Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Geschichte = Revue d'histoire suisse

Band: 11 (1931)

Heft: 3

Artikel: Die führenden Architekten der Vorarlbergerschule in der Schweiz : Franz Beer, Kaspar Mosbrugger, Peter Thumb

Autor: Hoffmann, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-71316

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: 02.07.2025

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

Die führenden Architekten der Vorarlbergerschule in der Schweiz

Franz Beer, Kaspar Mosbrugger, Peter Thumb.

Von *Hans Hoffmann.*

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erreicht die deutsche Baukunst im Kirchenbau des katholischen Südens, in den Werken des Johann Michael Fischer, des Dominikus Zimmermann und des Balthasar Neumann ihre höchste Vollendung. Diese deutschen Meister bringen die Erfüllung dessen, was die hochbarocke Kirchenbaukunst in Italien begonnen hatte. Nach dem dreißigjährigen Krieg ist die deutsche Architektur in den fünfziger und sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts beherrscht von einer eigentlichen Invasion italienischer Bauleute, die dem zurückgebliebenen Land, das erst jetzt seine eigenwillige Renaissance aufgibt, die große Gesinnung des Barock vermitteln, mächtige, groß und kalt wirkende Gotteshäuser erbauen: Basiliken mit Kuppeln über der Vierung, auch einzelne Zentralbauten, und sich um neue Raumkombinationen mühen. Gegen 1700, da deutsche Meister vom Range der Johann Bernhard Fischer von Erlach, Lukas Hildebrand und Jakob Prandauer aus der italienischen Schulung hervorgegangen sind, werden die Raumgebilde kühner, und um die Jahrhundertmitte sind jene letzten Möglichkeiten irrationaler Raumgestaltung gewonnen. In der deutschen Architektur findet die gesamte Barockarchitektur ihren Abschluß.

Diesen kurzen, glänzenden Aufstieg bezeichnen in der Schweiz die Klosterkirchen von St. Urban im Kanton Luzern, von Einsiedeln und von St. Gallen. Jede ist mit dem Namen eines führenden Vorarlbergermeisters verbunden: St. Urban mit Franz Beer, Einsiedeln mit Kaspar Mosbrugger, St. Gallen mit Peter Thumb. Ihre Tätigkeit bedeutet für die katholische Schweiz keine fremde In-

vasion. Konfessionell sind beide Gebiete verbunden, enge Beziehungen bestehen zwischen den Ordenssitzen diesseits und jenseits des Bodensees, wo die Vorarlberger ihr Hauptätigkeitsfeld entfalten, und, das Wichtigste, die Vorarlberger sprechen in der Ostschweiz zu stammverwandtem Volk.

Seit Birchlers Monographie über Kaspar Mosbrugger[1] hat diese eine Architektengestalt alles Licht auf sich gesammelt und die andern ins Halbdunkel unselbständiger Schultradition zurücksinken lassen, sodaß es notwendig wird, die persönliche Leistung eines jeden klarzustellen und zu bewerten. Ihre gemeinsamen Züge werden sich zu einem erweiterten Begriff der Vorarlbergerschule zusammenfassen lassen.

Der erste selbständige Meister, Franz Beer (um 1660—1726), faßt auf Schweizerboden Fuß mit einem Bau, der noch alle wesentlichen Eigenschaften des von Pfeiffer[2]) aufgestellten Begriffs des Vorarlberger Münsterschemas aufweist, mit der 1705 bis 1710 errichteten Klosterkirche in Rheinau. Zu diesem Schema gehört eine ganz bestimmte Formulierung des Grundrisses: Im Langhaus ist das Mittelschiff von Seitenkapellen begleitet, die durch starke Querwände getrennt sind; ein Querschiff tritt leicht vor; der Chor zieht sich ziemlich stark ein und schließt geradlinig, seltener mit Apsis; Fronttürme decken die Abseiten, die Kapellenreihen, und treten leicht über die Flucht der Kirchenflanken hinaus; zwischen die Türme spannt sich die Orgelempore, häufig mit einer Vorhalle verbunden. Für den Raumeindruck entscheidend ist die Höhe der Seitenkapellen. Sie erreichen nahezu die Höhe des Mittelschiffs; die Kirche wird so zur Hallenkirche. Die Querwände, welche die Kapellen trennen, treten von den Seitenwänden vor, so daß sich keine freien Stützen ergeben wie in einer gotischen Hallenkirche, keine Freipfeiler. Man hat deshalb zur Bezeichnung Wandpfeilerkirche gegriffen[3], und den Namen Barockhallenkirche zum

---

[1] Birchler, L., Einsiedeln und sein Architekt Caspar Mosbrugger. Augsburg 1924.

[2] B. Pfeiffer, Die Vorarlberger Bauschule. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. XIII, 1904.

[3] Hauttmann, M., Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken. München 1921.

Unterschied von der gotischen vorgeschlagen[4]. Eine Eigentümlichkeit der Barockhallenkirche ist nun, daß die Querwände, vorerst in den Emporen, von Durchgängen durchbrochen werden. In Rheinau weichen die Emporen im Langhaus an die Wand zurück, verengern sich im Querschnitt noch mehr, gewinnen aber im Chor wieder die ganze Breite der Abseiten. So werden die Nebenräume nochmals in den Fluß des Hauptraums hineingezogen.

Doch gibt es schon jetzt im gesamten Zuge nach dem Chor einen Haltepunkt: das Querschiff. Es bedeutet ein Innehalten vor dem Chor, der mit seiner starken Einziehung und seinen Freipfeilern in den Emporen als ein Raum anderer Realität wirkt als das Langhaus mit seinen schweren Wandpfeilern. Die bewegteren Formen des Hochaltars und des Chorgestühls, die Verunklärung der Sicht durch das Chorgitter steigern den Unterschied.

In seinem nächsten Werk auf Schweizerboden, in der Zisterzienserkirche St. Urban (1711—1715) geht Franz Beer schon im Grundriß über das alte Schema hinaus. Er erweitert es und bereichert es zugleich, indem er den Längsraum mit Querrichtungen durchsetzt. An die Abseiten fügt er im zweiten und vierten Joch ausgerundete Kapellen; außer dem Querschiff vor dem Mönchschor schiebt er ein zweites Querschiff zwischen Mönchschor und Altarraum. Er rückt ferner die Türme stärker über die Flanken hinaus, worin sich die gleiche Tendenz ausspricht. Orgelempore und Vorhalle sind von nun an bei Beer immer miteinander kombiniert. Hier noch gezwungen an den Hauptraum herangeschoben, enthält diese Kombination doch einen Keim der Entwicklung, wie sich in Weißenau und Weingarten zeigen wird.

Den Raumeindruck bestimmt aber, stärker als die Quertendenzen, die im Erdgeschoß und in Emporenhöhe vollzogene Durchbrechung der Wandpfeiler, mit welcher die Längstendenz wieder verstärkt wird. Es ersteht mit diesen Durchgängen eine zusammenhängende äußere Raumschicht. Hier streicht sie noch vor den vorspringenden Kapellen vorüber. Später wird sie, namentlich bei einer Abfolge stark kontrastierender Mittelräume, zum eigent-

---

[4] Zemp, J., im Bericht der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung hist. Kunstdenkmäler über St. Urban. 1911.

lichen Mittel, diese zusammenzufassen. Die periphere Raumschicht ist bald besonderes Kennzeichen der Vorarlberger Kirchenbauten.

Die durchsichtig klare Gliederung trennt St. Urban mit anderen Vorarlberger Bauten als eine westliche Gruppe ab, von den östlichen Schulen, der bayrischen und fränkischen, welche reichere und verschleiertere Raumkombinationen lieben. Die zurückhaltende, gewählte Anordnung des Stuckschmucks, die reinliche Scheidung der dunkeln Altarbauten und des Chorgestühls von dem blendenden Weiß der Wände und Gewölbe, das gleichmäßig und klar fließende Licht, sind ebenso viele weitere Züge zur Kennzeichnung der verstandeskühlen Art dieser ganzen Gruppe wie des Meisters Franz Beer.

Die Kreuzung zweier Tendenzen zeigt sich in St. Urban auch an der Fassade in der Art, wie die Türme durch das Hauptgesimse eng mit der eigentlichen Fassade verbunden, die schmalen Zwischenachsen zwischen beiden aber durch ihre Aufteilung als trennend betont werden.

Franz Beers weitere Tätigkeit muß an außerschweizerischen Werken verfolgt werden, die teilweise wieder auf die Architektur in der Schweiz einwirken[5]. In Weißenau steigert sich die Durchsetzung des Langhauses mit Querrichtungen zur Heraushebung einer zentralen Vierung. Eingestellte Säulen betonen diese. Die Kombination Orgelempore-Vorhalle löst sich aus dem Raumkörper des Schiffes und stößt in der Fassade vor. Hat Franz Beer die Vierung mit diesem Motiv in Beziehung gebracht, es als Folge der von der Vierung ausgehenden zentralen Kräfteausstrahlung durch das Langhaus gewertet? Dann könnte auch der Grundgedanke zur Kirche in Weingarten ihm gehören. Die Vorwölbung der Weingartner Fassade ist eine letzte Konsequenz auch für die Beersche Fassung des Vorhallenmotivs. Nur bleibt fraglich, ob Beer auch selbst diese letzte Konsequenz gezogen habe. Weitere Besonderheiten Weingartens erscheinen in der Beer sicher zugehörigen Kirche in Pielenhofen: Die Folge von Flachkuppeln im Mittelschiff und die quadratische Anlage des Chors (1718—1722).

[5] Karl, G., J. A., Franz Beer und die Vorarlberger Bauschule. Diss. Leipzig 1921, noch ungedruckt.

In Weingarten vollzieht sich die Durchsetzung des Langhausbaus mit zentralem Raum so, daß von der hohen Tamburkuppel aus Wellen Langhaus und Querhaus zu durchbeben scheinen und erst in der Raumummantelung: in den Apsiden des Querschiffs und des Chors, in der Vorwölbung der Fassade fühlbar und sichtbar werden. Es ist in Weingarten das einzige Mal, daß Tamburkuppel mit Hallenkirche an einem Monumentalbau vereinigt sind. (Die kleine Kirche von Seedorf im Kanton Uri kann zwar den Anspruch machen, diese Kombination ebenfalls zu besitzen.) In dem berühmten Gesamtplan von Weingarten von 1723 greifen die Ausstrahlungen des Kirchenzentrums, der Kuppel, über das strenge Viereck der die Kirche umschließenden Klostergebäude hinaus und werden in den in Kurven ausschwingenden Nebengebäuden wieder erkennbar.

An dieser Grundrißlösung kann Franz Beer nach allem, was seine früheren Werke zeigten, beteiligt sein. 1715 übernahm er den Weingartner Bau, 1716 verließ er ihn wegen Meinungsverschiedenheiten mit der Bauadministration. Wem gehört der große Wurf, die eigentliche Architekten-Tat? Weingarten greift ein in das Lebenswerk des Kaspar Moosbrugger, greift ein in die Pläne für die Klosterkirche von Einsiedeln. Weingarten ist letztes Vorbild (im Prinzip) für St. Gallen, ein Angelpunkt für die Weiterentwicklung der Kirchenbaukunst auch in der Schweiz. Die Weingartner Architektenfrage wird bei der Betrachtung Mosbruggers zu erörtern sein.

Ob der Grundriß für Weingarten Franz Beer gehöre oder nicht: seine Entwicklung führt bis zu dem in Weingarten beobachteten Einfließen zentralen Raumes in den Langhausbau. In Pielenhofen z. B. ist der Zentralraum im Grundriß deutlich ausgesprochen, nicht aber im Gewölbe. Es ist ein ähnliches Verfahren wie in St. Urban, wo trotz der quergestellten Räume überall die Längstonne mit Stichkappen erscheint, ein Durchflechten verschiedener Tendenzen. In Pielenhofen betont die gleichmäßige Folge der Flachkuppeln den Zug des Langhauses, die Durchbildung der Abseiten aber unterstreicht die Zentralisierung.

Langsam löst Franz Beer seine Kirchenräume aus dem ursprünglichen Vorarlberger Schema. Erst durchsetzen sie Quer-

richtungen, dann fließt der Zentralraum ungezwungen ein. Bei der Betrachtung von Beers Werk wird man kaum veranlaßt, nach bedeutenden fremden Einflüssen zu suchen. Eines ergibt sich aus dem andern mit fast unbewußter Konsequenz. Das verwehrt aber auch, in ihm nur den Großunternehmer zu sehen, der nach fremdem Plane tätig war. Seitdem Einsiedeln aus dem Werke des Franz Beer ausschied, seitdem Weingarten ihm abgesprochen wird, versucht W. Herrmann, den Meister so zu fassen [6]. Die Bauten, die Beer sicher gehören, und ihre folgerichtige Entwicklung lassen eine solche Einschätzung nicht zu. Die schon zitierte, Beer gewidmete Arbeit von Karl, läßt leider die sorgfältige urkundliche Nachprüfung der Zuschreibungen vermissen, führt z. B. Weingarten noch ohne weiteres als Beers Werk an, sodaß die Ergebnisse, die ein gutes Bild von der Entwicklung des Raumes geben, an Wert verlieren.

Franz Beer bleibt auf jeden Fall der Meister, der die Vorarlbergerschule in stetiger lückenloser Entwicklung aus dem alten Schema herausführt.

Wenn es bei Franz Beer keinen Bau gibt, der aus der Reihe fällt, oder der nicht noch irgendwie aus dem früheren Schulschema herleitbar wäre, so gestaltete der Laienbruder Kaspar Mosbrugger (1656—1723) in der Klosterkirche von Einsiedeln eine so unerwartete eigenwillige Raumkombination, daß man unwillkürlich nach Vorstufen, nach fremden Anregungen und Einflüssen fragt [7].

Die Einsiedler Kirche eröffnet ein mächtiger Achteckraum. Er geht über in einen flachen Kuppelraum, der nach den Seiten zu einem eigentlichen Querschiff ausgreift. Daran schließt ein schmälerer und steilerer Kuppelraum, welcher die ganze Raumfolge mit dem seit 1684 bestehenden, im alten Vorarlbergerschema erbauten Chor verbindet. Birchler charakterisiert eindringlich [8]: « Im Grundriß folgen sich die drei Einheiten decrescendo, vom längsten und breitesten zum schmälsten und kürzesten..., im Aufriß

---

[6] Herrmann, W., Zur Bau- und Kunstgeschichte von Kloster Weingarten im Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1926. Vergl. Rezension von L. Birchler in der Neuen Zürcher Zeitung, 22. und 23. Februar 1927.

[7] Birchler, L., Einsiedeln und sein Architekt Caspar Mosbrugger. Augsburg 1924.

[8] Birchler, L., in der « Alemania » 1929, Jahrgang III, 3. Heft, p. 11.

aber geht ein mächtiges Crescendo vom ersten zum einige Meter höheren zweiten und zum steil in die Höhe fahrenden dritten Raum».

Dieser dritte Raum steht namentlich im Entwurf, der ihm eine Tamburkuppel gab, Weingarten nahe. Es wird noch auf diese Beziehungen einzutreten sein. Eine Neuerung ist in Einsiedeln das Oktogon. Die Gestaltung eines besonderen Vorraums war praktisches Erfordernis; denn die Einsiedler Kirche ist nicht nur Kloster- sondern auch Wallfahrtskirche. Die Gnadenkapelle, die schon im alten Münster ungefähr an der selben Stelle stand, verlangte, als Mittelpunkt des Kultus, nach Hervorhebung in der Raumgestaltung. Balthasar Neumann stand 1743 in Vierzehnheiligen vor derselben Aufgabe. Das alte Ideal ist ein zentraler Raum, der auf den Kultusmittelpunkt zurückweist und zugleich die Umschreitung durch die Pilger gestattet. Das neue, gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts, die Verknüpfung des Wallfahrtszentrums mit dem des Gottesdienstes, dem Chor oder der Vierung. Neumann hat in Vierzehnheiligen die beiden Zentren wunderbar ineinander verschlungen. Auch Mosbrugger sucht die Vereinigung beider, in einer komplizierten Raumfolge.

Daß Mosbrugger als Raum um die Gnadenkapelle das Achteck wählte, wäre an sich nichts Besonderes, daß er aber unter dem Zwang, die weite Wölbung in der Mitte abzustützen, auf den Gedanken verfiel, an die Gnadenkapelle zwei Mittelpfeiler anzulehnen und von diesen die Wölbungsgurten nach den Achteckseiten hinüberzuschlagen, so daß sie steigen und fallen wie die Wasserstrahlen einer Fontäne, das ist ein genialer Wurf des Einsiedler Architekten. Ebenso originell ist die Übertragung der Vorarlberger Emporenanlage auf den Achteckraum. Zum Kern von Mosbruggers Raumgestaltung gelangt man aber erst mit der Frage: Wie hat er das Oktogon mit den übrigen Räumen verbunden, wie die dreifache Steigerung der Mittelräume zu einem einheitlichen Kirchenraum zusammengeschlossen?

Er führt die Diagonalseiten des Achtecks als Seitenschiffe weiter, die äußeren Hauptseiten ihnen entlang, als jene schon bei Franz Beer gekennzeichnete periphere Raumschicht. So durchflicht er die sich isolierenden Zentral- und Querräume mit solchen, die die

Längsrichtung betonen, durchkreuzt aber seine Seitenschiffe abermals durch die Führung der Emporen. Folgt man den Linien der Emporen allein, so erfaßt man wieder mehr die Isolierung der Mittelräume.

So kühn sich Mosbrugger in der freien Raumsteigerung seiner Mittelräume über die übrigen Vorarlberger erhebt, in dem einen Motiv der peripheren Raumschicht ist er der heimatlichen Schule eng verbunden. In der fast ängstlich geradlinigen Führung dieser Schicht verrät sich die allgemeine Zurückhaltung der Schule gegen bewegtere verschlungenere Raumbindungen.

Mit der rauschenden Pracht der von den Gebrüdern Asam seit 1729 geschaffenen Gewölbedekorationen erscheinen die verschiedenen Raumteile erst recht zur Einheit zusammengezogen. Die wogenden Kurven geschweifter Gesimse, die zuckenden Linien der Ornamentik, ihr gleißendes Gold und die farbig dunkeln Deckenbilder übertragen den früher festgestellten Gegensatz zwischen Schiff und Chor auf einen solchen zwischen Wand und Decke, zwischen unten und oben.

Birchler hat die Entwicklung Mosbruggers, immer mit Rücksicht auf sein hervorragendstes Werk Einsiedeln, auf Grund der noch vorhandenen Pläne dargestellt und, gestützt auf Eintragungen für Reisen des Laienbruders oder nach bloßen Stilmerkmalen, eine ganze Reihe von Kloster- und kleinen Landkirchen in den Fortgang dieser Plangestaltung eingefügt. Es ergibt sich klar, daß Mosbrugger vom alten Vorarlberger Schema ausgeht, wie Franz Beer, daß es ihm aber von Anfang an um die Bereicherung des Mittelraums zu tun ist. In Disentis (1694) ist schon eine leichte Hemmung der Langhausbewegung durch die schräg gestellten Pfeiler des Querschiffs zu gewahren. Woher kommen Mosbrugger aber die weiteren Anregungen, verschieden gestaltete Räume, wie in Einsiedeln, aneinander zu reihen?

Birchler findet die Vorstufen in Mosbruggers eigenem Lebenswerk[9], in Muri (1694) und in der Etzelkapelle (1698). Urkundlich steht fest, daß Mosbrugger vom 7. bis 22. November 1694 in Muri war, um Baupläne zu prüfen. Der Gedanke, den Achteckraum

[9] Birchler, L., Einsiedeln und sein Architekt Caspar Mosbrugger. Augsburg 1924.

vor den alten gotischen Chor zu setzen, gehört aber nach dem klaren Protokolleintrag über den Baubeschluß dem Italiener Giovanni Betini. Es soll die neue Kirche «ad normam a Betini conceptam» erbaut werden, was Birchler auf ein Modell bezieht, das Betini hergestellt habe.

Für die Entscheidung, woher die Reihung ungleich breiter und ungleich hoher Zentralräume in Mosbruggers Planungen kommt, ist es nicht von Belang, ob Betini oder ob Mosbrugger in Muri der entwerfende Meister ist, da gerade Muri direkt auf wichtigere Vorbilder hinweist, auf die Kirchen Mailands. Betini ist selbst Lombarde[10], Mosbrugger war 1695 sicher in Mailand. Er müht sich denn auch seither hartnäckig in Entwürfen um die klare Formgebung der Italiener.

Die Folge zentraler Räume konnte ihm dort Lorenzo Binagos Kirche S. Alessandro zeigen, an dessen mächtigen und geschlossenen Zentralraum Francesco Castelli 1656 einen Chorkuppelraum angefügt hatte, Pellegrinis S. Sebastiano, das, ursprünglich gedacht als Rundkirche mit ganz kleiner Apsis für den Hauptaltar, gegen Ende des 17. Jahrhunderts einen neuen Chor, einen besonderen Zentralraum mit Tamburkuppel erhielt, und endlich Francesco Maria Ricchinis S. Giuseppe, an dessen achteckigen Kuppelraum sich ein nochmals zentralisierter Chor anschloß.

Den monumentalen italienischen Kuppelbau mit dem schon von den Vorarlbergern Erreichten zu verbinden, darauf geht Mosbrugger aus. In der kleinen Kirche Seedorf vereinigt er zum ersten Mal Hallenkirche mit Tamburkuppel, wobei er allerdings mit Johannes Scolar, dem Pfarrer und Architekten von Bürglen zusammenarbeitet. Einsiedeln sollte eine Tamburkuppel erhalten, die in der Ausführung durch die nur mit der Laterne das Kirchendach überragende Spitzkuppel ersetzt wurde. Ein 1721 anzusetzender Entwurf für den Umbau der Stiftskirche in St. Gallen setzt sogar zwei Tamburkuppeln neben einander, als Vierungskuppeln über Querschiffen, die durch ein einziges Joch getrennt sind[11].

---

[10] Die Familie stammt aus Lugano.

[11] Birchler, op. cit.; Hardegger, A., Die alte Stiftskirche und die ehemaligen Klostergebäude in St. Gallen. Zürich 1917.

Wenn auch Anregungen zu dieser Bildung Mosbrugger von den Doppelquerschiffen und Vierungen romanischer Dome zugekommen sind, wenn auch der alte Baubestand in St. Gallen mit seiner Doppelorientierung nach dem Mönchschor im Osten, nach der Othmarskirche im Westen ein solches Doppelzentrum fordern mochte, es ist dennoch eine Übersteigerung des Kuppelbaugedankens, die nur auf dem Papier möglich ist.

Die Klosterkirche von Weingarten, der einzige Monumentalbau, der Hallenkirche mit Tamburkuppel vereinigt zeigt, muß nächste Beziehungen zu Mosbrugger haben. Birchler betrachtete deshalb in seiner Monographie Mosbrugger als abhängig von Weingarten, Hermann stellt die Hypothese auf, Weingarten gehöre zu Mosbruggers Werk und reihe sich vor Einsiedeln ein [12]. Das Wesentliche seiner Argumentation besteht im Hinweis darauf, daß Mosbrugger nicht nur in Einsiedeln, sondern auch bei kleineren Bauten Kloster und Kirche zusammenkomponiert, die Kirche in die Symmetrieachse der ganzen Anlage setzt und sie außerdem im Klostervierecк so vorrückt, daß ihre Fassade zugleich Mittelakzent der ganzen Klosterfront wird. So war es auch für Weingarten geplant — es ist nur ein Flügel der Klostergebäude nach dem Plane erbaut — so ist es im berühmten Weingartner Gesamtplan von 1723 festgelegt. Monumental-symmetrische Anlage zeigt aber auch der schon genannte St. Galler Plan mit den zwei Kuppeln. Die Kirche schiebt sich dort als Diagonale mitten in das Quadrat der Klostergebäude, und entferntere Nebengebäude nehmen die Richtung der Kirche wieder auf. Es zeigt sich also etwas Analoges wie in Weingarten, wo die von der Vierungskuppel ausgehenden Wellen in den Nebengebäuden nochmals verkörpert sind. Es kommt hinzu die Übereinstimmung in der Bildung der Emporen, welche konkav einschwingen und hinter den Altarbauten durchführen, in Einsiedeln wie in Weingarten. Weiter wird Mosbruggers Anteil am Bau von Weingarten auch urkundlich gestützt durch einen Brief des Abtes von Weingarten an den Abt von Einsiedeln von 1684, worin jener den Bruder Kaspar zur Baukonsultation erbittet. Der Abt von Weingarten versichert, daß er «sein sonder-

[12] Herrmann, W., op. cit., im Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1926.

bares Vertrauen in seine (Mosbruggers) Kunst, Dexteritet und Experienz soweit gesetzet habe» daß er «ihme vor allen andern dises negotium undt direction ahnvertrauen möchte». Endlich befindet sich unter den Plänen in Einsiedeln einer von Weingarten, ob von Mosbruggers Hand ist nicht absolut sicher. Es scheint sich also alles zu vereinen, um Mosbrugger zum Architekten von Weingarten zu stempeln. Nun sind aber doch mancherlei Einwendungen zu machen. Die Notiz im Briefe des Abtes von 1684 kann sich einmal ebenso gut auf die administrative Leitung des Bauwesens beziehen; die Ausdrücke Negotium und Direktion machen diese Auffassung sogar wahrscheinlicher. Dann ist kaum ein 1684 gefaßter Plan für die Bauzeit von 1716 bis 1722 maßgebend geblieben. Mosbrugger könnte ihn zwar abgeändert haben, dabei würden aber doch die Akten seine Anwesenheit in Weingarten auch später bezeugen, was nicht der Fall ist. Weiter ist auseinander zu halten: Planung der Gesamtanlage und Planung der Kirche. Wenn auch der geniale Wurf des Gesamtplans von 1723 die Einheit des Plangedankens bekundet, so ist damit nicht gesagt, daß diese Einheit von Baubeginn an gesucht war. Für die Kirche, wie sie heute besteht, ist Mosbrugger kaum maßgebend gewesen. Was am stärksten gegen ihn spricht, ist die mühselig langsame Plangestaltung für Einsiedeln. Die in Einsiedeln vorhandenen Pläne geben diese lückenlos; der geniale Grundgedanke der Weingartner Anlage: das Durchströmtsein des Kirchenbaus und des Klostervierecks mit zentralen Kräften findet sich nirgends. Einzig der St. Galler Plan gibt einen dürftigen Hinweis auf verwandte Vorstellungen.

Bevor ein gültiger Entscheid gefällt werden kann, muß die Tätigkeit der übrigen Weingartner Meister nachgeprüft werden können. Franz Beers Können reicht bis zu dem in Weingarten Geschaffenen heran, der Kirchenbau kann auf einem seiner Pläne fußen, nicht aber die Gesamtanlage. Über eine allfällige Entwurfsarbeit des seit 1716 als Laienbruder in Weingarten weilenden Andreas Schreck (1659—1730) aus Au im Bregenzer Wald hat man vorläufig keinen Aufschluß. Sicher sind ein Entwurf von ihm für den Abschluß der Fassade und eine Zeichnung zur Kuppel 1718 wenigstens urkundlich bezeugt. Am besten ist der Anteil des Herzoglich Württembergischen Baudirektors Donato Giuseppe Fri-

soni ausgeschieden [13]. Ihm gehört der Ausbau der Türme, die Verstärkung der Kuppelpfeiler und wohl die Profilierung der Pfeiler mit der reichen Abstufung der Ecken. Die Arbeit des Johann Jakob Herkomer aus Füssen, der von Anfang an zugezogen wurde, ist am wenigsten geklärt. Drissen kommt dazu, den Entwurf zur Kirche auf ihn zurückzuführen. Die Kuppelfolge, die weiten Durchgänge durch die Wandpfeiler, den starken zentralen Akzent, eine Halbkreiskuppel, besitzt schon sein Bau von St. Mang in Füßen von 1701 [14]. Auch bei ihm also finden sich Grundbedingungen für die Weingartner Anlage.

Die Frage nach dem Weingartner Architekten muß offen gelassen werden, bis das Gesamtwerk der genannten Meister die notwendigen Vergleichspunkte bieten kann, und wird vielleicht immer unbeantwortet bleiben, falls der endgültige Plan sich aus den verschiedenen Vorschlägen ergeben hat. Dann müßte freilich wieder untersucht werden, wer die letzte Redaktion besorgte.

Auch auf St. Gallen, auf das letzte große Werk der Vorarlberger in der Schweiz, soll sich Mosbruggers Einfluß erstrecken. Die Zuschreibung hat — doch wohl nur auf Grund eines Mißverständnisses — in Dehios Geschichte der deutschen Kunst Eingang gefunden. Die Pläne von 1721, namentlich der mit den Doppelkuppeln, haben keinen Einfluß gehabt. Gerade das Entscheidende der St. Galler Anlage ist anders. Was bei Mosbrugger zum gewaltsamen Doppelzentrum sich steigerte, fließt im fertigen Bau leicht in Eines zusammen.

Große, weit ausschauende Pläne waren Mosbruggers Leidenschaft. Er hat Vieles entworfen und Vieles wieder verworfen. Vollständig geglückt ist ihm nur ein Wurf: Einsiedeln. Er sucht nach der vollkommenen Gestaltung des Kirchenraumes und findet sie in der Steigerung der Raumfolge bis zur beherrschenden Tamburkuppel, in der Durchflechtung zentralisierender Tendenzen mit longitudinalen. Ihre Verschmelzung versagte ihm seine Zeit.

Im Grundriß erweist sich die St. Galler Stiftskirche als deut-

---

[13] Vergl. B. Pfeiffer in den Württembergischen Vierteljahrsheften 1904, namentlich aber Drissen, J. H., Die Baugeschichte des Klosters Weingarten. Dissertation Frankfurt a. M. 1928.

[14] Drissen, op. cit.

lich abhängig von Weingarten: die vom Kuppelraum durch Lang- und Querhaus drängende Bewegung gewahrt man, verändert, abgeschwächt auch hier. In St. Gallen übten lokale Bedingungen ihren Zwang. Die doppelte Orientierung nach Osten und Westen, wie sie bei Anlaß von Mosbruggers St. Galler Plan erwähnt wurde, konnte nicht wohl anders als in einem, jene älteren Räume an sich ziehenden Zentralraum zum Ausdruck kommen. Wie die Kuppel nun von ihrem Vorbild in Weingarten abweicht, das ist für den allgemeinen Stilverlauf wie für die Entwicklung der Vorarlberger Schule gleich bedeutsam. Sie verbreitert sich, greift über die Breite von Chor und Langhaus wesentlich hinaus. Sie erhebt sich nur wenig über die Flachkuppeln der Längsräume. Sie bringt keine Übersteigerung der Höhe, nichts Gewaltsames und nichts Fremdes wie die Weingartner Tamburkuppel. Wie ein majestätisch breiter Strom fließt der Raum dahin, dehnt sich in der Mitte und schließt sich wieder zusammen. Nichts stört den ruhigen Fluß. Die schmalen Seitenschiffe leiten, sich anschmiegend, um das Rund. Emporen sind weggefallen. Es herrscht das Freipfeilersystem, nur um den Kuppelraum wandelt es sich aus statischen Gründen zum Wandpfeilersystem.

Der Zentralraum ist dem Langhause eingeschlossen, eingefügt. Die beiden Tendenzen durchflechten sich nicht mehr wie in Einsiedeln, durchströmen sich nicht wie in Weingarten; sie sind eins geworden.

Liegt diese Lösung auch im Gang der Stilentwicklung begründet, so darf man sich doch fragen, in wessen Lebenswerk sie sich einfüge.

Die Frage ist hier ebenso verwickelt wie in Weingarten. Aufschluß gibt neben den Rechnungsbüchern des Stifts namentlich das Tagebuch des Erbauers, des Abtes Cölestin II. Darnach sind 1749, 1750 und 1751 die entscheidenden Jahre für den Entwurf. Drei Meister haben sich um den Neubau der St. Galler Stiftskirche gemüht: der Vorarlberger Peter Thumb, der Italiener Giovanni Gaspare Bagnato, der für den Abt 1746—1749 das Kornhaus in Rorschach erbaute, und der Laienbruder Gabriel Loser[15].

[15] Hardegger, A., Die alte Stiftskirche in St. Gallen, Zürich 1917, und Fäh, A., Die Kathedrale in St. Gallen.

1749 war Peter Thumb um Pläne gebeten worden, 1750 reicht Bagnato aus eigener Initiative Entwürfe ein. Wahrscheinlich um 1751 erstellt Loser das jetzt noch vorhandene Modell[16]. Einer der erhaltenen Pläne trägt, in die Wetterfahne des Turms geschrieben, die Jahreszahl 1750. Bagnato hat damals als einziger Pläne eingereicht, sodaß hier der seinige vorliegen muß. Es ist die Arbeit eines glänzenden Zeichners. Daneben befinden sich einige andere, unbeholfen zu Papier gebracht. Sie gehören Peter Thumb, da sie nur ein neues Schiff vorsehen, den alten gotischen Chor aber und die nicht in der Achse liegende Othmarskapelle beibehalten, was mit Thumb im Juni 1749 besprochen worden war. Im einen erscheint die Vorschwellung der Mitte, wie die Ausführung sie zeigt. Der Bagnato-Plan fordert einen Neubau ohne die Othmarskapelle. Er ist streng symmetrisch durchgegliedert. Den über Eck gestellten Türmen der Ostseite entsprechen wenigstens gleich gerichtete Vorsprünge an der Westseite, und die heraustretende Mitte ist von ebensolchen Vorsprüngen flankiert, die ein konkaver Schwung verbindet. Die strenge Symmetrie beherrscht auch den Innenraum. Von Osten wie von Westen leiten ein kurzes Joch und hierauf ein quadratisches zur Flachkuppel der Mitte, eine allmähliche Steigerung zeigt sich also in der Größe der Raumteile, vielleicht auch in ihrer Höhe gegen die Mitte. Das Heraustreten der Abseiten in der Mitte wirkt eher wie ein Querschiff. Das Losersche Modell übernimmt vom Bagnato-Plan die Ostseite vollständig, bildet den Vorsprung der Mitte gleich, mildert aber die Ecken durch Kurven. Im Innern aber ist die Rotunde mächtig gewachsen, vor und hinter ihr sind die zwei Joche kürzer, gleich lang und gleich hoch. Der Gleichklang, nach Vorarlberger Art, ist da. Ein weiterer Plan, zwischen dem Modell und Bagnato stehend, läßt die Mittelkuppel dominieren, dazu aber ein Querschiff vorspringen, das mit Apsiden schließt, und stellt die Kuppel auf acht Pfeiler. Im übrigen wird aber versucht, das Gewonnene zur streng symmetrischen Gruppe zusammenzufassen. Vor und hinter der Kuppel folgen sich kurzes Joch a, Ovalkuppel b, wieder

---

[16] Neue Zusammenfassung der Baugeschichte von Hardegger in « Die Baudenkmäler der Stadt St. Gallen ». St. Gallen 1922.

Joch a. Der Rhythmus a, b, a entsteht. Die Türme sind gerade gestellt, das Ganze geschlossener. Die Verwandtschaft mit dem Bagnato-Plan deutet auf den Italiener.

Thumb und Loser arbeiteten seit 1752 an neuen Plänen und Modellen. Die Modelle wurden erst 1755 vorgelegt, nachdem beschlossen war, den alten gotischen Chor zu erhalten. Das zweite Modell sah die Beibehaltung des Chores vor. Dies bewirkte das Zusammenrücken der Fenster (zu je zweien auf ein Joch) am neuen Teil und die Weglassung der trennenden Pilaster, da man sich der Teilung des Chores mit den hohen, schmalen Fenstern anpassen wollte. Die Rotunde wirkt in der Ausführung um so mächtiger, da man ihr die hohen, weit auseinander gestellten Fenster ließ. 1755 begannen die Bauarbeiten und schlossen vorläufig 1757 im Rohbau, schon 1761 begann der Bau des neuen Chores.

Wer der geistige Urheber des endgültigen Planes ist, läßt sich nicht leicht entscheiden, da urkundlich gemeinsame Arbeit zwischen Loser und Thumb vorliegt. Andere Bauten Thumbs, Bagnatos und Losers und Entwürfe dazu müssen herangezogen werden. Der Versuch der rhythmischen Durchgliederung gehört am ehesten Bagnato, der auch am Kornhaus in Rorschach durch Mittel- und Eckrisalite nach dem gleichen Prinzip gliedert. Die Ausführung in St. Gallen lehnte dieses Prinzip ab.

Unter den erhaltenen Bauwerken kommt die 1746—1750 erbaute kleine Kirche in Neubirnau am Bodensee von Peter Thumb der St. Galler Stiftskirche am nächsten. Thumb gibt schon hier die Ausweitung zur Rotunde, freilich noch ohne die letzten Konsequenzen auch für das Gewölbe zu ziehen. Er gibt den weichen Fluß des Gesamtraums, den die an die Wand geschmiegten Emporen noch einmal betonen. Die Emporen und auch die gedrängte Folge der Stichkappen im Gewölbe deuten die periphere Raumschicht noch an, die nun — und dies ist das Neue — die Bewegung, Weitung des Mittelraums mitmacht. Das ist ja auch das Wesentliche an St. Gallen.

Peter Thumbs Lebenswerk — auch er nimmt seinen Ausgang vom alten Vorarlberger Schema, trotzdem er schon einer jüngeren Generation angehört als Beer und Mosbrugger — ist trotz einer

Biographie von Werneburg[17] noch zu wenig erforscht, als daß er so scharf gefaßt werden könnte wie die eben Genannten.

Die bewegten Linien von Neubirnau sind im Innenraum von St. Gallen verschwunden. Feierliche Ruhe herrscht in den weiten Wölbungen, in der schon strengen Bildung der Architekturglieder. Selbst die etwas müden Rokokostukkaturen Christian Wenzingers vermögen nicht, die großen, reinen Linien zu stören; sie umspielen sie leise.

1761 bis 1766 erhielt die St. Galler Stiftskirche auch ihren neuen Chor, der erst das Begonnene zur Einheit ergänzte. Die Chorfassade ist nicht mehr das Werk Thumbs, ist aber abhängig vom Loserschen Modell. Zwei jüngere Vorarlberger, Johann Michael Beer von Bildstein und dessen Neffe Ferdinand Beer, führten sie auf. Da die Ringmauer des Klosters im Westen keinen Platz gewährte, entschloß man sich zu einer Ost-, einer Chorfassade. Sie ist als solche gekennzeichnet durch die Zurücksetzung des Obergeschosses und die Bekrönung mit einem Türmchen. Die Vorschwellung zwischen den beiden Türmen erscheint als letzte Welle der zentralen Kräfteausstrahlung von der Kuppel her. An der Bildung der Türme, im Hervortreten der gliedernden Teile, der Sehnen, gewahrt man die neue Klarheit des kommenden Klassizismus, die bei einem Vergleich mit den wie aus kompakterer Masse geformten Türmen von Einsiedeln deutlich wird. Die Vorliebe der Vorarlberger für klare Raumgliederung, für straffe und karge Bildung der Einzelformen begegnet sich jetzt mit dem sich klärenden Zeitstil. Es zeigt wohl nichts besser ihre Verwandtschaft mit ostschweizerischer Kunst, als daß zur selben Zeit auch diese ihre reifsten Werke schafft.

Die Raumgestaltung der drei Vorarlberger läßt sich so bestimmen: Franz Beer gibt die Durchkreuzung, leichte Durchflechtung der Quer- und Längsrichtung, die er mit der peripheren Raumschicht zusammenhält. Mosbrugger durchflicht die Raumteile komplizierter, bei aller Verschiedenheit der Mittelräume, bindet auch er mit der äußersten Raumschicht. Peter Thumb läßt diese schmiegsam um den sich weitenden einheitlichen Mittelraum gleiten.

---

[17] Werneburg, R., Peter Thumb. Straßburg 1916.

Die Aufnahme und Beibehaltung dieser peripheren Raumschicht, die einer Scheu vor komplizierter Raumverschlingung entspringt, ist ein typisches Kennzeichen der Vorarlberger Schule seit ihrem Beginn, d. h. seit den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, da das Vorarlberger Münsterschema entstand, bis zu ihrem Ende in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es ist selbst bei einem Spätling wie der Benediktinerkirche Wiblingen von Johann Georg Specht 1772 noch spürbar. Namentlich die Einfachheit der Durchführung dieser Schicht, ihre leicht mögliche Lösung vom übrigen Raum ist Vorarlbergische Besonderheit. Es ist wohl kein Zufall, daß der bäurische Dominikus Zimmermann die Umziehung seiner Haupträume, mit einem breiteren Raumband allerdings, ebenfalls liebt, während die berühmteren Architekten viel komplizierter verfahren, Neumann Mittelräume und Abseiten reich in einander verschlingt, Johann Michael Fischer Zentralräume zusammenstoßen läßt und sie mit Nebenräumen verklammert.

Andern Schulen gegenüber weisen die Vorarlberger die geschlossenste Entwicklung auf. Die Tradition ist stärker, der Einzelne tritt weniger scharf umrissen heraus. Die Schweiz besitzt die entscheidenden Stationen der späteren Entwicklung ihrer Schule: St. Urban, Einsiedeln und St. Gallen.