

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 14 (1953)

**Heft:** 3-4

**Artikel:** Beiträge zur Ermittlung der Architekten der barocken Kirchen- und  
Klosterbauten in St. Gallen und Fischingen

**Autor:** Knoepfli, Albert / Boerlin, Paul-Henry

**Kapitel:** St. Gallen und Johann Michael Beer von Bildstein

**Autor:** Boerlin, Paul-Henry

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-163963>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 09.02.2026

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

München, Dr. Hanspeter Landolt in Basel, Herrn Pfister-Amstutz in Wil, Professor Dr. Hans Reinhardt in Basel, Dr. Adolf Reinle in Luzern und cand. phil. Erwin Treu in Basel. Zum Teil weit über den Rahmen blosser Archivbenützung hinaus ging die Zuvorkommenheit der Herren Stiftsarchivare P. Rudolf Henggeler in Einsiedeln, dem ich für ständige Hilfsbereitschaft besonders verbunden bin, aber auch Dr. P. Ignaz Hess in Engelberg, Dr. Paul Stärkle in St. Gallen und Dr. P. Columban Spahr, Kloster Mehrerau bei Bregenz. Erleichterungen in der Archivarbeit gewährten mir ferner die Herren Archivrat Dr. Feger in Konstanz, welcher mir die Benützung der Tiengener Akten aus dem Generallandesarchiv Karlsruhe ermöglichte, Dr. A. Semler vom Stadtarchiv in Überlingen, Dr. Tiefenthaler und Dr. Welti vom Vorarlbergischen Landesarchiv in Bregenz sowie Pfarrer J. Rupper in Fischingen. Sehr zu schätzen weiss ich auch die Erfahrung Dr. Bruno Meyers am Thurgauischen Staatsarchiv in Frauenfeld und die Unterstützung von Kantonsbibliothekar Dr. Isler in Frauenfeld. In meinen Dank einschliessen möchte ich die Herren Photograph A. Senn, Archivar Schaub und Bibliothekar Hafen, alle am Landesmuseum in Zürich, und Herrn W. Müller in Gottlieben, den Photographen der Thurgauischen Kunstdenkmäler. Ihnen und den ungenannten Helfern sei hiermit unsere herzliche Erkenntlichkeit bezeugt.

#### *Herkunft der Photographien*

Jakob Baer, Frauenfeld, Abb. 29a. – Franz Dieth, Bregenz, Abb. 16, 17, 20. – Erni und Dünner, Kant. Verwaltung Frauenfeld, Abb. 13, 22, 23. – Kunstmuseum Basel, Abb. 3. – Willy Müller, Gottlieben, Abb. 7, 8, 10, 11, 12, 19, 26, 27, 29b, 29c. – K. Pechtl, Sirnach 29d. – Theodor Seeger, Basel, Abb. 6, 9. – A. Senn, Schweiz. Landesmuseum, Zürich, Abb. 1, 2, 4, 5, 14. – Stadtarchiv Konstanz, Abb. 24, 25. – Wehrli (Photoglob AG.), Abb. 21. – P. Zaugg, Solothurn (Boss, Schönbühl), Abb. 28.

## St. Gallen und Johann Michael Beer von Bildstein

VON PAUL-HENRY BOERLIN

(TAFELN 85–97)

### EINLEITUNG

Einmal mehr zeigt es sich, wie sehr die Baugeschichten grosser architektonischer Unternehmungen ineinander verflochten sein können. Und dies mag für den Barock vielleicht noch in besonderem Masse gelten, dank der bestimmenden Rolle der weltlichen und geistlichen Bauherren und ihrer persönlichen Beteiligung bei der Konzipierung ihrer Bauten; man denke nur an die Bedeutung des Hauses Schönborn für die süddeutsche Architektur oder an die engen Beziehungen zwischen den Prälaten etwa der Benediktiner-Kongregationen. Manche Probleme, die bei der isolierten Betrachtung von Planung und Verwirklichung eines Bauwerkes rätselvoll bleiben, können sich unter Umständen von einem anderen Objekt und seinen archivalischen Materialien her plötzlich überraschend erhellen lassen.

So haben die von Albert Knoepfli gefundenen Pläne für Fischingen ihre Bedeutung nicht nur für den Fischinger Klosterbau selbst, sondern ebensowohl für die Stiftskirche St. Gallen, und umgekehrt vermag auch St. Gallen wiederum über Fischingen Auskunft zu geben. Denn Indizien, denen im einzelnen der beiden Fälle die volle Beweiskraft fehlte, schliessen sich bei einer Konfrontation nunmehr zu einem gemeinsamen Gebäude sich gegenseitig ergänzender Argumente zusammen, das erst in diesem Instande ist, hier wie dort über wesentliche Punkte im Projektierungsvorgang Aufschluss zu geben.

Die vorliegende Arbeit möchte es daher unternehmen, den Komplex gemeinsamer Tatsachen aus der Perspektive der Stiftskirche St. Gallen zu beleuchten. Sie kann sich dabei auf eine demnächst erscheinende, eingehende Monographie des Verfassers über den Barockbau von St. Gallen stützen<sup>1</sup>. Gleichzeitig vermag sie aber auch als Ergänzung zu dieser Monographie zu dienen:

<sup>1</sup> Boerlin, Paul-Henry: «Die Stiftskirche St. Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Barockarchitektur», Dissertation, Universität Basel (Druck in Vorbereitung).

Die Konstatierung eines Zusammenhanges zwischen Plänen für Fischingen und Plänen für St. Gallen und die mit dem Anspruch grösster Wahrscheinlichkeit gelingende Ermittlung des Autors dieser Entwürfe ermöglichen es in der Folge auch, den Anteil des betreffenden Architekten an der Projektierung und Ausführung des St.-Galler Baues wesentlich genauer zu definieren, als dies bisher möglich war. – Endlich soll auch wenigstens ein Versuch zur Skizzierung des stilistischen Rahmens nicht unterlassen werden.

## I. DER ZUSAMMENHANG ST. GALLEN–FISCHINGEN

Unter den im Stiftsarchiv St. Gallen aufbewahrten Plänen für den Neubau der Stiftskirche im 18. Jahrhundert befinden sich als Nr. VI–X fünf vom selben Autor stammende Projekte (Abb. 31–39)<sup>2</sup>. Vier von ihnen liegen in je zwei Blättern, nämlich Grundriss und Aufriss der Längsseite, vor, eines, Nr. X, nur in einem Grundriss. Bei einer Gegenüberstellung mit der von A. Knoepfli auf S. 207 ff. besprochenen Planvedute für Fischingen von 1750/51, Abb. 13, erweist es sich nun sofort, dass die St.-Galler Blätter und die Fischinger Vedute in paläographischer und stilistischer Hinsicht schlagend übereinstimmen.

Zunächst das *Paläographische*: In beiden Fällen werden in der mit braunschwarzer Tinte ausgeführten Zeichnung die architektonischen Glieder grau laviert, ebenso die Schatten, während die Dächer weinrot angelegt sind. Und in beiden Fällen ist sodann die Perspektive in der gleichen Weise völlig daneben geraten. Grundsätzlich soll zwar Parallel- (Vogel-) Perspektive verwendet werden<sup>3</sup>, doch kommt der Zeichner mit den senkrecht zur Bildebene verlaufenden Flächen nicht zurecht: auf der Fischinger Vedute führt er beim südlichen (parallel zur Kirche laufenden) Klostertrakt die Linien zwar normal parallel, bei den vorspringenden Pavillons dagegen unterläuft ihm gänzlich unmotiviert eine zentralperspektivische Verkürzung der Vertikaldimension<sup>4</sup>. Das Gleiche ist auf den St.-Galler Blättern der Fall: parallele Sockel- und Dachlinien bei den gebrochenen Apsiden, – bei der gebogenen Westapsis (rechts) von IXb (Abb. 37) dagegen plötzlich eine Verkürzung der Senkrechten. Auch die Fensterabschlüsse, speziell die rundbogigen, misslingen an diesen Stellen: vgl. die Westapsiden von St. Gallen VIIIb (Abb. 35), IXb (Abb. 37) und die Langhausfenster an der Kirche von Fischingen. – Daneben ist es vor allem an den geschweiften Risaliten die Wiedergabe der konkaven Biegung des grossen Gebälks über der Kolossalordnung, die der Hand des Autors an beiden Orten etwelche Schwierigkeiten bereitet.

Was dann die *stilistischen* Gesichtspunkte betrifft, so fällt hier auf den ersten Blick die Übereinstimmung auf, die zwischen der Front des Mittelpavillons des geplanten Fischinger Westtraktes und den geschweiften Risaliten an der Kirchenflanke der St.-Galler Projekte VII, VIII und IX (Abb. 13; Abb. 33, 35, 37) besteht: Die Fläche durch Kolossalpilaster in drei Felder geteilt, von denen die seitlichen konkav gebogen sind, das mittlere konvex; die das Mittelfeld rahmenden Doppelpilaster in stumpfem Winkel gebrochen; das Rundbogenportal tief in der Sockelzone sitzend. Besonders charakteristisch ist das über dem schweren Hauptgebälk aufgebaute, vierteilige Frontispiz. Es besteht aus drei Zonen: zuerst schwingen über den Seitenachsen grosse Voluten zur Pilasterstellung der Mittelachse; darüber steigen nochmals (kleinere) Voluten empor<sup>5</sup>, und erst die dritte Zone bringt dann ein Rundgiebelchen, das aber nicht mehr auf Pilastern ruht, sondern

<sup>2</sup> Die Numerierung der bisher unbezeichneten St.-Galler Pläne stammt vom Verfasser.

<sup>3</sup> Bei der Vedute natürlich deutlich in der Darstellung des Klostersvierecks; bei den St.-Galler Plänen zeigt sie sich darin, dass zunehmende Tiefe durch Höherlegen der Bauteile angegeben wird.

<sup>4</sup> Ausserdem noch mit verschobenem Fluchtpunkt.

<sup>5</sup> Auf der Fischinger Vedute ist alles um einen Grad einfacher als auf den St.-Galler Blättern. Einerseits wohl, weil die Vedute schon im Format wesentlich kleiner ist, andererseits vielleicht auch, weil man in Fischingen weniger aufwändig bauen konnte oder wollte als in St. Gallen. – So sind hier zum Beispiel in der zweiten Giebelzone an Stelle der Voluten nur einfache Konkaven verwendet.

von den oberen Voluten gewissermassen schwebend gehalten wird<sup>6</sup>. Gleich sind auch Details, wie die besondere Form der Voluten, bei der die eigentliche Schnecke von dem sich nach oben schwingenden Auslauf durch einen Absatz getrennt ist –, die Abrundung des bekrönenden Giebelchens –, oder die Vasen über den Giebelpilastern –, Dinge, die sich auf dem Fischinger Blatt ausserdem auch beim Frontispiz der Kirche wieder finden. – Die nächste auffallende Übereinstimmung liegt in der Turmgestaltung. Der Fischinger Turm ist mit dem St.-Galler Turm von Blatt VIb (Abb. 31) nahezu identisch. Auch hier ein hoher, quadratischer Stock mit rustizierten Ecklisenen, ohne Geschossteilung, und darüber ohne jede Überleitung ein Achteckgeschoss aufgesetzt<sup>7</sup>, dessen Abschlussgesims im Bogen über die Uhr hinweggeht<sup>8</sup>. Weiterhin ist auf der Vedute für Fischingen wie auf sämtlichen St.-Galler Aufrissen die Zwiebelkuppel nach dem selben System geformt: ein zweimal konkav eingezogener Ansatz und erst darüber die eigentliche Zwiebel. Besonders nahe kommt St. Gallen IXb (Abb. 37) dem Fischinger Turmabschluss, und zwar in der Proportionierung des Umrisses, der sich dadurch kennzeichnet, dass der Durchmesser der Zwiebel den Durchmesser des Achtecks nicht überschreitet<sup>9</sup>. – Das Kirchenportal der Fischinger Vedute kehrt wörtlich im Risalit des St.-Galler Plans VIIIb (Abb. 35) wieder, und auch auf den übrigen Blättern ist mit geringfügigen Abweichungen (Schlußsteine) dieser Portaltypus immer wieder anzutreffen (Rundbogenportal, flankiert von Pilastern mit vasenbekrönten Gebälkstücken, die durch das durchgezogene, nach oben ausgebogene Kranzgesimse verbunden sind). – Schliesslich lässt sich in beiden Fällen beobachten: die Vorliebe für das gebrochene Dach und das Nebeneinander von Pilasterapparat mit schwerem Gebälk und von einfachen Rustikalisenen.

Die Summe aller dieser Übereinstimmungen erlaubt den eindeutigen Schluss, dass das in Gestalt der Planvedute vorliegende Projekt für Fischingen und die St.-Galler Projekte VI–X nicht nur von der gleichen Hand gezeichnet, sondern auch von ein und dem selben Architekten entworfen wurden.

## II. DIE FRAGE DER AUTORSCHAFT

Die nächstliegende Frage, die sich an dieser Stelle erheben muss, ist diejenige nach dem Autor. Wer ist jener Architekt, der um die selbe Zeit Entwürfe für die Neubauten in Fischingen und St. Gallen geliefert hat?

Dass auf Grund baugeschichtlicher Tatsachen und aus stilistischen Erwägungen heraus die Fischinger Planvedute und mit ihr natürlich auch der St.-Galler Plankomplex VI–X unmöglich der Zeit um 1720 entstammen können<sup>10</sup>, sondern in die Mitte des 18. Jahrhunderts gehören, hat A. Knoepfli bereits auf S. 207/208 dieses Heftes dargelegt. Damit kommen nur die Architekten jener zweiten Planungsphase in Frage, die an beiden Orten 1749 begann und die in Fischingen 1753, in St. Gallen 1755 zum Beginn der betreffenden Neubauten führte.

Die Gruppe der St.-Galler Projekte VI–X hat erstmals Berthold Pfeiffer für *Peter Thumb* von

<sup>6</sup> Nur St. Gallen VIIIb stellt den bekrönenden Giebel (diesmal in Form von zwei umgekehrten, sich mit den Schnecken berührenden Voluten) ebenfalls auf kleine Pilaster.

<sup>7</sup> In Fischingen an den Ecken des Oktogons ebenfalls Rustikalisenen, in St. Gallen dagegen Pilaster (vgl. Anm. 5!).

<sup>8</sup> Besonders bemerkenswert ist, dass es sich in beiden Fällen um den Umbauvorschlag für einen schon bestehenden Turm handelt (in Fischingen von 1587, in St. Gallen von 1206 datierend).

<sup>9</sup> Bei St. Gallen VIb, VIIb, VIIIb dagegen greift das Profil der Zwiebelwölbung über die Achteckwände hinaus.

<sup>10</sup> An beiden Orten liegt eine erste Planungsphase um 1720 herum vor: Die erste Nachricht über die Absicht zu einem Neubau der Klostergebäude in Fischingen datiert von 1712 (siehe S. 200 der unmittelbar vorangehenden Arbeit von Albert Knoepfli in dieser Zeitschrift, im Folgenden als «Knoepfli» zitiert). Aus der Zeit um 1720 stammt dann ein Entwurf, hinter dem vermutlich Caspar Moosbrugger steht (Knoepfli, S. 204–207). Die Angelegenheit blieb aber bis 1749 liegen. – In St. Gallen legte C. Moosbrugger 1721 Projekte für eine neue Kirche und zum Teil auch für die Klosteranlage vor. 1725/26 verfertigte auch der St.-Galler Pater Gabriel Hecht einige Pläne. Auch hier wurde die Neubauabsicht erst 1749 wieder aufgegriffen.

Konstanz in Anspruch genommen<sup>11</sup>, und diese Zuschreibung hat dann vor allem Rudolf Werneburg in seiner Thumb-Monographie von 1916 propagiert und zu untermauern versucht<sup>12</sup>. Thumb<sup>13</sup>, den Abt Coelestin II. 1755 mit der Ausführung von Langhaus und Kuppelraum (ohne Chor) betraute, wird in den St.-Galler Archivalien in den Jahren 1749, 1751 und 1755 im Zusammenhang mit Plänen erwähnt. Es galt daher seit Werneburg als ausgemacht, dass die Pläne VI–X zumindest einen Teil jener Blätter darstellten. Werneburgs Zuschreibung wird sich nun nach den hier vorgelegten Ergebnissen nicht mehr halten können. Aus zwei Gründen:

Einmal besitzen, wie festgestellt, die St.-Galler Entwürfe und die Fischinger Vedute den selben Autor. Thumb aber hat mit Fischingen überhaupt nichts zu tun. Weder in der Baugeschichte von Fischingen, noch in der Biographie Thumbs, noch in der Baugeschichte von St. Gallen findet sich irgendein Hinweis auf eine Tätigkeit Thumbs für Fischingen.

Auf der anderen Seite aber wissen wir neuerdings, wie Pläne von Peter Thumb aussehen. Im Fürstlich-Fürstenbergischen Archiv zu *Donaueschingen* liegen mehrere Blätter mit einem Entwurf zu den von Thumb 1725–1731 erbauten Konventgebäuden des Klosters *Friedenweiler*<sup>14</sup>. Von diesen Blättern trägt ein Grundriss unter dem Genehmigungsvermerk der Äbtissin die Unterschrift «Peter Thum BM». Aus den Grundrissen kann man praktisch nicht viel herauslesen<sup>15</sup>, wohl aber aus den beiden zugehörigen Aufrissen (Abb. 40, 41, 56, 57). Zunächst einmal lässt sich feststellen, dass sie in der Darstellung auffallend mit dem St.-Galler Plan XIV (Abb. 43) übereinstimmen: Die Projektion des vor- und zurücktretenden Baukörpers in die Zeichnungsebene, die den Planzeichnern des Fischinger Kreises meist soviel Mühe bereitete, wird beide Male vollkommen kunstgerecht bewältigt. Besonders auffällig ist die gänzlich ungebräuchliche, in beiden Fällen aber identische zeichnerische Wiedergabe der Dächer durch gekreuzte, mit gelblicher Tinte gezogene Schraffuren. Dabei werden die parallel zum First laufenden Linien von Schrägen überlagert, deren Neigung jeweils bei jedem neuen Dachabschnitt umkehrt<sup>16</sup>.

Von der stilistischen Seite her bieten sich einem Vergleich nur wenige Anhaltspunkte. Es handelt sich eben um ganz verschiedene Aufgaben: beim St.-Galler Blatt ein Sakralbau, bei den

<sup>11</sup> Pfeiffer, Berthold: «Die Vorarlberger Bauschule», in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, N. F. 13. Jahrgang, 1904, S. 57.

<sup>12</sup> Werneburg, Rudolf: «Peter Thumb und seine Familie», Bd. 182 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte (Strassburg 1916), S. 119–123.

<sup>13</sup> *Peter Thumb*, geboren 18. Dezember 1681 in Bezau (Vorarlberg) als Sohn des Michael Thumb. Schwiegersohn des Franz Beer von Blaichten. Seit 1726 Bürger von Konstanz. Seit 1737 Mitglied des Grossen Rates von Konstanz. Gestorben 4. März 1766 in Konstanz. 1704–1707 als Palier von Franz Beer in Rheinau; 1708–1712 Klosterkirche Ebersmünster, erster Bau, fraglich; 1713 als Palier von Franz Beer in St. Urban; 1718–1736 Klosterbau in Ettenheimmünster; 1719–1728 Klosterkirche Ebersmünster, zweiter Bau, fraglich; 1724–1727 Klosterkirche St. Peter im Schwarzwald, 1728 ff. Klosterbauten; 1724–1736 Klosterbau Schwarzach; 1725–1731 Klosterbau Friedenweiler; 1726–1743 Klosterbau Tennenbach; 1727–1733 Klosterkirche Frauenalb, gleichzeitig Ausführung des dritten Flügels der Klosteranlage; 1728–1731 Klosterbau Lichtental; 1728–1737 Klosterbau Günterstal; um 1728 Klosterbau Königsbrück; 1732–1734 Waldkirch, ehemalige Margarethenstiftskirche; 1737–1742 Klosterbau St. Trudpert; 1739–1742 St. Ulrich, Prioratskirche; 1746–1750 Neubirnau, Wallfahrtskirche, fraglich; 1747/48 Hilzingen Pfarrkirche; 1750 Mundelfingen, Pfarrkirche; 1753/54 Tiengen, Pfarrkirche; 1755–1761 St. Gallen, Ausführung von Langhaus, Rotunde und Bibliothek.

Thumbs Rolle bei der Planung der von ihm errichteten Bauten ist noch durchaus nicht abgeklärt. – An weiterer Literatur ist ausser Werneburg (Anm. 12) noch zu nennen: Schneyer, Ludwig: «Die Baugeschichte des Klosters St. Peter auf dem Schwarzwald», ungedruckte Dissertation (Freiburg i. Br. 1923).

<sup>14</sup> Die Leitung des Fürstlich-Fürstenbergischen Archivs liess in freundlicher Weise die nötigen Photographien anfertigen.

<sup>15</sup> Es handelt sich dabei eben um eine ganz simple Architektur, deren Grundrissdarstellung nur die nichtssagendsten, glatten Mauerzüge erheischte.

<sup>16</sup> So laufen diese Schrägen zum Beispiel bei den gebrochenen Dächern beide Male in der unteren Hälfte von unten rechts nach oben links, in der oberen Hälfte dagegen von unten links nach oben rechts. Beim St.-Galler Plan XIV gehen sie über dem Chor von unten rechts nach oben links, über dem Langhaus dagegen von unten links nach oben rechts. Beim einen Donaueschinger Blatt (Abb. 40) sind die Schräglagen an den Risaliten von unten rechts nach oben links geführt, an den Rücklagen aber umgekehrt.

Donaueschinger Plänen Profanbauten. Andererseits geht das St.-Galler Projekt in seinen Motiven ganz auf Bagnato (Projekt XIII) zurück, während Donaueschinger dann wieder nur die aller-einfachste Architektur zeigt, der vergleichbare Formen des Aussenbaues<sup>17</sup>, wie Ordnungen, Giebel, Fensterverdachungen etc., fehlen. Bemerkenswert ist immerhin die Vorliebe für das gebrochene, in der unteren Hälfte leicht eingeschweifte Dach an den Risalitpartien –, der gleiche Dachfenstertyp mit dem flachen Stichbogen, der mit waagrechten Gesimsstücken auf den Fenster-gewänden aufsitzt, das Ganze überhöht von einem Dreieckgiebel<sup>18</sup> –, die Verwendung von Kugeln als Ziermotiv<sup>19</sup>. Sodann bemerken wir die selben Wetterfahnen mit zwei gewellten Spitzen<sup>20</sup>. Insbesondere ist auch der Dachreiter der Otmarskirche von St. Gallen XIV in Kon-struktion und Linienführung identisch mit demjenigen über dem rechten Risalit des einen Donau-eschinger Blattes (Abb. 40).

Wir wollen keineswegs verhehlen, dass die stilistischen Anhaltspunkte für eine endgültige Zu-schreibung nicht ausreichen, und dass auch, was das Paläographische betrifft, kleine Unterschiede vorliegen, insofern, als das St.-Galler Blatt zeichnerisch sorgfältiger durchgebildet ist<sup>21</sup>, sodass man auch die Möglichkeit zweier Zeichner erwägen könnte. Aber abgesehen davon, dass sich der Planverfertiger für das ungleich bedeutendere Unternehmen des Fürstabtes von St. Gallen vielleicht erheblich mehr angestrengt hat als für Friedenweiler, müssen wir denn doch festhalten, dass die Übereinstimmung gross ist, und dass uns in dem in Frage kommenden Umkreis keine anderen Pläne bekannt sind, die dem Projekt XIV dermassen nahe kommen, wie die Donaueschinger.

Zu diesen Rissen gesellt sich nun noch ein weiteres von Thumb signiertes Blatt: Das Heimat-museum von *Donauwörth* verwahrt einen Riss für die Fassade der Klosterkirche *Kaisheim* (Abb. 40)<sup>22</sup>. Der Entwurf stammt von Franz Beer, der 1716ff. die Kaisheimer Klostergebäu-lichkeiten errichtet hatte und 1719–1721 diese Fassade erbaute; die Zeichnung aber verfertigte Peter Thumb. Das Blatt trägt Beers Unterschrift und die Angaben: «Franz Beer invenit» – «Peter Tum delin.» Ist somit das Stilistische, die Franz Beer angehörende Architektur, nicht heranzieh-bar, so zeigt doch die Darstellung die gleiche zeichnerische Art wie die eben angeführten Entwürfe (Abb. 40, 41, 43): die geometrisch richtige Projektion in die Zeichenebene; den Gegensatz zwischen der schwarzen Lavierung der offenen Türen und Fenster und der grünen bzw. grauen der verglasten Fensteröffnungen; die Wiedergabe der Balustraden; die Zeichnung der Zwiebel-laternen (in Kaisheim über der Mittelkuppel); endlich die Kreuze mit den kleeblattartig ausge-lappten Balkenenden<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> Beide Male haben wir es ja mit Aufrissen des *Ausseren* zu tun (zu St. Gallen XIV ist kein Grundriss bekannt, bei Donaueschinger ist mit den Grundrissen nichts anzufangen, vgl. Anm. 15).

<sup>18</sup> Bei den Dachluken von St. Gallen XIV alternieren die Dreieckgiebel mit Segmentgiebeln.

<sup>19</sup> Bei den Donaueschinger Blättern sitzen diese Kugeln auf den Ecken der Kamine, beim St.-Galler Plan auf den Segmentgiebeln der Dachfenster und auf der Balustrade über dem zweiten Turmgeschoss.

<sup>20</sup> Auf der Giebelspitze der West-Fassade von XIV, auf den Firstenden des Mittelrisalites im Donaueschinger Blatt Abb. 40, 56, und auf den Eckpavillons des Donaueschinger Blattes Abb. 41, 57. – Im Gegensatz dazu zeigen die St.-Galler Pläne VI–X und die Fischinger Vedute Wetterfahnen, die einem umgekehrten, an der einen Spitze aufgehängten Halbmond gleichen.

<sup>21</sup> Beim St.-Galler Plan nimmt die Schattierung auf eine einheitliche Beleuchtung von links Rücksicht. So laufen zum Beispiel am linken Rande der Fenster Schattenlagen, die durch die vorstehenden Gewände hervorgerufen werden; auch die Dachfenster werfen zierliche Schatten und werden somit plastisch anschaulich gemacht. Ebenso die Statuen. In Donau-eschinger dagegen erscheinen die Fenster als undifferenzierte grüne Flächen, und die Dachluken sitzen schematisch, ohne verdeutlichende Schatten im Dach.

<sup>22</sup> Die heutige Kirche des Zisterzienserklosters Kaisheim wurde 1352–1387 erbaut. Von der Fassade Fr. Beers kamen die beiden oberen Turmgeschosse offenbar nicht zur Ausführung. Die ganze Fassade wurde 1872 wieder abgebrochen. – Vgl. Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Schwaben, Bd. III, Landkreis Donauwörth, S. 330ff. – Die Lei-tung des Heimatmuseums Donauwörth gestattete in freundlichem Entgegenkommen die Reproduktion des Risses.

<sup>23</sup> Die Figuren des Risses für Kaisheim könnten von einer anderen Hand hineingezeichnet sein. Immerhin kommt der linke der beiden über dem Hauptgebälk, zwischen Türmen und Mittelteil aufgestellten Heiligen in die Nähe der beiden Figuren des St.-Galler Blattes XIV.

Es lassen sich demnach vier auf Thumb zurückzuführende Blätter eruieren. Von ihnen sind der Fassadenentwurf für Kaisheim von 1719 und die Entwürfe für Friedenweiler von 1726 durch Signierung gesichert, während wir für den 30 Jahre später entstandenen Plan XIV mit Gewissheit mindestens das selbe Bureau annehmen dürfen. Dieses Bureau aber ist in der ganzen Fischinger Planung nirgends nachweisbar. Auch hat die Plangruppe St. Gallen VI–X + Fischinger Vedute mit seinen Plänen nichts zu tun. Dass hier etwas völlig anderes vorliegt, springt sofort in die Augen: die andere Dachdarstellung<sup>24</sup>, die andere Form der Wetterfahnen<sup>25</sup>, der andere Massstab<sup>26</sup>, das *durchgehend* gebrochene Dach, die missglückte Perspektive unterscheiden diese Blätter eindeutig von den Donaueschinger und Donauwörther Plänen und XIV<sup>27</sup>.

Wir konstatieren also, dass die Projekte VI–X und die Planvedute für Fischingen von Plänen (vorsichtig ausgedrückt) aus Thumbs unmittelbarer Umgebung grundlegend abweichen, und dass, wie bereits gesagt, Thumb nie für Fischingen tätig gewesen ist<sup>28</sup>. Diese beiden Umstände zusammen schliessen jede Möglichkeit aus, dass Peter Thumb der Urheber unserer Pläne sein könnte<sup>29</sup>.

Von den übrigen Architekten, die in irgendeiner Form mit Planung oder Ausführung der Stiftskirche St. Gallen zu tun hatten, kommen als mögliche Autoren der Projekte VI–X und der Fischinger Vedute wiederum nur diejenigen in Betracht, die auch für Fischingen tätig gewesen sind, nämlich: Johannes Rueff, Johann Caspar Bagnato, Johann Michael Beer von Bildstein.

Dass *Rueff*<sup>30</sup> sich um den Bau von St. Gallen bemüht hat, ist eine Tatsache, die bisher kaum beachtet wurde<sup>31</sup>. Als Autor der vorliegenden Blätter scheidet er aus den gleichen Gründen aus, die Knoepfli bereits auf S. 210 auseinandergesetzt hat (vgl. Abb. 55).

Was *Bagnato*<sup>32</sup> betrifft, so ist zunächst festzuhalten, dass das (in vier Blättern vorliegende) St.-Galler Projekt XIII (Abb. 46–49) mit nahezu absoluter Gewissheit als jener Entwurf identifiziert werden kann, den Bagnato 1750 auf Verlangen des Abtes Coelestin II. eingereicht hatte. Wir hätten also die Projekte VI–X mit der Fischinger Planvedute auf der einen, das Projekt XIII auf der anderen Seite. Dass unmöglich *beides* von Bagnato stammen kann, bedarf wohl kaum einer eingehenden Begründung. Ganz abgesehen von der Verschiedenheit der zeichnerischen Darstellung oder des Verhältnisses zur Perspektive, verrät XIII einen völlig anderen Stil. Bagnato denkt beim Dekorativen in flüssigbewegten Rokokoformen, wo die Plangruppe mit Fischingen

<sup>24</sup> Rot laviert, ohne Schraffuren.

<sup>25</sup> Hängende «Halbmonde» (vgl. Anm. 20).

<sup>26</sup> Schachbrettartig geteilt. Auf den Donaueschinger Plänen dagegen einfache Linien, bei St. Gallen Doppellinie, mit senkrechten Unterteilungen durch kleine Pfeile.

<sup>27</sup> Selbst wenn man annehmen wollte, dass das Projekt XIV für St. Gallen nicht denselben Autor besitze wie die Donaueschinger Entwürfe, bliebe der Unterschied zwischen den Projekten VI–X + Fischinger Vedute und den signierten Blättern von Donaueschingen und Donauwörth bestehen.

<sup>28</sup> Nach den Angaben von Herrn A. Knoepfli weisen in Fischingen die Archivalien, insbesondere die Diarien, gerade in dem in Frage kommenden Zeitabschnitt, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, eine erstaunliche Dichte und eine oft unscheinbare Kleinigkeiten verzeichnende Genauigkeit auf. Dass ein Architekt, der Pläne eingereicht hat, nicht genannt worden wäre, kann bei dieser Quellenlage nicht angenommen werden.

<sup>29</sup> Wir möchten nicht missverstanden werden, sondern festhalten, dass es sich hier um ein einzelnes Indiz handelt, das die Last eines vollen Beweises nicht allein zu tragen vermöchte. Wesentlich ist vielmehr, dass ihm die Funktion einer Bestätigung zukommt, indem es die anderen Feststellungen nicht etwa plötzlich durchkreuzt, sondern seinerseits in dieselbe Richtung weist.

<sup>30</sup> Über Rueff siehe Knoepfli, S. 209–211.

<sup>31</sup> Dass Rueff sich um St. Gallen bemüht habe, war von Pfeiffer, S. 50, erwähnt worden, aber ohne Quellenangabe (siehe Anm. 11). In seiner St.-Galler Monographie kann der Verfasser den Nachweis liefern.

<sup>32</sup> *Johann Caspar Bagnato*, geboren zu Landau in der Pfalz, Geburtsjahr unbekannt. Baudirektor der Ballei Elsass und Burgund des Deutschritterordens. 1757 zum Kastenamtmann in Ravensburg ernannt. Grundbesitzer und Bürger in Ravensburg. Wohnsitz in Altshausen. Gestorben am 15. Juni 1757 auf der Insel Mainau. *Werke*: 1729 ff. Altshausen, Residenzschloss (nur Nebenbauten zur Ausführung gekommen); 1730 Lindau, Neubau des Damenstiftes; 1732 Dillingen, Nord-Tor der bischöflichen Residenz; 1732–1746 Mainau, Deutschordensschloss; 1733–1739 Mainau, Schlosskirche; 1733 Messkirch, Johann-Nepomuk-Kapelle an der Stadtkirche; 1733–1738 Rixheim, Deutschordenskommande; 1733/34 Zurzach,

zwar bewegt gemeinte, aber etwas altertümlich schwere, ungenek-seltsame Bildungen verwendet<sup>33</sup>. Insbesondere aber bekundet sich bei XIII wie auch in Bagnatos ausgeführten Bauten bei allem Schmuckreichtum ein ungleich präziseres und bewussteres Verhältnis zur tektonischen Struktur, zu der die dekorative Auflockerung erst als etwas Zweites hinzutritt, während die anderen Pläne das tektonische Gerüst auf seiner Unterlage schwimmen lassen und mit ihren malerischen Mitteln eine eher improvisiert anmutende Architektur gestalten. – Da nun aber, wie gesagt, Bagnato als Autor von XIII eindeutig feststeht, fällt er für die Pläne VI–X und die Vedute ausser Betracht.

Als einziger möglicher Schöpfer dieser Pläne bleibt somit *Johann Michael Beer von Bildstein* übrig<sup>34</sup>.

Auf Beer weist nun aber noch ein weiteres Argument: die Klosterkirche *Mehrerau* im Vorarlbergischen<sup>35</sup>. An Stelle einer romanischen Anlage entstand hier um 1740 ein Neubau von Kloster und Kirche. Die ursprünglichen Pläne hatte Franz Anton Beer geliefert (Abb. 16, 17), J. M. Beer von Bildstein war als Palier am Bau beteiligt. Bei der Ausführung wurde Franz Anton Beers Entwurf offenbar nicht unwesentlich umgestaltet: es erscheint ein ganz anderer Turm; der Kirchenraum wurde völlig verändert; vor allem aber hat die Kirche nun eine geschweifte Fassade erhalten, während F. A. Beer an Stelle einer Front den westlichen Klostertrakt vor das Westende der Kirche geschoben hatte. Diese Umwandlung des Projektes überschreitet bei Weitem die eng gezogenen Grenzen von Franz Anton Beers Architektur<sup>36</sup>, und da nun (nach Dieth<sup>37</sup>) einerseits bezeugt ist, dass der Turm von J. M. Beer von Bildstein stammt, und da andererseits von J. M. Beer ein Umbauentwurf für die Kirche von Fischingen vorliegt (Abb. 19), der die selben Mittel anwendet wie die ausgeführte Mehrerauer Kirche<sup>38</sup> (Abb. 18), so ist mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die Umarbeitung der Entwürfe, und damit auch die geschweifte Fassade der Mehrerau auf J. M. Beer zurückgehen. – Die Kirche des 1806 aufgehobenen Klosters ist zwar 1808 abgebrochen worden, doch sind wir durch einen aus dem Ende des 18. Jahrhunderts datierenden Prospekt über ihr Aussehen unterrichtet (Abb. 20 und 15). Haben wir es hier auch nicht mit einem Plan des entwerfenden Architekten, sondern mit einer späteren Ansicht zu tun, und können damit auch nicht alle Details als restlos verbindlich gelten, so wird das Prinzipielle doch vollkommen deutlich: Wir erkennen auch hier die kontinuierliche Schweifung der Fassadenfläche, die Dreiteilung durch Kolossalpilaster, welche die beiden Geschosse zusammenfassen, das

Umbau und Dekorierung der Stiftskirche St. Verena; 1737–1739 Dillingen, Umbau der bischöflichen Residenz; 1738–1741 Merdingen, Pfarrkirche; 1739/40 Zell i. W., Pfarrkirche (1818 abgebrannt); 1740ff. Meersburg, bischöfliche Residenz, fraglich; 1740/41 Andlau, Kommende, Plan (1741–1745 Flügel erbaut, Corps de logis erst 1778 ausgeführt); 1741ff. Wegenstetten, Pfarrkirche; 1742–1745 Delsberg, Rathaus; 1743ff. Buchau, Stiftsgebäude; 1744–1748 Tobel (Kt. Thurgau), Kommende; 1744–1754 Hitzkirch (Kt. Luzern), Kommende; 1746–1749 Rorschach, Kornhaus; 1747–1750 Bischofszell, Rathaus; 1747–1753 Obermarchtal, Teile der Klosteranlage; 1747 Obersdorf (bei Dingelsdorf a. B.), Heiligkreuzkapelle; 1747 Dettingen (Hohenzollern), Pfarrkirche; 1748 Altshausen, St. Anna-Kapelle; 1748–1751 Lindau, katholische Pfarrkirche, 1922 abgebrannt; 1750 St. Gallen, Risse; 1750–1757 St. Blasien, diverse Arbeiten für die Klosteranlage; 1750 Ravensburg, ehemaliges Deutschordenshaus und Schlösschen auf der Veitsburg; 1753–1756 Salem, Dachreiter der Klosterkirche (heute abgetragen); 1754–1756 Unterwachingen, Pfarrkirche; 1757 Arlesheim, Pläne für die Neudekorierung der Domkirche. – *Literatur*: Acker, Franz: «Johann Kaspar Bagnato. Ein Deutschordensbaumeister des 18. Jahrhunderts», ungedruckte Dissertation; Pfeiffer, Berthold: «Welsche Baumeister in Oberschwaben im 17. und 18. Jahrhundert», in: Diözesanarchiv von Schwaben, Jg. 22 (1904), Nr. 7, S. 99f.; Leitermann, Heinz: «Die barocke Bautätigkeit des Deutschritterordens im Elsass», in: Elsass-Lothringisches Jahrbuch 13, S. 191–207 (1934); Senti, A.: «Johann Caspar Bagnato», in: Vom Jura zum Schwarzwald, NF. 23 (1948), H. 3/4, S. 73–86.

<sup>33</sup> Man sehe sich etwa das eigenartige Abschlussgiebelchen am Frontispiz von VIII b an oder die verdoppelten (parallel laufenden) Voluten über der ersten (unteren) Volutenzone von IX b.

<sup>34</sup> Über J. M. Beer von Bildstein siehe Knoepfli, S. 211, 212–215. Literatur siehe Knoepfli, Anm. 133.

<sup>35</sup> Literatur siehe Knoepfli, Anm. 146.

<sup>36</sup> Vgl. zu diesem Problem die ausführlichen Darlegungen von A. Knoepfli, S. 212–214.

<sup>37</sup> Briefliche Mitteilung von F. Dieth an Herrn A. Knoepfli.

<sup>38</sup> Über diesen von A. Knoepfli entdeckten Entwurf siehe dessen Arbeit, S. 213/214.



überaus schwere Hauptgebälk. Und vor allem kehrt auch der sonderbare, dreifach gestufte Giebelaufbau wieder, mit seinen übereinandergestellten Voluten und der Pilasterordnung mit dem Fenster in der ersten Zone<sup>39</sup>.

So sehen wir uns also einem Dreieck stilistisch übereinstimmender Pläne bzw. Bauten, Sankt Gallen–Fischingen–Mehrerau, gegenüber, bei dem gleichsam an jeder Ecke J. M. Beer von Bildstein steht<sup>40</sup>. Die Folgerung, die man auch aus dieser Tatsache ziehen muss, kann wiederum nur die sein, dass er, abgesehen von der für ihn so gut wie gesicherten Mehrerauer Fassade, auch der Autor der St.-Galler Entwürfe VI–X und der Fischinger Planvedute ist<sup>41</sup>.

Eine indirekte Bestätigung erhält diese Interpretation schliesslich noch durch die Tatsache, dass auf diese Weise ein Problem in einem klareren Lichte erscheint, das bis anhin stets etwas nebelhaft war, nämlich:

### III. DAS VERHÄLTNIS J. M. BEER VON BILDSTEINS ZUR PROJEKTIERUNG DER STIFTSKIRCHE ST. GALLEN

Auf das weitverzweigte Problem der Planung der St.-Galler Kirche soll und kann an dieser Stelle nicht näher eingetreten werden. Der Verfasser gestattet sich, für diese Frage auf seine Arbeit über St. Gallen zu verweisen, wo der ganze Komplex einer eingehenden Untersuchung unterzogen ist. Es möge genügen, das für den vorliegenden Zusammenhang Wichtige in wenigen Worten zu umreissen.

Von der 830–835 erbauten Klosterkirche ist das *Langhaus* vermutlich durch verschiedene Restaurationen hindurch bis zum Neubau des 18. Jahrhunderts erhalten geblieben. Chor und Querschiff dagegen waren 1439–1483 durch einen spätgotischen *Hallenchor* ersetzt worden. An dieses sogenannte Gallusmünster schloss im Westen in der Längsachse das *Heiligtum* des als zweiter Klostergründer verehrten *bl. Otmar* an, eine im 9. Jahrhundert errichtete und anfangs des 17. Jahrhunderts auf den alten Fundamenten neu aufgeführte kleine Kirche. Ein von 1206 datierender grosser Turm stand an der nördlichen Chorflanke. – Ein Baukomplex also, der sich zur Hauptsache aus drei aus verschiedenen Zeiten stammenden Teilen zusammensetzte<sup>42</sup>. Diese Situation ist deshalb von Bedeutung, weil lange nur der Bau eines neuen Langhauses beabsichtigt war. Erstmals tauchte der Gedanke an einen Neubau nach 1719 auf, als der Konvent aus dem Exil in das von Kriegen mitgenommene Kloster zurückkehrte. Caspar Moosbrugger verfertigte 1720/21 mehrere Entwürfe, und auch der St.-Galler Konventuale P. Gabriel Hecht brachte 1725/26 seine Bauideen zu Papier. Das Vorhaben musste jedoch wirtschaftlicher Schwierigkeiten wegen verschoben werden. Erst 1749 konnte Abt Coelestin II. die Projektierung mit Energie an die Hand

<sup>39</sup> Vgl. oben, S. 234/35.

<sup>40</sup> In seinem Aufsatz über die Mehrerau schreibt Sandner, es sei bemerkenswert, dass Thumbs Pläne für St. Gallen an die Mehrerau anschliessen. Damit sind die von uns nun J. M. Beer von Bildstein zugewiesenen Blätter VI–X gemeint (Sandner, Oskar: «Die ehemalige barocke Klosterkirche Mehrerau», Jb. 1949 des Vorarlberger Landesmuseumsvereins Bregenz).

<sup>41</sup> Der ausgeführte Fischinger Klosterbau verwirklicht ziemlich genau die Planvedute, sowohl in der Gesamtdisposition als in Einzelheiten (siehe Abb. 28, 29a, 29b). Vgl. besonders: an den Pavillons die nicht gerade geläufige Anwendung einer geraden Achsenzahl, die durch Pilaster (bzw. Rustikalisenen auf der Vedute) im Verhältnis 1:2:1 aufgeteilt wird, sowie den Giebelaufbau am Südwest-Pavillon. Der geplante West-Flügel wurde zwar nicht ausgeführt, aber die Schweifung seines Mittelpavillons wurde dafür an den Mittelpavillon des Süd-Flügels übertragen (der mit seinen Zwerchdächern ebenfalls genau der Vedute folgt). – Dass der durch Beer von Bildstein ausgeführte Bau so genau der Planvedute entspricht, bei der just Beers Autorschaft vermutet wird, bildet ein weiteres Hilfsargument für unsere These.

<sup>42</sup> Über den karolingischen St.-Galler Klosterplan und die karolingische Kirche siehe Joseph Gantner: «Kunstgeschichte der Schweiz», Bd. I (Frauenfeld 1936), S. 32–43. Dasselbst ein Überblick über die Literatur und die bisherigen Rekonstruktionsversuche. – Eine neue Interpretation des Klosterplanes von Hans Reinhardt: «Der St.-Galler Klosterplan», 92. Neu-jahrsblatt, herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons St. Gallen (St. Gallen 1952). Über die Baugeschichte bis 1740 siehe Hardegger, A., Schlatter, S., und Schiess, T.: «Die Baudenkmäler der Stadt St. Gallen», St. Gallen 1922.

nehmen, und in der Folge bemühten sich sieben verschiedene Architekten um den St.-Galler Bau, nämlich Johann Caspar Bagnato, Peter Thumb, Gabriel Looser, Johann Jakob Rischer, Johannes Rueff, Johann Michael Beer von Blaichten und Johann Michael Beer von Bildstein. Auch jetzt bezogen sich die Pläne zum Teil nur auf die Ersetzung des baufälligen Langhauses, doch entschloss sich der Abt sogleich zur Verwirklichung eines Projektes, das die ganze Anlage umfasste. Zur Umgehung des hartnäckigen Widerstandes, den der Konvent dem Abbruch des spätgotischen Chores entgegensetzte, nahm er jedoch den Neubau in zwei Etappen vor: Von dem endgültigen Projekt wurden zunächst von Peter Thumb, der auch die letzte Redaktion besorgt hatte, 1755–1760 Langhaus und Rotunde ausgeführt. Unmittelbar anschliessend errichtete dann J. M. Beer von Bildstein bis 1766 den Chor und die doppeltürmige Ostfassade.

War somit Beers Tätigkeit als ausführender Baumeister des Ostteils von St. Gallen stets klar und bekannt<sup>43</sup>, so blieb dafür die Frage seiner planenden Arbeit umso rätselhafter. Wohl hatte er für den Chorbau die Turmfassade abzuändern – ein Problem, das unten noch zu besprechen sein wird<sup>44</sup> –, aber die Vermutung lag nahe, er habe darüber hinaus noch weitere Pläne angefertigt. In den Bauamtsrechnungen für den Kirchenbau findet sich nämlich für das Jahr 1758 folgende Eintragung: «*Bauriss: den 1 may dem baumeister Hans Michel beer wegen vil gemachten rissen zur neuen kirchen, und krankbenhaus, sambt etlich mahler rayss kösten, laut aigner band 125 fl*»<sup>45</sup>. Diese Auszahlung erfolgt ganz unvermittelt, ohne dass in den Archivalien zuvor irgendwie im Zusammenhang mit Plänen von Beer die Rede gewesen wäre, wie bei den anderen Architekten. Sie wäre daher durchaus unverständlich, wenn man sie nur auf die Abänderung der Fassade beziehen wollte. Einmal schon der beträchtlichen Höhe der Summe wegen. Vergleichsweise sei erwähnt, dass für Bagnatos Pläne 64 fl., für solche von Rueff 30 fl. 42 × bezahlt wurden<sup>46</sup>. Ja, oft erhielten die Architekten für Entwürfe an Stelle eines eigentlichen Honorares eine «*douceur*», ein Geschenk, oder eine «*discretion*». Auf der anderen Seite war der Chorbau ja durch Akkord an Beer übertragen, und in solchen Fällen, das heisst, wenn ein Baumeister einen Bau, den er projektiert hatte (im vorliegenden Falle also die Fassadenänderung), selbst ausführte, pflegte man ihn für die Risse nicht noch eigens zu honorieren. Dagegen wird die Sache nun erheblich verständlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Beer auch die Projekte VI–X entworfen haben muss. Dass er für diese neun Blätter mit 125 fl. entschädigt wurde, erscheint durchaus angemessen. Ja, es könnte sich hier vielleicht sogar um eine Art Tarif handeln. Jedenfalls konnte A. Knoepfli feststellen, dass Beer in Tiengen für einen Kostenvoranschlag mit Riss und für seine Reisespesen 149 fl. verlangte<sup>47</sup>.

Nach allem, was bisher gesagt wurde, muss sich die Vermutung aufdrängen, dass Beer sich schon früh mit St. Gallen befasst hat –, sicher vor 1755, dem Jahre des Baubeginns (da in diesem Zeitpunkt vom Ausführungsprojekt völlig abweichende Pläne sinnlos gewesen wären), unter Umständen vielleicht sogar schon zu Beginn der Planungsarbeiten. Die Wahrscheinlichkeit

<sup>43</sup> Durch die Angaben des Diariums des Abtes Coelestin, durch die Bauamtsrechnungen, wo die Auszahlungen an Beer verzeichnet sind, und durch einen Brief des Abtes an den Stand Solothurn (Quellen Nr. 94, 110, 111, 113, 121, 124, 131, 132, 136, 138, 141, 142, 144). Die hier genannten Archivalien liegen im Stiftsarchiv St. Gallen (StA). In seiner Arbeit über die Stiftskirche hat der Verfasser die sich auf den Bau beziehenden Stellen der archivalischen Quellen ausgezogen und in einem Anhang im Wortlaut angeführt, chronologisch geordnet und durchnummeriert. Auf diese Zusammenstellung der Quellenbelege wird im Folgenden unter «Quellen-Nr. . . .» verwiesen.

<sup>44</sup> S. 234 ff.

<sup>45</sup> Bauamtsrechnung für die Zeit vom 1. März 1758 bis 1. März 1759, StA (Quellen Nr. 94).

<sup>46</sup> Quellen Nr. 87, 88 und Nr. 50. – Diese Zahlungen erfolgten allerdings beide Male erst nach dem Tode der Autoren: Bagnato war am 15. Juni 1757 gestorben; die 64 fl. wurden am 19. Dezember an seine Erben ausbezahlt. Rueff war am 8. April 1750 gestorben, am 17. Oktober erhielt seine Witwe den Betrag für die Pläne. Indessen handelt es sich zweifellos um noch ausstehende Forderungen der Architekten selber, die nach deren Tode sogleich von den betreffenden Erben eingetrieben wurden (dafür spricht schon die genaue Summe in Gulden und Kreuzern, die Rueffs Witwe erhielt. Irgendeine «*douceur*» hätte sicher in einer runden Zahl bestanden).

<sup>47</sup> Siehe Knoepfli, S. 216.

spricht sehr für eine solche Möglichkeit. Irgendeine Tatsache lässt sich zwar nicht beweisen, denn, wie gesagt, in diesem Punkte schweigen die Archivalien, doch enthalten sie immerhin einen sehr aufschlussreichen Hinweis: Auf die erste Nachricht über den geplanten Kirchenbau, einen Diariumseintrag des Abtes Coelestin vom 27. Februar 1749, der besagt, Peter Thumb sei mit Plänen erschienen<sup>48</sup>, folgt als Zweites am darauffolgenden 14. April das Protokoll zu einer Kapitalsitzung, in welcher zu einem allfälligen Neubau Stellung genommen und dabei festgestellt wurde, die Herren *Beer*, *Bagnato* und *Thumb* hätten die (baufällige) Kirche besichtigt und sich gewundert, dass sie noch stehe<sup>49</sup>. Diese Quellenstelle lässt allerdings die Frage offen, welcher Vertreter des Namens Beer gemeint sei, J. M. Beer von Bildstein oder der im gleichen Jahre ebenfalls in St. Gallen anwesende J. M. Beer von Blaichten<sup>50</sup>. Eine gewisse Entscheidung erlaubt die erste Notiz über Beer von Blaichten, wiederum ein Passus im Diarium, wo der Abt am 13. September dieses Jahres 1749 schreibt: «Heüt abendt ist der Ingeneur Hautb Man bär<sup>51</sup> von Costantz hier ankommen, dan ich hab Ihne berueffen wegen dem neuen kirchenbau mit Ihme zue reden»<sup>52</sup>. Der Ton dieser Formulierung klingt doch ganz danach, als ob Beer von Blaichten erst jetzt geholt worden und nicht im April schon einmal dagewesen sei. Ausserdem hat Beer von Blaichten bei einer Unterredung dem Abte versichert, die Kirche stehe fest, und er sehe keine Gefahr<sup>53</sup>; der Beer des Kapitelprotokolls aber wundert sich mit den anderen Architekten, dass die Kirche noch stehe, und fürchtet, sie könne zusammenstürzen. Das Kapitelprotokoll muss sich daher auf den Bildsteiner beziehen.

Dem entspricht auch die Tatsache, dass dieser dem Abte Coelestin damals bereits wohl bekannt war und schon seit ca. zwei Jahren anderwärts für ihn arbeitete. In *Kirchberg*, dessen Pfarrei dem Kloster St. Gallen inkorporiert war, wurde nämlich nach vorausgegangenen Verhandlungen 1748 durch Beer von Bildstein eine neue Kirche begonnen, und noch im gleichen Jahre der Rohbau unter Dach gebracht<sup>54</sup>. Diesen Neubau setzte das fürstliche Bauamt in St. Gallen gegen den Willen der Gemeinde durch, die sich mit einer Erweiterung des alten Gebäudes begnügen wollte<sup>55</sup>. Aber auch die fertigen und «undiskutierbaren» Pläne, sowohl für den Bau wie für die Innenausstattung, wurden von St. Gallen aus vorgeschrieben<sup>56</sup>.

So deutet alles darauf hin, dass es J. M. Beer von Bildstein gewesen ist, der im April 1749 in St. Gallen zusammen mit Bagnato und Thumb die alte Kirche besichtigte, dass er somit schon den Beginn der Planungsarbeiten mitansah, und dass die Entwürfe VI–X im Anschluss an diesen Besuch, vielleicht 1750, entstanden sind<sup>57</sup>.

<sup>48</sup> Diarium des Abtes Coelestin II., StA, Quellen Nr. 36.

<sup>49</sup> Diarium des Abtes Coelestin II., StA, Quellen Nr. 37: «Post haec Venerabile Capitulum novum negotium proposuit circa Ecclesiam novam aedificandam. Rationes pro ea 1. Plures nobilissimos aediles D. Beer, D. Banato, D. thum lustrasse aedificium, partim timere, partim mirari, quod adhuc stet, uno alterove terrae motu, tonitruo vehementi etc. periculum esse. 2. ...»

<sup>50</sup> Über J. M. Beer von Blaichten siehe Knoepfli, S. 211/212. – Schon früher war Beer von Blaichten einmal in St. Gallen gewesen, denn Abt Coelestin schreibt bei seiner Anwesenheit 1749: «... Der H. bär hat bey seinem gewissen gesaget, nachdem er die alte kirch visitiert, dass er kein gefahr vorsehe, dass solche einfallen möchte, indeme er schon vor 18 Jahren den sänckhl angesetzt, und aniezo nit das mindeste finde, dass in diser zeit etwas sich geEndert, oder gesunckhen seye. ist mir ein grosser trost gewesen» (Diarium Coelestin II., 16. September 1749, StA, Quellen Nr. 43). Die hier genannte Untersuchung vor 18 Jahren (unter dem vorhergehenden Abte) dürfte in das Jahr 1730 fallen (vgl. Diarium des Abtes Joseph, 11. April 1730, StA, Ausgabenbuch des Abtes Joseph 1730 [kein genaues Datum], StA, Quellen Nr. 2–4).

<sup>51</sup> J. M. Beer von Blaichten war bekanntlich Ingenieur-Offizier. Er avancierte in der Folge bis zum Ingenieur-Oberst.

<sup>52</sup> Diarium Coelestin II., StA, Quellen Nr. 40.

<sup>53</sup> Siehe Anmerkung 50.

<sup>54</sup> Diese Kirche fiel 1784 einem Brande zum Opfer und wurde dann von Ferdinand Beer, einem Neffen des Johann Michael, wieder aufgebaut. – Über diese Kirchenbauten siehe Dietrich, J. H.: «Geschichte der Kirchgemeinde Kirchberg St. G.» (Bazenheid 1952), S. 446–453 (Bau des Johann Michael), 463–472 (Bau des Ferdinand). Vgl. ferner Knoepfli, S. 214, 215.

<sup>55</sup> Dietrich, Kirchberg, S. 446.

<sup>56</sup> Dietrich, Kirchberg, S. 448 (Abschnitt A) und 450 (Abschnitt B).

<sup>57</sup> Siehe unten, S. 242. Dass bei dieser Datierung Beer erst nach acht Jahren (1758) honoriert worden wäre, ist keineswegs

Um nun die Rolle beurteilen zu können, welche die Entwürfe Beers für die Entwicklung der in St. Gallen gestalteten architektonischen Ideen spielen, muss man sich Folgendes vergegenwärtigen:

Unter den zahlreichen, die verschiedenartigsten Vorschläge vorbringenden Plänen für den Neubau der St.-Galler Stiftskirche hebt sich eine Reihe von Projekten heraus, die deutlich voneinander abhängig sind, die alle dasselbe Thema behandeln und die sich in eine genau feststellbare Reihenfolge bringen lassen. Jenes gemeinsame Thema aber lautet: genaue symmetrische Entsprechung von Langhaus und Chor; diese beiden Längsarme verbunden durch einen zentralen Kuppelraum, der durch seine die Mittelschiffe übertreffende Ausdehnung absolut dominiert; doppeltürmige Fassade am Chorscheitel; die Otmarskirche als selbständiger kleiner Bau der Südwest-Ecke angehängt<sup>58</sup>. Aus dieser Reihe erwächst als Resultat die endgültige Ausführung. Dabei erfährt die Ausformung innerhalb dieses Rahmenschemas durch die einzelnen Stufen hindurch verschiedene Wandlungen. Dem ersten dieser Entwürfe, Nr. XII (Abb. 44, 45), der um 1720 entstanden sein muss, und hinter dem Caspar Moosbrugger stehen könnte<sup>59</sup>, kommt insofern die grundlegende Bedeutung zu, als er jenes durchgehend, auch für den heutigen Bau, konstitutive Schema kreiert hat. Der Grundriss ist hier äusserst klar artikuliert und rhythmisiert. Der Kuppelraum erscheint als grosses, die Breite aller drei Schiffe zusammen umfassendes Oktogon. Zur doppeltürmigen Ostfassade tritt an der Nordwest-Ecke noch ein dritter Turm. Diesen Plan nimmt 30 Jahre später Bagnato wieder auf (Projekt XIII, Abb. 46–49). Er ersetzt das Freipfeilersystem durch das Wandpfeilersystem mit Emporen, reduziert die Ausdehnung des Kuppelraumes, lässt aber dafür die Joche gleichmässig gegen dieses Zentrum hin anschwellen. Der dritte Turm wird endgültig gestrichen. Das Modell (Abb. 50–53) (und Projekt XIV, Abb. 43), an welchem offenbar der Laienbruder Gabriel Looser den bestimmenden Anteil hatte, gibt das Kuppelzentrum wieder als gewaltige Rotunde. Dagegen ist die Jochteilung nun uniformiert, und auch die Reihung der Fenster erfolgt in regelmässigen Abständen. Die Ausführung durch Thumb (Abb. 30) inkorporiert dann die Otmarskirche, indem sie das Langhaus (und gleichzeitig auch den symmetrisch dazu gebildeten Chorarm) auf drei gleiche Joche erweitert; die Emporen fallen weg, und so kann das Konstruktionssystem mit stärkerer Durchbrechung der Wandpfeiler verbunden werden. Die Rotunde erscheint strenger formuliert, aber ihr Durchmesser entspricht jetzt endgültig der Gesamtbreite der Längsarme.

Mit der eben skizzierten, zusammenhängenden Entwicklungsreihe haben J. M. Beer von Bildsteins Pläne nun ganz eindeutig nichts zu tun. Beer verzichtet auf eine umfassende Neukonzeption und damit eigentlich auf eine restlos überzeugende Lösung. Er lässt den alten Chor – auf den meisten Blättern zudem auch die Otmarskirche im Westen – stehen<sup>60</sup> und entwirft nur ein neues Schiff, kommt also insofern den Wünschen des Kapitels, das sich dem Abbruch des Chores widersetzte, entgegen. Er bringt weder die nach Osten und Westen symmetrische Entfaltung des Grundrisses, noch die Fassade am Chorscheitel. Seine Kuppelräume stellen jeweils eine in konventionellster Art gebildete Vierung von der Breite des Mittelschiffes dar<sup>61</sup>. Auch die Eindeckung

unmöglich. Man hatte es damals offenbar nicht so eilig. Auch für Bagnatos Pläne erfolgte die Zahlung erst nach sieben Jahren, als er bereits gestorben war, und offenbar erst auf die Reklamation seiner Erben hin. – Vgl. auch den von A. Knoepfli, S. 216 und Anm. 165, erwähnten Streit, den Beer um die Honorierung seiner Pläne für Tiengen führte.

<sup>58</sup> Bei der Ausführung wurde die Otmarskirche dann inkorporiert in Gestalt eines Westchors (Siehe unten).

<sup>59</sup> Die ausführliche Begründung dieser Zuschreibung gibt der Verfasser in seiner Arbeit über St. Gallen. – Vgl. auch das Protokoll der vom Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel am 23. Februar 1952 veranstalteten Arbeitstagung über Caspar Moosbrugger, S. 15–18.

<sup>60</sup> Der Chor wird modernisiert: aussen durch einen Pilasterapparat, im Inneren durch neue Gewölbe und zum Teil durch Pilastervorlagen auf den Pfeilern. Vgl. den Exkurs am Ende dieser Arbeit.

<sup>61</sup> Die Behauptung von Berthold Pfeiffer («Die Vorarlberger Bauschule», in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, NF. 13. Jahrgang, 1904, S. 57), in diesen Plänen (von ihm Peter Thumb zugeschrieben) liege bereits das Wesentliche der Ausführung vor, nämlich ein über die Breite des Mittelschiffes hinausgehender Kuppelraum mit Umgängen, ist falsch. Vgl. Exkurs, S. 244.

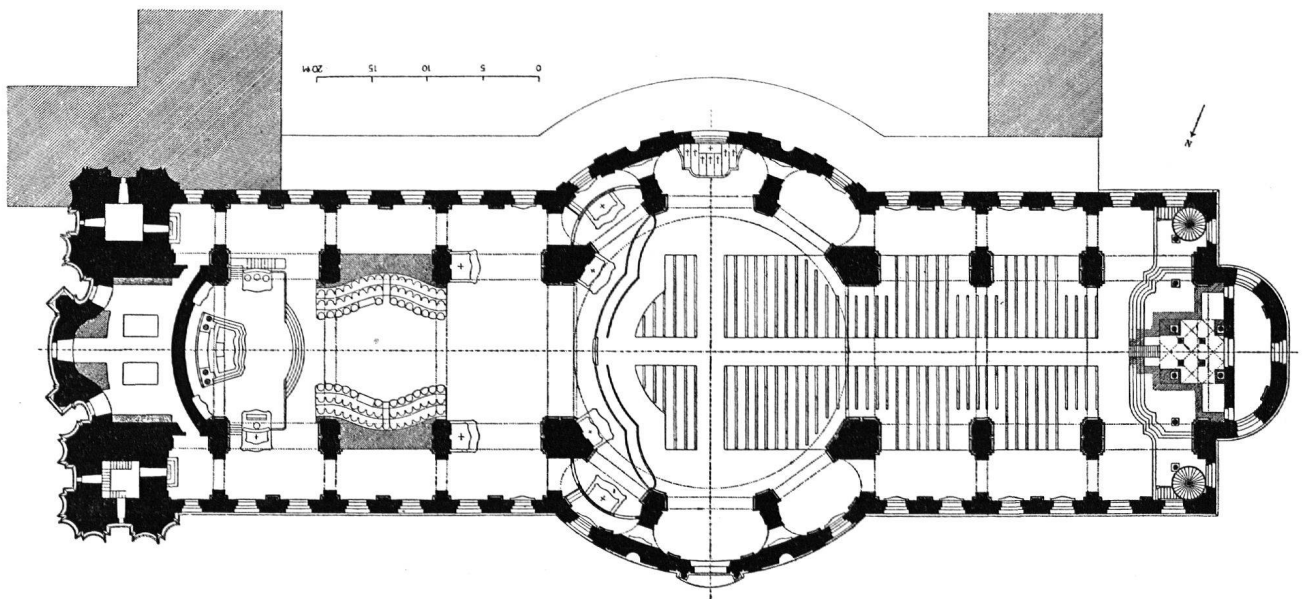
seiner Längsarme mit Kreuzgewölben<sup>62</sup> weicht grundlegend von den von Projekt XII bis zur Ausführung verwendeten Hängeskuppeln ab.

Ein Anteil an den im Grossen konstitutiven Elementen St. Gallens kommt Beer von Bildstein damit nicht zu. Auch die Tatsache, dass Beer den Chorarm erbaute, weist ihm keinerlei planende Tätigkeit für diesen Teil zu: denn von Entwerfen war hier ja gar keine Rede; es handelte sich ganz einfach nur um die Ausführung eines Teiles des längst feststehenden Gesamtprojektes, dessen Symmetrie mit der Errichtung des Langhauses auch bereits die Gestalt des Chores festgelegt hatte<sup>63</sup>.

Davon abgesehen, hat aber Beer in gewissen anderen Punkten einen Einfluss ausgeübt.

Seine schöpferische Hauptleistung in St. Gallen ist die endgültige Redaktion der monumentalen Ostfassade (Abb. 54).

Auch bei diesem Bauteil ist die formale Wandlung durch jene Entwicklungsserie hindurch abzulesen, doch erforderten die baugeschichtlichen Umstände vor der Verwirklichung nochmals eine



30: St. Gallen, Stiftskirche, Grundriss des ausgeführten Baues 1755–1767. (Planaufnahme aus «Bauwerke der Schweiz», Heft IV)

Umgestaltung: Von Projekt XII an bis zum Modell war die Lage der neuen Kirche stets etwas nördlicher geplant gewesen als diejenige der alten, wobei Bagnato sowohl als auch das Modell und Plan XIV übereckgedrehte Türme vorsahen. Die Zweiteilung des Bauvorganges und damit die Notwendigkeit des vorübergehenden Anschlusses an den spätgotischen Chor bedingten die Einhaltung der alten Lage. Auf diese Weise aber ging – der an der Südost-Ecke anstossenden Klostergebäulichkeiten wegen – der Raum für übereckstehende, seitlich also stark vorspringende Türme verloren, und der mit dem Chorbau betraute Beer musste eine Abänderung der Fassade vornehmen. Durch einen Vergleich mit dem unmittelbar vorangehenden Modell (das seinerseits von Bagnato abhängt) lässt sich sein Anteil ziemlich genau umschreiben<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Zum Teil mit einem runden Freskofeld in der Mitte.

<sup>63</sup> Eine gewisse Modifikation, die allerdings das Raumsystem nicht berührt, besteht darin, dass Beer die Turmfassade hinter der Chorapsis um eine Fensterachse nach Osten hinausschiebt, so dass die Wölbung der Fassadenfläche nicht mehr zugleich die Apsis bildet, wie beim Modell (das Modell hatte zwar die untere Apsishälfte durch eine Sakristei ausgefüllt, darüber aber erstreckte sich eine Tribüne in der ganzen Tiefe des Apsisrundes). Den gewonnenen Zwischenraum zwischen den beiden gebogenen Schalen benützt Beer für Sakristeien (vgl. Abb. 30 und 50, 51).

<sup>64</sup> Im Diarium Abt Coelestins (StA, Quellen Nr. 111) ist am 19. Januar 1761 davon die Rede, dass Beer einen Plan für Chor und Fassade mit Gabriel Looser zusammen angefertigt habe. Wie weit Looser allenfalls etwas beigetragen haben

Die Türme sind, was den allgemeinen tektonischen Aufbau betrifft, dem Modell entnommen (vgl. Abb. 52: Drei Geschosse von quadratischem Grundriss mit leicht abgeschrägten Ecken; das oberste Geschoss hinter einer umlaufenden Balustrade etwas zurückgesetzt; an den Ecken jeweils drei zusammenstossende, auf einer Attika stehende Pilaster, der mittlere (an der Abschrägung) diagonal; alle Pilaster konkav eingebogen; die architektonischen Glieder (Pilaster und Gebälk) auf Mauerblenden aufgelegt. Die Kuppelhauben mit ihren Laternen entstammen wörtlich dem Modell. Auch bei der Ausführung nimmt sodann die Höhe der Geschosse gegen oben ab, doch sind jetzt die einzelnen Geschosse etwas gedrungener proportioniert. Eine bedeutende Verbesserung Beers besteht darin, dass er das schon bei Bagnato, wie im Modell zu schwächig geratene oberste Turmgeschoss an den abgeschrägten Ecken mit Freisäulen versieht und so den Türmen auch nach oben ein gewisses Gewicht, zugleich aber doch die nötige Auflockerung verleiht. Die freiere Gebälkführung des Modells wird verlassen: dort war der Architrav über den Fensterachsen im Bogen hochgezogen, und das Kranzgesims unter den Turmhauben an den vier Seiten in der Mitte unterbrochen, die beiden Hälften jeweils mit Voluten aneinandergelehnt. Bei der Ausführung dagegen sind nun die Formen überall streng durchgezogen<sup>65</sup>. Im Übrigen liegt die Änderung vor allem im Fenstersystem: Grundsätzlich gelangen nicht mehr zwei übereinanderstehende Fenster (das untere stich-, das obere rundbogig) zur Verwendung wie am Modell, sondern ein breites Rundbogenfenster und darüber ein grosses Ovallicht<sup>66</sup>. Beim obersten Geschoss übernimmt Beer das zu tief zwischen den Pilastersockeln sitzende Fenster; ungeschickt aber ist, dass er im Erdgeschoss das im Modell auf einem durchgehenden Sockelband stehende Fenster nun ebenfalls zwischen die Pilastersockel hinabrutschen lässt.

Trotz der eben aufgezählten Details kann man bei den Türmen – allerdings abgesehen von der anderen Proportionierung und dem wichtigen Motiv der Freisäulen – von einer ziemlich getreuen Übernahme sprechen. – Wesentlich aber ist, dass Beer diese Türme dreht, so dass sie jetzt gerade gerichtet vor die Chorseitenräume, etwas über die Aussenmauer vortretend, zu stehen kommen. Die Hauptänderung, die sich daraus ergibt, betrifft die gebogene Mittelpartie der Fassade. Beim Modell, wie auch bei Bagnato, wölbte sie sich zwischen den Türmen als konvexer Körper in breit entwickeltem Halboval vor. Durch das Zusammenrücken der Türme wird der verfügbare Platz für die Vorbiegung stark eingeschränkt. Trotzdem verwendet Beer eine geschweifte Grundlinie, die zu ihrer Entfaltung eigentlich einer grösseren Breite bedürfte und die dementsprechend stark gekrümmt werden muss. – Eine wichtige Abwandlung erfährt das Gliederungssystem. War vorher die Mittelachse stets von Doppelpilastern gerahmt gewesen, so tritt jetzt an deren Stelle je eine Kolossal-Dreiviertelssäule. Und entgegen der an den Türmen strenger gehandhabten Gebälkbildung geht Beer hier zu einer ungebundeneren Gestaltung über, indem er das grosse Hauptgebälk in den seitlichen Achsen vom ersten Turmgebälk her zu der höher geführten Mittelachse aufbiegt. – Ganz selbständig verfährt er mit der Giebelzone. Das Modell besass einen «normalen» Aufbau mit einem durch einen Dreiecksgiebel abgeschlossenen Mittelteil, zu dem von beiden Seiten Voluten emporführten<sup>67</sup> (unmittelbar über dem Hauptgebälk sass ausserdem über den Doppelpilastern noch ein kleiner gesprengter Segmentgiebel). Beer verbindet nun über dem Hauptgebälk beide Türme durch eine (ebenfalls geschweifte) Mauer, – eine überhohe, lisenen-

könnte, ist nicht auszumachen. Man hat sich jedoch vor Augen zu halten, dass es um die Abänderung der *Modellfassade* ging, dass also die Konsultierung Loosers, der das Modell ja hergestellt hatte, ganz natürlich war. – Ob Ferdinand Beer, der Neffe Johann Michaels, der beim Bau von Chor und Fassade als Palier seines Onkels mitwirkte, an der Konzeption der Fassade irgendwie beteiligt ist, scheint mehr als fraglich.

<sup>65</sup> Dazu passt auch die erstarrte und etwas vertrocknete Form der Giebelaufsätze über den Fenstern.

<sup>66</sup> In den beiden unteren Turmgeschossen sind diese Öffnungen nur vorgeblendet; am mittleren Geschoss ersetzen Uhren die Ovallichter.

<sup>67</sup> Diese Anordnung entspricht eigentlich dem für einen basilikalen Bau geschaffenen Fassadentypus, bei welchem die Voluten vom breiten Unterteil zu einem höher aufsteigenden Mittelschiff überleiten.

gegliederte Attika, die den Charakter eines eigentlichen Zwischengeschosses trägt. Darüber dann der sich aus freien Kurvenschwüngen zusammensetzende Giebel, der Joseph Anton Feichtmayrs Relief der Marienkrönung umrahmt<sup>68</sup>. Das Glockentürmchen auf seiner Spitze ist dem Modell entnommen. Besonders muss hier auffallen, dass die Höhe dieser Attika in keiner Weise mit den Horizontalgliederungen der Türme korrespondiert; das obere Attikagesims schneidet vielmehr gänzlich unmotiviert in die Mitte des ersten Freigeschosses der anstossenden Türme ein. – Da die Fassadenwölbung nicht mehr die Apsis des Kirchenraumes bildet, sondern in ihrem Inneren die übereinanderliegenden Sakristeien aufnimmt<sup>69</sup>, verändert sich auch die Fensterverteilung: nicht mehr hohe, langgezogene Fenster, sondern in den einzelnen Achsen übereinander jeweils zwei kleinere Rundbogenfenster und (zuoberst) ein Ovallicht. Als Fensterverdachungen gelangen hier, wie auch schon an den Türmen, harte Dreieck- und Segmentgiebelformen zur Verteilung, die eine deutliche Erstarrung gegenüber dem Modell und vor allem gegenüber Bagnatos beschwingten Bildungen bezeichnen.

Versuchen wir nun noch, die Konsequenzen zu umschreiben, welche die angeführten Abänderungen Beers für den *ästhetischen Charakter* der St.-Galler Fassade zeitigen, so können wir zunächst einmal zweifellos eine gesteigerte Geschlossenheit feststellen. Während bei der Modellfassade der Eindruck mehr der einer Dehnung in die Breite war, und die Auswärtsdrehung der Türme gewissermassen ein fächerförmiges Auseinanderfallen dieser Fassadenfläche ergab, bewirkt beim heutigen Bau die Ausrichtung der Türme in die Achsen und damit ihr nahes Zusammentreten eine nachdrückliche Betonung der Höhererstreckung. Gewiss besitzen diese Türme nicht die Schlankheit der Modelltürme, doch bildet, infolge der Verbreiterung des obersten Geschosses durch die Freisäulen, die Balustrade jetzt keine deutliche Zäsur mehr. Ein flüssiger Gesamtumriss entsteht so, mit einer durchgehenden Vertikalbewegung. Die strengere Durchführung des tektonischen Gliederungssystems, die achsengerechte Stellung der Türme und ihr Zusammenrücken verleihen der Front aber auch eine erheblich gesteigerte Monumentalität. Heitere Leichtigkeit beim Modell, repräsentative Würde und Monumentalität bei der Ausführung –, so könnte man sich ausdrücken. Unter dem Druck der mächtigen, eng beisammen stehenden Türme scheint die Fassade vorzuquellen, illusionistisch verstärkt durch die Gebälkführung, und mit grossartiger Gebärde stemmen die beiden Kolossalsäulen das schwer lastende Gebälk in die Höhe. Eine solche, unter machtvoller Kraftanstrengung sich vollziehende Dynamik ist nicht spätbarock, sondern zeugt durchaus noch von hochbarockem Geiste italienischer Prägung. Einzig die elegant-dekorativen Capricen der Giebelzone wollen sich dieser stilistischen Grundhaltung nicht fügen. Aber gerade die Tatsache, dass diese Giebelattika eigenwillig und unabhängig zwischen den Turmstockwerken stecken bleibt, bestätigt umso nachdrücklicher das die ganze Fassade durchdringende In-die-Höhe-Streben – ein Eindruck, durchaus analog demjenigen einer gotischen Turmfront.

Von dieser Fassade abgesehen, bei der die Eingriffe J. M. Beer von Bildsteins unmittelbar fassbar werden, scheint es, als ob Beer bei der endgültigen Redaktion unter Umständen auch auf andere Teile des Baues einen indirekten Einfluss ausgeübt habe. Jedenfalls stossen wir in seinen Plänen auf verschiedene, vom heutigen Bau her bekannte Elemente. Dabei ist allerdings sehr zu beachten, dass im Grundsätzlichen, das heisst in den Hauptdispositionen, der Entwicklung des Gesamtgrundrisses, der grundlegenden Raumidee etc., die seit Projekt XII feststehenden Prinzipien massgebend bleiben<sup>70</sup>, während es bei den vielleicht aus Beers Blättern übernommenen Elementen durchwegs um Formulierungen geht, die sich vor allem auf die Verlängerung des Schiffes und auf die Durchbildung in Details beziehen. So muss etwa auffallen, dass sich die In-

<sup>68</sup> Das Relief selbst musste wegen starker Verwitterung bei der letzten Renovation der Fassade (1928–1938) erneuert werden.

<sup>69</sup> Vgl. Anm. 63.

<sup>70</sup> Vgl. oben, S. 233.

korporierung der Otmarskirche als drittes Langhausjoch mit Westchor schon in Projekt IX findet. Damit war bei der Ausführung auch die Ausbildung einer westlichen Eingangsfassade unmöglich geworden, sodass man sich zu einer Verlegung des Haupteinganges in die Seitenfront auf die Höhe der Rotunde entschloss. Diese höchst unglückliche Anordnung, die den Besucher sogleich in den räumlichen Höhepunkt treten lässt, ist sozusagen die Hauptidee, von der sämtliche Beer-Pläne leben, welche eine Kuppelvierung besitzen (VII–X)<sup>71</sup>. Die dreijochigen Längsarme mit den tiefen Seitenräumen finden sich in diesen Plänen; ihre Durchbildung (auch der Pfeiler, Fensterverteilung etc.) könnte aus Plan VIII stammen, ausgenommen die Wölbung: hier verwendet Beer simple Kreuzgewölbe, während die massgeblichen Projekte, wie die Ausführung, nie auf Hängekuppeln verzichteten. Das Motiv der seitlichen Emporen, von dem der heutige Bau bekanntlich keinen Gebrauch macht, fehlt auch auf Projekt VI, und demnach sind auch dort die Fenster gleichermassen langgezogen, wie bei der Ausführung. Endlich durchschneidet das Chorgitter bereits auf Plan VIII in gleich störender Weise die Vierung, wie dies bei der heutigen Rotunde der Fall ist.

Ob Beer von Bildstein für die Ausarbeitung des Ausführungsprojektes selbst beigezogen wurde, oder ob Peter Thumb die genannten Elemente den Plänen Beers entnommen hat, ist freilich eine Frage, die sich nicht entscheiden lässt. Die Bemerkung Abt Coelestins «Heüt auf Mittag ist P. Maurus sambt dem bau Mr. thumb und dessen sohn hier ankommen, damit entlich ein Riss zue der neuen kirch adjustiert, und womöglich annoch disen Monath zue bauen angefangen werde»<sup>72</sup>, lässt vielleicht eher auf die zweite Möglichkeit schliessen. – In diesem Zusammenhange erinnern wir uns auch daran, dass Beer 1758 nicht nur für Risse zum Kirchenbau, sondern auch für das neue *Krankenhaus* bezahlt wurde.<sup>73</sup> Mit dem Neubau des Krankenhauses (südlicher, parallel zur Kirche laufender Flügel der Konventbauten) hatte man auch den Neubau der Bibliothek (westlicher Flügel) beschlossen. Die beiden im rechten Winkel aneinanderstossenden Trakte wurden in einem Zuge von Thumb 1758 aufgeführt. Auch hier wissen wir nicht, ob eine Konkurrenz stattgefunden hat, und Beer für Entwürfe bezahlt wurde, die man nicht berücksichtigte, oder ob Thumb das Krankenhaus und die stets als sein Werk angesehene Bibliothek nach Beers Plänen ausführte<sup>74</sup>.

#### IV. DIE STILISTISCHEN ZUSAMMENHÄNGE

Die Werke, die von J. M. Beer von Bildstein bekannt sind, zeigen, dass er das war, was man einen tüchtigen Baumeister, getragen von dem allgemein hohen Niveau seiner Zeit, nennen könnte. Ein Vergleich mit den eher dürftigen Versuchen des Franz Anton Beer in den Mehrerauer Plänen<sup>75</sup>, ja selbst mit Rueffs schlauchartiger Engelberger Kirche, lehrt klar, dass Beer von Bildstein über ein feineres architektonisches Empfinden verfügte und einen Baukörper ungleich überzeugender zu gestalten wusste als jene. Seine Werke zeigen aber auch deutlich die Grenzen seines Könnens. Wo es um mehr als um relativ einfache Saalräume ging, hielt seine Erfindungsgabe nicht mehr Schritt, und er kam zu nicht einmal mehr konventionellen, sondern zu geradezu altmodischen Bildungen. Seine Versuche zu originellen Lösungen (etwa die Doppelkuppeln in Projekt IX, oder die seitliche Fassade bei VII; vgl. Exkurs) führten dann gerne zu wenig überzeugenden

<sup>71</sup> Es sei aber nochmals darauf hingewiesen, dass die Beer-Vierung und die ausgeführte Rotunde sich grundlegend von einander unterscheiden. Vgl. oben, S. 233; Exkurs, S. 244; Anm. 61.

<sup>72</sup> Diarium Coelestin (StA), 18. April 1755. Quellen Nr. 65.

<sup>73</sup> Siehe das Zitat auf S. 231.

<sup>74</sup> Vgl. Diarium Coelestin (StA), 16. März 1758 (Quellen Nr. 91), und Bauamtsrechnung (StA), 1. März 1758 bis 1. März 1759 (Quellen Nr. 94).

<sup>75</sup> Vgl. Knoepfli, S. 213.



den, ja ausgefallenen Merkwürdigkeiten. Einen ausgesprochen genialen Funken besass Beer von Bildstein gewiss nicht.

Umso mehr muss uns die *St.-Galler Ostfassade* überraschen, handelt es sich hier doch um ein Werk von eindrucklichster Monumentalität und höchster Qualität, das in Beers Werk als einsam ragender Fremdling steht. So drängt sich von selbst die Frage nach einer Anregung von aussen, nach Vorbildern auf. Damit ist nicht nur die Tatsache gemeint, dass ja kein Künstler im leeren Raum arbeitet, vielmehr von einer ganzen Entwicklung abhängig ist, sondern vor allem auch die Möglichkeit konkreter Beeinflussung.

Dass die *St.-Galler Fassade* auch in ihrer ausgeführten Form in wesentlichen Punkten durch die vorangehenden Projekte festgelegt war, ist schon durch die Untersuchung des letzten Kapitels deutlich geworden. Die höchst sonderbare Lage der Fassade am Chorscheitel<sup>76</sup> erscheint bereits in Projekt XII, ja sogar in einem noch früheren Entwurf (III), wohl von Moosbrugger<sup>77</sup> –, der Aufbau der Türme im Modell bzw. in den Plänen Bagnatos (XIII), auf denen das Modell fusst. Allein auf Beers Eingreifen zurückgehend und neu sind die Freisäulen an den Türmen und die Mittelpartie der Front<sup>78</sup>.

*Säulen als Instrumentierung des Obergeschosses von Türmen* sind selten, wenigstens in unseren Gegenden. Richard Teufel bezeichnete im Blick auf die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen eine solche Anwendung sogar als Fehler<sup>79</sup>, indem er offenbar von der Vorstellung ausging, dass Pilaster die leichtere Form darstellen und daher im Sinne eines organischen Leichterwerdens gegen oben *über* der schwereren Form der Säulen zu stehen haben. Man kann das Problem indessen auch umgekehrt sehen und im Pilaster eine aus dem kompakten Mauerblock geborene und seiner Masse verhaftete Form erblicken, in der nahezu oder ganz frei stehenden Säule dagegen ein luftigeres, leichteres Gebilde, das die nötige Auflockerung nach oben erreicht. Auf jeden Fall sind Freisäulen an den obersten Turmgeschossen im italienischen Barock (soweit dort überhaupt Türme vorkommen) durchaus anzutreffen, zum Beispiel an Sta. Agnese in Rom (gekuppelte Doppelsäulen), Sta. Maria dei Miracoli in Rom, Superga bei Turin<sup>80</sup>. Nördlich der Alpen dagegen sind Säulen (und nicht nur Freisäulen) selten: St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag<sup>81</sup> (gekuppelte Dreiviertelssäulen), Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen<sup>82</sup> (Dreiviertelssäulen), Stiftskirche Altenburg<sup>83</sup> (Freisäulen). Doch finden sich Freisäulen gerade in der Schweiz an einem besonders bedeutungsvollen Bau: der Klosterkirche Einsiedeln<sup>84</sup>. Ihre Wirkung bleibt hier allerdings hinter derjenigen in St. Gallen zurück. Sie spielen im Verhältnis zur Breite des Turmquerschnittes die kleinere Rolle; die Türme

<sup>76</sup> Doppeltürme, die anstatt im Westen am Chor stehen (oft im Winkel zwischen den Querschiffarmen), sind zwar eine alte Sache, die nicht nur in der Romanik häufig verwendet wurde, sondern etwa einmal (zum Teil durch einen älteren Bestand bedingt) auch im Barock, so zum Beispiel bei den Klosterkirchen von Obermarchtal (1686–1701), Zwiefalten (1739–1758), Rot a. d. Rot (1777–1786). Das ganz Aussergewöhnliche von St. Gallen besteht aber darin, dass die Türme am *Chorscheitel* stehen und mit ihm zu einem Baukörper zusammengefasst werden, der typenmässig nichts anderes ist, als eine ans andere Ende des Baues versetzte Doppelturm-Eingangsfront, der aber das Portal fehlt.

<sup>77</sup> Projekt III. Zuschreibung des Verfassers.

<sup>78</sup> Von der Änderung des Fenstersystems (vgl. S. 236) kann in diesem Zusammenhange abgesehen werden.

<sup>79</sup> Teufel, Richard: «Die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen» (Jahresgabe des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1936), S. 93: «... es wird immer ein architektonischer Fehler bleiben, dass die mit Dreiviertelsäulen versehenen freien Turmgeschosse auf den nur mit Lisenen gezierten Untergeschossen aufruhen – sicherlich der Fernwirkung halber und sicherlich ein Zeichen erheblichen Absinkens des architektonischen Gefühls, wie es sich ja auch sonst stark ausspricht.»

<sup>80</sup> Siehe Handbuch der Kunstwissenschaft, Brinckmann, A. E.: «Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern» (Berlin 1915), Abb. 122 (Sta. Agnese), Abb. 124 (Sta. Maria dei Miracoli), Abb. 126 (Superga).

<sup>81</sup> Abbildung bei Pinder, Wilh.: «Deutscher Barock» (Die blauen Bücher), Königstein i. T. und Leipzig, Auflage von 1943, S. 61.

<sup>82</sup> Abbildung bei Pinder, S. 92. Zahlreiche Abbildungen bei Teufel (siehe Anm. 79).

<sup>83</sup> Siehe Sedlmayr, H.: «Österreichische Barockarchitektur 1690–1740» (Wien 1930), Abb. 86.

<sup>84</sup> Siehe Birchler, Linus: «Einsiedeln und sein Architekt Bruder Caspar Mosbrugger» (Augsburg 1924), besonders Tafel 12, Abb. 16.

sind blockhafter, und ihre quadratische Gestalt bleibt auch im Obergeschoss bestimmend. Dass Beer das Motiv hier gekannt hat, darf als sicher angenommen werden, da in einer derart baufreudigen Zeit ein so wichtiges Unternehmen wie der Einsiedler Bau weitherum die interessierteste Aufmerksamkeit genoss. Mit der Wahl dieses Elementes bewies Beer eine ausgesprochen glückliche Hand.

Für die *Mittelpartie* wurde als wesentlichste Änderung zunächst die Ersetzung der halbovalen durch eine geschwungene Grundlinie bezeichnet. Das Element der Konvexfassade hat Landolt in seiner Arbeit über die Luzerner Jesuitenkirche genauer untersucht<sup>85</sup>. Er unterscheidet zwischen einem Typus, bei dem der gewölbte Mittelteil als plastischer, scharf umgrenzter Körper vortritt, und einem Typus, bei dem eine mittlere Konvexkrümmung seitlich in Konkaven übergeht, bei dem also die Wandfläche wellenförmig geschweift ist<sup>86</sup>. Mit dieser Unterscheidung ist aber auch zugleich eine relative zeitliche Abfolge ausgesprochen. Wenn Beer also in St. Gallen nunmehr die Schweifung einführt, dann wendet er damit nur eine im Verlauf des 18. Jahrhunderts allgemein üblich gewordene, «moderne» Form an. Diese Feststellung steht keineswegs im Widerspruch zu der oben<sup>87</sup> aufgestellten Behauptung von der hochbarocken Haltung der Fassade, denn entscheidend für die stilgeschichtliche Beurteilung ist in diesem Falle die Art, wie Beer dieses der Zeit verpflichtete Element interpretiert: an Stelle der üblicherweise eleganten Schwingung bei Beer nun ein unter dynamischem Aufwand sich vollziehendes Vorpressen. Auf eine Formel gebracht: ein spätbarockes Formelement, hochbarock interpretiert.

Die Verwendung von *Kolossalsäulen an gewölbten Fassaden* ist grundsätzlich weniger verbreitet, als man gemeinhin annehmen würde. Es finden sich zwar einige Beispiele, aber dann ist entweder die Fassade zweigeschossig, wie bei der Piaristenkirche Maria-Treu in Wien<sup>88</sup>, so dass die Säulen (im Unterteil) nicht dementsprechend dominieren; oder die Säulen sind irgendwie in die Mauer- masse der Wand eingebunden, wie in Zwiefalten und Ettal<sup>89</sup>; oder die Säulen sind gänzlich schwerelos, mehr als graziöses dekoratives Element, denn als Teil der tektonischen Struktur aufgefasst, wie bei der Wies<sup>90</sup>. Im allgemeinen aber werden die Fassadenwölbungen mit Vorliebe durch Pilaster gegliedert. Man möchte vermuten, es sei als zuviel empfunden worden, plastische Glieder auf einen ohnehin schon plastisch gegebenen Grund zu setzen. Das prononcierte Herausstellen zweier Säulen von beherrschender Funktion an der Stelle des stärksten Vortretens der Front ist dennoch an einem prominenten, nicht allzu weit von St. Gallen entfernten Bau nachzuweisen, der Benediktinerklosterkirche Ottobeuren<sup>91</sup>. Vor den gewaltig vorgetriebenen Mittelteil treten auch hier zu Seiten der Mittelachse wuchtige Dreiviertelssäulen, die mit Energie das kräftig verkröpfte Gebälk tragen<sup>92</sup>. Dass dieser Bau für Beer die Anregung gebildet hat, scheint sehr wohl möglich.

Basses Erstaunen erweckt sodann das *Heraufbiegen des grossen Gebälkes* in St. Gallen. Solche Dinge sind kaum anderswo zu treffen, auch im überschäumendsten Barock nicht<sup>93</sup>. Mögen die

<sup>85</sup> Landolt, Hanspeter: «Die Jesuitenkirche in Luzern», Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. IV (Basel 1947), S. 53–57.

<sup>86</sup> Den ersten Typus repräsentiert beispielhaft J. M. Fischer von Erlachs Kollegienkirche in Salzburg, abgebildet u. a. bei Sedlmayr (siehe Anm. 83), Abb. 9; den zweiten Typus Vierzehnheiligen (siehe Anm. 82).

<sup>87</sup> S. 236.

<sup>88</sup> Abbildung im Handbuch für Kunstwissenschaft: Wackernagel, Martin: «Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern» (Berlin 1915), Abb. 87.

<sup>89</sup> Abbildungen bei Hege, Walter und Barthel, Gustav: «Barockkirchen in Altbayern und Schwaben», 2. Auflage (Berlin 1941), Tafel 26 (Zwiefalten) und Tafel 108 (Ettal).

<sup>90</sup> Hege/Barthel, Tafel 92 und 93.

<sup>91</sup> Hege/Barthel, Tafel 37.

<sup>92</sup> Beim Übergang zu den geraden Teilen der Fassade nochmals Halbsäulen. – Interessant ist auch, dass in Ottobeuren die verkröpften Gebälkstücke über den Säulen gerade, das heisst in die Achsen des Baues ausgerichtet stehen, während sie in St. Gallen radial (der Krümmung folgend) gestellt sind.

<sup>93</sup> Etwas Vergleichbares höchstens bei der Stiftskirche in Zwettl, nämlich das den Turmsockel abschliessende Gebälk mit den Vasenaufsätzen, abgebildet bei Sedlmayr (siehe Anm. 83), Abb. 68. – Eventuell zu vergleichen auch die Fassade

Gebälke noch so bewegt vor und zurück gebogen werden –, die Horizontale wird doch meist nicht angetastet<sup>94</sup>, es sei denn, dass über oder unter einer Uhr oder einem Fenster Architrav oder Kranzgesimse ausgebogen werden. Dass gerade Beer, bei dem sich doch beobachten liess, wie er an den Türmen sogar den gebogenen Architrav beseitigte und die Gebälke streng durchzog –, dass Beer so etwas unternimmt, mutet doch höchst eigenartig an, zumal auch seine Pläne (VI–X) nichts dergleichen zeigen, sondern im Gegenteil normale Gebälke, wie an der restlichen Front von St. Gallen, horizontal und eher schwer<sup>95</sup>. Eine Möglichkeit der Erklärung soll wenige Zeilen weiter unten angedeutet werden.

Zur Gestaltung der *Giebelzone* wäre festzustellen, dass die doppeltürmige Barockfassade üblicherweise entweder über dem Hauptgebälk einen schmaleren Giebelaufsatz zwischen die von hier an frei entwickelten Türme zu stellen pflegt<sup>96</sup>, oder dann die Türme auch in der ganzen Höhe des zweiten Geschosses mit einer durchgehenden Wand verbindet und erst ihr drittes Geschoss als Freigeschoss ausbildet<sup>97</sup>. Dass nun aber, wie in St. Gallen, der Giebelunterbau nicht eine volle Geschosshöhe erreicht und mitten in die Pilasterordnung der Türme schneidet, scheint eine Spezialität der Vorarlberger Baumeister zu sein, zu denen ja auch Beer von Bildstein gehört; jedenfalls findet sie sich in zahlreichen ihrer Bauwerke: Schönenberg<sup>98</sup>, Friedrichshafen<sup>99</sup>, St. Peter im Schwarzwald<sup>100</sup>, Ebersmünster<sup>101</sup>, Frauenalb<sup>102</sup>, Lachen<sup>103</sup>. – Eigenartig berührt dann wieder der St.-Galler *Giebel*. Auch er ist ein Fremdling im Werke Beers, und wenn wir dessen Pläne vergleichen, dann zeigt sich klar, welch unbeholfene Gebilde herauskommen, wenn Beer versucht, «leicht», «dekorativ» zu gestalten<sup>104</sup>, Gebilde, die mit den frei aufzuckenden Schwüngen des ausgeführten Giebels nichts gemein haben. Wir möchten daher die Vermutung aussprechen, dass es Joseph Anton Feichtmayr gewesen ist, der sich diese Umrahmung seines 1763–1767 ausgeführten Reliefs selbst geschaffen hat. Dafür spricht auch, dass der Giebel ja überhaupt erst im Zusammenhang mit der an Ort und Stelle vorgenommenen Arbeit am Relief aufgerichtet werden konnte. Auch entspricht die Form dieses Giebels weit eher dem oberen Abschluss eines Altargemälde-rahmens als einem architektonischen Element<sup>105</sup>. Beweisen lässt sich zwar nichts, doch glaubt man immerhin, in Feichtmayrs Werk gewisse Anklänge feststellen zu können<sup>106</sup>. – Und hier möchten wir nun auch die Frage stellen, ob Feichtmayr nicht vielleicht auch jenes vertikale Aufbiegen des Hauptgebälkes veranlasst haben könnte. Man missverstehe diese Frage nicht: beweisbar ist auch

des Willibaldchors am Dom von Eichstätt von Gabriel de Gabrieli, abgebildet bei Zentralli, A. M.: «Graubündner Baumeister und Stukkatoren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit» (Zürich 1930), S. 215.

<sup>94</sup> Anders natürlich bei dekorativen Elementen, wie Altären, Portalen etc.

<sup>95</sup> Nur bei den Uhren wendet er die erwähnte Ausbiegung an.

<sup>96</sup> Zum Beispiel die Theatinerkirche in München, Abb. Zentralli, S. 204 (siehe Anm. 93), und bei Wackernagel, Abb. 63 (siehe Anm. 88); Würzburg, Stift Haug, abgebildet bei Wackernagel, Abb. 64; Wien, Piaristenkirche Maria Treu, abgebildet bei Wackernagel, Abb. 87.

<sup>97</sup> Beispiele: Weingarten, Grüssau, Vierzehnheiligen, alle abgebildet bei Pinder (siehe Anm. 81), S. 96, 92, 50.

<sup>98</sup> Abbildung bei Pfeiffer (siehe Anm. 61), Fig. 2.

<sup>99</sup> Abbildung: Kunstdenkmäler in Württemberg, Kreis Tettngang (1937), Tafel 16.

<sup>100</sup> Abbildung: Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden, Bd. 6/I (Landkreis Freiburg), Fig. 133; sowie bei Ginter, Hermann: «Kloster St. Peter» (Karlsruhe 1949).

<sup>101</sup> Abbildung bei Ginter, Hermann: «Ebersmünster», in: Oberrheinische Kunst, Bd. X (1942), Abb. 7.

<sup>102</sup> Abbildung: Kunstdenkmäler Baden, Bd. 9/III (Amt Ettlingen, 1936), Abb. 29 und Tafel 8.

<sup>103</sup> Abbildung: Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Schwyz, I, Abb. 413.

<sup>104</sup> Vgl. die Frontispizien von St. Gallen VIIIb und IXb.

<sup>105</sup> Wie freie architektonische Giebelbildungen sonst aussehen, ist an der Nord-, Süd- und Westseite der St.-Galler Stiftskirche zu sehen.

<sup>106</sup> Vgl. bei Boeck, Wilh., «Joseph Anton Feichtmayer» (Tübingen 1948), die Brechungen des Gesimses der oberen Altarabschlüsse etwa auf Abb. 180 und 198. – Das im St.-Galler Giebel verwendete klassische Triglyphen- (auch Diglyphen-) motiv hat Feichtmayr stets mit besonderer Vorliebe angewendet. Siehe Boeck, Abb. 121, 158, 162, 180, 188, 189, 191, 196, 201, 218a, 555, 563. – Detailaufnahmen des St.-Galler Giebels bei Landolt, Hanspeter und Seeger, Theodor: «Schweizer Barockkirchen» (Frauenfeld 1948), Tafel 96.

hier nichts, und irgendeine architektonische Tätigkeit Feichtmayrs kann und soll in keiner Weise insinuiert werden. Aber es wäre immerhin denkbar, dass er, der als grosser Altarbauer architektonische Elemente in freier Form anzuwenden gewohnt war, Beer vielleicht geschwäteweise auf eine solche Möglichkeit hingewiesen haben könnte. Was ist zum Beispiel der obere Gebälkabschluss des einen Typus der Beichtstühle, die Feichtmayr 1761–1763 für St. Gallen geschnitzt hat, anderes als eine in die dekorative Sprache eines Ausstattungsstückes übersetzte Formulierung desselben Gedankens<sup>107</sup>? Schliesslich hat Feichtmayr sich wohl nicht nur am Relief oben betätigt; die Puttenköpfe in den Kapitellen der beiden grossen Säulen und die Engelsköpfe an diesen Säulenschäften hat gewiss, wenn nicht er selbst, so doch seine Werkstatt angefertigt, und weder der Baumeister, noch ein Steinmetz<sup>108</sup>. Ja dieser Typus der im unteren Drittel kannelierten und häufig mit Ornamenten, Blumengehängen<sup>109</sup> und Köpfen versehenen Säule scheint eine seiner Lieblingsformen gewesen zu sein; sie ist in seinen Altären und Altarentwürfen scharenweise anzutreffen<sup>110</sup>. Aber wie gesagt, mit dieser Vermutung soll nur eine Möglichkeit angedeutet werden.

Zu Johann Michael Beer von Bildsteins *Plänen* mögen wenige Worte genügen. Für ihre Analyse sei auf den Exkurs am Ende dieser Arbeit verwiesen. – Die Aussengliederung hält sich im Allgemeinen im Rahmen des Üblichen. Die dreigeteilten Halbkreisfenster von VIIIb lassen sich über die Renaissance bis zu der römisch-antiken Architektur zurückverfolgen. Im Umkreis St. Gallens hat sie vor allem Caspar Moosbrugger gepflegt. Beer wandelt sie allerdings etwas grotesk ab, indem er je zwei Säulen einen in das Halbbrund gefügten Dreipass stützen lässt. – Der bei ihm so häufige, aus übereinandergetürmten Voluten zusammengesetzte Giebelaufbau sodann ist im Grunde ein völlig anachronistisches Element, das eindeutig dem Formenapparat der deutschen Renaissance angehört, von ihr in grösstem Umfang verwendet wurde und noch bis in den frühen Barock nachwirkte<sup>111</sup>. – Über das Motiv der geschweiften Fassade, mit der Beer diesen Giebel zu verbinden pflegte, wurde das Wesentliche bereits gesagt. Sie scheint ihm ein besonderes Anliegen gewesen zu sein, kehrt sie doch in seinen Plänen für St. Gallen, für Fischingen und in der Mehrerau wieder, und zwar gerade mit der für die Ostfassade von St. Gallen charakteristischen starken Krümmung (besonders bei IXa). Dass Beer, um einer baugeschichtlichen Situation Rechnung zu tragen, eine solche Fassade der Flanke seiner St. Galler Projektkirche anklebte, muss gewiss als höchst eigenartig bezeichnet werden –, eine völlig ausgefallene Idee aber ist es, im Entwurf VII kurzerhand das vollständige Ensemble einer ausgewachsenen Doppelturmfassade, eine normale westliche Eingangsfront, an die Längsseite zu stellen und so die ganze Kirche für den Betrachter als gewaltiges Querschiff erscheinen zu lassen. Dafür lässt sich kaum ein Parallelfall finden. Bei liebevoller Versenkung in die Absicht des Architekten ist unter den obwaltenden Umständen diesem Vorschlag eine gewisse gewaltsame Originalität zwar nicht abzuspüren, doch bleiben die in der unten folgenden Analyse erhobenen Einwände bestehen<sup>112</sup>. – Für die Grundrissgestaltung hält sich Beer eigentlich an bereits veraltete Stufen, insbesondere aber die Einwölbung durch Kreuzgewölbe<sup>113</sup> zeigt die

<sup>107</sup> Siehe Boeck, Abb. 523a, b. – Überhaupt entspricht auch das Grundschemata dieser Beichtstühle (ohne die ornamentalen Ausätze) nicht nur in der Gebälkgestaltung, sondern auch in der Einteilung und Grundrissführung ganz dem Mittelteil der Fassade. Der Bau der Fassade wurde erst nach Beendigung der Arbeiten an den Beichtstühlen (1763) begonnen, nämlich 1764.

<sup>108</sup> Bei der Renovation von 1928–1938 konnte der linke dieser Puttenköpfe durch eine Kopie nach dem Original ersetzt werden; der rechte war im Verlaufe der Zeit verlorengegangen; an seine Stelle trat eine Neuschöpfung.

<sup>109</sup> Wie sie auch in den Kanneluren der St. Galler Säulen vorkommen.

<sup>110</sup> Boeck (siehe Anm. 106), Abb. 158, 164, 170, 182, 186, 197, 198, 201, 202, 205, 258, 563, 565 etc.

<sup>111</sup> Zum Beispiel Handbuch der Kunstwissenschaft: Haupt, A.: «Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland» (Berlin 1916): Abb. 237 (Bremen, Stadtwage), 238 (Bremen, Krameramthaus), 309 (Sulzfels, Rathaus), 315 (Strassburg, Frauenhaus). Ferner Wackernagel (siehe Anm. 88): Abb. 17 (Schloss Aschaffenburg), Abb. 21 (Saalfeld, Stadtapotheke), Abb. 30 (Wolfenbüttel, Hauptkirche).

<sup>112</sup> S. 244, 245.

<sup>113</sup> Zum Teil mit einem mittleren Freskofeld.

hartnäckige Verwendung eines gänzlich unzeitgemässen Systems<sup>114</sup>. Im Übrigen erweckt eine Betrachtung der St.-Galler Projekte VII–X<sup>115</sup> ganz den Eindruck, als ob Beer sich Bagnatos Projekt zum Vorbild genommen und sich bemüht habe, so etwas wie das halbe Bagnato-Projekt zu schaffen. Als ob er auf seine Art versucht habe, die ihm wesentlich scheinenden Ideen Bagnatos durch kräftige Abstriche mit den Wünschen des Kapitels nach Erhaltung des alten Chores (und der Otmarskirche) in Einklang zu bringen. Dabei geht ihm jedoch weder der Gedanke der Unterbrechung eines gleichmässigen Raumflusses durch eine beherrschende Rotunde (Modell und Ausführung) ein, noch derjenige einer allmählichen Vergrösserung der Raumkompartimente gegen das Zentrum hin (Bagnato). Seine Raumgliederung bleibt absolut schematisch; die Grenzen seiner Raumeile laufen von der West-Seite bis zum Chorscheitel geradlinig durch, und auch die Höhe im Schiff bleibt konstant. Hätte man die Stiftskirche St. Gallen nach einem dieser Pläne ausgeführt, dann wäre ihr der Charakter eines Umbaues mit allen seinen Nachteilen geblieben, eines Umbaues, dessen künstlerische Wirkung nur einen Schatten des heutigen Baues darstellen würde. Wir können eben auch hier feststellen, dass Johann Michael Beer von Bildsteins Stärke die einfachere, im Wesentlichen saalförmige (Land-) Kirche war, in deren anspruchsloser Architektur dann vor allem der Dekorateur zum Worte kam. Die Gestaltung eines monumentalen Baues hingegen war Beers Sache nicht. Hier fühlte er sich offenbar nicht zu Hause, und für einen solchen Auftrag hielt er sich eng an das Hergebrachte, Altbewährte.

## ZUSAMMENFASSUNG

Wenn die vorliegende Arbeit auch nicht alle Probleme zu lösen vermag und sich verschiedentlich damit begnügen muss, Fragen zu stellen, so dürfte es doch gelungen sein, wenigstens einige Punkte aufzuklären.

Entscheidend ist die Tatsache eines Zusammenhanges zwischen der Planung für Fischingen und derjenigen für St. Gallen. Es lässt sich eindeutig feststellen, dass der eine Entwurf für die Fischinger Klosteranlage und gewisse Entwürfe für die Stiftskirche St. Gallen, die Projekte VI–X, den selben Autor besitzen. Peter Thumb, als dessen Werk die St.-Galler Blätter bisher galten, scheidet aus baugeschichtlichen und stilistischen Gründen aus. Von den in Frage kommenden Architekten Johann Caspar Bagnato, Johannes Rueff und Johann Michael Beer von Bildstein fallen ebenfalls aus stilistischen und baugeschichtlichen Gründen Bagnato und Rueff weg. Als einzig möglicher Autor bleibt allein Beer von Bildstein übrig, für den überdies auch die gewiss auf ihn zurückgehende Umarbeitung des Projektes für die Klosterkirche Mehrerau spricht. – Der Nachweis von Beers Autorschaft wirft auch einigermassen Licht auf seine Tätigkeit in St. Gallen. Er verfertigt für den Bau der Stiftskirche eine Anzahl Projekte, in denen er überall nur einen Neubau des Langhauses vorsieht und für die er sich vielleicht einen Teil von Bagnatos Entwurf (XIII) zum Vorbild genommen hat. Seine Projekte stehen aber, was die grundsätzlichen Ideen betrifft, auf einem ganz anderen Boden als die entscheidenden Pläne und werden als Ganzes auch nicht berücksichtigt, doch gehen gewisse Einzelheiten auf einem nicht näher bestimmbar Wege in den heutigen Bau über. – Bei der ihm übertragenen Ausführung des Chorbaues muss Beer eine Abänderung der doppeltürmigen Ostfassade vornehmen. Er hält sich dabei eng an die vorangehenden (von anderer Hand stammenden) Entwürfe; seine Massnahmen haben aber doch eine Wandlung des ästhetischen Charakters der Fassade zur Folge.

Schliesslich erlaubt das neue Material auch eine bessere Beurteilung von Beer von Bildsteins architektonischen Fähigkeiten. Wir sehen, dass er mit unbestreitbarem Geschick fremde Anre-

<sup>114</sup> Wir erinnern uns daran, dass beispielsweise in Fischingen die Klosterkirche 1658–1687 mit Gewölben versehen wurde, die sich kaum wesentlich von denjenigen der St.-Galler Pläne von zirka 1750 unterscheiden (vgl. Abb. 8).

<sup>115</sup> Projekt VI fällt in diesem Zusammenhange ausser Betracht, da dort das Langhaus nur eine Fortführung des Chor-systems darstellt.

gungen verwertet, dass er Profanbauten und einfachere Kirchentypen auf ansprechende Art zu gestalten weiss, wir erkennen aber auch, dass er dort, wo es um mehr geht, wo der monumentale Sakralbau seiner freien Erfindungsgabe anvertraut ist, sich nicht zurechtfindet und sich an überholte Systeme hält.

Ganz allgemein lässt sich am Beispiel Fischingen–St. Gallen aber auch mit erneuter Eindringlichkeit ermessen, welche Vorsicht in der Architekturgeschichte, mehr denn in anderen Disziplinen, gegenüber Autorschaftsproblemen am Platze ist, und wie sehr das fertige Bauwerk durch eine Summe von Anregungen bedingt sein kann, die sich oft nur in Glücksfällen auf ihre Urheber festlegen lassen.

\*                      \*

#### EXKURS: ANALYSE DER ST.-GALLER PLÄNE VI–X<sup>116</sup>

*Projekt VI* (Abb. 31, 32). Chor, Turm und Otmarskirche nebst den beiden kleinen Chören, die an das westliche Ende der Seitenschiffe des alten Langhauses angebaut waren, bleiben stehen. Das neu zu erbauende Langhaus (nur um einen minimalen Betrag breiter als der Chor) besitzt die Form einer dreischiffigen Halle (Mittelschiff genau in der Breite des Chormittelschiffs) und ist in sieben Joche eingeteilt (querrechteckig im Mittelschiff, quadratisch in den Seitenschiffen). Die Markierung der Seitenschiffjoche erfolgt in der gleichen eigentümlichen Weise, wie am spätgotischen Chore: durch förmliche Zwischenwände mit Durchgängen<sup>117</sup>; im Übrigen werden die Joche nicht durch Gurten, sondern durch eigentliche Rippen getrennt. Als Einwölbung gelangen durchwegs Kreuzgewölbe zur Verwendung; sie ersetzen auch im Chor das alte Netzgewölbe. Aussen werden Langhaus und Chor von einer Pilastergliederung mit verkröpftem Gebälk umzogen. Die einheitlichen, hohen Rundbogenfenster des Langhauses, denen die Chorfenster durch Umwandlung ihres oberen Abschlusses angepasst sind, lassen darauf schliessen, dass im Inneren keine Empore geplant war. Ein gemeinsames, schweres, gebrochenes Dach deckt Langhaus und Chor. Achteckgeschoss und Zwiebelkuppel geben dem Turm ein zeitgemässes Aussehen. Die Eingänge liegen an den selben Stellen, wie sie P. Gabriel Hecht in einem Situationsplan für das alte Langhaus angibt<sup>118</sup>.

Zu diesem Projekt ist im Grunde nur zu wiederholen, was sich auch über Plan V (Abb. 55) sagen lässt: Die völlige Identität in der Gestaltung von Langhaus und Chor zeitigt einen Raum von beispielloser Langweiligkeit (starre Abfolge von zwölf gleichgebildeten Jochen<sup>119</sup>!), welcher zudem der Problemstellung der barocken Architektur diametral gegenübersteht. Der Entwurf sollte wohl die kostenmässig allerbilligste Lösung darstellen; dass er es aber auch künstlerisch ist, spricht nicht gerade für das Genie des Architekten, besonders wenn man etwa (*mutatis mutandis*) vergleicht, welche Wirkung der Autor von Projekt III (vermutlich Caspar Moosbrugger) mit ähnlich wenig Aufwand zu erzielen weiss.

*Projekt VII* (Abb. 33, 34). Der Chor bleibt in seiner alten Gestalt stehen (Gewölbeform nicht angegeben); ebenso die Otmarskirche, doch verkürzt um ihr östlichstes Joch; der Turm wird abgerissen. Das neue Langhaus ist in seiner Ausdehnung beträchtlich reduziert, sodass nun, als Neuerung gegenüber dem vorhergehenden Plan, Platz entsteht für eine Art kuppelüberwölbter Vierung. Für das Langhaus selbst gibt der Grundriss zwei Varianten: die rechte (südliche) Hälfte, ein Bau von vier Jochen, übernimmt die Grundrissbildung von Plan VIa<sup>120</sup>, die linke (nördliche) Hälfte schlägt, bei gleicher Länge, eine Einteilung des hallenförmigen Raumes in nur drei breite Joche vor<sup>121</sup>. Als Wölbung sind Kreuzgewölbe eingezeichnet, doch könnte man auch an das im 18. Jahrhundert stellenweise übliche Schema einer Längstonne (hier dann mit tiefen Stichkappen) im Mittelschiff und von

<sup>116</sup> Diese als Exkurs beigegebene Untersuchung der Pläne VI–X ist, von wenigen Einzelheiten abgesehen, wörtlich dem II. Teil der Monographie des Verfassers über die St.-Galler Stiftskirche entnommen. Allfällige Verweise auf die Besprechung anderer Projekte beziehen sich daher ebenfalls auf diese Monographie.

<sup>117</sup> Es handelt sich hier nicht eigentlich um eingezogene Strebepfeiler!

<sup>118</sup> Bei Hecht im ersten und fünften Joch der Nordseite, auf Plan VI im ersten und vierten (der grösseren Jochbreite wegen!).

<sup>119</sup> Dass die Langhausjoche etwas tiefer dimensioniert sind als diejenigen des Chores, ist nur auf dem Grundriss festzustellen und wäre für den im Raum stehenden Betrachter wohl kaum erkennbar gewesen.

<sup>120</sup> Nur die die Schiffe trennenden Rippen von Bl. VIa sind jetzt auf Bl. VIIa durch breite Gurtbänder ersetzt.

<sup>121</sup> Das östlichste etwas breiter als die anderen, wohl des hier einspringenden Turmes wegen.

Quertonnen in den Seitenschiffabschnitten denken<sup>122</sup> (Wandpfeilerhalle). Die auf der Längsansicht wiedergegebene Einteilung der Fenster in zwei Reihen lässt auf eine hochgelegene Empore schliessen (untere Fenster höher als die oberen!). Besondere Beachtung verdient die Bildung der Pfeiler (eingezogene Streben?): sie sind quer gestellt und an ihren Schmalseiten (in der Querachse des Raumes) mit je einem, an den Breitseiten (in der Längsachse) mit je zwei Pilastern belegt. An den Wänden entsprechen ihnen nur flache, von Pilasterecken flankierte Wandvorlagen, sodass breite Durchgänge entstehen. Diese Anordnung aber ist so ziemlich diejenige der späteren Ausführung. Die Verbindung zwischen diesem Langhaus und dem Chor stellt nun eine Art von Vierung her, ein um Weniges über das Quadrat hinaus verlängertes, in der Längsachse liegendes Rechteck von der Breite des Mittelschiffes, dem eine kreisrunde Kuppel einbeschrieben ist, das heisst entweder eine auf Pendentifs sitzende, tambourlose Flachkuppel, oder, wahrscheinlicher, eine Hängekuppel (böhmische Kappe). Die geringe Akzentuierung dieser Kuppel zeigt sich auch darin, dass sie nach aussen gar nicht in Erscheinung tritt (durchgehendes Dach!). Begleitet wird das Kuppelrechteck durch «Querarme», deren Wände nach aussen geschweift sind. – Mit der Ausführung hat die Bildung dieses Kuppelzentrums nichts zu tun, denn das Wesentliche des ausgeführten Kuppelraumes besteht doch darin, dass der Durchmesser der Kuppel der Gesamtbreite des Langhauses (also aller drei Schiffe zusammen) entspricht (vgl. Abb. 30); auf dem vorliegenden Plan VII dagegen umfasst das Rechteck, dem die Kuppel einbeschrieben ist, nur genau die Breite des anstossenden Mittelschiffs<sup>123</sup>. Wenn daher in der bisherigen Literatur darauf hingewiesen wird, dass mit Plan VII bereits alle Merkmale der Ausführung vorlägen<sup>124</sup>, dann sind dies durchaus falsche Behauptungen, die den Tatsachen widersprechen.<sup>125</sup> – Aber auch für die Ausbiegung der Aussenwände auf der Höhe der Kuppel ist ein legitimer Vergleich von Plan und Ausführung nicht möglich. Beim ausgeführten Bau handelt es sich bei dieser Ausbuchtung um eine zum Kuppelkreis und dem ihm umschriebenen Achteck konzentrische, also organisch bedingte Form. Die Ausbiegung der Wand in Projekt VII ist dagegen nichts anderes als die Schwingung des Mittelteils jener doppeltürmigen Fassade, welche auf diesem Plane in Höhe der Vierung auf die nördliche Längsseite aufgesetzt ist, – der Symmetrie wegen auf der Südseite durch eine gleiche Schwingung (ohne Türme) ergänzt (siehe vor allem den Aufriss VIIb, Abb. 33). Während ein Nebeneingang in das erste Langhausjoch führt, stellt die Zweiturmfront die monumentale Ausgestaltung des Haupteinganges dar, eine Ausgestaltung, die allerdings als eher verunglückt anzusprechen ist, handelt es sich dabei doch um den Typus einer eindeutigen Westfassade<sup>126</sup>, die nun aber der Flanke eines nachdrücklich als solcher betonten Längsbaues (von der Westseite bis zum Chorchaupt durchgehendes Dach!) aufgeklebt ist. Eine Form also, die, für einen bestimmten Zweck ausgebildet (vorderer Abschluss eines Kirchenbaues), an einem anderen Orte sinnlos wirkt.

In einigen Details bringt das Projekt Dinge, die bei der Ausführung wieder auftauchen (Dreijochigkeit des Langhauses, Bildung der Seitenschiffpfeiler, Anordnung der Eingänge), unterscheidet sich von ihr jedoch grundlegend in der Raumentwicklung (vgl. darüber die Ausführungen zum folgenden, gleich aufgebauten Projekt VIII).

*Projekt VIII* (Abb. 35, 36) enthält die doppelseitige Auszeichnung der nördlichen Langhausvariante von Plan VII und stimmt auch in allen wesentlichen Punkten der räumlichen Disposition mit Plan VII überein (Erhaltung von Chor und Otmarskirche, identische Bildung der Vierung). Neben kleineren Modifikationen (in der südlichen Hälfte Vorschlag, die Chorpfeiler analog dem Langhaus mit Pilastern zu belegen; am Langhaus je zwei Fenster durch ein darüber gelegenes dreiteiliges Halbkreisfenster zur Gruppe zusammengefasst<sup>127</sup>) besteht ein wichtiger Unterschied nur darin, dass die geschwungene Mittelpartie jener quergestellten Fassade von Plan VII zwar beibehalten, auf ihre beiden Türme dagegen zugunsten des alten Turmes am Chor verzichtet wird.

Ein Projekt, so wird man zusammenfassend feststellen müssen, das eine angesichts der zu respektierenden alten Bauteile nicht ungeschickte Lösung sucht. Indessen dürfte das Langhaus und Chor verbindende Kuppelrechteck zu keiner bedeutenderen Wirkung gelangen, denn einerseits besteht mit dem Fehlen des Tambours (oder auch nur einer Laterne) weder eine die räumliche Bewegung emporziehende Übersteigerung der Höhe, noch erhält der Kuppelraum durch eine das Mittelschiff übertreffende Breitendehnung seine dominierende Stellung. – Ein wiederum auf die Ausführung hinweisendes Detail betrifft das Chorgitter, das nicht, wie zu erwarten wäre, auf der Grenze

<sup>122</sup> Die dem mittleren Joch eingezeichnete Kreisform dürfte als Angabe des Freskofeldes anzusehen sein.

<sup>123</sup> Das Mittelschiff wird von den Seitenschiffen beidseits durch Doppelgurten getrennt, und genau in der Flucht der äusseren Gurten liegen die Längsgurten des Kuppelrechtecks.

<sup>124</sup> Pfeiffer (siehe Anm. 61), S. 57, und im Anschluss daran auch Werneburg (siehe Anm. 12), S. 133.

<sup>125</sup> Pfeiffer (siehe Anm. 61), S. 57.

<sup>126</sup> Die im 18. Jahrhundert allgemein übliche Fassadenform mit geschweifeter Mittelpartie zwischen Türmen.

<sup>127</sup> Ob der Autor wohl Plan IIIa eingesehen hat?

zwischen Vierung und Chor verläuft, sondern in etwas störender Weise die Vierung selbst durchschneidet. Endlich wäre festzuhalten, dass die geschwungene Fassade auch ohne die beiden Türme als unorganisch verwendetes Schaustück noch immer (oder jetzt erst recht) fehl am Platze wirkt, da sie nicht die äussere Fläche eines den Längsbau durchdringenden Körpers bildet wie bei der Ausführung (dort eines Rundraumes, was vor allem auch in der Dachgestaltung unterstrichen wird).

*Projekt IX* (Abb. 37, 38) kann als Weiterentwicklung der Ideen von Plan VII und Plan VIII angesehen werden, wobei der entscheidende Schritt darin besteht, dass die Otmarskirche als kleiner, selbständiger Bau aufgegeben, dafür aber das Langhaus über ihr Areal hinweg nach Westen fortgeführt, St. Otmar also als Westchor mit dem Hauptbau unter ein Dach gebracht wird (wie dann schliesslich bei der Ausführung!). Diese Verlängerung des Langhauses erfolgt jedoch nicht durch Vermehrung der Jochzahl, sondern durch Streckung der einzelnen Joche: nicht mehr, wie auf den bisherigen Plänen, drei querrrechteckige, sondern drei quadratische, kreuzgewölbte Joche; die Vierung jetzt als ausgesprochenes Längsrechteck mit längsovaler Kuppel (aber immer noch genau in der Breite des Mittelschiffes!). Eine weitere Ovalekuppel überwölbt das westlichste Joch des Mittelschiffes, das sich in einer Konvexe (seitlich begleitet von Konkaven) vorbiegt, ein nicht gerade glücklicher Gedanke, da sich die beiden Kuppeln in ihrer Wirkung gegenseitig paralisieren. Ihre nahezu identische Form lässt zudem vermuten, dass sie die architektonische Auszeichnung zweier inhaltlich analoger Pole (etwa Otmarsaltar und Hochaltar) bildeten, während sie doch in Wirklichkeit zwei verschiedene Dinge (Otmarschor und die liturgisch unwichtige Vierung) bezeichnen (identische Formen also mit verschiedenen Inhalten). Wenn nun einerseits das Langhaus zwar an imposanter Weiträumigkeit gewonnen hat, so muss dafür der Chor umso eher als ein gänzlich aus dem Rahmen fallendes Anhängsel erscheinen. Dieses Missverhältnis macht sich denn auch im Äusseren bemerkbar, wo die geschweifte Fassadenkulisse jetzt völlig einseitig in der Seitenfront hängt.

*Projekt X* (Abb. 39). Die Stellung dieses Plans in der Reihe der Projekte VI–X ist nicht genau festzulegen. Jedenfalls knüpft er an die südliche Variante von Plan VII an und bildet demnach das Langhaus nach dem Vorbild des Chores im Mittelschiff mit schmalen, querrrechteckigen Jochen, bzw. mit quadratischen, durch starke Pfeiler getrennten in den Seitenschiffen. Die Otmarskirche wird in den Organismus des Langhauses einbezogen (ihre polygonale Westapsis bleibt erhalten!) und nur durch eine das dritte Joch (von Westen) quer überbrückende Orgelempore als eigenes Heiligtum ausgeschieden. Zwischen Langhaus und Chor schiebt sich wiederum ein (beinahe) quadratisches Kuppeljoch, flankiert von flachen Querarmen, deren Stirnseiten nun nicht mehr geschweift, sondern in der Flucht der Aussenwände (wie häufig bei den sogenannten Vorarlberger Bauten) gerade durchgezogen sind. – Das Ganze, eine Art Kreuzung der räumlichen Disposition von Plan VII mit der schematisierenden Geradlinigkeit von Plan VI, ist als nicht besonders reizvoller Entwurf zu werten, der mit der monotonen Reihung zahlreicher gleichgebildeter Joche in einen bereits beobachteten Fehler verfällt. Der Plan ruft geradezu gotische Grundrisse in Erinnerung.

\*                      \*

Gerne ergreife ich die Gelegenheit, denen hier zu danken, die durch ihre Hilfe die Entstehung dieser Arbeit erleichtert haben. In erster Linie Herrn Albert Knoepfli, Bearbeiter der Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, mit dem ich in zahlreichen Diskussionen die auftauchenden Probleme besprechen konnte, und der mir seine ganze Erfahrung in dem dornigen Gebiete der Interpretation des archivalischen Materials aus seiner Zeit heraus zuteil werden liess. Herr Dr. F. Gysin, Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, erklärte sich bereit, Pläne und Modell durch das Landesmuseum aufnehmen zu lassen. HH. Herr Stiftsarchivar Dr. Paul Stärkle von St. Gallen bewies einmal mehr sein grosses Verständnis, indem er die Ausleihe der Pläne gestattete, Herr Prof. Dr. D. Schwarz, Konservator am Schweizerischen Landesmuseum, übernahm es, die Planmappe sicher nach Zürich und wieder zurück zu bringen, und HH. Herr Stiftsbibliothekar Dr. J. Duft erlaubte in freundlicher Weise die Aufnahmen des Modells. Herr A. Senn, Photograph des Schweizerischen Landesmuseums, scheute keine Mühe, alle meine Wünsche zu erfüllen, und setzte seine ganze Kunst daran, die Photographien zu wirklichen Dokumentaraufnahmen zu machen. Endlich gestatteten das Fürstlich-Fürstenbergische Archiv zu Donaueschingen und das Heimatmuseum zu Donauwörth die Reproduktion der Risse für Friedenweiler. – Ihnen allen möchte ich meinen herzlichen Dank aussprechen.

*Nachweis der Abbildungen:*

Fürstl. Fürstenbergisches Archiv, Donaueschingen: Abb. 56, 57. – Heimatmuseum Donauwörth: Abb. 42. – Verlag Huber & Co., Frauenfeld: Cliché Abb. 30. – Baumgartner, St. Gallen: Abb. 54. – Schweiz. Landesmuseum, Zürich, A. Senn: Abb. 31–39, 43–53, 55.