

Die entscheidenden Vorprojekte der barocken St. Galler Stiftskirche

Autor(en): **Reinle, Adolf**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **24 (1965-1966)**

Heft 1

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165069>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Die entscheidenden Vorprojekte der barocken St. Galler Stiftskirche

Von ADOLF REINLE

(Tafeln 1–10)

Einleitung

Die Geschichte der Projektierung für die barocke Stiftskirche in St. Gallen ist vor kurzem in zwei grundlegenden und umfassenden Monographien von POESCHEL und von BOERLIN anhand sämtlicher Akten und Pläne dargestellt worden¹. Neues Material ist seither nicht zutage getreten und ist auch nicht zu erwarten, da die Archivalien von den erwähnten Autoren aufs sorgfältigste durchgekämmt wurden. Während POESCHEL die Frage der Zuweisung der verschiedenen Vorprojekte nur behutsam streifte, hat BOERLIN gerade darin eine Hauptaufgabe seiner Dissertation gesehen. Wir sind ihm dafür dankbar, dass er sämtliche Projekte und alle alten Texte im Wortlaut veröffentlichte und dadurch einer weiteren Diskussion die saubere Basis bereitete.

BOERLIN gelang es, die zeitliche Reihenfolge der meist undatierten und unsignierten Pläneentwicklungsmässig festzulegen und sie mit den in den Akten erwähnten Namen von Baumeistern zusammenzubringen. Ein erster Versuch zur baulichen Erneuerung von Kirche und Kloster erfolgte in den Jahren nach dem Zweiten Villmerger Krieg, der das Stift schwer getroffen hatte. Damals erstanden allüberall die monumentalen neuen Klosteranlagen, wie Einsiedeln, St. Urban, um nur zwei zu nennen, und St. Gallen wollte da sicher nicht hintanstehen. 1720 liess der Abt durch Bruder Caspar Moosbrugger aus Einsiedeln für St. Gallen eine solche Planung studieren. Das Resultat sind zwei 1721 datierte Gesamtprojekte. Sie sehen Beibehaltung von Galluschor und Otmarskirche vor, dazwischen ein beide alten Teile verbindendes neues Schiff mit zwei dicht hintereinanderliegenden Querschiffen. Räumlich wird dadurch erstmals die Zweipoligkeit der mittelalterlichen Anlage durch Verlagerung des Schwergewichts auf die Mitte hin verändert. Das ist der erste unbewusste Schritt zur schliesslich realisierten Anlage mit einem dominierenden Zentralraum zwischen einem Ost- und einem Westarm. Die Ungunst der Zeit verunmöglichte aber alle Bauunternehmungen in St. Gallen. Die Akten lassen erkennen, dass erst ab 1749 wieder ernsthaft ein Neubau erwogen und projektiert wurde. Diese Planungsphase mündete 1755 ff. in eine tatsächliche Realisierung.

BOERLIN hat vorerst alle jene Projekte ausgeschieden, die nicht auf dem Wege zum ausgeführten Bau liegen, darunter die – wie er mit Recht vorschlägt – offenbar um 1752 entstandenen Vorschläge des Johann Michael Beer zu Bildstein. Die zum schliesslich gebauten Werk hinführenden Pläne lassen sich aus inneren, entwicklungsmässigen Gründen folgendermassen ordnen²:

¹ ERWIN POESCHEL *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*, III: *Die Stadt St. Gallen*: Zweiter Teil, Das Stift (Basel 1961). – PAUL-HENRY BOERLIN, *Die Stiftskirche St. Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Barockarchitektur* (Bern 1964). – Wir zitieren ferner mehrfach: NORBERT LIEB und FRANZ DIETH, *Die Vorarlberger Barockbaumeister* (München und Zürich 1960).

² Die römischen Nummern der Projekte sind modern, sie sagen nichts über ihre chronologische Folge aus.

1. Projekt Nr. XII, unsigniert und undatiert (Tafel 1-4). Eine Freipfeilerhalle mit rhythmisierter Jochteilung. Im Zentrum zwischen zwei symmetrischen Längsarmen ein oktogonaler, weit über das Mittelschiff ausholender Zentralraum. Die Ostapsis wird durch ein Turmpaar flankiert. An der Nordwestecke ist ein entsprechender dritter Turm errichtet, so dass auch diese Längsseite zur breiten, doppeltürmigen Schauseite wird. Die Otmarskirche ist exzentrisch als Zentralbau der Südwestecke angefügt. Mit der zentralen Rotunde zwischen zwei symmetrischen Längsarmen und mit der zweitürmigen Chorfassade bildet dieses Projekt die Grundkonzeption des ausgeführten Baues. – Von der gleichen Hand stammen die Blätter von Projekt III, nur weniger sorgfältig gezeichnet als Projekt XII. Projekt III sieht die Beibehaltung von Galluschor und Otmarskirche vor, versieht aber den dreiseitigen Chorschluss im Osten mit einem Turmpaar, wodurch die polygonale Apsis, nur im Giebel barockisiert, zur barocken Konvexfassade umgedeutet wird. Das Schiff wird als Freipfeilerhalle mit drei querschiffähnlichen Ausweitungen in der Art der Vorarlberger Bauten von Grund auf neu errichtet.

2. Projekt XIII, unsigniert, datiert 1750 (Tafel 1-9). Dieses Projekt ist eine Weiterbearbeitung von Projekt XII, das ist evident, aber in einer ganz andern Stilsprache. Die wesentlichen Elemente der Disposition werden übernommen, d. h. mittlerer Zentralraum zwischen symmetrischen Längsarmen, Doppelturmfassade am Chorhaupt, exzentrische Otmarskirche an der Südwestecke. Die beiden Osttürme werden aber übereck gestellt, desgleichen der Südwestturm, welcher zu einem nicht über die Fassade hinausragenden Stumpf reduziert wird.

3. Projekt XIV, nur im Aufriss der nördlichen Längsfassade erhalten, die in geringen Details vom gleichzeitigen Holzmodell verschieden ist, das von Br. Gabriel Looser um 1751/52 gebaut wurde. Die eleganten Formen von Projekt XIII sind wieder ins mehr Handwerkshafte reduziert. Die Übereckstellung der Osttürme ist geblieben, der Turmstumpf an der Nordwestseite wird fallengelassen. Die Rotunde ist als Zentralmotiv wieder aufgewertet und auch im Dach als selbständiger Baukörper durchgeführt (Tafel 3b).

4. Projekt in Au, nur im Grundriss erhalten. Ausführungsplan von 1755. Die exzentrische Otmarskapelle wird fallengelassen und dafür das Schiff um ein Joch verlängert. Der gotische Chor wird vorerst als Ostarm beibehalten.

Die ganze Baugeschichte bis zur Vollendung des Werkes ist in den eingangs erwähnten Monographien eingehend dargestellt worden. Aufgabe dieser Zeilen will nur sein, die Projekte Nr. XII und XIII etwas näher zu beleuchten und nach ihren Autoren zu fragen; denn diese beiden Meister haben wesentlichen Anteil am Endresultat, das – wie meistens im Barock – nicht die Leistung eines Einzelnen ist.

Projekt XII

BOERLIN hat versucht, Projekt XII und damit auch III Br. Caspar Moosbrugger zuzuschreiben, indem er die vielen Moosbruggerischen Elemente dieser Pläne zusammenstellte. Insbesondere die an der Klosterkirche von Einsiedeln (von Moosbrugger nach langer Planung 1719 begonnen, bei seinem Tode 1723 unvollendet hinterlassen) vorhandenen Motive sind sehr zahlreich, sei es die Grundform des grossen Oktogons, seien es die Fenster motive der Fassade und vieles andere. In der Tat kann man sagen, dass ohne Moosbrugger und ohne das Vorbild Einsiedeln das Projekt XII undenkbar wäre. Muss es aber deshalb von Moosbrugger persönlich stammen und muss es folglich vor 1723, also konsequenterweise im Anschluss an die sicher von ihm gezeichneten Projekte I und II von 1721 (BOERLIN, Tafel 1-3) entstanden sein?

Hiezu ist folgendes zu sagen: 1. Ein Vergleich mit sicher eigenhändigen Moosbrugger-Plänen, insbesondere auch mit den Projekten I und II, macht deutlich, dass auf alle Fälle Projekt XII und III nicht von ihm gezeichnet sind, sie stammen von einer andern Hand. 2. Projekt XII enthält architektonische Motive, die bei Moosbrugger weder in Plänen noch an Bauten vorkommen, so vor allem das in der Mitte aller vier Fassaden erscheinende Hauptmotiv der konvex-konkav flüssig

geschweiften Mittelpartie. 3. Höchst elegant und Moosbruggerischer Schwerblütigkeit nicht konform ist die Ineinanderfügung von Otmarskirche und Hauptbau, die wir hier nicht näher schildern müssen, weil sie aus dem Grundriss schön hervorgeht. 4. In seiner Gesamterscheinung ist das Projekt trotz vieler spröder und altertümlicher Elemente doch nach seinen fortschrittlichsten Formen eher in die Mitte des 18. Jahrhunderts als um 1720 zu datieren. Nennen wir am Äussern die Herumziehung des Architravs über den oberen Fenstern, ein Motiv, das, wie ich sehe, nirgends vor 1740 erscheint und ausserhalb unseres Kreises nur noch bei Johann Michael Fischer am Mittelbau des Ostraktes von Kloster Wiblingen (nach 1750) und an der Hauptfassade der Kirche von Ottobern (um 1756) sowie am kurfürstlichen Schloss in Trier (um 1758). Was das Innere betrifft, so geht sicher – was man bis jetzt übersah – der Wechsel von schmalen, durch Tonnen mit Stichkappen gewölbten Zwischenjochen und annähernd quadratischen, kuppelgewölbten Hauptjochen auf Franz Beers 1721–1729 erbaute Klosterkirche Oberschönenfeld bei Augsburg zurück (Abb. 1 und LIEB-DIETH, Tafel 91, Inneres). Die dem üblichen Brauch der Vorarlberger Meister widersprechende Anwendung von Freipfeilern für die ganze Kirche kommt in der durch keinerlei Emporen verstreuten freien Form und in Verbindung mit weitgespannten Gewölben nur in der innerschweizerischen Kirchengruppe der Singer und Purtschert vor (früheste Sarnen 1739/42, wo, wie bei Projekt XII, Wand- und Gewölbezone durch ein ununterbrochenes Gesims geschieden sind [LIEB-DIETH, Tafel 102], Schwyz 1769/74). Immerhin wäre auf die altertümliche Freipfeilerhalle in Grosskornburg (Württemberg) von Joseph Greissing 1706/15 hinzuweisen, die aber eher zu der Gruppe des 17. Jahrhunderts zu zählen ist.

Auch das altertümlichere Projekt III enthält späte Elemente, so beispielsweise die raumverschmelzende Führung des Deckenspiegels.

Die Zeichentechnik der Projekte XII und III ist weder die eines handwerklichen Meisters wie Johann Michael Beer von Bildstein (St. Galler Projekte, BOERLIN, Tafel 13–22) noch die eines Baudilettanten wie P. Gabriel Hecht (BOERLIN, Tafel 10–12), noch die eines akademisch gebildeten Architekten oder Ingenieurs (vgl. Originalpläne der Zeit bei Balthasar Neumann, Lukas von Hildebrand usw.). Die Zeichentechnik ist die eines trocken konstruierenden und die Regeln der Darstellung kennenden Meisters, aber ohne grossen Schwung, eher behutsam und vorsichtig.

Ganz allgemein ist zu sagen, dass Projekt XII in die Planungsphase von 1749 ff. gehört, weil es die wesentlichen Elemente von Projekt XIII (datiert 1750) enthält, das eine Umarbeitung von XII darstellt. Es ist ja kaum anzunehmen, dass man 1750 auf ein Projekt von etwa 1721 zurückgegriffen hätte. Das hat, im Gegensatz zu BOERLIN, auch POESCHEL vorgeschlagen³. Und das ist die Ansicht von LIEB, der versuchsweise Projekt XII dem Johann Michael Beer von Bleichten, dem Sohne Franz Beers zuweisen möchte⁴.

Was ist hiezu von den Akten her, was von der Form des Projektes und was von seiner Zeichentechnik her zu sagen?

Die Planung, welche zum Ziel führte, begann in St. Gallen 1749. Unterm 28. Februar 1749 schreibt Abt Coelestin II. in sein Diarium: «es ist der bau Mr. Thum von Costantz alhier gewesen, mit einigen rissen, zue einer neuen kirch, mit welchem nach Mittag in beysin P. Honorati, und br. Gabriel vil geredet wegen disem gebeü, und mich also divertiert» (BOERLIN, Regest Nr. 36). Am 14. April wird im Kapitel grundsätzlich die Frage eines Kirchenneubaues diskutiert. Das Protokoll berichtet, es hätten drei Baumeister, nämlich Beer (ob Beer von Bleichten oder Beer zu Bildstein, ist unsicher), Bagnato und Thumb, die Kirche im Hinblick auf ihren statischen Zustand untersucht. Man fragte sich, ob ein totaler Neubau oder ein teilweiser, unter Belassung von Chor und Otmarskirche, wünschbar sei (BOERLIN, Regest Nr. 37). Diese letztere Frage trug laut Diarium Abt Coelestin am 8. Juni 1749 auch Peter Thumb vor: «hab heüt mit dem bau Mr.

³ POESCHEL (vgl. Anm. 1) S. 102, Anm. 5.

⁴ LIEB-DIETH (vgl. Anm. 1) S. 51: «Vielleicht darf man an Johann Michael II Beer (= von Bleichten) denken und eine Datierung frühestens um 1730, wahrscheinlicher sogar auf 1749 annehmen».

thumb von Constantz wegen einer neuen kirchen viles geredet. Auch P. Honoratus, und br. Gabriel deputiert mit Ihme künftige tag zue conferieren, ob mit eine neue Navis Ecclesiae konte erbauet werden, der Chorus, und Ecclesia S. Othmari stehen bleibeten...» (BOERLIN, Regest Nr. 38). Am 11. Juni fand dann nochmals eine Unterredung in dieser Sache zwischen den Konventualen P. Honorat, P. Maurus, Br. Gabriel und Baumeister Thumb statt. Dann ist vorerst von Thumb nicht mehr die Rede. Vom 13. bis 16. September 1749 weilt der Ingenieurhauptmann Johann Michael Beer von Bleichten aus Konstanz – der Sohn Franz Beers und Schwager Peter Thumbs – auf Ersuchen des Abtes in St. Gallen, um mit ihm und den andern Baukundigen des Stiftes über die Frage des Kirchenbaus zu sprechen. Von Plänen, die Beer geliefert hätte, wird nicht gehandelt, sondern wohl nur von statischen Dingen. Insbesondere trat Beer dafür ein, dass der Bau noch statisch tragbar sei und sich seit der letzten Untersuchung vor 18 Jahren nicht verändert habe.

Man hat sich, soweit ich sehe, bis jetzt keine Gedanken darüber gemacht, wie das 1749 von Peter Thumb in mehreren Rissen vorgelegte Projekt für eine neue Stiftskirche aussah und ob es noch vorhanden ist. Nur BOERLIN sagt: «Diese (Thumbs Risse) sind heute nicht mehr nachweisbar; sie werden auch nie mehr erwähnt und sind vielleicht von Thumb wieder mitgenommen worden»⁵. Die Plansammlung des Stiftarchivs bewahrt heute noch wichtige und unwichtige, bestellte und unbestellte Vorprojekte für die Klosterkirche auf. Es wäre daher primär anzunehmen, dass auch Thumbs Projekt von 1749 darunter ist, nachdem alle andern in den Akten erscheinenden Meisternamen sich mit Plänen dieser Sammlung in Verbindung bringen lassen. Es muss ein Projekt sein, das aus mehreren Blättern besteht, das entwicklungsässig knapp vor dem Bagnato-Projekt von 1750 liegt, das die Merkmale der Vorarlberger Schule und wenn möglich persönliche Stilmerkmale Thumbscher Bauten aufweist, ferner sich wenn möglich mit Thumbscher Zeichenmanier in Einklang findet.

All dies trifft für Projekt XII zu. Da für die Planungsphase 1749/50 nur die beiden Projekte Thumb und Bagnato erwähnt werden, andererseits das Projekt Bagnato auf dem Projekt XII aufbaut, bleibt doch wohl nur der Schluss, Peter Thumbs Risse vom Februar 1749 seien mit Projekt XII identisch. Prüfen wir Punkt für Punkt, was für oder gegen Thumbsche Autorschaft sprechen kann.

Peter Thumb (geb. 1681, gest. 1766) konnte von seinem Vater Michael, dem einen frühen Hauptmeister der Vorarlberger Schule, direkt nichts lernen, da er bei dessen Tod 1690 noch ein Kind war. Seine Ausbildung erhielt er bei Franz Beer von Bleichten, der zusammen mit Br. Caspar Moosbrugger das schöpferische Duumvirat der zweiten Generation der Vorarlberger bildete. 1707 heiratete Thumb die Tochter seines Lehrmeisters und arbeitete in der Folge bei diesem als Parlier noch 1713 in St. Urban. Seit 1708 ist er aber auch mit selbständigen Bauten beschäftigt. Was seine frühen und mittleren Schöpfungen betrifft, so zeigen sie ihn als trockenen Erben des Vorarlberger Schemas. Der Raum des Schiffes von Ebersmünster im Elsass, nach einem Brande der 1712 bereits von ihm erbauten Kirche grosszügiger 1719–1727 neu gestaltet, nimmt mit kräftigen Wandpfeilern und Hängekuppeln – letztere sicher nach dem Vorbild von Weingarten – das Innere von Tiengen voraus. Die 1724–1727 erbaute Klosterkirche von St. Peter im Schwarzwald ist im Innern dagegen dünn und schwächer, aber solche Ungleichheiten kennen wir ja von allen, auch den grössten Barockbaumeistern. Sie hängen von Bauherrschaft, Mitarbeitern und Mitteln ab. Straff und monumental hingegen ist die Quaderfassade von St. Peter, ähnlich wiederholt in Frauenalb im Schwarzwald 1727–1733 (seit 1853 Brandruine). Typisch für diese Fassaden ist das konservative Verharren in alten Formen, die starre Reihung von Dreiergruppen gleich grosser Vorhallenbogen, Fenstern und Figurennischen, das Verwenden schwach eingetiefter Mauerfelder und flacher Pilaster. Die ganze Hauptfront mit starker Höhentendenz, etwas gestelzt, die Mittelpartie zwischen den Türmen wie eingeklemmt. Wenn BOERLIN auf die vielen Einsiedler-, also Moosbrugger-Ele-

⁵ BOERLIN (vgl. Anm. 1) S. 116.

mente in der Fassadengestaltung von Projekt XII hingewiesen hat, so ist auch die Verwandtschaft der Proportion der Ostfassade mit St. Peter festzustellen, sowie die sehr spröde Art der Giebelgestaltung, die letztlich auf Franz Beers Bauten (St. Urban, Weissenau) zurückgeht. Die beiden Thumbschen Hauptwerke der Spätzeit sind die Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee, begonnen 1746, und die Pfarrkirche Tiengen bei Waldshut, begonnen 1753. Da sie in die Nähe der Planungs- und Bauzeit von St. Gallen fallen, müssen sie näher betrachtet werden. An beiden Orten trat als Konkurrent, wie in St. Gallen, J. C. Bagnato auf, ohne dass von ihm Pläne erhalten wären. An beiden Orten erhielt Thumb den Auftrag. BOERLIN, der systematisch Thumb als schöpferischen Architekten in Frage stellt, hat die Vermutung ausgesprochen, der Plan für Birnau sei möglicherweise nicht dem ausführenden Thumb, sondern Bagnato zuzuschreiben. Nachdem nun aber der sicher von Thumb gezeichnete und ausgeführte Plan für die Pfarrkirche Mengen zutage getreten ist, zeigt es sich, dass dieser Riss von etwa 1741 nichts anderes ist als eine unmittelbare Vorstufe und Variante zu Birnau⁶. Er beweist, dass die Kirche in Birnau in ihrer Konzeption bis ins Detail der Pilasterordnung am Äussern und zur Führung der Galerie im Innern das Werk Thumbs ist. Wobei selbstverständlich das einzigartige innenarchitektonische und bildhauerische Genie Josef Anton Feuchtmayers den Raum zu dem grossen Kunstwerk hinaufgesteigert hat, das er darstellt. Was gibt ein Vergleich des rein architektonisch gesehen einfachen Saalbaues von Birnau mit dem Projekt XII für St. Gallen her? Vor allem die überraschende Feststellung, dass das Motiv des segmentbogig über die oberen Fenster hinweghüpfenden Architravs an den mit Pilastern ausgestatteten Partien der Fassaden von Projekt XII in Birnau durchgehend am ganzen Bau der Kirche erscheint, das ist an den Längsseiten und an den Apsiden. Es handelt sich nun keineswegs, wie man glauben könnte, um ein häufig auftretendes Sujet der Fassadengestaltung. Es begegnet erstmals in Birnau 1746 und war vielleicht auch an der 1810 abgebrannten, ähnlichen Kirche von Mengen vorhanden. Umgedeutet erscheint es in Bagnatos St. Galler Projekt von 1750, aber das St. Galler Projekt XIV Peter Thumbs von 1751 kehrt wieder zur stereotypen Formulierung von Projekt XII zurück, was doch auch für die gleiche Urhebererschaft spricht. Wohl unabhängig von Birnau und St. Gallen hat der grosse bayrische Architekt Johann Michael Fischer, wie schon gesagt, das Motiv um 1750 für Wiblingen erfunden und – entgegen den Plänen – um 1756 an der Hauptfassade der Kirche Ottobeuren verwendet. Verwandtschaft zwischen Birnau und Projekt XII besteht zudem hinsichtlich der leicht rhythmisierten und dennoch spannungslosen Reihung gleichartiger Fenster, Verwandtschaft in der Gestalt der zwischen jede Fensterachse gestellten Pilaster und Verwandtschaft schliesslich darin, wie diese Pilaster auf einem hohen, verköpften Sockel aufgestellt sind. Im Innern von Birnau erwarten wir keine Parallelen, doch ist darauf hinzuweisen, dass Thumb in seinen Kirchen von Mengen und Birnau – wohl ausgehend von seiner Bibliothek in St. Peter – eine stützenlos frei schwebende, kurvierte Galerie geschaffen hat und dass er eine solche auch im Projekt XII für St. Gallen vorsah, den Längsräumen und den Kurvaturen des Zentralraumes folgend, mit einer Balusterabschränkung wie in der erwähnten Bibliothek.

Die Pfarrkirche in Tiengen (Abb. 2), 1753 von Thumb nach eigenem Plan begonnen, 1755, kurz vor Baubeginn in St. Gallen vollendet, ist wegen ihrer zeitlichen Nähe zu St. Gallen besonders ins Auge zu fassen. Um so mehr als Abt Coelestin von St. Gallen laut Tagebuch am 7. Mai 1755, also einige Tage nach Beginn der Abbrucharbeiten in seiner Klosterkirche, auf der Durchreise nach Mariastein in Tiengen halt machte, «alwo ich die neüe kleine Pfahrkirch, so mein ieziger bau Mr. thum gebaut hat, besichtiget...» (BOERLIN, Regest Nr. 70). Im Raum von Tiengen erkennen wir die gleiche künstlerische Handschrift wie am ausgeführten Bau von St. Gallen. Er setzt sich aus drei gleichen querrchteckigen Jochen im Wandpfeilersystem, ohne Emporen, zusammen. Die Haupträume sind mit ovalen Hängekuppeln, die Nebenräume mit Quertonnen überwölbt. Das mittlere Joch ist durch korbogige Apsiden querschiffartig ausgeweitet. Aber auch ein Detail der

⁶ Ausstellungskatalog «Barock am Bodensee» von OSKAR SANDNER (Bregenz 1962). Kat. Nr. 142 und Abb. 27.

Wandgliederung von St. Gallen nimmt Tiengen vorweg; zwischen die beiden Fenster eines Joches ist jeweils ein Pilaster gestellt, der ein Gebälkstück und eine Vase trägt, aber nicht mit der Horizontgliederung des Raumes verbunden ist. In St. Gallen haben wir zwischen den Fenstern gleichfalls einen solchen Pilaster, hier mit einer Puttengruppe bereichert. Entgegen der Meinung von BOERLIN liegt hier selbstverständlich ein Topos des Architekten vor⁷.

Projekt III, das die Beibehaltung von Galluschor und Otmarskirche vorsieht, ist wie gesagt von derselben Hand wie Projekt XII, jedoch weniger sorgfältig gezeichnet (BOERLIN, Tafel 4–7). Auch hier sollte der dreiseitige Chorschluss durch ein Turmpaar flankiert werden. Das mit drei Querschiffen ausgeweitete, neue Schiff im Freipfeilersystem hätte ähnlich wie bei XII wenigstens durch die grössere Breite des mittleren Querschiffs und durch den Deckenspiegel eine Betonung der Mitte erfahren. Wie dieser Spiegel in die etwas niedrigere Querzone hineingeschweift ist, erinnert an den Deckenspiegel in Thumbs Bibliothek von St. Peter im Schwarzwald (LIEB-DIETH, Tafel 54). Die eigenwilligen und sonst nirgends zu treffenden Seitenschiffgewölbe, halbkugelig mit Stichkappen, finden sich nur noch sehr ähnlich am St. Galler Modell, wo sie entweder von Br. Looser oder Thumb stammen müssen (vgl. BOERLIN, Tafel 6 mit Tafel 37). Interessant ist, dass das Projekt die gotischen Polygonformen nicht verdeckt und auch die Spitzbogenfenster beibehält, ja solche sogar, mit barocken Fenstern vermischt, an den Türmen und am Langhaus neu schafft. Das ist in diesem Falle eher ein Zeichen künstlerischer Freiheit als handwerkhafter Befangenheit. Werden wir uns bei dieser Gelegenheit bewusst, dass solches bei einem der ersten Meister der Epoche auftritt, bei Balthasar Neumann. Er verwendet den dreiseitigen Abschluss an Chor oder Querhaus öfters, so in Vierzehnheiligen, Gössweinstein, Heusenstamm und in Bruchsal. Das Beispiel Bruchsal, 1738 ff., wo ein beibehaltener gotischer Chor das Grundprinzip für die ganze kreuzförmige Kirche abgab, ist für uns besonders interessant, weil 1740 Kardinal Damian Hugo von Schönborn den Peter Thumb als ausführenden Baumeister für dieses von Balthasar Neumann entworfene und geleitete Werk gewinnen wollte. Thumb lehnte wegen der zu grossen Abgelegenheit Bruchsals ab⁸. Wir haben aber damit die Vermutung, dass Thumb Neumanns Pläne kannte und irgend eine Verbindung zum Schönbornschen Bauwesen hatte. Da das Neue Schloss Meersburg am Bodensee für Damian Hugo von Schönborn 1471 ff. durch Balthasar Neumanns Mitarbeiter Johann Georg Stahl aus Bruchsal gebaut wurde, ist ein solcher Kontakt ohne Zweifel leicht möglich gewesen. So erklärt sich wohl auch das im vorarlbergischen Kreis fremdartige Auftreten dreiseitiger Querhausabschlüsse in einem im Grundriss erhaltenen Vorprojekt Peter Thumbs für Tiengen von 1753 (Tafel 10c).

Wie ist nun das Verhältnis von Projekt III zu Projekt XII? Wenn wir die Akten des Jahres 1749 studieren, so finden wir nicht nur, dass Peter Thumb am 28. Februar ein fertiges Neubauprojekt in mehreren Rissen vorlegte, sondern auch, dass man ihm am 8. Juni die Frage unterbreitete, ob es nicht möglich wäre, Galluschor und Otmarskirche stehen zu lassen und nur das Kirchenschiff neu zu bauen. Und am 11. Juni fand nochmals eine Konferenz in dieser Sache statt. Projekt III befasst sich nun eben gerade mit dieser Variante eines teilweisen Neubaus. Es dürfte somit der Ausfluss der an Thumb gerichteten Frage sein; nur auf Grund eines Gegenprojektes liessen sich ja überhaupt die beiden Lösungen gegeneinander abwägen. Wenn also zwei derartige Projekte XII und III von ein und derselben Hand vorliegen, so entspricht dies durchaus den Akten von 1749, was wiederum für Thumb und 1749 zeugt.

Es bleibt noch, die Zeichentechnik dieser Pläne mit anderen, für Thumb gesicherten Rissen zu vergleichen. Die Zeichenkunst Thumbs überragte jene des Durchschnitts seiner Vorarlberger Zunftgenossen. Deshalb hat ihm sein Lehrmeister und Schwiegervater zuweilen die Reinzeichnung seiner eigenen Projekte übergeben. Aktenmässig ist bezeugt, dass er zum Beispiel 1704 für Beer die

⁷ BOERLIN (vgl. Anm. 1), S. 67, Anm. 154.

⁸ BOERLIN (vgl. Anm. 1), S. 88.

Risse der Klosterkirche Rheinau zeichnete, die nicht erhalten sind⁹. Von 1719 stammt der Fassadenplan für die Klosterkirche Kaisheim bei Donauwörth, laut eigenhändiger Signatur von Peter Thumb nach dem Entwurf Franz Beers gezeichnet (ZAK 1953, Tafel 92). Schliesslich sind Aufrisse in Thumbs Plänen von 1726 für die Klosteranlage von Friedenweiler erhalten (Abb. ZAK 14 [1953], Tafel 91 unten). Alle diese Pläne zeigen eine exakte, fast pedantisch trockene Zeichenart, mit Lavierung, welche streng schematisch die Schatten angibt. Leere Öffnungen erscheinen dunkel, Fenster halbdunkel, mit Sprossen. Dieselben Charakteristika finden sich an den Projekten XII und III. Sie finden sich aber auch an Projekt XIV, das auf Thumb und 1751 festzulegen ist (Tafel 3b). Noch ein Wort zum Figürlichen. Beim Kaisheimer Projekt sind die Fassadenplastiken eindeutig durch einen viel besseren Zeichner, also wohl einen Maler oder Bildhauer, eingesetzt. An Projekt XII erscheinen auf dem Giebel des Rotundenrisalits – von der Hand des Planzeichners – jämmerlich dilettantische Figuren. Eben solche Figuren stehen aber auch auf dem eindeutig Thumb zuweisbaren Projekt XIV, was sich freilich nicht auf unsern vielfach verkleinerten Abbildungen, sondern nur an den Originalen erkennen lässt.

Versuchen wir nochmals, Projekt XII zu charakterisieren. Weil es die Grundlage für das Bagnato-Projekt und den ausgeführten Bau bildet, erscheint uns sein Grundgedanke als kühn und gross. Der Endeffekt übersteigt aber sicher bei weitem das Niveau des ersten Projektverfassers von XII. Er ist ein zögernd gestaltender Kompilator gewesen, der die grundlegenden Motive von verschiedenen Seiten herholte und aneinanderreichte. Das Oktogon übernahm er, nebst Fassadendetails, von Moosbruggers Einsiedeln. Schon Franz Beers unausgeführtes Projekt für Frauenalb, wohl vor 1696 (Tafel 1c, Klosterarchiv Ottobeuren) stellte einen zentralen Kuppelraum zwischen zwei gleich lange Längsarme. Die rhythmisierte Raumfolge von breiten Hängekuppeljochen und schmalen Tonnenjochen konnte er in Franz Beers Zisterzienserinnenkirche Oberschönenfeld bei Augsburg sehen. Freipfeilerhallen mit weitgespannten Gewölbejochen begannen die Singer 1739 in Sarnen zu bauen. Die sanft konvex-konkav geschweifte Fassade taucht, nach dem hier weniger vergleichbaren, plastischeren Weingarten, im vorarlbergischen Bereich um 1740 an der Klosterkirche Mehrerau von Johann Michael Beer von Bildstein auf (Abb. ZAK 14 [1953], Tafel 80, Abb. 15, und Tafel 81, Abb. 18).

Wichtig bleibt aber auch, nebst der Zusammenfügung aller dieser Elemente, die Idee, zwei Schaufrenten zu schaffen, eine doppeltürmige Chorfassade gegen Osten und eine ebenfalls doppeltürmige Längsfassade gegen Norden, d. h. gegen die Stadt. Für die Längsfassade ist Franz Beer mit dem unausgeführten Projekt Frauenalb – zentraler Kuppelraum, vorgelegter, konzentrisch vorgewölbter Risalit, von zwei Türmen begleitet und wie in St. Gallen ohne Portal! – vorausgegangen (Tafel 1c).

Welche Einwände gegen die Zuschreibung von Projekt XII an Peter Thumb liessen sich machen?

Wenn wir die Namen der mit der Planung in St. Gallen aktenmässig verbundenen Architekten durchgehen, so wäre einzig noch Johann Michael Beer von Bleichten in die Wahl zu ziehen, wie dies denn auch Lieb versuchsweise vorgeschlagen hat¹⁰. Dieser Beer, Sohn Franz Beers und Schwager Peter Thumbs, war von Beruf Ingenieur-Hauptmann, gehörte also dem im 18 Jahrhundert durch führende Architekten (Hildebrand, Neumann) vertretenen Stand des akademisch gebildeten, primär auf Festungs- und Profanbau ausgerichteten Baumeisters an. Er hatte sich auf einer Italienreise weitergebildet, leistete militärische Dienste. Oft erscheint er als Begutachter in

⁹ H. FIETZ, *Der Bau der Klosterkirche Rheinau*, Diss. Zürich ETH 1932 und *Kunstdenkmäler Kt. Zürich I*, S. 238 ff. – Man wird überall dort, wo Franz Beer als Entwerfer auftaucht, neben seinen eigenhändigen Plänen auch solche Peter Thumbs erwarten können. So zum Beispiel beim Inselspital in Bern 1717, wo der Gesamtplan (PAUL HOFER, *Die Kunstdenkmäler des Kt. Bern*, I, Abb. 305, S. 405) offensichtlich von Beer selbst gezeichnet ist, in einer etwas handwerkerhaften Manier. Die beiden Detailvarianten für den Portalrisalit (eine bei HOFER, Abb. 307, S. 409) hingegen zeigen eindeutig die zeichnerisch geschulte Hand Peter Thumbs, wie ich anhand der Originale im Bernischen Staatsarchiv feststellen konnte.

¹⁰ Vgl. Anm. 4.

bautechnischen Fragen, so z. B. 1749 über die Gewölberisse der Luzerner Jesuitenkirche^{10a}. Auch bei der Planung des Neubaus von St. Gallen erscheint er in den Akten ausschliesslich als Berater in statischen Fragen der alten Kirche. Dass man ihm dabei Neubaupläne aufgetragen hätte, wird nirgends erwähnt. Womit natürlich nicht gesagt ist, er hätte sich nicht nebenher auch zu Planungsfragen äussern können. Das wenige, was von Johann Michael Beer von Bleichten gebaut wurde und sich mit Projekt XII vergleichen lässt, zeigt einen ganz andern, höfischeren Stil. Dies gilt insbesondere vom eleganten, polygonalen und geschweiften, differenziert befensterten und einst mit Säulen ausgestatteten Eingangsrisalit in der Westfront des Klosters St. Blasien von 1740/41 (LIEB-DIETH, Tafel 25)¹¹.

Schliesslich ist der schon so oft in der Literatur angerufene Brief Abt Coelestins II. vom 15. März 1763 zu befragen, worin er dem Rat von Solothurn Auskunft erteilt, wer die Kirche von St. Gallen entworfen habe und baue. Da heisst es unter anderm: «... der bekante und berühmte Architect und bau Meister Bagnato, welcher in den Jahren 1746 und 1747 uns in Rorschach ein Frucht Magazin zue allem vergnügen aufgeföhret, hat zuegleich zue Unserem neüen kirchen gebäu den ersten, und uns gefälligsten Rysse gemacht, welcher doch in einigen Sachen durch Anleithung anderer (durchgestrichen «zwar geringerer») bau Meisterten, sonderheitlich eines Relig. Convers bruderer (= Br. Gabriel Looser), so in unserem Stüfft Profess, und in diser Kunst nit ohn erfahren ist, abgeenderet worden. Weilen aber bemelter Bagnato mit todt abgangen, ehe und bevor Unserem neüen Kirchen Gebäu der anfang gemacht worden, haben Wyr zue dessen ausführung den Petter thumb von Constantz gebürthig ein Alten und erfahrenen bau Meister gebraucht, welcher das langhaus und die Rondel hergestellt, da aber auch diser hohen alters und darmit verknüpften leibs, und gedächnus schwachheiten halber uns nicht mehr hinlänglich zue sein geschinen, haben wyr zue ausführung des neüen Chor, und zwey Kirchen thürnen angestellet den bau Mr. Michel bär von Bildstein, so annoch in der arbeith begriffen, aber zue erfindung, oder verfärtigung eines kunst mässigen Rysses nit gewachsen wäre» (BOERLIN, Regest Nr. 132).

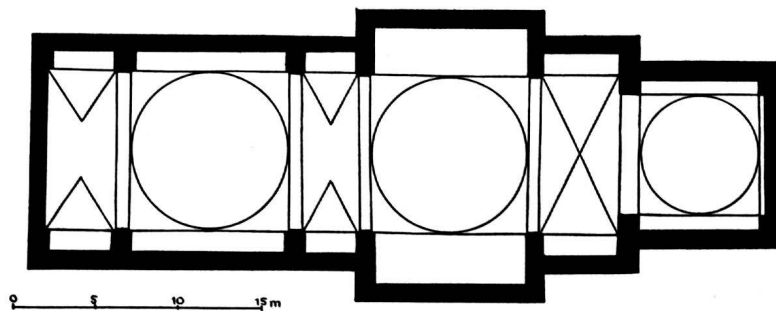


Abb. 1. Klosterkirche Oberschönenfeld bei Augsburg.

Hier wird in knappster Form der Anteil der verschiedenen Meister an Planung und Verwirklichung des Baues geschildert. Wir dürfen aber auf die Darstellung des damals elf Jahre zurückliegenden Planungsbeginns nicht allzuviel Gewicht legen. Dies zeigt schon der Irrtum betreffs Ausscheidens von Bagnato, der zwar nach 1750 nichts mehr mit der Planung von St. Gallen zu tun hat, aber bis zu seinem Tod 1757 anderwärts unermüdlich tätig war. Es stimmt auch nicht, dass Bagnato das erste Projekt einreichte, da das Diarium Coelestins II. selbst ja 1749 Thumb nennt. Offenbar blieb aber das schöngezeichnete Projekt Bagnatos als das «gefälligste» in der Erinnerung des Abtes haften.

^{10a} A. REINLE, *Die Kunstdenkmäler des Kt. Luzern*, VI, S. 324.

¹¹ Über Beers Tätigkeit daselbst vgl. LUDWIG SCHMIEDER, *St. Blasien* (Augsburg 1929), 117ff. – Alte Darstellungen des Portalrisalits, Abb. 37, 38, 40, 50, 52.

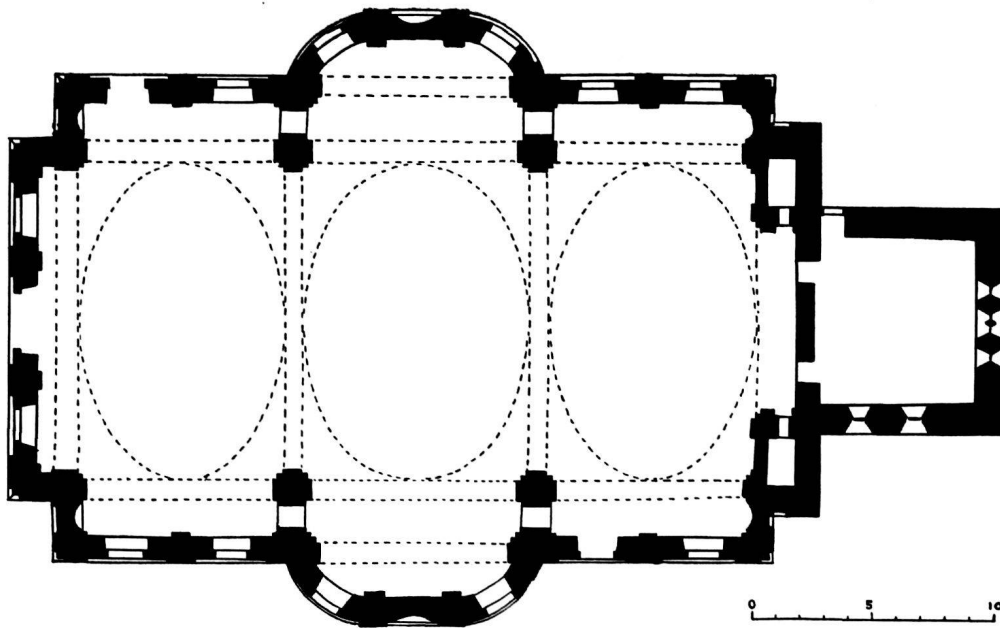


Abb. 2. Pfarrkirche Tiengen bei Waldshut.

Projekt XIII

Dieses Bagnato-Projekt XIII wollen wir nun auch noch unter die Lupe nehmen, nach seiner Zeichentechnik, nach seiner Stellung im Œuvre Bagnatos und nach seiner stilistischen Herkunft. Das alles ist eigentlich nie genauer analysiert worden. Auch BOERLIN begnügte sich damit, die äussere Form des Baukörpers und die Raumform summarisch zu beschreiben und in die Planentwicklung St. Gallens einzuordnen.

Projekt XIII ist nicht nur in seinen architektonischen Gedanken frei und bewegt, sondern auch in der Technik der Darstellung durchgehend beschwingt und bis ins Detail der Angabe von Fassadenplastiken und Decken- oder Wandgemälden künstlerisch souverän. Konzeption und Darstellung scheinen uns kongruent. Ein Vergleich mit andern Plänen, die uns von Bagnato überliefert sind, führt freilich zu einer grossen Überraschung. Sein um 1730 entstandener nicht ausgeführter Plan für das Damenstift Lindau ist, bei aller Grosszügigkeit in der Disposition der Bauten, zeichentechnisch spröde und trocken¹². Bagnatos höchst bescheidene Zeichenart wird besonders deutlich in seinen Fassadenplänen von 1744 für die Deutschordenskommande Hitzkirch im Kt. Luzern, die, wie die Beischriften ganz eindeutig beweisen, vom Meister selbst gezeichnet wurden¹³. Schliesslich ist der Fassadenplan Bagnatos von 1746 für das sanktgallische Kornhaus in Rorschach zu betrachten¹⁴. Er ist mit einer feinem Feder gezeichnet als die Hitzkircher Risse, aber in der falschen Zentralperspektive der Dachgauben zeigen sich doch die mangelnden Kenntnisse architektonisch-geometrischer Darstellungsweise. Um so mehr überraschen aber im Rorschacher Fassadenplan die nun eben offensichtlich von einer andern Hand eingezeichneten dekorativen Details, am Portal das – bezeichnenderweise über das durchgezogene Gesims hinweggehend – Abtswappen, die Kapitelle und die bekrönenden Früchte-, Blumen- und Ährenkörbe sowie auf den Nebengiebeln die Ährenvasen. Vor allem diese Gefässe sind mit Leichtigkeit und Raffinement

¹² Wie Anm. 6, Abb. 3.

¹³ REINLE (vgl. Anm. 10a) Abb. 103 und 104, S. 120.

¹⁴ Stiftsarchiv St. Gallen.

eines geübten Zeichners rasch und in leichter Unteransicht hingeworfen. Mit andern Worten, von einem Maler, Bildhauer oder Stukkateur.

Kehren wir nun zum Bagnato-Projekt von 1750 für St. Gallen zurück, so wird uns bewusst, dass diese Risse niemals von Bagnato persönlich gezeichnet sein können. Und zwar muss hier nicht nur, wie in Rorschach das dekorative Beiwerk, sondern der ganze Plan von einem bildenden Künstler gezeichnet sein. Die komplizierten Vor- und Rücksprünge der Fassaden, die Übereckstellungen, die Turmhauben und ihre Laternen, die leichte Unteransicht der Figuren, usw. sind ja nicht nur perspektivisch souverän, sondern überhaupt so frei gezeichnet, wie wir dies auch bei den Plänen der grössern Architekten selten finden. Es handelt sich eben offensichtlich um Bildhauer-, nicht um Architektenzeichnungen.

Wir wollen nicht so weit gehen, und Bagnato die Erfindung dieses Projektes absprechen. Aber hätte man auf Grund seiner übrigen Bauten es je gewagt oder auch nur daran gedacht, ihm dieses St. Galler Projekt zuzuschreiben, wenn es nicht das Datum 1750 trüge und man nicht aus den Akten wüsste, dass er am 2. Mai 1750 den Auftrag zur Planung bekam und die Risse am 29. Oktober 1750 ablieferte? Johann Caspar Bagnato nimmt in der süddeutschen Architektur des 18. Jahrhunderts eine Sonderstellung ein. Er ist in Deutschland geboren und aufgewachsen, ausser dem Namen ist nichts Italienisches an ihm. In einem Gebiet, wo der Clan der Vorarlberger fast das gesamte kirchliche Bauwesen beherrscht, spezialisiert er sich auf den Schloss- und übrigen Profanbau. Seine wenigen Kirchen schliessen sich nicht an die Schemata der Vorarlberger an, mit denen er im Sakralbau mehrfach konkurriert und oft – Tiengen, Birnau, St. Gallen, dreimal gegen Peter Thumb – unterliegt. Seine kleinen Kirchen, wie z. B. Wegenstetten im Fricktal, Schlosskapelle Mainau, Pfarrkirche Merdingen usw. sind einfache Säle, zuweilen mit konkaver Überleitung zum Chorbogen. Seine um 1730 projektierte Stiftskirche Lindau wäre ein gestreckt-kreuzförmiger Zentralbau mit flacher Vierungskuppel und ringsum laufender Galerie geworden. Die 1748/51 von ihm tatsächlich gebaute Lindauer Kirche – die grösste Bagnatos – hat ein Schiff in starrem Wandpfeilerschema mit Emporen. Den Mittelraum überdeckt ein einziges grosses Muldengewölbe, die Nebenräume haben Quertonnen. Die Überleitung zum Chorbogen ist konkav, das Altarhaus deckt eine Flachkuppel¹⁵. Von allen architektonischen Qualitäten des St. Galler Bagnato-Projektes ist hier nichts zu verspüren.

Auch in seinen Schloss- und andern Profanbauten ist Bagnato eher spröde und trocken. Auffallend ist nur, dass er es versteht, die dekorativen Kräfte richtig einzusetzen, die seine Bauten mächtig aufwerten, was besonders schön am Bischofszeller Rathaus zu beobachten ist. Bagnato scheint insbesondere eine Vorliebe für reiche Portale als Fassadenakzente gehabt zu haben – hierin ganz anders als die meist mit höchst bescheidenen Eingängen (sogar in Einsiedeln) ihre Fassaden gestaltenden Vorarlberger. Nennen wir als besonders typische Beispiele Bagnatoscher Portale nur das Schloss Altshausen (Württemberg), das Kornhaus in Rorschach und das Münster in Säkingen (Tafel 10a, b). Fast grotesk ist diese Diskrepanz in Säkingen, wo Bagnato der – im Kern mittelalterlichen – vorarlbergischen Doppelturmfassade des Johann Rueff von 1725 im Jahre 1740 ein so monumentales Portal voranstellte, dass es die ganze Aufmerksamkeit auf sich zieht. An allen drei erwähnten Portalen finden sich als offensichtliches Lieblingsmotiv Bagnatos kraftvolle, übereck gestellte Pfeiler mit Pilastern, in Altshausen und Rorschach mit dachförmigen Aufsätzen über dem Kranzgesims. Das geht nun aber durchaus mit der Formensprache des St. Galler Projektes zusammen, wo diese Motive der Übereckstellung und Abdachung an Türmen und Turmstumpf ins Grosse umgesetzt erscheinen. Gleichwohl ist der Abstand zwischen Bagnatos Bauten und dem Projekt für St. Gallen enorm. Ist dieses als einmaliger Höhenflug zu bewerten, wie ihn ja schliesslich auch Projekt XII im Œuvre von Peter Thumb darstellt?

¹⁵ Abbildungen bei EBERHARD VON CRANACH-SICHART, *Lindau*. Deutsche Kunstführer, Bd. 44 (Augsburg 1929), Tafeln 13 und 14.

Eines ist sicher, die Projektzeichnungen sind nicht von Bagnato. Damit ist auch anzunehmen, es sei die künstlerische Konzeption dieser Risse das Resultat eines Zusammenwirkens des Architekten mit einem bildenden Künstler. Wer kommt hier aus stilistischen und aktenmässigen, personengeschichtlichen Gründen in Frage? Zuerst wäre an einen zeitweiligen Mitarbeiter Bagnatos, den tessinischen Stukkateur und Maler Francesco Pozzi zu denken. Mit seinen Söhnen zusammen stückierte er im fraglichen Jahr 1750 vom 26. März bis zum 5. Mai Bagnatos Rathaus von Bischofszell und verreiste anschliessend eilig nach dem Elsass¹⁶. Pozzi könnte demnach schon aus äusseren Gründen als Zeichner der St. Galler Pläne ausscheiden. Der Entwerfer-Anteil Pozzis an Bagnatos Bauten ist noch unabgeklärt.

Als zweiter gewichtiger Anwärter kommt der Stukkateur, Bildhauer und architektonische Gestalter Josef Anton Feuchtmayer in Frage. In St. Gallen erscheint er als Schöpfer der Ausstattung und Mitgestalter der Turmfassade erst ab 1762. Enge Kontakte mit Bagnato sind aber verschiedentlich bezeugt. 1732 hatte Bagnato die Schlosskapelle auf der Mainau gebaut, im November 1737 trafen sich dort Bagnato und Feuchtmayer, um die Ausstattung mit Altären und Kanzel zu besprechen, welche letzterer in Auftrag bekam. Während der Ausführung entbrannte zwischen beiden ein heftiger Streit. Bagnato warf Feuchtmayer vor, er sei vom Riss abgewichen und der Hochaltar sei zu hell. Er setzte ferner durch, dass die nach seiner Ansicht zu niedrigen Aufsätze der Nebenaltäre entfernt und durch höhere ersetzt wurden, worauf der erboste Bildhauer erklärte, sie seien nunmehr durch Änderung ihrer Proportionen völlig verdorben¹⁷. Doch auch die 1738 von Bagnato begonnene Pfarrkirche Merdingen im Breisgau wurde 1740/41 von Feuchtmayer mit Altären ausgestattet¹⁸. Seit 1719, also seit seiner Jugend, stand Feuchtmayer im Dienste des Zisterzienserklosters Salem, für das er ja auch sein Hauptwerk, die Ausstattung von Birnau, schuf. In einem Schreiben an den Abt empfahl Feuchtmayer am 30. Januar 1752 diesem den Baumeister Bagnato, der fortan jahrelang als Architekt für Salem wirkte. Feuchtmayer gibt dabei eine höchst interessante Charakteristik von Bagnato. Dieser verstehe auch «die Verzierung einer Sach, dass es wohl in das aug kommt, welches nit Jedem gegeben»¹⁹. Daraus kann man doch ohne Zweifel entnehmen, dass beide bei architektonischen Schöpfungen zusammenwirkten und dass auch Bagnato seinerseits – trotz des ästhetischen Streites von 1738 – die Art und Arbeit Feuchtmayers schätzte. Ein Beispiel weiteren Zusammenwirkens ist denn auch der 1755/56 von Bagnato gebaute und von Feuchtmayer plastisch geschmückte, etwa 60 m hohe Vierungsturm der Klosterkirche in Salem, aus Holz konstruiert, mit Verkleidung und plastischem Beiwerk aus verschiedenen Metallen, Kupfer, Bronze und Blei. Das imposante Werk wurde 1808 wieder abgetragen.

Die personengeschichtlichen Voraussetzungen einer Zusammenarbeit Bagnatos und Feuchtmayers bei der Gestaltung von Projekt XIII für die Stiftskirche St. Gallen sind also durchaus gegeben. Eine grosse Zahl überlieferter Entwürfe und Skizzen von der Hand Feuchtmayers und seiner Werkstatt sowie die vielen erhaltenen ausgeführten Werke erlauben uns, die St. Galler Pläne im Hinblick auf Zeichentechnik, Stil und Motive damit zu vergleichen.

Nehmen wir die Hypothese gleich vorweg: Projekt XIII für die Stiftskirche St. Gallen ist von Josef Anton Feuchtmayer gezeichnet und damit wesentlich von ihm durchgeformt worden. Ich möchte dabei die Möglichkeit offenlassen, dass die vorliegenden Risse, nämlich Ostfassade, Längsfassade und Längsschnitt von Franz Anton Dirr, dem Zeichengehilfen Feuchtmayers, zu Papier gebracht wurden. Dirr war – wie Wilhelm Boeck in seiner präzisen Analyse darlegt – kein eigenständiger Erfinder. Er bediente sich, so gut er konnte, der Zeichenmanier des Meisters und brachte in dessen

¹⁶ ALBERT KNOEPFLI, *Die Kunstdenkmäler des Kt. Thurgau*, III, S. 260.

¹⁷ WILHELM BOECK, *Joseph Anton Feuchtmayer* (Tübingen 1948), S. 27.

¹⁸ BOECK (vgl. Anm. 17), S. 28.

¹⁹ BOERLIN (vgl. Anm. 1), S. 91, Anm. 216a. Dazu ferner HERMANN GINTER, *Salem und Johann Kaspar Bagnato*, *Bodensee-Chronik* (Beilage zur Deutschen Bodensee-Zeitung) Jg. 20 (1931), Nr. 16–24.

Auftrag die oft nur rasch hinskizzierten Entwürfe ins reine²⁰. Es besteht also durchaus die Möglichkeit, dass Feuchtmayer zuerst ein skizziertes Exemplar der Pläne für St. Gallen schuf, das dann für Bagnato und den Abt umgezeichnet wurde. Für uns ist die Frage der Eigenhändigkeit nicht wichtig, da es ja nicht um die graphische Wertung der Pläne, sondern um ihre Erfindung geht. Kurz gesagt: die Zeichentechnik der Pläne von Projekt XIII ist die von Josef Anton Feuchtmayer und seiner Werkstatt. Dabei ist weniger an die spontan, spitz, flink hingeworfenen, reinen Federzeichnungen als vielmehr an die lavierten Blätter zu denken, wie etwa den Kanzelentwurf mit dem Prediger (Konstanz, Wessenberg-Galerie B 2) und zahlreiche Altarpläne, die häufiger von der Hand Dirrs, seltener von Feuchtmayer persönlich zu Ende gebracht wurden.

Die figürlichen Darstellungen von Projekt XIII ordnen sich selbstverständlich in Feuchtmayers vielseitiges Figurenrepertoire ein. Der heilige König in der untern Figurennische der Ostfassade, in elegischer Haltung in eine «mittelalterliche» Rüstung und Mantel gekleidet, gehört thematisch zu den mittelalterlichen Gestalten wie die Stifter in St. Peter im Schwarzwald (BOECK, Abb. 105–112), St. Heinrich in Merdingen (BOECK, Abb. 131), St. Georg in Sipplingen (BOECK, Abb. 301–303, vgl. die Beinrüstung) und die Stifterfiguren von Salem (BOECK, Abb. 313–321)²¹. Die beiden Mönchsfiguren, nämlich der hl. Benedikt in der Gieblnische der Ostfassade und der hl. Gallus in der untern Nische am Risalit der Längsfassade, sind mit ihren weiten, faltigen Kukkullen und den runden Köpfen nächste Verwandte von Feuchtmayers Mönchsgestalten, etwa auf dem Chorgestühl von Weingarten (BOECK, Abb. 30–35) oder an den Altären in Birnau (BOECK, Abb. 227, 228). Die Immakulata in der Gieblnische der Längsfassade ist bei aller Verschiedenheit der Haltung – Feuchtmayer wiederholt sich selbst bei gleichem Thema nie! – doch in der üppigen, aber feinknittrigen Gewandbildung und in der Art, wie das eine Bein durch die Stoffmassen drückt, der steinernen Figur der Unbefleckten an der Fassade von Birnau vergleichbar (BOECK, Abb. 326). Auf dem Giebel des Risalits erheben sich die drei allegorischen Gestalten von Fides, Spes und Caritas. Mit ihren weit ausholenden Gebärden und den flatternden Gewändern ordnen sich Spes und Caritas Feuchtmayerschen Figuren zu, wie auf dem Altarentwurf mit Fides (BOECK, Abb. 197), oder auf den Entwürfen, wie die Judith (BOECK, Abb. 570) und die Immakulata (BOECK, Abb. 571, 572). Die eher ruhige Pose der in massige, schwere Gewänder gehüllten «Fides» erinnert an die monumentalen Steinplastiken auf der Kirchhofmauer von Scheer (BOECK, Abb. 338–342). Der untere Giebel der Turmfassade ist gleichfalls mit Allegorien ausgestattet. Hier lagern sich Sapientia und Justitia. Da für ein Motiv liegender Figuren in der Altarbaukunst Feuchtmayers kaum Platz ist, können wir hiefür in seinem Œuvre keine Parallelen finden. Die Putten aber, die das Frontispiz beleben, gehören in den fast unübersehbaren Kreis Feuchtmayer-scher Engelskinder, insbesondere in die Nähe derjenigen von Birnau.

Figürliche Darstellungen gibt auch der Längsschnitt, wo im zentralen Mittelraum die Ausmalung skizziert wird. In der Kuppel die Glorie wohl des hl. Gallus, der, auf Wolken thronend, von Engeln umschwebt und gen Himmel getragen wird. In den Zwickeln der Pendantifs Evangelisten. An der Aussenwand der querschiffartigen Ausweitung – im Gegensatz zum Grundriss ohne Angabe einer konvexen Schweifung – zwischen den Fenstern eine Szene aus dem Leben wohl des hl. Benedikt oder Gallus, wie sie ähnlich später in der Kirche an den Wänden durch Wenzinger und am Chorgestühl durch Feuchtmayer geschaffen wurden²². Der Heilige und seine Gefährten stehen Kriegern gegenüber; in offener Landschaft mit Bäumen und spitzer Pyramide. In der Kompositionsweise fühlt man sich an Reliefs Feuchtmayers in Chorgestühl und Beichtstühlen von St. Gallen erinnert

²⁰ BOECK (vgl. Anm. 17), S. 329–342 das Kapitel «Feuchtmayer als Zeichner», insbesondere 338 ff. Damit werden manche Zuweisungen im nachgenannten Werk korrigiert: HORST SAUER, *Zeichnungen der Mimmensebauser Bildner und ihres Kreises* (Strassburg–Leipzig 1936).

²¹ Wen die Königsfigur darstellen mag, ist unsicher. Vielleicht dachte der Zeichner noch gar nicht an einen bestimmten Heiligen.

²² Vgl. POESCHEL, *Kunstdenkmäler Kt. St. Gallen III*, Abb. 107, S. 173.

(BOECK, Abb. 524–552). Die faunhaften Evangelisten in den Pendantifs sind mit denen am Kanzelentwurf mit dem Prediger (BOECK, Abb. 218a) verwandt, wie die Darstellungsweise gerade dieser Partie überhaupt. Für die Ansammlung von Engeln im Kuppelbild bietet Feuchtmayers Ottobeurer Orgelentwurf (BOECK, Abb. 555) ein zu Vergleichen vorzüglich geeignetes Blatt.

Nun zu den architektonischen und dekorativen Details. Während das Frontispiz des Querhausrisalits sich mit Bagnatos Portalarchitekturen – vgl. Säckingen – in Beziehung bringen lässt, ist das Frontispiz der Turmfassade ganz offensichtlich das Werk eines Bildhauers und erinnert in seiner mehrfach geschweiften Kontur und den Ausladungen des Gesimses an Altar-, Beichtstuhl- und Chorgestühlbauten. Hier erscheint auch ein persönliches Motiv Feuchtmayers: im Scheitel des Giebels wird das Gesims unterbrochen, rollt sich nach innen ein. Der «Riss» im Giebel wird oft durch eine Kartusche «geschlossen». Das gibt es bei Feuchtmayer häufig (BOECK, Abb. 121, 162, 163, 164, 169, 216, 373 Kanzelbekrönung in Scheer, besonders nahe, auch in der Art der Schweifung des Kranzgesimses). Feuchtmayers Vorliebe für asymmetrische Abdachungen auf Altären oder Pilastern, die dann paarweise symmetrisch gestaltet werden (Nebenaltäre in Scheer, BOECK, Abb. 147, 149 – Pilasterbekrönungen in der Meersburger Schlosskapelle, *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees*, 1955, Tafel I, unsere Tafel 9d), äussert sich an einer Stelle des St. Galler Längsschnittes, wo im ersten westlichen Kuppeljoch ähnliche Giebelfragmente aufgesetzt sind wie im Meersburger Entwurf. – Die im Längsschnitt von Projekt XIII eingezeichneten Stukkaturen entsprechen dem Feuchtmayerschen Formenschatz um 1740/50. Die Kuppelpartie erinnert an die temperamentvoll krausen Stukkaturen in der Kirche von Scheer (BOECK, Abb. 364–371) von etwa 1745/47, wo es galt, das Romanische zu verkleiden, und in der um 1747 neu gestalteten Kirche von Altheim bei Riedlingen (BOECK, Abb. 374, 375). Die Stuckierung der übrigen Partien des Längsschnittes zeigt eher die zurückhaltende Art der Placierung von Kartuschen und Ornamentpartien, wie sie von Feuchtmayer zum Beispiel in der Meersburger Schlosskapelle (BOECK, Abb. 137, 138) und im Salemer Treppenhaus (BOECK, Abb. 356–363) angewandt wurde. Bandmotive des Régence wirken nach, ähnlich wie in Birnau (BOECK, Abb. 389). Das Ziermotiv der Hängeschnur mit Trophäen, das am Ostfrontispiz erscheint, kommt bei Feuchtmayer in Scheer vor (BOECK, Abb. 153, 154). Die Cherubköpfe an den Gewölbeansätzen der Emporen erinnern an deren Placierung im Treppenhaus von Salem (BOECK, Abb. 362). Die Zusammenfassung der Fenster über den Emporen durch dazwischen- und danebengestellte Stuckrahmen, wodurch eine Art Polyptychon entsteht, ist der Schaffung von Wandfeldern im Grünen Kabinett von Tettngang (BOECK, Abb. 413) und auch der Reihung der Bilderrahmen im Bilderkabinett daselbst (BOECK, Abb. 414) verwandt. – Die Dekoration der Fassaden ordnet sich gleichfalls dem Feuchtmayerschen Formenrepertoire ein, wo sie das Konventionelle überschreitet. Die Belebung des Frieses der segmentbogigen Fensterbekrönungen durch senkrechte Kerben ist ein vom Meister gerne verwendeter malerischer Akzent, der zum Beispiel an den Säulen von Scheer (BOECK, Abb. 364) oder an der Decke der Prälatur in Birnau (BOECK, Abb. 386) vorkommt.

BOECK hat sich in seiner Feuchtmayer-Monographie im Zusammenhang mit der grossartigen Raumschöpfung von Birnau mit der Frage befasst, wie weit hier der Anteil des Bildhauers und Stukkateurs gehe²³. Man ist sich einig, dass Feuchtmayer den an sich spröden Bau Thumbs zu dem gemacht hat, was er ist. Wie weitgehend Feuchtmayer Innenarchitektur gesamtheitlich gestaltet hat, beweist sein Wandaufriß für die Schlosskapelle Meersburg. Wie architektonisch er empfand, zeigen Risse wie der Entwurf für einen Salon im Schloss Rimpach (BOECK, Abb. 396) und für die Orgel von Ottobeuren (BOECK, Abb. 555), insbesondere das Vorprojekt für die Chorausstattung von Beuron (Konstanz II B 20, SAUER, *Zeichnungen der Mimmehauser Bildner*, Tafel III, Abb. 5).

In den St. Galler Plänen wird die intime Vertrautheit des Bildhauers und Stukkateurs Feuchtmayer mit der Architektur noch deutlicher sichtbar. Wie ein anderer grosser Stukkateur, Domini-

²³ BOECK (vgl. Anm. 17), 162ff.

kus Zimmermann, war er ein Raumschöpfer. Mit Recht kann man sich fragen, warum Feuchtmayer nicht wie jener auch selbst gebaut hat. Warum er das nicht tat, war wohl generationsbedingt. Ein schlichter Raum wie Birnau genügte ihm, darin seine Künste entfalten zu können. Die Spätzeit bedurfte der plastisch durchgeformten Raumschale nicht mehr.

Das Bagnato-Projekt für St. Gallen ist in unserer Gegend ein stilistischer Fremdling. Dies wird einem rasch bewusst, wenn man die heiter beschwingte Fassadengestaltung neben die spröde des Thumb-Projektes oder irgendeine andere Vorarlberger Fassade hält, hinter denen man ja immer noch die naiv verarbeiteten italienischen Architekturtheoretiker der Renaissance spürt. In welche Richtung weist das Bagnato-Projekt, wo stehen seine Vorbilder?

Die Raumform der Wandpfeilerhalle mit Emporen ist zu verbreitet, als dass man nach direkten Vorlagen suchen müsste. Paradoxerweise hat in St. Gallen Thumb mit Projekt XII die traditionelle Wandpfeileranlage der Vorarlberger zugunsten der Freipfeilerhalle verlassen, offenbar um einmal etwas Besonderes zu bieten; und der Bearbeiter seines Projektes und Konkurrent Bagnato hat das Wandpfeilersystem wieder in die Planung eingeführt. Ihm scheinen aber nicht bloss vorarlbergische, sondern ebenso sehr Fischersche Räume, wie das damals eben im Rohbau vollendete (1747) Zwiefalten, vor Augen gestanden zu haben. Wie schon erwähnt, hat Bagnato zuvor nur einmal, im Schiff der Damenstiftskirche Lindau (um 1748/51) dieses Wandsystem realisiert; hier übrigens mit einem durchgehenden Gewölbe im Mittelschiff, so dass auch hier eher an Zwiefalten als fernes Vorbild gedacht werden kann. Das hervorstechendste Motiv am Baukörper des Bagnato-Projektes sind die entschiedenen Übereckstellungen von Türmen und Risaliten. Das Motiv der übereck gestellten Zweiturmfront ist – wider Erwarten – in Italien nicht zu finden, weder Borromini noch Guarini, deren Phantasie diese Erfindung zuzutrauen wäre, haben derartiges gebaut. Das erste fassbare Beispiel ist die Peterskirche in Wien (1702 von Gabriele Montani begonnen, 1703 von Hildebrand mit Abänderungen weitergeführt), das zweite, mit ausgeprägterem Turmpaar, St. Johann Nepomuk am Felsen in Prag (um 1730 von Kilian Ignaz Dientzenhofer, der stark unter Hildebrands Einfluss stand)²⁴. Aber auch die gesamte Auffassung des – ja ohne Zweifel in Putz und Stuck gedachten – Dekorationssystems weist auf Österreich und Böhmen als Vorbild hin, wobei immer wieder die höchst dekorativ-malerische Kunst Johann Lukas von Hildebrands als Urgrund sichtbar wird. Ein so prononciert M-förmiger Risalit wie beim Bagnato-Projekt kommt zwar nirgends vor, aber er gehört doch zur Gruppe von Fassaden wie die der Kapelle auf Schloss Lamberg in Steyr (um 1727/31 vom Hildebrand-Mitarbeiter Johann Michael Prunner), der Seminarkirche in Linz (1717/21 von Joh. Lukas von Hildebrand, ausgeführt von Prunner), die Hofrisalite des Klosters Braunau in Böhmen (1727/28 von Kilian Ignaz Dientzenhofer), die Fassade der Nepomukkirche in Gutwasser (Dobra Voda) in Böhmen (1732/36 von Kilian Ignaz Dientzenhofer)²⁵. Die Befensterung der Längsseite des Bagnato-Projektes ist offensichtlich stark vom Profanbau desselben Kunstkreises beeinflusst, wie Palastfassaden von Hildebrand oder seinem handwerklichen Nachahmer Prunner deutlich zeigen. Die Idee des St. Galler Projektes, die Fensterbekrönungen spitz- und rundgieblig abzuwechseln und im zweiten Geschoss die Reihenfolge umzukehren, stammt bezeichnenderweise auch aus der Fassadenkunst Hildebrands. Diese verschränkte Anordnung erscheint am Oberen Belvedere in Wien, aber auch an kleineren Wohnbauten wie dem Haus am Schulhof in Wien²⁶. Direkt ist der Einfluss Joh. Michael Fischers: Der Abschluss des Ostgiebels und seine Statuen tragenden Voluten entstammen der 1750 errichteten Fassade von Zwiefalten, die Figurennische und die feine Schichtung der Fassade scheinen von Diessen angeregt (Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, Tafel 66, 85).

²⁴ Zur Peterskirche vgl. BRUNO GRIMSCHITZ, *Johann Lucas von Hildebrandt* (Wien-München 1959), S. 47ff., zu St. Johann Nepomuk vgl. HEINRICH GERHARD FRANZ, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen* (Leipzig 1962), S. 144f.

²⁵ Lamberg: BRUNO GRIMSCHITZ, *Johann Michael Prunner* (Wien 1958), Tafel 71. – Linz: GRIMSCHITZ (vgl. Anm. 24), Tafel 98. – Braunau: FRANZ (vgl. Anm. 24), Abb. 280. – Gutwasser: Dasselbst Abb. 277.

²⁶ GRIMSCHITZ (vgl. Anm. 24), Tafeln 119ff. und 247.

Schluss

Die weitere Entwicklung des Planes und des Baues von St. Gallen müssen wir hier nicht darstellen, dafür sei auf BOERLIN und POESCHEL verwiesen. Interessant ist – und das stützt unsere Zuweisung von Projekt XII an Thumb – dass das von Gabriel Looser unter Mitwirkung von Peter Thumb wohl 1751 gebaute Modell eine Synthese von Projekt XII (Thumb) und XIII (Bagnato) vornimmt, also zum Teil wieder auf XII zurückgeht. Das übereck gestellte Turmpaar und das Wandpfeilersystem mit Emporen werden grundsätzlich aus XIII übernommen. Aber der Zentralraum wird wieder im Sinne von XII mächtig geweitet, wobei die M-Form der Risalite quallig aufgeweicht wird. Es ist reizvoll, zu beobachten, wie Thumb sich in seiner trockenen Zeichenmanier nun in der Fassade XIV bemüht, etwas von der Dekorfreudigkeit des Bagnato-Projektes zu übernehmen, wie er aber automatisch in die vorarlbergische und persönliche Sprödigkeit und Gleichförmigkeit zurückfällt. Der Wellenschlag des über den Fenstern hochgebogenen Architravs erstrahlt wieder wie bei Birnau und bei Projekt XII zur stereotypen Formel. Auch die strengen, rechteckigen, vertieften Wandfelder des Sockels von XII erscheinen hier wieder. Wie nahe Projekt XIV an der Fassadenform von Birnau ist, zeigt übrigens nicht nur die Wandgliederung, sondern auch das Dach der Rotunde. In der Ausführung wurde dann nicht nur die Längsfassade wesentlich vereinfacht, sondern auch der Raum im Sinne des strengen Thumbschen Wandpfeilerideals gestrafft, rückgreifend auf die Pfeilerformen von Ebersmünster und Tiengen.

Nach dem Ausscheiden Thumbs, altershalber, übernahm Johann Michael Beer von Bildstein die Planung und Ausführung von Chor und Doppelturmfassade. Diesem mehr handwerkerhaften Meister wurde aber Br. Gabriel Looser als Mitentwerfer beigegeben. Am 19. Januar 1761 notiert Abt Coelestin II. im Tagebuch: «War schon einige tag der bau Mr. bär von bildstein allhier, so mit dem br. Gabriel ein neuen Riss vor den neuen Chor, und zwar mit zwey neuen thürnen verfertigt» (BOERLIN, Regest Nr. 111). Aber noch ein dritter Meister war mitgestaltend, der Bildhauer Josef Anton Feuchtmayer, der eigenhändig den plastischen Schmuck schuf. Nur er konnte Säulen entwerfen und der Konvexfassade voranstellen, wie sie dort stehen, nur seinem kühnen Gestalten dürfte die Emporbiegung des Hauptgebälks zu verdanken sein und insbesondere die an einen Altar oder Gestühlaufsatz erinnernde Gestaltung des Giebels. Indem die Idee der Chordoppelturmfassade aber bereits in Projekt XII konzipiert wurde, haben wir im Endresultat dieser letzten und grossartigsten barocken Kirchenfassade der Schweiz eine Schöpfung vieler Künstler: Peter Thumb, Johann Caspar Bagnato, Gabriel Looser, Johann Michael Beer von Bildstein und Josef Anton Feuchtmayer.

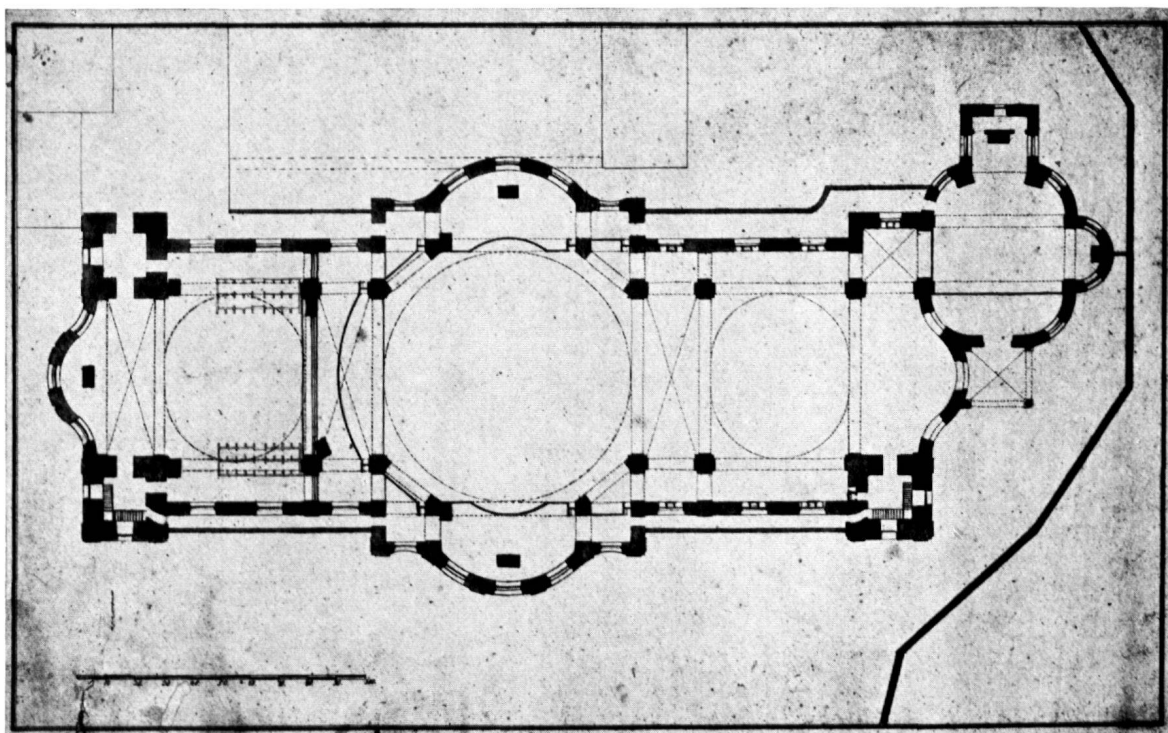
Halten wir zum Schluss nochmals die neuen Hauptthesen unserer Untersuchung fest:

1. Projekt XII, das die grundlegenden Gedanken des ausgeführten Baues im Kern enthält, ist 1749 von Peter Thumb entworfen worden.
2. Projekt XIII, datiert 1750, bisher Johann Caspar Bagnato allein zugeschrieben, ist gemeinsam von Bagnato und Josef Anton Feuchtmayer konzipiert.

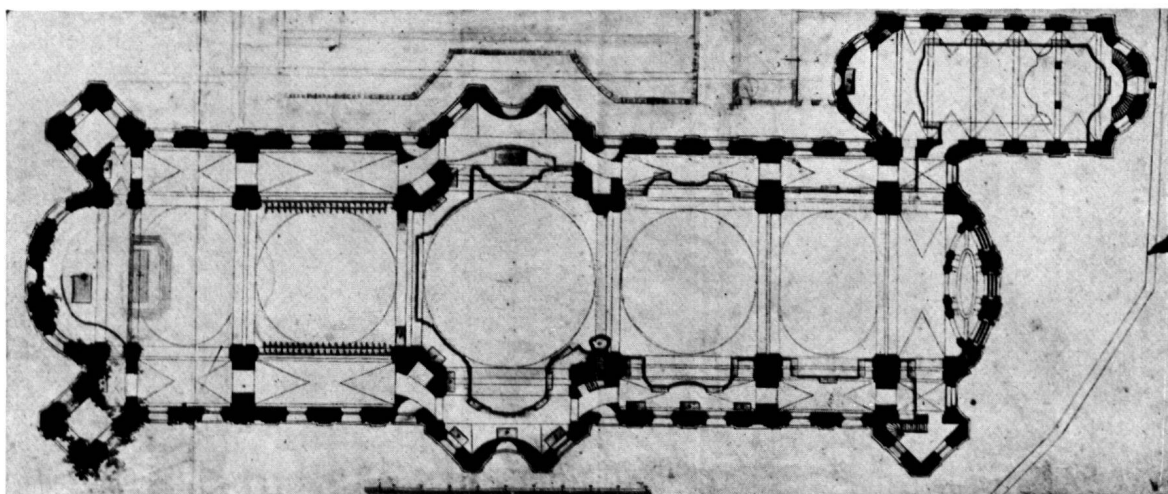
Besten Dank schulde ich den hochwürdigen Herren Stiftsbibliothekar Prof. Dr. Johannes Duft und Stiftsarchivar Dr. Paul Staerke in St. Gallen, sowie für die Beschaffung von Plänen und Photos Herrn Dr. Rudolf Rauh, fürstlich Waldburg-Zeilscher Archivdirektor, dem Pfarramt Tiengen, den Klöstern Ottobeuren und Oberschönenfeld.

BILDNACHWEIS

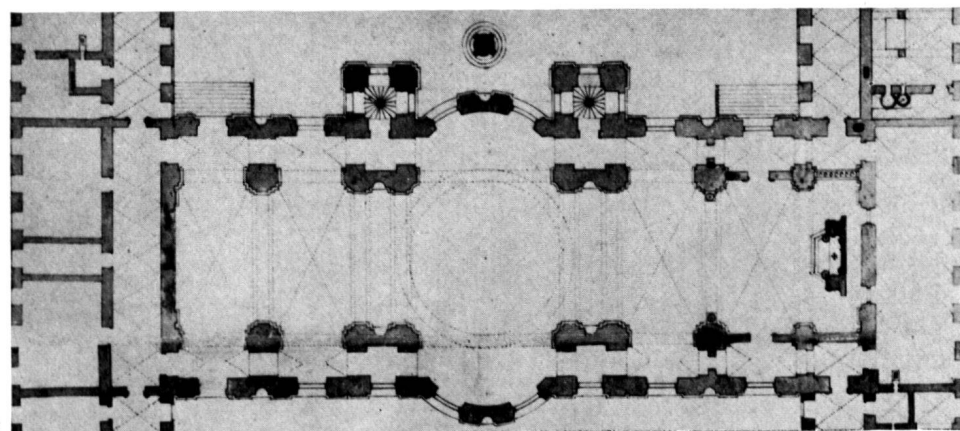
Tafeln 1a, b, 2b, 3a, b, 4a, b, 5a, b, 6, 7, 8, 9a, b, c: Photos des Schweizerischen Landesmuseums nach den Plänen im Stiftsarchiv St. Gallen; Tafel 1c: Photo nach Plan im Klosterarchiv Ottobeuren. Tafeln 2a, 10a, b: Photos des Verfassers; Tafel 9d: Photo Sitzler, Leutkirch, nach Plan im Fürstl. Waldburg-Zeilschen Archiv, Schloss Zeil, Signatur ZAR 861; Tafel 10d: Photo Baume, Luzern, nach Plan im Pfarrarchiv Tiengen; Abb. 1 und 2: Zeichnungen des Verfassers.



a



b



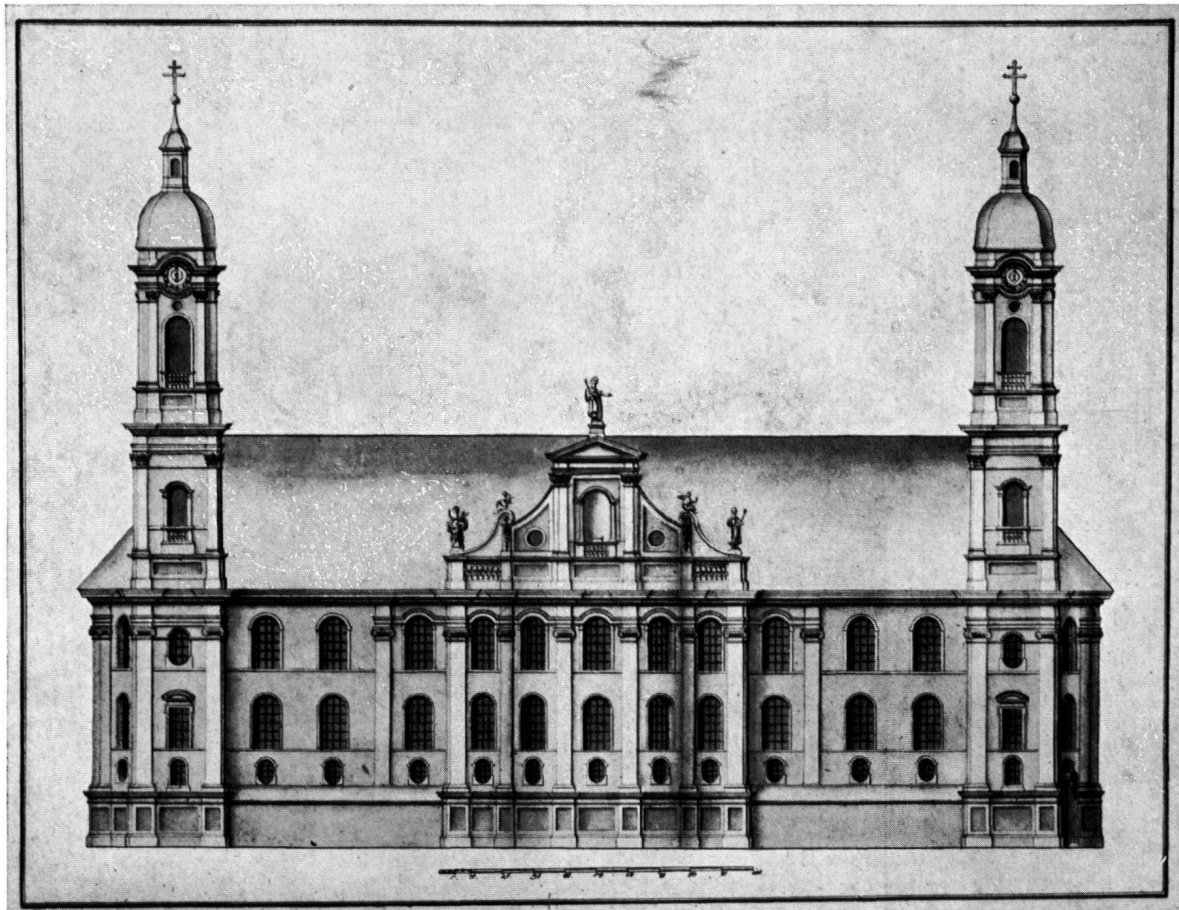
c

a St. Gallen, Projekt XII, Grundriss. b St. Gallen, Projekt XIII, Grundriss. c Frauenalb im Schwarzwald. Unausgeführtes Projekt von Franz Beer, wohl vor 1696. Klosterarchiv Ottobeuren.

A. REINLE: DIE ENTSCHEIDENDEN VORPROJEKTE DER BAROCKEN
ST. GALLER STIFTSKIRCHE



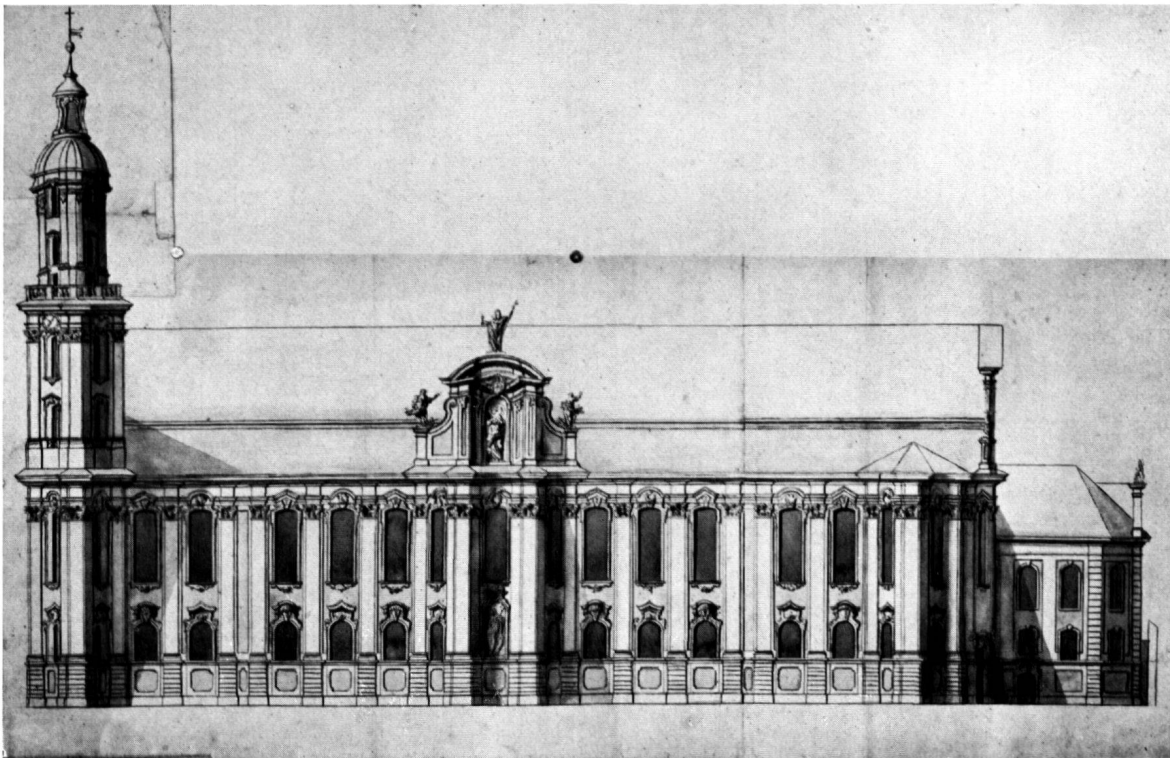
a



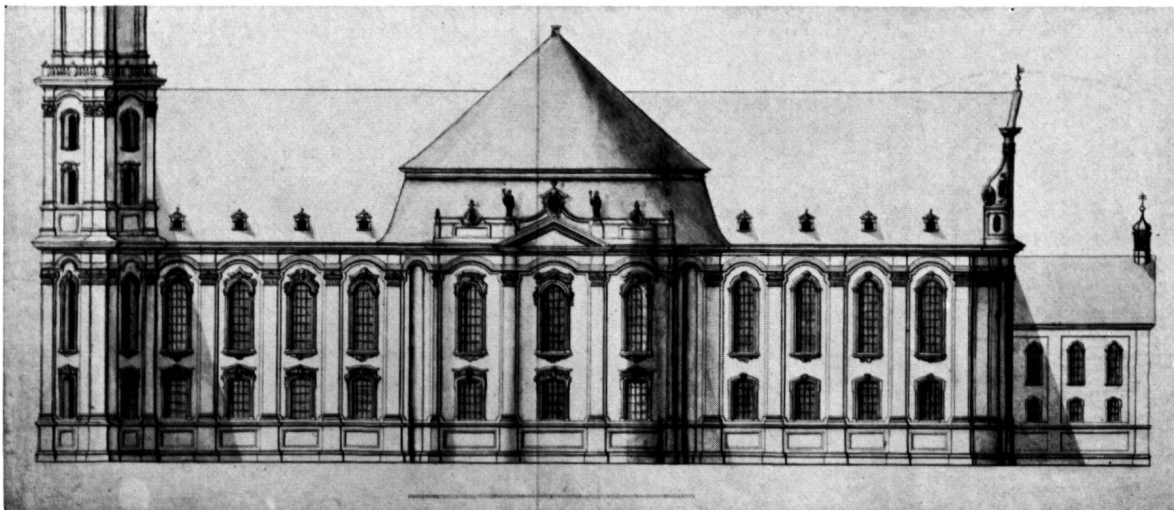
b

a Birnau am Bodensee, Längsfassade. b St. Gallen, Projekt XII, Längsfassade.

A. REINLE: DIE ENTSCHIEDENDEN VORPROJEKTE DER BAROCKEN
ST. GALLER STIFTSKIRCHE



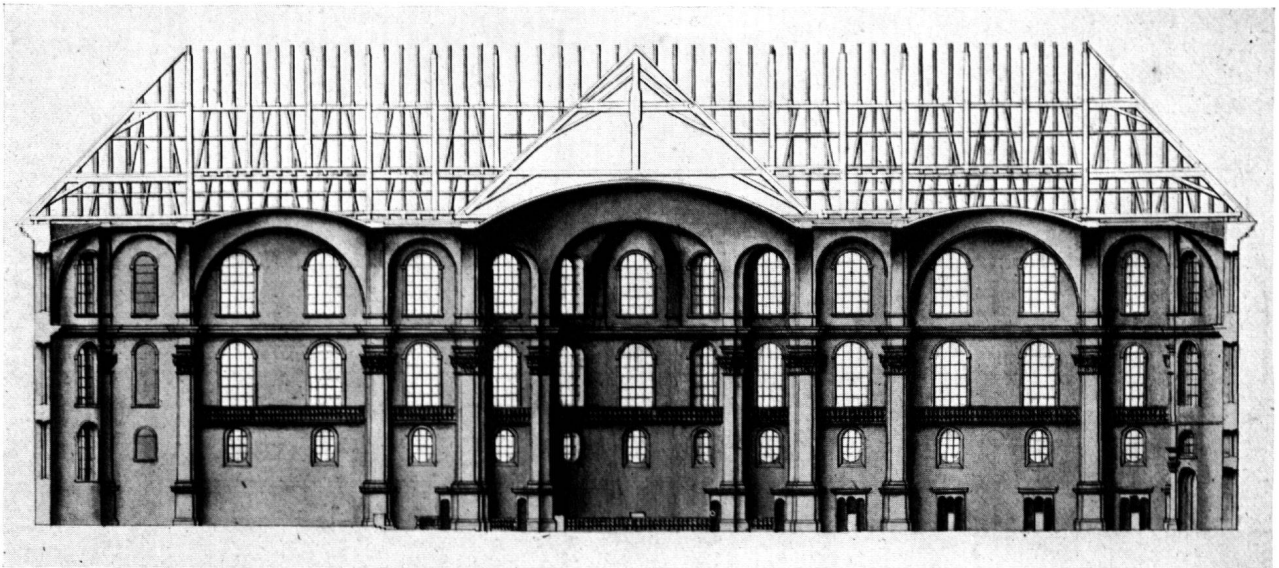
a



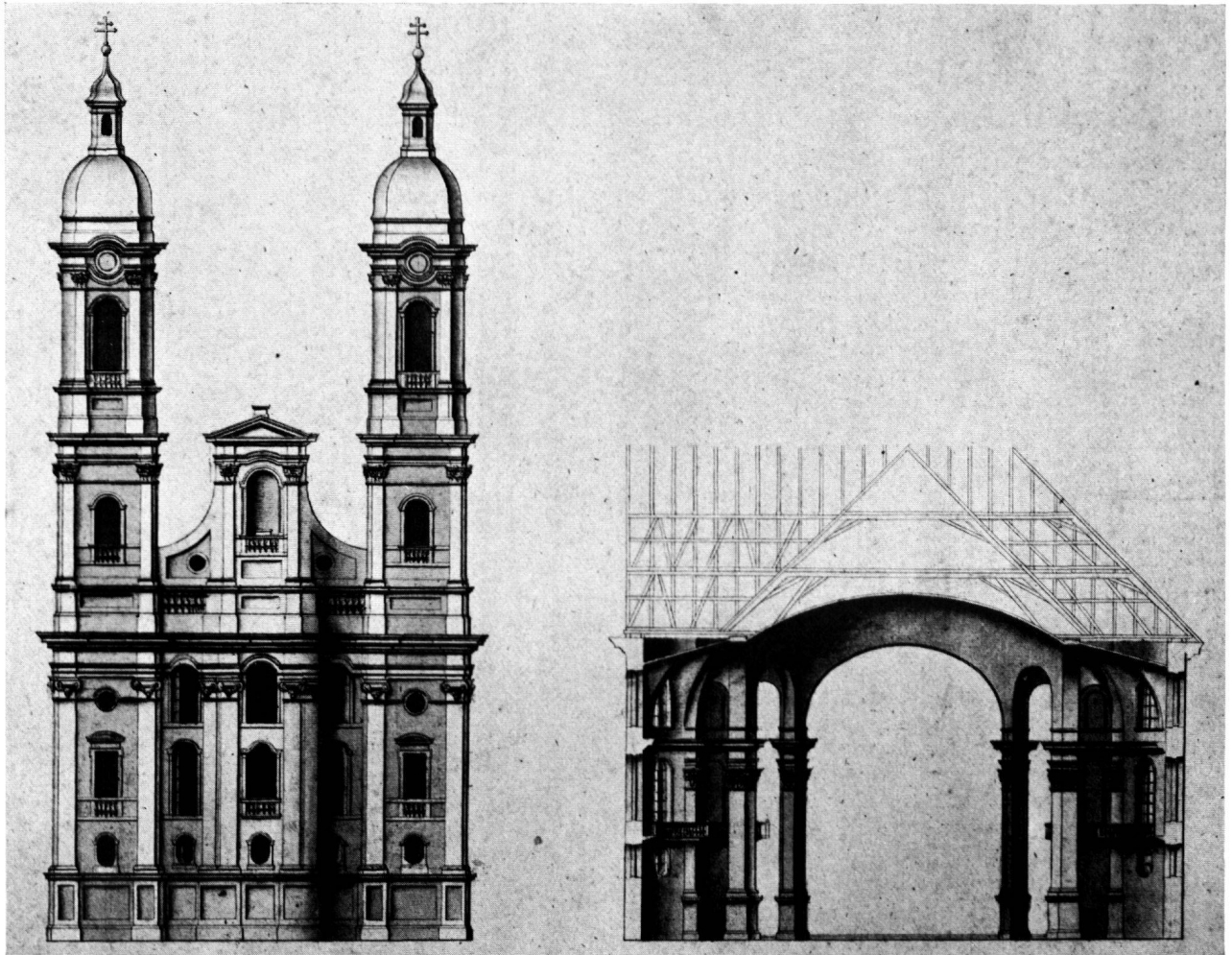
b

a St. Gallen, Projekt XIII, Längsfassade. b St. Gallen, Projekt XIV, Längsfassade.

A. REINLE: DIE ENTSCHEIDENDEN VORPROJEKTE DER BAROCKEN
ST. GALLER STIFTSKIRCHE



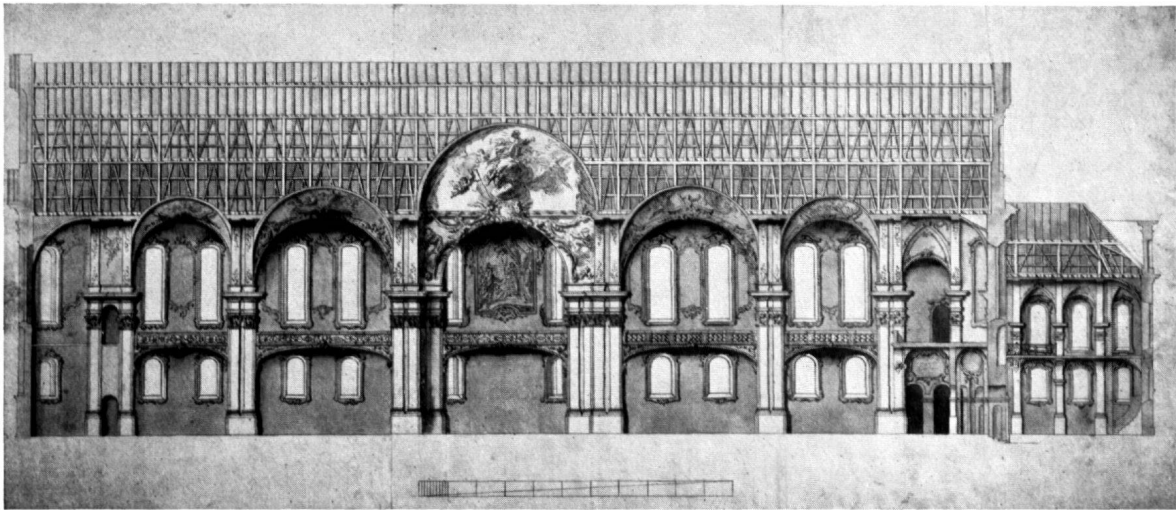
a



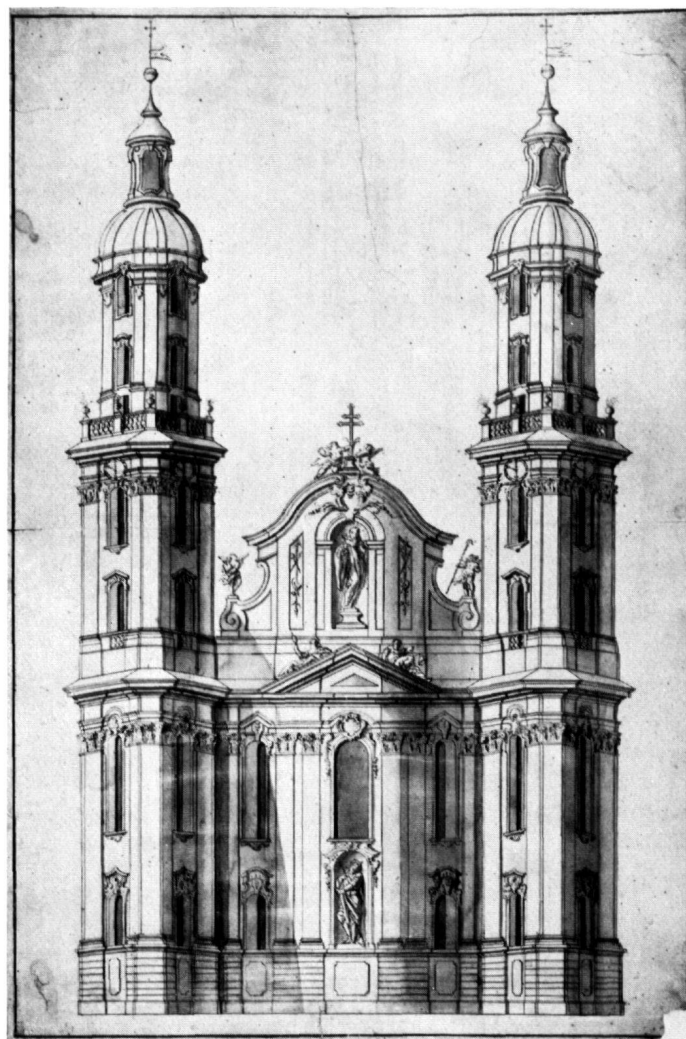
b

a St. Gallen, Projekt XII, Längsschnitt. b St. Gallen, Projekt XII, Ostfassade und Querschnitt.

A. REINLE: DIE ENTSCHIEDENDEN VORPROJEKTE DER BAROCKEN
ST. GALLER STIFTSKIRCHE



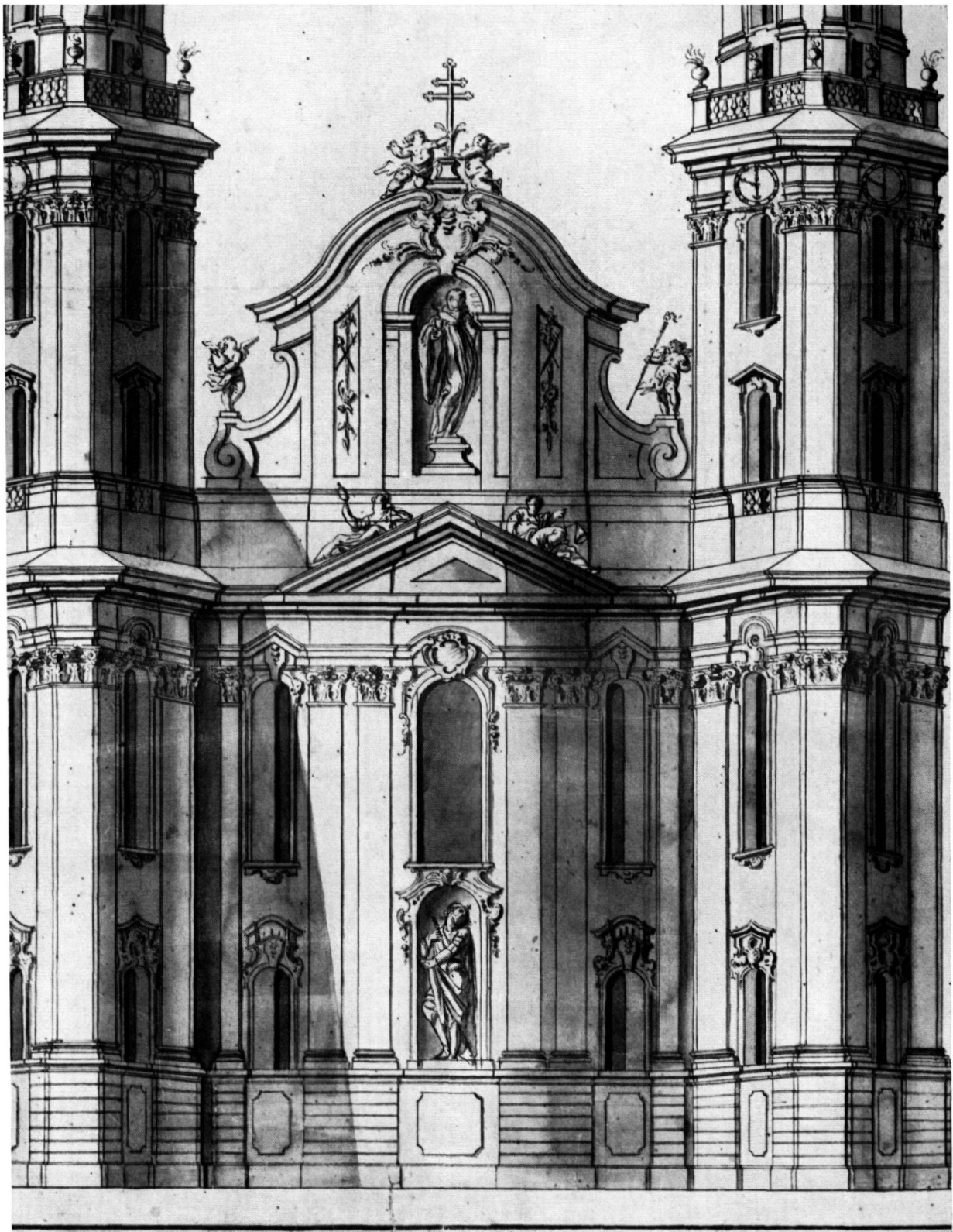
a



b

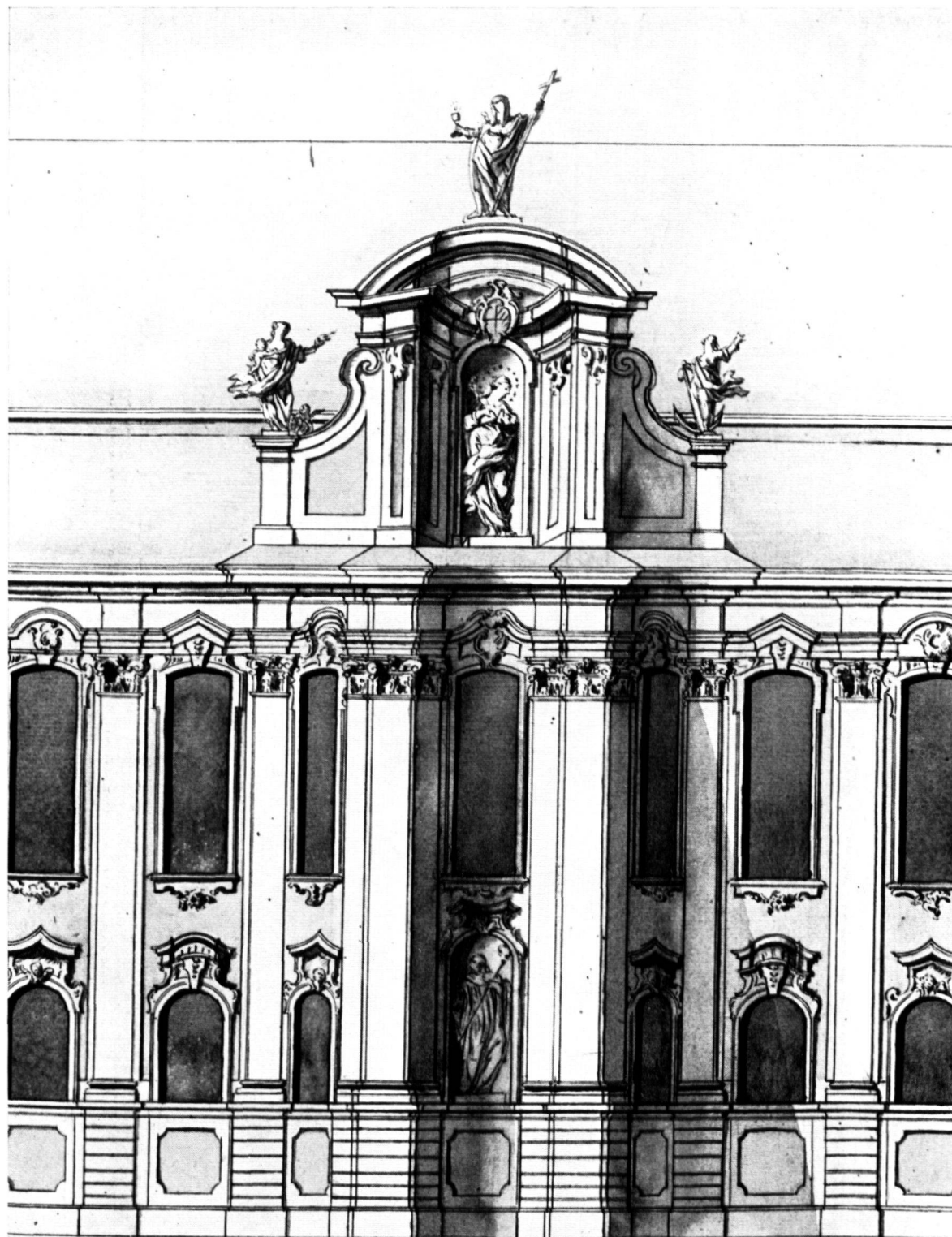
a St. Gallen, Projekt XIII, Längsschnitt. b St. Gallen, Projekt XIII, Ostfassade.

A. REINLE: DIE ENTSCHEIDENDEN VORPROJEKTE DER BAROCKEN
ST. GALLER STIFTSKIRCHE



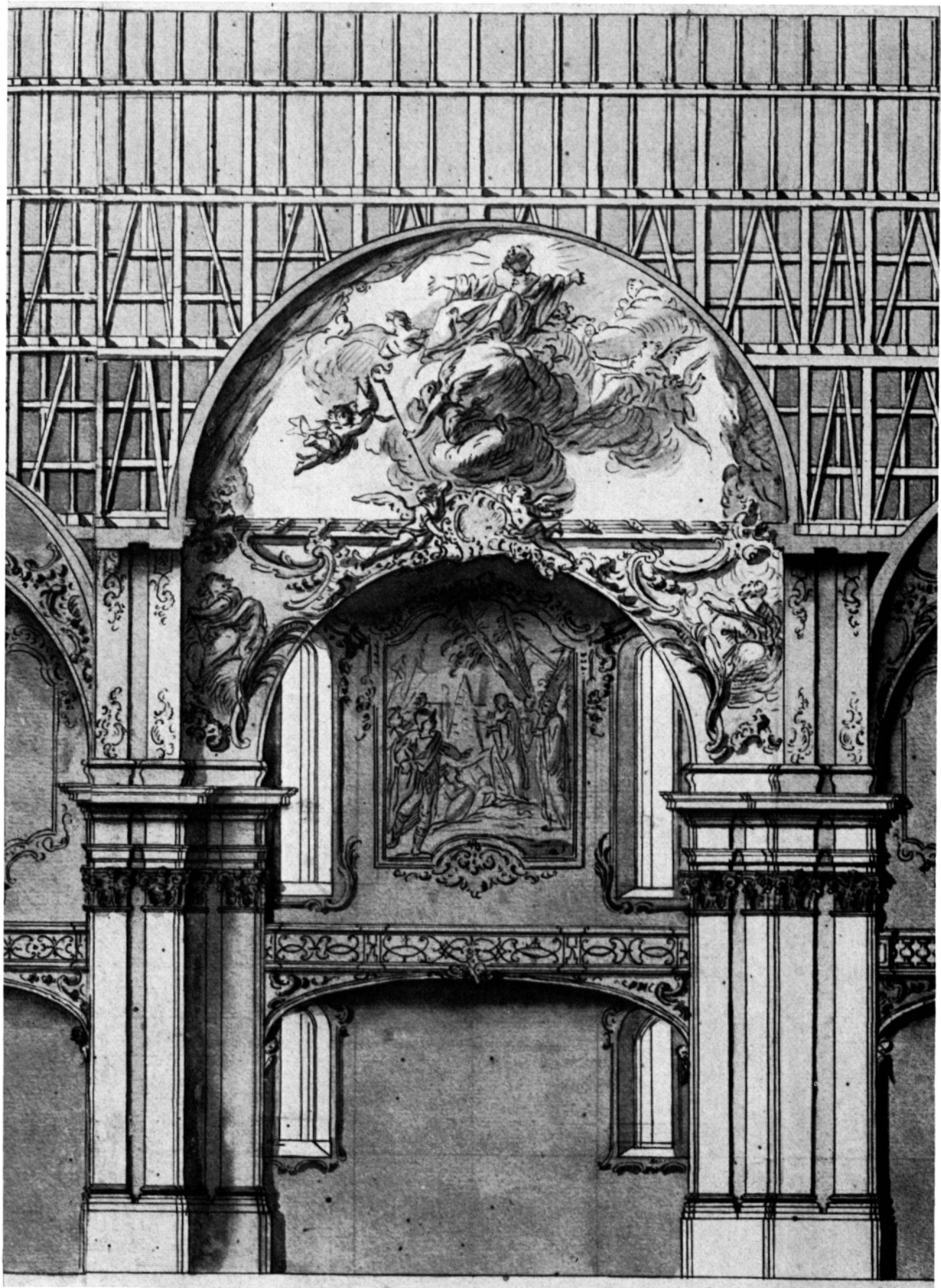
St. Gallen, Projekt XIII, Detail der Ostfassade.

A. REINLE: DIE ENTSCHEIDENDEN VORPROJEKTE DER BAROCKEN
ST. GALLER STIFTSKIRCHE



St. Gallen, Projekt XIII, Detail der Längsfassade.

A. REINLE: DIE ENTSCHEIDENDEN VORPROJEKTE DER BAROCKEN
ST. GALLER STIFTSKIRCHE



St. Gallen, Projekt XIII, Detail des Längsschnittes.

A. REINLE: DIE ENTSCHIEDENDEN VORPROJEKTE DER BAROCKEN
ST. GALLER STIFTSKIRCHE



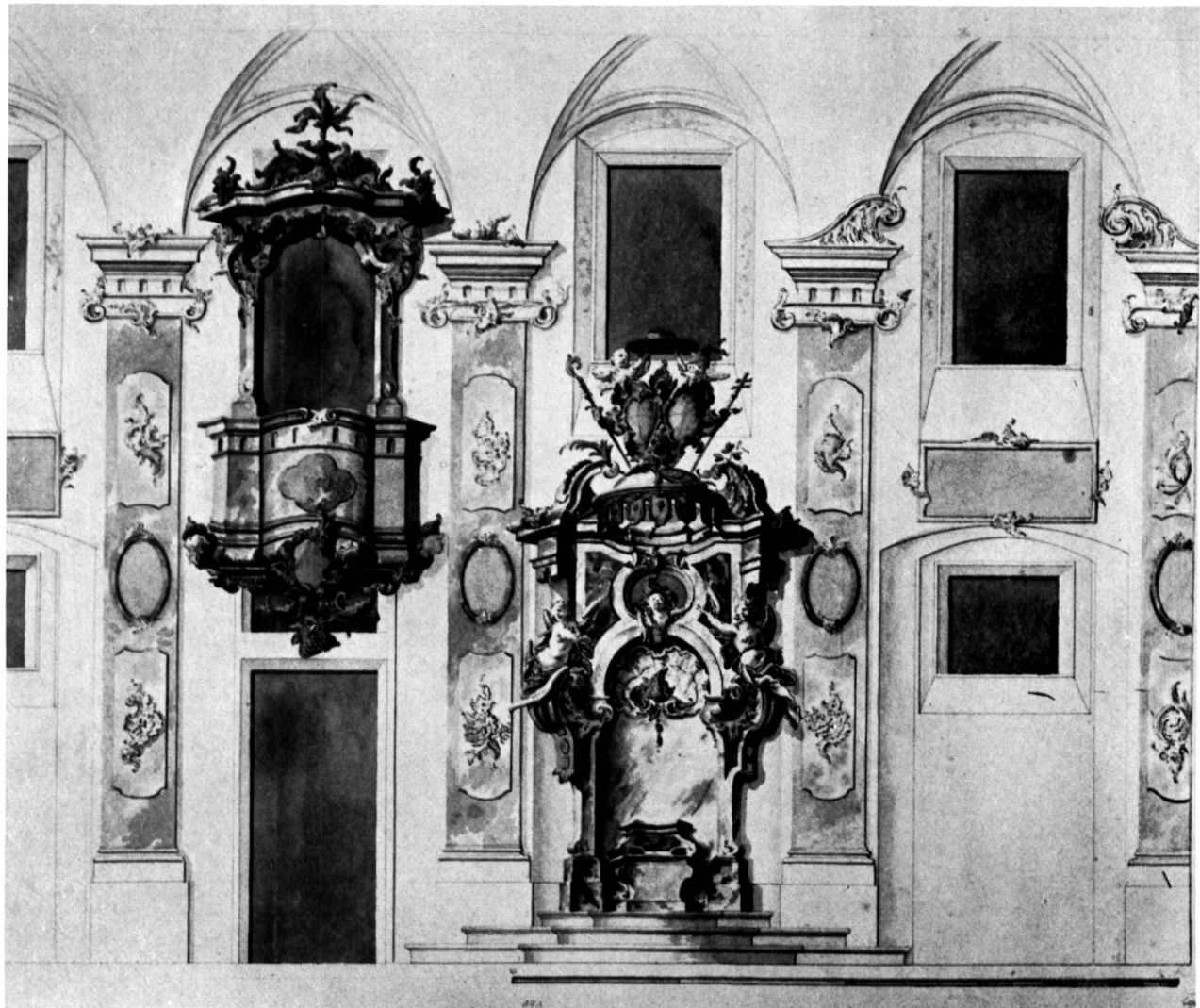
a



b



c



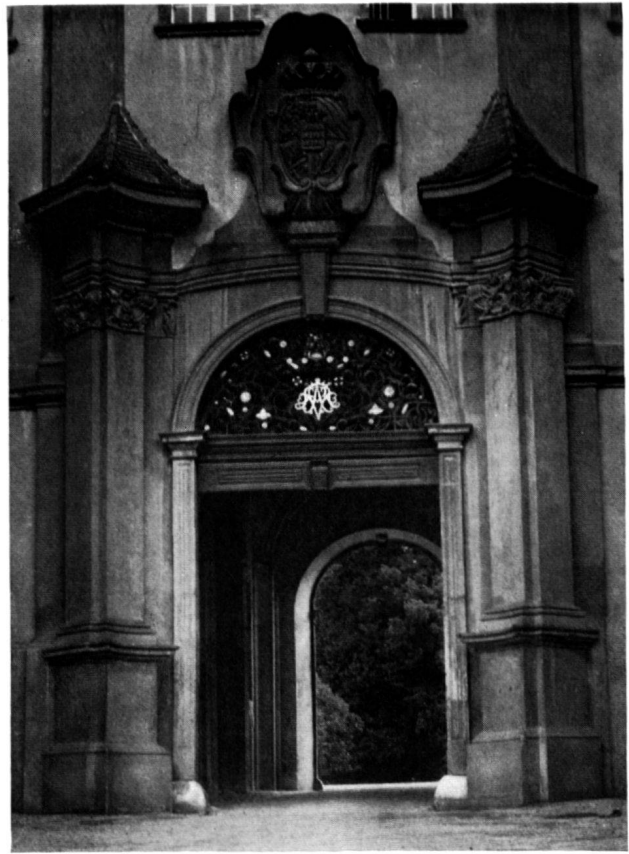
d

a-c St. Gallen, Details von Projekt XIII: *a* St. Benedikt und *b* Putto von der Ostfassade. *c* Immaculata von der Längsfassade. *d* Schlosskapelle Meersburg. Farbiger Entwurf für Stukkierung und Ausstattung der Längswand, von Josef Anton Feuchtmayer. Ausschnitt.

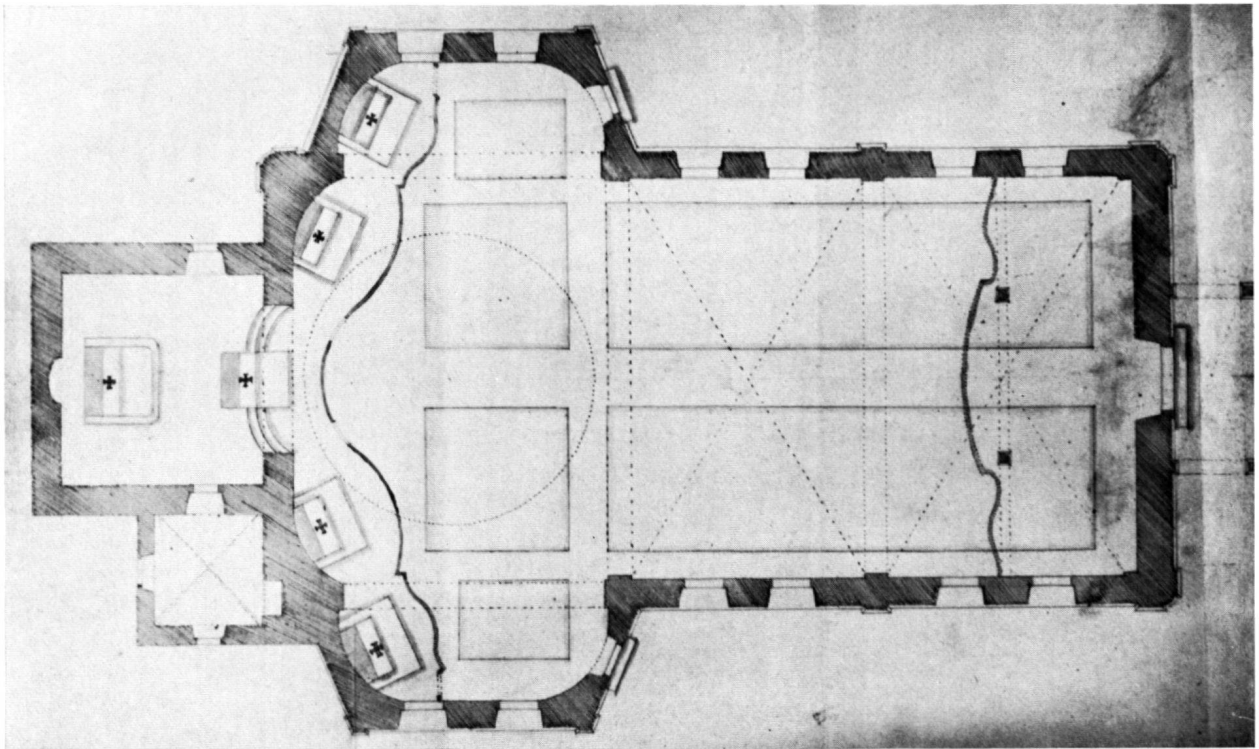
A. REINLE: DIE ENTSCHEIDENDEN VORPROJEKTE DER BAROCKEN
ST. GALLER STIFTSKIRCHE



a



b



c

a Portal des Münsters in Säckingen von J. C. Bagnato. b Portal des Schlosses Altshausen, Württemberg, von J. C. Bagnato.
c Unausgeführter Plan für die Pfarrkirche Tiengen bei Waldshut von Peter Thumb.