

KLOSTER FAHR

# St.-Anna-Kapelle



GEMEINDERAT UNTERENGSTRINGEN

# St.-Anna-Kapelle

## im Kloster Fahr

Aufsätze zur Bauuntersuchung und zur Restaurierung 1984/85

Selbstverlag Gemeinderat Unterengstringen  
(Gemeinderatskanzlei 8103 Unterengstringen)  
1985

Vignette auf dem Umschlag: Ältestes Bild der Propstei Fahr. Darstellung auf der 110×219 cm grossen Güterkarte von 1727  
«GrundRiss dess HochWürdigen Gottshausses Faar» MDCCXXVII, von Jacob Schächli. Original im Kloster Fahr.

# Inhaltsverzeichnis

FELIX SCHMID

Bericht des Architekten

Seite 2–6

PETER FREY

Die Ergebnisse der archäologischen Untersuchungen

Seite 7–18

HANS A. FISCHER

Bemerkungen zur Restaurierung der Wandmalereien

Seite 19–23

CHRISTIAN HESSE

Ikonomische Beschreibung der Decken- und  
Wandmalereien im Chor

Seite 24–37

Legende zu nebenstehender Abbildung: Dachreiter der St.-Anna-Kapelle. Bei der letzten Restaurierung (1930) in der Art der barocken Haube auf dem Turm der Klosterkirche neu erstellt. Die Klosterdarstellung auf der Güterkarte von 1727 zeigt die St.-Anna-Kapelle noch mit einem gotischen Spitzhelm.

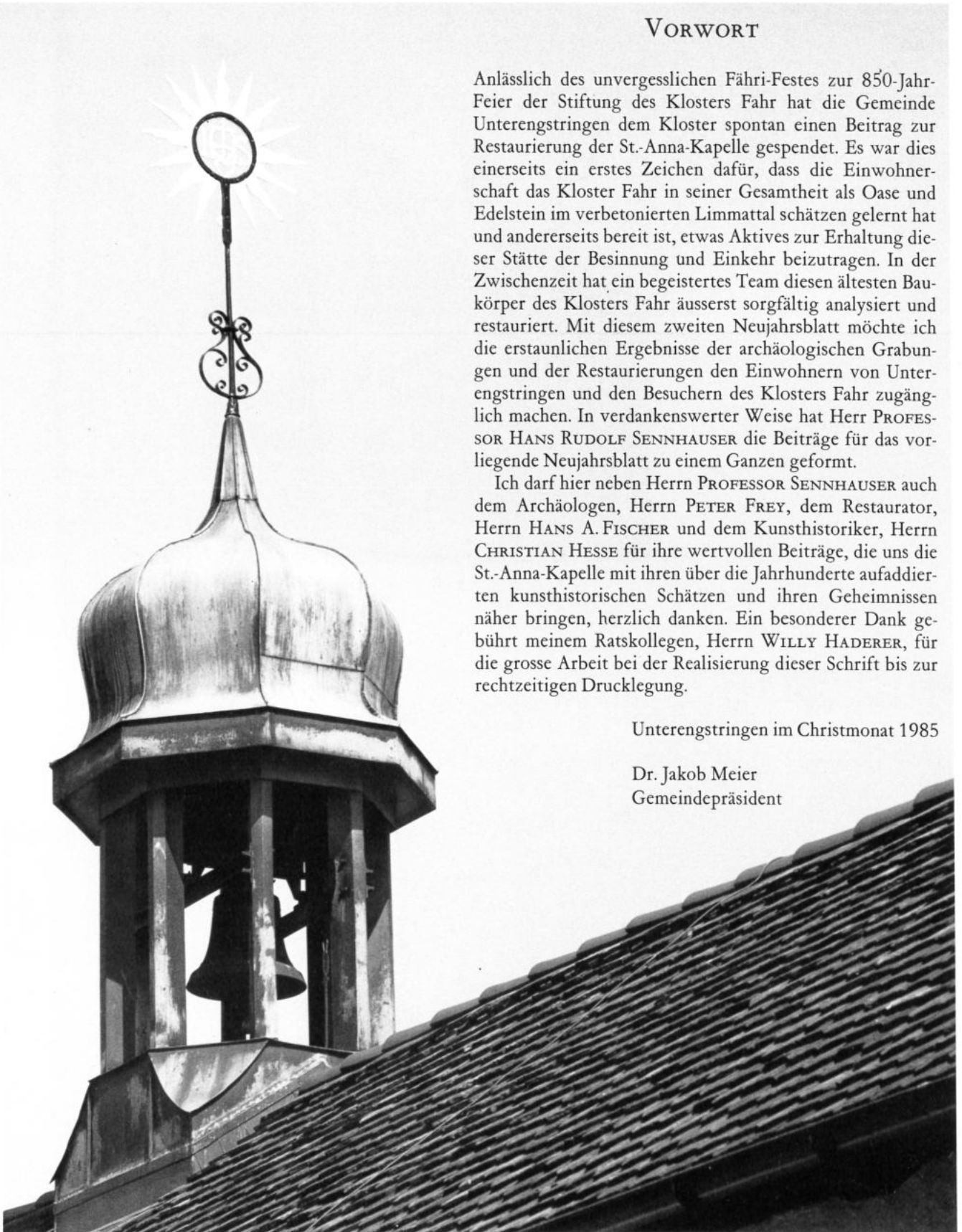
## VORWORT

Anlässlich des unvergesslichen Fähr-Festes zur 850-Jahr-Feier der Stiftung des Klosters Fahr hat die Gemeinde Unterengstringen dem Kloster spontan einen Beitrag zur Restaurierung der St.-Anna-Kapelle gespendet. Es war dies einerseits ein erstes Zeichen dafür, dass die Einwohnerschaft das Kloster Fahr in seiner Gesamtheit als Oase und Edelstein im verbetonierten Limmattal schätzen gelernt hat und andererseits bereit ist, etwas Aktives zur Erhaltung dieser Stätte der Besinnung und Einkehr beizutragen. In der Zwischenzeit hat ein begeistertes Team diesen ältesten Baukörper des Klosters Fahr äusserst sorgfältig analysiert und restauriert. Mit diesem zweiten Neujahrsblatt möchte ich die erstaunlichen Ergebnisse der archäologischen Grabungen und der Restaurierungen den Einwohnern von Unterengstringen und den Besuchern des Klosters Fahr zugänglich machen. In verdankenswerter Weise hat Herr PROFESSOR HANS RUDOLF SENNHAUSER die Beiträge für das vorliegende Neujahrsblatt zu einem Ganzen geformt.

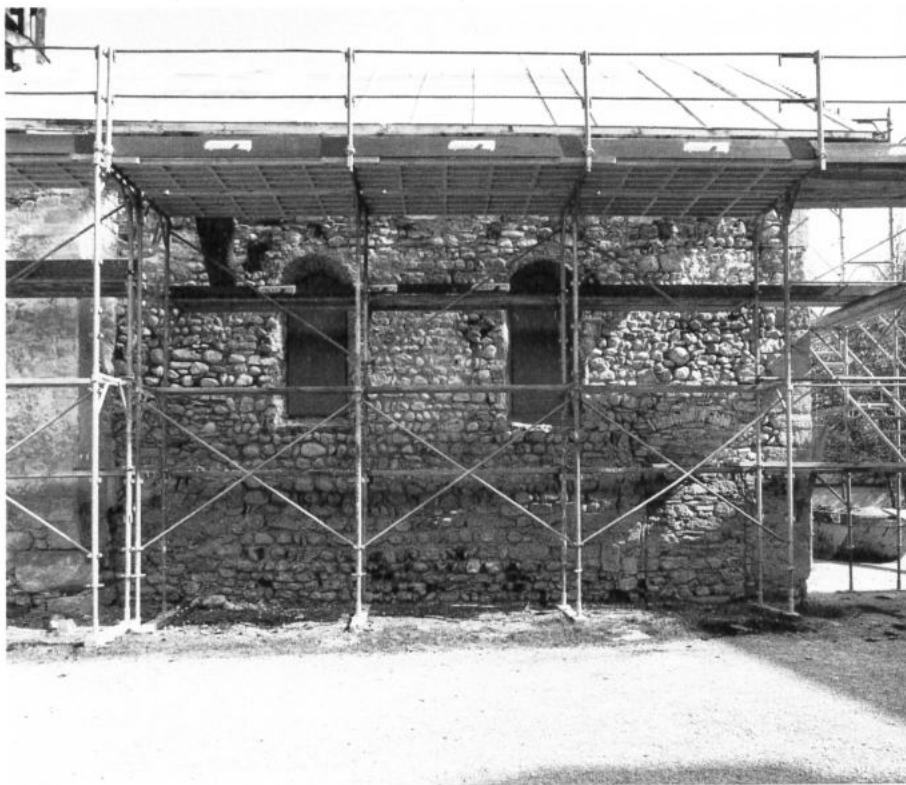
Ich darf hier neben Herrn PROFESSOR SENNHAUSER auch dem Archäologen, Herrn PETER FREY, dem Restaurator, Herrn HANS A. FISCHER und dem Kunsthistoriker, Herrn CHRISTIAN HESSE für ihre wertvollen Beiträge, die uns die St.-Anna-Kapelle mit ihren über die Jahrhunderte aufaddierten kunsthistorischen Schätzen und ihren Geheimnissen näher bringen, herzlich danken. Ein besonderer Dank gebührt meinem Ratskollegen, Herrn WILLY HADERER, für die grosse Arbeit bei der Realisierung dieser Schrift bis zur rechtzeitigen Drucklegung.

Unterengstringen im Christmonat 1985

Dr. Jakob Meier  
Gemeindepräsident



Die Ostfassade mit abgeschlagenem Verputz und Überresten der aufgemalten Sonnenuhr.



Die Nordfassade während den Restaurierungs-Arbeiten. Unter dem Verputz verbirgt sich sorgfältig gefügtes romanisches Mauerwerk.

# FELIX SCHMID

## Bericht des Architekten

### RESTAURIERUNGSKONZEPT

Die Baugeschichte der St.-Anna-Kapelle reicht weit ins Hochmittelalter zurück, in die Zeit vor der Gründung des Frauenklosters im Fahr. Als FREIHERR LÜTHOLD II. von Regensberg 1130 seine Güter am rechten Limmatufer zwischen Zürich und Baden dem Kloster Einsiedeln vermachte, gab es hier bereits ein kleines Gotteshaus. Sein Nachfolgebau hat sich im Kern der heutigen St.-Anna-Kapelle erhalten. Im Laufe der Jahrhunderte veränderte sich das Gesicht der Kapelle mehrmals: 1623 mit dem südlichen Anbau und der Umgestaltung des Daches, im 18. Jahrhundert mit Erneuerungen im Innern und 1930 mit einer prägenden Renovation des Innenraums.

Als nun das Bauwerk in den letzten Jahrzehnten zunehmend sanierungsbedürftig wurde, schob sich die Frage in den Vordergrund, auf welche Weise man der kulturge-

schichtlichen Bedeutung und der künstlerischen Aussage der Kapelle bei einer Restaurierung am besten würde Rechnung tragen können. Noch bis in die sechziger Jahre hätte man unter einer sachgemässen Restaurierung wohl verstanden, das Gebäude vollständig auf seine ursprüngliche Substanz, in unserem Fall auf den Bestand aus der Romanik, zurückzuführen und spätere Zutaten zu entfernen. Dieses radikale Zurückbuchstabieren hätte also nur *einen*, den ersten Zustand des Baus für verbindlich erklärt und die Spuren seiner Geschichte, seiner funktionellen Erweiterung, seines Alterungsprozesses so weit wie möglich getilgt. Heute bedeutet Denkmalpflege nicht mehr Konservierung des Urzustandes um jeden Preis; denn der Preis hat sich häufig als zu hoch erwiesen. Oft waren nämlich von der ältesten Substanz doch nur noch Fragmente zu erhalten, die das Kunstwerk nicht als ganzes erleben liessen, und bei manchem Bau wurde man sich erst im Nachhinein gewahr, dass mit der Zerstörung von neueren Bauelementen und Teilen der Ausstattung ebenfalls Kulturgut unwiederbringlich verloren war.



Ansicht der restaurierten St.-Anna-Kapelle von Nordwesten.



In diesem Sinn entstand für die St.-Anna-Kapelle ein Restaurierungskonzept, das nicht nur die romanische Substanz und den Anbau aus dem frühen 17. Jahrhundert als erhaltungswürdig einstufte, sondern auch die Ausstattungs-kunst des 20. Jahrhunderts angemessen berücksichtigte: das Ensemble von figürlichen Wandmalereien und Glasgemälden im Schiff.

Zum Grundsatz, die ganze Geschichte des Baus ablesbar zu machen, gesellte sich ein weiteres Prinzip: Was an alten Spuren hervorgeholt würde, sollte in seinem ursprünglichen Zustand der Nachwelt überliefert werden. Am Beispiel der Chorfresken bedeutete «restaurieren» demnach freilegen, reinigen und sichern und nicht retuschieren oder aufbereiten (vgl. Bericht des Restaurators).

Dem Restaurierungskonzept lagen umfangreiche Voruntersuchungen am Bau, ausgeführt durch die Aargauische Kantonsarchäologie, zugrunde. Archäologische Grabungen im Kapelleninnern lieferten weitere Anhaltspunkte. Experten der kantonalen und eidgenössischen Denkmalpflege begleiteten die Bauarbeiten und standen dem Architekten beratend zur Seite.

#### AUSSENRESTAURIERUNG

Die Gestalt der Kapelle hat sich durch die Restaurierung nicht verändert. Als einziger grösserer Eingriff im Mauerwerk erfolgte die Wiederherstellung des romanischen Fensters an der nördlichen Chorflanke, das im Barock vergrössert und 1930 zugemauert worden war. Das Dach musste vollständig umgedeckt werden und besitzt heute auch über der vorher mit Falzziegeln eingedeckten südlichen Dachhälfte einen Belag aus Biberschwanz-Handziegeln. Im Zug der Dachsanierung wurden die Dachvorsprünge auf ihre ursprüngliche Breite reduziert. Die Trauflinie richtet sich wieder nach der Gebäudeflucht. Sämtliche Spenglerarbeiten wurden in Kupfer erneuert.

Da sich der Verputz in einem sehr schlechten Zustand befand, musste er ganz abgeschlagen werden. Dieser Umstand erlaubte dafür genaue Untersuchungen am aufgehenden Mauerwerk, bei denen auch verschiedene Neuentdeckungen zutage traten, so zum Beispiel zwei romanische Zwillingsfenster im hintern Teil des Schiffs. Da sie nur fragmentarisch überliefert und durch spätere Türausbrüche ganz erheblich gestört waren, verzichtete man auf die Wiederöffnung dieser Fenster, zumal damit auch die geschlossene Raumwirkung des Schiffs besser erreicht werden konnte. Die neu verputzten Aussenwände erhielten einen Anstrich aus Mineralfarbe in gebrochen weissem Ton. Um sämtliche Fenster ziehen sich – gemäss Befund – wieder graue Einfassungen mit einem dunkeln Begleitstrich. Von einer Wiederherstellung der aufgemalten Sonnenuhr an der Ostfassade der Kapelle wurde aus Kostengründen abgese-



Die St.-Anna-Kapelle vor der Restaurierung.

Die St.-Anna-Kapelle mit ihrem südlichen Anbau, in dem sich ein Künstleratelier befindet.



hen. Die nur noch spärlich vorhandenen Überreste der Uhr hätten ausserdem eine zu weitreichende Rekonstruktion erforderlich gemacht. Sie sind aber sorgfältig dokumentiert worden.

Für den Schutz des Mauerwerks vor aufsteigender Feuchtigkeit sorgt eine neu angelegte Sickerleitung um das ganze Gebäude.

## INNENRESTAURIERUNG

### Chor

Die Restaurierungsarbeiten hatten ihren Schwerpunkt im Chor. Hier galt es, die Raumschale des 13. Jahrhunderts mit ihrem kräftigen Gewölbe und den reichen Malereien der Zeit um 1300 in ihrer alten Aussagekraft wiederherzustellen. Wert und Bedeutung dieses Raums rechtfertigten das Entfernen jüngerer Elemente. Unter den Wandgemälden von P. BERNARD FLÜELER von 1930 stiess man auf das sorgfältig verputzte Mauerwerk der Romanik mit seinem charakteristischen Fugenstrich. Die Blendarkaden der Chorflanken waren teilweise überarbeitet worden und benötigten Korrekturen. Die in den dreissiger Jahren aus Kunststein gefertigten und weit vorragenden Sockel im Chorgeviert wurden reduziert und verputzt, weitere Kunststeinelemente durch Sandstein ersetzt. Eine spürbare Verbesserung der Lichtverhältnisse im Chor konnte durch die Wiederöffnung des romanischen Nordfensters erzielt werden. Sein südliches Gegenstück blieb wegen des Anbaus

zugemauert, zeigt aber seit der Restaurierung wieder figürlich bemalte Leibungen (wohl 1623).

Die archäologischen Untersuchungen förderten Anhaltspunkte für den Bodenbelag zutage. Im Chor griff man daher auf den ursprünglichen Kalkestrichboden zurück, in den die Umrisse des ehemaligen, durch die Grabungen entdeckten Rundchors eingeritzt sind und so auf den Vorgänger des heutigen Chorgevierts hinweisen.

Das kleine Gotteshaus soll in Zukunft hauptsächlich als Hochzeitskapelle dienen. Mit der nachkonziliaren Liturgie haben sich die Nutzungsmöglichkeiten des Chors verbessert: Der einst dem Priester vorbehaltene Raum vor dem Altar steht während einer Trauung jetzt dem Brautpaar zur Verfügung. Glücklicherweise konnte der Blockaltar aus dem Barock am Ort belassen werden. Heute präsentiert er sich mit der alten Sandsteinplatte und seinem ursprünglichen Verputz, den eine Stein imitierende Gliederung strukturiert.

Blick aus dem romanischen Chor mit den kostbaren Gewölbemalereien auf das Schiff.



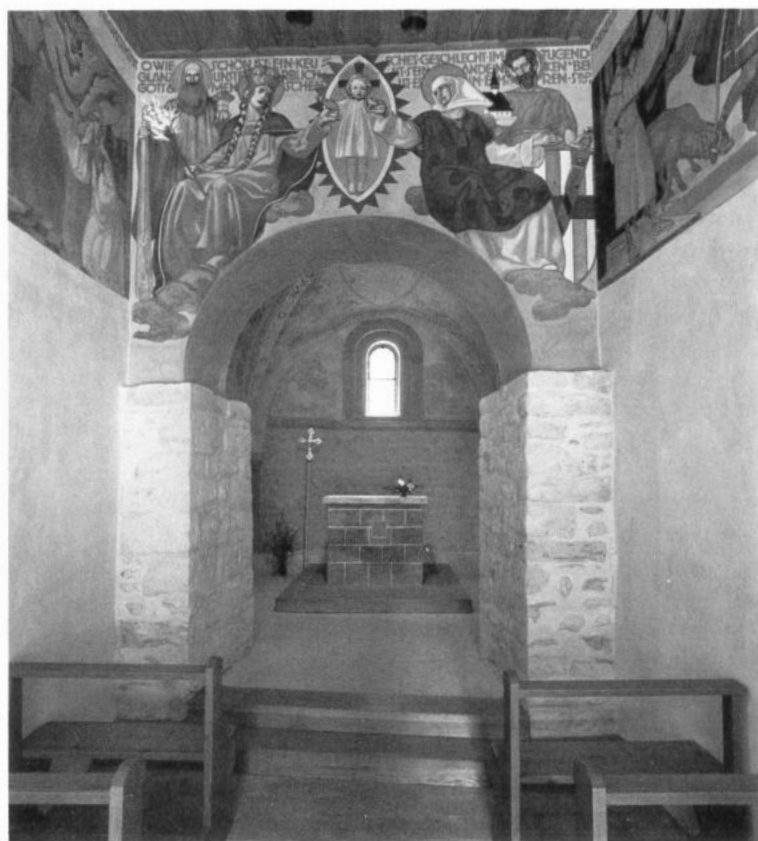
## Schiff

Am Chorbogen vollzieht sich der Übergang in eine andere Welt. Zwar ist im Schiff mit seinen schlanken, hohen Proportionen das Raumideal der Romanik um 1100 noch gut spürbar, die Ausgestaltung jedoch trägt das Gepräge der Renovation von 1930. Der grosszügige Bilderzyklus aus dem Leben der hl. Anna von PATER BERNARD FLÜELER umschliesst als markanter Fries den ganzen Raum, einzig unterbrochen von den beiden 1930 massiv vergrösserten Fenstern in der Nordwand und dem Rundfenster im Westen, die ihrerseits mit ihren Heiligendarstellungen die Bilderwelt farblich und inhaltlich ergänzen. Architekt und Experten waren vor die schwierige Frage gestellt, ob dieses späte Zeugnis neuromanischer Ausstattungskunst erhaltenswert sei und wie allenfalls eine Verbindung zum mittelalterlichen Chor zu schaffen wäre. Nach reiflicher Überlegung gelangte man zum Schluss, dass die Qualität und Originalität der Malereien eine Erhaltung durchaus rechtfertigen. Im Schiff liessen sich überdies keine zusammenhängenden Spuren einer älteren Dekoration ermitteln. Mit dem Entscheid zugunsten der Ausstattung von 1930, die dem Schiff einen einheitlichen, geschlossenen Raumeindruck verleiht, musste allerdings noch eine Lösung gefunden werden, um ein optisches Auseinanderklaffen von Schiff und Chor zu verhindern. Verschiedene Massnahmen im Bereich der Farbgebung drängten sich auf: Die vor der Restaurierung durch

ein kräftiges Blau hervorgehobene Leistendecke des Schiffs wurde bis auf den Holzgrund abgelautet und im Holzton belassen. Die Seitenwände des Schiffs erhielten auf dem neuen Verputz einen wärmeren Anstrich, dessen Umbra-Tönung der Palette des Chors angepasst ist. Durch eine analoge Einfärbung des Bildhintergrundes über dem Chorbogen gelang es, den harten Kontrast zwischen Malereien im Schiff und Dekorationen des Chors zu mildern. Die Gemälde PATER BERNARD FLÜELERS mussten im übrigen nur gereinigt werden. Die Pfeiler des Chorbogens wurden von ihrem ockerfarbenen Verputz befreit und direkt auf dem Steinwerk neu geschlemmt.

Die St.-Anna-Kapelle wird nur im Sommer benutzt. Aus diesem Grund erübrigte sich der Einbau einer Heizung und die Beleuchtung konnte auf ein Minimum reduziert werden. Im Chor sorgen Spotlampen, im Schiff ein Radleuchter für ausreichendes Kunstlicht.

Die archäologischen Untersuchungen zeigten, dass das Schiff ursprünglich ein viel tieferes Bodenniveau hatte und sich entlang der Kapellenwände einst eine gemauerte Sitzbank zog. Um diese romanische Ausstattung unberührt zu erhalten, tiefte man das Bodenniveau nur bis knapp über die Sitzbank ab. Als neuen Bodenbelag wählte man quadratische Tonplatten, wie sie bei den Ausgrabungen mehrfach zutagegetreten waren. Zur Ausstattung des Schiffs gehören weiterhin die Bänke von 1930 und die mit schlichten geometrischen Ornamenten verzierte Eingangstüre.



Zwei Bauepochen begegnen sich: Romanische Architektur und Ausstattungskunst von 1930.

## Anbau

Im Zug der Restaurierung galt es auch, den südlichen Anbau zu sanieren. Er beherbergt heute ein Künstleratelier – das Refugium einer Kunstmalerin. Vor allem die sanitären Einrichtungen mussten ausgebaut, Zugänge und Treppen erneuert, Wände und Decken, Böden und Fenster isoliert werden. Der Estrich über dem Atelier dient als Lagerraum.

Auf dem Bauprogramm des Klosters Fahr in den Jahren 1984 und 1985 standen ferner die Erneuerung der Verbindungsmauer zwischen St.-Anna-Kapelle und Torbogen und der Ausbau des ehemaligen Waschhauses, das nun vier Garagen Platz bietet.

## Die Ergebnisse der archäologischen Untersuchungen

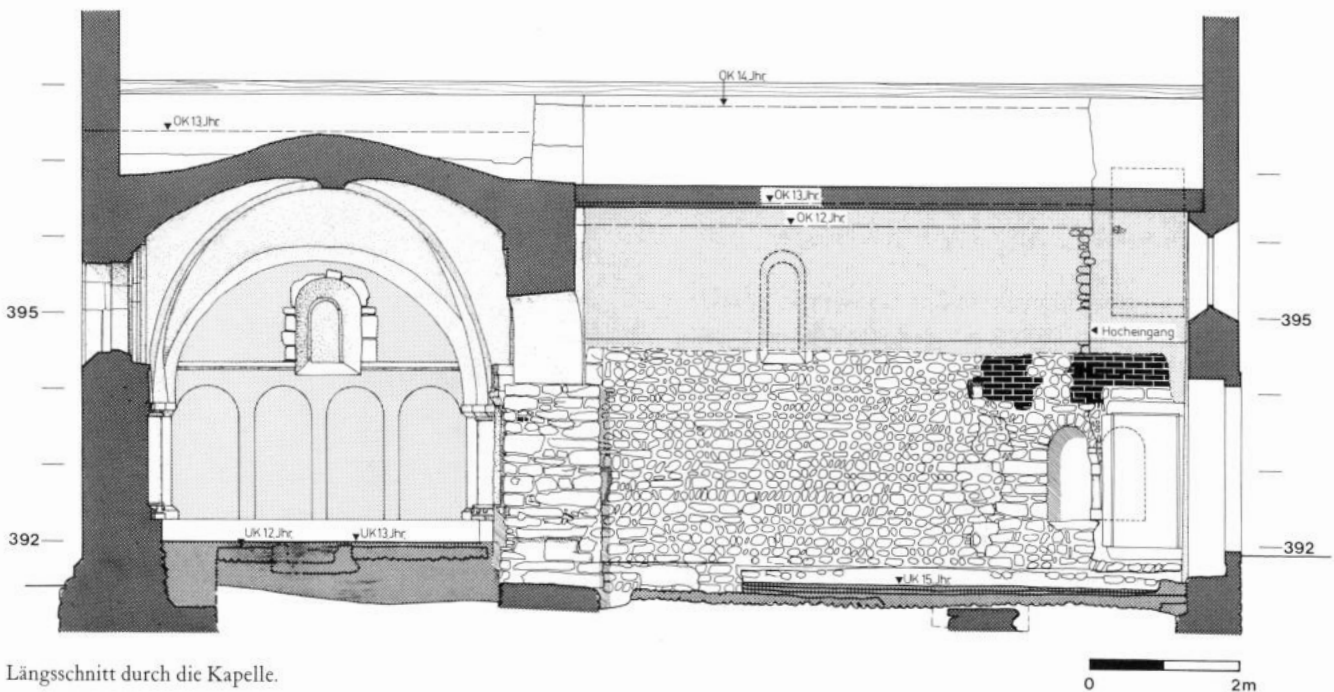
Die Restaurierung der St.-Anna-Kapelle bot die willkommene Gelegenheit zu baugeschichtlichen Abklärungen an der aufgehenden Wand und im Boden. Die Untersuchungen führte die Aargauische Kantonsarchäologie unter der Oberleitung des Kantonsarchäologen DR. M. HARTMANN durch. Die Arbeiten nahmen 30 Arbeitstage in Anspruch und wurden von HANNES FROELICH, MARKUS GERBER und dem Schreibenden ausgeführt.

Für wertvolle Hinweise und Anregungen ist die Grabungsequipe den Herren DR. DRACK, DR. FELDER, PROF. SENNHAUSER und DR. BONNET zu Dank verpflichtet.

Eine archäologische Untersuchung ist immer auch eine Zerstörung der Befunde. So müssen alte Böden, Verputz- und Erdschichten abgetragen werden um an noch ältere Befunde heran zu gelangen. Eine spätere archäologische Überprüfung mit neuen Fragestellungen ist dadurch am Ort verunmöglicht oder zumindest erschwert. Aus diesem Grund wurde das Innere der Kapelle nur dort bis auf den anstehenden Boden ausgegraben, wo dies für die Klärung der Baugeschichte unerlässlich schien. Im Westteil des Langhauses haben wir folglich die mittelalterlichen Böden belassen und nur entlang der Südmauer einen Sondierschnitt bis in den gewachsenen Boden abgetieft. Im Chor und Chorvorplatz dagegen musste flächig bis auf den anstehenden Boden gegraben werden.

Bereits im September 1983 führte M. GERBER im Auftrag der Denkmalpflege eine Voruntersuchung durch, die das ehemalige Bauvolumen der Kapelle zu klären hatte. Es ging dabei vor allem um die Frage, welche Konsequenzen der 1623 an die Kapellensüdseite angefügte Annexbau (alter Konvent genannt) auf die Gebäudehöhe und Dachform der Kapelle ausgeübt hatte. Wir zitieren hierfür aus Gerbers Bericht: «Im Laufe der Untersuchung ist klar geworden, dass die Verantwortung für den unproportional wirkenden Kapellenkomplex nicht allein beim südlichen Annexbau (alter Konvent) liegt, sondern vielmehr bei früheren folgenschweren Veränderungen am Baukörper der Kapelle selbst. Hätte man nämlich das Langhaus der Kapelle nicht bereits in romanischer und gotischer Zeit aufgehöhht, wäre wohl ein Anbau wegen der zu geringen Traufhöhe der Kapelle gar nicht in Frage gekommen.»

Gerber stützte sich dabei auf folgenden Befund an der Kapellensüdfassade: Eingebunden im ursprünglichen romanischen Wandmauerwerk, bestehend aus lagig vermauerten, partiell schräg gestellten Bollen- und Bruchsteinen, fand er ein romanisches Rundbogenfenster, welches erst 1623 zugemauert worden war. Zirka 30 cm über dem äusseren Bogenscheitel des Fensters stellte er auf Höhe 396.15 eine horizontal verlaufende Mauernaht fest, die die ursprüngliche Trauflinie des Langhauses markiert. Drei bis vier auf diese älteste Mauerkrone gesetzte Steinlagen konnten als spätromanische Aufhöhung des 13. Jahrhunderts gedeutet werden. Die damals aktuelle Mauerkrone lag auf Höhe 396.48. Darüber besteht das Wandmauerwerk aus grossen



Längsschnitt durch die Kapelle.

einigermaßen lagig gesetzten Bollen- und Bruchsteinen, die zusammen mit dem Mauermörtel eine intensive Brandrötung aufwiesen. Zumal es sich gemäss der Struktur nicht um Sichtmauerwerk handelt, der zugehörige Deckputz indessen keine Brandspuren aufwies, muss die Kapelle während der Aufhöhungsarbeiten im Rohbauzustand gebrannt haben. Nach der Bauabfolge und der Mauerstruktur zu schliessen, fällt diese Bauphase und damit auch der Brand ins 14. Jahrhundert.

Später führte man die Mauerkrone nochmals um 15 cm höher, wobei gleichzeitig schadhafte Mauerpartien ersetzt und der Bau wiederum deckend verputzt wurde. Diese letzte Aufstockung muss, wie aus dem gleichaltrigen Dachstuhl hervorgeht, noch vor 1623, dem Baudatum des «alten Konvents», erfolgt sein, denn dessen Sparren sind auf den Kapellendachstuhl aufgeschoben.

Der Befund Gerbers, eine schrittweise erfolgte Aufhöhung der Langhaussüdwand im Laufe der Zeit, fand an der Nordfassade ihre Bestätigung. Ergänzend sei festgehalten, dass man das Giebfeld der Westmauer im 18. Jahrhundert vollständig neu aufgeführt hatte.

Am Rechteckchor konnten nur die beiden letzten Mauerhöhungen festgestellt werden. Die ältere davon setzte auf der allseitig horizontal auf Höhe 397.31 abschliessenden Brüstungsmauer über dem Chorgewölbe an. Wie ein Schwellbalken negativ im Mörtel der südlichen Brüstungsmauer nahelegt, dürfte das Chor vor der Aufhöhung des 14. Jahrhunderts ein Obergeschoss aus Holz besessen haben. Dieser Oberboden bildete das Glockengeschoss des turmartigen Chors.

Im 14. Jahrhundert brach man den Oberboden ab, führte die ostseitige Giebelwand auf und vereinigte Chor und Langhaus unter einem durchlaufenden Satteldach, wie dies auch nach der letzten Aufhöhung und bis heute der Fall ist. Mit dem südseitigen Anbau von 1623 erhielt der Kapellenkomplex sein aktuelles Bauvolumen; der heutige Dachreiter aus dem 18. Jahrhundert ersetzte einen gotischen Vorgänger mit Spitzhelm.

#### DER ÄLTESTE BAUBESTAND DER KAPELLE

Abgesehen von den Maueraufhöhungen und den daraus resultierenden Veränderungen des Baukörpers wirkt die Kapelle auf den ersten Blick als bauliche Einheit. Bei genauerer Betrachtung fallen indessen Unstimmigkeiten auf: Schon ROTHENHÄUSLER wies 1903 auf die massigen Chorbogenpfeiler hin<sup>1</sup>, deren plumpes Erscheinungsbild nur schlecht zum schlankeren Chorbogen passen will. Tatsächlich befindet sich an dieser Stelle eine wichtige Nahtstelle, die sich in Unterschieden des Pfeilermauerwerkes und in Baunähten äussert. So bestehen die westliche und nördliche, bzw. südliche Pfeilerschale aus Sandsteinquader, Verrucanoplaten, Bollen- und Bruchsteinen, während das östliche Mantelmauerwerk durch Tuffsteinquader gebildet

wird. Letztere sind sekundär eingesetzt und stellen eine Anpassung der Pfeilerflucht an das Rechteckchor dar. Diese Erklärung konnte allerdings erst im Verlauf der Grabung gefunden werden: Unter zwei mit dem Rechteckchor rechnenden Mörtelböden stiessen wir nämlich auf ein kreisrundes, 1,4 m bis 1,5 m breites Chorfundament, welches mit den Chorbogenpfeilern und dem Langhaus im Verband gemauert ist. Die massigen Chorbogenpfeiler sind folglich ein letzter stehengebliebener Rest der aufgehenden Wand dieses ersten Kapellenchores, das wir nach seiner Grundform als Rundchor bezeichnen wollen.

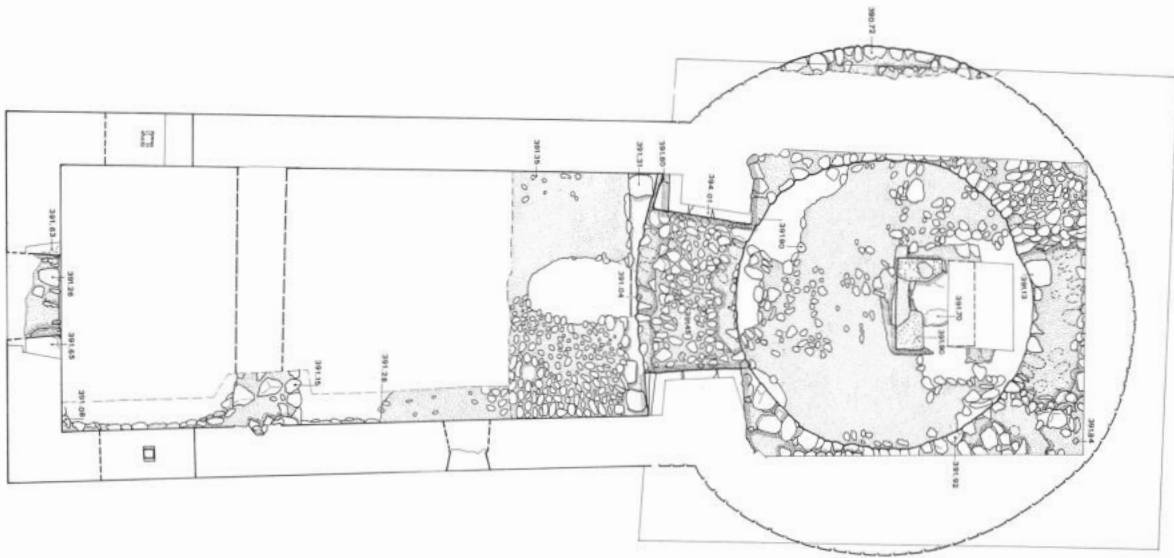
Dieses Rundchor kann bei einem Innendurchmesser von 3,9 m und einer Wandstärke von 1,4 m als turmartiges Bauwerk gelten. Bei seinem Abbruch, der ins 13. Jahrhundert zu setzen ist, hatte man das Langhaus und die Chorbogenpfeiler übernommen, letztere jedoch durch obige Angleichung der ostseitigen Mauerflucht und durch westseitige

Abschrotung der äusseren Wandrundung dem neuen Rechteckchor angepasst. Die westseitige Abschrotung der Chorbogenpfeiler konnte von der untersten, nicht zurückgehauenen Steinlage aus nur bis auf Höhe 392.88 hinaus festgestellt werden. Darüber müssen die Pfeiler schon immer ungefähr rechtwinklig zu den Längsmauern des Kapellenschiffes verlaufen sein. Wir verstehen diesen Wechsel in der Form der Pfeiler als architektonische Anpassung an die Rundform des Chores einerseits und an die Rechteckform des Langhauses andererseits. Vermutlich steht dahinter der Wille, das Chor als etwas Eigenständiges hervorzuheben, aber gleichsam dessen Verbindung mit dem Laienraum herzustellen. In die gleiche Richtung verweist die konisch sich nach Osten verengende Chorbogenöffnung, die den Blick des Gläubigen zu sammeln und auf den Altar zu lenken hatte. Gleichzeitig erweckte die sich verengende Öffnung im Beschauer den Eindruck grösserer Distanz zwischen Schiff und Chor, wodurch die Bedeutung des Altarhauses wiederum ihre Betonung fand.

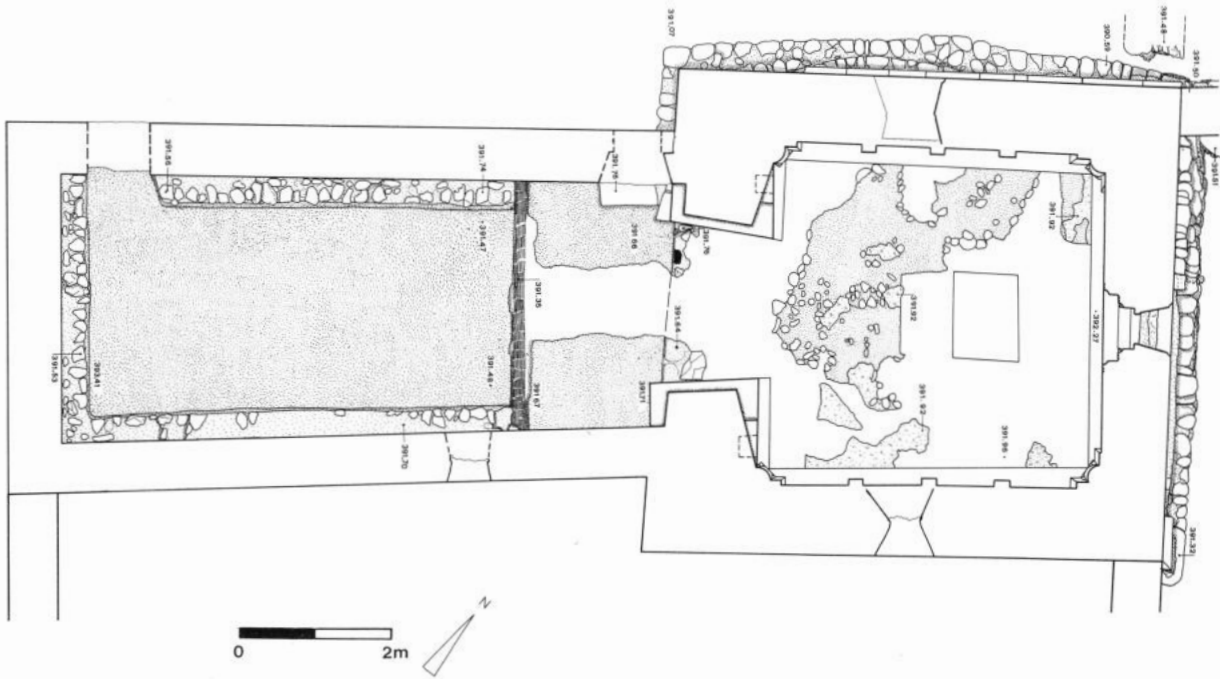
Der Altarsockel kam, etwas aus dem Chorzentrum nach Osten verschoben, zum Vorschein. Er wies einen relativ



Abb. 1 Fundament des Rundchores und ursprünglicher Altarsockel.



Grundriss des ersten Bauzustandes.



Grundriss des spätromanischen Bauzustandes mit Veränderungen vor 1623.



Abb. 2 Südlicher Chorbogenpfeiler von Osten her gesehen; links die Anpassung an die Wandflucht des Rechteckchores (Tuffsteinquader).



Abb. 3 Unterster, nicht zurückgeschoteter Sandsteinquader an der Westwand des nördlichen Chorbogenpfeilers mit anhaftendem Deckverputz. Links davon zeichnet sich im Wandverputz die Stufe zum Chor ab.

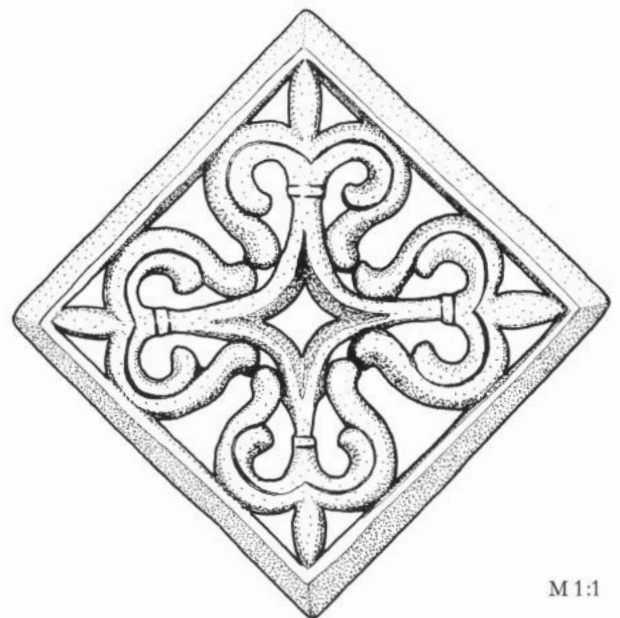
Raumhöhe von 4,6 m ergibt. Bedingt durch die Erneuerung des westlichen Giebfeldes im 18. Jahrhundert ist die Firsthöhe nicht genau zu bestimmen. Rechnet man mit einer romanischen Dachneigung von 30°, so erhält man für das Langhaus eine Gesamthöhe von ca. 6 m.

Sein Licht erhielt das Kapellenschiff durch das eingangs erwähnte Rundbogenfenster in der Südwand sowie vermutlich durch ein entsprechendes «Gegenstück» in der Nordwand, welches man 1623 durch ein grösseres Stichbogenfenster ersetzt hat. Weitere, dem ursprünglichen Baubestand angehörende Fenster kamen im unteren Westteil der Längsmauern zum Vorschein. Es handelt sich um je

grossen, zur Aufnahme eines Reliquienschreines bestimmten Hohlraum auf. Vom hier einst bewahrten Reliquiar selbst, könnte eine aus Bein oder Elfenbein geschnittene Zierplatte stammen, die in einer Störung im Mörtelpflasterboden des Rundchores gefunden wurde (siehe Abb. 4).

Obiger, mit einer Steinrollierung versehene Boden (OK Kote 391.90), lag auf einer Bauschuttplanierung, die bis auf den anstehenden Auenlehm (Kote 391.23–391.39) hinunter reichte. In der Chorsüdhälfte zeichnete sich im Bauhorizont eine Senkung ab, die durch eine grosse Grube verursacht worden war (UK Kote 390.29). Da ihre Verfüllung aus Auenlehm vom Rundchorfundament durchschlagen wird, muss die Grube einige Zeit vor dem Bau der Kapelle angelegt und zugefüllt worden sein. Sie kann folglich als ältestes archäologisch gesichertes Zeugnis einer Besiedlung von Fahr gelten.

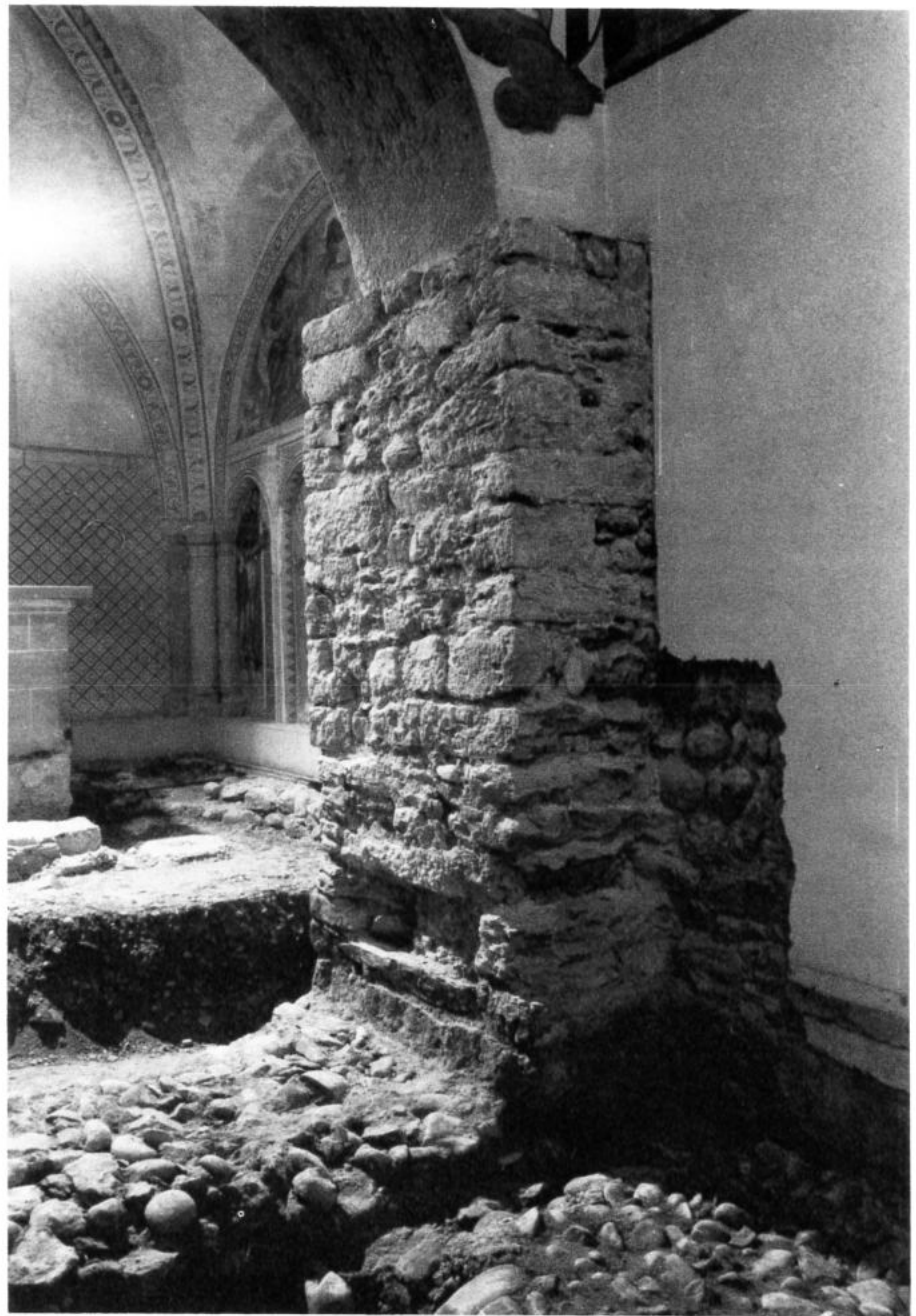
Wie oben angedeutet wurde, entstand das Langhaus zusammen mit dem Rundchor. Die Krone seiner Längsmauern konnte auf Kote 396.15, d.h. 30 cm unter der aktuellen Holzdecke, gefasst werden, was vom Langhausboden, einem Mörtelstrich auf Kote 391.35 aus gemessen, eine



M 1:1

Abb. 4. Bein- oder Elfenbeinschnitzerei, vielleicht von einem Reliquiar.

Abb. 5 Südlicher Chorbogenpfeiler von Nordwesten her gesehen.

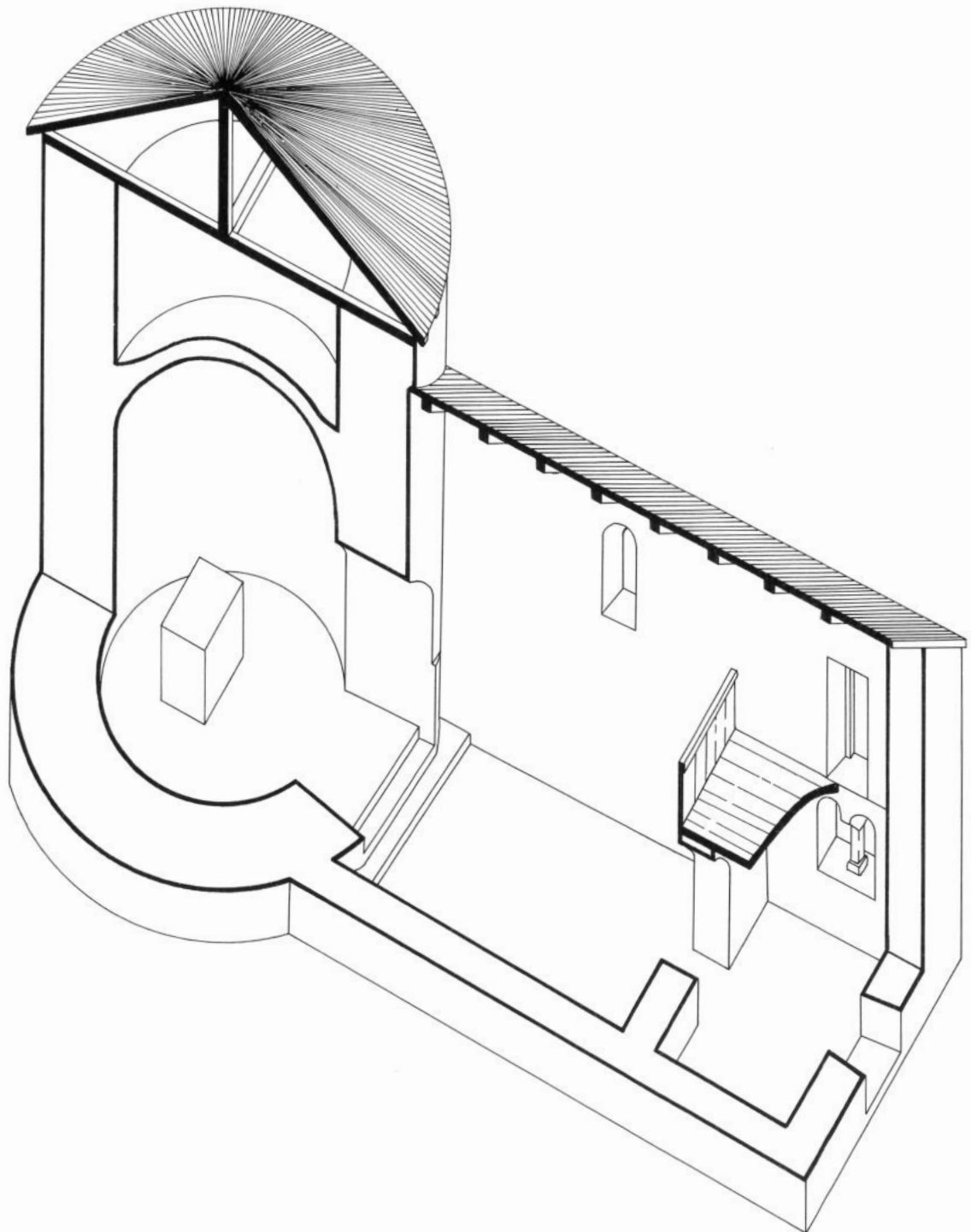


ein stark gestörtes gekuppeltes Rundbogenfenster mit Mittelsäule (siehe Abb. 6/7). Ihre Lage in der unteren Wandhälfte liess eine vertikale Unterteilung der westlichen Langhauspartie vermuten. Tatsächlich zeichnete sich wenig östlich der Fenster im Wandmauerwerk die Abbruchnaht einer im Fundament erhaltenen Quermauer ab, die gegen oben auf Höhe 393.70 endete. Folglich hatte diese Mauer einst lediglich bis zur halben Raumhöhe hinaufgereicht. Unsere Vermutung, diese Quermauer habe eine ins Langhaus integrierte Vorhalle mit darüberliegender Empore vom eigentlichen Kapellenschiff abgetrennt, fand in den Resten eines südseitigen Hocheinganges und im Schwellbalkenloch der

Emporenbrüstung ihre Bestätigung. Der Eingang in die Vorhalle konnte in der Westmauer an der Stelle der aktuellen Kapellentüre lokalisiert werden; für den Zugang auf die Empore ist eine aussen der Südwand entlang verlaufende Holzterrasse geltend zu machen.

Aufgrund weiterer Beobachtungen kann das Langhaus in seinem ursprünglichen Erscheinungsbild recht genau rekonstruiert werden. Wie die Fassaden waren auch die inneren Wandseiten anfänglich steinsichtig verputzt gewesen, hier jedoch ohne Fugenstrich und gelbe Kalkung. Die Fensterleibungen trugen dagegen einen weissen Deckputz, der auf der Wandinnenseite zwischen die Keilsteine der





Rekonstruktionsversuch des ersten Bauzustandes der Kapelle mit Rundchor und Langhaus mit integrierter Vorhalle und darüberliegender Empore. Das Kuppelgewölbe und die Höhe des Rundchors sind frei rekonstruiert.



Abb. 6 Gekuppeltes Rundbogenfenster der ehemaligen Vorhalle.



Abb. 7 Gekuppeltes Rundbogenfenster, Detail Säule und Kämpfer.

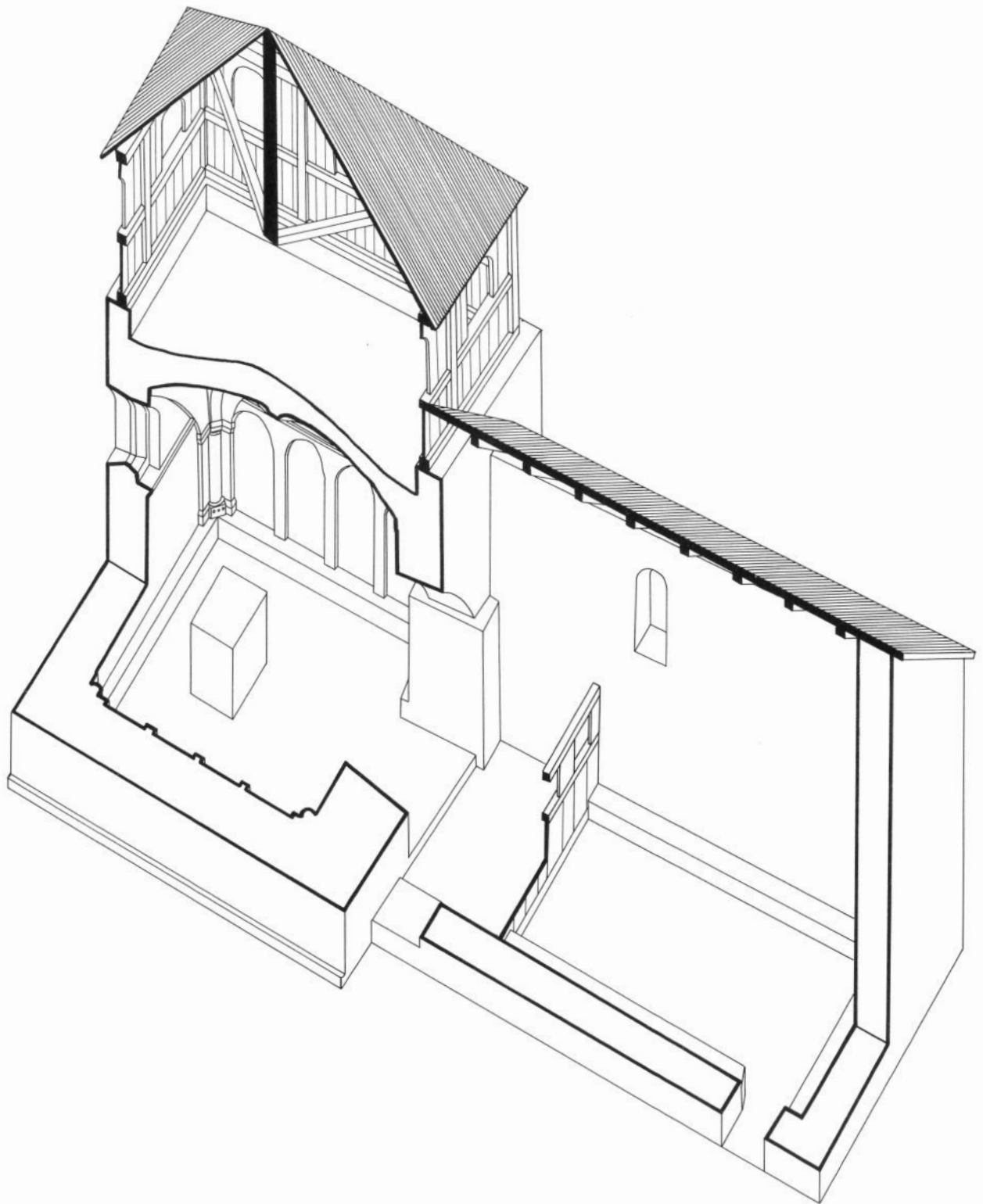
Fensterbögen zog und so gewissermassen eine radiale Fensterumrahmung bildete, die sich gut vom graufarbigem rasiopietra-Verputz der Wandflächen abhob. Später erhielten die Innenwände einen steindeckenden Verputz, der – nach einem sekundär vermauertem Putzfragment zu schliessen – stellenweise mit Malereien geschmückt gewesen war.

Der Boden im Langhaus, ein Mörtelstrich mit Rollierung, stieg geringfügig nach Osten zu an und schloss vor der Chorbogenwand an eine Stufe an, von der lediglich das Negativ am Wandverputz und im Boden erhalten geblieben ist. Nach kleinen Holzfasern zu schliessen, könnte es sich dabei um eine Stufe aus Holz gehandelt haben. Weitere zwei Stufen sind im Chorbogenbereich anzunehmen.

Mauerwerk und architektonische Elemente weisen den Bau dieser bereits im Stiftungsbrief von 1130 als bestehend erwähnten Kapelle ins spätere 11. oder frühe 12. Jahrhundert. Nach Brandspuren am Mörtelboden, am deckenden Wandverputz und Mauerwerk zu schliessen, fiel die Rundchorkapelle im 13. Jahrhundert einem Brand zum Opfer, was den Bau des spätromanischen Rechteckchores und die Umgestaltung des Langhauses auslöste.



Abb. 8 Originalverputz mit Fugenstrich und gelber Kalkung an der Langhausnordfassade.



Rekonstruktionsversuch des spätromanischen Bauzustandes der Kapelle. Das hölzerne Glockengeschoss ist frei rekonstruiert; die Steinbank entstand erst im 14. Jh. nach dem Abbruch des Obergadens.

## DER SPÄTROMANISCHE BAUZUSTAND DER KAPELLE

Bei der Neugestaltung der Kapelle im 13. Jahrhundert brach man die Vorhallen-Ostmauer und die Empore ab, mauerte die gekuppelten Zwillingsfenster und den Hocheingang zu und stockte das Langhaus um 30 cm auf. Den Westeingang verlegte man in die Nordwand, nahe der Westecke. Eine weitere Türe im Ostteil der Nordmauer führte in einen erhöhten Vorchorbezirk, der gegen Westen durch eine hölzerne Schranke abgeschlossen wurde. Gemäss der untersten, nicht zurückgearbeiteten Steinlage der Chorbogenpfeiler, lag der Boden im Chorvorplatz anfänglich mindestens auf Höhe 391.80 und wurde im Spätmittelalter um gute 10 cm tiefer gelegt. Der Niveauunterschied zur Türschwelle bedingte nun eine flache Stufe. Zu unserer Überraschung hatte man hierfür eine Spolie verwendet, die eine leider weitgehend unleserliche Inschrift aufwies (siehe Abb. 9).

Westlich des Chorvorplatzes lag der spätromanische Mörtelstrich auf Höhe 391.40 und «stieg» bedingt durch zwei spätere Belagererneuerungen geringfügig an.

Das Rechteckchor ist über dem zusätzlich aussenseitig ummantelten Fundament des Rundchors errichtet worden. Den unteren Abschluss der aufgehenden Wand bildet ein 21 cm hoher Hausteinsockel. Darüber besteht die Wand aus steinsichtig verputztem Bollen- und Bruchsteinmauerwerk. Später hat man mehrere Deckputzschichten aufgetragen. Auf der zweitjüngsten Verputzschicht an der Ostwand kam das gemalte, mit dem Wappen von Fahr und Einsiedeln geschmückte Zifferblatt einer Sonnenuhr aus der Barockzeit zum Vorschein.

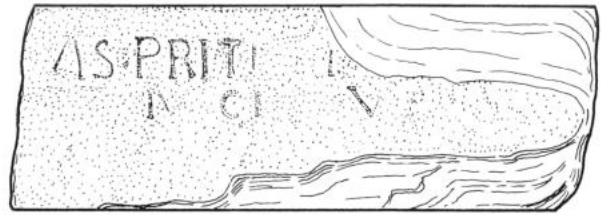


Abb. 9 Sandsteinquader mit Inschrift. M 1:10.

Der Chorraum hat zum Teil seinen romanischen Charakter bereits bei der Restaurierung von 1900 wieder zurückerlangt: Blendarkaden, die auf einer 30 cm hohen Sohlbank ansetzen, gliedern seine Seitenwände bis auf Fensterhöhe, wo ein umlaufendes, von den Seitenfenstern durchschnittenes Sandsteingesimse den Übergang zu den Wandbogenfeldern des Kreuzrippengewölbes bildet. Gewölberippen und Gurten gehen in den Ecken in kurzstämmige Halbsäulen aus Sandstein über, deren Basen aus Plinthe, Kehle mit Eckknollen und Wulst, die Kapitälchen aus Wulst, Schräge und Deckplatte bestehen.

Die Verputzuntersuchungen von Restaurator FISCHER haben ergeben, dass man die Gewölberippen, Gurten, Blendarkaden und Wandbogenfelder von Anfang an mit deckendem Verputz versehen hatte, während die Blendbogenfelder und der untere Teil der Ostwand ursprünglich lediglich steinsichtigen Verputz aufwiesen. Aus dieser unterschiedlichen Behandlung der Raumschale resultiert ein spannungsvoller Raumeindruck, der durch die Malereien aus der Zeit um 1300 zusätzlich eine Steigerung erfährt.



Abb. 10 Chorscheitelfenster.

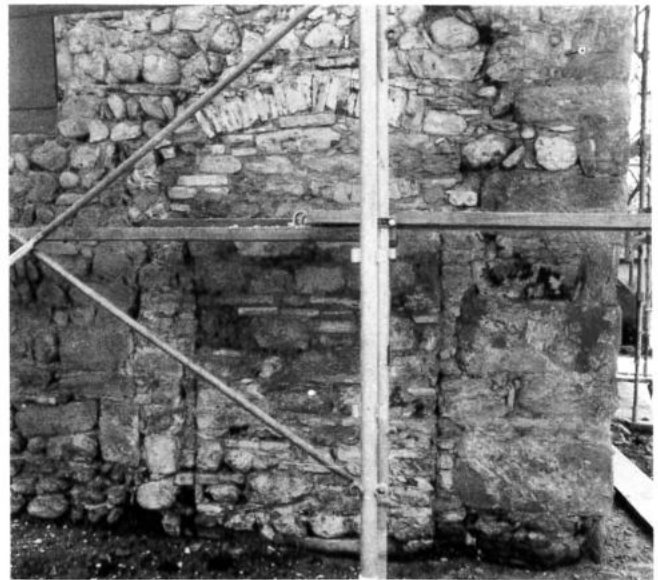


Abb. 11 Türe bei der Nordwestecke des Langhauses. Dieser Eingang entstand im 13. Jh. und blieb mit veränderten Gewänden bis 1930 in Funktion.

Eine Eigentümlichkeit ist die unterschiedliche Machart der Gewände der drei romanischen Fenster, die beim Nord- und Chorscheitelfenster aus Hausteinen, beim Südfenster lediglich aus Bollen- und Bruchsteinen bestehen. Wir folgern daraus, dass man für erstere Fenster möglicherweise ältere Gewände, die vielleicht von Fenstern des Rundchores stammen, wieder verwendet hat. Das gleiche gilt für die «Bank» der südlichen Nische in der Ostwand des Chorbogenpfeilers, die die gleiche Kehlung wie die Hausteingewände der Chorfenster aufweist (siehe Abb. 2).

Schliesslich sei auf den oben erwähnten Choraufbau aus Holz (Glockengeschoss) hingewiesen, der in der Rekonstruktionszeichnung eine freie Ergänzung darstellt.

#### SPÄTERE BAULICHE VERÄNDERUNGEN

Auf die spätmittelalterlichen Aufhöhungen der Kapelle haben wir eingangs hingewiesen. Demnach fasste man im 14. Jahrhundert, nach dem Abbruch des hölzernen Choraufbaus, Langhaus und Chor unter einem Satteldach mit durchlaufendem First zusammen. Gleichzeitig versah man das Langhaus mit einem neuen Bodenbelag und mauerte als

Sitzgelegenheit entlang der Wände eine niedrige Steinbank auf. Noch während der Bauzeit fiel die Kapelle einem Brand zum Opfer, wurde aber umgehend wieder hergestellt.

Später, noch vor 1623, erfolgte wiederum eine geringe Maueraufhöhung. Ungewiss bleibt, ob diese zeitlich mit der zweiten Belagserneuerung des Langhausbodens zusammenfällt.

Eine tiefgreifende Veränderung erfuhr die Kapelle 1623 beim Bau des südseitigen Annex (alter Konvent), was deren Barockisierung auslöste. Die romanischen Fenster in der Südwand mussten zugemauert, diejenigen der Nordwand zur Beleuchtung des Innenraumes erweitert werden. Im Langhaus verlegte man einen Tonplattenboden, der nun auf Kote 391.70 horizontal bis zum Chorbogen lief. Zur damals erfolgten, durch ROTHENHÄUSLER im Jahre 1900 entfernten Ausmalung sei auf den Restauratorenbericht verwiesen.

1728 baute der Zimmermeister STEPHAN GROSMANN eine Empore ein, die im Jahre 1900 wieder entfernt wurde.

1930 änderte man die barocken Stichbogenfenster zum Rundbogenschluss ab, mauerte das nördliche Chorfenster zu und verlegte den Kapelleneingang von der Nord- auf die Westseite. Über dem Türsturz hatte man ein figürliches Steinrelief eingesetzt, dessen Deutung vorläufig noch unklar ist (siehe Abb. 12).

#### DAS ANGEBLICHE STIFTERGRAB IN DER ST.-ANNA-KAPELLE

Nach der mündlichen Überlieferung soll der Klosterstifter LÜTOLD II. von Regensberg in der St.-Anna-Kapelle seine letzte Ruhestätte gefunden haben. JOHANNES MÜLLER beschreibt in seinem Werk «Merkwürdige Überbleibsel von Altertümern» die Auffindung und Wiederbeisetzung des Stiftergrabes<sup>2</sup>. Demnach stiess man in der «alten Capell» auf das Grab Lütolds, dem eine Rüstung beigelegt war. Die Gebeine, so schreibt Müller, setzte man 1746 beim Neubau der Klosterkirche unter dem ewigen Licht beim Chorbogen wieder bei<sup>3</sup>. Meines Erachtens bezieht sich der Begriff «alte Capell» auf die 1743 abgebrochene Klosterkirche, denn in der bei Müller beigefügten Abbildung der Grabplatte wird diese als im Chor der Klosterkirche liegend beschrieben. Zudem stammt die Grabplatte gemäss Wappenform aus dem 15. Jahrhundert und muss folglich gar nicht zwingend für das Grab des Klosterstifters angefertigt worden sein. Im 19. Jahrhundert lag diese Grabplatte dann tatsächlich im Chorvorplatz der St.-Anna-Kapelle, was zusammen mit der Bezeichnung «alte Capell» zur Annahme führte, der Klosterstifter sei einst hier bestattet worden. 1830 führte man deshalb unter der Platte und im Chor «vor dem Altar» Nachgrabungen durch, die indessen erfolglos blieben, jedoch das Gerücht hervorbrachten, dass unter dem Chor eine grosse Gruft bestehe<sup>4</sup>.



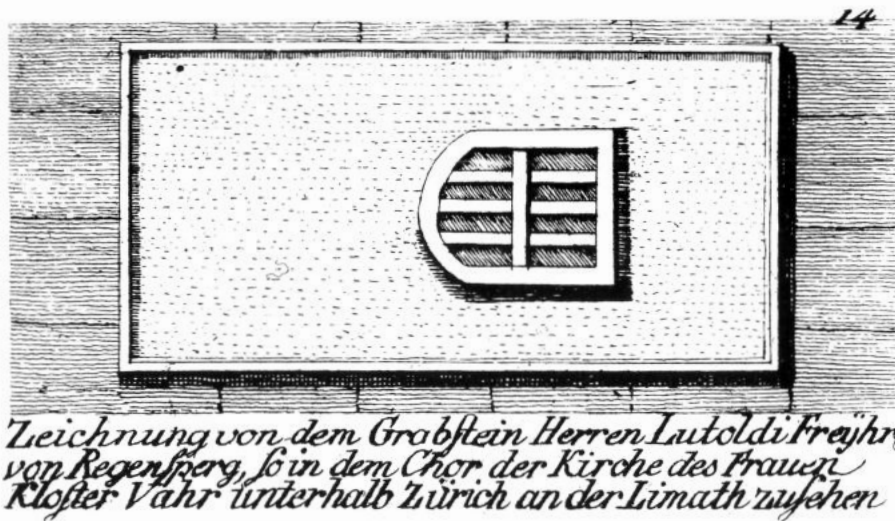
Abb. 12 1930 eingemauerte Spolie.

Die beiden Sondierschnitte von 1830 konnten während unserer Grabung festgestellt und eindeutig identifiziert werden, hatte man doch in vorbildlicher Weise die Sondiergräben mittels Fensterglas und «Löchli-Backsteinen» markiert. Am mutmasslichen Liegeplatz der Grabplatte fand sich eine mit Schutt verfüllte, der Platte in der Länge entsprechende Grube, die sich gegen unten zusehens verkürzte und bis in den anstehenden Kies reichte (UK Kote 390.15). Spuren einer Bestattung fehlten; die Grube wäre für eine erwachsene Person auch viel zu kurz gewesen. Der zweite, östlich vom Altar angelegte Schnitt von 1830 reichte 80 cm tief in das Fundament des Rundchores hinunter. Mit dessen

Innenflucht ist wohl das «oblonge Mauerwerk» zu identifizieren, welches seiner «lockeren Einfüllung» (Bauschuttplanie!) wegen als Gruft gedeutet wurde<sup>5</sup>.

Gemäss Grabungsbefund stellen wir folglich fest, dass weder im Chor noch im Chorvorplatz je bestattet worden ist. Das angebliche Stiftergrab muss sich somit in der 1743 abgebrochenen Klosterkirche befunden haben.

Abb. 13 Zeichnung der Grabplatte für Lütold II. von Regensberg, welcher 1130 seine Güter zwischen Zürich und Baden dem Kloster Einsiedeln vermachte und dadurch zum Stifter des Klosters Fahr wurde.



#### VERSUCH EINER TYPOLOGISCHEN EINORDNUNG DER RUNDCHORKAPELLE

Die erste Kapelle von Fahr mit Rundchor und Langhaus als ursprünglicher Bauzustand ist meines Wissens für die Schweiz einzigartig und findet auch ausserhalb der Landesgrenzen nur wenige vergleichbare Beispiele. Weit häufiger treten Zentralbauten mit später angefügtem Langhaus auf, z.B. die Kirche San Lucio in S. Vittore, Graubünden<sup>6</sup>; die Kapelle St. Johann bei Altendorf, Kanton Schwyz<sup>7</sup> oder die Kapelle Saint-Jean in Liget, Frankreich<sup>8</sup>. Letztere besteht aus der Rotunde der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, an die man um 1200 ein schmäleres und niedrigeres Langhaus angefügt hatte. Der Zentralbau wird hier folglich um 1200

zum Rundchor mit schmalem Langhaus, was dem Baueschema von Fahr entspricht.

Das früheste Beispiel eines christlichen Sakralbaus mit zentralbauförmiger Chorpartie bietet die spätantike Bischofskirche von Trier<sup>9</sup>. Im Zentrum des turmartig überhöhten Chorraumes stand ein zwölfeckiger, pavillonförmiger Kleinbau, in dem vermutlich die freilich erst seit 1107 für Trier bezugte Tunika Christi aufbewahrt wurde<sup>10</sup>. Ähnliche Einbauten befanden sich in den Rotunden der spätantiken Geburtskirche in Bethlehem und in der constantinischen Grabeskirche in Jerusalem. Letztere Kirche, bzw. das Heilige Grab selbst, fand später zahlreiche freie Nachbildungen. In Verbindung von Rundchor und allerdings basilikalem Langhaus führt REINLE als Beispiele die Kirchen von

Neuvy-Saint-Sepulcre (um 1045) und Saint-Sauveur in Charroux (geweiht 1047) an<sup>11</sup>.

Verwandt mit den Rundchorkirchen sind die Chorscheitelrotunden, von denen hier nur die Heiligkreuzkapelle (erbaut 925–950) von Reichenau-Mittelzell genannt sei<sup>12</sup>. Der Rundbau als eigentliche Kapelle schliesst hier mittels eines schmälere Verbindungstraktes von Osten her an die beiden Chorabsiden an.

Wie obige Beispiele unschwer zu erkennen geben, sind Chorscheitelrotunden und Rundchorkirchen häufig freie Nachbildungen der Grabeskirche in Jerusalem und zeichnen sich nicht selten durch bedeutende, mit dem Leben und Leiden Christi in Zusammenhang stehende Reliquien aus, was auch für die Rundchorkapelle von Fahr zutreffen dürfte<sup>13</sup>. Auffällig ist deren Ähnlichkeit mit dem Heiligen Grab selbst. Dieses bestand aus dem rechteckigen, einseitig polygonal geschlossenen, aus dem Felsen ausgehauenen Sockel mit der Grabkammer und der darüber stehenden, mit Säulen umstellten Rotunde mit Kuppelschluss und rechteckigem Vorbau<sup>14</sup>. Wie sich das Heilige Grab bei ungenauer Zeichnung – auf solche Vorlagen mussten sich Baumeister und Architekten in unserem Raum stützen – zur Kapelle verändern konnte, zeigt deren Abbildung in SEBASTIAN MÜNSTER'S *Cosmographie*<sup>15</sup>: Der Sockel wird hier als schmales und niedriges Langhaus mit Satteldach, die Rotunde als seitlich ausladendes, im Grundriss oktogonales Turmchor wiedergegeben.

Schliesslich sei auf die Reliquienverehrung eingegangen. Das Annapatrozinium der Kapelle von Fahr wird erstmals 1553 bei deren Rekonzilierung genannt<sup>16</sup>. Ob die Kapelle indessen von Anbeginn an der Heiligen Anna geweiht gewesen war, erscheint bei der ungewöhnlichen Bauform wenig wahrscheinlich. Zudem tritt in unserer Gegend das Annapatrozinium erst relativ spät auf, was folglich alles auf ein anderes, uns unbekanntes Erstpatrozinium schliessen lässt. In diesem Zusammenhang darf eine Heilig-Kreuz-Reliquie nicht ungenannt bleiben, die – wie aus der Rekonziliationsurkunde der Klosterkirche von 1549 hervorgeht – im Hochaltar der Klosterkirche eingeschlossen war<sup>17</sup>. Man hat somit zu fragen, ob diese Reliquie vielleicht ursprünglich in der Rundchorkapelle bewahrt war.

#### ZUSAMMENFASSUNG DER BAUGESCHICHTLICHEN ENTWICKLUNG

Die Kapelle, erbaut im späteren 11. oder frühen 12. Jahrhundert, bestand ursprünglich aus dem turmartigen Rundchor und dem Langhaus mit integrierter Vorhalle und darüberliegender Empore. Gemäss ihrer Bauweise darf die Kapelle als freie Nachbildung der Grabeskirche in Jerusalem gelten und mag von einem adeligen Jerusalempilger oder Kreuzritter gestiftet worden sein. In Frage kommen hierfür die im 11. Jahrhundert bezugten Freiherren von Vare<sup>18</sup> oder später die Regensberger<sup>19</sup>.

Nach einem Brand wurde die Chorrotunde im 13. Jahrhundert durch das aktuelle Rechteckchor mit hölzernem Glockengeschoss ersetzt. Empore und Vorhalle brach man damals ab und erweiterte somit das Kapellenschiff um rund ein Drittel nach Westen. Im Osten des Langhauses legte man gleichzeitig einen erhöhten, durch eine Schranke nach Westen abgetrennten Chorumplatz an, der bis 1623 bestand.

Bereits im 14. Jahrhundert trug man das hölzerne Glockengeschoss ab und vereinigte Chor und Schiff unter einem Satteldach, wie dies nach einer letzten Aufstockung der Mauern vor 1623 noch heute der Fall ist. Mit dem 1623 errichteten südlichen Anbau, dem «alten Konvent», erreichte der Kapellenkomplex sein aktuelles Bauvolumen.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> E. ROTHENHÄUSLER, *Notizen über die St. Annakapelle in Fahr und die Baugeschichte des dortigen Klosters*, Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Neue Folge, Band 5, Zürich 1904.

<sup>2</sup> JOHANNES MÜLLER, *Merckwürdiger Überbleibseln von Alter Thümeren in der Schweiz* 2. Theil, Zürich 1774.

<sup>3</sup> Genauer Wortlaut: ...«und ward daselbst in der alten Capell begraben. A. 1746 bey dem Bau der neuen Kirche, ist der Körper, neben welchem die verrostete Rüstung gefunden worden, in dem Chor der Kirche, gerad unter dem ewigen Licht beygesetzt worden.»

<sup>4</sup> P. ODILO RINGHOLZ, *Geschichte des fürstlichen Benediktinerstiftes U.L.F. von Einsiedeln*, Band I, Einsiedeln 1904, S. 76, Anmerkung 7.

<sup>5</sup> Wie Anmerkung 4.

<sup>6</sup> ERWIN POESCHEL, *Kunstdenkmäler des Kt. Graubünden*, Band VI.

<sup>7</sup> JOSEF KESSLER-MÄCHLER, *Archäologische Grabungen in der St. Johannkapelle in Altendorf SZ*, Nachrichten des Schweizerischen Burgenvereins, XLV Jahrgang, Band 8, 1972.

<sup>8</sup> WILFRIED HANSMANN, *Das Tal der Loire*, Du Mont Kunst-Reiseführer, Köln 1976, S. 166/167.

<sup>9</sup> ADOLF REINLE, *Zeichensprache der Architektur*, Zürich 1976, S. 173.

<sup>10</sup> Wie Anmerkung 9.

<sup>11</sup> Wie Anmerkung 9, S. 174/175.

<sup>12</sup> Wie Anmerkung 9, S. 164.

<sup>13</sup> Gemäss Grabungsbefund kann eine Funktion als Mausoleum ausgeschlossen werden.

<sup>14</sup> *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Band III, S. 587 ff.

<sup>15</sup> SEBASTIAN MÜNSTER, *Cosmographie*, Basel 1628, S. 1504.

<sup>16</sup> Wie Anmerkung 4, S. 75.

<sup>17</sup> Wie Anmerkung 4, S. 542.

<sup>18</sup> In der «Hunfried-Urkunde» von 1044 treten ein EBBO UND ADALBERO DE VARE als Zeugen auf. Zürcher Urkundenbuch, Band I. Der gleichen Freiherrenfamilie gehört der in einer Urkunde des Klosters Allerheiligen in Schaffhausen von 1087 als Zeuge auftretende EBERHARDUS DE VARE an. Quellen zur Schweizer Geschichte, Band III.

WALTER DRACK betrachtet die Herren von Fahr als Gründer der Glanzenburg. Vgl. WALTER DRACK: *Glanzenberg, Burg und Stadt*, Unterengstringen 1983.

<sup>19</sup> Die Umstände unter denen die Regensberger in den Besitz der Güter der Herren von Fahr kamen sind ungewiss, jedenfalls vor der Stiftung des Klosters von 1130.

## Bemerkungen zur Restaurierung der Wandmalereien

Für den Betrachter von Wandbildern ist unsere Tätigkeit nur teilweise anschaulich. Ersichtlich ist für ihn, dass Über-tünchungen abgelöst, Löcher ausgeflickt und Fehlstellen ergänzt werden. Was für Beobachtungen der Restaurator während den Abklärungsarbeiten macht, bleibt ihm aber grösstenteils verborgen; und sie bilden doch den grösseren Teil der Entscheidungsgrundlagen für die nachfolgenden restauratorischen Arbeiten. Einige wesentliche Beobach-tungen am Objekt sollen hier erläutert werden, – nur eine Auswahl, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, um den Rah-men dieser kleinen Schrift nicht zu überschreiten. Gesam-melt werden alle Beobachtungen, die eine verbindliche Aus-sage machen können über die ursprüngliche Gestalt des Baues, die Oberflächenstrukturen der Putzhaut und über die Malereien und deren Zustand. Zunächst aber müssen die späteren Über-tünchungen und Putzreparaturen entfernt werden.

### DIE SCHICHTENFOLGE

Jedes Zeitalter lässt auf der verletzlichen Putzhaut seine Spuren zurück: Formveränderungen, Putzflickereien, Neu-putz, Tünchanstriche etc. Diese späteren Eingriffe sind nicht leicht chronologisch zu ordnen, da jede Schicht durch die nachfolgende gestört ist. Es ist schon ein Glücksfall, wenn der Schichtenaufbau irgendwo auf den Flächen klar zutage tritt. Sechs Schichten wurden im Gewölbe des Chores auf den ursprünglichen Darstellungen aus der Apo-kalypse gefunden, unterschiedlich in Dicke, Struktur, Farbe und Funktion. Sie wurden in einem stratigrafischen Ori-entierungsschema eingetragen. Ein Beispiel: Schicht 4 trägt die Malereien der Apokalypsedarstellungen. Die älteste Schicht ruht direkt auf dem Malmörtel, ohne jeden Voran-strich. Diese Feststellung wurde wegweisend für unsere Reparaturarbeiten an der Mörtelhaul. Sie sollten überein-stimmen mit dem Original, sowohl in Farbe wie Struktur. Auf diese Schicht folgt Schicht 3b, eine relativ dicke und streifig aufgetragene Kalkschlemme mit Sandzusatz, dazu Putzreparaturen in den Löchern. Diese Beobachtung erlaubt den Schluss, dass die Malereien, wie auch die Putzhaut, zum Zeitpunkt dieser Überarbeitung defekt und unansehnlich geworden waren. Es ist dies eine eigentliche Reparaturtech-nik; sie wurde nur dort angewandt, wo die Oberflächen augenfällig schlecht aussahen. Sie setzt die vollständige Preisgabe der ursprünglichen Malereien voraus, bringt also einen einschneidenden Wechsel. Zum Verständnis wurden die Beobachtungen der Archäologen zugezogen. Diese spra-

STRATIGRAFIE 1984 UNTER EINBEZUG DER UNTERSUCHUNGEN VON DR. E. ROTHENHÄUSLER 1900.

		1900	1984
01	Letzter Kalkfarbanstrich. Von Dr. Rothenhäusler nicht besonders erwähnt, aber vorauszusetzten wenn seine Nummerierung stimmen soll.		
"2"	"Gleichmässig gelbbrauner Anstrich" 1984 nurmehr im Südwinkel des Gewölbes unter Putzflickerei festzustellen. Ausserdem entlang den Gewölberippen aber vermischt mit den Farb-ergänzungen von 1930.		
2a	Mehrfach dick aufgetragene weisse Kalkfarbe, ohne Sandzusatz. Von Dr. Rothenhäusler erwähnt.		
"3"	Farbspuren (Dunkelocker, Grün, Cap. mort. Schwarz. "Grüne und rote Farbtöne an den Wänden und Spuren der Evangelistensymbole in den Gewölben.		
3a	Hellgraue dünne Kaseinfarbe, deckend, nicht identisch mit Gips. Zum Teil bereits auf rom. Putz. Die vorgehenden Anstriche waren also bereits abgeblättert oder abgekratzt, zumeist auf aufgerautem Grund.		
3b	Weisse, dick und streifig aufgetragene Kalk-farbe mit Schlemmzusatz. Sie diente als Malgrund für Malerei 3 (nach Dr. Rothenhäusler) und sitzt direkt auf rom. Schicht.		
"4"	Rom. Malerei auf Glattstrichputz. Ohne Voranstrich direkt auf Mörtel gemalt. "Unter dieser dritten letzten Schicht fanden sich dann noch die auf trockenen Grund gemalten, der ersten Hälfte des 14 Jh. zuzuweisenden Wandmalereien".		
5	Einschichtiger Malputz mit Ziegelschrotzusatz, geglättet, schwach gelbrötlich.		

Abb.1 Zahlen und Text in Anführungszeichen beziehen sich auf die Publikation von Dr. E. Rothenhäusler.

chen von zwei Bränden, die die Kapelle heimgesucht haben. Der zweite Brand könnte die Ursache der grossflächigen Zerstörungen gewesen sein.

Auf die Schicht 3b folgt Schicht 3a, eine sehr dünne, hellgraue Kalkkaseinfarbe, die kaum von Schicht 4 zu unterscheiden war. Sie wurde auf der zum Teil bereits abgekratzten Schicht 3b aufgetragen, war also auch auf Schicht 4 angetroffen worden. Sie diente als Flächenanstrich für eine Neufassung des Gewölbes.

Wenn wir uns nun vergegenwärtigen, dass auf Schicht 3a noch weitere vier Schichten aufgetragen wurden, aber alle in ihrer Abfolge durch Abkratzen gestört, so scheint es nicht mehr verwunderlich, wenn dieser dünne Farbüberzug 3b bei den Freilegungsarbeiten in den Jahren 1900 und 1930 übersehen wurde. Aber gerade diese Schicht hat bei den endgültigen Freilegungsarbeiten 1984 am meisten zu noch möglichen Formerklärungen an den Bildern im Gewölbe beigetragen. Ihre Ablösung brachte eine Formvollständigkeit im Bereich des Lebensbuches im Bild der MAJESTAS DOMINI auf der Westkappe des Gewölbes und bei der Marienkrönung in der Südkappe. Darüber dann mehr bei den Retouchen.



Dass das sorgfältige Abtragen der einzelnen Tünchschichten, der gross- und kleinflächigen Putzreparaturen, ein vertieftes Verständnis für die Eingriffe in den folgenden Zeiten mit sich bringt, ist augenscheinlich. Durch alle Zerstörung und Verwitterung hindurch spürt man gleichsam den Stempel der Zeit, der hier aufgedrückt wurde. Dazu ein Beispiel: Der nachmalige Inventarisator der St. Galler Kunstdenkmäler, DR. E. ROTHENHÄUSLER hat im Jahr 1900 das Chor der St.-Anna-Kapelle untersucht. Er publizierte 1903 im Anzeiger für schweiz. Altertumskunde das Resultat seiner Nachforschungen. Er fand bei Schicht 3 «grüne und rote Farbtöne an den Wänden und Spuren der Evangelistensymbole in den Gewölben». Diese Schicht wurde 1930 bei einer Renovation der Kapelle abgetragen oder neu verputzt. Bei kleinen Fragmenten konnten wir sie aber nachweisen, und diese wiederum waren in der Maltechnik sehr ähnlich den zwei Figuren, die in den Leibungen des Südfensters zum Vorschein kamen, als die Zumauerung entfernt wurde. Im Scheitel dieser Fensterleibung fand sich auch das aufgemalte Wappen des Abtes AUGUSTIN I. HOFMANN (1600–1629), der 1623 die Ausführung der Malereien mit den Evangelistensymbolen im Gewölbe veranlasst hatte. Ein Glücksfall, der eine genaue Datierung erlaubte.

Bei der Erörterung der Schichtenfolge sprach ich schon von der Bedeutung des Malmörtels für das Aussehen des Raumes. Er ist das Kleid, das die Malerei trägt, und er spielt dieselbe Rolle wie die Kleidung, die der Mensch trägt, ob gepflegt oder salopp, rauh oder fein, sagt etwas über den Träger aus. Bei der Feinfreilegung aller Oberflächen wird der Sachverhalt dann deutlich in seinen Aussagen. Auch hier ein Beispiel: Das Mörtelkleid, das Gewölbe und Wände der St.-Anna-Kapelle im Chor bedeckt, ist ein einschichtiger Kalkmörtel, der mit der Kelle geglättet wurde. Weitere handwerkliche Hilfsmittel wie Senkel, Richtlatte und Schablone wurden nicht verwendet. Nur Hand und Auge des Handwerkers waren massgebend, deshalb auch das elementare Aussehen des Chorraumes. Überall, wo Kanten ausgebildet werden mussten, an den Fensterleibungen, den Gewölbekappen, den Schildbogen usw., wird dieses elementare Vorgehen spürbar, auch bei der Glättetechnik auf den Oberflächen. Diese letztere hängt dann auch noch von der Kornabstufung des Sandes im Mörtel ab sowie von allfälligen Zuschlagsstoffen, die den Farbton bestimmen. In unserem Falle wurde dem Mörtel Ziegelschrot und -mehl zugefügt, was ein warmtoniges Aussehen der Oberflächen mit sich brachte. Bei den Putzergänzungen werden diese Beobachtungen massgebend und verbindlich, bis hin zum Farbton und den Strukturen, die durch Mörtelart und Werkzeug verursacht sind. Es ist eben nicht gleichgültig, ob Themen, wie solche aus der Apokalypse, auf einen perfektionierten, sozusagen geleckten Malgrund gemalt werden oder auf einen elementar wirkenden Untergrund. Ein überzeugende-

res Beispiel der Übereinstimmung zwischen Handschrift und Thema kann wohl kaum gefunden werden.

Noch ein Wort zur Technik des Freilegens von Wandbildern. Man sollte meinen, unserer technologisch hochgezüchteten Welt stünden genügend technische Hilfsmittel zur Verfügung, etwa Mikrosandstrahlgerät, Ultraschall, chemische Reduktion etc., die eine wesentliche Vervollkommnung der Abtragung erlauben. Es ist aber leider nicht so. Diese Errungenschaften sind nur selten mit einleuchtendem Erfolg zu gebrauchen. Noch immer sind Skalpell, Hand und Auge am zuverlässigsten. Dass die Kontrollfunktionen des Auges mit optischen Hilfsmitteln wie Lupenbrille oder Prismenlupe oft unterstützt werden müssen, versteht sich. Immer mehr werden Dünnschliffe von Schichtenpartikeln für die mikroskopische Untersuchung hergestellt. Auch sie sind Orientierungshilfen. Gelegentlich wird auch eine rotierende Welle mit Zahnarztwerkzeugen benützt.

Eine grosse Rolle spielt das Formverständnis des Restaurators, der gedanklich eine fehlende Form nachvollziehen kann und deswegen einen fehlenden Arm, eine Hand oder Teile eines nur andeutungsweise vorhandenen Kopfes am richtigen Ort sucht. Das braucht viel Konzentration, und diese wird durch lärmende Maschinen erheblich gestört. Ich habe bereits auf zwei Beispiele hingewiesen, das eine beim Lamm mit dem Lebensbuch im Bild des Thronenden in der Westkappe des Gewölbes (Abb. 2+3), das zweite im oberen Bereich der Südkappe bei der Darstellung der Marienkrönung. Im ersteren Fall war die Stellung des Lammes zum Lebensbuch ungenügend geklärt, die Intention des Malers vom Restaurator nur halb verstanden worden. Im zweiten Fall war die Bestimmung des Themas vage. Der schon zitierte DR. E. ROTHENHÄUSLER schreibt darüber: «Der figürliche Inhalt der südlichen Gewölbekappe lässt auf die Verkündigung Mariä schliessen.» Die nähere Abklärung ergab dann aber bei der Feinfreilegung ein anderes Resultat. Die Figur auf der rechten Seite hatte einen Kreuznimbus und trug keine Flügel, konnte somit nicht den Erzengel Gabriel darstellen. Die weitere Suche ergab dann noch Ansätze einer Hand, die sich nach dem Scheitel der Marienfigur ausstreckt. Solche nurmehr andeutungsweise vorhandene Konturverläufe können nur noch durch einen Nachvollzug der gestalterischen Intention des Künstlers gefunden werden, – sonst sind diese Kleinfragmente belanglos, weil sie unverstanden bleiben. Ähnliches liesse sich von anderen Bildpartien in den verschiedenen Gewölbekappen berichten. Es sind kleine Beobachtungen, die ein besseres Verständnis des Dargestellten ermöglichen. Was hier von der Feinfreilegung an einzelnen Beispielen erläutert wurde, erstreckt sich auf sämtliche Flächen. Deshalb hat sich unsere Arbeit im Falle der St.-Anna-Kapelle über Monate hingezogen. Das Ausmass der Schäden wird erst im Verlaufe der Arbeit endgültig klar, und wir haben reichlich Gelegenheit, uns Gedanken zu machen über die Richtung, welche die Restaurierung aufgrund der Fakten einzuschlagen hat. Wir wissen, wie der Malgrund auszusehen hat, in

welcher Technik die Malerei ausgeführt ist, und welche Farben verwendet wurden. Auch die Handschrift des Malers kennen wir und das Ausmass der Schäden. Soviel Detailwis-

sen sollte doch eigentlich genügen um die Wandbilder wieder vervollständigen zu können. – Leider nicht.



Abb. 2 Zustand nach der Restaurierung von 1930. Schicht 3a ist noch nicht gänzlich entfernt, deshalb das verschwommene Aussehen der Details im Konturverlauf.



Abb. 3 Zustand nach der Restaurierung von 1930. Die Entfernung der Schicht 3a erbrachte weitere Konturdetails, womit der Linienverlauf deutlicher wurde.



Abb. 4 Bogenfeld an der Südwand im Chor, nach der Entfernung des Malputzes von 1930. Dieser «pietra rasa»-Verputz mit Fugenstrich geht vor den romanischen Malmörtel (Schicht 5) zurück. Er wurde 1930 zum Teil entfernt.



Abb. 5 Dasselbe Wandstück nach den Putzergänzungen. Der romanische Fugenstrich wurde in den Fehlstellen nicht ergänzt.

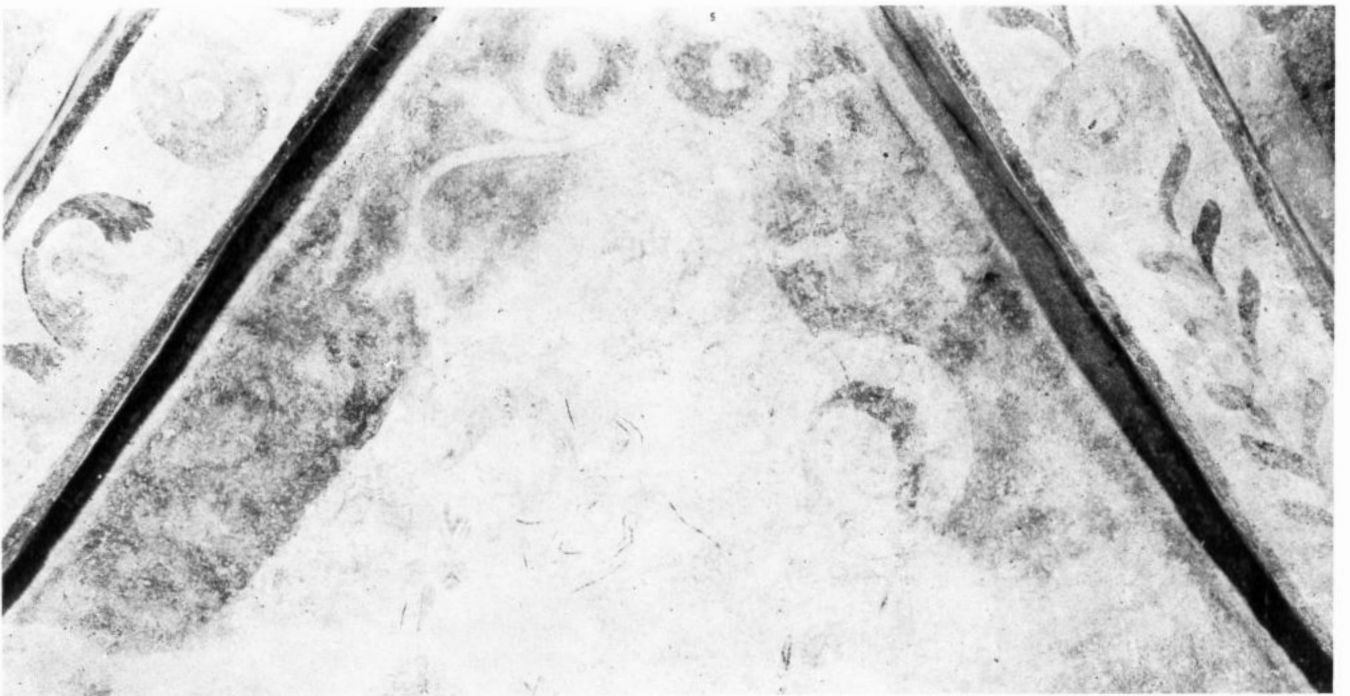


Abb. 6 Zustand nach der Restaurierung 1930. Der Kreuznimbus bei der Figur rechts befindet sich noch unter der Schicht 3a, ebenso die Handdetails im Bereiche des Kopfes auf der linken Seite. Die Linienansätze auf Brusthöhe der linken Figur gehören zur Schicht 3 und nicht zur Schicht 4, wie 1930 angenommen wurde.

Abb. 7 Zustand nach der Restaurierung 1984. Die Ansätze des Kreuznimbus bei der rechten Figur sind deutlich sichtbar, ebenso die Handansätze bei der Figur links im Bilde.

Bei Restaurierungsarbeiten haben wir es immer mit Dokumenten der Vergangenheit zu tun. Ihr Dokumentarwert sollte gewahrt bleiben. Dies sind wir den Objekten und dem Betrachter schuldig. Andererseits sind es auch Schauobjekte, die dem Betrachter zugänglich sein sollten. Kann er sie nicht ablesen, so bleibt ihm nur der Schauer vor der Vergänglichkeit der Dinge; was aber mit den Darstellungen gemeint war, bleibt ihm verborgen, – sicherlich keine wünschenswerte Situation. Gegensätzliche Forderungen schliessen einander aus. Konzessionen an den Betrachter schmälern den Dokumentarwert. Es gibt aber auch ein Anrecht des Betrachters auf Ablesbarkeit. Deshalb müssen Mal für Mal Konzessionen gemacht werden, und diese tragen unvermeidlicherweise den Stempel der jeweils herrschenden Meinung, sei es nun die des jeweiligen Denkmalpflegers oder der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege und natürlich auch des Restaurators. Wir fügen also der bestehenden Aussage eine weitere bei, und der spätere Kunsthistoriker kann bei der Analyse einer Restaurierung anmerken: Das war die Art des Herrn X oder Y in diesen oder jenen Jahren unseres oder des nächsten Säculums – wenn er sehr konziliant und verständig ist.

Aus dem vorgängig Gesagten wird ersichtlich, wo die Schwerpunkte restauratorischen Tuns liegen. Bei den Putzflickereien und Feinputzergänzungen sind die Formverläufe, wie weiter oben geschildert, zu respektieren. Dazu gehören auch Sicherungsarbeiten wie Injektionen bei losen Mörtelpartien etc. Dieses respektvolle Arbeiten am Kleid gibt dem Raum wenigstens in einer Hinsicht wieder ein ursprüngliches und ganzheitliches Aussehen. Es vermittelt nicht nur dem Restaurator, sondern auch dem Betrachter ein Gefühl der Befriedigung, selbst wenn die grossflächigen Schäden an den Wandbildern nur eine stückweise Ablesbarkeit ermöglichen.

Die nun geschlossenen Fehlstellen im Putz erlauben es, die Zerstörungen an den Gewölbe- und Wandbildern zu überblicken. Sie erzählen von der bewegten Lebensgeschichte der St.-Anna-Kapelle und machen den Grenzfall der Restaurierbarkeit überdeutlich. Wie gewichtig wird hier die Feststellung von DR. E. ROTHENHÄUSLER, der im schon erwähnten Bericht über den Zustand der Malereien schreibt: «... trotzdem sie von dem Spitzhammer verschont geblieben, ist ihre Erhaltung wegen der grossen Feuchtigkeit des Raumes eine schlechte; immerhin kann eine einheitliche Ausmalung des Chörleins festgestellt werden». Heute kann auch der Archäologe seine Beobachtungen beifügen, was anno 1900 noch nicht möglich war.

Ein Grenzfall der Restaurierbarkeit tritt dann ein, wenn formergänzende Retouches unbelegbar bleiben. Werden sie trotzdem gemacht, so führt dies zur Beifügung einer zeit- und personengebundenen Meinung. Die Fälschung eines Dokuments ist damit eingeleitet. Hierüber können auch alle didaktisch-methodischen Schliche wie Trategiostriche-

leien nicht hinwegtäuschen, auch wenn sie gelegentlich notwendig sind. Die Ablesbarkeit eines Bildes verbessern kann man durch tonliches Einstimmen von alten und neuen Putzergänzungen. Diese führen somit kein unerwünschtes Eigenleben mehr und beeinträchtigen damit die Ablesbarkeit nicht.

Kleine Konturunterbrüche können ergänzt, sehr schwache, abgetragene Konturen mit einem entsprechenden Fixativ satter gemacht werden. Es gibt auch in einem fragmentierten Bilde Partien, die etwas aussagen über den Malstil des Künstlers. Hier können, wo dies möglich ist, kleine Fehlstellen etwas dichter geschlossen werden, um die Handschrift des Malers zu verdeutlichen – aber nur mit grosser Besonnenheit, sonst führt auch diese Tätigkeit zu einer Verfälschung. Wir vergessen nur allzu leicht, dass wir nicht vom grossen kreativen Atem des schöpferisch Tätigen getrieben werden. Unser Tun ist reflektiv kontrollierend und mangelt damit des spontanen Flusses, verkommt damit leicht zur Schulmeisterei, schlimmstenfalls zum Stümpertum.

Hier wird eine Grenze zwischen taktvollem Restaurieren und anmassendem Tun spürbar. Leider ist diese Grenze nicht deutlich markiert und kann nur mit gepflegtem Feingefühl erspürt werden.

Wie können wir dennoch dem Anspruch des Betrachters gerecht werden, der das Bild doch verstehen möchte, wiewohl uns das Arbeiten auf der Wand verwehrt ist? Hier darf ich abschliessend auf einen Vorschlag von PROF. DR. H.R. SENNHAUSER hinweisen. Er regte an, die Malereien in ihren noch vorhandenen Konturen zu pausen, die Pausen fotografisch zu verkleinern und auf den Umzeichnungen, soweit möglich, formale Vervollständigungen zu versuchen. Dieses Verfahren lässt den Bildern ihren dokumentarischen Charakter, und der Betrachter geht doch nicht leer aus. Bei neuen, zutreffenderen Einsichten können verbesserte Rekonstruktionsversuche gemacht werden. Dieses Verfahren ist zwar nicht neu, wird aber wegen seiner Aufwendigkeit selten angewendet. Im Falle der St.-Anna-Kapelle wurde es möglich dank der Grosszügigkeit und dem Verständnis der Klosterverwaltung Fahr.

Die Abbildungen auf Seite 32 und 25 zeigen die West- und Ostkappe des Gewölbes im restaurierten Zustand. Die Abbildungen darunter veranschaulichen die abgepausten Linienverläufe der Figuren in den selben Bildern, die Abbildung auf Seite 31 unten zeigt einen Rekonstruktionsversuch an fehlenden Figurenpartien in der nördlichen Gewölbekappe.

Leider können die Rekonstruktionsversuche für die übrigen drei Gewölbekappen nicht gezeigt werden, da die verfügbare Zeit bis zur Drucklegung für ihre Fertigstellung nicht ausreicht.

## Ikonographische Beschreibung der Decken- und Wandmalereien im Chor

Betrachtet der Laie die restaurierten Fresken im Chor der St.-Anna-Kapelle des Klosters Fahr, so ist er vielleicht enttäuscht über das, was sich ihm präsentiert.

Er erwartet einen mehr oder weniger wiederhergestellten Bilderzyklus und macht sich in der Regel keine Vorstellung von den Schwierigkeiten und den Problemen des Restaurators, das fragmentarisch Vorhandene zu einem Ganzen zu vervollständigen.

Aufgabe dieses Artikels soll es sein, dem Besucher die vom Restaurator H.A. FISCHER mit grossem Einfühlungsvermögen freigelegten und konservierten Malereien im Chorgewölbe zu erklären, das geistige Programm der Fresken zu skizzieren, und durch Rekonstruktionsversuche die heute nicht mehr ohne weiteres erkennbare ursprüngliche Komposition zu verdeutlichen.

Die Malereien sind ausgesprochen schlecht erhalten, denn mit einer Ausnahme (Unterteil des Frauengewandes im östlichen Teil der Südkappe) sind nur noch die Vorzeichnungen bzw. die Grundfarben vorhanden. Diese Überreste gestatten aber doch noch Einblicke in die hervorragende Komposition der einzelnen Szenen.

Unzählige Vergleiche mit Wand- und Buchmalereien sowie der Plastik jener Zeit machten es schliesslich möglich, die einzelnen Striche zu einem Ganzen zu formen. Anhand der Szene auf der Nordkappe, die der Restaurator und ich zeichnerisch ergänzten, versuchen wir die ursprüngliche Komposition deutlich zu machen.

Mit Pausen und einzelnen Photos möchte diese Arbeit zunächst jede Szene, Punkt für Punkt, im Sinne einer Be-

Ostkappe des Gewölbes nach der Restaurierung von 1984. Unten lineare Pause des Restaurators. ▶

standesaufnahme beschreiben und die dahinterliegende Symbolik erklären. Im nächsten Schritt soll der Versuch unternommen werden, den Zusammenhang zwischen den einzelnen Szenen darzustellen, das Programm zu erläutern und aufgrund der Bildinhalte den zeitlichen Rahmen zu charakterisieren. Wegen der Fülle des Materials muss auf die Einordnung in den Gesamtrahmen der schweizerischen oder gar europäischen Kunst verzichtet werden. Für Hilfe und Anregungen danke ich PROF. H.R. SENNHAUSER, PATER HILARIUS ESTERMANN, dem Restaurator H.A. FISCHER sowie allen anderen, die mir mit nützlichen Hinweisen dienten.

### DIE OSTKAPPE

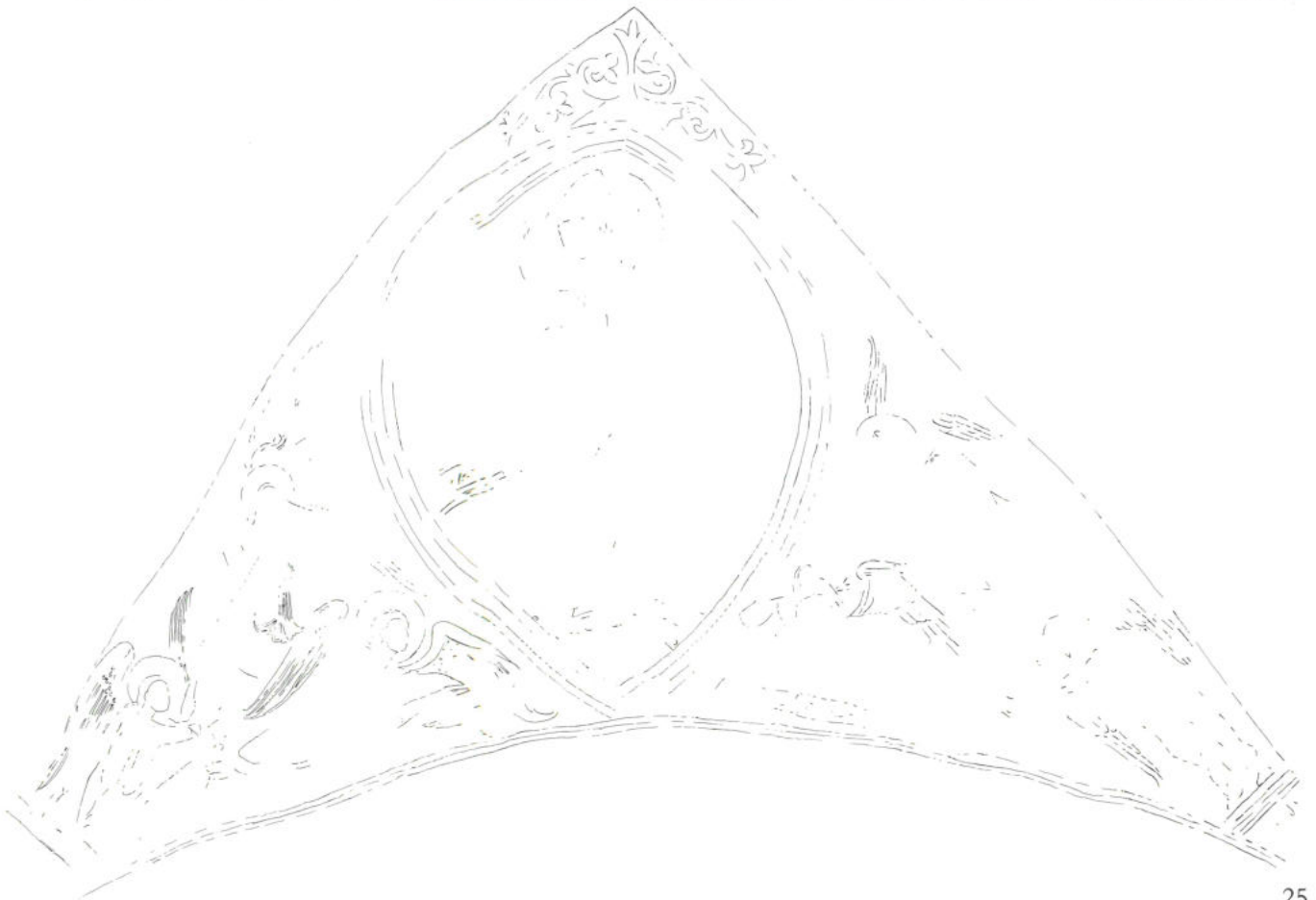
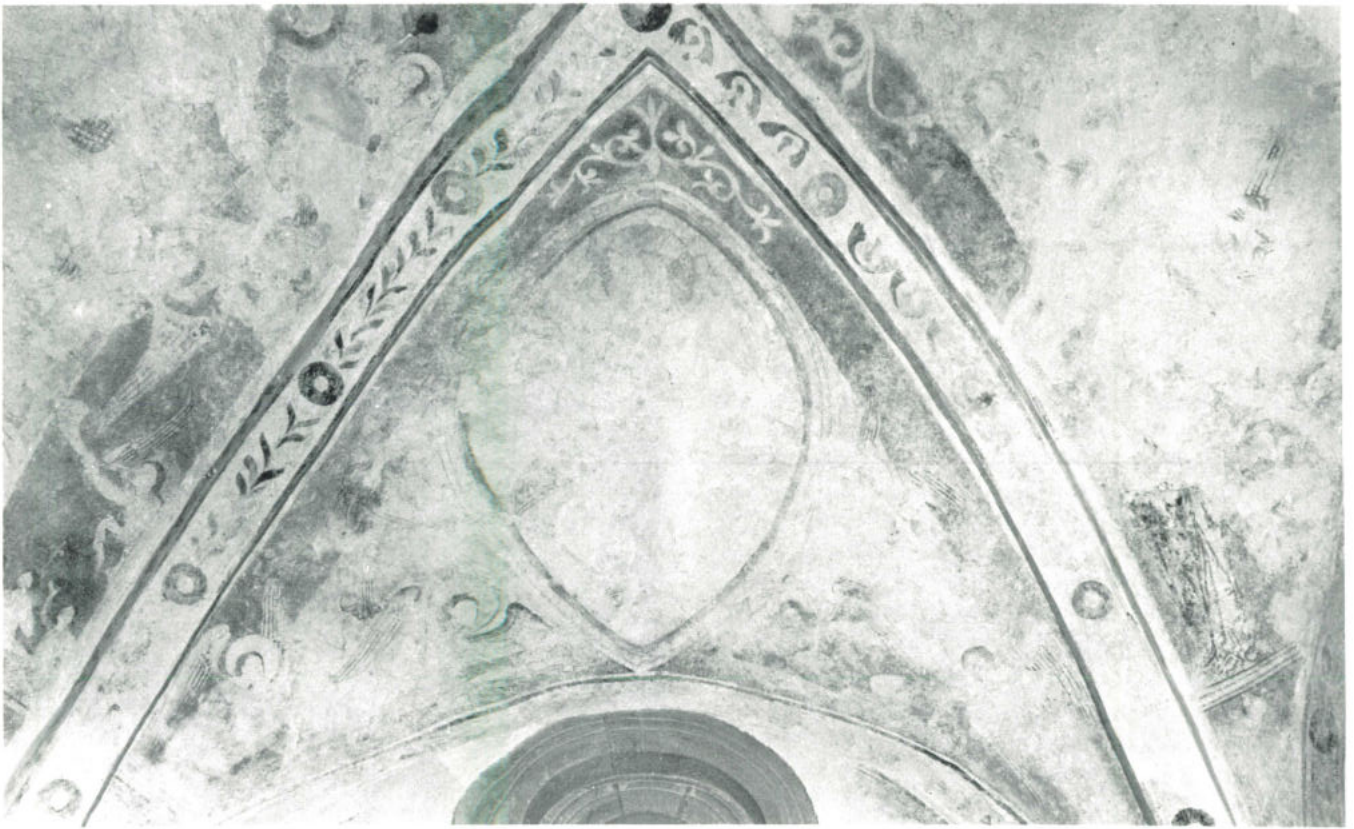
Die von der Anordnung her bedeutendste Szene ist leider sehr schlecht erhalten. Gut zu erkennen ist im Zentrum ein ovaler, in drei Bänder geteilter Rahmen – die Mandorla, ein Heiligenschein (oder Nimbus), der nur Christus und Maria gebührt. Innerhalb dieser Mandorla ist der Gottessohn auf



Ostkappe; Christus in der Mandorla. Darüber Lebensbaummotiv.



Ostkappe, Zwickel links; Erzengel Gabriel.



zwei Regenbogen thronend dargestellt: der obere, auf dem er sitzt, ist das Symbol des Himmels, der untere, auf dem die Füße ruhen, das der Erde<sup>1</sup>. Zuoberst in der Mittelachse der Mandorla wird ein Kreuznimbus sichtbar, wobei die Kreuzarme durch Stuck mit geripptem Relief plastisch hervorgehoben sind. Diese Form des Nimbus kommt nur Christus, Gottvater und dem heiligen Geist als Zeichen der Gottheit und Herrlichkeit zu<sup>2</sup>. Auch die Regenbogen (hier ansatzweise zu erkennen) sollen die Herrlichkeit Christi symbolisieren und gelten als Thron Gottes<sup>3</sup>. Solche Darstellungen Christi sind in Wandmalereien und auf Tympana (Bogenfeld über dem Portal) bis in die romanische Zeit beliebt. Vom Betrachter aus links neben dem Kreuznimbus lassen sich einzelne Striche erkennen, die zur Darstellung der rechten Hand Christi gehören. Diese Hand war zum Segensgestus erhoben (Ausstrecken von Daumen, Zeige- und Mittelfinger und Einbiegen der letzten beiden Finger). Von der Linken sind keine Spuren mehr vorhanden. Man muss annehmen, dass sie das auf dem Schoß liegende Buch des Lebens (geöffnet oder geschlossen) hielt. Dieses Buch gilt als Symbol für die Auserwählung; wer darin verzeichnet ist, kann das ewige Leben erlangen<sup>4</sup>. Um dem Leser deutlicher vor Augen zu führen, wie die Szene von der Komposition her innerhalb der Mandorla ausgesehen haben mag, sei ein Beispiel aus der Buchmalerei abgebildet.

Diese Darstellung des thronenden Christus auf dem Regenbogen innerhalb der Mandorla wird als «Majestas Domini» (Herrlichkeit Gottes) bezeichnet. In der Regel ist eine solche Majestas (in Malerei und Plastik) von den Abbildern der vier Evangelien, den Symbolen der Evangelisten, begleitet, die in der Vision des Ezechiel (Ez. Kap. 1, 1–28) und in der Offenbarung (Apk. Kap. 4,8) den Thron Gottes



Majestasdargestellung aus dem Westminster Psalter, um 1200.



Die Majestas und die vier Evangelistensymbole aus der Apsis der Stiftskirche Reichenau-Niederzell, um die Mitte des 12. Jahrhunderts.

in Tiergestalt umgeben. Dabei gilt, dass der Adler für Johannes, der Mensch (oder Engel) für Matthäus, der Löwe für Markus und der Stier für Lukas stehen. Wie in der Bibel beschrieben, werden diese Tiere mit Flügeln, Spruchbändern oder Büchern und Nimben dargestellt. Ihre Gruppierung um den Thron hat unter anderem auch die Bedeutung, dass sie vereint Christus den Erlöser versinnbildlichen, denn «Mensch war er in der Geburt, Stierkalb im Opfertode, Löwe im Auferstehen, Adler durch Auffahrt zum Himmel»<sup>5</sup>.

Diese den Thron umgebenden Figuren sollten also auch hier auftreten, doch braucht es wegen des schlechten Erhaltungszustandes einige Vorstellungskraft und genaue Detailbetrachtung (z.B. einzelner Striche), um sie zu erkennen:

Deutlich ist vorne links der Matthäus-Engel mit dem Spruchband, der gegen Christus schaut. Darüber sehen wir ein eigenartiges Gebilde, vielleicht ein Rudiment des Adlers, wobei die rote Scheibe die Brust, die davon abgehenden «Schläuche» die Flügel gewesen sein könnten. Das Spruchband ist ebenfalls zu erkennen. Auf der anderen Seite der Mandorla müssten sich – gemäss gängiger Reihenfolge – unten Löwe und oben Stier befinden; die Flügel und die merkwürdigen Nimben sind klar zu sehen. Doch, um hier rekonstruieren zu können, müssen zuerst noch weitere Untersuchungen gemacht werden. Als Anhaltspunkt dafür, welche Gestalt diese Evangelistensymbole in der Rekonstruktion annehmen können, sei das Beispiel aus Reichenau-Niederzell (12. Jh.) gezeigt.

Das Rankenwerk über der Mandorla hat hier ebenfalls keine bloss ornamentale Funktion, sondern verkörpert den Lebensbaum und ist Symbol für das himmlische Paradies<sup>6</sup>.

Vergleichsweise gut zu erkennen sind die beiden Engel links und rechts in den unteren Zwickeln. Der links kniende scheint die Szenerie aufmerksam zu betrachten. Seine rechte Hand (Ärmel, Daumen und Handrücken fragmentarisch zu sehen) deutet auf die Majestas. In seiner Linken (nur sehr schwach zu erkennen) trägt er einen Botenstab in Form einer Lilie; das weist ihn als Erzengel Gabriel aus, der häufig so abgebildet ist<sup>7</sup>.

Beim stehenden Engel rechts war es bis jetzt nicht möglich, die genaue Handhaltung zu eruieren und Attribute zu entdecken – Fragmente sind vorhanden, ihre Zuordnung ist aber nicht eindeutig ersichtlich. Da Gabriel sehr häufig zusammen mit dem Erzengel Michael (gerade beim Jüngsten Gericht) erscheint, könnte es sich hier um Michael handeln. Die beiden Erzengel würden dann als Assistenten des Thronenden auftreten<sup>8</sup>.

Unterhalb der vier Bänder, auf denen sich die Erzengel befinden, zwischen dem Schildbogen und dem Rippenansatz, in den Zwickeln der Gewölbeansätze, befanden sich wahrscheinlich ursprünglich auch Malereien, doch sind sie bis auf ganz wenige Striche zerstört.

Neben den Gewölbmalereien haben sich an der Ostwand des Chores zwei weitere Szenen erhalten, je eine links und rechts des neueren Rundbogenfensters. Sie könnten etwas später entstanden sein. Die linke, nördliche Szene zeigt einen Heiligen, dessen Kopf und Nimbus gut zu erkennen sind. Er liegt diagonal auf einem Bettgestell und wird von einer Gestalt mit einer Gabel niedergehalten. Bei dieser Darstellung handelt es sich um die Abbildung des Martyriums des heiligen Laurentius, der auf einem eisernen Rost über glühenden Kohlen gemartert wurde<sup>9</sup>. Von oben kommt ein Engel mit einem Tuch, um die Seele des Laurentius nach dem Tod in den Himmel zu tragen. Die Figur, die man links vom Kopfende des Rostes schemenhaft erkennt, mag ein weiterer Henkersknecht sein, der entweder Kohlen unter das Feuer schiebt oder den Heiligen festhält.

Weshalb dieses Martyrium an so zentraler Stelle abgebildet ist, lässt sich vorderhand nicht klären. Möglicherweise könnte das Studium der Kloostergeschichte darüber Aufschluss geben, ob dieser Heilige hier verehrt wurde oder ob irgendein lokalhistorischer Zusammenhang besteht.

In der rechten, südlichen Szene ist der heilige Nikolaus, Bischof von Myra, dargestellt<sup>10</sup>, der erst im 16. Jh. als Kapellenpatron durch die heilige Anna abgelöst wurde. Festgehalten ist der Augenblick, wo der Heilige stirbt und ihn ein Engel Gottes (Arm und Hand sichtbar) an seinem Manipel (mit Ornamenten versehenes Band, das am linken Vorderarm getragen wird) in den Himmel hochzieht. Erkennbar sind die Mitra innerhalb des Nimbus, der Kragen, die Konturen des Palliums (ein Attribut des Erzbischofs) sowie seine ausgebreitete linke Hand. Unterhalb des Gewandes hängen die nackten Füsse herunter, die Zehen sind deutlich zu sehen.



Östliche Chorwand, nördliche Szene; Martyrium des heiligen Laurentius.



Vom Betrachter aus gesehen rechts, zur Linken des Bischofs also, erkennt man die Reste der Stola. Nikolaus wird frontal, mit geneigtem Kopf, ausgebreiteten Armen und hängenden Füßen, also in dem Moment gezeigt, wo er entschwebt. So wird die Szene in der «Legenda aurea» geschildert: «Als aber unser Herr seinen Heiligen von dieser Welt zu sich in die ewige Freude wollte nehmen, da bat ihn Nikolaus, dass er ihm seine Engel sende. Und mit gebeugtem Haupt sah er die Engel Gottes zu sich schweben, und er fing an und betete den Psalm «In te domine speravi» (Auf Dich, Gott, habe ich mein Vertrauen gesetzt) bis zu den Worten «in manus tuas» ... (in Deine Hände). Damit schied Sanct Nicolaus von dieser Welt ...»<sup>11</sup>.

Von Nikolaus aus betrachtet rechts steht ein Altar (die Mensa ist mit einem wunderschönen Vierpass-Ornament verziert), auf dem sich ein Kelch sowie vermutlich ein Kerzenstock befinden (stand ein Kreuz auf dem Altar, so ist seine Darstellung beim Einbau des Fensters zerstört worden).

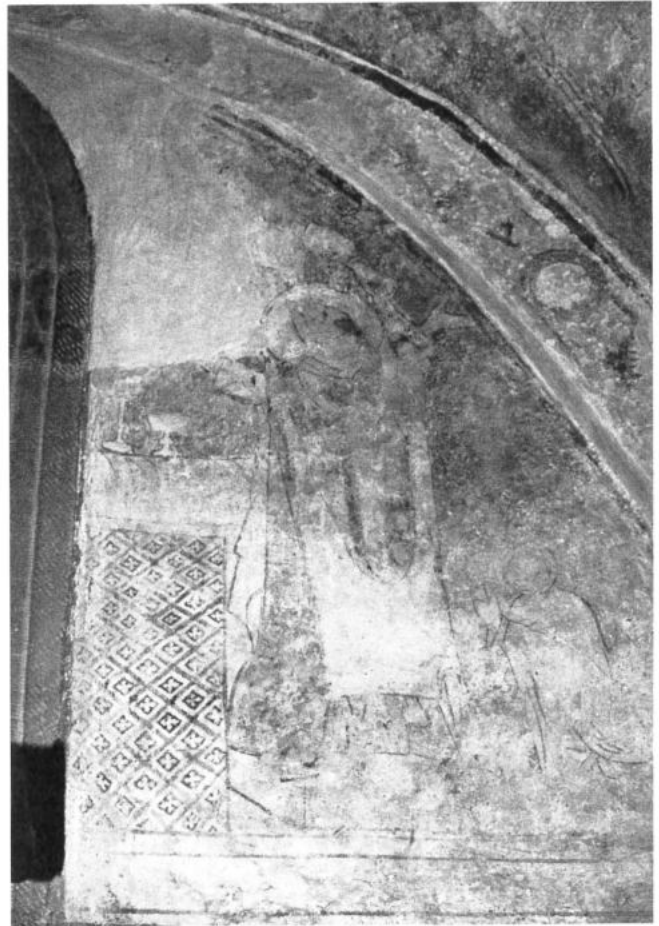
Dafür, dass es sich bei diesem Bischof um Nikolaus handelt, spricht neben der Stelle in der «Legenda Aurea» und dem ehemaligen Patrozinium auch die Gestik des weltlichen Stifters (kniende Figur rechts aussen) der Malereien oder der Kapelle, der sich betend dem Kapellenpatron zuwendet.

#### DIE NORDKAPPE

Die Szene zeigt den thronenden Christus in der Haltung des Weltenrichters. Wiederum ist deutlich der stuckierte Kreuznimbus sichtbar, hier aber auch das Gesicht, in dem man ganz klar die Augenpartie, Nase und Schnurrbart (kein Vollbart) erkennt. Der Herr streckt Arme und Hände aus und zeigt die Wundmale an den Händen.

Mit dieser Geste wird Christus nach seinem zweiten Erscheinen (gemäss Matth. Kap. 23, 31ff.) als Richter die Völker voneinander scheiden<sup>12</sup>, «die Schafe (die Gerechten) zu seiner Rechten, die Böcke (die Verdammten) zu seiner Linken». Wie in der Ostkappe sitzt er auf dem Thron der Herrlichkeit, der hier als Mauer mit einem daraufliegenden verzierten Kissen dargestellt ist. Die Füße ruhen auf einem Halbkreis.

Vom Gewand Christi lassen sich nur noch Fragmente erkennen, so dass offenbleiben muss, ob man auch seine Wunde auf der rechten Brustseite sah (wie dies bei den französischen romanischen Weltgerichtstympana der Fall ist). Sehr interessant ist bei dieser Szene, dass man (vom Betrachter aus gesehen) auf der rechten Seite seines Nimbus den Griff eines Schwertes erkennt. Dieses Schwert findet sich schon bei frühmittelalterlichen Illustrationen der Apokalypse häufig in der Darstellung der Erscheinung des Herrn (Apk. Kap. 1,16). Es kam ihm sowohl schützende wie strafende Funktion zu<sup>13</sup>.



Östliche Chorwand, südliche Szene; der heilige Nikolaus mit Darstellung des Stifters.



Nordkappe; unten Jonas, vom Walfisch ausgespien. Oben die Väter des alten Bundes.

Umgeben ist der Weltenrichter von vier oder sogar fünf Engeln, die die Leidenswerkzeuge tragen (Hinweis darauf wiederum in der Apokalypse, Kap. 1,7).

Von diesen Leidenswerkzeugen ist der Schwamm, oben rechts, am besten erhalten. Er wird von einem heranfliegenden Engel getragen, dessen Flügel unterhalb des Werkzeugs zu sehen sind. Genau so wie beim gegenüberliegenden Engel, der vermutlich das Schweisstuch Christi präsentiert, ist sein Körper nur zur Hälfte dargestellt, wobei jeweils ein Knie und ein Fuss zu erkennen sind. Haben wir in der oberen Zone zwei kleinere Engel jeweils zur Linken und zur Rechten des Erlösers, so wiederholt sich diese Anlage auch in der Mitte der Szene, wo zu beiden Seiten des Throns je ein grosser Engel abgebildet ist. Der Engel zur Linken des Richters ist vergleichsweise gut erhalten (besonders die Füsse, die Flügel und der Kopf mit Nimbus). In seiner Rechten trägt er – ansatzweise zu erkennen – den Kelch (vielleicht war es ein Henkelkelch). Dieser Kelch, in zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen gezeigt, diente dazu, das aus den Wunden fliessende Blut aufzunehmen. Was der Engel in seiner Linken trägt, ist weniger klar – es handelt sich wohl um einen Stab, dessen Ende sich eventuell zu einer Lanze formt. Diese Vermutung wird dadurch erhärtet, dass Kelch und Lanze fast immer zusammen abgebildet sind. Der durch den Lanzenstoss bewirkte Blutstrom wurde mit dem Kelch aufgefangen. Merkwürdig ist, dass sich auf unserer Abbildung Lanze und Kelch links von Christus und nicht zu seiner Rechten befinden. Doch geschah es ab und zu, dass ein Künstler die Leidenswerkzeuge vertauschte (vgl. auch Reichenau-Oberzell, wo der Schwamm, der eigentlich links von Christus sein sollte, zur Rechten Christi ist)<sup>14</sup>.

Der Engel zur Rechten des Erlösers ist nur noch schemenhaft zu erkennen. Er trug das Kreuz herbei, dessen Oberteil noch durch einzelne Striche sichtbar ist. Ausser diesen vier Engeln ist am östlichen Rand noch ein weiterer Engel angedeutet (Fragmente eines Flügels, die nicht zum kelchtragenden Engel gehören können), der wie die anderen auch ein Passionswerkzeug trug.

Während die obere Kappzone Rekonstruktionsschwierigkeiten aufgibt, ist der untere Teil hervorragend erhalten: Vom östlichen Rand ausgehend sehen wir den Posaunenengel (man beachte seine Gesichtszüge!), der zum Jüngsten Gericht bläst (vgl. Matth. 24,31). In seiner rechten Hand hat er die Posaune, während er in seiner linken einen Gewandzipfel hält. Interessant ist, dass dieser Engel nicht voll abgebildet wird – möglicherweise ein Hinweis darauf, dass das Weltgericht noch nicht begonnen hat. Der Posaunenstoss soll die Toten auferwecken. Genau das zeigt uns der Künstler, einerseits wiederum mit dem Lebensbaummotiv (auf dem Scheitel des Schildbogens), hier als Symbol der Auferstehung<sup>15</sup>, andererseits durch zwei Gruppen von Auferstehenden. Auf der linken, westlichen Seite sehen wir fünf aus einem Sarkophag auferstehende Figuren, die durch ihre Hüte und, wie man am vordersten erkennt, durch einen Bart als Juden charakterisiert werden. Es sind die Väter des Al-



Nordkappe; Haupt Christi und Engel mit Schwamm.



Nordkappe; Posaunenengel und neutestamentliche Figuren.



ten Testaments. Ihnen gegenübergestellt sind auf der rechten, östlichen Seite Vertreter des Neuen Testaments, dargestellt durch einen Bischof (ausgewiesen durch die Mitra), eine das Pallium tragende Gestalt sowie durch eine Figur mit einem lilienartigen Stab (vermutlich ein Zepter). Auch sie sind Auferstehende – bei genauer Betrachtung ist das Innere des Sarkophages erkennbar.

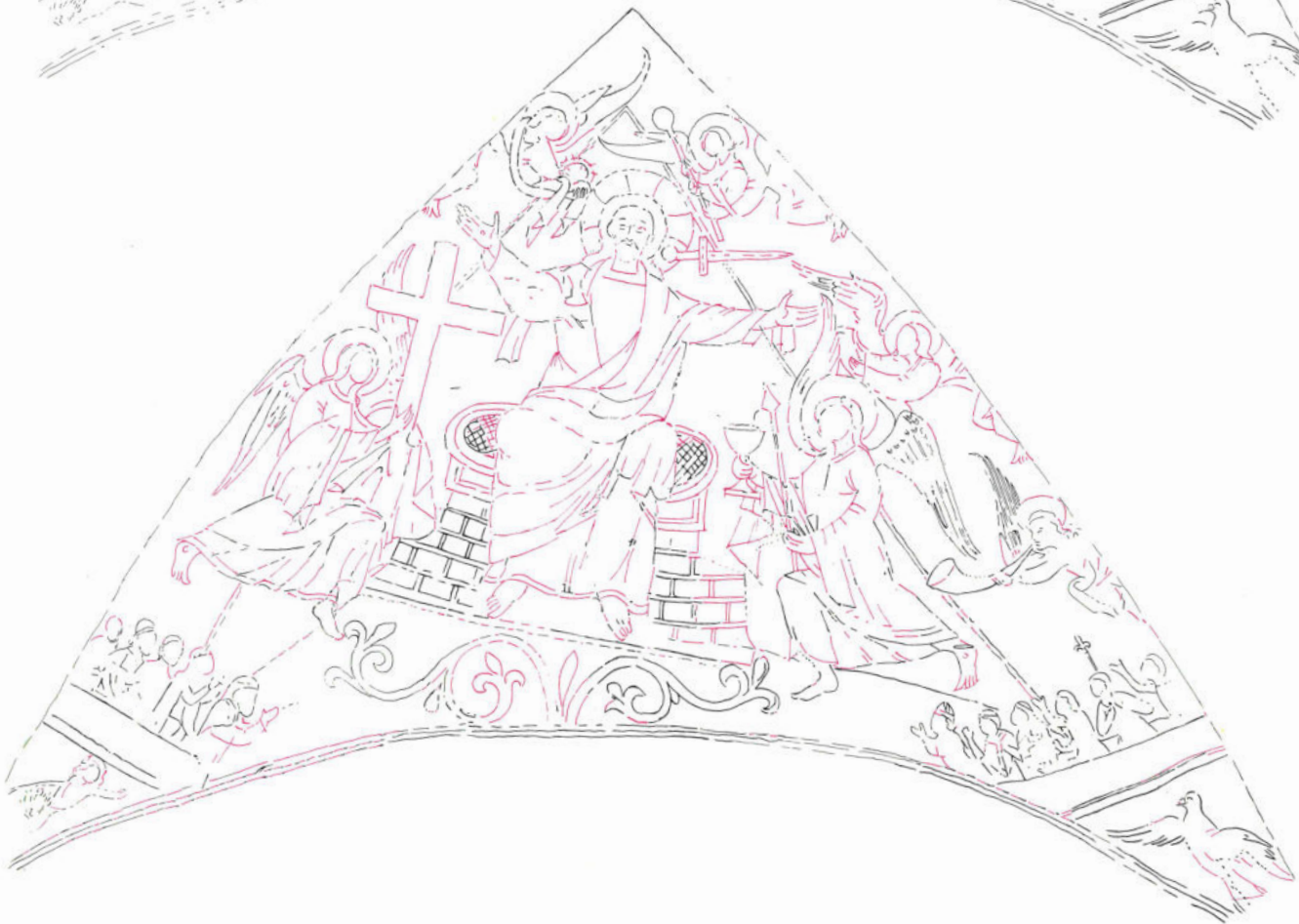
Doch verdeutlicht der Künstler die Auferstehung nicht nur mit diesen drei Szenen, sondern fügt noch zwei Symbole des Alten Testaments in den Ansätzen des Gewölbes hinzu. Unterhalb der alttestamentlichen Väter entdeckt man bei genauem Hinsehen einen Fisch (Auge und Kiemen), aus dessen Maul ein menschliches Wesen herausragt – Jonas wird vom Walfisch ausgespien.

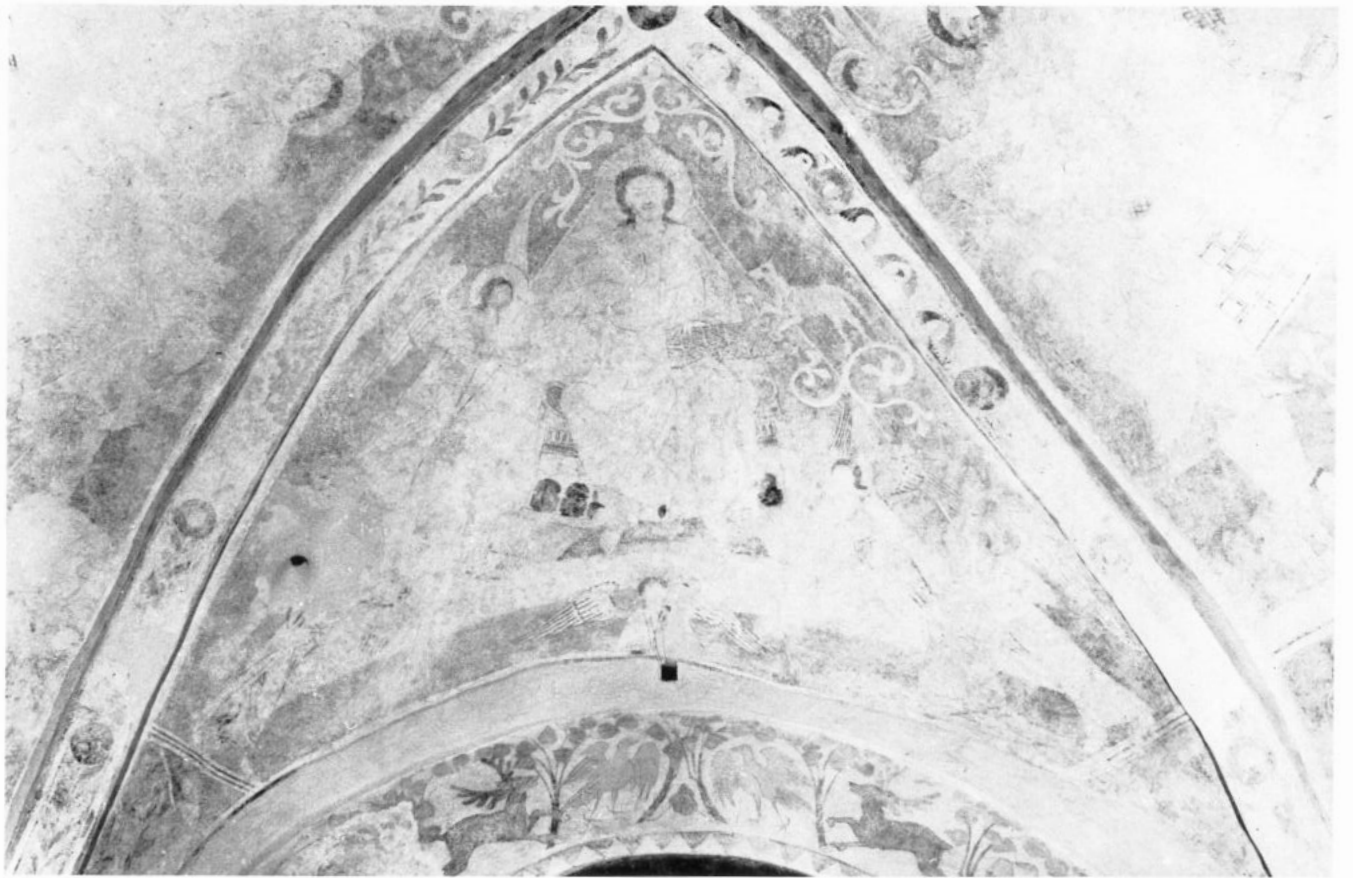
Unter der neutestamentlichen Szene fliegt eine Taube – Hinweis auf die Arche Noah (vgl. 1. Mose Kap. 8,11). Beide Szenen, Jonas und Noah, sind seit frühchristlicher Zeit (z.B. Katakombenmalerei) beliebte Auferstehungssymbole.

Der Schluss drängt sich auf, dass dem Ganzen eine bis ins einzelne durchdachte Komposition zugrunde lag und dass auch bei den übrigen Gewölbekappen in diesen Zwickeln Szenen aus dem Alten Testament vorhanden waren, die in direktem Bezug zu der darüberliegenden neutestamentlichen Szene standen.

Man gelangt zur Auffassung, dass es sich bei der Abbildung in der Nordkappe weniger um eine eigentliche Weltgerichtsszene handelt (die Verdammten, die dafür nötig wären, fehlen völlig)<sup>14</sup>, als um eine Darstellung der Parusie (wie auch in Reichenau-Oberzell), der zweiten Ankunft des Herrn, «des kommenden Königs, der einst alle Menschen vor seinem Richterstuhl versammeln wird»<sup>16</sup>. Mit den Leidenswerkzeugen ist die Passion Christi aufgezeigt, der nun als Erlöser ein zweites Mal kommen wird. Diese und die Auferstehungssymbole sollen die eschatologische (endzeitliche) Erwartung ausdrücken, die der Mensch mit dem zweiten Kommen des Herrn, als Erlöser und Richter, verband.

Die drei Abbildungen illustrieren Arbeitsphasen: ▲  
 Das obere Bild zeigt den Zustand nach der Freilegung. ▶  
 Die Pause auf der gegenüberliegenden Seite oben gibt die Beobachtungen des Restaurators wieder.  
 Die farbigen Linien in der unteren Zeichnung geben mögliche Ergänzungen an.







DIE WESTKAPPE

Das Lamm öffnet die Siegel des Lebensbuches.

Die wohl am besten erhaltene Szene des Chorgewölbes zeigt uns einen Abschnitt aus der Offenbarung des Johannes. Christus sitzt (wie in Kap. 4 und 5 der Apokalypse beschrieben) auf dem Thron; in seiner linken Hand (statt in der rechten wie in den meisten Darstellungen dieser Art) hält er das Buch mit den sieben Siegeln, während seine Rechte zum Segensgestus erhoben ist. Dennoch ist es keine Majestas Domini im eigentlichen Sinne, da die Mandorla und die Lebewesen (z.B. Löwe, Adler usw.) fehlen<sup>17</sup>.

Der Thron, hier von einer seltenen Pracht, mit Kissen (vgl. Nordkappe), symbolisiert durch seine Arkaden und kleinen Fenster das himmlische Jerusalem, welches nach dem Öffnen der sieben Siegel kommen wird (vgl. Apk.

Kap. 21). Die Füße des Herrn ruhen auf einem leicht violetten Halbrund. Vergleichsweise hervorragend erhalten ist das Gewand mit all seinen Falten.

Doch was die Szene so bemerkenswert macht, ist nicht diese der Majestas in der Ostkappe vergleichbare Darstellung Christi, sondern die Szene, die das Öffnen der sieben Siegel durch das Lamm schildert, das nach dem Wortlaut der Bibel erwürgt und auferstanden ist (und sich deshalb auf dem Symbol der Auferstehung, dem Lebensbaum, befindet). Wir sehen, wie es, von der linken Seite Christi nahend, mit seinen Vorderläufen das zweite Siegel (das erste ist bereits hochgeklappt) öffnet. Dabei folgt der Künstler weder genau der Bibel noch anderen Darstellungen aus Apokalypsen (z.B. der Bamberger Apokalypse), weil das Lamm einerseits nicht wie in der Apokalypse beschrieben von der rechten Seite Christi herkommt, ihm dann das Buch aus der Hand nimmt und die Siegel an Ort und Stelle öffnet. Es gibt nur wenig

◀ Westkappe des Gewölbes nach der Restaurierung von 1984. Foto und Pause des Restaurators.

vergleichbare Szenen in der Kunst (z.B. Apokalypse von Angers)<sup>18</sup>, die das Öffnen der Siegel so eindrücklich zeigen.

Zur Rechten Christi, auf der gleichen Höhe wie das Lamm, naht fliegend ein grosser Engel. Seinen linken Arm hat er ausgestreckt und weist möglicherweise mit seiner Hand auf die Szene mit dem Lamm. Es könnte also jener «starke» Engel sein, der ausruft: «Wer ist würdig, das Buch aufzutun und seine Siegel zu brechen?» (Apk. Kap. 5,2).

Scheint der obere Teil dieser Westkappenszene eindeutig interpretierbar, so ist die Funktion der Engel im unteren Teil beim jetzigen Stand der Abklärung noch unklar.

Bei dem Engel, dessen Oberkörper auf dem Scheitel des Chorbogens erscheint, und der in seiner Hand einen Stab trägt (der Teil darüber ist zerstört), könnte es sich um denjenigen handeln, der mit dem Siegel des lebendigen Gottes vom Aufgang der Sonne aufsteigt (vgl. Apk. Kap. 7,2). Gott lässt mit diesem Siegel all jene bezeichnen, die von dem «hereinbrechenden Strafgericht verschont bleiben sollen»<sup>19</sup>.

Bei den restlichen vier Engeln ist eine Bestimmung schwierig: Zwei stehen auf der rechten Seite. Der Engel unten rechts trägt in seiner Rechten etwas, das einem Stab oder gezückten Schwert (allerdings ohne Parierstange) gleicht. Von den zwei auf der südlichen Seite ist bei einem nur der untere Teil des Flügels sichtbar. Setzt man sie zum Öffnen des Siegels in Beziehung, so ergibt sich kein direkter Zusammenhang, denn da würde man das Erscheinen des feuerroten Pferdes erwarten (vgl. Apk. Kap. 6, 3–4). Folglich muss es sich entweder um andere apokalyptische Engel handeln (z.B. jene mit den Posaunen, oder mit den Schalen des Zorns) oder um solche, die z.B. mit aufgerollten Buchrollen diese Szene ankündigen oder darauf hinweisen. Näheres zu dieser unteren Darstellung wird sich erst sagen lassen, wenn die Stellung der Hände vom Gerüst aus noch einmal analysiert werden kann.

Für den mittelalterlichen Menschen verband sich das zweite Kommen Christi und die damit verbundene Öffnung der sieben Siegel mit dem Weltgericht (in Matth. Kap. 25,31 angekündigt) und der Erlösung. Genau das will diese Szene zeigen. Die Idee vom Weltgericht mit der paradiesischen Endzeit als Konsequenz wird sowohl durch das Buch der sieben Siegel, als auch, wie bereits erwähnt, durch das himmlische Jerusalem und – erneut – durch das Lebensbaummotiv, als Symbol des Paradieses, verdeutlicht.

So gut ablesbar die alttestamentlichen Szenen in der Nordkappe waren, so schwierig ist es hier: Der südliche Zwickel zeigt eine kleine und eine grosse Figur, wobei die grosse einen Stab in eigenartiger Weise hält. Beide Gestalten scheinen auf einer Wurzel zu stehen. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Darstellung um eine Szene aus dem Leben Davids.

Die Reste im nördlichen Zwickel sind so dürftig, dass beim momentanen Forschungsstand keine Erklärung möglich ist.

Südkappe; Marienkrönung. Rechts Christus, links Maria.

Südkappe des Gewölbes nach der Restaurierung von 1984. Foto und Pause des Restaurators.

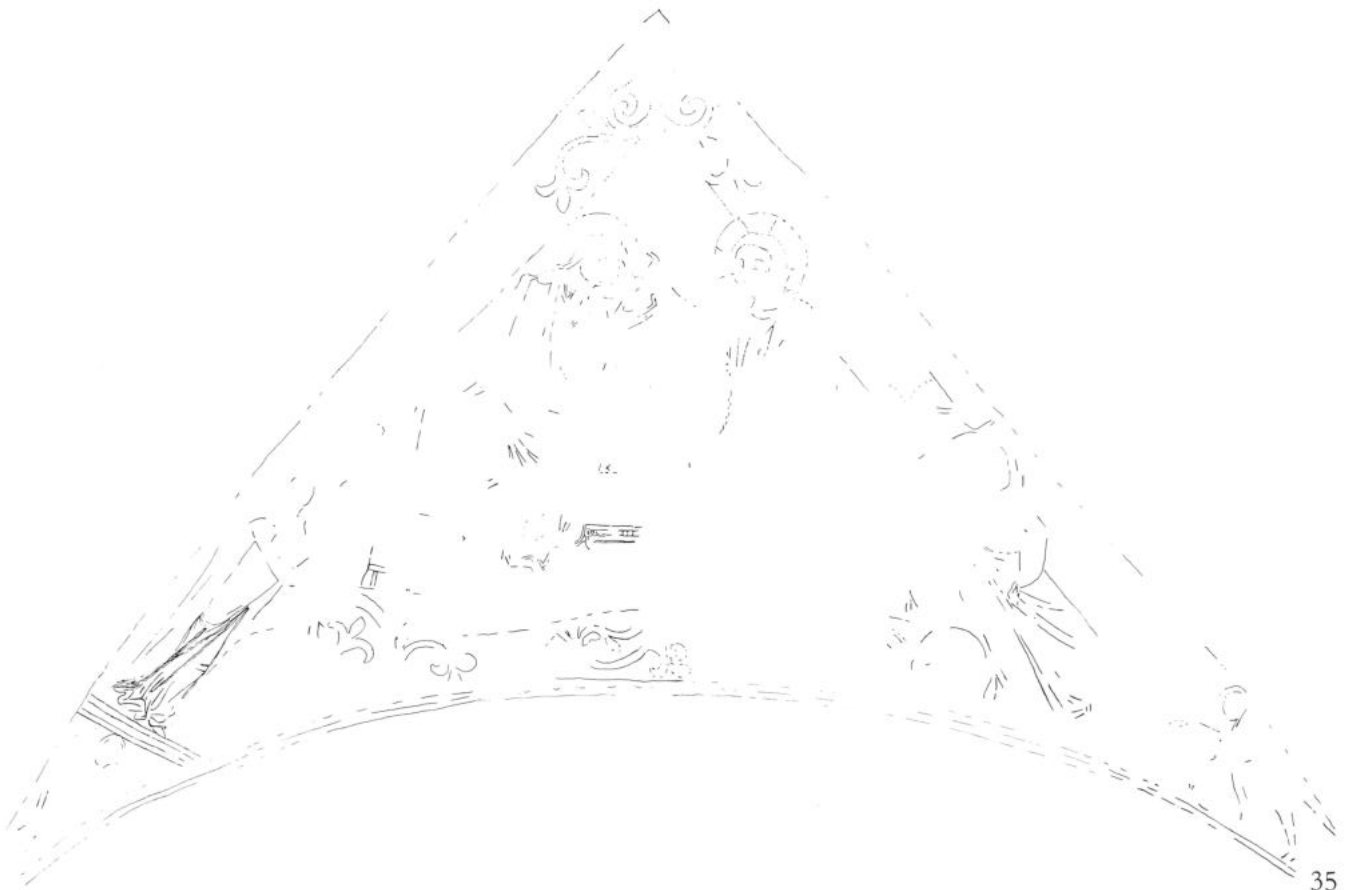
## DIE SÜDKAPPE

Diese Szene hat im Laufe der Zeit am schwersten gelitten; sie ist deshalb nur hypothetisch zu deuten. Man ist hier gezwungen, die Thematik anhand von nur ganz wenigen Strichen herauszufinden: Die Gestalt rechts oben stellt Christus dar (sein Haupt mit Kreuznimbus ist noch zu erkennen). Links oben, Christus gegenüber, ist Maria (Frauenkopf und oberster Teil des Gewandes sichtbar). Ihre rechte Hand (Daumen und einzelne Finger erkennbar) hat sie bitend gegen Christus gerichtet; ihr Kopf ist leicht nach vorne geneigt. Christi rechte Hand (Zeigefinger und Teil des Unterarms sind zu eruiere) wird neben dem Nimbus Mariae sichtbar. Die andere Hand hielten wohl beide auf dem Schoss. Es handelt sich also um die Krönung Mariae durch Christus, wobei nicht festzulegen ist, ob er ihr die Krone bereits aufgesetzt hat und sie segnet, ob Christus die Krone in der Hand hält, oder ob ein von oben herabschwebender Engel Maria krönt, während Christus sie segnet. Der kleine Strich im Nimbus Mariae könnte möglicherweise ein Indiz für eine Krone oder einen Kronreif sein.

Die gekrönte Himmelskönigin, gleichzeitig Mutter und Braut Christi (wie in der mittelalterlichen Mystik angenommen), sitzt auf dem gleichen Thron zu seiner Rechten (in der Apokalypse Kap. 22,17 angedeutet). Die Marienkrönung hat zusätzlich den Sinn einer himmlischen Vermählung von Christus und seiner Kirche, die durch Maria verkörpert wird<sup>20</sup>.

Unterhalb der Krönungsszene steht links und rechts je eine nimbierte Figur. Dachten wir zuerst an Fürbitter oder «Trauzeugen»<sup>21</sup>, so sind wir heute sicher, dass es sich um Maria und den Verkündigungengel handelt, denn die Gestalt links (östlich) kann nach ihrer Gewandung nur eine Frau sein, während die Figur rechts gekleidet ist wie die Engel auf den übrigen Gewölbekappen. An dem Gewandrest







der weiblichen Gestalt kann man ermessen, welche Farben- und Formenpracht die Malereien in der St.-Anna-Kapelle einst aufwiesen.

Ungewiss ist, ob auf beiden Seiten je ein Engel mit einer Kerze oder mit einem Rauchfass die Krönungsszene begleitete, wie wir es von gotischen Kathedraltympana Frankreichs her (z.B. in Paris, vgl. Abbildung) kennen.



Paris; Notre Dame linkes Westportal – Marienkrönung im obersten Register des Tympanons um ungefähr 1200.

#### DAS PROGRAMM

Bringt man die einzelnen Darstellungen der Gewölbekappen in einen Zusammenhang, so stellt sich heraus, dass der Maler nicht vier beliebige Szenen gemalt hat, sondern ein zusammenhängendes Programm schuf, das mit der Nordkappe beginnt und dann über die West- und Südkappe weiterläuft und im Osten seinen Höhepunkt findet. Die westliche Szene zeigt die Erwartung der zweiten Ankunft des Herrn. Der himmlische König ist umgeben von seinen Wächtern (Engel mit Werkzeugen). Er hat durch seinen Tod die Welt erlöst. Wie in der Apokalypse und im Matthäus-Evangelium geschildert, weist die Darstellung der Erscheinung des Herrn nicht nur auf sein zweites Kommen hin, sondern auch auf das damit verbundene Endgericht (vgl. Reichenau-Oberzell). Wird hier also die Wiederkunft Christi und die damit verbundene Erlösung der Menschheit dargestellt (und nicht schon das Weltgericht), so findet diese Szene im Westen ihre logische Fortsetzung: Jetzt ist Christus gekommen, um zu richten, die Öffnung des Buches mit den sieben Siegeln durch das Lamm (das den Opfertod erlitt) leitet den letzten Akt des Weltgeschehens ein.

Nach dem Öffnen der Siegel mit all seinen furchtbaren Folgen werden am Schluss die Erlösung der Menschheit und das himmlische Jerusalem (in der Thronwiedergabe gezeigt), stehen. Diese Szene ist es, durch die das Endgericht verkörpert wird. Wie bewusst der Künstler die ankündi-

In den Zwickeln der Gewölbeansätze lassen sich auf der Seite der Maria ein Frauenkopf, auf der Seite des Engels eine Männergestalt erkennen. Nichts spricht dagegen, dass hier Adam und Eva dargestellt waren.

Das Lebensbaummotiv unterhalb und oberhalb der Hauptszene ist Symbol für das verlorene und wiedereröffnete Paradies.

gende Szene der Nordkappe mit jener der Ausführung im Westen verband, beweist die Stellung des Lammes. Dadurch, dass es – verglichen mit anderen Darstellungen – ausnahmsweise von der linken Seite herkommt, leitet es von der Ankündigung des Weltgerichts sozusagen zu dessen Vollzug über.

Die Südkappe schliesslich zeigt den Zustand nach der Erlösung, also nach dem Jüngsten Gericht. In der Vereinigung Christi mit der Kirche (als Leib Christi) manifestiert sich das himmlische Jerusalem – der Triumph der Kirche. Und dies wird erst möglich, wenn das Werk Christi im Endgericht vollendet sein wird<sup>22</sup>; hier ist also die Konsequenz der Westkappenszene dargestellt. Die Marienkrönung, gegenüber der Parusie und im Anschluss an das Weltgericht abgebildet, diente gleichsam dazu, die Angst, die diese beiden vorhergehenden Szenen auslöste, auszugleichen – durch die Auferstehung und Erhöhung Mariae, die «Wirklichkeit gewordene Erfüllung der Verheissung»<sup>23</sup>. Der endzeitlichen Erwartung steht somit die endzeitliche Vollendung gegenüber.

Eine Zusammenfassung und gleichzeitig der Höhepunkt dieser Thematik findet sich dann in der Ostkappe, wiedergegeben durch die Majestas Domini. Christus in seiner Herrlichkeit drückt einerseits seine «unnahbare Hoheit» aus, andererseits ist er «in der überweltlichen Ferne und Heiligkeit doch der Welt zugewandt»<sup>24</sup>. Die Majestas verkörpert in sich sowohl den Christus der Parusie als auch durch seine

Heiligkeit das immer gegenwärtige Gericht<sup>25</sup> – und an beides soll ja der Mensch erinnert werden, wenn er gegen den Altar blickt.

Die Malereien im Gewölbe geben also auf einzigartige Art und Weise den prophetischen Zyklus der Apokalypse von der Erwartung bis zur Erfüllung wieder. Verdeutlicht wurden diese Bilder durch darunterliegende alttestamentliche Szenen, die dazu in einem direkten Bezug standen.

#### DATIERUNG

Eine Datierung dieser Malereien lässt sich nicht ausschliesslich aufgrund der Ikonographie, ohne Berücksichtigung der Formen (z.B. Drapierung [Falten], Ranken, Stellung des Herrn, Gesichter, Szenenaufbau, Farben usw.) gewinnen, aber eine allgemeine zeitliche Einordnung ist dennoch möglich: In der St.-Anna-Kapelle befindet sich die Majestas-Darstellung noch an der zentralen Stelle (Ostkappe), die ihr in der Romanik zukommt (sei es am Tympanon des Mittelportals z.B. von Moissac [Guyenne-Gascogne] oder in der Apsis, wie z.B. in Reichenau-Niederzell). Abgelöst wird dann die Majestas Domini im Laufe des 13. Jh. durch die Weltgerichtsdarstellung (vgl. z.B. Paris, Kathedrale, Tympanon des mittleren Westportals von 1225/30), die neben der Marienkrönung steht (vgl. z.B. wiederum Paris, Tympanon des linken Westportals, um 1210)<sup>26</sup>. Andererseits wird die

Marienkrönung zu einem ikonographischen Hauptthema der Gotik. Als erstes französisches Beispiel gilt das Tympanon des Westportals der Kathedrale von Senlis von ca. 1170. Aus England (Tympanon der Kirche in Quenington, Glos., von ca. 1150) sind uns frühere Beispiele bekannt, ebenso Krönungsszenen in Deutschland aus dem späten 12. Jh. Auch in Italien findet sich ein früher Typus der Marienkrönung (vgl. S. Maria in Trastevere von 1140–1148)<sup>27</sup>. Berücksichtigt man diese Eingrenzung, nach 1150 (Aufkommen der Marienkrönung) und frühes 13. Jh. (Ablösung der Majestas), und bedenkt man mögliche retardierende Momente, so kommt man zum Schluss, dass es sich hier um spätromanische Malereien handelt, die vom Thema her einen Übergang von der Romanik zur Gotik bilden (vgl. auch das Schwert aus dem Mund des Erlösers, das bis zum 13. Jh. in der Erscheinung des Herrn verwandt wurde und seitdem mehr und mehr die Bedeutung des Richtschwertes bekam)<sup>28</sup>.

Verstärkt wird der romanische Charakter der Malerei auch durch die Darstellung des Thrones in der Westkappe, bei dem es sich mit den rundbogigen Arkaden und den ausgeprägten Kapitellen – er mutet fast byzantinisch an – um eine eindeutig romanische Architekturdarstellung handelt.

Eine Datierung ins 13. Jh. lässt sich von der Ikonographie her rechtfertigen.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> E. FORSTNER, *Die Welt der Symbole*, Innsbruck 1977, S. 99.

<sup>2</sup> ders., S. 99.

<sup>3</sup> G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966ff., Bd. 3, S. 233.

<sup>4</sup> FORSTNER, S. 369.

<sup>5</sup> ders., S. 314.

<sup>6</sup> ders., S. 153.

<sup>7</sup> H. KELLER, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart 1984, S. 239.

<sup>8</sup> E. KIRSCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4 Bände, Freiburg i.Br. 1968ff., Bd. II, Sp. 74/75.

<sup>9</sup> KELLER, S. 611.

<sup>10</sup> ders., S. 442f.

<sup>11</sup> JACOBUS DE VORAGINE, *Die Legenda Aurea des J.d.V.*, Heidelberg 1963, (eine Sammlung von Heiligenlegenden), S. 34.

<sup>12</sup> I. TETZLAFF, *Romanische Portale in Frankreich*, Köln 1982, S. 105

<sup>13</sup> KIRSCHBAUM, Bd. IV, Sp. 137.

<sup>14</sup> J.+K. HECHT, *Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes*, Sigmaringen 1979, Abb. 272 und S. 146.

<sup>15</sup> FORSTNER, S. 153.

<sup>16</sup> ders., S. 414.

<sup>17</sup> SCHILLER, Bd. 3, S. 233.

<sup>18</sup> vgl. W. HANSMANN: *Die Apokalypse von Angers*, Köln 1981.

<sup>19</sup> FORSTNER, S. 404.

<sup>20</sup> P. WILHELM, *Die Marienkrönung am Westportal der Kathedrale von Senlis*, Hamburg 1941, S. 87.

<sup>21</sup> dito.

<sup>22</sup> ders., S. 88.

<sup>23</sup> SCHILLER, Bd. 4.2., S. 108.

<sup>24</sup> ders., Bd. 3, S. 233.

<sup>25</sup> ders., Bd. 3, S. 233f.

<sup>26</sup> ders., Bd. 4.2., S. 44.

<sup>27</sup> J.W. ZARNECKI, *The Coronation of the virgin on a capital from Reading Abbey*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XIII, London 1950, S. 1–12.

<sup>28</sup> KELLER, S. 254.

Den Bibelzitate wurde die Übersetzung Luthers zu Grunde gelegt.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Architekturbüro Felix Schmid AG, BRUNO ZÜGER: S. 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Aargauische Kantonsarchäologie: S. 8, 10, 11, 13, 15, 16.

Pläne: PETER FREY und HANNES FROELICH: S. 7, 9, 10, 12, 14, 15.

J. MÜLLER: S. 17, «Merkwürdige Überbleibsel von Altertümern», Zürich 1774.

H.A. FISCHER S. 21, 22, 25, 30, 31, 32, 33, 35.

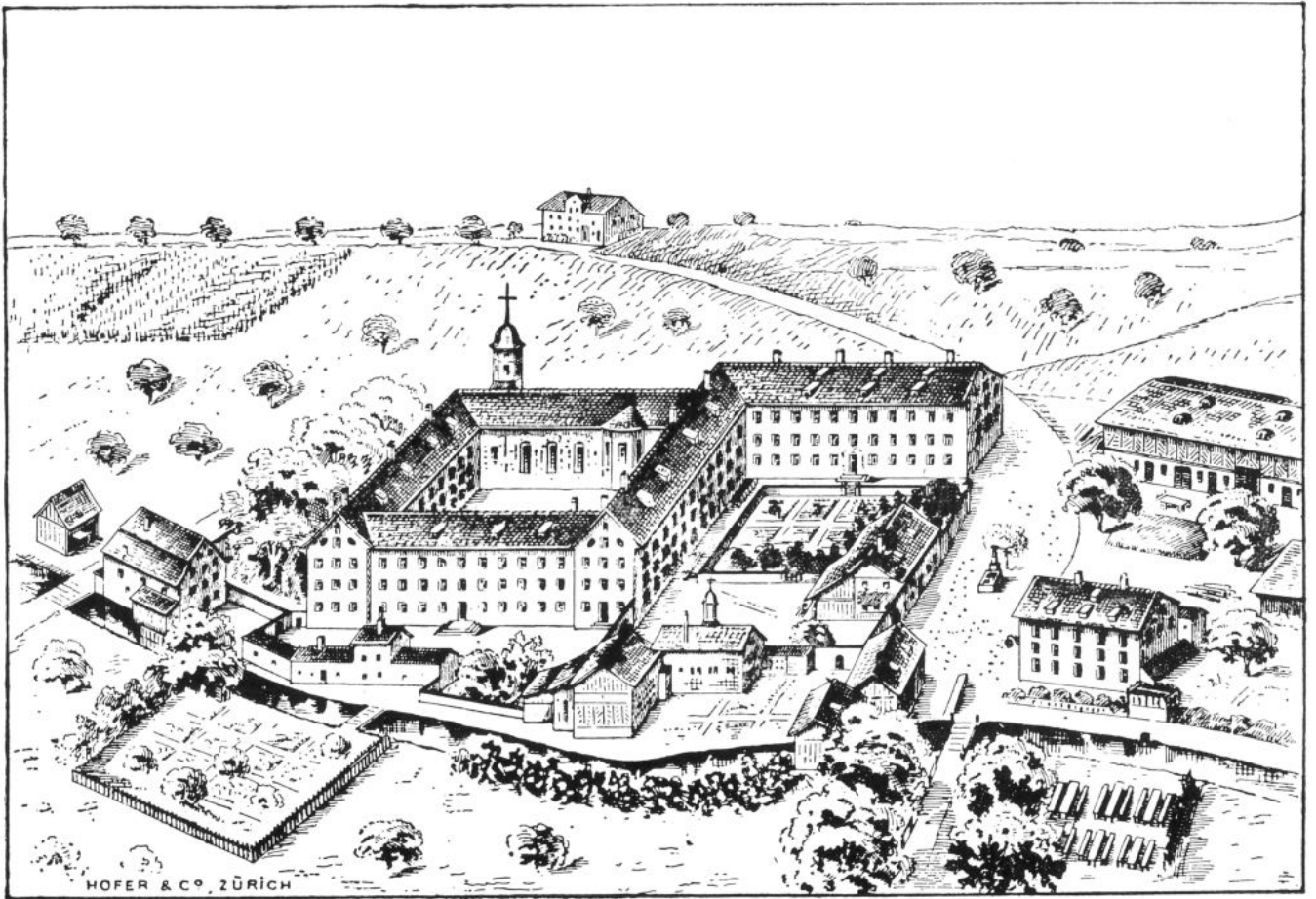
CHR. HESSE: S. 24, 27, 28, 29, 34.

M. RICKERT: S. 26 oben, «Painting in Britain: The middle ages (Pelican History of Art, Vol. 5)», Harmondsworth, 1965, Abb. 91.

J.+K. HECHT: S. 26 unten, «Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes», Sigmaringen 1979, Abb. 397–401.

O. v. SIMSON: S. 36, «Das Mittelalter II»; *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 6, Berlin 1984, Abb. 62.

HOFFER & Co., Zürich: S. 37, *Kloster Fahr aus der Vogelschau*. Um 1900.



Gruss aus dem Kloster Fahr.