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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 25 (1974)

Heft: 4

Artikel: Spätes Rokoko in der Stiftskirche Beromünster

Autor: Medici-Mall, Katharina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393166

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

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

SPÄTES ROKOKO IN DER STIFTSKIRCHE BEROMÜNSTER

von Katharina Medici-Mall

Das berüchtigte barocke Baufieber hat auch die Chorherren des adligen Stiftes in Beromünster nicht verschont. In knapp zwei Jahrhunderten liessen sie ihre Kirche dreimal dem jeweiligen Geschmack der Zeit entsprechend umbauen. So wurde in der Folge aus der schlichten, spätottonischen Basilika ein «Crescendoraum» nach barocker Manier [1]. Die ersten beiden Renovationen zu Beginn und am Ende des 17. Jahrhunderts setzten durch die Erhöhung des Klerikerchors und der Errichtung der achteckigen Kuppel über der Vierung die wesentlichen Akzente in der Abfolge der gegen Osten sich steigernden Teilräume. Überreste der ehemaligen Ausstattungen sind das stattliche Chorgestühl, das Tischgrabmal sowie die Chorgitter und Altarblätter der Seitenaltäre. Darüber hinaus vermittelt an der Aussenseite des Hauptportals der massige, stark plastische Stuckrahmen eine Vorstellung von der Stuckierung, die der Tessiner Giacomo Neurone im Jahre 1692 geschaffen hat [2].

Die dritte und letzte Umgestaltung von 1773–1776 änderte an den baulichen Gegebenheiten nichts, verlieh jedoch dem Innern durch eine neue, einheitliche Ausstattung das endgültige Gepräge. Die Zerstörung der italienisch-barocken Dekoration zugunsten eines süddeutschen Rokokointerieurs widerspiegelt den allgemeinen Trend des 18. Jahrhunderts, in welchem die Wessobrunner und Vorarlberger Dekorkünstler den Ton angaben. Es spricht für den Qualitätssinn der Chorherren, dass sie gerade zwei der prominentesten der in der Schweiz arbeitenden Vertreter dieser Künstlergruppen für sich gewannen: den Vorarlberger Martin Fröwis für die Stukkaturen [3] und den Wessobrunner Lorenz Schmid für die Altarausstattung [4]. Das Hochaltarbild und die beiden Deckenfresken schuf Ignaz Weiss aus Kempten [5]. Als Konzession an den genius loci erhielt der einheimische Ildefons Troxler den Auftrag, vier Bilder der Berolegende in den Seitenchören anzubringen.

Der erste Bauvertrag wurde für 5400 fl. am 17. November 1773 mit dem Baumeister Jakob Purtschert [6] und dem Stukkateur Martin Fröwis abgeschlossen [7]. Ihre Aufgabe wird in einer Akkordabschrift wie folgt umrissen: «1mo Verobligieren sich diese alle Gerüster in der ganzen Kirch herzustellen und wider abzubrechen; und alles zu schliessen. 2 do in der ganzen Kirch alles zu verlatten, verbessern und vergipsen, auch mit Kunst-Arbeit fleissig auszuzieheren; wie alles nach den vorgelegten Rissen mit N. 2 bezeichnet ist [8].» Eine genauere Spezifikation der Arbeiten eines jeden Künstlers ist auch nicht im Rechnungsbuch zu finden, da alle Zahlungen stets an beide zugleich entrichtet wurden. Jakob Purtschert wird sowohl als Baumeister wie auch als «Stuckhendorermeister» bezeichnet. Eine Beteiligung an der «Kunst-Arbeit» ist demnach auch für ihn zu erwägen, wobei Martin Fröwis zweifellos die künstlerische Leitung innehatte und somit als der eigentliche Schöpfer der Stukkaturen zu betrachten ist. Dagegen ist für den «Marmorier» Lorenz Schmid eine Mitarbeit am Wand- und Deckenstuck, die Kuppeluhr (Abb. 2) miteingeschlossen, nicht verbürgt [9].

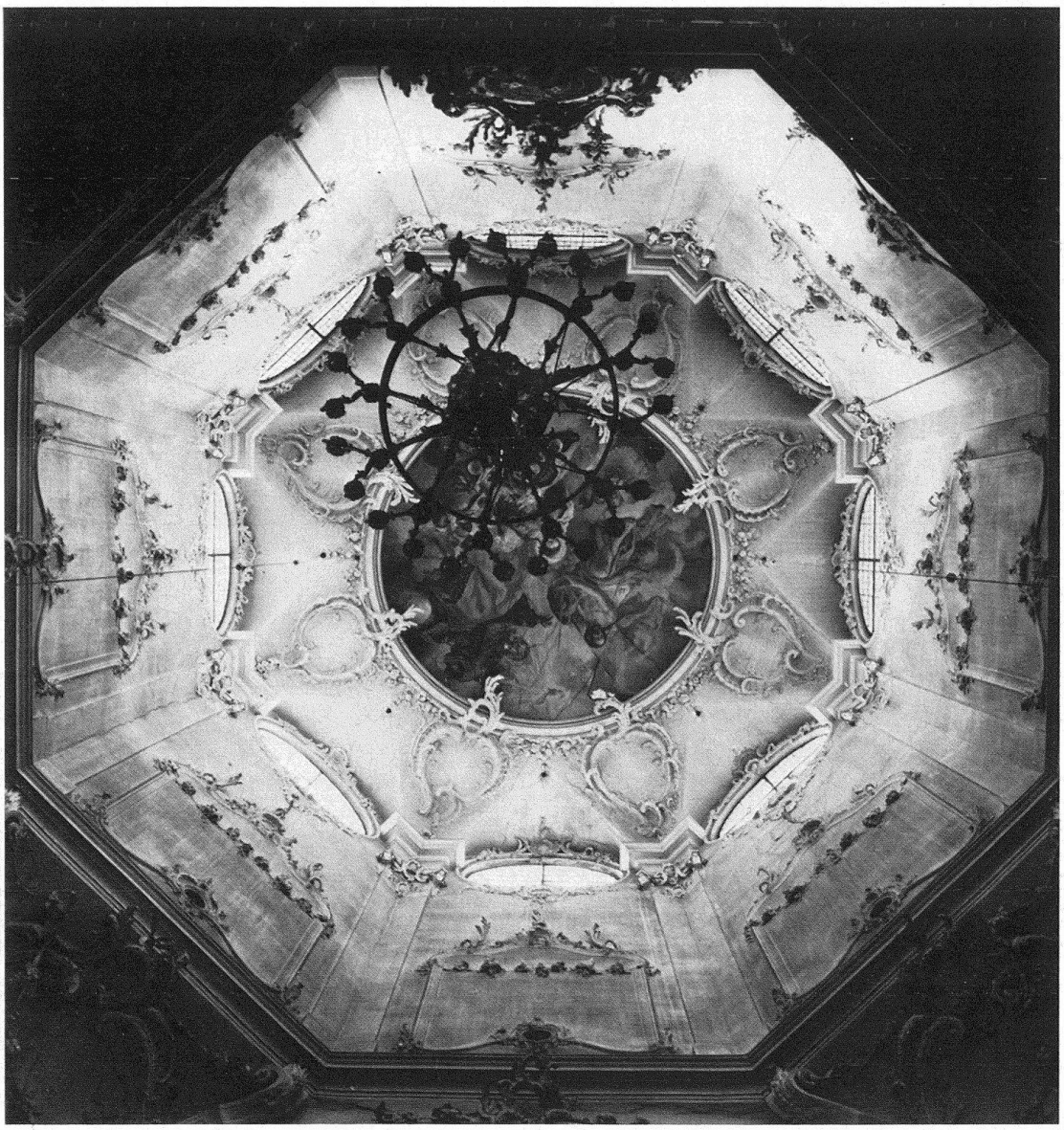

Abb. 1. Stukkaturen in der Kuppel von Martin Fröwis

Der erste Akkord mit Schmid wurde am 9. April 1774 getroffen: «Mit Herrn Schmid, Stuckhendorer von Mörspurg ward der Choraltar accordiert für 2800 fl. Der Cantzel für 90 Carlin oder für 1080 fl. und die Säulen, denen 6 gantze und 4 halbe für 350 fl. [10].» In der Akkordabschrift sind dazu folgende Punkte angeführt: «1mo sollen diese in Stuck bestehen in Regul der Architectur von Grund aufgerichtet, und mit vermischtem Marmor verfertigt werden, nach den vorgestellten Modellen. 2do verobligiert er sich alle Figuren, und Kindlen, oder Engel darzu zu machen, welche müssen weiss geschliffen werden, nebst einer Verguldung [11].» Am 14. Juni desselben Jahres wurde weiterhin ein Akkord für zwei Stifterdenkmäler um 31 Dublonen [12] und am 7. Oktober einer für zwei Sedilien und 7 Nebenaltäre um 4500 fl. und 12 Dublonen

Trinkgeld abgeschlossen [13]. Der Vertrag für die beiden Apsidenaltäre wurde direkt zwischen Schmid und den Stiftern, Irenus und Ignatius Zurgilgen, ausgehandelt [14]. Der letzte Vertrag wurde am 28. Juli 1775 getroffen; er bezog sich auf die Errichtung einer Stuckbalustrade im Chor [15].

Purtschert und Fröwis haben den grössten Teil der Arbeiten 1775 vollendet; bereits Ende des Jahres erhielten sie 5000 fl. Der Rest von 400 fl. wurde ihnen ratenweise während des Sommers 1775 und zuletzt am 28. April 1776 ausbezahlt [16].

Ein ebenso zügiger Arbeitsablauf ist für Schmid nicht verbürgt. Vom 6. Mai 1774 bis zum 28. September 1775 wurden an ihn insgesamt 9736 fl. ausbezahlt [17]. Während der Chor um diese Zeit fertig war und benutzt werden konnte [18], zogen sich die Arbeiten an den Apsidenaltären und im Langhaus noch bis weit ins nächste Jahr hin. Schuld daran war vor allem Schmid selbst, der auf Ende Jahr Beromünster verliess und die Arbeiten seinen Gesellen anvertraute, ohne sie bezahlt zu haben [19]. Auf Drängen der Baukommission fand er sich am 31. Mai 1776 wieder ein und beaufsichtigte die Arbeiten bis zu deren Abschluss Ende September [20]. Da er auch diesmal ausserstande war, die Gesellen zu bezahlen, wurden sie vom Stift entlohnt.

Durch diesen unrühmlichen Vorfall erfahren wir die Namen einiger Gesellen aus Schmids Werkstatt. Bestbezahlte Mitarbeiter waren der Bildhauer Franz Benedikt Scheffler und der Stukkateur Franz Doll [21] mit rund eineinhalb Gulden Taglohn. Die Vergolder Ignaz Augler und Josef Treyer sowie der Marmorschleifer Mathis Sägmüller erhielten durchschnittlich einen Gulden, doppelt soviel wie der Lehrling Michel Sägmüller und der Grundierer Christoph Dörffliger, der seinem Namen nach ein Einheimischer war. Schmid betätigte sich bei keiner seiner Altarausstattungen als Bildhauer, sondern übergab die Plastik stets einem Spezialisten aus seiner Werkstatt oder nahm einen auswärtigen Künstler unter Vertrag. Auf Grund von Stilvergleichen ist anzunehmen, dass auch Georg Scheffler, der Bruder von Franz Benedikt Scheffler, in Beromünster tätig war [22]. Ihm sind die qualitätvolleren Stifterfiguren und der Posaunenengel der Kanzel, Franz Benedikt hingegen die Altarfiguren und das Kanzelrelief zuzuschreiben.

Obwohl die Stuckausstattung von zwei aus verschiedenen Kunstlandschaften stammenden Werkstätten geschaffen wurde, bildet sie eine harmonische Einheit. Eine ursprüngliche farbliche Übereinstimmung [23] sowie motivische Angleichungen sind einerseits dafür verantwortlich; die grossen und kleinen Rocaillen an den Nebenaltären und über den Ochsenaugen, die sich in rhythmischer Abfolge über der Hohlkehle erheben, oder die beiden schwungvollen C-Kurven, die den Schalldeckel der Kanzel rahmen und zugleich dessen Aufwärtsbewegung unterstreichen, machen die sensible gegenseitige Anpassung deutlich. Andererseits sind es die ebenbürtige Qualität, vor allem aber der gleiche Zeitstil, die zu dieser Einheit führen. Während in Süddeutschland zur gleichen Zeit bereits klassizistische Ausstattungen entstehen, gehört diejenige von Beromünster noch überwiegend dem Rokoko an, wobei teilweise auch klassizistische Tendenzen spürbar werden.

Fröwis' zierliche Stuckformen setzen sich motivisch noch durchwegs aus züngelndem Rocaillenwerk zusammen: verschieden grosse, gekerbte oder gefächerte C-

Abb. 2. Kuppeluhr von Martin Fröwis

Rocaillen verbinden sich mit pflanzlichen Motiven und Architekturteilen zu meist asymmetrisch geformten Kartuschen (Abb. 1, 2). In reicher Anzahl umspielen Blumengirlanden, die auch bei den Altären zur Auflockerung der Umrisse dienen, die teilweise geraden Profilstäbe. Im Vergleich zu den 1770 entstandenen Stukkaturen in der Stiftskirche von Rheinfelden, die noch voll und üppig wirken [24], erscheinen jene von Beromünster überaus feinnervig und zartgliedrig. Eine starke Auflösung der Binnenstruktur ist offensichtlich. Trotz dieser bewegten Einzelformen lässt sich jedoch in der Anordnung der Stukkaturen der Einfluss des Klassizismus nicht übersehen. Nicht mehr ein organisches Geflecht überzieht die Wände, sondern es wird versucht, die Architektur zu betonen und die Dekoration fest darin zu verankern. Dies wird besonders in der Kuppel deutlich, wo acht Kartuschen geradezu als Bildstützen dienen, indem sie den Rahmen umklammern und ihn mit den Kämpfern der Pilaster verbinden.

Auch die Altarausstattung von Lorenz Schmid ist durch einen Dualismus dieser zwei entgegengesetzten Stile gekennzeichnet (Abb. 5, 6). Schmid, der zu Beginn des Klassizismus am Alterswerk des Rokokokünstlers Johann Michael Feichtmayr geschult wurde, tritt von Anfang an mit einem Übergangsstil auf, dem bezeichnenderweise eine gewisse Experimentierfreudigkeit anhaftet.

Auf der einen Seite versteht es Schmid noch meisterhaft, sich in der Sprache des Rokoko auszudrücken. So umschreibt eine Charakterisierung der Sedilien mit den Ad-

Abb. 3. Stifterdenkmal des Grafen Ulrich und südliche Sedilie von Lorenz Schmid

jektiven hübsch, leicht, zierlich, anmutig, asymmetrisch, ausgewogen, kleinteilig und spielerisch zugleich das Wesen des Rokokostils. Die Sedilien (Abb. 3) verkörpern das Schöne in der Bedeutung des «bellum», des irdisch lieblich Schönen [25]. Die Leichtigkeit des Aufbaus wird durch irrationale Tektonik erzeugt, indem die Rücklehne ausgeschnitten und seitlich oben offen ist. In der sehr subtilen Linienführung der Öffnungen, wo Bewegung und Gegenbewegung aufs feinste gegeneinander abgewogen sind, die Asymmetrie in der Gesamterscheinung wieder aufgehoben ist, zeichnet sich Schmid als ein feinsinniger Künstler des «genre pittoresque» aus [26]. Auch die Freude des Rokoko an organischen Formen kommt in den seitlichen Vasen zum Ausdruck, die halb Vasen, halb Pflanzen sind. Das Heitere, Spielerische dieser Kunst erreicht im Giebel, in dem kindlich ausgelassenen Treiben der Cherubim und Putten, seinen Höhepunkt. Die Benützung der C-Kurve als Schaukel ist eine köstliche Idee, die uns ganz in die Welt des Rokoko versetzt, wo das Schaukeln ein beliebtes Spiel nicht nur der Kinder, sondern auch der Erwachsenen war. Als Inspirationsquelle drängen sich Vergleiche zu Phantasiearchitekturen von Ornamentstichen, Deckenstukkaturen sowie Chorgittern auf. Wie letztere erfüllen die Sedilien einerseits eine konkrete Funktion, entrükken jedoch andererseits durch die illusionistische Architektur der realen Sphäre. Halb Wirklichkeit, halb Phantasie, erneut eröffnet sich die Rokokowelt, wo das Spiel

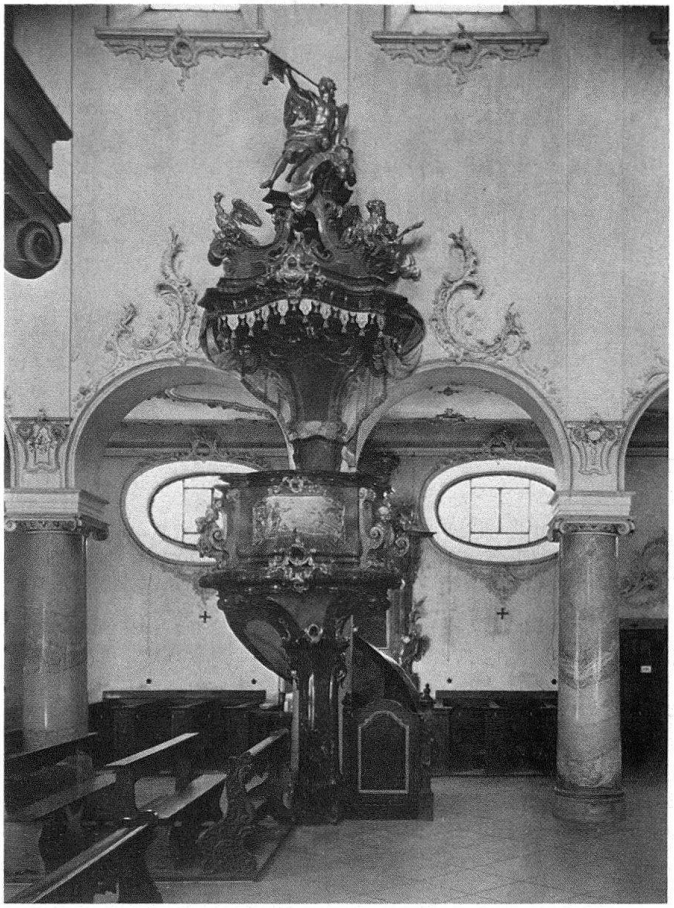

Abb. 4. Kanzel von Lorenz Schmid

nicht nur Gegenstand der Kunst ist, sondern die Kunst selbst zum Spiel wird, zu einem Spiel mit unendlichen Möglichkeiten.

Wie die Sedilien stellt auch die Kanzel ein Kunstwerk von hoher Qualität und höchst eigener Prägung dar (Abb. 4). Originell ist der rhythmische Aufbau von Stütze und Korb, Rückwand und Deckel. Der Kanzelfuss, der vor allem Bestandteil der gotischen Kanzeln ist, verschwindet im 18. Jahrhundert, da er in seiner Funktion als Stütze den vom Rokoko erforderten schwebenden Eindruck der Kanzeln beeinträchtigt. Durch die zierliche Gestalt des Fusses, die aufsteigende Bewegung der Treppe und den rhythmisch emporstrebenden Aufbau erhält auch die Kanzel Schmids diese von der Zeit geforderte Leichtigkeit. Dennoch lässt die zurückhaltende Anwendung von Plastik und Ornamentik, die eine Abkehr vom Rokoko zur betonteren Einfachheit des neuen Stils andeutet, nicht vergessen, dass sowohl Sedilien wie Kanzel gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sind (vgl. Titelbild).

Bei den meisten Altären wird Schmids Wendung zum Klassizismus noch offensichtlicher. Obwohl sich der Künstler bis an Einzelheiten an Vorbilder im Werke J. M. Feichtmayrs hält – man vergleiche den Hochaltar mit jenem von Ottobeuren oder den Johannesaltar mit dem Nepomukaltar in Zwiefalten – charakterisieren Bezeichnungen wie «Frozen Rococo»[27] oder Rokokoklassizismus am besten den Stil dieser

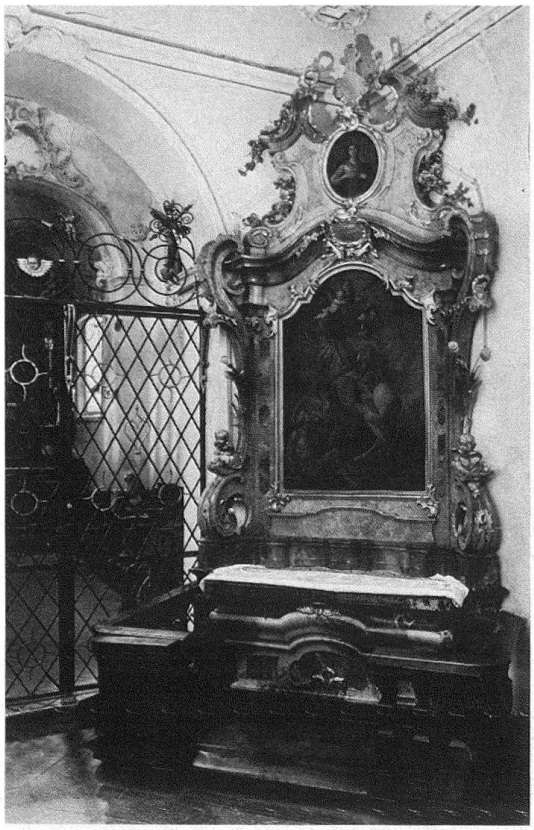

Abb. 5. Martinsaltar von Lorenz Schmid

Abb. 6. Johannesaltar von Lorenz Schmid

Werke. Wie zwiespältig dieser Stil und wie unterschiedlich die Vermischung von alt und neu ist, zeigt der Vergleich zweier Nebenaltäre (Abb. 5, 6). Während den Martinsaltar mit Hilfe von C-Bogen, Voluten und Girlanden eine fliessende Bewegung durchströmt, sind die Voluten und C-Rocaillen beim Johannesaltar in ihrer Bewegung völlig erstarrt und wirken nur noch als Reminiszenzen eines für den Künstler veralteten Stils. Werke dieser Art überzeugen naturgemäss weniger als die Sedilien oder die Kanzel, die sehr wohl zu den Meisterwerken des süddeutschen Spätrokoko gezählt werden dürfen.

Résumé

La collégiale de Beromünster, fondée à l'époque ottonienne tardive, subit trois transformations en l'espace de deux cents ans. La dernière en 1773–1776 lui donna son aspect définitif avec un tout nouveau décor de stucs. Martin Fröwis, du Vorarlberg, fut l'auteur de ces stucs appliqués au plafond et sur les murs. Il fut secondé par Jakob Purtschert de Pfaffnau, piqueur et stucateur. L'autel fut réalisé par Lorenz Schmid de Wessobrunn. Ses deux apprentis, Georg et Franz Benedikt Scheffler, modelèrent le décor plastique.

Cet ensemble décoratif, créé par deux ateliers venus de régions artistiques différentes, forme un tout harmonieux, dans le sens même d'un ensemble baroque parfait. Ce fut possible grâce à une adaptation réciproque, à une qualité égale et aux détails stylistiques communs à une époque.

A cette époque l'Allemagne du Sud emploie déjà les formes du classicisme, tandis que le décor de Beromünster est encore en majeur partie de style rococo. On y décèle pourtant aussi une tendance vers le classicisme.

Anmerkungen

[1] A. Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, IV: *Das Amt Sursee*, Basel 1956, S. 48.

[2] Zu Giacomo Neurone: A. Morel, «Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 29 (1972), S. 194 f.

[3] Zu Martin Fröwis (gest. 1795): A. Morel (wie Anm 2), S. 195.

[4] Zu Lorenz Schmid (1751–1799): K. Medici-Mall, «Die Kirchenausstattungen von Lorenz Schmid in der Schweiz», in: *Das Münster*, 1974, H. 1/2, S. 82–84. Eine Monographie über dasselbe Thema erscheint demnächst im Thorbecke Verlag Sigmaringen.

[5] Ignaz Weiss arbeitete auch in der Pfarrkirche von Schwyz mit Schmid zusammen. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz*, II, Basel 1930, S. 356 ff.

[6] Zu Jakob Purtschert: W. Purtschert, «Eine Luzerner Baumeisterfamilie und ihre Herkunft», in: *Der Hinterländer, Beilage zu «Willisauer Bote»*, 4 (1965), Nr. 8.

[7] Bd. 257, S. 820. Alle Akten zur Renovation von 1773–1776 werden im Stiftsarchiv aufbewahrt. Es sind keine Pläne mehr erhalten; die Akkorde sind nur in einer Abschrift von 1780 vorhanden (Fasz. 53 a). Als wichtigste Quellen dienen die Kapitelsprotokolle (Bd. 257) und das Rechnungsbuch (Bd. 450).

[8] Fasz. 53 a.

[9] Vgl. dagegen *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, IV, S. 33. Im Rechnungsbuch wird Schmid einzig für die Fassung des Zifferblattes bezahlt, was wahrscheinlich ein Geselle ausgeführt hat: «Herrn Schmid die Kirchenuhr und Inskription zu fassen 22 fl. 36 ß.»

[10] Bd. 257, S. 847.

[11] Fasz. 53 a.

[12] Bd. 257, S. 859.

[13] S. 889.

[14] S. 976.

[15] S. 966.

[16] Fasz. 53 a.

[17] Bd. 450.

[18] Bd. 257, S. 975.

[19] S. 994.

[20] S. 1028.

[21] Schreibweisen wie Dohl (Bd. 450) und Doll (Bd. 257, S. 1030) kommen vor. Franz Doll ist möglicherweise mit dem Schüler Tassilo Zöpfs identisch, der u. a. 1791 in der Klosterkriche von Benediktbeuren stuckierte.

[22] Die Brüder Scheffler waren 1774–1775 auch in Schwyz für Schmid tätig: W. Keller, «Die Bau-Chronik der Pfarrkirche St. Martin, Schwyz», in: *Mitteilungen des Historischen Vereins des Kantons Schwyz*, 65 (1972), S. 83.

[23] Zustand der Stukkaturen vor der Renovation von 1901: grüne Ornamente auf weissem Grund (Gutachten von A. Hardegger, Fasz. 53 a). Eine umfassende Renovation ist in Vorbereitung.

[24] Zur Stiftskirche von Rheinfelden: am 25. Mai 1770 erhielt Fröwis 1038 fl. 12 kr. (StAA 7543); am 29. September 1774 wurden ihm noch zwei Altäre verakkordiert und bezahlt (StiA 6714, S. 64; StAA 6988, S. 134) – wahrscheinlich handelt es sich um die beiden Stuckaltäre am Chorgitter – 1776/77 erhielt er mehrmals Öl und Farbe für den Orgelkasten (StAA 6990, S. 132); 1778 wird er zum Dank unentgeltlich zum Bürger von Rheinfelden aufgenommen (StAA 6717, S. 57). Archivangaben aus dem Staatsarchiv Aarau und dem Stiftsarchiv Rheinfelden von G. Germann und U. Barth.

[25] H. Sedlmayr, «Bustelli und das Rokoko», in: *Alte und moderne Kunst*, 71 (1963), S. 16.

[26] H. Sedlmayr, H. Bauer, «Rococo», in: *Encyclopedia of World Art*, Vol. XII, London 1966, Sp. 243.

[27] Vgl. «Frozen Baroque»: E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, New York 1968, S. 136.

Abbildungsnachweis: Peter Ammon, Luzern: Abb. 2–4. – Julia Märki-Boehringer, Reinach BL: Abb. 5, 6. – Andreas Morel, Basel: Abb. 1.