfahrenen Tomerdinger Malers den Paten. Ob er sich auch noch später um sein Patenkind kümmerte, ist nicht bekannt.

Im Abschnitt "Der Arbeitsablauf" findet sich eigentlich nichts Neues. Es verwundert immer wieder wie der März/April 1755 in St. Gallen (Vertrag 27.4. 1755) anwesende Architekt Peter Thumb vielleicht nicht nur aus Altersgründen die Aussen- und Innengestaltung so aus der Hand gegeben hat. Wenn man die Archivalien bei Krummer-Schroth 1987, S. 260f, Nr. 23 nachliest, gewinnt man den Eindruck, dass erst Juni/Juli 1756 der St. Galler Statthalter von Ebringen Wen(t)zinger beim Fürstabt ins Gespräch gebracht hat, der dann März 1757 in Allerheiligen bei Freiburg Kost, Wohn- und Arbeitsraum fand, um ein (Wettbewerbs-) Modell (wohl nicht das erhaltene, fast 2 1/2 m hohe geschreinerte Holzmodell, vgl. auch den folgenden, ungünstigerweise abgetrennten Aufsatz) für St. Gallen auszuarbeiten. Bei der an Wen(t)zinger gezahlten grossen Summe von 52 000 fl. zwischen 1757 und 1760 müssten ausser der Bildhauer-, Stukkatoren- und Malerarbeit auch Innen- und Aussenputz eingeschlossen gewesen sein. Leider ist anscheinend der Originalkontrakt nicht erhalten. Der Autor erklärt sich die Tatsache, dass ziemlich wenige Zeichnungen (Kat. 37, 38, 39 eher unsicher), wenige Bozzetti (Kat. 33-35) und nur zwei Ölskizzen (Kat. 36 a. u.b) erhalten sind durch Abnützung und Verbrauch. Alles blieb wohl in den Händen von Wen(t)zinger, der Mai 1772 für eine (Zweit-) Ausführung des Kuppelentwurfes von und für St. Gallen wenigstens die Leinwand bezahlt bekam. Es muss also zumindest eine konventionelle, planimetrische, mittlerweile wieder verschollene Ölskizze in St. Gallen vorhanden gewesen sein. Michel Reistle schrieb 1990 in seinem Wannemacher-Buch beide erhaltene Skizzen sogar letzterem zu. Sie stammen aber in ihrer bildhauerisch-fahlen Farbigkeit (und plastischen Figürlichkeit) ziemlich sicher von der

Hand Wen(t)zingers, der sich ähnlich später Simon Göser an die Farbigekeit der Pellegrini-Amigoni-Erler-Nachfolge in der Öl-Putz-Malerei orientierte. Auch diese beiden Entwürfe verraten nur eine geringe 'Kunsthfertigkeit'. Es haftet ihnen etwas Dilettantisches, Puppenhaftes an. Im Abschnitt "Wentzingers Anteil" legt der Autor die völlig andere Auffassung Wannemachers in Rottweil (1755) dar, der in St. Gallen sich in der Ausführung Wen(t)zinger zu unterwerfen hatte, was sich auch an der von ihm selbst zu verantworteten Deckenmalerei im Chor 1761 (für 4 800 fl.) und noch unabhängiger in der Stiftsbibliothek (wohl seine beste Leistung) erweist.

Die Zweit- ja fast Dritt-Klassigkeit der Malerei bei einem eigentlich so bedeutenden Kloster zeigte sich auch bald im negativen Urteil der klassizistischen Kritiker, die wohl einen silbrigen, aber nicht so rauchig-russigen Ton göütierten. Wenn man die Leistungen der Gigli-Werkstatt in Isny (1757/60) sieht, fragt man sich - allerdings weniger der Autor - welchen Anteil Wen(t)zinger bei den ornamentalem Stukkaturen überhaupt hatte. Ausser den Entwürfen für die Rotundenreliefs in Stuck und die (von Sporer ausgeführten) Aussenfiguren in Stein hält sich Wen(t)zingers künstlerischer Beitrag neben der Malerei doch sehr in Grenzen. So sind der Versuch des Autors einer Einordnung "als eines grossen Künstlers" und die Vergleiche mit wirklichen künstlerischen Grössen doch zu wohlwollend.

Der nächste Aufsatz "Das Rotundenmodell der Kathedrale von St. Gallen - Eine Rekonstruktion ihrer Entstehungsgeschichte" von Stella Hausmann lässt den Leser etwas ratlos zurück. Während man bisher dieses grosse begehbare Modell um 1757 oder 1773 ansetzte zur Erprobung der Untersicht (Krummer-Schroth und Reistle), der Gewölbekonstruktion (Reinle) oder zur Renovation (Poeschel), ergab jetzt eine dendrochronologische Untersuchung von Kalotte und Rotunde einen Zeitraum um 1830 wie auch für den (im 18. Jahrhundert üblicherweise gar nicht extra herausgestellten und auch so nicht benötigten) Hängegerüsteininsatz (Kat. 32). Die Autorin stellt noch einen "Vergleich mit anderen Kuppelmodellen" an, die entweder einteilig (Ellwangen, Gips bemalt) oder mehrteilig (G.B. Gaulli, Il Gesù, Holz mit Leinwand beklebt) waren, wobei sie das St. Galler Stück eher dem Typus des Architekturmodells zuordnet. Abschliessend kommt noch das "Modell des Arbeitsgerüstes" zur Sprache, wobei der Rezensent sich wundern würde, wenn im 18. Jahrhundert nicht das Gerüst der Maurer modifiziert für die Maler und Stukkatoren wiederverwendet worden wäre. Auch hier bleibt wieder die Datierung ob 18. oder 19. Jahrhundert dem Leser überlassen.

Der nächste Aufsatz mit dem Titel " Der Wentzinger-Umkreis - Bildhauer im Breisgau des 18. Jahrhunderts" von Stephanie Zumbrink führt an, dass ausser dem keine eigentliche, zünftische Werkstatt mit Lehrlingen unterhaltenden Wen(t)zinger nur Anton Xaver Hauser, Johann Baptist Sellinger und Joseph Hörr um die Jahrhundertmitte in Freiburg tätig waren. Weiters erwähnt sie in etwas weiterer Entfernung (St. Peter, St. Märgen) den älteren, aus der Vöhringer Winterhalter-Werkstatt stammenden, aber 'gereisten' Bildhauer Matthias Faller (1707-1791), der seit 1744 unter den Einfluss Wen(t)zingers geraten sei und in der Bibliothek von St. Peter sogar nach dessen Entwürfen habe arbeiten müssen in einer eher klassizistischen, aber nicht immer besseren künstlerischen Richtung z.B. gegenüber der eigenständigen 'Maria Magdalena' von 1765 in St. Märgen. Zu den weiteren Wen(t)zinger-Hilfs- oder Ausführungskräften gehöre der 1712 (weniger 1716) im Elsass geborene Anton Xaver Hauser, der 1732 wie Wen(t)zinger in Strassburg Geselle war und 1736 das Bürgerrecht als Mitglied der Bauzunft (Münsterbauhütte?) erlangte. Er soll nach der Autorin erst ab 1761 unter Wen(t)zinger-Einfluss geraten sein und 1768 beim Freiburger Taufstein den schwachen figürlichen Holz-Figurenaufsatz ausgeführt haben. Hausers versuchsweises OEuvre wie die an Franz Anton Dirr gemahnende 'Anna Selbdritt (Kat. 48, 56), der 'Lukas' (Kat. 49) oder der in Berlin befindlich, tönerner, an Wen(t)zinger gemahnende 'Hl. Josef' (a. Kat.) erscheint zu disparat, um sichere Schlüsse ziehen zu können. Als nächstes kommt die Autorin auf den aus St. Blasischem Gebiet stammenden, bis 1755 bei Joseph Christian in Zwiefalten mehr als Holz- und Steinbildhauer ausgebildeten, eine Generation jüngeren Joseph Hörr (1732-1785), der ab 1763/64 als Universitätsbildhauer in Freiburg ansässig war. Er hat archivalisch das steinerne Unterteil des Freiburger Taufsteines 1768 ausgeführt unter Verleugnung seiner vielleicht schon etwas klassizistischen und realistischen persönlichen Handschrift (vgl. das bekannte, nicht ausgestellte Alabasterrelief mit Kaiser Joseph II, allerdings von 1777). Als Letzten erwähnt die Autorin den etwa gleichaltrigen Fidelis Sporer (1731-1811) vom vorderösterreichischen Weingarten/Aldorf gebürtig, der 1753 bei seinem Gesuch um die Bürgeraufnahme in Freiburg seine akademischen Anatomiestudien in Stuttgart, Augsburg und München vorweist. Allerdings gab es zwischen 1740 und 1753 nur in Augsburg eine offizielle Akademie. Wenn man allerdings die als barocke körperlose Gewandfiguren anzusehenden Holzmodelle angeblich für Kirchhofen (Kat. 53) ansieht, fragt sich der Rezensent, wozu die genannten Studien eigentlich gedient haben. Die als Abb. 52 abgebildete 'Minerva' im Löwenbergpark von Gengenbach ist künstlerisch zumindest

gleichwertig dem Wen(t)zinger-Vorbild in Ebnet. Als ausführend-helfende Hand ist Sporer in St. Gallen nachweisbar, aber man kann auch in den folgenden Werken (Weingarten, Kanzel; Schussenried, Bibliothek und zuletzt Gebweiler) nicht von einem Wen(t)zinger-Einfluss sprechen. In ihrem Fazit meint die Autorin die grösste Ausstrahlungskraft Wen(t)zingers nach St. Gallen konstatieren zu können. Nach Meinung des Rezensenten weniger künstlerisch als durch Entwurfstätigkeit und Auftrags-Ausführungsvermittlung.

Der Katalog

Der folgende Katalog umfasst 76 Nummern. Den Anfang macht Detlef Zinke mit einem aus dem Wen(t)zinger-Nachlass stammenden "Selbst(?) -Bildnis mit Kopfbüste" (Kat. 1), das zu den dubiosen "Zwölf Gedanken über sich selbst gemalt" (d.h. 12 Selbstbildnisse des blauäugigen Wen(t)zinger?) gehört haben soll. Der abgebildete Ton-Wachs-Bronzekopf wird dem Maler Guido Reni zugeschrieben und als der Stoiker Seneca interpretiert. Allerdings findet sich in der Aufstellung des Nachlasses keine Philosophendarstellung. Warum sich gerade ein Künstler mit Seneca identifizieren sollte, ist ebenfalls unklar. Der Rezensent erwog bei dem Kopf zeitweise auch ein Porträt des am 11. 5. 1738 verstorbenen Vaters Joachim Wen(t)zinger. Das mittig plazierte Gesicht ist etwas zeichnerisch, realistisch, aber glatt und gekonnt gemalt, während das Restliche v.a. die Hände verunklärt und dilettantisch (übermalt?) wirkt. Der Bearbeiter weist nur auf die Abhängigkeit von (französischer) Porträtkonvention der Zeit um 1740 hin. Das Ganze zeugt trotz des legeren, pelzverbrämten Hausmantel eher von einem kultivierten Mann des Geistes und weniger von einem handwerklichen Bildhauer ganz ohne Werkzeuge.

Etwa 15 Jahre später datiert derselbe Autor ein weiteres "Selbst(?) -Bildnis" (Kat. 2) aus dem Nachlass. Es zeigt mit Blick zur Seite und am Betrachter vorbei (über einen Doppelspiegel?), auf eine stark durchgebogene Zeichenmappe auf einem Steinpodest gestützt einen wohl genährten 'Mann im besten Alter'. Der Bearbeiter schliesst andeutungsweise aus dem Podest auf einen Steinbildhauer (Steinmetzen und Architekten?). Trotz des offenen Hemdes bewirkt der goldbesetzte offene Frack und die darunter liegende goldbesetzte Weste zusammen mit dem roten Mantelumhang einen gewissen offiziellen Charakter eines angesehenen, arrivierten, fast höfischen Künstlers. Der Autor meint Nicolas Largillieres Selbstbildnis (vgl. Abb. 1) als Vorbild heranziehen zu können. Das ausgeprägte Hell-Dunkel und die expressive Wendung lassen aber auch



Abb. 1 Nicolas de Largillière: Selbstbildnis (Stich)

noch andere Einflüsse (Oberitalien, Venedig) denken. Während hier die rechte (beim Selbstbildnis eigentlich gespiegelte linke) Hand und das Gesicht sehr gelungen erscheinen, ist die andere Hand im ziellosen 'Schaut-Her-Gestus' wieder eine Verlegenheitslösung. Das Gemälde wirkt wie von anderer, etwas flotterer Hand und fast auch von einem anderen Dargestellten mit dem vollen ovalen Gesicht und der eher flachen, fliehenden Stirn. Wenn man den Grabstein mit dem Altersreliefbildnis auf dem Alten Friedhof der Zeit nach 1797 und angeblich vom jüngeren Franz Anton Xaver Hauser (Kat. 9) vergleicht, ist zumindest die Person Wen(t)zinger einigermaßen plausibel.

Noch etwas schwerer tut sich der Rezensent bei der recht kleinen Gewandbüste am Balkon des Wen(t)zinger-Hauses in Bleihohlguss als Selbstbildnis (Kat. 3) (Abb. 2a). Peter Kalchthaler fühlt sich an die Bernini-Büste Ludwigs d. XIV erinnert, der Rezensent eher an die Verschaffelt-Büste Carl Theodors von der Pfalz (Abb. 2b) oder an Späteres, Apotheotisches wie François Rude's 'Napoleon sich zu Unsterblichkeit erhebend'. Dazu passt auch das natürliche offene Haar und die nicht ganz antikische Nacktheit unter dem Mantel/Hemd und die ursprüngliche Vergoldung. Der Autor resümiert die bisherigen Interpretationsversuche: "der Bürger und Künstler" (Sebastian Bock, vgl. Kat. 4), die "Gebärde der Sehnsucht...Schauen, Fragen, Suchen" (Veit Loers, fast schon romantisch), "Erstaunen über den Ruhm" (Saskia Durian-Ress, sehr verwunderlich) bis zum eigenen Ansatz als "heiter-verzücktes Hauszeichen, das zum 'Schönen Eck' pass(e)" (auch im



Abb. 2a J.Chr. Wen(t)zinger: Selbstbildnis (?) nach 1761
Freiburg, Augustinermuseum (aus: Katalog)

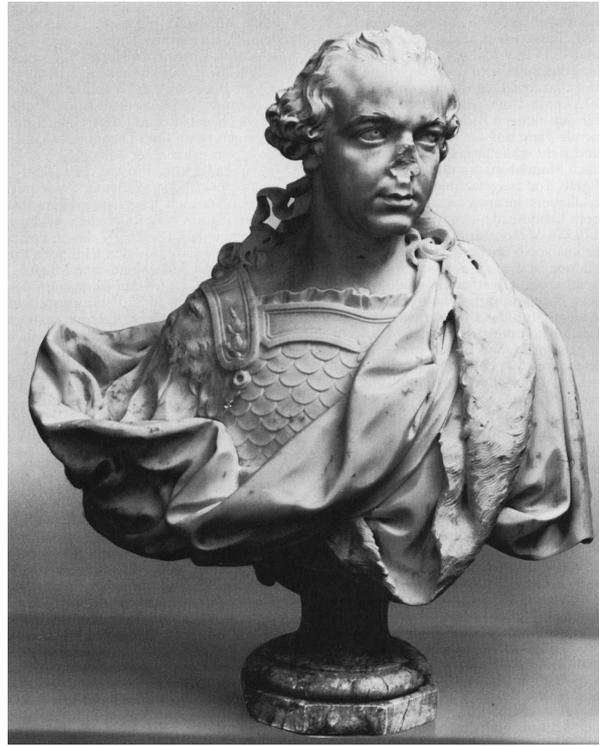


Abb. 2b P.A. Verschaffelt: Carl Theodor von der Pfalz um
1755-58 (aus: Barock in Baden-Württemberg 1, 1981, S.242)

Sinne von 'Ernst ist das Leben heiter die Kunst'?). Die Porträt-Ähnlichkeit und -Haftigkeit halten sich in Grenzen. Ein 'Schauf-her-ich-bin es' als ein allerdings nicht sehr ausgeprägt heiterer Künstler ohne Arme und Attribute wirkt nicht sehr überzeugend. Dem Rezensenten kommt hierbei eher der lachende Philosoph Demokrit von Abdera (vgl. Wielands Schildbürgerroman Die Abderiten von 1774 ff) und seiner 'Euthymia' (heitere Wohlgestimmtheit) als Lebens- und Hausmotto (? gegenüber der Stadt; vgl. Krummer-Schroth 1987, S. 271: "Sautier:..... erhaben über alle Schikanen der kleinstädtischen Kritik") in den Sinn.

Anschliessend befasst sich Sebastian Bock ausführlich mit Wen(t)zingers Wohn- bzw. eher Herrensitz, dem 1761/62 gekauften und umgebauten 'Haus zum Schönen Eck' (Kat. 4), das den sich in vielem versuchenden Künstler auch zum Architekten gehabt haben soll. Es markiert eine frühklassizistische Stufe vor Pierre Michel d'Ixnard (vgl. Sickingen-Palais) wie sie der für Schloss Ebnet verantwortliche Architekt Johann Jakob Fechtner (1717-1797) vertritt. Der leere Giebel des (Mittel-) Risalits soll auf nicht weiter ausgeführten lokalen Traditionen beruhen. Aus der geschilderten Innenaufteilung lässt eigentlich nur wenig auf eine Bildhauer-Werkstatt, ein Künstlerhaus (vgl. Kat. 69; bei Krummer-Schroth,

S. 290 wird links beim Eingang ein Maleratelier und rechts Bildhauerwerkstatt mit Esse (angenommen) schliessen. Das an Bruchsal oder Wurzach erinnernde, im Erdgeschoss sehr unauffällig anlaufende, ovale Treppenhaus samt Vestibül wird als originelle Leistung im Rahmen der vom Autor vorgetragenen Auseinandersetzungen mit französischen, italienischen und einheimischen Komponenten herausgestellt. Während auch für den Autor wegen des Fehlens von archivalischen Belegen und Vergleichsbeispielen Wen(t)zinger als Architekt diffus bleibt, dürfte er das Dekorativ-Innenarchitektonische weitgehend bestimmt haben, so die aufdringlichen Masken (vgl. Kat. 5) als Schlusssteine über den Fensterlaibungen bzw. dem Eingang im Vergleich zu der schon erwähnten eher bescheidenen Büste am Balkon (vgl. Kat. 3). Etwas zu kurz kommt die Treppenhausgestaltung mit dem für einen doch bürgerlichen, zu den Honoratioren gehörenden Bauherrn ungewöhnlichen, halbfrommen Aufstiegs-Thema 'Herkules als Psychopompos'. Schon lange bekannt ist die Filiation über Gambs (Schloss Ebnet) zu Jacopo Amigoni (Ottobeuren). Bei Krummer-Schroth 1987, S. 222/23, Abb. 187-190 lässt sich gut die Entwicklung vom lichten Rokokofresko Amigonis, über die eher tonige Öl-Secco-Malerei von Gambs zu der neben der langweiligen, kolorierenden Gelb- (Ocker, Braun), Rot- und Blau-Verteilung nicht aus der Farbe, sondern dem Hell-Dunkel und dem Plastischem entwickelten Malerei (eines Plastikers) im 'Haus zum Schönen Eck' verfolgen. Mag sie auch stark übermalt sein, so steht sie doch in nächster Verwandtschaft zu St. Gallen. Auch der sparsame, aus dem Bildraum entquellende Stuckdekor u.a. auch mit Putten verrät keine besondere künstlerisch-virtuose Hand. Mehr konnte und wollte wohl Wen(t)zinger sogar in seinem eigenen Haus nicht 'bringen'. Das Fazit des Autors mit "herausragende kunsthistorische Bedeutung als Künstlerhaus und als originelles Gesamtkunstwerk" muss der kritische Leser doch etwas relativieren.

Die erwähnten sieben Köpfe oder Büsten aus Sandstein an der Schauseite des Wen(t)zinger-Hauses (Kat. 5) versucht Peter Kalchthaler zu deuten. Er charakterisiert sie als alt, jung, heiter, grimmig, fröhlich, traurig, realistisch und karikierend. Die Vorläufer in Schloss Ebnet haben etwas Rübezahl-Zwergen-Märchenhaftes oder Wichtelmännisches an sich. Ein weiterer im Krieg zerstörter Kopf in Freiburg gehört wohl nur in die Rubrik 'Bärtiger'. Mit den klassischen vier Temperamenten kommt man bei den sechs (sieben) verschiedenen Stücken natürlich nicht zu Streich. Der Autor lehnt Krummer-Schroths-Hypothese von "Figuren der commedia dell'arte" (oder eine Form des Welttheaters?) ab und sieht in ihnen in der Tradition von LeBrun's 'passions', nur eine Demonstration der künstlerisch-physiognomischen Fertigkeit und einen Vorläufer der Messerschmidt'schen

Charakterköpfe. Dem Rezensenten scheint bei diesen nicht zu hoch anzusetzenden Arbeiten (Ausführung J. Hörr?) aber immer noch ein der Welt, dem Irdischen-Menschlichen gewidmeter literarisch-erzählerischer Grundgedanke und nicht nur reine ästhetisch-dekorative, physiognomische Werbespielerei auch im Hinblick auf das doch wohl bewusst gewählte Treppenhausthema nicht ganz abwegig.

Unter der Katalognummer 6 stellt Katharina Schumann ein Altersbild Johann Christian Wen(t)zingers vor, das als Pendant zu Kat. 7 ebenfalls aus dem Besitz der Spitalstiftung stammen soll. Während Werner Noack 1957 es als 1780 entstanden dem 1774 in Freiburg zünftig gewordenen Simon Göser zuschreibt, was auch Krummer-Schroth 1987 noch teilt, weist die Autorin zu Recht dem gegenüber Kat. 1 u. 2 sicher schwächeren Gemälde eine spätere Entstehung zu. Ob allerdings es als postum (also um 1797/1800) anzusehen ist, bleibt etwas im Ungewissen aber stilistisch möglich, da der Kopf mit dem wohl zahnlosen, verkniffenen Mund und die Anlage eher noch ein Spiegel-Selbstbildnis (zumindest als zugrunde liegende zeichnerische Vorlage) vermuten lassen. Ikono-graph-log-isch liegt die Autorin richtig mit dem Lob des Künstlers als Zeichner (nicht Schreiber mit Schreibstift) und der geschlossenen schwarzen Kladde ('es hat sich ausgezeichnet?'), als Plastiker (aufgebockte 'Immaculata') mit Ton-Modellierhölzern, als Maler vor einer leeren Leinwand ('es hat sich ausgemalt?') und als Architekt vor dem auch Beständigkeit ausdrückenden ionisch anmutendem Architekturelement (Säule?). Bei der Zuschreibung an Simon Göser sollte man auch den 1772 geborenen, 1805 verstorbenen Sohn Johann Göser nicht ganz ausser Acht lassen.

Bei dem Pendant (Kat. 7a) ist wegen dem Wappen eindeutig die zweite grosse Wohltäterin und Fast-Verlobte Wen(t)zingers, die mit 33 Jahren wohl an Tuberkulose verstorbene und sicher zuvor kränkliche Anna Katharina Egg (Abb. 3a), dargestellt. Gegenüber der rosa-grünlichen Untermalung von (Kat. 6) ist hier wohl die frühere Art mit Rotocker (Bulus)-Grund anscheinend zur Anwendung gekommen. Die Autorin denkt wieder an ein postumes Bildnis allerdings mit der etwas weitgespannten Datierung drittes Drittel des 18. Jahrhunderts, also von 1767 bis 1800. Stilistisch oder händisch gehören Kat. 6, 7 und 26 wohl zusammen. Die Dargestellte wird schmucklos mit Pelzjacke und Haube bei der wohl religiösen Lektüre wiedergegeben. Die Autorin stellt neben der "gesetzten Erscheinung" normierte und formalisierte Gesichtszüge fest, was einfach als künstlerische Schwäche und Fehlen einer guten Porträt-Vorlage neben der Gesamtanlage wie auf einem Porträt aus dem Darmstädter Umfeld (vgl. Abb. 3b) gedeutet werden sollte. Problematisch wird es, wenn dieselbe Autorin ein weiteres Porträt aus der Spitalstiftung

(Kat. 7b) schon 1755 und von Tibri Woher (Krummer-Schroth 1987: der Bruder Friedrich



Abb. 3a unbekannter Maler: Anna Katharina Egg nach 1767 (aus: Katalog)



Abb. 3b J.L. Strecker: Die grosse Landgräfin vor 1774, Darmstadt, Schlossmuseum (aus: Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1, 1980, S. 32)

Woher) entstanden sein lässt. Hier erscheint eine eher ältere, noch recht gesunde, vornehme Dame bei der Toilette (auch schon von Krummer-Schroth so gesehen), die den Stiel eines Feder-Pinsels in der Hand hält. Davor liegen eine silberne Puderdose und ein silbernes Pudermesser. Es handelt dabei aber sicher nicht um Anna Katharina Egg sondern wohl um eine weitere potentielle Gönnerin des Spitals, wobei der Rezensent an Maria Anna Sophia von Greiffenklau zu Vollrath (15.04.1722-Oktober 1758 in Ebnet) denkt, die wohl ebenfalls wie ihr Halbbruder Karl Philipp, Bischof in Würzburg an Tuberkulose versterben sollte und mit Johann Ferdinand Sebastian von Sickingen (20.1.1715-23.11.1771) als zweite Gemahlin verheiratet war. Leider ist das früher Wen(t)zinger zugeschriebene (vgl. Barock in Baden-Württemberg, Band1, A 101; Krummer-Schroth, 1987: B 28), vereinte Doppelporträt des Ehepaares als Savoyarden bzw als vom Alkohol (?) geröteter Guckkastenmann und als Leierkastenfrau, im Katalog nicht erwähnt. Es soll um 1750 entstanden sein. Der Rezensent würde es dem rheinischen Umkreis von Johann Konrad Seekatz (Signaturreste am Kasten?) zuordnen. Das Gemälde

verrät einen routinierten Bildnis- und Landschaftsmaler auf der Stufe eines Johann Georg Trautmann und Philipp Hieronymus Brinckmann und bliebe bei Wen(t)zinger wieder ein ausgesprochener Solitär.

Peter Kalchthaler kommentiert eine im Wen(t)zinger-Haus ausgestellte Almosen-Werbe-Tafel ursprünglich an einer Pfeiler-Schmalwand? (Kat. 8) mit einem Blick in die durch Rampen und Verschläge für Kranke umgebaute Heilig-Geist-Spitalkirche (?) bzw. das 1777 erworbene, von Wen(t)zinger als Architekt um 1779/80 modernisierte 'Collegium sapientiae' als Armenspital zeigt. Wenn der Rezensent den Text richtig verstanden und die in der Perspektive fehlerhafte Malerei durchschaut hat, hat man sich hinter dem Verschlag den Blick in den Altarbereich mit grossem hängendem Holzkruzifix vorzustellen. Ein kleinerer Kruzifix hängt an der Verschlagmittelwand hinter einem altarähnlichen niederen Halbschrank, worauf Pflegewerkzeuge liegen. Die aufgehängten Tafeln lassen mit "Abteilung II Armenstiftung" und "Abteilung III Jungfer Eckin sel. Stiftung" eine frühe Form der Zwei-Klassen-Medizin vermuten, wobei links eine Arzneigabe oder Speisung und ein Krankengebet (mit einem Kapuziner?) und rechts eine Puls-Fühlung und ein Aderlassen dargestellt sind. Auf den 1773 schon im Testament das Spital bedenkenden Wen(t)zinger deutet allerdings nichts hin. Der Autor stellt die 1970 ausgesprochene Zuschreibung an Simon Göser in Frage ohne eine Alternative anzubieten. Auffällig ist ein (modernes) eisernes Treppengeländer ähnlich auf der ebenfalls fraglich Göser zugeschriebenen Zeichnung (Kat. 62). Im ganzen Katalog wird der ebenfalls in Freiburg seit 1755 ansässige akademische Fresko- und Tapetenmaler und Leiter der städtischen Zeichenschule, der allerdings schon 1777 verstorbene Franz Joseph Rösch, nicht erwähnt. Man muss doch noch weitere Namen in Erwägung ziehen, aber vom Figürlichen her wohl keinen Simon Göser.

Mit der Franz Anton Xaver Hauser zugeschriebenen Grabwandplatte nach Wenzingers Tod um 1797 (Kat. 9) beschäftigt sich Katharina Schumann. Sie schreibt von einer Wandstele. Es handelt sich aber um eine Aedicula mit einem Giebelfeld, das von einem ovalen Profil-Porträt-Medaillon in der Mitte gefüllt wird. Gegenüber der wohl von Heinrich Sautier verfassten, illusionistisch befestigten Inschrifttafel mit "Stadtrath, Bildner, Architekt und Mahler" finden sich umgebend kein Attribute für das städtische Ehrenamt. Der Zirkel liesse sich sowohl für Architektur wie Bildhauerei beanspruchen. Bei der Malerei findet sich auch noch ein Malstock. Ansonsten spricht die Inschrift für den Wohltäter und Menschenfreund, dessen Andenken ja auch in der Tat die Jahrhunderte überdauert hat. Mit der Urne, der zerbrochenen (Lebens-) Fackel wird von der Autorin auf das übliche

Funeralrepertoire verwiesen, wobei sie einige klassizistische Vergleichsbeispiele beibringt. Auf alle Fälle wäre die schlichte Grabplatte in der Hilarius-Kirche von Ebnet für den nur Maler Benedikt Gambs in der Gegenüberstellung ganz interessant. Wie beim Grab Johann Evangelist Holzers in Sögel scheint sich eine gewisse Wertschätzung für die 'Herrren Künstler' widerzuspiegeln.

Das im Wen(t)zinger-Haus gezeigte Bildnis des weiteren Freiburger Wohltäters und Wen(t)zinger-Vertrauten Heinrich Sautier (1746-1810) wird von Peter Kalchthaler unter Kat. 10 kommentiert. Man merkt, dass es von einem geübten Porträtmaler stammt, dem von Scherzingen gebürtigen (1760 oder 1766), wohl über Darmstadt an den Hof von Mecklenburg-Strelitz gekommenen Franz Anton Zeller. Dieser dürfte nach 1806 wegen des durch die Franzosen besetzten Hofes wieder in die Heimat zurückgekehrt sein, wo er 1809 das Porträt des bald darauf gestorbenen Exjesuiten, Geistlichen, Menschenfreundes Sautier als Mann der Wissenschaften mit einem Brief an eine Ablage gelehnt malte. Der Autor berichtet von weiteren Sautier-Bildnissen von Zeller, darunter ein 1944 vernichtetes ausschnitthaftes Urbild als Bruststück mit einer nachträglichen Bezeichnung. Der sonst eher genaueklärerisch gesinnte Sautier hat sich aber dennoch für das Bildungswesen stark gemacht. Über das Stilistische des noch mit einem barock-inszenierenden Vorhang operierenden Bildes auch im Vergleich z.B. mit eher nüchtern-realistischen Dalberg-Wesenberg-Darstellungen lässt sich der Autor leider nicht weiter aus.

Mit dem Taufstein von St. Peter (Kat. 11) stellt Birgit Laschke-Hubert die erste gesicherte Arbeit des 23 jährigen Wen(t)zinger vor, der nach einem vorgelegten verlorenen Tonmodell April 1733 mit der Steinbildhauerarbeit beginnt. Auf einer Plinthe befindet sich eine weniger kelch- als pokalartige Taufschale, deren Fuss durch ein dickes, befranstes Tuch inszenierend verdeckt, überspielt wird. Zwei Putten sind halbverdeckt mit dem Tuch und einem auffälligen, formkontrastierenden Steinklotz zugange. Auf dem hölzernen Deckel ist quasi als Wasseroberfläche die Taufszene Christi durch Johannes den Täufer im Jordan dargestellt einschliesslich der darüber schwebenden Geisttaube. Während bei den voluminösen Putten auch die Autorin einen italienisch-römischen Einfluss erkennt, bleibt die Holzgruppe eigentlich ganz der süddeutsch-alpenländischen, fast noch spätgotischen Schnitztradition verhaftet. Ob Wen(t)zinger nicht auch schon hier die Ausführung an einen Holzbildhauer wie Matthias Faller (vgl. St. Ulrich, 1755) weitergegeben hat?. Ausser der 'verwandten' langweiligen Puppenphysiognomie der beiden 'Vettern' und den sich vom Körper verselbständigenden, goldblechartigen Gewändern lässt sich stilistisch wenig sagen. Insgesamt ist das Ganze formal eine

heterogene Sache. Ikonographisch bot der auffällige Stein die grössten Probleme. Nach der Autorin sieht die bisherige Forschung darin den "Grundstein des Glaubens". Bei Saskia Durian-Ress (S. 42), die sich vernehmlich mit den römischen Einflüssen abmüht, findet sich aber auch der Hinweis auf Gustav Menzel schon von 1913 auf die Taufe und auf das Emblem für den Kubus als Unwandelbarkeit Gottes, wobei sie Krummer-Schroths andere Vermutung eines Hinweises auf eine (nicht erkennbare) Signatur Wen(t)zingers wegen angeblichem Widerspruch zu spätbarocken ikonologischen Usancen etwas zu rigoros ablehnt. Wenn man die Szene bei Matthäus 3,10 nachliest, spricht Johannes zu den Anwesenden: "Ich sage Euch, dass Gott aus diesen Steinen dem Abraham die Kinder erwecken kann" (d.h. wohl erst durch die Taufe werden wir richtige Gotteskinder und sicher wie in Abrahams Schoss).

Unter Kat. 12 präsentiert Sebastian Bock eine etwa halblebensgrosse Ölberggruppe mit Christus und zwei Engeln und den drei schlafenden Jüngern (Petrus, Johannes und Jakobus) aus gebranntem, unglasiertem, rotbrennendem Ton, die nach der Chronik des Pfarrers von Kenzingen 1734 entstanden ist. Das "arte plastices exornatum" muss wohl wörtlich mit 'mit/durch die Kunst der Tonmodellierung ausgeziert' übersetzt werden. Wie die aus Staufen stammende Variante von 1745 (Kat. 18) wäre auch dieses frühere reduzierte Beispiel (anders: Durian-Ress, S. 60, Anm. 179) ursprünglich auch farbig gefasst gewesen. Leider nennt der Pfarrer nicht den Urheber, aber der Autor dürfte mit seiner Zuschreibung an Wen(t)zinger vor dessen wahrscheinlich nach dem Tode seines nicht ganz unvermögenden und ohne direkte Erben verstorbenen, am 17.3. 1735 im Beisein von Wen(t)zinger und des Malers Bernhard Altenburger beerdigten Onkels Martin Wen(t)zinger unternommenen Parisreise Recht haben. Wie schon oben erwähnt, lehnt Saskia Durian-Ress angeblich wegen künstlerischer Mängel die schon ältere Zuweisung an Wen(t)zinger ab und schlägt eigentlich völlig unverständlich eine Entstehung (vielleicht Reparatur?) erst im 19. Jahrhundert vor, obwohl ihr die natürlich sehr vorteilhafte Schwarz-Weiss-Aufnahme aus dem Buch von Krummer-Schroth S. 113, Abb. 10 doch bekannt gewesen sein dürfte, und da sie die Sandstein-Immaculata an der Kenzinger Kirchenfassade für Wen(t)zinger und im gleichen Zeitraum 1734 nicht in Frage stellt. Leider sind weder die ansprechende Christus-Engel-Gruppe noch die Kenzinger Madonna (vgl. S. 47, Abb. 18) in der Ausstellung zu sehen, um die Material-Technik-bedingten Unterschiede besser anschaulich werden zu lassen. Eigentlich greift Wenzinger in den Tonfiguren späteren feinteiligeren Entwicklungen etwas vor.

Die von Krummer-Schroth wie Durian-Ress bestätigte Zuschreibung der wohl 1733/34 (im Anschluss an den Taufstein?) entstandenen Holzbildhauerarbeiten für den Orgelprospekt von St. Peter findet im Katalog keinen Eintrag, sodass der Leser wie der Ausstellungsbesucher gleich zu den überlebensgrossen Holzfiguren vom Hochaltar des neuen St. Blasianischen Priorates Oberried (Kat. 13) weitergeleitet wird, die nach der Rückkehr aus Paris Ende 1737 in Auftrag gegeben wurden, wie Birgit Laschke-Hubert noch einmal betont. Leider ist ihr erläuternder Text zu sehr ikonographisch ausgerichtet. Sie ist aber der Meinung, dass Wen(t)zinger anfänglich in Holz (und Stein) und später (mehr) in Stuck, Ton (und Stein in Tonimitation?) gearbeitet hätte, und dass entgegen Saskia Durian-Ress stilistisch Wen(t)zinger schwer her- oder abzuleiten sei, dass also weder direkte Einflüsse noch Vorbilder zu konkretisieren wären. Weniger nachzuvollziehen ist, dass in Oberried der monumentale Charakter und (schon eher?; allenfalls) der Bezug zur klassischen Tradition fehle. In der Ausstellung ist man durch die nicht auf diese Nahsicht ausgerichteten Oberrieder Figuren von ihrer Wucht und Grösse her schon beeindruckt, was man auch ähnlich Eva Zimmermann 1981 als "auffallend plump" auffassen kann. Saskia Durian-Ress kritisiert an Ingeborg Krummer-Schroth logischerweise deren zu geringes Differenzierungsvermögen und meint die vergebliche Suche nach frischen französischen Einflüssen auf Wen(t)zingers Erfolge in Paris eher durch die (seine) auch dort wirkende (geschätzte) römische Stillage zurückführen zu können und zu müssen. So schön auch geschickte Vergleichsaufnahmen mit römischen Vorbildern sein mögen, es wäre plausibler irgendwelche Zeichnungen, Stiche (am besten aus dem Besitz/Nachlass des Freiburger Bildhauers) und vor allem regionale Konkurrenz wie z.B. Johann Michael Winterhalter als Gegenüber heranzuziehen.

Die leider nicht in der Ausstellung zu sehende 'Immaculata' über der Portalauswand von Merdingen gehört wohl nach Meinung aller formal wie inhaltlich-physiognomisch zu den gelungensten Leistungen Wen(t)zingers. Selbst das demütig, verschämt, den Körper (Schwächen, Schwangerschaft) verdeckende, verunklärnde Hochziehen des Gewandes der jungen, jungfäulich Schwangeren, der gesenkte Blick, die nackten Unterarme und die vor der Brust verschränkten Hände der 'Magd des Herrn' macht alles Sinn wie auch die todeskrampfartig wie eine Wurzel vom 'Baum der Erkenntnis' sich im Weltenwolkenmeer über die Weltkugel windende Satansschlange. Bei den beiden Putten mit dem Stifterschild des Ortpfarrers (zum 12.06.1741) fehlte allerdings wohl etwas das Steinmaterial. Der Text (Kat. 14) von Birgit Laschke-Hubert bezieht sich auf eine von Adolf Feulner anfangs Egid Quirin Asam, aber von ihm selbst 1929 Wen(t)zinger zugeschriebene

seitenverkehrte, farbsymbolisch gefasste kleine Tonfigur, die sowohl als Modell für Merdingen wie als eigenständiges (als Teil der 22 irdenen Figuren oder aus dem Pfarrhaus stammend?), sekundär autonomes Werk angesehen wird, das auch auf dem Altersbildnis (Kat. 6) auftaucht. Die unter Kat. 67 erscheinende zwischen 1775 und 1800 datierte, aber immer noch rokokohafte Variante aus relativ hartem Birnbaumholz sieht sie als Replik (einer wohl so nicht existierenden Werkstatt) an. Saskia Duriasn-Ress macht sich wieder auf die Suche nach Vorlagen und Vorbildern der für Wen(t)zinger fast idealtypisch anzusehenden Madonnendarstellung und wird bei François Spirro bzw. Pietro da Cortona wenigstens in der Grundhaltung fündig. Obwohl der Rezensent Wen(t)zinger gegenüber eher kritisch eingestellt ist, sind die wohl auch synthetisierenden Änderungen gegenüber der Vorlage doch beachtlich. Auf alle Fälle erreicht Wen(t)zinger hier den Anschluss an die Kunst um 1740 und ihre rokokohafte 'Grazie'. Es wäre auch interessant, die Entwicklung des 'Immaculata'-Motivs in der deutschen Plastik des 18. Jahrhunderts bis zu Ignaz Günther und Franz Xaver Messerschmidt zu verfolgen. Leider fehlen auch generell neue stilistisch-genetische Untersuchungen mit Bildern und Übersichtswerke in der Nachfolge von Feulner, Pinder, Schönberger zur deutschen Plastik des 18. Jahrhunderts.

Das von Hermann Sautier schon als Hauptwerk angesehene Grabmal im Freiburger Münster für den am 21.03.1743 verstorbenen General(feldzeugmeister) des Schwäbischen Kreises und Kommandanten der Festung Breisach, Franz Christoph Joseph von Rodt (geb. 1671), wird nach Modell (Kat. 15), Ausführung (Kat. 16) und Nachwirkung im Stich (Kat. 17) von Peter Kalchthaler und Heinfried Wischermann bearbeitet. Aus den von Ingeborg Krummer-Schroth noch eingesehenen und 1987, S. 256, unter Nr. 9 wiedergegebenen, mittlerweile verschollenen Archivalien ergibt sich, dass ein ebenfalls verschwundener zeichnerischer Entwurf und nicht das (schon vorher?) angefertigte gebrannte Tonmodell Grundlage des am 14. 07 1743 zwischen Wen(t)zinger und dem im Namen seiner Brüder (aber nicht der Witwe) federführenden Franz Conradt von Rodt in Freiburg geschlossenen Vertrages war. Der Verlust dieser vielleicht erst nach dem Tonmodell entstandenen, wohl ziemlich ausgeführten und möglicherweise auch in die Hände der Familie Rodt gelangten Zeichnung ist sehr bedauerlich. Interessant zu wissen und zu erfahren wäre auch, wo Wen(t)zinger vor seinen beiden Häuserkäufen überhaupt seine grösseren Tonfiguren anfertigte und vor allem auch brennen liess (z.B. bei einem Hafner, Töpfer, Ziegler?). Der jetzige Bearbeiter Peter Kalchthaler erwähnt nicht die von Krummer-Schroth zitierte, doch ansehnliche Gesamtsumme von 1500.- fl., die wohl mit

den am 31.05.1745 quittierten 350.- fl. aus den Vermittlungshänden des Ebnetter Vettters Johann Ferdinand Sebastian von Sickingen bezahlt worden war und damit wohl das Datum der Aufstellung signalisiert. Ob das im Vertrag nicht explizit erwähnte Tonmodell ungefähr im Maßstab 1: 13,5 schon 1745 in den Besitz von Franz Conradt (gest. 1775) bzw. danach von seinem Nachfolger und Bruder Maximilian Christoph (nicht Christian!) von Rodt, beides Fürstbischöfe von Konstanz, gelangte oder erst über den vermuteten Entwerfer der eher paganen, profanen oder säkularen Grabinschrift, den fürstbischöflich Basler Archivar Leonhard Leopold Maldoner (gest. 1765) in den Besitz (?) des Meersburgischen Kaplans Franz Joseph Maldoner kam, konnte auch hier nicht geklärt werden. Vielleicht gehörte es doch eher in die Nachlassmasse des 1800 verstorbenen Letzten des Geschlechtes von Rodt, woraus es Maldoner kurz vor seinem Tode (1801) für sich und für seine eigene Grabesstätte erwarb. Anscheinend wurde es ikonographisch (mit einem anderen Porträtmedaillon?) auch für einen bürgerlichen, vielleicht der Rodt-Familie verbundenen Geistlichen als tauglich eingeschätzt. Dass das Tonmodell eigenhändig ist, steht wohl ausser Frage. Wichtiger wäre die Feststellung der Unterschiede zur Ausführung gewesen trotz der starken Mutilitäten. Das ursprünglich kleiner gedachte Löwenfell war sicher noch vor der viel länger werdenden Beschriftung modelliert. Der Rocaille-umrante Wappenschild war hier noch weniger sichtbar, eher liegend gegeben. Ob überhaupt der später den Schuld und den Helm haltende Putto vorhanden war?. Über der Krone erscheint ein Schild oder ein Rad (?) einer Lafette. Details wie der Sarggriff vorne oder die 'gefrässige Zeit/Nacht/Vergessen' an der rechten Schmalseite fehlen auch wegen der geringeren Detaillierung. Ansonsten hat sich bei der Ausführung wenig geändert.

Im Rahmen der Spekulationen könnte sich der Rezensent sich dieses Tonmodell als (Wett-?) Bewerbungsmodell vorstellen, dem nach einigen kleineren Änderungswünschen die besagte verschollene Zeichnung als verbindlich für die Ausführung gefolgt ist.

Mit letzterer vor allem in typologischer und ikonographischer Hinsicht befasst in einem sehr ausführlichen Katalogtext der emeritierte Freiburger Kunstgeschichtler Heinfried Wischermann, der nach eigener Aussage in den Faktenangaben der noch immer gültigen Monographie von Ingeborg Krummer-Schroth folgt, während er sich abgesehen von Hinweisen auf italienische und französische Vorbilder bei Durian-Ress sich von deren Vorschlag des Puttos am Grabmal als 'Amor' "erheitert" fühlt. Nach einem lokalen Überblick befasst der Autor sich zuerst mit der lateinischen, ursprünglich vergoldeten Inschrift des vom 'Sarkophag' herabhängenden Löwenfells, die er mit den aufgelösten Abkürzungen transkribiert und übersetzt. Statt dem ergänzten "Posuerunt" könnte sich der

Rezensent ein 'Voverunt' oder 'Dedicaverunt' fast besser vorstellen. Es folgt ein noch längerer und vor allem auch etwas stärker religiös angehauchter Text, der nach der Handschrift vom vorderösterreichischen, bis 1749 in Freiburg ansässigen Beamten Maldoner (1694-1765) von Waldshut stammen soll und wohl für eine separate Stein- oder Bronze-Bodenplatte unterhalb oder in der Nähe des Kenotaphs gedacht war. Es wäre besser gewesen den "Übersetzungsvorschlag" von Ingeborg Krummer-Schroth (1987, S. 98) gleich zu korrigieren: z.B. '.../ Summus Rei Tormentariae ac Legionis / Pedestris Praefectus...' (= Praefectus: also Oberbefehlshaber der Artillerie und Infanterie); ... 'Militavit Strenu(u?)s annis LIV ...' (er ist über 54 Jahre ein tüchtiger Soldat gewesen); ...'in castris Gladio, in Fortalitiis (?) Praesidio / Dux idem, et Gubernator utrobique gloriosus' (im Felde oder in Feldzügen durch das Schwert, in den Festungen durch den Schutz war er Führer, Angreifer und Lenker, Verteidiger und in beidem ruhmvoll) ... 'In Proelio cecidit numquam...' (in Gefechten ist er niemals gefallen oder niedergestreckt worden). Eigentlich müsste es heissen: 'Soli fato succubuit' (allein dem Schicksal ist er unterlegen). 'Vade, Viator / Et ad hunc Lapidem, quem IV. Filiorum / Pietas c(h)aro Patri posuit' müsste eigentlich übersetzt werden mit: 'Gehe, Wanderer, auch zu diesem Stein, den die Ehrfurcht, Verehrung der vier Söhne für den lieben Vater gesetzt hat', und : 'bene precare ut requiescat in pace' mit: 'bitte (für ihn), dass er in Frieden ruhen möge'.

Anschliessend gibt der Autor eine recht ausführliche und zumeist zutreffende Beschreibung des sichtbaren Bestandes, bevor er sich den Verlusten einschliesslich einer fraglichen früheren Teilbemalung und der Person des Verstorbenen zuwendet, den er als "zugezogenen adeligen Rentner" (ab 1741?) in seiner lokalen und militärischen Bedeutung doch etwas zu gering einschätzt trotz Erwähnung der Versippung mit dem Geschlecht der von Sickingen in Ebnet und der zu Ämtern und Würden gekommenen Söhne. Der Autor wundert sich weiter, warum auf christliche Floskeln am Denkmal verzichtet wurde, und warum nicht ein Konstanzer Bildhauer beauftragt wurde. Ersteres lässt sich wohl durch die zumindest ursprünglich Zweiteilung in wirkliches Grab mit Epitaph und antikisierendem Kenotaph beantworten. Das Zweite durch das Fehlen überragender Kräfte in Konstanz-Meersburg (am ehesten wohl noch Josef Anton Feuchtmayer in Mimmenshausen; Dominikus Hermengild Herberger erst ab 1748 Hofbildhauer) und durch ein wohl besseres und kostengünstigeres Vorankommen durch einen Bildhauer wie Wen(t)zinger vor Ort.

Während Krummer-Schroth 1987, S. 126, Abb. 25 noch eine Abbildung eines französischen Denkmalentwurfes um 1700 als Beispiel des Grabmaltypus von Sarkophag/Kenotaph mit (religiösen) Allegorien und mit einem von einem Porträtmedaillon

verzierten Obelisk zeigt, sind die weiteren Ableitungsversuche des Autors (Rom, Bernini), Konstanzer Domherrengräber, der Wiener Sarkophag Karls VI., v.a. dem Schönborngrab in Mainz mit dem Löwenfell, dem geflügelten Totenkopf und der trauernden Frauenfigur leider nicht zum Vergleich abgebildet. Auch Durian-Ress, die noch weiter ausgreift, zeigt nur zwei römische trauernde Tugendallegorien von Giuseppe Mazzuoli und für den Pfeilköcher (der irdischen Liebe?) und die Stärke wenig aussagend zwei 'geistliche' Bergmüller-Stiche. Die typengeschichtliche Einschätzung Wischermanns als fortschrittlicher gegenüber z.B. dem Mainzer Schönborn-Grab und als reiner Vertreter des Rokoko" (formal eigentlich nur wegen des rocailleverbrämten Wappenschildes) liest man mit etwas Vorbehalt. Grössere Neugier weckt seine (einzel-)motivische Bestimmung des bislang vielleicht nicht ganz 'richtig' verstandenen Grabmonumentes.

Über den Entwerfer des 'Gedankhens' - sicher nicht Wen(t)zinger sondern wohl der genannte Leonhard Leopold Maldoner in Absprache mit der Rodt-von-Sickingen-Familie - lässt sich der Autor nicht weiter aus vor seiner ikonographischen Lesewanderung von unten nach oben. Richtigerweise sieht er, dass der Tod mit dem abgebrochenen Pfeil in der Hand und der verschlingenden Totenkopf-Geier-Fledermaus-Figur das vom 'Sarkophag'-Deckel eingeklemmte schlaffe Löwenfell für die Inschrift von der Innenseite her ausbreiten. Über den Löwen als Stärke-Mut-Personifikation denkt der Verfasser nicht weiter nach. Sicher wird auch an den Verstorbenen als den sterblichen Löwenmenschen Herkules angespielt, dem als Verstorbenen und Seelenhaft-Jenseitigen (dii "manes" bzw. dii parentes) der Tod nichts mehr anhaben kann, ja selbst nicht die Nacht, das Vergessen oder die gefräßige Zeit, aber nicht als "Erfüllungsgehilfe einer stärkeren Macht" sondern durch den unsterblichen Ruhm, den sich der Verstorbene durch seine Taten und die Tugend erworben hat. Bei den auf dem 'Sarkophag' befindlichen trauernden Figuren weist der Autor Durian-Ress' Vorstellung des nackten Putto als "Amor profanus" (ohne Bogen!) zu Recht zurück. Er entspricht als Wappenschild- und Helmhalter der ritterlichen Familie von Rodt den mittelalterlichen Knappen. Aber als Genius mit Palmwedel (des Sieges) steht er doch wohl auch noch für das Weiter-Leben, die Jugend, die Nachkommen des Geschlechtes von Rodt. Bei der geharnischten und behelzten Zentralfigur vermutet Krummer-Schroth 'Bellona' oder 'Minerva', was Durian-Ress als "virtus militaris" und Wischermann nicht nur als "Kriegskunst/Kriegswissenschaft" sondern als "Allegorie der klugen Handhabung der Kriegskunst vor allem durch Kriegsvermeidung" (z.B. durch den Fuss auf die todbringenden Pfeile?) zu spezifizieren sucht, wobei bei allen Figuren die Tugenden des Verstorbenen gemeint seien, wohl nur in dem Sinne, dass die allgemein

bzw. für den Adelsstand gültigen Tugenden über den Verlust einer ihrer menschlichen Ausprägungen oder Verkörperungen trauern. Der Rezensent würde aber eher im Sinne von Krummer-Schroth an 'die Kriegskunst trauert um einen fähigen General' denken. Bei der noch schwieriger zu bestimmenden Figur zur Linken einer weniger als 'Pleurante' sondern melancholisch-meditierend dargestellten Frau mit Mieder (? ohne Brustwehrschutz) und blossen Füßen handelt es sich nach Wischermann nur um die 'Fortitudo' (Mut, Stärke, Tapferkeit, vgl. Löwe), während Durian-Ress das "Gute Regiment" und Krummer-Schroth eigentlich am sinnfälligsten "Patria" als das um seinen Beschützer (gebrochene Säule der Stärke) trauernde Vaterland vorschlägt. Die beiden Texte wären damit am besten vereinbar. Den Obelisk sieht der Autor als "constans firmitas" an. Klarer sind die Vorschläge der beiden Damen als "Unsterblichkeitssymbol für einen Tugendhaften" in Verbindung mit der 'Fama', dem (Nach-)Ruhm des bekränzten und umrankten Verstorbenen im Porträtmedaillon ohne gross Petrarca und andere bemühen zu müssen. Der Helm an der Spitze ist noch die Siegestrophäe. Der Feind des Ruhms, die verschlingende-vernichtende Zeit, befindet sich aber nicht an der apotropäischen Maske mit dem Sarggriff sondern - wie schon erwähnt - an der Seite. Für den Rezensenten erscheinen die Erkenntnisse Wischermanns nicht als Fortschritt oder gar Durchbruch. In der abschliessenden Wertung sieht Durian-Ress in Wen(t)zingers Freiburger Rodt-Denkmal den (?) oder einen "Endpunkt der barocken Grabmalsallegorie" während Wischermann etwas abwägender zu einem letztlich ebenfalls positiven Urteil kommt, indem er Wen(t)zinger sogar als ebenbürtig mit Paul Egell, Diego Francesco Carlone, Joseph Anton Feuchtmayer, Johann Joseph Christian, Johann Baptist Straub und Franz Ignaz Günther (also ein Grossteil der in der Ausstellung versammelten Konkurrenten) ansieht. Die 'Installation' Wen(t)zingers verfügt über eine gewisse Klassizität und ist zweifelsohne dem altarähnlichen Konstrukt von Johann Schütz für den 'Türkenlouis' in Baden-Baden von 1753 weit überlegen. Zu der ab 1750 umgreifenden Theatralität und Individualität eines René-Michel Slodtz, Jean-Baptiste Pigalle, Louis-François Roubillac bis Antonio Canova wäre Wen(t)zinger sicher nicht fähig gewesen. Er hatte das Glück einen doch recht imposanten Auftrag zu bekommen im Gegensatz zu den meisten seiner deutschen Zeitgenossen und hat ihn im grossen Ganzen auch ordentlich bewältigt. Nach Archivalie 14 in Krummer-Schroth 1987, S. 258 kann man sich vielleicht auch ein weiteres, kleineres, nicht erhaltenes Grabdenkmal (in Ebnet?) für den ebenfalls 1743 (29. August) verstorbenen Schwager Christoph von Rodts bzw. Onkel Franz Conrad von Rodts, Ferdinand Hartmann von Sickingen (geb. 01.07.1673), vorstellen.

Die Wirkung, das ursprüngliche Aussehen und eventuelle Eigenmächtigkeit kann die stecherische Aufnahme (Kat. 17) durch den Freiburger, in Wien ausgebildeten und im Gebiet des südlichen Schwarzwaldes viel beschäftigten Zeichner und Graphiker Peter Mayer (1718-1800) zeigen. Peter Kalchthaler vermutet eine Illustration einer Monographie des Grabmonumentes. Der Rezensent kann sich eher einen Zusammenhang mit einer aber letztlich nicht gedruckten Schrift des allerdings seit 1749 mit der Stadt in Konflikt geratenen, schon öfters genannten Maldoner, o.ä. vorstellen. Interessant ist auch der Verweis des Autors auf den Nachruf Sautiers auf Wen(t)zinger, der als Künstler oder durch seine Kunst, die auch den Tod darstellen und bilden (vgl. Lessing), somit töten könne, dem toten Helden (also dem General Rodt) quasi wieder zu ewigem Leben verholfen habe, als zweifacher Menschenretter (neben der caritativen Spitalstiftung) in Übereinstimmung mit den hier diskutierten heutigen Auffassungen mit Kat. 16. Die von Mayer etwas angewandelte, trauernd-sinnierende, weibliche gelockte Figur macht trotz der zinnen-landsknechtartig geschlitzten Epauletten eher einen volkstümlichen Eindruck und nicht den einer oft bewaffneten und nicht 'geknickten Fortitudo'. Der 'Wilde Mann' beim Sarkophaggriff erinnert hier an einen Sklaven oder eine überwundene Feindesgestalt (vgl. Türkensiege). Das Bündel zu Füßen der 'Kriegskunst' wirkt eher wie ein Likatorenbündel und als Zeichen der Eintracht, des Bündnisses.

Als nächstes stellt Sebastian Bock die Ölberggruppe aus dem seit 1738 zu St. Blasien gehörigen Staufeu, etwa 5 km südlich von Kirchhofen-Ehrenkirchen vor, wo Wen(t)zinger bis zu seiner Aufnahme als Beisasse (Juni 1755 gleichzeitig auch Erwerb seiner ersten Hauses) seinen offiziellen Wohnsitz hatte. Leider wurde der schon von Ingeborg Krummer-Schroth veröffentlichte Auszug (1987, S. 256) der Pfarrchronik von Pfarrer Knecht auch vom jetzigen Bearbeiter nicht kritisch durchgesehen. Die entscheidende lateinische Textpassage müsste eigentlich so aussehen und übersetzt werden: "Advertens devotio(nem?) parochianoru(m) erga Xr(istu)m in horto agonizante(m?), opera et auxilio D(omini?) Wenzinger a(nn)o 1745 figuras confeci, ac demu(m) in forma, qua prostat, exstruxi ..." d.h.: Um die Andacht/Frömmigkeit der Pfarrkinder auf Christus in Todesangst im Garten (Gethsemane) zu lenken, habe ich mit Mühe und Hilfe des Herrn Wenzinger Figuren verfertigt (verfertigt lassen) und sie schliesslich in der Form, wie sie jetzt vorsteht (vorliegt) aufgerichtet (aufrichten lassen)... Eine ursprüngliche Steinausführung des Gehäuses wurde wieder abgebaut und durch das leichtere Holz ersetzt.

Interessant erscheint auch die bei Krummer-Schroth (S. 276/77) ausführlich geschilderte Wertsteigerung des über Karlsruhe nach Frankfurt gelangten Ensembles und die

unrühmliche Mitwirkung eines Kunsthistorikers. Auch Durian-Ress befasst sich ausführlich mit der von ihr fälschlich als einzig angesehene Ölbergzene, der sie Feulner folgend technische Souveränität, sicheres Formempfinden, volkstümliche Drastik und heimisches Traditionsbewusstsein attestiert, bevor sie sich auf die Suche nach Vorbildern wie Passionsfolgen (Marten de Vos), Passionsspielen, Bernini, Frueauf, Ares Ludovisi aber auch Naturbeobachtung macht. Während Bock die noch erhaltenenen Figuren (Christus verloren) nicht weiter diskutiert, weist sie der als 'trauernder Genius', 'Maria Magdalena' oder 'Anima' (Krummer-Schroth) angesehenen Figur mit dem zum Aufbruch, zur Führung gehobenen Arm überzeugend eine Engelsfunktion zu. Auch die ursprüngliche Aufstellung (wohl ähnlich dem von ihr erwähnten und abgebildeten Stich) beschäftigt beide, wie auch der 'Mann mit dem (eher nord- oder osteuropäischen) Muff', der wohl Porträtzüge Wen(t)zingers trägt, aber in seiner Funktion, Position als Zuschauer, Pharisäer o.ä. unklar bleibt. Bock hält die Kenzinger Variante für barock (-klassizistisch?) und die Staufener Version in der Tradition des Spätmittelalters (also quasi neogotisch?). Beide sprechen von Virtuosität v.a. auch in den (überzeichnenden) Charakter-, Gemüts- und Körperzuständen. Wenn man die Figuren(teile) etwas genauer betrachtet, so muss der kritische Betrachter feststellen, dass die drei schlafenden Jünger, die beiden Engel, Judas mit Schächer qualitativ höherstehen, während die restlichen Schächer wie auch die Kopffragmente, ja sogar der 'Mann mit dem Muff' schwächer, teilweise dilettantisch, gehilfenmässig geformt sind. Bei den Überlegungen zur Übersetzung des Textes erwog der Rezensent zeitweise sogar eine künstlerisch-handwerkliche Mitarbeit des Pfarrers. Die Aufstellung am/im Beinhaus auf dem Friedhof um die die St. Martins-Kirche dürfte ähnlich dem erwähnten Vos-Stich so gewesen sein, dass in dem mit Steinen und Mörtel nachgebauten, ansteigenden Garten im Vordergrund die drei schlafenden Jünger gelegen haben, zwischen denen der Engel zum Aufbruch/Aufwachen mahnte. Etwas höher und hinten dürfte Christus von dem Engel mit dem Kelch getröstet worden sein. Von einer Seite eher auf der Vordergrundsebene dürften Judas mit den Schächern angerückt sein.

Im übrigen scheint die Ölbergzenerie ein Neben- oder Folgeprodukt der nächsten Katalognummer, des verlorenen 'Gaudentius-Altars' (Kat. 19) am nämlichen Ort der St. Martins-Pfarrkirche von Staufen gewesen zu sein. Allerdings erwähnt Peter Kalchthaler nicht, wo genau dieser nur durch einen Stich überlieferte hölzerne Altar sich befunden haben könnte. Der neue Patronatsherr seit 1738, Kloster bzw. Abt von St. Blasien, hat anscheinend die Reliquien eines Gaudentius (ein 'puer' Knabe oder 'iuvenis' Jüngling und Märtyrer aus dem 8. Jahrhundert? in den Pyernäen?; nach Kalchthaler:

Katakombenheiliger mit /nach einer Legende?) und ihre Garnierung besorgt, während der besagte Pfarrer Franz Ignaz Knecht am 13.04.1745 mit einem Schreiner den hölzernen Altarschrein verakkordierte nach einem "riß" (wohl Konstruktionszeichnung, Werkzeichnung) und "project" (entweder eine perspektivische Zeichnung oder gar ein Ton-Holz-Modell?) Wen(t)zingers als Grundlage der Ausführung bis zum 21.11.1745. Der ausgestellte Stich des heimischen Stechers Johann Baptist Haas angeblich nach 1760 auch aus 'erzieherischen Gründen' zeigt in einer mehr aufrissartigen als perspektivischen Weise etwas unklar den relativ niedrigen Altar, der auf einem teilweise geschwungenen, zwei bzw. dreistufigen Podest einen mensaartigen Unterbau mit einem (wohl nicht von Wenzinger) gemalten Antependium einer antikisierenden Enthauptungsszene mit den Eltern des Märtyrers im Hintergrund zeigt. Darüber in einem stark geschwungenen Gehäuse liegt die Reliquie, ein ganzer Knochenmann mit Nonnenstickarbeit und einem Widmungsschild "dem Sohne Gaudentius". Auffällig sind die vier Kerzenhalter wohl aus Metall und andere Applikationen (Vasen, Ranken). Dem Stich lässt sich eine zweizonige Tiefenerstreckung (ja, sogar pyramidal) - also keine nur flächige Ausbreitung - entnehmen. Die Auszeichnung von Durian-Ress als "singulär(e)" Leistung wird vom Autor mit Hinweis auf Johann Baptist Straub (Grafrath) und Franz Ignaz Günther (Weyarn, beide allerdings erst aus späterer Zeit) nicht ganz geteilt. Vielleicht ist der qualitativ geringe Eindruck dem mässigen Stich geschuldet, aber das Ganze macht keinen sehr homogenen Eindruck. Eigentlich verrät kaum etwas die Hand Wen(t)zingers.

Die beiden folgenden von Sebastian Bock bearbeiteten Katalognummern (20 und 21) befassen sich mit den wohl bekanntesten, aber ganz schlecht dokumentierten Arbeiten Wen(t)zingers für Schloss Ebnet im Auftrag des Ferdinand Sebastian von Sickingen, Neffe des schon bekannten verstorbenen Generals von Rodt. Wenn es bei Krummer-Schroth 1987, S. 258 heisst, dass "ein(en) Bildhauer und künstler (Wenzinger) ... die von Rhod und Sickingsche denckmahler" (vor 1749) gefertigt habe, war der Ebnetter Auftrag nur eine weitere logische Folge. Wie üblich fertigte Wen(t)zinger für die 'Vier Jahreszeiten' jeweils Tonmaquetten etwa im Massstab 1 : 6, wovon sich nur noch der 'Winter' (der 'Sommer' bis Anfang des 20. Jahrhunderts) erhalten hat, wie uns der Autor mitteilt. Diese Figur ist im Gegensatz zu den sonstigen eher etwas antikisiert, idealisiert gehaltenen Varianten in der russisch-osteuropäischen Fell/Pelzkleidung zeitgenössisch, natürlich, realistisch. Die von Saskia Durian-Ress vorgebrachte Reihe von möglichen Vorbildern (Alessandro Vittorio, Pierre Le Gros) ergänzt der Autor interessanterweise durch eine wohl später entstandene Abbildung des verummten Freiburger Münsterturmwächters, der vielleicht Anregung

aber sicher kein Modell darstellte oder abgab, wie auch der Autor einräumt. Während beim Modell noch der Körper unter dem Pelzmantel spürbar und die Haltung nachvollziehbar ist, wird der 'Frierende' in der Ausführung zu einer Gewandfigur mit schwierigem, kaum nachvollziehbarem Stand bzw. Anlehnung an den Baumstumpf, während zu Füßen das Feuer zur Seite über die Plinthe hinausflackert. Wie die jetzt im Innenhof hinter dem Wen(t)zinger-Haus aufgestellten Figuren (Kat. 21) genau im Ebneten Schlossgarten platziert waren, kann uns bislang kein Bearbeiter mit Gewissheit sagen. Auch die Datierung 1749 nach einer Aufstellung des Baumeisters Simon Schratt (vgl. nochmals Krummer-Schroth 1987, S. 257/8) ist letztlich nicht gesichert. Der Autor schließt aus der obigen Nachricht über die "von Rhod- und Sickingsche denckmahler zu Freyburg" bei letzterem auf diese vier Figuren, während Durian-Ress (S. 115) damit das Wappen im Giebelfeld von Ebnet versteht. Der Rezensent bleibt hier noch einmal bei seiner Vorstellung eines verschollenen Grabdenkmals für Ferdinand Hartmann von Sickingen. Während Saskia Durian-Ress legitimerweise bei den beiden weiblichen Figuren 'Frühling' (Flora) und 'Sommer' (Ceres) und den beiden männlichen 'Herbst' (Bacchus) und 'Winter' (Väterchen Frost?) der von ihr wohl richtigerweise 1752 datierten Gruppe auf mögliche französische und italienische, aber eigentlich nicht unmittelbare Vorbilder abhebt, um letztlich wieder bei einer individuell, "singulären" Lösung zu landen, betont Sebastian Bock ähnlich ihre "Sonderstellung" durch "Klarheit, Eleganz, Gelassenheit", die sie von den zeitlich eher späteren Gartenplastiken im weiteren Rhein-Maingebiet von Joachim Günther und Ferdinand Tietz unterscheidet. Die Version von dem Einsiedler Bildhauer Johann Baptist Babel (Abb. 4a) wird nicht erwähnt. Eigentlich gehen beide aber nicht kritisch an die Figuren heran. Die weiblichen Figuren v.a. die 'Flora' besitzen zweifelsohne eine (französische?) Grazie, Eleganz in der Kopf- und Oberkörperpartie, während das Restliche durch einen Umhang weitgehend verschleiert, ja verunklärt wird. Auch beim nackten, nur durch eine sehr realistische, Wen(t)zinger sicher vertraute Weinranke bedeckten, nach Bock unbacchantischen 'Bacchus' wirken der Stand und die Anatomie nicht sehr akademisch überzeugend. Fast allen Wen(t)zinger-Figuren ist eine gewisse Kurzleibigkeit, Kopflastigkeit, manchmal etwas Puppenhaftes zu eigen, ohne die ihren Zweck sicher erfüllenden Qualitäten weiter herabzuwürdigen. Dass Franz Conrad von Rodt im Treppenhaus seiner Neuen Residenz in Meersburg 1764 ähnliche aber noch schwächere Figuren akzeptierte, zeigen die 'Vier Elemente' in Göttergestalt (Abb. 4b) von dem in Konstanz tätigen Bildhauer und Kaufmann Johann Ferdinand Schratt, vielleicht Sohn des von Altstätten gebürtigen und in Ebnet mit Wen(t)zinger zusammen tätigen Baumeisters

Simon Schratt (1714-1781).

Die weiteren ortsfesten Arbeiten Wen(t)zingers für Ebnet, das erwähnte dreiecksmässig, aber nicht der Giebelform entsprechende Wappen an der Gartenfront, die noch schwächeren, massigen Schlusssteine ebendort (allerdings nicht im besten Erhaltungszustand) oder die stukkieren, stereotypen 'Jahreszeiten'-Büsten des Ebnetter Gartensaales werden nicht weiter erwähnt.



Abb. 4a J. B. Babel: Winter (Tonbozzetto) um 1750-60 Einsiedeln, Stiftungssammlung (aus: Peter Felder: J.B.Babel, Basel 1970, S. 180)



Abb. 4b J. F. Schratt: Demeter/Erde um 1764 Meersburg, Neues Schloss, Treppenhaus (aus: G. Spahr, Oberschwäbische Barockstrasse V, 1984, Abb. 48)

Die beiden nächsten Katalognummern 22 und 23 gehören zu zwei motivisch verwandten Zeichnungen von gleicher Provenienz - Wen(t)zinger Familientradition - und werden von Felix Reuße um 1750 datiert, sind aber nicht nur technisch sondern qualitativ sehr unterschiedlich. Bei Nr. 22 sieht der Autor - für den Rezensenten nicht richtig nachvollziehbar - eine ähnliche Kürzelhaftigkeit wie bei Kat. 31 und 38. Zutreffender ist wohl der geringe Nachzeichnungscharakter. Während Saskia Durian-Ress (S. 137-139) Sebastiano Riccis Altarbild 'Himmelfahrt Mariens' in der Wiener Karlskirche als mögliches

Vorbild heranzieht, geht Reuße bis auf Federico Barocci zurück und meint Einflüsse des Manierismus feststellen zu können. Nicht gefragt wird bei der in der Verkürzung der Hände ganz passablen Federzeichnung, inwieweit eine Bildhauerzeichnung (nach einem Modell?, für ein Modell eines Petrus innerhalb einer Himmelfahrt Mariens?) vorliegt.

Bei der anderen (Rötel-)Zeichnung 'Hl. Bonifatius' ist wenigstens die Vorlage (Sadeler-Stich) klar. Reuße spricht von einem einfühlsamen Zeichner, obwohl er die unglückliche Darstellung der Hände erkennt, aber sie wegen der Vorlage und dem (deteilvernachlässigendem) Kopiencharakter entschuldigt. Da auch Saskia Durian-Ress nichts Kritisches äussert, darf an dieser Stelle auf den schwächlichen, schülerhaften, wenig Plastisches vermittelnden Eindruck verwiesen werden. Und doch besteht eine gewisse Nähe zu Wen(t)zingers plastischem Werk. Dem Autor muss man zustimmen, dass Wen(t)zinger als Zeichner kaum greifbar ist und vieles angezweifelt wird, wobei er auf die sehr unterschiedlichen Katalognummern 22, 28, 30, 31, 37, 38, 39, 63 und 64 hinweist.

Die von Peter Kalchthaler bearbeitete Katalognummer 24 'Stilleben mit Fastnacht- und Fastenspeisen' ist das bislang einzig bekannte signierte und mit 1753 datierte malerische Werk Wen(t)zingers. Leider hing es in der Ausstellung supraportengemäss so hoch, dass es nur schwierig zu beurteilen war. Saskia Durian-Ress (S. 136, Anm. 314) hält es für ein "ansprechendes" Gemälde. Ein anderes mit einem 'Küchengeräte-Stilleben' schreibt sie im Vergleich Wen(t)zinger ab, wie auch der vorliegende Autor. Dieser befasst sich bei der signierten, aus dem Wen(t)zinger-Haus ziemlich sicher stammenden Supraporte aber vornehmlich mit dem Dargestellten und dessen tieferer allegorischer Bedeutung: Fastnacht und Fastenzeit, was letztlich die Pole von Verschwendung/Überfluss und Sparen anklingen lässt. Wie bei Krummer-Schroth und Durian-Ress wird auch von Kalchthaler auf das mögliche Vorbild Chardin (Paris, Louvre von 1731) verwiesen, das Wen(t)zinger gesehen haben könnte. Es wird aber von ihm auch noch der Strassburger Protestant Stosskopf genannt. Wenn man das Gemälde aber etwas näher sich an- und sich etwas weiter umschaute, ist hier bei Wen(t)zinger eine aussergewöhnliche Farb- und Stofflichkeit verbunden mit einem protoimpressionistischen, Alla-Prima-artigen Duktus (z.B. Fische und Brot) vorhanden. Der Rezensent fühlt sich an Spanisches (Zurbaran, Velázquez) erinnert. Der positive Eindruck wird durch die nach rechts hin eigenartige perspektivische Komposition aber doch etwas gestört. Für den Rezensenten ist nicht nachvollziehbar, warum Wen(t)zinger die anderen Supraporten (vgl. Abb. 80/81 bei Krummer-Schroth 1987, S. 162) qualitativ so hat abfallen lassen, ob selbstgemacht oder

von anderen Künstlerkollegen erworben. Wenn Wen(t)zinger sein erstes Haus in Freiburg erst anlässlich seines Beisitzes in Freiburg 1755 (vgl. Krummer-Schroth 1987, S. 260, Nr. 20) gekauft hat, fragt man sich, wo das Gemälde zwischen 1753 und 1755 sich befinden haben könnte. Malkulturmässig ist es auf alle Fälle wieder ein beunruhigendes, rätselhaftes Solitär.

Als Kat. 25 folgt wieder eine etwa halblebensgrosse gebrannte Tonfigur einer 'Immaculata'. Sebastian Bock hätte besser daran getan, sie in eine Reihe mit Kat. 14, 40, 55, 65, und 67 zu stellen. Er lässt sich anfangs mehr über die allgemeine Ikonographie/Ikonologie der 'Immaculatae' aus, bevor er auf die Plastik zu sprechen kommt, die z.B. deutlich und nicht ganz exzeptionell auch noch zwei wohl von den Putten gehaltenen Lilienkelche zeigt. Den Autor interessiert im folgenden mehr die Funktion dieses Stücks, das er als ausgereiftes Zwischenmodell oder gar völlig fertiggestelltes Ausführungsmodell als Vorlage für eine Vergrösserung (in Stein wie z.B. in St. Gallen, Kat. 40?) ansieht. Gleichzeitig erwägt er eine Zugehörigkeit zu den "22 irdenen Figuren", die Wen(t)zinger auch als Ricordo und Vorzeigemodelle bei sich aufbewahrt hatte. Der Brand (der Ausführungsgrad ist zu ergänzen) spräche aber auch für ein autonomes Werk, da keine unmittelbare Ausführung bekannt geworden ist. Zum Schluss kommt er auf die Wen(t)zinger-spezifische 'Verschleierungs-Ummantelungs-Taktik-Technik' zu sprechen, die eher einer unakademischen Entkörperlichung gleichkommt. Durian-Ress sieht auf S. 186/88 begleitet von zwei Abbildungen von verschiedenem Blickpunkt in der Figur ein autonomes Spätwerk (ab 1761) mit Verwandtschaft zu St. Gallen (Kat. 40; dreifache Höhe und überlebensgross), aber auch zur früheren Merdinger 'Immaculata' von 1741 und nicht nachvollziehbar zu dem 'Karlmann' (vgl. Kat. 27). Interessanter ist ihr Hinweis, dass die Figur als Hausmadonna an einer Hauswand eines Töpfers vergleichbar dem 'Hl. Joseph' von Anton Xaver Hauser gehangen haben könnte. Dass ein bürgerlicher profaner Modus in diesem Ambiente angestrebt und damit auch einer Vorgabe der römischen Akademie entsprochen worden wäre, wirkt etwas sehr bemüht.

Peter Kalchthaler stellt unter Kat. 26 eine genreartiges mittelgrosses Kabinettstück vor: 'Die Kartenspieler', das als 'Drei Spielende' im Wen(t)zinger-Nachlass sich befunden hat. Das unsignierte Gemälde hält er etwas eingeschränkt für eigenhändig und datiert es nach dem Erwerb des Wen(t)zinger-Hauses 1761. Man vergleiche Krummer-Schroth 1987, S. 298, Nr. 39 und ihre Bemerkung der Nähe zu den Masken am Haus. Der Autor erwähnt noch Alois Siegl, der es als Spätwerk (um 1790?) und als Ausdruck des Nachlassens der

künstlerischen Kraft ansieht. Weiters versucht er die Szene zweier Spieler mit beobachtendem Dritten zu interpretieren, indem er in dem Linken mit der obszönen Geste den aber trotzdem noch lächelnden Verlierer erkennt. Anscheinend wird nicht um Geld gespielt. Der Autor stellt einen heiteren, ja auch grotesken und karikierenden Grundton fest, dem die oft bei den Niederländern v.a. des 17. Jahrhunderts feststellbare 'Moralinsäure' abgehe. Zu Recht widerspricht er den Versuchen die 'borderline'-artigen Messerschmidt-Charakterköpfe als Anregung heranzuziehen. Dem allgemeinen zeitbedingten Interesse an Physiognomie steht aber die angebliche Übernahme aus LeBrun's weitverbreiteten 'passions' für die Hintergrundfigur etwas entgegen. Auf die Qualität bzw. Mängel des Bildes wird sonst nicht hingewiesen. Die Karten liegen nicht überzeugend auf dem Tisch; die Hände sind eher dünn, zierlich, wenig gekonnt gezeichnet; das Körperliche der Arme, Schulter wirkt wenig räumlich-plastisch geklärt. Es wird hier das Spielsüchtige des 18. Jahrhunderts (z.B. Maria Theresia, Mozart) auf das gemeine Volk binnenexotisch projiziert. Vielleicht wird auf ein Sprichwort 'angespielt'?

In dem munteren Wechsel der Gattungen folgt wieder eine Kleinplastik aus Holz, der schon erwähnte 'Seliger Karlmann' (Kat. 27). Stephanie Zumbrink liefert die ikonographische Bestimmung und versucht die Figur mit St. Gallen stilistisch in Verbindung zu bringen, obwohl sie das Schlankere, Gelängte und Himmelnde als andersartig empfindet. Sie stellt aber die Zuschreibung der nach Stuttgart gelangten Figur ohne genaue Provenienz an Wen(t)zinger durch Werner Fleischhauer nicht in Frage wie z.B. Manfred Hermann (M. Faller), obwohl auch sie die Nähe zu Werken Fallers einräumen muss. Die auf einem Rokokopodest stehende Figur wird von ihr nach St. Peter bzw. das Freiburger Umfeld verortet. Vielleicht sei sie ein Modello für eine Altarseitenfigur (rechter Hand?). Durian-Ress versucht auf S. 184/86 Vorbilder, Vorlagen, Anregungen beizubringen, ohne aber in der Händesicherung wirklich beitragen zu können.

Bei dem folgenden zeichnerischen Entwurf (Kat. 28) für einen (tabernakellosen?) 'Hoch-Altar' bestimmt Stephanie Zumbrink die rechte, vielleicht dem 'Karlmann' vergleichbar, plastische Seitenfigur als Paulus. Diese Zeichnung gehört wie Kat. 37, 39 und 62 zu einem Fund unter einer Treppe des Wen(t)zinger-Hauses, wobei Kat. 37 (und Kat. 30) sicher von der gleichen Hand stammt. Die Autorin plädiert aus der Fundsituation und wegen des Zeichenstils für Wen(t)zinger (ähnlich Krummer-Schroth 1987, S. 298, Nr. 41A), lehnt aber die dort angedeutete und doch ernst zu nehmende Beziehung zu Kirchhofen (um 1763) ab. Die Altarblätter von Kirchhofen (um 1762/63) werden Simon Göser zugeschrieben. Es

müssten wohl seine frühesten, stilistisch andersartigen Werke im Breisgau sein. Auch hier taucht seitenverkehrt der von Durian-Ress bei Kat. 30 inkriminierte Engel auf. Im übrigen ist die Apostelschar eine Versammlung von skurrilen Typen. Auch zum gleichzeitigen Treppenhausdeckengemälde im Wen(t)zinger-Haus ergeben sich so starke stilistische Bezüge, dass Wen(t)zinger auch an den Kirchhofener Altarblättern beteiligt gewesen sein dürfte. Es fehlt nach den Vorarbeiten von Hermann Ginter, Hermann Brommer u.a. noch immer eine Geschichte der Breisgauer Malerei nach Bernhard Altenburger, Jakob Carl Stauder, Franz Ludwig Hermann Franz Joseph Spiegler und Benedikt Gambs, also ab etwa 1760 mit Simon Göser, Georg Saum, Anton Morath, Johann Pfunner, Franz Joseph Rösch u.a.

Gegenüber Kat. 30, ein um 1780 datierter Entwurf für St. Märgen, wird der vorliegende, dem Rokoko verpflichtete Altaraufriß deshalb um 1760/70 datiert. Vielleicht kann man sogar fast ein Jahrzehnt früher gehen. Die sauber ausgeführte Reinzeichnung mit laviertes Feder und als Varianten-Vorschlag besitzt eine grosse Perfektion und eine ordentliche Qualität, während die Figuren eher schwächer und unplastischer wirken. Ob sich Wen(t)zinger hier noch eines Reinzeichners bediente (ähnlich bei Joseph Anton Feuchtmayers eher perspektivisch angelegten Muster-Schau-Altarentwürfen) bleibt aussen vor, wie auch eine unten erkennbare Beschriftung (der Kostenangabe?) samt Maßstab. Aus dieser Zeichnung war der Altarschreiner sicher leicht in der Lage eventuell Detailwerkzeichnungen zu entwickeln.

Dass Wen(t)zinger auf Grund seiner römischen Erfahrungen und wohl gewisser Vorlagen aus/in seiner Bibliothek auch profane Architekturen wie den ephemeren 'Triumphbogen der Landstände' von 1770 (Kat. 29) entwerfen konnte, beweisen die Stiche von Peter Mayer von der Vorder- und der Rückseite wohl nach den Originalentwürfen und dem eigenen Erleben. Allerdings sind die graphischen Darstellungen perspektivisch nicht ganz korrekt u.a. an der geschwungenen vorspringenden monumentalen Pfeiler-Säulen-Ordnung des Mitteltores. Peter Kalchthaler beschreibt die inhaltlichen Motive der bevorstehenden Vermählung und Verbindung von Österreich und Frankreich ohne die lateinischen Inschriften noch näher zu beleuchten. Die von ihm erwähnte Illuminierung zeigt z.B. eine Grafik des viel schwächeren Tores der Stadt Freiburg nach einem Entwurf von Franz Joseph Rösch gestochen von Joseph Haas. Das zumindest vom 4. bis 6. Mai 1770 aufgeschlagene Gebilde soll nach den Angaben des Autors aus einer geschreinerten Holzkonstruktion bestanden haben, wobei die plastischen Details in Stuck ausgeführt wurden. Inwieweit hier Wen(t)zinger selbst Hand anlegte, ist den Abbildungen natürlich

nicht mehr zu entnehmen.

Erfreulicherweise schliesst sich hier ein weiterer quasi architektonischer Entwurf für einen nicht ausgeführten 'Gnadenaltar in St. Märgen' ((Kat. 30) an. Stephanie Zumbrink sieht in dem halbelliptisch schwingenden Altar eine Mischung von barocken und beginnenden klassizistischen Elementen am Werk und datiert um 1780, wobei sie auf St. Blasien und Pierre Michel d'Ixnard verweist. Dessen Entwürfe gehen aber von einem andersartigen antikisch-blöckisch, eckigen, kastenartigen Formverständnis aus. In der Zeichenweise meint die Autorin eine Verwandtschaft zu St. Gallen feststellen zu können, aber die Eigenhändigkeit bleibt für sie problematisch, während Durian-Ress auf S. 137, Anm. 320 die Eigenhändigkeit wegen anatomischer Mängel gänzlich ablehnt und auf S. 194, Anm. 388 sicher zu unrecht sogar eine gegenüber Kat. 28 andere, frühere Epoche (um 1750?) annimmt. Der penible, etwas kühl plastisch beleuchtete Aufriss ist stilistisch sicher nach 1770 einzuordnen. Der Rezensent könnte sich Simon Göser als Ausführenden nach Entwürfen, Modellen Wen(t)zingers wie z.B. in St. Blasien ganz gut vorstellen.

Mit dem 'Entwurf für einen Strebepfeileraufsatz am Chor des Freiburger Münsters' (Kat. 31) von 1786 stellt uns Peter Kalchthaler eine eigenhändige (?) Werkzeichnung (Aufrisse, Grundriss, Querschnitt) des späten Wen(t)zinger vor, das ihn fast als denkmalpflegerisch, gotisierenden Romantiker des 19. Jahrhunderts zeigt, wie auch der Autor meint. Es fehlt der pedantischen Zeichnung fast jegliches künstlerisches Temperament. Im übrigen ist die Zeichnung seitenverkehrt im Katalog wiedergegeben.

Die nächsten 11 Nummern (Kat. 32-42) widmen sich nicht primär dem Zeichner, sondern dem Generalunternehmer Wen(t)zinger und somit dem Komplex St. Gallen. Stella Hausmann fasst noch einmal ihren Aufsatz zu dem Kalotten-Rotunden- und Hängegerüstmodell (Kat. 32) zusammen. Wenn die dendrochronologischen Berechnungen (um 1830/35) für alle drei Teile übereinstimmend zutreffen, sind eigentlich alle bisherigen Datierungen wie 1757 (Planungsphase) oder 1773 (Renovierung aber mit Hilfe eines gemalten Modells von Wenzinger) natürlich hinfällig. Der Aufwand für eine Renovation der seit 1823/24 übermalten Deckenbilder nach 1830 wäre für diese Zeit aber doch erstaunlich. Das Hängegerüstmodell hätte wohl eine weitgehend ungehinderte Nutzung der Kathedrale während dieser Umbauzeit ermöglichen sollen.

Als nächstes stellt Josef Grünenfelder wie schon Krummer-Schroth (S. 279, Nr. 7 u.8) zwei Lindenholz-Bozzetti (Kat. 33a u.b) von unterschiedlicher Grösse vor, die im Zusammenhang mit der von Fidelis Sporer ausgeführten überlebensgrossen Steinskulptur eines 'Hl. Gallus' am nördlichen Querhaus stehen. Während der Grössere mit "1758"

bezeichnet und datiert ist, wird der attributlose Kleinere von Durian-Ress (S. 172, Anm. 359) zu Recht in Frage gestellt. Eigentlich macht für einen Entwerfer vornehmlich in Ton wie Wen(t)zinger eine solche vorausgehende Holzfigur im Werkprozess schon gar keinen ökonomischen Sinn. So hätte man die von Stephanie Zumbrink vorgestellte, folgende Tonmaquette (Kat. 35) von annähernd gleicher Grösse wie der Augsburger 'Gallus'-Bozzetto hier anschliessen sollen, da sie wohl mit dem 'Paulus' der St. Galler Nordfassade in Verbindung zu bringen ist. Bei der auch für den Bearbeiter auffälligen skizzenhaften, ungeschlichteten Schnitztechnik der grösseren (eigenhändigen?) Figur sieht er allerdings das kontrapostische Raffmotiv des Mönchsgewandes "wie in leichtem Erschrecken über die gehorsame Rückkehr des wilden Tieres".

Dem Maler Wen(t)zinger auf der Spur ist Detlef Zinke an Hand von zwei erhaltenen Entwürfen für die Deckenmalerei im 2. Joch der Seitenschiffe des Langhauses. Der Autor berichtet mit grosser Wahrscheinlichkeit von einem Erwerb dieser Skizzen für die standesgemäss übliche Kunstsammlung durch den Fürstabt von dem um 1779/82 für/in St. Blasien tätigen Wen(t)zinger auch durch den Hinweis auf den Universalgelehrten Hirsching, der vor 1792 St. Blasien besucht und dort Wen(t)zinger Malereien gesehen hatte. Die recht grossen Skizzen im Maßstab 1:10 mit zwei frühen Ordensheiligen (Eusebius und Notker) dienten wohl auch zur Vergrösserung und Ausführung vornehmlich durch Josef Wannemacher. Während Michel Reistle in Anlehnung an Bruno Bushart diese Entwürfe schon der 'Wen(t)zinger-Hand' Wannemacher zuschrieb, muss man v.a. im Vergleich zu Wannemachers eigenhändigen Entwürfen für die St. Galler Stiftsbibliothek (und auch für die Chormalereien) sie dem Freiburger 'Universalkünstler' Wen(t)zinger geben auch nach Meinung des Bearbeiters. Dieser erwähnt noch die angedeuteten übergreifenden Rocailen der Schmalseiten (die zeitliche Reihenfolge von Stuck und Malerei ist ungeklärt), befasst sich aber stilistisch nicht näher mit den Skizzen. Der symmetrische, etwas langweilige Aufbau zeigt auf seitlichen schrägen Wolken in ziemlicher Untersicht weitere Heilige, während die Mitte ebenfalls von den genannten Benediktinerheiligen in ihrem schwarzen Habit ebenfalls auf Wolken eingenommen wird. Es dominiert eine altertümliche tonige, russige ("finster und melancholisch"), rembrandteske, tafeldähnliche, kolorierte Farbigkeit oder besser ein farbiges Hell-Dunkel. Die Figuren wirken puppenhaft, schematisch auch in der Gestik (möglicherweise vorher in Ton modelliert zur leichteren Untersicht). Die Verwandtschaft zum Deckenbild im Wen(t)zinger-Haus ist unverkennbar. Leider sind die ausgeführten Deckenbilder in St. Gallen so klein abgebildet, um auch an ihnen den potentiellen Eigenanteil Wen(t)zingers

ablesen zu können, oder ob die Ausführung etwa dem auch in der römisch-plastischen Note etwas wesensverwandten Wannemacher ganz überlassen war. Ansonsten sei bei den übrigen zweitklassigen, fast eine Rauchvergiftung erzeugenden St. Galler-Malereien auf den Aufsatz von Josef Grünenfelder und bei den Abbildungen auf die Monographie von Ingeborg Krummer-Schroth verwiesen.

Eigentlich hätte sich hier der 'Entwurf für eine Stuck-Dekoration des Mittelschiffjoches' (Kat. 39) direkt anschliessen lassen. Er ist als Blick von unten ein Schnitt in Höhe des Ansatzes des Mittelschiffjochgewölbes. Josef Grünenfelder sieht den variierenden Auswuchs links unten als eine Art 'inklinierter Ebene' gegenüber der Grundrissprojektion. Allerdings scheint auch eine Drehung und Änderung der Pfeilerfortsetzung angedacht gewesen zu sein. Der Autor vermutet sogar eine Entstehung dieser im Wen(t)zinger-Haus aufgefundenen, sehr präzise ausgeführten Zeichnung sogar vor dem offiziellen Vertragsabschluss Juni 1757 und sieht zu Recht einen Zusammenhang mit dem im Freiburger Raum schon seit 1740/41 (Kirchhofen) tätigen Johann Georg (und später Matthias) Gigl. Es wäre allerdings erstaunlich, wenn Wen(t)zinger schon Juni 1757 einen solch elaborierten, aus der Rocaille und ganz dem ornamentalen Stuck entwachsenen Entwurf für die darin routinierten Wessobrunner Stukkatoren (vgl. das zeitgleiche Isny) geliefert hätte. Im übrigen müsste man bei den Vorlagen noch weiter nachforschen. Für Wen(t)zinger wäre diese Zeichnung auf diesem Gebiet wieder ein Unikat.

Die einzige bislang für Wen(t)zinger nicht in Frage gestellte Zeichnung ist die lavierte Zeichnung zweier halbbogenförmig geschlossener Seitenschiff-Durchgänge zur Rotunde mit Wen(t)zinger-typischen, aufgesetzten Puttenpaaren und Attributen. Der Bearbeiter Grünenfelder empfindet das Figürliche sehr "duftig" (eine Hommage an Johannes Duft?) und weist auf eine Ausführung in der St. Galler-Rotunde in südwestlicher Richtung hin. Er meint, dass die Zeichnung ebenfalls schon vor dem Vertragsabschluss Juni 1757 entstanden sei. Eine 'morellische' Nebensächlichkei wie die lavierten unteren Abrisskanten hat eine Entsprechung in dem schon behandelten Entwurf von 1786 für das Freiburger Münster (Kat. 31).

Ein weiterer, etwas andersartiger, sensiblerer und detaillierterer Entwurf für die Gestaltung eines Wandpfeilers der Rotunde von St. Gallen (Kat. 37) ist stilistisch verwandt mit Kat. 28 (und Kat. 30) wird auch nach der Provenienz aus dem Wen(t)zinger-Haus von Josef Grünenfelder wie von Ingeborg Krummer-Schroth und Saskia Durian-Ress als eigenhändiger Wen(t)zinger angesehen. Im Katalog werden die Zweifel von Ulrike Weiss (1998) nicht angesprochen. Der lavierte Aufriss der Anlage mit gedrehten und

schwingenden Pfeilern, Architrav und Rundbogenportal soll und wird letztlich dem Architekturbüro des alten Peter Thumb (selbst anfänglich hauptsächlich ein Bauzeichner) geliefert worden sein. Leider wurde der bei Norbert Lieb, Vorarlberger Barockbaumeister, München 3. Auflage, 1976, Abb. 203 nur sehr klein gezeigte Schnitt Peter Thumbs (und Johann Michael I Beers) 1755ff nicht zum Vergleich abgebildet noch auch das Modell Gabriel Losers von 1751/52 (Abb. 5) zum Vergleich abgebildet. Der Autor meint, dass die Zeichnung - Wen(t)zinger hätte also Kopien der Bauzeichnungen bei seinen Entwürfen zur



Abb. 5 Gabriel Loser: Kirchenmodell St. Gallen 1751-52 St. Gallen, Stiftsbibliothek (aus: J. Duft: Klosterbruder Gabriel Loser, Sigmaringen 1985, S. 25)

Verfügung gehabt - noch vor Vollendung des Rohbaus (1756) aufgrund älterer Pläne mit höheren Durchgangsmaßen vor Vertragsabschluss Juni 1757 entstanden sein müsse. Neben Bezeichnung "16" der der sechzehn beidseitigen Durchgänge und dem Maßstab scheint unten noch eine ausradierte Kommentar vorhanden gewesen zu sein. Wegen der später durch die Gallus-Thematik ersetzten christologischen, querformatigen Anbetungsszene soll es sich um eine "Chiffre" also um einen Dummy-artigen Dekorationsvorschlag handeln. Die bei Krummer-Schorth 1987, S. 183, Abb. 106 abgebildete Detailaufnahme macht überhaupt keinen bildhauerischen und reliefhaften Eindruck, sondern erinnert eher an ein Gemälde bzw. an einen Maler (schon Simon Göser?).

Hier schliesst sich der Entwurf für ein später hochrechteckiges Relief an: 'Galluspredigt' (Kat. 34). Stephanie Zumbrink datiert diesen Tonbozzetto um 1757/58 während die Ausführung erst um 1760 erfolgt sei, und attestiert dem skizzenhaft anmutenden Stück einen brillant modellierten Faltenwurf, was der Rezensent nicht so ganz nachvollziehen kann. Es ist auffällig, dass aus nicht nur ökonomischen Gründen der Relief-Bild-Grund weitgehend weggelassen wurde. Die am ehesten noch bildhaft-räumlich-illusionistisch konzipierten Szenen sind die 'Gallusmesse' und die 'Götzenzerstörung'. Nicht nur Durian-Ress befasst sich mit der einem als Plastiker Denkenden gemässen Auffassung als nahsichtige, proszenische Figuration vor einem raumundefinierten, ja raumlosen Hintergrund, was natürlich die Kategorisierung der Kunstgeschichte herausforderte. Der dünne Bildrahmen der Zeichnung wird zur Bühnenrampe, die zarten Rocaille-Agraffen werden zu mächtigen Voluten, Spangen und Sitzflächen durch die Gebrüder Gigl, wobei Wen(t)zinger kaum eingegriffen haben dürfte.

Unter Kat. 41 bringt Peter Kalchthaler wenigstens in der Abbildung einen mittlerweile wieder verschollenen Grundriss Peter Thumbs noch mit dem gotischen Chor. In der Ausstellung werden zwei Entwürfe Johann Caspar Bagnatos aus dem Jahre 1750 gezeigt: Aufriss der Nordfassade und den Längsschnitt. Leider wird weder das erwähnte Modell Gabriel Losers in der Stiftsbibliothek von 1751 abgebildet und gezeigt noch der Thumb-Entwurf der Nordansicht (Projekt XIV), der mit den beiden Fensterreihen nicht die - von Wen(t)zinger mitbeeinflusste? - heutige Strenge und Einfachheit zeigt im Gegensatz zu der dynamischen Doppelturm-Ostfassade von Johann Michael Beer nach 1760, wozu man Wen(t)zinger aus vom Autor nicht ausgesprochenen Gründen nicht mehr beteiligen wollte. Es fehlt auch der bei Norbert Lieb, Vorarlberger Barockbaumeister, München 3. Auflage 1976, Abb. 203 abgebildete Schnitt von Peter Thumb bzw. Johann Michael I Beer (1755/67). Bisläng (z.B. Hans Martin Gubler, Johann Caspar Bagnato, Sigmaringen 1985, S. 358-363) wird bei den Bagnato-Entwürfen für St. Gallen immer J. A. Feuchtmayer als mithelfender Zeichner (Figürliches) angenommen, stilistisch ist aber eindeutig der Maler Joseph Ignaz Appiani auszumachen, der sich wohl auch in St. Gallen einiges versprochen hatte.

Ein ausgestellter 'Entwurf für den St. Galler-Hochaltar' (Kat. 42) hat natürlich nichts mehr mit Wen(t)zinger zu tun. Josef Grünenfelder datiert ihn nach 1761 bzw. nach 1764 (Vollendung des Rohbaus des Chores). Vielleicht ist er aber sogar noch etwas später entstanden. Das fehlende Altarblatt müsste man sich wie in der erst 1808-10 erfolgten

Ausführung als eine 'Mariä Himmelfahrt' vorstellen. Der Autor versucht die einzelnen Figuren des Altares zu bestimmen, während er beim Urheber verschiedene Namen und sogar verschiedene Hände für Architektur und Skulptur mehr oder weniger ins Spiel bringt wie Klosterbruder Gabriel Loser, den Stukkateur Hans Georg Gigl (gest. 11.08.1765 in St. Gallen) oder den späteren Freiburger Joseph Hörr. Für den jetzigen Favoriten Fidelis Sporer sprächen die Altäre bis 1772 in der Rotunde. Vielleicht sollte man den (späteren?) Konstanzer Hofstukkateur und Altarbauer Lorenz Schmid nicht ganz ausser Acht lassen, der trotz seiner Jugend 1773 sich um den Hochaltar des Konstanzer Münsters bewarb.

Von den überlebensgrossen Aussenfiguren von St. Gallen ist in der Ausstellung (und auch im Katalog) logischerweise nur ein Gipsabguss der früher an der Westfassade befindlichen 'Maria Immaculata' (Kat. 40) zu sehen. Sie variiert Wen(t)zingers Hauptthema (vgl. Kat. 14, 25, 55, 65 und 67). Inwieweit die anzunehmende Ausführung durch Fidelis Sporer sich ausgewirkt hat, lässt sich eigentlich nicht feststellen.

Mit den Katalognummern 43 bis 45 wird Wen(t)zingers Verbindung zu einer weiteren gefürsteten Abtei nämlich St. Blasien dokumentiert. Aus der ersten Periode 1740/41 mit den grossen Steinfiguren an dem Mittelpavillon und einigen Innenausstattungs-elementen hat sich wegen dem Brand von 1768 nichts erhalten. Von Ingeborg Krummer-Schroth wurde 1987 eine kleine ovale, holzgeschnitzte Porträtbüste des Abtes Franz II Schächtelin im Profil (Kat. 43) Wen(t)zinger zugeschrieben. Auch Peter Kalchthaler vermutet, dass das eher schlecht komponierte Bildnis 1740 entstanden sei und als Vorlage für eine 1740 von Matthäus Donner gefertigte Ehrenmedaille (Kat. 41) gedient habe. Der Autor erwähnt aber selbst einen vergleichbaren Porträt-Stich von Peter Mayer aus dem Jahre 1744, der nachweislich auf ein wohl für alle Darstellungen verbindliches verschollenes Porträt (mit Zeichnung?) von Jacob Carl Stauder um 1740 zurückgeht und den Revers der Donner-Medaille mitverwendet. Bei dem Text von Peter Kalchthaler für diese Medaille (Kat. 44) muss auf dem Avers: A SEC(retis) Cons(iliarius) aufgelöst werden und auf dem Revers richtig: OPERIBUS AMPLIATIS RESTITUIT - also: 'mit weiteren Bau-Werken (das Kloster) wiederhergestellt' gelesen werden.

Der Horizontalschnitt mit Blick in die Kuppel von St. Blasien aus dem Jahre 1779 (Kat. 45), 1791 vom Architekten Pierre Michel d'Ixnard herausgegeben, zeigt schon ein Kuppelgemälde ähnlich Wiblingen mit dem Kreuz im Zentrum, während Wen(t)zinger nach den leider nicht wieder abgebildeten Aufnahmen vor dem Brand von 1874 konventionell in der Mitte die Trinität vorsah und das Kreuz perspektivisch eher verzerrte. Ein weiteres, das Chorgewölbe imitierendes, illusionistisches Gemälde dürfte nur in den Figuren auf

Wen(t)zinger zurückgehen, während die Perspektive eher dem ausführenden Simon Göser zu verdanken sein dürfte.

Auch einige weitere mit Wen(t)zinger in Zusammenhang gebrachte Werke wie die ovalen camaieu-artigen Märtyrerdarstellungen für Altarbilder (Auszüge?) oder die momentan verschollene, sehr schwache Predella mit den 'Vier Evangelisten' werden wohl von Peter Kalchthaler erwähnt, aber nicht abgebildet oder gar ausgestellt.

Aus dem Freiburg nahen Kloster St. Peter gelangte wenigstens eine Figur auf der Brüstung der dortigen Bibliothek in die Ausstellung. Die übrigen fünf Erhaltenen sind im Katalog abgebildet. Während bei diesen auch die ikonographische Bestimmung eindeutig ist, soll es sich bei der mit einem goldenen Schlüsselpaar und einem Pfeil (? Zeigestock?) versehenen weiblichen allegorischen Figur um die 'Philosophie' handeln, der sonst eigentlich als 'Weltweisheit' Buch, Weltkugel beigegeben sind. Der von der Autorin Stephanie Zumbrink angeführte Gregor M. Lechner schrieb 1993, S. 137 so auch von: "ungewohnte(n) Attribute(n) wie Pfeil und Schlüssel, andeutend die durchdringende Schärfe der Eloquenz", womit die Figur auf dem 'Rhetorica'-Sockel vielleicht gar nicht so falsch plaziert ist. Die Autorin berichtet von den abgelehnten ursprünglichen Modellen Matthias Fallers und den verlorenen Tonmodellen des weltmännischen Wen(t)zinger, die er "fleißig" und "sauber" zu kopieren hatte. Dass die etwas 'Grosskopften'-Figuren wie körperlose Gewandfiguren erscheinen, ist aber weniger Faller sondern sicher schon Wen(t)zinger anzulasten.

Neben dem Rodt-Denkmal bietet der dritte Ausstellungsort, das Freiburger Münster, eine weiteres Wen(t)zinger-Werk, den Taufstein von 1768 (Kat. 47) wohl um Gottes Lohn. Wenn man wie Stephanie Zumbrink die bei Ingeborg Krummer-Schroth 1987, S. 264/65 aufgeführten Archivalien studiert, kommt man zu dem Schluss, dass Wen(t)zinger fünf Monate sicher nicht nur für den Entwurf an diesem Objekt verwendet hat, dass aber der noch in St. Gallen weiterbeschäftigte Joseph Hörr den Kalkstein aussuchte und wohl über 71 Tage daran arbeitete. Der ausgeprägte Wen(t)zinger-Charakter der Oberflächendetails macht eine Überwachung oder eine eigenhändige Mitarbeit Wen(t)zingers wahrscheinlich. Etwas anders dürfte es sich bei der Schnitzarbeit Anton Xaver Hausers für den Deckel mit der Taufszene aus Lindenholz verhalten, die eigentlich keine Wen(t)zinger-Pysiognomie verrät. Der ausgewiesene Betrag für den Schreiner Johann Adam Bretz für den Deckel aus Eichenholz ist sehr gering. Die Rocaille-Stuck ähnlichen Verzierungen waren sicher Bildhauerarbeit (von Hörr oder Faller?). Die aus dem 19. Jahrhundert stammende Sandsteinartige bzw. Messing farbene Fassung soll ursprünglich der damaligen Mode

nach Weiss-Gold gewesen sein. Zumindest die Lindenholz-Taufgruppe war auch vom Bildhauer Hauser selbst gefasst worden. Bei Durian-Ress findet sich der Hinweis auf den Charakter eines (metallinen) Prunkpokals, während Stephanie Zumbrink die 'Wen(t)zingersche 'Verschleierungs-Taktik' und das "Wasserspiel" der Deckelkrone anspricht. Der von ihr erwähnte Taufstein von Kirchhofen von 1798, ebenfalls nach einem Modell Wen(t)zingers ist leider nicht abgebildet.

Die folgenden Katalognummern 48 bis 76 versuchen den Einfluss Wen(t)zingers auf sein Breisgauer Umfeld und den Vergleich mit seinen in Vorderösterreich, am Bodensee, ja bis in München und Wien tätigen Konkurrenten und Zeitgenossen anzustrengen.

Unter Kat. 48 erscheint eine 'Anna Selbdritt' aus Freiburg-Kappel, die nach Hermann Brommer unter "Direction" Wen(t)zingers bei den 'Hausers' Vater und Sohn entstanden sei. Ein Vergleich mit der ungefähr gleichzeitigen, eher konventionell barocken 'Anna-Selbdritt' aus Freiburg-St. Georgen (Kat. 56), die aber ebenfalls für die 'Hausers' nicht gesichert ist, lässt Anne Lauers auf Krummer-Schroth fussende Einschätzung eines "leblosen" Wen(t)zinger-Anteils plausibel erscheinen. Die erwähnte dritte Variante in Freiburg-Lehen ist leider nur bei Krummer-Schroth S. 234, Abb. 204 abgebildet.

Bei der Reliquienbüste des 'Hl. Lukas' (Kat. 49a) vermutet Detlef Zinke den jüngeren Hauser (1739-1819) nach einem Entwurf Wen(t)zingers, während er bei dem 'Artemisius' (Kat. 49b) trotz der eher in Richtung Wen(t)zinger gehenden Putten Matthias Faller annimmt, was vielleicht mit der für Faller gesicherten Taufgruppe von St. Ulrich (Kat. 60) allerdings in Anlehnung an des frühere Beispiel in St. Peter (Kat. 11) nicht abwegig erscheint. Ein stilistischer Einfluss Wen(t)zingers ist auch bei den folgenden, einem Herr-Gotts-Winkel dienenden Kreuzigungsgruppen angeblich aus Kenzingen (Kat. 50a) und in Mannheim (Kat. 50b) ohne Provenienzangaben. Auch hier ist man im Katalog der wenigstens mit allen Vergleichsbeispielen aufwartenden Monographie von Ingeborg Krummer-Schroth nicht wirklich weitergekommen.

Dasselbe gilt auch für die ebenfalls von Stephanie Zumbrink bearbeiteten Kreuzigungsreliefs (Kat. 51 a und b), für die sie ein eventuell verlorenes Urbild postuliert: "großes Crucifix-Bild in ovaler Form" (= halbrund geschlossen?) vor 1757. Während das Fidelis Sporer zugeschriebene Stück in Stuck an St. Gallen erinnert, aber über eher gelängte Figuren verfügt, zeigt das andere eher die 'grosskopfeten' Gewandfiguren eines Wen(t)zinger, aber eine für ihn untypische illusionistische Reliefauffassung, in der Longinus mit eigentlich nicht "rätselhafter" Bedeutung die Lanze führt.

Die Berliner Tonfigur 'Maria vom Siege' (Kat. 52) wird weder bei Krummer-Schroth noch

bei Durin-Ress erwähnt, obwohl sie von Liselotte Möller schon 1960 statt mit Egid Quirin Asam (Adolf Feulner 1922) mit Wen(t)zinger in Verbindung gebracht wurde. Auch der Text von Birgit Laschke-Hubert ist eher zwiespältig: "puppenhaft, plump, wenig vornehm-elegant"; v.a. letzteres kann der Rezensent nicht nachvollziehen. Die Figur hat im Gegenteil eine schlank-proportionierte Eleganz auch in ihrer Geschlossenheit, die eher an Einflüsse der Höfe von Wien, Dresden oder München (früher Roman Anton Boos, um 1765?) denken lassen. Man vergleiche nur Kat. 25 mit Kat. 52.

Die beiden Apostelfiguren aus Lindenholz von Katalognummer 53 wurden von Krummer-Schroth als Modelle für den Hochaltar von Kirchhofen identifiziert und mit Fidelis Sporer in Verbindung gebracht. Stephanie Zumbrink sieht die "unruhig durchfurchten Gestalten" (auch in der Ausführung?) sehr von Sporers Eigentümlichkeiten geprägt, sodass sie nur eine Vermittlung aber keinen Entwurf Wen(t)zingers annimmt. Die angedeutete Vergleichbarkeit der im Entwurf eigenartig hochbarock-expressiv und in der Ausführung eher konventionell wirkenden Figuren mit den gleichzeitigen Stuckarbeiten im Bibliothekssaal von Schussenried ist für den Rezensenten schwer nachvollziehbar.

Die ebenfalls von Birgit Laschke-Hubert bearbeitete Katalognummer 54 'Maria mit Kind in Krippe' in Hamburg hätte eigentlich gleich nach Kat. 52 folgen sollen, da Liselotte Möller Gemeinsamkeiten bei ihrer Erstzuschreibung erkennt und beide Wen(t)zinger zuordnet, was beides heute Verwunderung erregt. Die jetzige Bearbeiterin sieht zumindest bei Kat. 54 neben Realismen doch empfindsame, für Wen(t)zinger untypische Komponenten und folgt Hermann Gombert bzw. Rudolf Morath in der Zuweisung an Joseph Hörr. Vor allem die bei Krummer-Schroth 1987, S. 302, Nr. 58, Abb. 237 aufgeführte 'Marienklage in St. Trudpert' (Benedikt Lang?) macht die frühere Zuweisung an Wen(t)zinger völlig unverständlich. Es wäre besser gewesen, alle mit Joseph Hörr in Verbindung zu bringende Exponate auch im Katalog hintereinander folgen zu lassen: Kat. 47, 54, 57 und 59.

Es schliesst sich eine weitere Variante von Wen(t)zingers Generalthema 'Maria Immaculata' aus Villingen an, die von Stephanie Zumbrink als nach Johann Christian Wen(t)zinger und aus der Zeit nach 1760 eingeordnet wird. Die vorher als vom Villingener Bildhauer Joseph Anton Hops stammend angesehene Lindenholz-Figur wurde von Gombert Wen(t)zinger zu-, von Krummer-Schroth wieder ab- und erneut Hops zugeschrieben. Die Bearbeiterin erkennt in ihr nicht einmal den Umkreis Wen(t)zingers, weiss aber ausser dem schon 1761 verstorbenen Hops keine Alternative zu nennen. Für den Rezensenten hat die dynamisch-plastische Faltengebung eine Verwandtschaft zu Kat. 53 (Fidelis Sporer?).

Die folgende Katalognummer 56 'Anna Selbdritt' wurde schon bei Kat. 48 erwähnt und in neuerer Zeit Anton Xaver Hauser zugeschrieben, der aber noch präziser von Matthias Faller getrennt werden müsste.

Unter Katalognummer 57 versammelt Peter Kalchthaler die nur noch drei erhaltenen kleinen Alabastermedaillons mit physiognomischen Studien (bäuerlich-bürgerlich; Lachen-Weinen-Schmunzeln). Leider wurde die Fotografie des verlorenen, aber beschriebenen vierten Stücks nicht hinzugefügt. Der Autor datiert sie sicher nach den Köpfen am Wen(t)zinger-Haus 1760/65 bis 1780 und schreibt alle drei wegen der Bezeichnung auf der Rückseite der grösseren Stücke "J.H." Joseph Hörr zu. Leider ist das Alabaster-Relief von Joseph Hörr anlässlich des Besuches von Kaiser Joseph II ehemals im Besitz von St. Blasien (jetzt in St. Paul, Lavanttal) nicht ausgestellt und auch gar nicht abgebildet. Während der 'schmunzelnde Ehemann' qualitativ höher steht, wirken die beiden anderen Medaillons doch recht anfängerhaft.

Dem Wen(t)zinger-Umkreis wird von Stephanie Zumbrink ein 'Hl. Sebastian' (Kat. 58) zugeschrieben, der nach Krummer-Schroth 1987, S. 298 angeblich aus St. Trudpert stammen soll. Das einem Altaraufsatz ähnliche Gebilde bietet ein ikonographisches Problem, wobei die Autorin angeblich anders als Sebastian Bock in dem unter dem Baumstumpf Schmach tenden eine (männliche?) Dryade oder einen heidnischen Baumgeist zu erkennen glaubt. Sebastian und sein Marterbaum verweisen aber auch auf Christus und den Baum des Lebens (vgl. die goldene Rocaille-Palmen-Umrahmung), sodass auch der tote Adam oder das zu erlösende Menschengeschlecht damit gemeint sein dürfte. Für die Aktfigur des Sebastian soll François Coudray (1712) als Vorbild gedient haben. Leider findet sich zum direkten Nachvollzug davon keine Abbildung. Die Autorin bringt das Gebilde mit dem Freiburger Taufbecken in Verbindung und nennt mit Blick auf die dortige Taufgruppe Anton Xaver Hauser wohl plausibel als Ausführenden. Die Originalität der Idee zeuge von Wen(t)zinger als Urheber mittels eines Bozzettos.

Der unterlebensgrosse 'Hl. Antonius von Padua' (Kat. 59) in Heitersheim von unklarer Provenienz (Franziskanerkonvent Freiburg?) wird von Birgit Laschke-Hubert zwischen 1767 und 1800 datiert und die von Alois Siegel initiierte und von Krummer-Schroth 1987, Kat. 26 (nicht 27!) beibehaltene Zuweisung an Wen(t)zinger durch Vergleich mit Kat. 54 und einem 'Hl. Ottmar in Ebringen richtigerweise an Joseph Hörr physiognomisch und dessen empfindsamen Komponenten abgeändert. Man vergleiche auch die von ihm ausgeführten Putten an dem Freiburger Taufbecken mit dem Jesuskind der 'Antonius-Vision'.

Mit dem Taufbeckendeckel von St. Ulrich (Kat. 60) folgt wenigstens ein anscheinend gesichertes Werk eines Wen(t)zinger-Bildhauerkonkurrenten. Stephanie Zumbrink weist auf das Vorbild St. Peter (Kat. 11) hin und fragt sich, warum nicht die moderne Lösung aus dem Freiburger Münster miteingeflossen ist. Das Kloster St. Märgen und auch wohl Faller wollten die konventionelle Lösung. Der achteckige Unterbau erlaubte stilistisch auch nicht die bekrönte Haubenvariante von Freiburg. Der Rezensent fragt sich noch einmal, ob nicht auch schon in St. Peter Faller der ausführende Holzschnitzer gewesen ist.

Bei dem 'Gallus' (Kat. 61) von March-Hugstetten folgt Stephanie Zumbrinks Text weitgehend Krummer-Schroth 1987, S. 304, Nr. 67 und schreibt ihn "zweifelsfrei"(?) - wie schon Gombert 1960 - Matthias Faller zu. Sie meint, dass Faller aber den Bozzetto Wen(t)zingers für St. Gallen vor sich gehabt haben müsse. Leider bildet sie eine weitere, Faller zugeschriebene 'Gallus'-Figur auch nicht ab.

Es folgen drei Zeichnungen wie 'Christus vor Pilatus, der den Stab gebrochen oder gesenkt hat' (Kat. 62). Felix Reuße datiert diese im Wen(t)zinger-Haus gefundene Zeichnung zwischen 1775 und 1800 (1797), wobei er sich auch mit der Ikonographie befasst und den kleinen Hund (Jesus anbellend, anklagend wie die Juden) als Richterattribut bzw. Zeichen für Jesu Glaubensstärke deutet, während ihm sonst Treue, Wachsamkeit u.ä. unterstellt wird. Dem Bearbeiter sind aber Eigentümlichkeiten wie die Eisenschranke aufgefallen. Bei der Suche nach dem Urheber kommt er auf Simon Göser v.a. im Vergleich mit der ersten Kreuzwegstation in Ettenheimmünster (früher Munzingen) aus dem Jahre 1805. Allerdings sollte man auch hier den Sohn Göasers wieder im Visier haben.

Die nächste Zeichnung 'Älterer Mann mit Kopfbedeckung' (Kat. 63) stammt auf dem Besitz der Wen(t)zinger-Verwandtschaft. Ob allerdings die relativ plastisch- bildhauerisch aufgefasste Porträtstudie (Künstler, Wissenschaftler wegen des Turbans oder Mütze?) von Wen(t)zinger selbst gefertigt wurde, muss Felix Reuße offenlassen, da wir auch hier wieder ein Solitär vor uns haben: Porträtstudien in Kohle sind von ihm sonst bis dato nicht bekannt.

Die dritte Feder-Rötel-Zeichnung 'Hl. Hermann Josef von Steinfeld mit dem Jesuskind und Maria Immaculata' (Kat. 64) wird von Felix Reuße dem Wen(t)zinger-Umkreis mit Fragezeichen zugeordnet. Die (nachträgliche?) Bezeichnung "Anno 1719" (ursprünglich 1729?) und die Art bringen den Autor dazu, keinen freien Entwurf sondern eine Wiedergabe oder Kopie eines Vorbildes anzunehmen. Während Gombert für Wen(t)zinger votierte, lehnte Krummer-Schroth die Zuschreibung sicher zu Recht ab, da eigentlich

nichts die Hand Wen(t)zingers verrät. Auch das Prämonstratenserthema kann man kaum mit Letzterem verbinden.

Leider folgen die beiden 'Immaculatae' (Kat. 65 u.67) nicht direkt aufeinander. Die Erstere mit Strassburger Provenienz wird von Stephanie Zumbrink um 1770 datiert und als Kopie nach Wen(t)zinger im Sinne von Eva Zimmermann angesehen, während sie letztere als eigenhändigen Bozzetto um 1757 für St. Gallen (warum nicht wie der 'Paulus', Kat. 35 aus Ton?) ansieht. Die jetzige Autorin schliesst Sporer stilistisch aus. Demgegenüber gibt Birgit Laschke-Hubert die Kat. 67 aus Kölner Kunsthandel dem Wen(t)zinger-Umkreis v.a. wegen physiognomischer Einwände: Sammlerstück, Kopie. Bei dem Wen(t)zinger-Altersbildnis (Kat. 6) sei eher die Figur von Kat. 14 abgebildet. Die Autorin weist noch einmal zu Recht auf die grosse Bedeutung des Motivs bei dem Freiburger 'Immaculata'-Verehrer hin.

Dass die aus St. Blasien stammende 'Pietà' (Kat. 68) hier gleich folgt, ist sinnvoll, wenngleich Birgit Laschke-Huberts Einschätzung wegen der "Eleganz in den Umkreis Wenzingers" auf Unverständnis stösst. Eigentlich ist dieser nicht bekannt für besondere Eleganz. Die Tongruppe ist bezeichnet und datiert ("1798"), wobei es der Autorin leider nicht gelungen ist die Initialen "F.B." aufzulösen. Trotz der vielleicht etwas retardierten Formensprache besitzt das Werk bzw. sein Urheber einiges an Qualität bzw. Begabung. Man erinnere sich auch Günthers Nenninger 'Pietà'.

Den 'Gallus' (Kat. 66) um 1770-1790 aus dem Bodenseeraum hätte man besser etwas später zu Feuchtmayer (Kat. 71-74) folgen lassen können, zumal Stephanie Zumbrink - allerdings kaum nachvollziehbar - die Tonfigur den Gebrüdern Dirr zuordnen will, die sonst nie diese Wen(t)zinger-Nähe zeigten.

Unter Katalognummer 69 folgen drei allegorische Supraporten, die Peter Kalchthaler ins dritte Viertel (besser viertes Viertel) des 18. Jahrhunderts und dem Wen(t)zinger Umkreis zuordnet. Er stellt aber heraus, dass die landläufige Annahme einer Zugehörigkeit zu den fünf nachgelassenen Supraporten des Wen(t)zinger-Hauses doch etwas unsicher ist. Es verwundert, dass der Autor für die stilistisch zusammenhängenden Arbeiten keine Zuweisung versucht. Nach Meinung des Rezensenten sind sie ziemlich sicher in der Werkstatt Simon Gössers entstanden. Peter Kalchthaler beschäftigt sich vor allem mit der Ikonographie, wobei bei dem Bild in Freiburg es sich um eine Auswahl der Wissenschaft der Optik, des Sichtbaren handelt, vielleicht nur als Hilfswissenschaften der Architektur. Beim Zweiten mit "abbildende(n) Künste(n)" steht die "Gartenvase" wohl für Toreutik, Metallarbeit. Bei der "Büste eines Bärtigen" ist wohl ein antiker Kopf verwendet worden.

Die von Krummer-Schroth als "Mädchen mit Flöte" und damit als "Musica" gedeutete Figur rechts aussen ist vielleicht auch mit dem unbeachteten Feld, Beet zu verbinden (Tonsumpf?, Gartenbaukunst?). Das kleinere dritte Bild ist eindeutig als 'Jahreszeiten' in einer an das 17. Jahrhundert erinnernden Landschaft zu bestimmen. Am Schluss weist der Autor auf die Tendenz v.a. in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hin, die Allegorien mit kindlichen Personifikationen auszudrücken. Erstaunlich, dass für die um 1767 anzusetzenden allegorischen Putten in der Bibliothek von St. Gallen (Ausführung: Fidelis Sporer) noch der nach 1760 ausgeschiedene Wen(t)zinger verantwortlich sei.

Warum jetzt eine frühe (bez. u. dat. 1750) Zeichnung von Ignaz Günther eines phantastischen Torbaus (Kat. 70) folgt, ist ziemlich unverständlich. Peter Kalchthaler versucht diese an den Manierismus des 16. Jahrhundert angelehnte Architektur-Studie etwas ikonographisch (Herrschartugenden) genauer zu deuten und nennt mögliche Vorbilder wie Johann Bernhard Fischer von Erlach. Diese Zeichnung ist wohl nicht mehr bei Johann Baptist Straub entstanden, sondern schon in Salzburg, wo Günther auf seiner Gesellentour vielleicht bei einem Architekten unterkam. Der Autor hätte noch auf den Architektur-Wettbewerb von 1750 an der Wiener Akademie mit dem Thema 'Theatrum für einen regierenden Hof') verweisen können, wo Günther 1753 allerdings in seinem Hauptmetier der Bildnerei erster Sieger wurde.

Von Birgit Laschke-Hubert werden drei der vier Arbeiten der Josef Anton Feuchtmayer-Werkstatt (Kat. 71, 72 und 74) als künstlerischen Gegenpol zu Wen(t)zinger aber auch zum qualitativen Vergleich gebracht, und weil sich zwischen beiden immer wieder aber zumeist sukzessive Beziehungen (St. Peter, Merdingen, St. Gallen) ergeben haben. Am Beginn steht die Überlinger 'Anna Selbdritt' von um 1750 (Kat. 71), wo die Autorin die wesentlichen Unterschiede: Bewegung, Naturalismus, Hässlichkeit, Körper-Teile wie hier das auffällige Knie, Kontrapost zu Wen(t)zinger herausstellt. Möglicherweise war hier eher das Werkstattmitglied Joseph Anton Renn am Werk (vgl. Nenzingen, 1748).

Eine Gemeinsamkeit scheint es zwischen dem mit eigenem Werkstattbetrieb arbeitenden Feuchtmayer und dem delegierenden Haupt-Unternehmer Wen(t)zinger gegeben zu haben: auch von Feuchtmayer existiert ein singulärer, bezeichneter ("JAF") Terracotta-Bozzetto eines 'Bischof(s)' (um 1750/55; Kat. 72). Allerdings ist eine Ausführung bislang unbekannt, wie die Autorin berichtet. Ob es sich um eine dreidimensionale Ideenskizze (Höhlung der Rückseite: technisch bedingt für den Brand, bzw. nicht auf die Rückansicht allansichtig ausgelegt) oder ein Präsentationsmodell handelt, ist mehr eine akademische Frage. Man müsste diese Figur mit Kat. 35 oder 33 vergleichen, um zu erkennen, dass

Feuchtmayer entschiedener, gekonnter, 'genialischer' arbeitet.

Mit den nächsten beiden Figuren 'Simon und Judas Thaddäus' (Kat. 72) beschäftigt sich dazwischen Delef Zinke, der diese Werke aus Liptingen allerdings nicht nach dem Werkstattanteil untersucht (Johann Georg Dirr?). Die erwähnte Kopie der Entwurfszeichnung von Franz Anton Dirr 1754 ist leider nicht abgebildet. Zinke betont bei Feuchtmayer die Theatralik, Exaltiertheit, Emotion, Affekte, Gestik, das Expressive, was alles Wen(t)zinger weitgehend fehlt.

Bei der letzten wieder von Birgit Laschke-Hubert bearbeiteten Gruppe aus dem Feuchtmayer-Umkreis einer 'Taufe Christi' (Kat. 74) bietet sich wieder der Vergleich mit Wen(t)zinger (Kat. 11 und 47) an, wobei die Autorin auf die quasi akademisch-anatomische Auffassung und Komposition als 'figura serpentinata' sowie auf die expressive Gestik und Mimik hinweist. Die von ihr angedeuteten Unterschiede zu anderen Werken Feuchtmayers liessen sich durch die Werkstattbeteiligung relativ einfach erklären. Mit der Terracotta-Figur eines 'Petrus' (Kat. 75) stellt Birgit Laschke-Hubert noch einmal den Münchner Hofkünstler Franz Ignaz Günther vor, indem sie auf dessen theatralisch-inszeniertes, vielleicht noch höfisches Auftreten (Peter Volk) hinweist, wie auch auf die andere, eher blecherne Gewandbehandlung gegenüber Wen(t)zinger. Die von ihr erwähnte, gekonnte Bearbeitung schnitzender, kerbender, ritzender Art zeigt wie die interessante Komposition wieder den qualitativen Unterschied zu dem Freiburger.

Die letzte Katalognummer 76 widmet Peter Kalchthaler einem Charakterkopf 'Demokrit?' von Franz Xaver Messerschmidt, wobei versucht wird, den eine Generation jüngeren und dem Klassizismus zugehörenden Wiener-Pressburger Bildhauer mit Wen(t)zingers Hausmasken zu vergleichen. Messerschmidt soll unter Einfluss Franz Anton Mesmers (Michael Krapf) zu diesen physiognomischen Studien gelangt sein. Ähnlich haben auch Lavaters 'physiognomische Fragmente' sicher nichts mit Messerschmidt und Wen(t)zinger zu tun. Wen(t)zinger Köpfe (Kat. 5) sind eher imaginiert und eher dilettantisch-naiv.

Es folgen noch einige nützliche Abschnitte wie die 'Archivalien' (1-22) leider ohne Neuentdeckungen nur mit Ergänzungen bzw. Wiederfindungen gegenüber Krummer-Schroth. Peter Kalchthaler wundert sich über den geringen schriftlichen Nachlass, was aber für die meisten, eher illitteraten Barockkünstler zutrifft (z.B. Franz Anton Maulbertsch) vor allem ohne direkte Nachkommen. Der Autor begründet noch einmal die Schreibweise "Wenzinger", wobei er die Alternative "Wenzinger" nicht unbedingt für falsch erklärt, was auch durch die im 18. Jahrhundert übliche Rechtschreibfreiheit zu begründen wäre. Der

Sigmaringer Maler Fidelis Wetz wechselte in seiner Unterschrift von anfänglichem 'Wez' zu 'Wetz'. In der Archivalie 19 mit der Versteigerung ist nur von "Rath und Kunstmahler, Mitglied der [Akademie?] der Künste und Wissenschaften in Paris" [durch einen Akademiepreis] die Rede.

Nach den üblichen Abschnitten "Leihgeber", "Literaturverzeichnis", "Bildnachweis" und "Mitwirkende" sei ein kurzes Resümee gestattet. Vor allem die Ausstellung(en) zeugt von der Schwierigkeit bei (mittleren) Barockkünstlern eine ansprechende museale Schau zusammenzubringen. Auch der gewählte Titel "Freiburg baroque" (wegen des vielleicht des Französischen nicht ganz unkundigen Wenzinger) - Johann Christian Wentzinger und seine Zeit" hat wohl mit diesem Problem zu tun. Dass Ausstellung wie Katalog mit dem dynamisch-expressiven Feuchtmayer, dem eher maniert-höfischen Günther und dem späten klassizistisch-physiognomisierenden Franz Xaver Messerschmidt angereichert wurden/werden mussten, mag wohl als Gegenüberstellung eines ganz anders gearteten Wen(t)zinger eine gewisse Berechtigung haben, aber es zeigt auch deutlich die künstlerischen Grenzen und auch seine geringe Entwicklung.

Einsichtiger ist die Einbeziehung des Umkreises von Wen(t)zinger und seines Einflusses. Hier hätte bei Faller, Sporer, Hörr, Göser (warum nicht auch der 1759 gestorbene Johann Michael Winterhalter d. Ä.) noch eine bessere Differenzierung erfolgen können.

Am Ende nach Ausstellung und Katalog fragt sich zumindest der Rezensent immer noch: Was ist ein (eigenhändiger) Wen(t)zinger? und wie ist er einzuschätzen?. Die gute signierte Supraporte (Kat. 24) bleibt in mehrerer Hinsicht Unikat. Der Taufstein in St. Peter (Kat. 11) und das Rodt-Denkmal (Kat. 47) wirken römisch-plump. Die grösste Eleganz und Rokokohaftigkeit zeigen die 'Immaculata'-Darstellungen (Kat. 24, 40). Für die immer wieder (auch von Durian-Ress) angesprochene Originalität kann man vielleicht den Ebneten 'Winter' (Kat. 20) oder das Freiburger Taufbecken (Kat. 47) anführen. Der Zeichner Wen(t)zinger ist kaum greifbar, am ehesten in dem genannten Entwurf für St. Gallen (Kat. 38). Wahrscheinlich diente die schnelle Tonskizze oder Maquette als Wen(t)zinger-Markenzeichen.

Das Phänomen Wen(t)zinger erklärt sich weniger aus seinen künstlerischen Werken, als durch seinen Reichtum, seine Rentier-Dasein und der Möglichkeit etwas freier arbeiten zu können, was bei ihm aber nicht wie bei den späteren Klassizisten und Romantikern zu einer persönlichen Entwicklung und Aussage führte. Auch hier erkennt man, das begrenzte künstlerische Potential des Freiburgers. Für Freiburg war er sicher mehr eine edle Stifter- als eine geniale Künstler-(Unternehmer-)Gestalt.

Während er in St. Gallen v.a. aus Kostengründen gegenüber den billigeren Kräften wie Wannemacher, Sporer und Hörr 'augebootet' wurde, gelang es ihm wohl wegen seines Rom-Paris-Renommés noch einmal in St. Blasien um 1778/82 für beachtliche 6000 fl.- zum (Pinsel-) Zuge' zu kommen. Wenn man die bei Ingeborg Krummer-Schroth 1987, S. 238/39. Abb. 208/09 abgebildeten alten Fotoaufnahmen vor dem vernichtenden Brand von 1874 ansieht, werden wieder die schwachen, ausdruckslosen Figuren (Friedrich Karl Gottlieb Hirsching, Erlangen 1792: "im Gewande will er seine größte Stärke zeigen") in der hypäthralen Kuppel-Öffnung erkennbar. Zusammen mit der umlaufenden Brüstung wirkt das Ganze abgesehen von der gemalten klassizistischen Kassettenkuppel (Hirsching a.a.O.: "nach französischem Geschmack zierlich"?) wie aus dem frühen 18. Jahrhundert stammend.

Eine künstlerisch bessere Lösung hätten Martin Knoller, der gerade in Wiblingen beginnende Januarius Zick oder der zu der Zeit in Klosterbruck arbeitende Franz Anon Maulbertsch geboten. Sogar Andreas Brugger, der Weissenhorner Konrad Huber und der Augsburgener Huber hätten moderne, allerdings persönlicherer und damit auffälligere, attraktivere, lebendigere Figuren 'hingeworfen'.

Da die beiden unterschiedlichen Publikationen nur Verbesserungen im Detail liefern, bleibt bis zum Auftauchen neuer Quellen und Werke die Monographie von Ingeborg Krummer-Schroth weiterhin die Basis. Der Versuch von Saska Durian-Ress durch das Auffinden möglicher römischer und Pariser Vorbilder Wen(t)zinger an 'Statur' gewinnen zu lassen, wirkt eher kontraproduktiv, da die künstlerischen Grenzen des berühmten Wen(t)zinger so deutlicher zu Tage treten. Auf das nächste Jubiläums-Datum wird man länger warten müssen. Da wird auch ein immer noch lebendiger Lokalpatriotismus Wen(t)zinger gegenüber nichts ändern können. Aber vielleicht wird sich bis dahin auch mehr ein qualitätskritischerer Blick (z.B. Peter Volk), der dem 17. und 18. Jahrhundert wahrlich nicht fremd war, sich relativierend des Johann Christian Wen(t)zinger und seines Werkes annehmen.

Nachtrag:

Nach Beendigung des Manuskripts erschien im Aprilheft 4, 64. Jahrgang, S. 203-210 der 'Kunstchronik' eine knappere, anregende Kritik des Kenners besonders der Salemer Verhältnisse, Ulrich Knapp, zum Wen(t)zinger-Jubiläum, der sich das Folgende als Rezension einer Rezension noch dankbar annimmt.

Den Autor beschäftigt/interessiert bei dem vor allem lokalpatriotisch Hochgelobten seine Universalität, Weitläufigkeit (Feulner: Weltmann) sowie sein Selbstverständnis als Akademiker, Künstler. Ersteres ist bei der primär konzeptuellen Arbeitsweise verständlich, aber auch nicht so aussergewöhnlich, wenn man an die Asam, die Zimmermann denkt. Die 'Weltläufigkeit' im ursprünglichen Wortsinne ist bei Wen(t)zinger vorhanden, aber weniger im Stilistisch-Künstlerischen. Dass Wen(t)zinger sich als von der Zunft Unabhängiger als akademischer Künstler einschätzte, ist wohl anzunehmen. Das von Knapp nochmals erwähnte "bemerkenswerte", 1928 veröffentlichte Nachlassverzeichnis lässt wenig erkennen, ob Wen(t)zinger sich wirklich auch für die ästhetische-kunsthoretische Diskussion so stark interessierte. Die immer noch seit der grundlegenden Monographie von Ingeborg Krummer-Schroth unverändert schlechte archivalische Überlieferung der Werke eröffnet nicht nur für Knapp einen problematischen Spielraum für kontroverse und (für ihn) unlösbare Interpretationen.

Unter der roten Kapitelüberschrift:"Ausbildung und Zunftzwang" erfolgt zum einen eine Kritik am Rekonstruktionsversuch der akademischen Ausbildung seitens Saskia Durian-Ress unter Ausklammerung der Bereiche Malerei und Architektur wegen der zu Recht als vage angesehenen Vergleiche. Wenn Knapp schon das von Durian-Ress bemühte und für Wen(t)zinger gültig erachtete Nachahmungsprinzip nur an der Allegorie der Bibliothek von St. Peter und den Relief von St. Gallen aufhängen zu können/müssen glaubt, sollte man sich Peter Volks Enttäuschung über die geringe Resonanz der Akademien von Rom und Paris bei Wen(t)zinger erinnern. Mehr auf der Seite Volks (und auch des Rezensenten) ist Ulrich Knapp bei der Zurückweisung einer Neuzuschreibung einer Büste 'Johann des Täufers' (obwohl mit Chr. W." am gesonderten Unterteil bezeichnet) durch Durian-Ress. Der wohl von einer graphischen Vorlage abhängige, wie spätgotisch-frühbarock wirkende Kopf verrät wie auch der Oberkörper nichts Wen(t)zingerhaftes.

Der zweite Abschnitt ist der Ausstellung und dem Begleitbuch gewidmet, wobei auch Malerei und Zeichnung und der Umkreis (eher Konkurrenz und einige Zeitgenossen im Vergleich) besser einbezogen seien. Der Autor erwähnt das "Unpräzise" der Ausstellung im Untergeschoss des Augustinermuseums (im Wenzinger-Haus kann man fast etwas von Lieblosigkeit sprechen). Mehr Aufmachung wäre aber eher peinlich gewesen. Zum Publikumsmagneten wie Permoser, Egell, Günther oder auch Feuchtmayer geben Wen(t)zingers Werke zu wenig her. So dienten die wohl von Peter Volk ausgewählten Werke der Konkurrenten mehr zur Füllung und Ergänzung als zum Vergleich und zu Differenzierung seines "in weiten Teilen noch immer nicht klar umrissenen Oeuvres".

Ob sich Wen(t)zinger angeblich "Kernfragen von Kunst und Künstler im Barock" wie der sich steigernde Gegensatz vom zünftischen Handwerker zum freien Akademiker (hier wäre auch die weitere, dritte Kategorie des Hofkünstlers zu nennen) oder die fast gesamtkunstwerkartige Aufweichung der "Grenzen der Gewerke" und der höhere Stellenwert des Entwurfes (also auch der Idee, etc.) seine Wertschätzung und Selbsteinschätzung als Künstler stellte, ist doch sehr fraglich. Als Beispiel erwähnt Knapp Johann Georg Wieland, der sich von Josef Anton Koch aber doch noch abwertend als 'Faustkünstler' titulieren lassen musste. Wen(t)zinger gehörte noch nicht zur nachwinckelmann- oder nachmengsschen Generation. Die Gründe für seine "Konzeptualität" dürfte in seinen handwerklich-künstlerischen Grenzen und seiner ökonomischen Unabhängigkeit gelegen haben.

Die nächste rote Kapitelsüberschrift "Paris oder Rom" lässt eine Bedeutungs-Gewichtung der Akademien von Paris bzw. Rom vermuten. Bei der bislang ungeklärten Frage der Entscheidung des ca. 18jährigen Wen(t)zinger für Rom 'tippt' der Autor auf den Abt bzw. das Kloster St. Peter als Lehensgeber der väterlichen Herrenmühle auch unter Einfluss von dort tätigen italienischen Handwerkern (wie die Clerici?). Man müsste z.B. Friedrich Noacks 'Deutsche in Rom' nochmals auf Ausbildungspatronage (geistlicher und weltlicher Adel) untersuchen. Im übrigen ist die Aus-Weiterbildung in Rom nicht so 'abwegig', vgl. C.D. Asam, F.G. Herrmann, Joseph Esperlin, J. E. Widenmann. Die an den Werken kaum belegbare angebliche Meinung Peter Volks, dass (erst) die Pariser Jahre (1735-1737) stilbildend für Wen(t)zinger geworden seien, relativiert der Autor zu Recht durch die personale Verflechtung von Franzosen in Rom, wie die auch von Durien-Ress erwähnten Le Gros und Théodon und das Supranationale des Barockklassizismus. Paris bot aber zusätzlich die Begegnung mit dem Rokoko. Dass sich der theoretisch nie äussernde Wen(t)zinger in Rom 'gross' mit Künstlerparagone und kunsttheoretischen Debatten um die Kapelle des Monte di Pietà auseinandersetzte, ist wohl eine kunsthistorische Interpolation. Wen(t)zinger war sicher kein zweiter Michelangelo. Man kann auch nicht behaupten, dass der römische Einfluss im Vorrang der Plastik für die späteren Hauptwerke (z.B. St. Gallen) bei einem primären Plastiker sich besonders ausgewirkt hätte. Auch das im Verlaufe des 18. Jahrhunderts (z.B. Wiblingen, St. Blasien) sich verstärkende Verdrängen der Malerei durch (allerdings oft gemalte) Stuck-Plastik sollte man bei Wen(t)zinger nicht zu sehr an den Bild-Reliefs der Rotunde von St. Gallen festmachen wollen. Der nach Volk stilbildende Paris-Einfluss soll sich an dem

geschlossenen Aufbau der Oberrieder Altarwächterfiguren zeigen. Für den Rezensenten haben diese Werke keinen französischen Einschlag. Auch Durian-Ress bemüht nur (französische) Römer.

Im nächsten Abschnitt kommt Knapp wieder auf das Ausserhalb-der-Zunft-Stehen Wen(t)zingers zurück, wobei er gewissermassen dessen "konzeptionelle Arbeitsweise" durch die Zunftbeschränkungen und das Überlassen der praktischen Ausführung an Zunftmitglieder (bei J. Hörr als Universitätbildhauer beim Münster-Taufbecken trifft das schon mal nicht zu) zu erklären und zu begründen versucht. Diese "Arbeitsweise" hätte auch eine "singuläre stilprägende Wirkung" verursacht, die man aber mit dem Werkstattstil sonstiger bedeutender Bildhauer nicht vergleichen sollte, da es sich um eine zumeist handwerkliche technische Übertragung (der Wen(t)zinger-Tonmodelle) handele.

Die nächsten vier rotbetitelten Abschnitte sind einzelnen Werkkomplexen gewidmet wie den Skulpturen am umstrittenen und zwischen 1731 und 1733 datierten Orgelprospekt von St. Peter. Knapp tendiert zu 1731 nach der Rückkehr aus Rom und vor dem Eintritt in die Werkstatt Foissets in Strassburg, was er auch durch eine Interpretation des Taufsteinakkords vom 18.4.1733 in St. Peter zu 'untermauern' versucht. Es wäre aber sehr unwahrscheinlich, wenn 1733 noch eine Verköstigung von 1731 irgendwie in Rechnung gestellt worden wäre. Es müssten daher die Orgelprospektskulpturen erst um 1733 angesetzt werden. Die von Knapp erkannten stilistischen Beziehungen dieser Figuren mit dem Taufbeckenaufsatz sind für den Rezensenten allenfalls in der Gewandbehandlung nachvollziehbar, zumal ersterer auch die 'Caecilie' (seitenverkehrt?) unter Einfluss der 'Ursula' Feuchtmayers vom Hochaltar ansieht. Ausser einer manierierten Kopfwendung halten sich die Verbindungen der gelängten Stuckfigur Feuchtmayers mit der 'grosskopfeten' Holzfigur Wen(t)zingers (?) doch sehr in Grenzen. Bei der auffallenden "stilistischen Diskrepanz" des Taufbeckens meint Knapp die Farbe des roten statt weissen Sandsteins mitverantwortlich machen zu können. Nach Knapp wären diese Figuren des Orgelprospektes gleich nach der Rückkehr aus Rom entstanden (als eine Art Ausbildungskompensation?). Obwohl Saskia -Durian-Ress ein römisches Vergleichsbeispiel (Rom, S. Maria Maddalena) bemüht, vermittelt dieser Komplex keinen Nachhall der 'Ewigen Stadt'. Das Interessanteste und Abweichende sind die Wolken ähnlichen Untergebilde der schwebenden Engel.

Beim Rodt-Monument erwähnt Knapp bisherige verschiedene Auffassungen zu den möglichen Einflüssen und sieht Anlass zu weiterer genauerer Bestimmung des Inhaltlichen. Die von Wischermann angeregte ursprüngliche (?) (Teil-)Farbigkeit des

Monuments weist er nach Meinung des Rezensenten zu Recht zurück.

Beim "Auftrag für. St. Gallen" stellt sich Ulrich Knapp in Wiederholung von Stella Hausmann die Kalotte mit den Graphitskizzen des Deckenbildes als um 1757 entstanden vor, während er den Rotundenunterbau und das Hängegerüst nach den dendrochronologischen Befunden erst um 1830 als Gesellen- oder Meisterstück entstanden sein lässt (vgl. Kat. 32). Wenn nach Stella Hausmann alle Teile (auch die Kalotte) dendrochronologisch ins 19. Jahrhundert zu datieren sind, haben wir ein Problem. Die Graphitspuren in der Kalotte suggerieren wohl eine skizzenhafte erste Anlage (oder Übertragung), aber man fragt sich nach dem 'produktiven Nährwert' dieses Modells, wenn 1772/73 bei Wen(t)zinger - wie erwähnt - eine auf Leinwand gemalte, flächig, projizierte Kopie bestellt werden musste.

Die auch attributive Problematik des St.Gallen-Komplexes (vgl. Kat. 33-39) spricht der Autor wohl knapp an, um auf die seit längerem (z.B. Veit Loers, Peter Volk) geführte Diskussion zu dem Gallus-Relief bzw. dem leeren, unperspektivischen, nicht illusionistischen Reliefhintergrund. Wenn er dabei Durin-Ress' Hinweis auf Reliefs in Il Gesù, Rom kritisiert, war von ihr damit nur der bis ins Vollplastische reichende, bühnenhafte Vordergrund gemeint, während er nochmals seine Rezension zu Antje Scherners Arbeit über die Kapelle des Monte di Pietà in Rom in 'sehepunkte' (vgl. <http://www.sehepunkte.de/2011/01/17772.html>) anklingen lässt, um Domenico Guidis dortiges leergrundiges Altarrelief ins Spiel zu bringen. Ob man allerdings Wen(t)zingers-Arbeiten in St. Gallen noch mit der akademischen, kunsttheoretischen Reliefgrund-Gattungs-Diskussion v.a. des 17. Jahrhunderts um die angeblich antiken, plastisch-antillusionistischen und die barocken, malerisch-illusionistischen Auffassungen überbewertend kunsthistorisch befrachten sollte, sei doch mit grossen Bedenken hier in den Raum gestellt. Auch mit protoklassizistischer Modernität sollte man vorsichtig sein. Wen(t)zinger dachte primär plastisch nahsichtig, haptisch-körperlich. Er verfügte nicht um die Sensibilität für die Reliefebenen und der neutrale Hintergrund brachte seine Figuren optimal zu Geltung (vgl. das halbe Gegenbeispiel der Gallusmesse'). Ein Blick in die Geschichte des Reliefs lässt eigentlich fast immer beide Lösungen zu.

Im Abschnitt "Haus zum Schönen Eck" kommt Knapp auf das "überaus repräsentativ gestaltete Treppenhaus" des Wen(t)zinger-Künstlerhauses zu sprechen, wobei er die Nutzung des zweiten Obergeschosses als Maleratelier vielleicht noch plausibel macht, obwohl Wen(t)zinger sicher nicht sich mit Grossformaten wie Franz Joseph Spiegler herumschlagen musste. In mehrerer Hinsicht weist er ganz richtig auf das erstaunliche

Phänomen hin, dass eigentlich nichts im Haus auf einen Bildhauer, ja sogar Tonplastiker, deutet. Ob Wen(t)zinger italienische Künstlerhäuser (wie den Palazzo Zuccari) bei seinem 'Herrenhaus' im Hinterkopf hatte, erscheint ebenfalls fraglich, da er wohl eher seinem Vermögen gemäss seine 'dritte Haut' wählte.

Abschliessend meint Knapp, dass Saskia Durian-Ress über die Stilanalyse zu dem (von römischen und französischen Vorbildern geprägten) Personalstil kommen wolle, während die Ausstellung und der Katalog eher einem Positivismus verpflichtet seien. Ist aber z.B. eine morellhafte Stilanalyse nicht auch Letzterem zuzuordnen?. Als Forschungsdesiderat bei Wen(t)zinger sieht er zu Recht das wichtige Feld von Zeichnung und Malerei. Hier erfährt man die frohe Kunde einer zweiten Station der Ausstellung in St. Gallen vom 10. August bis zum 30. November 2011.

Dass die Zu- und Abschreibungen v.a. bei Simon Göser (Kat. 62) noch weiter die Gemüter der wenigen Spezialisten beschäftigen werden, dem ist zuzustimmen.

Schlussendlich möchte Knapp die Grenzen und Freiheiten des 'Akademikers' Wen(t)zinger in den Focus gestellt sehen. Der Rezensent hofft wenigstens seine künstlerischen Grenzen etwas herausgestellt zu haben, gerade bei einem 'weltmännischen Universalkünstler', dessen heterogenes Werk bislang als 'singulär, innovativ', ja modern und reflektiert oder reflektierend immer dargestellt wird.

(Stand: 2. Mai 2011)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de