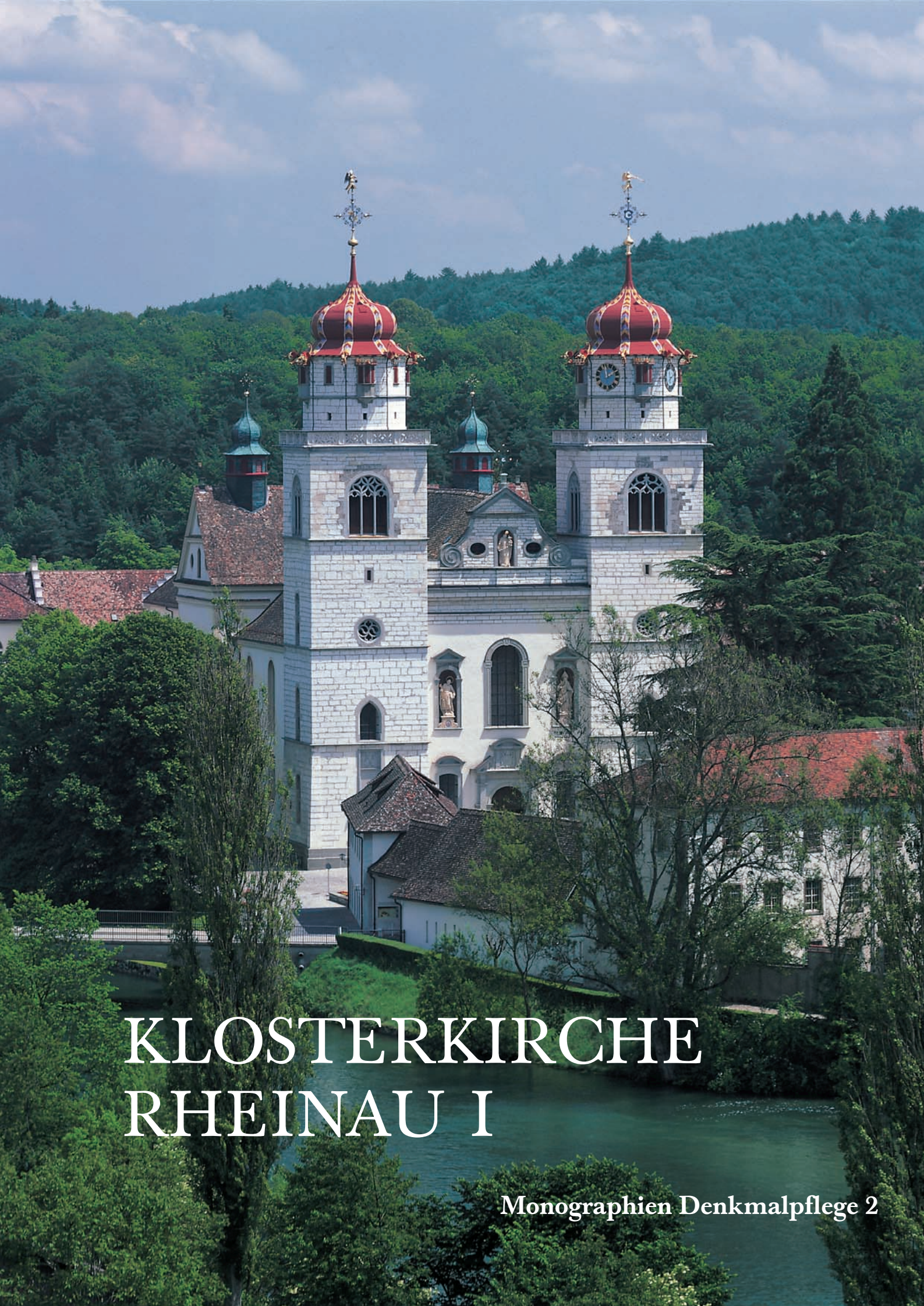


KLOSTERKIRCHE RHEINAU I

Monographien Denkmalpflege 2

Zum Inhaltsverzeichnis

Zum Inhaltsverzeichnis

Zum Inhaltsverzeichnis

Zürcher Denkmalpflege
Monographien Denkmalpflege 2

DIE KLOSTERKIRCHE RHEINAU – DER BAU UND SEINE RESTAURIERUNG

Mit Beiträgen von:

Peter Albertin
Andreas Arnold
Thomas Becker
Lucia Cavegn
Peter Ehmann
Karl Grunder
Bruno Heimberg
Mane Hering-Mitgau
Christian Heydrich
Achim Hubel
Rolf Johann
Elisabeth Keller-Schweizer
Annette Kurella
Hanspeter Lanz
Annette Meier-Schendekehl
Georg Mörsch
Thomas Onken
Heinz Schwarz
Eva Christina Vollmer
Marion Wohlleben

Bearbeitung:

Marion Wohlleben

Kommissionsverlag:
Fotorotar AG, Druck · Kommunikation · Verlag
Zürich und Egg 1997

Zum Inhaltsverzeichnis

Projektleitung	Christoph Hagen
Konzept	Marion Wohlleben
Herstellungsredaktion	Thomas Müller
Lektorat	Marion Wohlleben, Tanja Scartazzini, Sandra Zinn-Schärer, Thomas Brunner
Elektronisches Layout Quark X Press 3.32	Thomas Müller
Schrift	Baskerville 14 (The Berlin Collection)
Papier	Ikonorex, specialmatt, hochweiss, 135 gm^2
Druck	Fotorotar AG, Druck · Kommunikation · Verlag, Zürich und Egg

© 1997 Direktion der öffentlichen Bauten des Kantons Zürich, Abteilung Denkmalpflege
ISBN 3-905647-71-0

Prägevignette	Rita Hessel
Umschlag	Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht aus Westen. Aufnahme von Kuno Gygax, Hochbauamt des Kantons Zürich, Juli 1987.

Die Arbeit zur vorliegenden Publikation wurde mit einem finanziellen Beitrag der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich unterstützt.

DIE KLOSTERKIRCHE RHEINAU – DER BAU UND SEINE RESTAURIERUNG

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort 7

Abkürzungsverzeichnis 8

Marion Wohlleben — Einführung – Zur Arbeit an der Restaurierungsmonographie 9

Leitbilder in der Denkmalpflege der vergangenen Jahre

Achim Hubel — Die Gratwanderung zwischen Bewahren und Erneuern: Das Berufsethos des Denkmalpflegers 15

Bruno Heimberg — Die Einwirkung ästhetischer Kategorien auf allgemeine Restaurierungsgrundsätze 23

Georg Mörsch — Über die Interessen am Denkmal 27

Zur Bau- und Restaurierungsgeschichte der Klosterkirche

Marion Wohlleben — Zur Baugeschichte der barocken Klosterkirche (1704–1759) 35

Karl Grunder — Vier Pläne des Barock zur Klosterkirche Rheinau 55

Karl Grunder — Die Ausstattung der Klosterkirche Rheinau 61

Thomas Onken — Zu den Altarbildern der Klosterkirche Rheinau 103

Elisabeth Keller-Schweizer — Die Fresken von Francesco Antonio Giorgioli (1655–1725) 115

Eva Christina Vollmer — «Praecellens in arte gypsatoria magister» – Franz Schmuzer in Rheinau 131

Mane Hering-Mitgau — Die goldenen Trompetenengel auf den Türmen von Rheinau 147

Hanspeter Lanz — Die Wasserspeier – Teil des ikonographischen Programms 167

Marion Wohlleben — Zur Restaurierungsgeschichte der Klosterkirche seit 1800 175

Zur Gesamtrestaurierung der Klosterkirche 1973–1991

Marion Wohlleben — Gesamtrestaurierung der Klosterkirche 1973–1991 201

Peter Albertin — Das steingerechte Bauaufmass als Grundlage für die Sanierung 231

Andreas Arnold — Naturwissenschaftliche Begleitung der Turm- und Fassadenrestaurierung 249

Peter Ehmann, Rolf Johann — Bauingenieurmässige Untersuchungen an den Türmen 257

Heinz Schwarz — Untersuchung von Putzen und Farbfassungen am Aussenbau 263

Annette Meier-Schendekehl — Farbuntersuchungen an den zwei Kreuzschilden des Nordturmes 277

Annette Meier-Schendekehl — Farbuntersuchungen an den Wasserspeiern 281

Marion Wohlleben — Die Restaurierung von Gewölbe und Wandflächen 289

Christian Heydrich — Die Restaurierung des Hochaltars und des Marienaltars 299

Annette Kurella — Die Restaurierung der Altäre der Heiligen Benedikt und Blasius 323

Heinz Schwarz — Der Kreuzaltar und seine Neufassung 333

Thomas Becker/SIK — Zur Restaurierung der Zelebrantensitze, der Kanzel und der sechs Seitenaltäre 341

Lucia Cavegn — Die Fotografien des kantonalen Hochbauamtes – Eine Quelle für die Restaurierungsgeschichte 355

Bibliographie Rheinau 359

Ortsregister 361

Personenregister 363

Rheinau. Ehem. Benediktinerkloster. Gesamtansicht von Südwesten. Aufnahme von Kuno Gygax, kantonales Hochbauamt, Juli 1987.

Zum Inhaltsverzeichnis

GELEITWORT

Die Fertigstellung der vorliegenden Restaurierungsmonographie der Klosterkirche Rheinau erfolgt in einem Zeitpunkt, in dem die Zukunft des ehemaligen Klosterkomplexes erneut in grundsätzlicher Weise erwogen werden muss. Mit der zur Diskussion stehenden Aufhebung der Inselklinik würde eine Nutzungsära zu Ende gehen, welche 1862 mit der Aufhebung des Benediktinerklosters und der Einrichtung einer Kantonalen Psychiatrischen Klinik in den Gebäuden der Abtei begonnen hatte. Die Kirche selber, welche damals zum öffentlichen Gotteshaus gemacht wurde und seither für den katholischen Gemeindegottesdienst zur Verfügung steht, würde damit ein weiteres Mal in ein verändertes bauliches und kulturelles Umfeld gestellt werden.

Die zu den bedeutendsten barocken Architekturschöpfungen der Schweiz und Süddeutschlands zählende ehemalige Abteikirche Rheinau hat seit ihrem Bau in den Jahren 1704–1759 alle politischen Stürme ohne grössere Beeinträchtigungen überstanden. Die jüngste Restaurierung von 1973–1991 hat ihr nun den originalen Glanz und die festliche Farbigkeit ihres lichtdurchfluteten Raumes wiedergegeben. Seither ist die Kirche Jahr für Jahr das Ziel eines breiten Besucherpublikums aus dem In- und Ausland.

Es ist mit dem vorliegenden Buch wohl das erste Mal, dass in der Schweiz ein Bauwerk in so umfassender Art zum wissenschaftlichen Gegenstand der Denkmalpflege- und Restaurierungsgeschichte wurde. Unsere Nachfahren sollen auch später nachvollziehen können, wie unsere Generation dem hochrangigen Kulturdenkmal begegnet ist, als sie sich 1973 an die Restaurierung heranwagte und diese 1991 – nach 18 Jahren – schliesslich vollenden konnte.

Mit der Auswertung der Akten ist die Restaurierung bereits selbst wieder zum Gegenstand der Geschichtsschreibung geworden. Noch konnten die meisten beteiligten Bauleute, Restauratoren und Denkmalpfleger als Zeitzeugen der durchgeführten Baumassnahmen befragt werden. Diejenigen, welche dieses Werk als wissenschaftlich geschulte Chronisten begleitet haben, wissen indessen, wie kurz das menschliche Erinnerungsvermögen, wie lückenhaft die Quellenlage und wie subjektiv das eigene Bild vom darzustellenden Gegenstand jeweils ist. Es ist deshalb faszinierend, mit welcher Genauigkeit, mit welchem Fachwissen und mit welch differenziertem Urteil die dafür ausgewählten Fachleute ihren Chronisten-Auftrag erfüllt haben. Ihnen allen sei an dieser Stelle für den grossen Einsatz und die grundlegende Auseinandersetzung mit der komplexen, über 200jährigen Restaurierungsgeschichte der Rheinauer Klosterkirche gedankt. Frau Dr. Marion Wohlleben hat die wissenschaftlichen Aufsätze der verschiedenen Autoren umsichtig zusammengetragen und mit eigenen ergänzenden Textabschnitten zu einer klar gegliederten Gesamtdarstellung ausgestaltet. Die anspruchsvolle Gesamtredaktion und Umsetzung zum druckfertigen Manuskript besorgte anschliessend Thomas Müller mit grossem fachlichem Einsatz. Die beiden Verantwortungsträger verdienen unseren herzlichen Dank und unsere besondere Anerkennung. Die sechs Jahre, welche seit der Vollendung der jüngsten Restaurierung verflossen sind, wurden für die umfassende Würdigung eines anforderungsreichen und beispielhaften Denkmalpflegewerks erstklassig genutzt. Möglich geworden ist dies alles letztlich aber nur, weil sich unsere Denkmalpflege seit langer Zeit mit grossem Wissen und Können der Klosterkirche Rheinau annimmt. Dafür sei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern ganz herzlich gedankt.

Regierungsrat Hans Hofmann
Baudirektor des Kantons Zürich

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Institutionen (Archive, Kommissionen, Gesetze)

AG	Kanton Aargau
AGZ	Antiquarische Gesellschaft Zürich
BD	Direktion der öffentlichen Bauten des Kantons Zürich (Baudirektion)
EAD	Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege, Bern
EKD	Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege, Bern
EMPA	Eidgenössische Materialprüfungsanstalt, Dübendorf
ETHZ	Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
GdeA	Gemeindearchiv
GRB	Gemeinderatsbeschluss
GSK	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern
GTA	Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETHZ
HBA	Hochbauamt des Kantons Zürich
Hg.	Herausgeber
KDK	Kantonale Denkmalpflegekommission Zürich
KdmA	Kunstdenkmälerarchiv des Kantons Zürich, Winterthur
KgdeA	Kirchgemeindearchiv
KGS	Kulturgüterschutz
LRD	Laboratoire Romand de Dendrochronologie, Moudon
LWB	Lehrwerkstätten der Stadt Bern
OSB	Ordo Sancti Benedicti (Benediktiner)
PBG	Planungs- und Baugesetz des Kantons Zürich, Zürich 1975
RRB	Regierungsratsbeschluss
SHS	Schweizer Heimatschutz, gegründet 1905
SIK	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich
SLMZ	Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
StAZ	Staatsarchiv des Kantons Zürich
StiA	Stiftsarchiv
TAD	Technischer Arbeitsdienst, Zürich 1932–1938
ZBZ	Zentralbibliothek Zürich ZBZ, graph. Slg.: Graphische Sammlung ZBZ, K Slg.: Kartensammlung ZBZ, Ms.: Handschriftenabteilung
ZD	Kantonale Denkmalpflege Zürich (seit 1958)
ZDA	Zürcher Denkmalpflegearchiv, Zürich
ZH	Kanton Zürich

Publikationen und Publikationsreihen

ASA	Anzeiger für Schweizerische Geschichte und Altertumskunde, Zürich 1855–1889, Neue Folge 1899–1938. Nachfolgepublikation ZAK.
BerAGZ	Bericht der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Zürich 1844/45 ff.
BerZD	Berichte der Zürcher Denkmalpflege, Zürich 1961 ff.
HBLS	Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, 7 Bände und 1 Supplementsband, Neuenburg 1921–1934.
INSA	Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, Zürich 1982 ff.
K+A	Kunst + Architektur in der Schweiz (Mitteilungsblatt der GSK), Bern 1994 ff. Vordem: Unsere Kunstdenkmäler (UKD), Bern 1950–1993.
Kdm	Die Kunstdenkmäler der Schweiz (hg. von der GSK), Basel 1927 ff.
KfS	Kunstführer durch die Schweiz, 3 Bände, Zürich und Wabern 1971–1982.
MAGZ	Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Zürich 1837 ff.
NZZ	Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1780 ff.
RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte (Hg. Otto Schmitt), Stuttgart 1937 ff.
SBZ	Schweizer Bauzeitung, Zürich 1883–1978.
SKF	Schweizerische Kunstführer, hg. von der GSK, Bern.
SKL	Schweizerisches Künstlerlexikon, hg. von Carl Brun, 4 Bände, Frauenfeld 1905–1917.
TA	Tages-Anzeiger Zürich, Zürich 1893 ff.
UKD	Unsere Kunstdenkmäler (Mitteilungsblatt der GSK), Bern 1950–1993. Ab 1994 K+A.
ZAK	Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (Hg. SLMZ), Basel 1939–1968, Zürich 1969 ff.
ZChr	Zürcher Chronik, Winterthur 1947 ff.
ZSK	Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte
ZTB	Zürcher Taschenbuch, Zürich 1858 ff.

Zum Inhaltsverzeichnis

EINFÜHRUNG – ZUR ARBEIT AN DER RESTAURIERUNGSMONOGRAPHIE

Marion Wohlleben

Die Dokumentation einer Restaurierung soll mindestens zwei Aufgaben erfüllen. Einerseits soll sie dem Auftraggeber und der Öffentlichkeit Rechenschaft über die ausgeführten Arbeiten und das verwendete Geld geben und andererseits einem fachlichen, wissenschaftlichen Auftrag nachkommen. In ihr verbinden sich darstellende, analysierende und interpretierende Arbeiten; der Gegenstand ist das restaurierte Werk. Die ideale Restaurierung ist das Produkt der Zusammenarbeit von quellenkritischen, bauarchäologischen, kunsthistorischen, restauratorischen, ingenieur- und naturwissenschaftlichen Untersuchungen, von kollektiven Entscheidungsprozessen und handwerklich-technischen Massnahmen. Sie alle gilt es im Bericht über eine Restaurierung angemessen zu berücksichtigen.

Im Unterschied zu den aus guten Gründen äusserst genau dokumentierten archäologischen Untersuchungen verstand man bisher unter einer Restaurierungsdokumentation nur den überblicksartigen und zusammenfassenden, nicht aber den lückenlosen, analytischen und kritischen Bericht. Solche eher kurze Berichte wurden vornehmlich in den Jahresberichten der zuständigen kantonalen und städtischen Denkmalpflegestellen, in Fachzeitschriften sowie in kleinen oder grossen Festschriften publiziert, wie sie nach Beendigung einer Restaurierung anlässlich der Wiedereröffnung oder Einweihung herausgegeben werden. Die Instandsetzung der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban (Kt. Luzern) setzte zwar ausführliche historische Recherchen in Gang, die in einer grossen Publikation veröffentlicht wurden[1]; den umfangreichen Restaurierungsmassnahmen, ihren Erkenntnissen und Entscheidungen, schenkte man darin jedoch keinerlei Beachtung. Bei anderen Beispielen, wie denjenigen über die Wiederherstellung des *Portail peint* der Kathedrale Lausanne (1982), des Basler Rathauses (1990) oder der Valeria Orgel in Sitten (1991), alles Teilrestaurierungen[2], standen neue kunsthistorische Forschungen im Vordergrund und wurden dem Restaurierungsbericht einverleibt. Verallgemeinernd lässt sich feststellen, dass die detaillierte Darstellung einer Restaurierung – mit Vorzustand, Befunden, Entscheidungen und Endzustand – bisher keine oder eine nur untergeordnete Rolle im gesamten Wiederherstellungsverfahren gespielt hat.[3] So waren Vorbilder für das Vorhaben der kantonalen Denkmalpflege Zürich, die ehemalige Klosterkirche Rheinau als Monographie mit Konzentration auf die Restaurierung herauszugeben, welches kurz nach Abschluss der Orgelrestaurierung im Jahr 1991 in Betracht gezogen wurde, in der Schweiz kaum zu finden.[4]

In unzähligen Fällen im In- und Ausland hat es sich nun aber gezeigt, dass eine sorgfältige Erfassung der unterschiedlichen Zustände unerlässlich ist, weil bei einer Restaurierung oft unbekannte bauliche Befunde zum Vorschein kommen und dadurch unerwartete Einblicke in die Bau- oder Ausstattungsgeschichte gewähren, umsomehr, wenn die aufgedeckten Funde im Zuge der Restaurierung wieder zugedeckt, verändert oder gar vernichtet werden. So kann jede Dokumentation von der Pflichtübung zum (möglicherweise letzten) Zeugnis des dokumentierten Gegenstandes werden, das für historische Forschungen in manchen Bereichen die einzig verfügbare Quelle darstellt. Nicht zuletzt ist eine Dokumentation aber die notwendige Grundlage für weitere Restaurierungen, was Genauigkeit und Ausführlichkeit umso erforderlicher macht. Kommen, wie bei Rheinau, unerwartet Fehlstellen und ganze blinde Flecken im Bereich der historischen Belege über frühere Restaurierungen hinzu, weil sie nie existierten oder weil sie vernichtet wurden, dann erhält der Bau einen noch höheren Stellenwert als Informationsquelle seiner selbst. Die Wiederherstellungsmassnahmen bieten dann die seltene Gelegenheit, aus dieser Quelle zu schöpfen. So sollten im Anschluss an die letzte grosse Restaurierung möglichst viele der schriftlichen, mündlichen und bildlichen Informationen, die über den Kirchenbau und seine Restaurierungen bereits existierten und solche, die jetzt noch hinzugekommen waren, endlich gesammelt und publiziert werden. Demnach besitzt die vorliegende Monographie drei klare Schwerpunkte:

1. Die Darstellung der Vor- und Zwischenzustände, der Befunde und Eingriffe sowie des Zustands nach der Restaurierung: *Idealziel* war natürlich die *lückenlose Dokumentation aller wichtigen Zustände*, *Beschreibung und Kartierung von Schäden* sowie *Analyse der Schadensursachen*, *Befundinterpretation* und *Diskussion* der zur Wahl stehenden und *Beschreibung* der schliesslich gewählten *Massnahmen, Materialien und Techniken.* Aus unterschiedlichen Gründen mussten wir uns jedoch auf eine Teilmenge beschränken, die im wesentlichen durch die damals ausgeführten Arbeiten und vor allem durch die angefertigten Fachberichte vorgegeben war.

2. Die Berücksichtigung neuerer Forschungsergebnisse, die den Kirchenbau, seine Ausstattung und seine Restaurierungsgeschichte betreffen: In bescheidenem Rahmen konnten für das vorliegende Buch noch Aufträge vergeben bzw. Beiträge eingeholt werden. Zwar war weder die historische noch die kunsthistorische Abhandlung über die Klosterkirche Ziel dieser Veröffentlichung, da die Auswahl der zu behandelnden Gegenstände im wesentlichen durch die letzte Wiederherstellung bestimmt war. Es war jedoch zu befürchten, dass die Beschränkung auf die wenigen reinen Restaurierungsberichte, die damals angefertigt worden waren, und der Verzicht auf die vor allem kunsthistorische Programmerweiterung nach

so vielen Jahren als unbefriedigend und für das Publikum heute vielleicht als zusammenhanglos erschienen wäre. Mit den jetzigen Ergänzungen hoffen wir, nicht nur die an der Restaurierung Beteiligten anzusprechen, sondern einen darüber hinausgehenden, an Rheinau und an der Barockarchitektur interessierten, grösseren Leserkreis zu gewinnen. Nachdem 1978, anlässlich der 1200–Jahrfeier des Klosters[5], die Herausgabe einer wissenschaftlichen Festschrift nicht möglich war, hoffen wir nun, wenigstens in einigen Bereichen, diesem Ziel einen Schritt näher zu kommen.

3. Versuch einer denkmaltheoretischen Standortbestimmung: Aufgrund der grossen zeitlichen Distanz, die wir heute zum Restaurierungsbeginn im Jahr 1975 mit den damaligen Umständen sowie der langen Restaurierungszeit von mehr als zehn Jahren haben, vor allem aber auch aus einem grundsätzlichen Interesse am Dialog zwischen Praxis und Theorie wurde den Hauptkapiteln das Kapitel *Leitbilder in der Denkmalpflege der vergangenen Jahre* mit drei Beiträgen vorangestellt. Darin geht es – unabhängig von Rheinau – darum, aus der Sicht eines leitenden Restaurators (Bruno Heimberg) und zweier heute in der Hochschulausbildung im Fach Denkmalpflege tätigen Kunsthistoriker (Achim Hubel, Georg Mörsch) Fragen zum Wandel ästhetischer und ethischer Vorstellungen im Bereich Denkmalpflege zu diskutieren. Erst aus der zeitlichen Distanz wird es möglich, weiter zurückliegende Arbeiten im kritischen Vergleich zu betrachten und in ihren zeitgeschichtlichen Rahmen zu stellen.

Zur Aktenlage: Die eigentliche «Geschichte» der letzten Restaurierung musste aus den verschiedensten schriftlichen Unterlagen aus rund 20 Jahren, wie Korrespondenz, Aktennotizen, Aufträgen, Rechnungen, Zwischen-, Schlussberichten und dergleichen rekonstruiert werden. Ausserdem bedeutete die Tatsache, dass die Bauakten früherer Restaurierungen nicht mehr aufzufinden waren, da sie vermutlich in den fünfziger oder sechziger Jahren vernichtet wurden[5], eine empfindliche Lücke und für die Dokumentation der jüngeren Baugeschichte Rheinaus einen immensen Verlust. Auch wenn die umfassende Dokumentation durchgeführter Restaurierungsmassnahmen früher und eigentlich bis vor wenigen Jahren kaum ein Thema war, so kann man doch annehmen, dass in den heute verschwundenen Bauakten wenigstens die grösseren Eingriffe festgehalten worden waren. So aber mussten bei der vorliegenden Darstellung der Restaurierungsgeschichte zwangsläufig Fehlstellen hingenommen werden. Von grösstem Interesse für uns wäre beispielsweise zu wissen, welche Massnahmen unter Kantonsbaumeister Hermann Fietz durchgeführt wurden. Ohne einschlägige Bauakten liessen sie sich aber, wenn überhaupt, manchmal nur auf Umwegen erschliessen: Eine Foto und eine gleichzeitig (1915) verbuchte Geldsumme mit der Bemerkung «Renovation des Gipsgewölbes» verdichteten sich zu der wahrscheinlichen Annahme, dass es sich um die Reparatur eines Wasserschadens im Bereich der Vierung gehandelt haben muss. Es ist nicht auszuschliessen, dass gezielte Beobachtungen oder Untersuchungen an den entsprechenden Gewölbepartien hier noch weitere Aufschlüsse liefern können. Glücklicherweise ist das kantonale Hochbauamt (HBA) im Besitz einer Menge alter, datierter Fotos, die parallel zur Publikationsvorbereitung gesichtet und katalogisiert werden konnten, was eine unschätzbare Hilfe bei der Rekonstruktion der Restaurierungsgeschichte im 20. Jahrhundert darstellte.[7] Ältere Zustände vor oder nach einer Restaurierung lassen sich darauf, obwohl unkommentiert, oft genau identifizieren.

Während der letzten Restaurierung nun wurde in ganz unterschiedlicher Dichte dokumentiert, insgesamt jedoch keineswegs so lückenlos, wie man sich das für die Herstellung einer Restaurierungsmonographie wünschen würde. Überhaupt scheinen anstehende Fragen oft auf der Baustelle, auf dem Gerüst besprochen und entschieden worden zu sein, ohne dass diese nachträglich schriftlich festgehalten worden wären. Daraus resultiert, dass die zur Entscheidung stehenden Fragen heute oft nicht mehr fassbar, Prozesse nicht nachvollziehbar und vor allem Begründungen für getroffene Entscheidungen kaum zu finden sind.

Die Dokumentation der ausgeführten Arbeiten, die man damals noch kaum als begleitende Tätigkeit mit dokumentarischem Wert verstand, wurde meistens erst im Anschluss an die Restaurierung und als Beleg für den ausgeführten Auftrag erstellt.[8] Einige der Berichte wurden sogar erst im Hinblick auf diese Publikation verfasst. Ein ganz anderer Stellenwert kam Untersuchungsberichten, wie dem des Bauingenieurs oder den Farbuntersuchungen von Wasserspeiern oder Hochaltar zu; sie wurden als notwendige Entscheidungsgrundlagen in Auftrag gegeben und entsprechend ausgewertet. Eine eigentlich wissenschaftliche Auswertung der Befunde im Dialog mit der Baugeschichte wurde erstaunlicherweise von keinem der beiden beteiligten wissenschaftlichen Institute, dem Institut für Denkmalpflege der ETH Zürich (ID) bzw. dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK), in Betracht gezogen. Überhaupt schenkte man damals der Bestandesaufnahme von Vorzuständen in Text und Bild noch wenig Beachtung. Beschreibungen vorgefundener Zustände fielen zumeist sehr knapp aus. Die Unterscheidung zwischen (erhaltenswürdigen) Alterungsspuren (Patina) und (zu behebenden) Schäden, wie sie im ersten Gutachten von Josef Grünenfelder am Beispiel des Kreuzaltars vorgegeben wurde, war nirgendwo zu finden. Mit grossem Aufwand hielt man dagegen die Zerstörungen an Kalk- und Sandsteinen der Fassade fotografisch fest. Ansonsten wurde bei den meisten Objekten ausführlich vor allem der fertig restaurierte Zustand fotografiert (z.B. Wasserspeier, Hochaltar). Vor- und besonders Zwischenzustände, wie sie im Prozess des Restaurierens auftauchen, sind eher selten dokumentiert, obwohl gerade sie für Fachleute oft von grösstem Interesse sind.

Zum Buchkonzept: Nachdem sich, wie eingangs geschildert, ein geeignetes Vorbild für die geplante Publikation im eigenen Land nicht finden liess, lag es nahe, entsprechende Berichte benachbarter Denkmalämter heranzuziehen. So konnten zwei jüngere Publikationen mit vergleichbaren Objekten und vergleichbarem Programm als Orientierung für das Buchkonzept dienen: *Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen* (1990) und *Die Wies. Geschichte und Restaurierung* (1992), herausgegeben vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege. In beiden Fällen bot die gross angelegte Wiederherstellung der Kirchen Anlass für wissenschaftliche Einzeluntersuchungen (Baugeschichte, Wallfahrtsgeschichte u.a.). Sie wurden dem eigentlichen Restaurierungsbericht vorangestellt, der aus umfangreichen und mit Fotos, Skizzen und Grafiken ausführlich illustrierten Darstellungen durch die zuständigen Sachbearbeiter(innen) aus Bauforschung, Restaurierung, Steinkonservierung etc. besteht.

Zur hier vorliegenden Publikation über die Klosterkirche Rheinau gibt es aber kaum zu übersehende Unterschiede, die sich nicht zuletzt in der Vollständigkeit und Ausgestaltung der Restaurierungsbeiträge niedergeschlagen haben. In Vierzehnheiligen und der Wies standen die vorbereitende Bauuntersuchung und die begleitende Restaurierungsdokumentation von vornherein fest und gleichwertig neben den durchgeführten Massnahmen. Schliesslich war die umfassende Publikation aller Ergebnisse von Anfang an geplant. Nicht so in Rheinau. Die damaligen Prioritäten waren anders gelagert und zunächst nur auf die Wiederherstellung des Hochaltars für die 1200–Jahrfeier im Juli 1978 hin ausgerichtet. Dieser Umstand führte bei der Konzeption des Restaurierungskapitels zu einer eher exemplarischen Auswahl derjenigen Gegenstände, über die genügend Material vorlag. Als Kompensation und Ergänzung wurde demgegenüber das Kapitel zur Bau- und Restaurierungsgeschichte, bei dem alle Beiträge von damals nicht beteiligten Autorinnen und Autoren für unsere Publikation verfasst wurden, so umfassend wie möglich angelegt. Ähnliches gilt für das bereits erwähnte erste Kapitel über Leitbilder in der Denkmalpflege. Einen weiteren Grund für das in diesem Zusammenhang vielleicht unerwartete Kapitel lieferte neben den bereits genannten Gründen auch der Umstand, dass verschiedene Restaurator(inn)en, ihre damalige Arbeit inzwischen unter hinzugewonnenen Erfahrungen teilweise kritischer beurteilen, was bei einem zeitlichen Abstand von bis zu zwanzig Jahren nicht weiter verwunderlich ist. Verständlicherweise legten sie Wert darauf, dass ihre heute veränderte Sicht auf die eigenen Arbeiten in die aktuellen Beiträge einfliesst. Diese individuellen Lernprozesse, so jedenfalls das Konzept, sollten in dem Leitbild-Kapitel als kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Disziplin nochmals auf allgemeiner Ebene zur Sprache gebracht werden. Handwerkliches Können ist für die meisten Fachleute in der Denkmalpflege nicht mehr allein ausschlaggebend; für sie gewinnen Verantwortung für und Mitsprache bei der Erhaltung des Kulturgutes an Bedeutung. Ihr Aufgabenbereich umfasst inzwischen das historische Wissen ebenso wie das kritische Abwägen von alternativen Restaurierungsmethoden sowie die detaillierte Dokumentation ihrer Arbeit.[9] Vor diesem Hintergrund versteht sich das erste Kapitel als Podium zur Diskussion über Veränderungen und Entwicklungen innerhalb der Denkmalpflege und der dort tätigen Berufsgruppen.[10]

Der barocke Neubau des Klosters Rheinau ist das Ergebnis der Zusammenarbeit von Fachleuten verschiedener Länder und Kulturräume, insbesondere von Künstlern und Handwerkern aus dem süddeutschen Sprachraum und dem Tessin. Durch die Benediktinerkongregation standen Benediktinerklöster – über Landesgrenzen hinweg – untereinander in enger Verbindung. Bei prominenten Bauaufgaben wie Rheinau war die landesübergreifende Zusammensetzung eines Künstler- und Handwerkerteams durchaus üblich: der Baumeister Franz Beer aus dem Bregenzerwald (Vorarlberg), der Stukkateur Franz Schmuzer aus Wessobrunn (Bayern), der Freskant Francesco Antonio Giorgioli aus dem Tessin, der Bildhauer Josef Anton Tschupp aus Villingen (Schwaben), die Altarmaler Franz und Jacob Carl Stauder aus Konstanz, Johann Georg Bergmüller aus Augsburg (Bayrisch-Schwaben) und Franz Ludwig Herrmann aus Kempten sowie der Bildhauer Judas Thaddäus Sichelbein, beide aus dem Allgäu. Nicht ganz, aber doch annähernd so weitgestreut ist auch das Spektrum der Autorinnen und Autoren, die zu dieser Monographie über Rheinau einen Beitrag geleistet haben und denen ich am Schluss dieser Einführung für ihre Mitarbeit sehr danken möchte.

Danksagung: Danken möchte ich zunächst Prof. Dr. h.c. Albert Knoepfli, Dr. Walter Drack und Dr. Josef Grünenfelder für mündliche Auskünfte über ihre damalige Tätigkeit während der Restaurierung. Besonderer Dank gilt auch all jenen Autorinnen und Autoren der Fachbeiträge im dritten Kapitel, die es aufgrund ihrer damaligen Beteiligung an der Restaurierung noch nach vielen Jahren als ihre Pflicht angesehen haben, sich am Restaurierungsbericht mit mündlichen oder schriftlichen Auskünften oder mit einem eigenen Beitrag zu beteiligen. In alphabetischer Reihenfolge sind dies Peter Albertin, Dr. Andreas Arnold, Hugo Baldinger, Peter Ehmann, Prof. Oskar Emmenegger, Dr. Christian Heydrich, Josef Ineichen, Rolf Johann, Annette Kurella, Franz Lorenzi, Annette Meier-Schendekehl, Walter Schlatter-Diethelm und Heinz Schwarz. Danken möchte ich aber auch jenen Autorinnen und Autoren, die an der Restaurierung überhaupt keinen Anteil hatten, die sich aber dennoch bereitfanden, mit einem kunsthistorischen oder denkmaltheoretischen Beitrag diese Monographie zu bereichern und zu vervollständigen: Lucia Cavegn, Dr. Karl Grunder, Bruno Heimberg, Dr. Mane Hering-Mitgau, Prof. Dr. Achim Hubel, Dr. Elisabeth Keller-Schweizer, Dr. Hanspeter Lanz, Prof. Dr. Georg Mörsch, Dr. Thomas Onken, Dr. Eva Christina Vollmer. Ihnen allen danke ich für die besonders kollegiale und bereichernde Zusammenarbeit.

Weiter habe ich dem Herausgeber, dem kantonalen Hochbauamt, besonders Bauverwalter Herbert Lauber und der kantonalen Denkmalpflege unter ihren Leitern Andreas Pfleghard (bis Mitte 1995) bzw. Dr. Christian Renfer (ab Mitte 1995) sowie Dr. Christoph Hagen für Auftrag und Finanzierung dieser interessanten Aufgabe zu danken; ausserdem der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, vertreten durch den Leiter des Instituts für Denkmalpflege, Prof. Dr. Georg Mörsch, für seine inhaltliche Unterstützung und seinen Einsatz bei der Beschaffung noch fehlender Geldmittel.

Mein Dank gilt darüberhinaus denjenigen Institutionen und deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die das Projekt durch Rat und Tat unterstützt haben wie Frau Elisabeth Rutz von der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich; dem Stiftsarchiv Einsiedeln (P. Joachim Salzgeber, Rheinauer Archiv; P. Gabriel Kleeb, Graphische Sammlung); Pfarrer Dr. Franz Achermann in Rheinau, Christian Marty vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft; Ernst Moser vom Eidgenössischen Archiv für Denkmalpflege; dem Staatsarchiv des Kantons Zürich; den Lehrwerkstätten der Stadt Bern. Freundlich unterstützt wurde das Projekt von Direktor Fritz Spillmann und Ulrich Wegmann von der Klinikverwaltung sowie vom ehemaligen Sakristan Hans Oetterli, alle in Rheinau.

Schliesslich möchte ich es nicht versäumen, meinen Kolleginnen und Kollegen in der Denkmalpflege für vielerlei Auskünfte, Hinweise und Hilfestellungen zu danken, die meine Arbeit sehr erleichtert haben. Last but not least danke ich lic.phil. Thomas Müller für die umsichtige und akribische Durchsicht aller Texte, ergänzende Archivrecherchen und für seine geduldige Herstellungsredaktion.

Anmerkungen

1 Goll, Jürg, Grunder Karl, Carlen, Georg, Endner, Werner, Jung, Joseph: St. Urban 1194–1994, Bern 1994.

2 Furlan Vinicio, Pancella, Renato: Portail peint de la Cathédrale de Lausanne – Analyse pour une restauration, in: Chantiers 1981, Nr. 12, S. 13–20; – Heydrich, Christian: Die Wandmalereien Hans Bocks d.Ä. von 1608–1611 am Basler Rathaus, Bern/Stuttgart 1990; – Jakob, Friedrich, Hering-Mitgau, Mane: Die Valeria Orgel: ein gotisches Werk in der Burgkirche zu Sitten, Zürich 1991.

3 Beispiele: Schloss Waldegg im Kt. Solothurn (1991) oder St. Urban im Kt. Luzern (1994). Einen unerwartet interessanten Ansatz bietet eine kleine Schrift aus dem Jahr 1957 mit dem Titel *Die erneuerte Einsiedler Barockfassade* von P. Thaddäus Zingg, die als Festschrift zur Erinnerung und zum Dank an die abgeschlossene Restaurierung zwar ebensowenig als Restaurierungsmonographie in unserem Sinn angesehen werden kann, die jedoch neben den ausführlichen Tagebuch-Notizen, einem eigentlichen Baujournal des baubegleitenden Paters mit allen wichtigen Schritten des Baufortganges, auch Reflexionen über damals aktuelle Fragen der Restaurierung beinhaltet, wie z.B. den Einsatz des Presslufthammers bei der Steinsanierung oder die Art und den Umfang von Steinreparaturmassnahmen. Zingg, P. Thaddäus: Die erneuerte Einsiedler Barockfassade. Zur Erinnerung und zum Dank. Einsiedeln/ Zürich/Köln 1957.

4 Vgl. Knoepfli, Albert: Die Kathedrale von St. Gallen und ihre Innenrestaurierung, in: Montfort 1966, Heft 2, S. 156–185.

5 Pfaff, P. Maurus: Das alte Hochrheinstift Rheinau und das neue Beuron. 778 Rheinau-Jubiläum 1978, Beuron 1978, S. 3.

6 Mitteilung von HBA–Bauverwalter Herbert Lauber.

7 Vgl. den Beitrag von Lucia Cavegn, S. 355–358.

8 Vgl. die Beiträge von Christian Heydrich, S. 299–322 und Heinz Schwarz, S. 333–340.

9 Erstaunlich gut dokumentiert wurde bereits 1940 die Bilderdecke in Zillis/GR durch den damaligen Restaurator Henri Boissonnas, Zürich.

10 Bis etwa 1980 war es in der Schweiz in keiner Disziplin des Restauratorenberufs möglich, eine Ausbildung mit einem staatlich anerkannten Abschluss zu erhalten. Sämtliche Ausbildung erfolgte in ihrer ältesten Form als Weitergabe des Berufswissens vom Lehrmeister an den Schüler während eines Praktikums oder Volontariats. Streng genommen handelt es sich im juristischen Sinn weder um eine Lehre noch um eine Anlehre. In der Regel war und ist die Vorbildung der Interessenten und Interessentinnen für die Restauratorenausbildung mit einigen handwerklichen oder künstlerischen Berufen oder der Maturität gegeben. Erst seit der Gründung der Fachklasse für Konservierung an der Kunstgewerbeschule in Bern im Jahr 1980 kann von einer systematischen Ausbildung von nunmehr vier Jahren gesprochen werden, die mit den Ausbildungsgängen in anderen europäischen Ländern kompatibel gemacht werden soll. Schiessl und Marty kommen in ihrem Artikel jedoch zu dem Ergebnis: «Insgesamt muss man im Vergleich mit anderen europäischen Ländern die Möglichkeit der Berufsausbildung zum Konservator/Restaurator auf angemessenem Niveau in der Schweiz als noch ungenügend bezeichnen. Es bedarf dringend der Einrichtung weiterer Ausbildungsstandorte». Schiessl, Ulrich/Marty, Christian: Ausbildungssituation und beruflicher Status des Konservators/Restaurators in der Schweiz, in: Kunsttechnologie und Konservierung 2 (1991), S. 310–314.

Zum Inhaltsverzeichnis

LEITBILDER IN DER DENKMALPFLEGE DER VERGANGENEN JAHRE

Zum Inhaltsverzeichnis

Zum Inhaltsverzeichnis

DIE GRATWANDERUNG ZWISCHEN BEWAHREN UND ERNEUERN DAS BERUFSETHOS DES DENKMALPFLEGERS

Achim Hubel

Denkmalpflege ist heute als gesellschaftliche Aufgabe und Verpflichtung allgemein anerkannt, auch durch die einschlägige Gesetzgebung rechtlich definiert und abgesichert. Es fällt zwar auf, dass in der Fachliteratur eher wenig über die theoretischen Grundlagen der Disziplin diskutiert wird, aber dies könnte auch mit einem weitgehenden Konsens aller beteiligten Fachleute erklärt werden, die ein ständiges Hinterfragen der Prinzipien als überflüssig erscheinen liesse. Ausserdem wird häufig auf die 1964 veröffentlichte Charta von Venedig verwiesen, die eine prägnante, international anerkannte Zusammenfassung des *richtigen* denkmalpflegerischen Handelns liefert.[1] Die gleiche Überzeugung von der Wichtigkeit der Denkmale als einzigartige historische Dokumente spricht aus offiziellen Stellungnahmen, etwa der Resolution der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger der Bundesrepublik Deutschland zur Rekonstruktion von Baudenkmalen aus dem Jahr 1991: «Die Bedeutung der Baudenkmale (...) liegt nicht allein in den künstlerischen Ideen, die diese verkörperten, sondern wesentlich in ihrer zeitbedingten, materiellen, baulichen und künstlerischen Gestalt mit allen Schicksalsspuren. Die überlieferte materielle Gestalt ist als Geschichtszeugnis unwiederholbar wie die Geschichte selbst.»[2]

Bekanntlich wurzeln derartige, historisch orientierte Begründungen in jenem Wertesystem, das um 1900 von Alois Riegl und Georg Dehio aufgebaut worden war, damals aus der dringenden Notwendigkeit heraus, den sachgerechten Umgang mit Baudenkmalen gegenüber den Verhaltensweisen des Historismus abzugrenzen.[3] Diese Tatsache könnte erst recht die beruhigende Einschätzung einer weithin konsolidierten Denkmalpflege vertiefen, die nach bald hundert Jahren wirklich wisse, was sie zu tun habe und was uns die Denkmale zu bedeuten hätten. Umso mehr verwundert es nun, dass gerade in jüngster Zeit mit auffallend deutlichen Worten die traditionellen Wertkategorien angegriffen werden, und zwar auch von den Kollegen der eigenen Zunft. So stellt der berühmte Kunsthistoriker Willibald Sauerländer fest, der Leitspruch Dehios: «Konservieren, nicht restaurieren» (wobei restaurieren im Sprachgebrauch Dehios soviel wie rekonstruieren bedeutete) wirke «unter den heutigen Umständen bemerkenswert einfältig».[4] Und Michael Petzet, der Generalkonservator des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, findet gerade noch, es bleibe «natürlich eine nützliche Übung für jeden Denkmalpfleger, diesen alten Knochen immer und immer wieder von neuem abzunagen (...)».[5] Hat man sich also so lange um die reine Erhaltung und die ausschliessliche Verteidigung konservatorischer Prinzipien bemüht, dass man der alten Werte überdrüssig zu werden beginnt und sehnsüchtig nach anderen Motivationen für Denkmalpflege Ausschau hält?

Merkwürdigerweise wird jedoch bei solchen griffigen Formulierungen ein Sachverhalt nicht erwähnt, obwohl er hier von entscheidender Bedeutung wäre: Die Maximen denkmalpflegerischen Handelns lassen sich nämlich keineswegs als eine Konstante definieren, die von Dehio und Riegl bis heute unverändert Bestand gehabt hätte und deshalb ein wenig altersschwach geworden sei. Ein Blick in die Geschichte der Denkmalpflege zeigt nämlich im Gegenteil, dass – entgegen vielen offiziellen Beteuerungen – für die denkmalpflegerische Praxis schon längst und immer wieder ganz andere Vorgehensweisen gewählt worden sind. Ein Problem entstand schon bald nach 1900 durch die konsequente Ablehnung der Kunst des 19. Jahrhunderts. Es genügt ein Blick in den *Katechismus der Denkmalpflege* von Max Dvořák aus dem Jahre 1916, um zu sehen, mit welchem Hass ein sonst besonnener und ausgewogen urteilender Fachkollege die Leistungen des Historismus charakterisierte.[6] Dabei bezog er auch die Restaurationen dieser Epoche in seine Ablehnung mit ein und forderte mehr oder weniger unverhohlen die Eliminierung aller historistischen Massnahmen an Baudenkmalen. Konsequent ignorierte Dvořák die Hinweise Riegls auf die Relativität künstlerischer Bewertungen. Denn nachdem Riegl erkannt hatte, dass die ästhetischen Wertmassstäbe Schwankungen unterliegen, folgerte er, die empfundene Hässlichkeit eines Objekts dürfe den Denkmalpfleger nicht in seiner Entscheidung beeinflussen oder gar zu Zerstörungen führen.[7]

Der Denkmalpfleger, der nun die historischen Dimensionen eines Baudenkmals anerkannte und dessen Zielsetzung das Bewahren und Konservieren des vorgefundenen Zustandes sein sollte, war aber mit der Tatsache konfrontiert, dass nahezu jedes ihm anvertraute Baudenkmal während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr oder weniger gründlich restauriert worden war. Gleichzeitig stimmten die Fachleute – oft gegen die Laien – vom frühen 20. Jahrhundert bis in die 1970er Jahre hinein in der Forderung überein, bei einer erneut anfallenden Restaurierung die Massnahmen und Schöpfungen des Historismus so weit wie möglich zu entfernen. Wenn man aber die These «Konservieren, nicht restaurieren» verfocht und gleichzeitig diese Phase des 19. Jahrhunderts aus der Maxime ausschloss, war guter Rat teuer. Denn die angeordnete Zerstörung des vorgefundenen Zustands liess natürlich sofort die Frage folgen, wie denn das Baudenkmal anschliessend zu gestalten sei. Allmählich entwickelten sich daraus zwei unterschiedliche Vorgehensweisen:

1. Wenn eine Untersuchung durch Restauratoren Informationen darüber brachte, wie das Objekt in den Epochen vor dem 19. Jahrhundert ausgesehen hatte, konnte man eine Restaurierung *nach Befund* durchführen. Dabei

eröffneten sich für den Denkmalpfleger verführerische Möglichkeiten: Liess beispielsweise die Schichtenabfolge an Wand- und Deckenflächen verschiedene farbige Raumfassungen aus mehreren Epochen nachweisen, konnte er sich für den Zustand entscheiden, den er für den künstlerisch überzeugendsten hielt, und dessen Rekonstruktion anordnen. Mit Vorliebe wählte er wohl die Befunde der untersten Schicht, da sie die ältesten waren und möglicherweise mit der Erstfassung des Objekts identifiziert werden konnten. Um den gewünschten Erfolg zu erzielen, konnte man zwei Methoden wählen: Die erste war die Freilegung des gewünschten Zustandes durch mechanische oder chemische Entfernung der darüberliegenden Farbschichten. So wurden etwa bei der Innenrestaurierung des Augsburger Domes im Jahre 1934 sieben Tünchschichten abgeklopft, um eine möglichst alte Raumfassung wiederzugewinnen.[8] Der zweite Weg war die Neufassung nach Befund, bei der man die gewünschte Farbigkeit rekonstruierend neu schuf, ohne die darunterliegenden Farbschichten zu zerstören. Man wählte ihn früher, wenn die gewählte Originalfassung so beschädigt oder verschmutzt war, dass eine Freilegung nicht möglich schien oder das Endresultat ästhetisch nicht befriedigend genug gewesen wäre. In jüngerer Zeit – etwa seit den Formulierungen der Charta von Venedig – greifen Denkmalpfleger verstärkt auf diese Methode zurück, da sie als reversibles Verfahren gilt, zumindest einen erheblichen Anteil der älteren Farbschichten erhält und ein mögliches schlechtes Gewissen des sich an seinen Konservierungsauftrag erinnernden Fachmanns ungemein beruhigt.

2. Sehr viel schwieriger wurde es jedoch, wenn zu wenige oder gar keine Befunde auszumachen waren. Die naheliegende Entscheidung, den vorhandenen Zustand zu belassen und lediglich konservierende Massnahmen durchzuführen, schied von vornherein aus, da die Schöpfungen des 19. Jahrhunderts pauschal als unerträglich empfunden wurden. In den 1930er Jahren benutzte man für die Zerstörung künstlerischer Leistungen des Historismus den Begriff «Entschandelung», was ein bezeichnendes Licht auf die damaligen Vorurteile wirft.[9] Da nach dem Abschlagen ganzer Fassadendekorationen, der Entfernung der Ausstattung sowie der zugehörigen Raumfassungen und Ausmalungen ein Baudenkmal oft in einen wahrhaft kläglichen Zustand geraten war, musste der Denkmalpfleger ein Konzept für die Neugestaltung entwerfen. Man wünschte sich hierfür Ergebnisse, die Informationen aus zeitgleichen, authentisch erhaltenen Baudenkmalen mit einer dem eigenen Geschmack konformen, ästhetisch gefälligen Neugestaltung verbanden. Viele Denkmalpfleger fühlten sich hier allerdings – zu Recht – überfordert, so dass an den Denkmalämtern zusätzlich Fachkräfte berufen wurden, die eine Ausbildung an den Akademien der bildenden Künste erfahren hatten. Diese später als «Künstler-Konservatoren» bezeichneten Kollegen hatten die Aufgabe, Konzepte für die Neugestaltung von Baudenkmalen zu entwickeln, auch die künstlerischen Entwürfe hierfür zu liefern und die Qualität der von den Kunsthandwerkern, Kirchenmalern und Restauratoren geleisteten Arbeiten zu kontrollieren. Die «Künstler-Konservatoren» hatten historische Kenntnisse mit Einfühlungsvermögen und kreativer Phantasie zu verbinden; es gelangen ihnen oft – auch aus heutiger Sicht – bemerkenswerte Ergebnisse.[10] Ab etwa 1930 gebrauchte man für ihre Tätigkeit, die besondere Wertschätzung genoss, den Begriff «schöpferische Denkmalpflege». Beim Denkmalpflegetag 1930 in Köln stellte man beispielsweise fest, «dass die künstlerische, neuschöpferische Tätigkeit des Denkmalpflegers als die wichtigste Aufgabe angesehen wird».[11]

Zusammenfassend kann man also feststellen, dass das scharf kritisierte Restaurationswesen[12] des 19. Jahrhunderts nach den Theoriediskussionen um 1900 keineswegs beendet war, sondern bald unter anderen Vorzeichen wieder auftauchte. In den Jahren bis zum zweiten Weltkrieg gehörte es offensichtlich zu den wichtigsten Aufgaben der Denkmalpflege, die vorgefundenen, vom Historismus überformten Zustände der Baudenkmale erneut zu überformen. Die Berechtigung dafür lieferten die beschriebenen Rückgriffe auf authentische Vorzustände des Baudenkmals sowie der künstlerische Anspruch, der eine optische Vereinheitlichung und eine die Zeitgenossen überzeugende Ästhetik anstrebte. Eine raffinierte Logik half dabei, aufkommendes Unbehagen zu zerstreuen. So betonte der damalige Generalkonservator des Bayerischen Landesdenkmalamtes Georg Lill zum Abschluss der oben erwähnten Innenrestaurierung des Augsburger Domes: «Man kann auch mit einer gewissen Berechtigung sagen, dass der Grundsatz des 'Konservierens', d.h. des Erhaltens des alten Bestandes, gesiegt hat über den des 'Restaurierens', d.h. des Wiederneumachens.»[13] Dass das Ziel der ganzen Massnahme natürlich ein neues Bild des Augsburger Domes gewesen war, wurde anscheinend weitgehend verdrängt.

Für die Öffentlichkeit, vor allem für die allgemein an der Restaurierung von Baudenkmalen interessierten Laien, entwickelte sich aus den Erfahrungen heraus eine Erwartungshaltung, die man gut verstehen kann. Wurde ein Objekt restauriert, konnte man ziemlich sicher sein, nach dem Abbau der Gerüste ein gegenüber dem Vorzustand weitgehend verändertes Bild vorzufinden. Meist wirkte das Denkmal harmonischer und künstlerisch gelungener als vorher, da die ästhetischen Empfindungen der eigenen Zeit in das Konzept eingeflossen waren. Zwangsläufig musste sich bei allen die Gewissheit einprägen, dass eine Restaurierung praktisch immer eine gründliche Neugestaltung bedeute.

In Deutschland kennen wir alle die gewaltigen Probleme, mit denen die Denkmalpfleger nach den katastrophalen Zerstörungen des zweiten Weltkriegs konfrontiert waren. Fragt man aber nicht nach dem Umfang der – sicher unglaublichen – Wiederaufbauleistungen, sondern nach den denkmalpflegerischen Prinzipien, lassen sich bis in die 1970er Jahre hinein nur wenige Veränderungen in der Vorgehensweise aufzeigen. Ein bezeich-

nendes Indiz dafür sind etwa die Wiederherstellungen zerstörter Baudenkmale, die in den Jahren vor dem Krieg eine umfangreiche Restaurierung erfahren hatten. Herausgegriffen seien beispielsweise die Kaiserburg in Nürnberg[14], der Zwinger in Dresden[15] oder die historische Rechtsstadt in Danzig.[16] Für diese Objekte wählte man genau den Zustand, wie ihn die letzte Restaurierung geschaffen hatte, und rekonstruierte ihn getreulich, obwohl die stark ideologisch geprägten Massnahmen duchaus eine kritische Reflexion verdient gehabt hätten. Gerade bei Danzig muss dies verwundern, da die rigorose Überarbeitung des Stadtbilds unter nationalsozialistischer Herrschaft in den 1930er Jahren durchgesetzt worden war. Dennoch entschied sich der polnische Staat für die Rekonstruktion genau dieses Stadtbilds, bestimmt nicht aus politischen Überlegungen heraus, sondern weil sie ästhetisch am ehesten befriedigte. In ähnlicher Weise verfuhr man mit Baudenkmalen, die den Krieg überstanden hatten, aber noch Dekorationen und Ausstattungen des 19. Jahrhunderts besassen. Diese wurden genauso erbarmungslos beseitigt wie in der Vorkriegszeit, – und auch die Neugestaltungen folgten den früheren Gepflogenheiten.[17] Immer noch gab es die «Künstler-Konservatoren», welche die gewünschten ästhetischen Konzepte erstellten; allerdings bekamen sie keine Nachfolger mit vergleichbarer beruflicher Qualifikation mehr.

Der in der Charta von Venedig definierte Umdenkprozess begann in den 1960er Jahren, konnte sich aber erst in den siebziger Jahren allgemein durchsetzen. Grossen Einfluss dürften bei diesem Bewusstseinswandel die Restauratoren mit dem hohen Niveau ihrer Arbeit am Einzelkunstwerk und ihren Ansprüchen bei der Dokumentation und Konservierung gehabt haben. Es fiel immer mehr auf, dass Kunstwerke in Museen nach ganz anderen Kriterien behandelt wurden als viele – in der Qualität vergleichbare – Kunstwerke, die sich noch in oder an Baudenkmalen befanden und bei deren Restaurierung mit in den Umgestaltungsprozess eingebunden worden waren. Als wichtiger Wegbereiter sei hier der Kunsthistoriker und Restaurator Johannes Taubert genannt, der in ganzheitlicher Sicht stets auf den Stellenwert der Substanzerhaltung für alle Teile eines Baudenkmals und seiner Ausstattung hingewiesen hatte.[18] Nun wurde endlich wieder die unersetzliche Bedeutung des gesamten überlieferten Bestandes der Baudenkmale angemahnt. Weithin hat sich ein verantwortungsbewusster Umgang mit Denkmalen durchgesetzt, der in seinen Grundsätzen bewusst an das frühe 20. Jahrhundert anknüpft und das Denkmal als komplexes Dokument mit allen Spuren seiner Geschichte in den Mittelpunkt rückt. Erst seit verhältnismässig kurzer Zeit kann sich also ein Denkmalpfleger mit gutem Grund auf Riegl und Dehio berufen, wenn es um die Prinzipien seiner beruflichen Aufgaben geht.

Man versteht aus diesen Gründen zunächst nur schwer, warum gegenwärtig diese – mühsam genug wiedergewonnene – theoretische Basis denkmalpflegerischen Handelns schon wieder angegriffen wird. Sollte man nicht damit zufrieden sein, einen weithin akzeptierten Konsens gefunden zu haben? Sägt der Denkmalpfleger nicht gleichsam den Ast ab, auf dem er sitzt, wenn er die umfassend gemeinte historische Dimension des Denkmals erneut in Frage stellt? Die Gründe hierfür sind nur schwer auszumachen, zumal es keine öffentlich geführte, kontroverse Diskussion gibt, wie sie um 1900 die Gemüter erhitzt hatte. In der Fachliteratur beschränken sich die Gegner der auf Riegl und Dehio beruhenden Wertkategorien eher auf Andeutungen oder auf ironische Bemerkungen, wie sie oben zitiert wurden. Da hier aber Fragen von elementarer Bedeutung angesprochen sind, die das berufliche Ethos des Denkmalpflegers betreffen, müsste eine sich anbahnende Wertverschiebung nach meiner Überzeugung sehr viel kritischer und deutlicher diskutiert werden.

Man kommt dem Unbehagen so mancher Fachkollegen eher auf die Spur, wenn man weniger in der Literatur blättert als vielmehr Baudenkmale zu Rate zieht, die in jüngster Zeit einer Restaurierung unterzogen worden sind und somit offenkundig machen, welche Massstäbe hier angelegt wurden. Dabei kann in diesem kurzen Beitrag keine umfassende Analyse geliefert werden, so dringend erforderlich sie auch wäre. Es können nur einige Facetten aufgezeigt werden, die mir im Vergleich der Zustände und bei der Auswertung der Dokumentationen sowie öffentlicher Kommentare aufgefallen sind. Zunächst kann man feststellen, dass Restaurierungsmassnahmen an bedeutenden Baudenkmalen eine erstaunliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen und in der Öffentlichkeit weithin Beachtung finden. Neubauten müssen, selbst bei herausragender architektonischer Qualität, in ganz anderen Kostendimensionen durchgeführt werden, wenn sie eine ähnliche Resonanz erreichen wollen. Somit bestätigt sich das grosse Interesse der Gesellschaft an der Erhaltung und Pflege der Denkmale. Es ist allerdings auch eine hohe Erwartungshaltung zu registrieren, die auf den Zustand nach dem Abschluss der Restaurierungsarbeiten abzielt. Man nimmt als geradezu selbstverständlich an, dass sich das Objekt nun in einer weitgehend veränderten Gestalt darzubieten habe. Die altbekannte Floskel vom Baudenkmal, das in seinem ursprünglichen Glanz neu erstrahle, scheint noch das mindeste zu sein, was der Betrachter zu sehen wünscht. Die Entscheidung für radikale Umgestaltungen bringt auch erhebliche Publicity, – man denke nur an die Rekonstruktion der sogenannten Weinberg-Terrassen von Schloss Sanssouci in Potsdam[19], an die farbigen Aussengestaltungen des Limburger Domes[20] oder des Rathauses von Celle[21], an die Innenrestaurierungen der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen[22] oder der Nikolaikirche zu Stralsund[23], an die spektakulären Veränderungen in den Innenräumen der romanischen Kirchen Kölns[24], um nur wenige Beispiele zu nennen.

Mittlerweile wendet man sich sogar Baudenkmalen zu, die aus der Sicht der Denkmalpflege überhaupt noch keine Restaurierung nötig gehabt hätten, wie das Beispiel der Münchner Frauenkirche zeigt. Dort war erst im Jahre

1980 eine Innenrestaurierung mit kompletter Neufassung der Raumschale erfolgt. Bereits zehn Jahre später entschlossen sich Erzbischof und Metropolitankapitel zu einer aufwendigen Um- und Neugestaltung des Innenraums, die 1990–1994 durchgeführt wurde und immerhin den Betrag von etwa 45 Millionen DM verschlang.[25]

Umgekehrt muss der Denkmalpfleger durchaus mit enttäuschten Gesichtern rechnen, wenn er eine Restaurierungsmassnahme nach den Grundsätzen des Bewahrens durchführt, also ein Baudenkmal sorgfältig untersucht, statisch konsolidiert, die Raumschale mit der Ausstattung reinigen lässt und die erforderlichen Konservierungsarbeiten anordnet. Ein gegenüber dem Vorzustand nur gereinigtes Erscheinungsbild scheint etwas zu sein, was der Besucher am wenigsten erwartet. Ich erlebte derartige Reaktionen vielfach nach der Innenrestaurierung des Regensburger Domes in den Jahren 1985–1988: Obwohl die Befunduntersuchungen genaue Informationen zu den früheren farbigen Fassungen der Raumschale geliefert hatten, entschloss man sich mit guten Gründen, keine Rekonstruktion irgendeines früheren Zustandes durchzuführen, sondern beschränkte sich auf Reinigungs- und Konservierungsmassnahmen.[26] Nach der Wiedereröffnung war immer wieder die Frage zu hören, warum denn die Restauratoren vier Jahre lang zu arbeiten hatten, wenn hinterher davon kaum etwas zu sehen sei. Der Vorstellung eines Besuchers, der den Vorzustand kannte und nach der Restaurierung erwartungsvoll den Dom betritt, dürfte also der weitgehend unveränderte Innenraum am allerwenigsten entsprechen.

Diese Fakten sollten doch sehr zu denken geben. Zunächst kann man ja erklärend auf die frühere Praxis verweisen, wie sie oben geschildert wurde. Wenn es jahrzehntelang üblich war, unter einer Restaurierung vor allem die Entfernung historistischer Massnahmen zu verstehen und anschliessend eine wie auch immer begründete Neugestaltung vorzuführen, verwundert es nicht, wenn die Allgemeinheit ganz selbstverständlich nach einer Restaurierung einen weitgehend verwandelten Zustand erwartet. Darüber hinaus stellt man sich jedoch die Frage, ob denn der Bewusstseinswandel, wie ihn die Charta von Venedig formulierte, nicht längst an so vielen Beispielen sichtbar geworden sein müsste, dass er für die Öffentlichkeit keine Überraschung mehr sein dürfte. Die Antwort darauf fällt nach meinen Erfahrungen leider enttäuschend aus: Bei der Mehrzahl der herausragenden Baudenkmale, die in den letzten beiden Jahrzehnten restauriert worden sind, fand man letztlich doch immer Gründe, um eine mehr oder weniger durchgreifende Erneuerung zu rechtfertigen und auszuführen. Am Anfang stand dabei regelmässig eine gründliche Befunduntersuchung des Objekts. Die Methoden des Bauforschers, der ein Baudenkmal sorgfältig aufmisst und analysiert, sowie des Restaurators, der mit neuester Technologie die Befunde erstellt und auswertet, liefern heute viele und zuverlässige Informationen zu den früheren Bauphasen wie den zugehörigen Dekorationen des Gebäudes. Meist wird der Kenntnisstand früherer Untersuchungen übertroffen; man stellt fest, dass die letzte Restaurierung vor 40 oder 60 Jahren erheblich weniger Detailwissen besass und deshalb zu Schlüssen kam, die oft unrichtig oder ungenau waren, zumindest aber erheblich differenziert werden können. Die Verlockung ist gross, das frisch erworbene Spezialwissen nicht nur in einer schriftlichen Dokumentation festzuhalten, sondern auch am Bau selbst umzusetzen.

Dazu kommt häufig ein ästhetisches Unbehagen über den vorgefundenen Zustand des Baudenkmals. Wie oben dargestellt, waren durch die Beteiligung der Künstlerkonservatoren und durch die Notwendigkeit, einen unzureichenden Kenntnisstand mit Hilfe künstlerischer Neuschöpfungen auszugleichen, viele Entscheidungen getroffen worden, die deutlich die Ästhetik der damaligen Zeit widerspiegeln. Während aber die künstlerischen Leistungen der 30er oder 50er Jahre längst Bestandteil kunsthistorischer Forschung sind und ihre Schöpfungen im Kunsthandel durchaus geschätzt werden, sind viele Fachkollegen leider nicht bereit, bei den restauratorischen Leistungen dieser Epochen den damals ernsthaft vertretenen künstlerischen Anspruch auch nur zu vermuten. In der Argumentation findet man häufig Beurteilungen, welche die Leistungen der älteren Denkmalpflegergeneration rundweg abqualifizieren; eine solche angeblich «missglückte» Restaurierung erleichtert dann sehr die Entscheidung für eine gründliche Erneuerung, bei der dann wirklich alles «richtig» gemacht werde. Man merkt dabei oft gar nicht, wie sehr sich die Begründungen wiederholen: Mit einer ganz ähnlichen Mischung historischer und ästhetischer Argumente hatten schliesslich auch die Kollegen der 30er und 50er Jahre die Restaurationen des 19. Jahrhunderts schlecht gemacht und für sich die Berechtigung einer Neuschöpfung abgeleitet.

An einem aktuellen, relativ beliebig herausgegriffenen Beispiel sei die gefährliche Leier aufgezeigt, die entsteht, wenn man jeweils die Leistungen der Vorgänger negativ wertet, um selbst umso strahlender als kreativer Konservator dazustehen. Es handelt sich um die Stiftskirche Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle in Regensburg, einen bedeutenden Kirchenbau mit einem karolingischen, im frühen 11. Jahrhundert wiederhergestellten Langhaus und einem gotischen Chor aus dem mittleren 15. Jahrhundert. Die Anlage hatte in den Jahren 1747–1797 eine prunkvolle Rokokoausstattung durch Wessobrunner, Augsburger und Regensburger Künstler erhalten. Die uns interessierenden Restaurierungsmassnahmen fanden in den Jahren 1886–1887 und 1936–1938 statt; schliesslich wird seit 1992 erneut eine komplette Innenrestaurierung durchgeführt. In einem Aufsatz beschrieb Georg Lill 1939 die von ihm vorgefundene Raumfassung des späten 19. Jahrhunderts: «Aber eine handwerklich-künstlerisch völlig verständnislose Auffassung hat damals alles, was einmal glänzend, strahlend, in lichten Tönen war, zurückgedrängt (...); schwere, graubraune und schmutzige Töne ersetzten die lichten Farben des Rokoko (...). Aus einem Schmuckkästchen des Ancien régime war ein dumpfer, unfroher, engbrüstiger Raum geworden (...).»[27]

Die selbstverständlich angeordnete Neufassung bereitete Schwierigkeiten: «Die Restaurierung von 1886 hatte nur zu gründlich die Farben abgewaschen, und was an kümmerlichen Resten übriggeblieben war, war so ausgelaugt, dass man vielleicht einmal die alte Grundfarbe, aber niemals die koloristisch ausschlaggebende Nuance übernehmen konnte. Hier musste also schöpferische künstlerische Neuarbeit im Geiste des Alten eingreifen.»[28] Der «Künstler-Konservator» Anton Marxmüller erstellte deshalb ein der vermuteten Rokokofassung frei nachempfundenes Farbkonzept. Das Ergebnis wird von Lill, einem wahrlich hochrangigen Kunsthistoriker und Denkmalpfleger, in höchsten Tönen gelobt: «Farbe und Farbdifferenzierungen lassen nun aufs neue das phantastische Wollen und das unbeschränkte künstlerisch-technische Können des Rokokos wieder aufleben. Vor dem blendend reinen Kalkweiss der Wände, von denen sich in allerfeinster Abstufung (in bläulichen und gelblichen Nuancen) die Pilaster tektonisch gliedernd abheben, jubelt, strahlt und glitzert der farbige und goldene Dekor. (...) Weiss und Gold sind der Grundakkord des Raumes: Gold sogar in einer Aufwendigkeit wie in keiner zweiten Klosterkirche Bayerns, ja Deutschlands. In diesen höfisch-feierlichen Klang mischen sich nun andere, lichte, jubelnde Töne, das Rosa des Morellensalzes auf blaugrauer Unterlage, verschiedene Gelb, Porzellanblau, Resedagrün (...). Und all das schwingt und schwebt um die etwas satteren Farben der Deckengemälde.»[29]

Gut 50 Jahre später kritisiert Helmut-Eberhard Paulus, einer der für die gegenwärtige Innenrestaurierung verantwortlichen Denkmalpfleger, die Massnahmen von 1936–1938 deutlich und wirft ihr vor, sie wäre «mit dem Bestand äusserst überheblich umgegangen». Die Neugestaltung habe eine «pseudobarocke Fassung» geliefert, welche «an sich die gröbste Verfälschung barocker Ästhetik überhaupt war». Schier ein Ärgernis scheint ihm «die dumpfe, derzeit noch das Langhaus bestimmende rotbraune Fassung» zu sein.[30] Offensichtlich fiel ihm nicht auf, wie sehr er sich in der Auswahl abqualifizierender Adjektive dem Vokabular annähert, das schon Lill für die Charakterisierung der Fassung des 19. Jahrhunderts gewählt hatte. Dafür preist Paulus umso mehr das derzeit durchgeführte, im Chor bereits abgeschlossene Konzept einer völligen Neufassung, die er als «Rückrestaurierung auf die originale barocke Erstfassung» bezeichnet.[31] Unabhängig von der Frage, wie viele Spuren der Erstfassung sich auf der geschundenen Oberfläche der Raumschale überhaupt noch finden liessen, und wie weit man tatsächlich glaubt, am Ende des 20. Jahrhunderts eine originale barocke Erstfassung schaffen zu können, fallen wieder die Formulierungen auf, die Paulus für die Neufassung seit 1992 findet: «Die neuen Muster lassen ein völlig verändertes barockes Raumerlebnis in der Alten Kapelle erwarten, bestimmt von den Farbtönen Weiss, Blau und Gold. Es wird ein heller lichtdurchfluteter Raum entstehen, akzentuiert vom Glanz der porzellanhaft lackierten Oberflächen des Altarretabels. Den Raum beherrschen werde in Zukunft eine von der berühmten Wies her erahnbare Lichtfülle in den kühlen Tönen des Rokoko. Die Befunde der barocken Originalfassung lassen denn auch eine künstlerische Qualität erahnen, die mit der Wieskirche durchaus konkurrieren kann.»[32] Würde man die Texte austauschen, mit denen Lill und Paulus ihre jeweilige Neufassung charakterisieren, würde dies kaum ein Leser bemerken.

Wieder einmal dreht sich also bei der Regensburger Alten Kapelle das Karussell der ewigen «Runderneuerungen»[33], die unter Eliminierung der vorhandenen Fassung eine neue Raumfarbigkeit einbringen. Warum ist aber die ältere Farbigkeit so unerfreulich, dass man sie entfernen muss? Kann sich Georg Lill so geirrt haben, als er von «dem blendend reinen Kalkweiss der Wände» sprach und davon, dass der Dekor «jubelt, strahlt und glitzert»? Ist der «dumpfe» Gesamteindruck nicht auch schlichtweg damit zu erklären, dass sich die Raumschale nach mehr als 50 Jahren in einem völlig verschmutzten Zustand präsentiert? Muss der Umgang mit der Fassung von 1936/38 nicht ebenfalls als äusserst überheblich bezeichnet werden? Darf der Hinweis von Paulus auf die – vor wenigen Jahren komplett restaurierte – Wieskirche nicht auch als Hinweis darauf verstanden werden, dass die Alte Kapelle in einen Zustand gebracht werden soll, wie man sich mit den Augen unserer Generation Innenräume des 18. Jahrhunderts vorstellt, während die ästhetische Ablehnung der älteren Fassung ihren Grund darin haben könnte, dass man die – zweifellos vorhandenen – künstlerischen Anteile der 1930er Jahre nicht mehr sehen möchte? Die übernächste Denkmalpflegergeneration wird dann um 2050 möglicherweise wieder feststellen, dass das Konzept der 1990er Jahre doch nur eine pseudobarocke Neufassung gebracht habe und dass man – mit nochmals verbesserten Befunden und einem Höchstmass an Restauratoren-Technologie – endgültig die wahrhaft echte Originalfassung des 18. Jahrhunderts herstellen könne.

In dieser Monographie betont Bruno Heimberg an anderer Stelle, wie gefährlich es für Restauratoren ist, sich mit unangemessenen ästhetischen Kategorien einem Kunstwerk zu nähern. Der Restaurator dürfe sich nicht am Original zu schaffen machen, «um es für einen rein auf den heutigen Tag bezogenen, von persönlichem Ehrgeiz und Eitelkeit geprägten Kunstbetrieb oder Kultnutzung zu konditionieren».[34] Dies gilt selbstverständlich auch für den Konservator, dem die Denkmale in ihrer Gesamtheit anvertraut sind. Schliesslich hatte schon Riegl die Relativität künstlerischer Werte definiert und kategorisch gefordert, dass ästhetische Ablehnung niemals dazu führen dürfe, bei einem Denkmal Änderungen oder gar Zerstörungen anzuordnen. Deutlich wird dabei, wie unbequem die Theoretiker des frühen 20. Jahrhunderts sein können, wenn man sie ernst nimmt. Leichter hat es der Denkmalpfleger allemal, wenn er sie sich in ironischer Distanz vom Leib hält. Man kann ja in Resolutionen bedeutungsvoll die Spuren der Geschichte beschwören, die es zu erhalten gelte. In der Praxis empfiehlt sich anscheinend aber doch eher die Erneuerung, die dem Denkmal-

pfleger auch einen Hauch von schöpferischer Kreativität verleiht und ihn in die Zunft der Kulturmacher einbindet. Der österreichische Generalkonservator Ernst Bacher hat jüngst die gegenläufigen Tendenzen mit erfreulicher Klarheit differenziert: «Dessenungeachtet sollte Denkmalpflege ihrem heutigen Selbstverständnis (Charta von Venedig) nach ihre Position und Strategie gegenläufig akzentuieren, in Richtung Konservierung und Erhaltung. Da eine solche Zielsetzung aber kaum mit sichtbaren, demonstrierbaren Erfolgen rechnen kann, ist dies eine unrealistische Wunschvorstellung, für die auch in eigenen Reihen vielfach kaum uneingeschränktes Verständnis zu finden ist. Die mehr oder weniger gestaltende Intervention am Denkmal ist daher – auch wenn sie grundsätzlich nicht dem zentralen Auftrag der Denkmalpflege entspricht – die populärere Leitlinie, wobei es sich – wie wir wissen – um eine in der Sache selbst begründete Verlockung handelt, der ja auch strenge Denkmalpfleger (...) oft und gerne erliegen.»[35] Dabei wird ein derartiger Umgang mit dem Denkmal in unserer von Animateuren beherrschten Gesellschaft auch noch begeisterte Zustimmung finden, zumal – wie Willibald Sauerländer betonte – die «visuelle Unterhaltung durch die nachgestellte Geschichte» zu einem breiten Bedürfnis für unsere Gesellschaft geworden ist.[36]

Es muss hier aber mit aller Schärfe gesagt werden, dass ein Trend keine Theorie ersetzen kann. Wer glaubt, die Grundsätze von Riegl und Dehio oder die Forderungen der Charta von Venedig in den Wind schreiben zu können, möge erklären, warum die Erhaltung und Pflege von Denkmalen dann noch eine nützliche Tätigkeit sein könne. In unserer Zeit der Simulationen und Reproduktionen werden doch die Objekte viel prächtiger und schöner, wenn man sie gleich neu macht und sich nicht mit lästigen Begleiterscheinungen wie Alter, Patina und Würde herumschlagen muss. Wie will man aber wissen, wie lange es diesen Trend geben wird? Und wer sagt dem Denkmalpfleger, welchem Trend er sich dann anschliessen soll?

Man kommt also um die Wiederholung der schon oft zitierten Grundsätze nicht herum. Es wird immer die Basis jeder denkmalpflegerischen Tätigkeit bleiben müssen, die Denkmale als Dokumente ihrer Geschichte anzuerkennen. Nur so können sie als Objekte der Vergangenheit in unsere Gegenwart hineinwirken und Zeugnis geben von künstlerischen und kulturellen Leistungen der früheren Generationen. Je weniger man die vorhandene Dichte der Informationen verletzt, desto mehr kann das Denkmal wirklich von sich selbst Kunde geben. Die Inszenierungen durch nachgestellte Geschichte schaffen einen Filter, der die Vergangenheit eher verstellt als Informationen über sie liefert. So darf der Denkmalpfleger nur dort zur Erneuerung schreiten, wo es nicht anders geht; seine vornehmste Aufgabe wird immer die möglichst unveränderte Bewahrung des Denkmals sein. Wenn damit das Denkmal in den Vordergrund rückt und nicht der Denkmalpfleger, ist die Aufgabe erfüllt. Es müsste viel öfter und deutlicher gesagt werden, dass Bescheidenheit dem Denkmal gegenüber die wichtigste Eigenschaft jedes Konservators zu sein hat. Am ehesten wird er – nach all dem Gesagten – zu einem adäquaten Verhalten finden, wenn er sich immer wieder klar macht, dass er nicht über die Denkmale verfügt, sondern dass sie ihm anvertraut sind.

Anmerkungen

1 Der Text der Charta von Venedig ist mittlerweile vielfach publiziert, z.B. in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 47 (1989), S. 156–158.

2 Die Resolution der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger der Bundesrepublik Deutschland zur Rekonstruktion von Baudenkmalen ist u.a. publiziert in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 49 (1991), S. 96.

3 Eine kommentierte Neuedition der wichtigsten Aufsätze findet sich in: Dehio, Georg – Riegl, Alois: Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch, Bauwelt Fundamente Bd. 80, Braunschweig/Wiesbaden 1988.

4 Sauerländer, Willibald: Erweiterung des Denkmalbegriffs? Kommentar 1993 – Ein Nachwort in Zweifel und Widerspruch, in: Lipp, Wilfried (Hg.): Denkmal-Werte-Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs, Frankfurt a.M./New York 1993, S. 147.

5 Petzet, Michael: Der neue Denkmalkultus am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Die Denkmalpflege 52 (1994), S. 23. – Lipp, Wilfried, Petzet, Michael (Hg.): Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Denkmalpflege am Ende des 20. Jahrhunderts, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 69, München 1994, S. 13. Petzet verweist in diesem Zusammenhang auf Georg Mörsch, der sich in zahlreichen engagierten Aufsätzen immer wieder in die Wertediskussion zur Denkmalpflege eingeschaltet hat und dabei stets die grundlegende Bedeutung von Riegl und Dehio unterstrich; vgl. etwa den Sammelband: Mörsch, Georg: Aufgeklärter Widerstand – Das Denkmal als Frage und Aufgabe, Basel 1989.

6 Dvořák, Max: Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916.

7 Vgl. Anm. 3. Dehio/Riegl 1988, S. 84 und 116 (bes. Anm. 4).

8 Ritz, Josef Maria: Die Wiederherstellung des Dominneren zu Augsburg, in: Bayerischer Heimatschutz 31 (1935), S. 116–122. – Roth, Toni: Augsburger Dom, in: Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 7. verb. Auflage, neu hg. von Toni Roth, Stuttgart 1941, S. 351–359. – Ders.: Die Konservierung des Augsburger Domes, in: Binder, Richard, Lieb, Norbert und Roth, Toni: Der Dom zu Augsburg, Augsburg 1965, S. 169–178. – Chevalley, Denis A.: Der Dom zu Augsburg, Die Kunstdenkmäler von Bayern, Neue Folge, hg. von Michael Petzet und Tilmann Breuer, Bd. I, München 1995, S. 149–151.

9 Vgl. Starke, Thomas: Das Rathaus von Cham und seine Umbauten von 1873–1937. Denkmalpflege zwischen Historismus und Heimatschutz, Magisterarbeit Masch.schr., Bamberg 1989, S. 150 und 157. – Zahlreiche Beispiele für derartige Massnahmen finden sich in: Lindner, Werner und Böckler, Erich: Die Stadt – Ihre Pflege und Gestaltung, München 1939.

10 Vgl. etwa die Tätigkeitsbereiche und die personelle Ausstattung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege in dieser Zeit: Petzet, Michael: 75 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, in: Denkmalpflege in Bayern, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 18, München 1983, S. 12–20.

11 Protokoll des Denkmalpflegetags 1930 in Köln, in: Die Denkmalpflege 32 (1930), S. 290.

12 Diesen Begriff verwendete Georg Dehio; vgl. Anm. 3, S. 97.

13 Lill, Georg: Die Wiederherstellung im Innern des Domes zu Augsburg, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 2 (1935), S. 66.

14 Esterer, Rudolf: Die Wiederherstellung der Kaiserburg in Nürnberg, in: Das Bayerland 45 (1934), S. 703–711. – Ders.: Die Wiederherstellung der Kaiserburg in Nürnberg, in: Der Baumeister 33 (1935), S. 185–195. – Bachmann, Erich: Die Kaiserburg zu Nürnberg. Amtlicher Führer, 5. Aufl., München 1967. – Mulzer, Erich: Der Wiederaufbau der Altstadt von Nürnberg 1945–1970, Erlanger Geographische Arbeiten Heft 31, Erlangen 1972, S. 94.

15 Menzhausen, Joachim: Der Zwinger: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1973, S. 28–31. – Löffler, Fritz: Der Zwinger zu Dresden: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1981, S. 44–49. – Magirius, Heinrich: Geschichte der Denkmalpflege – Sachsen. Von den Anfängen bis zum Neubeginn 1945, Berlin 1989, S. 180–183, 243–258.

16 Volmar, Erich: Danzigs Bauwerke und ihre Wiederherstellung. Ein Rechenschaftsbericht der Baudenkmalpflege, Kulturpolitische Schriftenreihe für den Reichsgau Danzig-Westpreussen Bd. 2, Danzig 1940. – Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Publikation der Jahrestagung 1986 in Danzig zum Thema: Probleme des Wiederaufbaus nach 1945, hg. von Ingrid Brock, Bamberg 1991.

17 Vgl. etwa die zahlreichen Beispiele bei Widder, Erich: Alte Kirchen für neue Liturgie, Wien 1968.

18 Taubert, Johannes: Farbige Skulpturen. Bedeutung – Fassung – Restaurierung, München 1978.

19 Wolf, Karl-Heinz: Die Rekonstruktion der Terrassenanlagen und des oberen Plateaus am Schloss Sanssouci, in: Denkmalpflege in Berlin und in der Mark Brandenburg, hg. vom Institut für Denkmalpflege Berlin, Weimar 1987, S. 250–259. – Vgl. auch Hubel, Achim: Denkmalpflege zwischen Restaurieren und Rekonstruieren, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 7 (1993), S. 143, sowie in: Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Publikation der Jahrestagung 1989 in Hildesheim zum Thema: Denkmalpflege zwischen Konservieren und Rekonstruieren, hg. von Achim Hubel, Bamberg 1993, S. 92 f.

20 Von Winterfeld, Dethard: Zum Stande der Baugeschichtsforschung, in: Nicol, Wolfram (Hg.): Der Dom zu Limburg, Mainz 1985, S. 41–84. – Weimer, Josef: Aussen- und Innenrestaurierung, in: Der Dom zu Limburg, Mainz 1985, S. 381–396.

21 Königfeld, Peter: Rathaus Celle – Wiederherstellung der historischen Architekturfarbigkeit, in: Umgang mit dem Original, Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen Bd. 7, Hannover 1988, S. 116–118. – Ders.: Versuch einer Geschichte der niedersächsischen Architekturpolychromie, in: Konservierung und Restaurierung von verputzten Mauerflächen, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 45, München 1990, S. 30–38.

22 Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 49, 2 Bde., München 1990. – Kurmann, Peter: Restaurierung, Retrospektive, Rezeption, Retardierung und Rekonstruktion: Gedanken zur Denkmalpflege anhand historischer und zeitgenössischer Beispiele, in: Geschichte der Restaurierung in Europa, Akten des internationalen Kongresses «Restauriergeschichte» Interlaken 1989, Bd. I, Worms 1991, S. 24 f. – Anm. 19. Hubel 1993, S. 143–146 bzw. S. 92–97.

23 Lange, Paul-Ferdi: Die Pfarrkirche St. Nikolai zu Stralsund, Stralsund 1992.

24 Vgl. Bellot, Christoph: Geist und Pracht. Denkmalpflege an Kirchen nach dem Wiederaufbau, das Kölner Beispiel, in: Kunstchronik 45 (1992), S. 645–675.

25 Vgl. «Monachium Sacrum». Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, Bd. II, hg. von Hans Ramisch, München 1994.

26 Kühlenthal, Michael: Die Innenrestaurierung des Regensburger Domes, in: Ausstellungskatalog Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung – Restaurierung – Forschung, München-Zürich 1989, 3. verb. Auflage 1990, S. 136–139. – Ders.: Die Innenrestaurierung des Regensburger Domes, in: Denkmalpflege und Kirche, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 46, München 1991, S. 79–83.

27 Lill, Georg: Die Alte Kapelle in Regensburg und die Wiederherstellung ihres Innenraums, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1938/39, S. 176.

28 Ebd., S. 178 f.

29 Ebd., S. 181.

30 Paulus, Helmut-Eberhard: Die Restaurierung der Alten Kapelle, in: Denkmalpflege in Regensburg. Berichte – Projekte – Aufgaben, Bd. 4, Beiträge zur Denkmalpflege in Regensburg mit Jahresbericht der Denkmalschutzbehörde der Stadt Regensburg 1993, hg. von Helmut-Eberhard Paulus, Regensburg 1994, S. 80 f.

31 Ebd., S. 81.

32 Ebd., S. 81.

33 Der Begriff entstammt dem Beitrag von Wolters, Wolfgang: Restaurieren oder Renovieren?, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 3 (1989), «Sonderheft 30 Jahre Deutscher Restauratorenverband», S. 43–48.

34 Heimberg, Bruno: Die Einwirkung ästhetischer Kategorien auf allgemeine Restaurierungsgrundsätze, in dieser Monographie S. 23–26.

35 Bacher, Ernst: Denkmalpflege und Denkmalpolitik, in: Lipp, Wilfried, Petzet Michael (Hg.): Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Denkmalpflege am Ende des 20. Jahrhunderts, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 69, München 1994, S. 37.

36 Vgl. Anm. 4. Sauerländer 1993, S. 146.

Zum Inhaltsverzeichnis

DIE EINWIRKUNG ÄSTHETISCHER KATEGORIEN AUF ALLGEMEINE RESTAURIERUNGSGRUNDSÄTZE

Bruno Heimberg

Angesichts der möglichen positiven wie negativen Auswirkungen unserer Arbeit auf die Erhaltung, und damit verbunden auf die heutige und zukünftige Kunstrezeption, halte ich eine ständige Auseinandersetzung der dabei aufgeworfenen Fragen für erforderlich. Diese Auseinandersetzung muss sich über die technischen und naturwissenschaftlichen Probleme hinaus mit den ethischen Grundvoraussetzungen unseres Tuns und den dieses Tun oft unbemerkt mitbestimmenden Einflüssen beschäftigen.[1]

Den Kolleginnen und Kollegen kann nicht intensiv genug klargemacht werden, dass technische Perfektion allein, wenn nicht getragen von ethischen Grundsätzen und begleitet von intellektueller Wachsamkeit, ein Kunstwerk ebenso gefährden kann wie amateurhaftes Stümpertum. Wir müssen darauf achten, uns nicht ausschliesslich zu Technikern oder halben Naturwissenschaftlern zu entwickeln, sondern wir müssen in der Lage bleiben, hinter der materiellen Realität eines Kunstwerkes die für seine Entstehung verantwortlichen geistigen Kräfte zu erkennen und richtig zu interpretieren. Dies setzt nicht nur möglichst umfangreiche Kenntnisse künstlerischer Individualpraxis und geistesgeschichtlicher Zusammenhänge voraus, sie erfordert vor allem auch einen kritischen und analytischen Verstand, der in der Lage ist, Fakten von Vermutungen zu unterscheiden.

Ich hebe dies deshalb so ausführlich hervor, weil ich glaube, dass auch unsere Arbeit ständig in Gefahr ist, in ungebührlichem Ausmass von oberflächlichen, dem Kunstwerk nicht angemessenen ästhetischen Kategorien beeinflusst zu werden. Ästhetische Kategorien, die Ausfluss einer Mentalität sind, die Kunst offensichtlich als eine beliebig manipulierbare Masse betrachtet. Spätestens hier wird es notwendig, die Funktion des Restaurators zu definieren und den Unterschied zum Künstler und dem Kunstbetrachter herauszuarbeiten. Der Künstler selber schöpft seine Werke aus einer völlig subjektiven, persönlichen Vorstellungswelt, in der auch persönliche ästhetische Kriterien eine Rolle spielen können. Ihm ist es erlaubt, losgelöst von welchen Zusammenhängen auch immer, Neues zu schaffen und sich dabei über Vorhandenes hinwegzusetzen.

Dem Kunstbetrachter wiederum ist es unbenommen, ein Kunstwerk völlig subjektiv zu beurteilen, auch wenn diese Beurteilung noch so unbegründet und falsch sein mag. Aufgabe des Restaurators aber ist es, unabhängig von persönlichem oder fremdem Geschmack das real existierende Kunstwerk zu bewahren, so wie es vom Künstler geschaffen worden ist und was die Zeit von ihm übrig gelassen hat. Dabei hat sich der Restaurator ausschliesslich am Kunstwerk selber zu orientieren und darf nicht der Versuchung erliegen, die subjektive, möglicherweise falsche Interpretation eines Auftraggebers zum Massstab seines Handelns zu machen. Um dies zu erreichen, bedarf es neben Können und Wissen gewisser ethisch fundierter Grundprinzipien, die sozusagen als eine Art oberstes Gebot die Vorgehensweise des Restaurators mit bestimmen. Auf einen kurzen Nenner gebracht könnten diese etwa lauten:

1. Aufgabe des Restaurators ist es, das originale Kunstwerk möglichst unversehrt zu erhalten.
2. Unter dem Original versteht man nicht nur eine sichtbare Oberfläche, der Begriff beinhaltet vielmehr das gesamte, vom Künstler zusammengeführte Materialgefüge.
3. Das Materialgefüge unterliegt einem mehr oder weniger aggressiven Alterungsprozess, der mehr oder weniger sichtbare Alterungsspuren hinterlässt. Diese Spuren sind grundsätzlich als Teil des Originales zu betrachten.
4. Jeder Eingriff in die originale Substanz eines Kunstwerkes, und sei er noch so geringfügig, bedeutet eine Einbusse an Originalität.

Würden wir uns in unserer Praxis an die durch diese Grundsätze gesteckten Grenzen halten, könnte uns und vor allem den Kunstwerken, wie ich meine, nicht allzuviel passieren. In Wirklichkeit werden wir aber feststellen, dass wir nur allzu oft selber diese Grenzen überschreiten. Die Ursachenpalette hierfür ist vielfältiger Natur und reicht vom eigenen, übertriebenen Perfektionsdrang über technischen und ästhetischen Zeitgeschmack bis hin zum kommerziellen Druck von aussen. Lassen Sie mich das Thema auf die paar wichtigsten und vor allem auf die ästhetischen Beurteilungskategorien begrenzen:

Bei alter Kunst können wir aufgrund weitgehend definierbarer technischer, materieller und historischer Gegebenheiten meistens einen gesicherten Zustandsbefund erstellen, der es uns erlaubt, ein fundiertes Restaurierungskonzept zu entwickeln. Trotzdem flüchtet sich der Restaurator oft in rein ästhetische Beurteilungskategorien, um sie, je nach persönlichem oder Zeitgeschmack wechselnd, zur ausschlaggebenden Entscheidungsgrundlage von Restaurierungen zu machen. Unter ästhetischer Beurteilungskategorie verstehe ich dabei eine subjektive Meinung, die nicht durch inhaltliche und formale Aussagen eines Kunstwerkes bestimmt wird, sondern sich an einem aus individuell unterschiedlichsten Quellen gespeisten, undefinierten Schönheitsideal orientiert.

Es kann nicht Ziel dieses kurzen Aufsatzes sein, die Entwicklung ästhetischer Vorstellungen zu diskutieren. Es genügt für uns, auf die Komplexität solcher Vorgänge hinzuweisen, um klarzumachen, dass solche individuell völlig unterschiedlich geprägten ästhetischen Vorstellungen keine verantwortliche Entscheidungsgrundlage für eine notwendige Restaurierung sein können. Vielmehr

muss der sorgfältig erstellte Zustandsbefund Grundlage jeder Entscheidung im Zusammenhang mit einer Restaurierung sein. Er muss alle Informationen über das Kunstwerk und zu dem Kunstwerk enthalten, wobei wichtig ist, dass die akribische Auflistung aller sichtbaren Phänomene ohne jede Interpretation oder Wertung vorgenommen wird. Ich betone dies, weil nicht selten bereits zu diesem Zeitpunkt der Grundstein für spätere Fehlentwicklungen gelegt wird, indem wichtige Tatsachen aufgrund eigener ästhetischer Vorstellungen unbewusst unterdrückt, verniedlicht oder aber auch aufgebauscht werden. Bei der Interpretation der im Zustandsbericht festgehaltenen Phänomene kommt es darauf an, Materialveränderungen, Alterserscheinungen, Gebrauchsspuren, restaurierungsbedingte Veränderungen usw. auseinanderzuhalten, da sie für die Frage einer möglichen Restaurierung von sehr unterschiedlichem Gewicht sein können. Ebenso sollte man nachweisbare Tatbestände und ungesicherte Hypothesen säuberlich auseinanderhalten, da gerade das Hochstilisieren von letztlich hypothetischen Annahmen zu an Wahrheit grenzende Tatsachen den Anfang vieler restauratorischer Schludereien darstellt. Es genügt im übrigen bei sehr vielen Kunstwerken nicht, den vorhandenen Phänomenen mit herkömmlichen technologischen Beurteilungskriterien beikommen zu wollen, vielmehr ist eine möglichst genaue Kenntnis der Arbeitsweise des betreffenden Künstlers ebenso erforderlich wie die Einbeziehung von Äusserungen, die der Künstler oder frühere Restauratoren zu seiner Arbeit im Laufe der Zeit gemacht haben. In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, welch entscheidende Bedeutung der objektiven und lückenlosen Dokumentation vorgenommener Eingriffe und den dafür ausschlaggebenden Beweggründen zukommt. Sie ermöglicht u.a. durch das exakte Festhalten oft nicht sichtbarer oder nicht mehr sichtbarer Fakten, späteren Generationen einen gezielten Zugang zum Kunstwerk, sei es bei erneut notwendigen Restaurierungen oder bei der kunstwissenschaftlichen Forschung. Sie zwingt den ausführenden Restaurator zusätzlich zu einer präzisen und kritischen Auseinandersetzung mit seiner Arbeit. Eine am Original nachprüfbare Dokumentation der Fakten erfordert darüber hinaus eine objektive, wahrheitsgetreue Darstellung der Dinge, was – quasi vorauswirkend – schon bei der Durchführung der Arbeiten seine positiven Auswirkungen haben kann.

Fassen wir zusammen: Um unserem Auftrag, das Original zu bewahren, nachkommen zu können, sind technisches Können, umfangreiches Wissen und ethische Prinzipien gleichberechtigte Grundvoraussetzungen. Nur die lückenlose Verflechtung der in diesen Grundvoraussetzungen enthaltenen Ansprüche und deren rigorose Anwendung können den Kompass für eine objektive, von Zeitströmungen und restauratorischen Moden unabhängige Arbeit bilden.

Lassen Sie mich nun versuchen, anhand einiger der immer wiederkehrenden praktischen Problemstellungen und mit Hilfe des hier entwickelten theoretischen Ansatzes den Weg hin zu einer fundierten Restaurierung darzustellen. Als selbstverständlich setze ich voraus, dass der erfahrene Restaurator nach dem Grundsatz «Verhüten ist besser als Heilen» erst einmal versuchen wird, die vorgenannten Alterungsprozesse durch sachgerechten Umgang zu verhindern oder zumindest zu verlangsamen. Erst wenn trotzdem Schäden auftreten, wird er notgedrungen eine Intervention am Objekt selber in Erwägung ziehen. In jedem solchen Fall ist sehr sorgfältig zwischen der konservatorischen Notwendigkeit, der ästhetischen Wünschbarkeit und der technischen Machbarbeit abzuwägen. Während die konservatorische Sicherung der Originalsubstanz Vorrang hat, sollte man bei ausschliesslich ästhetisch begründeten Eingriffen äusserste Zurückhaltung walten lassen. Und man sollte sich vor allem sehr davor hüten, ästhetische Anliegen konservatorisch zu begründen. Bei den Ursachen, die das Eingreifen des Restaurators notwendig machen können, haben wir hauptsächlich zwischen Materialveränderungen und Veränderungen im Materialgefüge zu unterscheiden, die beide vorwiegend durch vergleichbare Ursachen hervorgerufen werden können. Das sind zum einen materialimmanente und technikbedingte Ursachen, zum anderen klimatische und mechanische Umwelteinflüsse oder nutzungsbedingte Abnutzungserscheinungen, etwa bei nach wie vor im Gebrauch stehenden Denkmalpflegeobjekten.

Nehmen wir als erstes praktisches Beispiel Farbveränderungen im weitesten Sinne, bei denen es sich in den meisten Fällen um irreversible Vorgänge handelt, so werden wir uns zuerst zu fragen haben, ob es sich um beabsichtigte, vom Künstler gewollte oder um zufällige Veränderungen handelt, oder ob die vermeintlichen Veränderungen gar nur oberflächliche, reversible Alterungszustände darstellen. Trifft ersteres zu, verbietet sich jeder über die Sicherung der originalen Substanz hinausgehende Eingriff. Im Falle einer ungewollten Veränderung wird sich neben dem Anspruch zur Sicherung originaler Materie die Frage einer Retusche oder gar einer Teil- oder Gesamtübermalung stellen. Bringen wir unsere ethischen Prinzipien ins Spiel, so wird auch hier ein weitreichender Eingriff nicht in Frage kommen, während man möglicherweise geringfügige Retuschen akzeptieren würde, wenn damit die eingeschränkte Aussagekraft des Kunstwerkes wesentlich verbessert würde.

Sie werden möglicherweise fragen, warum sollte man ein stark entstelltes Objekt nicht überarbeiten dürfen. Meine Antwort lautet, man kann es durchaus, nur muss man sich im klaren sein, dass es sich hinterher nicht mehr um ein Original im Sinne unserer Definition handeln wird. Ich möchte diese Aussage ausdrücklich auch auf den Bereich der Denkmalpflegeobjekte angewendet wissen, die aufgrund ihrer meist sehr komplexen Material- und Nutzungstrukturen besondere Anforderungen an ein Restaurierungskonzept und die ausführenden Fachleute stellen. Es ist hier vielleicht die Stelle, wo ich nochmals auf die Formulierung «Jeder Eingriff in die originale Substanz eines Kunstwerkes, und sei er noch so geringfügig,

bedeutet eine Einbusse an Originalität» hinweisen sollte. Man könnte, diese Aussage erweiternd, feststellen, der rigorose Eingriff in die originale Substanz kann demnach den totalen Verlust der Originalität bedeuten, wobei viele geringfügige Eingriffe sich mit der Zeit ebenfalls zu diesem rigorosen Eingriff summieren können. Aus diesem Grund ist es auch so wichtig, dass wir uns in jedem Fall und zu jeder Zeit mit unseren Interventionen zurückhalten.

Man mag diese Worte aus der Sicht des Denkmalpflegers als ausgesprochene Argumente eines Museumsrestaurators abtun, der keinerlei Rücksicht auf die Zweckgebundenheit etwa eines nach wie vor im kultischen Gebrauch stehenden Kunstwerkes zu nehmen braucht. Trotzdem vertrete ich die Meinung, dass eine Restaurierung von nach wie vor im Gebrauch befindlichen Kunstwerken den gleich rigorosen Massstäben unterworfen werden muss wie diejenige musealer Objekte. Gerade bei Kunstwerken in situ könnten mit vorbeugenden konservatorischen Massnahmen, bei richtiger Anwendung, viele Schäden von vornherein vermieden werden. In diesem Zusammenhang muss auch auf die Dringlichkeit einer angemessenen Unterrichtung und Aufklärung der Nutzer hingewiesen werden, da durch unsachgemässen Umgang mit dem künstlerisch wertvollen Gebrauchsgut, vielfach leicht vermeidbarer Schaden angerichtet wird.

Neben den die künstlerische Aussagekraft direkt tangierenden Materialveränderungen gibt es eine breite Palette von Phänomenen, die mehr die Stabilität eines Kunstwerkes betreffen, die aber durchaus auch ihre ästhetischen Auswirkungen haben können. Ich denke hier etwa an geschwächte Bildträger oder beschädigte Stützkonstruktionen. Auch in all diesen Fällen muss der Grundsatz lauten, dass jedes noch so dringende konservatorische Problem immer nur den geringstmöglichen Eingriff rechtfertigt. Hierzu wiederum einige praktische Beispiele:

- Leinwandtüten in den Ecken, hervorgerufen durch einen verzogenen oder ausgekeilten Keilrahmen rechtfertigen nicht dessen Ersatz.
- Leinwandbeulen, brüchige Kanten oder Risse rechtfertigen in den seltensten Fällen die Doublierung eines Bildes.
- Neben den Materialveränderungen sind es in erster Linie Veränderungen im Materialgefüge, die einen starken Einfluss auf das ästhetische Erscheinungsbild eines Kunstwerkes haben. Ich denke hier etwa an Krakelee- und Schüsselbildungen. Auch hier dürfen solche Erscheinungen, konservatorische Notwendigkeiten einmal beiseite gelassen, nicht Anlass für weitreichende restauratorische Eingriffe sein.
- Ausgesprägte Schüsselbildung kann und darf für sich allein genommen kein Grund für eine Doublierung sein.
- Krakelees erfordern nur in den seltensten Fällen wirklich eine Retusche und mit Sicherheit niemals eine Übermalung.
- Ein in sich gelockertes Materialgefüge verlangt nicht zwangsläufig eine Totalfestigung oder gar Imprägnierung. Erfolgt sie trotzdem, so liegt der pikante Fall vor, dass ästhetische Argumente nicht Auslöser des restauratorischen Vorgehens sind, sondern dass die sonst so hochsensibel ästhetisch Argumentierenden offenbar die auch ästhetisch höchst bedenklichen Folgen ihres Tuns nicht zu erkennen vermögen oder sich zumindest hinter pseudokonservatorischen Argumenten verstecken. Mit anderen Worten, es kann auch eine durch einen ästhetisch sensiblen Restaurator durchgeführte, aber übertriebene konservatorische Massnahme ungewollte ästhetische Nebenwirkungen haben.

In diesem Zusammenhang und angesichts der unbestreitbaren Tatsache, dass ein sehr grosser Teil unserer täglichen Arbeit durch mehr oder weniger sachgerechte frühere Restaurierungen bedingt ist, frage ich mich wirklich, wo Kollegen von heute den Mut hernehmen, in teilweise umfangreichem Ausmass prophylaktische, sogenannte Konsolidierungsmassnahmen an Kunstwerken vorzunehmen, um sie sozusagen in einer Art vorauseilendem Gehorsam oder falschverstandener Fürsorge für den kunstkonsumierenden Alltag oder den Dauergebrauch in Kirchen und touristisch genutzten Denkmälern, fit zu machen. In diesem Zusammenhang ist auch vor einer zu grossen Wissenschaftsgläubigkeit zu warnen, die uns unberechtigterweise in der Gewissheit wiegen könnte, dass heute zur Verfügung stehende Restaurierungsmaterialien und Restaurierungstechniken früher praktizierten Methoden wesentlich überlegen wären. Zu Anfang meiner Berufsausbildung wurde zum Beispiel der Vakuumheiztisch entwickelt, und man versprach sich von ihm die Lösung aller Probleme. Die ersten angeblich nicht gilbenden, nicht alternden Kunstharze kamen auf den Markt. Eine breite Palette von Klebern und Imprägnierungsmitteln wird seit dieser Zeit angeboten.

Von den versprochenen Eigenschaften haben sich wenige bestätigt und zurückgeblieben ist eine grosse Anzahl von Restaurierungsruinen. Ohne in unnötigen Pessimismus verfallen zu wollen, muss gesagt sein, dass die vorliegenden Tatsachen für mich zumindest keinen Grund für übersteigerten Optimismus in der Zukunft bilden. Deshalb kann und darf auch daraus nicht die Berechtigung abgeleitet werden, dass der Restaurator sich am Original zu schaffen macht, um es für einen rein auf den heutigen Tag bezogenen, von persönlichem Ehrgeiz und Eitelkeit geprägten Kunstbetrieb oder Kultnutzung zu konditionieren. Der Restaurator kann sich also nicht ohne weiteres auf den Zwang der Umstände herausreden, wenn er sich auf unnötig umfangreiche Restaurierungen einlässt, vielmehr täte er gut daran, sich rechtzeitig solchen Vorstellungen zu widersetzen, indem er seinen Auftraggebern und sich selber klar macht, dass nicht die ästhetisch makellose Oberfläche sondern das unversehrte Ganze der Massstab der Dinge ist. Geschlagene Wunden hinterlassen Narben, die ebenso zu der Geschichte

des Kunstwerkes gehören wie dessen Entstehung und seine natürliche Alterung. Wer sie unsichtbar zu machen versucht, indem er das Original als Ganzes unsichtbar macht, handelt in meinen Augen unethisch und seinem Auftrag zutiefst zuwider.

Lassen Sie mich zum Schluss nochmals meine feste Überzeugung äussern, dass nur ein rigoroser Anspruch und dessen konsequente Durchsetzung uns Restauratoren davor bewahren wird, in das Heer der Kunstzerstörer eingereiht zu werden, ein Anspruch, der in jedem einzelnen Fall immer wieder neu zu formulieren ist und der jeden Tag erneut gegen alle Widerstände durchzusetzen ist. Dies gilt für die Denkmalpflege ebenso wie für das Museum, wobei im Licht des Vorhergesagten überlegt werden müsste, ob nicht in Zukunft die heutige Denkmalpflegepraxis der durchgreifenden Gesamtrestaurierung eines Denkmals einer Praxis gezielter und notwendiger Teilmassnahmen weichen sollte, die von Fall zu Fall, je nach Dringlichkeit, durchgeführt werden können. Ein Prinzip der Restaurierung, das mit Sicherheit die Denkmalpflege nicht billiger, aber im Sinne der Erhaltung des Originals im Einzelfall wesentlich effektiver machen könnte.

Anmerkung

1 Dieser vom Autor leicht überarbeitete Beitrag erschien zuerst in der Zeitschrift Kunsttechnologie und Konservierung 5 (1991), Heft 1, Worms 1991, S. 91–94.

Zum Inhaltsverzeichnis

ÜBER DIE INTERESSEN AM DENKMAL

Georg Mörsch

Denkmalpflegerische Arbeiten wie die umfangreiche Restaurierung der Klosterkirche Rheinau, welche in dieser Publikation beschrieben, analysiert und gewürdigt wird, setzen in doppelter Hinsicht öffentliches Interesse voraus: Zum einen kann öffentliche, staatliche Denkmalpflege nicht existieren und tätig sein ohne den generellen Auftrag der Gesellschaft, sich dem Anliegen der Erhaltung historischer Zeugnisse zu widmen und zum anderen muss sich jede denkmalpflegerische Massnahme, auch die scheinbar selbstverständlichste, der Frage aussetzen, mit welchen Zielen und Mitteln sie dem grundsätzlichen öffentlichen Denkmalinteresse im konkreten Einzelfall dient. Die folgenden Überlegungen sollen hauptsächlich Facetten dieses öffentlichen Denkmalinteresses und bedenkenswerte Situationen im Verhältnis von Denkmalpflege[1] und Öffentlichkeit ins Auge fassen. Sie sind also nicht der Ort, an dem die Berechtigung von Denkmalpflege eines ausführlichen, grundsätzlichen Beweises unterzogen wird. Für die Grundstrukturen eines solchen Beweises seien immerhin die Hauptakzente genannt: Denkmalpflege dient auf dem Gebiet der materiell überlieferten Geschichtszeugnisse dem menschlichen Grundbedürfnis nach Erinnerung. Diese Erinnerung hat unsäglich viele Aspekte der Benutzung von Vergangenem für menschliche Gegenwart und Zukunft. Sie kann eingesetzt werden für Lernen und Planen; kann dienen zu Trost und Ermutigung; hat ihre Funktion für Selbstvergewisserung und Selbstbewusstsein und kann in diesen Zusammenhängen natürlich auch jeweils missbraucht werden. An allen diesen Möglichkeiten nimmt das Erinnerungsangebot, wie die Denkmalpflege es mit ihren Massnahmen an «ihren» Objekten bereithält, teil. Auch Denkmäler vermitteln die Freude über das, z.B. künstlerisch Menschenmögliche in der Vergangenheit, das so stets auch eine grundsätzliche Verheissung für die Zukunft ist. Auch Denkmäler geben das Selbstbewusstsein und die Vertrautheit, in einer unverwechselbaren und darum kostbaren menschlichen Umwelt zu leben und auch Denkmäler erlauben aus ihrer Analyse ein Verständnis für historische Prozesse, welches für das Weiterdenken in die Zukunft unerlässlich ist.

Es gehört zu den irritierenden Erfahrungen aller, welche diese unverzichtbaren gesellschaftlichen Leistungen der Denkmäler begriffen haben, dass moderne Gesellschaften immer wieder glauben, auf ihre eigene Vergangenheit[2] in Gestalt ihrer Denkmäler verzichten zu können. Gemeint ist hier nicht der immer wieder nachvollziehbare Verzicht auf einen bestimmten historischen Zeugen, weil im konkreten Konfliktfall ein anderes Interesse stärker sein kann als das öffentliche Interesse an der Erhaltung des Denkmals, sondern gemeint sind Grundeinstellungen gegen die Bewahrung der Denkmäler generell. Wenn zur Zeit in der Schweizer Parteienpolitik unter dem Schlachtruf der Deregulierung auch eine generelle Attacke auf die Denkmalpflege versucht wird, dann begegnen wir wieder einem der Szenarien, in denen zugunsten scheinbar plausiblerer Ziele ein individuelles und gesellschaftliches Grundrecht, nämlich das auf kulturell vermittelte Erinnerung, unterdrückt werden soll.[3]

Mit diesem Hinweis sind wir bereits im Kern eines Grundsatzproblems öffentlicher Denkmalpflege: Ganz offensichtlich gehört Denkmalpflege zu der Gruppe öffentlicher Interessen, deren Wahrnehmung für die Öffentlichkeit nicht nur fachlich umgesetzt werden muss, sondern immer wieder auch vom Grundsätzlichen her zu begründen und zu verteidigen ist. Merkwürdigerweise wird diese Tatsache hinsichtlich ihrer möglichen Wirkung auf die Durchführung staatlichen Denkmalschutzes kaum je überdacht. Dabei ist es doch offensichtlich, dass ein öffentliches Interesse, welches, wie die Denkmalpflege, nicht nur den jeweiligen Einzelfall vor einer kritischen Öffentlichkeit überzeugend meistern muss, sondern immer wieder zunächst prinzipielles Einverständnis ihrer Gesellschaft für ihre schiere Existenz und Tätigkeit herbeiführen muss, vor ungleich grössern Schwierigkeiten steht als so anscheinend näherliegende gesellschaftliche Anliegen wie etwa öffentliche Sicherheit oder Wohlfahrt. Dass sich solche Unterschiede in wirklichen Extremsituationen, wie nach grossen Katastrophen, auflösen und dann Denkmalpflege sogar gesellschaftlichen Vorrang vor dem allgemeinen Wohnungsbau haben kann, zeigt zwar, dass die oben erwähnten Unterschiede in der scheinbaren Hierarchie öffentlicher Interessen keine ontologische Basis haben, machten die faktischen Schwierigkeiten der Denkmalpflege jedoch nicht kleiner. Sie bestehen, es sei nochmals wiederholt, nicht erst in der Bewältigung des Einzelfalles, sondern in der Erreichung öffentlicher Zustimmung zum Anliegen der Denkmalpflege generell.

Bevor wir zu den verschiedenen Facetten von öffentlichem Interesse an einer fachlich seriösen Restaurierung wie der Klosterkirche Rheinau kommen und noch völlig unabhängig von den in dieser Publikation ausgebreiteten Darlegung und Überlegungen, soll auf das Thema der Erreichung öffentlicher Zustimmung zur Denkmalpflege noch etwas genauer eingegangen werden. Offenkundig ist es nicht leicht, eine oft uninformierte oder sogar negativ kritisch eingestellte Öffentlichkeit für eine Denkmalpflege positiv einzunehmen, zu deren Aufgaben es nicht nur gehört, erhebliche öffentliche Mittel zu beanspruchen und andere öffentliche Aufgaben, wie z.B. einen Strassenbau durch eine archäologische Zone, im Einzelfall zu verhindern, sondern auch solche «Zumutungen» wie die Erhaltung von unbequem mahnenden, unschönen oder auch nur hinfälligen historischen Zeugen. Auch für solche Seiten denkmalpflegerischer Arbeit lässt sich zwar in

geduldiger Überzeugungsarbeit öffentliches Verständnis erzielen, aber immer wieder erliegt Denkmalpflege der Versuchung, oberflächliche und falsche Denkmalwünsche nicht kritisch genug zu hinterfragen oder sie sogar zu den eigenen zu machen.

Achim Hubel weist in dieser Publikation mit berechtigter Deutlichkeit auf Restaurierungen hin, die gegenüber dem Vorzustand jeweils einen anderen, vorgeblich richtigeren, die Botschaft des Denkmals korrekter wiedergebenden Zustand des Denkmals herstellen. Wie weit für solches Vorgehen die kunsthistorischen und ästhetischen Ambitionen der Fachleute die Ursache sind oder wie weit die Wünsche einer auf neue Effekte begierigen Öffentlichkeit, kann hier im Detail nicht untersucht werden. Sicherlich aber kann festgestellt werden, dass für solche spektakulären Restaurierungen das Interesse der Öffentlichkeit leicht hergestellt werden kann und dass die denkmalpflegerischen Fachleute zumindest nicht von aussen gedrängt werden, Arbeiten wie das blosse Konsolidieren und Konservieren in den Vordergrund ihrer Argumentation und ihrer Massnahmen zu stellen.

Hier stellt sich das Problem, in welchem Masse sich eine öffentliche Einrichtung wie die Denkmalpflege den Wünschen des Publikums beugen oder widersetzen darf und muss. Die Frage zielt hier nicht auf das Phänomen der generellen Verteidigungsbereitschaft des Denkmalpflegers im Dienst seiner Schützlinge, d.h. auf die Frage, ob er in manchen Situationen für die Gefährdungen des Denkmals zu viel resignierendes Verständnis aufbringt.[4] Hier meint sie vielmehr, in welchem Masse die Öffentlichkeit die spezifische Art der denkmalpflegerischen Massnahme fordern, der Fachmann diese Forderung nachvollziehen oder ablehnen darf. Gerade im Zusammenhang mit einer Restaurierung wie der Klosterkirche Rheinau, bei der es zwar vielfältige fachliche Probleme zu bestimmen und zu lösen galt, bei der aber der denkmalpflegerische Fachauftrag im Grundsatz nicht in Frage gestellt war, wird der Leser dieser Restaurierungsdokumentation bedenken müssen, wie oft die Öffentlichkeit als Auftraggeberin und Publikum an die Massnahmen der Denkmalpflege Ansprüche stellt, die man oft als Denkmalzumutungen wird bezeichnen müssen.

Zu diesen Zumutungen gehören regelmässig diejenigen Erwartungen an das Denkmal, die seine Substanz reduzieren. Solche Schädigungen haben viele Ursachen. Schon wenn von der Öffentlichkeit erwartet wird, eine Konsolidierung, Instandsetzung oder auch Restaurierung solle möglichst lange ohne Folgearbeiten bleiben, bedeutet dies fast immer unnötig intensive Eingriffe in das ursprüngliche Denkmalgefüge, von dem man fälschlicherweise annimmt, nur sein weitgehender Austausch mache es auf lange Zeit haltbar. Denkmalreduktion bringt in aller Regel auch die Verwirklichung moderner Komfortansprüche in historischen Bauten mit sich. In vielen Fällen wird dabei nicht sorgfältig die Grenze des Verträglichen gesucht, sondern neubaugleiche Werte mit grotesken Verlusten an historischer Substanz angestrebt. Es kommt schon fast einem gesellschaftlichen Tabubruch nahe, wenn man z.B. den Grad von sanitärer Installation in einem historischen Wohnhaus oder eine Kirchenheizung, die den empfindlichen Raum mit seiner kostbaren Ausstattung auf Wohnzimmertemperatur heizt, in Frage stellt. Zu den Zumutungen an das Denkmal muss man auch zählen, dass es, je kostbarer es ist, desto perfekter in unverändert neuem Glanz erscheinen soll. Obwohl auf den damit verbundenen Substanzverschleiss – von den aufgewendeten Kosten ganz zu schweigen – von der Fachdenkmalpflege immer wieder hingewiesen worden ist, ist der Teufelskreis von immer schneller sich folgenden, immer perfekter gemachten und immer wieder in die Substanz eingreifenden Restaurierungen vielerorts nicht durchbrochen. Dabei erfolgt ein solcher Eingriff in die Substanz nicht nur bei den eigentlichen Restaurierungsarbeiten, sondern auch danach, wenn neue Materialien, Klimaverhältnisse und Nutzungszusammenhänge den alten Bau permanent schädigen. Dass die beschriebenen Massnahmen in vielen Fällen auch in unberechtigt hohen Erwartungen an die finanzielle Rentierlichkeit von historischen Bauten begründet sind, ist ein zusätzlicher Grund für die Schwierigkeit, hier generelle Verbesserungen zu erreichen.

Zu diesen schädigenden Erwartungen eines grossen Teils der Öffentlichkeit an denkmalpflegerische Massnahmen, Erwartungen also, die substanzmindernd in die zeugnishafte materielle Überlieferung eingreifen, kommen andere, die das Denkmal nicht minder attackieren. Es sind Erwartungen, die den Überlieferungszustand des Denkmals nicht hinnehmen wollen, sondern korrigierend, purifizierend und rekonstruierend ein «besseres» Denkmal wollen als das vorhandene. Wie weit es als Vorwurf an die Überzeugungstätigkeit der europäischen Denkmalpflege formuliert werden kann, ist hier nicht zu klären, aber klar ist, dass sich ein grosser Teil der Öffentlichkeit mit den Hauptprinzipien der Denkmalexistenz nach wie vor nicht abgefunden hat. Nicht hingenommen wird hauptsächlich die Endlichkeit der Denkmäler, die, aus hinfälliger Materie gebildet, vergehen können und vergehen werden. Nicht akzeptiert werden in der Folge Zustände des Denkmals, die nicht mehr seine formale Integrität zeigen, sondern altes Menschenwerk voller Spuren, Narben und Wunden der Zeit. Ebenfalls nicht immer leicht haben es authentisch überlieferte Denkmäler, deren Form nicht in das Stil- und Schönheitsempfinden von Fach- und Laienwelt passt.

Aus allen diesen grundsätzlichen Verweigerungen dem wirklichen Denkmal gegenüber, wie es entstand, sich veränderte und nun vor uns steht, resultieren Erwartungen an das denkmalpflegerische Handeln, die zwar nachvollziehbar, aber dennoch nicht hinzunehmen sind. Damit sind wir beim Beginn der Antwort auf die eingangs gestellte Frage, ob Denkmalpflege nämlich sich den konkreten Erwartungen der Öffentlichkeit, die Denkmalpflege ja einrichtet und trägt, fügen oder kritisch stellen muss. Nach den Bemerkungen über die Möglichkeit von denkmalschädlichen Denkmalzumutungen könnte die Frage den Charakter einer Suggestivfrage haben. Allzu

offensichtlich muss ja der Fachmann gegen die Erwartungen der Öffentlichkeit das «Wie» von Denkmalpflege bestimmen, um vor seiner besonderen Verantwortung bestehen zu können. Er muss in begründeten Fällen schädliche oder auch nur unnötige Massnahmen am Denkmal, Verschönerungen oder unbedachte technische «Verbesserungen» zu verhindern versuchen. Dabei muss er bemüht sein, seiner Öffentlichkeit den Grund für die fachliche Verweigerung so einsichtig zu begründen, dass hier im Laufe der Zeit ein echtes Denkmalpflegeverständnis dem oft nur diffusen Denkmalbedürfnis klärende Konturen gibt.

Wäre dies erreicht, dann wäre auch die Frage nach dem Verweigerungsrecht der Fachdenkmalpflege gegenüber der Öffentlichkeit viel weniger einfach zu beantworten. Eine solche mündige Öffentlichkeit wäre dann nicht nur der politische Souverän, sondern auch der fachlich souveräne Partner in wirklichen inhaltlichen Denkmalpflegeauseinandersetzungen. Es ist in den letzten Jahrzehnten durchaus vorgekommen, dass die informierte Öffentlichkeit gegenüber der Fachdenkmalpflege Versäumnisse beklagt und Kursänderungen eingefordert hat, die im Lichte korrekter fachlicher Prüfungen absolut berechtigt waren. Nur zwei Beispiele: Die denkmalpflegerische Zuwendung zu den Bauten der Gründerzeit erfolgte zumindest in der Bundesrepublik Deutschland in den siebziger Jahren unter starkem Druck der Öffentlichkeit, die der wissenschaftlichen Inventarisation und Denkmalpflege damals zu Recht abverlangte, den Denkmalbegriff (nein, nicht zu «erweitern»!) auf diese Objektbereiche anzuwenden, weil sie als Zeugen einer abgeschlossenen Kulturepoche längst einem Denkmalnachweis zugänglich waren, den die Fachdenkmalpflege zunächst verweigerte. Und die berechtigten Proteste gegen so manche bauliche Massnahme, bei welchen dem Denkmal neue Teile als Stilimitation zugefügt wurden, kamen gerade auch in der Schweiz zu einem guten Teil von einer modernen Architektenschaft, die völlig berechtigt in einem solchen Verhalten den Verlust der Erkennbarkeit des Denkmals und seiner Rolle in einer echten Partnerschaft von Alt und Neu beklagte.

Solche Beispiele stellen indessen Ausnahmen dar. Viel typischer sind im Verhältnis von Denkmalpflege und Öffentlichkeit Situationen, bei denen der Denkmalpflege «Übertreibung» in der Wahrnehmung ihrer Aufgabe vorgeworfen wird. Fast regelmässig geschieht dies, besonders auch in der Schweiz, wenn der Öffentlichkeit neuartige Denkmäler zur Erhaltung vorgestellt werden. Ob es sich um zu junge Denkmäler, etwa um Zeugen der fünfziger Jahre dieses Jahrhunderts, handelt oder um Objekte, die nach landläufigen Ansichten nicht «schön» oder stimmungsvoll genug sind – häufig verweigert die Öffentlichkeit der Denkmalpflege schon hier die Gefolgschaft. Fast regelmässig geschieht dies auch, gleich um welche Objekte es sich handelt, wenn im Namen der Denkmalpflege bestimmte Erwartungen an die Verwertung des Denkmals, z.B. Art und Mass des Umbaus zugunsten rentablerer Vermietung, kritisch hinterfragt und verhindert werden sollen. Fast scheint es dabei oft, als habe die Öffentlichkeit eine Rangordnung von Werten, in deren Reihe erst dann, wenn Wertigkeiten wie «höchstmögliche Rentierlichkeit» oder «moderner Komfort» positiv geregelt sind, auch die Denkmalpflege zu ihrem Recht kommen kann. Es scheint mir existentiell notwendig, der Öffentlichkeit klarzumachen, dass in der Diskussion solcher Werte das Erhaltungsinteresse des jeweiligen Denkmals immer wieder aufs Neue mit dem berechtigten Anspruch auf erneute Abwägung formuliert werden muss.

Hier könnte man die Frage stellen, warum solche Überlegungen über die Abwägungsgerechtigkeit gegenüber dem Denkmal in einer Publikation erscheinen, die mit ungewohnter Gründlichkeit einer erfolgreichen Restaurierung eines Denkmals gilt, das als «das hervorragendste und in seiner Ursprünglichkeit am besten erhaltene kirchliche Baudenkmal des Barocks im Kanton Zürich»[5] weder generelle Zustimmungsprobleme beim Publikum noch prinzipielle öffentliche Abneigung bei der beschriebenen Restaurierung erlebte. Die Antwort auf eine solche Frage ist klar: Gerade bei einem solch «unproblematischen» Denkmal sollte die Denkmalpflege sich nicht damit zufrieden geben, dem diffus zustimmenden Publikum irgend etwas «Schönes» vermittelt zu haben, sondern ihm gerade auf der festen Plattform dieser öffentlichen Zustimmung ein Stück differenzierten «Denkmalstaunens» zu vermitteln. Erfahrungsgemäss stellt sich solches «Denkmalstaunen» besonders über den Nachvollzug der fachdenkmalpflegerischen Restaurierungsbemühungen her nach dem einfachen Schluss: «Wie wertvoll muss etwas sein, für das soviel kombiniertes Fachwissen und Engagement eingesetzt werden»! In diesem Sinne liegt auch Bedeutung und Verdienst einer Restaurierungsdokumentation wie der vorliegenden, in welcher die Erforschung der ganz individuellen Geschichtlichkeit und der ganz besonderen materiellen Überlieferung in ein erst jetzt nachvollziehbares Restaurierungskonzept einmündet. Erst so wird einer Öffentlichkeit, die als mündiger Partner der Denkmalpflege ernstgenommen wird, erkennbar, wie theoretisch und praktisch kompliziert jede denkmalpflegerische Massnahme sein kann, wie überlegungs- und erklärungsbedürftig.

Erst so wird der Öffentlichkeit auch klar, am hochbedeutenden kunsthistorischen Objekt stellvertretend für alle Tätigkeitsorte der Denkmalpflege, was zentrales Interesse der Denkmalpflege im Auftrag der Gesellschaft sein muss: Das materiell überlieferte historische Zeugnis für die Identifikationsbedürfnisse der Gesellschaft und jedes Einzelnen. Solche Identifikation kann die Form einer auf Wissen und Empfinden beruhenden Denkmalfreude annehmen, kann das Denkmal als Mahnung oder Ärgernis verstehen, kann individuelle Anstösse von ihm erfahren für die Gestaltung der eigenen Biographie. Diese unverzichtbare Leistung des Denkmals für jeweilige individuelle und kollektive Erinnerungsleistungen darf auch in ihrer Grundmöglichkeit nicht verdunkelt oder bestritten werden durch die unbestreitbare Tatsache, dass

«immer schon» Denkmäler gebraucht und missbraucht wurden und werden zugunsten von einseitigen und eindeutigen Ideologien, welche die potentiellen Botschaften des Denkmals reduzieren und instrumentalisieren zugunsten einer ideologisch brauchbaren Teilaussage.

Es ist nicht ohne Tragik, dass in der Epoche der Postmoderne, die als Etappe in der Geschichte der Aufklärung die endgültige Auflösung aller normativen Alleinansprüche auf die Aussage des Denkmals hätte bringen können und damit eine aktualisierte Vielfalt der möglichen Denkmalbotschaften eröffnet hätte, von manchen Denkmalpflegern nicht solche ideologischen Einbahnstrassen zum Denkmal demontiert werden, sondern gleich das ganze Denkmal in seinem Begriff. Dies geschieht, wenn man sich vom Denkmal als authentisch überlieferter und entsprechend befragbarer historischer Materialität glaubt verabschieden zu dürfen und das Denkmal reproduzierbar, rekonstruierbar, wiedergewinnbar nach völligem Verlust gemacht wird.[6]

Solches Vorgehen hat es zwar, gleichsam im Schatten der fachlichen Übereinkunft, dass dies mit Denkmalpflege eigentlich nichts zu tun hat, verstohlen, augenzwinkernd und hilflos immer wieder gegeben. Was heute alarmiert, ist die Unverfrorenheit, mit der man solche Denkmalfälschung in ein intellektuelles System giesst.[7] Dabei spielt offenbar eine gemeinsame kulturelle Schicksalsgemeinschaft der europäischen Denkmalpflege, wie sie schliesslich in der Charta von Venedig (1964) ihren Ausdruck fand, ebenso wenig eine Rolle wie argumentative Redlichkeit. Die «Beweisführung» etwa, der Authentizitätsbegriff der europäischen Denkmalpflege sei schon deshalb obsolet, weil z.B. die japanische Kultur mit dem regelmässigen Abtragen und kopierenden Wiederaufbau von Shintutempeln etwas ganz anderes praktiziere[8], geht doppelt in die Irre: Zum einen dürfte man sich ohne europäischen Chauvinismus fragen, was diese Tatsache, unterstellt, sie stimme, für die europäische Kultur, in der die pflegende Auseinandersetzung mit historischer Substanz längst vor und immer auch neben der Denkmalpflege eine so lange und reiche Tradition und Leistung besitzt, für einen Wert als Berufungsfall haben soll. Zum anderen ist die geschilderte rituelle Übung bei den japanischen Iseschreinen völlig ohne Zusammenhang mit der imponierenden, höchst exakten japanischen Denkmalpflegetradition, die von der quantitativen Minimierung notwendiger Reparaturen bis zum bewussten Schutz der Patina reicht.[9] Bei genauerer Prüfung dieses angeblichen Berufungsfalles gegen die «Materialfetischisten» und «Dogmatiker» in der Denkmalpflege lässt sich also auch hier keine Position gegen die ebenso grundsätzliche wie banale Tatsache gewinnen, dass das Denkmal in seiner Existenz besondere Form stets mit besonderer Geschichte und besonderer Materialüberlieferung verbindet.

Ob in als existentiell empfundenen Verlustsituationen – die Altstadt von Warschau[10], die Brücke von Mostar[11] – gegen diese Grundeigenschaft des Denkmals verstossen wird, ist entsprechend keine denkmalpflegerische, sondern eine psychologische Frage. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass im Falle solch tief empfundener Wiederaufbauwünsche Denkmalpflege ihre Erfahrungen mit Dokumentation, Interpretation und Baustellenpraxis einbringt. Der Schritt von solchen Hilfeleistungen freilich zum Aufruf, die Rekonstruktion zu rehabilitieren[12], muss in einer Zeit, in der ohnehin das wirkliche Denkmal in einer medial abrufbaren Ersatzwelt sich aufzulösen droht, das öffentliche Interesse irritieren und schliesslich in Frage stellen.

In der Ablenkung von der materiellen Wirklichkeit und, trotz aller berechtigten Instandsetzungs-, Sanierungs- und Restaurierungsarbeiten, Unwiederholbarkeit des Denkmals wird die besondere Überlieferungsform der Erinnerung, die wir Denkmal nennen, aufgelöst, aufgelöst in seiner besonderen Existenzweise. Daneben gibt es eine andere Auflösung des Denkmals seinem Sinne nach. Bei allen möglichen Kontroversen über die richtige Konservierung, Konsolidierung und Restaurierung des Denkmals ist, selbst wenn unter Fachleuten und Öffentlichkeit so grundsätzliche und unüberbrückbare Meinungsunterschiede bestehen wie z.B. vor wenigen Jahren über die innere Freiräumung des Chores der Zürcher Predigerkirche, in einer fundamentalen Tatsache gemeinsamer Boden vorhanden: Man verfolgt sein Konzept – und bekämpft das «gegnerische» – wegen der möglichen historischen Aussage des Objektes. Ob bei dieser Aussage die ursprüngliche historische Schönheit oder die geschichtlichen Veränderungen der Denkmalbiographie oder auch die zwar undatierbaren, aber ebenso wirkmächtigen Spuren langen Alters (Alois Riegls berühmter «Alterswert») im Vordergrund stehen – das fachliche und öffentliche Denkmalinteresse ist und bleibt bei allen Gegensätzen im Detail ein Erinnerungsinteresse. Im Denkmal Erinnerung für immer neue Zugänge immer neuer Menschen solange zu bewahren, wie das Denkmal sich materiell erhalten lässt, ist Aufgabe der Denkmalpflege. Im Dienst an diesem Primärinteresse hat die praktische Denkmalpflege gelernt, andere Eigenschaften des Denkmals mitzuumsorgen, ohne welche Denkmalerhaltung unmöglich oder sehr schwierig würde. Die Beobachtung und Analyse der Mauerwerksrisse an der Klosterkirche Rheinau und die richtige Reaktion darauf sind ein einfaches, aber klares Beispiel für die selbstverständliche Verbindung von allgemeiner Denkmalsorge mit konkreter, detaillierter Denkmalfürsorge. Im Sinne solcher Denkmalfürsorge muss Denkmalpflege ein eminentes Interesse an allen Umständen haben, unter denen das Denkmal existiert. Das gilt für seine materiellen Umstände wie Luftverschmutzung oder Grundwasserabsenkung ebenso wie für seine funktionalen und ökonomischen. So muss Denkmalpflege auch die finanziellen Belastungen der Denkmaleigentümer kennen und durch Subventionen oder steuerliche Erleichterungen reduzieren helfen. Zentrale Hilfe für das Überleben und, mehr, lebendige Wirken des Denkmals ist dabei auch eine Funktion des Denkmals, die es auf alltägliche oder hervorgehobene Weise so nötig macht, dass seine Erhaltung

gesichert ist. Diese Strategie mit der Nützlichkeit und Brauchbarkeit des Denkmals gehört als wesentlicher Teil denkmalpflegerischer Fürsorge zum Alltag der Denkmalpflege und geht, z.B. in der Denkmalpflege Deutschlands, bis hin zur Vermittlung zwischen Verkäufern und erhaltungsbereiten Käufern von Baudenkmälern. Dennoch muss man sich klar machen, dass solche Brauchbarkeit (und Marktgängigkeit) des Denkmals zwar eine erfreuliche Erhaltungshilfe ist, Denkmalpflege aber immer dann auf besondere Weise herausgefordert ist, wenn ein Gebrauchswert verlassener oder bedrohter Denkmäler nicht erkennbar ist und sich die Öffentlichkeit entsprechend desinteressiert verhält. Gerade in solchen Situationen hat sich Denkmalpflege auch immer wieder besonders bewährt – bis sie schliesslich auch die Zustimmung ihrer Öffentlichkeit fand. Wie sähe es z.B. um die denkmalpflegerisch bedeutsamen Kirchen der ehemaligen DDR aus ohne den geradezu subversiven Widerstand der dortigen Denkmalpfleger über Jahrzehnte! Wie wurden (und werden noch!) die Denkmalpfleger auch in der Schweiz verlacht, die vor Jahren auch Industrieanlagen, ungenutzt und abbruchbedroht, als Schutzgüter einforderten! Heute sind sie begehrte Umbauobjekte mit unübersehbaren ökonomischen, ökologischen, planerischen und emotionalen Gebrauchswerten geworden. Vor solchen Herausforderungen wird Denkmalpflege immer stehen. Gerade vor ungeliebten, missachteten, hinfälligen Objekten wird sie zwar an der Wiederetablierung solcher Gebrauchswerte mitarbeiten, wird aber die Existenzberechtigung der historischen Zeugen nie von solchen Gebrauchswerten abhängig machen. Dies unterscheidet Denkmalinteresse letztlich auch von ökologischen und ökonomischen Interessen: Natürlich gehören sie zu den Erhaltungsbedingungen und Erhaltungsüberlegungen der Denkmalpflege dazu, aber vom Auftrag der Denkmalpflege, der auf den Schutz jeweils individueller, unverzichtbarer, materiell überlieferter Erinnerung zielt, hat sie einen anderen, selbständigen gesellschaftlichen Auftrag.[13] Rein statistisch übrigens widersprechen sich denkmalpflegerische, ökologische und, im Zeitalter der Nachhaltigkeit, ökonomische Forderungen fast nie, stützen und verstärken sich hingegen häufig, aber es nützt keinem dieser Partner im Konzert öffentlicher Interessen, wenn er sich mit seinen ganz spezifischen Aufgaben, Leistungen und Argumenten in anderen Interessen auflösen würde. Solche Beobachtungen zu klar unterscheidbaren, aber konvergierenden Interessen lassen sich auch zum Interessenspaar Liturgie und Denkmalpflege machen.[14]

So bedient sich das Interesse an der Erhaltung der Denkmäler nicht nur der Inhalte und Logistik zahlreicher wissenschaftlicher Disziplinen, sondern übernimmt in der alltäglichen Abwägung der Bedürfnisse der Bevölkerung eine unverzichtbare, sehr eigene Rolle, nämlich im Strom der Zeiten Spuren von Erinnerung zu garantieren, die durch wissenschaftliche Arbeit und verantwortungsvolle restauratorische Tätigkeit so zuverlässig sind, dass sie als feste Trittsteine immer wieder zur Hilfe für eigene Standpunkte werden können.

Anmerkungen

1 Von der nützlichen Unterscheidung zwischen Denkmalschutz als staatlich organisierter Denkmalfürsorge mit den Mitteln von Gesetzen, Verordnungen und Subventionen und Denkmalpflege als der Gesamtheit aller Bemühungen um die Denkmalerhaltung bis hin zur alltäglichen privaten Denkmalinstandhaltung soll hier kein Gebrauch gemacht werden, weil im vorliegenden Text auch solche öffentlichen Denkmalthemen angeschnitten werden, die weit über die üblichen staatlichen Schutzinstrumente hinausgehen; vgl. zur Klärung jedoch Mörsch, Georg: Denkmalpflege, Schwerpunktartikel in der aktuellen Ausgabe der Brockhaus Enzyklopädie.

2 «Eigene Vergangenheit» nicht gemeint als abgekapselte Perspektive auf die Vergangenheit der eigenen Gruppe oder Teilgesellschaft, sondern auf alle Vergangenheit, die in weltoffenem Interesse für die eigene Gegenwart lesbar gemacht wird. In diesem Sinne vorbildlich bereits K.F. Schinkel mit der berühmten Passage in seinem Memorandum zur Denkmalpflege, das er 1815 der preussischen Regierung vorlegte: «(...) so geschah es, dass unser Vaterland von seinem schönsten Schmuck so unendlich viel verlor, was wir bedauern müssen, und wenn jetzt nicht ganz allgemeine und durchgreifende Massregeln angewendet werden, diesen Gang der Dinge zu hemmen, so werden wir in kurzer Zeit unheimlich, nackt und kahl, wie eine neue Kolonie in einem früher unbewohnten Lande dastehen.» Zit. nach Huse, Norbert: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984, S. 70.

3 Gegenstand dieses Grundrechtes soll auch eine Konvention des Europarates sein, an der zurzeit gearbeitet wird und die Gegenstand des Europarat-Kolloquiums am 19. September 1994 in Wien war. Vgl. dazu auch Mörsch, Georg: Wer bestimmt das öffentliche Interesse an der Erhaltung von Baudenkmälern?, in: Die Kunst, eine Stadt zu bauen 3, 5. Kunstkongress 1975 Göttingen, Göttingen 1975, S. 289–293.

4 Auf diesem Gebiet gibt es freilich irritierende Beobachtungen genug, z.B. wenn manche Vertreter der Denkmalpflege äussern, Aufgaben der Ökologie, z.B. der Energieeinsparung, oder andere öffentliche Interessen gingen generell dem Denkmalschutz vor.

5 Jenny, Hans: Kunstführer der Schweiz, 3. Auflage, Bern 1940, S. 184.

6 Der Verfasser wird nie begreifen, warum die Überlegungen von Walter Benjamin über das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit kollektiv auch auf die jedem nachvollziehbare Unwiederholbarkeit des historischen Denkmals ausgedehnt werden konnten. Ob man es «Aura» nennt oder nicht: Die Tatsache, dass ein Artefakt vor Jahrhunderten entstand, lässt sich objektiv feststellen. Dieser Unterschied zu seiner Kopie lässt sich mit allen erkenntnistheoretischen Sophismen nicht auflösen.

7 Vgl. dazu in jüngster Zeit insbesondere die Auseinandersetzung um Jörg Traegers «Zehn Thesen zum Wiederaufbau zerstörter Architektur», in: Kunstchronik 45 (1992), S. 629–638, aber auch die Äusserungen von Wilfried Lipp und Michael Petzet in der Publikation: Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 69, München 1994, S. 6–12, bzw. 13–20.

8 Vgl. Anm. 7. Petzet 1994, S. 15.

9 Vgl. dazu die beiden höchst aufschlussreichen Abhandlungen von Larsen, Knut Einar: Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Preparatory Workshop, Bergen, Norway 31 January–2 February 1994 und Architectural Preservation in Japan, ICOMOS, Trondheim 1994.

10 Gerade zu diesem Beispiel, dem vielleicht «gerechtesten» Fall von Wiederaufbau, hat Konstanti Kalinowsky die gleichwohl bedenklichen Begleitumstände und gesellschaftlichen Konsequenzen genannt, die sich als wiederaufbauende Zerstörung der letzten historischen Zeugnisse und als völlige Unempfindlichkeit von polnischer Fachwelt und Öffentlichkeit für den Unterschied von Denkmal und Neuschöpfung darstellen; vgl. Ka-

linowski, Konstanti: Der Wiederaufbau der historischen Stadtzentren in Polen, in: Lipp, Wilfried (Hg.): Denkmal-Werte-Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs, Frankfurt a.M./New York 1993, S. 322–346.

11 Niemand wird den Kriegsbeteiligten im ehemaligen Jugoslawien Ratschläge über die Art geben wollen, wie die Wunden des Krieges auch kulturell (und damit auch denkmalpflegerisch) psychologisch zu heilen wären. Umso ärgerlicher sind die hemdsärmeligen Wiederaufbauratschläge, die von aussen schon zu vernehmen sind.

12 Vgl. Anm. 7. Lipp 1994, S. 10.

13 In diesen Zusammenhang gehören auch die grundlegenden Überlegungen von Heinz Horat: Die Denkmalpflege und der Umgang mit dem Vorhandenen, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 176 vom 30./31. Juli 1994. Darin schlägt er vor, als Begründung für Denkmalpflege nur den Gebrauchswert bestehen zu lassen. Wenn er entsprechend auch nicht mehr von Denkmalen sprechen will, sondern nur noch von «Vorhandenem», dann hat er konsequent sowohl das besondere Erinnerungsinteresse der Gesellschaft als auch die besonderen Träger von Erinnerung aufgelöst. Merkwürdiger- und höchst bedauerlicherweise hat die NZZ keinerlei der dem Verfasser bekannten Reaktionen auf Horats Text abgedruckt, der im Grunde die Auflösung der Denkmalpflege und – viel schlimmer – ihres besonderen gesellschaftlichen Auftrags fordert.

14 Vgl. hierzu die Publikation: Liturgie und Denkmalpflege. Über den verträglichen Umgang mit katholischen und protestantischen Kirchenräumen. Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH–Zürich, Bd. 14, Zürich 1994.

Zum Inhaltsverzeichnis

ZUR BAU- UND RESTAURIERUNGSGESCHICHTE DER KLOSTERKIRCHE

Zum Inhaltsverzeichnis

Zum Inhaltsverzeichnis

ZUR BAUGESCHICHTE DER BAROCKEN KLOSTERKIRCHE (1704–1759)

Marion Wohlleben

Zeitliche Eingrenzung

Die heutige Rheinauer Klosterkirche entstand als Barockbau im frühen 18. Jahrhundert weitgehend neu. Von den mittelalterlichen Vorgängerbauten blieb einzig der ideell wie materiell gewichtige Südturm von 1578 sichtbar erhalten. Die Gesamtrestaurierung 1975–1991 konzentrierte sich beinahe ausschliesslich auf die barocke Kirche. Im Verlauf dieser jüngsten Massnahmen bestand nicht die Absicht, die Erkenntnisse und den Wissensstand über die Vorgängerbauten aufgrund schriftlicher Quellen oder baulicher Befunde zu vertiefen. Auch gab es keinen äusseren Anlass, am gut erhaltenen Kalksteinplattenboden von 1910/11, der im Langhaus die ursprünglichen Tonplatten ersetzte, Veränderungen vorzunehmen. Der historische Untergrund innerhalb der Kirche blieb also unangetastet.

Zwei kleinere Grabungen in den Jahren 1977 und 1979 haben indes im unmittelbaren Kirchenbereich, aber ausserhalb der Kirche, stattgefunden. 1977 musste in der Sakristei der seit längerem durchfeuchtete Parkettfussboden erneuert werden. Dabei nutzte man die Gelegenheit zur Untersuchung des Untergrunds, was zur Frage der Vorgängerbauten jedoch keine nennenswerten Ergebnisse erbrachte.[1] 1979–1980 wurde der Boden im Bereich vor der südlichen Aussenmauer, dem ehemaligen Bruderkirchhof, geöffnet. Hier stiess man erwartungsgemäss auf ältere Mauerreste.[2] Anlässlich der Neugestaltung des Kirchenvorplatzes von 1968, bei der die alte Anstaltsmauer abgebrochen und die gesamte Sandfläche gross-flächig gepflästert wurde, konnten zum Bedauern der Archäologen keine Grabungen durchgeführt werden.[3] In jüngster Zeit wurden im Auftrag der Kantonsarchäologie Radarmessungen vorgenommen, die den Bereich unter dem Kirchenboden bis in ungefähr zwei Meter Tiefe auf Widerstände befragen.[4] Die Auswertung dieser geophysikalischen Messungen und die notwendige Interpretation nach bauarchäologischen Kriterien wird allerdings noch einige Zeit in Anspruch nehmen. Die bereits vorliegenden Ergebnisse lassen erwarten, dass sich durch diese zerstörungsfreie Messmethode bauhistorisch sensible Bereiche herauskristallisieren. Sie könnten in der Lage sein, das bisherige Wissen über den Vorgängerbau zu präzisieren und zu erweitern. Aufgrund der neu gewonnenen Erkenntnisse lassen sich genaue Fragestellungen entwickeln, die als Vorbereitung einer möglichen späteren Sondierung oder Grabung notwendig sind. Diese Umstände zwingen uns zum gegenwärtigen Zeitpunkt leider, auf den für diese Monographie geplanten bauarchäologischen Beitrag von Hans-Rudolf Sennhauser zum Vorgängerbau bzw. -bauten zu verzichten.

So bleiben wir für die Vorgeschichte der barocken Klosterkirche bis auf weiteres auf die bekannten historischen und kunsthistorischen Abhandlungen angewiesen. An erster Stelle steht die 1901 erschienene Schrift von Johann Rudolf Rahn: *Studien über die ältere Baugeschichte Rheinau's.*[5] Ein Jahr später veröffentlichte sein Schüler Erwin Rothenhäusler seine Dissertation unter dem Titel *Baugeschichte des Klosters Rheinau*, die alle wichtigen historischen Schrift- und Bildquellen auswertet und noch in weiten Teilen den heutigen Forschungsstand in bezug auf die mittelalterliche Klosteranlage darstellt.[6] Die nachfolgenden Autoren fussen auf diesen beiden Werken; eine umfassende bauhistorische Abhandlung wurde nicht mehr vorgelegt. Von besonderem Interesse ist das *Professbuch der Benediktinerabteien* von 1931, in dem der Einsiedler Pater Rudolf Henggeler Klosterakten von der Gründung bis zur Aufhebung auswertet. In den historisch-biographisch angelegten Artikeln über die diversen Tätigkeiten der Äbte finden sich auch Hinweise auf ihre baulichen Aktivitäten.[7] Schliesslich verfasste Adolf Reinle 1968 einen Aufsatz zur Ikonographie des romanischen Tympanonreliefs im Südturm.[8]

Bevor wir uns mit der Geschichte des barocken Neubaues unter Abt Gerold II. Zurlauben befassen, soll an eine Massnahme erinnert werden, mit der das Andenken an den abgetragenen Vorgängerbau bis heute wachgehalten wurde. Die Rede ist von der Handskizze des Kirchengrundrisses, der *Idea veteris ecclesiae Monasterii Rhenoviensis*, mit den darin eingetragenen Grabstätten und Reliquienaltären. Einem Bericht des Rheinauer Abtes Bernhard II. Rusconi (Amtszeit 1744–1753) zufolge, wurde dieser Riss 1705 im Auftrag Abt Gerolds II. vom Konventualen Basilius von Greuth unmittelbar vor dem Abbruch der alten Kirche angefertigt.[9] *(vgl. Grunder Ausstattung, S.64)* Dieser nur noch in einer Kopie Rusconis erhaltene Grundrissplan stellt eine seltene und wertvolle Quelle für die Kenntnisse des romanischen Kirchenbaues dar. Im Sinn einer Notdokumentation hält Greuth in seinem Plan die für die Liturgie und Legitimation des Konvents gleichermassen wichtigen Teile der Kirche wie Grabstätten und Altarpatrozinien fest. Dieser Plan ist aber auch als Ausdruck von historischer Pietät gegenüber dem alten Kirchenbau, seinen Heiligen und Äbten zu verstehen, wie sie uns ein zweites Mal in der Erhaltung und Kopie des heutigen Südturmes begegnet. Erwin Rothenhäusler mass diesem Grundrissplan eine besondere Bedeutung bei, als er schrieb: «So ungenau der Grundriss auch sein mag, er ist eine Tat, die in Anbetracht des Zeitgeists ein seltenes Verdienst genannt zu werden verdient. Die vielen romanischen und gotischen Kirchen, die den gesteigerten Ansprüchen des 17. und 18. Jahrhunderts weichen mussten, sind zumeist nur aus Abbildungen zu rekonstruieren. Vor dem Abbruche einen Plan aufzunehmen, hat man gewöhnlich nicht der Mühe wert gehalten. Das geht freilich auch heute noch so, wo nicht die Geschichts- und Kunstforschung ihre Forderungen stellen.»[10]

Die barocke Klosterkirche in der kunsthistorischen Literatur

Über die Baugeschichte des barocken Neubaues der Klosterkirche unterrichten uns umfassend die bau- und kunsthistorischen Abhandlungen von Erwin Rothenhäusler und Hermann Fietz. Die ältere ist die Schrift von Rothenhäusler über das Kloster Rheinau.[11] Verglichen mit den Kapiteln über Gründung und Frühzeit des Klosters wird der Bau des 18. Jahrhunderts von ihm deutlich knapper, auf etwa einem Drittel der Seiten abgehandelt. Vor allem in der Bewertung bleibt der Autor weitgehend dem im 19. Jahrhundert gängigen Urteil über Barockkunst verhaftet. Die Barockarchitektur allgemein wird als weltlich und prahlerisch angesehen, die Klosterkirche im besonderen als geist- und qualitätlose «Schablonenarchitektur, wie sie im Buche steht».[12] Weder Architektur noch Ausstattung der Klosterkirche können vor Rothenhäuslers kritischem Auge wirklich bestehen, was ihn jedoch nicht davon abhält, seinen Gegenstand, ausgehend von den einschlägigen Quellen, im Detail zu beschreiben. Die Baugeschichte, eigentlich die Beschreibung der Baumassnahmen und des Baufortganges anhand von Quellenzitaten aus Bauverträgen, Baurechnungen u.a., ist trotz aller Einschränkungen für die Kenntnis des Barockbaues eine unverzichtbare und ergiebige Grundlage.

Für den Architekten und Architekturhistoriker Hermann Fietz, Sohn des langjährigen Kantonsbaumeisters Hermann Fietz, stellte das negative Urteil Rothenhäuslers zum barocken Kunstwerk einen der erklärten Gründe dar, das Thema Rheinau zu Beginn der dreissiger Jahre wieder aufzunehmen. In kurzer Zeit legte er gleich drei Publikationen über das Kloster vor. Ausschliesslich mit der Baugeschichte der Kirche befasst sich jedoch seine 1932 bei Josef Zemp in Zürich als Dissertation eingereichte Arbeit mit dem Titel: *Der Bau der Klosterkirche von Rheinau. Eine Darstellung zur Geschichte der Bauwirtschaft und Bautechnik zu Anfang des 18. Jahrhunderts.*[13] Noch im selben Jahr erschien eine kürzere, vom Hochbauamt des Kantons Zürich herausgegebene Abhandlung unter dem Titel *Kloster Rheinau.*[14] Schliesslich war Fietz 1938 Autor des ersten Zürcher Kunstdenkmälerbandes mit einem Kapitel über Ort und Kloster Rheinau.[15] Seine Untersuchungen zur Baugeschichte der Klosterkirche stellten hierfür eine wertvolle Vorarbeit dar. Mit dem Verweis auf seine Publikation *Der Bau der Klosterkirche Rheinau* von 1932 behandelt Fietz die Baugeschichte im Kunstdenkmälerband nur relativ kurz.

Bezugnehmend auf die kunsthistorische Diskussion jener Jahre bemerkt Fietz in der Einleitung zum Buch über den Bau der Klosterkirche, dass seine bauwirtschaftlich orientierte Untersuchung einer Anregung Georg Dehios von 1925 gefolgt sei. Der Historiker Dehio, der Stilentwicklung stets im Kontext der materiellen Grundlagen betrachtete, bedauert im Kapitel über die Architektur des Barock seiner *Geschichte der deutschen Kunst*, dass in der zeitgenössischen Barockforschung bestimmte Gebiete noch immer zu wenig bearbeitet würden. Er schreibt: «Dunkel bleibt auch vieles auf der wirtschaftsgeschichtlichen Seite. Wurden die Baumaterialien dem eigenen Grund und Boden entnommen, so kann die gröbere Arbeit doch nicht ganz durch Frondienste geleistet worden sein, denn alle diese Bauten sind in sehr schnellem Tempo getätigt worden; und für die Dekoration und Altarausstattung waren geschulte Handwerker nötig, die bezahlt werden mussten. Es wäre dankenswert, wenn die wirtschaftsgeschichtliche Forschung dieser noch offenen Fragen sich annehmen wollte.»[16] Genau das hat Hermann Fietz für Rheinau «im Sinne eines neuzeitlichen Bauberichtes»[17], wie er selber seine Arbeit einleitend charakterisiert, exemplarisch geleistet. Er stellt die einschlägigen Fragen an einem historisch bedeutsamen Objekt dar und kommt aufgrund genauer Kenntnisse des Gebäudes sowie der Umstände seiner Entstehung zur Überzeugung, dass Rheinau eine «höhere Schätzung» verdiene als bei Rothenhäusler: «Die Klosterkirche von Rheinau ist neben den Kirchen von St. Urban und Weissenau das bedeutendste Werk des Franz Beer; sie bildet ein ganz besonders interessantes Bindeglied zwischen der Klosterkirche von Irsee, dem ersten grösseren Bau des Meisters und der vollendeten Schöpfung von St. Urban. Die Klosterkirche Rheinau wird auch der Grösse nach nur von St. Urban um Weniges übertroffen.»[18]

Der Untersuchung von Fietz verdanken wir detaillierte Angaben über die Auftragssituation, über Künstler und Handwerker, einzelne Gewerbe, Baumaterialien, Baufortgang und Baukosten. Wir werden über Zeitpunkt, Herkunft und Menge von Stein-, Sand-, Gips- und Holzlieferungen ebenso informiert wie über die einzelnen Bauetappen und erhalten ausserdem Einblick in die Organisation der Baustelle sowie über Rechte und Pflichten der am Bau beteiligten Personen. Fietz hat mit seiner Auswahl, Darstellung und Interpretation der Bauakten wertvolle Quellen für die Geschichte dieses Kirchenbaues erschlossen und zugänglich gemacht, die wir bei vielen Bauten vermissen. Oft lassen sich bauhistorische Fragen, wenn überhaupt, nur noch über akribische Bauforschung klären.

Hermann Fietz hat, eigenen Angaben zufolge, alle im Stiftsarchiv Einsiedeln liegenden Baubelege ausgewertet.[19] Bemerkungen des Autors deuten darauf hin, dass er diese Angaben soweit möglich auch am Bau überprüft hat. So scheint er beispielsweise den Grundstein von allen Seiten gesehen oder Fassungsreste an den Fenstergewänden und Mauerecken beobachtet zu haben.[20] Aus Quellenstudium und Baubeobachtung resultierte eine wohl weitreichende Folgerung über die Baumethode: «Die Vorarlberger Baumeister arbeiteten von ihren ersten grösseren Kirchenbauten an zusammen mit Stukkateuren. Die Gliederung des Innenraumes mit Pilastern, Gesimsen, Gurten und Gebälkstücken war schon im Bauriss gelöst; denn diese Architekturteile sind bereits im Rohbau vorgebildet worden. Erst in zweiter Linie sind die Deckengemälde als Dekorationselemente dazugekommen.»[21] In der ersten Hälfte der dreissiger Jahre hat Fietz für seine Dissertation und den Kunstdenkmäler-

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht aus Nordosten. Aufnahme von 1996.

band eine Anzahl von Grundriss- und Aufrissplänen angelegt.[22] Die abgedruckten Darstellungen, wie zum Beispiel der Plan des Stucksystems am Gewölbe, liefern eine Fülle an nützlichen Informationen. *(vgl. Vollmer, S. 133, Abb. 2)* Die für den Neubau wichtigsten Verträge zwischen dem Kloster als Auftraggeber und den Ausführenden sind am Schluss des Buches vollständig im Wortlaut abgedruckt, so dass seine Aussagen unmittelbar überprüft werden können.

Die genannten Werke von Rothenhäusler, Fietz und wegen anders gelagerter Thematik mit Einschränkungen auch P. Rudolf Henggelers Professbuch stellen bis heute die wichtigsten Grundlagen für die barocke Baugeschichte Rheinaus dar. Seither wurde die Geschichte der ehemaligen Benediktinerabtei und ihrer Bauten monographisch nicht mehr bearbeitet.

Im 19. und 20. Jahrhundert beschäftigte Rheinau verschiedene Autoren vor allem unter kirchenrechtlichen Gesichtspunkten, die nach der Aufhebung des Klosters eine grosse Rolle spielten.[23] Zwei kleinere Schriften sind indes aus dem Jahr 1978 zu vermerken: Der anlässlich der letzten Restaurierung von Hans Martin Gubler neu verfasste Kunstführer von Rheinau[24] sowie die kleine Jubiläumsschrift zur Ausstellung anlässlich der 1200–Jahrfeier der Klostergründung. Darin wird unter anderem auch auf Baumassnahmen und Restaurierungen des 19. Jahrhunderts eingegangen.[25] Im weiteren sind zwei ursprünglich als Dissertationen verfasste Monographien über Künstler zu erwähnen, die in Rheinau tätig waren: Der Freskomaler *Francesco Antonio Giorgioli*, bearbeitet von Elisabeth Keller-Schweizer[26] und der Maler *Jacob Carl Stauder*, bearbeitet von Thomas Onken.[27] Mit dem für Rheinau zentralen Thema der Farbigkeit im Innenraum befasst sich 1980 schliesslich Richard Zürcher in einem Aufsatz.[28]

Nachdem die Baugeschichte der barocken Klosterkirche von Rheinau weitgehend bekannt ist, wird auf eine erneute Wiedergabe verzichtet, zumal eine umfassende bau-, kunsthistorische und quellenkundliche Erforschung nicht Thema dieser Arbeit über die Restaurierung ist. Hier geht es nach dem kurzen Überblick über die einschlägigen Abhandlungen vor allem um punktuelle Ausführungen dort, wo sich im Zusammenhang mit der Erarbeitung der vorliegenden Monographie neue Erkenntnisse ergeben haben. Sie können zur Ergänzung, in einigen Fällen auch zur Korrektur des bisherigen Wissens über baugeschichtliche und bauliche Details beitragen. Dafür sind besonders die eigens für den vorliegenden Band erarbeiteten kunsthistorischen Beiträge geeignet, die unter ikonographischen Gesichtspunkten bisher noch nie behandelt worden sind, wie die barocken Baupläne, die Turmengel oder die Wasserspeier. Aber auch die Untersuchung von Konstruktion und Farbfassung des Hochaltars erweitert den diesbezüglichen Kenntnisstand über den barocken Altarbau im allgemeinen und den Rheinauer Hochaltar von Sichelbein im besonderen.

Der Bauherr Fürstabt Gerold II. Zurlauben (1649–1735) aus Zug

Der Bauherr der barocken Anlage des Benediktinerklosters von Rheinau, Abt Gerold II. Zurlauben (Amtszeit 1697–1735) war der Bruder des Abtes von Muri, Placidus Zurlauben (Amtszeit 1684–1723). Die Zuger Familie Zurlauben, aus der Äbte, Äbtissinnen und Ordensvorsteher hervorgegangen sind, kann als eigentliche Dynastie bezeichnet werden.[29] Der ältere Abt Placidus hatte nur wenige Jahre vor Rheinau die Um- und Neubauten im Kloster Muri (Weihe 1698) veranlasst. Abt Gerold II. folgte in verschiedenen Punkten dem Vorbild seines Bruders, der 1701 den Fürstentitel erhielt. Von ihm übernahm Gerold II. 1685 zunächst das Amt als Sekretär der Benediktinerkongregation. Ausserdem liess er sich in baulichen Fragen von seinem Bruder leiten. Erste Pläne und Anregungen für die Neugestaltung ihrer Klosterkirchen holten sich die Äbte von Muri und Rheinau von Bruder Caspar Moosbrugger (1656–1723) aus Einsiedeln. Wie sein Bruder beauftragte auch Gerold II. mit Francesco Antonio Giorgioli (1655–1725) denselben Freskanten.

Ähnlichkeiten zwischen Muri und Rheinau gibt es aber auch im Umgang mit dem bestehenden mittelalterlichen Kirchenbau und der Turmfront: Wie in Muri, wo das alte Langhaus durch ein Oktogon ersetzt wurde, die zweitürmige Westfront jedoch stehenblieb, wurde auch in Rheinau die mittelalterliche Klosterkirche bis auf den bestehenden Turm abgebrochen, um dem Neubau Platz zu machen. Auf der schmalen Rheininsel war der Bauplatz beschränkt und die Anlage eignete sich vermutlich weniger gut für eine Umgestaltung, wie sie in Muri vorgenommen worden ist.

Neben dem eigentlichen Bauplatz brauchte man auf der Insel noch ausreichend Platz für die Lagerung von Baumaterial und die Bauhütte. Wie bei anderen Grossbauten auch ging man mit dem Baumaterial sparsam um. Trotz der Nähe zum Rhein bedeutete der Transport von Baumaterial einen immensen, nicht nur finanziellen Aufwand. Im ersten Bauvertrag von 1704 wurde Baumeister Franz Beer (1660–1726) denn auch verpflichtet, die Steine des abgebrochenen Baues auseinanderzulesen.[30] Die brauchbaren Steine wurden wiederverwendet. Folglich stiess man bei späteren Restaurierungen verschiedentlich auf Spolien des Vorgängerbaues. Hermann Fietz berichtet,

Abb. 2–3 Rheinau. Ehem. Benediktinerkloster.
Oben: Widmungsblatt für Abt Gerold II. Zurlauben von 1734. Portraitmedaillon des Abtes begleitet von den Hl. Benedikt und Fintan, zwei Putten, seinem Familienwappen und demjenigen des Klosters; darunter topografische Ansicht von Rheinau mit der barocken Klosteranlage. Radierung von Johann Georg Seiller (1663–1740) aus Schaffhausen. Original ZBZ, graph. Slg., Rheinau I, 110, l.
Unten: Darstellung der Klosteranlage als Meeresinsel. Glückwunschadresse zum 50jährigen Priesterjubiläum von Muri-Abt Placidus Zurlauben am 21. März 1720. Anonymes Aquarell. Original StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, Msc. R 78, fol. 17.

dass er besonders an den Mauerecken rote Sandsteine vom Vorgängerbau beobachtet habe.[31] Auf älteren Fotos der südlichen Aussenmauern sind solche roten Sandsteine noch zu sehen. *(vgl. Schwarz Putze, S. 267, Abb. 6)* Spektakulär war auch der Fund zweier, fast völlig intakter Grabsteinplatten aus der Renaissancezeit, auf die man 1924 bei der Restaurierung der Giebelvoluten stiess[32]; zudem gab es als Baumaterial wiederverwendete Kapitelle und Reliefsteine.

Abt Gerold II. Zurlauben, nach Henggeler «wohl der hervorragendste unter den Rheinauer Äbten»[33], hat sich als eigentlicher Bauherr persönlich intensiv mit den Bauplänen und dem Baufortgang beschäftigt. Moritz Hohenbaum van der Meer, Prior und Sekretär in Rheinau, schildert in seiner Jubiläumsschrift der Klostergeschichte von 1778 den Neubau der Kirche und ihren Bauherrn: «Im Jahr 1705 hat der Abt Gerold den Entschluss ins Werk gesetzet, anstatt des alten Münsters, welches seit dem Jahre 1114 gestanden, eine ganz neue Kirche zu erbauen. Er machte den 3. Brachmonat mit gewöhnlicher Feierlichkeit den Anfang; er stellte die neue Kirche an die Seite des vom Abte Theobald aufgeführten Thurmes, und liess an der andern Seite einen andern gleichförmigen Thurm hinsetzen; die Kirche selbsten aber liess er mit verschiedenen Gemälden, mit einer grossen Orgel, und mit 11 Altären auszieren. (...) Den 5. Weinmonat 1710 wurde die neuerbaute Kirche unsers Gotteshauses zu der Ehre der in den Himmel aufgenommenen Mutter Gottes und Jungfrau Maria, des heiligen Apostels Peters, des heiligen Bischofes und Martyrers Blasius, des heiligen Fintans, und anderer heiligen Patronen, von Conrad Ferdinand Geist, Weihbischof zu Constanz eingeweihet (...).»[34]

Zu den baulichen Aktivitäten von Abt Gerold II. äussert sich Henggeler folgendermassen: «Die Regierung dieses Abtes ist vor allem gekennzeichnet durch seine grossartige Bautätigkeit, die mit der Vergrösserung des Weinkellers, der Einrichtung eines Frauengasthauses darüber und der Ummauerung des ganzen, vor der Brücke gelegenen Hofes begonnen hat.»[35] Doch das Kloster florierte unter Abt Gerold II. nicht nur in baulicher Hinsicht. Hohenbaum zufolge «beförderte (er) die Wissenschaften und setzte der Gelehrtheit das Gebet an die Seite» – eine bemerkenswerte Reihenfolge.[36] Noch Rahn und Fietz schildern Rheinau als tausendjähriges Kulturzentrum[37], und im Protokoll der Auflösung des Klosters aus dem Jahr 1862 ist von «einer wissenschaftlichen und einer Kunstsammlung» die Rede, von Gemälden, Schnitzwerken, Teppichen und anderen Kunstgegenständen. Daneben existierten ein Kirchenschatz, eine Klosterbibliothek, eine Münzsammlung und ein Klosterarchiv. Die prachtvolle Sammlung von Paramenten und liturgischem Gerät wurde von Abt Gerold um viele Stücke erweitert.[38]

Die Rolle des Bauherrn umfasste weit mehr als nur die formelle Auftraggeberschaft. Der Abt war, wie Hermann Fietz ausführt, für die Leitung des gesamten Bauunternehmens zuständig, wobei er sich jedoch auf hauseigene Mitarbeiter stützen konnte, auf Fratres, die in ökonomischen oder baulichen Angelegenheiten kompetent waren. Zur Zeit Gerolds II. waren dies vor allem der Vorstand der Ökonomie, Pater Grosskeller sowie Pater Fintanus Knopflin als *inspector aedificiorum*.[39] Für die Herstellung der Ausstattung spielte auch die Klosterschreinerei eine bedeutende Rolle. Unter der Leitung des Konventualen Stefan Engist wurden hier in der zweiten Ausstattungsphase der Klosterkirche die Beichtstühle angefertigt.

Obwohl die Ausstattung zu Lebzeiten von Abt Gerold II. nicht ganz vollendet werden konnte, kommt dem Abt doch der Hauptanteil am barocken Kirchenneubau zu. Unter ihm entstanden Projekt und Pläne, wurden die Aufträge erteilt und der Bau ausgeführt; er erlebte sowohl die Weihe des Innenraumes im Jahr 1710 als auch die Vollendung des Nordturmes 1711. Schliesslich feierte Abt Gerold II. 1723 vor dem anlässlich seines goldenen Professjubiläums fertiggestellten Hochaltar dessen Weihe. Rothenhäusler zufolge ist Abt Gerold II. ein so reger Bauherr gewesen, dass er durch seine Bauaktivitäten seinen Nachfolgern namhafte Bauten erspart habe. Ihnen seien «hauptsächlich Ergänzungen und Reparaturen» geblieben.[40]

Bauzeit

Den Neubau der Kirche plante Abt Gerold II. vermutlich seit seinem Amtsantritt im Jahr 1697. Fassbar wird das Projekt 1702 mit den ersten Plänen von Bruder Caspar Moosbrugger. Sicher lässt sich auch die 1701 auf dem Klosterareal erstellte und 1705 erweiterte Ziegelhütte (Fischergasse, beim Gasthaus) bereits mit dem grossen Bauvorhaben in Verbindung bringen.[41]

Der erste Vertrag mit Baumeister Franz Beer, dem später das Adelsprädikat «von Blaichten» verliehen wurde, datiert vom 26. Mai 1704. Er basiert auf Grundrissplänen, die Beer laut Rheinauer Rechnungsbuch zusammen mit Peter Thumb (1681–1766), Baumeister von Birnau, angefertigt hatte und in denen wesentliche Elemente des Moosbruggerschen Projekts enthalten sind.[42] Während in diesem ersten Vertrag nur von einem Turm gesprochen wird, ist bereits ein Jahr später ein Planwechsel zu verzeichnen. Am 14. Mai 1705 erhielt Beer einen Zusatzvertrag. Statt der ursprünglich geplanten Kapelle sollte er nun einen zweiten Turm erstellen, der dem bestehenden Turm in allem «gleich sein» sollte.[43]

Am 22. Juli 1705 wurde der Grundstein der Kirche gelegt; im Herbst 1707 war der Dachstuhl aufgerichtet und am 5. Oktober 1710 fand die Weihe statt. Danach musste insbesondere die Ausstattung angefertigt und vervollständigt werden. Verwunderlich ist die Tatsache, dass der Hochaltar erst dreizehn Jahre nach der Weihe der Kirche errichtet wurde. Während dieser Zeit musste die Messfeier also am translozierten Hochaltar aus der Vorgängerkirche oder an einem Provisorium gefeiert worden sein. Die letzten Ausstattungsstücke kamen in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts unter Abt Roman Effinger (Amtszeit 1753–1758) in die Kirche, so zum Beispiel 1755–1759 die Beichtstühle; 1756 wurde die stein-

farben und gold gefasste Kanzel durch die heute bestehende ersetzt. Die frühbarocke Kanzel gelangte in die Kirche von Rheinheim (bei Zurzach), wo das Kloster Belegungsrechte besass. Dort befindet sie sich heute noch in gutem Zustand. *(Abb. 4)*

Mit fünf Jahren war die unmittelbare Bauzeit der Kirche bemerkenswert kurz. Die Fertigstellung der gesamten Ausstattung hingegen dauerte rund fünfzig Jahre, wobei festzustellen ist, dass sie in diesem Zeitraum zu Teilen bereits wieder verändert wurde. Der Marien-, Kreuz-, Deodat- und Theodoraaltar erhielten um 1754 neue Fassungen.[44] Gerade die beiden zuerst errichteten Altäre waren einer anderen Ästhetik verpflichtet und entsprachen zur Jahrhundertmitte offenbar nicht mehr dem herrschenden Geschmack. Noch erstaunlicher ist es aber, dass auch der Hochaltar bereits nach knapp zwanzig Jahren teilweise umgefasst wurde.[45]

Südturm – Nordturm

Die als dreischiffige basilikale Anlage überlieferte alte Klosterkirche hatte aufgrund der erhaltenen Text- und Bildquellen einen Glockenturm, der ungefähr in der Mitte der Westfront stand. Er wurde unter Abt Johann Theobald Werlin von Greiffenberg (Amtszeit 1565–1598) zwischen 1572 und 1578 errichtet; das Vollendungsdatum 1578 belegt die an der westlichen Wandfläche des Turmaufsatzes in den Kalkstein gemeisselte Jahreszahl. Das als Steinrelief über dem Portal des Südturmes zusammen mit einer Inschrifttafel angebrachte Abtswappen erinnert an den damaligen Bauherrn. Ein zweites Wappen, ein kupfergetriebener und vergoldeter Greifvogel, befindet sich auf der Turmspitze als Mittelteil des Eisenkreuzes. Turmbaumeister war der Zürcher Hans Wellenberg. Der Turm war dem romanischen Rundbogenportal von 1114 vorangestellt worden und das Turmuntergeschoss mit Sterngewölbe und Wandmalereien als Vorhalle gestaltet, die später zur Grabkapelle von Baumeister Wellenberg wurde.[46] Nach dem Beerschen Entwurf, der sich genau an den oben erwähnten Auftrag hielt, wurde der Frontturm zum Südturm der neuen Zweiturmfassade. Das ehemalige Kirchenportal aber wurde zugemauert; es wurde erst 1901 von Rahn wieder aufgedeckt. Ob die Idee der Konservierung des alten Turmes auch aus Gründen der Sparsamkeit erfolgte, wird sich wohl schlüssig nicht nachweisen lassen. Sicher verbindet sich mit dem alten Turm wie in vergleichbaren Fällen der Anspruch des Bauherrn, in der ungebrochenen Tradition seiner Vorgänger zu stehen, um dadurch die eigene Legitimation zu festigen.

Die Umfassungsmauern des Südturmes sowie alle barocken Mauern bestehen aus Kalkstein.[47] Bei den Türmen wurden grosse, regelmässige Quader, bei der Fassade und den übrigen Mauern einfache Hausteine verwendet.[48] Die profilierten und skulpierten Bauteile wie Gurtgesimse, Fenster- sowie Portalgewände, Masswerke, Masswerkbrüstungen mit Kranzgesims und die vier Turmerker mit den dazugehörigen Konsolköpfchen sind bzw. waren aus Sandstein gehauen.[49] Der Südturm diente Beer als Vorlage für

Abb. 4 Rheinheim (Baden/Württemberg). Katholische Pfarrkirche St. Michael. Frühbarocke Kanzel von 1600. Die unter Abt Gerold I. Zurlauben für die Klosterkirche Rheinau geschaffene Kanzel wurde 1710 in den barocken Kirchenneubau übernommen. 1756 unter Abt Roman Effinger ersetzt und in die Kirche von Rheinheim (bei Zurzach) verbracht. Aufnahme von 1997.

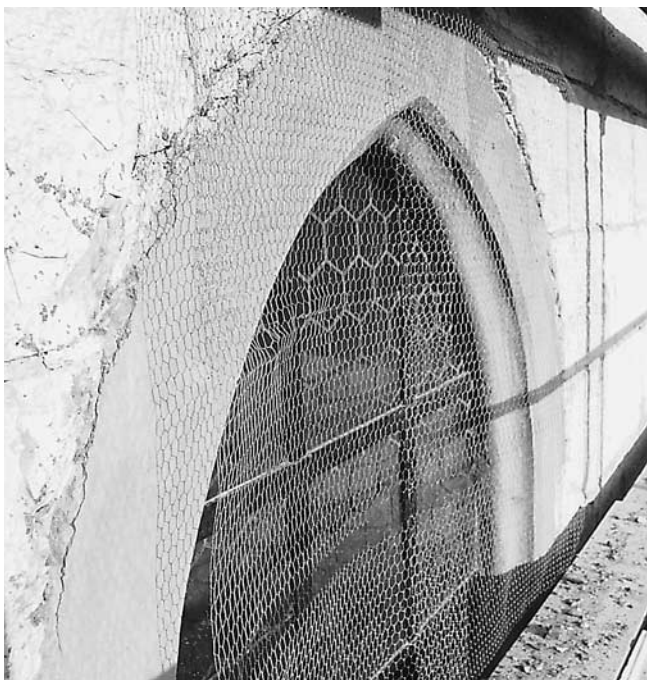
den zweiten, nördlichen Fassadenturm, bei dem es sich um eine weitgehende Kopie handelt; besonders die verwendeten Steinformate der beiden Türme lassen sich nur bei genauem Vergleich voneinander unterscheiden. Dabei zeigt es sich, dass beim Südturm weniger, dafür grössere Quader verbaut wurden als beim Nordturm. Die Anzahl der Steinlagen bei Süd- und Nordturm differiert wie folgt:

1. Turmgeschoss: 15 (Süd) – 17 (Nord)
2. Turmgeschoss: 13 (Süd) – 15/16 (Nord)
3. Turmgeschoss: 20 (Süd) – 21 (Nord)
4. Turmgeschoss: 16 Lagen bei beiden Türmen.

Baumeister Beer kopierte das leicht spitzbogige Fenster im ersten Turmgeschoss, das schwach profilierte Gurtgesims, die Fensterrose im dritten Geschoss, die er mit leicht abgeändertem Masswerk ausgefüllt hat, bis hin zum oktogonalen Turmaufsatz mit spätgotisch anmutender Masswerkbrüstung und Turmhaube.

Allem Anschein nach hat sich Franz Beer aber gegenüber dem zu kopierenden Vorbild auch gewisse Freiheiten erlaubt. Davon war man jedenfalls, was die Schallöffnungen betrifft, einer Bemerkung von Fietz folgend, bisher ausgegangen: «Der Nordturm ist eine genaue Kopie des spätgotischen Südturmes. Er enthielt ursprünglich keine Masswerke in den Fenstern der Glockenstube, wie diese auch im Frontalfenster des Südturmes beim Bau der Klosterkirche ausgebrochen worden waren.»[50] Nachdem das Masswerk als zum spätgotischen Turm gehörig anzusehen ist, würde dies bedeuten, dass Beer sich in diesem Punkt über seinen Vertrag hinweggesetzt und gegen das Masswerk nicht nur am neuen, sondern auch am alten Turm entschieden hätte. Das spätgotische Masswerk der westlichen und südlichen Schallöffnung wurde herausgebrochen, während das schlechter sichtbare östliche und das nördliche Masswerk an ihrem Ort verblieben. Alle Schallöffnungen wurden sodann mit Jalousieläden geschlossen. Die Vermutung liegt nahe, dass für diese Massnahme die Fernsicht auf die Klosterkirche entscheidend war. Dem anreisenden Fremden zeigten sich von der hochgelegenen Strasse aus zuerst die Westansicht der Turmhauben, dann die Turmaufsätze und die rundbogigen Schallöffnungen der Glockenstube. Erst aus kürzerer Distanz betrachtet treten diese Rundbogen in einen Zusammenhang mit dem grossen Rundbogenfenster und den rundbogigen Figurennischen am Mittelrisalit der Fassade und bilden gewissermassen deren Gegenstück. Davon, dass Beer in der Gestaltung der neuen Fassade keinerlei Bezug zu den Türmen hergestellt hätte, wie das von Rothenhäusler angedeutet und von Fietz ausdrücklich gesagt wird, kann also keine Rede sein.[51] Der erste Eindruck aus der Ferne dürfte für Beer das Motiv für diesen Eingriff gewesen sein, denn er beschränkte sich darauf, nur die von Weitem sichtbaren Öffnungen entsprechend zu «modernisieren». Der heutige Zustand stammt erst vom Beginn unseres Jahrhunderts, als man zwischen 1918 und 1921 alle acht Masswerke rekonstruierte.[52]

Ob es sich allerdings so verhalten hat wie beschrieben, ist inzwischen zumindest fraglich geworden. Es lässt sich nämlich nicht mit Sicherheit sagen, ob die Entfernung des spätgotischen Masswerks eine von Franz Beer veranlasste oder eine frühere Massnahme darstellt. Masswerkspuren an den unteren Turmfenstern, erlauben es, die bisherige Annahme zu hinterfragen.[53] *(Abb. 5)* Nach den Beobachtungen von Bildhauer Josef Ineichen während der letzten Restaurierung war das Masswerk nämlich nicht auf die Schallöffnungen beschränkt, sondern es bereicherte auch die unteren Turmfenster. Beim älteren Südturm ist dies nicht verwunderlich. Erstaunlich ist es jedoch, dass auch beim Nordturmfenster noch derartige Spuren festgestellt wurden. *(Abb. 6, 7)* Daraus wäre der Schluss zu ziehen, dass Beer auch hierin den alten Turm getreu kopierte. Sollte er nur bei den Schallöffnungen das originale Mass-werk herausgeschlagen haben? Mit einem Problem nicht genug, es stellt sich noch ein weiteres: Wie sind die Glocken bei bestehendem Masswerk in den Südturm gekommen?[54] Von den sieben Glocken stammen zwei und zugleich die grössten aus dem Jahr 1500 (Durchmesser 152 cm



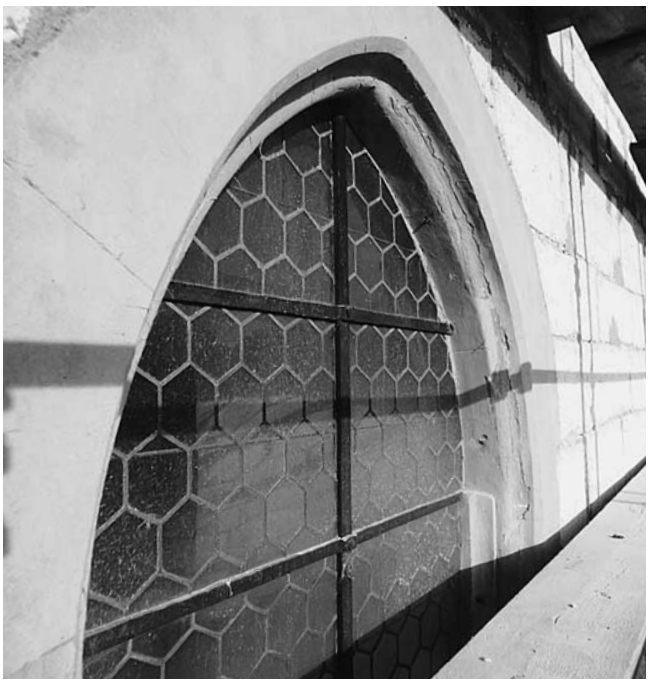


Abb. 5–6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Links: Südturm. Fenstergewände am 2. Turmgeschoss. Profiliertes Gewände aus spätgotischer Zeit; die Masswerkansätze sind kaum zu erkennen; das Gewände ist heute ersetzt. Rechts: Nordturm. Fenstergewände am 2. Turmgeschoss. Gotisierendes Gewändeprofil mit deutlich erkennbarem Ansatz des ehemaligen Masswerks; das Gewände ist heute ersetzt. Aufnahmen von Josef Ineichen von 1976/77.

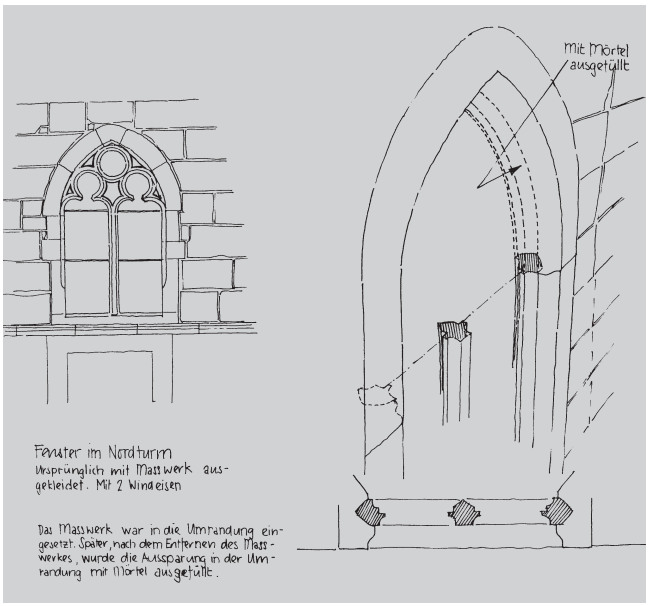


Abb. 7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Rekonstruktionsversuch des Masswerks im unteren Turmfenster. Skizze von Josef Ineichen von 1994.

bzw. 116 cm) und gehen auf die Vorgängerkirche zurück. Fünf sind später datiert als der Turmbau. Wie Peter Albertin in seinem Bericht feststellt, ist der Glockenstuhl aus einem Guss, und es verweisen lediglich einige eingekerbte Jahreszahlen (1606, 1633, 1688) auf spätere Reparaturen oder Erneuerungen.[55] *(Abb. 8)* Die Glocken haben verschiedene Jahrgänge.[56] Jene von 1688 mit gleichzeitig datiertem Joch konnte man mit ihren 97 Zentimetern Durchmesser unmöglich durch die Pfosten des bestehenden Masswerks in den Turm bringen. Also hatte man spätestens 1688 das Masswerk einer Schallöffnung entfernt oder doch zumindest einen Pfosten davon, um die Glocke in den Glockenstuhl zu befördern. Es ist also nicht auszuschliessen, dass Beer eine Schallöffnung ohne Masswerk angetroffen hat und sie zum Vorbild für den Nordturm nahm, während die Situation am unteren Turmfenster zu Beers Zeit noch intakt war.

Zur Farbigkeit der Turmhauben

Anlässlich der jüngsten Wiederherstellung der Turmhauben stand man vor der Frage, ob Franz Beer der Zweiturmfassade mit einer neuen Farbfassung für die Turmhauben seinen Stempel aufgedrückt hatte oder ob er das Kolorit der zu kopierenden Vorlage übernahm. Die Vorstellung, dass Kupferhauben und Wasserspeier 1711 gemeinsam eine neue, barocke Fassung bekamen, war und ist zweifellos verlockend. 1708 wurden die Hauben der Dachreiter auf dem Querhaus sowie das Giebelkreuz bemalt[57], 1709 das Wappen über dem Hauptportal farbig gefasst[58] und 1711 die neu gefertigten Spenglerarbeiten gestrichen.[59] Eine Neufassung der Hauben und Wasserspeier jedoch erwähnen weder Rothenhäusler noch Fietz, die sonst jedes Detail quellenmässig belegen. Die Befunduntersuchungen von 1976 ergaben zwar mehrere Farbschichten, jedoch keinen Hinweis auf den Zeitpunkt der Fassung – eine Frage, die man damals nicht weiter verfolgte. Glücklicherweise bringen uns die Urkunden ein Stück weiter. Der Urkunde von 1711, die zur Errichtung des Nordturm-Engels ausgestellt wurde, ist zu entnehmen, dass es sich bei der Fassung der Turmhaube wortwörtlich um eine Kopie der Fassung von 1689 handelt. So wurde unter Abt Basilius Iten (Amtszeit 1682–1697) nach einem Sturmschaden der Engel des Südturms repariert. Gleichzeitig sei die Haube mit «natürlichen Farben» in den Tönen rot, blau, weiss und gelb bemalt worden.[60] Von der 1689 offenkundig abenteuerlichen Reparaturmassnahme zeugt auch ein Schriftstück, das im wieder aufgerichteten Engel deponiert wurde. Deutlich beruft sich Abt Gerold II. 1711 auf jene Urkunde, wenn er den Passus über die Bemalung der Turmhaube in natürlichen Farben wörtlich übernimmt, einschliesslich der gleichen Abfolge der Farben rot, blau, weiss und gelb. Bedenkt man, dass auch der Bauvertrag mit Beer von 1705 ausdrücklich festhält, dass der neue Turm in allem dem schon bestehenden Turm gleich sein solle[61], so kann man die erwähnte Passage über die Farben nur so verstehen, dass mit der Architektur und den dekorativen Elementen 1711 auch die farbige Fassung des Südturmes auf den Nordturm übertragen wurde. Ob Sparsamkeit oder Traditionsbezug oder beides zusammen diese Entscheidung bestimmte, wird sich eindeutig kaum klären lassen.

Die erwähnte Bemalung war 1711 zweiundzwanzig Jahre alt. Es ist anzunehmen, dass sie noch in so gutem Zustand war, dass man sie ohne weiteres zum Vorbild nehmen konnte. Von ihrer zeitlichen Distanz legten die beiden Türme noch im 19. Jahrhundert Zeugnis ab. Jedenfalls zeigt die älteste erhaltene Fotografie von Rheinau aus dem Jahr 1862 *(Abb. 9)* zwei sehr unterschiedliche Verwitterungszustände der Turmhaubenfassungen: Während auf dem jüngeren Nordturm markante Spuren der Gratbemalung zu sehen sind, scheint diese auf dem Südturm vollständig zu fehlen. Es könnte sich bei den Farb-

Abb. 8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Eingekerbte Jahreszahl 1633 am Glockenstuhl; sie stammt vermutlich von einer Reparatur her. Aufnahme von 1994.

Abb. 9 Rheinau. Ehem. Kloster. Gesamtansicht von Westen aus dem Jahr der Klosteraufhebung 1862. Älteste erhaltene Fotoaufnahme der Benedikterabtei. Die Bemalung der Hauben des Nord- und Südturmes zeigt deutliche Unterschiede; während beim Nordturm die Gratbemalung noch gut zu erkennen ist, scheint sie beim südlichen Pendant vollständig abgewittert zu sein.

spuren am Nordturm noch um die Erstfassung von 1711 handeln, während die ältere Fassung des Südturmes weitgehend abgetragen war. Eine Neufassung der Turmhauben während des 19. Jahrhunderts ist jedenfalls nicht belegt. So erklärt vielleicht der um die Jahrhundertmitte nicht mehr buntfarbige Gesamteindruck eine Bemerkung des jungen Studenten Rahn, der von grau-blauen Rheinauer Turmhauben sprach, als er sich 1861, kurz vor der Aufhebung, wandernd der Abtei näherte.[62]

Zur Farbigkeit der Wasserspeier

Wie hat man sich nun die kupfernen Wasserspeier zu Beers Zeit vorzustellen, die ebenfalls am Südturm existierten und kopiert wurden? Nachdem sie am unteren Ende der Grate sitzen und als deren Ausläufer wirken, darf man annehmen, dass sie nicht nur formal sondern auch farblich eng auf die Kupferhauben Bezug genommen haben. Die Befunde, die detailliert im Untersuchungsbericht von Annette Meier-Schendekehl dargestellt werden, zeigen erwartungsgemäss am älteren Südturm mehr Farbschichten als am jüngeren Nordturm.[63] Der Einfachheit halber unterschied man bei der letzten Restaurierung eine *gotische* und eine *barocke* Fassung. Die gotische Farbschicht, die beim jüngeren Turm fehlt, wird in dem Bericht als ein *grüner* oder *grünblauer* Anstrich beschrieben, der an exponierten Partien des Drachenkörpers zusätzlich Blattvergoldungen erkennen lässt. Sucht man in den Quellen nach Farbangaben, so stellt man fest, dass die Drachen zwar öfters erwähnt werden, nicht jedoch ihre Farben. Stattdessen ist in einem Rodel von 1588, zehn Jahre nach der Fertigstellung des Südturmes, zu lesen, dass die Kirche von Abt Theobald Werlin von Greiffenberg mit drei grünen Türmen versehen sei.[64] Es handelt sich dabei vermutlich um den Fassadenturm, den Dachreiter auf dem Kirchenschiff und um einen kleineren Dachreiter, welcher auf der im Westen angebauten Fintanskapelle sass. So sind sie auf einer Radierung von J.C. Winterlin von 1619 *(Abb. 10)* und besser noch auf einer kolorierten Federzeichnung nach Winterlin von P. Othmar Vorster aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen. *(Abb. 11)*

In jedem Fall ist von der Farbe Grün die Rede, die eindeutig als erste Fassung auf den Wasserspeiern festgestellt wurde. Wir dürfen vermuten, dass damals sowohl die Turmhaube als auch die acht Wasserspeier hauptsächlich grün mit farbigen oder goldenen Akzenten gefasst waren und gesamthaft um die Mitte des 17. Jahrhunderts die erwähnte buntfarbene Fassung erhielten. Sie ist zwar durchaus eine barocke Fassung, stammt aber nicht aus der Zeit des barocken Neubaues unter Abt Gerold II., sondern von seinem Vorvorgänger, Abt Bernhard I. (Amtszeit 1642–1682) und wurde 1689 unter Abt Basilius Iten restauriert.[65]

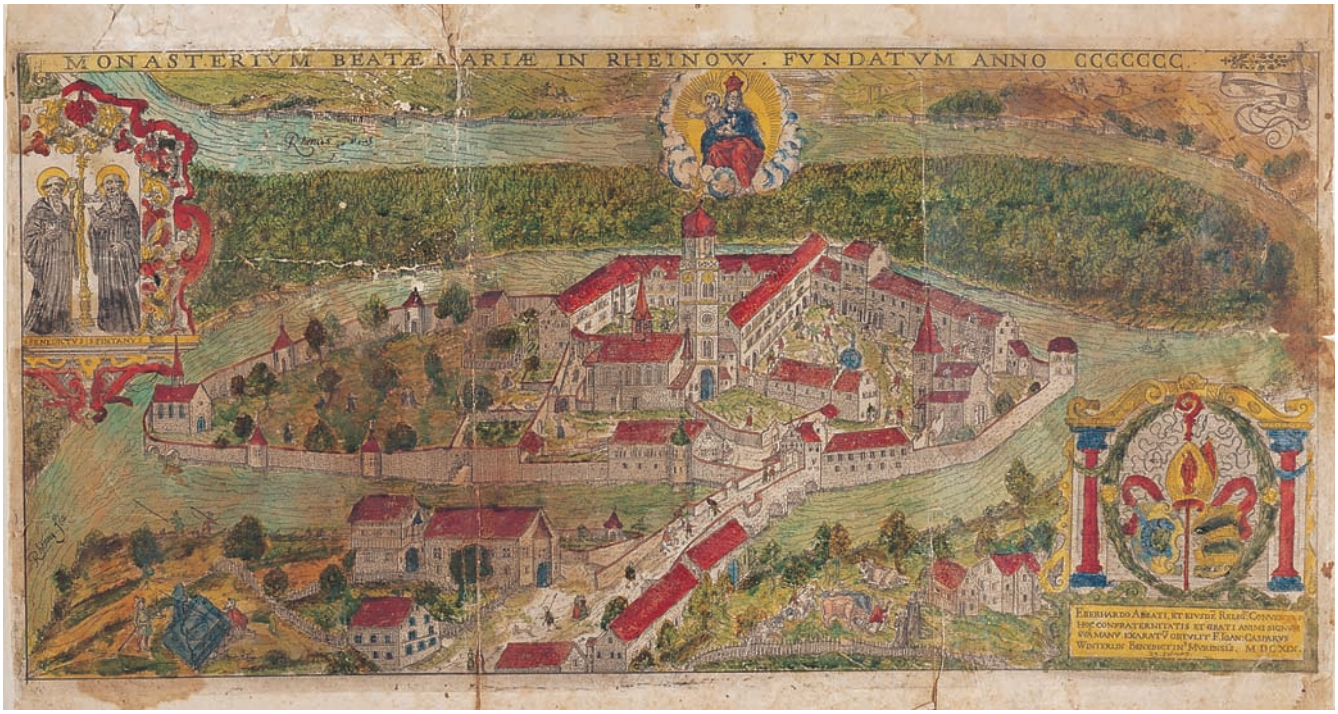


Abb. 10–11 Rheinau. Ehem. Kloster. Gesamtansichten der mittelalterlichen Klosteranlage von Norden. Oben: Kolorierte Radierung von Johann Caspar Winterlin, Bruder im Kloster Muri, dat. 23. Februar 1619. Original StiA Einsiedeln, graph. Slg. Unten: Freie Kopie von P. Othmar Vorster aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts nach dem Prospekt von J.C. Winterlin. StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, Msc. R 91.3.

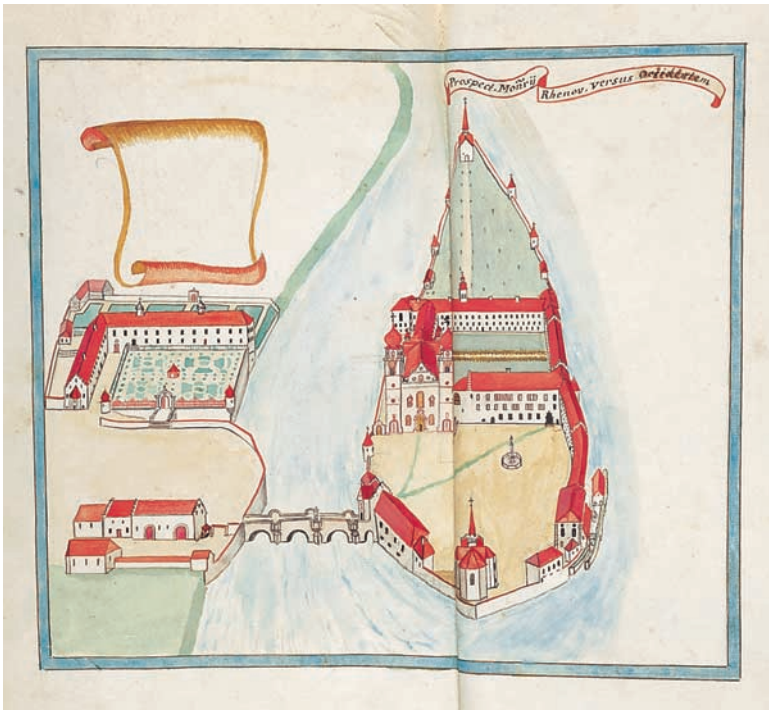


Abb. 12–13 Rheinau. Ehem. Kloster. Prospekte der barocken Klosteranlage von Westen (oben) und Norden (unten). Aquarellierte Federzeichnungen von P. Othmar Vorster aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Originale im StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, Msc. R. 91.3.

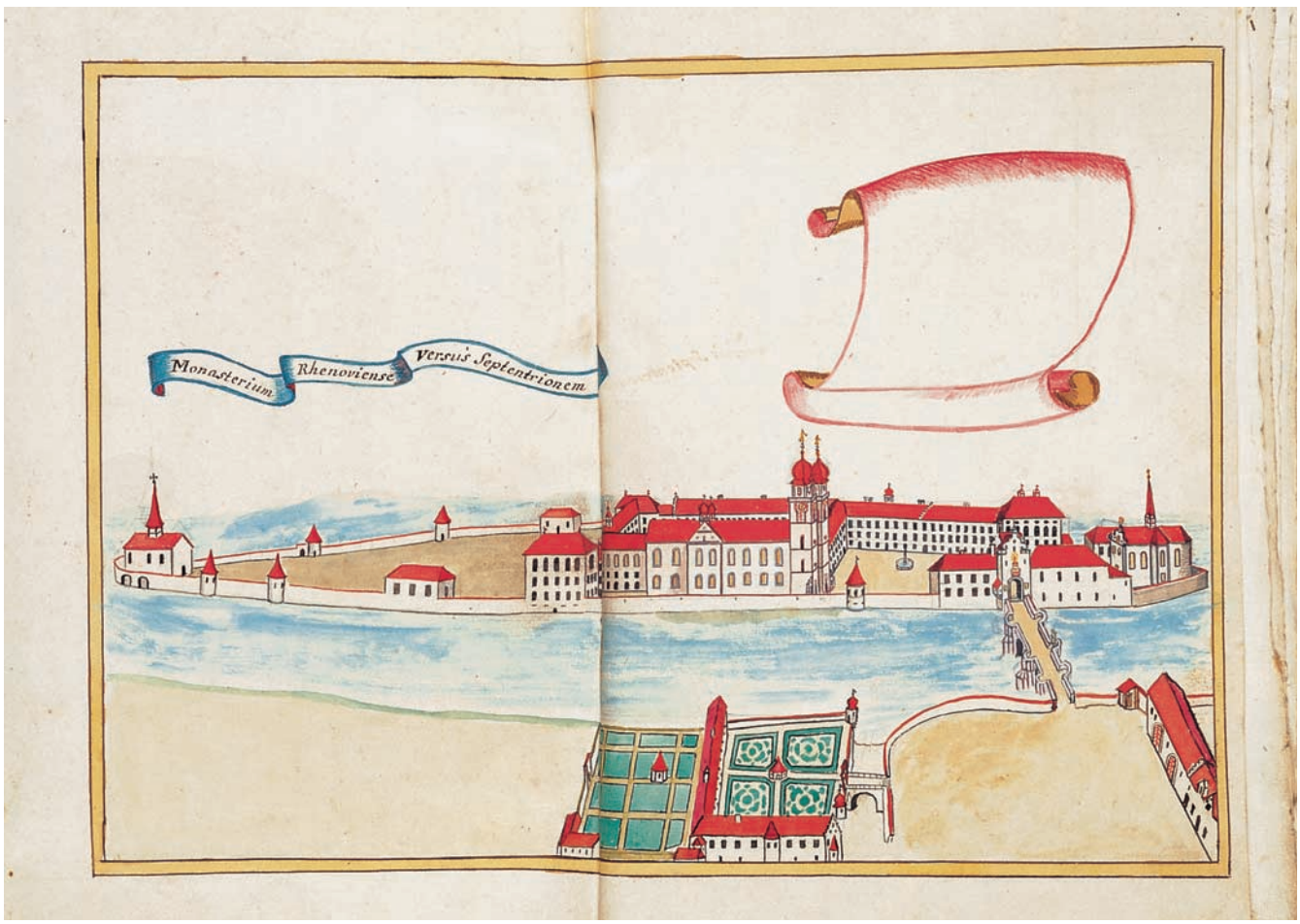
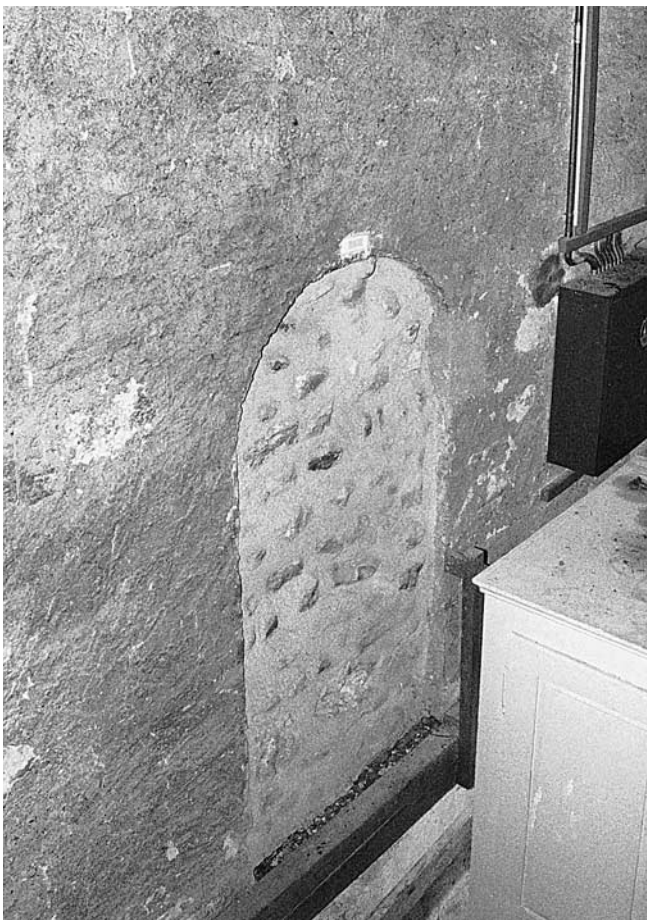


Abb. 14–15 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm von 1578. Oben: Nordostecke des Turmes; sie liegt seit dem Bau des barocken Langhauses zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Dachstuhlbereich. Das Putzkleid auf der Ostseite ist grob geglättet, der Putz wird zu den Ecken hin flach abgezogen, die Eckquader selber sind sauber ausgespart. Unten: Dieselbe grobe Putzstruktur findet sich im Turminnern; der zugemauerte Rundbogen öffnete sich beim Vorgängerbau vermutlich zum Dachstuhl hin. Aufnahmen von 1994.



Die Gestaltung der barocken Fassade

Die Frage, ob Beer – wie eventuell bei den Schallöffnungen – noch weitere Veränderungen am alten Turm vorgenommen hat, um die neue Fassade dem Zeitgeschmack entsprechend zu gestalten, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Behandlung der Aussenhaut. Entspricht die heutige Erscheinung des Aussenbaues in etwa derjenigen zur Zeit Beers oder ist sie als das Resultat späterer Restaurierungen anzusehen?

Heute sind die beiden Türme unverputzt, während die Aussenflächen des Langhauses und die Eingangsfassade verputzt sind. Steinsichtig wie die Türme erscheint seit 1924 der vormals verputzte Frontgiebel über dem Architrav. *(Abb. 16)* Jenen Zustand erkennt man auf der erwähnten historischen Aufnahme von 1862. *(Abb. 9)* Frühere grafische Darstellungen erlauben bezüglich der ursprünglichen Beschaffenheit keine eindeutigen Schlüsse. Abgesehen vom einst verputzten Giebel können zwei weitere Beobachtungen skeptisch stimmen. Die eine ist heute noch am älteren Südturm nachzuvollziehen, die andere beruht auf Fotos aus dem Jahr 1907.

Zunächst zum Befund am Südturm: Der einstige Frontturm scheint zu einem früheren Zeitpunkt (teilweise?) verputzt gewesen zu sein. Er besass einen hellen Putz, der sich farblich kaum vom verwendeten Baumaterial, Kalkstein aus dem nahegelegenen Nohler-Bruch, unterscheidet. Dieser Verputz ist bis an die flache, sorgfältig mit Randschlag gearbeitete Eckquaderung herangeführt, spart die Ecksteine (Läufer und Binder) selber jedoch aus. Zu sehen ist dies noch heute auf der gesamten Fläche in jenem Turmbereich, der durch den Bau des höheren barocken Dachstuhls zum Innenraum geworden ist, also an der östlichen und z.T. an der südlichen Mauerfläche. Zwischen der Erbauung des Turmes (vor 1578) und dem barocken Kirchenneubau (vor 1710), während ungefähr 130 Jahren, muss dieser Teil des Turmes frei gestanden haben. Die Oberfläche ist in einem guten Zustand und zeigt kaum Verwitterungs- oder Verschmutzungsspuren. *(Abb. 14–15)*

Es stellt sich nun erstens die Frage, ob dieser grossflächige Befund tatsächlich auf alle vier Turmflächen übertragen werden kann und zweitens, ob die Abnahme dieses Putzes vom bestehenden Turm zum Beerschen Auftrag gehörte bei gleichzeitigem Verputzen der Lang- und Querhausflächen. Wie der Stukkateur im Innern, so heisst es im Bauvertrag von 1704, wird dem Baumeister aufgetragen, «ausswendig die Kirchen zu bestechen».[66] Der «Bestich» ist laut Wasmuths Lexikon der Baukunst ein mit der Kelle abgezogener, nur leicht geglätteter Mörtel.[67] Da im Vertrag ganz allgemein von «der Kirche» und nicht eigens von den Türmen die Rede ist, kann man hierin keinen hinreichenden Beweis für die These sehen, dass die ganze Kirche, einschliesslich der Zweiturmfassade unter Beer einheitlich verputzt wurde. Es gibt aber ausser dem äusserst *bestechenden* Befund am Südturm noch weitere Indizien. So wurde nach Francis de Quervain als Baumaterial an den Türmen wie an der Giebelfassade der gleiche Kalkstein verwendet.[68] Vom Baumaterial her besteht

Abb. 16 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade mit Doppelturmfront. Zustand nach dem Einbau der Masswerke in die Schallöffnungen der Türme. Der Blendgiebel am Mittelbau ist noch verputzt (1924 entfernt). Historische Aufnahme von 1921.

also kein Unterschied zwischen verputzten und unverputzten Teilen. Unterschiede in der Steinbearbeitung zwischen Fassade, Türmen und Aussenmauern müssten, wie mögliche Putzreste auf den Türmen, für die weitere Klärung untersucht werden.[69] Denkbar wäre es, dass der Putz langsam abgewittert ist und man ihn bei einer der baulichen Massnahmen im 19. Jahrhundert an den Türmen schliesslich ganz entfernte, um eine steinsichtige Zweiturmfassade zu erhalten. Plausibler erscheint die These, dass der Südturm nur auf seiner Rückseite verputzt wurde, weil man sich dadurch die aufwendige Bearbeitung der Steinquader mit Randschlag ersparen konnte. Ein Vergleich des Bearbeitungsgrades der unter dem Putz liegenden Steine mit den sichtbaren Turmquadern könnte hier Aufschluss bringen. Unbefriedigend bleibt aber in jedem Fall die Tatsache, dass sich Putz und Sonnenuhren – an drei Turmseiten nachgewiesen, heute beseitigt – grundsätzlich auszuschliessen scheinen. Mit dieser Einsicht müsste noch eine plausible Erklärung für den Putzbefund im heutigen Dachraum gefunden werden.

Die historischen Ansichten sind in dieser Hinsicht nicht sehr aufschlussreich, denn sie liefern Argumente und gleichzeitig Belege für beide Thesen. Die meisten Darstellungen der Klosteranlage stammen aus der Zeit um bzw. nach 1800. Am häufigsten sind die Kirchtürme so dargestellt, dass die Eckquaderung als einzige Hausteinpartie erscheint. Diese Beobachtung würde die These stützen, dass die ganze Fassade unter Aussparung der Eckquaderung verputzt gewesen ist. Andererseits entspricht wohl diese Darstellungsweise bei Türmen einem damals gängigen Bildtopos, ist also als *Turmchiffre* und nicht unbedingt als *Porträtdarstellung* zu lesen. Schliesslich

Abb. 17 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Nördliche Schallöffnung aus der Bauzeit des Turmes. Der stark zerstörte Sandstein zeigt deutliche Reste heller Farb- oder Tüncheschichten, die auf das angrenzende Kalksteinmauerwerk übergreifen. Historische Aufnahme von 1907.

muss auch das Fehlen jeglicher Putzspur am Aussenbau[70] sowie die ehemalige Existenz von Sonnenuhren am oberen Südturm, deren Ziffern als spätgotische Ziffern charakterisiert werden, nachdenklich stimmen. Dennoch könnte eine weitere Beobachtung dafür sprechen, dass die Türme bzw. der Südturm nicht immer steinsichtig waren. *(Abb. 17)* Eine Fotoaufnahme des Südturmes von 1907 zeigt die nördliche Schallöffnung, deren Masswerk zusammen mit demjenigen der östlichen Schallöffnung von der Zerstörung im 17. oder 18. Jahrhundert verschont geblieben war. Diese Masswerke aus Sandstein waren 1907 derart schadhaft geworden, dass sie teilweise herausbrachen und ihr Ersatz beschlossen wurde.[71] Die Aufnahme zeigt abgesehen vom stark beschädigten Masswerk noch weiteres: Das Gewände hat deutliche Spuren einer hellen Schlemme oder Farbschicht, die nicht nur das Sandsteingewände bedeckt zu haben scheint, sondern auch auf das angrenzende Mauerwerk übergreift. Die versprengten, aber gut erkennbaren Farbschollen legen diese Deutung nahe. Beim derzeitigen Stand der Bauerforschung, die ihre Indizien in diesem Punkt nur auf Fotodarstellungen, nicht aber auf schriftliche Quellen oder gezielte Bauuntersuchungen stützen kann, scheint die Entfernung des Masswerks in der westlichen und südlichen Schallöffnung der einzige Eingriff in den spätmittelalterlichen Baubestand zu sein, den Beer oder ein Vorgänger am äusseren Erscheinungsbild des Südturmes vorgenommen hat. Ob die den Aussenbau betreffenden Fragen nach den jüngsten Erneuerungen der Gewände und grosser Teile des Quadermauerwerks sich durch Untersuchungen noch klären lassen, muss hier offen bleiben. Die geschilderte, mehr als *zweideutige* Befundlage dürfte jedoch Grund genug sein, diesen Aspekt nicht aus den Augen zu verlieren.

Turmuhren

Historischen Abbildungen ist zu entnehmen, dass bereits der alte Turm neben Sonnenuhren auch eine mechanische Uhr mit grossen Zifferblättern besass. Betrachtet man die Darstellungen aus der Zeit vor dem Kirchenneubau zu Beginn des 18. Jahrhunderts, *(Abb. 18–19)* so fällt auf, dass diese Zifferblätter am vierten Turmgeschoss im Bereich der Schallöffnungen angebracht waren und nicht wie heute am oktogonalen Turmaufbau. Am obersten Turmgeschoss erscheinen die Turmuhren unterschiedslos auf allen bekannten Ansichten nicht nur vor sondern auch nach Vollendung der Doppelturmfront bis gegen die Jahrhundertmitte. So hat man ganz im Sinne des Bauauftrages die Anordnung der Zifferblätter vom älteren Südturm auf den Nordturm übertragen.

Auf den um 1780 enstandenen Radierungen von Nicolas Perignon (1726–1782) mit Darstellungen der barocken Klosteranlage erkennt man erstmals Zifferblätter an den oktogonalen Aufbauten und zwar erstaunlicherweise bei beiden Türmen. *(Abb. 20)* Erst die Tuschzeichnung von Johann Jakob Beck (1786–1868) aus Anlass des 50jährigen Priesterjubiläums von Abt Januarius II. Frey am 10. Oktober 1824 zeigt den heutigen Zustand am

Südturm mit zwischen den Erkern des Turmoktogons angebrachten, kleinen Zifferblättern. *(Abb. 22)* Am Aufbau des Nordturmes sind keine festzustellen. Freilich bleibt schwer zu entscheiden, wie verlässlich die früheren Darstellungen besonders in Bezug auf die verwendeten Vorlagen tatsächlich sind.

Im Zusammenhang mit der weiter oben geschilderten Problematik des Masswerks der Schallöffnungen ist die Frage der Zifferblätter nicht ganz unbedeutend. Es bleibt unklar, wo genau sie früher eigentlich angebracht waren: Im Feld zwischen Turmbrüstung und Schallöffnung, das dazu eigentlich zu niedrig ist, an der Stelle der Masswerke oder wie es auf mindestens einer Darstellung ersichtlich ist, indem sie die ganzen Schallöffnungen überdeckten.[72]

Bauchronologie (1702–1862)

Wichtigste Daten der Bau- und Ausstattungsphasen:[73]

Gerold II. Zurlauben (1649–1735) – Abt 1697–1735

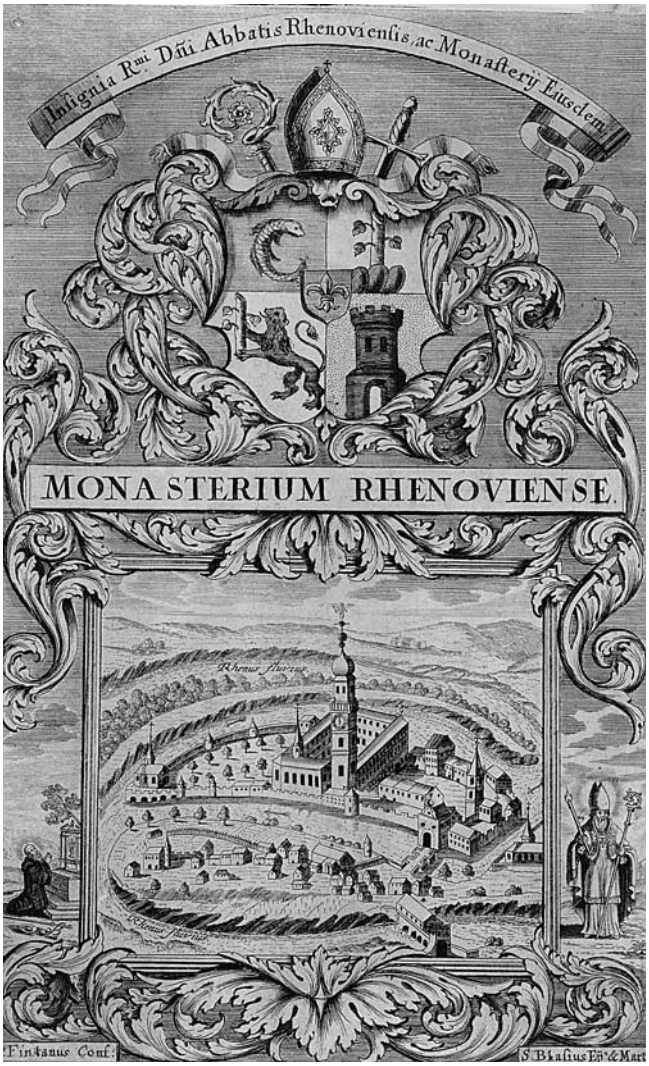
1702: Erstes Grundrissprojekt von Bruder Caspar Moosbrugger für den Neubau der Klosterkirche (Oechslin 1973, S. 95–96: «wohl 1702»). Die Grunddisposition stimmt mit Rheinau überein. Moosbrugger soll 1702 in Rheinau gewesen sein.

1704: Auftrag an Franz Beer (1. Bauvertrag vom 26.5.) und Palier Peter Thumb, die Grundrisse zu verfertigen; Mitarbeiter war sein Sohn Johann Michael Beer; als Palier von 1704–1707 Gabriel Beer. Alle sind Mitglieder der Auer Zunft und derVorarlberger Bauschule.

1705: 2. Bauvertrag mit Franz Beer (14.5.). Beginn der Abbrucharbeiten an der alten Klosterkirche (3.6.). Grundsteinlegung (22.7.). Baubeginn beim Chor.

1706: Aufführen der Mauern bis unter die Gewölbe (14.3.–23.10.). Grundsteinlegung für den Nordturm (9.5.). Vertrag mit Zimmermeister Jakob Demuoth über die Erstellung des Dachstuhles (7.6.).

1707: Vollendung der Mauern und des Gewölbes (2.3.–5.11.). Errichtung des Dachstuhles über Chor, Querhaus und der vordersten Langhausjoche (5.–23.8.). Auftrag für den Muttergottes- und den Kreuzaltar an Bildhauer Franz Xaver Widerkehr; Bilder von Franz Carl Stauder (30.9.). Vertrag mit Maler Francesco Antonio Giorgioli (18.10.). Vollendung des Dachstuhles über dem Langhaus und Eindeckung (26.10.–5.11.). Vertrag mit Stukkateur Franz Schmuzer (29.10.).



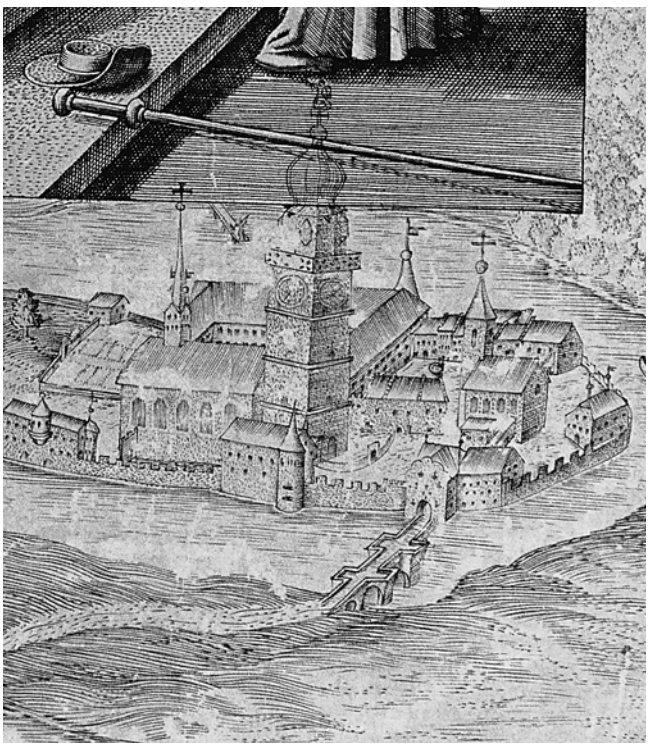


Abb. 18–19 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Darstellung der mittelalterlichen Klosteranlage von Norden. Titelblatt der Brevis Historia Monasterii Rhenoviensis. Anonyme Radierung, um 1702. Originale StiA Einsiedeln, graph. Slg. und ZBZ, graph. Slg. Unten: Andachtsbild des Hl. Fintan mit einer Ansicht der mittelalterlichen Klosteranlage von Norden. Kupferstich, gezeichnet von Jakob Schindler, gestochen von Carolus de Mallei, 1615. Die Turmuhren am Frontturm scheinen an der Stelle der Schallöffnungen zu sitzen. Original StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, Cod. R 19, fol. I: Vita S. Fintani.

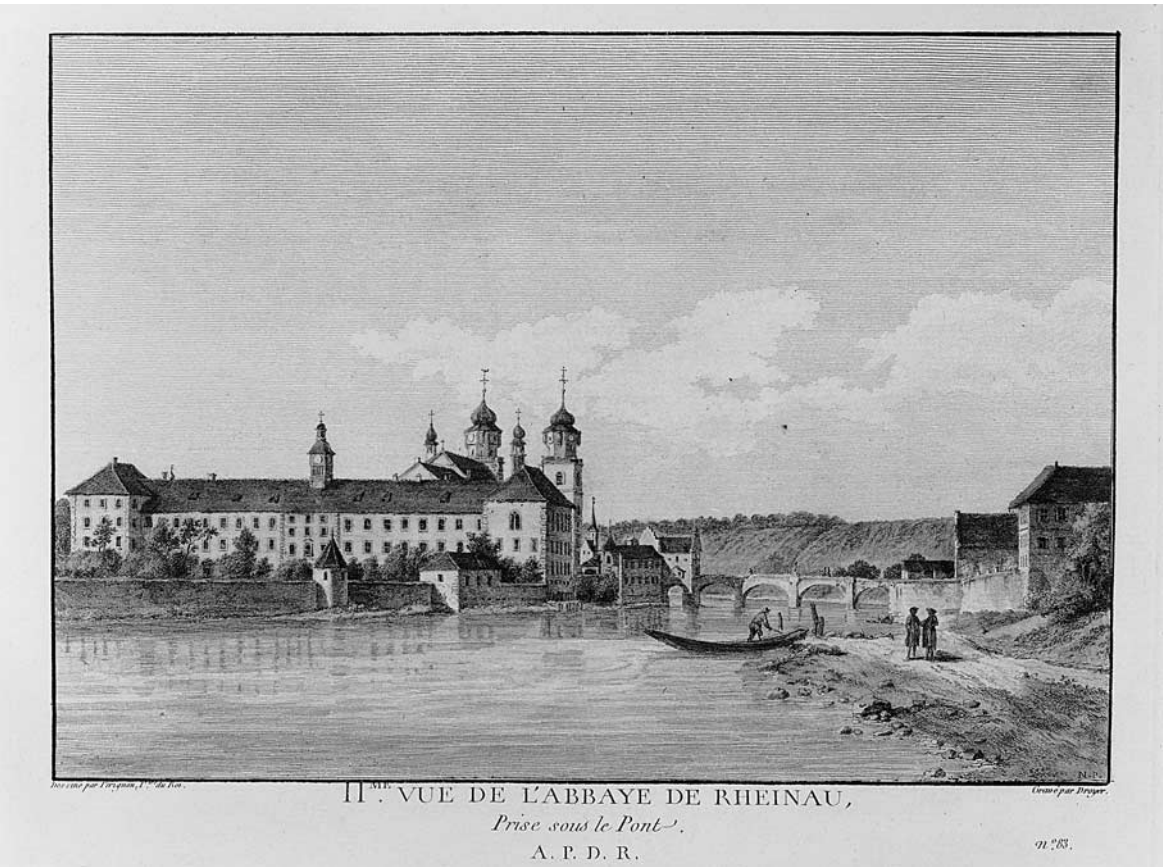


Abb. 20 Rheinau. Ehem. Kloster. Ansicht der barocken Klosteranlage von Nordosten. Kolorierte Umrissradierung, gezeichnet von Nicolas Perignon (1726–1782), um 1780. Original StiA Einsiedeln, graph. Slg.

1707: Anfertigung des Chorgestühls aus Nussbaumholz bis 1710 durch die Klosterschreinerei (Bildhauer Urs Füeg, Pruntrut, Geselle Jakob Kälin, Laienbruder Heinrich Fech, Meister Anton Reuttimann, Mathäus Busser).

1708: Weiterbau am Nordturm durch Beer. Aufnahme der Stuckarbeiten durch Franz Schmuzer (18.3.). Innenverputz der Wände. Fertigstellung der Kirchenfassade (11.4.–20.11.). Aufnahme der Arbeit an den Deckenfresken durch Francesco Antonio Giorgioli (22.4.). Vollendung der Eisenkonstruktionen für die Fensterverglasungen.

1709: Weiterbau am Nordturm (1.4.–24.10.). Ausschmückung der Fassade durch Maler Josef Billi: farbige Fassung des Wappens über dem Hauptportal, Vergoldung der Inschrift im Fries. Aufrichtung der Statuen durch Josef Anton Tschupp; Heiligenattribute von Schlosser Reuttimann, Feuervergoldung durch Läublin, Kerzen und Schlüssel versilbert; Verglasung und Schutzgitter der Fenster. Weiterarbeit an den Stukkaturen (23.4.–10.11.). Auftrag an Orgelbauer Christoph Albrecht für eine Chororgel (20.9.). Neues Fintansgrab von Bildhauer Josef Anton Tschupp. Aufstellung des Kreuz- und des Muttergottesaltars (26.10.–9.11.).

1710: Aufstellung der Chororgel (24.3.–1.7.). Weiterbau am Nordturm (16.4.–24.10.). Verträge über Holzkonstruktion der nördlichen Turmhaube, über Eindeckung mit Kupferblech und kupferne Zierate mit Kupferschmied Moser, über Anfertigung eines vergoldeten Turmengels als Kopie des bestehenden mit Hans Jakob Läublin. Abschluss der Arbeit am Fintansgrabmahl (13.6.). Abschluss der Arbeiten am Chorgestühl (23.7.). Epitaphien Bonaventuras I. Wellenberg und Gerolds I. Zurlauben von Schmuzer. Schreiner fertigen die Emporenbalustrade; provisorisches hölzernes Chorgitter und roter Taftvorhang. Weihe der Kirche mit 11 Altären – 9 davon ohne Aufbauten – am 5. Oktober.

1711: Fertigstellung des Nordturmes: Turmkreuz, Tragstange des Engels, schmiedeeiserne Konsolen für Wasserspeier, Eindeckung der Haube, Anstrich der Metallteile. Erteilung des Auftrags für die Hauptorgel an Johann Christoph Leu aus Augsburg (16.6.). Auftrag für den Fintans- und den Basiliusaltar an Bildhauer Johann Josef Auer (21.6.). Fertigstellung der Emporengalerie mit Balustern.

1713: Fertigstellung des Fintans- und des Basiliusaltars.

1714: Weiterbau an der Orgel.

1715: Lieferung des Taufsteins durch Bildhauer Johann Josef Auer.

1718: Franz Beer wird zur Begutachtung von Mauerrissen am alten Turm nach Rheinau gebeten.
1720: Auftrag für die Ausführung des Hochaltars an Bildhauer Judas Thaddäus Sichelbein (18.6.).
1721: Beginn der Ausstattung der Sakristei.
1722: Vergabe der Ausführung der Levitensitze an Bildhauer Auer (25.2.). Vergabe der Arbeiten für den Josef- und den Schutzengelaltar (22.10.).
1723: Weihe des von Sichelbein vollendeten Hochaltars (25.7.). Vollendung 1725.
1726: Vergabe der Arbeiten für den Blasius- und den Benediktsaltar an Judas Thaddäus Sichelbein (6.5.).
1731: Auftrag für ein neues Chorgitter an Schlossermeister Allweiler in Konstanz (14.4.). Aufbau des Chorgitters (29.7.–7.8.).

Benedikt Ledergerber (1683–1744) – Abt 1735–1744

1742: Ausbau der bzw. Reparaturen in der Sakristei, Einbau der Paramentenkästen an der Ostwand. Teilweise Neufassung der Altäre. Erweiterung des Kirchenschatzes.
1744: Neuer Fintansschrein auf dem Fintansgrabmal als Gegenstück zum Basiliusreliquiar.

Bernhard II. Rusconi (1702–1753) – Abt 1744–1753

1745: Hl. Grab von Maler Simon.
1750: Erstellung des Deodat- und des Theodoraaltars; Altarblätter von Franz Ludwig Herrmann.
1751: Vollendung der Ausstattung in der Sakristei (Kelchschränke).
1752: Neubau der Felix- und Regulakirche nach Plänen von Michael Beer von Bildstein. Tabernakel auf dem Kreuzaltar mit Abtswappen.

Romanus Effinger (1701–1758) – Abt 1753–1758

1754: Reparaturen an der Kirche. Neufassen des Muttergottes-, Kreuz-, Deodat- und Theodoraaltars.
1755: Wendeltreppe vom Benediktschor auf die Empore.
1755: Schaffung der Beichtstühle bis 1759 durch Bruder Stefan Engist.
1756: Neue Kanzel von Johannes Reindl; die alte frühbarocke Kanzel gelangt in die katholische Pfarrkirche von Rheinheim/D (bei Zurzach). Reparatur der Orgel; neue Chororgel. Reinigung und Restaurierung der Kirchengefässe.

Januarius I. Dangel (1725–1775) – Abt 1758–1775

1766: Weisseln der Kirche.

Bonaventura II. Lacher (1738–1789) – Abt 1775–1789

1778: Feier des tausendjährigen Klosterjubiläums; keine grossen Festlichkeiten aus Geldmangel. Jubiläumsschrift von Prior Moritz Hohenbaum van der Meer. Keine baulichen Massnahmen an der Kirche erwähnt.

Abb. 21 Rheinau. Ehem. Kloster. Ansicht der barocken Klosteranlage von Nordwesten mit umgebender Rheinlandschaft. Sepia von Johann Jakob Aschmann (1747–1809), um 1790. Original StiA Einsiedeln, graph. Slg.

Abb. 22–23 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Tuschzeichnungen von Johann Jakob Beck (1786–1868), Schaffhausen, aus Anlass 50jährigen Priesterjubiläums von Abt Januarius II. Frey am 10. Oktober 1824. Oben: Klosterhof mit Kirchenfassade anlässlich einer Prozession zu Ehren des Abtes. Unten: Innenansicht der Klosterkirche anlässlich der Jubiläumsmesse 1824. Originale ZBZ, graph. Slg., Rheinau I, 120.

Bernhard III. Meyer (1735–1805) – Abt 1789–1805

Besetzung Rheinaus durch Zürcher Truppen, Franzosen, Bayern und Russen; 1799 Aufhebung des Klosters und Plünderung durch den zürcherischen Verwalter Rordorf und andere Beamte; Lazarett im Kloster. 1800 Kloster direkt dem helvetischen Finanzministerium unterstellt. 1803 Rückkehr des Abtes. Kloster wird dem Schutz des Kantons Zürich unterstellt. Keine baulichen Massnahmen an der Kirche erwähnt.

Januarius II. Frey (1749–1831) – Abt 1805–1831

Wiederaufbau des Klosters. Grosse Auslagen für die Instandsetzung der Gebäulichkeiten.
1806: Renovation des Turmengels.
1808: Reparatur der Orgeln.
1816: Weisseln der Kirche durch den Italiener Bacciochi.

Januarius III. Schaller (1790–1859) – Abt 1831–1859

1834: Erzwungene Aufnahme eines Inventars durch den Kanton Zürich, der seitdem für Bau- und Sanierungsmassnahmen zuständig ist.
1836: Verbot zur Aufnahme von Novizen.

Leodegar Ineichen (1810–1876) – Abt 1859–1862

1861: Renovation des Chorbodens. Aufhebung des Klosters durch Beschluss des Grossen Rates des Kantons Zürich vom 3. März 1862.

Anmerkungen

1 ZDA Rheinau Klosterkirche: Plan Nr. 2.4028.

2 Die Ergebnisse wurden veröffentlicht im 10. BerZD 1979–1982, I. Teil, S. 206–207.

3 Mündliche Mitteilung von Dr. Walter Drack, Denkmalpfleger des Kantons Zürich von 1958–1982.

4 Die Untersuchung wird, angeregt durch diese Publikation, von Jürg Leckebusch im Rahmen eines Dissertationsvorhabens durchgeführt.

5 Rahn 1901, S. 252–269.

6 Rothenhäusler 1902, S. 1–142. Weitere Literatur zu den mittelalterlichen Vorgängerbauten bei Fietz 1938, S. 228.

7 Henggeler 1931, S. 163–402.

8 Reinle 1968, S. 23–37.

9 Rothenhäusler 1902, S. 17–24. – Rothenhäusler Ecclesiae Monasterii 1900, S. 130.

10 Rothenhäusler 1902, S. 106.

11 Rothenhäusler 1902, S. 96–130.

12 Ebd., S. 99.

13 Fietz Klosterkirche 1932, S. 1–134.

14 Fietz Kloster 1932, S. 1–47.

15 Fietz 1938, S. 225–368.

16 Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. III, Berlin 1925, S. 294.

17 Fietz Klosterkirche 1932, S. 9.

18 Ebd., S. 8.

19 Fietz 1938, S. 239.

20 Fietz Klosterkirche 1932, S. 80.

21 Fietz 1938, S. 252.

22 ZDA Rheinau Klosterkirche/Planarchiv HBA: Pläne von Fietz (1931–1932); Pläne des von ihm geleiteten Technischen Arbeitsdienstes (1934–1936).

23 Vgl. Bibliographie Rheinau auf S. 359–360.

24 Gubler 1978, S. 1–24.

25 Ausstellungskatalog Rheinau 1978, S. 1–64.

26 Keller-Schweizer 1972, S. 3–226. Vgl. den Beitrag in diesem Band, S. 115–130.

27 Onken 1972, S. 3–294. Vgl. den Beitrag auf S. 103–114.

28 Zürcher 1980, S. 257–265.

29 Angaben zur Familie Zurlauben: Meier, Kurt-Werner: Die Zurlaubiana. Werden – Besitzer – Analysen, Aarau 1981. – Iten, Albert: Tugium Sacrum, Zug 1973, S. 45, 58, 72.

30 Vgl. den Bauvertrag vom 26. Mai 1704, abgedruckt bei Fietz Klosterkirche 1932, S. 114–115.

31 Ebd., S. 78.

32 Fietz 1938, S. 242, Anm. 3.

33 Henggeler 1931, S. 231.

34 Hohenbaum van der Meer 1778, S. 178–179.

35 Henggeler 1931, S. 229.

36 Zit. nach Fietz Klosterkirche 1932, S. 22.

37 Fietz 1939, S. 172.

38 Fietz 1932, S. 21–23.

39 Ebd., S. 23.

40 Rothenhäusler 1902, S. 132.

41 Henggeler 1931, S. 229.

42 Oechslin 1973, S. 95.

43 Rothenhäusler 1902, S. 102-103.

44 Rothenhäusler 1902, S. 138, Anm. 4: «liess (...) die Altäre (...) neu aufrüsten». – Fietz Klosterkirche 1932, S. 19: «Auffrischung des Kreuz- und Muttergottesaltares». Vgl. auch die Restaurierungsberichte des SIK auf S. 341–354.

45 Vgl. den Beitrag von Christian Heydrich, S. 299–321.

46 Rothenhäusler 1902, S. 55.

47 Fietz Klosterkirche 1932, S. 35, 36, 38, 39, 54. Er spricht vom Kalksteinbruch bei Nohl (Gemeinde Laufen-Uhwiesen) unterhalb des Rheinfalls; ein Teil der Kalksteine kam auch aus dem Altenburger Steinbruch. – De Quervain 1984, S. 186. Er präzisiert ihn als Plattenkalkstein aus Neuhausen. Aus demselben dichten Stein sind auch die Fassade und der Nordturm gemauert.

48 Beobachtung von Peter Albertin, Winterthur.

49 De Quervain 1984, S. 186: Ursprünglich Plattensandstein aus Rorschach.

50 Fietz Klosterkirche 1932, S. 28.

51 Ebd., S. 28.

52 Die beiden original überlieferten Masswerke waren bereits 1908 ausgebrochen, aber erst 1918–1921 durch Kopien ersetzt worden.

53 Die Beobachtungen, die Bildhauer Josef Ineichen während der letzten Restaurierungsarbeiten an den Fenstern der Turmgeschosse machte, hat er auf privaten Fotos festgehalten.

54 Für diesen ebenso wertvollen wie verwirrenden Hinweis danke ich Andreas Pfleghard, ehem. Denkmalpfleger des Kantons Zürich.

55 Vgl. den Aufsatz von Peter Albertin auf S. 231–248.

56 Zu den Glocken vgl. Fietz 1938, S. 279.

57 Fietz Klosterkirche 1932, S. 38.

58 Rothenhäusler 1902, S. 105, Anm. 2: «Ein von Gold und Blau quadrirter Schild, dem ein mit goldener Lilie belegter, blauer Mittelschild aufgelegt ist. Im ersten und vierten Quartier ein schwarzer Turm, im zweiten und dritten ein silberner Löwe mit dem Lindenaste in den Pranken.»

59 Fietz Klosterkirche 1932, S. 41.

60 Rothenhäusler 1902, S. 94, Anm. 2; vgl. hierzu den Beitrag von Mane Hering-Mitgau, S. 147–166.

61 Vgl. Anm. 30. Fietz Klosterkirche 1932, S. 115.

62 Rahn 1900, S. 188.

63 Vgl. den Beitrag von Annette Meier-Schendekehl, S. 277–280.

64 Rothenhäusler 1902, S. 56–57.

65 Vgl. hierzu den Beitrag von Mane Hering-Mitgau, S. 157.

66 Vgl. Anm. 30. Fietz Klosterkirche 1932, S. 114 (Punkt 7).

67 Der Rapputz oder «Bestich entsteht durch nur einmaliges Bewerfen der Wandfläche mit Mörtel, das mit Hilfe einer Kelle erfolgt; mit ihr wird der Rapputz auch notdürftig geglättet». Wasmuths Lexikon der Baukunst, Bde. 1 und 4, Berlin 1929 bzw. 1932. Ich danke Hanspeter Rebsamen, Zürich, für diesen Hinweis.

68 De Quervain 1984, S. 186.

69 Peter Albertin hat das steingerechte Aufmass der Westfassade angefertigt. Nach seinen Angaben besteht der Mittelteil der Fassade nicht aus denselben Quadern wie die Türme sondern aus Haustein.

70 Nach Mitteilung von Albertin, wurde diese Frage damals nicht gestellt und nach Putzresten nicht gesucht.

71 Vgl. hierzu das Kapitel über die Restaurierungen auf S. 183ff.

72 Die Kirche St. Peter in Zürich zeigt noch heute ein Beispiel, wie ein riesiges Zifferblatt als Zifferring vor das Masswerkfenster geblendet wurde.

73 Datengrundlagen bei: Rothenhäusler 1902, S. 96–142. – Fietz Klosterkirche 1932, S. 18–20, 30–43. – Henggeler 1931, S. 229–249.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich (Kuno Gygax u.a.): 1, 4, 8, 9 (Repro), 14–17.

Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung: 2, 22–23.

Stiftsarchiv Einsiedeln, Rheinauer Archiv: 3, 10–13, 18–21.

Josef Ineichen, Niederlenz: 5, 6 (Fotos), 7 (Zeichnung).

Zum Inhaltsverzeichnis

VIER PLÄNE DES BAROCK ZUR KLOSTERKIRCHE RHEINAU
IN MEMORIAM HANS MARTIN GUBLER (1939–1989)

Karl Grunder

Gegenstand des Aufsatzes sind vier Pläne des Klosters Rheinau, die im Stiftsarchiv Einsiedeln liegen[1] und bis dato noch nie vollständig publiziert worden sind. Die Bedeutung der zeitgenössischen Kopien sowie die enge Beziehung von Hans Martin Gubler zu Kirche und ehemaligem Kloster Rheinau waren für Redaktion und Autor Anlass, des allzu früh Verstorbenen in diesem Aufsatz ehrend zu gedenken. Schon 1971 hatte sich Hans Martin Gubler auf knappen fünf Manuskriptseiten den Plänen und ihrem Verhältnis zu Franz Beer und Peter Thumb gewidmet[2], ohne jedoch der Bedeutung und Abweichung der Pläne hinsichtlich des aufgeführten Baues näher nachzugehen. Aufgrund des über den anonymen Plan-Kopisten zu erschliessenden Zeichenstils und dem Vergleich mit Plänen von der Hand Beers respektive Thumbs gelangte Hans Martin Gubler zu dem vorsichtig formulierten Schluss, der nachmalige Schwiegersohn Peter Thumb sei als zeichnende Hand des formal bestimmenden Franz Beer in Rheinau namhaft zu machen.

Bei den Plänen handelt es sich um vier Risse in Grossfolio, braune Feder, teilweise hellgelb, schwarz und grau laviert, Bleistiftvorzeichnungen sind vorhanden, Beschriftung mit Feder über Bleistift. Die Risse sind unvollendet.[3] Das Rechnungsbuch des Abtes überliefert, dass «Frantz Beer bawmeister (...) sambt dem ballier Peter thum, von 8. may bis 15. juny 1704 die grundt Riss zuo Rheynaw verfertiget». Der Palier Peter Thumb erhielt für seine Mitarbeit ein besonderes Präsent von 3 fl.[4] Es ist nicht sicher, ob die vier hier abzuhandelnden Kopien mit der oben zitierten Textstelle in Zusammenhang stehen. Da die originalen Pläne zwischen dem 8. Mai und 15. Juni 1704 gezeichnet wurden, die wohl um 1711 entstandenen Kopien aber die Datierung 1705 aufweisen, können sie sich ebenso auf einen noch vor der Bauausführung entstandenen weiteren Plansatz beziehen.

Die vier Planzeichnungen umfassen den Grundriss der Klosterinsel mit ihren Gebäuden sowie Grundriss, Längsschnitt und Hauptfront der neuen Klosterkirche.[5] Die mindere Qualität der Zeichnung sowie die Tatsache, dass sogar die Beschriftung zuerst in Bleistift ausgeführt wurde, lassen eine Zuweisung an Beer oder Thumb nicht zu, eher dürfte ein Konventuale die originalen Pläne als Beilage zum Rechnungsbuch über den Neubau von Rheinau umgezeichnet haben. Dieser Umstand lässt eine

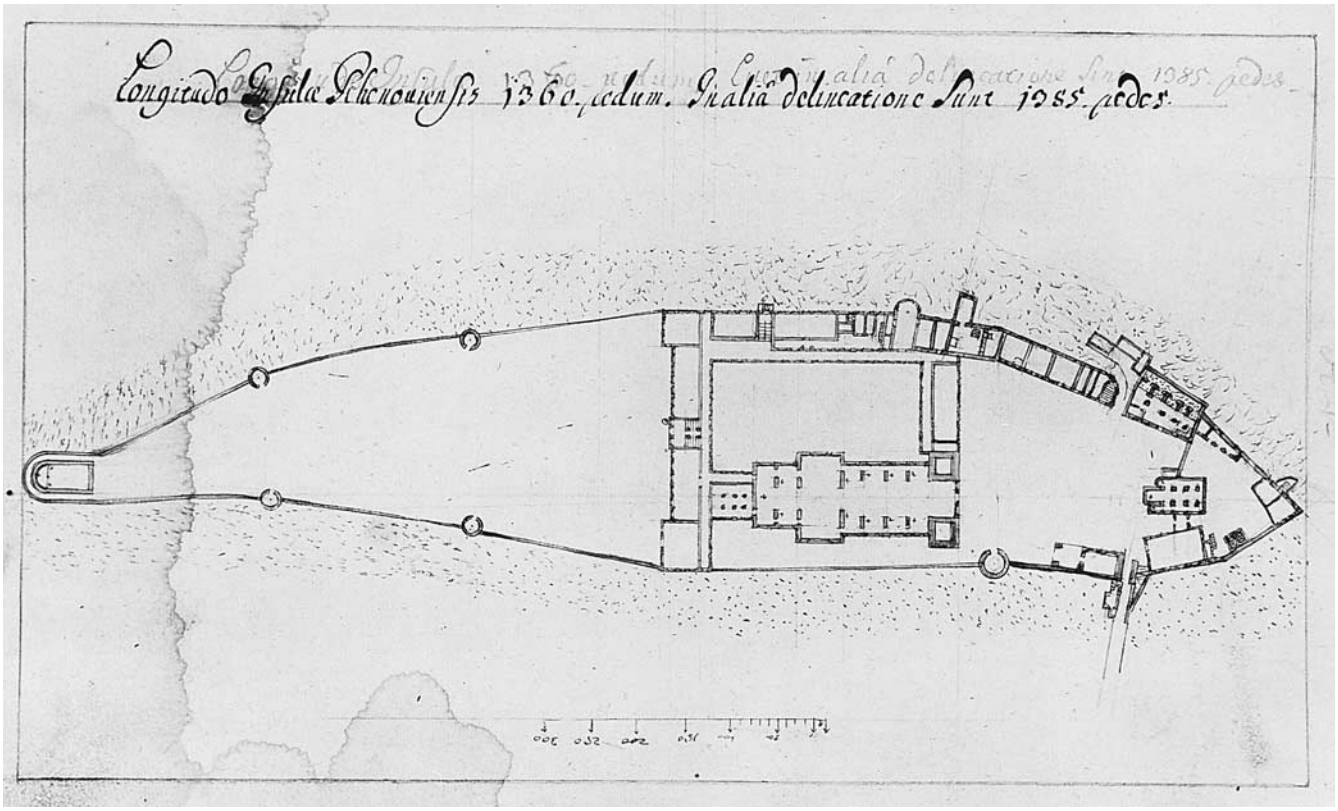


Abb. 1 Rheinau. Ehem. Kloster. Lavierter Grundriss der Klosteranlage, Kopie eines wohl 1705 entstandenen Entwurfs des barocken Neubaus unter Einbezug älterer Bauten. StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, Camerae Abbatialis Rhenoviensis Rationes.

Entstehung des Planmaterials in der Zeit der Bauabrechnung, also zwischen 1707 und 1711 zu.[6] Bei oberflächlicher Durchsicht erscheinen die Risse als rein illustrative, dem Rechnungsbuch beigeordnete Bauaufnahmen. Bei näherem Zusehen fallen aber Abweichungen auf, die nicht der unbeholfenen Hand des Zeichners angelastet werden können.

Erster Plan (Abb. 1): Der Grundriss der Klosterinsel mit dem Titel «Longitudo Insulae Rhenoviensis 1360 pedum. In alia delineatione sunt 1385 pedes» gibt den Gesamtbebauungsplan wieder. In ungefährer Übereinstimmung mit dem ausgeführten Bau des Klosters sind, neben der Klosterkirche, die Sakristei und der Osttrakt des Konventbaues dargestellt. Weiter war man offenbar der Meinung, dass der südliche Konventstrakt, der 1628–1632 unter Abt Eberhard erstellt worden war, beibehalten werden sollte. Im gleichen Sinn ist die westliche Überbauung der Insel mit der alten Felix- und Regula-Kapelle, der Toranlage und den Wirtschaftsgebäuden behandelt.[7]

In Abweichung zum heutigen Bestand gibt der Grundriss den Neubau des südlich an das Westende der Kirche anschliessenden Abteigebäudes von 1614–1618 an. Der Grund für den geplanten Abbruch dürfte im Bestreben zu suchen sein, die Westfront von Kirche und Konvent möglichst repräsentativ gestalten zu können. Aus dem Grundriss ist abzulesen, dass das neue Abteigebäude rechtwinklig zur Kirche und in einer Flucht mit der Kirchenfassade geplant war, was auf jeden Fall eine Aufwertung der Westansicht von Abteigebäude und Kirche gebracht hätte.[8] Weiter war kein nördlicher Kreuzgangflügel beabsichtigt, was einerseits die Südfassade der Kirche bis auf den Anschluss des Abteigebäudes freigestellt und andererseits einen grosszügigen, annähernd rechteckigen Kreuzgarten geschaffen hätte, der nicht durch die Verbindung des alten Kreuzgangs West mit dem Mönchschor verstellt gewesen wäre. Gerade diese Verbindung von Kreuzgang West und Abteigebäude mit dem Mönchschor zeigt deutlich, wie Belange des Bauherrn, das heisst des Klausurgebots zusammen mit dem Komfort des Zugangs zur Kirche für den Abt[9], einen stringenten, nach klaren Formen suchenden Plan verändern und beeinträchtigen konnten, während das Beibehalten des Abteigebäudes wohl eher wirtschaftlich zu begründen sein dürfte.[10]

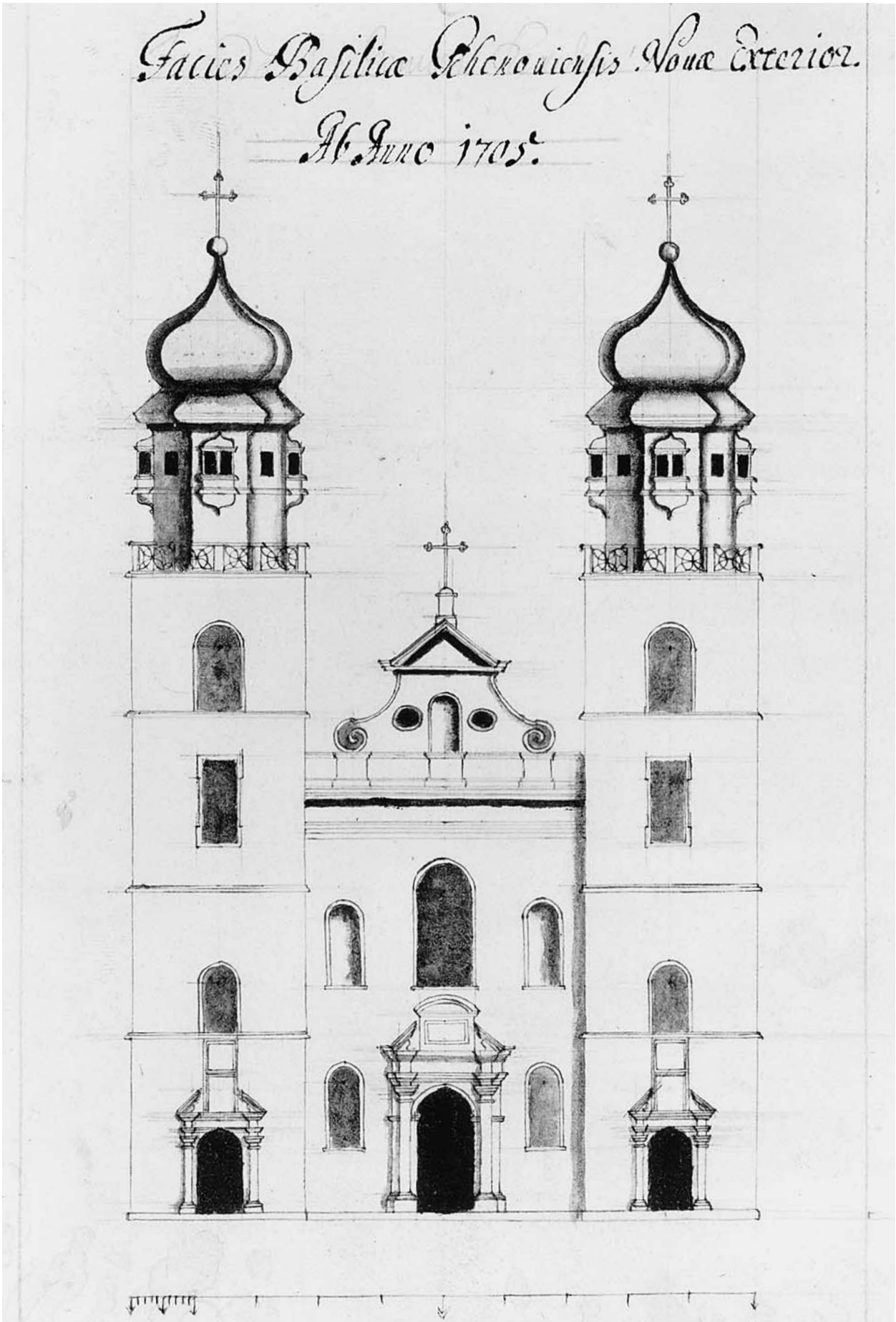
Zweiter Plan (Abb. 2): Der Aufriss der Westfassade der Klosterkirche, betitelt «Facies Basilicae Rhenoviensis Novae Exterior/Ab Anno 1705.», muss wohl in Zusammenhang mit dem beabsichtigten Neubau des Abteigebäudes gesehen werden. Der Vergleich mit der bestehenden Fassade zeigt, dass die Grundkonzeption im Riss besteht. Die Ausformung der Wandöffnungen sowie Zierelemente weicht jedoch bedeutend vom Gebauten ab, denn es fehlen – abgesehen von den masswerkähnlichen Brüstungen am Übergang vom quadratischen zum oktogonalen Turmgrundriss – jegliche gotisierenden Elemente. Hier treten offenbar zwei unterschiedliche, aber gleichwertige Haltungen gegenüber dem historischen Bestand zu Tage. Unter der Voraussetzung des Neubaues der Abtei, was die Fassade von Kirche und Abtei in eine Flucht gebracht hätte, wäre die Ausformung der Kirchenfassade mit gotisierenden Elementen ein Hindernis in Bezug auf das Bestreben der Vereinheitlichung und Monumentalisierung der westlichen Schauseite des Klosters gewesen. Dies konnte nur in einer konsequenten «modernen» Ausformung erreicht werden. Die hierarchische Behandlung der drei Kirchenportale, ihre Auszeichnung mit Pilaster, Gebälk und Sprenggiebel sowie die Gliederung der Fassade mittels Rundbogenfenstern und -nischen, aber auch die Auszeichnung der Kirchenfassade mit einem Frontispiz sind alle als Elemente einer typisch barocken, von Beer konzipierten Kirchenfassade zu werten. Die Rechteckfenster im dritten Turmgeschoss treten im Wechsel mit Rundbogenfenstern als Gliederungselement bei Beer wie Thumb in Varianten des öfteren auf.

Offenbar war die «moderne» Variante, wie sie der Fassadenriss zeigt, aus finanziellen Gründen und/oder aus historischem Bewusstsein heraus nicht opportun. Die Haltung, die zum heutigen Erscheinungsbild der Rheinauer Kirchenfassade führte, lässt sich in etwa so umreissen: Mit dem Belassen des alten Abteigebäudes behielt die Kirchenfassade auch durch ihr turmtiefes Vortreten über die Flucht der Abtei eine Eigenständigkeit, die das Wesen des Südturmes als Zeugen von Tradition und Ansehen des Klosters – gerade im Rahmen der innerkirchlichen Reform und den immer noch aktuellen Bestrebungen der Gegenreformation – begünstigte. Das physische Belassen eines der repräsentativsten Teile der alten Kirche belegt die über die Reformation zurückreichende Legitimation von Kirche und Kloster. In diesem Zusammenhang erhält die von Abt Gerold II. im Verding Recess vom 14. Mai 1705 geforderte Verdoppelung des Zeugen mittels des als Imitation erstellten Nordturms[11] ihren mehr als formalästhetischen Sinn.[12] Die gotisierenden Elemente an den Portalen und Fenstern der Türme sind so als zwingende Formeln zu erkennen, durch die die Zeugen- oder Denkmalfunktion der Architektur in angemessener Form zum Ausdruck gebracht werden konnte.[13] Der durch Masswerk und Spitzbogen evozierte, «historisierende» und somit denkmalhafte Aspekt wurde – folgt man den Quellen und der Vedute von 1734 – ursprünglich unterstützt durch die Gliederung der Türme mittels Eckquaderung und Gurtgesimsen, die jeweils ein verputztes Turmgeschoss fassten.[14] *(Abb. 5)* Die so erreichte altertümliche, rein additive Gliederung der Turmgeschosse, die für die Zeit in dieser Form ungewöhnlich ist, unterstützte den oben erwähnten Zeugencharakter zusätzlich.

Dritter Plan (Abb. 3): Im Grundriss der Klosterkirche, betitelt «Grundriß der Neüwen Kirchen zuo Reinauw 1705», ist der ausgeführte Bau in Mass und Gestalt

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Lavierter Aufriss der Westfassade, Kopie eines 1705 entstandenen Entwurfs der barock durchgestalteten Westfassade. StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, Camerae Abbatialis Rhenoviensis Rationes.

Zum Inhaltsverzeichnis



bereits festgelegt. Einzig der Eingangsbereich im Westen scheint in seiner Ausformung noch nicht klar gewesen zu sein. Die Vorhalle unter der Empore ist mit drei Kreuzgratgewölben bestückt, die gegen die Kirche auf schmächtigen Kreuzpfeilern zu stehen gekommen wären. Es war zudem vorgesehen, die Turmportale als Nebeneingänge zur Kirche zu nutzen, indem beabsichtigt war, vom Turmerdgeschoss her die Vorhalle unter der Empore seitlich mittels Durchgängen zu erschliessen. Weiter war geplant, die Abseiten des Altarhauses durch engere Öffnungen mit den Querschiffen zu verbinden.

Neben diesen baulichen Differenzen ist vor allem aufschlussreich, wie die Ausstattung angegeben wird. Die Beichtstühle fehlen völlig. Die Altäre sind in Anzahl und Position festgelegt, eingezeichnet sind sie jedoch schematisch: Im Schiff genügt als Zeichen die Mensa mit Kreuz, der das Suppedaneum vorgelagert ist. Der Hochaltar entspricht dem gleichen Schema, wird jedoch mittels zweier Altarstufen als solcher ausgezeichnet. Marien- und Kreuzaltar am Ostende des Laienschiffs werden grösser angegeben als die Altäre an den Wandpfeilern, was eine gängige Praxis reflektiert. Über Grösse und Aussehen des Chorgestühls bestanden offenbar genauso wenig klare Vorstellungen wie über das Aussehen der Altäre, ist es doch zu klein und rein schematisch dargestellt. Dass das Fintansgrab[15] bereits und wiederum in Sarkophagform und als Pendant das Positiv der Chororgel angegeben werden, kann ebenso wie die Angabe der Gräber vor dem Chorbogen darauf hinweisen, dass hier bereits Detailplanungen bestanden haben[16], jedenfalls kann dieser Umstand als Indiz für die grosse Bedeutung nicht nur des Fintangrabmals interpretiert werden, sondern vor allem auch der Abtsgräber.

Vierter Plan (Abb. 4): Längsschnitt der Kirche gegen Süden, betitelt «Interior Facies novae Basilicae Rhenoviensis Anno 1705». Wohl nachträglich und auf der falschen Seite sind die Profile der West- resp. Nordfassade mit Bleistift eingezeichnet worden. Wie der Grund- so zeigt auch der Aufriss bereits die definitive Struktur, ohne jedoch auf Ausstattungsteile wie etwa Gurtbögen und Stuck näher einzugehen. Interessant ist die Tatsache, dass die Fenster im Erdgeschoss höher sind als beim ausgeführten Bau, diejenigen des Querhauses zudem breiter und im Emporengeschoss leicht höher als die übrigen. Aus diesem Umstand resultiert ein anderes Verhältnis von Wand und Wandöffnung, das den Schnitt von 1705 leichter und eleganter, beinahe gestelzt erscheinen lässt, während der Aufriss der bestehenden Kirche nicht zuletzt aufgrund der kleineren Fenster eher einen gesetzten Eindruck erweckt.

Wenn die vier Pläne und die Vedute zur Analyse des Kirchen- und Klosterneubaues auf den ersten Blick nicht viel beitragen mögen, so geben sie doch einen interessanten Einblick in die Genese des Neubaues und eröffnen, zumindest spekulativ, interessante Perspektiven auf die divergierenden Interessen und Absichten von Architekt und Bauherr sowie die Umsetzung der architektonischen Idee in die Realität.

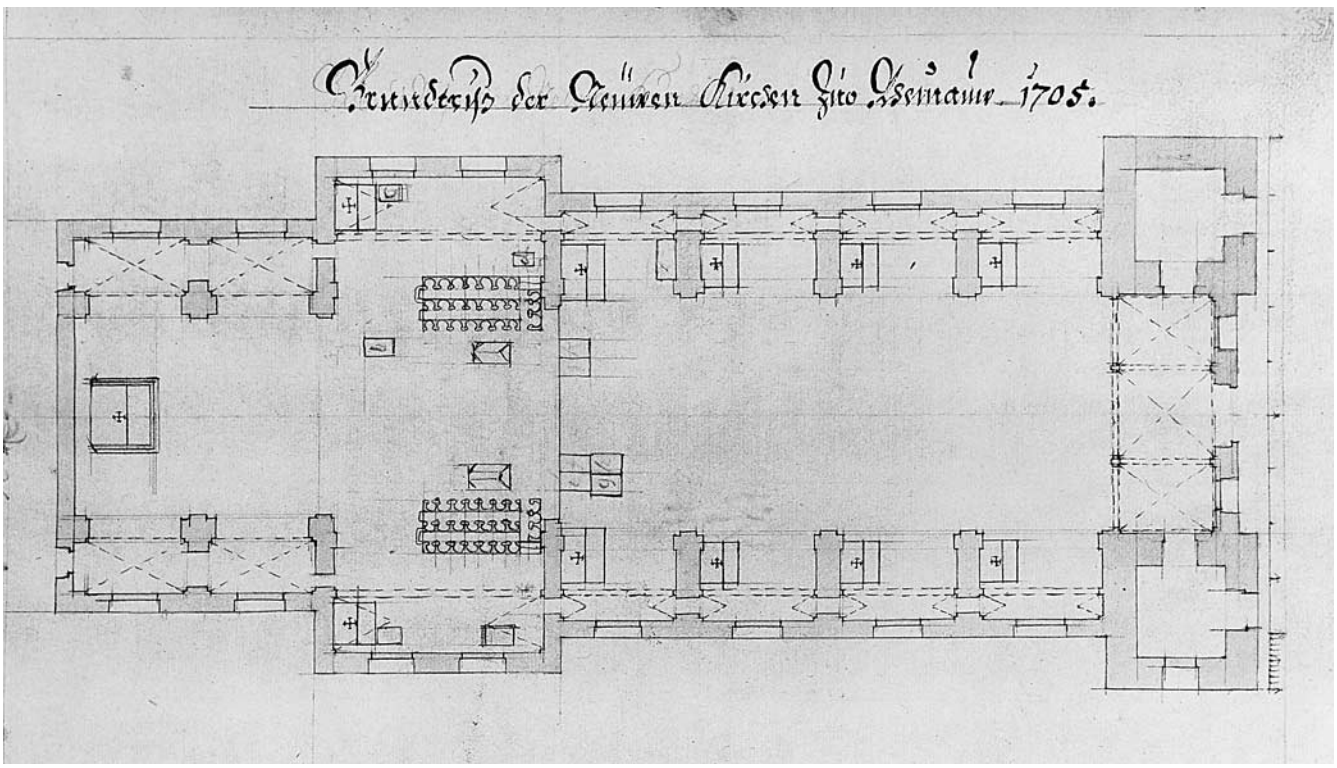


Abb. 3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Grundriss der barocken Klosterkirche, Kopie eines 1705 entstandenen Entwurfs ohne Detailangaben. StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, Camerae Abbatialis Rhenoviensis Rationes.

Anmerkungen

1 StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, Camerae Abbatialis Rhenoviensis Rationes, 1704 und 1705.

2 Manuskript: Denkmalpflege des Kantons Zürich, Archiv Rheinau. Der kurze Aufsatz, der wohl noch nicht seine endgültige Form gefunden hatte, war bis nach Abfassung obigen Aufsatzes verschollen. Einziger Hinweis auf das Bestehen des Manuskripts war zu finden in Oechslin (Hg.) 1973, S. 95 (Erwähnung des Manuskripts: «Hans Martin Gubler, Die Barocken Baupläne von Rheinau, Mskr. 1971»). Unser Dank geht an Heinz Jürgen Sauermost und Friedrich Naab, München, für die Übersendung einer Kopie dieses Manuskripts.

3 Oechslin (Hg.) 1973, S. 95.

4 StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, zit nach: Oechslin (Hg.) 1973, S. 95.

5 Erstmals publiziert in: Oechslin (Hg.) 1973, Abb. 89, 90, Kat. Nr. 56. Hier ebenfalls das Zitat zu Beer und Thumb. Schon Fietz erwähnt die Pläne im Kunstdenkmälerband 1938 auf S. 234 unter Ziff. 8 des «Verzeichnisses der baugeschichtlich wichtigen Prospekte».

6 Die Datierung legt die Entstehung der Pläne nicht vor 1705 fest. Die Beschriftung bietet eine minimale Erklärung des Planes, der gut zu der Verwendung als Beilage zum Rechnungsbuch passt; auch das einheitliche Format der Pläne legt diese Funktion nahe.

7 Von späteren Umbauten betroffene Gebäude sind der Männergasthausflügel, die Mühle, der Marstall, die Bäckerei sowie die Felix- und Regulakapelle, die 1752–1753 gegen Westen verschoben neu erbaut wurde.

8 Die Verschränkung und umfassende Gestaltung der Westfassade der Klosterkirche, d.h. des für den Laien sichtbaren, für diesen gerechneten und den Anspruch von Kloster und «Ecclesia» dokumentierenden Teils der Kirche, mit dem Abteigebäude, in dem neben der Abtswohnung u.a. auch Fest- und Empfangsaal, also die weltliche Dimension von Kloster und Abtei beherbergt sind, entbehrt nicht der Sinnfälligkeit.

9 Ohne den Verbindungsgang müsste der Abt den längsten Weg unter die Füsse nehmen, um den Mönchschor, wie die Mönche, über den ganzen Kreuzgang zu erreichen. Die Anlage des Bruderfriedhofs im Hof zwischen Kirche und Verbindungsgang muss als rein pragmatische Lösung gewertet werden, die es zudem möglich machte, den Friedhof der Mönche und Brüder, der in der alten Kirche als Grablege im südlichen Seitenschiff der Mönchskirche lag, abgetrennt vom Kreuzgarten, grosso modo nicht verlegen zu müssen; auch hier kann ein Akt der Kontinuität festgestellt werden.

10 Wie sehr der regulierte Grundriss als Ideal betrachtet wird, zeigt auch die Tatsache, dass das Blatt des Basiliusaltars von Franz Carl Stauder, Verding am 7. Dezember 1710, ebenfalls die Idealansicht des Klosters darbietet.

11 Fietz Klosterkirche 1932, S. 115: Verding Recess mit Frantzen Beeren Baumeister, den 14. May 1705. «3tio anstatt der Capellen so im Riß Lit B. angezeichnet, ein Thurn nebent der Kirchen zu gleich biß über das Kirchengewölb ungefähr 60 schue ober den fundament hoch geführt werden solle, welcher in allem nit dem gemachten Riß sondern dem schon stehenden Thurn gleich sein solle.»

12 Hier ist, bei allem Unterschied der Konnotation, eine Parallele zum Fintansgrab im Innern der Kirche zu ziehen. Gleich wie das Grab ist der Südturm unverrückbarer Zeuge von Herkunft, Bedeutung und Anspruch des Klosters.

13 Zum Problem von Gotik im Barock vgl. Sutthof, Ludger J.: Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität eines Stils ausserhalb seiner Epoche (Kunstgeschichte Bd. 31), Münster 1990, (speziell zu Rheinau: S. 235–238 und Anhang Nr. 139–141). Zu Beachten ist, dass an die Verwendung historischer Stilformen, besonders der Gotik, im Barock keinesfalls (nur) mit den Stil- und Epochedefinitionen der modernen Kunstgeschichte herangegangen werden darf. Frühere Zeiten definierten Epochen, Stile und ihre Verwendung anders als die moderne, vom 19. Jahrhundert geprägte Kunstgeschichte. Für den Barock war gotisch oft nicht nur Synonym für «alt» sondern auch für «kirchisch», d.h. der religiösen Würde eines Ortes resp. eines historischen

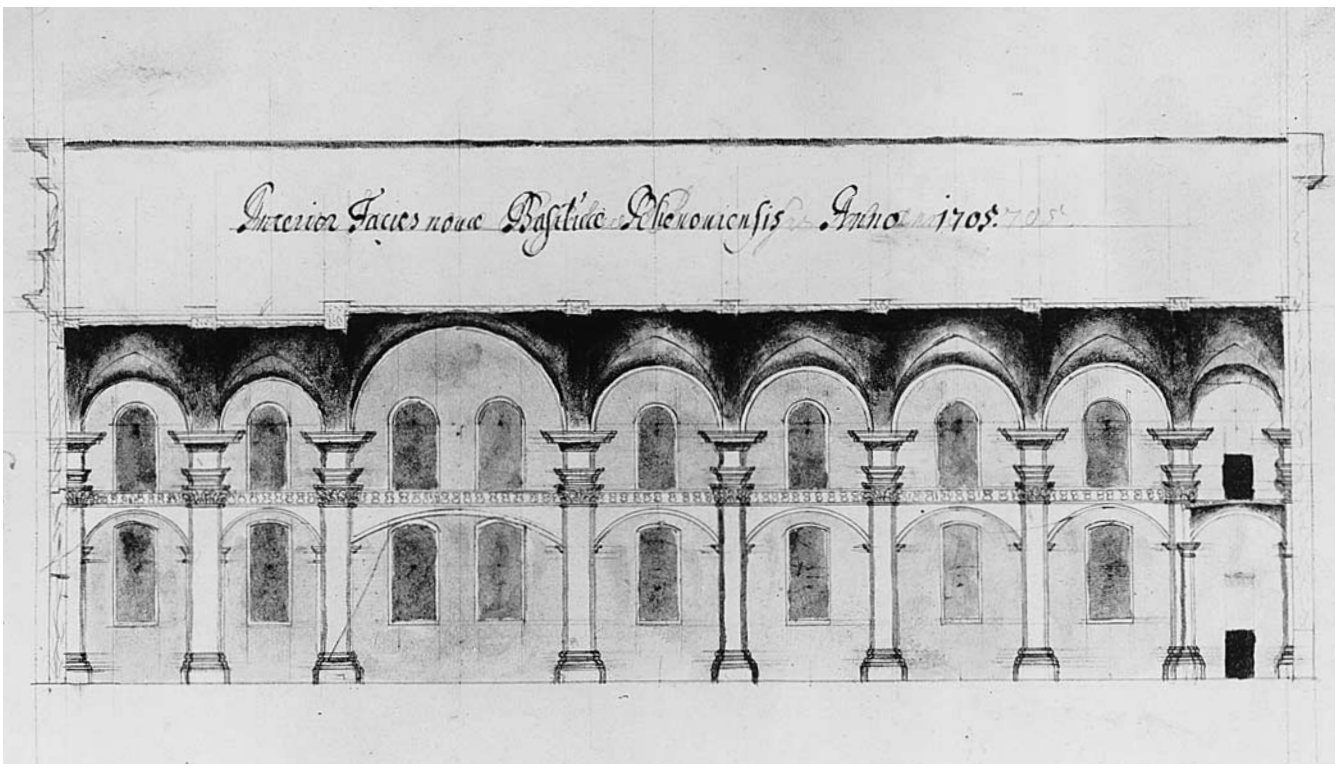


Abb. 4 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Längsschnitt der barocken Klosterkirche gegen Süden, Kopie eines 1705 entstandenen Entwurfs ohne Detailangaben. StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, Camerae Abbatialis Rhenoviensis Rationes.

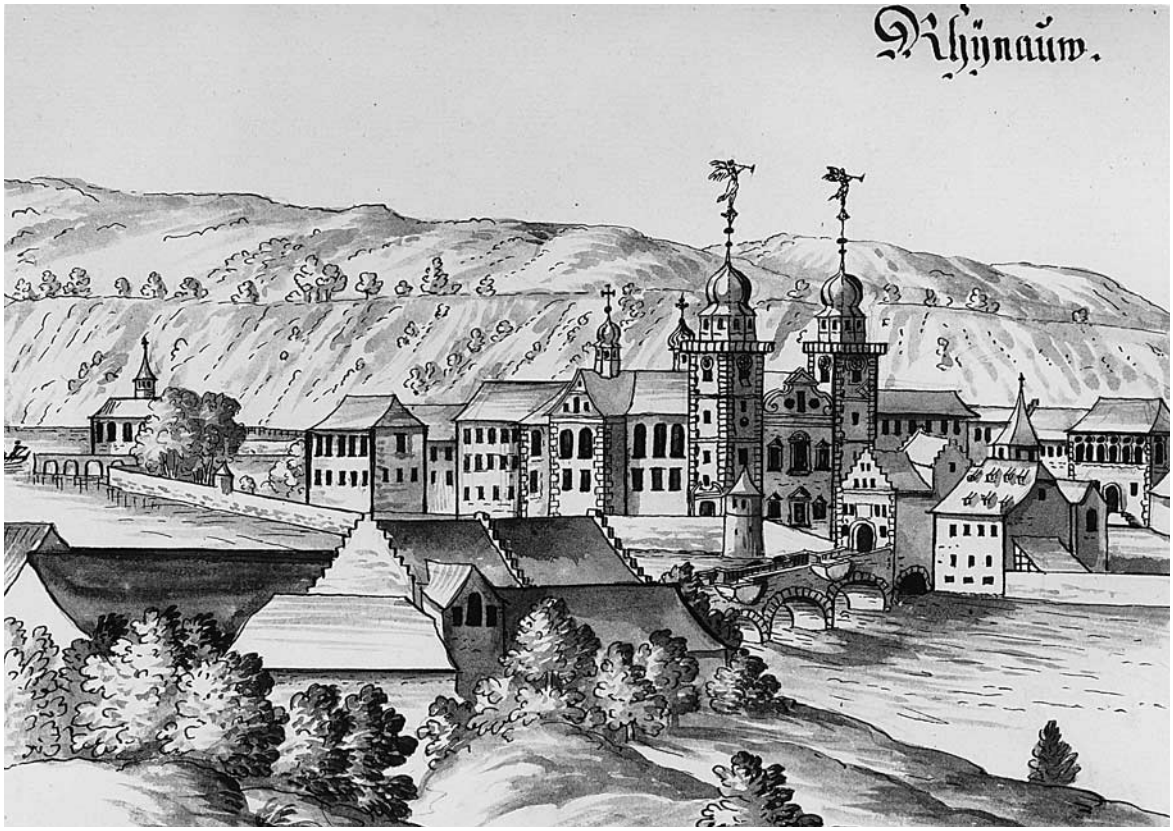


Abb. 5 Rheinau. Prospekt der barocken Klosteranlage von Nordwesten. Lavierte Federzeichnung, anonym, um 1734. Original ZBZ, graph. Slg., PAS 5, Blatt 58.

Gebäudes angemessen (vgl. dazu wiederum Ludger J. Sutthoff). In diesem Zusammenhang darf der Umstand, dass der Südturm von Rheinau erst 1572–1578 in spätgotischem Stil erstellt wurde, nicht als der Argumentation widersprechend gewertet werden. Der Turm war Teil der alten Kirche und entsprach formal der «Idee» von alt und «kirchisch». Er konnte so den Anspruch auf Alter und Würde des Klosters ideal vertreten. Das romanische Münsterportal wurde erst 1901 freigelegt. In St. Urban hat Beer das Engbrüstige der Rheinauerfassade, das nicht zuletzt auch durch die Insellage, d.h. den Baugrund, mitbegründet sein dürfte, durch das Seitwärtsstellen der Türme vermieden. Als früherer Bau, der ebenfalls wie der Entwurf zu Rheinau eine geradezu karge Gliederung aufweist, wäre Irsee (1699–1704) zu erwähnen, wo Beer ebenfalls das Abseitsstellen der Türme anwandte.

14 Anonyme Federzeichnung des Klosters Rheinau, betitelt «Rhynauw», Zentralbibliothek Zürich, graph. Sammlung. Entstanden ist diese nach der Natur gefertigte Zeichnung um 1734, da der neue Mühlesaal bereits erstellt ist. Auffallend die Eckquaderung am Kirchenschiff, die, wenn auch nicht steinsichtig, bei Beer öfters zu beobachten ist. In grosser Übereinstimmung mit der Vedute steht das Verding mit Franz Beer vom 26. Mai 1704 (Fietz Klosterkirche 1932, S. 114): «4to Die Fenster zu hauwen, wie auch alle Eck Mauren mit gehawenen Steinen außwendig bis under das tach zu bringen (...) 7mo Gleichwie der Stockhatorer inwendig, also der Bawmeister außwendig die Kirche bestechen (...) 1o Die Capellen neben dem Thurn auffzuführen, die Eckh Mauren mit gehawenen steinen (...) zu verfertigen (...) 2o Das Frontispicium in conformitet deß Risses außzumachen, die Eckhstein vnd portal hawen, das übrige aber zu mauren.»

15 Ob das 1446 «unverhofft» entdeckte Fintansgrab wirklich dasjenige Fintans ist, muss hier undiskutiert bleiben. Für uns ist von Belang, dass das aufgefundene Grab auch 1705 und später als solches gilt und P. Moritz Hohenbaum van der Meer in seinem Kommentar zur «Vita S. Fintani» angibt, dass das Grab bei früheren Renovationen wie auch 1710 nicht verrückt worden sei: «Cum porro haec in destructione veteris Ecclesiae anno 1705 adhuc integra persisterent, evidens est, in renovatione Ecclesiae per Abbatem Theobaldum facta hic nihil immutatum, altare quoque ante sepulchrum illaesum. Porro anno 1710 Rvdmus Geroldus II. ad novum Mausolæum in priori loco construendum, (quod tamen Ecclesia versus septentrionalem partem transposita, iam non in dextro, sed in maiori choro paululum ab sinistram conspicitur) primum solemniter collocavit (...).» Vgl. P. Moritz Hohenbaum van der Meer, Vita S. Fintani, Ms. StiA Einsiedeln, zit. in: Rothenhäusler Fintansgrab 1900, S. 137; ebenso in: GLA Karlsruhe, Ms. S. Blasien 33, S. 103, zit. in: Rahn 1901, S. 256 (Anm. 4).

16 P. Moritz Hohenbaum van der Meer beschreibt in seiner «Vita S. Fintani» das über dem Grab 1535 neu errichtete «Mausoleum». Neben der Sarkophagform sind auch weitere Merkmale dieses Grabmals, wie die bekrönende Fintansstatue, die «Insignien» Fintans und des Erbauerabtes sowie des Klosters, in das 1710 neu erstellte Grabmal übernommen worden. Das alte, 1535 neu errichtete Grabmal bestand über den Abbruch der alten Kirche hinaus, bis es 1710 durch das neue ersetzt wurde. (vgl. oben Anm. 15, P. Moritz Hohenbaum van der Meer, Vita S. Fintani, Ms. StiA Einsiedeln, S. 128 f., zit. in: Rothenhäusler Fintansgrab 1900, S. 137). Es ist bezeichnend, dass schon in der Planungsphase 1705, die sonst über die Innenausstattung keine Auskunft gibt, bereits feststand, dass das neue Fintansgrabmal wiederum in Sarkophagform, also in Anlehnung an seinen Vorgänger zu erstellen war. Hier spannt sich ein weiter Bogen, der letztlich bis zu Heiliggrabkopien führt.

Abbildungsnachweis

Stiftsarchiv Einsiedeln, Rheinauer Archiv: 1–4.
Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung: 5.

Zum Inhaltsverzeichnis

DIE AUSSTATTUNG DER KLOSTERKIRCHE RHEINAU

Karl Grunder

Einleitung

Es sind mannigfaltige Faktoren, welche die Ausstattung der Kirche Rheinau zwischen 1707 und 1759 mit Fintansgrabmal, Chorgestühl, Altären, Epitaphien, Beichtstühlen, Zelebrantensitzen, Chorgitter, Kanzel und Orgeln beeinflussten. *(Abb. 1)*

Es soll an dieser Stelle versucht werden, anhand historischer Fakten sowie der Interpretation schriftlicher und dinglicher Quellen permanente und ephemere, durch die Ausstattung und ihr Verhältnis zur Architektur bestimmte Strukturen der Kirche namhaft zu machen und zu interpretieren. Zwangsläufig ergeben sich so Erkenntnisse, die andernorts auch schon gemacht wurden. Sie sind durch Liturgie, Tradition sowie einen möglichen Kanon des barocken Kirchenbaues – Stichwort bilden die Vorarlberger Baumeister – im süddeutsch-schweizerischen Raum bestimmt. Andererseits kommen auch für Rheinau spezifische, neu erkannte Gesichtspunkte zur Sprache, welche die Vielfalt des barocken Bau- und Ausstattungswesens um ein paar interessante Aspekte bereichern mögen. *(Abb. 3, 4)*

Das Fintansgrabmal

Ob es sich beim 1446 aufgefundenen Grab wirklich um dasjenige Fintans handelte, ist hier nicht von Belang.[1] *(Abb. 2, 5–7)* Wir wissen, dass das Grab 1446 mit einem Monument ausgezeichnet und ein Altar errichtet wurde. Kurz vor 1500[2] stellte Abt Johann Konrad von Griessen

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht des Innern von Westen. Aufnahme von 1989.

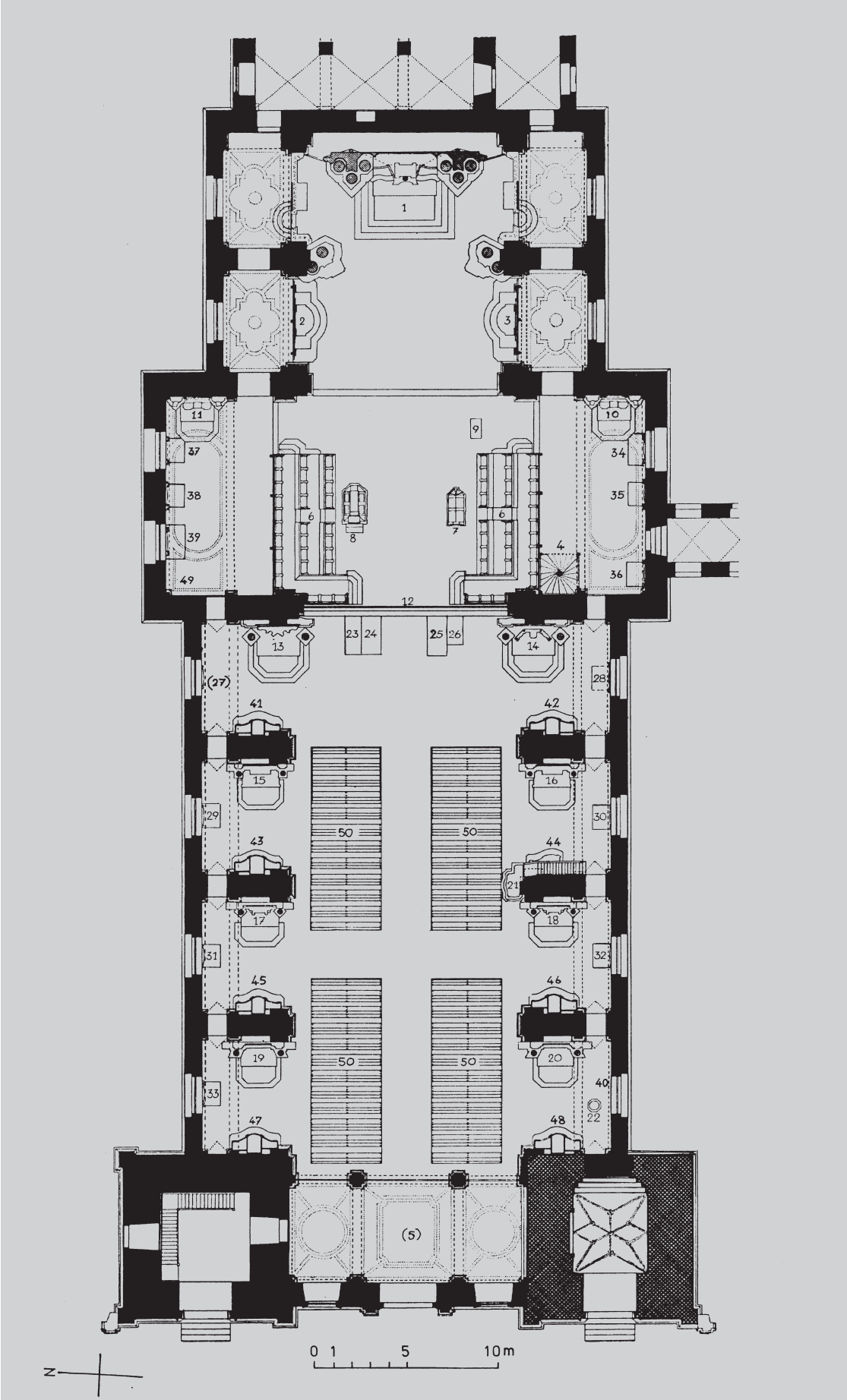
das Grab wieder her. Es wird von P. Moritz Hohenbaum van der Meer ausdrücklich als auf der nördlichen Seite des Fintanchores bezeichnet.[3] Derselbe Autor gibt uns einen Bericht über das Aussehen des 1535 von Abt Bonaventura I. von Wellenberg erstellten Grabmals, dessen Vorgänger wohl anlässlich des Bildersturms 1529 zerstört worden war. In der Höhe und Länge von siebeneinhalb und der Breite von sechs Fuss aus Quadersteinen erstellt, glich das Mausoleum einem «offenstehenden Häuschen», trug also ein Giebeldach über Stützen. Der Rand dieses Daches war mit einem Attikafries gesäumt, auf dem neun Kerzenhalter befestigt waren, die am Fest des Heiligen angezündet wurden. Auf der Ostseite, wohl im Giebelfeld des Daches, war das Grabmal mit den Insignien des Heiligen, des Klosters und des Erbauerabtes geschmückt. Auf dem Dach war eine sechs Fuss hohe, lebensgrosse, hölzerne Figur des Heiligen als Mönch angebracht. Sie war mit den Attributen eines Buches mit Herzogshut in der Rechten, des Pilgerstabs in der Linken und der Taube auf der Schulter dargestellt.[4] Dieses Grab und der ihm angefügte Altar wurden – obwohl eine Erneuerung geplant war – beim Abbruch der Kirche 1705 integral erhalten. Erst 1710, also nach Abschluss des barocken Kirchenneubaues, liess Abt Gerold II. das neue Grabmal von Josef Anton Tschupp an Stelle des alten errichten.[5]

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Fintansreliquiar. Vorderansicht mit Deckel. Aufnahme von 1978.

Abb. 3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Grundriss mit allen im Text erwähnten Ausstattungsstücken. Plan und Numerierung aus Fietz 1932, S. 26; 1995 durch die kantonale Denkmalpflege ergänzt.

1 Hochaltar von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu (1720–1723); Altarblatt von Jacob Carl Stauder.
2 Abtsitz nach einem Entwurf von Hans Martin Lampardt (1721); Ausführung durch die Klosterschreinerei (1722–1723).
3 Zelebrantensitz (1722–1723) als Gegenstück zum Abtsitz.
4 Wendeltreppe (1755).
5 Hauptorgel von Christoph Leu von Augsburg (1711–1715).
6 Chorgestühl von Heinrich Fech von Augsburg, Urs Füeg von Pruntrut sowie Jakob Kälin und Adam Bertschi (1707–1710).
7 Fintansgrabmal von Josef Anton Tschupp (1710).
8 Chororgel von Christoph Albrecht von Waldshut; Gehäuse von Josef Anton Tschupp (1710).
9 Grabplatte von Abt Basilius Iten (†1697).
10 Benediktsaltar von Judas Thaddäus Sichelbein (1726–1728); Altarblatt von Johann Georg Bergmüller von Augsburg.
11 Blasiusaltar von Judas Thaddäus Sichelbein (1726–1728); Altarblatt von Johann Georg Bergmüller von Augsburg.
12 Chorgitter von Hans Jörg Allweiler und Franz Scheuermann (1731–1732).
13 Kreuzaltar (1910–1911) anstelle des 1908 abgebrannten Vorgängeraltars von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen (1707–1709); Altarblatt von Franz Carl Stauder (1709).
14 Muttergottesaltar von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen (1707–1709); Altarblatt von Franz Carl Stauder (1709).
15 Fintansaltar von Johann Josef Auer (1711–1713); Altarblatt von Franz Carl Stauder.
16 Basiliusaltar von Johann Josef Auer (1711–1713); Altarblatt von Franz Carl Stauder.
17 Deodatusaltar von Br. Stefan Engist (1750); Altarblatt von Franz Ludwig Herrmann aus Kempten.
18 Theodoraaltar von Br. Stefan Engist (1750); Altarblatt von Franz Ludwig Herrmann aus Kempten.
19 Josefsaltar von Johann Josef Auer (1722–1725); Altarblatt von Jacob Carl Stauder (1726).
20 Michaels- oder Schutzengelaltar von Johann Josef Auer (1722–1725); Altarblatt von Jacob Carl Stauder (1726).
21 Kanzel von Johannes Reindl von Konstanz (1756).
22 Taufstein von Johann Josef Auer (1715).
23 Grabplatte von Abt Romanus Effinger (†1758).
24 Grabplatte von Abt Johann Theobald Werlin von Greiffenberg (†1598).
25 Grabplatte von Abt Eberhard von Bernhausen (†1642).
26 Grabplatte von Abt Bernhard I. von Freyburg (†1682).
27 Stifterepitaph von J. Appiani (1728); heute zerstört.
28 Epitaph von Hartmann von Habsburg (†1281) von Franz Schmuzer (1716–1717). Den Anlass zu einem Epitaph ergab die Auffindung einer älteren Grabplatte.
29 Epitaph von Abt Januarius I. Dangel (†1775).
30 Epitaph von Abt Bernhard III. Meyer (†1805).
31 Epitaph von Abt Januarius II. Frey (†1831).
32 Epitaph von Abt Januarius III. Schaller (†1859).
33 Epitaph von Abt Bonaventura II. Lacher (†1789).
34 Epitaph von Abt Gerold I. Zurlauben (†1607) von Franz Schmuzer (1710).
35 Epitaph von Abt Placidus Zurlauben von Muri (†1723) von Pontian Gigl und Michael Schnell von Wessobrunn.
36 Epitaph von Abt Gerold II. Zurlauben (†1735) von Br. Sebastian Zureich.
37 Epitaph von Abt Benedikt I. Ledergerber (†1744) von Br. Sebastian Zureich.
38 Epitaph von Abt Bernhard II. Rusconi (†1753) von Br. Sebastian Zureich.
39 Epitaph von Abt Bonaventura I. Wellenberg (†1555) von Franz Schmuzer (1710).
40 Grabtafel von Abt Leodegar Ineichen (†1876).
41–49 Beichtstühle von Br. Stefan Engist (1755–1759).
50 Kirchenbänke von 1933; ursprüngliche Bänke von 1723.

Zum Inhaltsverzeichnis



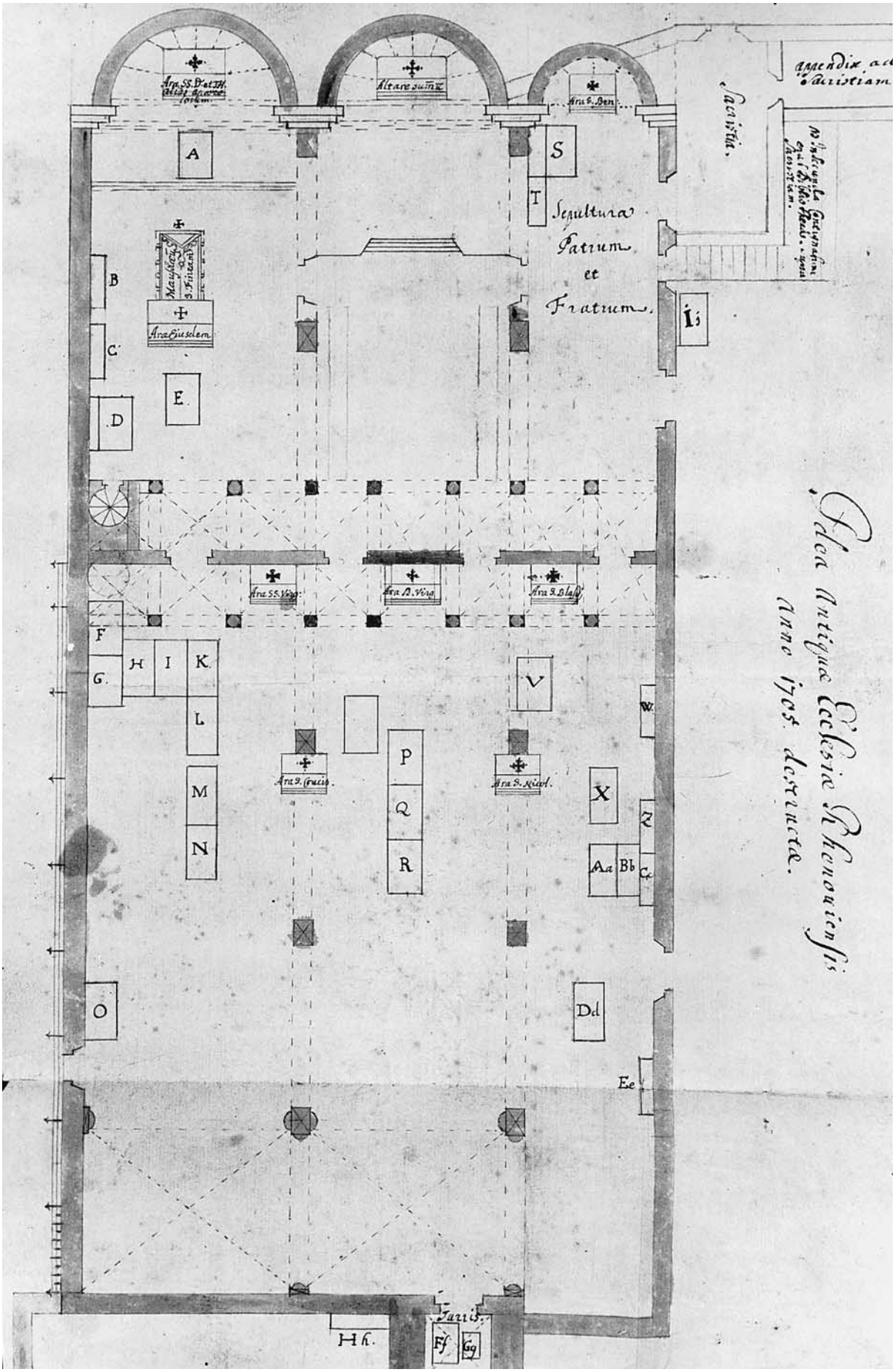

Ara SS. Patr. Altare summ. Ara S. Ben.
Sacristia.
Sepultura Patrum et Fratrum.
Ara Jusolem
Ara SS. Virg. Ara B. Virg. Ara S. Blasii
Ara S. Fruct. Ara S. Nicol.
Ara SS. Trin.
Hh. Ff Gg
Idea Antiquæ Ecclesiæ Rhenoviensis
Anno 1705. destructæ.

Abb. 4 Rheinau. Plan der alten Klosterkirche nach P. Basilius Greuth. Numerierung Karl Grunder.

1 Hochaltar (Maria geweiht)
2 Altar der Apostel Petrus und Paulus, 1684 Deodatus, 1686 Theodora
3 Benediktsaltar
4 Fintansaltar
5 Altar der Heiligen Jungfrauen
6 Marienaltar
7 Blasiusaltar
8 Kreuzaltar
9 Nikolausaltar

A Abt Basilius Iten (†1697)
B Abt Heinrich Schenk (†1559)
C Abt Bonaventura I. Wellenberg (†1555)
D Abt Conrad von Griessen (†1449)
E Abt Bernhard I. von Freyburg (†1682)
F Leo von Bernhausen
G Graf Rudolf von Sulz (†1487)
H Nikolaus Fortmann
I Johannes Fortmann (†1625)
K–N Unbekannt
O Doppelgrab Fulach
P Sepultura Fundatorum
Q Abt Theobald Werlin (†1589)
R Abt Eberhard III. von Bernhausen (†1642)
S Abt Michael Herster (†1565)
T Abt Gerold I. Zurlauben (†1607)
V Hartmann von Habsburg
W Philipp von Gronrodt (†1582)
Z Abt Laurenz von Rischach (†1483)
Aa, Bb Unbekannt
Cc Thomas von Wellenberg (†1563)
Dd Unbekannt
Ee Mangwolff von Landenberg und Fortunata von Gachenstein (1544)
Ff Noble von Wellenberg
Gg Unbekannt
Hh Johannes Wagner (†1630), Maria Rink von Wildenberg, Catharina Hässi (†1629)
Ii Sebastian Harzer (†1582)

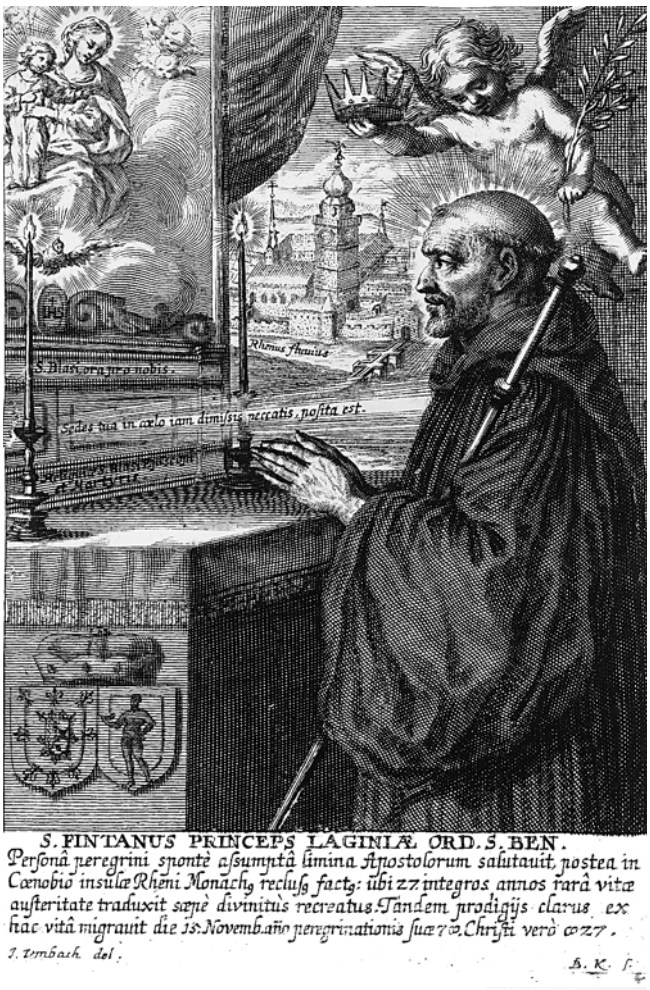


Abb. 5 Rheinau. Andachtsbild des Hl. Fintan. Im Hintergrund Ansicht der mittelalterlichen Klosterkirche. Als Vorlage für die Darstellung der Klosterkirche diente der Kupferstich von Jakob Schindler von 1615. Radierung von Johannes Imbach. StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, Msc. R 19 fol. III.

Wenn allein schon dieser Umstand das Numinose und die grosse Bedeutung des Fintangrabes für die Abtei belegt, so bestätigen die Feiern anlässlich des Neubaues des Grabes sowie seine Ausführung in Stein diesen Sachverhalt zusätzlich. P. Moritz Hohenbaum van der Meer berichtet, wie Abt Gerold II. feierlich den Grundstein legte und die damals offenbar schon bestehende steinerne Statue des Hl. Fintan weihte.[6] Dieser Vorgang ist nun nicht als schlichte Handlung zu verstehen, vielmehr dürften Grundsteinlegung und Weihe der Statue im Rahmen einer feierlichen Messe vonstatten gegangen sein.[7] Auffallen muss, dass der Bau des Grabmals ähnlich wie der Bau einer Kirche behandelt wurde[8] und die Weihe der Statue diese, gewissermassen als Stellvertreter Fintans und analog einem Kultgerät, in einen heiligen Zustand erhebt.[9]

Das barocke Fintansgrabmal (Nr. 7) adaptiert Merkmale seines Vorgängers und ist insofern archaisierend formuliert. So werden die Sarkophagform, die Wappen von Fintan, Abt und Kloster sowie das lebensgrosse Standbild über dem Sarkophag übernommen. Es wird sogar das Motiv des «offenen Häuschens mit Stützen» wieder aufgegriffen, indem sich über einem Sockel Pilaster erheben, die ein Gebälk stützen, das das Giebeldach trägt. An den Wänden des Sarkophags unterstützen die sechs Reliefs mit Szenen aus der Vita des Heiligen diesen Sachverhalt. Sie sind in Bogenstellungen eingefügt und treten hinter diese zurück. Die Ausformung der Reliefs als Szenen, die sich auf einer Bühne abspielen, ist in die Architektur zum Teil diagonal hineinkomponiert. Die Relieftechnik, die Figuren mit Tendenz zur Vollplastik im Vordergrund ebenso kennt, wie das *rilievo scacciato* im Hintergrund, erzeugt einen Bildraum, auf den der Begriff «Perspektive», d.h. «Durchsicht»[10] ohne weiteres angewandt werden kann. Dass dieser Effekt beabsichtigt war, lässt sich an der völlig anderen Behandlung der Reliefs auf dem Sarkophagdeckel, die als flache Bild- oder Dachplatten gestaltet sind, ebenso erkennen wie an der Kaschierung des kritischen Übergangs vom fiktiven zum effektiven Raum im Bogen der Reliefs. Diese Stelle, an der die ganze räumliche Wirkung des Reliefs, d.h. die in Analogie zum Vorgängergrabmal angestrebte «Perspektive» zu Fall kommen könnte, wird offenbar bewusst mit einem vorgeblendeten, an

einen aufgezogenen Bühnenvorhang erinnernden Feston versehen. Die so erzeugte Staffelung, der direkte Übergang von unmittelbarem Vordergrund zum Hintergrund bewirkt sogar eine erhöhte räumliche Wirkung des Reliefs, die in dieser Form als typisch barock bezeichnet werden kann.

Neben dieser ikonologisch-programmatischen Dimension des Grabes gilt es, noch einmal auf den materiellen Aspekt einzugehen. Die Untersuchung von Jan Straub[11] belegt die Tendenz der Archaisierung der formalen Gestaltung von Heiligengrabmälern.[12] Es mag ein Aspekt dieser Archaisierung sein, dass der Kenotaph aus Stein errichtet wurde, obwohl, was die Reliefs betrifft, Stuck und Stuckmarmor ein künstlerisch und technisch mindestens gleichwertiges Material gewesen wäre. Neben der Ausrichtung am Vorgängergrabmal ist es vermutlich auch der Aspekt der Dauerhaftigkeit, der bei der Wahl des Materials eine Rolle gespielt haben könnte. «Aere perennius», dauerhafter als Erz, ist ein Argument, dem wir schon bei den Grabmälern und der Ausstattung römischer Kirchen des Barock begegnen und das nach Stein (petrus), hier Villinger Kalkstein, in Rom Marmor, verlangte. In Rheinau muss das Fintansgrabmal, weil es ein Kenotaph ist, auch als Zeichen verstanden werden. Die Grabstelle des Heiligen bezeugt das hohe Alter des Klosters, das sich dadurch und mit der Tatsache des Überstehens mannigfaltiger irdischer Bedrängnis als mit göttlicher Huld und Erwählung ausgezeichnet erweist. Rheinau wird so über die Geschichte als ein von Gott erwählter Ort definiert.[13] «Mit dieser Geschichtstheologie ist implizit ausgesagt, dass sich das Heil, die Heiligung des Menschen, nicht irgendwo und allgemein vollzieht bzw. ereignet, sondern hic et nunc, an bestimmte Orte und Gegebenheiten (Religiose, Sakramente, Gotteshaus) gebunden ist. Das Kirchengebäude wird damit als dieser notwendige, historisch bedingte, aber zugleich erwählte Ort des Heiles verstanden.»[14]

Wenn nun dem Fintansgrabmal als numinosem Ort eine derart grosse Bedeutung zukommt, so stellt sich die Frage, warum die neue Kirche nicht so angelegt wurde, dass das Monument an repräsentativer Stelle, d.h. in der Längsachse der Kirche zu sehen gewesen oder, im Rahmen einer Wallfahrt, ausserhalb des Klausurbereichs zu liegen gekommen ist? Eine erste entscheidende Einschränkung bot der ausdrückliche Entschluss, den Südturm der Klosterkirche in den Neubau zu übernehmen. Zusammen mit dem Bestreben eines axialsymmetrischen Grundrisses und dem leichten Abseitsstellen der Türme zugunsten der an sich schon schmalen Kirchenfassade engte sich der Spielraum einer Nord-Süd-Verschiebung der Kirche ganz wesentlich ein, vor allem wenn das Grab, wie es die Tradition verlangte, im Chor

Abb. 6–7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Fintansgrabmal von Josef Anton Tschupp in Villinger Kalkstein, 1710. Oben: Westfront mit der lebensgrossen Statue des Heiligen; Konventswappen, im Giebel Fintanswappen. Unten: Ausschnitt der nördlichen Seitenwand, bühnenartig geöffnete Reliefdarstellung: «Fintan entrinnt seinen Feinden mitten durch die Flammen». Aufnahmen von 1953.

zu liegen kommen musste. Die Verlegung des Grabmals nach Westen mittels einer Überlängung des Laienschiffs durch breitere oder ein fünftes, östliches Joch kam, neben der angestammten Lage des Grabes im Chor der Kirche, nur schon aus Gründen der Proportionen und der Symmetrie nicht in Frage.[15] Das Problem von Wallfahrt und Klausur wurde gelöst, indem, entgegen dem historischen Bestand, die Trennung von Grab und Fintansaltar vorgenommen wurde, wodurch der liturgisch relevante Ort, ausgestattet mit den Reliquien, in das Laienschiff verlegt wurde und die Wallfahrt ohne Konflikt mit dem Klausurbereich vonstatten gehen konnte.

Es scheint, dass Beer, auf die beiden Fixpunkte Südturm und Fintansgrab verpflichtet, nach einer Lösung zu suchen hatte, die formal und funktional befriedigend war. Funktional durfte das Grabmal das Chorgestühl nicht tangieren und sollte den Blick vom Schiff gegen den Hochaltar und die Messfeier nicht verstellen. Formal musste eine innere und äussere Proportionierung der Kirche erreicht werden, die als künstlerisch und inhaltlich angemessen empfunden wurde und nicht zu einem Missverhältnis gegenüber den Klosterbauten, hier vor allem der Länge des Abteigebäudes, führen durfte. Es dürfte in diesem Zusammenhang wohl kaum ein Zufall sein, dass die Kirchenfassade mit ihren rund einundreissig Metern Länge etwas schmaler als die Westfassade des Abteigebäudes mit ihren rund vierunddreissig Metern konzipiert wurde. Eine stilkritische Analyse der Kirche von Rheinau und ihre Einordnung ins Werk von Beer muss gerade bei den Fragen nach Stilentwicklung und Genese des Raumes die oben genannten Prämissen mitberücksichtigen, um aussagekräftig zu sein.

Die Chororgel

Wie sehr Symmetrie in der Ausstattung der Klosterkirche eine Rolle spielte, zeigt das Gehäuse des Positivs der Chororgel. (Nr. 8) Es wurde, wenn auch etwas grösser, als Pendant zum Fintansgrabmal ebenfalls von Josef Anton Tschupp hergestellt.[16] Neben dem identischen Grundriss, dem gleichen architektonischen Aufbau mittels Sokkel, Pilaster, Gebälk und Giebeldach belegt die bekrönende Statue des Hl. Benedikt das Bestreben einer befriedigenden, axialsymmetrischen räumlichen Gestaltung des Chorbereichs zusätzlich. *(Abb. 8)*

Das Chorgestühl

Für das Chorgestühl (Nr. 6) von Rheinau gilt, was schon Kunsthistoriker Hans Meyer-Rahn allgemein formuliert hat: «Die schematische Einteilung der Stuhlwerke ist infolge der Raumeinteilung zwischen Chor und Schiff eine gegebene, sie wiederholt sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder. *(Abb. 9, 10)* Die Sitze, durch Zwischenwangen getrennt, werden durch geschweifte Armlehnen zu langen Reihen verbunden, die stufenförmig hintereinander erhöht sind. Die Vorderreihen (bassa forma) sind in der Mitte durchbrochen, um den Zugang zu den

Abb. 8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Chororgel von Christoph Albrecht aus Waldshut, 1710. Das Nussbaumgehäuse stammt von Josef Anton Tschupp aus Villingen. Historische Aufnahme von 1912.

Hochstühlen (alta forma) zu gewinnen; die Betpulte der oberen Reihe bilden gleichzeitig die Rückenlehnen der untern. Die Dorsalwand der Hochstühle schliesst nach oben in einem baldachinartigen Vorbau, der als Bekrönung mehr oder weniger reich durchgeführt wird.»[17] Der Beschreibung von Hermann Fietz[18] im Kunstdenkmälerband können wir uns noch heute anschliessen und ergänzen sie lediglich in ein paar wenigen weiterführenden Punkten.

Warum wir in Rheinau nicht mehr das mittels Reliefs und Skulpturen programmatisch inszenierte, sich als Teil der Architektur verstehende oder zumindest eng in diese eingebundene Chorgestühl vorfinden, wie es fast gleichzeitig in St. Urban oder Schussenried (1715–1717, Georg Anton Machein) noch entsteht, lässt sich nicht abschliessend klären. Die architektonische Qualität des Gestühls hat sich sicher aufgrund der Forderung nach Transparenz zwischen Schiff und Altarhaus, die anstelle des Lettners das Chorgitter setzt, entscheidend vermindert. Es ist so nicht mehr möglich, mittels des U-förmig

ausgebildeten Chorgestühls einen Raum im Raum, das Bethaus, zu konstituieren[19]; anstelle des U treten zwei L, welche die Achse Schiff-Chor-Altarhaus (Hochaltar) möglichst nicht brechen dürfen.

Schon Meyer-Rahn hat die formale Abhängigkeit des Rheinauer Gestühls vom nur wenig früher entstandenen in St. Urban festgestellt und mit Urs Füeg, der in St. Urban mitarbeitete und in Rheinau wohl bestimmend war, erklären können.[20] Warum aber wird in Rheinau auf die Reliefs als ikonologisch bedeutenden Faktor verzichtet? Warum reduziert sich die Zone, in der über die bildende Kunst programmatische Aussagen zu Glaube und Lehre gemacht werden – und dies erst noch in reduzierter Form – auf die Gestühlsbekrönung? Bei der reichen Ausstattung des Gestühls mit Hermenpilastern, Rankenwerk, aber auch mit bekrönenden Skulpturen und Medaillons in opulentem Rankenwerk, fällt es einem schwer, mangelnde Finanzen oder eine künstlerische Neuorientierung als Argumente anzuführen. Ebenso kann es nicht daran gelegen haben, dass kein der Reliefschnitzerei kundiger Künstler zur Verfügung stand; man denke nur an Tschupp, der das Fintansgrabmal schuf. Eher liesse sich daran denken, dass eben dieses Fintansgrabmal nicht durch das Chorgestühl konkurrenziert werden sollte, weswegen an letzterem auf Dorsalwand-Reliefs mit der Leidensgeschichte verzichtet wurde. Rein inhaltlich ist nämlich das Bildprogramm, wie wir es von St. Urban oder Muri her kennen, auch in Rheinau vorhanden: Mit der Marien- und Christusskulptur über dem Abts- und Priorensitz der Westarme des Gestühls ist, wenn auch in verkürzter Form, der Darstellung der «doctrina» genüge getan. Die über dem verkröpften Gebälk auf Sockeln aufgereihten Apostel vertreten die «exempla», denen zusätzlich in rankenumkränzten Medaillons die für Rheinau bedeutenden Heiligen Benedikt, Fintan, Januarius, Deodatus und Theodora auf der Evangelienseite sowie Geroldus, Joseph, Blasius, Mauritius und Basilius auf der Epistelseite zur Seite gestellt sind.

Die programmatische, der innerkirchlichen Reform verpflichtete Inszenierung des Leidens Christi in Dorsalwandreliefs, denen der Mönch täglich mehrmals Auge in Auge gegenüberstand, wurde in Rheinau aufgegeben

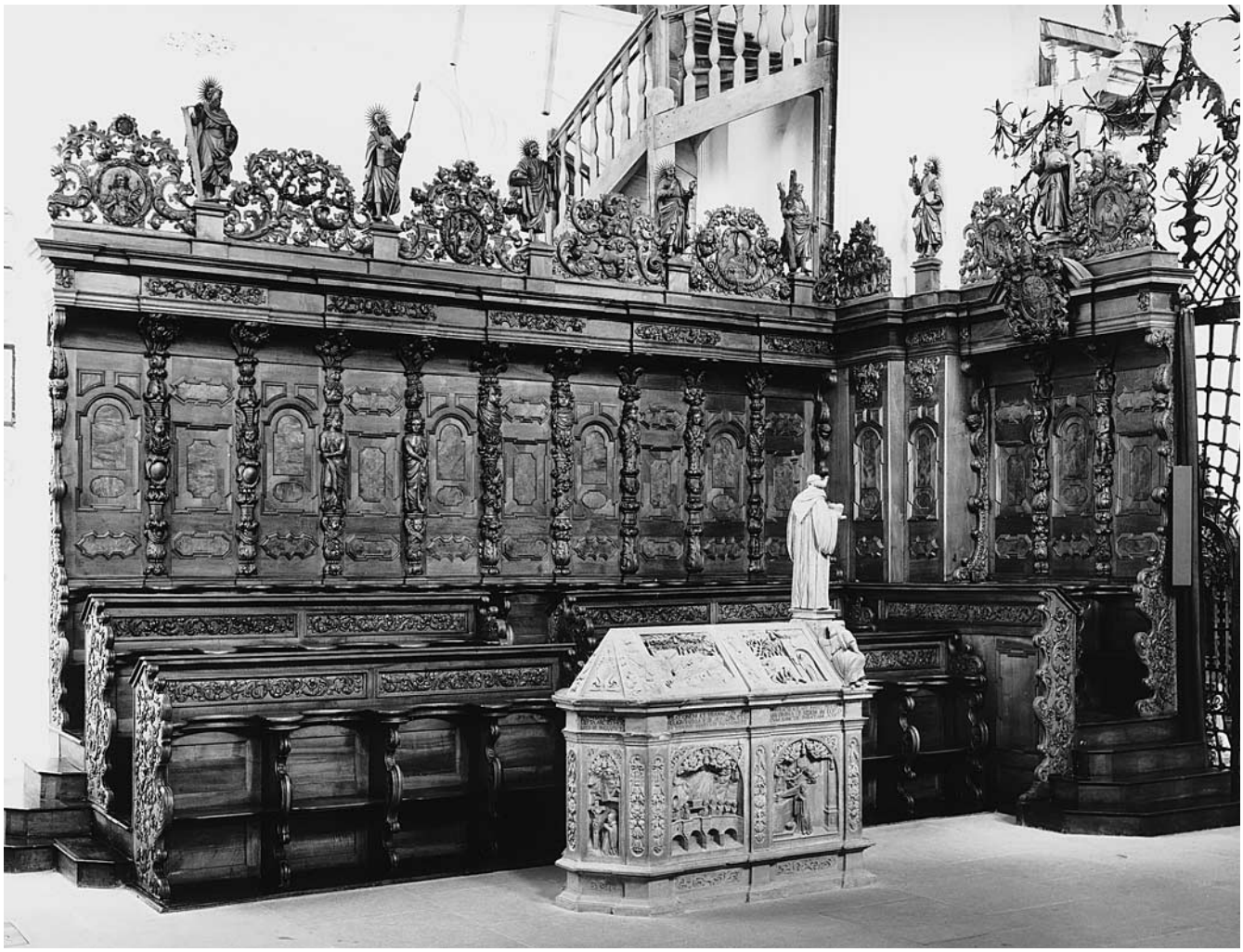


Abb. 9 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epistelseite des Chorgestühls, geschaffen in den Jahren 1707–1710 von Heinrich Fech aus Augsburg, Urs Füeg aus Pruntrut, Jakob Kälin aus Einsiedeln und Adam Bertschi aus Meiringen. Im Vordergrund das Fintansgrabmahl. Aufnahme von 1979.

und so das Chorgestühl als Bedeutungsträger entlastet. Umso mehr fallen nun die ausgezeichneten Sitze von Abt und Prior an der Westseite ins Auge. In Muri nur durch die freistehende Brüstung je eines Westsitzes ausgezeichnet, in St. Urban an den Gestühlsenden durch grössere Reliefs und bekrönende Wappen markiert[21], sind es in Rheinau die einzigen architektonisch und ikonographisch ausgezeichneten Sitze. Sie werden von einem Segmentgiebel überhöht. Zudem findet sich hier, nachdem die andern Hermenpilaster der Dorsalwand immer paarweise unter dem verkröpften Gebälk stehen, viermal der gleiche, in der Figur und im Dekor nur leicht variierte Pilaster mit einem Putto als Atlanten. Die Sitze von Prior und Abt sind auch die einzigen, bei denen die über dem Sitz stehende Figur die Ausformung des Pilasters beeinflusst: Unter der Christusfigur bildet der Pelikan, der seine Jungen mit seinem Herzblut nährt, also ein Christussymbol, das Kapitell. Unter der Marienfigur ist es der Phönix, der sich im Feuer verzehrt, der hier als Mariensymbol zu deuten ist.[22] Zu diesen architektonischen und ikonographischen Auszeichnungen gesellt sich als dritte die historisch-heraldische, indem je vor Gebälk und Segmentgiebel das Abts- respektive das Stifterwappen angebracht ist.[23] Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob sich im Rheinauer Chorgestühl ein Wandel abzeichnet, indem auf Kosten der Anliegen der innerkirchlichen Reform und ihrer künstlerischen Formulierung, wie sie besonders das 17. Jahrhundert kannte, sich mehr und mehr eine absolutistische, die Herrschaftsstruktur des Klosters betonende Haltung tritt, die es als angebracht und angemessen empfindet, Abt und Prior des exempten Klosters Rheinau[24] unter die Skulpturen von Christus und Maria und überhöht von den weltlichen Zeichen von Abt und Stifter im Chorgestühl zu plazieren.

Abb. 10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Chorgestühl. Westarm der Evangelienseite mit dem ikonographisch und formal ausgezeichneten mittleren Sitz des Priors. Aufnahme von 1979.

Die Altäre

Bauabfolge und ihre Begründung

Als am 5. Oktober 1710 die neue Klosterkirche konsekriert wurde, waren von den elf zu weihenden Altären nur zwei, nämlich der Kreuz- und der Muttergottesaltar im östlichen Laienschiff mit Altaraufbauten und Altarblatt fertiggestellt.[25] Die übrigen Altäre waren mit den gemauerten Altarblöcken mindestens soweit errichtet, dass eine Weihe vorgenommen werden konnte. Verfolgen wir den zeitlichen Ablauf, nach dem die Altaraufbauten entstanden, so ist die Annahme eines pragmatischen Vorgehens nicht von der Hand zu weisen: Mit der Konsekration der Kirche 1710 waren Kreuz- und Marienaltar am Chorbogen fertiggestellt. Bereits im März 1713 wurden im Laienschiff die volksbezogenen Altäre von Fintan (Klosterpatron) und Basilius[26] aufgerichtet. Es dauerte nun, trotz der bereits 1710 einsetzenden Planung, bis 1723, bis als nächster der Hochaltar fertiggestellt war. Zur Begründung des Unterbruchs im Altarbau kann als Hypothese angenommen werden, dass der Hochaltar der alten Kirche in die neue vorläufig übernommen wurde und so für dessen Erneuerung kein Zugzwang bestand.[27] Dieser Umstand könnte die lange Planungsphase erlaubt haben, während der verschiedene Künstler mehrere Risse und Modelle erstellten.

Zusammen mit dem Hochaltar verfertigte Judas Thaddäus Sichelbein 1726–1728 dessen Nebenaltäre, den Benedikts- und den Blasiusaltar, so dass die Altarausstattung der Mönchskirche 1728 fertiggestellt war. In der gleichen Phase waren es die westlichen, thematisch mit der Vorsorge fürs tägliche Leben (Schutzengelaltar) und für den guten Tod (Josefsaltar) befassten Altäre, die, folgerichtig nahe der Beichtkirche positioniert, zwischen 1722 und 1725 entstanden.

Ihre endgültige Ausstattung erhielten die Altäre der Katakombenheiligen Deodatus und Theodora erst 1750. Rothenhäusler erwähnt, dass sie am «22. Oktober 1690 unter grossem Schaugepränge auf ihre Altäre gesetzt» worden seien, was eine vorläufige Übernahme der Altäre von 1690 in die neue Kirche wahrscheinlich macht. Einzig der Greuth-Plan widerspricht dieser Annahme, indem er für die Katakombenheiligen keinen eigenen Altar ausweist, sondern sie dem Apostelaltar subsumiert.

Altarstandort und Patrozinium

Mit dem Neubau der Kirche ging auch eine neue Disposition der Altäre einher, die im Vergleich mit den Altarstandorten und Patrozinien der Vorgängerkirche[28] geklärt werden kann. *(Abb. 4)* Aufgrund des von P. Basilius Greuth vor 1705 angefertigten Grundrisses der alten Kirche[29] sind wir über deren Patrozinien und die Standorte der Altäre informiert. Das «Instrumentum Consecrationis Novae Basilicae Rhenoviensis. Sub 5. Octobris 1710»[30] gibt uns, im Vergleich mit dem Greuth-Plan, über das Schicksal der alten Altarpatrozinien in der neuen Kirche Auskunft.

Es sind Altäre zu beobachten, die bei gleichbleibendem Patrozinium an analoger Stelle in der neuen Kirche in barocker Gestalt wieder errichtet wurden (Hochaltar, Kreuzaltar, Muttergottesaltar). Andere Altäre bestehen wohl im Patrozinium weiter, werden aber nach neuen Gesichtspunkten positioniert (Fintan, Blasius, Deodatus, Theodora). Weiter gibt es Patrozinien, die anderen Altären subsumiert werden (Apostelaltar, Heilige Jungfrauen, Nikolausaltar), während der Schutzengel-[31] oder Michaelsaltar sowie der Basilius- und der Josefsaltar neu eingerichtet werden.

Der Hochaltar, der Benedikts- und der Blasiusaltar bilden die Altarausstattung der Mönchskirche, die der Klausur vorbehalten war. Die Position des Hochaltars ist festgelegt und muss hier nicht weiter kommentiert werden. Ebenso findet sich der Benediktsaltar im südlichen Querschiff an traditioneller Stelle und ist in Analogie zur alten Kirche, wo er in der Südapsis stand, positioniert. Schwieriger ist es zu erklären, warum der Blasiusaltar, der in der alten Kirche südlich unter dem Lettner stand, neu im nördlichen Querschiff, d.h. im Klausurbereich zu finden ist und so als Pendant zu Benedikt erscheint. Als einem der vierzehn Nothelfer wäre Blasius ein Altar im Laienschiff sicher angemessen gewesen. Allein das Vorhandensein von drei Katakombenheiligen, deren Leiber mit grossem Pomp und mit Authentik versehen transferiert worden waren[32], sowie die Reliquien des Klostergründers und Lokalheiligen Fintan mochten mit ihrer historischen Relevanz und der erhofften religiösen und finanziellen Wirkung gegenüber Blasius, von dem das Kloster keine Reliquien mehr besass, im Laienschiff den Vorrang erhalten haben. Blasius ist zudem eng mit der Fintansvita und den Klöstern Rheinau und St. Blasien verbunden: In der Vita des Fintan erscheint der heilige Blasius als Fürsprecher Fintans, dieser wiederum ist mit der Translation der Reliquien von Rheinau nach St. Blasien eng verbunden. Der heilige Blasius war so über die Fintansvita für Mönch und Kloster auf einer historisch-rationalen Ebene von ansehnlicher Bedeutung, was die Verlegung des Altars in das nördliche Querhaus rechtfertigen mochte, ja sogar als angemessen erscheinen liess, während aus den oben angetönten Gründen die Katakombenheiligen wie auch Fintan, die der Volksfrömmigkeit und der Wallfahrt dienen sollten, im Laienschiff lokalisiert werden mussten. Bei der paarweisen Anordnung der Altäre möchte man eine Hierarchie erkennen, die Fintan und Basilius östlich vor den Altären Deodatus und Theodora plaziert, während abschliessend der Josefs- und der Schutzengelaltar westlich, nahe der Beichtkirche ihren angemessenen Standort finden.

Altarpatrozinien und Ikonographie – «inneres Sein und äussere Gestalt»

Nehmen wir das «Instrumentum Consecrationis Novae Basilicae Rhenoviensis» zur Hand[33], so stellen wir fest, dass die Nennung der Altarpatrone einem Schema folgt, indem als erster der Hauptpatron genannt wird. Die Nebenpatrone folgen hierarchisch gegliedert nach der Unterscheidung in Märtyrer und Bekenner und innerhalb dieser Aufteilung nach Alter und Bedeutung geordnet. Es ist in der Folge unschwer einen Zusammenhang zwischen Altarpatrozinien und Ikonographie besonders bei den Wandpfeileraltären festzustellen, indem das Hauptpatrozinium Thema des Altarblattes wird und in der Regel die erstgenannten Nebenpatrone im Oberblatt sowie die nächstfolgenden als das Retabel flankierende Skulpturen in Erscheinung treten. Die Chorbogenaltäre, bereits 1709 erstellt, weichen von diesem allgemeinen Schema ab. Der Hochaltar folgt der oben skizzierten Regel, nur dass das fehlende Oberblatt sowie die räumliche Inszenierung eine andere ikonographische Lösung forderten.

Hochaltar (Nr. 1): Der Hochaltar, «in honorem B.V. Mariae» sowie den Heiligen Mauritius, Januarius, Benedikt und Fintan geweiht, übernahm 1710 auch das ursprüngliche Patrozinium des Altars der Nordapsis der alten Kirche, das auf die Apostel Petrus und Paulus lautete[34] und erst 1684 respektive 1686 mit den Katakombenheiligen Deodatus und Theodora ergänzt wurde. *(Abb. 11)*

In Analogie zur Weihe der Kirche zu Ehren «B.V. Mariae in Coelum assumptae» ist das Altarblatt des Hochaltars einem Marienthema, Maria Himmelfahrt, gewidmet.[35] Das «Instrumentum Consecrationis»[36] nennt nach Maria die Apostel Petrus und Paulus, die als Begründer und Blutzeugen der römischen Kirche traditionell als Paar dargestellt werden. Am Hochaltar werden sie, auf dem konsolförmigen Postament, den vorgerückten Säulenpaaren vorgestellt. Neben der formalen Auszeichnung der Skulpturen durch die doppelte Säulenstellung ist von Belang, dass Petrus, mit Buch, Schlüssel und Tiara ausgezeichnet, auf der Evangelienseite das dem Postament vorgeblendete Konventswappen überhöht. Der Konvent wird so gewissermassen zum Fundament des Fundaments, zur Stütze der Kirche, was doch einiges über das Selbstverständnis des Konvents und der Benediktiner auszusagen vermag.[37] Auf der Epistelseite ist es der mit dem Schwert charakterisierte «heroische Tatmensch» Paulus, der durch Krummstab und Mitra als «Missionar und Seelsorger» ausgezeichnet wird. Als Pendant zum Konventswappen erscheint hier das Wappen Abt Gerolds II. Zurlauben, der sich so nicht nur als Erbauer sondern auch als «alter Paulus» zu erkennen gibt. Die den

Abb. 11 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu, 1720–1723. Altarblatt von Jacob Carl Stauder von Konstanz. Aufnahme von 1995.

Raum des Sanctuariums begrenzenden Doppelsäulen werden bekrönt von den im «Instrumentum Consecrationis» nach den beiden Aposteln genannten Märtyrern Mauritius auf der Evangelienseite und Januarius auf der Epistelseite. Ohne die Ikonologie allzusehr strapazieren zu müssen, kann angenommen werden, dass die Position des Mauritius als Patron gegen die Religionsfeinde und des Januarius, der in Neapel über ein Blutwunder verfügt und in Rheinau als Attribut die Ampulle hält, auf hoher Warte am engeren Eingang zum Altarraum nicht willkürlich gewählt sind. Ebenso ist die «bodennahe» Aufstellung von Petrus und Paulus, gerade wenn wir uns den zelebrierenden Priester vorstellen, als klares Kalkül zu werten. Benedikt und Fintan, als Bekenner im «Instrumentum Consecrationis» hinter den Blutzeugen genannt, erscheinen auch am Altar als ins zweite Glied gerückte, das Retabel flankierende Skulpturen, die auf konsolenartigen Podesten erhöht über den Portalen des Altarumgangs stehen. Benedikt ist sinngemäss auf der Evangelienseite in die Achse des Konventwappens, Fintan auf der Epistelseite in die Achse des Abtwappens gesetzt. Es mag ein erhellendes Licht auf die Zusammenarbeit von Auftraggeber und Künstler werfen, wenn wir feststellen können, dass im «Verding Receß des Choraltars» vom 18. Juni 1720 in Punkt vier die Position der einzelnen Skulpturen und in Punkt fünf die Forderung, auf je einer Seite das Wappen des Abtes und des Konvents anzubringen, festgehalten werden.[38] Es ist anzunehmen, dass gerade die Punkte, die nicht in den Kompetenzbereich des Künstlers fallen, sondern, wie die ganze Altarikonologie, von übergeordneter Bedeutung sind, speziell im Verding aufgeführt wurden.

Blasiusaltar (Nr. 11): Das ikonographische Programm des Blasiusaltars weicht von der im «Instrumentum Consecrationis» festgelegten Hierarchie der Patrozinien und ihrer Visualisierung im Altaraufbau insofern ab, als das

Oberblatt durch das Wappen von Abt Gerold II. und Konvent ersetzt ist. *(Abb. 12)* Der Hauptpatron ist im Altarblatt dargestellt, wie er den erstickenden Knaben heilt; im Hintergrund schliesst sein Martyrium die Szene.[39] Aus den Nebenpatrozinien Stephanus, Laurentius Christopherus, Nikolaus, Ulrich, Konrad und Antonius wurde einerseits der rheinaubezogene heilige Bischof Konrad von Konstanz (934–972 Abt des Klosters Rheinau) und der Patron eines aufgelösten Altars[40], Nikolaus von Myra, als flankierende Altarstatuen gewählt.

Benediktsaltar (Nr. 10): Der Benediktsaltar, gleich wie der des Hl. Blasius und in Anlehnung an formale Elemente des Hochaltars gestaltet, ist eine Stiftung des Klosters Muri und wird vom Wappen des Abtes Gerold Heim bekrönt. *(Abb. 13)* Das Altarblatt, das den sterbenden Benedikt in himmlischer Schau darstellt, wird von den Skulpturen seiner Schüler Placidus und Maurus flankiert. Die im «Instrumentum Consecrationis» nächst Benedikt und vor seinen Schülern genannte Hl. Scholastika ist, wohl wegen der kleineren Relevanz gegenüber Maurus und Placidus für das Männerkloster Rheinau, nicht visualisiert. Im Verding von 1710 war sie mit ihrem Attribut der Taube für das Oberblatt vorgesehen.

Kreuzaltar (Nr. 13): Das ikonographische Programm des 1908 abgebrannten Altars entspricht dem ursprünglichen Bestand und ist gänzlich auf den Opfertod Christi ausgerichtet. *(Abb. 14)* Die Kreuzigung im Altarblatt wird von Christus am Ölberg im Oberblatt überhöht. Das bekrönende Kreuz ist traditioneller Ausstattungsteil eines Kreuzaltars. Ein weinender und ein zerknirscht verzwei-

Abb. 12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Blasiusaltar von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu, 1726–1728. Altarblatt von Johann Georg Bergmüller aus Augsburg. Aufnahme von 1992.

Abb. 13 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktsaltar von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu, 1726–1728. Altarblatt von Johann Georg Bergmüller aus Augsburg. Aufnahme von 1992.

felter Putto, die, je auf ein blumengeschmücktes Band gesetzt, den Betrachter auf die dem Altarpatrozinium angemessene Emotion verweisen sollen, flankieren an Stelle der Heiligenfiguren das Retabel.

Marienaltar (Nr. 14): Der Marienaltar, eine Stiftung des Klosters Muri[41], der zweite Volksaltar, erfüllt mehrere Aufgaben zugleich. *(Abb. 15)* An erster Stelle ist er Marienaltar. Zusätzlich diente er offenbar einer Rosenkranz- und einer Skapulierbruderschaft, was sich in der Ikonographie von Altar- und Oberblatt niederschlug. Das Altarblatt zeigt Maria mit dem Christuskind als Rosenkranzkönigin, die dem Hl. Dominikus, der zu ihrer Rechten kniet, den Rosenkranz übergibt, während die Hl. Katharina von Siena als Pendant des Heiligen den Bezug zu den Terziaren-Genossenschaften der Brüder und Schwestern von der Buss des Hl. Dominikus, der Wurzel der Rosenkranzbruderschaften, herstellt. Dominikus und Katharina von Siena werden im «Instrumentum Consecrationis», wenn auch nicht an erster Stelle, so doch als Nebenpatrone aufgeführt.[42] Das Oberblatt ist der Verleihung des Skapuliers an den Hl. Simon Stock gewidmet.[43] Das Vorhandensein einer Skapulierbruderschaft hat das Bild initiiert und den Vorrang vor der Darstellung weiterer Nebenpatrone[44] erhalten. Analog zum Kreuzaltar sind zwei heute weiss gefasste Putti auf eine Ranke gesetzt. Sie wenden sich an den Betrachter und verweisen auf das Haupt- wie auf das Oberblatt.

Fintansaltar (Nr. 15): Das ikonographische Programm der Gemälde des Fintanaltars entspricht genau den im Verding festgehaltenen Vorgaben. *(Abb. 16)* Hauptblatt: «Der

Abb. 14 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kreuzaltar von 1910–1911 anstelle des 1908 abgebrannten Vorgängeraltars von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen, 1707–1709. Aufnahme von 1995.

Abb. 15 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Marienaltar von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen, 1707–1709. Altarblatt von Franz Carl Stauder aus Solothurn, 1709. Aufnahme von 1995.

Hl. Fintanus wird in Benedictiner Habit gemahlet in den wolckhen oberhalb in den wolckhen 2 Hl. Engell haltendt ein himmlische Cron. Underhalb in den wolckhen 2 Engell mit St. Fintans hueth und Bilger stab item mit einem Fürsten Hüethlin. In die Weite: 1. St. Fintan knienendt vor den reliquien S. Blasij. ob welchen eine Taube im glantz erscheint. 2. St. Fintan wie er aus einer Insul über das Meer ohne menschliche beyhilf übersetzet». Oberblatt: «Wie St. Fintan die Arme speiset.»[45]

Die Ikonographie kann nur begriffen werden, wenn man sich bewusst macht, dass die Predella des Altars von den Reliquien des Heiligen und Gründers von Rheinau besetzt ist. Das Verschränken von drei Szenen in einem Bild, wie es im Altarblatt geschieht, ist nicht einfach eine altertümliche Darstellungsweise, sondern notwendige Visualisierung und Legitimation des in und mit den Reliquien formulierten Anspruchs der aktuellen Verehrungswürdigkeit und Wundertätigkeit des Heiligen. Die Wunderszenen aus der Vita sollen zeugenhaft deren historische Authentizität belegen. Die Darstellung des Heiligen in der Glorie zeigen ihn der göttlichen Gnade teilhaftig, also im Besitz der Qualität, die Wunder, wie sie dargestellt oder vom Gläubigen erbeten werden, erst möglich macht. Auch hier wird gewissermassen ein historischer Zeuge zitiert, indem zu Füssen der Gloriole Fintan vor dem Altar des Hl. Blasius dargestellt ist, wie er von diesem die Zusicherung erhält, dass ihm die Sünden vergeben und ihm ein Sitz im Himmel unter den Heiligen bereitet sei.[46] Wie sehr der Hl. Blasius mit Fintan verknüpft wird, belegt der Umstand, dass der Heilige als das Retabel flankierende Skulptur nochmals thematisiert wird, obwohl der Altar sein Patrozinium nicht kennt. Neben

Abb. 16 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Fintansaltar von Johann Josef Auer aus Rorschach, 1711–1713. Altarblatt von Franz Carl Stauder aus Solothurn, 1712. Aufnahme von 1986.

Abb. 17 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Basiliusaltar von Johann Josef Auer aus Rorschach, 1711–1713. Altarblatt von Franz Carl Stauder aus Solothurn, 1712. Aufnahme von 1986.

Fintan sind es die Bischöfe Theodot, Theodul, Eucharius und Patricius, die als Patrone genannt werden. Die Skulptur in bischöflichem Ornat, mit Mitra, Krummstab und Buch ist nur soweit zu identifizieren[47], als es sich um Eucharius, Theodul oder Patricius handeln muss.

Basiliusaltar (Nr. 16): Das ikongraphische Programm des Basiliusaltars zielt darauf ab, den Katakombenheiligen Fintan möglichst gleich zu setzen. «St. Basilius Mart. wird gemahlt in den wolckhen mit den augen gen Himmel undt Lincker handt deütend als Vorbitter auf Rheinauw, so undten in der Insul entworfen (...)». *(Abb. 17)* Nicht etwa Fintan ist, was naheliegend wäre, Fürbitter des Klosters, sondern der identisch mit Fintan in der Glorie dargestellte Katakombenheilige. Ursus und Viktor blicken aus dem Oberblatt auf die Szene des Hauptblattes, das von den Skulpturen der Märtyrer Pelagius[48] und Leontius flankiert wird. Von den Nebenpatronen sind so, bis auf den Hl. Meinrad, die im «Instrumentum Consecrationis» erstgenannten auch visualisiert. Das Auslassen Meinrads kommt nicht von ungefähr, wird doch so der als Soldatenheiliger dargestellte Fürbitter Rheinaus von lauter Vertretern der gleichen Zunft gerahmt. Aufschlussreich ist die absolute Gleichbehandlung der im 17. Jahrhundert erhobenen Katakombenheiligen[49] mit den altüberlieferten Soldatenheiligen. Da die Katakombenheiligen als Märtyrer der Römerzeit angesehen wurden, gehörten sie per se zu den anderen heiligen Märtyrern der christlichen Frühzeit.

Deodatusaltar (Nr. 17): Deodatus erhielt wie Theodora, der der Parallelaltar gewidmet ist, erst in der barocken Klosterkirche einen eigenen Altar. *(Abb. 18)* Das Altarblatt

Abb. 18 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar von Br. Stefan Engist aus Zell, 1750. Altarblatt von Franz Ludwig Herrmann aus Kempten, 1750. Aufnahme von 1986.

Abb. 19 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Theodoraaltar von Br. Stefan Engist aus Zell, 1750. Altarblatt von Franz Ludwig Herrmann aus Kempten, 1750. Aufnahme von 1986.

zeigt den enthaupteten Deodatus, noch kniend, umgeben von den Schergen und Volk. Ein Engel reicht ihm kniend einen Kelch und weist mit der Linken auf Rheinau, das er als Vedute auf den Knien hält; Rheinau wird dem Heiligen bereits bei seinem Tod als letzte Ruhestätte zugewiesen. Von der Kirche, die ihm als Wohnung vorbestimmt ist, ergreift er anlässlich seiner Translation Besitz.[50] Über dem Heiligen erscheint ein Engel mit dem Märtyrerkranz. Der Verding von 1710 weicht beträchtlich von der 1750 geschaffenen Realität ab, indem er auf dem Altarblatt die Nebenpatrone Markus, Bartholomäus, Thomas, Simplicius und Agapis sowie im Oberblatt Philippus und Jakobus, also alle Nebenpatrone sehen will.

Ausgeführt wurde schliesslich ein Altarblatt, das keine Heiligen ausser Deodatus aufweist. Das Oberblatt, das zu unbekanntem Zeitpunkt dasjenige mit den Nebenpatronen Philippus und Jakobus ersetzte, zeigt ohne inneren und formalen Zusammenhang Antonius von Padua mit dem Jesuskind. Der Evangelist Markus und der Apostel Thomas flankieren, unter eine Art Baldachin aus Federwerk gestellt, das Altarblatt.

Theodoraaltar (Nr. 18): Der Altar der Katakombenheiligen Theodora ist nicht nur formal die Entsprechung zum Deodatusaltar, die Altarblätter sind in gegenseitiger Ergänzung gedacht. *(Abb. 19)* Während an Deodatus das Martyrium vollzogen ist und ein Scherge dessen Haupt triumphierend dem Betrachter zeigt, wird Theodora im letzten Moment vor der Köpfung dargestellt. Auf die Knie fallend ist sie in himmlischer Schau begriffen und nimmt weder Kaiser, Priester noch Scherge mehr wahr. Zwei Putti erscheinen im geöffneten Himmel mit Märtyrerkrone und Palmzweig. Wie bei Deodatus, der ursprünglich von allen Nebenpatronen begleitet gemalt werden sollte, sah der Verding von 1710 für Theodora einen ähnlichen, möglichst viele heilige Jungfrauen umfassenden Begleitzug in den Wolken des Altarblattes vor. 1750 reduzierte sich die Visualisierung der Nebenpatrone (Katharina, Agatha, Agnes, Verena, Ursula, Barbara, Lucia, Prisca, Ottilia, Martha und Brigitta) auf Katharina und Agnes im Oberblatt[51], während Barbara und Agatha den Altar als Skulpturen flankieren. Warum das traditionelle Paar Katharina und Barbara nicht im gleichen Medium, d.h. beide als Skulptur respektive in Malerei wiedergegeben sind, lässt sich nicht erklären.

Josefsaltar (Nr. 19): Da Josef der Patron des guten Todes ist, ist die Darstellung von Josefs Tod im Altarblatt naheliegend. *(Abb. 20)* Als Nebenpatrone sind Joachim und Anna, die Eltern Marias, sowie Thomas von Aquin und der heilige Rochus genannt. Wie sehr der Josefsaltar als Teil der Beichtkirche verstanden wurde, geht nicht nur aus der Darstellung von Josefs Tod hervor. Das Oberblatt mit der Verlobung von Josef und Maria dürfte als konkreter Hinweis auf die Funktion Josefs als Patron besonders der Eheleute und Familien, im weiteren Sinne aber auch der Keuschheit und Versuchungen zu deuten sein. Hier besteht ein direkter Zusammenhang mit dem Schutzengelaltar. Im gleichen Sinn ist die Skulptur des Joachim zu verstehen, der ebenso als Patron der Eheleute gilt, wie Anna als Patronin für glückliche Heirat, Ehe, Mütter und Witwen. Die Darstellung als Anna-Selbdritt kann nicht als altertümlich abgetan werden, da in ihr auch die Legitimation von Anna und Joachim als Heilige begründet liegt. Im Verding von 1710 waren Joachim und Anna im Oberblatt vorgesehen.

Michaels- oder Schutzengelaltar (Nr. 20)[52]: Der Michaels- oder Schutzengelaltar wendet sich wie der Josefsaltar direkt an den Gläubigen, sein Schicksal und seinen Glauben. *(Abb. 21)* Exemplarisch wird im Altarblatt die absolute Notwendigkeit des Schutzengels vor Augen geführt. Wohl kann aufgrund des zu Füssen fliehenden Teufels sowie des als Tobias zu bestimmenden Knaben der Engel des Altarblatts als Michael gedeutet werden. Die Attribute sind jedoch derart zurückhaltend verwendet, dass die Szene beinahe beliebig, d.h. auf jeden Menschen und seinen Schutzengel anwendbar wird.

Eine schreitende Figur ist im Begriff auf eine Kugel (Fortuna) zu treten, von der Amor rücklings hinunterfällt und vor der ein Teufel aus dem Bild flieht. Hinter der Figur ist ein begleitender Schutzengel, der bergend einen Teil seines Mantels über den zu Schützenden hält und zugleich auf die Erscheinung der Trinität am Himmel weist, die vom Schreitenden bereits mit gefalteten Händen und erhobenem Blick angebetet wird. Die Menschenfigur schreitet also blind gegenüber den irdischen Fallstricken auf ihrem Lebensweg, allein Gott und dem Schutzengel vertrauend. Michael als Seelenwäger, der Hauptpatron des Altars, im Westen der Kirche an seinem traditionellen Standort, bildet im Oberblatt quasi das Argument für die Darstellung und Notwendigkeit eines persönlichen Schutzengels.[53]

Das «Instrumentum Consecrationis» nennt als Nebenpatrone Ambrosius, Augustinus, Martin und Servatius sowie Hieronymus und Gerold. Während die Skulptur des Ambrosius mit dem Kind, das das Meer auslöffeln will, weniger den Kirchenlehrer meint, sondern, in Bezug auf das Erscheinen der Trinität im Altarblatt, durch sein Attribut wohl auf die Unergründlichkeit des dreieinigen Gottes hinweisen soll, ist der Eremit Gerold nur dadurch zu erklären, dass der Altar mit einer Stiftung entweder von St. Gerold in Vorarlberg oder dem Kloster Einsiedeln in Zusammenhang steht.

Erscheinung und räumliche Disposition – theatrum sacrum

Neben Patrozinium und Standort sind es auch die ganz bestimmten räumlichen und faktischen Bedingungen des Kirchenraumes, welche die Errichtung eines Altarbaues einschränken oder zumindest mitbeeinflussen können.

Im Jahr 1710 wurden, aufgrund von Rissen, Modelle der Altäre angefertigt, was das Bestreben nach einer einheitlichen Ausstattung belegt. Da aber weder Risse noch Modelle auf uns gekommen sind, können über ein Gesamtkonzept respektive seine Auswirkung auf den heutigen

Bestand nur Vermutungen angestellt werden. Immerhin kann als wichtigste Hypothese angenommen werden, dass die kulissenartige Staffelung der Altäre im Laienschiff, die diese nur beschränkt der Architektur unterordnet, auf ein ursprüngliches, schon 1710 festgelegtes Konzept zurückgehen könnte.[54] Der Tendenz der Zeit entsprechend gerät der Primat der Architektur über die Ausstattung, respektive die Formulierung der Ausstattung als streng architektonisches Gebilde, wie es noch im Marien- und im Kreuzaltar zum Ausdruck kommt, aber schon im Chorgestühl nicht mehr vorhanden ist, ins Wanken. In Ergänzung kann aus funktionaler, die räumliche Disposition berücksichtigender Warte argumentiert werden, dass die kulissenartige Staffelung des Laienschiffs durch die Altäre zugleich als Resultat der spezifischen architektonischen Bedingungen der Wandpfeilerhalle mit Emporen und Durchgängen, wie sie in Rheinau vorliegt, zu werten ist, die eine Integration der Altäre in die Wandpfeilernischen nicht erlaubte. Da die Wandpfeiler jeweils gegen die Aussenmauer mit einem Durchgang versehen sind, der von einer schmalen, gerade geführten Empore, welche die Wandpfeiler verbindet, überhöht ist, wird die Wandpfeilernische bis unter die Kapitelle der Pilaster in eine äussere, Belichtung und Durchgang vorbehaltene, und eine etwas breitere innere, gegen den Pfeilerkopf gerückte, für den Altar bestimmte Raumschicht aufgetrennt. Die so entstandenen engen Verhältnisse brachten Altaraufbauten mit sich, die bei dem angestrebten ikonographischen Programm[55], in ihrer Kontur diejenige des Wandpfeilers gegen das Mittelschiff hin überragen mussten, was eine

Abb. 20 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Josefsaltar von Johann Josef Auer aus Rorschach, 1722–1725. Altarblatt von Jacob Carl Stauder aus Konstanz, 1726. Aufnahme von 1986.

Abb. 21 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Michaels- oder Schutzengelaltar von Johann Josef Auer aus Rorschach, 1722–1725. Altarblatt von Jacob Carl Stauder aus Konstanz, 1726. Aufnahme von 1995.

architektonische Unterordnung der Ausstattung, d.h. des Altars unter die Architektur, einschränkte. Die bereits 1710 festgelegte Bestimmung, die Altäre mit Blatt und Oberblatt auszustatten[56], führte zwangsläufig zu einem den zweizonigen Wandaufriss durchstossenden Altaraufbau, was eine Unterordnung unter die Architektur zusätzlich einschränkte. Einzig die Tatsache, dass die Mensa bei allen sechs Wandpfeileraltären, unabhängig von der Entstehungszeit, gleich hoch, das Gebälk aller auf gleicher Höhe, nämlich derjenigen der Kapitelle der Pilaster des Emporenbogens liegt, und die Gesamthöhe der Altaraufbauten die Kapitelle der Wandpfeilerpilaster nicht übersteigt, kann als Bezug auf die Architektur des Raumes gesehen werden.

Auffallend ist, dass bei allen Wandpfeileraltären – im Gegensatz zu denjenigen am Chorbogen – das Oberblatt grundsätzlich nicht in die Altararchitektur einbezogen ist. Es stellt sich die Frage, ob dieser Umstand wirklich rein stilgeschichtlich, d.h. als Folge von Stilentwicklung zu beurteilen ist, oder ob nicht in erster Linie die Reaktion auf die engen räumlichen Verhältnisse zusammen mit dem Bestreben, die Altäre kulissenartig zu staffeln, zu diesem Resultat geführt hat, das dann natürlich in stilistischer Variation ausformuliert wurde. Für diese These spricht, dass die Integration des Oberblattes unweigerlich zu einer ungünstigen, engbrüstigen Proportion des gesamten Altaraufbaues geführt hätte, was man wohl vermeiden wollte. Wie sehr die Proportionierung des Altaraufbaues eine Rolle spielt, lässt sich gerade bei Marien- und Kreuzaltar[57] ablesen. Sie stehen am Chorbogen und sind daher den Einschränkungen, wie sie der Wandpfeileraltar erfährt, nicht unterworfen. Neben den stilgeschichtlichen Argumenten, die auf der Aufrichtung der beiden Altäre im Jahr 1709 fussen, lassen sich so auch rein architekturbezogene Gründe finden, die, im schwer abzugrenzenden Zusammenspiel mit der Stilgeschichte, die formale Ausgestaltung des Altaraufbaues mitbestimmt haben. Da der Chorbogen enger gestellt ist, wird der Wandpfeiler an sich schon tiefer, was eine grössere horizontale Ausdehnung des Altars erlaubt, die in Rheinau noch zusätzlich vergrössert wurde, indem die Altarbreite, ohne den dekorativen Zusatz, den Wandpfeiler noch um einen knappen Meter überragt. Die grössere, die gebaute Architektur negierende Breite erlaubt bezüglich der Proportion einen höheren Altaraufbau, der wiederum die horizontale Gliederung der Architektur (Empore, Wandpfeiler) ignoriert und das Fassen des Oberblattes ohne Missachtung der Proportionsverhältnisse, also ohne das «decorum» zu verletzen, möglich macht. Schon im Grundriss von 1705, der die Altäre schematisch angibt, sind diejenigen am Chorbogen grösser eingezeichnet, was allein schon die Tradition, Chorbogenaltäre grösser als Wandpfeileraltäre zu errichten, belegt. Kreuz- und Marienaltar als Volksaltäre sowie ihre Position am Chorbogen, die sie in Bezug zum Hochaltar setzen, begründen diesen Sachverhalt. Ebenso ist an den 1709 erstellten Altären ersichtlich, dass schon zu Beginn der Planung der Altarbauten eine Unterordnung unter oder gar eine Eingliederung derselben in die Architektur, wie sie noch in Engelberg bei ähnlichen räumlichen Verhältnissen und unter architektonischer Fassung der Altaroberblätter der Fall war[58], kaum beabsichtigt war.

Die konsequente paarweise Ausgestaltung der Altäre bis ins Detail, ihre weitgehende Unabhängigkeit von der Raumarchitektur, d.h. die kulissenartige Staffelung könnte unter den oben genannten Gesichtspunkten geradezu als Argument für die Anlage von Grund- und Aufriss der Kirche gedient haben, die unter diesem Gesichtspunkt als «theatrum sacrum» angelegt wurde, das nur noch Bühne, aber kaum mehr einen Zuschauerraum kennt.[59] Calderons Welttheater, in dem allein Gott als Zuschauer (und Regisseur) figuriert, wäre hier in Form des «theatrum sacrum» realisiert. Dadurch wäre auch das raumübergreifende ikonographische Programm der Deckenfresken zu erklären, das Laienschiff und Mönchschor primär als einen Raum behandelt. Die Leidensgeschichte Christi, d.h. die Kreuzwegstationen werden auf die Deckengemälde aller Wandpfeilerkapellen verteilt. Der «theoretische Überbau», die «doctrina», die das «theatrum sacrum» legitimiert, erscheint so an entsprechender Stelle, eben im Überbau. Im «Erdgeschoss» wird das Programm durch die Inszenierung ersetzt. Die Gemälde des Langhauses behandeln, in Konsequenz der Kirchenweihe «Himmelfahrt Mariä», vordergründig die Marienvita von der Unbefleckten Empfängnis bis zur Marienkrönung. Auch hier wird die genuin gegenreformatorisch ausgerichtete Marienverehrung als Programm (Verheissung der Unbefleckten Empfängnis als Abwesenheit der Erbsünde, Himmelskönigin) an die Deckenmalerei delegiert, während der Heiligenkult – wenn auch mit unterschiedlichen Akzenten – im Schiff mittels der theatermässig gestaffelten Altäre inszeniert wird.

Ganz im Geist von Theater und Inszenierung wurde auch der Hochaltar errichtet. Er war den Zwängen, wie sie oben analysiert wurden, enthoben. Das Altarhaus ist ein gewölbter Kubus, in den hinein ein Hochaltar zu komponieren war. Freilich war der Kirchenbau mit seiner Verengung in der Vertikalen (engere Pfeilerstellung) und in der Horizontalen (Abtreppung des Gehniveaus, Tiefersetzen des Gewölbes) auf eine optische Überlängung und dadurch Monumentalisierung und Hierarchisierung des Raumes hin angelegt. Ebenso dürfte der Effekt der Staffelung mittels Engerstellung der Pfeiler am Chorbogen und eingangs des Altarhauses sowie durch die bereits bestehenden Altäre wohl erkannt worden sein.[60]

Nachdem bereits 1710 P. Carolus Müller ein Modell des Hochaltars angefertigt hatte, waren es 1719 sowohl Br. Caspar Moosbrugger als auch Johann Josef Auer, die sich mit dem Altarbau mit Rissen und Modellen befassten. Judas Thaddäus Sichelbein, der Auers Modell zu fassen hatte, verfertigte jedoch zusätzlich ein eigenes Modell, das zwei Varianten aufzeigte. In seinem Verding vom 18. Juni 1720 wurde er verpflichtet, den im Modell auf der Evangelienseite formulierten Altar bis auf wenige Details in Form und Farbe auszuführen.[61] Der Verding informiert uns über Aussehen und Farbigkeit des Hochal-

tars nicht, da ja ein verbindliches Modell vorlag, auf das Bezug genommen wurde. Besonders erwähnt werden qualitative Anforderungen wie die Vergoldung in Matt und Glanz: «(...) auch schönen hohen farben, dauerhafften glantz firnis alles dem Modell durchaus ähnlich zu verfertigen (...).»[62] Einzig der im Modell fehlende Tabernakel wird näher spezifiziert, indem dieser «(...) nach proportion und anständigkeit des Altars, von schöner Bild-Hauwer- und Schreiner-Arbeith, Carmin roth mit firnies gefasset, und schön verguldet zu machen schuldig und verbunden sein, dergestalten das Mann das Hochwürdig Gueth ohne stuehl aus und ein Nemmen könne (...).»[63] Es ist bezeichnend, dass neben der überaus wichtigen Forderung nach der angemessenen Gestalt des Tabernakels in Bezug auf den Altar und auf seine Funktion als Gefäss der Hostie (Goldgrund und Karminrot als liturgische Farben) auch rein pragmatische Gesichtspunkte wie die der Zugänglichkeit und Handhabung festgehalten wurden.

Neben der ikonographischen Komponente, die oben zur Sprache kam, ist es vor allem die architektonische Ausgestaltung des Hochaltars und ihr Verhältnis zu den weiteren Altären, die analysiert werden muss.

Eine geringfügige architektonische Veränderung, die geradezu als «Bauphase» gewertet werden kann, erfuhr der Hochaltar 1728, als Judas Thaddäus Sichelbein ein neues Drehtabernakel lieferte, welches das ursprünglich waagrecht verlaufende Kranzgesims der Predella durchstiess. *(Abb. 22)* Das Gesims wurde damals durch ein geschweiftes, balusterbekröntes ersetzt.[64] Seit der Restaurierung ist uns auch wieder die originale Farbigkeit gegeben, die als wesentliche Elemente marmoriertes Blau (Säulen), marmoriertes Rot und Gelb (Gebälk)[65] sowie mattes und glänzendes Gold (Kapitelle, Basen, Ornamente, Krone und Skulpturen) umfasst; Silber ist als Höhung an Beschlägen, Ornamenten und Draperien angebracht und dient den Säulen als Lüster. Als Besonderheit sind Kupferauflagen zu werten, die einerseits als Metallillusion die Atlanten an den vorgestellten Säulen auszeichnen, andererseits in ihrer Verwendung in den engen Interkolumnien der Altarsäulen sowie an den Profilen von Ranken und Voluten dem Hell-Dunkel-Effekt als raumbildendem Element verpflichtet sind. *(Abb. 23–24)*

Wesentliches Merkmal des Hochaltars ist es, dass er als räumliches Element in das zweite, östliche Joch des Altarhauses eingestellt ist. Dass dies, wie schon Hermann Fietz bemerkt, «ohne Rücksichtnahme auf die Architektur» geschieht[66], liegt allein schon darin begründet, dass der Hochaltar eingestellt und nicht eingebaut ist.[67] Das Einstellen erfolgt, indem am Kopf des mittleren Wandpfeilers des Altarhauses je über einem konsolenförmigen Postament eine schräg in den Raum gesetzte, doppelte Säulenstellung mit ausladendem verkröpften Gebälk gesetzt

Abb. 22 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu, 1720–1723. Altarmensa mit Drehtabernakel von 1728. Aufnahme von 1995.

wird. An der Ostwand des Altarhauses antwortet je über dreieckigem Grundriss eine dreifache Säulenstellung mit identisch verkröpftem, weitausladenden Gebälk. In das Interkolumnium ist, die Gebälkzone durchstossend, das Altarbild Maria Himmelfahrt eingefügt. Allein schon die Staffelung von Säulenpaaren und -bündeln erzeugt, zusammen mit der seitlichen Belichtung über die Wandpfeilerabseiten, einen bühnenhaften Raum. Seine volle Wirkung erhält die Installation jedoch erst mit der sich leicht über dem Altaraufbau erhebenden Krone. Diese schwebt nun aber keineswegs über dem Altarraum, wie Hermann Fietz zu beobachten glaubt[68], noch dienen nur die dreiteiligen Säulenbündel als «tektonisches Auflager der mächtigen Krone».[69] Der Aufsatz ist differenzierter gebildet und architektonischer gedacht, als dies auf den ersten Blick scheinen mag. Erst mit der Bekrönung werden die als Trapez und insofern perspektivisch arrangierten Architekturfragmente zusammengefasst. Erst mit dem bekrönenden Aufbau können die Säulen ihre genuine Funktion als Stützen erfüllen; d.h. die Krone und ihre auf die Säulen abgestützte Substruktion sind, bei aller Transparenz und ornamentalen Auflösung, als Dach gedacht. Hervorzuheben ist, dass die reich mit Beschlagwerk, «Edelsteinen» und Blattkranz geschmückte Königskrone von fünf Metern Durchmesser, auf Kugeln gesetzt, auf einem rot marmorierten Standring ruht, der über Eck konsolenartig verkröpft ist. Diese Eckkonsolen bilden das Widerlager für die vier grazilen, goldenen, konvex-konkav geschwungenen Träger, welche die Last von Krone und Standring auf die vier Stützen ableiten. Wie sehr Tektonik und Ponderation bei der Ausgestaltung des Aufsatzes beachtet wurden, zeigen die beiden Skulpturen von Januarius und Mauritius, die, gewissermassen als Gegengewicht auf dem Auflager der geschwungenen Stützen von Standring und Krone, über den Säulenpaaren des Vordergrundes sitzen.[70]

Wenn wir die architektonischen Elemente beachten, zu denen die Krone nur bedingt zu zählen ist, so entsteht ein perspektivisch gegen Westen geöffnetes Ziborium, das gegen oben mit einem Okulus abgeschlossen wird. Vor allem die Gestik der Skulpturen, besonders diejenige der Engel, die den Standring flankieren, dient dazu, Ziborium und Altarbild in einen Zusammenhang zu bringen. Die Himmelfahrt Marias, Hauptpatrozinium von Hochaltar und Kirche, im Altargemälde von Jacob Carl Stauder dargestellt, erhält erhöhten Realitätsanspruch, indem die Architektur und die Assistenzfiguren des Altaraufbaues eine Fortsetzung des Vorgangs in den realen Raum zu suggerieren suchen. Der marmorierte Standring der Krone zeigt die Grenze an, durch die die auffahrende

Abb. 23–24 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu, 1720–1723. Sockelpartien der beiden vorgestellten Säulenpaare mit verkupferten Engelkaryatiden und den Statuen der Hl. Paulus (links) und Petrus (rechts). Aufnahmen von 1995.

Abb. 25 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu, 1720–1723. Aufbau mit Gebälk und Krone. Aufnahme von 1995.

Maria vom irdischen, durch Architektur formulierten Bereich, in den jenseitigen, durch die Krone symbolisierten eintritt. Putten, Engel und Wolken am Altaraufbau und im Altarbild zeigen den Vorgang an, der in der Imagination des Betrachters über den fiktiven Raum des Bildes in den realen der Altararchitektur führt[71], um im transzendenten, durch die goldene Krone symbolisierten Raum zu enden. *(Abb. 25)* Die Krone, vor der zusätzlich ein Putto das Szepter Marias in die Höhe trägt, wird so nicht nur zum überdimensionierten Attribut der Himmelskönigin. Angezeigt durch das Symbol der Trinität ist die Krone auch abstraktes Symbol des Jenseits, des Transzendenten, des Göttlichen überhaupt und tritt so an die Stelle des Goldgrundes beim mittelalterlichen Altarbild.

Es zeigt sich im Verhalten gegenüber dem realen und dem imaginären Raum, der sich durch die Verschränkung der beiden Dimensionen auszeichnet, einerseits wiederum die Affinität zum Theater, andererseits muss gerade hier in Rheinau auf die nicht unproblematische Lösung bezüglich der verschiedenen Realitätsebenen hingewiesen werden. In dem eindrücklichen, durch Architektur und Skulpturen einen physischen Realitätsgrad erreichenden Rahmen bleibt das Hauptthema, bleibt die Hauptfigur, nämlich die Himmelfahrt und die Person Marias einem tieferen physischen Realitätsgrad vorbehalten. Man ist versucht, die Lösung von Rheinau mit dem zeitgleichen Rohr zu vergleichen. Nur schon das Mitberücksichtigen der räumlichen Anordnung von Altar und Retabel zeigt aber, dass ganz verschiedene Voraussetzungen herrschen, die einen Vergleich bezüglich der oben angetönten Problematik unfruchtbar machen. Das Auseinanderrücken von Altar und Retabel, die durch das Gestühl der Chorherren über Meter voneinander abgesetzt werden, entheben in Rohr das Retabel weitgehend seiner genuinen Funktion und ermöglichen ihm die Autonomie, welche die dreidimensionale Inszenierung der Himmelfahrt erst möglich macht.[72] In Rheinau hingegen ist die enge Verbindung von Altar, Tabernakel und Altaraufbau nach wie vor gegeben. Dieser Umstand schränkt per se die Möglichkeiten des Altarbaues und der Ausformung des Retabels ein.[73] Denn nicht nur das Altarblatt, sondern auch der Tabernakel mit der Hostie wird von der Krone überhöht, so dass der Tabernakel als Thron und die Krone als Symbol von Christus als König verstanden werden können.[74] Der Hochaltar, wie er in Rheinau vor uns steht, ist nach wie vor primär architektonische Auszeichnung des Ortes, wo das Allerheiligste aufbewahrt wird und wo während der Heiligen Messe durch die Konsekration des Priesters die Transsubstantiation erfolgt.

Mit dem Einbezug von Liturgie und Theologie rückt auch der Priester ins Blickfeld. Unter diesem Aspekt erhält die Formulierung des Altars als dreidimensionales, raumgreifendes Gebilde eine zusätzliche theatralische Dimension. Der Priester und seine Zelebranten, mit ihren barocken, gold- und farbdurchwirkten liturgischen Gewändern agieren auf der Bühne kongenial mit den

Abb. 26 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Marienaltar von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen, 1707–1709. Abschluss mit Bekrönung und Oberblatt: «Verleihung des Skapuliers an den Hl. Simon Stock». Aufnahme von 1995.

vergoldeten, in Motion wiedergegebenen Skulpturen. Bei aller ikonologischer Raffinesse des künstlerischen Programms, seine wahre Bestimmung eröffnet uns der Altar erst in seinem Vollzug.[75]

Farbsymbolik als Mittel der Inszenierung

Es kann hier nicht die Stelle sein, mittels stilgeschichtlicher Kriterien die formale Gestalt und Farbigkeit der Altäre von Rheinau zu erklären. Vielmehr ist es uns ein Anliegen, aufgrund der technologischen Untersuchungen ursprüngliches und aktuelles Erscheinungsbild der Altäre zu erhellen. Aus den Berichten der Restauratoren geht hervor, dass wir im Laienschiff wohl noch weitestgehend die ursprüngliche Form[76], aber nicht überall die ursprüngliche Farbigkeit der Altäre vor uns haben[77], während die Altäre der Mönchskirche formal und farblich dem originalen Zustand entsprechen.

Der *Hochaltar* (1720–1723) wie die Altäre der Hl. Benedikt und Blasius (1726–1728) waren von Beginn weg in den Farben Blau, Rot/Gelb marmoriert, hinzu kommt als hauptsächlicher weiterer Farbton Gold. Die Altäre der Mönchskirche zeigen so, neben einem hohen formalen, auch einen hohen farblichen, der Materialillusion verpflichteten, die Möglichkeiten des natürlichen Marmors übertreffenden Aufwand, wobei bei den Querhausaltären die Farbe Blau überwiegt.

Am Hochaltar sind Blau (mit Silber als Aspekt von Weiss marmoriert), Rot und Gold die Farben Marias und so dem der «Heiligen Jungfrau Maria» geweihten Altar angemessen. Insofern ist der Tabernakel mit der Hostie über die Farbsymbolik in Maria als Christusträgerin (arca

Abb. 27 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Fintansaltar von Johann Josef Auer aus Rorschach, 1711–1713. Abschluss mit Bekrönung und Oberblatt: «Wie St. Fintan die Arme speiset». Aufnahme von 1995.

nova) geborgen, woraus sich erklären lässt, dass sich die spezifisch auf Christus bezogene Farbsymbolik auf den Tabernakel beschränkt. In Analogie zur Bundeslade ist dieser mit zwei sich leicht zugewandten, silbernen Cherubim mit goldenen Flügeln versehen. Die fast gänzliche Vergoldung der Schauseite des Tabernakels kann ebenfalls in Analogie zur Bundeslade gesehen werden, ist daneben aber Zeichen des Göttlichen, hier wohl der göttlichen Natur Christi[78], während das im Verding verlangte Karminrot als Farbe des Blutes die menschliche Natur und Passion Christi meint.

Die *Querhausaltäre* (Hl. Benedikt, Hl. Blasius), die reine «Mönchsaltäre» sind, greifen die Farbigkeit des Hochaltars auf, verwenden sie jedoch weniger intensiv. So ist das Blau mit Weiss statt Silber marmoriert und ohne Glanz, die rot-gelbe Marmorierung von Fussgesimsen und Gebälk ist gegenüber dem Hochaltar zurückgenommen und wirkt geradezu fahl-zurückhaltend. Bestimmende Farbe ist das Blau. Die formale und farbliche Unterordnung der Querhausaltäre unter den Hochaltar sowie ihr Standort in den vom Laienschiff nicht einsehbaren Querschiffen, die sie der laienbezogenen Inszenierung, wie sie den Langhausaltären eigen ist, entziehen, liessen die Anwendung von Farbsymbolik das Mass des Allgemeinen nicht übersteigen.

Der *Kreuz-* und der *Muttergottesaltar* (1707–1709) waren ursprünglich nicht marmoriert geplant. Der erste Verding vom 30. September 1707 mit Franz Xaver Widerkehr von Mellingen verlangte, dass die beiden Altäre gleich gefasst werden sollten, nämlich «das ganze Korpus und alle glatte Arbeit, wie auch das Innere der Blindflügel, sollte mit geriebenem Metall (d.h. schwarz) überzogen werden,

dagegen das Laubwerk, die Kapitelle, Strahlen, Rahmen und Zieraten mit gutem Glanzgold, die Zieraten an den Postamenten, die Engel, wie auch das in der Höhe des Altars stehende Kreuz, der Heilige Geist und die angehängten Zieraten in den beiden obern geschnitzten Blättern mit gemahlenem Silber».[79] *(Abb. 26)* Wir hätten eine Fassung vor uns gehabt, die in ihrem Charakter dem 1711 verdingten Fintansaltar nahegestanden hätte. Aber schon dreiviertel Jahre nach dem Verding hatte man die Meinung über die Fassung so weit geändert, dass am 16. Juli 1708 ein Nachtragsverding notwendig wurde, der die Abweichungen festhielt. Neu wurde vorgeschrieben, «daß die Säulen blau auszumachen seien mit Goldadern, die Gesimse schwarz mit weißen Adern nach Marmorart, die Füllungen der Postamenter und die Haupt- und Fußgesimser auf rote Marmorart, die Zieraten zu vergolden, die Engel, Blumen und der Heilige Geist mit gemahlenem Silber, die Wolken mit Kupfer auszumachen und die Strahlen mit Silber- und Goldfirnis».[80] Die zweite, ausgeführte Fassung von 1708 bedarf in einem Punkt der Interpretation, bevor die ursprüngliche Farbigkeit rekonstruiert werden kann. Der Verding nennt «schwarze Gesimse mit weissen Adern» sowie «Haupt- und Fußgesimser auf rote Marmorart». Haupt- und Fussgesimse können gut bestimmt werden, indem sie das Gebälk der Säulenstellung und des Aufbaues sowie die Sockelgesimse der Postamente meinen, also die horizontalen Gliederungselemente, die heute gelb-rot marmoriert erscheinen. Mit den «schwarzen Gesimsen» müssen diejenigen Teile gemeint gewesen sein, die rot marmorierte Füllungen oder die Gemälde umschlossen. Insofern entspricht die Altarfassung von 1754 in ihrer Verteilung der Farben Blau, Schwarz und Rot weitgehend dem Bestand von 1708, der jedoch kontrastreicher als die an den Hochaltar sich angleichende Fassung von 1754 in Erscheinung trat.

Festzuhalten ist, dass eine Fassung aus geriebenem Metall, wie sie der erste Verding vorsah, wie auch die Marmorierung von 1708 auf Material-, in diesem Fall Steinimitation angelegt sind. Schwarz mit Silber und Gold an Kreuz- und Marienaltar hätten eine angemessene Farbikonographie ergeben: Schwarz für die Trauer um den Tod Christi, Silber für die Verheissung und Gold für die Erfüllung von Auferstehung und ewigem Leben – mithin ein Thema, das auch für Maria als dem ersten Menschen, an dem die Überwindung des Todes sich vollzog, relevant ist.

Fietz erklärt den Wechsel der Altarfassung damit, dass offenbar «um diese Zeit die Marmorierung von Holzwerk beliebter wurde».[81] Die Marmorierung, die bei einfarbiger Anwendung die Prägnanz architektonischer Strukturen schwächen kann, mochte, zusätzlich zu Schwarz, das Einführen von Blau und Rot mitbewirkt haben. Wie wir sehen werden, kann die rein stilgeschichtliche Begründung der Einführung der Marmorierung und die daraus resultierende Mehrfarbigkeit nicht befriedigen. Denn, warum wird das Blau gerade goldgeädert verlangt? Warum wird Schwarz gerade mit Rot und Blau ergänzt? Schon eine Differenzierung der ursprünglich vorgesehenen, dem Thema Tod und Auferstehung angemessenen Fassung mit schwarz-grau sowie Silber und Gold an Leisten, Kapitellen und Basen hätte z.B. der tektonisch klaren Gliederung der Altararchitektur genügt. Hat etwa der Wunsch nach einem verstärkten Gewicht der Farbikonographie wesentlich zum Entstehen eines Nachtragverdings beigetragen? Hat uns nicht die Prägung durch die Stilgeschichte die wichtigere Tatsache des Farbwechsels übersehen und die Marmorierung als angeblich modernes Element in den Vordergrund rücken lassen, obwohl sie, gleichwertig wie Lüstrierung oder Firnis, Materialimitation oder deren Übersteigerung meint? Zeichnet sich etwa im Farbwechsel eine Aufwertung der Farbsymbolik ab, die sich auch an den anderen Altären feststellen lässt? War eventuell der Vorrang des Kreuzaltars, der in erster Linie dem Thema des Todes gewidmet ist, gegenüber dem Marienaltar zugunsten des Letzteren verschoben worden, was eine neue Farbikonographie evozierte?

Direkte Quellen, die uns über den konkreten Sachverhalt und die Gründe der Farbigkeit unterrichten, fehlen. Indirekt lässt sich jedoch die Sensibilität gerade des 18. Jahrhunderts gegenüber Farbsymbolik belegen. In

Abb. 28 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar von Br. Stefan Engist aus Zell, 1750. Säulenmarmorierung bzw. seitliches Standbild des Apostels Thomas. Aufnahme von 1995.

Abb. 29 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Michaels- oder Schutzengelaltar von Johann Josef Auer aus Rorschach, 1722–1725. Säulenmarmorierung bzw. seitliches Standbild des Hl. Gerold. Aufnahme von 1995.

unzähligen Jubelpredigten zu Kirchweihen oder deren Jubiläen wird die Kirche in Bezug zum himmlischen Jerusalem oder dem Salomonischen Tempel gesetzt.[82] Ganz in mittelalterlicher Tradition der Edelsteinallegorese wird auch der Schmuck und die Farbigkeit der Kirche mit derjenigen des himmlischen Jerusalem, des Tempels usw. verglichen. So muss etwa der Bau des himmlischen Jerusalem aus Edelsteinen sowie die damit verbundene Symbolik den Predigern, zu denen Äbte und Bischöfe gehörten, bewusst gewesen sein.[83] Für uns heisst dies, u.a. durch die Grundsteinlegung in Rheinau belegt[84], dass die differenzierte Kenntnis und die bewusste Anwendung der Farbsymbolik vorausgesetzt werden können. Ob Lüster oder Marmorierung bevorzugt wurde, ist bezüglich der Farbsymbolik zweitrangig.

Wie weit lässt sich nun aber die Farbigkeit der Chorbogenaltäre von Rheinau über Patrozinium und Ikonographie erklären? Schon oben haben wir festgestellt, dass Schwarz, Silber und Gold über die Farbsymbolik als Aspekte des Todes Christi am Kreuz gesehen werden können. Ebenso sind Blau, Rot und Gold, wie sie die neue Fassung bringt, die traditionellen Farben Marias.[85] Man darf so folgern, dass die formale und farbliche Paarbildung der Altäre mit einer ikonologischen hinterlegt ist, die offenbar für die 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts zumindest in Rheinau notwendig war[86] und die gegenseitige farbliche Durchdringung der Altäre begünstigte. Erst die Neufassungen der Jahre nach 1750, d.h. des Rokoko, vernachlässigten die Bedeutung der Farben zugunsten der rein sinnlichen Wahrnehmung. Neben der farblichen Angleichung der Chorbogenaltäre an den Hochaltar ist dies sehr schön an der Neufassung der ehemals blutroten Märtyreraltäre von Deodatus und Theodora zu sehen. Die geradezu expressive Marmorierung in verschiedensten Farben erhielt neu einen bedeutungsentleerten Eigenwert, der den Grund für in die Marmorierung eingewobene Gesichter, Tiere, Fratzen und Masken bietet: Religiöse Farbsymbolik und Bedeutung werden abgelöst durch malerische Virtuosität, capriccio und sorpresa.

Noch weniger als beim Farbwechsel, der den Chorbogenaltären wiederfuhr, lassen sich die unterschiedlichen Fassungen der Altäre an den Wandpfeilern durch stilgeschichtliche Argumente erklären. Die technologischen Untersuchungen haben nämlich gezeigt, dass die Altäre unabhängig von ihrer Entstehungszeit, die doch immerhin über knapp vierzig Jahre von 1711 bis 1750 reicht[87], je nach Funktion und Patrozinium marmoriert oder nicht marmoriert ausgeführt worden sind.

Der *Josefs-* wie der *Schutzengelaltar* weisen eine Teilmarmorierung auf. *(Abb. 29)* Farben sind Grün, Schwarz und Gold, wobei alle grünen Teile marmoriert sind. Während Uni-Schwarz[88] sich vornehmlich an horizontalen Elementen wie Gebälk, Gesimsen oder als Rahmen von Postamenten und Pilastern findet, erstreckt sich das marmorierte Grün auf Stützen wie Säulen und Konsolen sowie auf die Felder der Postamente. Im Fries des Gebälks dient es in Kombination mit Gold wohl der besseren Gliederung. Gold wird, neben seiner Anwendung an Beschlag- und Rankenwerk, als Höhung der Schwarz und Grün trennenden Profilleisten an Kassetten und Gesimsen verwendet.

Von diesen teilmarmorierten Altären hoben sich die Altäre von Fintan und den Katakombenheiligen durch ihre Fassung und die Farbigkeit klar ab. Während sich der *Fintans-* und der *Basiliusaltar* (1711–1713) noch heute in der originalen Fassung von uni-blau, zum Teil gelüstert, und Gold zeigen *(Abb. 27)*, waren der *Deodatus-* und der *Theodoraaltar* (1750) ursprünglich uni-rot, zum Teil gelüstert, und mit Gold und Silber gefasst. *(Abb. 28)*

Sucht man nach Argumenten, mit denen die Verschiedenartigkeit der Fassungen erklärt werden könnte, so erweisen sich, wie schon oben angetönt, die Erklärungsmodelle von Stilentwicklung und Stilgeschichte[89] als nicht tauglich. Es ist davon auszugehen, dass vom Auftraggeber wiederum bewusst und gezielt paarweise verschiedenartige Fassungen der Altäre verlangt wurden. Das oder die Argumente, die eine solche Auflage bedingten, waren offenbar vom Zeitgeschmack weitgehend unabhängig, galten sie doch von 1707 bis ungefähr 1754. Es ist daher naheliegend, auch hier übergeordnete, nicht durch Kunst und Ästhetik bestimmte Sachverhalte zu suchen, die der Erklärung der oben beschrie-

benen Unterschiede, vor allem in der farblichen Erscheinung, dienen könnten. Als erstes fällt auf, dass durch die unterschiedliche Fassung Gruppen gebildet werden:

1. Die Altäre der Mönchskirche sind in umfassender Marmorillusion erstellt, die, neben der Vergoldung, mit dem Kupfer auch die Imitation von Metall einschliesst. Die Marmorierung erfolgt mittels Lüster.
2. Durch räumliche Disposition, Grösse und Farbigkeit sind die Volksaltäre am Chorbogen schon rein formal von den Wandpfeileraltären abgesetzt. Als Altäre der «Pfarrkirche» bilden sie den Abschluss der Laienkirche, so wie der Josefs- und der Schutzengelaltar deren Auftakt bilden. Durch den Standort am Chorbogen und ihre Grösse bilden der Kreuz- wie der Muttergottesaltar aber auch den Auftakt zur Mönchskirche mit dem Hochaltar. Die Volksaltäre Hl. Kreuz und Muttergottes sowie die nahe der Beichtkirche im Westen positionierten Altäre St. Josef und Schutzengel, die sich ebenfalls, wenn auch mehr im tropologischen Sinn, an das Volk, den Laien wenden, sind entweder ganz oder teilweise marmoriert. Dass auch die teilweise Marmorierung auf Materialillusion angelegt ist, geht daraus hervor, dass gerade die Kombination von uni-farbenen Teilen der Architektur mit marmorierten erstere ebenfalls als Steinimitation definieren.[90]
3. Eine dritte Gruppe bilden die uni-farbenen Altäre der Märtyrer und Bekenner. Bei diesen dürfte die Anwendung von Firnis und Lüster[91] als Mittel zur Glanzerzeugung und zur Steigerung der Tiefenfarbe, d.h. des scheinbar aus sich selbst Leuchtens, ebenfalls zur Erzeugung von Materialillusion, wohl zur Edelsteinimitation, angewandt worden sein.

Unter dem Aspekt der Materialillusion fällt die Hierarchisierung der einzelnen Fassungstypen schwer. Wohl ist die Mönchskirche ausschliesslich mit marmorierten Altären ausgestattet, gebührt dem Hochaltar die reichste Ausstattung und insofern auch die kostbarste Fassung. Gerade aber, wenn wir die monochrome Fassung als Edelsteinimitation interpretieren[92], bietet die hierarchische Stufung der Fassungsmethoden Schwierigkeiten. Am ehesten könnte noch unter dem Stichwort *difficoltà* bezüglich der Fassung eine Hierarchie erkannt werden.

Es kann aber auch argumentiert werden, dass die unterschiedlichen Fassungen der Altäre mit dem Wesen der Altäre, ihrem Patrozinium und ihrer Funktion zusammenhängen. Eine bestimmte Art der Fassung könnte so in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts gegenüber einer bestimmten Art von Altar und Altarfunktion als angemessen empfunden worden sein. Waren vielleicht in diesem Zusammenhang kunsttheoretische Begriffe wie *disegno* oder noch mehr *concetto* ausschlaggebend?[93]

So lässt sich die uni-rote Farbe der Altäre Deodatus und Theodora unschwer mit ihrem Wesen als Märtyrer in Zusammenhang bringen.[94] Die Darstellung ihres Martyriums durch Enthauptung in den Altarblättern erhält in der roten Farbe der Altäre ihre Entsprechung: Schon beim Eintritt in die Kirche sind die Märtyreraltäre als solche klar bezeichnet.[95]

Als zweiter monochromer, mit Gold gehöhter Farbakzent sind der Altar des Hl. Fintan und derjenige des Hl. Basilius anzusprechen. Fintan als Bekenner stünde die Farbe weiss zu, Basilius als Märtyrer wiederum rot. Es bietet aber keine Schwierigkeiten, Blau als angemessene oder gar zwingende Farbe für die beiden Altäre zu erkennen. Die Eigenschaft des Blau als Farbe des Himmels – auch in Kontrast zum Irdischen – korrespondiert nicht nur mit der Vita des Hl. Fintan, wo diesem vom Hl. Blasius noch zu Lebzeiten «ein Sitz im Himmel» versprochen wird[96], Fintan wie Basilius erscheinen auf ihren Altarblättern in der Glorie, d.h. als in den Himmel Erhobene. Fintan in Orantenhaltung, Basilius als Fürbitter Rheinaus, beide in Vision des Göttlichen begriffen.[97] Die Folge von West nach Ost, von Rot zu Blau erscheint so als der Farbsymbolik verpflichtete Steigerung, den Blau ist gewissermassen die Konsequenz von Rot, vom Martyrium zum Himmel.

Wie ist nun aber der Farbklang schwarz-grün, mit dem die Altarfolge im Westen anhebt, dem oben gesagten anzuschliessen? Wichtig ist die Feststellung, dass sich das mit Silber marmorierte Grün, also der grüne Stein, der Bedeutung von grüner Vegetation weitgehend entzieht. Letztere welkt, ersterer ist unverwelkbar und hat so mit Vergänglichkeit und Hinfälligkeit nichts zu tun. Während grün allgemein Leben bedeutet, so meint der grüne Stein – auch in seiner Imitation – soviel wie das ewige Leben, aber auch Glaube und Hoffnung auf ein solches.[98] Die Marmorierung mittels Silber dürfte wohl nicht zufällig sein, ist doch gerade Silber – neben Gold – sehr bedeutungsgeladen. So meint Silber, in Anlehnung an das noch heute allbekannte Sprichwort, die Rede, in unserem Fall präziser das Wort Gottes, das zum ewigen Leben führt und diesem, durch grün symbolisiert, wortwörtlich zu Grunde gelegt ist.[99] Zusammen mit Schwarz, der Farbe der Trauer und der Sünde[100] wird so das ganze Spektrum von Sünde und ewigem Leben umfasst. Dieses Thema entspricht ganz den Patrozinien und der Ikonographie der Altarblätter: einerseits Josef als Patron des Guten Todes, anderseits der Schutzengel, der, wie auf dem Altarblatt intendiert, als einziger den Menschen vor Fortuna, dem Schicksal, Satan und Amor bewahren kann. Thema der beiden Westaltäre sind Sünde (schwarz) und ewiges Leben (grün). Mit diesem tropologischen, auf das Seelenheil des Einzelnen gerichteten Sinn ist der Standort der beiden Altäre nahe der Beichtkirche gegeben. Hier verschränken sich denn auch Altarstandort, Patrozinium und Deckenmalerei aufs engste: Unter der Orgelempore konstituiert sich die Beichtkirche über die drei Deckengemälde, in der Mitte Christus, der die Händler aus dem Tempel vertreibt, flankiert von Paulus und Magdalena als Büsser[101], und setzt sich fort bis zu den Sünde, Busse und ewigem Leben gewidmeten Altären am ersten Wandpfeilerpaar der Laienkirche.

Abb. 30 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Basiliusaltar von Johann Josef Auer aus Rorschach, 1711–1713. Seitliche Standfigur des Hl. Pelagius. Aufnahme von 1995.

In den Altären des Laienschiffs ergibt sich so eine von Westen nach Osten führende Reihe, die von den Fragen von Sünde, Tod (schwarz) und der Verheissung des ewigen Lebens (grün) über den beispielhaften Tod des Märtyrers, der über ein heroisches Mass an Tugend verfügt (rot) zum Lohn des heroischen Tugendhelden, der Glorie, der Erfüllung des ewigen Lebens (blau) reicht.

Skulptur und Farbe

Auf die ursprünglich silberne Fassung der Putti am Muttergottes- und am Kreuzaltar als Merkmal der «sprechenden Skulptur» sind wir schon oben eingegangen. Ihre Weissfassung um 1754 kann einerseits mit der Tendenz zur weissen Skulptur erklärt werden, andererseits ist weiss die Farbe der Reinheit und Geistigkeit, wie sie auch auf Putti als himmlische Wesen zutrifft.[102] Analog zur «sprechenden Fassung» der silbernen Putti müsste die nicht nur auf Rheinau beschränkte goldene Fassung der Gewänder und Insignien der Apostel und Heiligen, die alle Altäre besiedeln, hinterfragt werden. Gerade wenn der Fassung konkrete Bedeutung zukommen sollte, ist ihr Auftreten oder Verschwinden als Reflex eines Mentalitätswandels allenfalls als stilgeschichtliches Merkmal verwendbar. Die einzige mir bekannte Textstelle, die Apostel, Märtyrer und (heilige) Jungfrauen mit Gold in Zusammenhang bringt, bezeichnet Gold als Qualität, die demjenigen zusteht, der durch Not und Leid gereinigt und geprüft wurde, so wie das Gold im Feuer.[103] Vor diesem Hintergrund wird die goldene Fassung für Apostel, Märtyrer und heilige Jungfrauen aber auch für Bekenner geradezu zwingend. *(Abb. 30)*

Gräber und Epitaphien

Der Vergleich der Standorte der Epitaphien und Gräber der barocken Klosterkirche mit den im Greuth-Plan verzeichneten Gräbern der alten Kirche eröffnet Einsichten über den Umgang mit den einzelnen Grabstellen. Generell wurden die Abtsgräber, die sich sowohl in der Mönchskirche wie im Laienschiff befanden, in die neue Kirche übernommen und, so weit möglich, an analoger Stelle neu plaziert. Ausgenommen von dieser Regel waren die Gräber anonymer Äbte (vgl. Greuth-Plan Ziffern Aa, Bb, Z[104]), die in der neuen Kirche nicht mehr in Erscheinung treten, sowie das Grab des erst 1697 verstorbenen Abtes Basilius Iten, das offenbar wegen der Achtung der Grabesruhe an seinem ursprünglichen Ort belassen wurde.[105] Alle Grabplatten weltlicher Personen, ob bekannt oder anonym, wurden nicht in die neue Kirche transferiert und die Gräber somit der Anonymität überlassen. Ausnahmen bilden das im Greuth-Plan unter Ziffer O aufgeführte Stiftergrab (Sepultura Fundatorum)[106] sowie Ziffer V, das Grab Hartmanns von Habsburg[107]; sie fanden auch in der barocken Kirche ihren Platz und die Auszeichnung durch ein Epitaph. An seinem Ort, aber ohne Auszeichnung, blieb das Grab des «D. Fortmann» (Greuth-Plan Ziff. H), wohl des Nikolaus Fortmann. Möglicherweise wollte man dessen Totenruhe ebenfalls nicht stören.[108]

Abb. 31 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epitaph von Abt Gerold I. Zurlauben (†1607), geschaffen 1710 von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahme von 1995.

Formal können drei Typen von Epitaphien unterschieden werden, die entweder in Malerei oder Stuck ausgeführt wurden.

Der erste und älteste Typ tritt nur in weissem Stuck auf. Er wurde als Prototyp von Franz Schmuzer[109] 1710 über den Gräbern der Äbte Bonaventura I. Wellenberg (†1555, Nr. 39) und Gerold I. Zurlauben (†1607, Nr. 34) angebracht. *(Abb. 31)* Im nördlichen Querschiff fand er weitere Verwendung an den Epitaphien von Bernhard II. Rusconi (†1753, Nr. 38) sowie Benedikt I. Ledergerber (†1744, Epitaph 1734, Nr. 37); beide Male stuckierte Sebastian Zureich.[110] In den beiden ersten Wandpfeilerkapellen westlich des Chores gehören die Epitaphien Hartmanns von Habsburg (Nr. 28), 1716–1717 stuckiert von Franz Schmuzer, sowie dasjenige der Stifter (Nr. 27), 1728 stuckiert von Jakob Appiani[111], zum gleichen, bis auf stilistische Abweichungen in Details streng kopierten ersten Typus. Er zeichnet sich durch eine enge Verbindung mit der Grabstelle aus, indem das Epitaph, in Analogie zu einem Baum, aus dem Grab heraus zu wachsen scheint. Über einem kurzen, axialen Sockel breitet sich konkavkonvex geschwungen eine zweiarmige Volutenkonsole aus. Über den Voluten erhebt sich je ein Pilaster mit Gebälk, das sich zwischen den Pilastern zu einem Frontispiz mit geschwungener Verdachung ausweitet, unter der das jeweilige Wappen, ebenfalls in Stuck, angebracht ist. Im Interkolumnium steht das ovale, schwarze Medaillon mit der goldenen Grabinschrift. Die Zwickel des Feldes werden mit Palm- oder Akanthuszweigen gefüllt.

Der zweite Typus tritt stark variiert in Stuck am Grab von Placidus Zurlauben von Muri (†1723, Nr. 35) *(Abb. 32)*, errichtet 1723 durch die Wessobruner Stukkateure Pontian Gigl und Michael Schnell[112], und am Grab von Gerold II. Zurlauben von Rheinau (†1735, Nr. 36) *(Abb. 33)*, errichtet 1735 von Br. Sebastian Zureich, sowie als Wandmalerei gegengleich je in den beiden mittleren Wandpfeilerkapellen des Laienschiffs auf. *(Abb. 34)* Die Grundstruktur dieser Epitaphien bildet, wenn auch zum Teil in stark aufgelöster Form, die seit dem frühen 16. Jahrhundert für Bild-Epitaphien angewandte Ädikula, in die anstelle des Bildes oder Reliefs das Inschriftenmedaillon eingefügt ist.

Das Epitaph der Wessobrunner Gigl und Schnell, 1723 für Placidus Zurlauben (Nr. 35) *(Abb. 32)* im südlichen Querschiff errichtet, zeichnet sich durch eine klare, karge Architektur aus. Das sich über die Flächen ausbreitende akanthusähnliche Blattwerk sowie die den Pilasterschaft zierenden Blüten und Blätter belegen, wechselnd mit Blau, Rot und Grün hinterlegt, wie vom horror vacui gedrängt und seitlich die Architektur teilweise in regelmässiger Form überragend, alle Flächen.

Am Epitaph Gerolds II. Zurlauben (Nr. 36) *(Abb. 33)*, 1735 von Sebastian Zureich geschaffen, erweist sich dieser, neben seiner Rolle als variierender Kopist der Vorlage von Franz Schmuzer, als eigenständiger, über ein breites Dekorationsrepertoire verfügender Stukkateur. Obwohl das Motiv der Ädikula weiterhin den formalen Aufbau bestimmt, ist dieser nur noch bedingt architektonisch

Abb. 32 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epitaph von Muri-Abt Placidus Zurlauben (†1723), geschaffen 1723 von Pontian Gigl und Michael Schnell aus Wessobrunn. Aufnahme von 1995.

Abb. 33 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epitaph von Abt Gerold II. Zurlauben (†1735), geschaffen von Br. Sebastian Zureich. Aufnahme von 1995.

gedacht. Die Architekturversatzstücke reduzieren sich auf Postament und Gebälk der Pilaster, deren Schaft und Kapitell durch zwei mit Tüchern drapierte Skelette ersetzt sind. Das Inschriftenmedaillon erscheint zwischen die Atlanten eingezwängt. Seine optische Stabilität wird nicht durch einen architektonisch gestalteten Sockel erreicht, wie er zwischen den Pilasterpostamenten zu erwarten wäre, sondern durch das Unterfangen mittels eines geflügelten Puttenkopfs, der über einer umgestülpten Muschel steht. Ähnlich einer Lunula fixiert ein knapp halbhoher, blütenbesetzter, aus dem Kopf des Putto wachsender Rahmen die Scheibe des Medaillons. Als obere Halterung dient Blatt- und Rankenwerk, das, gegen oben auswuchernd, zugleich dem Abtswappen als Sockel unterstellt ist. Zwei trauernde Putti sind Schildhalter. Über den Kämpferkapitellen erhebt sich in flachem Relief ein aus einer Mischung aus Bandelwerk, Voluten und Blattranken gebildeter Giebel, der in seiner Kontur die Linienführung der stuckierten Fensterbegleitung aufnimmt. Dem Giebel integriert überhöht ein halbrund hervortretender Stuckbaldachin das Abtswappen.

Von den gemalten Epitaphien interessieren uns die beiden jüngeren weniger. Dasjenige von Abt Januarius II. Frey (†1831, Nr. 31) ist die «neubarocke», mit neugotischem Blattwerk versehene Reduktionsform des barocken Vorbilds in der östlich benachbarten Wandpfeilerkapelle; das Epitaph von Januarius III. Schaller (†1859, Nr. 32) nimmt wohl die barocke Form auf, variiert sie jedoch vollends neugotisch. Ob diese Epitaphien ältere ersetzen oder neu angebracht wurden, muss offen bleiben.

Von grösserem Interesse sind die gegengleichen, illusionistisch in Öl gemalten Epitaphien der Äbte Januarius I. Dangel (†1775, Nr. 29) *(Abb. 34)* und Bernhard III. Meyer (†1805, Nr. 30). Das südliche von Bernhard III. Meyer ist datiert, indem die Inschriftentafel Januarius II. als Auftraggeber nennt, der das Epitaph wohl spätestens 1806 anfertigen liess.[113] Die hochbarocke Formulierung des Epitaphs erklärt sich dadurch, dass es als strenge Kopie seines vor 1775 erstellten Gegenübers geschaffen wurde. Lediglich die etwas trockenere Malweise, die durch Licht und Schatten der Architektur mehr Prägnanz verleiht und vor allem das Durchschimmern des klassischen

Torso und des klassischen Gesichts bei den Putten lässt die Entstehung in der Zeit des Klassizismus erahnen. Die Devisen auf den Schilden weisen Bernhard III. als «Vater der Witwen», «Beschützer der Waisen» sowie als «Meister des Wortes», d.h. der Predigt und als hervorragendes Vorbild aus.[114]

Wirklich begreifen können wir die illusionistische Inszenierung des Epitaphs erst, wenn wir uns dem vor 1775 geschaffenen Vorbild zuwenden. Das Epitaph ist illusionistisch als halbrunde Nische gestaltet, die das Inschriftenmedaillon umfasst, das auf einem eingestellten Sockel ruht. Vier den Pilastern vorgestellte und auf dem Gebälk sitzende, das Abtswappen flankierende Putti mit Devisen beleben die Inszenierung. Neben der dunklen Steinfarbe, die an das Schwarz der Trauergerüste erinnert, gibt es weitere Übereinstimmungen mit Charakteristika der barocken «castra doloris», wie sie Bernhard von Rohr in seiner «Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft der großen Herren» darlegt: «§ 25 (...) Sie [die castra doloris] werden mit den schönsten Statuen, Architectur- und Bildhauerarbeit, mit Fackeln und Illuminationen ambelirt und mit Piedestalen, Sinn-Bildern und Inscriptionen ausgeziert. § 26 Bey den Trauer-Gerüste praesentieren sich unterschiedene Statuen und Tugenden, die mit den wahren Umständen der verstorbenen Fürstlichen Person harmoniren müssen (...). § 27 Einerley Tugend wird bißweilen nach unterschiedenen Devisen vorgestellt (...). Bey den Castris Doloris siehet man auch hin und wieder unter anderen Statuen (...) klagende Weibspersonen, Knaben mit umgekehrten und ausgelöschten Lebens-Fackeln, Romanische Urnen, Inscriptionen usw., die hin und wieder an den Gesimsen, an den Portalen, und zwischen die Colonnaden und Säulenwercke angebracht werden. An der Haupt-Facade des Castri Doloris stehen gemeiniglich ein paar Marschälle, und auf den Seiten herum andere Cavaliers.»[115] Auch wenn sich von Rohrs Einleitung mit den Trauergerüsten für «grosse Herren», d.h. für Fürsten befasst, so sind, sieht man von den standesspezifisch bedingten Unterschieden sowie dem anderen Medium der Inszenierung ab, die Parallelen unübersehbar.

Während die stuckierten Epitaphien in sich geschlossene Architekturen sind, die sich nicht über den Status des Reliefs hinausbewegen, suggeriert das gemalte Epitaph ein räumliches und architektonisches Gebilde, das ohne weiteres in den realen Raum, d.h. vor dem Grabmal weiterentwickelt werden könnte, sei dies lediglich mit Kerzenstöcken oder mit weiteren architektonischen Versatzstücken wie Balustraden, Postamenten usw.[116] Neben dem Anspruch auf dreidimensionale Erscheinung, wie er in der illusionistischen Malerei angelegt ist, gibt es noch weitere Parallelen zum «castrum doloris». Neben der dunklen Farbigkeit des Steins, die als Farbe des Todes und der Trauer gelten kann, ist es die fackelähnliche Umsetzung der Volutenspangen des Postaments, aus denen Flammen schlagen, die an die Illumination der Trauergerüste erinnern. Ganz besonders aber sind die Putti mit ihren Devisen, die sie in Schilden halten, in direktem Zusammenhang mit den Trauergerüsten zu sehen. Die Figuren sind nicht als Skulpturen dargestellt, sondern erheben aufgrund des Inkarnats den Anspruch einer ephemeren Erscheinung. Damit stehen sie, auch wenn der Realitätsgrad ein kleinerer ist, ganz in der Tradition der dem Trauergerüst beigefügten «Figuren, die aus weißem Wachs possiret, welche wie natürliche Menschen mit kostbaren Stoffen bekleidet, und auf dem Haupt mit natürlichen Haaren bedeckt» sind.[117] Ihre Verwendung als Schildhalter rückt sie zugleich in die Nähe der Tugenden mit ihren Devisen, wie sie Julius von Rohr ebenfalls beschreibt (vgl. oben), auch wenn in Rheinau der Schild gerade nicht Impresen zeigt.

Wenden wir uns dem Inhalt der Inschriften zu, so wird uns die Inszenierung und Entstehung des Grabmals von Abt Januarius I. Dangel einsichtig. Während oben links die «emotio» eines weinenden Puttos mit «So scheidet er»[118] unterstrichen wird, hält der Putto darunter einen Schild mit der Aufforderung «Legt euren Vater hier hin[ein]!»[119] Diese Aufforderung ist so zu verstehen, dass Januarius I. Dangel offenbar sein Grabmal schon zu seinen Lebzeiten erstellen liess und die Inschrift seinen Wunsch, hier begraben zu werden, öffentlich unterstreicht. Während die Inschrift auf dem Schild oben rechts das gute Urteil des Todes über den Verstorbenen suggeriert[120], wird mit der letzten Inschrift rechts unten das Anliegen des Abtes konkreter: «Ich bitte Euch über alles, dass Ihr Euch meiner an diesem Altar hier erinnern werdet.»[121] In kluger Inszenierung ist auf der dem Fintansaltar nächsten Inschrift der Bezug zu diesem geschaffen.[122] Wie sehr sich Januarius I. Dangel mit Fintan und dessen Altar verbindet, geht aus dem zweiten Teil der Grabinschrift hervor, von der man annehmen muss, dass sie von Januarius I. Dangel selbst verfasst wurde: «(...) ERRATE SOGLEICH WANDERER/WAS GLAUBST DU GESCHIEHT MIT DIESEN GEBEINEN?/SIE WERDEN – ZWEIFELST DU – AUS DIESEM IHREM ORT HIER HERVORWACHSEN/BEIN GELANGT ZU BEIN, KNOCHEN ZU KNOCHEN, ZU SEINER ZEIT./DIE GEBEINE DES SANFTMÜTIGEN ABTES IANUARIUS/ZU DEN GEBEINEN DES ALLERHEILIGSTEN MITBRUDERS FINTAN, DENN WAS DER HEILIGE GEIST AUF ERDEN VERBUNDEN HAT,/WIRD IM HIMMEL NIEMALS GETRENNT./GEH WEITER WANDERER:/ZUVOR JEDOCH VEREHRE MIT ZÄRTLICHKEIT DIE HEILIGEN GEBEINE FINTANS,/BETE ZUSAMMEN MIT DEM HOCHEHRWÜRDIGEN ABT BONAVENTURA, MEINEM NACHFOLGER IM AMTE, EIN REQUIEM FÜR DIE GEBEINE, DIE STERBLICHE HÜLLE DES IANUARIUS.»[123] Wie sich Januarius die Verbindung mit Fintan vorstellte, ob Reliquien des Heiligen dem Abtsgrab beigegeben wurden oder ob allein die räumliche Nähe zum Fintansaltar und den Reliquien eine Verbindung schuf, ist ungewiss. Sicherlich spekulierte Januarius mit der Fintanslegende, in der dem Heiligen schon zu Lebzeiten ein Sitz im Himmel unter den Heiligen versprochen wurde. Vor diesem Hintergrund erhält die Aussage, dass der Himmel nicht trenne, was der heilige Geist auf Erden zusammenfüge, eine ganz spezielle Dimension. Diese wird umso deutlicher, als Januarius I. Dangel ganz offenbar nicht im Fussboden der Kirche, sondern in einem seichten Nischengrab beigesetzt wurde.[124] Der Ausbruch ist ungefähr zwei

Abb. 34 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epitaph von Abt Januarius I. Dangel (†1775). Aufnahme von 1995.

Meter lang und ein Meter zwanzig hoch und nur mit einer dünnen Mauerschicht verschlossen, die im mittleren Teil vom Epitaph verdeckt wird.[125] Dieses wiederum besteht im Bereich des totenkopfgeschmückten, gemalten Sockels des Inschriftenmedaillons aus einer Bretterkonstruktion, die eine querrechteckige Öffnung verdeckt, durch die ein Sarg gut in die Nische eingeschoben werden konnte. Das Aussparen einer solchen Öffnung ist neben den Inschriften ein weiteres Indiz dafür, dass das Epitaph schon zu Lebzeiten von Januarius I. Dangel errichtet wurde. Als grobe Datierung dient die Regentschaft des Abtes von 1758 bis zu seinem Tod 1775. Auch wenn wir die Entstehung der Malerei und der Grabnische früh, also kurz nach 1758 ansetzen, sind – aus welchem Grund auch immer – Habitus wie formale Gestaltung des Grabmals altertümlich.

Mit der physischen Präsenz des Abtes, quasi zu Füssen von Fintans Altar, erhalten nicht nur die Gesten und Körperhaltungen der Putten ihr Ziel, indem sie auf den Toten im Nischengrab weisen, die ganze gemalte Architektur einer Nische ist illusionistisch überhöhter Ausdruck des in der Wand de facto vorliegenden Sachverhalts. Wie bei den Altären und ihren Patrozinien geht es auch hier um die theatralische Visualisierung des Nicht- oder Unsichtbaren. Dass dies mit dem Medium der Malerei geschieht und nicht mit Stuck und Relief, gibt zur Vermutung Anlass, die Malerei und ihre Möglichkeit des Illusionismus sei für die hier gestellte Aufgabe als das

Abb. 35 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epitaph von Abt Bonaventura II. Lacher (†1789), geschaffen vor seinem Tod zusammen mit der Stuckrahmung der «wahren Abbildung» der Elisabeth von Reütt. Aufnahme von 1995.

angemessene Medium angesehen worden. Perspektive und Farbe ermöglichten in Übereinstimmung mit den in den Inschriften formulierten Bitten und Vorstellungen eine intensivere, dem «castrum doloris» analoge, ephemere Präsenz des Verstorbenen und seiner Wünsche, während das Stuckepitaph als Denkmal bereits historische Distanz schafft.

Als dritter Typ tritt uns das Epitaph als Denkmal in der westlichsten der nördlichen Wandpfeilerkapellen im Gewand des Rokoko noch einmal eindrücklich entgegen (Nr. 33). *(Abb. 35)* Noch vor seinem Tod durch Schlagfluss 1789 hatte Abt Bonaventura II. Lacher die «Wahre Abbildung der Heil. Guten Elisabeth die zu Reütte/Wunderthätig ist geb. 1386 den 25. Nov. gest. 1420 den 25. Nov.» in einem von einem Reliquienmedaillon überhöhten Rahmen über dem Inschriftenmedaillon seines zukünftigen Grabes angebracht. Zusammengefasst werden Bild und Medaillon durch einen symmetrisch gestalteten, von Blattwerk, zwei Engelsköpfen und Rocaillen belebten Stuckrahmen. Ein luftiger Ziergiebel überwuchert die Fensterbrüstung und erhebt sich mit feinen Rocaillen als letztem Anflug einer Ädikula vor das Licht des Fensters. Am Fusse des Giebels, auf die Fensterbrüstung gesetzt, ein blattbekränztes Medaillon mit der Inschrift: «HONORIBUS/B. ELISABETHA BON./HOC MONUMENTUM/POSUIT RM. ABB./BONAVENTURA II.».

Das eigentliche Epitaph unter dem Bild der Elisabeth ist, ohne Verbindung zum Boden, von einem eigenen Stuckrahmen gefasst, aus dem derjenige des Oberbildes herauswächst. Die Grabinschrift steht in bester Tradition barocker Rhetorik. Als erstes ruft sie den Vorübergehenden zum Erschrecken auf, versucht ihn also zu bewegen (commovere), da auch ihn, wie es dem Abt geschah, die Hand Gottes berühren könne. Ist der Leser so auf seine Vergänglichkeit hingewiesen, fährt der Text mit dem Überzeugen (persuadere) fort, indem er zur seelischen Stärkung aufruft, den Tod als barmherzig charakterisiert und den unverrückbaren Glauben an Christus und Maria als Weg des Heils verkündet.[126] Die Verbindung der Leichtigkeit, ja Verspieltheit des Stuckrahmens, der zusätzlich noch von zwei hängenden Rosen begleitet wird, mit der heiter-klarsichtigen Zuversicht, die trotz des «Expavesce» und des lange vorausgesehenen Schlagflusses die ganze Grabschrift durchströmt, d.h. die Koinzidenz von Form und Inhalt, lassen das am Vorabend der französichen Revolution erstellte Epitaph in einem bisher nicht beachteten, künstlerischen und mentalitätsgeschichtlichen Licht erscheinen.

Bemerkenswert ist der grosse formale und inhaltliche Kontrast, der zwischen dem Grabmal von Abt Januarius I. Dangel und dem von Bernhard II. Lacher besteht. Der Ältere, 1775 verstorbene, steht noch ganz in hochbarocker Tradition und braucht für sein Seelenheil die faktische, geradezu magische Nähe des Hl. Fintans, aber auch zusätzlich die Gebete der Lebenden, um seines Seelenheils einigermassen sicher zu sein. Dementsprechend ist sein Grabmal in Allusion an das Trauergerüst von ephemerem Charakter, da so eine ständige Aktualität und Präsenz erzeugt werden kann. Bernhard II. hingegen zeigt sich, auch er ein später Zeuge, als Mensch des Rokoko, der seine Zuversicht bezüglich Tod und ewigem Leben ebenso gelassen und selbstverständlich zu formulieren versteht, wie die künstlerische Gestaltung des Epitaphs leicht und heiter ist.

Kanzel, Taufstein und Beichtstühle

Kanzel, Taufstein und Beichtstühle bilden, neben den Altären, die Ausstattungsstücke, die notwendiger Bestandteil der Laienkirche sind.

Die *Kanzel* (Nr. 21) von Johannes Reindl[127], 1756 unter Abt Roman Effinger erstellt *(Abb. 36)*, ersetzte die 1600 unter Abt Gerold I. Zurlauben geschaffene Kanzel der alten Kirche, die erweitert und neu gefasst 1710 in die barocke Kirche übernommen worden war.[128] In ihrer Ikonographie weicht die Kanzel vom üblichen nicht ab: Der Sockel des Kanzelkorbes ist mit den Symbolen der Evangelisten bestückt, seine Front zeigt in weissem Relief Christus als guten Hirten. Im geschwungenen Schalldeckel schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Überhöht wird die Kanzel von einer ebenfalls weiss gefassten Skulptur der Maria mit Kind über dem Drachen, der durch das

Abb. 36 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kanzel von Johannes Reindl aus Konstanz, 1756. Beichtstuhl beim Kanzelaufgang von Br. Stefan Engist aus Zell, 1755–1759. Aufnahme von 1995.

kreuzführende Kind getötet wird. Die schiffseitige Front des Kanzelaufgangs sowie die seitliche Fläche des Korbes sind mit schriftlosen Emblemata geschmückt. Am Aufgang hält eine Hand eine Fackel, am Korb wird ein Toter von einer in die Wolken gesetzten Posaune erweckt. Ohne dass in der Literatur zur Emblematik ein konkretes Motto nachgewiesen wird, kann die Fackel als ein Symbol des Glaubens und der Predigt (ein Licht steckt ein anderes an) und der durch die Posaune erweckte Tote als ein Sinnbild der Auferstehung gedeutet werden – für Kanzel und Predigt sicher sinnfällige Themen.

Der *Taufstein* (Nr. 22) in der westlichsten Wandpfeilerkapelle der Südseite, 1715 von Johann Josef Auer, der auch als Altarbauer auftritt, in Sandstein gehauen, trägt am polygonalen Becken, das über einem vegetabilen Sockel steht, neben Engelsköpfen Schilde mit den Wappen Rheinau, des Abtes Gerold II. Zurlauben sowie die Jahrzahl 1715. *(Abb. 38)* Der hölzerne Deckelaufbau aus zu Voluten gewundenen Palmzweigen wird von einer schlangenumfassten Erdkugel bekrönt, die von einem gedrechselten Kreuz überhöht wird, was die Reinigung von aller Sünde sowie die Heiligung durch die Taufe thematisiert.

Die *Beichstühle* (Nrn. 41–49) entstanden zwischen 1755 und 1759 durch Bruder Stefan Engist.[129] *(Abb. 37)* Wie die Vorgänger der heutigen Beichtstühle aussahen und ob sie auch regelmässig über alle Wandpfeilerkapellen verteilt den Altären gegenüber standen, wissen wir nicht. Der dreibogige, in der Mitte leicht konvex ausschwingende Beichtstuhl wird von einem durchgehenden, verkröpften Gesims abgeschlossen, über dem sich ein volutenflankiertes Frontispiz erhebt, das ein Medaillon trägt, in dem in Öl jeweils das Brustbild eines heiligen Büssers erscheint. Über dem Frontispiz steht eine bekrönende Rocaillenkartusche. In die Nordwestecke des nördlichen Querhauses eingepasst befindet sich der im Gebälk reicher gestaltete Beichtstuhl der Mönche.

Die Hauptorgel

Wie die Chororgel, so kann auch die Hauptorgel (Nr. 5) auf der Westempore hier nicht in ihrer Bedeutung als Instrument[130] und Teil der musikalischen Kultur des Klosters Rheinau abgehandelt werden. *(Abb. 39)* Wir beschränken uns gezwungenermassen auf den Stellenwert der Orgel als Teil der Ausstattung. Die geplante, später aus Kostengründen fallen gelassene Übernahme der Orgel der alten Kirche in die neue mag den Vorrang des Musikinstruments gegenüber dem Ausstattungsstück belegen. Die vom Mainzisch-Bambergischen Hof-Orgelbauer Johann Christoph Leu in Augsburg gefertigte Orgel umfasste laut Verding vom 16. Juni 1711 Orgelprospekt, Hauptwerk, Pedal und Rückwerk von zusammen 42 Registern sowie ein Glockenspiel von 45 Glocken, das

Abb. 37–38 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Beichstuhl in der dritten nördlichen Wandpfeilerkapelle von Br. Stefan Engist aus Zell, 1755–1759. Unten: Taufstein von Johann Josef Auer aus Rorschach, 1715. Aufnahmen von 1995.

Abb. 39 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hauptorgel von Johann Christoph Leu aus Augsburg, 1711–1715. Aufnahme von 1995.

jedoch bereits 1715 durch ein Flötenwerk ersetzt wurde. Der Orgelkasten war in Nussbaum auszuführen. Ein Ergänzungsvertrag vom 26. August 1711 überbindet Leu auch die Bildhauerarbeiten am Orgelgehäuse.

Der Werkaufbau entspricht einer viermanualigen Barockorgel, wie sie in dieser Zeit vor allem in Holland und dem Norden Deutschlands gebaut worden ist. Das aus einem halbrunden Turm und zwei Flachfeldern bestehende Hauptwerk wird, über einem Brustwerk, von zwei hohen Spitztürmen und den anschliessenden leicht konkav nach vorne gezogenen Feldern des Pedalwerks flankiert. Über dem Hauptwerk das als Kronpositiv ausgeführte Flötenwerk. In die Nischen zwischen den Flachfeldern des Hauptwerks und dem Oberwerk sind musizierende Putten gesetzt, während sonst Akanthusgesprenge die Konturen des Prospekts schliesst. Das Rückpositiv, geschnitzt von Judas Thaddäus Sichelbein, übernimmt die Tektonik des Prospekts.[131] Das Schriftmedaillon über dem Rückpositiv zeigt als Motto der Orgel: «SOLI DEO/HONOR/ET GLORIA», womit die Problematik der Vermischung profaner und kirchlicher Aspekte der Orgelmusik angesprochen wird.

Als Teil der Ausstattung behält die Orgel, wohl nicht zuletzt wegen der fehlenden Belichtung des Schiffs von Westen her, ihre architektonische, vom Prospekt, respektive den Registern bestimmte Eigenständigkeit, während z.B. die 1716–1721 von Josef Bossard in St. Urban erstellte Orgel bereits die Tendenz zur Integration in die Raumarchitektur zeigt, wie sie sich etwa 1725 auch in St. Jakob in Innsbruck (Johann Kaspar Hümpel) andeutet, um dann in Weingarten (1750, Joseph Gabler) oder Rottenbuch (1760) vollends zum Durchbruch zu gelangen.

Die Deckengemälde als Teil der Ausstattung

Es sind zwei Voraussetzungen, welche die ikonologische Betrachtung der Deckengemälde bestimmen.[132] *(vgl. Keller-Schweizer, S. 119)* Der Titel der Klosterkirche, «Beata Virgina Maria in Coelum assumpta» hat die Ikonographie der Deckengemälde der Längstonne bis auf die Vierung, die ein Allerheiligenbild trägt, massgeblich mitbestimmt. Weil ein Marienzyklus letztlich immer nur als mehr oder weniger erweiterter Christus- oder Passionszyklus besteht, sind nur die ersten drei Deckengemälde von Westen her, Verheissung der unbefleckten Empfängnis (D 24), Mariengeburt (D 20) sowie Marias Tempelgang (D 19), als reine Marienthemen zu verstehen und letztlich nur vor dem Hintergrund Marias als Christusträgerin begreifbar. Schon in den zwei nächstfolgenden Jochen tritt mit der Verkündigung (D 18) und der Heimsu-

Abb. 40–41 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Ovale Stuckspiegel von Franz Schmuzer am Gewölbe des Langhauses. Freskenbemalung von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709. Links: «Heimsuchung». Rechts: «Tempelgang Mariä». Aufnahmen von 1967.

chung (D 17) die christozentrische und heilsgeschichtliche Dimension thematisch in den Vordergrund, um in den Querhausgemälden, Geburt Christi (D 12) und Anbetung der Könige (D 3), auch optisch in Erscheinung zu treten. Im ersten Joch des Altarhauses eignet sich die Darstellung Christi im Tempel zusammen mit der Purificatio Mariae (D 15) gut als «Schaltstelle», die – entgegen dem historischen Ablauf – als Marienthema direkt zum zweiten Joch des Altarhauses mit der Marienkrönung (D 25) weiterleitet, als Christusthema jedoch historisch richtig zum zwölfjährigen Christus im Tempel (D 14) in der östlichsten der nördlichen Wandpfeilernischen überführt. Unter Auslassung der Querhausgemälde entwickelt sich in der Folge die Passion Christi im Wechsel zwischen nördlichen und südlichen Wandpfeilerkapellen konsequent bis zur Pfingstdarstellung ganz im Südwesten, die über das Hochaltargemälde, Maria Himmelfahrt, wiederum mit der Marienkrönung (D 25) verbunden wird. Die seltene Darstellung der Brotvermehrung (D 13) hat ihren Platz sicherlich darum gefunden, weil sie in Allusion zu Fintan steht, der das gleiche Wunder «exemplo Christi» vollbrachte. *(Abb. 40, 41)*

Der Titel der Klosterkirche hat demnach zur äussersten Erweiterung der Passionsgeschichte geführt, durch die es möglich wurde, einen optisch, nicht aber inhaltlich reinen Marienzyklus in die Haupttonne der Kirche zu setzen. Der geradezu programmatisch über dem Mönchschor sich erhebende Allerheiligenhimmel stört den stringenten Fortlauf der Deckengemälde, was durch das Ausweichen auf die Querschiffe elegant kompensiert wird.

Interessant ist die Tatsache, dass sich der Gemäldezyklus, ohne zwischen Mönchs- und Laienkirche zu unterscheiden, über das Tonnengewölbe gegen Osten zieht, um beidseitig die Wandpfeilerkapellen besetzend von Ost nach West zurückzuführen. Das Gesamtkonzept ist so zumindest für den von der Mönchskirche ausgeschlossenen Laien gar nicht vollständig einseh- und nachvollziehbar. Die in der Ausstattung angestrebte Transparenz des gesamten Raumes, das «theatrum sacrum» bleibt auf die Altäre beschränkt und war in den Deckengemälden offenbar nicht vorgesehen. Das punktuelle Erkennen einzelner Szenen sowie die Betonung Marias in den Hauptgemälden musste dem Laien offenbar genügen. Das Rahmen der Marienthemen im Hauptschiff durch die Passionsbilder in den Wandpfeilerkapellen als abstrakte ikonologische Figur blieb dem Laien verborgen und war als intellektuelle Leistung dem Kleriker vorbehalten.

Zusammenfassung

Der Kirchenraum in Rheinau ist der «achsialen Transparenz» untergeordnet. Der Hochaltar als kultisches und daher auch optisches Zentrum ist theatralisch inszeniert, indem die Altararchitektur eine Bühne schafft, in der Skulptur und Priester gemeinsam agieren. Neben der Funktion des Hochaltars als ziboriumsartiger Auszeichnung und Überhöhung des Tabernakels besteht so auch eine ephemere Qualität, die ihre Erfüllung erst im Vollzug der Messe erhält.

Das Chorgestühl als programmatisch-ikonologisches Gebilde, das mit seinen Skulpturen und Reliefs noch bis ins frühe 18. Jahrhundert streng im Dienste der innerkirchlichen Reform stand, wird durch die Öffnung der Kirche gegenüber dem Laien zugunsten einer umfassenden Inszenierung abgewertet; folgerichtig ist in Rheinau die Ausstattung mit Reliefs der Passion Christi nicht mehr zwingend.

Die kulissenartige Staffelung der Altäre, die nicht in eigentlichen Wandpfeilerkapellen eine Eigenständigkeit entwickeln können, wird der auf den Hochaltar zielenden Längsachse unterstellt. Ihr muss sich die Architektur durch Verengung der Bögen und Pfeiler- resp. Säulenstellung, Abtreppung des Gehniveaus wie der Scheitelhöhe der Gewölbe und Bögen als Mittel der optischen

Überlängung und somit Monumentalisierung dienlich machen. Dies bewirkt in Rheinau Ansätze der Unterordnung der Architektur unter die Ausstattung. Das «theatrum sacrum», das die ganze Kirche umfasst, wird mittels der Architektur und der Ausstattung inszeniert. Die Architektur dient – vor allem mit ihrer Anlage als Wandpfeilerhalle – der Gliederung und der Lichtregie. Erst mit der Ausstattung und besonders mit den Altären wird der an sich kahle, nur mit Stuck gezierte Bühnenraum instrumentiert. Die Verschränkung der Volksaltäre (Josef, Schutzengel, Hl. Kreuz, Muttergottes), die das Langhaus als Volkskirche definieren, mit den Heiligenaltären (Fintan, Katakombenheilige), die, gerade mit dem Aufstellen der Reliquien über der Altarmensa, eben dasselbe Langhaus als «Wohnung der Heiligen» bestimmen[133], definieren das Kirchenschiff als «Gnadenort». Dieses Nebeneinander von profaner Zugänglichkeit und numinosem Ort wird in barocken Predigten oft charakterisiert als «irdischer Himmel, an dem die Heiligen als Sterne leuchten, die das von Christus (Hochaltar mit Tabernakel) empfangene Licht (Gnade) weiter vermitteln».[134] Neben der optischen Zentralperspektive gegen den Hochaltar mit dem Tabernakel besteht so eine nicht minder wichtige, geradezu mittelalterlich anmutende «geistige Perspektive» vom Hochaltar gegen das Langhaus und seine Altäre. In diesem Umstand deutet sich eine höchst subtile Beziehung von Form und Inhalt an, indem die beiden Perspektiven – natürlich neben den rein technisch-materiellen Voraussetzungen – als grundlegende Argumente wohl nicht nur des Kirchenbaues in Rheinau zu werten sind.

Anmerkungen

1 Vgl. Hohenbaum van der Meer 1778, S. 125: «Man entdeckte unverhoft das Grab des heiligen Mitbruders Fintans unter der Erde der Kirche; allwo seine heiligen Gebeine, mit einigen Überbleibseln von seinem kleinen Hausgeräthe, durch viele Jahrhunderte verborgen lagen».

2 Ebd., S. 132. Hohenbaum van der Meer nennt 1499. Diese Jahrzahl kann nicht stimmen, da Abt Johann Konrad am 4. August 1498 verstarb.

3 Hohenbaum van der Meer, P. Moritz: Vita S. Fintani, Ms. StiA Einsiedeln, p. 128, zit. nach: Rothenhäusler Fintansgrab 1900, S. 137: «a dextro latere chori S. Fintani». «dextro» bedeutet vom Altar ausgesehen «nördlich».

4 Rothenhäusler Fintansgrab 1900, S. 137: «Deinde Reverendissimus Abbas Bonaventura anno 1535 Magnificum exstruxit Mausolaeum lapidibus quadris instar patentis domunculae, longitudine et altitudine septem et medii, latitudine vero sex pedum. Tectum cingebatur lapidea corona, super quam infixi novem clavi pro cereis in ejus festo infigendis. Ex superiori parte versus altare SS. Apostolorum habebantur insignia S. Fintani, Monasterii, et Abbatis Bonaventurae. Supra tectum statua lignea S. Fintani sex pedum, habitu monachali, dextera tenens librum, sinistra baculum peregrinalem, humeris columba erat conspicua.»

5 22. September 1709: Verding mit Josef Anton Tschupp (1664–1729) aus Villingen.

6 Rothenhäusler Fintansgrab 1900, S. 137: «Porro anno 1710 Reverendissimus Geroldus II. ad novum Mausolaeum in priori loco construendum (...) primum lapidem sollemniter collocavit, statuamque lapiedeam benedixit.»

7 Vgl. dazu LTHK 1933, Bd. V, Sp. 1055, Kirchweihe, III Grundsteinlegung: «Der Kirchweihe geht voraus die Grundsteinlegung (benedictio et impositio primarii lapidis). (...) Der Grundstein muss «quadratus et angularis» sein (vgl. Ps 117,22; Mt. 21,42). Sie ist Besitzergreifungs-, Lustrations- und Segnungsritus und besteht aus Benediktion des Kreuzplatzes (Stelle des künftigen Hauptaltars), Weihe und Einsenkung des Grundsteines, Abschreitung (zu je einem Drittel) und Besprengung der Fundamente mit Weihwasser.» Dem Autor ist zur Zeit keine Errichtung eines Grabmals bekannt, die mit einer Grundsteinlegung einherging und so das Monument als Gebäude, als «templum» behandelt. Vgl. u.a. Straub, Jan: Die Heiligengräber der Schweiz, ihre Gestalt und ihr Brauchtum, Diss. Zürich, Liebefeld 1987.

8 In diesem Zusammenhang muss auf den östlichen, dreieckig gedachten aber im Grundriss polygonalen Abschluss des Monuments hingewiesen werden, der die Allusion an «Kirche mit Chor» erweckt.

9 Die Betonung des numinosen Ortes durch verschiedene heilige Handlungen und die künstlerische Gestaltung leuchtet umso mehr ein, als das Grab seit 1710 nur gerade eine bleierne Reliquienkapsel enthält und so eigentlich als Kenotaph zu bezeichnen ist. Seit 1713 befinden sich das Haupt und die wenigen vor dem Bildersturm von 1529 geretteten Knochen des Heiligen in einem barocken Schrein (1744) des Fintanaltars im Laienschiff (vgl. Anm. 7, Straub 1987, «Verzeichnis der schweizerischen Verehrten, deren Grabstätte erhalten oder durch schriftliche Überlieferung bekannt ist», S. 281 ff., «Findan (Fintanus)».

10 Perspicere: (hin)durchsehen, besichtigen, durchschauen, erkennen. Hier wird Perspektive natürlich in mehrfacher, vom heutigen Wortsinn abweichender Bedeutung angesprochen: Einerseits ist es die Illusion des Durchblicks durch die Bogenstellung. Weiter gewährt der Durchblick die Sicht auf eine historische Szene des Fintanlebens, was wiederum, bei Meditation der Szenen, zur Erkenntnis des heiligmässigen Lebens von Fintan und seiner Funktion als Exemplum führt.

11 Vgl. Anm. 7. Straub 1987.

12 Vgl. etwa St. Verena in Zurzach.

13 Vgl. dazu auch Fintans Traum in Pfäfers, wo ihm Rheinau erscheint.

14 Hawel, Peter: Der Spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung, Würzburg 1987, S. 297.

15 Nicht nur das Verhältnis 5:2 der Joche von Schiff und Altarhaus müsste als unbefriedigend bezeichnet werden, ebenso hätte die Position des Grabes in der Mittelachse unter Beibehaltung des Südturms zu einer allzu schmalen, unproportionierten Kirche geführt.

16 20. September 1709: Verding der Chororgel mit Christoph Albrecht von Waldshut.

17 Meyer-Rahn, Hans: Das Chorgestühl in der Kirche der ehemaligen Cisterzienser-Abtei St. Urban, in: Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft in Luzern auf das Jahr 1913, Luzern 1912, S. 9.

18 Vgl. Fietz 1938, S. 270–273.

19 Vgl. etwa Wettingen oder den ursprünglichen Zustand von Muri (vgl. Grunder, Karl: Simon Bachmann, Basel 1988, bes. S. 55 f.).

20 Vgl. Anm. 17. Meyer-Rahn 1912, S. 11 ff.

21 Ebd., S. 9: «Während der Matutin nahmen Abt und Prior die Eckplätze der Querfront (Westseite) ein, während der Hora und dem nachfolgenden Hochamt sowie nach Tisch dagegen die Ecksitze der Längsfronten.»

22 Meistens ist der Phönix als Christussymbol (Auferstehung) zu deuten, hier jedoch als Mariensymbol, das die Überwindung des Todes durch Maria wie auch ihre Freiheit von Erbsünde meint.

23 Als Stifter wurden um 1700 die Kyburger angesehen.

24 Exemption: 22. Mai 1662.

25 Vgl. Fietz 1938, S. 260.

26 Katakombenheiliger, Fürbitter Rheinaus, wohl wie Leontius in Muri, der ebenfalls 1647 in die Schweiz transferiert wurde, ausersehen eine lokale Wallfahrt anzuregen.

27 Obwohl nicht ausdrücklich belegt, besteht die Möglichkeit, dass 1656, nach der Verwüstung des Klosters im Rahmen des 1. Villmergerkrieges, der Hochaltar erneuert werden musste und sich, kaum 50 Jahre alt, zur vorläufigen Übernahme in die neue Kirche eignete (vgl. Rothenhäusler 1902, S. 82 ff.). Ein ähnlicher Vorgang ist in St. Urban zu beobachten.

28 Nicht berücksichtigt sind hier die Altäre im Beinhaus sowie im Konvent, die allenfalls Altären in der Kirche subsumiert wurden.

29 In einer Kopie überliefert.

30 Fietz Klosterkirche 1932, S. 129–130.

31 Seit 1670 ist das Schutzengelfest für die ganze Kirche auf den 2. Oktober vorgeschrieben.

32 Zur Bedeutung und Aktualität der Katakombenheiligen allgemein und in Rheinau, hier vor allem von St. Basilius, der ab 1650 regelmässig einem Konventualen den Namen gab (persönlicher Patron) und im Volk als wundertätig nicht nur bei Wetterfragen sondern u.a. auch bei Niederkunft etc. galt, vgl. Achermann, Hansjakob: Die Katakombenheiligen und ihre Translationen in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz, in: Beiträge zur Geschichte Nidwaldens, Heft 38, S. 258: «In Rheinau feierten die Mönche die Feste S. Basilius und SS. Deodatus/Theodora als *Duplex 1. classis.* Im gleichen Rang standen hier nur 13 andere Feste [die im Proprium de Sanctis aufgeführt sind]. Neben den üblichen – Weihnacht, Epiphanie, Benedikt, Johann Baptist, Peter und Paul, Mariae Himmelfahrt, Allerheiligen, Kirchweihe – gehörten dazu nur noch Feiertage, denen durch die besondere, ortsgebundene Verehrung in Rheinau eine Rangerhöhung zugestanden worden war: Blasius, Mauritius und Gefährten, Januarius und Gefährten, Fintan und Katharina».

33 Fietz Klosterkirche 1932, S. 129–130.

34 Ebd., S. 129. Die eingeschlossenen Reliquien stammen von den Aposteln Petrus und Paulus, Mauritius und Januarius sowie dem Mantel der Jungfrau Maria.

35 Fietz 1938, S. 262, Anm. 5. Der Verding schrieb das Erstellen eines Kastens an der Rückwand des Altars vor, in welchem auswechselbare Altarbilder Platz finden sollten. Ausgeführt wurde jedoch nur ein Altarbild. Vgl. dazu den Hochaltar von Muri.

36 Fietz Klosterkirche 1932, S. 129.

37 Die kupfergefassten Atlanten verbildlichen diese These geradezu.

38 Fietz Klosterkirche 1932, S. 123: «4to verbindet er sich Sechs Statuas von Bildhauwer arbeith als bekandtlichen auf der Evangelij seithen bey der außern Saul S. Petrum, bey den Inneren Säulen S. Benedictum, oben auf der Dachung S. Mauritium auf der Epistel Seithen aber S. Paulum, S. Fintanum und S. Januarium in Ihren Kleydungen, und Insignien auf den Altar zu stellen auch/5to die Wappen seiner Hochw. und Gnaden ex uno und ex altero latere des Gottshaus zu verfertigen.» Interessant an dieser Passage auch, dass die Terminologie das ganze dreidimensionale Gebilde mit vorgerückten Säulen als Altar und als Gotteshaus anspricht. Eben an diese Front des «Gotteshauses» kommen die Wappen sowie Petrus und Paulus zu stehen.

39 Beim Blasius- wie beim Benediktsaltar fällt das vielpassförmige Format des Altarbildes von Johann Georg Bergmüller auf, das vor einem rautengegliederten Hintergrund frei in die Ädikula eingefügt erscheint. Die freibewegte Kontur des Altarblattes dürfte eine Umsetzung aus der Tätigkeit des Künstlers als Deckenmaler sein. Vgl. Epple, Alois (Hg.): Johann Georg Bergmüller 1688–1762. Ausstellungskatalog, Weissenhorn 1988 (Ausstellung im Schloss Türkheim 1988).

40 Der Nikolausaltar stand auf der Epistelseite, am ersten Pfeiler des Laienschiffs der alten Kirche. Sein Pendant auf der Evangelienseite war der Kreuzaltar. Die katholische Pfarrkirche von Rheinau, die sog. Bergkirche, ist eine Nikolauskirche.

41 Konventswappen am Gebälk.

42 Es ist anzunehmen, dass die Wahl dieser Nebenpatrone wohl gerade wegen der Rosenkranzbruderschaft geschah. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu beobachten, wie sehr die Ikonographie aber auch der Bildaufbau Ausfluss übergeordneter Fakten sind.

43 Die Form des Skapuliers, wie sie im Oberblatt dargestellt ist, mag irritieren. Sie erklärt sich aus dem sog. Laienskapulier, das sich aus zwei Schnüren aufbaut, die an ihren Enden durch Stoffquadrate verbunden sind.

44 Sie umfassen: Drei Könige, Dominikus, Hildephons, Anselm, Bernhard, Beda, Gertrud, Katharina von Siena.

45 Fietz Klosterkirche 1932, S. 122–123. Der Hintergrund der Szene wird erhellt durch die entsprechende Inschrift am Fintansgrabmal, welche die wunderbare Armenspeisung «EXEMPLO CHRISTI», also nach dem Vorbild Christi bezeichnet.

46 Die gleiche Szene am Fintansgrabmal ist kommentiert: «SUFFRAGYS S: BLASY MART: PECATA SIBI DIMISSA ET SEDEM IN COELO CUM SANCTIS PARATAM AUDIT.»

47 Eucharius: Bischof mit Stab und Buch, Patricius: Bischof, Apostel Irlands, Attribut Kleeblatt, Theodot: Märtyrer in Ankyra unter Diokletian, Theodor = Theodul: Bischof mit Stab und Buch, Bischof von Sitten. Fietz 1938, S. 262, bezeichnet die Figur ohne Begründung als Eucharius. Möglicherweise wurde die Identität des Hl. Bischofs bewusst offen gehalten. Andererseits ist die Figur auf allen Fotos bis zur Restaurierung mit einem waagrecht gehaltenen Buch zu erkennen, was ein heute verlorenes Attribut, wie z.B. das Kleeblatt des Patricius, auf dem Buch möglich macht.

48 Pelagius ist neben Konrad Mitpatron des Bistums Konstanz. Spätestens seit 904 ist sein Leib im Dom zu Konstanz.

49 Leontius und Basilius kamen gleichzeitig durch Vermittlung des Generalleutnants Pfyffer in die Schweiz, Leontius in das Kloster Muri, das auch den Basiliusaltar stiftete.

50 Die Kirche als Wohnung des Heiligen, in die er einzieht, ist Thema aller Translationsfeierlichkeiten von Katakombenheiligen, so auch für Rheinau belegt. Vgl. Anm. 14. Hawel 1987, S. 314.

51 Im Verding von 1710 war nur Katharina mit dem Rad vorgesehen.

52 Schutzengel: Fest 1670 für die ganze Kirche auf den 2. Oktober vorgeschrieben.

53 Das Altarblatt erscheint wie die bildliche Umsetzung von Abraham a Santa Clara (1644–1709), Grammatica Religiosa 1766, S. 681: «O heiliger Engel, als mein Patron lieb ich dich, und deinem Befehl ergeb ich mich, (...) in den Gefahren mich errette und endlich führe zur ewigen Seligkeit. Amen.» Zit. nach: von Adelmannsfelden, Josef Anselm Adelmann: Der barocke Altar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit, in: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe. Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg, Bd. 5, S. 93.

54 Schon der Grundriss von 1705 zeigt die definitiven Altarstandorte (StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156).

55 Vgl. die obenstehenden Abschnitte zu den einzelnen Altären.

56 Vgl. Fietz Klosterkirche 1932, S. 122. Verding mit Franz Stauder 1710, wo zu jedem Altar ein Blatt und ein Oberblatt verlangt wird.

57 Der Kreuzaltar brannte 1908 ab und wurde in Analogie zum Marienaltar wieder erstellt. Das heutige Erscheinungsbild entspricht insofern nicht den Voraussetzungen, die Sichelbein beim Bau des Hochaltars vorfand, als die beiden Altäre ursprünglich Blau-Rot-Schwarz sowie mit Gold- und Silber-Klang gefasst waren. Vgl. den Restaurierungsbericht zu den Altären, Denkmalpflege des Kantons Zürich, Oktober 1978, S. 35.

Abb. 42 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht vom Mönchschor gegen das Langhaus. Im Vordergrund Fintansgrabmal (links) bzw. Chororgel (rechts), Chorgestühl sowie Chorgitter. Aufnahme von 1995.

58 Ausstattung ab 1732. Bezeichnenderweise verzichtete man in Engelberg auf Assistenzfiguren, welche die Altarädikula flankieren – ein Ausfluss des Bestrebens, die Altäre dem Pfeiler unterzuordnen und der ähnlich beschränkten räumlichen Verhältnisse wie in Rheinau.

59 Ganz nebenbei wäre zu bemerken, dass gerade die Kulisse oder hier der Altar als ephemeres, in seiner auf den Vollzug des Altardienstes angelegten und auf diesen berechneten Qualität erst dann voll zur Geltung kommt, wenn er sich von der Architektur als Gebilde mit Permanenz abhebt. Der Widerspruch von permanenter und ephemerer Qualität der Architektur sowie deren Vereinigung in ein und demselben Objekt ist ein Grundthema gerade der barocken Architektur.

60 Praktisch zeitgleich mit dem Hochaltar wurden die Altäre St. Josef und Schutzengel ganz im Westen erstellt.

61 Fietz Klosterkirche 1932, S. 123–124 (Verding). Sichelbeins Modell war wohl kaum ein gänzlich neuer Altarentwurf, sondern baute auf der Idee Moosbruggers auf, die bereits mit sechs Säulen und einer Krone, also einem räumlichen Gebilde rechnete. Die im Verding mit Bildhauer Auer erwähnten vier Bögen lassen jedoch, trotz überhöhender Krone, eher an ein kastenartig konzipiertes Modell denken. Ob dieses mit seiner Krone bereits das Deckengemälde verdeckte oder ob es tiefer gebaut die Deckenmalerei respektierte, ist ungewiss. Sichelbeins Leistung war sicher das Vorstellen je eines Säulenpaars, was eine gänzlich neue räumliche Disposition des Altars möglich machte.

62 Ebd., S. 123.

63 Ebd., S. 123. Diese Textstelle, die «proportion und anständigkeit» nennt, belegt, wie sehr auf ebendiese Proportion aber auch auf das «decorum» und «aptum» Wert gelegt wurde, und dass diese Begriffe, respektive deren Inhalt, Bauherr und Künstler als verbindliche Normen bekannt waren.

64 Fietz 1938, S. 266.

65 Die Farben Gelb und Rot in den marmorierten Gesimsen sind als Einheit zu verstehen, indem sie als Farbvarianten eines Steins gesehen werden müssen.

66 Fietz 1938, S. 262.

67 Als eingebaut kann etwa der Hochaltar von Ottobeuren (J.M. Feuchtmayr, 1763) bezeichnet werden, der bei abweichenden Proportionen der Postamente, Säulen und Gesimse die Oberkante des Gebälks des Altarhauses übernimmt und über die Säulen auch farblich mit der Kirchenarchitektur verschränkt ist. In Rheinau ist der Hochaltar eingestellt, weil er in keiner Weise farblich oder im angewandten Modul direkt auf den Altar- oder Kirchenraum Bezug nimmt. Natürlich ist aufgrund des fliessenden Übergangs oft keine klare Abgrenzung zwischen Einbau und Einstellen zu ziehen, als das Verhältnis zur Architektur klärendes und begründendes Argument kann die Unterscheidung jedoch hilfreich sein.

68 Fietz 1938, S. 262.

69 Gubler 1978, S. 14.

70 Der Ursprung der von Sichelbein gewählten Lösung wäre, wie für den barocken Altarbau nördlich der Alpen allgemein, bei Bernini und speziell beim Baldachin von St. Peter wie auch der Kathedra zu suchen, ohne die beiden Beispiele als direkte Vorbilder nennen zu wollen.

71 Es zeigt sich hier ein Verhalten gegenüber dem realen und dem imaginären Raum, das in der Verschränkung der beiden Dimensionen wiederum gänzlich dem Theater verpflichtet ist, aber auch interessante Bezüge zur zeitgenössischen Reliefkunst eröffnet. An sich wäre die Konsequenz des Prinzips, das Sichelbein hier anwendet, eine Lösung, wie wir sie in Rohr vorfinden.

72 Gleichwohl ist in Rohr ein ähnliches Konzept wie in Rheinau auszumachen: Anstelle der Säulenstellungen und des Okulus markieren Sprenggiebel in Kombination mit der feinen, von Engeln getragenen Krone, die in ihrer Funktion dem Okulus von Rheinau entspricht, die Öffnung des Himmels. Das abstrakte Symbol der Krone ist ersetzt durch das gelbverglaste, von vergoldeten Strahlen sakralen Lichts umgebene ovale Ostfenster, vor dem Christus und Gottvater thronen, um Maria, der die Taube entgegenfliegt, in ihrer Mitte aufzunehmen und zu krönen. Die physische Präsenz Marias und der Apostel verlangte offenbar die ebenso physische Präsenz der Trinität, die jedoch wiederum durch Krone (= Okulus), Wolken, Engel und Putti abgesetzt und durch das Hinterlegen mit Gold als «überirdisch», d.h. dem transzendenten Bereich zugehörig definiert werden. Das Dargestellte übersteigt wohl die menschliche Erfahrung, widerspricht ihr aber nicht, womit auch in Rohr das «decorum» gewahrt bleibt. Die Verbindung von Rohr mit Lösungen, wie sie schon knapp achtzig Jahre früher von Bernini in der Capella Cornaro (Rom. Sta. Maria della Vittoria) realisiert wurden, soll hier nur erwähnt werden.

73 Für die vollplastische Ausformung fehlt beim traditionellen, direkten Hinterstellen des Altarblattes über die Mensa der Platz. Eine Lösung in Relief mit ihrer Problematik der Schatten böte gerade bezüglich der Inszenierung wohl keine optimale Lösung, ganz abgesehen davon, dass das Retabel nördlich der Alpen nach wie vor eine traditionelle Aufgabe der Malerei ist und Lösungen wie etwa in Weltenburg (Hochaltar 1721) nicht die Regel bilden.

74 Vgl. Anm. 53. Von Adelmannsfelden, S. 94.

75 In Weltenburg und vor allem in Rohr fehlt diese Dimension, auch wenn hier die theatralische Präsenz grösser zu sein scheint.

76 Veränderungen betreffen vornehmlich die Reliquienbehälter.

77 Vgl. den Beitrag über die Restaurierung der Seitenaltäre des SIK, S. 344–353.

78 Lauretus, Hieronymus: Silva Allegoriarum totius Sacrae Scripturae, Barcelona 1570, Nachdruck der zehnten Ausgabe Köln 1681, München 1971, S. 163: «Aurum significare potest naturam Divinam.»

79 Fietz Klosterkirche 1932, S. 97. Als Vergleich können die schwarz-goldenen, zwischen 1692 und 1701 entstandenen Altäre von Pfäfers herangezogen werden. In Pfäfers ist es auch ein Beleg der Materialimitation bei Unifarben: schwarzmarmorne Altäre stehen neben schwarz gefassten.

80 Ebd., S. 97. Der Nachtragsverding wird durch die technologische Untersuchung von Thomas Brachert bestätigt. Vgl. den Beitrag von Christian Heydrich, S. 317–318. Auch von den schon geschnitzten Holzreliefs als Oberblätter kam man ab und setzte an ihre Stelle Ölgemälde gleichen Inhalts. Die Reliefs sind erhalten und hängen heute im Westen der Kirche.

81 Ebd., S. 97.

82 Vgl. Anm. 14. Hawel 1987.

83 Ebd., S. 79: Anlässlich der Sechshunderjahrfeier des Bestehens des Klosters Beyharting 1731 wurden in der dritten Predigt «die einzelnen Aussagen über das himmlische Jerusalem sittlich gedeutet und auf Beyharting übertragen. Der grüne Grundstein aus Japsis bedeutet den Glauben, den er bildet den 'Grundstein in dem geistlichen Gebäu'. So ist Beyharting ein Himmel auf Erden, auf dem Grundstein des Glaubens errichtet und bereits sechs Jahrhundert bestehend». S. 83: Weiter werden in der sechsten Predigt Schwarz und Weiss gedeutet: Schwarz als Farbe der Trauer, der Sünde und des Todes, Weiss als Farbe des Jubels, der Bekehrung des Sünders und der Auferstehung von den Toten (Lazarus).

84 Fietz Klosterkirche 1932, S. 127. Protokoll der Grundsteinlegung am 22. Juli 1705 in Rheinau. Auch hier ist anlässlich der Grundsteinlegung die Farbsymbolik präsent: «(...) Lapis Angularis (qui est primus supra fundamentum a terra eminens, ex parte meridionali versus vetus aedificium Conventus, subrubri coloris ex bino Latere, aera Christiana 1705, et in sex Lateribus sex crucibus incisis signatus.) super fundamentum Gloriosissimae Coelioum Reginae MARIAE (Titulo assumptae). ac Principis Apostolorum Petri, resuperaedificatus est, ipso summo Angulari Lapide Christo JESU.»

85 Schwarz und Weiss rechtfertigen sich nicht nur über den Kreuzaltar als Farben des Todes und der Auferstehung. Das Oberblatt des Marienaltars, das den Hl. Simon Stock zum Gegenstand hat, nimmt über die Skapulierbruderschaft das Thema von Tod und Auferstehung wieder auf. Ebenso rechtfertigt sich Rot als Symbol des Blutes und des Leibes Christi.

86 Interessant die ursprüngliche Silberfassung der heute weissen Putti. Auch hier lässt sich Übereinstimmung feststellen, sind die Putti doch sprechend, d.h. als «Emotionsfiguren», gewissermassen als sprechende Figuren gestaltet, was wiederum, in Analogie zum bekannten Sprichwort, die Silberfassung rechtfertigt.

87 1707 (Verding Kreuz- und Muttergottesaltar) bis 1750 (Deodatus- und Theodoraaltar).

88 Geschwärztes Silber, Zinn.

89 Einzig an den Wandpfeileraltären könnte in einem akzeptablen Rahmen eine formale Stilgeschichte betrieben werden. Eine Entwicklungslinie führt vom streng architektonischen Rahmen der Chorbogenaltäre, der auch das Oberblatt umfasst, zur zunehmenden Loslösung des Oberblatts von der Architektur bei den Wandpfeileraltären. Bezüglich dem Verhältnis von Altarblatt und Architektur führt der Weg vom geradezu in das Interkolumnium eingezwängten Altarblatt der Chorbogenaltäre über den Fintans- und Basiliusaltar zum Josefs- und Schutzengelaltar, wo die Ädikula gesprengt ist und das Altarblatt die Architektur durchstösst.

90 Dadurch erklärt sich auch die Anwendung von geschwärztem Silber am Josefs- und am Schutzengelalter. Der Materialcharakter kommt so z.B. demjenigen von Schiefer nahe.

91 Lüstertechnik diente in den 1720iger Jahren auch bei den blauen Teilen des Hochaltars sowie den grün marmorierten am Josef- und am Schutzengelaltar als Marmorierungstechnik.

92 Gerade am Fintans- und am Basiliusaltar ist der Eindruck des Selbst-Leuchtens, wie es den Edelsteinen zugeschrieben wird, deutlich zu erkennen.

93 «Disegno» kann umschrieben werden als das angemessene Verhältnis zwischen Betrachter und Dargestelltem, «concetto» als das angemessene Verhältnis zwischen Darstellungsinhalt (res) und dem Mittel der Darstellung (bildende Kunst). Es sei hier daran erinnert, dass gerade im Verding zum Hochaltar bezüglich der Ausgestaltung des Tabernakels Begriffe wie Proportion (disegno) und «Anständigkeit» (concetto) in einer Art verwendet werden, die schliessen lässt, dass diese für Auftraggeber wie Künstler stehende Begriffe waren, die keiner weiteren Klärung bedurften.

94 Da eine differenzierte Analyse neuzeitlicher Farbsymbolik fehlt, muss auf Forschungen im Bereich Mittelalter zurückgegriffen werden. Vgl. Ohly, Friedrich: Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto, in: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S. 32–92. – Meier, Christel: Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert, Teil I, Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 34/1, München 1977, bes. S. 139–235 (Farben).

95 Vgl. Anm. 94. Meier 1977, S. 148: «Sein [des roten Sarders] Rot als Blutfarbe, in der Apokalypse-Exegese seit Beda Venerabilis nachzuweisen, steht für die Passion Christi und das Martyrium (oder die Märtyrer) aufgrund des dabei fliessenden Blutes». S. 149: Sarder bei Alanus ab Insulis gedeutet als «martyr rubeatus sanguine passionis». S. 150: «Was für Rot am Beispiel des Sarders gezeigt wurde, gilt auch für andere rote oder Rot enthaltende Steine.» Sicher darf diese Feststellung auf Steinimitationen, die ja auch das Mittelalter schon kannte, erweitert werden. Vgl. auch Anm. 78. Lauretus 1681, S. 877. Hier wird Rot ebenfalls mit Martyrium und Märtyrer gleichgesetzt. Die zweite, noch heute bestehende Fassung der beiden Altäre ist klar einem anderen Zeitgeist verpflichtet. In der Marmorierung sind Gesichter, Figürchen und Tiere auszumachen, die, offenbar rein spielerisch angewandt, den in den 1750iger Jahren einsetzenden Verzicht auf Bedeutung zugunsten des «capriccio» und der «sorpresa» widerspiegeln.

96 «sedes tua in coelo iam dimissis peccatis posita est.»

97 Vgl. Anm. 94. Meier 1977, S. 158. Sie zitiert Petrus Berchorius, Reductorium morale XIII, S. 544a: «Color indicus, venetus, et blavius, (...) sunt (...) ad coelestem colorem pertinentes, sicut est lazurium et hyacinthus, et similes. Significant igitur conversationem coelestem (...).» Das Reductorium wurde noch 1474 und später immer wieder neu gedruckt. (vgl. LTHK II, 1931, Sp. 177, Berchorius Pierre).

98 Vgl. Anm. 94 und 78. Meier 1977, S. 153 f. Lauretus 1681, S. 1047 f.

99 Vgl. Anm. 78. Lauretus 1681, S. 135: «Quatenus igitur argentum est candore nitidum, & sonorum, significare potest verbum Dei (...).»

100 Ebd., S. 716: «Nigra dicitur sponsa, hoc est Ecclesia ex gentibus, propter propria peccata, vel quia, erat ex peccatoribus, vel nigra est in peccatoribus.»

101 Ist es Zufall, dass das Deckengemälde über der Beichtkirche gerade die seltene Darstellung der Verheissung der unbefleckten Empfängnis zum Thema hat?

102 Vgl. Anm. 78. Laureatus 1681, S. 83: «Album laetitiam spiritualem, & innocentiam, & munditiam vitae designare potest.»

103 Ebd., S. 163: «Aurum (...) significare potest Apostolos, Martyres, & Virgines, & omnes qui purgantur tribulationibus, & probantur quasi aurum in igne (...).»

104 Greuth-Plan Z; Abt Laurenz von Rischach 1483, erst durch Hohenbaum van der Meer identifiziert.

105 Sein «neuer» Standort befindet sich in der barocken Kirche leicht östlich des südlichen Chorgestühlarmes.

106 1710 wurden die Kyburger als Stifter angesehen. Das Epitaph wurde nach der Klosteraufhebung durch den Einbau einer heute wieder aufgehobenen Türe zerstört.

107 «Extractus» der Geschichte des Klosters Rheinau (Extractus ab Anno 800–1814), Ms. StiA Einsiedeln, Kopie Kunstdenkmälerinventarisation des Kantons Zürich, S. 43: «Anno 1710 ML vom 8ten Maii Schwartzenb(erger) Oberampt zu Thürug(?)/in namen Herr ambassadeurs grafen von Trautmannsdorf pr(ae)tendirt einen honorablen platz für den vorfundnen Grabstein/eines Graffen/Hartmanni/von habspurg, in hiesigs neüe Kirch.» HBLS Bd. 7, S. 37: Franz Ehrenreich von Trautmannsdorf wurde 1701 als Botschafter von Kaiser Leopold I. in die Eidgenossenschaft gesandt.

108 HBLS, Bd. 7, S. 40: «Destructa veteri Ecclesia sindt die/gebeiner D(omini) Fortmanns am alten Ort verbliben, und ligen anjetzo/ungefer neben St. Basilii altar under dem Mannsgestüel». Fortmann ist z.Z. nicht genauer zu identifizieren, was den Grund des Belassens des Grabes offen lässt. Immerhin gibt die besondere Erwähnung dieses Grabs den Hinweis, dass die andern, älteren Gräber von Laien transferiert wurden; an welchen Ort und in welcher Form ist unbekannt. Die von der alten Kirche vor den Chorbogen übernommenen Grabplatten von Äbten sind heute durch ein Podest für den Volksaltar verdeckt.

109 Schmuzer, Franz 1676–1741, Stuck der Klosterkirche. Vgl. Schnell, Hugo, Schedler, Uta: Lexikon der Wessobrunner, München-Zürich 1988, S. 215 ff.

110 Sebastian Zureich, Bruder im Kloster Rheinau, als Nachfolger von Georg Antoni Machein in St. Katharinental als Altarbauer und Bildhauer belegt. Vgl. Knoepfli, Albert: Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Bd. 4, Das Kloster St. Katharinental, Basel 1989, bes. S. 72.

111 Appiani stuckierte zur gleichen Zeit auch die Decke des Festsaals im Männergasthaus.

112 Pontian Gigl (†1742 in Beuron bei Sigmaringen), Michael Schnell (†1736 in Haid). Sie stuckierten nach Entwurf von Franz Schmuzer in der Sakristei und im Kapitelsaal (Lit. vgl. Anm. 109). Vgl. auch den Beitrag von Eva Christina Vollmer, S. 142–145.

113 «HOC MONUMENTUM POSUIT/IANUARIUS II./SUCCESSOR ET ABBAS RHENAUG.»

114 Viduarum Pater, Orphanorum Tutor, Verbis Magister, Exemplis Doctor.

115 Von Rohr, Julius Bernhard: «Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft der Grossen Herren» usw., Berlin 1729. Zit. nach: RDK, Bd. III, Sp. 375.

116 Eine solche Inszenierung könnte man sich z.B. jeweils am Jahrtag vorstellen.

117 Vgl. Anm. 115. Von Rohr 1729, § 30.

118 «SIC/SEPARAT.»

119 «PONITE/HIC/PATREM/VESTRUM.»

120 «O MORS/BONUM EST/IUDICIUM/TUUM.»

121 «TANTUM/VOS ROGO/UT AD ALTARE HOC/MEMINERITIS/MEI.»

122 Hohenbaum van der Meer 1778, S. 189: «Sein Leichnam wurde im Chore des heiligen Fintans, bey großem Zulaufe des Volkes, zur Erde bestattet, und mit einer prächtigen Grabschrift, die seine Tugenden enthält, beehrt.»

123 «VATICINARE IAM VIATOR,/QUID PUTAS FIET DE OSSIBUS ISTIS?/PULLULABUNT NE DUBITES DE LOCO HOC SUO,/ACCEDENT OSSA AD OSSA IN TEMPORE SUO,/OSSA IANUARII ABBATIS MITISSIMI,/AD OSSA FINTANI CONFRATRIS SANCTISSIMI,/QUOD ENIM BENEDICTI SPIRITUS IUNGIT IN TERRIS, NUNQUAM SEPARATUR IN COELIS./ABI VIATOR: /PRIUS TAMEN SANCTISSIMA FINTANI OSSA/OSCULO VENERARE,/IANUARII OSSIBUS REQUIEM,/ET CUM REVERENDISSIMUS, AMPLISSIMUS SUCCESSORE/BONAVENTURA/PRECARE.»

124 Die Bodenplatte muss in Zusammenhang mit einem älteren, 1710 transferierten Abtsgrab gesehen werden – oder wurden zukünftige Grabstellen bereits beim Neubau der Kiche ausgespart und hier von Januarius I. Dangel nicht benutzt?

125 Die Wandstärke beträgt lediglich einen Meter. Das Kirchenfenster bietet eine Entlastung der Wand, die das Nischengrab statisch möglich macht. Oben dürfte die Nische mit Balken abgeschlossen sein, eine Ausmauerung mit Backsteinen dürfte die Stabilität der Wand wieder gewährleistet haben. Da das Nischengrab aus den oben genannten Gründen nur sehr seicht sein kann, muss vermutet werden, dass dieses, nach einer Zwischenbestattung, nur die Gebeine des Abtes aufgenommen hat.

126 «EXPAVESCE VIATOR/MANUS DOMINI TETIGIT ME Iob 19/QUOD MIHI CONTIGIT. HOC TIBI METUE/IMMO CONFORTARE Dan. 10 V. 19/NOLI METUERE IUDICIUM MORTIS Eccli. 4. V [Fehlstelle]/NEC ENIM PUNIENTIS SED MISERENTIS/MANUS VENIT SUPER ME/APOPLEXIAM DUDUM PRAESAGIEBAM./UT IBIDEM IN PACE REQUIESCAM, PS. 4 V. 9/UBI SANCTUM CHRISTI NUTRITIUM/SPONSAM INTER ET FILIUM/SUAVISSIME EXSPIRANTEM CERNEBAM/HAC SPE IMMOBILIS Coloss. 1 V. 23/HAEC EADEM SUAVISSIMA NOMINA/IN LUCTA EXTREMA/DEVOTISSIME INCLAMABAM/DUM VIAM AETERNITATIS INIBAM/NEMPE VIA ET VITA EST IESUS CUM MARIA/HUC DUCIBUS ITUR AD ASTRA/SIC CLAMAT EX CINERE/RM. ET AMPLM. DD. BONAVENTURA II. ABBAS RHENAUG./CONGREG. HELVET. VISITATOR VIGILANTMUS/QUI EX APOPLEXIA POST BREVEM LUCTAM/OBYT ANNO AETAT. 51 REG. 15 XPI 1789/DIES 15 IUNI/ R.I.P.»

127 Felder, Peter: Barockplastik der Schweiz, Basel/Stuttgart 1988, S. 263: «Reindl, Johann, Bildhauer und Altarbauer. Aus Franken, wohnhaft in Konstanz. 1750 Mitarbeit am Habsburgerepitaph in der Klosterkirche Muri (AG). 1756 Kanzel der Klosterkirche Rheinau (ZH). 1761 Bildhauerarbeiten an den drei grottenförmigen Altären der Magdalenenkapelle in Rheinau (1931 beseitigt, Figurenwerk im Museum Allerheiligen Schaffhausen).»

128 Fietz 1938, S. 277.

129 Sein Hauptwerk ist der Ausbau der Ost- und Nordwand der Sakristei mit einem Altar, Schränken und Vertäfelungen mit eingelegten Füllungen sowie Ätzarbeiten und Schnitzwerk.

130 Vgl. Fietz Klosterkirche 1932, S. 98–104, 124–126 (Verding). – Fietz 1938, S. 278–279.

131 Vgl. Werren, Max u.a.: Orgeln in der Schweiz, Ausstellungskatalog, Bern 1985, S. 33.

132 Zu den Deckenbildern und ihrem Künstler vgl. den Beitrag von Elisabeth Keller-Schweizer, S. 115–130.

133 Vgl. etwa die Translation des Hl. Basilius, wo die «Heiligen» der Klosterkirche Rheinau Basilius prozessionaliter entgegenziehen, um ihn in seine neue Wohnung zu begleiten.

134 Vgl. Anm. 14. Hawel 1987, S. 296–315, bes. S. 306.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich (Kuno Gygax): 1, 2, 9, 10, 12, 13 16–20.

Kantonales Hochbauamt Zürich: 6–8, 40, 41.

Kantonales Hochbauamt Zürich – Fotoaktion 1995 (Kuno Gygax, Zürich, Elvira Angstmann, Männedorf): 11, 14, 15, 21–39, 42.

Fietz Klosterkirche1932, S. 26 (Grundriss mit Objektnumerierung, ergänzt durch die kantonale Denkmalpflege 1995): 3.

Stiftsarchiv Einsiedeln, Rheinauer Archiv: 4, 5.

Zum Inhaltsverzeichnis

ZU DEN ALTARBILDERN DER KLOSTERKIRCHE RHEINAU

Thomas Onken

Einheit im Wandel

Das mit dem *barocken Gesamtkunstwerk* ist so eine Sache. Der Begriff, häufig leichthin verwendet, legt eine Einheit und innere Geschlossenheit nahe, die oft gar nicht gegeben ist. Was für den unbeschwerten Betrachter etwa zum harmonischen Bild eines barocken Kirchenraumes verschmilzt und den Eindruck stimmungsvoller Ausgewogenheit vermittelt, fächert sich dem geschulten Auge in seinem zeitlichen Ablauf und seinen einzelnen Teilen auf. Erst beim näheren, kundigen Hinsehen werden auch die stilistischen Wandlungen, ja selbst die Bruchstellen und Dissonanzen fassbar. Es zeigt sich dabei immer wieder, dass das Zusammenwirken der an einem Bau beteiligten Künstler so innig, das Ineinandergreifen der einzelnen künstlerischen Gattungen so fugenlos auch im Barock gar nicht war. Lösen muss man sich allemal vom Gedanken an ein durchgeplantes Teamwork im modernen Sinne. Auch Generalbauunternehmen gab es zur damaligen Zeit noch nicht.

Die Komponenten einer Ausstattung wurden meist über Jahre hinweg aus allen Himmelsrichtungen herbeigekarrt. Altarbauer und Maler, Bildhauer und Kunstschlosser arbeiteten an entlegenen Orten, kannten sich vielfach gegenseitig nur flüchtig oder gar nicht und gingen im Rahmen der vertraglichen Vereinbarungen und ikonologischen Programme oft unbekümmert ihren eigenen Intentionen nach. Es ist leicht vorstellbar, dass das, was uns Heutige als filigran abgestimmte barocke Harmonie gefangennimmt, von manch unheiligem Wort und ungezählten Verwünschungen der frommen Auftraggeber und der Künstler und Handwerker begleitet war, bis es endlich aus seinen Teilen zusammengepuzzelt, an Ort und Stelle aufgerichtet und zu guter Letzt geweiht werden konnte.

Rheinau macht da keine Ausnahme. Die Ausstattungsgeschichte der Klosterkirche zieht sich von 1707 bis 1759, über ein halbes Jahrhundert, hin.[1] Auch die Altarbilder, um die es hier geht, spiegeln diese beträchtliche zeitliche Spanne: Die ersten Blätter lieferte Franz Carl Stauder im Jahre 1709, die letzten wurden von Franz Ludwig Herrmann wohl 1750 in den Deodatus- und den Theodoraaltar eingepasst. Dazwischen liegen 41 Jahre. Die natürlichen Divergenzen von Auffassung und Stil werden noch akzentuiert durch die Tatsache, dass Franz Carl Stauder am Ende seines Lebens stand – er starb 1714 –, während Franz Ludwig Herrmann 1750 gerade erst 27 Jahre alt war und sich damit in voller Entfaltung seiner künstlerischen Kräfte befand. So lässt sich in den Rheinauer Altarbildern fast exemplarisch der stilgeschichtliche Wandel von der Gestaltungsweise des späten 17. Jahrhunderts bis hin zur Rokokomalerei nachlesen.

Der Verding von 1710

Das war so freilich nicht beabsichtigt. Der Bauherr hatte durchaus ein einheitliches Erscheinungsbild im Sinn. Nachdem Franz Carl Stauder 1709 seine beiden ersten Werke, die Altarbilder zum Kreuz- und Muttergottesaltar, abgeliefert und dafür laut Rechnungsbuch 200 fl. bezogen hatte[2], schlossen die Auftraggeber mit ihm, dem «berühmten Mahler aus Solothurn», einen umfassenden Kontrakt.[3] Dieser Verding vom 7. Dezember 1710 verpflichtet ihn zur Gestaltung nicht nur des Hochaltarblattes und des zugehörigen Oberblattes, sondern auch zur Lieferung aller weiteren «8 Neben Althärblätter sambt denen oberen kleineren Stuckhen, alle nach beyligender Specification ordentlich undt nach des Herrn Mallers besten Fleiss und Kunst zu malen undt annenhero zu liferen». Geplant war also eine Lösung «aus einem Guss»,

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Marienaltar (Muttergottesaltar). Hauptblatt: Rosenkranzspende an die Hl. Dominikus und Katharina von Siena von Franz Carl Stauder aus Solothurn, 1709. Aufnahme von 1995.

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Fintansaltar. Hauptblatt: Der Hl. Fintan im Gebet vor dem Blasiusaltar, darüber der Hl. Fintan umgeben von Engeln von Franz Carl Stauder aus Solothurn, 1712. Aufnahme von 1995.

von derselben Hand innert nützlicher Frist entworfen und gemalt. Der ehrenvolle Grossauftrag belegt indes auch das Renommée des Künstlers.

Schuf der Vertrag die Grundlage für die stilistische Geschlossenheit und die künstlerische Qualität, so die «Specification» für das verbindliche ikonographische Programm. Was Erwin Rothenhäusler 1902 verständnislos als Vorschriften bezeichnete, «die das Heiligenregister des Vierungsgewölbes an Geschmacklosigkeit noch überbieten»[4], erscheint uns heute als die völlig geläufige und zeitgemässe Form, nicht nur die wesentlichen Bildinhalte einzeln festzuschreiben, sondern diese überdies zu einem beziehungsreichen und kunstsinnigen programmatischen Ablauf zu verknüpfen. Im Abschreiten des Kirchenraumes und seiner Altäre entrollen sich Tradition und Geschichte des Klosters, verbinden sich die volksbezogenen Retabel im Laienschiff thematisch mit den Altaraufbauten und Bildern der Mönchskirche und streben, als Kulmination der erzählerischen Sogwirkung, dem Hochaltarblatt der *Himmelfahrt Mariä* zu, der Apotheose der Hauptpatronin, zu deren Ehren die Kirche geweiht ist.[5] Mochten die Wechselfälle der Bau- und Ausstattungsgeschichte zu Zäsuren führen, die Ausführenden kommen und gehen, die künstlerischen Auffassungen sich über die Jahrzehnte behutsam oder entschieden wandeln; diese ikonologische Klammer behielt ihre übergreifende und einheitstiftende Gültigkeit.

Franz Carl Stauder (1660/64–1714)

Die ältesten Altarbilder Franz Carl Stauders[6] in Rheinau stammen aus dem Jahr 1709. Von den beiden Werken ist nur dasjenige für den Muttergottesaltar erhalten[7], eine *Rosenkranzspende an die Heiligen Dominikus und Katharina von*

Abb. 3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Basiliusaltar: Der Hl. Basilius als Fürbitter von Rheinau auf einer Wolke über der Abtei bzw. dem Rhein schwebend von Franz Carl Stauder aus Solothurn, 1712. Aufnahme von 1995.

Siena.[8] *(Abb. 1)* Das heutige Oberblatt *Maria überreicht dem Heiligen Simon Stock das Skapulier* stammt hingegen nicht von Franz Carl Stauder, dem es bisher zugeschrieben wurde, und dürfte möglicherweise erst später hinzugefügt worden sein.[9] Die *Rosenkranzspende* ist ein sehr charakteristisches Werk für Franz Carl Stauders malerisches Schaffen. Es atmet noch ganz den Geist der hochbarocken Tradition des Seicento, von der er sich nie, auch nicht am Ende seines Lebens, lösen konnte oder wollte. Ein klassischer Dreiecksaufbau verschränkt die Figuren zu einem gleichgewichtigen, wohlponderierten Gefüge. Die Stimmung ist feierlich und getragen, die Gebärdensprache würdevoll bis hinein in das verhaltene, aber eindringlich formulierte Spiel der Hände. Nirgends eine exaltierte Gestik, die Stauders beschaulich-ernstem Naturell widersprach und zu der er sich nicht einmal in seinen schwungvollsten Himmelfahrtsdarstellungen hinreissen liess.

Bezeichnend und noch ganz der Tradition des 17. Jahrhunderts verhaftet sind aber auch Lichtführung und Farbgebung. Stauder pflegte das Helldunkel in der «dallienisch Mannier, das haitere Kirchen erfordert, wie man auf die jetzige Mannier bauet», wie er in einem Brief vom 24. November 1702 an den Abt von Salem erläutert.[10] Aus dem rottonigen, in ein beschattetes Dunkel getauchten Hintergrund mit der wuchtigen Säulenstaffage hebt er die Figurengruppe durch eine markante Beleuchtung heraus und formt sie zu plastischer Eindringlichkeit und Nähe. Besonderes Gewicht legt er dabei wie stets auf die Drapierung der wattigen Gewänder und Stoffe mit ihren Lichtstegen und schattigen Faltentälern, aber auch auf die sorgfältige Modellierung des hellen, glatten Inkarnats, das er mitunter fast absichtsvoll gegen den kleinteilig bewegten Faltenwurf ausspielt.

Etwas leichter und beschwingter präsentieren sich die beiden Gemälde, die Franz Carl Stauder am 4. Dezember 1712 getreu der vereinbarten «Specification» für den Fintans- und den Basiliusaltar ablieferte. Die Bildaufbauten mit der vorgeschriebenen Zweiteilung in einen irdischen und einen himmlischen Bezirk entsprechen sich genau.

Auf dem Fintans-Blatt *(Abb. 2)* erblicken wir unten den Heiligen im Gebet vor dem Altar mit den Reliquien des Hl. Blasius, über denen ihm im Goldglanz die Taube erscheint.[11] Im Hintergrund rechts sieht man ihn, «wie er aus einer Insul über das Meer ohne menschliche beyhilf übersetzet». Das Hauptaugenmerk liegt jedoch auf der Gloriole des Heiligen: Mit ausgebreiteten Armen auf Wolken kniend, entschwebt er, von Putten mit seinen Insignien umringt und getragen, in lichtere Höhen, wo ihn die von Engelchen gehaltene Himmelskrone erwartet.

Das Gegenstück auf der anderen Seite *(Abb. 3)* schildert in ähnlicher Weise den auf Wolkenkissen entrückten Hl. Basilius, umgeben von einem anmutigen Kranz von Engeln, die unten mit den Leidenswerkzeugen des Märtyrers posieren, von oben jedoch verheissungsvoll Palmzweig und Lorbeerkranz herbeitragen. Fürbittend weist der Heilige hinab auf das Kloster Rheinau, das in einem perspektivisch eigenwillig hochgeklappten Landschaftsprospekt mit Rheinfall und Rheinlauf zu erkennen ist. Die Szenerie entspricht bis in die Einzelheiten der Darstellung auf einem Thesenblatt, das Stauder um diese Zeit gezeichnet haben muss und das von Andreas Matthäus Wolfgang (1660–1736) in Augsburg gestochen wurde.[12] *(Abb. 4)*

Auch in diesen Werken, die mit zu seinen spätesten gehören, verliert Stauder nichts von seiner ausgewogenen, zurückhaltenden Kompositionsweise. Gleichmässig, fast ein wenig schematisch verteilt er die Bildgewichte, und es ist nicht allein die exakte vertragliche Vorschrift, die ihn dazu zwingt. Vielmehr entspricht diese solide, getragene Form seiner Art, und wir sehen ihn seine Bildaufbauten am Ende des Lebens noch ebenso gemessen und behutsam austarieren und dabei auf heftige Kontraste verzichten, wie er es in all den Jahrzehnten zuvor getan hat.

Das Kolorit hat sich zwar gewandelt, doch es bleibt von lastender Schwere: Die Wolkenbänke sind in dräuendem Grau gehalten, die drallen Puttenkörper schimmern grau-blau-weiss, mitunter fast metallisch, und selbst das herabfallende Himmelslicht wirkt matt und fahl zu einer Zeit, da andere bereits einen üppigen Goldglanz ausgegossen hätten. So tritt uns Franz Carl Stauder in seinen Werken für das Kloster Rheinau als ernsthafter, eindringlicher Meister von beachtlichem künstlerischen Können entgegen. Er ist befangen in der hochbarocken Tradition der Altarblattmalerei und pflegt diese mit einer hohen Berufsauffassung, die sich in seiner ungemeinen malerischen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit ausdrückt. Doch er ist wenig wandlungsfähig und offen gegenüber neuen stilistischen Strömungen, die sich damals längst zu entfalten begonnen hatten.

Jacob Carl Stauder (1694–1756)

Franz Carl Stauder[13] starb am 25. November 1714 «catarro suffocativo obrutus et Sacramentaliter absolutus»[14] und fand keine Gelegenheit mehr, den umfangreichen Rheinauer Vertrag zu erfüllen. Um Ersatz brauchten sich die klösterlichen Auftraggeber freilich kaum lange zu sorgen. Wie auch andernorts trat mit der ihm eigenen Wendigkeit und Geschäftstüchtigkeit Jacob Carl Stauder das Vermächtnis des Vaters an. Er war in Rheinau ja auch bereits eingeführt, hatte er doch bei seinem Vater gelernt und diesen in den Jugendjahren häufig begleitet. Belegt ist überdies, dass er 1710 den Auftrag erhielt, ein Buch mit sämtlichen Wappen der Rheinauer Stifter und Äbte anzulegen. Der leidigen Fleissarbeit – 56 Schilder waren säuberlich auszuzieren und zu aquarellieren – entledigte sich der sechzehnjährige Stauder offenkundig mit zunehmender Ungeduld und Eile.[15]

In Rheinau zum Zuge kam er allerdings erst 1723, also zu einem Zeitpunkt, da er als knapp Dreissigjähriger bereits auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand. Trotz der verwandtschaftlichen Beziehung und der genannten frühen Anknüpfungspunkte hätte er sonst wohl kaum den begehrten Auftrag zum Hochaltarblatt mit der *Himmelfahrt Mariä* erhalten. *(Abb. 5)* Allein das gewaltige Format von 690 cm Höhe und 360 cm Breite rief förmlich nach einem versierten *Monumentalmaler* mit Erfahrung in der Deckenmalerei. Über diese Praxis konnte sich Stauder ausweisen: In Münsterlingen, Weissenau und Pielenhofen, insbesondere aber auch bei den Benediktinern in Donauwörth und Ottobeuren hatte er sich in der dekorativen Grossmalerei bewährt und weitläufige Flächen als geschickter Regisseur von volkstümlichen, festlich bewegten Figurenbildern bewältigt. An wohlwollenden Empfehlungen für den fürstbischöflichen Konstanzer Hofmaler dürfte es jedenfalls nicht gemangelt haben.

Stauder gliedert die monumentale Komposition in zwei durch einen schmalen bläulichen Himmelsstreifen voneinander geschiedene Zonen. Unten umringen, zur dichten Leibermasse verkettet, Apostel und herbeigeeiltes Volk erregt gestikulierend den steinernen Sarkophag, dessen Deckel von drei muskulösen Männern weggestemmt wird. Vorn links ist Petrus, vom Wunder überwältigt, auf die Knie gesunken, während rechts Johannes verzückt zum Himmel aufblickt. Dieser hat sich geöffnet, um die von jubilierenden Engeln in rauschendem Flug emporgetragene Maria zu empfangen. Christus hat die Muttergottes bei der Hand erfasst, und zuoberst beugt sich Gottvater aus den Wolken herab. *(Abb. 6)*

Ein üppiges Figurengewoge erfüllt das Bild. Der Aufbau knüpft zwar an Himmelfahrtsdarstellungen des Vaters an, etwa an das Hochaltarblatt von 1702 in Wald (Kreis Sigmaringen), aus dem die Gruppe der Muttergottes und des sie empfangenden Erlösers übernommen ist.[16] Doch des alten Stauders gemessene, wohlgesetzte Kompositionsweise und seine etwas lehrhafte Gebärdensprache sind hier wie fortgespült von einer temperamentvollen, fahrigen Bewegtheit, die einerseits auf die ausgreifende Gestik,

Abb. 4 Rheinau. Ehem. Kloster. Thesenblatt mit einer Darstellung des Hl. Fintan mit weisser Taube über einer topografischen Ansicht des Klosters. In den Medaillons Szenen aus der Fintanslegende. Kupferstich, gez. von Franz Carl Stauder, gestochen von Andreas Matthäus Wolfgang, 1711. Original Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

Abb. 5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Altarblatt mit der Darstellung Mariä Himmelfahrt von Jacob Carl Stauder aus Konstanz, 1723. Aufnahme von 1995.

andererseits auf die unentwegt wallenden und flatternden Gewänder zurückgeht. In der überquellenden Fülle von Impulsen findet das Auge kaum Halt – und soll es auch gar nicht! Die Schaulust, die im Abschreiten des Kirchenraumes in steter Steigerung stimuliert wird, erfährt in dieser theatralischen Inszenierung ihren Höhepunkt. Die Realitätsebenen verwischen sich. Der Altaraufbau mit seiner raffinierten Säulenstaffelung und den lebhaft *agierenden* Skulpturen, wird zum Bühnenraum, zum *theatrum sacrum*, in dessen Kulisse sich das überwältigende Wunder der Himmelfahrt vollzieht: das gloriose Aufrauschen und Emporgetragenwerden der Muttergottes aus der irdischen Sphäre mit ihren dumpfen, lastenden Brauntönen in eine lichtdurchflutete Himmelswelt.[17]

Stauders Kolorit spielt nuanciert und effektvoll mit der bestimmenden Farbgebung von Sichelbeins Hochaltar, verknüpft die Ebenen und verschleift zugleich die Grenzen. Selbst das Säulenmotiv wird im Bild diskret aufgenommen. Was Stauder mit seiner Deckenmalerei in Franz Beers Kirchenräumen erprobt hat, die Illusionierung auf den Himmel hin geöffneter Räume, das versucht er hier – tastend zwar, aber unübersehbar – auf den Bereich eines Altaraufbaues zu übertragen. Judas Thaddäus Sichelbeins imposante *Kulisse* bietet dem Maler die ideale Voraussetzung für seinen Auftritt und lässt eine spektakuläre Inszenierung entstehen, die in Stauders Werk in den verbleibenden Jahrzehnten keine Nachfolge mehr finden sollte.

Bescheidener nehmen sich daneben die beiden Altarblätter aus, die Jacob Carl Stauder mitsamt den zugehörigen Oberblättern drei Jahre später, 1726, für den Josefs- und den Schutzengelaltar ablieferte.[18] Die Thematik entspricht exakt der vertraglichen Vorschrift. Das eine Gemälde *(Abb. 7)* schildert in traditioneller Darstellungsweise den Tod des Hl. Josef umringt von Jesus, der sich tröstend zu ihm beugt, und der trauernden Maria in betont devoter Haltung. Im Vordergrund assistieren zwei Engel mit Weihrauchfass und Totenkerze, während über dem Sterbenden ein typischer «Stauder-Engel» mit gebreiteten Flügeln Blumenkranz und Blütenstab herbeiträgt; zuoberst, zwischen anmutigen Putten, die Heiliggeisttaube und Gottvater mit Weltkugel und Szepter.

Das Pendant gegenüber *(Abb. 8)* zeigt einen triumphierenden Hl. Michael, auf einem Wolkenkissen stehend, der den Tobiasknaben unter seinem weiten brokatenen Mantel birgt und ihn vor den weltlichen Versuchungen schützt. Seine Rechte hat der stattliche, jünglingshafte Erzengel sieghaft erhoben, während er mit dem linken Fuss Amor in den Abgrund stürzt und vorne rechts ein gehörnter Teufel in die Höllenflammen flieht. Beflissene Engelsputten raffen die wallenden Gewänder, halten den Kreuzstab zur Hand und umringen das Auge Gottes, das leuchtend über der Szene schwebt. Gerade dieses Blatt ist keine schlechte Arbeit Stauders. Allerdings stammt die kraftvolle Komposition auch nicht von ihm, sondern sie geht in den wesentlichen Zügen auf ein Gemälde von Johann Andreas Wolff in der Jesuitenkirche Solothurn zurück, das Stauder, der einen Teil seiner Jugend dort verbracht hat, fraglos gekannt haben muss.

Stauder setzt das Motiv in seiner Manier um: volkstümlich erzählend, bildhaft-anschaulich, fast ein wenig ländlich-derb, obwohl ihm im Erzengel Michael eigentlich eine recht schwungvolle, ausnehmend elegant posierende Figur geglückt ist. Der stämmige Gleichklang des Schritts und die muskulösen Beine verraten allerdings auch hier, woher der Maler seine Modelle nahm und welches Umfeld seine Vorstellungskraft nährte. Es ist die vertraute, rustikale Umgebung, die ihn prägte und für die er auch malte: redselig, humorvoll, sinnesfreudig. Der Kunsthistoriker Adolf Feulner hat ihn treffend als einen jener «faustfertigen Dekorateure mit einem guten Stück Bauernfreude am buntfröhlichen Farbenspiel»[19] bezeichnet, und das bestätigt Stauder auch in seinen drei Rheinauer Arbeiten. Die zupackende Erzählfreude ist zugleich seine Stärke und seine Schwäche: Sie führt ihn zu einprägsamen, handfesten und theatralisch aufgeladenen Kompositionen, sie reisst ihn aber auch zu einem detailversessenen Überschwang hin, dessen er manchmal nicht mehr Herr zu werden vermag.

Woran es lag, dass es bei diesen Werken blieb und Stauder später zur weiteren Erfüllung des Vertrages nicht mehr beigezogen wurde, bleibt im dunkeln. Jedenfalls bricht die Beziehung zum Kloster Rheinau nach 1729 völlig ab, und in den knapp drei Jahrzehnten bis zu seinem Tode im Jahre 1756 in Luzern sind keine weiteren Kontakte oder gar Aufträge mehr nachweisbar.[20]

Abb. 6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltarblatt von Jacob Carl Stauder, 1723. Ausschnitt mit der zum Himmel auffahrenden Muttergottes. Aufnahme von 1995.

Johann Georg Bergmüller (1688–1762)

Wo Stauder unbekümmert im breiten, einheimischen Dialekt fabuliert, tritt uns der Augsburger Maler Johann Georg Bergmüller[21] in seinen beiden Rheinauer Altarbildern mit einer ganz anderen, gehobeneren Diktion entgegen. Nur sechs Jahre älter als sein Konstanzer Widerpart, beherrscht er den viel geschmeidigeren, empfindsameren und vornehmeren Stil des Hofes. Schon seine Ausbildung bei Johann Andreas Wolff in München hatte sich Herzog Maximilian Philipp von Bayern angelegen sein lassen. 1708/09 verbrachte der zwanzigjährige Bergmüller am Düsseldorfer Hof; 1711 bereiste er, erneut mit einem Stipendium des Herzogs versehen, die Niederlande, bevor er sich 1713 in Augsburg niederliess und dort rasch zu grossem Ansehen und weitreichender künstlerischer Ausstrahlung gelangte.

Eigentlich kaum zu glauben, dass seine Gemälde fast zeitgleich mit den beiden letzten Jacob Carl Stauders entstanden sein sollen, um so viel geschliffener und «moderner» wirken sie. 1726 an den Meister des Hochaltares Judas Thaddäus Sichelbein verdingt, wurden der Blasius- und der Benediktaltar mit ihrer elegant geschweiften, an Deckenspiegel gemahnenden Rahmung 1728 in den Seitenkapellen der Vierung aufgestellt. Aus den Rechnungsbüchern geht hervor, dass Bergmüller noch im selben Jahr für die beiden pünktlich gelieferten Blätter je 75 Gulden erhielt.[22]

Ob der vielbeschäftigte Bergmüller je selbst in Rheinau war, wissen wir nicht; es ist jedoch eher zu bezweifeln. Jedenfalls geht er mit den vorgegebenen Themen sehr viel freier um als die beiden Stauder. Erstmals stellen wir hier nämlich Abweichungen vom Bildprogramm von 1710 fest. Zwar zeigt das Blatt des Benediktaltares den Tod des Heiligen *(Abb. 9)*, «wie Er stehendt stirbt in den Händen seiner Brüoder», doch von den im Vertrag ebenfalls geforderten Attributen ist nichts zu sehen. Noch stärker gelöst von der Themenvorschrift hat sich Bergmüller im Gemälde für den Blasiusaltar: Während die «Specifikation» eine Darstellung der Heiligen in der Einöde umgeben von gezähmten, wilden Tieren vorgesehen hatte, malte Bergmüller – allerdings sicher im Einverständnis oder

Abb. 7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Josefsaltar. Hauptblatt: Tod des Hl. Josef von Jacob Carl Stauder aus Konstanz, 1726. Aufnahme von 1995.

Abb. 8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Michael- oder Schutzengelaltar. Hauptblatt: Erzengel Michael von Jacob Carl Stauder aus Konstanz, 1726. Aufnahme von 1995.

Abb. 9 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktsaltar. Altarblatt mit einer Darstellung vom Tod des Hl. Benedikt von Johann Georg Bergmüller aus Augsburg, 1728. Aufnahme von 1995.

Abb. 10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Blasiusaltar. Altarblatt mit einer Darstellung des fürbittenden Hl. Blasius von Johann Georg Bermüller aus Augsburg, 1728. Aufnahme von 1995.

gar auf Wunsch seiner Auftraggeber – das Wunder, mit dem der Hl. Blasius ein Kind vor dem Erstickungstod rettet. *(Abb. 10)*

Auffallender als diese allmählichen inhaltlichen Lokkerungen und thematischen Verschiebungen ist jedoch der malerische Umgang mit den Sujets. Bergmüller wählt zwei mit Verve akzentuierte Diagonalkompositionen und gibt den Bildern damit eine klare Ordnung. Der Blick des Betrachters wird geführt und auf das Wesentliche gelenkt. Auch die räumliche Disposition ist nicht ohne Raffinement. Der Vordergrund ist als beschattetes Repoussoir gestaltet, das den Durchblick auf den hell beleuchteten Hauptvorgang freigibt, während uns in der Tiefe des Raumes eine weitere Szene gezeigt wird: die entschwebende Seele in Form eines Kindes beim sterbenden Hl. Benedikt, die Martyriumsdarstellung beim Hl. Blasius.

Im Vergleich zu Stauder ist bei Bergmüller alles feingliedriger, preziöser, rokokohafter: die gezierte Gebärdensprache, das Profil der Gesichter, der minutiös drapierte Faltenwurf, die Gelenkigkeit der Bildanlage, die geschickte Lichtführung. Und vollends auch das Kolorit mit seinen duftigen Pastelltönen, den sanft abgestimmten Nuancen und Abstufungen, welche die räumliche Gliederung farblich unterstreichen, den Lichtern und schillernden Changeants auf den seidigen Stoffen. Das ist gekonnt und mit hohem Kunstverstand eingesetzt; es spiegelt die weltläufige Ausbildung, die Bergmüller in München, in den Niederlanden und in Italien genossen, und das höfische Ambiente, das ihn geformt hat.

Mitunter wirkt seine Malerei so linienbetont, plastisch durchgeformt und glatt, dass man von Ferne bereits einen ersten Hauch klassizistischer Kühle wahrzunehmen meint. Nur zwei Jahre später, 1730, wird Johann Georg Bergmüller zum katholischen Direktor der Reichsstädtischen Augsburger Malerakademie berufen, und seine vielen prominenten Schüler, darunter Johann Evangelist Holzer, Gottfried Bernhard Göz, Matthäus Günther und Wolfgang Baumgartner, entfalteten und vollendeten bis ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts, was im Kern auch schon in den Rheinauer Arbeiten ihres Lehrers angelegt ist.

Franz Ludwig Herrmann (1723–1791)

Die beiden letzten Altarbilder für die Klosterkirche folgten erst nach einer Zäsur von 22 Jahren. Sie wurden 1750 von Franz Ludwig Herrmann[23] für den Deodatus- und den Theodoraaltar gemalt. Herrmann, einer Kemptener Malerfamilie entstammend, stand damals am Beginn einer ungemein fruchtbaren Schaffensphase. Er hatte gerade seinen ersten grösseren Freskenauftrag in Mammern am Untersee, einer Propstei des Klosters Rheinau, ausgeführt und war offenbar im Anschluss daran eingeladen

Abb. 11 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Theodoraaltar. Hauptblatt: Martyrium der Hl. Theodora von Franz Ludwig Herrmann aus Kempten, 1750. Aufnahme von 1995.

worden, die beiden Hauptgemälde und die ovalen Oberblätter[24] zu den Altären von Bruder Stefan Engist zu fertigen.

Der Schlusspunkt ist freilich nicht der Höhepunkt. Obwohl bereits einer anderen Generation zugehörig, knüpft Herrmann eher an den drastischen narrativen Stil Stauders als an die rokokohafte Eleganz Bergmüllers an. Die Martyriumsszenen der beiden Heiligen sind dramatisch zugespitzt. Die Hl. Theodora widersteht gerade der letzten Aufforderung, ihrem Glauben abzuschwören, während das Schwert des Henkers bereits zum tödlichen Hieb gezückt ist. *(Abb. 11)* Dieser Schwertstreich ist auf dem Pendant schon vollzogen; ein Scherge hält das abgeschlagene Haupt des Hl. Deodatus hoch, der noch immer die Hände fürbittend über den Rheinauer Klosterplan gebreitet hat.[25] *(Abb. 12)*
Herrmann rückt die Haupthandlung ins Zentrum, zieht sie aber etwas in den Mittelgrund des Bildes zurück. Weil er das Geschehen figurenreich umrahmen und mit einer Architekturstaffage hinterfangen will, muss er die Proportionen allenthalben reduzieren. Der grosse Auftritt geht so verloren. An diese Stelle des leibhaftigen Hier und Jetzt tritt das leicht entrückte Historienbild. Wo etwa Jacob Carl Stauder mit seinen körperbetonten Figuren die Nähe zum Betrachter suchte, ja bisweilen förmlich auf ihn eindrang, da wirkt Herrmann kleinteilig und distanziert. Additiv und spannungsarm reiht er die Elemente zu einem festverstrebten Band, und was seinen Werken an kompositorischer Gestaltungskraft, an Raffung und räumlicher Steigerung fehlt, das können auch die exaltierte Gestik und grimassierende Mimik der Protagonisten nicht ersetzen.

Einen neuen und eigenen Akzent bringt Herrmann allerdings mit der Architekturkulisse ins Spiel. Darin ist er nicht nur zeitgemäss, sondern auch offenkundig bereits sehr firm: eine augenfällige Begabung, die sich später in den besten seiner Deckenbilder noch zu kühnen Raumschöpfungen entfalten sollte. Auch in der Farbgebung tut sich der Farbstil der Jahrhundermitte kund: Zwar licht

Abb. 12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar: Hauptblatt: Martyrium des Hl. Deodatus von Franz Ludwig Herrmann aus Kempten, 1750. Aufnahme von 1995.

und gleichmässig aufgehellt, ist das Kolorit doch reich an gedämpften, kühlen Grau- und Blautönen, aus denen sich die Gewandung der beiden jugendlichen Märtyrer verhalten heraushebt, ohne die nuancierte farbliche Einbettung zu sprengen.

Ein vielstimmiges Ensemble

Blickt man nun nochmals auf die Rheinauer Altarblätter als ein Ganzes, so wird einem die ganz beträchtliche Spannweite bewusst, die darin zum Ausdruck kommt. Die Unterschiede in der Auffassung und der künstlerischen Umsetzung sind frappant. Von Franz Carl Stauder, der noch ganz dem gemessenen, feierlichen Hochbarock des 17. Jahrhunderts verhaftet ist, reicht der Reigen über die energisch durchpulsten Kompositionen Jacob Carl Stauders und die überzeugenden Bildfindungen Johann Georg Bergmüllers bis hin zu den ersten noch konventionellen Arbeiten Franz Ludwig Herrmanns als Vertreter einer neuen Malergeneration, mit der sich die süddeutsche Barockmalerei allmählich dem Ende zuneigt. Bergmüller nimmt dieses Ausklingen gleichsam ahnungsvoll vorweg, und in dieser künstlerischen Antizipation liegt zweifellos eine besondere Qualität, die auch seinen beiden Rheinauer Werken ihren Rang gibt.

Die sich über mehrere Jahrzehnte hinziehende Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosterkirche Rheinau hat diesen Spannungsbogen bewirkt, beabsichtigt war er nicht. Mit dem Akkord von 1710 war ursprünglich vielmehr eine Geschlossenheit in der Präsentation der Altarbilder angestrebt, die dann nicht zustandegekommen ist. Die Einheit fehlt zwar, das Ensemble bleibt gleichwohl gewahrt. Doch es setzt sich nicht aus einem harmonischen Gleichklang zusammen, sondern aus einem nicht immer konsonanten Geflecht eigenständiger Einzelstimmen. Nachdem lange Zeit fast vorbehaltlos, ja beinahe programmatisch die stimmige Innigkeit und das unauflösliche Ineinanderfliessen der Künste im barocken Gesamt-

kunstwerk beschworen wurde, nehmen wir irritierten Heutigen mit unserem geschärften Sinn für das Fragmentarische und Prozessuale vielleicht wieder unbefangener die Unebenmässigkeiten, Bruchstellen und verborgenen Spannungen wahr. Auch die Klosterkirche von Rheinau zeigt auf Schritt und Tritt, dass sich solche Erkundungen lohnen, denn erst in der hinterfragten Harmonie offenbart sich der ganze Reichtum.

Anmerkungen

1 Vgl. dazu den ausführlichen Beitrag von Karl Grunder, Die Ausstattung der Klosterkirche, S. 61–102.

2 Vgl. Rothenhäusler 1902, S. 117.

3 In vollem Wortlaut wiedergegeben bei Fietz Klosterkirche 1932, S. 122–123.

4 Rothenhäusler 1902, S. 118.

5 Vgl. dazu die differenzierte Darstellung von Karl Grunder, namentlich S. 80–82.

6 Zu Leben und Werk von Franz Carl Stauder vgl. Onken 1972, bes. S. 15–16 und 101–103. Eine umfassendere Würdigung, wie ich sie damals in Aussicht gestellt hatte, fehlt leider noch immer und bleibt ein Desiderat.

7 Das Pendant, der Kreuzaltar mit einer Kreuzigungsdarstellung, brannte 1908 ab und wurde 1910–1911 rekonstruiert. Das heutige Altarblatt gleichen Inhalts stammt von Georges Troxler, Luzern, und ist eine Kopie nach Pierre Sybleyras.

8 Das Gemälde ist sign. und dat.: «F. Carl Studer pinxit et invenit 1709». Vgl. Fietz 1938, S. 260. – Ginter, Hermann: Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock, Augsburg 1930, S. 26. Letzterer hingegen gibt die Signatur falsch wieder («J. Carl Studer pinxit ... [unleserlich] 1709») und leistet damit unfreiwillig einen weiteren Beitrag zu den endlosen und verwirrlichen Verwechslungen zwischen Vater und Sohn Stauder. Näher zu untersuchen wäre, inwieweit am Kopf der Maria und des Jesuskindes in späterer Zeit Übermalungen vorgenommen worden sind.

9 Vielleicht erst 1754, als der Altar in der Farbgebung des Hochaltares neu gefasst wurde. Für diese Datierung sprechen auch stilkritische Beobachtungen. Nach Fietz Klosterkirche 1932, S. 63, der das Rechnungsbuch zitiert, bezog Stauder für «2 grosse Stück à 100: 200 fl.», was ebenfalls nahelegt, dass für diese beiden ersten Altäre damals noch gar keine Oberblätter sondern Relieffüllungen vorgesehen waren, die in der Kirche bis heute erhalten geblieben sind. Vgl. Fietz 1938, S. 260.

10 Generallandesarchiv Karlsruhe, 98/1385. Der Ausbildungsweg Stauders ist weitgehend ungeklärt, hat ihn aber sicher, wofür nicht nur diese Briefstelle spricht, nach Italien, u.a. nach Venedig in den Umkreis Johann Carl Loths geführt.

11 Nach der Legende soll dem Heiligen, in Gewissensnot vor dem Blasius-Altar betend, die Taube des Hl. Geistes erschienen sein, und er soll die Worte vernommen haben: «Deine Sünden sind dir verziehen, dein Sitz wird im Himmel sein».

12 Kupferstich, 82,5 x 55 cm, sign. «F. Carl Stauder delin.» und «And: Mtth: Wolffgang sculp. Aug. Vind.» Es sind davon mehrere Exemplare erhalten, u.a. im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, im Kloster Einsiedeln, im Rathaus Tiengen, im Schloss Salem (Gärlokal) und in der Zisterzienserabtei Mehrerau bei Bregenz. Vgl. auch Henggeler, P. Rudolf: Schweizerische Thesenblätter, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 10, 1948/49, S. 77–86, bes. S. 84 und Abb. 5.

13 Vgl. Onken 1972, bes. S. 18–99, 103–127.

14 Staatsarchiv Solothurn: Totenbuch der Stadt Solothurn (Pfarrei St. Ursen), 2. Teil (1684–1720), pag. 556.

15 Onken 1972, S. 231.

16 Vgl. Anm. 8. Ginter 1930, Abb. 1.

17 Nicht ganz unzutreffend formuliert Erwin Rothenhäusler, dass das Ganze «den dithyrambischen Zug eines machtvollen Augenblicks» atme. Vgl. Rothenhäusler 1902, S. 120.

18 Beide Gemälde sind sign. und dat. Für nähere Angaben vgl. Onken 1972, S. 192.

19 Feulner, Adolf: Süddeutsche Freskomalerei, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, X (1916/18), S. 64.

20 Im Jahr 1729 erhielt Jacob Carl Stauder noch den repräsentativen Auftrag, das grosse Deckenbild im siebenachsigen Festsaal des Klosters zu schaffen. Das Gemälde, nach Hermann Fietz eine Darstellung Josephs in Ägypten, ging 1862, als das Kloster zur Heil- und Pflegeanstalt umgebaut wurde, leider verloren.

21 Vgl. insbesondere den umfangreichen Katalog mit Beiträgen versch. Autoren: Johann Georg Bergmüller (1688–1762). Zur 300. Wiederkehr seines Geburtjahres. Ausstellung im Schloss Türkheim, Weissenhorn 1988.

22 Fietz Klosterkirche 1932, S. 64.

23 Vgl. Anm. 8. Ginter 1930, S. 66 bzw. Freivogel, Thomas: Lichtblicke bei Franz Ludwig Herrmann, in: Unsere Kunstdenkmäler 38 (1987), S. 499–507.

24 Das eine zeigt den Hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind, das andere, im Theodoraaltar, die Heiligen Katharina und Agnes.

25 Zwar entsprechen die Hauptszenen noch immer den inhaltlichen Vorgaben des Vertrags von 1710, doch in sehr freier, reduzierter Umsetzung. Nach über vierzig Jahren sind die ursprünglichen Detailvorschriften der «Specification» offensichtlich endgültig in Vergessenheit geraten.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich – Fotoaktion 1995 (Kuno Gygax, Zürich, Elvira Angstmann, Männedorf): 1–3, 5–12.

Schweizerisches Landesmuseum Zürich: 4.

Zum Inhaltsverzeichnis

DIE FRESKEN VON FRANCESCO ANTONIO GIORGIOLI (1655–1725)

Elisabeth Keller-Schweizer

Giorgioli als Protégé der Benediktiner

Die Fresken in der ehemaligen Klosterkirche in Rheinau gehören zu den grossen, repräsentativen Aufträgen des Tessiners in der deutschen Schweiz. Es ist die letzte erhaltene Arbeit, die er nachweisbar für die Schweizer Benediktiner ausgeführt hat, wenn wir von den Fresken in der Klosterkirche in Disentis absehen, die 1799 durch einen Brand zerstört wurden und höchstwahrscheinlich auch von Francesco Antonio Giorgioli geschaffen worden sind.[1]

Unter dem Protektorat der Benediktiner konnte sich Giorgioli zwischen 1690 und 1710 zum dominierenden Kirchenmaler der deutschen Schweiz entwickeln, was sich allein in den drei benediktinischen Grossaufträgen in den Klosterkirchen von Pfäfers (1693–1694), Muri (1696–1697) und Rheinau (1708–1709) widerspiegelt. Aber auch im benachbarten Ausland führte der Tessiner namhafte Aufträge aus. In der ehemaligen Stiftskirche in Säckingen schuf Giorgioli innerhalb der ersten Barockisierungswelle zwischen 1699 und 1701 sämtliche Fresken in Langhaus, Chor, Oratorium und Seitenkapellen samt Altarbildern. Ausser den Fresken in den Seitenkapellen und den Altarbildern, die erhalten geblieben sind, präsentiert sich der Innenraum in Säckingen heute in der grossartigen Neugestaltung durch Michael Feichtmayr und Franz Joseph Spiegler nach dem Brand von 1751.[2]

Nach der ausgedehnten Tätigkeit im Münster von Säckingen, die Giorgioli 1701 beendet hat, ist der Tessiner bei den Benediktinern in St. Blasien im Schwarzwald anzutreffen. Die umfassende Barockisierung der mittelalterlichen Anlage unter Abt Augustinus Fink von Wolfach vollzog sich in den Jahren zwischen 1701 und 1707. Ausser durch Stukkaturen an Wänden und Decke wurden Chor und Kuppel durch Deckenbilder geschmückt, die der «Italiener» ausgeführt hat.[3] Damit kann nur Giorgioli gemeint sein, wie aus einer Akteneintragung hervorgeht, die 1705 wiederum die Ankunft von «Francesco Giorgioli, Mahler in fresco» meldet.[4] Zwischen den Arbeiten in St. Blasien und denjenigen in Rheinau ist Giorgioli in der Wallfahrtskirche St. Jost im luzernischen Blatten beschäftigt, wo er innerhalb der mittleren von drei Barockisierungswellen an Fresken am grossen Gewölbe, am Chorbogen und in den Nebenkapellen arbeitete.[5] Die mittlere Schaffensperiode zwischen 1692 und 1710 zeigt Giorgioli auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere. Es ist die Zeit der grossen Aufträge, die mit der Ausmalung der Klosterkirche in Pfäfers beginnt und mit derjenigen in Rheinau endet.

Als der Tessiner seine erste grosse Arbeit für die Benediktiner in Pfäfers ausführte, konnte er nicht ahnen, dass darin sein künstlerisches Schicksal liegen würde. In einem Brief schildert er, wie er den Geiz der Mönche in Kauf nehme, um überhaupt arbeiten zu können, und wie er hoffe, unter den prominenten Badegästen im Bad Pfäfers, die er auf zweihundert an der Zahl schätze und von denen täglich einige die berühmte Kirche von Pfäfers besuchten, einen neuen Auftraggeber zu finden.[6] Diese Hoffnung scheint vorerst enttäuscht worden zu sein, zeigten sich doch ausgerechnet die im erwähnten Brief geschmähten Benediktiner erneut als Auftraggeber, als diese den Tessiner zwei Jahre nach Beendigung der Pfäferser Fresken für die Ausmalung der neuen Klosterkirche im aargauischen Muri verpflichteten. Ob die Weiterempfehlung Giorgiolis von Abt zu Abt geschehen ist oder ob der entscheidende Impuls durch den Baumeister und Stukkateur Giovanni Battista Bettini erfolgte, der in Pfäfers und Muri für die Stukkaturen zeichnet[7] und bei dem Giorgioli damals offenbar in einem Anstellungsverhältnis stand, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden.

Einfacher scheinen in dieser Beziehung die Verhältnisse für Rheinau zu liegen. In Abt Gerold II. Zurlauben fanden die Benediktiner von Rheinau den initiativen Bauherrn für die neue Klosterkirche, die zwischen 1706 und 1710 entstand. Ein Dezenium vorher hatte sein Bruder, Fürstabt Placidus Zurlauben, die Murenser Klosterkirche erbauen lassen, in welcher Francesco Antonio Giorgioli 1696–1697 mit dem umfänglichen Freskenschmuck beschäftigt war. Im erwähnten Abt werden wir wohl den massgeblichen Vermittler sehen müssen, dank dem der Tessiner 1707 für den gesamten Freskenschmuck nach Rheinau verpflichtet worden ist.

Obwohl die beiden Bauvorhaben zeitlich nur ein Jahrzehnt auseinanderliegen, unterscheiden sie sich in bezug auf die architektonische und dekorative Gestaltung erheblich. Dazwischen liegt die entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Jahrhundertwende. Für Muri haben wir die Bedeutung des italienischen Formengutes in der Monografie über Francesco Antonio Giorgioli ausführlich beschrieben.[8] Dem Murenser Oktogon liegt ein oberitalienischer Baugedanke zugrunde. Baumeister und wohl auch Ideenträger war der Tessiner Giovanni Battista Bettini, der gleichzeitig als Generalunternehmer für Stuck und Malerei auftrat. In Rheinau sind die Vorzeichen demgegenüber anders gesetzt. Baumeister Franz Beer aus dem Bregenzer Wald und der mehrmals in Symbiose mit ihm auftretende Stukkateur Franz Schmuzer aus dem oberbayrischen Wessobrunn sind Meister, die in Rheinau vergleichsweise einen strengen, klar gegliederten Vorarlberger Bau schufen, eine lichte Halle, deren Stukkaturen absolut im Dienste der Architektur stehen.

Unter diesen Umständen erscheint es durchaus nicht selbstverständlich, dass Francesco Antonio Giorgioli als einziger «Welscher» in dieses Team von nordischen Meistern aufgenommen wurde. Um so mehr, als Beer mit Vorliebe mit nordischen Malern zusammengearbeitet hat.

Abb.1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Vierungsfresko «Gloria Omnium Sanctorum» von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709. Stuckrahmung von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahme von 1981.

Allerdings passte Giorgioli, der ein gutes *fresco buono* anzubieten hatte, mit seiner zurückhaltenden, die Architektur niemals konkurrierenden Monumentalmalerei nicht schlecht zu Beers typisch vorarlbergischer Vorstellung vom Verhältnis zwischen Architektur einerseits und Malerei und Stukkatur andererseits.

Das Verhältnis zwischen Architektur, Stukkatur und Malerei

Der Innenraum der Klosterkirche von Rheinau ist gekennzeichnet durch das breite, tonnengewölbte Schiff, in das eine Fülle von Seitenlicht einflutet, und durch die schmalen, nahezu die Höhe des Hauptraumes erreichenden Seitenkapellen, die durch eingezogene Strebepfeiler gebildet und, den beiden übereinanderliegenden Fensterzonen entsprechend, von Emporengalerien durchzogen werden. *(vgl. Grunder Ausstattung, S. 61)* Ihre Tonnengewölbe schneiden mit Stichkappen in das Hauptgewölbe ein. Die Kirche setzt sich aus der vierjochigen Laienkirche – mit Vorjoch und Orgelempore zwischen den Türmen –, dem Querhaus mit ausgeschiedener Vierung und dem leicht eingezogenen zweijochigen Altarhaus zusammen. Die Gewölbegurten unterstreichen die taktisch klare Abfolge der Teilräume. Typisch für diese straffe, überaus klare Architektur ist ihr Zusammenwirken mit der Stuckdekoration, deren Gliederung weitgehend mit den Leitlinien der Architektur zusammengeht.

Die reichen, aber geometrisch geordneten Stukkaturen Franz Schmuzers betonen die Gurten und Stichkappen, ordnen sich der Gliederung des Tonnengewölbes unter und unterstreichen diese gleichzeitig. Kräftig heben sich die – vergleichsweise zu Muri abstrakter gewordenen – Laubkränze in klarer Linearität hervor. Im Gegensatz zu den naturhafteren Stukkaturen der Tessiner Meister in der Klosterkirche in Muri herrscht in Rheinau eine kühle Strenge. Dieser strengen Ordnung von Architektur einerseits und Stukkatur andererseits hatte sich auch die

Zum Inhaltsverzeichnis

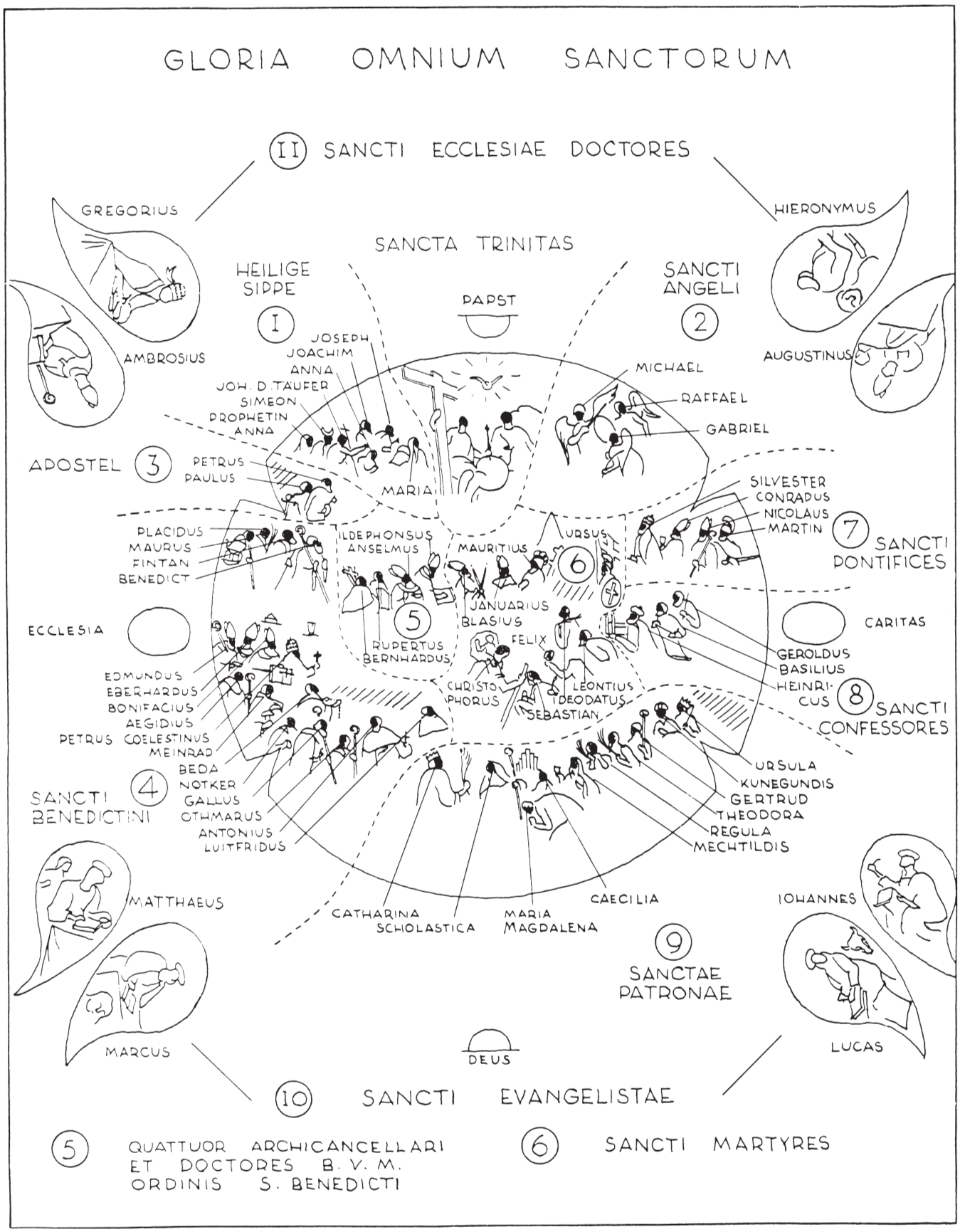


Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Vierungsfresko «Gloria Omnium Sanctorum». Spezifikation mit Bezeichnung der dargestellten Figuren, gez. von Hermann Fietz d.J. (aus: Fietz Klosterkirche 1932, S. 93).

Deckenmalerei Giorgiolis vollkommen unterzuordnen. In fast spröder Konsequenz sind die einzelnen Bildfelder auf die Zentren der Gewölbe verteilt, so dass gleichtaktig auf jeden räumlichen auch ein bildlicher Akzent fällt. Dieser Gleichtakt zeigt sich auch in den geometrischen Formen der Bildfelder, die sich alternierend wiederholen und im Altarhaus vollends gleichbleiben.[9]

Allein das grosse Bildfeld in der Vierung bildet eine Ausnahme, indem es durch ein- und ausbuchtende Rahmenteile einen wohltuenden Kontrast bildet. *(Abb. 1)*

Was die Freskendekoration in Rheinau von denjenigen in Pfäfers und Muri, die miteinander verwandt sind, unterscheidet, ist das vollkommene Fehlen der zahllosen, in die Gewölbe- und Bogengurten eingelassenen kleinen und kleinsten Freskenbildchen, die entweder Nebenszenen, Embleme oder Stilleben zeigen. An deren Stelle treten in Rheinau geometrisch gefasste Stuckelemente. Damit geht der Freskendekoration jene aufgelockerte, volkstümlich-heitere Gestimmtheit verloren, die für Pfäfers und Muri charakteristisch ist. Wirksam unterstrichen wird die grössere Strenge noch durch die massiven Laub- und Blumenkränze, welche die Einzelfresken umrahmen und jede Ausdehnung der Malerei, und wäre sie rein illusionistischer Natur, von vornherein verhindern.

Die schriftlichen Quellen

Noch in einer weiteren, freilich ganz anderen Beziehung unterscheiden sich die Rheinauer Fresken von denjenigen Giorgiolis in Pfäfers und Muri und auch allen anderen Aufträgen des Tessiners dieser Art: sie sind durch Quellen umfänglich dokumentiert. Erhalten ist nicht nur der ausführliche Vertrag, sondern auch eine genaue Spezifikation der auszuführenden Fresken sowie verschiedene Rechnungseintragungen.[10]

Neben der schriftlichen Dokumentation der Malereien verdient ein Hinweis auf die angebliche Existenz von Ölskizzen Beachtung, die nach der Säkularisierung des Klosters ins Zürcher Kunsthaus gelangt sein sollen.[11] Da bis dato keine Ölskizzen des Tessiners bekannt geworden sind, könnte das Auftauchen der zur Zeit unauffindbaren Skizzen unsere Vorstellung vom Arbeitsprozess des Malers aus Meride um eine Facette erweitern.[12]

Der Vertrag zwischen Giorgioli und den Rheinauer Benediktinern vom 18. Oktober 1707 sieht die Schaffung von zehn grossen Deckenbildern im Schiff und im Querhaus sowie zwölf kleineren in den Kapellen und in der Vorhalle vor. Für die vier Eckfresken am Gewölbe der Vierung behält sich das Stift ausdrücklich Änderungsvorschläge vor.[13] Für den gesamten Freskenschmuck, den Francesco Antonio Giorgioli in den Jahren 1708 und 1709 auszuführen hat, werden diesem 450 französische Taler in Aussicht gestellt. Für die erforderlichen Materialien, Farben und Pinsel, und für die notwendige Vorbereitung der Malflächen will das Stift aufkommen. Ausserdem werden Vater und Sohn, der hier erstmals, allerdings ohne Namen, genannt wird, freie Kost und Logis gewährt.[14]

Die erwähnte Spezifikation der Gemälde enthält neben Angaben über Standort, Grösse und Kosten der einzelnen Fresken auch die genaue Benennung der darzustellenden Themen.[15] Besondere Aufmerksamkeit wird dabei dem *Vierungsfresko*, der *Gloria Omnium Sanctorum*, geschenkt, die sich durch Grösse und Figurenaufwand auszeichnet. Selbst die Attribute der nahezu sechzig namentlich erwähnten Heiligen, die in diesem Vierungsfresko darzustellen waren, werden einzeln aufgeführt.[16] *(Abb. 2)*

Laut vorhandenen Rechnungen beliefen sich die Ausgaben des Stifts für die Kirchenmalereien auf 1092 Gulden. Davon wurden Giorgioli für die Arbeiten, die ihn in den Jahren 1708 und 1709 jeweils zwischen April und September in Anspruch nahmen, 975 Gulden, seinem Sohn, Giovan Pietro, 102 Gulden ausbezahlt.[17] Über die Mitarbeit des Sohnes, der einmal Johan genannt wird, gibt eine separate Rechnung genauere Auskunft.[18] Danach hat dieser 1708 vorwiegend Dekorations- und Flachmalereien ausgeführt.[19] Für das darauffolgende Jahr fehlen derartige Angaben. Giovan Pietro Giorgioli lernen wir 1714 in den heute zerstörten Fresken im Chor der Pfarrkirche in Aub in Unterfranken als selbständigen Maler kennen. Auch ist er der Schöpfer der Fresken im Jesuitenkollegium von Nagyszombat in Ungarn.[20] Bereits als Elfjähriger tritt Giovan Pietro mit seinem Vater in der Stadtkirche im aargauischen Baden auf.[21] Als 23jähriger erscheint er in Rheinau als vollwertiger Gehilfe des Vaters, bevor er sich als Maler selbständig gemacht haben dürfte.

Zur Ikonographie

Die Ikonographie der ausgeführten Fresken in der Kirche von Rheinau stimmt mit der Beschreibung in der Spezifikation vollständig überein. Sie ist, wenn wir von einer solchen überhaupt sprechen dürfen, eine typisch benediktinische. *(Abb. 3)* Der Verehrung Mariens, der die Kirche geweiht ist, widmet sich der Hauptzyklus im Schiff. In den fünf Gewölbejochen im Laienschiff sind von hinten nach vorn die Unbefleckte Empfängnis (D 24; durch die Orgel teilweise verdeckt), die Geburt Mariens (D 20) *(Abb. 5)*, der Tempelgang Mariens (D 19) *(Abb. 6)*, die Verkündigung (D 18) *(Abb. 7)* und die Heimsuchung (D 17) *(Abb. 8)* dargestellt. Die Reihenfolge wird, durch das Vierungsfresko unterbrochen, mit der Reinigung Mariens im Tempel (D 15: Darstellung Christi im Tempel) *(Abb. 11)* und der Krönung der Gottesmutter (D 25; durch den Hochaltar verdeckt) fortgesetzt. Den Übergang zum Zyklus vom Leben und Leiden Christi, den Giorgioli in die Gewölbe der Seitenkapellen malte, bilden die Geburt Christi (D 12) *(Abb. 9)* und die Anbetung der Könige (D 3) *(Abb. 10)* in den Querschiffgewölben. Der erwähnte Zyklus beginnt in der nördlichen Kapelle des Altarhauses mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel (D 14) *(Abb. 14)* und setzt sich auf der gegenüberliegenden Seite mit der Taufe im Jordan (D 1) *(Abb. 15)* fort. Es folgen die Verklärung auf Tabor (D 2) *(Abb. 13)*, die Brotvermehrung (D 13) *(Abb. 12)*, Jesus am Ölberg (D 11), die Geisselung (D 4), die Kreuztragung (D 5), die Dornenkrönung (D 10),

Zum Inhaltsverzeichnis

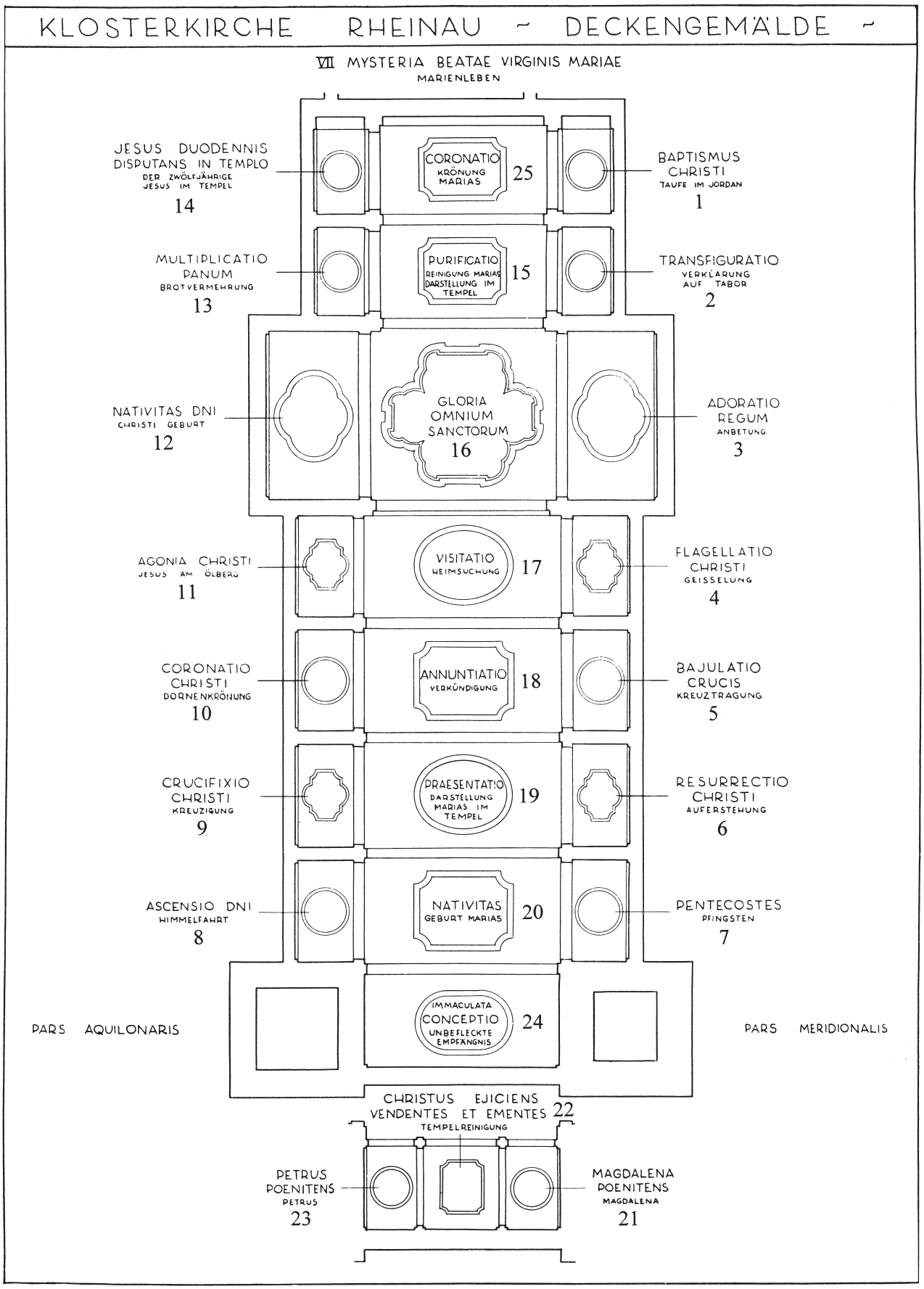


Abb. 3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Schematischer Übersichtsplan der Darstellungen in den Deckengemälden, gez. von Hermann Fietz d.J. Numerierung der kantonalen Denkmalpflege Zürich 1995 (aus: Fietz Klosterkirche 1932, S. 89).

Abb. 4 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Vorhalle. Deckenfresko mit der «Tempelreinigung» von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709 (D 22). Stuckrahmung von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahme von 1981.

die Kreuzigung (D 9), die Auferstehung (D 6), die Himmelfahrt (D 8) und schliesslich, in der letzten südlichen Kapelle, Pfingsten (D 7). Dem Sinn als Eintrittsort der Gläubigen in die Kirche gemäss sind in der Vorhalle die Tempelreinigung (D 22) *(Abb. 4)* und beidseits Petrus und Magdalena als Büssende (D 21) dargestellt. Einen vierten und eigenen Themenkreis behandelt das Vierungsfresko über dem Mönchschor (D 16). Hier wurde nach dem Vorbild des Murenser Kuppelfreskos die Idee der *ecclesia triumphans*, unter besonderer Berücksichtigung des Benediktinerordens, wieder aufgenommen. In den Zwickeln des Vierungsgewölbes erscheinen in stuckierten Fischblasenkartuschen paarweise je zwei Evangelisten und Kirchenväter.

Auffallend im Vergleich zu den Fresken in den Klosterkirchen von Pfäfers und Muri ist in Rheinau die fehlende Darstellung der Gründerlegende. Analog zur Legende des Heiligen Pirmin in der Sakristei in Pfäfers oder derjenigen des Heiligen Martin im Altarhaus in Muri (heute abgenommen), würden wir in Rheinau die Geschichte des Klostergründers Fintan erwarten. Es muss zumindest die Frage nach einer solchen in der Sakristei in Rheinau aufgeworfen werden. Umsomehr als in der von Wessobrunnern stuckierten Sakristei vierzehn runde und vierpassförmige Deckenspiegel ausgeschieden sind, die sich heute weiss getüncht präsentieren.

Ein kurzer ikonographischer Vergleich der Fresken in Muri und Rheinau macht deutlich, dass die *Gloria Omnium Sanctorum* in Rheinau mit unwesentlicher Veränderung von Muri übernommen worden ist. Beidenorts findet sich auch ein Christuszyklus, wobei bezeichnenderweise in Rheinau der Akzent auf die Passion, in Muri auf die Wundertaten gelegt ist.

Der Unterschied in Heiterkeit und Strenge, den wir bereits in der Architektur, in der Stukkatur und im Verhältnis der Dekorationselemente untereinander festgestellt haben, tritt auffallend auch in der Ikonographie der Fresken zutage. Schon in den Darstellungen über den Eingängen zur Kirche kommt dies beispielhaft zum Ausdruck. In Rheinau wird der Gläubige gleich mit Christus als dem unerbittlichen Tempelreiniger konfrontiert, *(Abb. 4)* dem Petrus und Magdalena als zerknirschte Büsser zur Seite stehen, während er in Muri mit dem Einzug Christi in Jerusalem gleich ins Hosianna einstimmen kann. Auch die seitlichen Szenen mit der Samariterin und der Ehebrecherin zeigen Christus als den versöhnenden Herrn. Darin glauben wir die geistige Haltung gleichnishaft eingefangen zu sehen, die sich in den beiden Sakralbauten von Muri und Rheinau in architektonischer, dekorativer und ikonologischer Hinsicht unverkennbar verschieden mitteilt.

Die künstlerischen Intentionen

Die Rheinauer Fresken sind wie keine anderen dazu prädestiniert, Giorgiolis künstlerische Intentionen kennenzulernen. Sind seine repräsentativen Werke im letzten Jahrhundert fast alle übermalt und zum Teil sehr entstellt worden, so blieb den Fresken in Rheinau dieses Schicksal erspart. Sie sind kaum verändert erhalten. Auch die jüngste Restaurierung konnte sich im wesentlichen auf ihre Reinigung mit Wasser beschränken. Aus dem Restaurierungsbericht geht hervor, dass keine späteren Überarbeitungen festgestellt worden sind und nur kleinste Fehlstellen zu kitten und zu retuschieren waren.[22]

Die Bilder sind mit Wasserfarbe, nicht vollständig *al fresco* ausgeführt. Übermalungen wie z.B. Schatten hat Giorgioli nachträglich *al secco* aufgetragen. Wegen der ursprünglichen Frische der Fresken, die auch keine Spuren von Nachdunkelung zeigen, lässt sich an den Rheinauer Arbeiten die Farbigkeit von Giorgiolis Freskomalerei beispielhaft studieren.

Was am Kolorit des Tessiners und an den Rheinauer Fresken ganz besonders auffällt, sind die ausgesprochene Helligkeit und Transparenz, die zu den satten, tenebrosen Tönen der hochbarocken Monumentalmalerei in auffallendem Gegensatz stehen. Noch Jacob Carl Stauder, der Francesco Antonio Giorgioli bei den Benediktinern ablöste, hat Jahrzehnte später diesem schweren Kolorismus gehuldigt. So sind wir angesichts von Giorgiolis «unzeitgemässer» Farbigkeit versucht, sie entweder mit spätbarocken Erscheinungen in der Monumentalmalerei oder aber mit frühbarocken zu vergleichen.

Auf der einen Seite ist sein Kolorit aus der tessinisch-lombardischen Tradition zu erklären, deren Hauptvertreter, Bernardino Luini, ein Farbdiagramm aufweist, das

mit demjenigen Giorgiolis verwandt ist. Ausser Giovanni Serodine, der als einziger die Dunkeltonigkeit des Caravaggismus vertritt, hat sich die Tessiner Barockmalerei insgesamt auf die Seite der mehr dekorativen, helltonigen Malerei verlegt. Darin findet sich Giorgioli verbunden mit Giovanni Battista Discepoli, Pier Francesco Mola, Giovanni Andrea Carlone, Carpoforo Tencalla, Giovanni Battista und Luca Antonio Colomba, Bartolomeo Luchese und Ludovico David.[23]

Es bestehen Verbindungen zu koloristischen Erscheinungen, die sich nach 1650 in der Monumentalmalerei in Rom abzuzeichnen beginnen. Zu nennen sind in erster Linie die Fresken des in Rom tätigen, in Venedig geschulten Malerpaares Giovanni Coli und Filippo Gherardi, welche die Farben des Cortonismus aufzuhellen begannen. Das Vorherrschen von lichten Rost- und Goldtönen, neben denen helle Grün- und Blautöne eigenartig unvermittelt «herausfallen», gilt in ähnlicher Weise auch für die Farbigkeit Giorgiolis. Der Tessiner ist neben Mailand auch in Rom, Florenz und Venedig nachgewiesen. Es besteht kein Zweifel, dass er sich in den achtziger Jahren in Italien auf Studienreisen befand.[24] Auf einen direkten Berührungspunkt mit den Malerdekorateuren Coli – Gherardi haben wir im Zusammenhang mit dem Paulus-Fresko in der Klosterkirche in Pfäfers hingewiesen.[25]

Die pastellhaften, eher blassen und wenig bunten Farben der Rheinauer Fresken kennen keine saftigen Grün- und Blautöne. Sie haben allesamt etwas Zaghaftes, um nicht zu sagen etwas Leidenschaftsloses. Rot- und Ockertöne dominieren. Dazwischen erscheinen ein helles, wässriges Blau, ein Rhabarbergrün, ein helles Lakmus und ein Kirschrot, die typischen, immer wiederkehrenden Farben des Tessiners. Für einmal lassen sich die verwendeten Farben aus den Rechnungen mit Namen belegen.[26] Es sind dies roter Menning, Zinnober, Englischrot, Kastanienbraun, blaue Smalte, tirolisch Berggrün, Lakmus, grüne, weisse und rote Erde.

Auffälligstes Merkmal der Fresken Giorgiolis allgemein und auch derjenigen in Rheinau ist ihr Figurenreichtum. Wenn immer möglich, füllt der Tessiner den Bildraum mit zuschauenden Menschengruppen, die ihn von einer Schilderung der innenräumlichen oder landschaftlichen Umgebung dispensieren. Das Interesse des Malers konzentriert sich offensichtlich darauf, eine grössere Anzahl von Figuren möglichst abwechslungsreich in Stellung und Gebärden miteinander in Verbindung zu

Abb. 5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Langhaus (1. Joch). Deckenfresko mit der Darstellung der «Geburt Mariä» von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709 (D 20). Stuckrahmung von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahme von 1981.

Abb. 6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Langhaus (2. Joch). Deckenfresko mit dem «Tempelgang Mariä» von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709 (D 19). Stuckrahmung von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahme von 1981.

bringen. Von einer prägnanten Axialität der Komposition oder von dominanten Diagonalen, wie sie hochbarocke Kompositionen kennzeichnen, ist bei Giorgioli, von Ausnahmen abgesehen, wenig zu spüren. Die auf kleinstem Raum zusammengedrängten Menschenknäuel, in Rheinau am extremsten in der *Gloria Omnium Sanctorum (Abb. 1)*, und das fast gänzliche Fehlen der luftigen Freiräume zwischen den kompakten Figurengruppen weisen auf die lombardisch-manieristische Monumentalmalerei zurück.

Im Vergleich mit dem Allerheiligenhimmel in der Klosterkirche Muri fällt in Rheinau der veränderte Bildrahmen auf. In Muri füllt Giorgioli das kreisrunde Bildfeld randvoll mit Figuren, ohne diese in einen stuck- oder architekturimitierenden Rahmen zu stellen. Eine Überbrückung vom realen zum bildnerischen Raum findet in Muri nicht statt. Der Bildraum im Murenser Kuppelfresko folgt seinen eigenen, tafelbildmässigen Gesetzen, die in keinerlei Beziehung zum gebauten Raum stehen.

Im Rheinauer Vierungsfresko blendet Giorgioli zwischen die vierpassförmig geschwungene Stuckrahmung des Bildfeldes und die gemalte Himmelsszene eine gemalte Scheinarchitektur ein. Durch illusionistische Fenster und Bildkartuschen wird eine Tambourarchitektur vorgetäuscht. Dieses System übernimmt Giorgioli von San Carlo Borromeo in Lostallo und San Silvestro in Meride, wo er Jahre vorher die Chorfresken mit einer sehr vergleichbaren Scheinarchitektur umgab.[27] Was in Lostallo und Meride in Ermangelung jeglicher Gewölbegliederung durch Architektur- oder Stuckelemente die Scheinarchitektur leisten muss, nämlich die Herausbildung eines eigentlichen Bildfeldes für die figürlichen Szenen, steht in Rheinau, wo das Bildfeld durch die Stuckrahmung klar determiniert ist, unter einem überraschend anderen Zeichen. Es geht eigentlich gar nicht um das Erzeugen einer räumlichen Illusion, die sich gar auf die himmlische Szene ausdehnen könnte, sondern um einen Trick Giorgiolis. Der Heiligenhimmel, wie er in Rheinau durch den Scheintambour sichtbar wird, unterscheidet sich, von wenigen ikonographischen und kompositionellen Umstellungen abgesehen, nicht wesentlich von der grundsätzlich tafelbildmässig aufgebauten Komposition in Muri.

Die räumliche Illusion, die in Rheinau durch die Scheinarchitektur erzeugt wird, überträgt der Maler in nichts auf die hinter ihr sichtbar werdende Himmelsszene. Die Heiligenscharen bewegen sich nach wie vor auf horizontalen Rängen und sind ohne konsequente Untersicht gemalt. Zwischen der scheinarchitektonischen Gestaltung des Bildrahmens und der tafelbildmässigen Komposition der Figurenszene besteht ein vollkommener Bruch. Die Scheinarchitektur, die zu keinem adäquaten

Himmelsraum überleitet, dient Giorgioli demnach allein dazu, das durch den Stukkateur vorgegebene vierpassförmige Bildfeld in ein kreisrundes umzuwandeln, um die bereits für Muri erarbeitete Komposition ohne wesentliche Änderungen übernehmen zu können. Zwischen dem Kuppelfresko in Muri und dem Vierungsfresko in Rheinau besteht somit kein entwicklungsgeschichtlicher Unterschied: Auf dieser Stufe der räumlich-illusionistischen Darstellung, die sich jedoch auf die figürlichen Darstellungen nicht auswirkt, hat Giorgioli bereits früher in Lostallo und Meride gearbeitet. Dem konsequenten, alles umfassenden *di sotto in su*, wie es in dieser Gegend erstmals Jacob Carl Stauder 1718/19 in der Klosterkirche in Münsterlingen zeigt, geht Giorgioli in Rheinau noch hartnäckig aus dem Wege. Seine Heiligen bewegen sich noch nicht als luftverdrängende Elemente in der Vertikalen der Himmelssphäre, wie wir dies von der Monumentalmalerei des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts kennen. Von dieser Warte aus muss Erwin Rothenhäusler das Rheinauer Vierungsfresko denn auch beurteilt haben, wenn er in seiner Baugeschichte des Klosters Rheinau davon spricht, dass es vollständig misslungen sei.[28] Rothenhäusler führt die mangelnde künstlerische Komposition auf das Heiligenregister von über sechzig Figuren zurück, das dem Künstler vom Benediktinerkonvent vorgeschrieben worden ist. *(Abb. 2)* Wir sehen darin nur einen Begleitumstand. Wichtiger erscheint uns die entwicklungsgeschichtliche Rückbindung des Tessiners an seine oberitalienischen Vorbilder. Im süddeutschen Raum hat erst Cosmas Damian Asam 1718 in der Klosterkirche von Weingarten begonnen, mit seiner in Rom geschulten Illusionsmalerei über die festgesetzten Rahmenformen hinauszugreifen und der Monumentalmalerei das gesamte Gewölbe zu erobern.

Giorgioli, dem im Rheinauer Vierungsgewölbe flächenmässig die Hälfte des Gewölbes zur Verfügung stand, begrenzt durch den vierpassförmigen Stuckrahmen, schränkt die Bildfläche durch die eingeblendete Scheinarchitektur nochmals ein und drängt so die Figuren noch näher zusammen, was dem Fresko die Erinnerung an die bereits erwähnte manieristische Deckenmalerei verleiht. Entwicklungsgeschichtlich eingehender beschäftigt haben wir uns mit der gut zehn Jahre früher entstandenen Heiligenglorie von Muri, von der sich diejenige in Rheinau nicht prinzipiell unterscheidet.[29]

Die Verwendung von Scheinarchitektur im Vierungsfresko bildet innerhalb des Freskenzyklus in Rheinau die Ausnahme. Alle übrigen Deckenbilder im Schiff und in den Seitenkapellen wirken in ihren massiven Stuckrahmen wie *quadri riportati*. Es verwundert denn auch keineswegs, dass sich Giorgioli in der Gestaltung manchen Themas an italienische Vorbilder gehalten hat. So erkennen

Abb. 7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Langhaus (3. Joch). Deckenfresko mit der «Verkündigung an Maria» von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709 (D 18). Stuckrahmung von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahme von 1981.

Abb. 8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Langhaus (4. Joch). Deckenfresko mit der «Heimsuchung» von Francesco Antonio Giorgioli aus Melide, 1708–1709 (D 17). Stuckrahmung von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahme von 1981.

wir im Tempelgang Mariens die spezifisch venezianische Auffassung dieses Themas *(Abb. 6)*, die auf Tizians Darstellung in der Scuola della Carità zurückgeht. Eingespannt zwischen die Gruppe der zurückgelassenen Angehörigen unten und der sie empfangenden Patriarchen oben, schreitet die kleine Gestalt Mariens wie verloren auf der mächtigen, im Profil gesehenen Treppe. Seitlich vorn sitzt die obligate Frau mit dem Kind im Schoss, wie sie Domenichino in die Malerei eingeführt hat. Den Abschluss nach hinten bildet eine Mauer, hinter der in der Art Veroneses Bäume sichtbar werden. Auch das helle, durch warme Rot- und Gelbtöne geprägte Kolorit empfinden wir als Reminiszenz an Venedig, von wo Giorgioli anlässlich seines Aufenthaltes schreibt, dass er keine Minute verliere, die vielen schönen Bilder zu bewundern.[30]

Ebenfalls an Veronese erinnert die Anbetung der Könige am Gewölbe des linken Querhausarmes. *(Abb. 10)* In Hermelin und Brokat gekleidete Könige und Mohren sowie Kamele zeigen die Freude am Exotischen in einer für den Venezianer typischen Art. Sogar der Hund, Veroneses Markenzeichen, fehlt in der Darstellung Giorgiolis nicht. Aber auch römische Reminiszenzen sind in den Rheinauer Fresken anzutreffen. Die Gruppe von Maria und Anna in der Darstellung der Heimsuchung lässt sich auf Carlo Marattis Heimsuchung in der Kirche Santa Maria della Pace in Rom zurückverfolgen. *(Abb. 8)* Und die Verklärung auf Tabor kann ihre Herkunft aus Raffaels Transfiguration im Vatikan ebensowenig verleugnen, wie sich das Rundfresko mit der Darstellung von Pfingsten in einer Kapelle nahtlos an das Rundfresko von Nicolo Circignani, genannt Pomarancio, anschliesst, das sich in einer Seitenkappelle von Il Gesù in Rom befindet und das Giorgioli mit Sicherheit studiert hat.[31] Auch seine Tempelreinigung über dem Kircheneingang gibt sich als eine Abwandlung der Komposition von Luca Gipordano in Neapel zu erkennen *(Abb. 4)*, welche den Maler schon zu Lebzeiten international bekannt gemacht hat.

Die Zahl der Anleihen aus der italienischen Malerei liesse sich durch weitere Vergleiche zweifellos vermehren. Die sehr italienischen Kompositionen von Rheinau stekken voll von latenten italienischen Erinnerungen, deren Konkretisierung ein eigenes Studium verlangen würde. Doch hiesse es, an einem wesentlichen Teil von Giorgiolis Malerei vorbeigehen, wollten wir uns darauf beschränken. Eklektiker zu sein konnte dem an den italienischen Klassikern geschulten Tessiner in seiner Zeit nur zur Ehre und Anerkennung gereichen. In den Briefen aus Italien betont Giorgioli sein Interesse am Studium der italienischen Meister. Die Tatsache, dass die früheste bekannte Arbeit eine 1682 in Rom entstandene Radierung ist, lässt uns annehmen, dass sich der Tessiner auf diese Weise ein Repertoire an Kompositionen angeeignet hat, aus dem er später schöpfte.[32]

Abb. 9–10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Benediktschor. Deckenfresko mit der «Anbetung der Hirten». Unten: Blasiuschor. Deckenfresko mit der «Anbetung der Könige». Fresken von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709 (D 12, D 3). Stuckrahmung von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahmen von 1981.

Was wir an Francesco Antonio Giorgioli in erster Linie hervorzuheben haben, ist weniger seine schöpferische Phantasie, als vielmehr sein dekoratives Geschick, mit dem er die Anregungen aus der hohen Malerei in eine volkstümliche, durchaus eigenständige Sprache umzuwandeln verstand. Die Fresken in Rheinau sprechen in besonderem Masse diese unverwechselbare Spache des Tessiners. Ob wir die eigentümliche Farbigkeit anvisieren, die in Rheinau in seltener Frische und Unverfälschtheit auf uns gekommen ist und die mitunter als sein Bestes bezeichnet wird, oder ob wir seine Pinselführung betrachten, deren «Stricheltechnik» schon Erwin Poeschel als besonderes Merkmal hervorgehoben hat[33]; ob wir die eigenwillige Haltung der Figuren ins Auge fassen, die wie durch eine unsichtbare Last nach vorne fallen und in die Knie gezwungen werden, oder ob wir unsere Aufmerksamkeit auf die offensichtliche Freude Giorgiolis am erzählerischen Detail lenken, ob wir die besondere Vorliebe für die Massierung von Figuren hervorheben oder ob wir schliesslich die gefühlsbetonte, mitunter fast sentimentale Frömmigkeit meinen, die in den Heiligenszenen zum Ausdruck kommt, immer begegnen wir charakteristischen Eigenheiten von Giorgiolis Malerei.

Die helltonige Transparenz des Kolorits, die auffallend «kurzatmige» Stricheltechnik des Pinsels, die kantige Konturierung der Gewänder, das Nach-vorne-fallen der Figuren sind Merkmale von Giorgiolis Malstil, die uns befähigen, Werke, die weder signiert noch aktenkundig sind, eindeutig seiner Hand zuzuweisen, wie wir dies beispielsweise bei den Fresken im Mönchschor der Klosterkirche in Banz tun konnten.[34]

Wenn Erwin Rothenhäusler im Zusammenhang mit den Rheinauer Fresken meint, Giorgioli habe «eben gerade so viel gekonnt, um eine landläufige Barockkirche wirkungsvoll zu dekorieren»[35], so spricht er gewiss jenen Dekorativismus an, von dem wir gesprochen haben. Er kennzeichnet aber die provinzielle Malerei ganz allgemein und die Monumentalmalerei des 17. Jahrhunderts ganz besonders. Erst Cosmas Damian Asam und Giovanni Battista Tiepolo haben der barocken Monumentalmalerei nördlich der Alpen Züge verliehen, die weit über das Dekorative hinausreichen.

Die Stellung der Fresken im barocken Gesamtkunstwerk

Wenn wir nach der Stellung von Giorgiolis Freskenzyklus in der Klosterkirche von Rheinau fragen, so werden wir die Fresken, wie in Muri und Pfäfers, in erster Linie als Teil des barocken Gesamtkunstwerkes betrachten müssen. In Rheinau halten sich die Stukkatur und die Freskomalerei qualitativ und quantitativ die Waage, ohne aber

Abb. 11 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Zeremonienchor (1. Chorjoch). Deckenfresko mit der «Reinigung Mariens im Tempel» (Christi im Tempel) Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709 (D 15). Stuckrahmung von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahme von 1981.

die Dominanz der Architektur im geringsten anzutasten. In dem Moment, als die Monumentalmalerei in Konkurrenz zur Architektur trat, konnte Giorgiolis vornehmlich unillusionistische Malerei den Vorstellungen der Zeit nicht mehr genügen. Es ist sicher nicht zufällig, dass der Tessiner nach Rheinau bei den weiteren Kirchenbauten Franz Beers, in Münsterlingen und Weissenau, nicht mehr mit von der Partie war. Der einheimische Jacob Carl Stauder löste mit seinen scheinarchitektonischen Prospekten den Tessiner ab.

In Rheinau entsprach die Malerei des Tessiners den Anforderungen seiner Auftraggeber noch durchaus. Dies zeigt nicht nur die harmonische Einheit zwischen Architektur, Stukkatur und Freskomalerei, die ihresgleichen sucht, sondern auch die Reaktion des zuständigen Abtes Gerold II. Zurlauben, der dem «pictor peretissimus», von dem er im Vertrag gefordert hatte, er möge solch gute Arbeit leisten, «dass er den Ruhm darvon tragen möge, selbige mit einem göldinen Pemsel verfertiget zu haben»[36], nach Beendigung des Werkes am 20. September 1709 eine Reliquie des Heiligen Papstes Silvester überreichen liess, damit diese in der Kirche San Silvestro in Meride, der Heimatgemeinde Giorgiolis, zur ständigen Verehrung ausgesetzt werde.[37]

Für die Bescheidenheit Francesco Antonio Giorgiolis, dessen künstlerisches Ziel es gewesen sein mag, vom Tisch der grossen italienischen Vorbilder einige Brocken zu erhaschen, spricht seine Selbstdarstellung im Vierungsfresko. In Gestalt des Bettlers kniet er neben dem Hl. Martin, der mit ihm den Mantel teilt und mit dem Zeigefinger eigens auf den Schöpfer der Fresken hindeutet[38], der sich im Fresko mit der Vertreibung der Händler auch schriftlich verewigt hat: «Francesco Antonio Giorgioli, pitore italiano, 1709».[39]

Die Beziehung Giorgiolis zur Tradition der Malerei im Tessin

Francesco Antonio Giorgiolis Freskomalerei kommt aus der oberitalienisch-tessinischen Tradition heraus, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch die Wanderkünstler nach Norden vermittelt wurde und in der Person von Carpoforo Tencalla (1623–1685) aus Bissone einen ihrer wichtigen Vertreter hat. Maler wie die in Österreich, Deutschland und Polen tätigen Colomba aus Arogno und die in Thüringen dominierenden Luchese aus Melide müssen neben den Carlone genannt werden, wenn nach den nördlich der Alpen am häufigsten anzutreffenden Wanderkünstlern aus dem Tessin gefragt wird. Die Stellung, die Giorgioli innerhalb der genannten Künstlergruppe einnimmt, können wir in Ermangelung der Forschungsgrundlagen nicht präzis festlegen. Im Koordinatensystem der seit Mitte des 17. Jahrhunderts durch «welsche» Künstler entstandenen Monumentalmalerei nördlich der Alpen sind noch kaum die Hauptachsen gelegt. Eine Beziehung Giorgiolis zu den Colomba darf angenommen werden. Die Mitglieder dieser Künstlerfamilie, die aus nächster Umgebung von Lugano stammt, wo Giorgiolis Vater eine Werkstatt als Bildhauer unterhielt, haben über mindestens drei Generationen die Länder nördlich der Alpen als Wanderkünstler bereist.[40] Der Maler und Stukkateur Giovanni Battista Colomba (*1648) ist 1690 in Warschau gestorben, wo er im Dienst des Hofes stand.[41] 1687 ist der Bruder Francesco Antonio Giorgiolis, der Bildhauer und Stukkateur Giuseppe Giorgioli, nach Warschau gereist, wohin ihm im folgenden Jahr sein Bruder folgte.[42] Möglicherweise sind die Brüder Giorgioli durch Vermittlung der Colomba nach Warschau gelangt. Angeblich weil der Geschmack der Polen und die Entlöhnung durch den Principe ihm nicht entsprachen, verliess Francesco Antonio Giorgioli das Land 1689 bereits wieder.[43]

Von den Brüdern Domenico und Bartolomeo Luchese aus Melide, die als Stukkateure und Maler zwischen 1690 und 1720 das Monopol im Gebiet Frankens und Thüringens innehatten, sind nicht einmal die Lebensdaten ermittelt.[44] Und über den künstlerischen Werdegang des Freskanten Bartolomeo Luchese ist so gut wie nichts bekannt. Sicher ist, dass Giorgioli zur gleichen Zeit im gleichen Gebiet tätig war: 1691/92 in Weimar, Coburg und Eisenberg, um 1715 in der Klosterkirche in Banz.[45] Bartolomeo Lucheses Fresken in der Hofkapelle in Coburg und in der Klosterkirche von Speinshart stehen denjenigen Giorgiolis stilistisch derart nahe, dass eine Beziehung der beiden Künstler als fast sicher angenommen werden darf.[46] Beide Künstler, Francesco Antonio Giorgioli und Bartolomeo Luchese, stehen in stilistischer Verwandtschaft zu Carpoforo Tencalla. Was bei den beiden nur in Ansätzen, ist beim geschickteren Tencalla überzeugend ausgebildet vorhanden. Ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, das man gerne vermuten möchte, ist jedoch faktisch bis heute nicht belegt. Die Fresken in der Pfarrkirche von Bissone, das einzige, 1676 auf Tessiner Boden entstandene Werk Tencallas, haben beispielhaften Charakter.[47] Sie bilden zusammen mit dem reichen Stuck eines bis heute unbekannt gebliebenen Stukkateurs das früheste Beispiel jener Kirchendekorationen aus Stuck und Malerei, als deren Ausläufer wir diejenigen in Pfäfers, Muri und eben auch Rheinau betrachten können, für die Francesco Antonio Giorgioli die ersten umfassenden Freskenzyklen der deutschen Schweiz schuf.

Die Bedeutung, die Tencalla, Luchese und Colomba für Österreich und Deutschland haben, nimmt Giorgioli für die deutsche Schweiz und die nähere deutsche Umgebung ein, wo seine Hauptwerke entstanden sind. Unter ihnen nehmen die Fresken in Rheinau eine hervorragende Stellung ein. Sie sind nicht nur niemals übermalt worden, sondern stehen auch, was ihre Qualität angeht, einzigartig da innerhalb des Gesamtwerks des Tessiners.

Zur Biographie Francesco Antonio Giorgiolis

Die Familie Giorgioli ist seit 1530 in Meride nachgewiesen.[48] Auch zahlreiche andere Künstlerfamilien wie die Clerici, Oldelli, Fossati, Roncati, Melchion und Del Martino stammen aus dem Tessiner Weinbauerndorf, das, am

Abb. 12–13 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Zeremonienchor (1. Chorjoch). Deckenfresken mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Links: «Die wunderbare Brotvermehrung» (D 13, nördlich). Rechts: «Verklärung auf Tabor» (D 2, südlich). Fresken von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709. Stuckrahmung von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahmen von 1967.

Südhang des Monte San Giorgio gelegen, bis heute kaum etwas von seiner Ursprünglichkeit verloren hat. Fern der Heimat haben die meisten Merideser Künstler vorwiegend als Steinmetze, Bildhauer und Stukkateure ihr Brot verdient. Francesco Antonio Giorgioli scheint in seiner Familie der erste Maler gewesen zu sein. Sein Bruder, Vater und Grossvater waren alle Holzbildhauer.

Francesco Antonio Giorgioli besitzt keine ausführlich bekannte Biographie.[49] Ort und Tag seiner Geburt sind nicht belegt, hingegen ist das Jahr rekonstruierbar. Aus dem Totenbuch der Gemeinde ist zu entnehmen, dass Franciscus Antonius Giorgiolus, Sohn des Jo. Petri, am 15. November 1725 im Alter von zirka siebzig Jahren gestorben ist. Die Volkszählung von 1696, in die Giorgioli als 41jähriger aufgenommen worden ist, bestätigt die Richtigkeit der Altersangabe. Demnach wurde Francesco Antonio mit Sicherheit 1655 geboren, allerdings nicht wie sein jüngerer Bruder, Carlo Giuseppe, in Meride. Von seinem Vater, Giovan Pietro, genannt «il Longo», der Holzbildhauer war und in Lugano eine Werkstatt unterhielt, wissen wir, dass er eine Maria Sibilla Buzzi geheiratet hat. Das Geschlecht der Buzzi ist in den italienischen Nachbardörfern Clivio und Viggiù nachgewiesen. Solange kein entsprechender Aktennachweis erbracht ist, können wir nur vermuten, dass Francesco Antonio im Heimatort der Mutter zur Welt gekommen ist, während sich der Vater auf Wanderschaft befand.

Über die Jugendjahre Francesco Antonios herrscht völlige Dunkelheit. Bis zu seiner Heirat 1677 mit Margherita Roncati aus Meride erfahren wir nichts über ihn. Die Familie Roncati ist die einzige unter den zahlreichen Merideser Künstlerfamilien, die neben Bildhauern und Stukkateuren auch Maler aufweist. Es ist bis heute eine Vermutung geblieben, Francesco Antonio könnte in der Familie seiner zukünftigen Frau die ersten Lehrjahre als Maler verbracht haben. Als Francesco Antonio 1678 in Mailand erstmals als 23jähriger, bereits verheirateter Mann fassbar wird, war seine Lehrzeit sicher abgeschlossen.

1680 setzt die Reihe von Briefen ein, die der Künstler während seiner Abwesenheit von seiner Heimat seinem Sachwalter in Meride, Notar Alfonso Oldelli, geschrieben hat und die uns vor allem für die Zeit der Wanderjahre wertvolle Hinweise geben.[50]

Zwischen 1680 und 1683 ist er hauptsächlich in Rom, aber auch in Florenz anzutreffen. Bis 1686 weisen ihn verschiedene Arbeiten in der engeren Heimat wieder im Tessin nach. Zwischen 1687 und 1689 gelangt Giorgioli dann über Venedig und Wien nach Warschau, wo er am Hofe Anstellung findet. 1690 taucht er wieder in der Heimat auf und ist dann zwischen 1691 und 1692 in Eisenberg, Coburg und Weimar nachgewiesen. Mit Beginn der kontinuierlichen Aufträge in der deutschen Schweiz und in Süddeutschland versiegen die Briefquellen allmählich und hören 1697 ganz auf. Die Stationen der dreissigjährigen Tätigkeit Giorgiolis in unserer Gegend sind allein durch die vorhandenen Werke belegt, die 1692 in Beromünster beginnen und 1722 mit den Fresken in St. Trudpert im Schwarzwald enden.

1695 stirbt seine Frau Margherita. Noch im gleichen Jahr hat sich der Künstler mit Jacoba Vassalli aus Riva San Vitale wieder verheiratet, die ebenfalls aus einer bekannten Künstlerfamilie stammt. Von den dreizehn Kindern, sieben aus erster und sechs aus zweiter Ehe stammend,

Abb. 14–15 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Zeremonienchor (2. Chorjoch). Deckenfresken mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Links: «Der zwölfjährige Jesus im Tempel» (D 14, nördlich). Rechts: «Taufe Christi im Jordan» (D 1, südlich). Fresken von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709. Stuckrahmung von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahmen von 1967.

erreichte nur die Hälfte das Erwachsenenalter, und mehr als die nackten Lebensdaten erfahren wir einzig von Giovan Pietro und Quirico Antonio, die beide Maler wurden.

Äusserungen von Zeitgenossen über Giorgioli sind nur ganz wenige erhalten. Was wir über ihn als Menschen aussagen können, entnehmen wir seinen eigenen Briefen und denen seines besten Freundes, Girolamo Rossi aus Lugano, mit dem er verschiedentlich zusammengearbeitet hat. Bescheidenheit und fromme Gottergebenheit scheinen den Künstler in besonderem Masse gekennzeichnet zu haben. Diese Eigenschaften sprechen nicht nur aus seinen Bildern, sondern auch aus seinen Worten. In Rom weigerte er sich beispielsweise, trotz der allgemeinen Arbeitslosigkeit unter den Künstlern, wie die anderen als «galantuomo» zu leben und die Mühe der harten Arbeit zu verachten. Seine Aufträge, deretwegen er in Rom von seinen Freunden «virtuoso» genannt wird, schreibt er nicht seinem Können, sondern der Gnade Gottes zu.[51] Während der Tessiner in Italien mit Hilfe Gottes – wie er immer wieder betont – bemüht ist, sich in seiner Kunst weiterzubilden, spricht auch aus seinem Brief aus Coburg die reine Bescheidenheit, wenn er schreibt, dass man ihn am dortigen Hofe gegen seinen Willen zwinge, sich wie ein Hofmaler zu kleiden.[52]

In das Bild des bescheidenen, gottergebenen Mannes passt durchaus auch das des rührend besorgten Familienvaters, der sich aus der Ferne Sorgen macht und für seine Gattin betet, wenn er die heiligen Orte besucht. Seine Frau fordert er auf, mit den Familienangehörigen in Frieden zu leben, die Kinder liebzuhaben und das hart erarbeitete Geld, das er ihr, wenn immer möglich, schicke, sinnvoll für das Wohl der Familie einzusetzen. Und als er einmal besonders gut verdient, unterlässt er es nicht, seinen Verwandten einen Sparpfennig zu hinterlegen.[53] Über die Familien- und Verwandtentreue hinaus fällt Giorgiolis besondere Fähigkeit zur Freundschaft auf. Beredtes Zeugnis davon hinterlässt der Stukkateur Girolamo Rossi in einem Brief, in dem er die Tugenden und das Können seines Freundes überschwenglich lobt.[54]

Sein Sinn für Gerechtigkeit und Ehrenhaftigkeit scheint mit einer gewissen Ungeschicklichkeit in kommerziellen Angelegenheiten gepaart. Klagen über unlautere Konkurrenten, die ihm seine Existenz als Künstler erschweren, über mangelnde oder gar ausbleibende Entlöhnung häufen sich in seinen Briefen.[55] Die einzige Hoffnung, die ihm in Coburg bleibt, als man ihn durch billigere Maler, die man aus dem Tessin kommen lässt, vertragswidrig auszubooten versucht, fasst Giorgioli in dem naiv-zuversichtlichen Ausspruch «che le mie opere parlarano per me» zusammen.[56]

Über seine äussere Erscheinung hat uns der Künstler selbst ein Zeugnis hinterlassen. Im schwiegerelterlichen Haus (heute Casa Tettamanti) in Meride ist an der Decke eines Zimmers ein Selbstporträt erhalten.[57] In der Darstellung der Allegorie der Künste erscheint anstelle einer Signatur – von einer Putte auf ein Blatt Papier skizziert – das Antlitz des Künstlers. Die schütteren, im Nacken zusammengefassten Haare, der dünne, zottige Bart, die eingefallenen Gesichtszüge und der anscheinend zahnlose Mund geben dem Künstler, der hier bereits ein hohes Alter erreicht haben muss, etwas Asketisches, Christushaftes. Als hervorstechendes Merkmal fällt die markante, fast völlig ungeknickte Stirn-Nasenlinie auf, die wir übrigens auch als Charakteristikum von Giorgiolis Figuren

durchwegs beobachten können. Aus der vornübergebeugten Kopfhaltung und den länglichen Formen schliessen wir auf eine beachtliche Körpergrösse, die auch für seinen Vater im Beinamen «il Longo» schriftlich bezeugt ist.[58] Das Selbstbildnis von Meride erlaubt uns, den Künstler in vielen seiner Fresken wiederzuerkennen, in denen er sich als hagerer, langgliedriger und leicht vornübergebeugter Mann sehr oft unter das einfache Volk mischt. Wenn wir die charakterlichen Merkmale mit der äusseren Erscheinung des Künstlers vergleichen, finden wir das Bild des bescheidenen, eher zurückgezogenen, alles andere als weltmännischen Künstlers bestätigt.

Francesco Antonio Giorgioli verkörpert mit seiner von volkstümlicher Frömmigkeit erfüllten Kirchenmalerei die religiös innerliche Seite des Barock, wie sie etwa im Tessin durch die missionierenden Kapuziner und die vielen Laienbruderschaften des 17. Jahrhunderts repräsentiert wird. In ihrem Dienst stand der Maler Giorgioli in seiner Heimat denn auch.

Als «fermo et stabelito come la guglia di S. Pietro in Roma» beschreibt Girolamo Rossi seinen Freund, als es gilt, Margherita Giorgioli die Treue ihres Mannes anschaulich vor Augen zu führen.[59] Worte, die als Motto über dem Lebenswandel des Tessiner Künstlers Francesco Antonio Giorgioli stehen könnten.

Anmerkungen

1 Keller-Schweizer 1972, bes. S. 102–112 (Rheinau).

2 Ebd., S. 95–99.

3 Ebd., S. 174, Anm. 458.

4 Ebd., S. 174, Anm. 459.

5 Ebd., S. 101–102.

6 Ebd., S. 165, Anm. 249.

7 Ebd., S. 165, Anm. 250.

8 Ebd., S. 75–90.

9 Grundriss der Kirche mit schematischer Einzeichnung der Gemäldespiegel bei Fietz Klosterkirche 1932, S. 89, Abb. 18.

10 Keller-Schweizer 1972, S. 210–217. – Fietz Klosterkirche 1932, S. 118–121.

11 Keller-Schweizer 1972, S. 175, Anm. 476.

12 Ebd., S. 175, Anm. 477.

13 Ebd., S. 175, Anm. 478.

14 Ebd., S. 214.

15 Für die grossen Fresken waren 35, für die kleineren 10 und für das Vierungsfresko 75 Taler angesetzt. Vgl. Keller-Schweizer 1972, S. 211–215.

16 Ebd., S. 212–213.

17 Ebd., S. 214.

18 Ebd., S. 216, N. 37.

19 Ebd., S. 214–216.

20 Ebd., S. 175, Anm. 486.

21 Ebd., S. 90–91.

22 Lorenzi, Franz et al.: Restaurierungsbericht des SIK zuhanden der kantonalen Denkmalpflege, Typoskript 1978, S. 53–54.

23 Die Forschungen über die Tessiner Wandermaler sind in den vergangenen 20 Jahren kaum weiter gekommen. Der dritte Band über Arte e artisti dei laghi lombardi, hrsg. von E. Arslan (Bd. I architetti 1959 und Bd. II stuccatori 1964) steht immer noch aus. 1994 erschien eine Publikation von Lucia Pedrini-Stanga über die Kulturwege der Künstlerfamilie Colomba aus Arogno.

24 Keller-Schweizer 1972, S. 17–23.

25 Ebd., S. 175, Anm. 488.

26 Ebd., S. 214, N. 39.2.

27 Ebd., S. 40–46.

28 Rothenhäusler 1902, S. 110.

29 Keller-Schweizer 1972, S. 79–82.

30 Ebd., S. 175, Anm. 492.

31 Ebd., S. 175, Anm. 493.

32 Ebd., S. 18.

33 Poeschel, Erwin: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. 6, Basel 1945, S. 278.

34 Keller-Schweizer 1972, S. 119–121.

35 Rothenhäusler 1902, S. 110.

36 Keller-Schweizer 1972, S. 210.

37 Ebd., S. 216.

38 D 16: Standort am äusseren rechten Bildrand.

39 D 22: Die Inschrift steht auf den Geldsäcken des Händlers.

40 Vgl. Anm. 23.

41 Riesenhuber, M.: Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924, S. 426.

42 Martinola, G.: Lettere dei paesi transalpini degli artisti di Meride e dei villagi vicini, Bellinzona 1963, S. 47/48 und 57–61.

43 Ebd., S. 89, Nr. 88.

44 Keller-Schweizer 1972, S. 160, Anm. 132.

45 Ebd., S. 160, Anm. 133 bzw. S. 119–121.

46 Ebd., S. 160, Anm. 134.

47 Ebd., S. 160, Anm. 135. Vgl. Proserpi, Ivano: La Chiesa Parrocchiale di San Carpoforo a Bissone TI, Schweizer Kunstführer Nr. 406, Bern 1987.

48 HBLS, Bd. 3, S. 520.

49 Weitere Angaben zur Biographie vgl. Keller-Schweizer 1972, S. 11–13.

50 Vgl. Anm. 42. Martinola 1963.

51 Ebd., S. 51, Nr. 62.

52 Ebd., S. 66, Nr. 100.

53 Ebd., S. 51, Nr. 62.

54 Ebd., S. 62, Nr. 100, Anm. 2.

55 Keller-Schweizer 1972, S. 158, Anm. 66.

56 Vgl. Anm. 42. Martinola 1963, S. 64, Nr. 103.

57 Keller-Schweizer 1972, Abb. 59.

58 Ebd., S. 16.

59 Vgl. Anm. 42. Martinola 1963, S. 62, Nr. 100, Anm. 2.

Abbildungsnachweis

Peter Engler, Winterthur: 1, 4–11.

Fietz Klosterkirche 1932: 2 (S. 93), 3 (S. 89).

Kantonales Hochbauamt Zürich: 12–15.

Zum Inhaltsverzeichnis

«PRAECELLENS IN ARTE GYPSATORIA MAGISTER» – FRANZ SCHMUZER IN RHEINAU

Eva Christina Vollmer

Einleitung

Der Vertrag über die Stuckdekoration in der Klosterkirche Rheinau wurde am 29. Oktober 1707 mit Franz Schmuzer aus dem oberbayerischen Wessobrunn geschlossen. Von den rund 600 Künstlern und Handwerkern, die man zur Wessobrunner Schule zählt, sind die Angehörigen der Familien Schmuzer, Feichtmayr und Zimmermann die bedeutendsten gewesen.

Die Schmuzer lassen sich sieben Generationen lang, von 1557 bis 1777, verfolgen; 1777 ist die Familie im Mannesstamm ausgestorben. Zu den produktivsten Mitgliedern der Sippe gehörten der Wessobrunner Klosterbaumeister Johann Schmuzer (1642–1701) und seine beiden Söhne Franz (1676–1741) und Joseph (1683–1752). Wie bei vielen Wessobrunnern lässt sich auch bei ihnen eine Doppelbegabung feststellen: Johann und Joseph waren sowohl Architekten als auch Stukkateure, Franz stuckierte und baute Altäre und Kanzeln. Johann Schmuzer, von dem annähernd 60 Werke bekannt sind, wurde von vielen einflussreichen Abteien seiner Zeit beschäftigt, unter anderen Steingaden, Andechs, Füssen, Speinshart, Obermarchtal, Weingarten und Salem. Keine Frage, dass die beiden begabtesten Söhne Franz und Joseph – Johann Schmuzer hatte insgesamt vierzehn Kinder, davon acht Söhne – vom Vater ausgebildet und angesichts der florierenden Auftragslage schon bald in den Werkstattbetrieb eingegliedert wurden.[1]

Zu den frühesten Ausstattungen, bei denen Franz Schmuzer unter Leitung seines Vaters mitgewirkt hat, gehören die Chorstukkaturen in der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Stötten am Auerberg (1698/99) und der etwa gleichzeitige Stuck in der Wallfahrtskirche St. Wendelin in Obergermaringen, beide im Ostallgäu gelegen. Besonders die Dekoration in Obergermaringen ist ein kaum zu überbietendes Meisterwerk barocker Handwerkskunst, das mit seinen im Akanthuslaub versteckten figürlichen Elementen an die Grenze des technisch Möglichen reicht. *(Abb. 1)* Die Ranken am Chorbogen und die Stichkappendekorationen, vor allem im Langhaus, führen geradewegs nach Rheinau. Dort findet man an der Spitze der lorbeerstabbesetzten Grate den gleichen geflügelten Engelskopf, dem eine Kordel über den Flügelansatz gelegt wurde; an der Kordel sind mächtige Fruchtgirlanden befestigt, die festonartig an einer in Obergermaringen völlig gleich geknoteten und drapierten Schleife hängen.

Ebenfalls eine technische Meisterleistung ist die Stukkierung des Tassilosaales im Kloster Wessobrunn. Durch das Rankenwerk von fein verästeltem, stark unterschnittenem Akanthuslaub springen Hirsche und nach Wild jagende Hunde. Die komplizierte Stukkatur ist eine Mischung gegossener und angetragener Teile, denn die Ranken sind frei modelliert und gleiten über die Figuren

Abb. 1 Obergermaringen (Landkreis Ostallgäu). Wallfahrtskirche St. Wendelin. Stukkaturen von Johann und Franz Schmuzer, um 1699/1700.

hinweg, so dass diese halbverdeckt im Laubwerk erscheinen. Der Tassilosaal entstand um 1700 und ist ein markantes Beispiel für den allmählich sich vollziehenden Wechsel vom hochbarocken Dekorationsstil Johann Schmuzers hin zu den reduzierten, quasi «abgespeckten» Akanthusformen der Söhne.[2]

In der dem Kloster Weingarten unterstehenden ehemaligen Benediktinerpropstei Hofen (Friedrichshafen) am Bodensee, archivalisch als Werk Johann Schmuzers und seiner beiden Söhne aus den Jahren 1699/1700 ausgewiesen, ist die Aufteilung der Hände deutlich zu erkennen: Johann stuckierte im Chor, Franz im Kirchenschiff, wo wiederum mit Puttenkopf und Fruchtgirlanden gezierte Stichkappen auf Rheinau weisen. Auch die Stuckarbeiten in den Klostergebäuden daselbst wurden der Familie Schmuzer anvertraut (Vertrag vom 10. April 1700). Johann Schmuzer starb jedoch am 12. Mai 1701, an bzw.

einen Tag vor seinem 59. Geburtstag. Der 24jährige Palier Franz übernahm sowohl die Leitung der noch ausstehenden Hofener Arbeiten als auch die väterliche Werkstatt.

Nur sechs Tage nach Johann Schmuzers Tod ritt Franz nach Kloster Obermarchtal, wo sein Vater 1689–1692 die Abteikirche der Prämonstratensermönche stuckiert hatte und wo nun die Dekoration von Sakristei und Kapitelsaal ausgeführt werden sollte. Johann Schmuzer scheint trotz seines relativ frühen Todes nicht überraschend gestorben zu sein, denn er übertrug seinem Sohn Franz den mit ihm bereits abgesprochenen Auftrag.[3] Franz führte diesen als seine erste selbständige Arbeit im Sommer 1701 aus; er hatte zugesichert, «beede Capellen» (also Sakristei und Kapitelsaal) bis Michaelis (29. September) fertigzustellen.

In den Jahren 1705/06 finden wir Franz Schmuzer erstmals in der Schweiz. Für die protestantische Kirche St. Peter in Zürich fertigte er die Stuckmarmorsäulen, wohlgemerkt nur die Säulen, denn den Stuckdekor trug der Zürcher Salomon Bürkli zusammen mit italienischen Gehilfen an.[4] Offensichtlich galt Schmuzer schon damals als Spezialist für die sehr schwierige und aufwendige Herstellung von Stuckmarmor, was ihn später zu einem begehrten Altarbaumeister werden liess. Die rotmarmorierten Säulen in Zürich haben ein Pendant in Überlingen, im Patrizierhaus der Reichlin-Meldegg, dessen zweigeschossiger Festsaal von Johann Schmuzer, wahrscheinlich unterstützt von Franz, etwa gleichzeitig mit dem Sommerrefektorium im Kloster Salem (1699/1700) verschwenderisch stuckiert wurde. Die mit einem Ring wie zu einem Strauss gebundenen Akanthuszweige auf den Zwickeln über den Wandpilastern werden wir im Chor von Rheinau wiederfinden.

Dem Zürcher Auftrag folgte 1707 der Kapitelsaal (seit 1890 Sakristei) des Benediktinerklosters Muri. Der 1707 erwähnte «anonyme bayerische Stukkateur, dem die stuckmarmorne Mittelsäule und die mit luftigen Akanthusranken (...) verzierte Decke» des Kapitelsaales zu verdanken ist[5], lässt sich einwandfrei mit Franz Schmuzer identifizieren, mit dessen Obermarchtaler Stukkaturen der Murenser Kapitelsaal in unübersehbarem Zusammenhang steht.[6]

Die Stukkaturen des Kirchenraumes

Von Muri war es nicht mehr weit nach Rheinau, wo die 1707 im Rohbau vollendete Benediktinerklosterkirche ihrer Ausstattung harrte. Man darf davon ausgehen, dass der mit Schmuzers Leistung zufriedene Murenser Abt Placidus Zurlauben eine Empfehlung ausgesprochen hat, welche bei seinem Bruder, dem Rheinauer Abt Gerold II. Zurlauben Gehör fand. So kam es Ende Oktober 1707 zur Vertragsunterzeichnung. Auch der zuvor in Muri beschäftigte Freskomaler Francesco Antonio Giorgioli fand auf diese Weise den Weg nach Rheinau. Mit Franz Schmuzer hatte Abt Gerold eine gute Wahl getroffen, denn der Reduktions- oder Aufspaltungsstil der Gebrüder Schmuzer war im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nicht nur in den grossen vorarlbergischen Klosterkirchen der Dekorationsstil schlechthin. Der altmodische Giorgioli hingegen, 21 Jahre älter als Schmuzer, hatte seinen Höhepunkt bereits überschritten.

Dem Vertrag mit Franz Schmuzer, der darin als «Kunsterfahrner Meister» angesprochen wird, lagen zwei Risse über die «projectierte Stockhadorer Arbeith» zugrunde. Das Kloster behielt sich vor, einen der Risse auszuwählen. Für die Stuckierung nach Plan A hätte Schmuzer 850 französische Taler und ein Fuder Wein (=1125 Liter) erhalten, Plan B wäre mit 800 Talern und einem halben Fuder Wein honoriert worden. Die Pläne sind zwar nicht erhalten geblieben, aber die Aufstellung der Bauunkosten verzeichnet bei den «Uncösten der Stockadorer in der Kirchen: Herr Frantz Schmutzer Stockadorer von Wessenbron in Peyren ist die Stockadorer arbeit der Kirchen den 29. octobris 1707 verdungen per Reichsgulden 1700, vor 1 Fuoder Wein, per 7½ Saum, 1 à 6 fl., 45 fl.».[7] Der Konvent hatte sich also für den ersten Entwurf entschieden. Es wurde festgelegt, dass abweichend von den Rissen die Säulen und Geländer an der Galerie nicht aus Gips, sondern aus Holz verfertigt werden sollten.

Schmuzer musste sich verpflichten, die Gerüste selber auf- und abzubauen, die Handlanger und seine anderen Arbeitsleute selbst zu unterhalten, Früchte und Wein für seinen Trupp vom Kloster «nach jeweilig lauffendtem preiß zu erkhauffen» und, um dem Maler den notwendigen frischen Anwurf zu machen, diesem täglich einen Arbeiter zwei Stunden lang zur Verfügung zu stellen. Im ersten Jahr sollten Chor, Vierung und das nächst daran stehende Kapellenpaar stuckiert werden, im zweiten Jahr das Langhaus und das Gewölbe unter der Orgel. Sollte Schmuzer vor Abschluss aller Arbeiten das Zeitliche segnen, dann solle sein Bruder Joseph in den Vertrag eintreten und die Arbeit beenden.

Das Kloster hingegen verpflichtete sich, alle erforderlichen Materialien (das waren unter anderem immerhin 149 Fass Gips im Wert von 546 Gulden[8], 20 500 geschmiedete Nägel, Pinsel und grosse Kellen) bereitzustellen, ihn und den Palier zu beherbergen und zu verköstigen und schliesslich für den Stukkatorentrupp das Kollerische Haus (später Pfarrhaus) als Unterkunft zur Verfügung zu stellen. Die Verpflegung war reichlich: Schmuzer erhielt an der Hoftafel mittags eine Suppe, eine Vorspeise, ein Stück Rindfleisch, Braten und Brot; abends gab es eine Suppe, Braten und Brot, dazu zu jeder Mahlzeit «eine Maaß» Wein (=1,17 Liter). Von dem im Kontrakt erwähnten Wein, den Schmuzer selber vom Kloster kaufen musste, wird zwar auch mancher Tropfen so nebenher die Stukkatorenkehlen hinuntergelaufen sein, hauptsächlich aber wurde er dem Anmachwasser des Gipses beigemischt, um den Abbindeprozess und die Bearbeitungsmöglichkeit zu verlängern. Die Wirkung des Weins muss von den Stukkatoren hoch eingeschätzt worden sein, wenn sie an seiner Verwendung trotz des hohen Preises festhielten. In Rheinau verwendete man zuerst den abgestandenen, nicht mehr trinkbaren Wein, als dieser aufgebraucht war, guten Tischwein und schliesslich an seiner Stelle Nussöl, was der Stuckmasse grössere

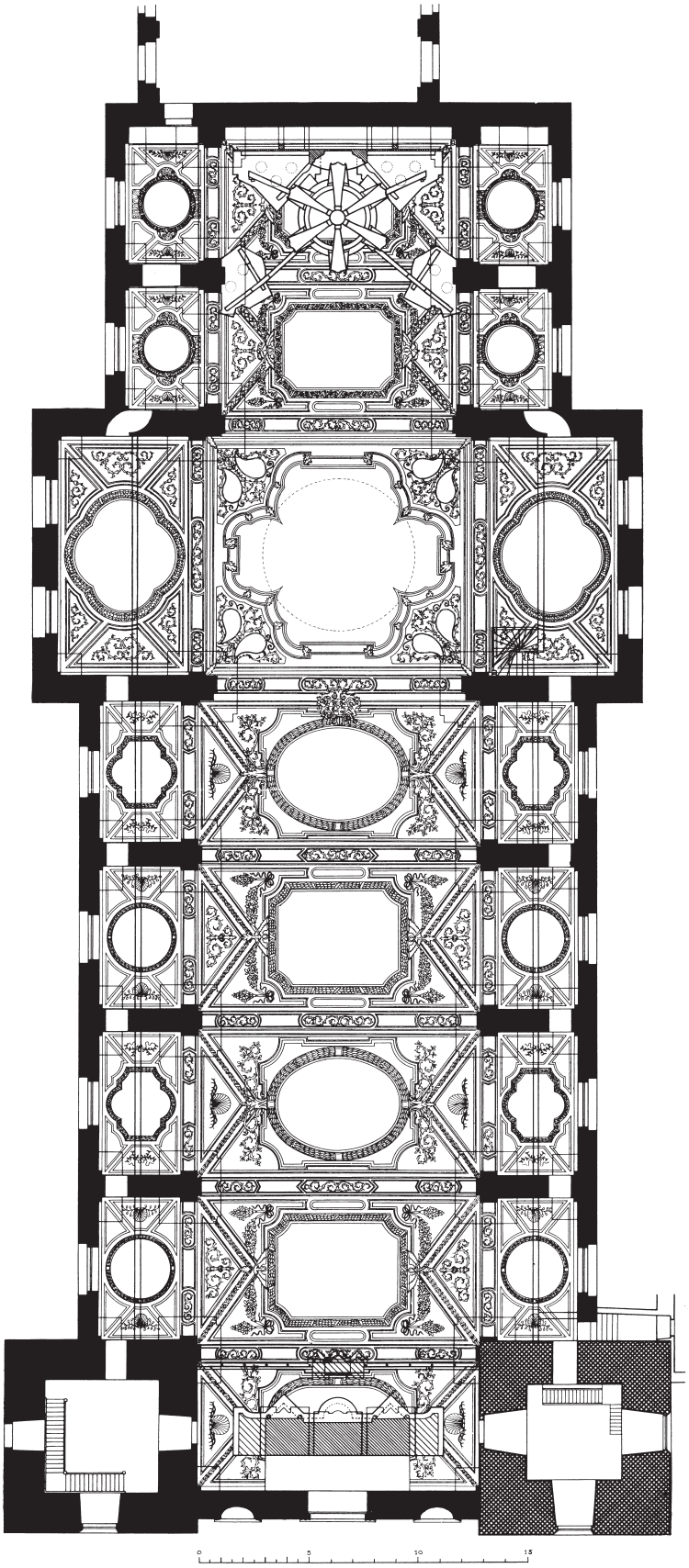


Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deckenplan mit eingezeichneten Stukkaturen, gez. 1932 von Hermann Fietz d.J. (aus: Fietz Klosterkirche 1932, nach S. 88).

Abb. 3 Irsee (Landkreis Ostallgäu). Ehem. Benediktinerklosterkirche. Chor. Wandpfeiler mit Stuckdekoration von Joseph Schmuzer aus Wessobrunn, 1702.

Geschmeidigkeit verlieh. Die Stuckdekoration (ohne Epitaphien) kostete inklusive Schmuzers Honorar 2854 Gulden und stand damit bezüglich Kostenintensität nach Orgel, Hochaltar und Chorgitter an vierter Stelle, gefolgt von Chorgestühl und Deckenmalereien.

Die Arbeiten eines Stukkators in einer Barockkirche waren umfangreich und vielfältig. Sie umfassten den gesamten inneren Gipsüberzug der Mauern des Kirchenraumes und der Gewölbe, dann die Einzeldurchbildung der Pilaster mit Kapitellen, das Ausführen der Profilierungen von Gesimsen und Gebälken und vor allem die dekorative Aufteilung der Deckengewölbe sowie das Anbringen des ornamentalen und figürlichen Schmucks.

Die Klosterkirche Rheinau ist eine imposante Wandpfeilerhalle und folgt den Prinzipien des Vorarlberger Münsterschemas. *(vgl. Grunder Ausstattung, S. 61)* Bestimmend für den Aufbau ist die Langhaus und Chor verbindende Einteilung in zwei Geschosse. Die einheitliche Erscheinung beider Raumteile wird durch die umlaufenden Galerien unterstützt. Auf diese Weise begleiten das vierjochige Kirchenschiff unten geschlossene Seitenkapellen und oben durchgehende Emporen. Ein Chorgitter trennt die Laienkirche von der als Mönchschor genutzten Vierung; dieser folgt das Altarhaus. Vertikale und Horizontale halten einander die Waage. Den Höhenzug der durch die Pilasterdekoration wie Freipfeiler wirkenden Wandpfeiler gleichen die geraden Galeriebrüstungen aus. Folgerichtig aus dem Aufbau entwickelt, wölben sich über Schiff und Chor Stichkappentonnen; Querarme, Seitenkapellen und Emporen besitzen Quertonnen. Die Vierung wird von einem überhöhten Kreuzgratgewölbe überfangen, das durch die Stuck- und Freskodekoration kuppelartige Wirkung erhält. Gurtbögen, die auf dem weit vorkragenden Gesims der Wandpfeilerköpfe aufliegen, unterstreichen die klare Abfolge der Teilräume.

Grosse Ähnlichkeit mit Rheinau besitzt die schwäbische Benediktinerklosterkirche Irsee, die 1699–1702 gleichfalls von Franz Beer erbaut und von Joseph Schmuzer dekoriert wurde. *(Abb. 3)* Die Handschrift der Brüder Schmuzer gleicht sich in dieser frühen Zeit so sehr, dass eine Unterscheidung kaum möglich ist. Viele Motive sehen aus, als seien sie in derselben Form gegossen worden, was auch durchaus möglich ist, da die hundertfach verarbeiteten Teile wie Blätter, Früchte, Blumen, auch Köpfe, Voluten, Flügelfedern, Muscheln im Winter in der heimatlichen Werkstatt vorgefertigt wurden. Der Stuck in Irsee und Rheinau charakterisiert die Wende vom hochbarocken zum Régencestil. Die Akanthusranken gehören dem sogenannten Reduktions- oder Aufspaltungsstil an, der die vorher stengellosen, fleischig-voluminösen und vielfach ausgezackten Ranken immer mehr ihres Laubes entkleidet. Die kleiner gewordenen Blätter stehen nun in grösseren Abständen und lassen einen Stengel erkennen. Ausserdem rollt sich die Ranke nicht mehr so stark gegen den Ausgangspunkt ein, sondern zeigt die Tendenz sich zu strecken. Schliesslich verschmelzen Stiel und Blatt zur neuen Form der Bandvolute, welche unmittelbar zum Bandwerk der Régencekunst überleitet. Die erste Bandvolute verwendete Franz Schmuzer bei den Rahmen der tropfenförmigen Kartuschen in der Rheinauer Vierung.

Etwa ab 1700 macht sich ein Abschieben der Stukkatur in die Stichkappen und die Gewölbe zwischen den Wandpfeilern bemerkbar. So wird durch die Ausräumung des Gewölbescheitels der Raum für die späteren grossen Deckenfresken frei. Die Deckengemälde in Irsee und Rheinau sind noch auf beschränktem Raum angebracht, während rund zehn Jahre später Cosmas Damian Asam in Weingarten fast die gesamte Fläche der einzelnen Gewölbejoche zur Verfügung stand.[9]

Die Hauptmotive der Rheinauer Stuckdekoration bestehen neben Akanthusrankenwerk aus Eichen-, Lorbeer- und Kelchblattfigurationen, Rosengirlanden, Fruchtgehängen, Muscheln und geflügelten Engelsköpfen. *(Abb. 4, 5)* Fünf verschiedene Rahmenformen sind über die Gewölbe verteilt. Am Mittelschiff wechseln eichenlaubgerahmte Rechteckfelder und lorbeerstabbesetzte Ovalrahmen einander ab; in den begleitenden Emporengewölben werden die Formen in versetzter Abfolge leicht variiert. Im zweijochigen Altarhaus bleiben die Rahmenformen gleich: rosenkranzgeschmückte Rechteckfelder in der Mitte, seitlich über den Emporen runde Rahmen mit Eichenlaub. Die Vierung ist durch einen Profilrahmen in frei

Abb. 4–5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Zeremonienchor. Deckenstukkaturen von Franz Schmuzer aus Wessobrunn, 1708–1710. Oben: Geflügelter Engelskopf. Unten: Fruchtgehänge. Aufnahmen von 1976.

geschwungener Vierpassform aus dem festen, linearen System herausgehoben und bildet den erforderlichen Kontrast zu den strengen geometrischen Formen aller anderen Bildfelder. *(Abb. 7, vgl. Keller-Schweizer, S. 116)* Allerdings hat es der Maler Giorgioli nicht verstanden, seine Bildkomposition den ein- und ausbuchtenden Rahmenteilen anzupassen. Hier, wo die Stuckleisten endlich einmal kurvig ausschwingen, begrenzt Giorgioli ängstlich das Feld durch eine gemalte kreisrunde Rahmung, um das durch den realen Stuckrahmen vorgegebene kreuzförmige Bild in ein rundes umzuwandeln und so die bereits in Muri erarbeitete Komposition ohne wesentliche Änderungen übernehmen zu können.[10] Die von Karl Kosel herausgearbeitete Abhängigkeit der Rheinauer Vierung von jener in Muri[11] bezieht sich vor allem auf das Gemälde, das, dem Vorgänger Muri folgend, einen mit 60 Figuren voll ausgefüllten Allerheiligenhimmel zeigt. Beim Stuck wirkte das vor- und zurückschwingende Kranzgesims der Murenser Kuppel, 1696/97 von Giovanni Battista Bettini stuckiert, vorbildlich auf die Rheinauer Vierung, wo der Gemälderahmen dasselbe Profil aufweist. In diesen Kontext gehören auch die für Schmuzer ungewöhnlichen acht tropfenförmigen Kartuschen in der Vierung, die auf Giorgioli zurückgehen. Ähnliche Kartuschen malte er in der Kapelle S. Carlo Borromeo in Lostallo im Misox (Kt. Graubünden) um 1686, im Rittersaal von Schloss Heidegg bei Gelfingen (Kt. Luzern) um 1695 und im sogenannten Schlössli in Schneisingen (Kt. Aargau) um 1696.[12]

Hermann Fietz stellte fest, dass der Wechsel von glatten und verzierten Füllungen auf den Gewölbegurten etwas Neues in Rheinau sei, weil ja früher die Gurtbögen einheitlich mit einer durchlaufenden Akanthusranke belegt gewesen seien.[13] Das lässt sich so pauschal nicht sagen. Es gibt die unterschiedlichsten Verzierungsmöglichkeiten bei Gurtbögen: Schon in St. Coloman, Ilgen und Ziemetshausen hat Johann Schmuzer die Bögen nur mit kleinen Rosetten und langgezogenen Spiralen belegt, die Flächen aber sonst weitgehend freigehalten; im Ilgener Chor und in der Speidener Gnadenkapelle liegen auf den Gurtbögen Blatt- bzw. Fruchtstäbe; Pfreimd, Wettenhausen und Edelstetten haben einzelne, mit unterschiedlichen Motiven verzierte Felder; in Hofen und in der Füssener Liebfrauenkirche werden die Gurtbögen nur von Zierleisten eingefasst. Vollständig mit Akanthusranken belegte Gurtbögen gibt es in Obermarchtal, Obergermaringen, Irsee und Kaufering; auch der Chorbogen in Hofen gehört dazu. In Weingarten und Donauwörth sind die Gurtbögen auch durchstuckiert, der Zeit entsprechend freilich nicht mehr mit Akanthusranken. Rheinau zeigt eine Kombination von verschiedenen Möglichkeiten und wechselt dabei sehr feinfühlig zwischen rundgeformten und spitzzulaufenden Feldern ab. Ebenso unauffällig, aber aufschlussreich für die feine Differenzierung ist die Besetzung der Stichkappengrate im Langhaus mit Lorbeerstäben und im Chor mit Kelchblattstäben. Das Kelchblatt wird bereits in der Vierung

Abb. 6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Langhaus (3. Joch). Stuckdecke von Franz Schmuzer aus Wessobrunn, 1708–1710. In den Stichkappen geschweifte Blattranken, die wie eine Fontäne aus einem Akanthuszweig wachsen. Aufnahme von 1978.

Abb. 7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Langhausgewölbe mit Stuckdecke von Franz Schmuzer aus Wessobrunn, 1708–1710. Deckenfresken von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709. Aufnahme von 1959.

auf den Graten zwischen den tropfenförmigen Kartuschen eingesetzt und vermittelt so zwischen Langhaus und Chor.

Die Stichkappen sind im Langhaus mit zwei sich abwechselnden Motiven gefüllt *(Abb. 6, 7)*: In den Jochen mit ovalen Bildfeldern sind es Muscheln mit herabhängenden Palmettenbüscheln; in den Achsen mit den Rechteckfeldern steigt ein Akanthuszweig wie eine Fontäne empor, aus dem beidseitig kurvig geschweifte Blattranken wachsen. Den Ovalfeldern sind seitlich Akanthusranken beigegeben, während die Rechteckrahmen – auch im Chor – von Fruchtgehängen begleitet werden, die an der Stichkappenspitze einem geflügelten Engelskopf um den Hals gehängt sind.

Die Kapitelle auf den kannelierten Pilastern sind in der Form der damals bevorzugten römischen oder Kompositordnung gestaltet, die – wie es der Name sagt – eine zusammengesetzte Ordnung ist, da sie aus der Verbindung der korinthischen und der ionischen Ordnung entstanden ist. Die Schmuzer verwendeten diese Kapitellform fast ein halbes Jahrhundert lang ohne nennenswerte Änderungen.[14] Da Kapitelle aus vorgefertigten Einzelteilen zusammengesetzt werden, die in der Regel im Winter in der Wessobrunner Werkstatt hergestellt wurden, ist es nicht verwunderlich, wenn sich beispielsweise die Kapitelle in Irsee und Rheinau wie ein Ei dem anderen gleichen: Blätter, Voluten usw. wurden in denselben Formen gegossen.

Nicht ungewöhnlich, aber doch auffallend in Anbetracht der engen Verwandtschaft mit Irsee ist in Rheinau der Verzicht auf die Stuckierung des Gebälks. Gegenüber solchen Kirchen, bei denen die Zwischenplättchen, auch Architrav, Fries und das Kranzgesims mit klassischen Zierleisten geschmückt sind, wirkt Rheinau an dieser Stelle kühl.[15] Diese Zurückhaltung mag auch Kosel aufgefallen sein, wenn er darauf aufmerksam macht, dass der persönliche Stil eines Künstlers wesentlich von der geistigen Konzeption des Auftraggebers mitbestimmt wird und dass sich die disziplinierte Klarheit und die wohlproportionierte Ausgewogenheit der Rheinauer Dekoration aus der Anpassung des Künstlers an das hohe Niveau des benediktinischen Gedankengebäudes erklärt: «Die überragende geistige Tradition dieses Ordens findet ihren sichtbaren Ausdruck in der souveränen Durchdachtheit der theologischen Programme ihrer Klosterkirchen. Daher haftet ihren Kirchen dieser Zeit jene bewusstseinsklare Kühle, Kühnheit und Feierlichkeit an, die spröde und zugleich grossartig wirkt.»[16]

Die Rheinauer Benediktiner hatten es sich nicht nehmen lassen, die Wessobrunner Truppe am 9. April 1708 mit einem ordentlichen Einstand willkommen zu

heissen – «obwohl es kein Schuldigkeit» –, wobei «Schupf 10 Pfund, Wein 10 Maas, Mutschlin 10» verzehrt wurden.[17] Die Zahlen lassen darauf schliessen, dass neben Schmuzer und seinem Palier noch acht Gesellen und Lehrbuben der Werkschar angehörten. Sie benötigten zwei Jahre für die Stuckierung der Kirche: 1708 waren sie vom 18. März bis 22. Oktober, 1709 vom 23. April bis 10. November beschäftigt.

Die Stuckarbeiten im Chor waren besonders aufwendig. *(Abb. 5)* Man betrachte einmal die Fruchtgehänge, Flügelfedern und Blumenkränze aus der Nähe: Aus Dutzenden kleiner Kügelchen ist jede Traube zusammengefügt, Äpfel und Birnen sind naturgetreu geformt, bei den Zitronen wurde mit kleinen Einstichen die poröse Oberfläche imitiert, jede Feder und jedes Blatt an der Rosengirlande der Chordeckenbilder erhielt zahlreiche Einkerbungen, um Plastizität und Naturhaftigkeit zu erreichen. Die Rosenkränze gehören zum Schönsten der Rheinauer Stuckdekoration. Es ist fast unglaublich, wie sich aus der Gipsmasse so täuschend echt wirkende vollerblühte Rosen formen lassen, von denen pro Rahmen im Schnitt 120 Stück verarbeitet wurden. Jede Rose wiederum besteht aus dreizehn bis fünfzehn Einzelblättern. Auch die sorgfältig gearbeiteten Engelsköpfe mit Augenbrauen, Lidern, breiten Nasenflügeln, leicht geöffneten Lippen, gebohrten Augen und lockigen Haaren bezeugen die qualitativ hochstehende Durchbildung des figürlichen und ornamentalen Details. *(Abb. 4)* Nicht alle Partien in der Klosterkirche sind so differenziert und feinfühlig ausgeformt. In den Quertonnen über den Emporen wird man die minuziöse Oberflächenbehandlung vergeblich suchen; ausgesprochen schwach und flach ist der Stuck unter der Orgelempore, was vielleicht einer früheren misslungenen Restaurierung anzulasten ist.

Trotz der vertraglich festgelegten Arbeitsdauer von zwei Jahren konnte die Kirchenstuckierung in diesem Zeitraum nicht gänzlich vollendet werden. So kamen Schmuzer, sein Palier und zwei andere, namentlich nicht genannte Gehilfen im Sommer 1710 zum dritten Mal nach Rheinau, um vom 25. März bis 2. Juni den Akanthusstuck an der Orgelempore anzubringen und vom 2. Juni bis 20. Juli zwei Epitaphien zu verfertigen, wofür nochmals, ohne Verköstigung, 73 Gulden bezahlt wurden. Abt Gerold II. scheint mit den Stukkateuren und ihrem Werk sehr zufrieden gewesen zu sein, denn zum Abschluss wurde dem Frantz Stockadorer der hohe Betrag von 20 Gulden verehrt, während der Palier und die beiden anderen je vier Gulden als Geschenk erhielten. Am 5. Oktober 1710 fand die Weihe der Kirche statt.

Abb. 8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epiaph von Graf Hartmann von Habsburg (†1281), geschaffen 1716 von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahme von 1995.

Die Epitaphien

An den Seitenwänden der Klosterkirche befinden sich in den Kapellennischen und im Querschiff dreizehn Epitaphien (ursprünglich vierzehn), die bis auf zwei Ausnahmen den Äbten des Klosters Rheinau gewidmet sind. Die grossen ovalen Tafeln aus schwarzer Marmorimitation mit umfangreichen goldenen Inschriften sind mit stukkierten oder gemalten Einfassungen umgeben.

Die beiden ältesten Epitaphien sind jene von Franz Schmuzer im Jahre 1710 verfertigten. Sie erinnern an die Äbte Bonaventura I. Wellenberg (Abt 1529–1555) und Gerold I. Zurlauben (Abt 1598–1607) und stehen einander am Ostende des Querschiffs gegenüber. *(Vgl. Grunder Ausstattung, S. 88)*Auch in der mittelalterlichen Vorgängerkirche besassen beide Äbte Grabmäler im Chor, die nun in der neuen Kirche von Abt Gerold II. Zurlauben wiedererrichtet wurden. Im Aufbau gleichen die Epitaphien kleinen Altären. Die Inschrifttafeln werden seitlich von Pilastern gerahmt, die auf grossen Voluten stehen. An den Stirnseiten der Pilaster hängen Kelchblattschnüre herab; ihre Kapitelle sind verkleinerte Ausgaben der Kirchenkapitelle. Auf dem Gebälk liegen rechts und links Totenschädel mit einzelnen Knochen. Über der Marmortafel erhebt sich, von einem geschwungenen Giebel hinterfangen, das jeweilige infulbekrönte Abtswappen in einer üppigen Rahmung aus Palmwedeln, Akanthus und Helmen mit Visier. Totenköpfe, Wappen und Giebel ragen in die Stuckrahmung der Fenster hinein.

Ein weiteres Gegenstück schuf Schmuzer im Jahre 1716. Es handelt sich um das Epitaph des Hartmann von Habsburg in der vierten südlichen Langhauskapelle. *(Abb. 8)* Auch dieses Grabmal hatte sich schon im Schiff der alten Kirche befunden.[18] Zunächst wurde das neue

Abb. 9 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epitaph von Abt Gerold II. Zurlauben (†1735), geschaffen von Br. Sebastian Zureich. Aufnahme von 1995.

Abb. 10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epitaph von Muri-Abt Placidus Zurlauben (†1723), geschaffen 1723 von Pontian Gigl und Michael Schnell aus Wessobrunn. Aufnahme von 1995.

Epitaph dem Stukkator Johannes Bintz verdingt, die Ausführung besorgte dann aber doch Franz Schmuzer[19], der 1716/17 in den Klostergebäuden tätig war. Die Inschrift ist streckenweise unleserlich, weil sie später verändert wurde.[20] Das Epitaph unterscheidet sich von den beiden vorherigen zwar nicht im Aufbau, wohl aber in einigen Details. Alle Akanthusranken wurden in schlichtere Palmwedel umgewandelt, statt der Abtsinful liegt eine Krone auf dem Wappen, die Kapitelle wurden durch Rosetten ersetzt.

Vielleicht aus Gründen der Symmetrie errichtete man 1728 auf der gegenüberliegenden Nordseite ein Epitaph, das ebenfalls einer bzw. zwei historischen Persönlichkeiten gewidmet war, nämlich dem aus dem fränkischen Hochadel stammenden Klostergründer Wolfehardo und seinem Nachfahren (schlecht lesbar «filio»?) Wolveno. Dieses Stifterepitaph gibt es heute nicht mehr. An seiner Stelle war nach der Klosteraufhebung im Jahr 1867 eine Tür ausgebrochen worden, die aber 1934 wieder entfernt wurde. Eine alte Photographie ist der einzige Anhaltspunkt. Sie zeigt, dass das Wappen bereits damals zerstört und die flankierenden Palmwedel nur aufgemalt waren. Die beschädigte und abgewetzte Inschrift war zum Zeitpunkt der Aufnahme nur noch stellenweise lesbar. Geschaffen wurde das Stifterepitaph von Jakob Appiani aus Porto Ceresio, der dafür 20 Gulden erhielt.[21] Appiani stuckierte 1729 den grossen, leider nicht erhaltenen Festsaal in dem als Männergasthausflügel und Mühlesaalbau bezeichneten Klostertrakt.

Abb. 11 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epitaph von Abt Bonaventura II. Lacher (†1789), geschaffen vor seinem Tod zusammen mit der Stuckrahmung der «wahren Abbildung» der Elisabeth von Reütt. Aufnahme von 1995.

Das am meisten auffallende Epitaph in Rheinau ist jenes von Fürstabt Placidus Zurlauben von Muri, der am 14. September 1723 im hohen Alter von 78 Jahren auf seiner thurgauischen Burg Sandegg oberhalb des Untersees verstarb. *(Abb. 10)* Er war wie erwähnt der Bruder des regierenden Rheinauer Abtes Gerold II. Wie die Inschrift besagt, wurde der Körper des Verblichenen in Rheinau, das Herz in Muri bestattet. Nur einen Monat nach Placidus' Tod begannen am 18. Oktober die Arbeiten an seinem Rheinauer Epitaph, die am 1. Dezember 1723 beendet waren.[22] Ausführende waren die Wessobrunner Pontian Gigl (1681–1742) und Michael Schnell (1677–1736), beides Mitarbeiter von Franz Schmuzer, die dieser vermutlich geschickt hatte, weil er selbst nicht abkömmlich war.[23] Michael Schnell hatte 1718 im Trupp Franz Schmuzers in der Klosterkirche Weingarten stuckiert und arbeitete 1724 unter dem Palier Pontian Gigl in der von Joseph Schmuzer entworfenen Kirche in Zusamaltheim.[24] Pontian Gigl wird 1722 im Kloster Weissenau als Meistergeselle von Franz Schmuzer genannt, 1724 war er dann Palier in Zusamaltheim. 1731 gehörte er der Werkstatt Dominikus Zimmermanns im Wallfahrtsort Steinhausen an; ab 1736 arbeitete er zusammen mit Johann Schütz im Donaukloster Beuron, wo er 60jährig starb.[25]

Das Epitaph von Abt Placidus unterscheidet sich vor allem durch die (originale?) Farbigkeit von den übrigen Stuckgrabmälern. Der weisse Akanthusdekor hebt sich wirkungsvoll von dem rosa, blau, grün und gelb getönten

Untergrund ab. Im Aufbau folgen Gigl und Schnell mit girlandenverzierten Pilastern, Kapitellen, Totenköpfen und zentraler Wappenkartusche dem Vorbild ihres Meisters Franz Schmuzer. Die Pilaster stehen statt auf Voluten auf einem Sockelgeschoss, das mit Akanthus und Kelchblattgehängen geschmückt ist. Rosa unterlegte Akanthusranken flankieren die Pilaster, wodurch das Epitaph an Grösse gewinnt, ebenso durch die über dem Giebel angeordnete zweite Inschrifttafel, die von delikatem vegetabilem Stuck der Stilstufe Weissenau gerahmt wird.

Neben diesem farbenprächtigsten Stuckepitaph befindet sich rechter Hand das figurenreichste Grabdenkmal, das für den Bauherrn von Kirche und Kloster Rheinau, Abt Gerold II. Zurlauben (Abt 1697–1735), von Sebastian Zureich zwischen dem 1. August und 1. November 1735 für 28 Gulden errichtet wurde. *(Abb. 9)* Anstelle von Pilastern stehen zwei vollständige Gerippe zu beiden Seiten der Inschrifttafel auf Sockeln und tragen auf ihren Totenschädeln das Gebälk. Unter der Tafel erscheint auf einer fächerartig ausgebreiteten Palmette ein geflügelter Kopf. Das über der Tafel angeordnete Wappen wird von zwei Genien gehalten, deren Füsse sich im Dickicht von Akanthus und Voluten erstmal einen Platz suchen müssen. Der hochaufragende Auszug erinnert mit seinen ständig die Richtung ändernden Kurven und übereinandergelegten blättchenbesetzten Schweifungen an ein Labyrinth. Etwas unmotiviert tritt darüber ein Baldachin mit darauf ruhendem Blumenarrangement hervor. Die einzelnen Stuckteile sind von guter Qualität, auch Proportion und Modellierung der Figuren können befriedigen. Insgesamt aber wirkt das Epitaph zu überladen und unsortiert.

Die zeitlich folgenden Denkmäler der Äbte Benedikt I. Ledergerber (Abt 1735–1744) und Bernhard II. Rusconi (Abt 1744–1753) sind wörtliche Kopien der Schmuzer-Aufbauten von 1710. Für das Benedikt-Epitaph ist in den Ausgabenbüchern der Abtei unter dem 3. November 1745 der Betrag von 21 fl. 4 bz. für den «Vogt von Altenburg sambt Tisch per 34 Täg» festgehalten. Dahinter verbirgt sich Sebastian Zureich, der bereits das Gerold-Epitaph angefertigt, 1740 die Muttergottesstatue auf dem Hofbrunnen gemeisselt und 1743 ein Abtszimmer stukkiert hatte. Zureich, der auch als «Gotteshauß Meister» bezeichnet wird, scheint ein vielseitiger Künstler gewesen zu sein, denn auch die Bildhauerarbeit an den Altären in der abgebrochenen St. Felix- und Regulakirche stammte von ihm. Die Arbeit am Epitaph Abt Bernhards ist in den Rechnungsbüchern unter dem 30. Juli 1754 mit 12 Gulden verzeichnet; der Ausführende wird nicht genannt. Aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Benedikt-Epitaph darf man wiederum Sebastian Zureich annehmen.

Ausgesprochen elegant präsentiert sich das im spätesten Rokokostil stuckierte Epitaph des Abtes Bonaventura II. Lacher (Abt 1775–1789). *(Abb. 11)* Die unaufdringliche Asymmetrie, das hübsche Motiv der rautenförmigen Verzierungen und Ketten, das Miniaturwappen, die filigrane, freiplastisch aufragende Kartusche aus feinstem Rocaillewerk, das duftige Rosengehänge lassen auf einen exzellenten Stukkateur schliessen, der sich zur Zeit aber noch nicht benennen lässt. Das Epitaph schliesst ein Ölgemälde der heiligen Elisabeth von Reutte mit ein, das Abt Bonaventura schon vorher an dieser Stelle hatte anbringen lassen.

Die restlichen Epitaphien sind mit farbigen, illusionistischen Malereien umgeben, wovon zwei mit anspruchsvollen Scheinarchitekturen als Pendants ausgebildet sind. Das Epitaph des letzten Rheinauer Abtes Leodegar Ineichen (Abt 1859–1862) ist bis auf die stuckierte Wappenkartusche schmucklos. *(vgl. Cavegn, S. 358)*

Kaum war die neue Kirche geweiht, beschäftigte sich Abt Gerold II. mit umfangreichen Neubauplanungen im Klosterbezirk. 1711 wurde mit dem Bau des östlichen Konventtraktes begonnen. Der Toggenburger Krieg unterbrach jedoch die Arbeiten, so dass erst im April 1713 der Grundstein gelegt werden konnte. 1716 war der Konventbau vollendet (Wappen mit der Inschrift «Geroldus II. 1716» am dreiachsigen Mittelrisalit). Ein gleichzeitig errichteter Verbindungsflügel vermittelt zwischen Kirche und Osttrakt. In ihm befinden sich drei Säle: im Erdgeschoss die Sakristei, im ersten Stock ursprünglich das Museum der Patres und ab Mitte des 18. Jahrhunderts ein Studentenschlafsaal, im zweiten Stock der nie vollständig ausgebaute Konventsaal.

Die Sakristei

Die Sakristei besitzt eine reiche Stuckdekoration und soll deshalb, quasi als Anhang, der Betrachtung über den Kirchenstuck hinzugefügt werden. *(Abb. 12)* Es handelt sich um eine dreischiffige Pfeilerhalle von sechs Achsen, deren Gewölbe sehr abwechslungsreich geschmückt sind. Die fünfzehn heute weiss getünchten Deckenspiegel waren mit grosser Wahrscheinlichkeit als Gemäldefelder gedacht, z.B. für die in der Klosterkirche zu erwartende, aber fehlende Geschichte des Klostergründers Fintan. *(Abb. 14)* Die Rahmenformen wechseln von Joch zu Joch in selten anzutreffender Vielfalt: rund, vierpassförmig, rechteckig, oval, quadratisch, achteckig, kreuzförmig. *(Abb. 13)* Die Stukkaturen stellen eine Weiterentwicklung der Formen aus dem Mönchschor (Vierung) dar. Die dünnen Akanthusranken sind langgezogen und nur spärlich mit Blättern besetzt. Feingegliederte naturalistische Formen, wie knorrige Zweige mit Eicheln und Weintrauben (diese auch in der Sakristei von St. Urban) breiten sich aus. Die bisher übliche klare Aufteilung des Gewölbes mittels Gurten fehlt. Die Grate sind nur zu Dreivierteln mit Blattgehängen oder Quasten belegt, so dass die einzelnen Kompartimente fliessend ineinander übergehen. Die einst so beliebten Muscheln und geflügelten Engelsköpfe sind nur noch zweimal zu finden, dafür tauchen bandwerkartige Vorboten auf.

Der Rheinauer Sakristeistuck wird in der gesamten Literatur in das Jahr 1721 datiert; nur Elisabeth Keller-Schweizer ist der Ansicht, dass er zwischen 1711 und 1717, also gleich nach Beendigung des Rohbaues, entstanden

ist.[26] Dieser Vermutung ist zuzustimmen. Die mit 1721 zu späte Datierung fusst wahrscheinlich auf einem Satz bei Rothenhäusler, der schreibt, dass mit der Ausstattung der Sakristei 1721 begonnen wurde.[27] Er bezog diesen Ausstattungsbeginn aber auf das mobile geschnitzte Holzwerk, also Altäre, Kniebänke, Schränke. Der Stuck dürfte bereits 1716 oder Anfang 1717, als die Innenausstattung des Osttraktes auf Hochtouren lief, entstanden sein.[28]

Als ausführende Künstler gelten Pontian Gigl und Michael Schnell, der Entwurf wird Franz Schmuzer zugewiesen.[29] Der Stuck hängt mit dessen 1717 entstandenen Dekorationen in Bibliothek, Sakristei und Kapitelsaal im Kloster St. Urban zusammen. 1716 war Schmuzer in Rheinau, um das Hartmann-Epitaph zu verfertigen. Ende Januar 1717 erhielt er den Auftrag, die Aula im Rheinauer Konvent zu schmücken[30], was aber offensichtlich unterblieben ist. Stattdessen könnte er die Arbeiten in Sakristei, Bibliothek und den beiden im Südostpavillon gelegenen Räumen ausgeführt bzw. beaufsichtigt haben.[31] Bis zur Jahreshälfte 1717 ist der zweite Aufenthalt Schmuzers in Rheinau denkbar, später nicht mehr, denn da waren die Arbeiten in St. Urban auszuführen. 1718 begann er mit dem Grossauftrag im Kloster Weingarten, errichtete den Ulrichsaltar in Vilgertshofen und hatte wohl auch in Muri zu tun.[32] 1719 war er in Weingarten und Weissenau, 1720/21 in Donauwörth, Vilgertshofen und Moorenweis. Eine Ausgestaltung der Rheinauer Sakristei im Jahre 1721 ist also bereits vom zeitlichen Aspekt her gesehen unwahrscheinlich. Auch Cölestin Schindlers Diarium enthält 1721 keinen Hinweis auf die dekorative Ausgestaltung dieses für den Klosterbetrieb ja sehr wichtigen Raumes (1716/17 erwähnt er allerdings auch nichts darüber).[33]

Beim Betrachten der Rheinauer Sakristei wird man feststellen, dass es typischere Franz Schmuzer-Dekorationen gibt. Geläufige Motive wechseln mit ungewöhnlichen ab. Völlig aus der Reihe tanzte das kleine Stuckrelief an der Südostwand, wo ein von zwei Bäumen begrenztes Kornährenfeld mit spiraligen Wolken darüber dargestellt war (entfernt). Der Stuckauftrag war auffallend flach, was allein mit der relativ geringen Höhe des Saales nicht erklärbar ist. Vergleicht man ihn mit dem plastisch hervortretenden Stuck in der gleichzeitigen Sakristei in St. Urban, so ist die eigenhändige Beteiligung Franz Schmuzers am Rheinauer Sakristeistuck weitgehend auszuschliessen.

Der in der Literatur unternommene Versuch, die Abweichungen vom gewohnten Schmuzerbild mit der Hauptverantwortlichkeit seines Paliers Pontian Gigl zu

Abb. 12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Sakristei. Gesamtansicht des Innern von Westen. Aufnahme von 1980.

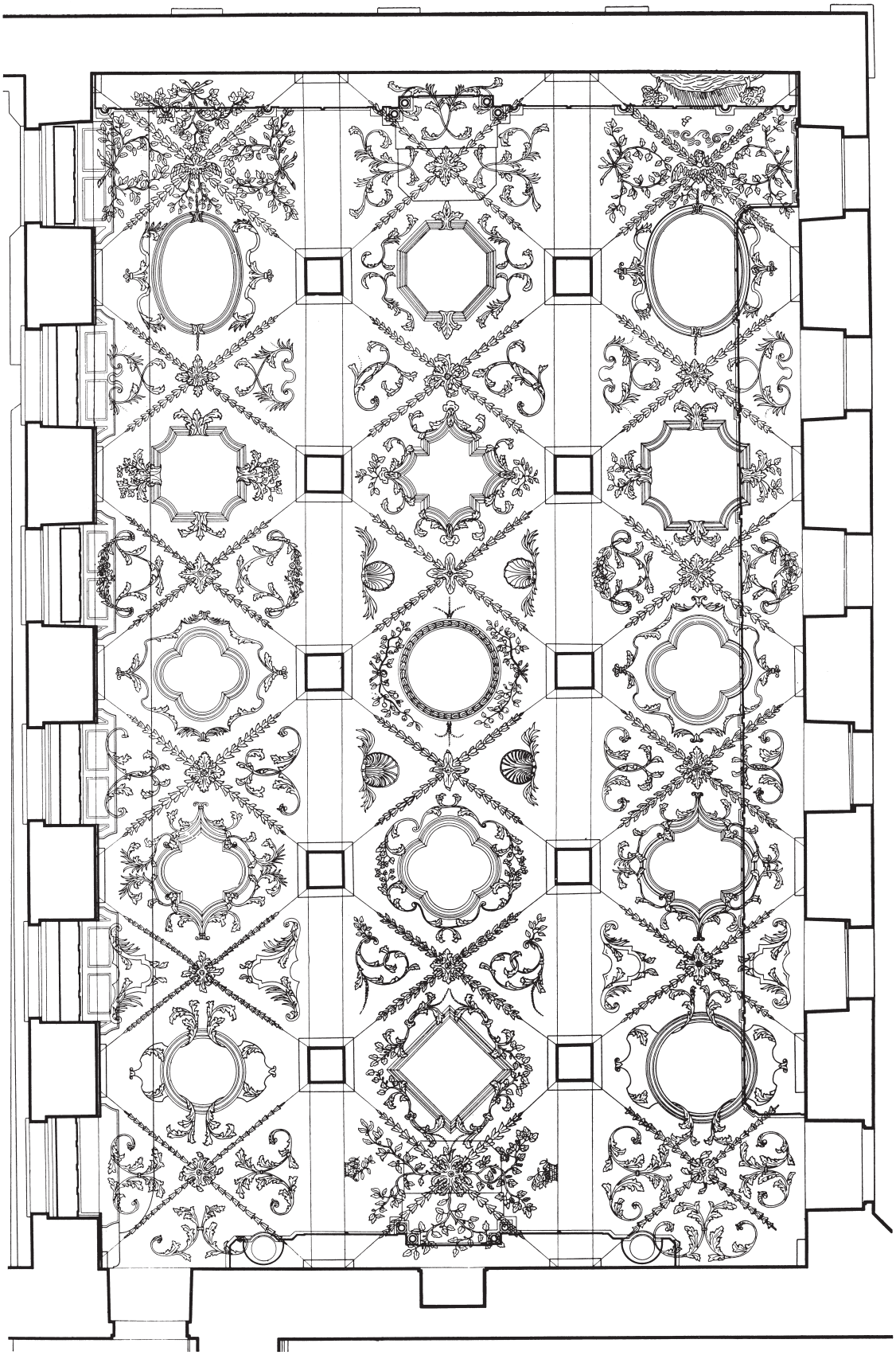


Abb. 13 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Sakristei. Stuckdecke von Pontian Gigl und Michael Schnell aus Wessobrunn, geschaffen zwischen 1711 und 1717. Deckenplan, Mst. 1:100 (aus: Fietz 1938, S. 287).

Abb. 14 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Sakristei. Nördliches Schiff. Von Joch zu Joch wechseln in grosser Vielfalt die Formen der Deckenspiegel. Aufnahme von 1980.

erklären, ist zwar eine bequeme Lösung, befriedigt aber nicht, da es kein gesichertes, eigenständiges und zum Vergleich geeignetes Werk Gigls gibt. Hinzu kommt, dass in der Rheinauer Sakristei grössere Stuckteile nicht mehr original sind.[34] Vielleicht sollte man auch die Beteiligung einheimischer Handwerker in Erwägung ziehen[35], da bei einigen Stellen Zitate des ausgedünnten, kraftlosen Stucks aus dem 1716 dekorierten Neuen Kapitelsaal anklingen. Der Besucher, aber auch der Wissenschaftler, wird den nicht restlos gelösten Fragen zum Stuck der Rheinauer Sakristei mit Gelassenheit begegnen, wenn er sich die künstlerisch weitaus bedeutenderen Wandausbauten und den wertvollen, hier ausgestellten Kirchenschatz vergegenwärtigt.

Anmerkungen

1 Dischinger, Gabriele: Johann und Joseph Schmuzer. Zwei Wessobrunner Barockbaumeister, Sigmaringen 1977. – Vollmer, Eva Christina: Der Wessobrunner Stukkator Franz Xaver Schmuzer. Ein Meister des süddeutschen Rokoko, Sigmaringen 1979.

2 Dischinger, Gabriele/Vollmer, Eva Christina: Wessobrunn (Schnell, Kunstführer Nr. 526), München-Zürich 1986.

3 Der Vertrag mit Franz Schmuzer vom 18. Mai 1701 (Staatsarchiv Sigmaringen, Archiv Obermarchtal, Lade II, Fasz. I) formuliert diesen Vorgang folgendermassen: «(...) Als ist diese Arbeyth im Namen des Herrn Johann Schmuzers Stuckhador und Gipsarbeyter aus Bayern von Wessenbronn seinem Sohn Frantz Schmutzer anvertrawet und folgendermassen verdingt worden (...)». Unterschrieben ist der Kontrakt mit «Frantz Schmutzer im Namen meines Vatters bekhenne wie obsteht».

4 Zehmisch, Brigitte: St. Peter in Zürich (Schweizerischer Kunstführer Nr. 210), Basel 1976, S. 6, 12. – Dies.: Der Umbau von St. Peter in Zürich anno 1705–1706, geschildert nach den Protokollen des Stillstandes, in: Zürcher Taschenbuch 97 (1977), S. 38–61 (bes. S. 54–59).

5 Germann, Georg: Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. 5, Basel 1967, S. 357 und Abb. 260.

6 Übereinstimmungen mit den Kapitelsälen in Obermarchtal und Muri erlauben die Zuweisung des Stucks im Rheinauer Winterrefektorium an Franz Schmuzer. Die Dekoration dieses im ersten Obergeschoss des Abteigebäudes (Raum 105) gelegenen, leider unterteilten Saales könnte mit oder kurz vor Beginn der Kirchenstuckierung 1708 entstanden sein.

7 StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156 «Camerae Abbatialis Rhenoviensis Rationes». Für die Übermittlung der in Einsiedeln verwahrten Archivalien bin ich P. Joachim Salzgeber OSB zu Dank verpflichtet. Fietz Klosterkirche 1932, S. 116–117.

8 Mit dem zuerst gelieferten, bereits gebrannten Gips aus Schinznach waren die Stukkatoren unzufrieden («1 Faß Gibß, so nit vill nutz, gleich wie andere nit vill besser»). Man bezog ihn dann aus dem badischen Emmendingen «nacher Kaiserstuohl» und von Schleitheim bei Schaffhausen in ungebranntem Zustand und besorgte das Brennen auf der Baustelle selber.

9 Dischinger Gabriele/Vollmer, Eva Christina: Irsee (Schwäbische Kunstdenkmale Heft 30), Weissenhorn 1990.

10 Keller-Schweizer 1972, S. 108. – Onken 1972, S. 27–28.

11 Kosel 1969, S. 145–146.

12 Keller-Schweizer 1972, Abb. 6, 28 und 36.

13 Fietz 1938, S. 256.

14 Beispiele finden sich in Ilgen bei Steingaden (1670/76), Füssen Liebfrauenkirche, Vilgertshofen, Hofen, Irsee und Kaufering bis hin nach Hechenwang (1714).

15 Sogar in der kleinen Füssener Kirche zu Unserer Lieben Frau am Berge wurde das Gebälk mit fünf Schmuckfriesen übereinander belegt; Hofen besitzt zusätzlich figürlichen Schmuck (akanthusgerahmter Kopf) zwischen Perlschnüren, Lorbeer-, Konsol- und Blattfries; das Gebälk in Irsee zeigt die Verzierungen in siebenfacher Abstufung bis hin zum effektvollen oberen Akanthusfries.

16 Kosel 1969, S. 138.

17 Vgl Anm. 7.

18 Hartmann von Habsburg, ein Sohn König Rudolfs, war am 20. Dezember 1280 zusammen mit dreizehn Edelleuten im Rhein bei Rheinau ertrunken und anschliessend in Basel bestattet worden. Dieses im Elsass unterhalb von Breisach gelegene Rheinau ist später irrtümlich mit dem Kloster Rheinau verwechselt worden.

19 Fietz Klosterkirche 1932, S. 42.

20 Im unteren Drittel ist von einer Wiederherstellung des Epitaphs unter Abt Januarius I. im Jahre 1770 zu lesen. Vielleicht war man sich des Irrtums mit dem anderen Rheinau bewusst geworden.

21 Fietz Klosterkirche 1932, S. 43. – Fietz 1938, S. 282.

22 Fietz Klosterkirche 1932, S. 43.

23 Schmuzer hielt sich im Herbst 1723 zu Verhandlungen über die sechs neu zu erstellenden Seitenaltäre im Kloster Weingarten auf, wo er am 2. Dezember 1723 den diesbezüglichen Vertrag unterzeichnete.

24 Schnell, Hugo/Schedler, Uta: Lexikon der Wessobrunner, München/Zürich 1988, S. 272.

25 Ebd., S. 137–138.

26 Keller-Schweizer 1972, S. 105.

27 Rothenhäusler 1902, S. 122.

28 Im Jahre 1716 setzte der Hafner aus Zurzach die Öfen in der Aula und im Museum, also den beiden über der Sakristei gelegenen Sälen, auf; die Gipser arbeiteten im Kapitelsaal und der Palier der Stukkateure kam eigens aus St. Urban, wo er die neue Klosterkirche schon über zwei Jahre auszierte (StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 183, Diarium P. Cölestin Schindler, 12. Februar und 18./ 19. Mai 1716).

29 Vgl. Anm. 24. Schnell/Schedler 1988, S. 218.

30 Vgl. Anm. 28. Schindler, 30.1.1717.

31 Die Bibliothek befindet sich im zweiten Obergeschoss des Nordostpavillons. Der mit einer Stichkappentonne überwölbte und durch Gurtbögen in fünf Achsen unterteilte Saal besitzt eine ausgezeichnete Stuckdekoration Franz Schmuzers aus dem Jahre 1717. Die leider falsche Schlussfolgerung von Fietz, wonach die in Rosetten endenden Voluten der Blattranken auf einen italienischen Stukkateur schliessen lassen (vgl. Anm. 13, S. 330), führte dazu, dass im Kunstführer durch die Schweiz, Bd. 1, S. 880 aus dem Bibliotheksstuck ein «vielleicht um 1730» entstandenes Werk von Jacopo Appiani wurde. Tatsächlich ist ein Zusammenhang mit den 1710 entstandenen Stukkaturen des Italieners Francesco Marazzi im Kloster Weissenau unübersehbar. Vgl. dazu Vollmer, Eva Christina: Laurentius Koch, Francesco Marazzi – «Churbayerischer Stuckador» des Spätbarock aus dem Tessin, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst 12, München 1982, S. 32–79. Darüber darf aber nicht vergessen werden, dass sechsblättrige Blumen am Ende einer Blattspirale und wie Röckchen aufgefächerte Blattkelche mit herausspriessenden Ranken auch traditionelle Wessobrunner Motive sind, die schon bei Franz Schmuzers Vater Johann in Ziemetshausen 1691/92 Verwendung fanden. Die Gurtbögen der Bibliothek zeigen, wie in der Kirche, den Wechsel von glatten und verzierten Feldern. In der Sakristei in St. Urban dagegen sind die Gurte durchgehend mit Bandwerkfigurationen überzogen, was direkt auf Weingarten weist und zeigt, dass die Rheinauer Räume vor St. Urban dekoriert wurden. Zwei weitere Zimmer besitzen farbig gefasste, hervorragend ausgearbeitete Stukkaturen von Franz Schmuzer: das Lesezimmer im ersten und das sogenannte Kardinalszimmer im zweiten Obergeschoss des Südostpavillons. Beide Decken sind ähnlich aufgeteilt, indem sich um ein ovales Mittelfeld mit dem Allianzwappen Rheinau-Zurlauben Felder mit Palmwedeln bzw. Akanthusranken gruppieren.

32 Vgl. Anm. 5. Germann 1967, S. 336.

33 Vgl. Anm. 28. Schindler berichtet unter dem 4.9. und 20.11. 1721 lediglich von Gipsern, die an einem «novum solarium» arbeiten, was sowohl Sonnenuhr als auch Balkon oder Söller bedeuten kann.

34 Nach der Klosteraufhebung wurde die Sakristei um die Hälfte verkleinert und in den drei östlichen Achsen Bäder eingerichtet – eine für Stukkaturen äusserst bedenkliche Nutzung. Grossen Schaden richtete auch der Brand vom 30./31. Dezember 1869 an. Bei der Wiederherstellung 1958/59 wurden grössere Stuckteile ergänzt.

35 Vgl. Anm. 28. Der bei Schindler genannte «D. Joan, der Stukkenthurer», der am 14.7.1716 aus Schaffhausen kommt und am 16.7.1716 nach St. Urban weiterreist, ist möglicherweise jener Johannes Bintz, dem das Hartmann-Epitaph verdingt wurde.

Abbildungsnachweis

Herbert Wittmann, Ebenhofen/D: 1.

Fietz 1938: 2 (Planbeilage nach S. 256), 13 (S. 287).

Anton H. Konrad Verlag, Weissenhorn/D: 3.

Kantonales Hochbauamt Zürich (Max Weiss, Kuno Gygax, u.a.): 4–7, 12, 14.

Kantonales Hochbauamt Zürich – Fotoaktion 1995 (Kuno Gygax, Zürich, Elvira Angstmann, Männedorf): 8–11.

Zum Inhaltsverzeichnis

DIE GOLDENEN TROMPETENENGEL AUF DEN TÜRMEN VON RHEINAU

Mane Hering-Mitgau

Vorbemerkung

Dieser Beitrag beruht auf den historischen und zeitgenössischen Urkunden, Akten, Bildüberlieferungen und Fotos, die zu wesentlichen Teilen in den Engeln selbst deponiert sind; weiterhin auf ikonographischen Studien und auf der Erinnerung an einen flüchtigen Eindruck vom Südturmengel, als dieser anlässlich der jüngsten Neuvergoldung 1976 abgenommen und aus der Nähe zu betrachten war. Heute sind beide Statuen in sechzig Metern Höhe frei aufgestellt und nur von fern zu sehen. So ist es sinnvoll, die Restaurierungsgeschichte der Engel auf den Turmspitzen seit der ersten, 1689 dokumentierten Reparatur bis zur letzten Instandsetzung unseres Jahrhunderts darzustellen und sie mit der Kunstgeschichte der Figuren zu verbinden.[1]

Die Engel

Auf den beiden mächtigen Westtürmen der ehemaligen Klosterkirche, hoch oben in Wind und Wetter, stehen zwei Trompete blasende Engel aus vergoldetem Kupfer. Jeweils auf einem Fuss balancierend, bekrönen sie Knauf und Turmkreuz der spitzen Zwiebelhelme. Mit ihrer Grösse von 1,70 Meter (Süd) und 1,75 Meter (Nord) fallen sie bereits von weitem ins Auge, was durch die reiche Instrumentierung der achtseitigen Kupferhelme noch verstärkt wird. *(Abb. 1, 2)* Denn im Unterschied zu den unfarbigen und wenig gegliederten Turmschäften sind die Helme leuchtend rot gefasst und die Grate ihrer Kanten durch ein breites Sparrenband in Rot, Gelb und Blau hervorgehoben. Zudem ragen am Fuss jeden Grates acht Wasserspeier in Form kupfergetriebener Drachen weit heraus, die in den gleichen Buntfarben bemalt sind. Die Farbigkeit dieser Helmgestaltung findet schliesslich ihren Höhepunkt im strahlenden Gold der Engelsfiguren. Dass man die Himmelsboten auf den Turmspitzen schon immer als etwas Besonderes und Bedeutsames empfand, zeigen alte Darstellungen der Klosterkirche. Sie bilden die Engel oft in überproportionaler Grösse ab.[2] *(Abb. 3)*

Obwohl wie Zwillinge gleich und im spiegelbildlichen Kontrapost der Bein- und Armhaltung aufeinander bezogen, stammen sie ebenso wie die Türme aus zwei verschiedenen Epochen. Der Südengel entstand 1578 bei

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Blick von Osten auf die Engel der Fassadentürme, die Kreuze der Dachreiter auf dem Querhaus, das Wetterzeichen auf dem Chorgiebel sowie auf Treppengiebel und Dachfirst des östlichen Konventbaues. Aufnahme von 1996.

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Turmschäfte, Aufsätze mit Zwiebelhauben und abschliessenden Trompetenengeln. Ansicht von Nordwesten. Aufnahme von 1978.

Vollendung des Südturms unter Abt Theobald Werlin von Greiffenberg. Der Nordengel wurde 1711 zur Zeit der Barockisierung unter Abt Gerold II. Zurlauben aufgerichtet und ist wie der gesamte Nordturm eine Kopie des älteren Werks.

Beide Engel tragen ein wadenlanges Kleid und darüber bemerkenswerterweise einen engen, hüftlangen Harnisch. *(Abb. 4, 7–9, 38–39)* Der vorn geschlitzte weite Rock fliegt hoch, als wäre eine Windböe darunter gefahren. Die langen Beine sind nackt, an den Füssen sitzen Riemensandalen. Der Harnisch lässt Brust und Arme frei, so dass hier der faltige Stoff ebenso wie die kurzen, gebauschten Ärmel des Kleides zum Vorschein kommen. Den lockigen Kopf umringt ein Reif mit Kreuz, dessen Fuss in Dreipassform wie ein Juwel die Stirne schmückt. Die Federn der beiden mächtigen Flügel schieben sich in Schuppen bis zu sieben Reihen übereinander; der untere Rand läuft in sechs einzelnen Kielspitzen aus. Mit grosser Gebärde, sichtbarer Anstrengung und aufgeblähten Backen blasen die Engel in die Trompeten, die mit ihren ungefähr anderthalb Metern fast so lang sind wie sie selbst.

Die Kreuze mit den Wappenschilden

Der metallene Turmaufsatz besteht zunächst aus einem vergoldeten Knauf, der sich aus Flachkugel, Rohrstück und einer grossen Zwiebel mit Kugelspitze zusammensetzt. Dieser trägt ein annähernd schenkelgleiches Kreuz, dessen Verlängerung der Schuh bildet, in dem sich der Engel wie eine Wetterfahne drehen kann (zur Zeit nur auf der Südseite intakt). Die Kreuzspitze und die Querbalken enden in einer vergoldeten Flachkugel und einer Lilie. Die Kreuzmitte wird von gegenläufigen Efeublattvoluten umkränzt. *(Abb. 2, 15)* Der ganze Aufsatz samt Engel misst etwa acht Meter. Das Gesamtgewicht wurde nicht ermittelt. Aber schon allein die Zwiebel des nördlichen Knaufs, «der grosse Knopf», wiegt nach der Beschreibung von 1710 63 1/4 Pfund, was heute ungefähr 30 kg gleichkommt, der Südengel gemäss den Angaben der jüngsten Restaurierung beachtliche 78 kg.[3]

Im Schnittpunkt der Kreuzbalken sind je zwei gegenständige, 86 cm hohe Wappenschilde befestigt. *(Abb. 10–16)* Sie tragen die Embleme der Abtsbauherren: Im Süden das Wappen Greiffenberg mit einem heraldisch nach rechts schreitenden goldenen Greif auf blauem Grund und im Norden das Wappen Zurlauben: Im Herzschild des gevierten Feldes eine gelbe (goldene) Lilie auf Blau, im rechten Ober- und linken Untereck einen schwarzen Turm auf Gelb (Gold) und im linken Ober- und rechten Untereck einen weissen (silbernen) Leu mit grünen Blattstäben. Der Gegenschild gibt das Klosterwappen wieder: ein weisser (silberner) Salm auf Blau. Die Schilde selbst variieren leicht: Der geschweifte Umriss hat beim älteren Wappenpaar scharfe Spitzen und kleine Einschnitte, beim jüngeren etwas abgerundete und weiter ausgeschnittene Formen.

Zum Ensemble der Turmaufsätze gehört auch das doppelbalkige Kreuz auf dem Fassadengiebel. *(Abb. 34)* Es hat ebenfalls Lilienenden, Blattranken und vergoldete Kugeln und ist mit einem weiteren Klosterwappen, jedoch ohne Gegenschild, ausgestattet.[4] Schliesslich zählen zu den Metallwerken noch die beachtlichen Kreuze und Wetterfahnen auf dem Querhaus *(Abb. 1)* sowie die zahlreichen vergoldeten Attribute der Heiligenfiguren Petrus und Blasius an der Fassade und der Gottesmutter im Giebel.

Die Knäufe, die Kugeln und die meisten der Figurenattribute wurden wie die Engel aus Kupferblech getrieben und vergoldet.[5] Die Wappenembleme sind Flachmalerei auf Kupferplatten, nur der Greif ist ein einzeln getriebenes, vergoldetes und aufgenietetes Kupferrelief. Die

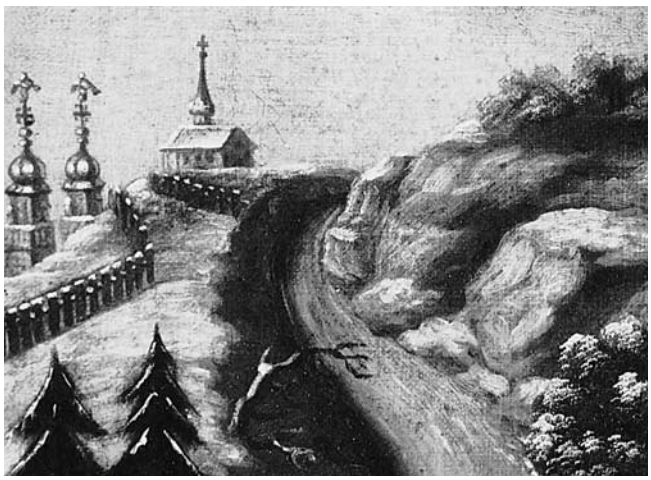


Abb. 3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Votivbild von 1793 (Ausschnitt). Blick von der Anhöhe auf die beiden Turmspitzen der Klosterkirche mit den Trompetenengeln, auf die Bergkirche St. Nikolaus im Städtchen Rheinau und den Rhein. Aufnahme von 1969.

Lilienkreuze und ihr Blattwerk, das gesamte Befestigungsgestänge sowie die ehemals versilberten, jetzt vergoldeten Schlüssel Petri und die Kerzen des Blasius[6], bestehen aus Schmiedeeisen. Obwohl für das Nordturmkreuz eine Buntfassung wie die der Helme überliefert ist[7], sind heute alle Kreuze einfarbig dunkel patiniert.

Die Kunsthandwerker

Die Verarbeitung von Kupfer und Eisen sowie das Vergolden edler und unedler Metalle waren schon immer Sache verschiedener Handwerker, nämlich von Kupferschmieden (Spenglern), Schlossern und Goldschmieden, und so beteiligten sich an der Herstellung der Turmaufsätze auch Meister dieser drei Handwerke. Die Meisternamen des älteren Südturmaufsatzes sind nicht überliefert. Hingegen kennen wir die aus der späteren Bauetappe. Zwischen 1707 und 1710 schmiedete Schlosser Hans Jakob Reuttimann die Eisenteile des Giebelkreuzes und stellte die Haltestangen für den Nordturmengel, die Schlüssel und die Kerzen her. Dass er auch das Kreuz auf dem Nordturm und die Eisenteile der Aufsätze auf dem Querhaus lieferte, ist wahrscheinlich, aber nicht belegt. Die zugehörigen Kugeln aus Kupfer – ausser denen vom Nordturmaufsatz – wurden 1708 vom Kupferschmied Abraham Müller angefertigt. Beide Meister stammten aus Rheinau. Sie waren mit untergeordneten Arbeiten, nicht mit der anspruchsvollen Herstellung des Engels, der Drachenspeier und der Helmverschalung für den neuen Nordturm beauftragt. Dafür hatte man renommierte Meister aus Schaffhausen herangezogen, nämlich den Kupferschmied Hans Michael Moser (1683–1739) für Drachen und Helm und den Goldschmied Hans Jakob Läublin (1664–1730) für den Engel und die Kupferkugeln des Kreuzes («knöpf») samt der Vergoldungen und überdies noch für die Vergoldung der Kupferattribute an den Fassadenfiguren.[8]

In Hinblick auf Läublins Arbeiten sind wir gut unterrichtet, denn im Stiftsarchiv Einsiedeln liegt unter anderem der bisher unpublizierte Verding vom 5. Dezember 1710. Demgemäss hatte Läublin «einen Engell von kupfer mit Herbeyschaffung aller Materialien, Silbers zum löthen, Quecksilbers, schydgoldts [beides für die Feuervergoldung], und eysens [für die Halterung im Innern], in gleicher grösse, form undt gestalt des andern Engels auf dem alten Thurn, sambt der posaune, undt dem durch des Engels fuoss gehende Rohr, zu machen, zu vergulden, und mit aller erforderlichkeit wie er auf den thurn gestelt werden solle auszufertigen. Sodan ebenmässig der grosse undt die 4 kleinen knöpf gleich denen auf dem alten Thurn zu verfertigen, zu vergulden, und bey allem deme eine von Meister undt gesellen approbierliche arbeith zu gewehren, auch dieses alles längstens in dem künftigen

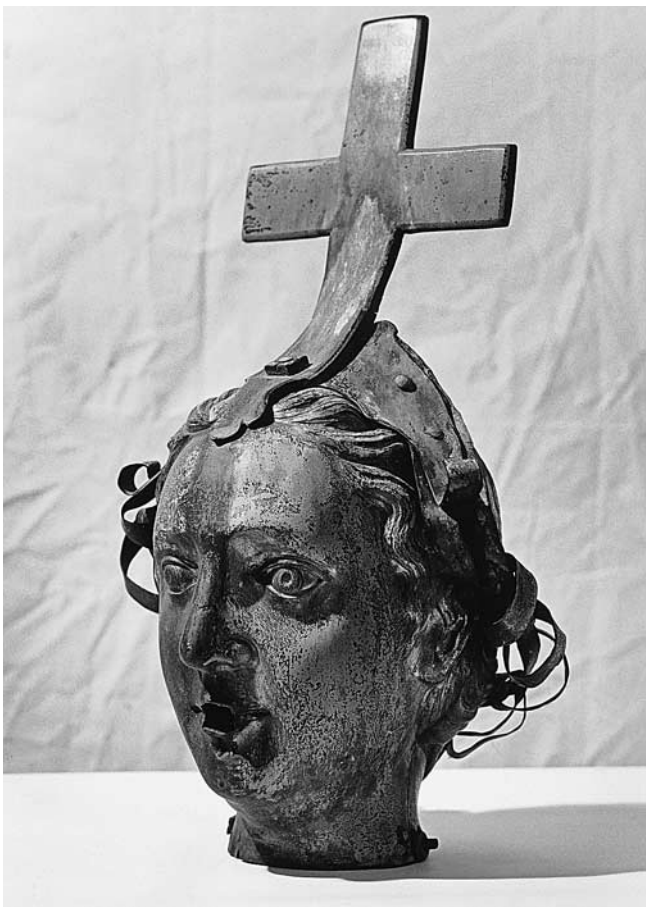


Abb. 4–5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Engel von Hans Jakob Läublin aus Schaffhausen, 1711. Oben: Gesamtaufnahme. Unten: Kopf. Zustand vor der Restaurierung und Neuvergoldung 1977. Aufnahmen von 1976.

martio 1711 verfertiget ohne fehl anhero zu lifferen (...)», wofür man ihm 900 Gulden zusagte.[9] Der Meister lieferte pünktlich, so dass der Engel am 30. Juni 1711 aufs glücklichste aufgerichtet wurde («felicissime erecta est»).[10]

Läublin war zu dieser Zeit schon ein namhafter Goldschmied und muss auch in Rheinau gut eingeführt gewesen sein. Abt Gerold II. Zurlauben hatte den Meister vermutlich durch seinen Bruder Placidus Zurlauben, Abt und späterer Fürstabt von Muri (1684–1723), kennen- und schätzengelernt, nachdem Läublin bereits 1705 eine kostspielige Monstranz aus purem Gold, 1708 ein silbernes Antependium und weiteres nach Muri geliefert hatte (alles später eingeschmolzen). 1709 bestellte Abt Gerold bei Läublin dann selber einen silbervergoldeten Kelch mit Filigran und Emailbildern der in Rheinau verehrten Heiligen, um ihn seinem Bruder zu schenken (heute im Benediktinerkollegium Sarnen).[11] Im selben Jahr erteilte er Läublin den Auftrag, die erwähnten Attribute der Fassadenfiguren zu vergolden[12], und im Anschluss daran, nach obigem Verding den Engel für den Nordturm anzufertigen. Abt Gerold muss mit der Arbeit zufrieden gewesen sein, denn er zahlte über die 900 Gulden hinaus eine, wie es scheint, nicht ganz zu Recht gestellte Nachforderung des Meisters[13] und bestellte bei ihm 1716 noch den Fintanskelch (im Kirchenschatz Rheinau verblieben) sowie 1721 sogar eine Goldmonstranz gleich jener von Muri (heute im Schweizerischen Landesmuseum Zürich).[14]

Diese Voraussetzungen waren gute Gründe, den Auftrag nicht nur für die Vergoldungen, sondern auch für den kupfernen Engel selbst an Läublin zu vergeben, obwohl er Gold- und nicht Kupferschmied war. Denn unter den zünftigen Handwerkern wurde in der Regel darauf geachtet, dass Goldschmiede nur Edelmetalle, also Gold und Silber, die billigeren Buntmetalle jedoch die Kupferschmiede verarbeiteten. Goldschmiede waren dann wieder für die Veredelung der Metalle zuständig, d.h. für die Vergoldung von Silber und Kupfer oder die Versilberung von Messing. Um Täuschungen zuvorzukommen, mussten sie übrigens vergoldetes Buntmetall kenntlich machen (vergoldetes Silber war grundsätzlich durch die Stempelung erkennbar). So heisst es zum Beispiel in der Schaffhauser Goldschmiedeordnung von 1660/63, dass sie «(...) Kupfer und Möss [Messing] wohl vergülden oder versilbern mögend, sofehrn das sie an solcher Arbeit ein Örtlin unvergült oder unversilbert lassen zum Zeichen, dass es nur Kupffer oder Möss seye».[15] Trotzdem wurden die von den Zünften klar umgrenzten Arbeitsbereiche nicht immer strikt eingehalten und Kupferstatuen im Freien durchaus auch von Gold- und nicht nur von Kupferschmieden geschaffen, da die Goldschmiede von ihrem Metier her die handwerklich und gestalterisch hohen Anforderungen figürlicher Grosswerke

Abb. 6–7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Oben: Engel von 1578; Harnisch mit offener Brustpartie. Zustand vor der Restaurierung bzw- Neuvergoldung 1967–1968. Aufnahme von 1967. Unten: Engel von 1578. Zustand nach der Demontage 1901. Aufstellung vor dem Turmportal; das abgebrochene Kopfkreuz ist noch nicht ergänzt. Historische Aufnahme von 1901.

besser meistern konnten. Auch Läublin war in der Herstellung grösserer Plastiken nicht unerfahren. Schon 1701/02 hatte er die beiden wappenhaltenden Löwen auf dem Portal des Zürcher Rathauses aus Kupferblech nicht nur vergoldet, sondern auch selber getrieben.[16] *(Abb. 17)*

Beim Rheinauer Engel nun hielt er sich auftragsgemäss an das Vorbild auf dem Südturm. Das zur Anfertigung notwendige Holzmodell hatte Josef Anton Tschupp, der Bildhauer der Fassadenfiguren, geschnitzt.[17] Gegenüber dem schlanken und elegant bewegten Südengel mit dem hochfliegenden Glockenrock, den prallen Backen und dem seiner anstrengenden Tätigkeit feinsinnig Ausdruck verleihenden Blick *(Abb. 6, 37),* wirkt Läublins Nachbildung allerdings etwas schwerfällig. Der Rock hängt lasch herab und die Mühe beim Trompete blasen ist seinem Engel kaum anzusehen. Dafür erscheinen Gesicht und Haare sehr fein ziseliert, ein deutliches Merkmal für die Hand des Goldschmieds. *(Abb. 5)*

Die Ikonographie

Das Bild des Trompete blasenden Engels geht auf die Beschreibung vom Ende der Welt im Matthäus-Evangelium zurück (Matt. 24,31): «Und des Menschen Sohn wird senden seine Engel mit hellen [lauten] Posaunen, und sie werden sammeln seine Auserwählten von den vier Winden, von einem Ende des Himmels zu dem andern.» Diese Trompetenengel gehören zu den Darstellungen des Jüngsten Gerichts und der Apokalypse, so insbesondere in der hochmittelalterlichen Buchmalerei, als Bauplastik an Portalen und in Tympana der grossen Kathedralen, in den monumentalen Gerichtsbildern an den Westwänden der Kirchen und auf unzähligen Tafeln spätgotischer Flügelaltäre. Meistens sind es, auf die Ecken verteilt, alle vier Engel, welche die vier Himmelsrichtungen und Winde symbolisieren, ab und zu auch nur zwei, aber immer ragen sie heraus aus der Menge der Engelschöre und «Himmlischen Heerscharen». Sie blasen mit Macht die Trompeten, damit die Toten aufwachen und ihren Gräbern entsteigen, um als gut oder böse gerichtet zu werden. *(Abb. 18)* Die Trompete ist also nicht nur kennzeichnendes Attribut, sondern eins mit den Engeln und dinglicher Teil ihrer endzeitlichen Bedeutung.[18]

Das den Darstellungen zugrundeliegende Musikinstrument ist prinzipiell ein sehr langes gerades, sich konisch in einen Schalltrichter öffnendes Metallrohr mit Mundstück (Geradtrompete, Tuba, Salpinx, Busine), zuweilen auch ein leicht gekrümmtes etwas weniger langes Horn (Heerhorn, Harsthorn, Zink, Olifant), das einen Ton von grosser, jede menschliche Stimme überschallender Lautstärke und magischer Gewalt von sich gibt.[19] Es handelt sich um Naturinstrumente ohne Einsätze und ohne Grifflöcher oder andere Vorrichtungen, mit denen der

Abb. 8–9 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Engel von 1578. Zustand nach der Demontage bzw. vor der Restaurierung und Neuvergoldung 1967–1968; das Kopfkreuz ist abgebrochen. Aufnahmen von 1967.

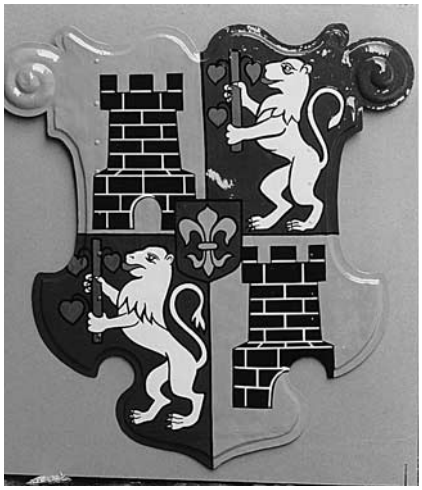


Abb. 10–14 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Nordturm. Links: Wappenschild Gerold II. Zurlauben am Turmkreuz, 1711; vorhanden waren nur noch die Ritzkonturen der Embleme. Zustand vor der Neufassung 1977. Mitte: Wappenschild Kloster Rheinau, 1711; die Farbkonturen des Salms sind noch gut erkennbar. Zustand vor der Neufassung 1977. Rechts: Wappenschild Gerold II. Zurlauben, 1711. Zustand nach der Neufassung 1977.
Mitte: Südturm. Links: Wappenschild Kloster Rheinau am Turmkreuz, 1578; Form und Fassung des Salms zwischen 1968 und 1977. Rechts: Wappenschild des Klosters Rheinau, 1578. Nach der Neufassung 1977 in Form einer Kopie nach dem Salm des Nordturms mit heraldischer Öffnung nach links. Aufnahmen von 1967, 1975 und 1977.

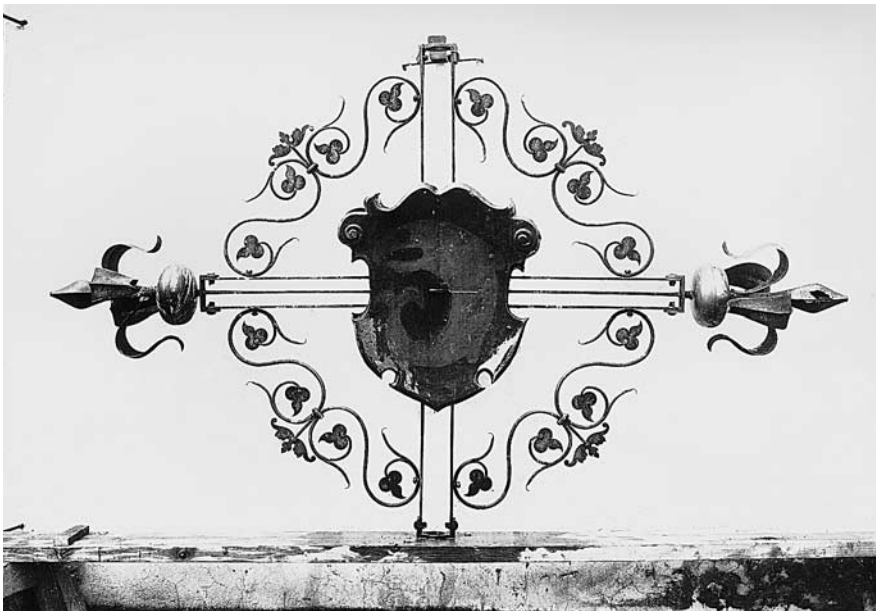


Abb. 15–16 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Links: Lilienkreuz mit Efeublattvoluten, 1578; der Salm ist heraldisch nach rechts geöffnet, die obere Kugel und die Lilie fehlen. Zustand nach der Demontage 1901. Historische Aufnahme von 1901. Rechts: Wappenschild Werlin von Greiffenberg, am Turmkreuz, 1578; aufgenietetes Relief des Greifen. Vor der Neufassung und Vergoldung 1967/68. Aufnahme von 1967.

Spieler die Rohrlänge verkürzen könnte, d.h. sie sind auf die wenigen Töne der Grundintervalle in Prinzipallage beschränkt. Es lässt sich keine chromatische Tonfolge und somit keine melodiöse Musik darauf spielen. Man kann nur Signale geben, Fanfaren blasen oder gar bloss ein «grewlich gethön erheben».[20]

Instrumentenbaugeschichtlich bilden sie sozusagen die Urform der Trompeten. Die Antike verwendete sie beim herrschaftlichen Zeremoniell, für das Blasen zum Krieg, für Ankündigungen durch Herolde. Während die profane Verwendung auch in christlicher Zeit bestehen bleibt (Hof- und Feldtrompeter, Türmer) und vom späten Mittelalter an in der bildenden Kunst aufs vielfältigste veranschaulicht wird, erhält die archaische Naturtrompete im biblisch-kirchlichen Bereich die Bedeutung der mächtigen, erschreckenden und richtenden Stimme Gottes, wiedergegeben in der Gestalt des Trompete oder, genauer gesagt, des Tuba blasenden Engels.

Denn es muss betont werden, dass die übliche Bezeichnung «Posaunenengel» bei Weltgerichtsdarstellungen nicht zutrifft, da die Posaune – entwicklungsgeschichtlich gegenüber der Trompete ein beträchtlich jüngeres Blasinstrument mit zweifach gewundener Röhre – dank ihres Zugs in chromatischer Tonfolge gespielt werden kann und somit kein typisches Signalinstrument ist, sondern eines für Kunstmusik im Ensemblespiel. Die irreführende Bezeichnung rührt daher, dass seit Luther alle deutschen Bibeln die lateinische «tuba» mit Posaune statt Trompete oder Tuba übersetzen. In der Vulgata heisst der obige Matthäusvers: «(...) et mittet angelos suos cum tuba, et voce magna (...)». Überhaupt verwenden alle lateinischen Texte oder Inschriften, die sich auf den Tubaengel des Weltgerichts beziehen, ausschliesslich das Wort tuba, *(Abb. 18)* bis hin zu den Urkunden der Rheinauer Turmengel («angeli tubam inflantis imago/das Bild des Tuba blasenden Engels»).

Für die ikonographische Deutung musizierender Engel[21] ist es wichtig, zwischen den Signal- und den Ensemble-Instrumenten zu unterscheiden. Die sogenannte Himmlische Musik oder auch Himmlische Liturgie im Sinne des vielstimmigen, harmonischen Wohlklangs zum ewigen Lobpreis Gottes wurde zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert unzählig oft durch musizierende Engel dargestellt, die alle zeitgemässen Gattungen ensemblefähiger Instrumente inklusive der Posaune spielen. Die Gerichtsengel aber, einzelne Gestalten von monumentaler Grösse und gottgegebener Stärke, werden ihrer Aufgabe gemäss so gut wie ausschliesslich mit den uralten und übermächtig lauten, für die mehrstimmige Kunstmusik jedoch ungeeigneten Naturtrompeten ausgestattet.

Abb. 17 Zürich. Rathaus. Wappenhaltende Portallöwen aus vergoldetem Kupfer von Hans Jakob Läublin aus Schaffhausen, 1701/02. Zustand nach der vorübergehenden Demontage im Jahr 1913. Historische Aufnahme von 1913.

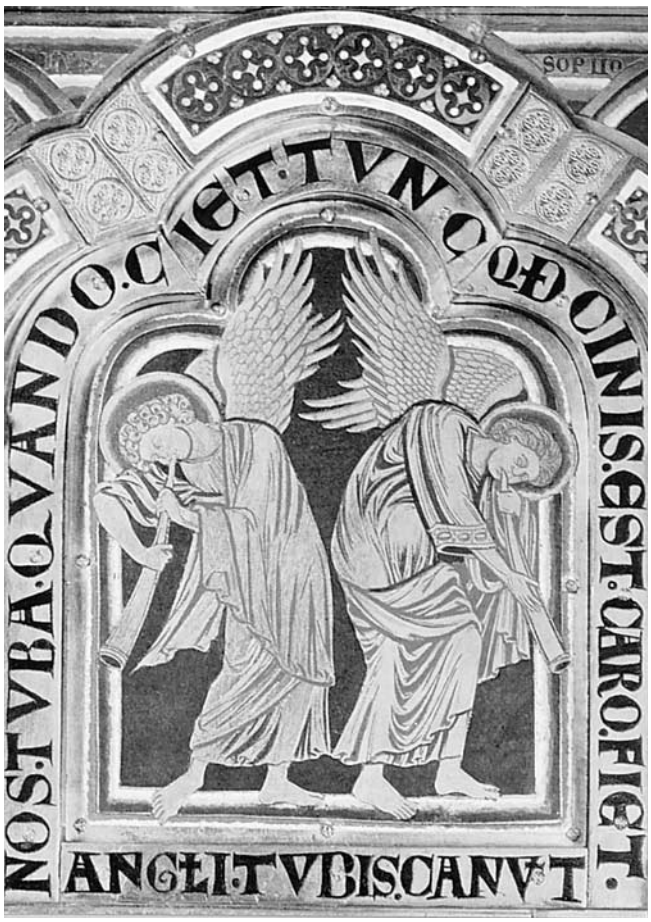


Abb. 18 Stift Klosterneuburg (Niederösterreich). Gerichtsengel: «ang(e)lus tubis canu(n)t/die Engel blasen auf die Tuben». Emailtafel aus dem Altarretabel des Nikolaus von Verdun, 1181.

Johann Ernst Altenburg, der namhafte Trompetenspieler und Musiktheoretiker, wusste um diesen übernatürlichen Charakter noch 1767, als er schrieb, «dass die Trommete ein von Gott geheiligtes Instrument sey».[22] Das belegt zum Beispiel auch die Naturtrompete in Form eines romanischen Harsthorns aus Elfenbein mit der Inschrift des St. Galler Abtes Nortbert (1034–1072), die später in den Rheinauer Kirchenschatz gelangt war.[23] Man empfand sie als so heiligenmässig, dass man darin Reliquien verwahrte. *(Abb. 19)*

Geistwesen und Himmelsboten von solcher Art sind nun auch die Engel auf den Turmspitzen in Rheinau, deren Trompeten – abgesehen von den drei eingebohrten, nicht unbedingt originalen Grifflöchern beim Instrument des Südengels – dem traditionellen Typ entsprechen.[24] Ihre direkten Vorgänger stehen an oder auf Türmen gotischer Kirchen, in sinnfälliger Gleichsetzung mit «oben» als der himmlischen, den Engeln zugeordneten Zone. Am Freiburger Münster zum Beispiel befinden sich vier Tubaengel in ganzer Lebensgrösse freistehend als Tabernakelbekrönungen über den vier Ecken des Westturms, etwa da, wo der durchbrochene, oktogonale Helm ansetzt, also an hohem, prominentem Platz.[25] Für die Aufstellung von Trompetenengeln auf Türmen spielt aber gewiss auch die Vision der Wächterengel auf den zwölf Tortürmen des Himmlischen Jerusalem in der Offenbarung des Johannes (Joh. 21,12) eine Rolle, der wörtliche Bildumsetzungen in mittelalterlichen Handschriften entsprechen.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist ein Holzschnitt, der auf eine spätmittelalterliche Darstellung zurückgeht und als ältestes Stadtbild von Basel gilt. *(Abb. 22)* Auf der Spitze eines Turms zwischen nördlichem Querhaus und Chorhaupt des Münsters steht unübersehbar ein grosser, Trompete blasender Engel. Heute befindet sich an dieser Stelle kein Turm mehr, aber baugeschichtlich sind aus der Zeit vor dem verheerenden Erdbeben von 1356 spätromanische Chorflankentürme nachgewiesen, so dass der Trompetenengel schon vor diesem Datum aufgestellt gewesen sein muss. An der Tradition, hoch oben auf dem Dach einen Engel zu postieren, hielt man in Basel fest. Emanuel Büchel gibt

Abb. 19 Harsthorn aus Elfenbein, als Reliquiar verwendet. Im wesentlichen 11. Jahrhundert. Es stammt aus dem Kloster St. Gallen und gelangte ins Kunstkabinett Rheinau. Schweizerisches Landesmuseum Zürich (1985 gestohlen). Aufnahme vor 1985.

1761 auf Kupferstichen, die das Münster von Nord- und von Südosten abbilden, einen Engel auf der Chorfirstspitze wieder; und noch heute steht einer am selben Ort.[26] *(Abb. 21)*

Da die Verbildlichung der Heilsgeschichte bis ins späte Mittelalter mit den Gegebenheiten alltäglicher Verrichtungen erstaunlich konkret verschränkt war, liegt es nahe, in Verbindung mit dem vom Turm blasenden Engel auch den Turmbläser im Dienst der städtischen Gemeinwesen zu erwähnen. Für Basel ist bereits 1360 ein mit einem Horn ausgestatteter, sogenannter Hochwächter auf dem Georgsturm des Münsters bezeugt.[27] Im Laufe des 15. Jahrhunderts wurde der Türmer oder Stadttrompeter allenthalben zu einem hoch angesehenen Beruf. Von einem günstig gelegenen Turm aus hatte er die Stunden «abzublasen», einreitende Boten zu melden, Feueralarm zu geben und natürlich auch vor feindseligen Überfällen zu warnen. Für derartige Signale diente ihm die Naturtrompete in allen Varianten.[28] Darstellungen von Turmwächtern zeigen daher Tierhörner ebenso wie gerade oder gewundene Langtrompeten. *(Abb. 20, 23–25)*

Derlei Vorstellungen müssen in Rheinau gegenwärtig gewesen sein, als der baufreudige Abt Werlin von Greif-

Abb. 21 Basel. Münster mit Engel auf der Chorfirstspitze. Kupferstich von Emanuel Büchel, 1761. Original ZBZ, graph. Slg.

Abb. 20 Feldtrompeter auf einem Torturm der Befestigung von Bellinzona mit gewundener Langtrompete («Thurner Horn», «Feldtrumer»). Darstellung der Schlacht bei Arbedo (1422) in der Luzerner Chronik des Diebold Schilling, 1513. Original ZB Luzern.

Abb. 22 Basel. Münster mit Trompete blasendem Turmengel. Auf den anderen Turmspitzen Kreuze, Windfahne und Wetterhähne. Kolorierter Holzstich (Ausschnitt). Kopie nach einer Darstellung wohl aus der Zeit von 1356. Original Historisches Museum Basel.

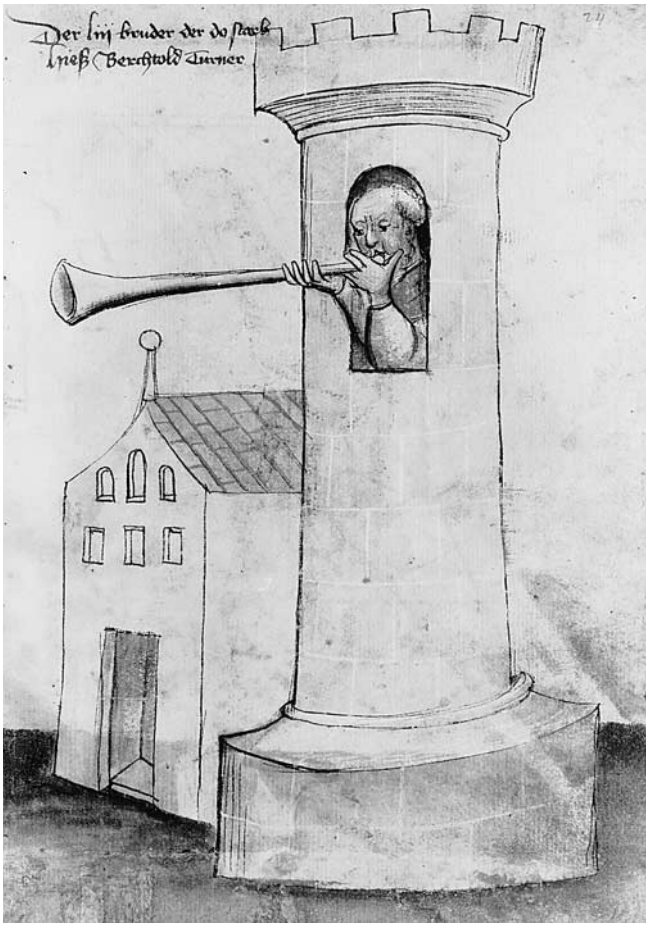
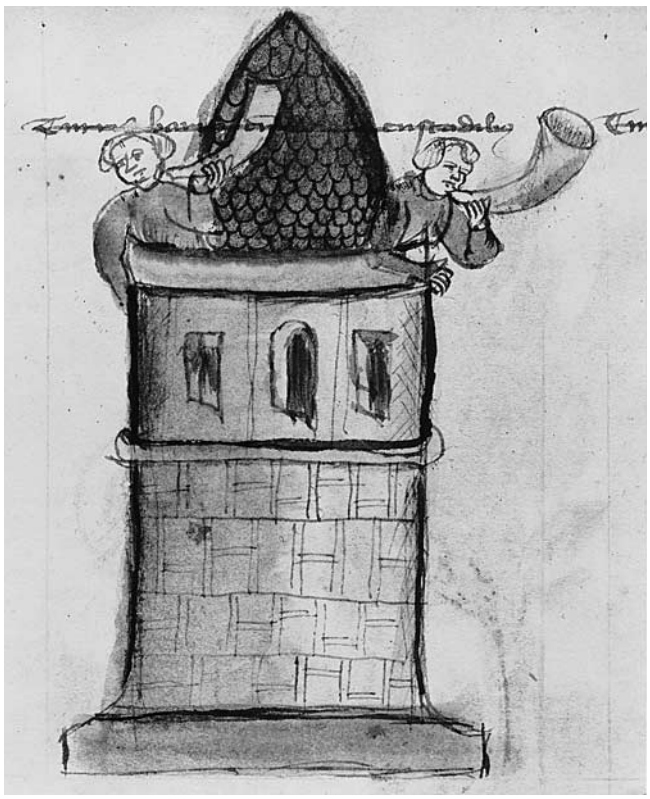


Abb. 23 Darstellung des Turmwächters «Berchtold Turner» mit Geradtrompete. Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, um 1425. Original Stadtbibliothek Nürnberg.



fenberg 1578 die Spitze des soeben vollendeten Westturmes mit einem allseits weit und mahnend sichtbaren Tubaengel besetzen liess. Kirchengeschichtlich steht seine Amtszeit im Zeichen der gegenreformatorischen Restauration und inneren Erneuerung des Katholizismus.[29] In dieser geistlichen Atmosphäre vermochte sein Rückgriff auf den eschatologischen Tubaengel im Jüngsten Gericht das Bewusstsein der ständigen Präsenz vom Tod und dem Ende der Welt zu stärken. Die wasserspeienden, dämonischen Drachen, die er unten am Fuss des Turmhelms anbringen liess, verkörpern dabei die zu überwindenden bösen Mächte und das efeuberankte Kreuz Christi, das sich über ihnen auf der Helmspitze erhebt und den Engel trägt, öffnet als Symbol der Erlösung und des ewigen Lebens den Blick ins Jenseits. Drachen, Engel und Kreuz bilden also ein einheitliches ikonographisches Programm.[30] In gleichem Sinn führten auch schon die seit dem Spätmittelalter regelmässig inszenierten, religiösen Schauspiele des Weltgerichts die Vorstellungen von Endzeit und Jenseits konkret vor Augen. In einem solchen in Rheinau entstandenen Theaterspiel heisst es volksnah und drastisch über die Trompetenengel am Jüngsten Tag: «die engel mit grossem zorn/blausent und rüffent mit herhorn./den blasent vier engel rich/vier horn gar erschrokkenlich».[31]

Eine Besonderheit in Rheinau ist der Harnisch, den die Engel tragen. *(Abb. 8)* Er gehört keineswegs zum Gerichtsengel, vielmehr zum gerüsteten und schwertführenden Erzengel Michael als Kämpfer und Überwinder des Bösen. *(Abb. 26)* Vielleicht mag die Panzerung des Turmengels einem Wunsch Abt Werlins entsprochen haben, der dem kämpferischen Zug der Gegenreformation Ausdruck verleihen wollte. Denn wiedergegeben ist kein gotischer, sondern ein durchaus zeitgenössischer Brustharnisch, der im Stil der sonst nur zögernd in Rheinau Einzug haltenden Renaissance auf den eng anliegenden und die Körperformen nachbildenden Muskelpanzer der Antike zurückgreift, mit sichtbarem Bauchnabel, laschenartigem Vorstoss («Imperatorenröcklein»), seitlichen Scharnieren mit Nietenverschluss, Schulterklappen und den zugehörigen Riemensandalen.[32] Merkwürdigerweise zeichnen ihn die frei gelassenen Brüste, über denen nur das faltige Unterkleid liegt, als weiblichen Panzer aus, den Pallas Athene, beziehungsweise Minerva, aber kein christlicher Engel anlegt. *(Abb. 6)* Ob hier Vermischungen mit weiblichen Gestalten stattgefunden haben wie zum Beispiel mit Fides, der Personifikation des Glaubens *(Abb. 27)* oder mit der geflügelten antiken Botin Fama, *(Abb. 28)* lässt sich nicht entscheiden, doch vermuten. Der Rückgriff auf Fama, ausgerüstet mit zwei Trompeten für die jeweils gute oder schlechte Nachricht[33], geschah übrigens nicht erst in der Renaissance, sondern schon im Mittelalter. Die Engel auf den vier Ecktafeln der romanischen Bilderdecke von Zillis halten wie sie in beiden Händen je eine lange Trompete. *(Abb. 29)*

Abb. 24 Zwei Turmwächter mit Hörnern. Federzeichnung aus einem Speculum humanae salvationis, schwäbisch, um 1440. Original Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

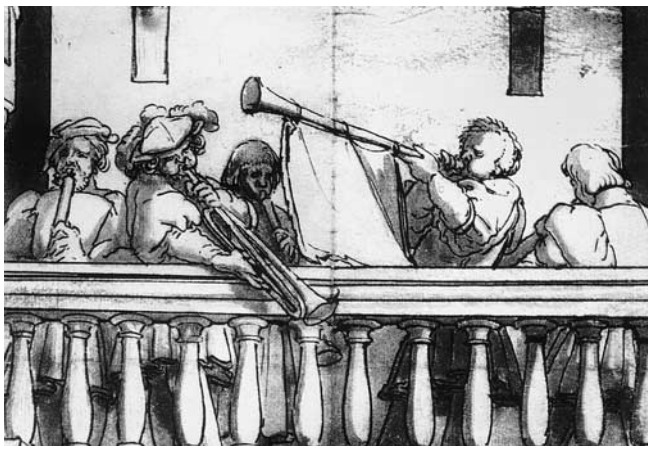


Abb. 25 Bläserchor von Spielleuten auf einer Turmgalerie, darunter eine natürliche Geradtrompete für Fanfaren. Getuschte Federzeichnung von Hans Holbein d.J., 1536/37. Original im British Museum London.

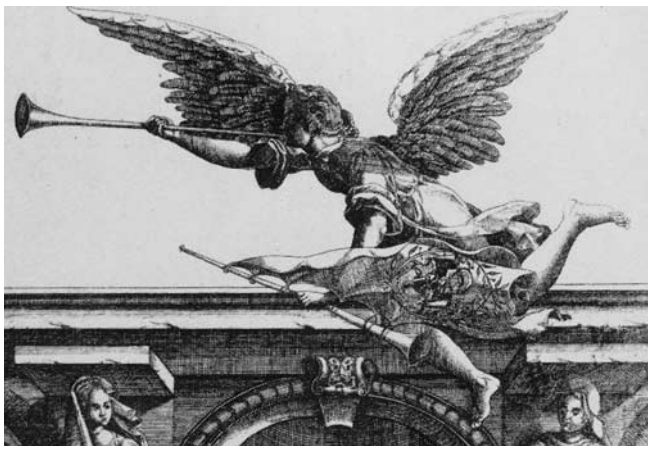


Abb. 28 Fama, geflügelt und mit zwei Naturtrompeten. Ausschnitt aus einem Portrait des Ludwig Lucius. Kupferstich von Hans Heinrich Glaser, Basel 1628. Original Bibliotheque Nationale Paris.

Als Abt Gerold II. Zurlauben im Jahr 1711 dem Einzelturm von 1578 einen zweiten zur Seite stellte, wurde aus dem ursprünglich einzigen Engel ein Engelpaar und die neue Doppelturmfassade ein noch grösserer Blickfang als schon zuvor. Hinzu kam, dass der Kupferhelm, unter Abt Werlin nur einfarbig grün gestrichen, spätestens seit 1689 «rot, blau, weiss und gelb (...) vorzüglich bemalt» war, was Abt Gerold für den Helm des neuen Turmes übernahm.[34] Wer sich also dem Kloster näherte und von den Höhen des Städtchens Rheinau auf die tief in der Senke liegende Rheininsel mit der Klosteranlage herabblickte, muss von der Farbenpracht der Helme mit den bunten Drachen und den goldenen Engeln stark beeindruckt gewesen sein. Abt Gerold – genügend barocker Bauherr, um optische Effekte zu schätzen – war sich über diese, von der topographischen Lage begünstigte Wirkung zweifellos im Klaren.[35] Es lag auf der Hand sie auszunutzen. Für Gerold war es gewiss keine Frage, seinen Nordturm mit einem gleichen Engel zu bekrönen. Kurz zuvor (1695) hatte sein leiblicher und geistlicher Bruder, Abt Placidus in Muri, einen kupfernen Trompetenengel auf das Kuppeldach seines Klosterneubaues setzen lassen.[36] *(Abb. 30)* Zweifellos war er dazu vom älteren Werk in Rheinau angeregt worden und das Thema Turmengel dürfte Gesprächsstoff der brüderlichen Bauherren gewesen sein.

Entwicklungsgeschichtlich ist Rheinau aber ein Sonderfall. Schon zur Zeit Abt Werlins befinden sich Trompetenengel nicht mehr einzeln in ihrer mittelalterlichen Monumentalität draussen auf den Türmen, sondern stehen im Kircheninnern zusammen mit anderen Figuren auf Altären, Kanzeln und Orgeln. *(Abb. 31)* Damit hatte sich auch ihre Bedeutung vom Besonderen zum Allgemeinen gewandelt. Aus dem zum Jüngsten Gericht sozusagen solistisch blasenden Tubaengel wurde ganz allgemein ein Künder der Heilsbotschaft im Chor der Gesamtprogramme barocker Kirchenausstattungen.

Den Platz auf den Türmen nahmen jetzt in der Regel Figuren der am Ort verehrten Heiligen und Schutzpatrone ein. Hierzulande herausragendes Beispiel ist der vergoldete Michael, der spätestens 1630 (1706 erneuert) auf den Westturm des Michaelstifts Beromünster kam[37] oder die Muttergottes im Strahlenkranz auf dem vorbarocken Marientürmchen der Stiftskirche Einsiedeln.[38] Sie kopierte das Gnadenbild im Innern, stand auf einem Dachreiter genau über dem Sanktuarium und kündigte

Abb. 26 Erzengel Michael im Muskelpanzer. Ausschnitt aus einem Scheibenriss. Grosshans Thomann zugeschrieben, 1562. Original Zentralbibliothek Zürich.

Abb. 27 Fides in brustfreiem, antik-manieristischem Muskelpanzer. Ausschnitt aus dem Rahmen eines Scheibenrisses. Hans Brand, wohl 1574/75. Original Öffentliche Kunstsammlung Basel.

Abb. 29 Gerichtsengel mit zwei Naturtrompeten. Ecktafel der romanischen Bilderdecke in Zillis (Kt. Graubünden), wohl um 1160. Aufnahme von 1941.

Abb. 30 Muri (Kt. Aargau). Ehem. Klosterkirche. Trompetenengel vom Kuppeldach der ehem. Klosterkirche. Unter Abt Placidus Zurlauben 1695 von Kupferschmied Franz Moser aus Schaffhausen angefertigt. Aufnahme von 1996 in demontiertem Zustand.

damit den Pilgern schon von weitem den Ort der Verehrung an. Beim barocken Neubau stellte man dann auf das Gesims der Schaufassade eine Einsiedler-Madonna und ihr zu seiten zwei Trompetenengel. *(Abb. 32)* Auch hier sind diese eher Boten des Heils und himmlische Begleiter der wundertätigen Muttergottes. Der zum letzten Gericht blasende Engel indes war als lebensgrosse, autonome Figur nicht mehr üblich.[39]

Die goldenen Engel von Rheinau – im Wind sich drehend und mit ihren Trompeten in alle Himmelsrichtungen vom Ende der Welten den Gläubigen kündend – sind zwar in den ikonologischen Lauf der Geschichte eingebunden, zu ihrer Zeit aber offenbar einzigartige Erscheinungen.

Die kulturhistorischen Dokumente in den Engeln

Wie andernorts in den Kugeln der Turmknäufe liegen in Rheinau im Innern der Engelsfiguren verschiedenartige Dokumente.[40] Es handelt sich um vier umfangreiche lateinische Urkunden, zahlreiche deutsche Schriftstücke und gegenständliche Beigaben. Sie stammen aus vier Jahrhunderten und sind in zwei zugelöteten Kupferkassetten auf die Figuren verteilt. Das älteste Stück, eine kalligraphisch in Latein geschriebene Pergamenturkunde, wurde am 13. August 1689, das jüngste, ein Verzeichnis des aktuellen Kassetteninhalts, am 19. August 1977 verfasst. Weiteres kam in den Jahren 1711, 1806, 1900/1901 und 1967 bis 1977 hinzu. Nach Aufstellung der kantonalen Denkmalpflege umfasst der Inhalt heute im Südengel 39 und im Nordengel 46, also insgesamt 85 Nummern.

In der Zeit vor der Klosteraufhebung von 1862 hatte man den Urkunden Heiltümer, geweihte Gegenstände und Pilgerzeichen «contra omnes malignos» beigefügt. Im säkularisierten 20. Jahrhundert waren es indes nicht mehr die gegen alle Unglücksfälle wirksamen «res sacrae», sondern profane Andenken.

Die bemerkenswertesten Beigaben im Südturmengel sind die zusammen mit der ersten Urkunde 1689 niedergelegten Reliquienpartikel der römischen Märtyrerheiligen Basilius, Deodatus und Theodora (die der letzteren nicht mehr vorhanden), deren Gebeine 1647, 1684 und 1686 in feierlicher Translation nach Rheinau gekommen waren. Hinzu kam ein als Amulett um den Hals zu tragendes, doppelbalkiges Messingkreuz (Höhe: 2,7 cm), welches das hochverehrte Reliquienkreuz aus dem spanischen Caravaca darstellt.[41] Seine Verehrung war im deutschsprachigen Südwesten vor allem als Wettersegen weit verbreitet, weshalb man kleine Caravacakreuze gern in Turm- oder Firstspitzen deponierte, wo der Blitz einschlug. Schliesslich und naheliegend für das Benediktinerkloster Rheinau gehört zum Bestand noch ein

Abb. 31 Neudorf (Kt. Luzern). Kath. Pfarrkirche St. Agatha. Trompetenengel von der Kanzel. Michael Hartmann, 1680/90.

sogenannter Benediktussegen.[42] Es ist ein achteckiger Medaillonanhänger (Höhe: 3,5 cm), der vorn den Segen des Ordensstifters Benedikt, auf der Rückseite die Heilige Familie bzw. den sogenannten Heiligen Wandel darstellt und als Wallfahrts- oder Gnadenpfennig vor Gefahr und Krankheit schützen sollte. *(Abb. 33)* Diese Gegenstände liegen in einer alten, runden Metalldose beieinander.

Die historisch wichtigsten Stücke im Nordturmengel sind die lateinischen Urkunden von 1711 (Turmweihe) und 1806. Die Weiheurkunde nennt weitere Kreuze und Reliquien anderer Märtyrer (Romanus, Maria Magdalena, Cäcilia), ein Bild der Madonna von Einsiedeln, kleine Stücke geweihten Osterwachses und übriges infolge Verfleckung unlesbar gewordenes.[43] Diese geweihten Dinge sind heute nicht mehr vorhanden.

Der umfangreichste Zuwachs an Beigaben stammt dann von den drei Restaurierungen in unserem Jahrhundert und ist unter beide Figuren aufgeteilt. Ausser der jüngsten lateinischen Urkunde von 1901 und der damals in Umlauf befindlichen neun verschiedenen Franken- und Rappenmünzen handelt es sich ausschliesslich um Schrift- und Bilddokumente in Form von Verfügungen, Beschlüssen, Protokollen, Verzeichnissen, Informationsblättern, Zeitungsberichten, Literaturauszügen sowie Bildpostkarten und Fotos. Alles ist fotografiert beziehungsweise im Doppel bei den Akten der kantonalen Denkmalpflege.[44]

Abb. 32 Einsiedeln. Klosterkirche. Einsiedler-Madonna zwischen zwei Trompetenengeln auf dem Fassadengiebel der Stiftskirche. Steinskulpturen von Franz Anton Kuen, 1723. Ausschnitt aus einer kolorierten Handzeichnung, beschriftet «Tableau, enlevé par un Officier français dans la dite Abaÿe à l'entrée des Français en 1798 par CB». Original Zentralbibliothek Zürich, graph. Slg.

Chronik der Restaurierungen seit 1689

Mit der Zeit waren, wenn man so will, die Figuren zum Archiv ihrer eigenen Restaurierungsgeschichte und -dokumentation geworden, und ihre Biographie ist weitgehend die Chronik ihrer Reparaturen. Sie beginnt 1689 und reicht bis in die Gegenwart. Die Schriften berichten über Orkanstürme, bei denen die exponierten Turmaufsätze Schaden nahmen, über ihre in schwindelnder Höhe nicht ungefährliche Abnahme, Reparatur und Wiederaufrichtung und über die denkwürdige Fertigstellung des barocken Nordturmes mit dem zweiten Engel. Die lateinischen Urkunden betten das jeweils aktuelle lokale Ereignis ausführlich in die europäische Zeitgeschichte ein, notieren alle Namen der Rheinauer Konventualen, einige technische Daten zur Figur und den Inhalt der Kassetten. Danach und unter Hinzunahme des Aktenmaterials der kantonalen Denkmalpflege stellt sich die Chronik folgendermassen dar:

1689 – Südturmengel: Zur Zeit von Abt Basilius Iten wurde der ganze Turmhelm samt Engel und Kreuz abgenommen, weil durch eindringendes Wasser das Holz unter der Kupferverschalung verfault und Teile des Dachstuhls bereits defekt waren. Ausserdem hatte sich die Befestigung vom Kreuz am Knauf gelockert, so dass durch einen plötzlichen, heftigen Sturm («subita ventorum violentia») der viele Zentner schwere Aufsatz mit dem Engel herabzustürzen drohte. Jakob Cellmeyer, Schmied des Klosters, holte alles «unter hoher Gefahr» und «ohne Hilfe eines anderen ausser einem Knecht glücklich am 23. Mai» herunter. Laut Urkunde errichtete man einen neuen Dachstuhl aus Eichenholz. Da die dendrochronologische Untersuchung ergab, dass die Mehrzahl der Eichenholzstämme

Abb. 33 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Beigaben von 1689 im Südturmengel. Caravacakreuz, Benediktuspfennig mit Darstellung des Heiligen Wandels auf der Rückseite, Reliquien mit Cedula der Märtyrerheiligen Deodatus und Basilius. Aufnahme von 1967.

Abb. 34 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Ostansicht der Türme. Zustand nach dem Ersatz der Masswerkbrüstungen bzw. der Renovation der Aufsätze 1901. Die Salme des Klosterwappens an den Turmkreuzen stehen symmetrisch Rücken an Rücken zueinander. Historische Aufnahme von 1902.

aber aus der Bauzeit von 1578 stammt, dürfte es sich nur um eine Reparatur gehandelt haben. Kupferdach und Kreuz wurden wie erwähnt in den Farben rot, blau, weiss und gelb gefasst und die Wappenschilde wieder am Kreuz befestigt. Bereits am 23. August war «zur grossen Befriedigung und Freude des hochwürdigen Herrn Abts» alles fertig. Der Engel ist damals gemessen («sex pedes et 4 pollices extensa [Daumenlängen]») und mit seiner Tuba gewogen worden («127 et dimidio» [Pfund]). Erwähnt wird ausserdem das Fassungsvermögen der grossen Kugel vom Knauf («novem quartalia frumenti [Getreide]»). Die Instandsetzung dauerte zwei Monate und betraf im wesentlichen den Turmhelm.

1711 – Nordturmengel: Abt Gerold II. Zurlauben beurkundete das zweite «kupfervergoldete Tuba blasende Engelbild» und sechs vergoldete Kupferkugeln, die Herstellung durch «experientissimum dominum Joannem Jacobum Laüblin civem et aurifabrum Schaffusianum» und die Aufrichtung am 30. Juni auf dem Kreuz, welches das Kloster- und sein Abtswappen trägt. Haube und Kreuz wurden in den gleichen Farben wie 1689 der Südturm gestrichen. Das Dokument enthält wieder Massangaben, die aber, da detaillierter und anders zusammengestellt, nur schwer mit jenen von 1689 zu vergleichen sind. Auf der Rückseite der Urkunde stehen unbeholfen geschriebene Handwerkernamen, unter anderen ein Reyteman, bei dem es sich vielleicht um den erwähnten Schlosser Reüttimann handelt. Da auch die Beigaben im Südengel aufgeführt werden, muss dessen Kassette zur gleichen Zeit geöffnet und er selbst möglicherweise überholt worden sein.

1806 – Nordturmengel: Während der Regierung des Abtes Januarius Frey stürzte der Engel vom Nordturm bei einem heftigen Sturm am 6. September 1805 um 9 Uhr abends herab und mit ihm ein Holzgerüst, das man zur Reparatur des morsch gewordenen Dachstuhls aufgestellt hatte. Mitgerissen wurde vermutlich vom Langhaus eine grosse Menge Dachziegel. Alles wurde «reparata, firmiorique Cothurno [Dachstuhl] impolita, redintegrata, renovata et restaurata». Am 13. Juni 1806 waren die Wiederherstellungsarbeiten mit der Aufrichtung des Engels abgeschlossen. Auf der Rückseite der entsprechenden Urkunde sind eine Reihe von Handwerkernamen aufgeführt. Zusätzliche Beigaben finden diesmal keine Erwähnung. Nach den ungewöhnlich wortreich beschriebenen, gut neun Monate dauernden Reparaturarbeiten müssen die Schäden am Turmhelm und seinem Aufsatz beträchtlich gewesen sein.

1901 – Engel und Wappen beider Türme: Die Pergament imitierende, lateinische Urkunde von 1901 im Südturmengel ist ebenso ausführlich wie die Vorgänger aus der Klosterzeit abgefasst. Zusammen mit den gleichzeitigen, zahlreichen Aktenstücken und den Baufotos im Nordturmengel dokumentiert sie ausschliesslich Restaurierungsarbeiten an den Türmen. An den Engeln selbst wurde demgemäss nichts Nennenswertes vorgenommen. Das bestätigen die damaligen Aufnahmen vom abgenommenen Südengel, *(Abb. 7, 34)* nach denen man nur das weggebrochene Kreuz seines Krönchens ersetzte. Der Zustand seiner Vergoldung scheint in Ordnung gewesen zu sein. Wie weitere Fotos zeigen, wurden aber die nördlichen Wappenschilde neu gefasst. Vermutlich geschah dasselbe mit dem südlichen Wappenpaar, das man mit dem südlichen Kreuz demontiert hatte. Ob auch das Kreuz und der Engel der Nordseite demontiert waren, lässt sich nicht feststellen.

1967/68 – Südturm: Engel, Kreuz und Wappen: Wieder verursacht ein orkanartiger Sturm am 23. Februar 1967 starke Schäden. Sie betreffen dieses Mal nicht wie 1806 den Nord-, sondern den Südaufbau, der zwar nicht herunterfällt, aber im Kreuzbereich so stark abknickt, dass der Engel bedenklich schief steht. Unter den Archivalien an Ort und Stelle befindet sich kein zusammenfassender Bericht, der den alten lateinischen Urkunden entsprechen würde.[45] Dokumentiert sind nur Einzelheiten anhand von dreizehn Schriftstücken. Sie werden durch Akten und Fotos bei der kantonalen Denkmalpflege ergänzt. Danach hat man Engel und Kreuz abgenommen *(Abb. 35–36)*, in ihre Bestandteile zerlegt, gerichtet und gereinigt; Verschraubungen und Verbindungsstellen wenn nötig überholt oder ersetzt. Man fügte das wieder abgebrochene Kopfkreuz an (nach den Akten wurde das alte sichergestellt, nach den Fotos jedoch ein neues Stück montiert), erneuerte die Lilienenden des Eisenkreuzes und bemalte beide Wappenschilde neu (Kunstharzfarben, eingebrannt). Der Salm wurde kleiner dargestellt als

Abb. 35 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Demontierter Turmengel nach Sturmschaden vom 23. Februar 1967. Aufnahme von 1967.

Abb. 36 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Demontage des Turmengels nach Sturmschaden vom 23. Februar 1967. Aufnahme von 1967.

sein Vorgänger von 1901 und golden statt silbern gefasst. *(Abb. 13)* Partien des Engels (der Kopf und das Kreuz, beide Arme, das rechte Bein, die Trompete), der Wappengreif, der Knauf und die Kugeln mussten neu vergoldet werden. Man entschied sich für eine Blattvergoldung. Die Spengler- und Schlosserarbeiten übernahmen die Lehrwerkstätten der Stadt Bern[46], mit der Blattvergoldung wurde die Firma Heiniger & Binggeli im bernischen Huttwil beauftragt.

1975/1977 – Nord- und Südturmengel, Kreuze und Wappen: Im Rahmen der umfassenden Kirchenrestaurierung, die beide Turmhelme und alle Wasserspeier einschloss, setzte man nun auch den Nordengel *(Abb. 38)*, das Giebelkreuz und die Wappenschilde instand, und zwar ausser dem mittleren und den beiden nördlichen Wappen nochmals die erst 1967 erneuerten südlichen Wappen. Wie vorher sein Gegenüber bedurfte der ganze Nordturmaufsatz einer gründlichen Revision und Wettersicherung, zu der unter anderem ein Druck- und Gleitlager aus Bronze und eine Blitzschutzvorrichtung gehörten. Gleichzeitig musste die schadhaft gewordene Vergoldung des Südengels von 1967 wiederholt werden. Entsprechende Einzeldokumente wurden beiden Figuren zugefügt; jene der Nordseite erhielt eine neue Kupferkassette. Darüberhinaus existieren eine Fotoserie (Südengel farbig, Nordengel schwarz/weiss) und sehr umfangreiches Aktenmaterial.

Da bei dieser Gesamtrestaurierung die Farbanalysen eine zentrale Rolle spielten, wurde unter anderem auch die Fassung der nördlichen Wappenschilde untersucht. Dabei stellte man zwei übereinander liegende Farbschichten fest, Spuren silberfarbener Zinkfolie bzw. Zinn als Zwischenschicht beim Klostersalm und Blattgold an beiden Schildrändern. Bei der oberen Schicht dürfte es sich um die Fassung von 1901 gehandelt haben. Die Konturen der Embleme (Salm gemalt, Zurlauben eingeritzt) waren zwar noch vorhanden, die Farbreste aber so gering, dass man sich bei der Neufassung des Zurlaubenwappens über den Befund hinaus der historisch bekannten heraldischen Farben vergewissern musste. *(Abb. 10, 12)* Die gekrümmten Salme auf den beiden Klosterwappen öffnen sich heute gemeinsam heraldisch nach links. *(Abb. 11, 14)* Nach den Befundfotos des südlichen Klosterwappens von 1901 *(Abb. 15)* und 1967 *(Abb. 13)* öffnete sich ehemals der südseitige Salm aber nach rechts, so dass die beiden Fische spiegelbildlich Rücken an Rücken standen. Bei der jüngsten Neufassung wurde der Salm des südlichen Wappens genau nach dem nördlichen kopiert, d.h. gewendet. Auf diese Weise korrespondieren die Salme heute nicht mehr spiegelbildlich, sondern erscheinen fälschlicherweise seitengleich. Eine Korrektur wäre wünschenswert.[47]

Bei der knapp zehn Jahre alten Blattvergoldung des Südengels waren Mängel zu beobachten. Der zum Schutz für Transport und Montage aufgestrichene Zweikomponentenlack, der sich durch die Witterung in wenigen Jahren hätte ablösen sollen, haftete so stark, dass er die Goldschicht partienweise bis zur Grundierung mit abgerissen hatte. *(Abb. 37)* Deshalb wurde 1976 in derselben Technik, aber unter Vermeidung des Verarbeitungsfehlers, nochmals neu vergoldet, was sich bis heute augenscheinlich bewährt hat. *(Abb. 39)*

Nach der schlechten Erfahrung mit der Blattvergoldung des Südengels entschied man 1976, den Nordengel und die Kugeln des Aufsatzes nicht im selben Verfahren zu vergolden, sondern die erfahrungsgemäss dauerhaftere, aber kostspieligere Feuervergoldung anzuwenden.[48] Dass auch diese Entscheidung nicht glücklich war, ist heute zu sehen. Die Vergoldung verlor ihren Glanz und wurde zum Teil schwarz. Abklärungen im Modellversuch zwischen 1980 und 1983 ergaben, dass es sich dieses Mal wahrscheinlich nicht um einen Verarbeitungsfehler handelt, sondern um Schmutzpartikel aus der Atmosphäre, die sich in den herstellungstechnisch bedingten Mikroporen der Goldschicht ablagern.[49] Ob eine Korrosion des darunterliegenden Kupfers stattfindet, wurde noch nicht festgestellt. Da die Verschmutzung nur auf Partien liegt, die dem reinigenden Schlagregen abgewandt sind und zur Zeit der Untersuchung keine akute Gefahr für die Figur bestand, beobachtet man weiter und wartet mit Eingriffen zu.

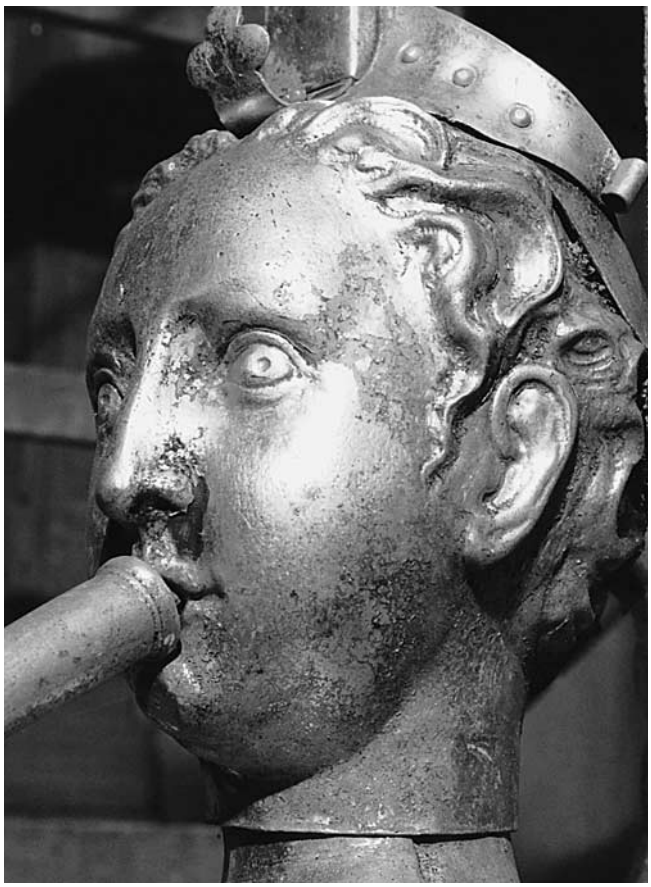


Abb. 37–38 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Südturm. Kopf des Turmengels von 1578. Aufnahme von 1976 vor der Erneuerung der schadhaft gewordenen Vergoldung von 1967. Unten: Nordturm. Turmengel von 1711 während der Wiederaufrichtung nach der neuen Feuervergoldung 1977; im Innern sind Teile der Haltevorrichtung und Montage der Kupferbleche erkennbar.

Abb. 39 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Turmengel, Knauf und Wappen Greiffenberg von 1578. Zustand nach der erneuerten, schadhaft gewordenen Blattvergoldung von 1967. Aufnahme von 1976.

Durch ihre exponierte Aufstellung sind die Rheinauer Engel dem Wetter und Sturm unmittelbar ausgesetzt und die Gefahr Schaden zu nehmen wird durch ihr beträchtliches Ausmass und Gewicht sowie ihre komplizierte Montage zusätzlich erhöht. Dass sie bis zum heutigen Tag so erstaunlich gut erhalten sind, gründet auf ihrer hohen handwerklichen Qualität, ist insbesondere aber auch der inzwischen mehr als drei Jahrhunderte bezeugten pflegerischen Vor- und Fürsorge zu verdanken.

Anmerkungen

1 Bei der Durchsicht und Bereitstellung der Akten und Fotos sowie bei der Textredaktion erhielt ich von Marion Wohlleben viel hilfreiche Unterstützung und anregende Hinweise. P. Joachim Salzgeber suchte mir die Quellen im StiA Einsiedeln mit Langmut heraus und Wolfgang Mitgau löste manches Rätsel bei der Übersetzung der umfangreichen lateinischen Urkunden. Allen danke ich herzlich.

2 An Literatur über Rheinau wurde verwendet: Rothenhäusler 1902. – Fietz Klosterkirche 1932. – Fietz 1938. – 5. BerZD 1966–1967, S. 95–98. – 7. BerZD 1970–1974, 2. Teil, S. 137. – 8. BerZD 1975–1976, S. 168. – Gubler 1978.

3 Die zahlreichen Masse in den Quellen divergieren ebenso wie die anlässlich der Restaurierungen im 20. Jahrhundert gemachten Angaben. Die für technische Daten ausführlichste Quelle ist die Beschreibung des Nordturmengels im Anhang an den Verding mit Läublin von 1710 (StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, Ad A 41.1,Y). Zu Equivalenzen und heutigen Entsprechungen siehe Fietz Klosterkirche 1932, S. 45.

4 Zur heutigen unhistorischen Verteilung der fünf Wappenschilde vgl. Anm. 47.

5 Das Blech des Nordengels hat die für lebensgrosse Figuren übliche Stärke von 2 mm (LWB: Lehrwerkstätten der Stadt Bern, Jahresbericht 1977/78. o.O, o.J., S. 33).

6 Nach den Quellen waren nur die Kupferteile vergoldet (Feuer), die Eisenteile hingegen versilbert (Blatt); siehe die Abrechnungen bei den Rheinauer Akten im Stiftsarchiv Einsiedeln («Unkösten der Kirchen anno 1709», p. 78 und 79, A 41.4, A 41.6). 1953 wurden die Attribute unter Verwendung vorhandener Teile ersetzt und durchgehend vergoldet.

7 «(...) Cruce, ac cupro cum toto tecto inferiore coloribus nativis, rubeo caeruleo, albo et flavo ex potiori depictis/das Kreuz und das ganze kupferne Dach darunter sind mit natürlichen Farben rot, blau, weiss und gelb vorzüglich bemalt (...)». Zitat nach der Urkunde vom 30. Juni 1711 im Nordturmengel (Foto kantonale Denkmalpflege). Vgl. Fietz Klosterkirche 1932, S. 130. Hier ist die zweite Fassung der Urkunde (Stiftsarchiv Einsiedeln) in anderer Lesart und weniger ausführlich abgedruckt.

8 Rittmeyer, Dora Fanny: Hans Jakob Läublin. Goldschmied von Schaffhausen 1664–1730, Schaffhausen 1959, S. 46. Rittmeyer hält für den Engel eine Zusammenarbeit zwischen Moser und Läublin für möglich.

9 StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, Rationes Camera Abbatis Rhenoviensis, ad R.16 F. Dem Verding folgt eine «Beschreibung des Engels und Knöpfen des Neüen Thurns» (vgl. Anm. 3). Der Preis von 900 Gulden ist nur scheinbar hoch im Vergleich mit den 387 Gulden, die der samt Kugel und Stiefel etwa gleich schwere Aufsatz des Kupferengels von Muri *(Abb. 30)* 1695 laut Rechnungsbuch kostete (vgl. Amschwand, P. Rupert: Der Engel von Muri, in: Sarner Kollegi-Chronik 21 (1959), Heft 1, S. 2). Der Preisunterschied dürfte darauf zurückzuführen sein, dass in Muri eine Blattvergoldung, in Rheinau hingegen die kostspieligere Feuervergoldung zu berappen war (vgl. Anm. 49). Ob sich auch das hohe Renommée Läublins in der Bezahlung niederschlug oder zeitlich und regional bedingte Währungsunterschiede eine Rolle spielten, sei dahingestellt.

10 Vgl. Anm. 7.

11 Rittmeyer, Dora Fanny: Von den Kirchenschätzen der Stifte Muri und Wettingen und ihren Schicksalen, in: Argovia 49 (1938), S. 192–193 (Goldmonstranz). Vgl. Anm. 8. Rittmeyer 1959, S. 40 (Goldmonstranz), S. 45–46 (Filigrankelch). Weitere Angaben bei Germann, Georg: Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. 5, Basel 1967, S. 304–306. Das Emailmedaillon des Hl. Basilius am Kelch zeigt übrigens eine Rheinauer Vedute mit Doppelturmfassade und beiden Engeln, d.h. bereits 1709 den de facto erst 1711 samt Aufsatz vollendeten Nordturm.

12 StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, p. 77 A. 41.2, Unkosten der Kirche 1709.

13 Fietz Klosterkirche 1932, S. 74.

14 Von der Goldmonstranz sind nur Fragmente erhalten, die 1805 in ein neues silbernes Werk integriert wurden. Vgl. Anm. 8. Rittmeyer 1959, S. 47. – Fietz 1938, S. 290 mit Abb. 247.

15 Um Betrügereien noch besser vorzubeugen, verbot die ältere Ordnung von 1583/84 den Goldschmieden sogar das Vergolden von Buntmetallen gänzlich: «Item sie (die Goldschmiede) söllen kein Mössing, Kupffer noch annder (unedles) Metall weder vergülden noch versilberen, es syge was Arbeit es welle» (Staatsarchiv Schaffhausen, Goldschmiede 1/1 und Ordnungen A 10). Die Auszüge habe ich Staatsarchivar Hans Lieb zu verdanken.

16 Vgl. Anm. 8. Rittmeyer 1959, S. 28–33. Übrigens lag Läublin, vermutlich wegen Überschreitung zünftiger Regelungen, im Streit mit seinen Kollegen.

17 Ebd, S. 46. Rittmeyer zitiert ohne Nachweis eine Quelle, nach der Tschupp 20 fl (orine = Gulden) für das Modell erhalten habe. Zu seinen bedeutenden Arbeiten in Rheinau vgl. Fietz 1938, S. 242 (Fassadenfiguren). Der Vertrag vom 7. März 1709 sowie die Abrechung für die Fassadenfiguren liegen im StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, Ad A.41.1 Y und p. 77, A.41.1. Über Tschupp gibt es keine monographische Untersuchung. Für Hinweise danke ich Wolfgang Stopfel, Denkmalpflege Freiburg im Breisgau.

18 Über die Trompetenengel des Jüngsten Gerichts existiert kein grundlegend kunstgeschichtlicher, dafür aber ein musikwissenschaftlicher Beitrag. Hammerstein, Reinhold: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern/München 1962, S. 205–217.

19 Für Auskünfte zu instrumentenkundlichen Fragen der Trompete danke ich Verena Gutmann, Basel und insbesondere Bettina Wackernagel, München. Das Folgende fusst auf Bowles, Edmund A.: Unterscheidung der Instrumente Busine, Cor, Trompe und Trompette, in: Archiv für Musikwissenschaft 18 (1961), S. 53–72. – Altenburg, Detlef: Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800), 3 Bände. Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 75, Regensburg 1973. – Tarr, Edward: Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Bern/Stuttgart 1977. – The New Grove. Dictionary of Musical Instruments. London/New York 1984.

20 Hentzschel, Caspar: Oratorischer Hall vnd Schall, Vom Löblichen vrsprung/lieblicher anmuth vnd empfindlichen Nutzen/Der Rittermessigen Kunst der Trommeten (...), Berlin 1620. Vgl. Anm. 19. Reprint bei Altenburg 1973, Bd. 2, S. 16.

21 Vgl. Anm. 18. Hammerstein 1962. – Winternitz, Emanuel: Musical Instruments and their Symbolism in Western Art, London 1967, bes. S. 137–149.

22 Altenburg, Johann Ernst: Versuch einer Anleitung zur heroischmusikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst (...) Zwey Theile, Halle 1795. Reprints Amsterdam 1966 und Leipzig 1972, S. 4.

23 Fietz 1938, S. 336, Nr. 27. Ein zweites, sehr ähnliches Stück, das anfangs als profanes Signalhorn benutzt worden ist, wurde laut Inschrift bereits 1199 zum Reliquiar und gelangte ins Kloster Muri. Abt Placidus Zurlauben übergab es 1702 anlässlich seiner Erhebung in den Fürstenstand dem Kaiserhaus in Wien, wo es sich noch heute befindet. Vgl. Anm. 11. Germann 1967, S. 299 sowie den Ausstellungskatalog Ornamenta ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik, Bd. 3, H 13, Köln 1985.

24 Die Legende, dass aus der Trompete des Südengels «einst eine Stimme im Wind ertönt haben soll» (Fietz 1938, S. 240) könnte auf den Nachtrag in der weiter unten erwähnten Urkunde von 1689 im Südengel zurückgehen: «Angelus (...) cum sua tuba, quam recte agitate inflati, et admodum fistulae maioris sonitum (...)». Die Überlieferung hat einen wahren Kern. Wenn genügend starker Winddruck direkt auf den Schalltrichter trifft, kann die natürliche Windsäule innerhalb der Röhre in Schwingung versetzt und ein Ton erzeugt werden. Die physikalischen Voraussetzungen dafür, d.h. Windstärke und -richtung, dürften allerdings nur selten erfüllt sein. Auch wenn dieser Zusammenhang die Erinnerung an Trompetenengel von Orgelgehäusen wachruft, die sich beim Erklingen des Cornettregisters bewegen und scheinbar tönen (Münsterorgel Konstanz 1517, Hausorgel im Landgut «Zur Schipf» Herrliberg/ZH 1700 und 1730/32, Orgel in Oliwa-Danzig 1763 und 1788), so hat die «Windstimme» von Rheinau damit nichts zu tun. Denn die Turmengel verfügen nicht wie die Orgelengel über die zum Tönen erforderliche mechanische Verbindung mit einer klingenden Pfeife. Ich danke Friedrich Jakob, Männedorf, für die orgelbautechnischen Auskünfte.

25 Hammerstein, Reinhold: Die Musik am Freiburger Münster. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie, in: Archiv für Musikwissenschaft 9 (1952), S. 204–218.

26 Hinweise auf die Baugeschichte des Münsters verdanke ich François Maurer, Basel.

27 Ernst, Fritz: Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter (bis 1550), in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 44 (1945), S. 138–182 (zu Türmern). Vgl. Anm. 19. Altenburg 1973, S. 154–156, 176–178.

28 Im Freiburger Münsterturm hängt bis heute vor der Türmerstube neben alten ledernen Feuerlöscheimern ein ungefähr 1.60 m langes Alarmhorn aus Kupferblech, das als Stimmverstärker noch bis zum 2. Weltkrieg benutzt wurde.

29 Butz 1954.

30 Auf die sinngemässe Zugehörigkeit der Wasserspeierdrachen brachte mich Hanspeter Lanz, der in seinem Beitrag, S. 167–174 genauer darauf eingeht.

31 Donaueschingen-Rheinauer Spiel vom Weltgericht (14. Jh.). Vgl. Anm. 25. Hammerstein 1952, S. 208 mit Literaturangaben.

32 Für Auskünfte zu Rüstungen danke ich Matthias Senn, Zürich und Rudolf Wackernagel, München.

33 Zur Fama vgl. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6, München 1973, Sp. 1425–1445 (Hans Kauffmann).

34 Rechnung von 1588 (Abt Werlin): «(...) die Kirchen sampt dry grünen türnen (...)», zit. nach Rothenhäusler 1902, S. 52; Urkunde von 1689 im Südengel: «(...) Cruce ac Cupro cum toto tecto inferiore cupreo per D. Lucam Wiestner Uraniensem, Coloribus Nativis, rubeo, caeruleo, albo, et flavo, ex potiori depictis (...)»; Urkunde von 1711 im Nordengel (Abt Gerold) bereits zitiert in Anm. 7.

35 Abt Gerold hatte vermutlich auch zu diesem Zweck die im Hof vor der Kirche liegende Häuserzeile von Stallung, Pfisterei und Gesindehaus, die den freien Blick auf die Westfassade störte, abbrechen lassen; vgl. den Klosterprospekt auf dem Titelblatt von Brevis Historia Monasterii Rhenoviensis in Jacobus Müller, Sacrae Congregationis Helveto-Benedictinae, 1701 (Zentralbibliothek Zürich, graphische Sammlung) mit den baugeschichtlichen Übersichtsplänen bei Fietz 1938, Abb. 205 und 206.

36 Vgl. Anm. 9. Amschwand 1959, S. 2–6.

37 Reinle, Adolf: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 4, Basel 1956, S. 32, 46.

38 Vgl. die historischen Abbildungen bei Sennhauser, Hans Rudolf: Die älteren Einsiedler Klosterbauten, in: Einsidlensia, Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Linus Birchler 1893–1967, Zürich 1993, S. 77–80 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, 13.2).

39 Der schriftlich überlieferte, kupferbemalte Engel von 1596 auf dem Turmknopf der Pfarrkirche Altdorf/UR wog nur 6 Pfund, war also verglichen mit Rheinau ein Winzling. Ich danke Helmi Gasser, Altdorf, für den Hinweis auf diese Figur.

40 Dokumente werden nicht nur bei Grundsteinlegungen an Ort und Stelle deponiert (so auch im Fundament des Rheinauer Nordturms), sondern ebenfalls bei Bau- oder Restaurierungsvollendung in Turmspitzen wie zum Beispiel 1757 im Aufsatz von St. Martin in Baar/ZG oder 1857 und 1980 im Turmknopf von St. Nikolaus in Hergiswil/NW.

41 Jaggi, Werner-Konrad: Wie das Volk Reliquien verehrt, in: Ausstellungskatalog Reliquien, Köln 1989, S. 152–153 und Nr. 419 sowie Ausstellungskatalog Hexen und Hexenverfolgung im deutschen Südwesten, Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1994, Nr. 126, 127 mit weiterer Literatur. Möglicherweise lässt sich auch das Doppelkreuz auf dem Fassadengiebel mit demselben Kult in Verbindung bringen.

42 Die Prägung des Gnadenpfennigs wird von Jaggi dem Umkreis der Gebrüder Seel, Salzburg, Ende 17. Jh., zugeschrieben. Vgl. 5. BerZD 1966–1967, S. 97.

43 Schon 1706 waren bei der Grundsteinlegung im Fundament des Nordturmes die weitgehend gleichen Beigaben deponiert worden (Urkunde abgedruckt bei Fietz Klosterkirche 1932, S. 128).

44 Veröffentlicht sind nur Transkriptionen der beiden ältesten Urkunden: Die von 1689 bei Rothenhäusler 1902, S. 94–95 (mit Auslassungen); die von 1711 in der Abschrift des Stiftsarchivs Einsiedeln bei Fietz Klosterkirche 1932, S. 130 (mit Lesevarianten und Auslassungen).

45 Kurznotizen und Abbildungen in den Berichten der Zürcher Denkmalpflege (BerZD). Vgl. Anm. 2.

46 Vgl. Anm. 5. Kurznotiz in LWB, S. 32–33 sowie handschriftliche Arbeitsberichte der Lehrlinge, Lehrwerkstätten Bern.

47 Gleichzeitig sollte man dann auch die fünf Wappenschilde wieder wie früher verteilen, was sich mit Hilfe einer Foto unmittelbar nach der Restaurierung von 1901 rekonstruieren lässt:

Greiffenberg auf dem Südturm nach Westen (heute nach Osten), Zurlauben auf dem Nordturm nach Westen (wie heute), der ältere Salm auf dem Südturm nach Osten (heute nach Westen), der jüngere auf dem Nordturm nach Osten (wie heute) und der dritte Salm auf dem Giebelkreuz nach Westen (wie heute). Dann sähe man, vor der Kirche stehend, sinnvollerweise in der Mitte den klösterlichen Salm, flankiert von den beiden Wappen der Äbte jeweils auf dem Turm, den sie erbauen liessen und gegen Osten zwei spiegelbildlich zueinander stehende Salme. Heute sieht man über der Hauptfassade in der Mitte einen Salm, links das Wappen Zurlauben und rechts einen zweiten Salm anstelle des Wappens Greiffenberg.

48 Kostenvergleich der Werkstatt Nikolaus Epp, Reichenau/D, vom 20. September 1976: Blattvergoldung rund Fr. 15 000.–, Feuervergoldung rund Fr. 35 000.–. Schon die ursprüngliche Vergoldung des Nordengels war nach dem Verding mit Läublin (vgl. Anm. 9) die gegenüber der Blattvergoldung aufwendigere, aber gesundheitsschädigende Feuervergoldung, da ihre Herstellung Quecksilberdämpfe freisetzt. Auch die Attribute der Muttergottes im Fassadengiebel hatte Läublin «vergult im feur» (StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156, Kostenaufstellung 1709, A 41.2). Der ältere Südengel war ursprünglich jedoch «mit tuggaten gold vergült» (Rechnung des Südturms, zit. bei Rothenhäusler 1902, S. 53), d.h. blattvergoldet mit dem üblichen 23 1/2 karätigen Dukatengold. Beide Techniken sind witterungsbeständig und wurden schon immer aussen angewendet. Vgl. Rosenberg, Marc: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Frankfurt a.M. 1910, S. 129-135 sowie Braun-Feldweg, Wilhelm: Metall, Werkformen und Arbeitsweisen, Ravensburg 1968, S. 140.

49 Untersuchung Nr. 46 877 der EMPA (Eidg. Materialprüfungsanstalt), Dübendorf 22.11.1982 bzw. 31.1.1983.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich (Max Weiss, Kuno Gygax u.a.): 1, 3–12, 14–17, 33–37.

Lehrwerkstätten der Stadt Bern: 2.

Ingenieurbüro H.R. Fietz, Zürich: 13.

Beuroner Kunstverlag, Beuron/D: 18.

Schweizerisches Landesmuseum Zürich: 19.

Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung: 20 (Faksimile Repro), 21, 26, 32.

Historisches Museum Basel: 22.

Repro aus: Bowles, Edmund A.: La pratique musicale au Moyen Age/Musical Performance in the late Middle Ages. Minkoff & Lattès 1983, pl. 66: 23.

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg/D: 24.

Faksimile Repro aus: Ganz, Paul: Handzeichnungen von Hans Holbein d.J. Kritischer Katalog. Berlin 1911–1934, Nr. 126: 25.

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett: 27.

Repro aus: Weber, Alfred R.: Was man trug anno 1634. Die Basler Kostümfolge von Hans Heinrich Glaser. Basel 1993, S. 98: 28.

Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege (EAD) Bern: 29.

Mane Hering-Mitgau, Zürich: 30.

Kantonale Denkmalpflege Luzern: 31.

T. Werner, Rheinau: 38.

Heiniger & Binggeli, Huttwil: 39.

Zum Inhaltsverzeichnis

DIE WASSERSPEIER – TEIL DES IKONOGRAPHISCHEN PROGRAMMS

Hanspeter Lanz

Die Wasserspeier der Klosterkirche Rheinau sitzen am unteren Rand der «Welschen Hauben», welche die beiden Fassadentürme nach oben abschliessen. Sie sind farbig gefasst[1] und gleich den gestrichenen Turmhauben mit den bekrönenden, vergoldeten Trompetenengeln[2] schon von weitem her sichtbar. Nicht nur optisch durch ihre Farbigkeit, auch durch ihre Grösse, die im Massstab zu den Engeln steht, ihre Anzahl und ikonographische Bedeutung sind sie ein wichtiges Element des Aussenbaues der Klosterkirche.

Die acht ganzfigurigen Drachen und die vier Drachenköpfe der Erkerbekrönungen am Südturm stammen wie dieser aus der Zeit von 1572–1578, während ihre Gegenstücke am Nordturm (1710/11) vom Schaffhauser Kupferschmied Hans Michael Moser gefertigt wurden. Dieser hatte von Abt Gerold II. Zurlauben den Auftrag zur Kupferbedachung des dem Südturm genau nachgebildeten, neuen Nordturmes erhalten, was die Anfertigung der Wasserspeier in Drachengestalt mit einschloss. Die Abschrift des Vertrages zwischen dem Abt und dem Kupferschmied ist erhalten.[3] Wir lesen im ersten Abschnitt, dass «Die Kuppen des Neüen Thurn in allen undt Jeden nach form undt gestalt des alten auf das genauiste bis an den so genandten stiffell inclusive mit kupfer zu deckhen (...) seyn sollen.» Der zweite Absatz fordert: «Zu Endt der Kuppen, wie an dem alten Thurn, auch eine kupferne Renne rings umb zu machen, undt der selben 8 grosse Drackhen denen alten gleich von purem kupfer ausgefertigte anzuhängen.» Moser hatte demzufolge Kopien der Drachen des 16. Jahrhunderts anzufertigen, was er, wie im ersten Abschnitt des Vertrages gefordert, hinsichtlich der technischen Ausführung wie der Form «auf das genauiste» vornahm.

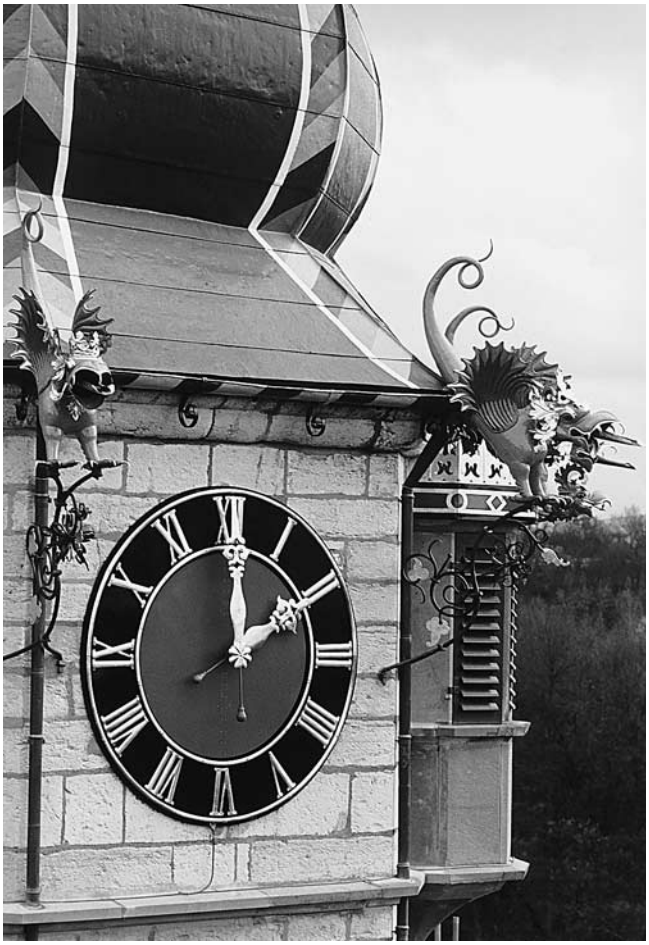


Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Ansicht des Turmaufsatzes mit Uhr, Turmhaube und Wasserspeiern (Ausschnitt). Zustand nach der Neufassung. Aufnahme von 1977.

Die Wasserspeier des Südturmes

Die an den acht Ecken des Turmaufbaues am Ansatz zur Kupferhaube angebrachten acht Wasserspeier sind als ganzfigurige, zweifüssige Drachen mit Schlangenleib, Fledermausflügeln und Vogelkopf ausgebildet. Sie stehen auf S-förmig geschwungenen und mit Ranken verzierten schmiedeeisernen Konsolen, die links und rechts der Kanten des achteckigen obersten Turmgeschosses verankert sind. Die Drachen strecken den Kopf nach vorne und lehnen mit ihrem schlangenförmigen, aufgerichteten Unterleib an die Dachtraufe. *(Abb. 1)* Die Wasserrinne verläuft vom Traufansatz aus inwendig durch Oberkörper und Hals und endet als herausgestreckte Zunge im aufgerissenen schnabelförmigen Maul. Die Art der Anbringung der Drachen vermittelt den Eindruck, als ob sie im Begriff wären, vom Dach wegzufliegen. Vier weibliche Drachen, charakterisiert durch sechs Zitzen und eine Kopffeder, wechseln ab mit vier männlichen Drachen, die anstelle der Feder ein Krönchen auf dem Kopf tragen. Die Drachen sind in immer derselben Weise aus getriebenem Kupferblech zusammengesetzt.[4] Die Nähte wurden zur Hauptsache vernietet, teilweise aber auch geschweisst. Vom Schwanz bis zur Schnabelspitze messen die Drachen ungefähr 155 Zentimeter, ihr Gewicht beträgt je zwischen 36 und 38 Kilogramm.

Weitere vier Drachenköpfe befinden sich als Wasserspeier an den kupfernen Bekrönungen der vier Erker des obersten Turmgeschosses und somit jeweils zwischen einem Drachenpaar. *(Abb. 2)* Die Köpfe mit Federn auf Stirn, Schläfen und Wangen entsprechen dem Kopftypus der weiblichen Drachen. Sie sind aus zwei Teilen gebildet; der untere Teil ist zugleich die Wasserrinne. Ihre Länge beträgt ungefähr 50 Zentimeter. Die Drachen waren von Anfang an bemalt, zunächst wohl zur Hauptsache grün, später in Abstimmung mit der Turmhaube, deren

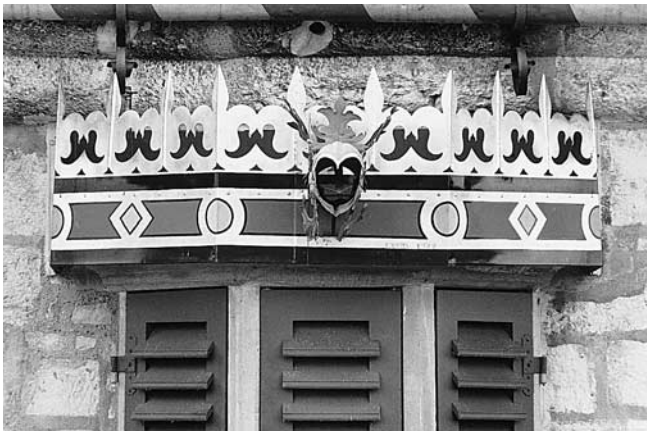


Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Kupfernes Erkerbekrönungsblech mit Drachenkopf-Wasserspeier auf der Nordseite. Zustand nach der Neuanfertigung (Kopie) und Fassung. Aufnahme von 1983.

Farbfassung für 1689 urkundlich belegt ist[5], gelb, gold und rot, was dann auch für die Drachen des Nordturmes übernommen wurde. Es spricht einiges dafür, dass die Neubemalung der Turmhaube und eine gleichzeitig mögliche Zweitbemalung der Drachen in der Amtszeit von Abt Bernhard I. von Freyburg (Amtszeit 1642–1682), dem Vorgänger von Basilius Iten erfolgte. Dessen Wappenfarben gelbgold, blau und rot sind nämlich identisch mit denjenigen der gemalten Sparrenbänder auf den Kanten der Turmhaube. Die Bemalung war bei der Herabnahme der Drachen 1975 nur noch spärlich und an wenigen Stellen vorhanden. Die Neufassung 1978 ist als Resultat verschiedener Versuche der Farbgestaltung zu sehen, erhebt aber keinen Anspruch auf Originaltreue.[6]

Die Wasserspeier des Nordturmes

Diese sind wie erwähnt genaue Kopien der entsprechenden Drachen des Südturmes. Das gilt nicht nur für Form und Grösse, sondern auch für die Materialstärke und somit das Gesamtgewicht sowie für die Aufteilung der einzelnen getriebenen Partien, die dann die Zusammensetzung des Drachenleibes ergeben.

Die Unterschiede in der Gesamterscheinung betreffen die Auffassung von Körper und Form, die sich gegenüber dem 16. Jahrhundert geändert hat: Die Gegenüberstellung der Drachenweibchen 9 vom Südturm *(Abb. 3)* und 7 vom Nordturm *(Abb. 4)* zeigt, dass die plastische Erscheinung der einzelnen Körperteile beim barocken Beispiel eine wichtige Rolle spielt, während beim spätgotischen Drachen der Umriss und die formale Spannung entscheiden. Man vergleiche die Beinpartie, den Leib oder die Flügel – beim barocken Beispiel als plastische Einzelform behandelt und danach zum Körper zusammengefügt, beim spätgotischen Exemplar Teil des Körpers, der gleichsam von der Oberfläche, vom Umriss her definiert wird. Ein entsprechender Unterschied ist auch im Kontur und in der Durchbildung des aufgerissenen Schnabels festzustellen, der beim barocken Beispiel zusätzliche Nüstern bekommt und gebläht wirkt, und in der Ausbildung der Kopffedern.[7] Ganz deutlich zeigen sich die Unterschiede – Bedeutung des Umrisses beim spätgotischen und Pflege der plastischen Erscheinung der Einzelform beim barocken Beispiel – auch im Vergleich der entsprechenden Drachenköpfe *(Abb. 5, 6)* bzw. der Erkerbekrönungen. *(Abb. 7, 8)*

Der Vertrag zur Herstellung der Drachen des Nordturmes

Detaillierte Aufschlüsse über die Herstellung der Drachen des Nordturmes vermittelt der Wortlaut des Vertrages zwischen Abt Gerold II. Zurlauben und Kupferschmied Hans Michael Moser (1683–1739) aus Schaffhausen. Dass dieser trotz seines jugendlichen Alters einen derart bedeutenden Auftrag erhielt, spricht für seine Begabung. Der Abt mag durch Vermittlung des Schaffhausers Hans Jakob Läublin (1664–1730), der zur gleichen Zeit den Engel des Nordturmes anfertigte und als Goldschmied schon mehrere Aufträge für Rheinau ausgeführt hatte, auf den jungen Kupferschmied aufmerksam geworden sein, der später auch in Einsiedeln arbeiten sollte.[8]

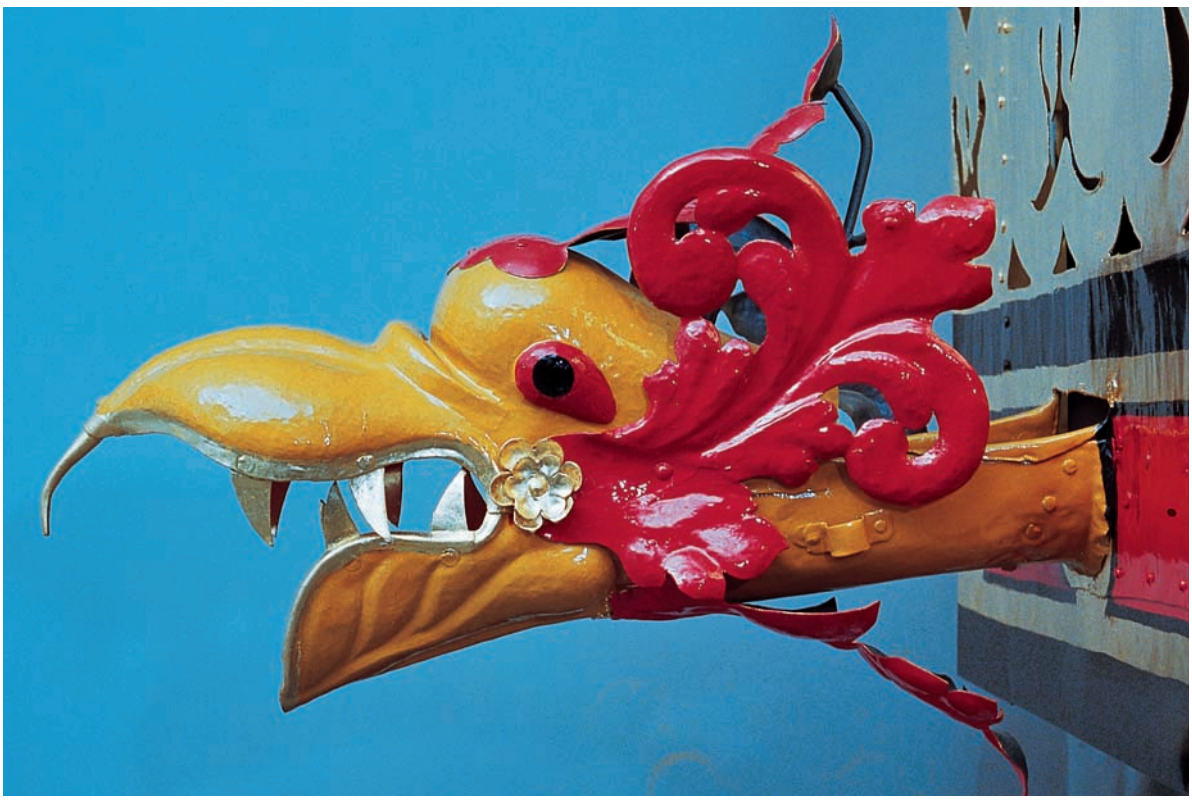
Die schon zitierten Abschnitte 1 und 2 des Vertrages handeln von der Kupferverkleidung des Turmes und den acht Drachen. Der Abschnitt 3 gilt den Bekrönungen der Erker des obersten Turmgeschosses und den Fensterläden daselbst. Die Abschnitte 4–6 enthalten Bestimmungen über die Qualität und Verarbeitung des Kupfers und über die Gewichtskontrolle «im beysein eines vom Gottshaus bestelten» bevor die Kupferplatten auf dem Dach verarbeitet werden. Moser verpflichtet sich, eventuelle Schäden, die nicht auf «Extraordinari gewalt» zurückgehen, bis fünf Jahre nach Abschluss der Arbeit auf eigene Kosten zu beheben.

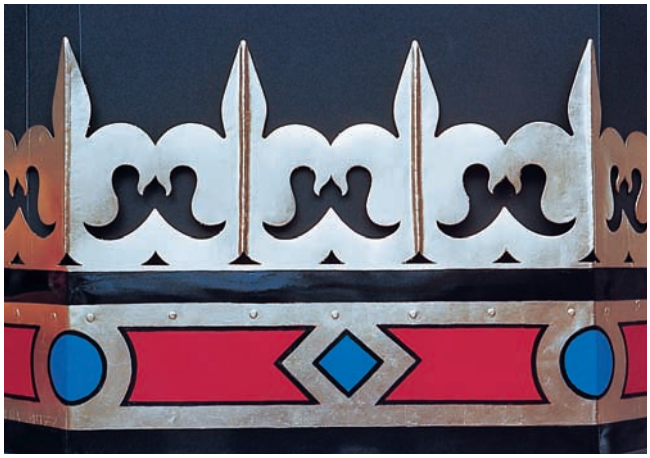
Sechs weitere Abschnitte, erneut von 1–6 numeriert, gelten den Leistungen des Auftraggebers. Wir entnehmen den Abschnitten 1–3, dass sich die Bezahlung pro Pfund verarbeitetes Kupfer beim Dach und bei den Erkerbekrönungen samt kleinen Drachen und den Läden auf 36 Kreuzer belief. Bei den grossen Drachen wird das verarbeitete Kupfer pro Pfund mit 1 1/2 Gulden in Rechnung gestellt, was dem 2 1/2 fachen Betrag von 36 Kreuzern entspricht.[9]

Die Schlussabrechnung mit Moser findet sich ebenfalls in den *Camerae Abbatialis Rhenoviensis Rationes*.[10] Dem Kontrakt entsprechend erhielt Moser 1811 Gulden, 9 Batzen, 1 Kreuzer und 3 Heller für 3019 Pfund 1 1/2 Vierling am Dach verarbeitetes Kupfer, also 36 Kreuzer pro Pfund, sowie 966 Gulden, 8 Batzen, 1 Kreuzer und 4 1/2 Heller für 644 Pfund 1 1/2 Vierling Kupfer, die er für die acht grossen Drachen brauchte, entsprechend den abgemachten 1 1/2 Gulden pro Pfund. Dazu kamen 12 Gulden Trinkgeld für den Meister und je 3 Gulden für die beiden Gesellen, insgesamt 2796 Gulden, 2 Batzen, 3 Kreuzer und 1 1/2 Heller, die am 15. und 27. Oktober sowie am 10. November 1711 bezahlt wurden.[11] Dieser Gesamtbetrag lässt die 900 Gulden, die Läublin für den bekrönenden Turmengel und die damit zusammenhängenden Bauteile zugesagt worden waren, als grosszügige Entlöhnung erscheinen.[12]

Abb. 3–4 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Südturm (1572–1578). Wasserspeier. Drachenweibchen Nr. 9. Unten: Nordturm (1710–1711). Wasserspeier. Drachenweibchen Nr. 7. Es gibt kleine aber deutliche Unterschiede zwischen den beiden Wasserspeiern. Zustand nach der Abnahme und vor der Neufassung 1976–1977. Aufnahmen von 1976.

Abb. 5–6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Südturm (1572–1578). Wasserspeier mit Drachenkopf an einer kupfernen Erkerbekrönung. Unten: Nordturm (1710–1711). Wasserspeier mit Drachenkopf an einer kupfernen Erkerbekrönung. Zustand nach der Neufassung 1976–1977. Aufnahmen von 1977.





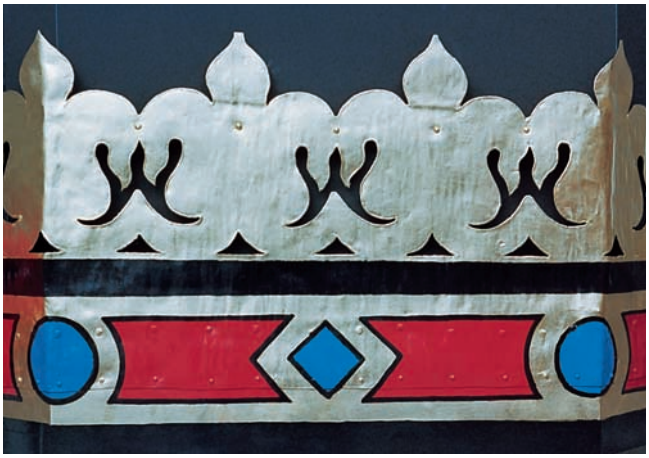


Abb. 7–8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Links: Südturm. Erkerbekrönung aus Kupfer, nach der gotischen Vorlage neu angefertigt. Rechts: Nordturm. Barocke Erkerbekrönung aus Kupfer. Zustand nach der Neufassung 1976–1977. Aufnahmen von 1977.

Die Abschnitte 4 und 5 betreffen die Verköstigung für den Meister und die Gesellen während der Arbeit am Bau sowie die Bezahlung, welche gesamthaft nach Erledigung des Auftrages und dessen Abnahme durch den Auftraggeber erfolgte. In der schon erwähnten Abrechnung schlägt die Verköstigung des Meisters und seiner zwei Gesellen während 17 Wochen zwischen dem 10. Juni und dem 9. Oktober 1711 mit 68 Gulden zu Buche, die klosterintern abgerechnet wurden.

In Absatz 6 bürgt Junker Conrad Peyer im oberen Haus in Schaffhausen für Michael Moser im Falle eines Schadens innerhalb von fünf Jahren nach Abschluss der Arbeiten. Ungewöhnlich ist die Stellung eines Bürgen. Üblicherweise übernehmen die Frau und die Nachkommen die vom Meister eingegangene Verpflichtung im Falle seines Ablebens. Bei Johann Conrad Peyer kann es sich um den damals 24jährigen späteren Postmeister handeln, der, selbst aus vermögendem Haus stammend, durch seine Heirat mit der Tochter des früheren Schaffhauser Postmeisters ansehnlichen Besitz und Anteil am einträglichen Postregal erhalten hatte.[13] Die Stellung eines Bürgen kann eventuell mit Mosers Jugend erklärt werden und mit dem Umstand, dass er wohl zum erstenmal einen Auftrag dieser Grössenordnung zu bewältigen hatte. Ein weiterer Grund für die Bürgschaft könnte im Kapitalbedarf des Meisters liegen, der erst nach Arbeitsabschluss bezahlt wurde. Moser war wohl schwerlich in der Lage, allein für das Material einen Betrag von weit über 1000 Gulden vorzuschiessen, was ein Mehrfaches seines Jahreseinkommens bedeutete. Wäre es möglich, dass er sich an den jungen Unternehmer Johann Conrad Peyer gewandt hat, womit sich dieser als Bürge sinnvoll anbieten würde?

Wasserspeier in der kunsthistorischen Literatur

Ein Blick in die Bibliographien und Glossarien zur Kunst- und Architekturgeschichte zeigt, dass Wasserspeier kein Thema darstellen. Unlängst hat Adolf Reinle wohl als erster die Aufmerksamkeit auf die Entstehung des Wasserspeiers am gotischen Kirchenbau gelenkt und ist seinen ikonographischen Wurzeln nachgegangen.[14] Er behandelt die steinernen Wasserspeier am Kirchenbau, die in Form und Ikonographie für die weniger dauerhaften kupfernen Wasserspeier vorbildlich gewesen sein dürften. Wenn wir durch Städte und Orte gehen, finden wir die meist in Drachenform gebildeten, kupfernen Wasserspeier an Kirchen, öffentlichen Repräsentationsbauten wie Rathäusern und auch an Privatgebäuden. Sie stammen üblicherweise frühestens aus dem 18. Jahrhundert.

Beim Durchblättern der Kunstdenkmälerbände bestätigt sich der Eindruck; bisweilen sind sie erwähnt und abgebildet, gewöhnlich aber ohne Datierung und Überlieferung eines Kunsthandwerkers. Zahlreiche Wasserspeier finden sich in Schaffhausen.[15] Vielleicht stammt der eine oder andere noch von der Hand Michael Mosers. Im Bernischen Historischen Museum werden um 1670/80 entstandene Drachen-Wasserspeier von der Galerie des Hochschiffs des Berner Münsters einerseits und vom Rathaus andererseits aufbewahrt, die alle vom Berner Kupferschmied Rudolf Sprüngli stammen sollen.[16] Wenig älter sind die 1657–1665 entstandenen Wasserspeier am Rathaus von Sion.[17] Im Fall der Wasserspeier der Hofkirche Luzern kennen wir das Datum 1640 sowie die beiden Kupferschmiede Melchior Thut und Melchior Foster, die ähnlich wie Michael Moser auch für die Deckung der Türme zuständig waren.[18] Die nach den Rheinauer Wasserspeiern einzigen mir bekannten Wasserspeier aus dem 16. Jahrhundert befinden sich auf dem 1597 datierten Turm der Stadtkirche Stein am Rhein.[19] *(Abb. 9)* Diese Beispiele könnten mit Sicherheit weiter ergänzt werden.[20]

Im Hinblick auf Rheinau handelt es sich bei allen genannten Drachen um Traufenmündungen mit Drachenkopf in der Art der Wasserspeier der Erkerbekrönungen der Klosterkirche. Der Kopf mit dem aufgerissenen Rachen ist die Hauptform; bisweilen finden sich, in kleinerem Massstab angefügt, der Schwanz, Flügel und Füsse. Die meisten Drachen tragen Kronen, bisweilen auch

Federn anstelle der Kronen oder beides zusammen. Obgleich die genannten Beispiele alle nach den acht Drachen des Südturmes von Rheinau entstanden sind, scheinen diese in einer ikonographischen Tradition zu stehen, die weiter zurückreicht. Die Vergleiche zeigen den aussergewöhnlichen Rang der 1572–1578 entstandenen Drachen-Wasserspeier des Südturmes von Rheinau. Aussergewöhnlich sind sie durch ihr Alter, ihre Ganzfigurigkeit und ihre Bedeutung im ikonographischen Programm des Südturmes, die abschliessend behandelt werden soll.

Die Drachen als Teil eines ikonographischen Programmes

Ganz allgemein haben Dämonen, Drachen- und Tiergestalten an der Kirchenfassade, sofern sie nicht Attribut einer Person sind, einen apotropäischen, d.h. einen Unheil und Geister abwehrenden Sinngehalt.[21] Sie sind oft an einer Stelle des Übergangs von aussen nach innen plaziert und zugleich besiegte Angreifer und in Dienst genommene Verteidiger in der Ambivalenz von Macht und Ohnmacht, die dem Dämonischen im christlichen Heilsdenken zugewiesen wird.

Am Südturm, dem vor 1711 einzigen Fassadenturm der Klosterkirche Rheinau, sind die Drachen über ihre allgemeine Bedeutung hinaus Teil eines Programmes geworden, dessen Zentrum der weitherum sichtbare vergoldete Turmengel und das Kreuz auf der Spitze bilden.[22] In der endzeitlichen Thematik, deren Hauptquelle die Offenbarung des Johannes darstellt, stehen die Drachen für die Kräfte des Bösen, die nochmals mit geballter Energie angreifen. Sie repräsentieren die Gegnerschaft, die sich in gefährlicher Gegenordnung, in Zahlenverhältnissen, die sonst Ordnung bedeuten, gesammelt hat: viermal weiblich, viermal männlich; wenn wir die vier Drachenköpfe der Erkerbekrönungen dazurechnen in Zwölfzahl, was der Anzahl der Engel entspricht, welche die Mauern des Himmlischen Jerusalem bekrönen (Off. 21/12). Die uns sonst in diesem Kontext nicht bekannte Unterscheidung zwischen weiblichen und männlichen Drachen dürfte ein Ausdruck der komplementären Vollständigkeit der Gegenwelt sein: Teufel und Schlange haben zusammengefunden. Der Drache des 12. Kapitels der Offenbarung, «der grosse Drache, die alte Schlange, genannt der Teufel und der Satan (...)» (Off. 12/9) mit seinen sieben Köpfen, sieben Kronen und zehn Hörnern steht hinter unseren Drachen mit ihren Kronen und Stirnfedern, welche die Hörner versinnbildlichen. In der Achtzahl der Drachen mag auch ein Bezug zu Kapitel 17/11 bestehen: «Und das Tier, das war und nicht ist, ist selbst der achte, und es ist zugleich einer von den sieben, und es geht hin ins Verderben». Vom Text her besteht hier eine Doppeldeutigkeit, die eine Auflösung auf acht Tiere oder acht Köpfe zulässt. Der bis in die Neuzeit wichtige mittelalterliche Theologe Abt Rupert von Deutz sieht im Tier den Antichrist, der (achte) Kopf des siebenköpfigen Drachens.[23]

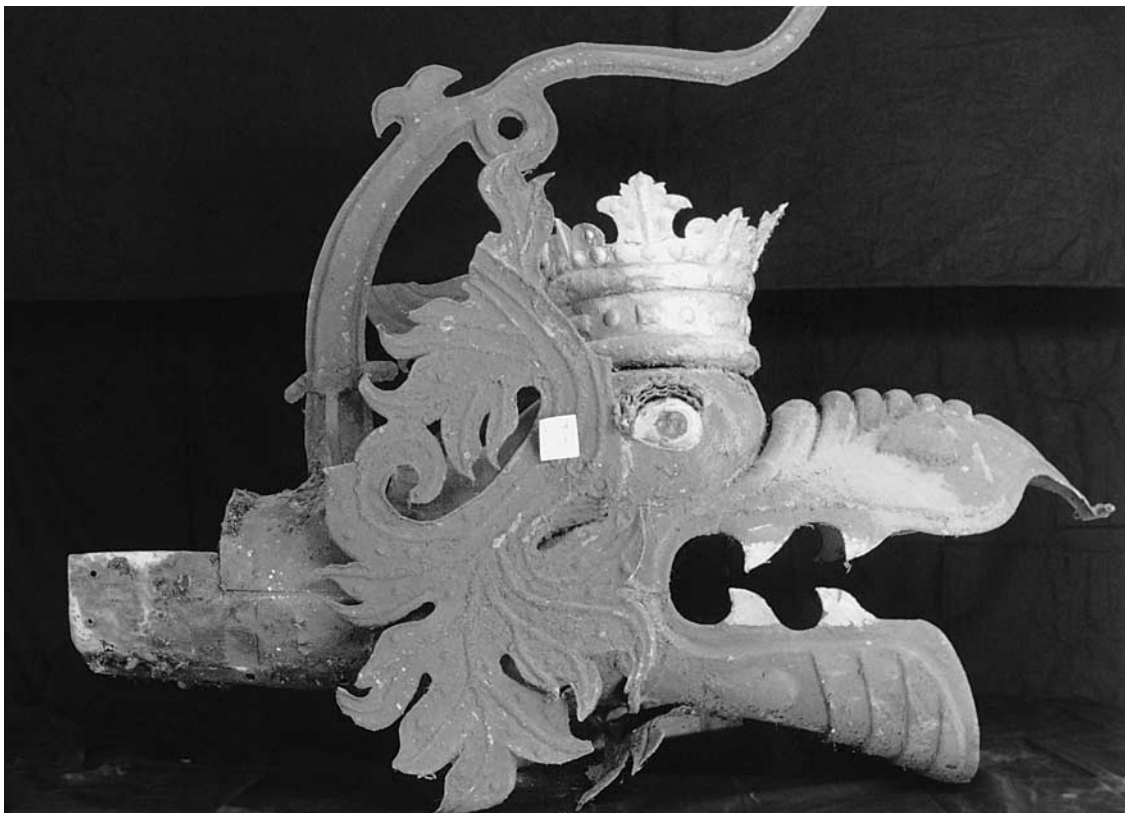


Abb. 9 Stein am Rhein (Kt. Schaffhausen). Ref. Stadtkirche St. Georgen. Drachenwasserspeier von 1597 auf der Nordwestseite des Turmes. Zustand vor der Restaurierung 1990.

Abb. 10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Hauptportal der 1114 geweihten romanischen Klosterkirche. Tympanon: Figürliches Flachrelief mit Tierdarstellungen, Rankenwerk sowie Rundmedaillon mit dem Lamm Gottes. Aufnahme von 1943.

Die Stelle ist im Kontext der Rheinauer Drachen wichtig von der Achtzahl her und der Doppeldeutigkeit Kopf-Tier. Der Bezug der Rheinauer Drachen zum Drachen der Offenbarung ist über den Zusammenhang mit dem Trompetenengel hinaus durch die Attribute Krone und Horn sowie durch die Achtzahl gegeben. Ein weiteres Element liegt in der Verknüpfung von Drache und Wasserspeier. Dazu lesen wir im 12. Kapitel der Offenbarung, das die Verfolgung des von der Exegese mit Maria und Christus gleichgesetzten Weibes mit dem Kind zum Inhalt hat, «(...) und die Schlange spie aus ihrem Maul dem Weibe Wasser nach wie ein Strom, damit sie von dem Strom fortgerissen würde (...).» (Off. 12/15) Die Drachen werden zu Akteuren im «geistlichen Theater» am Fassadenturm, an dem, ganz in der Tradition des Mittelalters, der dem Weltgericht vorangehende Endkampf thematisiert ist.

Die Bedrohung durch das Böse und seine Überwindung ist schon auf dem romanischen Tympanon der Klosterkirche dargestellt, wo dämonische und wilde Tiere die Tiere bedrohen, die, um das Gotteslamm geschart, Trauben als Frucht der Erlösung geniessen.[24] *(Abb. 10)* Die Berücksichtigung der mittelalterlichen Bildsprache und ihre Wiederaufnahme in neuer Form entspricht offensichtlich dem Denken des Abtes der Gegenreformationszeit, Theobald Werlin von Greiffenberg: Die Integration des romanischen Kirchenportals ins Erdgeschoss des 1572–1578 errichteten Fassadenturmes ist deshalb als Teil des damaligen Gesamtprogrammes zu werten, das in zeitgemässer Weise und weitherum sichtbar von den bemalten Drachen und vom goldglänzenden Trompetenengel nach aussen getragen werden soll.

Anmerkungen

1 Vgl. den Beitrag von Annette Meier-Schendekehl, S. 281–288.

2 Vgl. den Beitrag von Mane Hering-Mitgau, S. 147–166.

3 StiA Einsiedeln, Rheinauer Archiv, R 156 Camerae Abbatialis Rhenoviensis Rationes; Appendix Novas Turris E. – Fietz Klosterkirche 1932, S. 126–127.

4 Füsse einzeln; Beine; Rumpf aus linker und rechter Hälfte bis zum Traufen- und Halsansatz; Hals; Kopf aus oberer und unterer Hälfte; Federn an Schläfen, Wangen sowie Kinn und Feder bzw. Krone auf Kopfkalotte angesetzt; Flügel; Schwanz in drei Teilen.

5 Vgl. Anm. 2. Hering-Mitgau, S. 157.

6 Vgl. Anm. 1. Meier-Schendekehl, S. 285.

7 Unterschiede im Detail betreffen die Kronen der männlichen Drachen, die bei den Kopien des 18. Jahrhunderts zusätzlich mit Bügeln ausgestattet sind. Den schmiedeeisernen Konsolen für die Drachen am Nordturm von Meister Hans Jakob Reuttimann aus Rheinau fehlt die auswärts wachsende plastische Kreuzblume. Weitere Unterschiede wurden in einer Aktennotiz des kantonalen Hochbauamtes vom 27. April 1976 festgehalten, wo je ein Männchen von Süd- und Nordturm verglichen wurden. Unterschiede finden sich bei den Nieten, Köpfen, Augen, Augenbrauen, Ohrfedern, Kopfkronen, Fussfesseln, Flügelenden, Schwanzenden und Schnäbeln.

8 Michael Moser entstammte einer Dynastie von Kupferschmieden in Schaffhausen. Internationale Bedeutung kommt seinem Sohn Georg Michael Moser (1706–1783) zu, der nach seiner Lehre beim Vater 1724 über Genf und Paris nach London reist, wo er sich 1726 niederlässt und bald als einer der besten Kunsthandwerker für kleine Goldarbeiten etabliert. Vgl. Schnetzler, Barbara: Georg Michael Moser, in: Schaffhauser Biographien IV. Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, Bd. 58 (1981), S. 173–178.

9 1 Gulden = 15 Batzen = 60 Kreuzer, gemäss der in Schaffhausen damals üblichen Reichswährung. – Fietz Klosterkirche 1932, S. 44–45.

10 Freundliche Mitteilung von P. Joachim Salzgeber, Stift Einsiedeln.

11 Der Abschnitt bei Fietz Klosterkirche 1932, S. 64, ist missverständlich, da er eine zusätzliche Bezahlung für die Arbeit suggeriert: «Für die besonderen Arbeiten der Turmkuppel samt den aus Kupfer getriebenen grossen und kleinen Drachen bezahlte man für den Zentner (100 Pfund) Material 60 Gulden und pro Pfund einen Macherlohn von 1 1/2 Gulden.» Diese war aber im abgemachten Pfundpreis inbegriffen, allerdings differenziert nach dem Aufwand für die Turmkuppel respektive die acht grossen Drachen.

12 Vgl. Anm. 2. Hering-Mitgau, S. 150. Insgesamt verarbeitete Läublin 258 1/4 Pfund Kupfer (Engel/Stiefel/5 Kugeln am Kreuz). Bei einem Ansatz von 1 1/2 Gulden wie bei den Drachen Mosers ergäbe das 387 Gulden. Dazu kommen, als zweiter Hauptbetrag, die Kosten für die Feuervergoldung und, in kleinerem Mass, für weiteres Material. So scheint Läublin im Vergleich zu Moser ein grösseres Honorar geblieben zu sein. Das mag mit seinem Status als Goldschmied, mit seinem Alter, dementsprechend seiner Erfahrung und seinem Ruf zusammenhängen.

13 Frauenfelder, Reinhard: Geschichte der Familie Peyer mit den Wecken, Schaffhausen 1932, Nr. 230, S. 207–211.

14 Reinle, Adolf: Romanische Vorformen gotischer Wasserspeier, in: Kunst+Architektur in der Schweiz 45 (1994), S. 261–268.

15 Frauenfelder, Reinhard: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, Bd. 1, Die Stadt Schaffhausen, Basel 1951, S. 306–307 (Abb. 420–425), 313, 340 (Abb. 470–471), 407, 411.

16 Hofer, Paul: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. 3, Die Staatsbauten der Stadt Bern, Basel 1947, S. 154–155 (Abb. 120–122). – Mojon, Luc: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. 4, Das Berner Münster, Basel 1960, S. 398–399 (Abb. 407 a/b).

17 Deléglise, Maurice: Le décor du fer à Sion, in: Sedunum nostrum 6 (1976), Abb. S. 113/114, 134.

18 Reinle, Adolf: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 2, Die Stadt Luzern, I. Teil, Basel 1953, S. 143, 151, 154 (Abb. 108), S. 398 (Abb. 306).

19 Farbuntersuchung, Restaurierung und Neufassung der vier Wasserspeier 1990 durch Restaurator Kurt Kihm, Winterthur, der einen ausführlichen Restaurierungsbericht verfasst hat. Ich danke Kurt Kihm für die Überlassung seiner Unterlagen.

20 Die genannten Beispiele verdanke ich den Hinweisen von Mane Hering-Mitgau.

21 Vgl. Anm. 14. Reinle 1994.

22 Vgl. Anm. 2. Hering-Mitgau, S. 151.

23 Vgl. Meyer, Heinz/Suntrup, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987, Sp. 557 (Rupert von Deutz).

24 Reinle 1968, S. 23–37. Portal und Tympanon wurden 1718 zugemauert und kamen erst 1901 wieder zum Vorschein.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich: 1–8, 10.

Kurt Kihm, Winterthur: 9.

Zum Inhaltsverzeichnis

ZUR RESTAURIERUNGSGESCHICHTE DER KLOSTERKIRCHE SEIT 1800

Marion Wohlleben

Vorboten und Säkularisierung des Klosters

Abgesehen von den Neubauphasen wurde an einer grossen Klosteranlage mehr oder weniger in Permanenz gearbeitet, repariert, erweitert, verändert und erneuert. Insofern sind Baugeschichte und Restaurierungsgeschichte eng miteinander verflochten, so dass es oft nicht leicht ist zu entscheiden, wo Umbau oder Weiterbau aufhören und wo das Restaurieren beginnt. Diese allgemeine Feststellung trifft auch für Rheinau zu, wenngleich – als Folge der politischen Ereignisse – gegen Ende des 18. Jahrhunderts doch von einer deutlichen Zäsur gesprochen werden kann. Zwischen der Zeit des barocken Neu- und Ausbaues, der im Bereich der Kirche in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts abgeschlossen war, und der Zeit von Revolution, Helvetik und Säkularisation fand ein Bruch mit der bis dahin relativ kontinuierlich verlaufenen Entwicklung statt. Die barocke Kirche war in ihrer zweiten Ausstattungsphase kaum vollendet, als die Vorboten der Säkularisation sie erreichten. Diese Phase, an deren Ende die endgültige Aufhebung des Klosters stand, hat sich über fast ein Jahrhundert hingezogen. Sie brachte zunächst eine Verlangsamung, dann die Stagnation des kirchlichen, vor allem des klösterlichen Lebens mit sich; damit geriet auch die Bautätigkeit ins Stocken. In den Jahren um 1800 war ganz Europa von der französischen Revolution und ihren Folgen geprägt. Davon blieb gerade Rheinau in seiner häufig bedrohten Grenzlage nicht verschont. Von den Klostergütern lagen, was nicht vergessen werden darf, rund ein Drittel im Grossherzogtum Baden, darunter auch die Sommerresidenz der Äbte in Altenburg.

1798 drangen revolutionäre Truppen in das Städtchen Rheinau ein. Das Kloster war zuvor von den Konventualen verlassen, 1799 aufgehoben und unter staatliche Verwaltung gestellt worden. 1803 kehrte der geflüchtete Abt Bernhard III. Meyer zurück. Er richtete das Kloster erneut ein und erhielt die zugehörigen Güter zurück. Die Hoheitsrechte über die Gemeinde Rheinau jedoch wurden an den Staat Zürich abgetreten; Schritt für Schritt

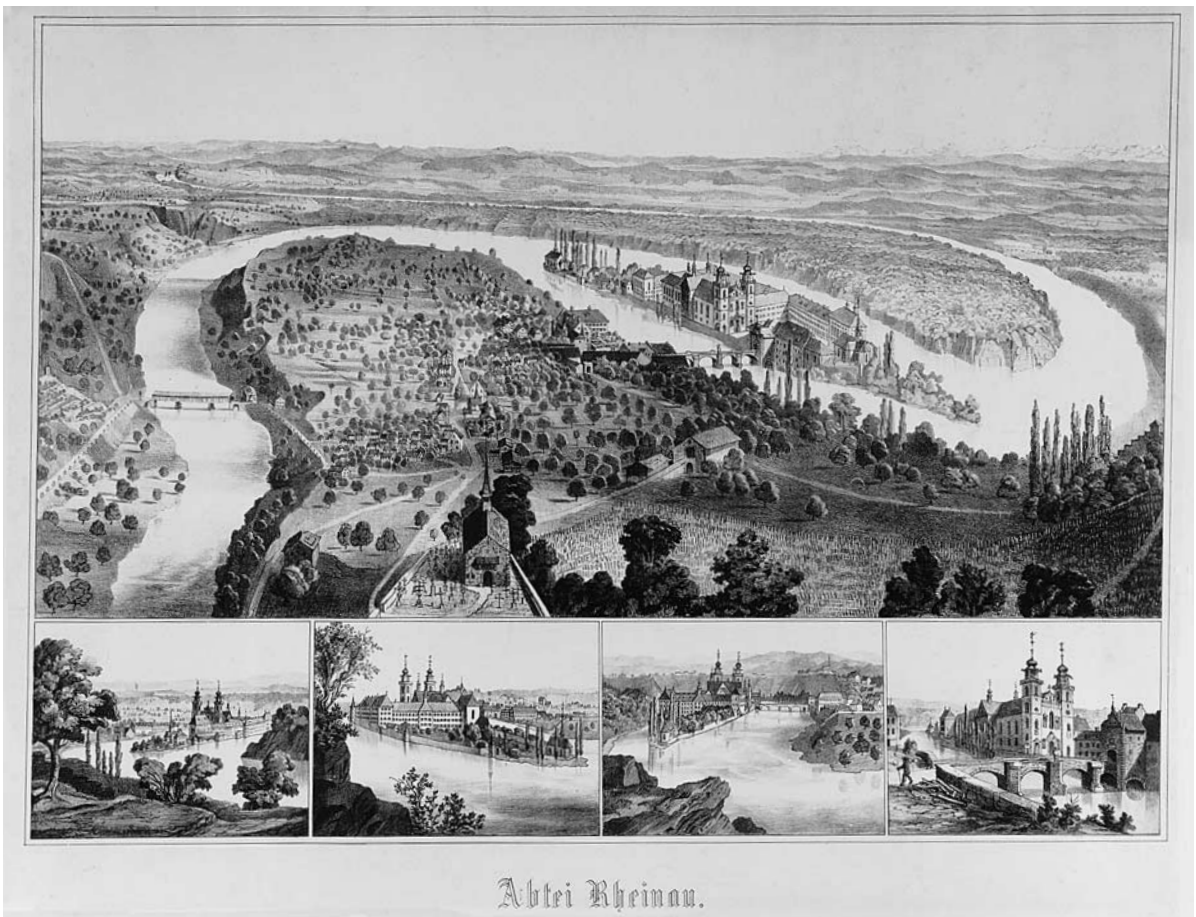


Abb. 1 Rheinau. Ort und Benediktinerabtei um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Gesamtansicht aus der Vogelschau sowie kleine Veduten. Lithographie, um 1850. Original ZBZ, graph. Slg., Rheinau II a, 5.

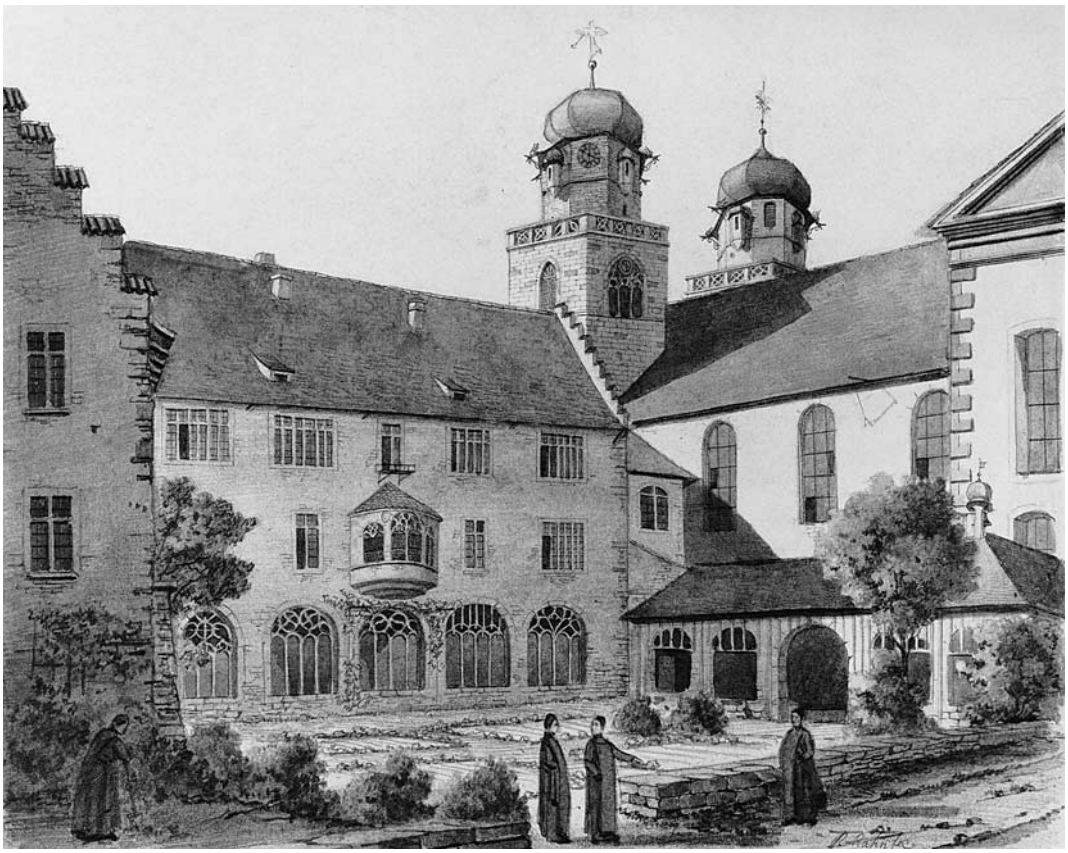


Abb. 2–3 Rheinau. Die Benediktinerabtei kurz vor ihrer Aufhebung 1862. Oben: Klosterbrücke, äusserer Torturm (1572), Pfisterei (1733) und Klosterkirche, Ansicht von Nordwesten. Unten: Kreuzgang, Konventgebäude und Klosterkirche. Aquarellierte Bleistiftzeichnungen von Johann Rudolf Rahn, 1861. Originale StiA Einsiedeln, graph. Slg.

büsste das Kloster seine politische Selbständigkeit ein.[1] Für den Konvent brachen damals zunehmend schwierige und unsichere Zeiten an. Zur Einschätzung des Klostervermögens wurde 1834 von der liberalen Zürcher Regierung die Inventaraufnahme des Klostergutes angeordnet und das Kloster abermals unter staatliche Aufsicht gestellt. Ab 1836 untersagte die Regierung die Aufnahme von Novizen und Brüdern anderer Klöster.

In der Beschreibung seiner Reise als Student ins Kloster Rheinau 1861 schildert Johann Rudolf Rahn (1841–1912) ein Jahr vor der Aufhebung den ruhigen, fast beschaulichen Charakter des damaligen Klosterlebens. *(Abb. 2, 3)* Er spürte aber auch eine deutliche Verunsicherung unter den verbliebenen Konventualen verbunden mit Auflösungserscheinungen.[2]

Am 3. März 1862 hob der Zürcher Grosse Rat das Rheinauer Benediktinerstift nach einem leidenschaftlich geführten Kampf mit 157 gegen 22 Stimmen auf. Zu den wichtigsten Verfechtern einer Beibehaltung gehörten Regierungsrat Franz Hagenbuch (1819–1888), Regierungsrat und Finanzdirektor Felix Wild (1809–1889), Ständerat Johann Jakob Rüttimann (1813–1876), Stadtpräsident Johann Jakob Sulzer (1821–1897) aus Winterthur, der Eglisauer Pfarrer Gottlieb Ziegler (1828–1898) und nicht zuletzt der Antistes der Zürcher Kirche und Pfarrer am St. Peter, Hans Jakob Brunner (1794–1870), der dem letzten Rheinauer Abt Leodegarius Ineichen (1810–1876) freundschaftlich verbunden war.[3] Mit dem Aufhebungsentscheid und der vollständigen Überführung der Abtei in den Besitz des Kantons Zürich gemäss Gesetzeserlass vom 22. April 1862 endete das Klosterleben in Rheinau.[4] Der Abt, neun Konventualen und zwei Brüder mussten am 22. August Rheinau endgültig verlassen. *(Abb. 4)*

Eine der letzten Massnahmen zu Klosterzeiten und gleichzeitig einer der ganz wenigen datierten Eingriffe überhaupt ist die durch eine eiserne Inschriftplatte dokumentierte Renovation des Chorfussbodens 1861: «Pavimentum lapideum usu et vetustate corrosum renovari curavit Leodegarius Abbas. Anno 1861.» *(Abb. 6)* Der Boden und die Chorstufen aus grauen Sandsteinplatten waren 1710 verlegt worden. Allem Anschein nach wechselte man 1861 einige Platten aus; sie unterscheiden sich von den alten, leicht gelblich getönten Platten durch ihre kühlere Färbung sowie eine andere Oberflächenbeschaffenheit. Die mit dem Scharriereisen bearbeiteten Stufen zum Zeremonienchor stammen aus der Bauzeit.[5]

Erste Phase – Nützlichkeitsgesichtspunkte im Vordergrund

Die Restaurierungsgeschichte der Kirche läuft parallel mit der schrittweisen Übernahme des Klosters durch den Kanton Zürich. Zwangsläufig veränderte sich durch die neuen politischen Bedingungen und die Regelung der finanziellen Verantwortlichkeit auch der Charakter der baulichen Massnahmen. Am 24. November 1863 richtete Finanzdirektor Wild folgendes Schreiben an Baudirektor Hagenbuch: «Durch Beschluss des Grossen Rathes vom 1. Juli 1863 betreffend die Verwendung des Vermögens des Stifts Rheinau sind nachbenannte Gebäude

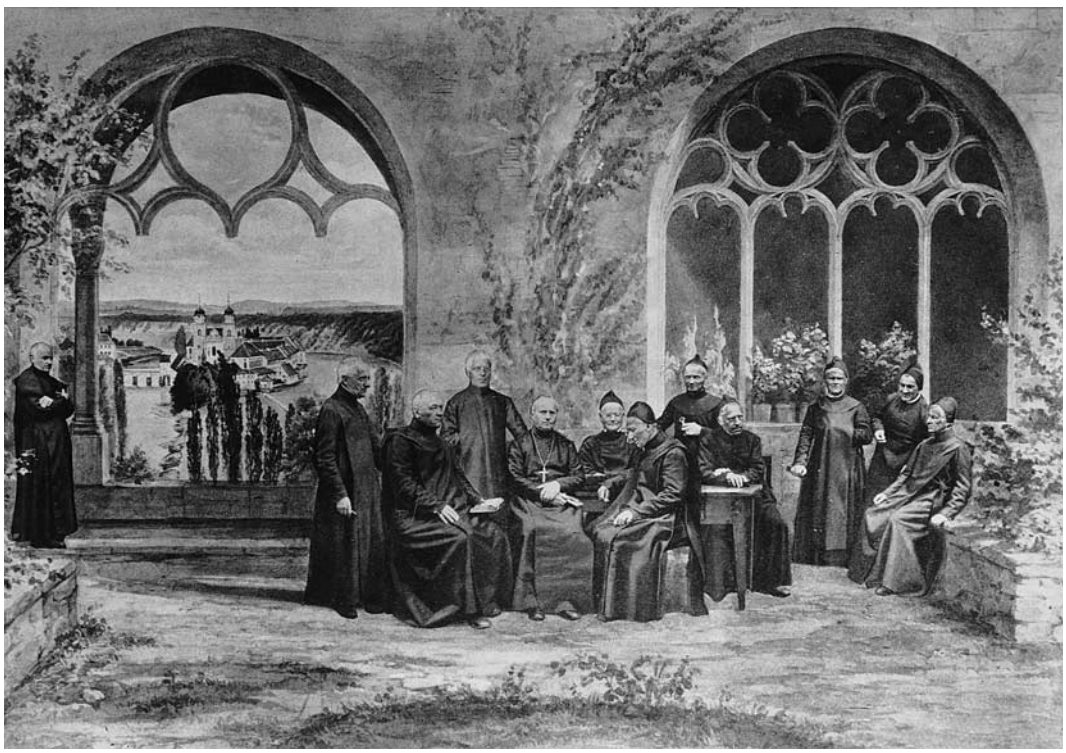


Abb. 4 Rheinau. Gruppenportrait der letzten Konventualen vor einer gotisierenden Architekturkulisse mit Blick auf die Klosterinsel. Aquarellierte Fotografie von 1862. Original StiA Einsiedeln.

daselbst, als die Klosterkirche auf der Insel, die St. Nikolauskirche auf dem Berg und der kath. Pfarrhof nebst Ausgelände und Kirchhöfen an das zentralisierte Staatsgut übergegangen. Demzufolge werden Sie ersucht, vom 1. Januar 1864 an den Unterhalt der bezeichneten Gebäude auf Rechnung der Staatscasse zu übernehmen.»[6] Dem weltlichen Eigentümer ging es natürlich in erster Linie um die Sicherung der Bestandes und nicht mehr darum, durch Baumassnahmen oder Verschönerungen der Ausstattung den Ruhm des Klosters, seiner Heiligen oder Äbte zu verbreiten. Er hatte nur «die Verpflichtung zum Bau und Unterhalt der Kirchen, die zum Gottesdienst erforderlich sind», übernommen.[7] Seitdem konzentrierten sich die baulichen Eingriffe vornehmlich auf die unbedingt notwendigen Arbeiten. So wurden zunächst einmal Reparaturen am Kirchengebäude fällig.

Abb. 5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Sakristei. Zustand nach der Halbierung bzw. der Einrichtung von Bade- und Waschräumen im östlichen Teil 1866. Die Eingriffe wurden 1958–1959 rückgängig gemacht. Historische Aufnahme von 1957.

Abb. 6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Eisenplatte im Chorboden. Sie dokumentiert die Reparatur des Sandsteinplattenbodens ein Jahr vor der Klosteraufhebung. Aufnahme von 1994.

Die Beschränkung auf das baulich Wesentliche lässt sich jedoch nicht mit fehlenden Repräsentationsinteressen des Kantons oder Geldmangel allein begründen. Es gab noch einen weiteren Grund. Nach der Aufhebung des Klosters bestanden offensichtlich Unklarheiten, oder besser unterschiedliche Vorstellungen über die zukünftige Nutzung der Klosterkirche. Aus den amtlichen Erlassen geht hervor, dass die Kantonsregierung sich ausdrücklich vorbehielt, die Kirche zu einem späteren Zeitpunkt für (nicht näher bestimmte) Anstaltszwecke umzufunktionieren. Im Amtsblatt von 1863 heisst es dazu: «Bis auf weiteres wird die Klosterkirche auf der Insel für den katholischen, die St. Nikolauskirche auf dem Berg in Rheinau für den Gottesdienst beider Konfessionen angewiesen.»[8] Im bezüglichen Bericht wird kein Zweifel daran gelassen, wie man die Wendung «bis auf weiteres» zu verstehen hatte. Der Regierungsrat wolle freie Hand behalten, hiess es da, «früher oder später den katholischen Gottesdienst entweder durch eine angemessene Erweiterung der St. Nikolauskirche oder durch Erbauung einer neuen katholischen Kirche ganz ausser die Insel zu verlegen und sodann die Räumlichkeiten der Klosterkirche gleich den übrigen Bestandteilen der Insel für einen und denselben Zweck zu verwenden.»[9] Diese Idee verfolgte man zwar offensichtlich nicht bis ins Planungsstadium, sie scheint mindestens bis 1893 latent gewesen zu sein, denn in diesem Jahr wurde eine Dreierkommission zur Untersuchung der Möglichkeiten eingesetzt, wie die Kirche anders zu verwenden sei. Dass man bei derartigen Umnutzungen von sakralen Bauten oder Räumen für profane Zwecke alles andere als zurückhaltend war, zeigen die rigorosen Eingriffe in die Sakristei der Rheinauer Klosterkirche. Die Sakristei wurde 1866 ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Raumstruktur durch eine Querwand zweigeteilt. Den rückwärtigen Bereich untergliederte man durch Einbauten noch weiter in mehrere Bade- und Waschräume.[10] *(Abb. 5)* So war es nicht verwunderlich, dass unter der möglichen Perspektive einer späteren profanen Nutzung der Kirche für Anstaltszwecke, die zweifellos tiefgreifende Umbauten nach sich gezogen hätte, vorerst hauptsächlich Instandsetzungsmassnahmen an den Dächern und Mauern durchgeführt wurden. Es ist auch bezeichnend, dass sich weitaus die meisten Bauvorhaben in diesen Jahren auf den Aussenbau und seine Sicherung bezogen und man im Innern der Kirche offensichtlich kaum etwas unternahm.

Gestalterische Ansprüche trotz Sparsamkeit

Die Tatsache, dass die Umbauten für die Heilanstalt, die im Klosterbereich beträchtlich waren, primär nach funktionalen Gesichtspunkten ausgeführt wurden, bedeutet nicht, dass man nun keinen Wert mehr auf gestalterische Qualitäten gelegt hätte. Allein die Grundrisspläne des gesamten Klosters, die von Staatsbauinspektor[11] Johann Caspar Wolff (1818–1891) sorgfältig gezeichnet und farbig angelegt wurden, zeigen genau wie die wenigen Entwurfspläne und baulichen Überreste jener Zeit, dass man

Abb. 7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Betsaal der kantonalen Heilanstalt. 1872 über der Sakristei eingerichtet. Historistische Ausgestaltung mit Ädikulen, axial angeordneter Kanzel und gewölbter Decke. Die gesamte Ausstattung wurde 1970–1973 beim Umbau in einen Konzertsaal zerstört. Historische Aufnahme von 1929.

sich bei aller Sparsamkeit den damaligen Stil- und Qualitätsvorstellungen verpflichtet fühlte. Wo es die Funktion eines Raumes, wie die des 1872 über der Sakristei eingerichteten Betsaales erforderte, wurde sogar auf die künstlerische Gestaltung der Raumschale nicht verzichtet. Auf einer älteren Fotoaufnahme des Betsaales sieht man die – inzwischen zerstörte – bauliche Ausstattung mit spätklassizistischen Ädikulen entlang der Saalwände, einer gewölbten Kassettendecke und dekorativem Wandschmuck. *(Abb. 7)* Diese Ausstattung, soweit man sie nach der einzigen erhaltenen Abbildung beurteilen kann, scheint der Würde der Bauaufgabe durchaus angemessen und vergleichbar mit anderen zeitgenössischen Stilausstattungen gewesen zu sein.

Einem ähnlichen Gestaltungswillen begegnen wir auch bei den Portalflügeln für die Westfassade[12], die 1884 angefertigt wurden. *(Abb. 9, 10, 23)* Verglichen mit der im Zürcher Staatsarchiv aufbewahrten Entwurfszeichnung der Türflügel des 1867 neu angelegten nördlichen Nebenportals *(Abb. 8),* zeigt sich der Anspruch nach einem individuell gestalteten Entwurf: Die beiden Turmportale sind auffallend anders gestaltet als das Hauptportal. Ganz im Geist des Historismus wird der Stil der Portalflügel durch den Stil der umgebenden Portalgewände bestimmt. Auf die spätgotischen Portalgewände der Türme mit im Spitzbogen sich kreuzenden Rundstäben antworten die entsprechenden Holztüren ebenfalls in gotischer Formensprache. Die zweiflügeligen Turmportale sind Füllungstüren mit geradem Kämpfer. In das Bogenfeld ist ein Oberlicht mit ornamental geschwungenem Schmiedeeisengitter eingepasst. Die Türflügel sind im Verhältnis zwei zu eins geteilt und scheinen lanzettförmigen Masswerkfenstern nachempfunden. Jedem der vier Masswerkmotive entspricht im unteren Bereich ein Vierpass. *(Abb. 9)* Für das Hauptportal mit seinem klassischen Formenkanon – Ädikula mit Pilastern und gesprengtem Giebel, in die das rundbogige Eingangsportal eingeschrieben ist – wählte man entsprechend einfachere Formen. *(Abb. 10)* Die hölzernen Füllungstüren sind mit je drei gerahmten Rechtecken besetzt, die in der Mitte jeweils grösser und hochkant, oben und unten kleiner und querliegend sind. Anders als bei den Flügeln unterscheidet sich das Oberlicht im Bogenfeld von denjenigen der Turmportale nur wenig. Diese

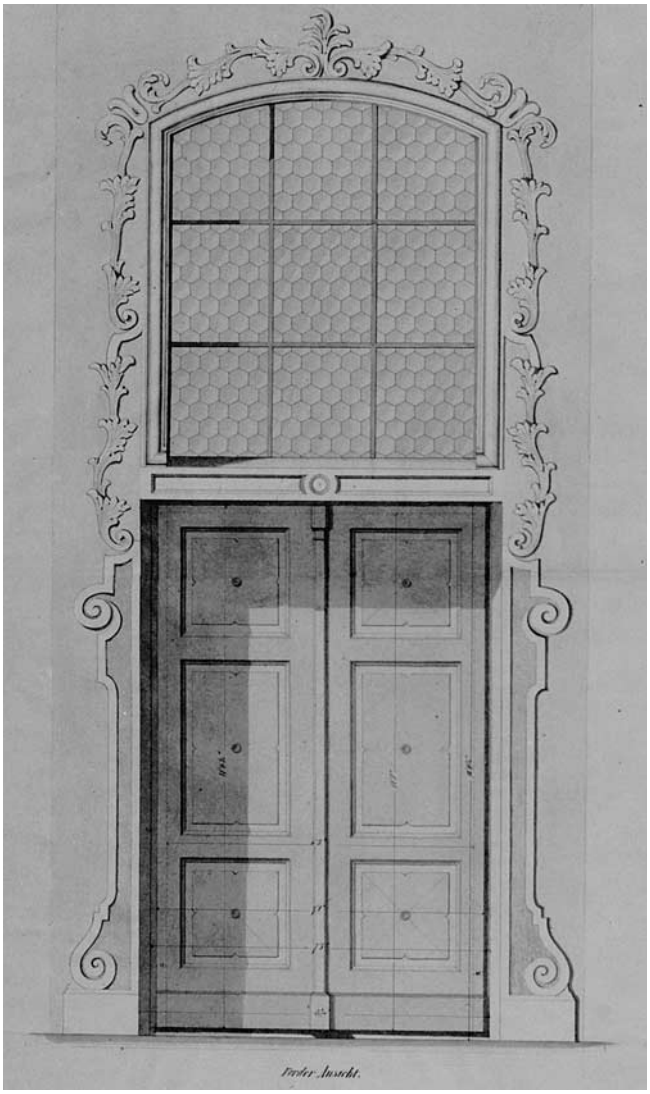


Abb. 8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Entwurf für eine Kirchentüre an der Nordseite der Kirche im Bereich des 4. Langhausjoches. Der Nordeingang wurde 1867 geschaffen, 1934 jedoch wieder geschlossen. Aquarellierte Federzeichnung, Direktion der öffentlichen Arbeiten, 1867. Original StAZ (Plan F 324).

Tür wurde 1958 durch die heute bestehende, das Bogenfeld ausfüllende Holztür ersetzt, während die Turmportale heute noch die alten Flügel besitzen.

Im Zusammenhang mit der Umgestaltung des Klosters in eine Heilanstalt unter Staatsbauinspektor Wolff wurden in den 1860er Jahren verschiedene ältere Bauten abgetragen. Das veranlasste den sonst nicht gerade barockbegeisterten Erwin Rothenhäusler dreissig Jahre später zu Kritik an den «Vandalen». Allerdings handelte es sich bei den niedergelegten Gebäuden nicht nur um barocke sondern auch um ältere Bauten. Abgebrochen wurden unter anderem die barocke Felix- und Regulakirche von 1752[13], der malerische Torturm mit westwärts anschliessender Kornschütte[14], die spätgotischen Masswerke des Kreuzganges und der Chorerker im ersten Geschoss der Abtei. Der Bruderkirchhof im Süden der Kirche wurde aufgehoben, die barocken Tore rechts und links der Kirche samt nördlicher Klostermauer und Rundturm abgebrochen. Tiefgreifende Um- und Einbauten gab es in der Sakristei und im Mühlesaalbau. Neu gebaut wurde z.B. der Frauen-Zellenbau östlich der Bibliothek.

Zum gefürchteten Schritt der Profanierung der Kirche kam es allerdings nicht. Grosse Teile des Klostergutes, besonders des berühmten Klosterschatzes, gelangten zum Verkauf; die Kirche selber blieb verschont und wurde der katholischen Kirchgemeinde von Rheinau für den Gottesdienst zur Verfügung gestellt; sie erfüllt diese Aufgabe noch heute. Zudem wurde die Kirche zum Ziel von barockinteressierten Kunst- sowie Musikliebhaberinnen und -liebhabern, denn nun gibt es während des Sommers regelmässige Konzertveranstaltungen, in deren Mittelpunkt die renommierte barocke Leuorgel steht.

Zweite Phase: Denkmalpflegerische Rücksichten

Soweit sich das heute noch beurteilen lässt, hat sich die jahrzehntelange Beschränkung der Baumassnahmen auf das Nötigste für die Bausubstanz offenbar nicht nachteilig ausgewirkt. Hermann Fietz d.J. (1898–1977), der spätere Autor des ersten Kunstdenkmälerbandes des Kantons Zürich, äusserte sich 1932 befriedigt darüber, dass die Kirche im Unterschied zum Kloster von späteren «modernbarocken» Zutaten verschont geblieben sei.[15] Sieht man von der Rekonstruktion des 1908 abgebrannten Kreuzaltares ab, die er trotz neu entworfener neubarocker Elemente wie dem grösseren Tabernakel offensichtlich nicht als «modernbarock» ansah, ist in der Tat festzustellen, dass in der Kirche jede Form von historistischer Ausstattung unterblieben war.

Seit dem Beginn der Amtszeit von Hermann Fietz d.Ä. (1869–1931) als Zürcher Kantonsbaumeister anfangs 1896 hatten Wiederherstellungen also nicht mehr vorrangig funktionalen Charakter; vermehrt wurde nun auch nach denkmalpflegerisch-künstlerischen Gesichtspunkten entschieden. Dies war besonders bei den Masswerkbrüstungen und den Schallöffnungen der Fall. Die Brüstungen befanden sich zu Beginn der 1890er Jahre in einem so schlechten Zustand, dass sie ersetzt werden mussten. 1893 war erwogen worden, die alten Steinbrüstungen aus Molassesandstein durch ein billigeres Material, nämlich ein Geländer aus Metall zu ersetzen: «Behufs Untersuchung, ob statt dem alten Steingeländer auf den Thürmen in Rheinau nicht Zinkornament zur Verwendung kommen könne, wurde Herr Schulthess, in Zürich, welche Firma diesen Artikel fabrizirt, zu einer Kosteneingabe veranlasst. Nach derselben würden die Brüstungsgeländer auf den Zinnen der Klosterkirche in gleicher Zeichnung wie die jetzigen, sammt Gesimse unter dem Geländer und Rinne per laufenden Meter auf 85 Fr. zu stehen kommen. Ein Thurm hat 38 m Umfang, es käme diese Blecharbeit somit auf 3230 Fr. zu stehen. Zur Vergleichung mit der Eingabe von Erb und Landolt für Steinhauerarbeit dieser Geländer muss für Zinkornament noch zugeschlagen werden für Abbruch der alten Geländer und Gerüstung etwa 800 Fr., sodass ein Metallgeländer auf

zirka 4000 Fr. zu stehen käme. Die Differenz zwischen Stein und Metall beträgt nach den erhaltenen Eingaben somit zirka 1280 Fr. Mehrkosten bei steinernen Geländern. Es muss hier erwähnt werden, dass eine steinerne Zinne doch weit solider als Zinkornament ist, und dass, während dies fast alle 10 Jahre Reparaturen, jedenfalls einen Anstrich erfordert, und kaum ein Alter von 100 Jahren erreichen wird, ein steinernes Geländer von gutem Material (...) ohne wesentliche Unkosten wohl 200 Jahre den Unbilden der Witterung trotzen wird.»[16] Für eine Ausführung in Stein schien damals nur dessen bessere Haltbarkeit zu sprechen.

Zur Vorbereitung der anstehenden Reparaturen beschloss der Regierungsrat auf Antrag der Direktion der öffentlichen Arbeiten eine Kommission einzusetzen, der neben Baudirektor Heinrich Wipf (1841–1897), Marthalen, Gesundheitsdirektor Conrad Bleuler (1847–1921), Zürich und Finanzdirektor Heinrich Nägeli (1840–1932), Enge angehörten.

Im Jahre 1900, als die Arbeiten endgültig nicht mehr aufzuschieben waren und eine Entscheidung dringend getroffen werden musste, standen Metallgeländer nicht mehr zur Diskussion. Im Antrag des Regierungsrates an den Kantonsrat vom 31. August heisst es dazu: «Die kunsthistorische Bedeutung dieses Bauwerkes erfordert, dass die als Ersatz defekter Bauteile zu erstellenden neuen Stücke in der Form eine genaue Kopie der alten bilden sollen. Es darf deshalb nach Ansicht des Regierungsrates keine Rede davon sein, die steinernen Brüstungen etwa durch eiserne Geländer zu ersetzen, obwohl dies zweifellos wohlfeiler wäre. Eine Wahl kann nur noch offen sein in bezug auf die Art des zu verwendenden Steinmaterials. Da ist die Forderung aufzustellen, dass das beste Material von genügender Wetterbeständigkeit genommen werde.»[17] So bestand die einzige Freiheit, die man sich gestattete, in der Entscheidung für zwei statt einem Steinmaterial: Für die eigentlichen Brüstungen wählte man Jura-Kalkstein (Savonnières), der eine grosse Homogenität aufweist, gut zu bearbeiten und gleichzeitig witterungsbeständig ist. Für die grossformatigen Bodenplatten der umlaufenden Galerien mitsamt dem wulstförmigen Kranzgesims darunter nahm man Granit.[18] *(Abb. 11–16, 25)* Die Bevorzugung von Naturstein wurde ausdrücklich mit der kunsthistorischen Bedeutung der Kirche begründet. Somit spielten bei der Entscheidung für steinerne Masswerkbrüstungen trotz erheblich höherer Aufwendungen denkmalpflegerische Überlegungen eine wesentliche Rolle. Das Gedankengut von Denkmalpflege und Heimatschutz hatte in den Jahren um 1900 in allen europäischen Ländern an Terrain gewonnen. Nach dem Beginn der Inventarisation der Kunstdenkmäler wurden nun auch die theoretische und die institutionelle Seite der Denkmalpflege ausgebaut und entsprechende Argumente von

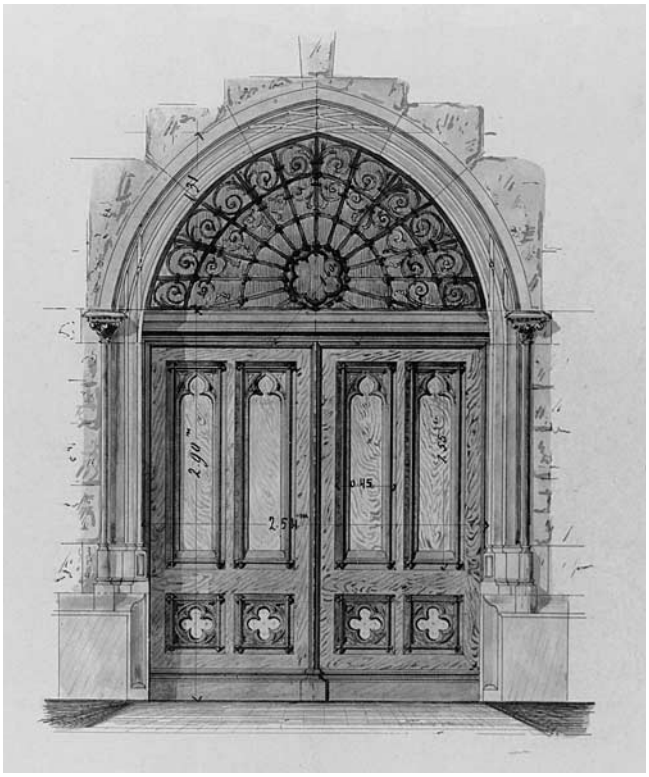


Abb. 9 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Entwurf für eine neugotische Kirchentüre. Aquarellierte Federzeichnung, Direktion der öffentlichen Arbeiten Zürich, 5. Januar 1884. Original StAZ (Plan F 387).

Abb. 10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hauptportal. Entwurf für eine Kirchentüre. Aquarellierte Federzeichnung, Direktion der öffentlichen Arbeiten, 5. Januar 1884. Original StAZ (Plan F 385).

Abb. 11 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Renovation der Turmaufsätze 1900–1901. Südturm bei Beginn der Arbeiten im Dezember 1900. Historische Aufnahme von 1900.

Abb. 12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Renovation der Turmaufsätze 1900–1901. Werkplatz vor der Eingangsfassade. Historische Aufnahme von 1901.

Fachleuten konnten sich zunehmend Gehör verschaffen. Über Art und Umfang des Einflusses auf restauratorische Entscheidungen durch den damaligen Kantonsbaumeister wissen wir nur wenig. In einer Zeit, in der es noch keine institutionalisierte Denkmalpflege gegeben hat, dürften die persönlichen Einflussmöglichkeiten allerdings gross gewesen sein. Eine wichtige Rolle im Schaffen von Fietz d.Ä. spielte Johann Rudolf Rahn, Professor und eigentlicher Begründer einer «schweizerischen Kunstgeschichte».[19] Die Architekten Hermann Fietz d.Ä. und Otto Pfleghard, schreibt Ursula Isler-Hungerbühler in ihrer Rahnbiografie, «gehörten zu Rahns eifrigen Hörern».[20] Bei ihm hat der junge Hermann Fietz d.Ä. die Methoden der Bauaufnahmen gelernt: «Auf Empfehlung von Bluntschli konnte Fietz d.Ä. von 1887–1893 wiederholt Rahn auf dessen Studienreisen durch die Schweiz begleiten und eine grosse Zahl zeichnerischer Aufnahmen mittelalterlicher Kunstdenkmäler vornehmlich in den Kantonen Tessin und Solothurn anfertigen».[21] Viele dieser Zeichnungen wurden später als Buchillustrationen gedruckt.[22] Später scheint Rahn den versierten Zeichner immer wieder um Bauaufnahmen gebeten zu haben[23], und es ist anzunehmen, dass der Lehrer und Mentor seinen Schüler Fietz d.Ä. bei restauratorischen Entscheidungen beraten hat. Mit Fietz d.Ä. hatte die Baudirektion wohl den ersten Kantonsbaumeister eingestellt, der auf derart fundierte, durch die zeichnerische Erforschung vertiefte Kenntnisse historischer Bauweisen zurückgreifen konnte. Schliesslich dürfte sich aber auch sein Engagement für den Heimatschutz im Einsatz für die Erhaltung und Pflege historischer Bauten niedergeschlagen haben.[24]

Es ist daher anzunehmen, dass diese Einstellung von Fietz d.Ä. sich auch bei der Restaurierung der Masswerke der Turmschallöffnungen annähernd zwei Jahrzehnte später ausgewirkt hat. Im Kapitel über die Baugeschichte der barocken Kirche wurde darauf hingewiesen, dass am Südturm vermutlich im 17. oder 18. Jahrhundert die Masswerke der West- und Südöffnung beseitigt worden waren. Die beiden Rheinauer Türme haben also während ungefähr zwei Jahrhunderten mit leeren, eher rund- als spitzbogigen Schallöffnungen dagestanden, die mit gestrichenen Jalousieläden verschlossen waren. Nur in der Ost- und Nordöffnung des alten Turmes waren die Masswerke erhalten geblieben; diese Öffnungen waren zeitweilig verbrettert. An den beiden, damals bald 350 Jahre alten Masswerken aus Sandstein zeigten sich 1907 erhebliche Schäden. Am 3. November brach sogar ein Zwischenpfosten des östlichen Masswerks heraus, so

Abb. 13 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Renovation der Turmaufsätze 1900–1901. Südturm mit Gerüst im Mai 1901. Historische Aufnahme von 1901.

Abb. 14–15 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Renovation der Turmaufsätze 1900–1901. Südturm. Stark verwitterte Sandsteinbrüstung mit Masswerk. Historische Aufnahmen anfangs 1901.

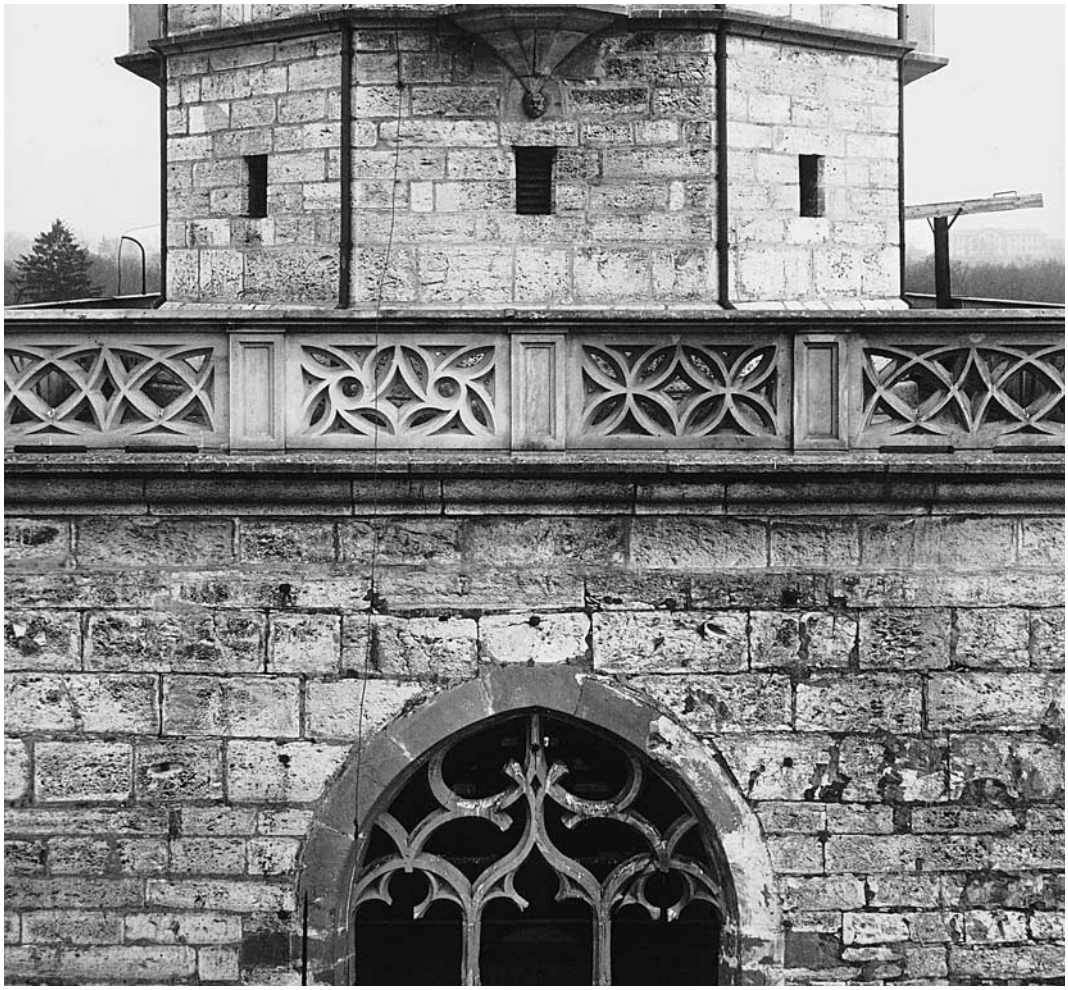


Abb. 16 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Nordseite. Zustand nach dem Ersatz der zerstörten Sandsteinbrüstung in Kalkstein 1900–1901. Erkennbar ist die spitzbogig zulaufende Schallöffnung mit spätgotischer Gewändeprofilierung. Historische Aufnahme von 1907.

dass die Teile darüber herunterzufallen drohten: «Die genaue Untersuchung ergab nun, dass die übrig gebliebene Steinfüllung vollständig verwittert und zerbrochen ist, so dass auf eine blosse Reparatur verzichtet werden muss.»[25] Auf zeitgenössischen Abbildungen ist der stark verwitterte Zustand der Stege und Pfosten gut zu erkennen. *(Abb. 17)* Anfangs August 1908 beschloss der Regierungsrat auf Antrag der Baudirektion, die beiden Masswerke am Südturm durch neue zu ersetzen, und er suchte beim Kantonsrat um einen Kredit von Fr. 6000.– nach. Entgegen dem Beschluss wurden die beiden schadhaften Masswerke aber lediglich entfernt. Die nördliche Schallöffnung wurde provisorisch verbrettert. *(Abb. 21)*

Erst rund zehn Jahre später gelangte die bereits 1908 beschlossene Massnahme, Masswerke in die Schallöffnungen einzusetzen, zur Durchführung. Statt nur die beiden ursprünglich beabsichtigten am Südturm erhielten nun sämtliche Schallöffnungen Masswerke in Kunststein, auch diejenigen am barocken Nordturm, die nie welche besessen hatten.[26] *(Abb. 20–22)* Bei der Wiederherstellung kopierte man jedoch nicht einfach die Formen der defekten alten Masswerke sondern entwarf diese weitgehend neu. Die umgebenden Gewändepartien wurden in vereinfachten Formen ersetzt: Die Gewändesteine sind schmaler, das Profil ist stark reduziert, der Bogenverlauf gedrückter und gegenüber dem profilierten spätgotischen Gewände nun zum einfachen Rundbogen geworden. *(Abb. 18, 19)* Die sich daraus ergebende Differenzschicht zum umgebenden Kalksteinmauerwerk wurde so sichtbar wie unansehnlich mit Tuffsteinen und Mörtel ausgefüllt.

Die gestalterische Massnahme steht ganz in der Tradition der grossen Restaurierungen des 19. Jahrhunderts, bei denen ein früherer, respektive «idealer» Zustand wiederhergestellt wurde. Ob in diesem Fall der Kantonsbaumeister diese Massnahme anregte, die rein ästhetischer Natur war, entzieht sich unserer Kenntnis. In der Zeit des Historismus wurden mit dem ästhetischen Ziel eines einheitlichen und zumeist als ursprünglich angenommenen Stils jüngere Bauphasen und Bauteile zugunsten älterer Stilformen häufig rückgängig gemacht – purifiziert. Am Rheinauer Südturm handelte es sich um solch einen Rückbau des jüngeren, barocken Zustands zugunsten der Wiederherstellung eines älteren, mittelalterlichen; am Nordturm stellte man einen für schöner oder passender

Abb. 17 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Östliche Schallöffnung mit teilweise zerstörtem spätgotischem Masswerk. Historische Aufnahme von 1907.

gehaltenen Zustand vor dem Hintergrund der Einheitlichkeit neu her. Man trat also an, den Beerschen Bauvertrag, an den er sich in allen Punkten streng gehalten hatte und von dem er sich möglicherweise nur bei den Schallöffnungen entfernte hatte, nun auch in diesem Punkt zu «erfüllen».

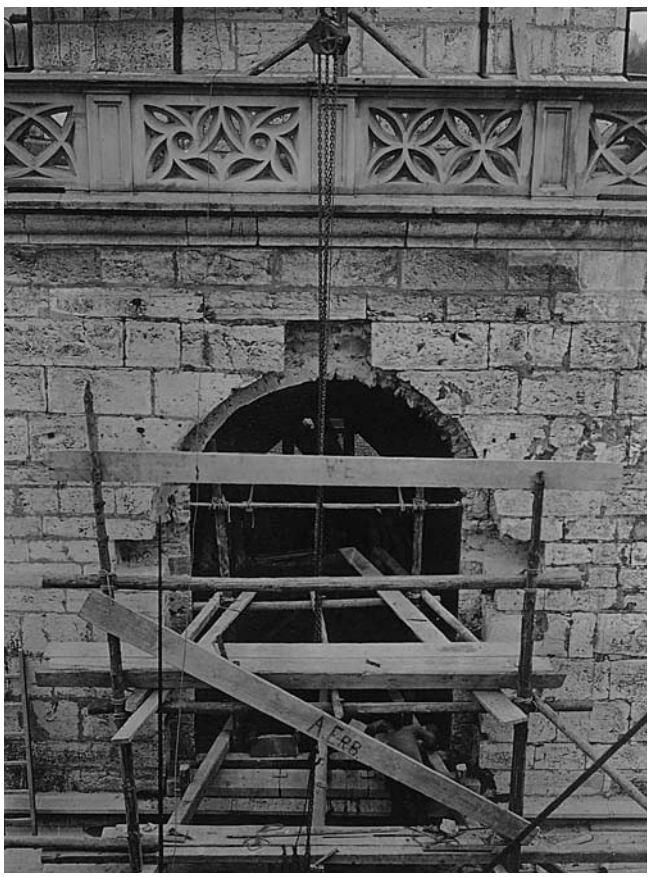


Abb. 18 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Nördliche Schallöffnung. Zustand während dem Ersatz des spätgotischen Gewändes und Masswerks. Historische Aufnahme von 1921.

Abb. 19 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Östliche Schallöffnung. Zustand nach dem Gewände- und Masswerkersatz 1921. Aufnahme von 1972.

Hinweise auf Restaurierungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Im Verlauf der letzten hundert Jahre wurden vom kantonalen Hochbauamt verschiedene Listen angelegt, die eine Menge von Daten zu einzelnen Baumassnahmen enthalten. Danach hat man an der Klosterkirche offensichtlich häufiger und wohl auch mehr ausgebessert oder ersetzt als man zunächst annehmen möchte.

Zu den wichtigen Aufstellungen gehört eine Liste des Hochbauamtes vom 7. November 1951 über «Ausgaben für Unterhalt der Klosterkirche seit dem Besitzübergang an den Staat» im Jahre 1862.[27] Dort ist die Summe der jeweiligen Jahresausgabe vermerkt sowie eine kurze Angabe zur Art der Massnahme, die offensichtlich aus Jahresberichten oder alten Rechnungen ermittelt wurde. Diese Angaben sind allerdings äusserst knapp und auch lückenhaft. Merkwürdigerweise beziehen sie sich lediglich auf den Aussenbau, obwohl bei den Kosten Aussenbau und Innenraum zusammengezählt werden.

Eine weitere Liste ist eine handgeschriebene Aufstellung von Kantonsbaumeister Hermann Fietz über «Bedeutendere Arbeiten aus dem Unterhalt», die von seinem Amtsantritt 1896 bis ins Jahr 1924 reicht.[28] Nachdem eigentliche Bauakten aus der Zeit nicht (mehr) zu existieren scheinen, liefern diese Aufstellungen, die Jahresberichte des kantonalen Hochbauamtes, die Ratsbeschlüsse (Kantons- und Regierungsrat) sowie die kurzen Berichte der Antiquarischen Gesellschaft Zürich wichtige Hinweise für die Rekonstruktion der Restaurierungsgeschichte. Die Angaben in den verschiedenen Quellen sind unterschiedlich dicht und ausführlich. Am ergiebigsten sind zweifellos die Regierungsratsbeschlüsse, die über bedeutendere und kostspieligere Massnahmen detailliert Auskunft geben. Von speziellem Interesse sind die aufgeführten Offerteingänge, Erwägungen, Anträge und die Aufträge an einzelne Bauhandwerker. Für kleinere Aufwendungen war kein Regierungsratsbeschluss notwendig.

Abb. 20–21 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Sanierung der Schallöffnungen bei beiden Türmen 1920–1921. Links: Nordwestansicht. Zustand nach dem Ersatz der Gewände und Einsetzen von Masswerken in die bisher durch Jalousien geschlossenen Öffnungen. Rechts: Westansicht. Zustand während der analogen Massnahmen am Südturm (vgl. *Abb. 18*). Historische Aufnahmen von 1920 bzw. 1921.

Bei den erwähnten Listen besteht das Problem, dass sich die darin enthaltenen Angaben über Daten, Geldsummen und Baumassnahmen nicht immer mit den Informationen zur Deckung bringen lassen, die wir anderen Quellen entnehmen. Daher haben wir hier versucht, voneinander abweichende Daten anhand datierter, historischer Fotografien zu überprüfen. Auf diesem Weg konnten manche Daten präzisiert und zum Teil korrigiert werden.

Ausgaben

Bei den jährlichen Ausgaben zwischen 1862 und 1951 konnten wir folgende Beobachtung machen: Bei einem Gesamtvolumen von knapp Fr. 500 000.– (inkl. Bergkirche St. Nikolaus und kath. Pfarrhaus) entfiel ein Viertel der Kosten, nämlich rund Fr. 120 000.– auf den Aussenbau der Klosterkirche. Die restlichen drei Viertel wurden also offensichtlich für den Innenraum, die Ausstattung und die beiden anderen Objekte ausgegeben, wobei deren Kostenbedarf hier nicht genau eingeschätzt werden kann. Für die Klosterkirche lässt sich annehmen, dass die Aufwendungen für das Innere mindestens so hoch oder sogar höher waren als für das Äussere. Umfassende Restaurierungsmassnahmen während dieser Periode, wie sie der Kirchenbau zwischen 1973–1991 erfuhr, können ausgeschlossen werden. So ist der Zustand, in dem sich die Kirche nach Abschluss der jüngsten Restaurierung befindet, vermutlich nur mit demjenigen nach ihrer Erbauung zu vergleichen. Seit der Hochaltarweihe im Jahr 1723 wurden lediglich Einzelmassnahmen in unregelmässigen Abständen ausgeführt. Solche Arbeiten konnten freilich aufwendiger werden als anfänglich vorgesehen. So erforderte der 1900 beschlossene Ersatz aller Turmbrüstungen für Fr. 17 700.– bereits 1901 einen noch höheren Nachtragskredit, so dass sich die Gesamtkosten schliesslich auf über Fr. 36 000.– beliefen.

Da die Massnahmen im Innern der Kirche offensichtlich beträchtlich waren, erschien es vielversprechend, die einzelnen Ausgaben einer Massnahme zuzuordnen. Sicher ist, dass es sich nicht in erster Linie um restauratorische Arbeiten handelte, sondern vielmehr um wiederkehrende Unterhaltsarbeiten und Reparaturen, insbesondere an den Dachstühlen der Schiffe und Turmhauben oder an Treppen und Podesten in den beiden Türmen. Weitere Massnahmen betrafen die Installation der elektrischen Beleuchtung (seit 1922) verbunden mit häufigen

Abb. 22 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht aus Nordwesten. Zustand nach Abschluss der Masswerkarbeiten. Historische Aufnahme vom Sommer 1921.

Reparaturen, Blitzschutz sowie Unterhalt und Reparatur von Fenstern und Türen. Zudem gab es wiederholt Orgelreparaturen. Nach dem Brand von 1908 fand der Kreuzaltar im Zusammenhang mit der Rekonstruktion archivalisch seinen Niederschlag. Schliesslich forderten die Erneuerung der Fussböden, der Bänke sowie die Reparatur des Chorgestühls höhere Ausgaben.

In der Anlage des neuen Nordeingangs im Jahr 1867 und bei der Neuanfertigung sämtlicher Portalflügel der Westfassade 1884 verbinden sich Innen- wie auch Aussenbaumassnahmen. Schliesslich stellte an den Aussenflächen der Dächer der wiederkehrende Unterhalt an Dachhaut, Rinnen und Rohren einen grossen Kostenanteil dar.

Restaurierungsphasen

Ist von Restaurierungsgeschichte die Rede, so denkt man wohl zuerst an grosse Einzelmassnahmen, vielleicht aber auch an ganze Restaurierungsphasen, in denen sich verschiedene Bauarbeiten häufen. Abgesehen von der jüngsten Gesamtrestaurierung erlebte die Klosterkirche solche Zeitabschnitte kaum. Viel eher trifft zu, dass seit der Profanierung des Klosters und dem Beginn der sporadischen Aufzeichnungen nach der Mitte des 19. Jahrhunderts unzählige Einzelarbeiten ausgeführt wurden. Kaum ein einziges Jahr verstrich ohne eine Bau- oder Restaurierungsmassnahme, sei es an der Sakristei oder an der Kirche – von den ehemaligen Konventbauten ganz zu schweigen. Desungeachtet liesse sich die 35jährige Amtszeit von Kantonsbaumeister Hermann Fietz zwischen 1896 und 1931 als eine solche Phase betrachten, denn es wurden beinahe jährlich verschiedene Arbeiten an der Klosterkirche ausgeführt und grössere Summen dafür ausgegeben. Sodann wären die 1950er Jahre hervorzuheben, ohne dass dazwischen eine wirklich grosse Ruhepause festzustellen ist. So ist z.B. die Erneuerung der Kirchenbänke im gesamten Kirchenschiff, eine der grösseren und auch teureren Massnahmen, 1933 ausgeführt worden.

Die wichtigsten Massnahmen von 1862–1970

In diesem Kapitel sollen einzelne Bau- und Restaurierungsmassnahmen seit der Klosteraufhebung 1862, soweit sie urkundlich festgehalten wurden, chronologisch

gegliedert und zum Teil im damaligen Wortlaut wiedergegeben werden. Für die Jahrzehnte zuvor sind vor dem Hintergrund der politischen Umwälzungen und des sukzessiven Niedergangs der Abtei kaum bauliche Massnahmen an der Klosterkirche bekannt. Ihre Registrierung setzt erst mit der Profanierung und der Übernahme durch den Kanton Zürich ein. Abgeschlossene Arbeiten erscheinen seitdem regelmässig in den Rechenschaftsberichten des kantonalen Hochbauamtes.

1862: Aufhebung des Klosters.

1866: Beschädigungen der Fensterverglasung und des Taufsteins: Schreiben des Rheinauer Pfarrers vom 21. April an Staatsbauinspektor Müller: «Mit Gegenwärtigem mache ich Ihnen die eilende Anzeige von einer grossen Unvorsichtigkeit der betreffenden Bauführer, welche uns die Klosterkirche für den kirchlichen Gebrauch zur Unmöglichkeit machte. – Heute morgens 10 Uhr kam ich in die Kirche und da wallte mir eine so starke Staubwolke entgegen, dass ich nichts mehr vor mir her sehen konnte. Bei dem Abbruch der Kapelle wurden die beiden Seitenfenster der Hauptkirche grösstenteils verschlagen und durch diese der Staub in die Kirche getragen & nicht nur Stühle & Gänge sondern die Altäre & ihre Ornamente & alles Vorhandene mit diesem Staub bedeckt & nebenbei die Ornamente am Taufstein zerschlagen. Es giebt eine Arbeit von mehreren Wochen die Kirche wieder zu reinigen. Es ist eine Unmöglichkeit auf Morgen den Sonntag Gottesdienst darin zu halten. Ich liess die Kirche schliessen, bis dass Sie davon Einsicht genommen & dagegen Anstalten werden getroffen haben.»[29]

1866: Zweiteilung der Sakristei und Umbau zum Baderaum der Anstalt.[30] Vgl. 1877, 1958–1959.

1866–1867: Schaffung eines zusätzlichen Nordeingangs: Mit Schreiben vom 30. August 1866 bat die Kirchenpflege Rheinau den kantonalen Baudirektor Hagenbuch um die Schaffung eines zusätzlichen Eingangs an der Nordseite der Kirche. Staatsbauinspektor Müller unterstützte dieses bauliche Begehren und formulierte den entsprechenden Antrag an die Regierung, die dem Vorhaben mit Beschluss vom 6. Oktober zustimmte. Auf die Ausschreibung gingen Offerten von Baumeister Heinrich Landolt (1826–1888), Andelfingen, und Rudolf Aichner (1836–1900) aus Basel ein. Beide offerierten die Arbeiten für Fr. 2250.–. Am 4. Februar 1867 erging der Auftrag an Baumeister Landolt.[31] Die Türe bedingte eine Verlegung des Stifterepitaphs. Vgl. 1934. *(Abb. 8)*

1867: Abbruch der seitlichen Barockportale und Bau der Anstaltsmauer.[32] Vgl. 1968.

1868: Reparatur der Turmuhr: Am 4. Dezember 1867 gelangte die Kirchenpflege Rheinau schriftlich an den kantonalen Baudirektor und ersuchte um eine Reparatur der Turmuhr samt Uhrwerk. Staatsbauinspektor Müller beauftragte Uhrmacher Jakob Mäder (1833–1900), Andelfingen, einen Zustandsbericht zu verfassen. Diesen lieferte Mäder am 15. Januar 1868 ab. Er erhielt den Auftrag, die Reparaturarbeiten vorzunehmen.[33] Vgl. 1877, 1901.

1868: Reparaturen an der Bedachung.[34] Ebenso 1870, 1871, 1873, 1876, 1877. Die bedeutendsten Arbeiten fanden 1871 und 1876 statt. 1877 wurden auf der Nordseite neue Dachkennel und Abfallrohre montiert. Vgl. 1917.

1869: Sakristei: Am 30./31. Dezember 1869 erlitt die Ausstattung der Sakristei beim Brand der anschliessenden Gebäude starke Löschwasserschäden.[35]

1870: Reparaturarbeiten: Verputzarbeiten am Sockel und in der Sakristei; Schreiner- und Spenglerarbeiten am Nordturm.[36]

1876: Querschifftürmchen: Ausbesserung und Anstrich des Schindelbeschlages und der Einschalung der Zwiebeltürmchen.[37] Vgl. 1891, 1953.

1877: Turmuhr: Reinigung durch Uhrmacher Jakob Mäder, Andelfingen.[38] Vgl. 1868, 1901.

1877: Schwammschäden in der Sakristei: Am 1. August berichtete der neue Staatsbauinspektor Otto Weber (1844–1898) Regierungsrat Hafter über massive Schwammschäden in der Sakristei: «Nach Einsichtnahme des Zustandes der schönen und werthvollen Wandkasten in der Sakristei der Klosterkirche in Rheinau, muss ich Ihnen mittheilen, dass dieselben rasch dem totalen Ruin entgegen gehen, wenn nicht alsbald geholfen wird. Dieselben sind nämlich buchstäblich bedeckt mit Schaum und Schimmel. Um der Ursache (...) nachzuspüren, ist es notwendig, dass dieselben weggenommen werden, wobei sich zeigen wird, ob die Mauer dahinter und der Boden vom Schwamm angegriffen sind.»[39] Umgehend wurde die Kirchenpflege beauftragt, das schadhafte Holzwerk zu entfernen und über den Zustand von Mauer und Boden Bericht zu erstatten. Dies geschah bereits zwei Tage später: «Ihrem uns gütigst ertheilten Auftrage vom 31. Juli ist seither nachgelebt worden. Schreiner Küenzler hat die vom Schwamm angesteckte Kastenreihe entfernt. Der grössere Theil war vom Schwamm ganz durchfressen und in Folge dessen so morsch, dass einzelne Stücke beim Abbrechen zusammenstürzten. Die unbrauchbaren Theile wurden zur Kirche hinausgeschafft, das gesunde Holzwerk jedoch in der Sakristei aufbewahrt. Derjenige Theil der Mauer, vor welchen die Kasten sich angelehnt, hat bedeutend gelitten und gerade an jenen Stellen, wo die am meisten durchfressenen Kasten standen, ist auch der Schwamm sehr in die Mauer eingedrungen, so dass allem Anscheine nach diese verbessert werden muss; auf diese Weise werden die in die Mauer eingedrungenen Schwammwurzeln gefunden und vertilgt. Der Boden wurde an der Stelle, wo die Kasten gestanden, aufgerissen (...). Wir haben jedoch die Nachforschungen hier unterdessen eingestellt, um den Fussboden nicht weiter aufbrechen zu müssen, bevor das Bauinspectorat darüber die nothwendige Einsicht genommen. Die sog. Grundbalken und Unterzüge von eichenem Holz sind zerstört, indem dieselben theils vom Schwamm angefressen sind, theils infolge der

Feuchtigkeit ganz zerbröckeln. Das ist in kurzen Zügen das traurige Bild der Zerstörung, welche der Schwamm in hiesiger Sakristei angerichtet. (...)» Am 22. August orientierte der Staatsbauinspektor seinen Vorgesetzten, Baudirektor Hafter: «Nachdem ich den Zustande des Holz- und Mauerwerkes in der Sakristei der Klosterkirche in Rheinau untersucht habe, kann ich das in der Zuschrift der Kirchenpflege Rheinau Gesagte bestätigen und füge bei, dass es sich für gründliche Heilung des Nabels um einen ziemlichen Kredit (Fr. 2900–3000.–), der auf das nächste Budget genommen werden kann, handeln wird. Es wird nöthig werden, die Kästen zu entfernen und nachher wieder zu plazieren, den Boden auszubrechen und durch einen Betonboden zu ersetzen, die Mauer stellenweise aufzubrechen, z.T. Cementverputz anzubringen, so dass Alles in allem eine grössere Reparaturarbeit entsteht. (...)» Ausführung erst 1878.

1877: Pläne für ein Gemeindearchiv im Nordturm.[40]

1877: Reparaturen im Sockelbereich der Kirche: Im Spätsommer musste der Sockelbereich der nördlichen Aussenmauer saniert werden. Aus den sechs Preiseingaben wurde diejenige des Baugeschäfts Karrer & Landolt berücksichtigt. Zementsockel sowie Ausbessern des darüberliegenden Putzes bis auf die Höhe der Fensterbänke.[41]

1884: Haupt- und Seitenportale – Portalflügel: Am 5. Januar 1884 beschloss der Regierungsrat den vollständigen Ersatz der Türflügel an der Eingangsfassade nach Plänen des Staatsbauinspektorats. Dem Entscheid lagen sechs Eingaben zugrunde, die sich zwischen Fr. 1335.– und knapp Fr. 3000.– bewegten: «Der Regierungsrat (...) beschliesst: I. Die Pläne über die Herstellung des Hauptportals & der zwei Nebenportale der Klosterkirche in Rheinau werden genehmigt und die dabei vorkommende Schreinerarbeit zu den offerierten Einheitspreisen vergeben wie folgt: 1. Das Mittelportal an Herrn Germann, Baumeister in Winterthur à frs. 60 per Quadratmeter. 2. Die zwei Seitenportale an die Herren Ulrich & Sohn, Baumeister in Zürich à frs. 65 per Quadratmeter. (...)»[42] Vgl. 1958. *(Abb. 23)*

1891: Querschifftürmchen (Dachreiter): Eindeckung der beiden kleinen Türmchen mit Kupferschindeln.[43] Vgl. 1876, 1953.

1893: Reparatur der Hauptorgel.[44] Vgl. 1911–1912, 1941–1942.

1893: Pläne für eine Sanierung der stark verwitterten Turmbrüstungen.[45] Vgl. 1900–1901.

1900–1901: Turmrenovation – Ersatz der Masswerkbrüstungen: Am 19. November 1900 beschloss der Zürcher Kantonsrat nach Einsichtnahme des regierungsrätlichen Antrags vom 31. August einen Kredit von Fr. 17 700.– für die Renovation der beiden Türme der ehemaligen Klosterkirche: «Im Laufe der Jahre sind diese Türme so defekt geworden, dass eine sachgemässe Reparatur derselben nicht mehr länger hinausgeschoben werden kann;

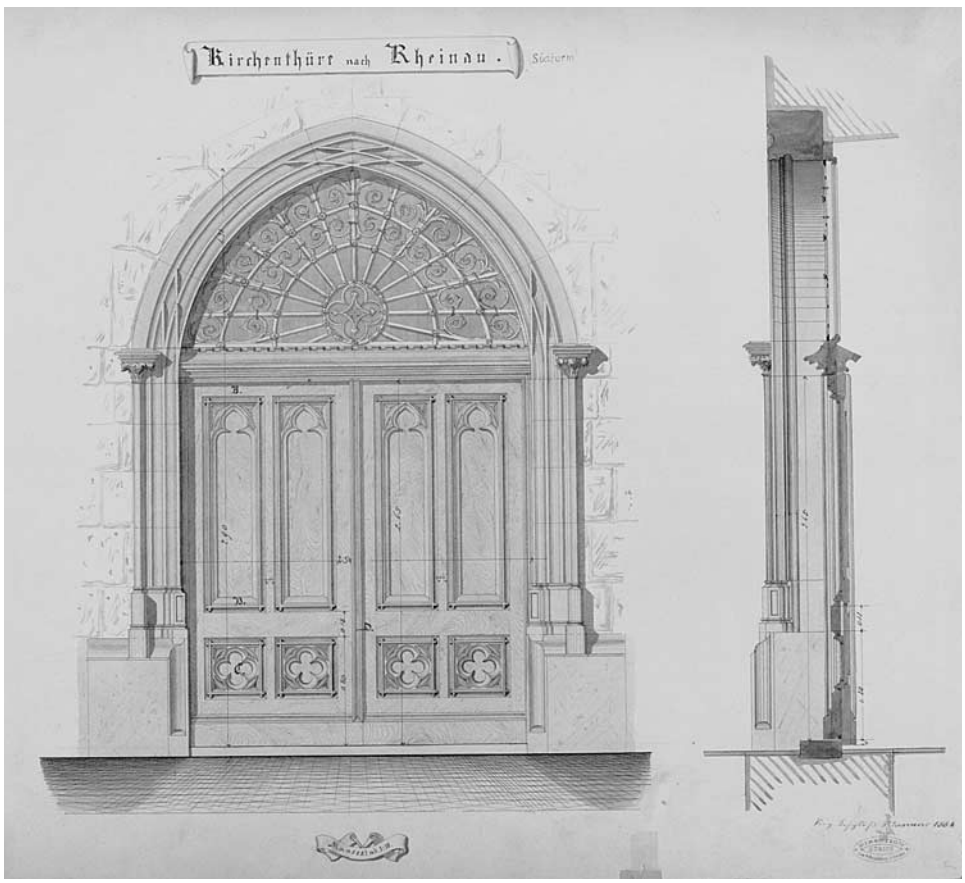


Abb. 23 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Entwurf für eine neugotische Kirchentüre. Aquarellierte Federzeichnung, Direktion der öffentlichen Arbeiten, 5. Januar 1884. Original StAZ (Plan F 386).

Abb. 24 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Zustand vor der Sanierung der Turmaufsätze mit den Masswerkbrüstungen 1900–1901. Historische Aufnahme von 1897.

insbesondere gilt dies von den Turmbrüstungen, deren Erneuerung schon im Jahre 1893 Gegenstand einlässlicher Untersuchung war. Die kunsthistorische Bedeutung dieses Bauwerkes erfordert, dass die als Ersatz defekter Bauteile zu erstellenden neuen Stücke in der Form eine genaue Kopie der alten bilden sollen. Es darf deshalb nach der Ansicht des Regierungsrates keine Rede davon sein, die steinernen Brüstungen etwa durch eiserne Geländer zu ersetzen, obwohl dies zweifellos wohlfeiler wäre. Eine Wahl kann nur noch offen sein in Bezug auf die Art des zu verwendenden Steinmaterials. Da ist die Forderung aufzustellen, dass das beste Material von genügender Wetterbeständigkeit genommen werde. Diese Forderung schliesst Sandstein und Kalkstein aus; dagegen ist Othmarsingerstein oder Granit zu empfehlen. (...) Mit den Brüstungen ist gleichzeitig das ebenfalls sehr abgewitterte Kranzgesims aus Kalkstein, auf welchem die Brüstungen ruhen, teilweise zu erneuern; ebenso ist es notwendig die Turm-Schallichter mit neuen Jalousieladen zu versehen. (...) Nun sind aber nicht nur die Turmbrüstungen sondern auch die Turmhelme reparaturbedürftig, so namentlich die Turmkugeln und Posaunenbläser, die Helmbedachungen, die Wasserspeier, die Zifferblätter. Es ist rationeller, auch diese Arbeiten gleichzeitig mit der Erneuerung der Brüstungen vorzunehmen, damit nicht später für dieselben eine besonderes Gerüst erstellt werden muss.»[46]

Die Bauleitung wurde Kantonsbaumeister Hermann Fietz übertragen. Während des Winters wurden die Steinhauerarbeiten zur Konkurrenz ausgeschrieben. Insgesamt 23 Offerten gingen beim kantonalen Hochbauamt ein, wobei 11 eine Ausführung in Sandstein, 8 in verschiedenen Steinarten und 4 in Granit vorsahen.[47] Den Auftrag erhielten schliesslich Michael Antonini, Wassen/UR für die Granit- und Heinrich Ziegler, Zürich, für die übrigen Steinarbeiten. Im Verlauf des Sommerhalbjahres 1901 wurden die baulichen Eingriffe am Südturm vorgenommen: Versetzen der Masswerkbrüstungen (Savonnièreskalkstein als Ersatz für den früheren Molassesandstein)

und der Galerieplattform, Kranz- und Gurtgesimse in Granit, Einsetzen von Walzblei als Unterlage zwischen Gesimsplatten und Brüstungen. Schon bald waren die vom Kantonsrat bewilligten Mittel erschöpft, da der bauliche Zustand weitaus schlechter war als angenommen. Im Sommer 1901 gelangte der Regierungsrat deshalb mit dem Begehren für einen Nachtragskredit von Fr. 18 600.– an den Kantonsrat.[48] Am 2. September 1901 wurde der Regierung der Nachtragskredit gewährt. Begründet wurden die Mehraufwendungen wie folgt: «1. Die aus Kalksteinmauern bestehenden Umfassungsmauern waren augenscheinlich, soweit sie ohne Gerüst untersucht werden konnten, noch gut erhalten; als man aber mit dem Abbruch der alten Brüstungen begann, stellte es sich heraus, dass viele Quader trotz ihres äussern scheinbar guten Aussehens verwittert waren. Es wurde daher notwendig, eine grössere Anzahl Quader durch neue zu ersetzen. Mehrkosten gegenüber dem Voranschlag Fr. 1600.–. 2. Beim Abbruch der Brüstungen zeigte es sich ferner, dass das aus Kalkstein bestehende Kranzgesimse nicht, wie im Voranschlag angenommen worden war, nur teilweise ergänzt werden konnte, da sämtliche Werkstücke beim Abbruch in kleine Stücke zerbröckelten. Da das Mauerwerk der Umfassungsmauern von den Brüstungen abwärts ebenfalls in sehr schlechtem Zustande ist, so war man gezwungen, ein neues, weit in die Mauern hineingreifendes Kranzgesimse zu erstellen, um für die neue Brüstung eine solide Unterlage zu erhalten. Mehrkosten Fr. 3000.–, trotzdem für das Gesimse nicht Othmarsingerstein, sondern der beträchtlich billigere Granit verwendet wurde. 3. Die Konstruktionshölzer der Kuppel waren, so weit sie von unten untersucht werden konnten, noch gut erhalten, beim Abbruch der Kupferbedachung aber stellte es sich heraus, dass ein grosser Teil derselben von oben angefault war. Die faulen Hölzer wurden ersetzt und die Konstruktionen verstärkt. Mehrkosten Fr. 2000.–. 4. Die hölzerne Helmstange war ebenfalls morsch und der eiserne Aufsatz verrostet. Kosten Fr. 3000.–. 5. Die Kupferbedachung war in sehr schlechtem Zustande. Erst als das Gerüst erstellt war, konnte man die vielen Flickereien

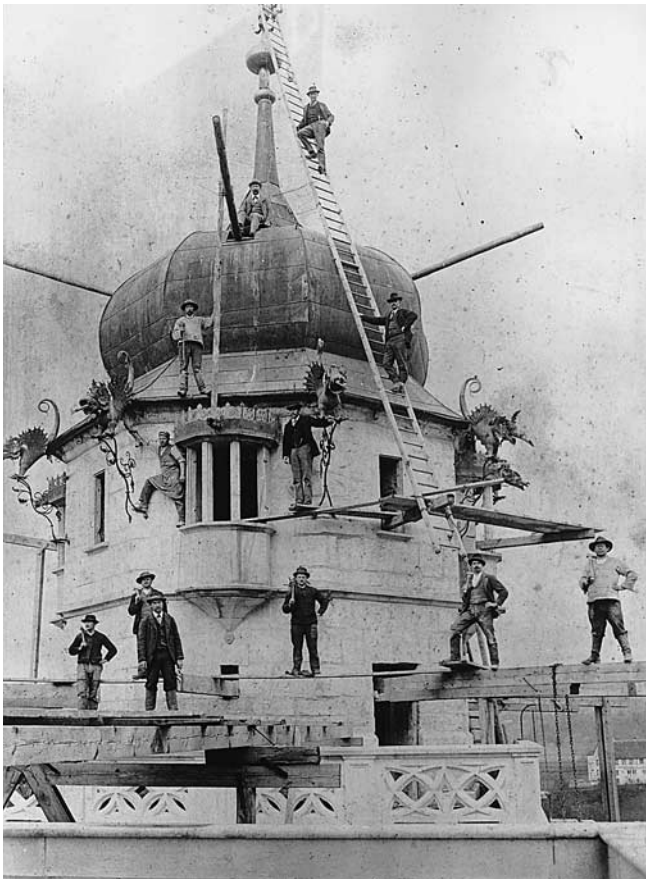


Abb. 25 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Zustand während der Baumassnahmen am Turmaufsatz 1901. Historische Aufnahme von 1901.

an derselben wahrnehmen; das Kupfer hatte nur eine Dicke von 0,8 mm, die bei spätern Reparaturen eingesetzten Stücke sogar nur eine solche von 0,4 mm. Zwei Drittel der Bedachung mussten erneuert werden. Mehrkosten Fr. 2200.–. 6. Das schmiedeiserne Kreuz war nie mit einem Ölfarbanstrich versehen, weshalb einzelne Teile verrostet waren und durch neue ersetzt werden mussten. Mehrkosten Fr. 200.–. Die Renovation des Südturmes allein erforderte mithin rund Fr. 18 500.–, d.h. Fr. 500.– mehr als für beide Türme zusammen vorgesehen und an Kredit verlangt worden war.»[49] Durch die Bewilligung des Nachtragskredits konnten die Arbeiten am Nordturm unverzüglich aufgenommen und im Spätherbst abgeschlossen werden. *(Abb. 11–16, 25)*

1901: Uhrwerk im Südturm: Anstelle der defekten Uhr wurde ein neues Werk mit einfachem Stunden- und Halbstundenschlag durch Jakob Mäder, Andelfingen, erstellt.[50] Vgl. 1877.

1902: Dachreparatur im Bereich der Vierung nach Wasserschaden.[51] *(Abb. 26)*

Abb. 26 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kirchendach. Sanierung eines Wasserschadens im Bereich der Vierung. Über dem Querhaus ist ein Notdach errichtet, die Dacheindeckung ist entfernt. Historische Aufnahme von 1902.

Abb. 27 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade mit Doppelturmfront. Die Aufnahme zeigt am Südturm die verbretterte nördliche Schallöffnung. Historische Aufnahme von 1913.

1907–1908: Südturm – Geplantes Ersetzen der Gewände und des Masswerks der östlichen und nördlichen Schallöffnung: «Am Südturm der Klosterkirche Rheinau ist Sonntag, den 3. November 1907 ein Zwischenpfosten des steinernen Füllwerkes der östlichen Schallöffnung eingestürzt. Infolgedessen ist das auf dem Pfosten ruhende steinerne Masswerk gelockert worden und es bestand die Gefahr, dass dasselbe ebenfalls zusammenbreche. Es wurden sofort die nötigen Massregeln zur Verhütung weiteren Schadens getroffen. Die genaue Untersuchung ergab nun, dass die übrig gebliebene Steinfüllung vollständig verwittert und zerbrochen ist, so dass auf eine blosse Reparatur verzichtet werden muss. Das gleiche Resultat ergab die Untersuchung des Masswerkes der nebenanliegenden Schallöffnung. Auch hier besteht die Gefahr des Zusammensturzes.»[52] Der Kantonsrat folgte dem Antrag des Regierungsrates und bewilligte einen Kredit von Fr. 6000.– für die beiden Masswerke.

Die Massnahme wurde jedoch nur teilweise durchgeführt, wie die obenstehende historische Aufnahme belegt. *(Abb. 27)* Danach wurden die beiden schadhaften Masswerke 1908 entfernt, die Schallöffnungen jedoch nicht mit einem neuen Gewände und mit Masswerk ausgestattet. Die nördliche Schallöffnung wurde provisorisch verbrettert. Die 1908 beschlossene Massnahme gelangte erst 13 Jahre später zur Ausführung. Vgl. 1918–1921. *(Abb. 16–21)*

1907–1908: Renovation der Kirchenfenster.[53]

1908: Brand des Kreuzaltars am 8. Februar: Das Altarblatt sowie alle Oberflächen wurden dabei zerstört, einige verkohlte Teile konnten bei der Rekonstruktion 1910–1911 wiederverwendet werden.[54] Vgl. S. 333–336.

1909–1911: Inventaraufnahme: Am 4. März/1. April 1909 beschloss der Regierungsrat die Inventaraufnahme über Mobiliar und Kunstgegenstände der ehemaligen Klosterkirche verbunden mit einem historisch-archivalischen Gutachten und einer Schätzung. Er setzte eine vierköpfige Kommission ein, der Johann Rudolf Rahn, Landesmuseumsdirektor Hans Lehmann, Staatsarchivar Hans Nabholz und Direktionssekretär W. Wettstein angehörten. Die im Juli 1909 vorgenommenen Untersuchungen stützten sich auf ein von der Kirchenpflege Rheinau im Dezember 1907 eingereichtes Inventar. Die Kommission erstattete der Regierung am 23. August 1909 einen vorläufigen Bericht.[55] Es folgten Abklärungen und Verhandlungen bezüglich der Eigentümerschaft der einzelnen Gegenstände zwischen dem Kanton und der katholischen Kirchgemeinde Rheinau. Letztere stimmte an ihrer Versammlung vom 26. März 1911 einer Vereinbarung «betreffend die Regelung der Eigentumsverhältnisse an den Kultusobjekten» zu. Auf Antrag der Direktion des Innern genehmigte der Regierungsrat am 1. April 1911 die erwähnte Vereinbarung.

1910–1911: Neuer Boden im Kirchenschiff: «Der aus Ziegelsteinen bestehende Boden im Hauptschiff der ehemaligen Klosterkirche in Rheinau ist teilweise vollständig ausgelaufen und defekt; an einzelnen Stellen kommt die Unterlage zum Vorschein. Wir haben uns bemüht, wieder ähnliche Platten zu bekommen, jedoch ohne Erfolg; denn es werden Ziegelsteinplatten in gleicher Härte und Farbnuance, wie die alten, jetzt nicht mehr hergestellt. (...) Weitere Untersuchungen führten zu der Wahl der Solnhofer-Kalksteinplatten von zirka 36 cm im Quadrat, wie solche im Vestibule des neuen Kunsthauses in Zürich verwendet wurden. Die Platten sind dauerhaft und würden zur Innenarchitektur der Kirche sehr gut passen.»[56] Das Hochbauamt holte bei den drei Zürcher Firmen, die Solnhofer Platten liefern, Offerten ein.[57] Der Regierungsrat beauftragte Ende Oktober 1910 die Firma Schmidt & Schmidweber, Zürich, mit der Ausführung, die bis zum Frühjahr 1911 dauerte.

1911–1912: Renovation der Hauptorgel: Ausführung durch die Orgelbaufirma Th. Kuhn, Männedorf.[58] Finanziert wurden die Arbeiten durch den Kanton und die Kirchgemeinde Rheinau. (Kosten: Fr. 3800.–). Vgl. 1893, 1941–1942.

1913: Chorgestühl: Ausbesserung der Schnitzereiarbeiten durch J. Wysling, Zollikon. Vgl. 1943.

1915: Entfernung der Abtsloggia im ersten südlichen Joch.[59] *(Abb. 28)*

1915–1916: Reparaturen am Deckengewölbe, Chorbogen und an der Vierung: Die Massnahmen lösten ein grosses Gipsstück der Gewölbestukkaturen aus, welches auf den Kirchenboden heruntergestürzt war. Der Vorfall führte zu einer genaueren Untersuchung der Kirchengewölbe: «Bei diesem Anlass zeigte sich, dass der Gipsüberzug der Gewölbe an zahlreichen Stellen lose war. Zur Verhinderung von Unglücksfällen war es nötig, ganze Partien des Gipsverputzes mit den Stuckverzierungen zu erneuern.»[60] Die Gipserarbeiten führte die Firma C. Ryffel & Cie. aus. Wiederherstellung der beschädigten Fresken. *(Abb. 29, 30)*

1917: Dachsanierung: Für das Umdecken des Kirchendaches beschloss der Regierungsrat am 17. August, die Lieferung von ungefähr 45 000 Dachziegeln an die Ziegelei Keller & Cie., Pfungen, zu vergeben.[61] Ausführung im Herbst durch Dachdecker O. Bretscher-Wipf, Winterthur.

1918–1921: Anfertigung und Versetzen der Masswerke in den Schallöffnungen; Jalousieläden für alle acht Öffnungen: Am 31. Oktober 1918 beschloss der Regierungsrat auf Antrag der Baudirektion die Erstellung von sechs Masswerken in Kunststein für die Schallöffnungen der

Abb. 28 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Inneres gegen Westen. Zustand vor der Verlegung der neuen Kalksteinplatten anstelle des alten Ziegelfussbodens 1910–1911 bzw. der Entfernung der Abtsloggia 1915. Die Loggia besass über die Empore einen direkten Zugang vom Konvent her. Historische Aufnahme um 1908.

Abb. 29–30 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Inneres. Reparaturarbeiten im Bereich der Vierung 1915–1916. Oben: Gesamtansicht mit Gerüst. Unten: Ausschnitt des Chorbogens mit freigelegten Ziegelsteinen. Historische Aufnahmen um 1915–1916.

beiden Türme.[62] Entgegen dem Beschluss wurden aber Masswerke für alle acht Schallöffnungen erstellt. Aufgrund der Offerte vom 23. Oktober erging der Auftrag an Steinhauermeister Fr. Kappeler, Zürich III.[63] Bei der Arbeitsvergebung wurde ein Betrag von Fr. 7000.– festgesetzt. Die Masswerke wurden von Kappeler 1919 angefertigt. Im Sommer 1920 schrieb die Baudirektion die Versetzarbeiten inklusive Erstellen der notwendigen Gerüste aus.[64] Aufgrund der eingegangenen Offerten erging der Auftrag an Maurermeister Jos. Erb, Rheinau.[65] Im Herbst 1920 schliesslich erhielt Baumeister J. Hablützel-Gasser aus Feuerthalen den Auftrag für die hölzernen Jalousien der Schallöffnungen.[66] Vollendung 1921. Vgl. 1907–1908. *(Abb. 17–22)*

1921–1922: Elektrische Beleuchtung im Innern: Installation von Wandleuchten im Langhaus; Kandelaber im Chor.[67]

1924–1926: Eingangsfassade: Anfertigung und Versatz der neuen Giebelvoluten in Kunststein, Entfernung des Putzes im Giebelbereich, Erneuerung der Mariennische in Kunststein (vorher: Putz); die Fassade wurde bis auf den Giebel neu verputzt, Reparaturen an den Turmhauben.[68]

1927: Grössere Dachreparaturen nach Sturmschäden.[69] Weitere Arbeiten am Dach erfolgten 1932–1933, 1938 und 1941–1943.

1928: Renovation der südlichen Aussenmauer – wohl neuer Putz.[70]

1932: Erneuerungsarbeiten am Hochaltar.[71]

1933: Neue Kirchenbänke für das Kirchenschiff: Ausführung der Schreinerarbeiten durch die Schreinerei August Löffler, Winterthur.[72]

1934: Nordeingang und nördliche Aussenmauer: Vermauerung des Portals in der Nordwand und neuer Verputz der nördlichen Aussenwand vor dem Querhaus; Umarbeitung des 1867 ins erste Südjoch versetzten Stifterepitaphs für den letzten Rheinauer Abt Leodegar Ineichen.[73] Vgl. 1866–1867.

1941–1942: Renovation der Hauptorgel durch die Orgelbaufirma Kuhn, Männedorf.[74] Vgl. 1893, 1911–1912.

1941–1942: Elektrifizierung des Glockenläutwerks.[75]

1943: Restaurierung des Chorgestühls.[76]

1943–1944: Erneuerung der elektrischen Beleuchtung.

1944–1945: Renovation der Chororgel.[77]

1947: Konservierung des vom Hausbock befallenen Dachstuhls.[78]

1947: Neuguss der gesprungenen Petrusglocke.[79]

1952–1957: Fassadenrestaurierung: Das Hauptportal-, die Fenster- und Nischengewände sowie das Relief der Fassade wurden erneuert (St. Margrethersandstein).[80] Die Bildhauerarbeit stammt von Willi Stadler, Zürich. Die Fassade wurde überputzt und neu gestrichen (Kalkanstrich). Die Eisenkonstruktion der Fassadenfenster liess man reinigen und mit Ölfarbe streichen; die Nischen wurden mit Mineralfarbe gestrichen, die Figuren abgelaugt und mit einer Ölfarbe bzw. Dispersion versehen (1953). Neue Turmportalgewände (Südturm 1955–1956; Nordturm 1957) unter Wiederverwendung der Konsolen. *(Abb. 31)*

1953: Nördliches Querschifftürmchen: Zimmer- und Spenglerarbeiten am nördlichen Dachreiter (Auswechslung des Konstruktionsholzes und der Verschalung, neue Kupfergrate und -kugel, Anstrich und teilweise Vergoldung des Turmkreuzes). Vgl. 1876, 1891.

1955–1956: Südturm: Erneuerung der Portalgewände und der Relieftafel in St. Margrether-Sandstein sowie der Schwellen und Stufen in Granit.[81]

1957: Nordturm: Erneuerung des Portalgewändes und der Relieftafel in St. Margrether-Sandstein sowie der Schwellen und Stufen in Granit.[82]

1958: Hauptportal: Neue Eichentüre, ausgeführt von Schreinermeister August Löffler, Winterthur. Der Türdrücker in Form eines Salms stammt von G. Lang. Vgl. 1884.

1958–1959: Sakristei: Wiederherstellung der ursprünglichen baulichen Situation.[83] Vgl. 1866, 1877.

1967: Sakristei: Sanierung des Bodens nach Schwammschäden. Vgl. 1877.

1967: Südturm: Sturmschaden am Engel (23. Februar). Demontage, Reparatur und Blattvergoldung, Neufassung des Turmkreuzes. Entdeckung der im Rumpf eingelagerten Münzen und Reliquien.[84]

1968: Abbruch der Anstaltsmauer im November. Vgl. 1867. *(Abb. 32)*

1968–1971: Theodora- und Deodataltar: Restaurierung und Konservierung der Reliquien des Hl. Deodat und der Hl. Theodora.

1969: Votivbilder: Reinigung und Retuschierung der Votivbilder durch P. Pfister, Zürich.[85]

1969: Nordturm: Einrichtung eines Aufbahrungsraumes im Erdgeschoss.[86]

Veränderungen im Umgebungsbereich

Bisher ganz unerwähnt geblieben sind Veränderungen im Aussenraum. Die Anlage des Kirchenvorplatzes hatte sich immer nach den Bedürfnissen des Klosters gerichtet. Als dieses zur Heilanstalt umgebaut wurde, veränderte die Bauherrschaft diesen Platz grundlegend. Nachdem er im Lauf der Jahrhunderte in verschiedene Nutzungsbereiche aufgeteilt war und nach- wie nebeneinander Friedhof, freier Platz und Verkehrsfläche war, auf der Prozessionen stattfanden und diverse kleinere Bauten Platz hatten, wurde er 1867 für die Anstaltszwecke zweigeteilt und mit einer hohen Mauer versehen. Diese Mauer verlief diagonal von der Südwestecke des Südturmes zum Pförtnerhaus. Sie hatte zwei Durchlässe, ein kleineres Tor am

Abb. 31 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade. Mittelpartie mit Haupteingang und Nischenfiguren nach der Überarbeitung. Historische Aufnahme von 1953.

oberen Ende neben dem Kirchturm und eine grosse Toreinfahrt am unteren Ende. Die Mauer, die etwas mehr als hundert Jahre bestanden hat, war aus Bruchsteinen aufgeführt und zum Kirchplatz hin unverputzt. An der Innenseite war sie mit einem groben Putz versehen *(Abb. 32)*, dessen bewegte Kellenstruktur derjenigen des früheren Putzes auf der Kirchenfassade nicht unähnlich war.

Abb. 32 Rheinau. Vorplatz der ehem. Klosterkirche. Abschnitt der trennenden Anstaltsmauer von 1867. Zum Anstaltshof war die Mauer grob verputzt, gegen die Kirche hin unverputzt. Zustand vor dem Abbruch 1968. Historische Aufnahme von 1968.

Abb. 33 Rheinau. Kirchenvorplatz. Zustand nach Beseitigung der Anstaltsmauer und sämtlicher Kastanienbäume des ehemaligen Anstaltsgartens im November 1968. Aufnahme von 1968.

Auf der inneren Hoffläche gruppierten sich acht bis zehn Kastanien und zwei Wellingtonien um den Marienbrunnen herum, die 1968 zu einer beeindruckenden Grösse herangewachsen waren. Durch Umstrukturierungen in der Patientenbelegung und vermutlich auch durch die Anwendung von ruhigstellenden Psychopharmaka wurde die Anstaltsmauer in den sechziger Jahren überflüssig, und es wurde der Wunsch nach Freilegung und Neugestaltung des Kirchenvorplatzes geäussert. Im Herbst 1968 liess der Kanton die Mauer abtragen. *(Abb. 33)* So verständlich der Wunsch nach Abbruch der Mauer, besonders aus der Sicht der Patienten und ihrer Angehörigen auch ist, so wenig kann heute die Konsequenz, mit welcher der Plan zur Freiräumung des Vorplatzes schliesslich ausgeführt wurde, befriedigen. Man fragt sich, ob nicht die permanente Öffnung der Tore eine ähnlich durchlässige und befreiende Wirkung gehabt hätte. Denn mit der Mauer verschwanden auch sämtliche Kastanien. Nur die beiden Wellingtonien blieben verschont. Der gesamte Vorplatz, der früher einen weichen Sandbelag hatte, wurde mit kleinen quadratischen Steinen gepflastert. Im hinteren Bereich legte man von Kieswegen durchzogene Rasenflächen an. *(Abb. 34)*

Anmerkungen

1 ZDA Rheinau Klosterkirche: Historisch-archivalisches Gutachten über die Besitztumsverhältnisse an der Stiftskirche und der St. Niklauskirche in Rheinau, S. 6 (Verfasser: Staatsarchivar Hans Nabholz, Zürich, dat. 14. Mai 1904).

2 Rahn 1900, S. 185–221.

3 Boesch 1956, S. 7–11.

4 Hauptsächliche Literatur zur Klosteraufhebung: Rahn 1900, S. 185–221. – Schoch 1922. – Henggeler 1931, S. 181–188. – Boesch 1956.

5 Nachdem renovari wie im Deutschen keine eindeutige Aussage macht, musste nach Indizien für das Ausmass der damaligen Erneuerung gesucht werden. Anlässlich einer Begehung mit Restaurator Oskar Emmenegger hat sich gezeigt, dass die einzelnen Bodenplatten nicht nur zwei unterschiedliche Färbungen aufwiesen, sondern auch verschiedene Abnutzungs- und Bearbeitungsspuren. Die 1861 ausgewechselten Platten zeigen verschiedentlich Bearbeitungsspuren durch das für Sandstein ungeeignete Stockeisen. Einen Totalersatz aller Platten hätte man sich zum damaligen kritischen Zeitpunkt vermutlich gar nicht leisten können.

6 StAZ R 237: Brief vom 24. November 1863.

7 Vgl. Anm. 1. Nabholz, S. 10: «(...) sowie des Pfarrhofes und des Kirchhofes. Die Klosterkirche auf der Insel wird für den katholischen, die St. Nikolauskirche auf dem Berg bis auf weiteres für den paritätischen Gottesdienst angewiesen. Als Pfarrhaus wird das sogenannte Amthaus bestimmt.»

8 Amtsblatt des Kantons Zürich 30 (1863), S. 1037 (zit. nach Nabholz 1904, S. 11).

9 Vgl. Anm. 1. Nabholz 1904, S. 12.

10 Vermutlich war diese Massnahme verantwortlich für die schweren Feuchtigkeitsschäden, durch die der Parkettboden, Teile der Wand- und Pfeilerflächen sowie Teile der wertvollen barocken intarsierten Wandschränke zerstört wurden. Diese Einbauten wurden erst 1958 wieder entfernt und der alte Zustand weitgehend wiederhergestellt.

11 Hermann Fietz (1869–1931) trug als erster Hochbauamtsvorsteher die Bezeichnung Kantonsbaumeister. Seine Vorgänger Hans Caspar Stadler (1786–1867), Johann Caspar Wolff (1818–1891), Johann Jakob Müller (1827–1879) und Otto Weber (1844–1898) trugen den Titel Staatsbauinspektor. Vgl. INSA Zürich, Zürich 1992, S. 226.

Abb. 34 Rheinau. Klostervorplatz. Zustand nach abgeschlossener Neugestaltung des Kirchenvorplatzes: Ersatz des Natursteinbodens durch eine Steinpflästerung (Granit) sowie Anlage von Rasenflächen in den rückwärtigen Bereichen. Die beiden mächtigen Wellingtonien blieben erhalten. Aufnahme von 1970.

12 StAZ Plan F 385–387. StAZ MM 2.243: RRB vom 5. Januar 1884 (Auftragsvergebung für das Hauptportal an Baumeister Johann Ulrich Germann, Winterthur, für die Seitenportale an Ulrich & Sohn, Baumeister in Zürich).

13 Rothenhäusler 1902, S. 141. Abbruch 1862.

14 ZDA Klosterkirche Rheinau: Hermann Fietz in einem Vortragsmanuskript von 1927.

15 Fietz Klosterkirche 1932, S. 20.

16 StAZ MM 3.7: RRB Nr. 1702 vom 23. September 1893.

17 Amtsblatt des Kantons Zürich 67 (1900), S. 811: Beschluss des Zürcher Kantonsrates vom 19. November 1900 (Baukredit: Fr. 17 700.–).

18 Verrechnet wurde ein Granit aus Wassen (Kanton Uri); Andreas Arnold ist dagegen überzeugt, dass es sich um einen Tessiner Gneis handelt. Früher war das Kranzgesims aus Kalkstein.

19 Isler-Hungerbühler, Ursula: Johann Rudolf Rahn, Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte, Zürich 1956.

20 Ebd. S. 105.

21 Müller, Thomas: Hermann Fietz (1869–1931) – Bauschaffen im Dienste der Öffentlichkeit, Lizenziatsarbeit, Typoskript Zürich 1992, S. 2. Thomas Müller danke ich für die Hinweise auf das Verhältnis zwischen Rahn und Fietz sowie für Fotos und Unterlagen aus dem Nachlass Fietz. Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930), Semperschüler und Professor für Baukunst am Eidgenössischen Polytechnikum von 1881–1914, war neben Rahn der Hauptförderer von Fietz. Die beiden pflegten zeitlebens ein freundschaftliches Verhältnis.

22 Vgl. z.B. Rahn, Johann Rudolf: Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Tessin, Zürich 1893.

23 Ein Brief an den Kantonsbaumeister vom 19.12.1901, in dem Rahn Fietz um Masszeichnungen aus Rheinau bittet, beginnt mit den Worten: Jetzt soll er mir aber doch einmal gestohlen werden!

24 Vgl. Anm. 21. Müller 1992, S. 13–16. Kapitel zum Fietzschen Engagement bei der Heimatschutzbewegung.

25 StAZ MM 3.22: RRB Nr. 1528 vom 6. August 1908.

26 StAZ MM 3.32: RRB Nr. 2783 vom 31. Oktober 1918. Auftragserteilung an Steinhauermeister Fr. Kappeler, Zürich.

27 ZDA Rheinau Klosterkirche: Maschinenmanuskript, zusammengestellt 1951 während der Amtszeit (1937–1958) von Kantonsbaumeister Heinrich Peter. Hauptsächliche Grundlage dafür waren die Jahresberichte des kantonalen Hochbauamtes.

28 ZDA Rheinau Klosterkirche: Fotokopie der Zusammenstellung (Original der Tabelle bei Thomas Müller, Zürich).

29 StAZ R 237. Die Abtskapelle befand sich im Westflügel der ehemaligen Konventgebäulichkeiten.

30 Fietz 1938, S. 82.

31 StAZ Plan F 324. StAZ R 237: Schriftwechsel Kirchgemeinde/Kanton 1866/67. StAZ MM 2.174: RRB vom 6. Oktober 1866.

32 Rothenhäusler 1902, S. 141.

33 StAZ R 237: Schriftwechsel Kirchgemeinde/Kanton 1867/68.

34 Rechenschaftsberichte HBA 1868, S. 153; 1870, S. 142; 1871, S. 288; 1873, S. 277; 1876, S. 67; 1877, S. 226.

35 Fietz 1938, S. 283.

36 StAZ R 237: Schriftwechsel Kirchgemeinde/Kanton, Herbst 1870.

37 Rechenschaftbericht HBA 1876, S. 67.

38 StAZ R 237: Schriftwechsel Kirchgemeinde/Kanton, Oktober-Dezember 1876.

39 StAZ R 237: Schriftwechsel Kanton/Kirchgemeinde vom August 1877/78.

40 StAZ MM 2.217: RRB vom 4. August 1877.

41 StAZ R 237: Antrag des Staatsbauinspektors an die Regierung vom 13. September 1877.

42 Vgl. Anm. 12.

43 StAZ R 237: Brief der Direktion der öffentlichen Bauten vom 28. September 1891. Rechenschaftsbericht HBA 1891, S. 97.

44 StAZ MM 3.7: RRB Nr. 418 vom 9. März 1893. StAZ R 237. Bereits 1887 waren notwendige Reparaturarbeiten an der Hauptorgel durch Orgelbauer Haller aus Schaffhausen durchgeführt worden.

45 Vgl. Anm. 16.

46 Amtsblatt des Kantons Zürich 67 (1900), S. 811–813.

47 StAZ MM 3.15: RRB Nr. 466 vom 23. März 1901. A) Sandstein: 1. R. Hardmeier, Oggiorno-Como (Sandstein von Oggiorno-Como; 2. J. Schenker, Steinmetz, Zürich III (Rorschacher- und Bolligerstein); 3. Emil Greuter, Veltheim (Rorschacherstein, St. Margretherstein); 4. Heinrich Meier, Zürich III (Rorschacher- und Bolligerstein); 5. A. Wiederkehr-Koch, Dietikon (Bolligerstein); 6. Emil Hess, Wollishofen (Rorschacher- und Bolligerstein); 7. Bryner & Oswald, Zürich V (Rorschacher- und Bolligerstein); 8. Henggeler, Weber & Cie., Unterägeri (Sandstein von Unterägeri); 9. Alfred König, Winterthur (St. Margretherstein); 10. Leonhard Seiler, Dietikon (Rorschacherstein); 11. Bruderer, Bargähr & Cie., St. Margrethen (St. Margretherstein). B) Verschiedene Steinarten: 1. Heinrich Ziegler, Architekt, Zürich IV (Granit und Savonnière); 2. H. Schlumpf, Baumeister, Uster (Granit, Rorschacher und Bolliger); 3. Jakob Widmer, Vater, Othmarsingen (Othmarsingerstein); 4. Moritz Baumann & Emil Widmer, Zürich und Feuerthalen (Kalkstein und St. Margrether); 5. Rudolf Widmer, Sohn, Mägenwyl (Mägenwylerstein); 6. H. Ziegler, Architekt, Zürich IV (Granit und Bolliger); 7. Baur & Cie., Zürich V (Granit, Rorschacher- und Bolligerstein); 8. H. Ziegler, Architekt, Zürich IV (Granit und Oberkirchner-Sandstein). C) Granit: 1. M. Antonini, Wassen (Wassener-Granit); 2. B. Broggi, Gurtnellen, Uri (Gurtneller-Granit); 3. Genossenschaft Schweiz. Granitsteinbruchbesitzer (Tessiner Granit von Iragna); 4. Gebrüder Carloni & Joseph Maurino (Granit von Biasca).

48 StAZ MM 3.15: RRB Nr. 1025 vom 3. Juli bzw. Nr. 1254 vom 8. August 1901. Amtsblatt des Kantons Zürich 68 (1901), S. 642–645; Kantonsratsbeschluss vom 2. September 1901.

49 Vgl. Anm. 48. Amtsblatt 1901: Antrag des Regierungsrates, S. 643–644.

50 StAZ MM 3.15: RRB Nr. 1884 vom 28. November 1901. Rechenschaftsbericht HBA 1901, S. 507. Die Offerte von Turmuhrenfabrikant Mäder datiert vom 30. Oktober 1901.

51 Rechenschaftsbericht HBA 1902, S. 469.

52 StAZ MM 3.22: RRB Nr. 1528 vom 6. August 1908.

53 Rechenschaftberichte HBA 1907, S. 418 und 1908, S. 598.

54 Vgl. den Beitrag von Heinz Schwarz, Der Kreuzaltar und seine Neufassung, S. 333–340. StAZ MM 3.24: RRB Nr. 1554 vom 22. September 1910. Rechenschaftsberichte HBA 1910, S. 375 und 1911, S. 557.

55 StAZ MM 3.24: RRB Nr. 515 vom 24. März 1910. StAZ MM 3.25: RRB Nr. 571 vom 1. April 1911.

56 StAZ MM 3.24: RRB Nr. 1832 vom 29. Oktober 1910. Rechenschaftsbericht HBA 1910, S. 375.

57 Vgl. Anm. 56. Offerten: Schmidt & Schmidweber, Zürich V; Emil Schneebli & Cie., Zürich II, T. Sponagel & Cie., Zürich II.

58 StAZ MM 3.25: RRB Nr. 924 vom 19. Mai 1911. StAZ MM 3.26: RRB Nr. 239 vom 3. Februar 1912. Rechenschaftsbericht HBA 1912, S. 215–216.

59 Fietz 1938, S. 278.

60 Rechenschaftsberichte HBA 1915, S. 567; 1916, S. 444.

61 StAZ MM 3.25: RRB Nr. 2230 vom 17. August 1917. Zur Entscheidung lagen Offerten der Ziegelei Diessenhofen, der Ziegelei Rafz (J. Hänseler), der Ziegelei Keller & Cie., Pfungen und der Ziegelei Paradies/TG vor.

62 StAZ MM 3.32: RRB Nr. 2783 vom 31. Oktober 1918. Die Masswerke der beiden restlichen Schallöffnungen am Südturm stammen nicht wie bisher gemeint von 1908. Rechenschaftsberichte HBA 1918, S. 534, 1919, S. 529; 1921, S. 392.

63 Vgl. Anm. 62: Offerten von Baumeister M. Häring, Winterthur, Steinhauermeister Fr. Kappeler, Zürich III und J. Lerch-Kunz's Erben, Winterthur.

64 StAZ MM 3.34: RRB Nr. 2623 vom 21. August 1920.

65 Vgl. Anm. 64. Offerten von Jos. Erb, Rheinau (eigenes Gerüst), Hch. Hatt-Haller, Zürich III (eigenes Herkulesgerüst), J. Bretscher, Maurermeister, Andelfingen (Blitzgerüst), J. Hablützel-Gasser, Feuerthalen (Blitzgerüst). Die Beträge varierten zwischen Fr. 11 440.– (Erb) und 22 308.50 (Hablützel).

66 StAZ MM 3.34: RRB Nr. 3123 vom 20. Oktober 1920.

67 Rechenschaftsberichte HBA 1921, S. 392; 1922, S. 330. Die Gesamtausgaben beliefen sich auf Fr. 15 000.–.

68 BerAGZ 54 (1924–1925), S. 10–13; BerAGZ 55 (1926–1927), S. 22; BerAGZ 57 (1930–1931), S. 20. – Rechenschaftsberichte HBA 1924, S. 345; 1925, S. 318; 1926, S. 398.

69 Rechenschaftsbericht HBA 1927, S. 387. Gesamtausgaben: Fr. 30 400.–.

70 BerAGZ 57 (1930–1931), S. 20. – Rechenschaftsbericht HBA 1928, S. 392.

71 BerAGZ 58 (1932–1933), S. 21. – Rechenschaftsbericht HBA 1932, S. 393.

72 Rechenschaftsbericht HBA 1933, S. 494.

73 Rechenschaftsbericht HBA 1934, S. 233.

74 Rechenschaftsberichte HBA 1941, S. 290; 1942, S. 317–318.

75 Ebd.

76 Rechenschaftsbericht HBA 1943, S. 332.

77 Rechenschaftsberichte HBA 1944, S. 331; 1945, S. 319.

78 Rechenschaftsbericht HBA 1947, S. 320.

79 Rechenschaftsbericht HBA 1948, S. 310.

80 Ausstellungskatalog Rheinau 1978, S. 31.

81 De Quervain 1984, S. 187.

82 Vgl. Anm. 81.

83 1. BerZD 1958–1959, S. 52–53. Beteiligte Handwerker: Maurerarbeiten: H. Rappold, Rheinau; Stuckarbeiten: F. Grob AG, Zürich; Parekttarbeiten: H. & W. Schaub, Andelfingen; Schreinerarbeiten: W. Schurter, Benken und W. Knupper, Winterthur.

84 5. BerZD 1966–1967, S. 96–98.

85 7. BerZD 1970–1974, 2. Teil, S. 138.

86 Ebd., S. 137.

Abbildungsnachweis

Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung: 1.

Stiftsarchiv Einsiedeln, Graphische Sammlung: 2–4.

Kantonales Hochbauamt Zürich: 5, 7, 11–17, 19, 22, 26, 31–34.

Eva Christina Vollmer, Wiesbaden/D: 6.

Staatsarchiv Zürich: 8–10, 23 (Pläne).

Fotonachlass Kantonsbaumeister Fietz (Repro HBA): 18, 20, 21, 28–30,

Foto Koch, Schaffhausen: 24.

Familie J. Rappold (zum Salmen), Rheinau (Repro HBA): 25.

Th. Gubler und Hertli, Andelfingen (Repro HBA): 27

Zum Inhaltsverzeichnis

ZUR GESAMTRESTAURIERUNG DER KLOSTERKIRCHE 1973–1991

Zum Inhaltsverzeichnis

Zum Inhaltsverzeichnis

GESAMTRESTAURIERUNG DER KLOSTERKIRCHE 1973–1991

Marion Wohlleben

«Es ist nicht Aufgabe der laufenden Sanierung, diese Einheit wieder herzustellen, wohl aber, die wenigen noch originalen Elemente nach Möglichkeit zu erhalten.»[1] *(Abb. 2, 3)*

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Äusseres vor Beginn der Gesamtrestaurierung. Aufnahme von 1970.

Ausgangslage und Anlass

Nachdem das Kloster Rheinau 1973 als Baudenkmal von nationaler Bedeutung eingestuft worden war, war die permanente fachliche Begleitung durch einen Vertreter der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege (EKD) gegeben. Mit dieser Aufgabe wurde der Thurgauer Denkmalpfleger Albert Knoepfli betraut, der ein Jahr zuvor das Institut für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) gegründet hatte.

Unter den anstehenden Massnahmen war die Wiederherstellung der Westfassade, vor allem der beiden Türme, die dringlichste. Ihre Sanierung sollte bis zum Gründungsjubiläum des Klosters im Jahr 1978 abgeschlossen sein. Im Hinblick auf die bevorstehende 1200–Jahrfeier hatte die katholische Kirchenpflege 1972 einen Antrag auf Restaurierung der Türme gestellt. Mit Schreiben vom 16. September 1972 machte die Kantonale Denkmalpflegekommission (KDK) bei der Direktion der öffentlichen Bauten eine gleichlautende Eingabe bezüglich einer «ohnehin fälligen Aussenrestaurierung».

Als Sekretär der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege (EKD) legte Josef Grünenfelder im März 1973 das erste Gutachten vor. Er nahm darin Stellung zu der geplanten Restaurierung – insbesondere des Innenraumes – und legte Leitlinien für die Restaurierung fest.[2] Im Sinn dieses Gutachtens äusserte sich im Mai 1973 auch die Kantonale Denkmalpflegekommission unter ihrem damaligen Präsidenten Hans Lüthy und beschrieb die aus ihrer Sicht günstigste Reihenfolge der Restaurierungsmassnahmen. 1975 wurde Rheinau als Musterbeispiel in das kantonale Programm für das *Europäische Jahr für Denkmalpflege und Heimatschutz* aufgenommen.[3] Damit war eine umfassendere als die zunächst geplante Restaurierung möglich geworden. Den Anfang sämtlicher Massnahmen bildeten die Westfassade und der Hochaltar. Die Kosten für die Aussenrestaurierung wurden anfänglich auf 2,2 Millionen Franken veranschlagt. Der effektiv ausgegebene Betrag war schliesslich um 1 Million höher. Für die vorbereitenden Untersuchungen, die begleitende oder abschliessende Baudokumentation wurde damals aber erstaunlicherweise kein eigener Betrag ausgewiesen. Nachdem, wie Andreas Arnold in seinem Artikel bemerkt, der wissenschaftliche Beitrag der ETH und des Technischen Labors des Schweizerischen Landesmuseums als Beitrag des Bundes kostenlos geleistet wurden, hielt man dies offensichtlich für ausreichend.

Organisation

Als Eigentümer und Bauherr zeichnete der Kanton Zürich (Direktion der öffentlichen Bauten), vertreten durch das kantonale Hochbauamt unter Kantonsbaumeister Paul Schatt. Seine Mitarbeiter waren Projektleiter August Gruber, Bauverwalter Herbert Lauber und der technische Baubegleiter Hans Kollegger. Als kantonale Denkmalpfleger waren bis 1982 Walter Drack, danach Andreas Pfleghard für die denkmalpflegerischen Belange zuständig.

Die grosse Aufgabe, die mehrere Jahre in Anspruch nehmen sollte, teilte man aus organisatorischen und finanziellen Gründen (Bewilligung der Bundesfinanzmittel)

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht des Innern am Ende des 19. Jahrhunderts. Erkennbar sind verschiedene, später verschwundene Einzelheiten der Ausstattung wie z.B. der barocke Kreuzaltar vor dem Brand, die rechteckigen Bodenplatten aus Ton, die Bänke, die Kniebänke vor dem Chorgitter oder die Uhr am Triumphbogen. Historische Aufnahme von 1895.

Abb. 3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht des Innenraumes gegen den Hochaltar nach der jüngsten Restaurierung. Bei einem Vergleich der beiden rund 80 Jahre auseinanderliegenden Aufnahmen, fällt die Konzentration auf die künstlerisch wichtigen Teile verbunden mit einer gewissen Purifizierung auf. Aufnahme von 1978.

in zwei Etappen für den Aussenbau und vier Etappen für den Innenraum und die Ausstattung. In der ersten Aussenetappe wurde die Zweiturmfassade wiederhergestellt (1976–1978), in der zweiten Etappe die Lang- und Querhäuser (Herbst 1978–1981). Für das Innere wurde folgender Zeitplan erstellt:

1. Etappe: Hochaltar, Gewölbe und Wände in Chor und Langhaus, Marien- und Kreuzaltar (Juni 1975–Februar 1978).

2. Etappe: Choraltäre der Heiligen Benedikt und Blasius (ca. 1980–1982).

3. Etappe: Übrige Altäre, d.h. der Heiligen Fintan, Basilius, Josef, Schutzengel, Deodat, Theodora sowie die Kanzel und Stuckepitaphien (ca. 1982–1984).

4. Etappe: Haupt- und Chororgel (ca. 1988–1991).

Die Restaurierung Rheinaus und das neu gegründete Institut für Denkmalpflege der ETH, zu dem seit 1973 neben Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern auch ein Naturwissenschaftler, der Geologe Andreas Arnold gehörte, lieferten in den darauffolgenden Jahren immer wieder Beispiele für eine funktionierende Zusammenarbeit verschiedener Fachdisziplinen, ohne die heute eine vergleichbare Grossrestaurierung nicht mehr durchzuführen wäre. Der Wunsch Albert Knoepflis allerdings, die Restaurierung der Klosterkirche in das Grundlagenprogramm des neugegründeten Instituts für Denkmalpflege aufzunehmen, um an ihrem Beispiel «Projektierungsmethodiken» zu entwickeln, war indessen nicht zu realisieren.[4]

Partner und Auftragnehmer für die praktisch-restauratorischen Ausführungen im Innenraum, insbesondere der Altäre, wurde das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK) unter Hans Lüthy und verschiedenen Mitarbeitern, wie dem Restaurator und Kunsthistoriker Christian Heydrich und dem Restaurator Franz Lorenzi. Für die Arbeiten im Kirchenraum und besonders für die Restaurierung der Ausstattung wurde 1974 von Denkmalpfleger Walter Drack ein Organisationsschema ausgearbeitet, in dem die unterschiedlichen Aufgaben und Kompetenzen festgelegt wurden.[5] Danach konstituierte sich ein, den kantonalen Bauherrn «beratendes Komitee», in welchem Albert Knoepfli den Vorsitz hatte. Das Komitee setzte sich aus Vertretern des Instituts für Denkmalpflege (Albert Knoepfli), des SIK (Hans Lüthy, Thomas Brachert, Emil Bosshard), des Schweizerischen Landesmuseums (Bruno Mühlethaler) und der kantonalen Denkmalpflege (Walter Drack) zusammen. Nachgeordnet war das Restauratorengremium, geleitet von der Restaurierungsabteilung des SIK (Christian Heydrich), in dem die beiden Restauratorenequipen von Franz Lorenzi und Ernst Höhn sowie eine Arbeitsgruppe des SIK zusammengefasst waren.

Abb. 4 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Südansicht des oktogonalen Turmaufsatzes. Zustand vor dem Ersatz der Masswerkbrüstung. Die Fugen und Risse am Mauerwerk sind breit, teilweise grossflächig vermörtelt. Deutlich sind die Bearbeitungsspuren erkennbar. Historische Aufnahme von 1900.

Die Restaurierung des Aussenbaues

Vorarbeiten

Die wichtigste vorbereitende Arbeit für die Aussenrestaurierung war das steingerechte Bauaufmass, das im Technischen Büro von Peter Albertin in Winterthur angefertigt wurde. Noch nie waren bis dahin Fassaden derart genau, Stein für Stein, also steingerecht und nicht nur massgerecht, mit allen an der Oberfläche erkennbaren Veränderungen im Massstab 1:20 gezeichnet worden.[6] Den Anstoss gab der als besorgniserregend angesehene Zustand der Türme, wo man mit blossem Auge nicht nur die verschiedensten Steinarten und älteren Flickstellen, sondern vor allem starke Verwitterungen, Risse und andere Steinschäden feststellen konnte. Ganz besonders der vertikale Riss am älteren Südturm stellte ein Problem dar, das gründlich behandelt werden musste. Zunächst galt es zu klären, ob dieser Riss oder andere Schäden eine statische Gefährdung für das Kirchengebäude darstellten. Der Riss, der sich von oben nach unten ziemlich genau durch die Mitte des Turmschaftes zieht, ist an den breiten vertikalen Mörtelfugen noch heute nachzuvollziehen. Aus der Baugeschichte Rheinaus ist bekannt, dass bereits 1718 ein Riss im Südturm die damalige Bauherrschaft beunruhigte. Bei Erwin Rothenhäusler finden wir folgende Schilderung jener Sachlage: «Im Jahre 1718 geriet man im Kloster wegen Mauerrissen am alten Turme in Besorgnis und liess deshalb Franz Bär, der damals in St. Katharinental bei Diessenhofen beschäftigt war, zur Begutachtung kommen. Dieser hielt die Schäden nicht für gefährlich und war der Ansicht, dass der Turm noch hundert Jahre stehen werde.»[7] Mehr erfahren wir nicht. Es ist anzunehmen, dass die Risse lediglich mit Mörtel geschlossen wurden, nachdem Beer sie für statisch unbedenklich hielt. Dennoch ist ein Zusammenhang zwischen dem damals registrierten Bauschaden und dem wenige Jahre zuvor fertiggestellten Beerschen Neubau wohl nicht ganz auszuschliessen. Rahn äusserte sogar die Vermutung, dass die aufgetretenen Risse der Grund für die Vermauerung des romanischen Portales im Südturm gewesen sein könnten.[8] Die 1975 beigezogenen Experten hielten es darüberhinaus für wahrscheinlich, dass das in den 1940er Jahren elektrifizierte Geläut durch die regelmässigen Schwingungen eine zusätzliche Gefahrenquelle für das Mauerwerk darstelle.[9] Bei den daraufhin durchgeführten Untersuchungen zeigte sich, dass der Vertikalriss mehrfach geflickt, jedoch nie grundlegend saniert worden war. Rückblickend lässt sich feststellen, dass Beer dem Turm eine viel zu kurze Lebensdauer prophezeit hatte und dass die ernsthafte Gefahr seines Einsturzes nie bestanden hat.

Dem statischen Bericht des Ingenieurs von 1976 zufolge waren in der Mitte der beiden anderen Fassadenteile ebenfalls durchgehende Risse festzustellen. Ausserdem

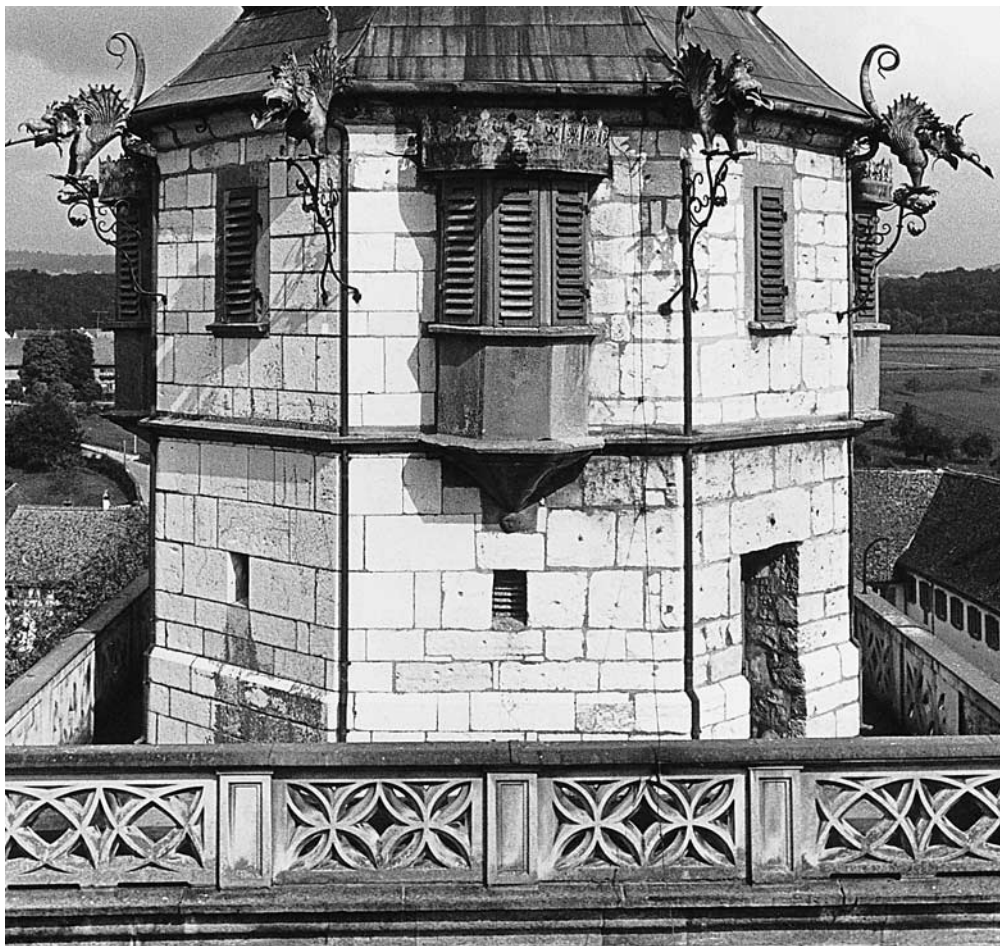


Abb. 5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Südansicht des oktogonalen Turmaufsatzes vor Beginn der jüngsten Restaurierungsmassnahmen. Die beiden Hälften dokumentieren sehr verschiedene Zustände: Die intakten Steinoberflächen und die schmalen Fugen zeigen, dass die Kalksteine links seit 1900 vollständig ausgewechselt wurden, während rechts noch die Steine aus der Bauzeit (1710–1711) sitzen. Aufnahme von 1968.

Abb. 6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Oktogonaler Turmaufsatz während der Restaurierung. Auf den alten Kalksteinquadern sind noch die Greiflöcher aus der Bauzeit erkennbar. Aufnahme von 1976.

löste der Zustand vieler Kalksteinquader beider Turmschäfte Besorgnis aus, nachdem man bemerkt hatte, dass die zahlreichen kleinen Risse teilweise bis in beträchtliche Tiefen reichten.[10] Nach diesen Beobachtungen musste eine gründliche Schadensanalyse und anschliessende Fassadensanierung eindeutig den Vorrang vor anderen Massnahmen haben.

Das steingerechte Fassadenaufmass wurde Mitte November 1975 vom Hochbauamt in Auftrag gegeben. Einen Monat später waren die Aufmassarbeiten an den Türmen fertiggestellt und Mitte Februar 1976 lagen die acht Hauptansichten der Turmseiten in Reinzeichnung vor. Für die schwierige Aufgabe der quantitativen und qualitativen Beurteilung der Schäden stand nun eine steingenaue, verlässliche und zugleich äusserst anschauliche Grundlage zur Verfügung. Bei der Entscheidung über den Steinersatz unerlässlich, waren die Pläne zugleich eine überaus nützliche Unterlage für alle weiteren Massnahmen an der Fassade. Dass diese Bauaufnahmen ausser dem Schadensbild auch viele baugeschichtliche Informationen lieferten und noch liefern, sei nur am Rande bemerkt. Es lassen sich nämlich nicht nur verschiedene Gesteinsarten und -grössen genau unterscheiden, sondern auch Fugenschnitte sowie Breite und Art der Mörtelfugen – alles Hinweise auf frühere Bautechniken oder Reparaturmassnahmen. Als reine Werkpläne angelegt dokumentieren sie zudem mit einer Fülle von Details einen historischen Zustand, der, nachdem alle Massnahmen abgeschlossen sind, in dieser Form heute schon nicht mehr existiert.[11]

Dank der auf das Aufmass folgenden ingenieurmässigen Untersuchungen, die vom Ingenieurbüro Hans Rudolf Fietz, Zürich, durchgeführt und detailliert beschrieben wurden, konnten die Bedenken über die statische Unsicherheit weitgehend ausgeräumt werden. Der Allgemeinzustand wurde, auch in Anbetracht des Alters der Risse, von den Ingenieuren als befriedigend beurteilt. Von den vorgeschlagenen Sanierungsmassnahmen wählte man den Steinersatz, der an beiden Türmen nach einem steingenau festgelegten Plan durchgeführt wurde. Für den gefährdeteren Südturm arbeitete das Büro Fietz zusätzlich noch eine Sanierungsalternative aus: Sanierung des Risses durch Injektionen bzw. Einzug vorgespannter Zugstangen. Die Ingenieure selber rieten zur zweiten und billigeren Massnahme: «Rissesanierung am Südturm mittels gebohrten Zugstangen und beidseitig oberflächlicher Rissvermörtelung.»[12] Ausserdem brachten sie noch eine dritte Variante in Vorschlag: «Sofern die vorgeschlagene Rissesanierung am Südturm aus Kostengründen oder anderen Erwägungen des Auftraggebers nicht zur Durchführung gelangen kann, wäre als Minimalvariante der Aufbau eines noch genau festzulegenden Beobachtungs- und Kontrolldispositivs mit periodischen Messungen (Risse, Temperatur, Schwingungen etc.) ins Auge zu fassen. Dadurch könnte das Langzeitverhalten des Turmbauwerkes beurteilt werden, und es müsste dann im Falle einer weiteren Verschlechterung des Tragverhaltens die Sanierung in irgendeinem Zeitpunkt als Sofortmassnahme eingeleitet werden.»[13] Es war diese Minimalvariante, auf die sich die Beteiligten schliesslich einigten; sie hat sich seither bewährt.

Versuchsweise wurden im Juli 1976 auch Festigungsproben mit Kunstharzinjektionen (Firma Stahlton AG) gemacht, deren erster Versuch jedoch als nicht geglückt beurteilt wurde[14]; über einen weiteren Versuch schweigen die Akten. Einen Grund für den Misserfolg dieses Festigungsversuchs sah man in der lockeren Struktur des Mauerwerkes, das eine Vielzahl von Hohlräumen aufweist.

Da für die Standfestigkeit des Turmes auch der Baugrund eine Rolle spielt, wurden die Fundamente genauestens untersucht und der Stand des Grundwassers musste kontrolliert werden. Diesbezüglich konnte man auf eine frühere Vereinbarung mit dem nahegelegenen Kraftwerk zurückgreifen. In einem Schreiben vom 29. April 1977 an die Rheinau AG erinnert der Kantonsbaumeister daran, dass der Wasserstand des Rheins gleichmässig auf 352 1/2 Meter über dem Meeresspiegel zu halten sei, um ein Absenken des Grundwassers und damit ein Austrocknen der Fundamente zu vermeiden. Die Leitung des Kraftwerks wurde um periodische Mitteilungen bei Veränderungen der Stauhaltungsquote ersucht.

Zur Wiederherstellung der Fassade gehörte neben der statischen Sanierung der Kalksteine die Wiederherstellung der Sandsteinelemente, wie sie Gewände, Gurtgesimse und Turmerker aufweisen. Weiter umfasste sie die Wiederherstellung des verputzten Mittelrisalits mit den drei monochrom gefassten Nischenfiguren aus feinporigem Kalkstein. Schliesslich sollte, gleichsam als Krönung des Ganzen, das vielfältige metallene Zierwerk mit Turmhauben, Wasserspeiern, Engeln und Kreuzen wiederhergestellt werden.

Fasst man die Vorarbeiten zusammen, lässt sich folgendes feststellen: Gründlich untersucht wurde die Statik der Klosterkirche, von den Fundamenten bis zum Holzwerk des Dachstuhls. Der Blick war dabei ganz auf den untersuchten Gegenstand und die engere Fragestellung beschränkt. Für historische Konstruktionsweisen, Techniken oder Spuren zeigte man offensichtlich weniger

Interesse. So erklärt es sich, dass zwar von jedem Stein in der Fassade Material und Schäden festgehalten wurden, dass Informationen über die Steinbearbeitung, Greiflöcher, Steinmetzzeichen, historische Putz- oder Farbreste sowie Pigmente und Bindemittel auf den Oberflächen jedoch nicht dokumentiert wurden. *(Abb. 4–6)* Besonderes Gewicht wurde bei der Wiederherstellung der Fassade auf die farbige Gestaltung des gesamten Metallzierwerks, vor allem der Turmhauben, Wasserspeier und der Trompetenengel gelegt. Nachdem die Befundsituation sich als wenig ergiebig darstellte, wurde bei der Neugestaltung auf Analogien und historische Vorbilder zurückgegriffen.

Die Massnahmen – Reinigung, Rissesanierung, Steinersatz, Aufmörteln

Reinigung: Bis auf die Aussenwand des südlichen Langhauses, die als einzige Fläche neu verputzt wurde, reinigte man zunächst alle Aussenflächen mit Hochdruck (Wasserstrahl mit 200 atü) und einem nicht näher bezeichneten chemischen Zusatz. Laut Leistungsbeschrieb für die Reinigungsfirma Enzler wurde nach dem Reinigen ein «Neutralisieren» gefordert, ein Arbeitsgang, der sowohl bei der Verwendung von Laugen als auch von Säuren notwendig ist. Die Möglichkeit der Salzbildung beinhalten beide Methoden. Beim Zusatz dürfte es sich um Dabolin gehandelt haben, ein Produkt der Firma David Boeniger, das auch beim Zürcher Rathaus verwendet wurde.[15]

Rissesanierung: Die Reparatur der oben beschriebenen Gebäuderisse, die in erster Linie im Bereich der vertikalen Mörtelfugen am Südturm festzustellen waren, erfolgte durch «sorgfältiges Stopfen der Risse mit Zementmörtel».[16] Um eventuelle Turmbewegungen feststellen zu können, brachte man am Südturm aussen wie innen Rissesiegel an. Diese Gipsmarken wurden von 1978 an über einen Zeitraum von fünf Jahren vierteljährlich überprüft. Während dieser Zeit und bei sporadischen späteren Kontrollen konnten keine Bewegungen festgestellt werden.

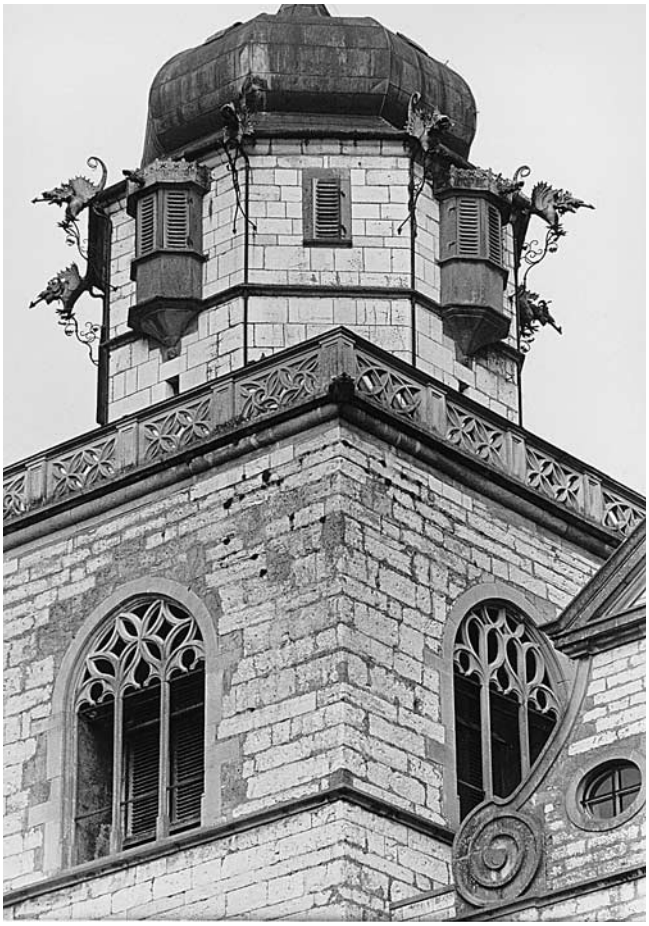


Abb. 9 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. In den Fugen der Kalksteine an der Südwestecke haben sich Pflanzen eingenistet, die dem Fugenmörtel das Bindemittel entzogen haben. Aufnahme von 1972 vor Beginn der Restaurierungsarbeiten.

Ersatz der Kalksteinquader (1977–1978): Das Schadensbild des Kalksteins, das in den Beiträgen von Peter Albertin, Andreas Arnold und Peter Ehmann/Rolf Johann detailliert beschrieben wird, zeichnete sich dadurch aus, dass sich der Grad der Zerstörung im Steininnern nicht

Abb. 7–8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Links: Westfassade. Zerstörte Kalksteinquader am Hauptgebälk. Rechts: Kalksteinquader der Turmfassade mit dem typischen Rissenetz, das bis zu 30 cm in die Tiefe reichte. Aufnahmen von 1977 bzw. 1976.

Abb. 10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Teilansicht des Turmoktogons von Osten. Die Steinquader stammen wohl alle aus der Bauzeit (1710–1711); verändert wurden die Partie unterhalb des Erkers und die sehr unterschiedlichen Fugen. Aufnahme von 1972.

entsprechend an der Quaderoberfläche zu erkennen gab. Die Verwitterung stellte sich aussen in der Regel nur als feines Rissenetz dar. Das zerbröckelte Gestein reichte aber an wetterexponierten Stellen, wie z.B. unterhalb der Turmbrüstungen, in eine Tiefe von dreissig Zentimetern. *(Abb. 7–8)* In diesen Bereichen war auch «der Fugenmörtel von schlechter Qualität, oft ganz versandet und mit Wurzeln durchzogen.»[17] *(Abb. 9)* Neben den witterungsbedingten Schäden und der Verwurzelung der Mörtelfugen durch Bindemittelentzug wurde noch ein dritter Schadensfaktor angeführt: «Sicher haben auch die Zementmörtel-Flickstellen, die eine materialgerechte Atmung des Mauerwerkes verhindern, das ihre zu den Schäden beigetragen».[18] Dies traf ebenso auf diverse Zementmörtelfugen zu. Konsequenterweise wurde daher dazu geraten, alle horizontalen Mauerwerksfugen auf ihren Verwitterungszustand zu überprüfen und, sofern erforderlich, mit Kalkmörtel zu erneuern.[19]

Das Drehbuch zum Kalksteinersatz schrieb das Ingenieurbüro Fietz im Oktober 1976, massgeblich unter dem Aspekt der statischen Sicherheit, jedoch nicht ohne auf die historische Bedeutung der Kirche Rücksicht zu nehmen. Das von ihm vorgeschlagene Vorgehen wurde weitgehend befolgt. Es gab aber auch Abweichungen, die allerdings heute eher schwierig nachzuvollziehen sind, da sie auf Beschlüssen zu basieren scheinen, die auf der Baustelle getroffen und schriftlich nicht festgehalten wurden. So liess sich nicht in Erfahrung bringen, ob der Vorschlag, in der Höhe – gemeint ist vermutlich das vierte Turmgeschoss – systematisch jeden dritten «Quader auf mindestens fünfzig Zentimeter Tiefe auszuspitzen und zu ersetzen», um die Knickstabilität zu gewährleisten, tatsächlich so ausgeführt wurde.[20] Betrachtet man den Fassadenplan mit den Steinsanierungsmassnahmen, so stellt man fest, dass beim Nordturm (Westfassade) mehr als zwei Drittel, d.h. ungefähr 70 % und mehr der Kalksteinquader, erneuert wurden; beim vierten Geschoss des Südturmes waren es deutlich weniger, schätzungsweise 40 %. Beim Nordturm wurden im vierten Geschoss die meisten Steine ausgewechselt, während in den unteren Geschossen Steine nur vereinzelt, mit grösserer Häufigkeit an den Turmecken ersetzt wurden. Beim älteren Südturm war es dagegen das dritte Turmgeschoss, das die meisten Auswechslungen erfuhr.

Zur Beschleunigung der Steinlieferungen wurden verschiedene Lieferanten und Ausführungsfirmen beauftragt (Südturm: Lieferung und Ausführung durch Arnet; Nordturm: Ausführung durch Morizzo; Lieferung durch Bargezzi & Biberstein). Diese Entscheidung, die unter den Experten nicht ganz unumstritten war, führte dazu, dass zwei verschiedene Kalksteinarten verwendet und wie folgt versetzt wurden: beim Südturm Laufener Kalkstein (Thomann, Röschenz), beim Nordturm Solothurner Kalkstein aus dem Steinbruch Bettlach (Bargezzi & Biberstein) in den unteren drei Turmgeschossen; im vierten Geschoss verwendete man an Nord- und Südturm denselben Kalkstein aus Laufen.[21] Der Auftrag für die Bearbeitung der Steine erging an die Firmen Arnet und Morizzo. Defekte Steine, die Stück für Stück bezeichnet worden waren, wurden zurückgespitzt. *(Abb. 8)* Danach wurde das restliche Steinmaterial gefestigt. Die neuen Werkstücke von siebzehn Zentimetern Stärke, mit einem Übermass von zwei Zentimetern angeliefert, wurden versetzt und mit ein bis zwei rostfreien Stahlankern pro Werkstück im gesunden Mauerwerk verankert. Die Oberflächen wurden anschliessend um zwei Zentimeter steinmetzmässig zurückgearbeitet. Als Mörtel verwendete man eine Mischung, die durch das Labor für Präparation und Methodik (LPM) 1977 auf Eigenschaften wie Frostbeständigkeit, Gefügequalität, Raumbeständigkeit, Biegezug- und Druckfestigkeit geprüft worden war. Über die alte Mörtelzusammensetzung existieren keine Angaben. In der Rezeptur des neuen Mörtels, einer überwiegend hydraulischen Mischung, wich der Auftrag offensichtlich von den ersten Empfehlungen der Bauingenieure ab, die zunächst einen Kalkmörtel auch zur Sanierung verwitterter Horizontalfugen empfohlen hatten.[22]

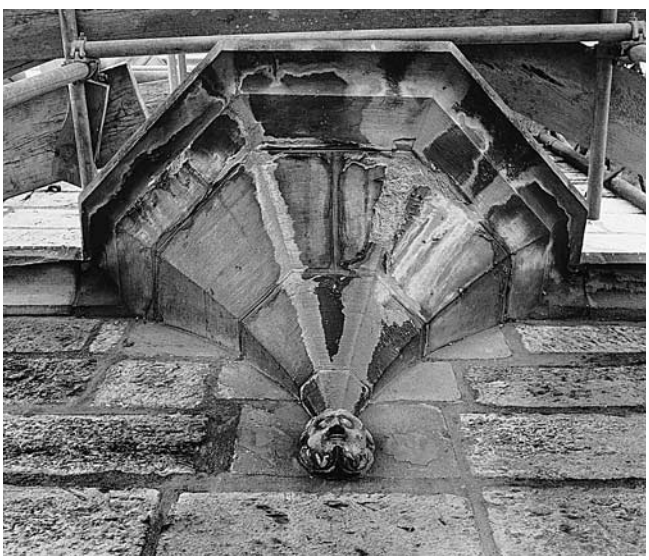
Insgesamt wurden bei der Kalksteinsanierung 750 gerade oder winkelförmige Werkstücke neu versetzt, von denen jedes ein Gewicht zwischen 50 und 220 Kilogramm hatte.[23]

Ein Problem bei derartig grossflächigen Erneuerungen stellen die Steinformate, insbesondere das historische Fugenbild, dar. Zwar war man sich im Hochbauamt dieser Problematik bewusst und bemühte sich mit unterschiedlichem Erfolg das alte Fugenbild weitgehend beizubehalten. Schwer zu lösen war jedoch die Frage der Fugenbreite. Die Türme bieten heute ein ganzes Spektrum von Fugenarten und Füllungen. Vergleicht man diejenigen Mauerpartien, die, wie am südlichen Turmaufsatz, vermutlich nie ausgewechselt wurden, mit veränderten Partien am Schaft, so entdeckt man deutliche Unterschiede. Das Spektrum reicht von feinen Fugen am nördlichen Turmaufsatz *(Abb. 5)*, die von einer nicht datierten Baumassnahme stammen – am wahrscheinlichsten ist das Datum der Masswerkerneuerung 1901 – bis hin zu mehrere Zentimeter breiten *(Abb. 10)*, manchmal mit Ziegeln oder flachen Steinen ausgefüllten Fugen, die durch Setzungen, Verwitterung und anschliessende Abarbeitungen entstanden sind. *(Abb. 11)* Zusammen mit den verschiedenen Steinmaterialien ergeben sie ein ziemlich heterogenes Bild, das zwar auf die Biographie der Kirche verweist, jedoch die Fragen zur Geschichte keineswegs alle beantwortet, sondern ebensoviele stellt. *(Abb. 12)* Wenn wir es auch bedauern mögen, dass nicht mehr baugeschichtliche Fragen geklärt werden konnten, so ist doch der Bemerkung aus dem Schlussbericht des Hochbauamtes von 1978 zuzustimmen, dass es «nicht Aufgabe der laufenden Sanierung» gewesen sei, die durch vielerlei Auswechslungen «empfindlich gestörte Einheitlichkeit» wieder herzustellen.[24]

Sandstein: Die früheren Restaurierungen hatten vorwiegend den Sandsteinelementen gegolten, die in Form von Gurten, Gewänden, Masswerken und Reliefs an der Klosterkirche reich vertreten sind. Viele dieser Elemente wurden in diesem Jahrhundert durch granitischen Sandstein, Granit bzw. Gneis, Kalkstein aus Savonnières oder Kunststein ersetzt.

Auf der Grundlage der beobachteten und im steingerechten Aufmass festgehaltenen Sandsteinschäden an den Gurten, den Erkern der beiden Türme, den Gewänden und Masswerken wurde auch hierfür ein detailliertes Restaurierungskonzept entwickelt. Aus Zeitgründen vergab man auch die Sanierung der Sandsteine an zwei verschiedene Firmen, je nachdem, wie der jeweilige Schaden behoben werden sollte. Das vollständige Auswechseln defekter Steine durch Naturstein (scharrierter Bolliger Sandstein Nr. 1) übernahm die Steinmetzfirma Arnet. Reparaturen von Schäden mit Mörtelmasse wie Mineros oder Avenit an den zumeist schwierigen, gewölbten oder profilierten Partien wurden durch das Bildhauer- und Restaurierungsatelier Josef Ineichen, Niederlenz/AG, ausgeführt. Da viele Steine durch Bindemittelmangel geschwächt zu sein schienen, hat man diejenigen Steine, die später aufmodelliert werden sollten, vor der eigentlichen Bearbeitung mit Methyl-Kieselsäurester (Monumentique) vorgefestigt. Abschliessend wurden sämtliche bestehenden und erneuerten Partien mit demselben Einkomponentenfestigungsmaterial nachgefestigt, jedoch

Abb. 11–12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Oben: Teilansicht des Turmoktogons von Norden. Das Fugenbild ist nur in wenigen Bereichen, vor allem um den Erker herum, verändert. Unten: Konsole des Osterkers am Turmoktogon. Die Zementflicke links und rechts des Konsolkopfes überdecken die Jahreszahl 1901. Aufnahmen von 1972 bzw. 1976.



ausdrücklich nicht hydrophobiert. Um Verfärbungen des Sandsteins zu vermeiden, legte man Wert darauf, dass «nur wenig gefestigt» wird.[25] Zur Überprüfung der Wirkung beliess man im Sockelbereich ein Versuchsfeld ohne Hydrophobierung.

Abb. 13–14 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Sandsteinschäden. Oben: Erkerkonsole und -brüstungsplatte in stark abgewittertem Zustand auf der Südseite des oktogonalen Turmaufsatzes. Unten: Fenstergewände mit kleiner Volute im zweiten Turmgeschoss mit schichtparallelen Abblätterungen des Sandsteins. Aufnahmen von 1976 bzw. 1977.

Schadensbilder (vgl. hierzu den Plan mit Steinschäden im Beitrag von Andreas Arnold, S. 250): Die gravierendsten Schäden am Sandstein fanden sich am Plattensandstein aus Rorschach, der weitgehend aus der Bauzeit stammt. Er kommt an den beiden Gurtgesimsen der Turmaufsätze, an den Turmerkern *(Abb. 13)*, den Gewänden der unteren Turmfenster *(Abb. 14)* sowie an der westlichen Fensterrose des Südturmes vor. Die Schäden bestanden in Absanden, Abbröckeln und in schichtparallelem Abblättern. Weiter waren Krustenbildung und in geringerem Mass auch Salzausblühungen zu beobachten. An den Gurtgesimsen der Turmaufsätze und den Fenstergewänden konnten überall Lagerrisse festgestellt werden. Ende 1976 waren die Steinschäden bereits derart weit fortgeschritten, dass vom Hochbauamt auf die Schwierigkeiten bei der Restaurierung der Turmerker besonders hingewiesen wurde, nachdem spröde Teile beim Eingreifen zerbrochen waren.[26] Berichte und Fotoaufnahmen vom damaligen Zustand zeigen, dass einige Partien, vor allem Profile und plastische Teile wie Konsolköpfe, schon derart zerstört waren, dass keine Details mehr zu erkennen waren. In diesen Fällen kam nur noch ein Vollersatz in Frage. Dagegen gab es Partien, die weit weniger Beschädigungen aufwiesen. So liessen sich an den Kunststeinpartien wie den Masswerken in den Schallöffnungen von 1920 oder den Giebelvoluten und Turmgurten von 1924 kaum Schäden feststellen, obwohl sie ohne Blechabdeckung dem Regen und Frost ausgesetzt waren. Hier beschränkte man sich auf das Reinigen, Ausbessern sowie teilweise Aufmodellieren und brachte an exponierten Stellen Kupferabdeckungen an.

Sandsteinersatz (Fenstergewände der Hauptfassade): Für den Ersatz der Sandsteineinfassungen der beiden unteren Fenster an der Hauptfassade, die bereits 1952/53 zusammen mit dem Hauptportal in granitischem Sandstein aus St. Margrethen ersetzt worden waren, *(Abb. 15)* wurde nach einer Bemusterung Bolliger Sandstein Nr. 1 verwendet.[27] Die beiden, das Hauptportal flankierenden Fenstergewände sind also in unserem Jahrhundert gleich zweimal vollständig erneuert worden. *(Abb. 16)* Die Sandsteingewände der unteren Turmfenster am Südturm (West- und Südseite) wiesen starke bis sehr starke Schäden auf, die früher stellenweise mit Zement ausgeflickt worden waren. Beide Gewände wurden ersetzt. Beim entsprechenden Fenster des Nordturmes war zunächst nur eine Reparatur geplant. Offenbar erwies sich der Zustand im Verlauf der Arbeiten aber als nicht mehr reparierbar. So wurde schliesslich auch dieses Gewände ersetzt.[28] Den Beobachtungen des Bildhauers und Steinrestaurators Josef Ineichen zufolge handelte es sich bei diesen Fenstern übrigens um ehemalige Masswerkfenster, bei denen die Masswerke, wie bei den Schallöffnungen weiter oben, herausgeschlagen worden waren. Die Spuren des entfernten Masswerks hatte man nachweisbar mit Mörtel überarbeitet und unkenntlich gemacht.[29] Dieser Zustand vor der Restaurierung ist auf einer Fotografie von Ineichen (leider nur

Abb. 15 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Das 1952–1953 in granitischem Sandstein ersetzte Hauptportal mit gesprengtem Giebel und Abtswappen. Kopie von Bildhauer Willi Stadler, Zürich. Aufnahme von 1953.

schlecht) zu erkennen; es ist die einzige, die von diesem interessanten Befund zu existieren scheint. Nach der vollständigen Erneuerung beider Gewände ist sie jedoch ein wichtiger Beleg des früheren Zustands. Er wurde inzwischen von Ineichen zur Verdeutlichung auf einer Rekonstruktionsskizze festgehalten. *(vgl. Wohlleben Baugeschichte, S. 42, Abb. 7)* Der Gebäudesockel und die Portalstufen bzw. Schwellen aus granitischem Sandstein von 1954 wurden ebenfalls in Sandstein erneuert, einem hellgrauen Stein von Guntliweid – ungefähr fünf Zentimeter dicke, glatt gesägte Platten.

Aufmodellierungsarbeiten: Am 24. Februar 1976 fand zusammen mit Bildhauer Josef Ineichen eine Begutachtung der Sandsteinschäden statt.[30] Daraufhin wurde vom Hochbauamt ein Aufgabenbeschrieb ausgearbeitet, bei dem jede einzelne Massnahme steingenau festgelegt wurde.[31] Zusätzlich formulierte man eine Anzahl von Bedingungen betreffend den Materialverbrauch, die Fassadenfeuchtigkeit, die Eindringtiefe des Festigungsmittels (mindestens 3 cm), die Trockenzeiten und die Überwachung und Nebenwirkungen bei den Festigungsarbeiten. Die Arbeiten wurden zwischen Sommer 1976 und 1977 ausgeführt.

Turmerker: An den Turmerkern kamen, je nach Schadensbild, beide Methoden, Steinersatz und Aufmodellierung, zum Einsatz. Am Südturmoktogon wurden acht von zwölf Erkerbrüstungsplatten vollständig ersetzt; ebensoviele waren es am Nordturm. Mit Mineros aufmodelliert wurden Partien an den konkav geschwungenen Erkerkonsolen sowie die auskragenden Profile der Bodenplatten, die so tief ins Innere des Turmgeschosses eingreifen, dass sie nicht ohne grössten Substanzverlust hätten ersetzt werden können. Beim umlaufenden Gurtgesims wurden je nach Schadensbild einige Werksteine in Sandstein ersetzt *(Abb. 17, 13);* andere, kleinere Schäden reparierte man, indem die defekten Stellen zurückgespitzt und anschliessend aufmodelliert wurden.

Konsolköpfe: Bis auf den Kopf am Südturm (Ostseite) waren alle acht Köpfe am Fuss der Erkerkonsolen stark, teilweise bis zur Unkenntlichkeit, abgewittert und zerstört. *(Abb. 18–21, 26–29)* Deshalb wurde beschlossen, von den nur rudimentär erhaltenen Köpfen über ein Silikonnegativ je einen Gipsabguss herzustellen, an dem die Fehlstellen ergänzt werden konnten. Davon wurde ein weiteres Silikonnegativ und schliesslich der endgültige Abguss angefertigt. Anschliessend wurden die Köpfe aus dem Quader, aus dem sie gearbeitet waren, herausgemeisselt. Man entfernte also nicht den gesamten Quader, sondern bloss den Kopf mit einer gewissen Tiefe. *(Abb. 31)* Die Repliken wurden in Avenit, einer Steinersatzmasse auf Epoxid-Basis der Firma Stahlton AG, nachgegossen und nach dem Abbinden wieder in den jeweiligen Steinquader eingesetzt. Danach wurden sie steinmetzmässig überarbeitet, um jedem Kopf ein individuelles Aussehen zu geben. *(Abb. 22–25, 30, 32–33)* Dort, wo die Gesichter an den Originalen zu stark zerstört waren, nahmen die Bildhauer Anleihe bei den Konsolköpfen aus der gleichen Zeit, die sich in der Vorhalle des Südturmes befinden. Hatte man zunächst gehofft, mehrere Köpfe in situ belassen zu können, um beispielsweise festgestellte Fassungsreste wie eine rote Wange erhalten zu können, so sah man sich durch den schlechten Zustand des Steins schliesslich doch veranlasst, alle acht Köpfe zu ersetzen. Die besser erhaltenen Originale sind im Rheinauer Klosterdepot eingelagert.

Abb. 16 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Sockelzone im Bereich des Hauptportals bzw. des Südturmes. Zustand vor dem erneuten Ersatz des stichbogigen Fenstergewändes. Aufnahme von 1971.

Abb. 17 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Gurtgesims bzw. Erker auf der Nordseite des oktogonalen Turmaufsatzes. Im Bereich des Abflussrohres war der Sandsteingurt regelrecht abgewittert und musste ersetzt werden. Von den Arbeiten mit Mörtelmasse (Mineros, Avenit) durch das Atelier Josef Ineichen, Niederlenz, zeugt die Inschrift am Turmerker: «Renov. 1977. Avenit. (Josef Ineichen) und: Z.RO., J.ST., V.MA, U.ST., I.W.» Aufnahme von 1978.

Fenstergewände – Fassade: Das Gewände des Rundbogenfensters in der Fassadenmitte (Orgelfenster), das bereits 1952/53 durch ein neues Sandsteingewände aus St. Margrethen ersetzt worden war, wies oberflächliche Schäden in den Partien oberhalb des Kämpfers auf. Der Stein war zum Teil stark sandend, teilweise blattend; im Scheitel wurden verschiedene Krustenbildungen beobachtet. Die Fensterbank aus granitischem Sandstein hatte beträchtliche Salzausblühungen und war beidseitig stark blattend. Die defekten Steine des Gewändes wurden zurückgearbeitet und mit neuen verblendet, die sodann wieder leicht scharriert wurden. Demgegenüber war die barocke Fensterkonstruktion aus Eisenbändern in gutem Zustand: «Die ursprüngliche Konstruktion der Fenster ist praktisch vollständig erhalten: Die Bleiverglasung liegt auf einem festen Eisengerippe und wird innen durch Bandeisen befestigt, welche mit dem äusseren Gerippe verkeilt oder verschraubt sind. Die Verglasung ist ohne Rahmen ins Mauerwerk eingelassen. Die Eisenkonstruktion ist praktisch frei von Rost, die über 250 Jahre alten Schrauben lassen sich oft ohne grosse Mühe lösen. Lediglich das Blei weist Alterungserscheinungen auf.»[32] Auf den Abbildungen ist innerhalb der Gewändelaibung eine mit Avenit ausgefüllte Fuge zu erkennen. Josef Ineichen zufolge könnte es sich bei dieser Fuge um eine ältere, später zugesetzte Nute für einen nicht bekannten Holzrahmen handeln. Zur Verbesserung des Raumklimas, besonders für die Orgel, war zunächst die Doppelverglasung des Orgelfensters vorgesehen, eine Massnahme, von der man jedoch schliesslich wieder abrückte. Auch mussten die meisten der alten Scheiben nicht, wie ursprünglich angenommen, ausgewechselt werden; einige defekte Scheibchen konnten durch alte, intakte Scheiben ersetzt werden. Der Schlussbericht des Hochbauamtes von 1983 schliesst mit folgender Überlegung: «Im Interesse der Kunstwerke, vor allem der Orgel, ist die Kirche nicht heizbar und auch künftig werden im Winter keine Gottesdienste abgehalten. Es besteht daher kein Grund für eine umfassende Sanierung der Bleiverglasung oder gar für einen Ersatz, zum Beispiel durch eine Doppelverglasung.»[33]

Fensterrosen: Die Profile des Masswerks im westlichen Rundfenster des Südturmes (Plattensandstein, Datierung unsicher) waren zum Teil sehr stark abgewittert. Der Stein war stellenweise stark bröckelnd, einige Passstege waren durchgebrochen. *(Abb. 34–35)* Dennoch zeigt die Gesamtansicht des Vorzustandes, dass besonders im mittleren Teil noch scharfe Profile vorhanden waren, an denen sich der Bildhauer orientieren konnte. So musste die Rose nicht vollständig ersetzt, sondern konnte ergänzt

Abb. 18–25 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Erkerkonsolen am Turmaufsatz (West, Nord, Ost, Süd). *18–21*: Die vier Konsolköpfe aus Sandstein waren stark zerstört, z.T. bis zur Unkenntlichkeit, so dass nur noch der Vollersatz in Frage kam. Vorzustand 1976. *22–25*: Neue Konsolköpfe aus Avenit; in situ war vorgängig ein Silikonnegativ für den endgültigen Abguss in Avenit hergestellt worden. Nachzustand 1977.

Abb. 26–33 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Erkerkonsolen am Turmaufsatz (West, Nord, Ost, Süd). *26–29*: Konsolköpfe. Vorzustand 1976. *30*: Neuer Konsolkopf West. Nachzustand 1977. *31*: Ausbau des alten Konsolkopfes Süd nach vorheriger Festigung und Ergänzung von Fehlstellen. *32–33*: Neue Konsolköpfe Ost und Süd. Nachzustand 1977.

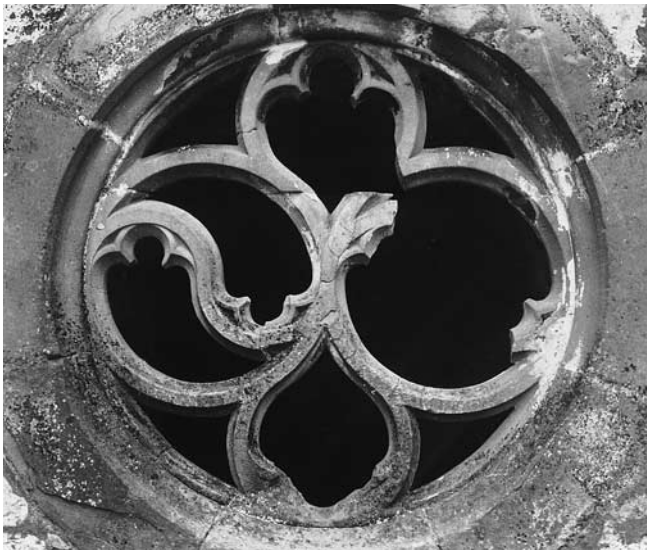


Abb. 34 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Beschädigte Masswerkrosette aus dem frühen 18. Jahrhundert am 3. Turmgeschoss. Historische Aufnahme von 1901.

Abb. 36 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade. Rundbogennische am Volutengiebel. Muttergottesstatue mit Christuskind von Josef Anton Tschupp aus Villingen. Barocker Zustand bis 1924 mit verputzter Nische. Historische Aufnahme von 1924.

Abb. 35 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Masswerkrosette am 3. Turmgeschoss. Trotz einiger herausgebrochener Passstege konnte das Masswerk erhalten und mit Minerosergänzungen wieder vervollständigt werden. Zustand vor den Restaurierungsmassnahmen. Aufnahme von 1977.

Abb. 37 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade. Rundbogennische am Volutengiebel. Zustand nach der Sanierung der Nische mit neuem Kunststeingewände 1924. Das Zepter der Himmelskönigin von Tschupp besass damals noch die ursprüngliche Form und Länge. Historische Aufnahme von 1924.

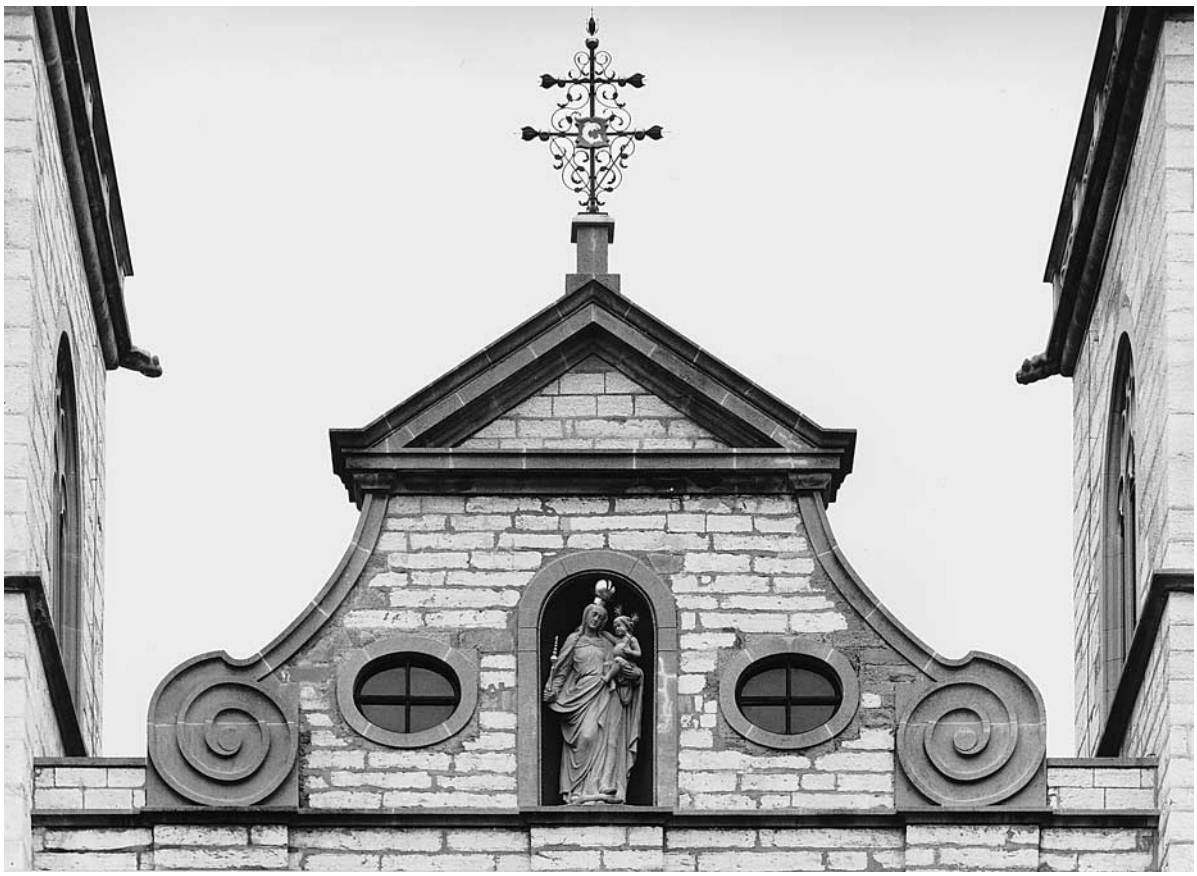


Abb. 38 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade. Gesamtaufnahme des Volutengiebels; in der axial angeordeten Nische Muttergottes mit Christuskind von Josef Anton Tschupp aus Villingen. Bemerkenswert ist das verkürzte Zepter der Himmelskönigin. Zustand nach den Avenitausbesserungen an der Statue. Aufnahme von 1979.

und restauriert werden; defekte Profile und Flächen wurden mit Mineros aufmodelliert. Die Fensterrose an der Südseite des Turmes, die 1906/07 unter Kantonsbaumeister Hermann Fietz gemeinsam mit derjenigen am Nordturm gemäss Konstruktionsplan in Sandstein, vermutlich jedoch in Kunststein ersetzt worden war, zeigte jetzt Absandungen und Salzausblühungen. *(Abb. 34)* Sie konnten restauriert werden.

Nischen und Statuen: Die Nische der Marienstatue, die als einzige zur Bauzeit entgegen dem Beerschen Auftrag kein Sandsteingewände erhalten hatte, sondern ganz aus Putz war, wurde 1924 mit einem Gewände aus Kunststein versehen. Das inzwischen leicht angewitterte und rissige Gewände wurde mit Avenit ausgebessert. *(Abb. 38)* Alle drei Heiligennischen wurden gereinigt und die Wandungen anschliessend eisenoxydbraun gestrichen.

Die Statuen der Muttergottes sowie der Hl. Petrus *(Abb. 39–40)* und Blasius *(Abb. 41–42)*, von denen früher einmal der Verdacht geäussert worden war, es handle sich um Repliken und nicht um die barocken Originale, wurden zunächst auf ihre Originalität hin untersucht. Es konnte nachgewiesen werden, dass es sich um den ursprünglichen, feinporigen Kalkstein aus Villingen und um die echten Figuren von Josef Anton Tschupp handelt, auf denen sich jeweils mehrere Farbschichten befinden. Die letzte Fassung, ein Membranit-Anstrich, wurde laut Rechnung vom Mai 1953 durch den Rheinauer Malermeister Jean Rapold ausgeführt. Die älteren Farbschichten wurden bei der jüngsten Restaurierung nicht abgelaugt, sondern nur gereinigt und anschliessend monochrom mit Mattölfarbe in einem Ockerton überfasst.[34]

Die Heiligenattribute wurden versilbert bzw. vergoldet. Der grosse Doppelschlüssel des Hl. Petrus, der 1953 von Spenglermeister Werner Hermann, Rheinau, erneuert worden war, wurde in plastischeren Formen durch Jakob Grob, Zürich, ausgeführt. Das originale Hirschgeweih als Attribut des Hl. Blasius blieb unbehandelt. Das Zepter der Muttergottes muss zwischen 1924 und 1972 durch die Entfernung eines Zwischenstückes verkürzt worden sein; wann und warum dieser Eingriff durchgeführt wurde, wissen wir nicht. Der mit einem eisernen Dorn am Corpus befestigte Kopf der Muttergottesstatue hatte sich im Lauf der Zeit durch Rostsprengung gelockert. Er musste nun wieder eingemörtelt werden.

Turmpodeste: Bei beiden Türmen stellte man fest, dass die Bodenplatten der Turmpodeste stellenweise defekt waren, so dass Regenwasser in das darunterliegende Geschoss eindringen konnte.[35] Es handelt sich um die dreieckigen Steinplatten, die vor den diagonal gestellten Wänden der Turmaufsätze liegen und die Verbindungs-

Abb. 39–40 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade. Figurennische mit Statue des Hl. Petrus von Josef Anton Tschupp aus Villingen, 1709. Zustand vor bzw. nach der jüngsten Restaurierung. Aufnahmen von 1972 bzw. 1979.

elemente zu den umlaufenden, rechteckigen Bodenplatten darstellen. Pro Turm sind es vier. Die alten Bodenplatten aus Granit (Tessiner Gneis), die von der Restaurierung von 1901 stammten, wurden entfernt. Über eine neu eingebrachte Isolationsschicht aus zwei Lagen Dachpappe wurde der neue Bodenbelag, bestehend aus je einer achtzehn Zentimeter dicken, dreieckigen Betonplatte in einer umlaufenden, zentimeterbreiten Eternitfuge, mit einem Gesamtgewicht von 107,4 Kilogramm verlegt.

Wiederherstellung der Aussenmauern von Lang- und Querhaus

In der zweiten Restaurierungsetappe, die nach den Jubiläumsfeierlichkeiten im Herbst 1978 begann, wurden zwischen 1979 und 1981 die verputzten Aussenmauern des Langhauses und der Querschiffe wiederhergestellt. Da der Putz aus verschiedenen Zeiten stammte, war er nach Zusammensetzung und Technik an jeder Mauer anders. An der nördlichen Aussenwand des Langhauses hatte das Vermauern des Nordportals der vierten Seitenkapelle im Jahr 1934 einen Neuverputz der Langhauswand notwendig gemacht, der 1953 offenbar überholt wurde.[36] 1979 wird dieser Verputz als haltbar, jedoch als sehr zementhaltig und «etwas monoton» beschrieben.[37] *(vgl. Schwarz Putze, S. 272, Abb. 15)* Das traf auch auf die Aussenwände von Querhaus und Chor zu. Man stellte an der Querhauswand Versuche an, diesem Putz durch Abarbeiten der Oberfläche mehr Struktur zu verleihen, verzichtete schliesslich jedoch auf diese sehr aufwendige Massnahme. An den südlichen, gegen das ehemalige Kloster gerichteten Aussenmauern zeigte sich eine andere Situation. Da sie den öffentlichen Blicken weitgehend entzogen waren, hatte man sich hier offenbar mit weniger einheitlichen, weniger «perfekten» Zuständen zufrieden gegeben. Hier gab es Oberflächen aus verschiedenen Zeiten und Materialien, über deren Untersuchung und Behandlung Restaurator Heinz Schwarz berichtet.[38] Ein interessanter Fund war eine grosse Putzfläche am Langhaus, die noch aus der Bauzeit stammte. Zwar war man sich der Bedeutung dieses vermutlich letzten Restes vom barocken Originalputz bewusst und hatte auch die Absicht, so viel wie möglich davon zu konservieren. Aufgrund der schlechten Haftung am Untergrund mussten lockere Partien jedoch abgeschlagen und ersetzt werden: «Lediglich ein rund 15 x 2 Meter grosses Stück originalen Putzes konnte dank der geschützten Lage unmittelbar unter dem Dachgesimse erhalten werden.»[39] Viel Aufmerksamkeit widmete man der Untersuchung und Gestaltung der Gebäudeecken, bei denen wiederum die Befunde keine eindeutige Entscheidung vorgeben konnten, so dass zwischen Befund, historischen Darstellungen

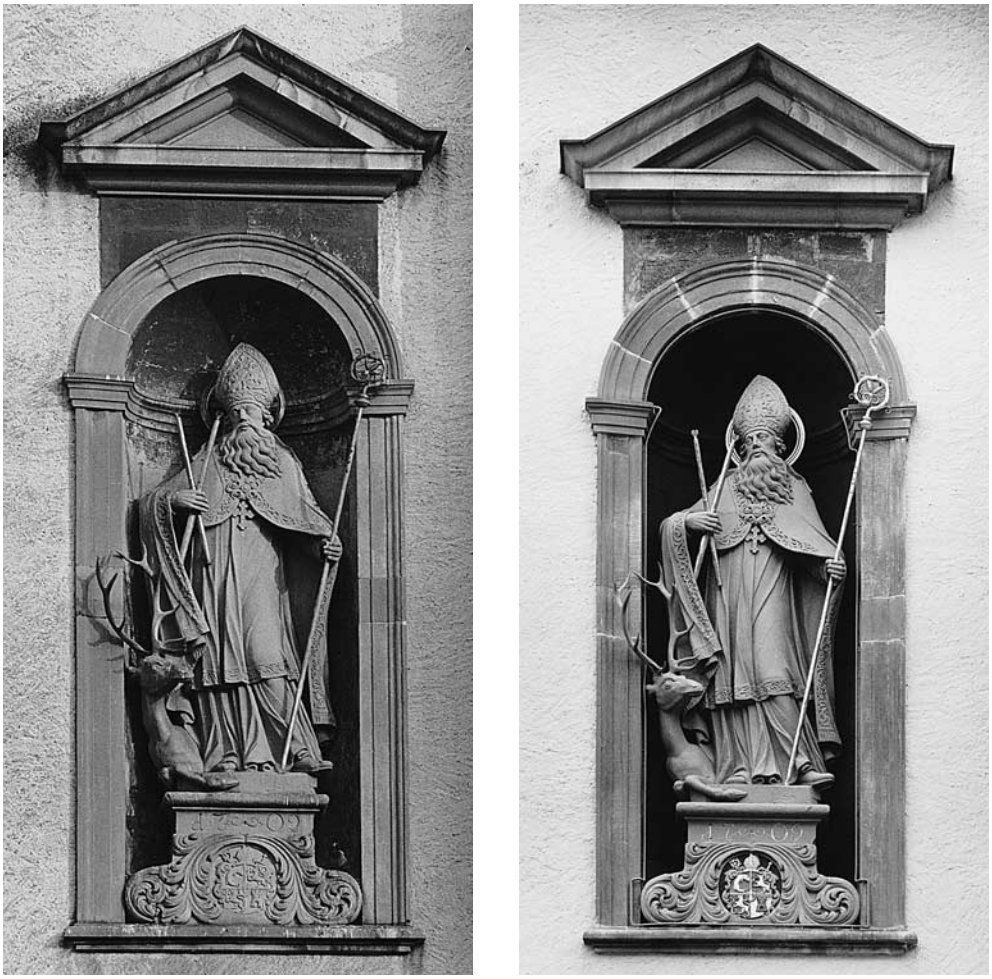


Abb. 41–42 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade. Figurennische mit Statue des Hl. Blasius von Josef Anton Tschupp aus Villingen, 1709. Zustand vor bzw. nach der jüngsten Restaurierung. Aufnahmen von 1972 bzw. 1979.

und kunsthistorischer Erfahrung interpoliert wurde. Dabei war man bemüht, den vorgefundenen Zustand der Gebäudeecken, die am südlichen und nördlichen Querschiff unterschiedlich angetroffen wurden, baulich nicht weiter zu verändern, sondern lediglich durch die Farbfassung dem neuen Konzept einzupassen.

Bis auf die erwähnte Wandpartie, deren barocker Putz teilweise abgeschlagen und durch einen einschichtigen Kalkputz ersetzt wurde, sind alle anderen verputzten Aussenflächen nur gereinigt und mit getönter Mineralfarbe gestrichen worden. Die Fensterlaibungen, Gebäudeecken (Lisenen) und das verputzte Dachgesims, das teilweise erneuert wurde, erhielten in Anlehnung an andere Beer-Bauten, eine ockerfarbene Fassung.[40]

Gebäudesockel: Der fast ganz erhaltene Sandsteinsockel an der südlichen Aussenmauer konnte durch Vierungen repariert werden. Dabei legte man Wert darauf, die alten Steine nicht zu überarbeiten. An der nördlichen Aussenmauer setzte sich der Sockel aus unterschiedlichen Steinmaterialien und Farben zusammen, es gab Kalk- und Sandsteine, die teils grau teils rot waren. Diese alte Gemengelage war auf einer Länge von ungefähr 1 1/2 Metern am nördlichen Querschiff erhalten geblieben. Die restliche Sockelpartie war mehrfach repariert worden, zuletzt mit «in Beton gegossenen Teilen».[41] Die alten Natursteine wurden konserviert, die Betonpartien jedoch durch graue Sandsteinquader in zwei Lagen ersetzt. Die Oberfläche wurde zur Belebung «mit wenigen Spitzeisenhieben» geflächt, «wie an den Gewänden des Nordfensters am Nordturm».[42] «Angesichts der grossen Feuchtigkeitsschäden entlang der Nordmauer im Kircheninnern», so schildert Walter Drack, «wurde entlang der Nordfassade ein Drainagegraben bis Unterkant des Fundamentes ausgehoben» und mit Mörtel ausgestopft.[43]

Kirchendach

Das Kirchendach zeigte zwei unterschiedliche Erhaltungszustände. Während der südliche Teil, mit maschinell hergestellten engobierten Biberschwanzziegeln gedeckt, nur an wenigen Stellen reparaturbedürftig war, wies die nach Norden gerichtete Dachfläche mit den alten Biberschwänzen Frostschäden auf und war zudem stark vermoost.[44] Hier wurde beim Umdecken etwa ein Viertel der Ziegel ausgewechselt. Ausserdem wurden durch den neuen, doppelt geführten Schneefang Vorkehrungen getroffen, um die Dachfläche gefahrloser zugänglich zu machen.[45] Der Dachstuhl war bis auf die eingemauerten und schlecht belüfteten Aufschieblinge, die angefault waren, in gutem Zustand. *(vgl. Schwarz Putze, S. 270, Abb. 12)* Die Aufschieblinge wurden erneuert und der Dachfuss mit Holzschutzmittel behandelt.

An den Dachreitern auf den beiden Querhäusern ersetzte man das untere, eichene Gesims durch Tannenholz und verkleidete es mit Kupfer. Die Gratbänder der Kupferschindelbedachung wurden erneuert. *(Abb. 44)* An den Lang- und Querhäusern schliesslich wurden die kupfernen Dachrinnen und Fallrohre neu ausgeführt.

Turmhauben und Metalldekor

Noch in der ersten Restaurierungsphase und parallel zur Wiederherstellung der Fassade wurden die kunstvollen Metallzierate, die aufgrund ihrer Plastizität und Farbigkeit für die Wirkung der Klosterkirche eine besondere Rolle spielen, untersucht, repariert und neu gefasst. Deshalb nahm die Beschäftigung mit den verschiedenen Metallelementen wie Hauben, Engel, Wasserspeier und Erkerbekrönungen besonders viel Zeit, Aufmerksamkeit und Arbeit in Anspruch.

Die Welschen Hauben dürften wie die Wasserspeier wohl immer farbig gefasst gewesen sein. Teils als Schutzanstrich für die Kupferbleche, teils als Schmuckelement, erkennt man auf der ältesten bekannten Fotografie von Rheinau aus dem Jahr 1862 noch gut die Sparrenbänder als Gratbemalung auf dem Nordturm. *(vgl. S. 43)*Aber auch auf späteren Fotos von 1901 und 1968 sind von dieser Bemalung noch deutliche Spuren erkennbar. Beim Südturm waren laut Kantonsratsbeschluss vom 3. Juli 1901 zwei Drittel der Turmhaube ersetzt bzw. umgedeckt worden. Wie die Abbildungen zeigen, war diese Massnahme aber nicht mit einer Neufassung verbunden. Die Bauaufnahme von Peter Albertin zeigt deutlich die unterschiedlichen Formate der Kupferplatten auf der nördlichen und der südlichen Haube: Die 1901 teilweise erneuerte Südhaube setzt sich hauptsächlich aus breiten, bandartigen Blechen zusammen, während die barocke Nordhaube mit wesentlich kürzeren Platten gedeckt ist, wodurch ein horizontal und vertikal gegliedertes Fugenbild entsteht. Die Kupferdeckung der Welschen Hauben verdiente wegen ihres hohen Alters besondere Aufmerksamkeit, da grössere Walzbleche bekanntlich erst seit dem 18. Jahrhundert hergestellt wurden. In der Zeit davor pflegte man die Bleche mit dem Hammer in die gewünschte Stärke und Form zu bringen, was für die Kupferbleche des Südturms der Fall gewesen sein muss. Auch wenn 1901 ein grosser Teil dieser Bleche ausgewechselt wurde, müsste sich eigentlich heute noch immer ein Teil der ursprünglichen, gehämmerten Bleche auf dem Turm befinden und sich durch Material und Bearbeitung von den Blechen des Nordturmes unterscheiden.

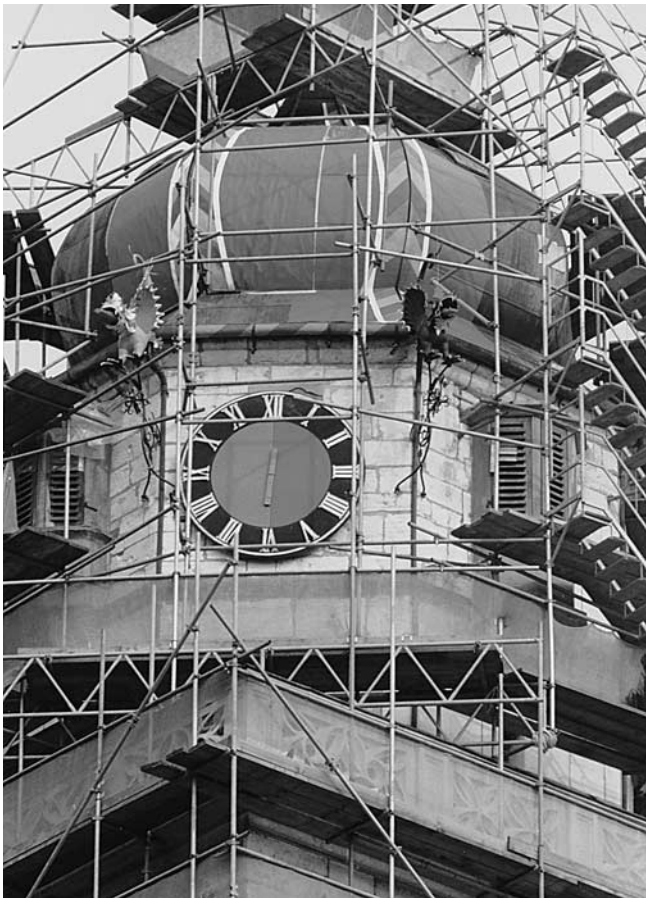
Der Zustand beider Turmhauben wurde 1975 als gut bezeichnet. Schäden wie Risse und Einschusslöcher waren nur vereinzelt festzustellen. In einem zehnwöchigen Schnellbewitterungsversuch in der Eidgenössischen

Abb. 43–44 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Südturm. Aufsatz mit kupferblechgedeckter Haube. Aufnahme von 1972.
Unten: Dachreiter auf dem nördlichen Querschiff. Zustand nach der Restaurierung. Das stark verwitterte eichene Gesims wurde in Tannenholz ersetzt und mit Kupfer verkleidet. Aufnahme von 1983.

Materialprüfungs- und Versuchsanstalt (EMPA) wurden Anfang 1977 verschiedene Farbaufbauten getestet, um denjenigen Aufbau auszufindig zu machen, der sich in exponierter Lage am besten bewähren würde.[46] Die Wiederherstellung der beiden kupfernen Falzdächer umfasste folgende Arbeiten: Ablaugen, Sandstrahlen, Zweikomponenten-Hartgrund, Grundierung mit Bleimennige-Ölfarbe, Zwischenanstrich mit reiner Oxydrotölfarbe, Schlussanstrich mit Oxydrot-Mattölfarbe.[47] Sie wurde 1977 durch Malermeister Hans Rapold, Rheinau, ausgeführt. *(Abb. 43, 46, 47)*

Nicht minder interessant als das alte Kupferdach ist der Dachfuss der Turmhauben, bei dessen «komplizierter Verbindung» mit Dachrinne und Wasserspeiern es damals offenbar keinerlei Anzeichen dafür gab, dass sie «während der vergangenen 260 Jahre jemals demontiert worden war». *(Abb. 45, 49)* Heute mag deshalb vielleicht bedauert werden, dass an jedem Turm acht Löcher von ungefähr 6 cm Durchmesser in das Kalksteingesims gebohrt wurden, weil man sich dadurch die bessere Belüftung des Dachfusses und des dahinter liegenden Gebälks erhoffte.[48]

Wasserspeier: Die Wasserspeier des Nordturmes traf man in besserem Zustand an als diejenigen des Südturmes. Dennoch plante man zunächst, alle durch Kopien zu ersetzen. Später reduzierte man die Zahl der neu anzufertigenden Kopien auf vier und schliesslich auf zwei, jenes barocke Drachenpärchen, das am stärksten korrodiert war und heute im Klosterdepot aufbewahrt wird. Ausgeführt wurden die Arbeiten am Nordturm im Sommer 1977 durch die Lehrwerkstätten der Stadt Bern. Die entsprechenden Spengler- und Kunstschmiedearbeiten am Südturm besorgte Kunstschmied Jakob Grob, Zürich.



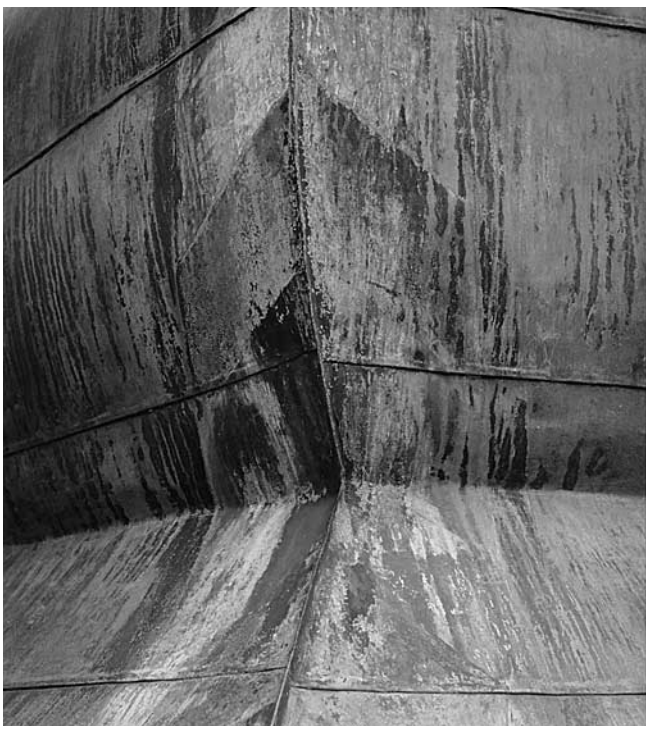
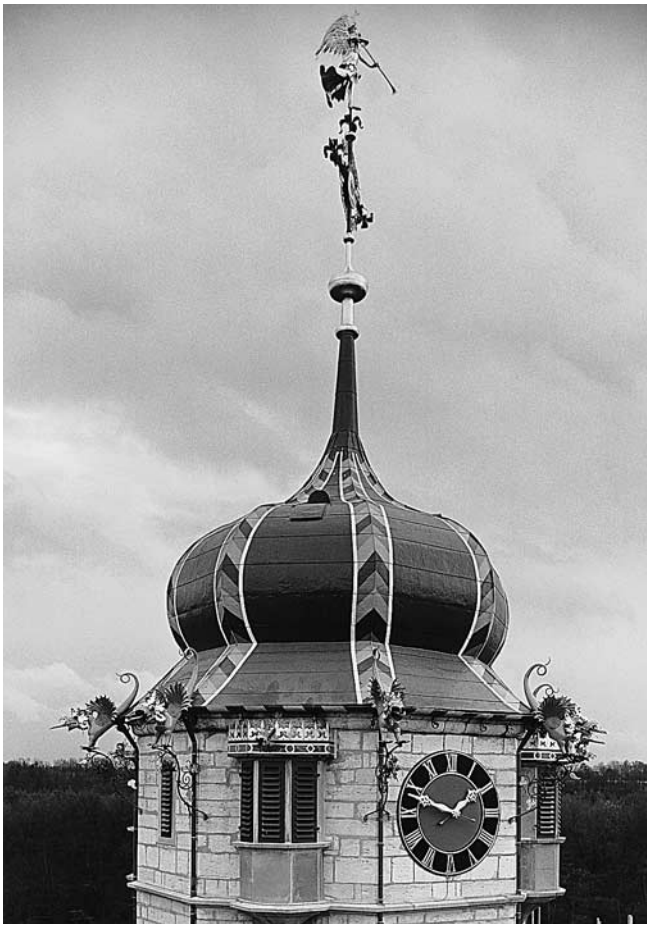


Abb. 45–47 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Unten links: Dachfuss der Südturmhaube (Ausschnitt) nach der Entfernung der Rinne und eines Kupferblechs zur Untersuchung des Zustands. Oben: Zustand während der Bemalung der Kupferhaube. Unten rechts: Farbspuren der früheren Gratbemalung der Kupferhaube. Aufnahmen von 1976.



Die Drachen und ihre eisernen Konsolen wurden dabei zunächst demontiert, in Einzelteile zerlegt, sandgestrahlt, repariert und spritzverzinkt, soweit Einzelteile nicht durchgerostet waren und neu gefertigt werden mussten.[49] Die eisernen Konsolen und die Rinnenhaken der kupfernen Dachrinnen wurden nach diesen Vorarbeiten zunächst feuerverzinkt, sodann mit Eisenschuppenpanzerfarbe schwarz-grün gestrichen und an der Stelle der Knoten goldgehöht. Die Wasserspeier sind nach verschiedenen Farbstudien im Atelier von Otto Schaerer, Zürich, polychrom gefasst worden. Die acht kupfernen Erkerbekrönungen wurden durch Kopien in 1 mm dickem Kupferblech ersetzt, goldgrundiert und farbig gefasst *(vgl. Lanz, S. 171, Abb. 7)*; die originalen kleinen Drachenköpfe in der Funktion von Wasserspeiern wurden nach der Reinigung und Reparatur nach Befund farbig gefasst und wieder montiert. Die hölzernen Jalousieläden endlich, welche die Öffnungen der Turmerker verschliessen, bildete man in Material und Form den alten nach und strich sie rot.

Portale

Als letzte Massnahme am Aussenbau sei die Wiederherstellung der hölzernen Türflügel aller drei Portale erwähnt. Beim Hauptportal hatte man rechtzeitig für das Jubiläum von 1978 die beiden Türdrücker und -beschläge erneuert. Die bestehenden Drücker in Form eines Messing-Lachses stammten von 1958 und waren für die damals neu entworfenen eichenen Portalflügel angefertigt worden. Zwanzig Jahre später empfand man weder das Portal mit seinem hellen Holzton noch das Lachsmotiv als befriedigend. Die lackierten Holztüren wurden abgelaugt, stellenweise ausgebessert und anschliessend in einem dunklen Eichenholzton gebeizt. Die Türdrücker liess man nach dem von Albert Knoepfli empfohlenen Vorbild der barocken Türklinken vom Portal der ehemaligen Klosterkirche St. Katharinental neu anfertigen. Sie wurden von Schlossermeister Reinhard Béguelin, Diessenhofen/TG, kopiert und mit leichten Abänderungen für das Rheinauer Portal nachgeschmiedet. *(Abb. 50)* Die Portalflügel der Turmportale aus dem späten 19. Jahrhundert wurden ausgebessert und neu lackiert. *(Abb. 51)*

1994–1995: Massnahmen am Aussenbau

Im Herbst 1994 wurden die beiden Turmaufsätze erneut eingerüstet. Durchgeführt wurde die Reparatur von schadhaften Partien an den Turmerkern, besonders an den sandsteinernen Brüstungen und den darunterliegenden Konsolen, die man bei der letzten Restaurierung bewusst ausgespart hatte. Die Ausführung wurde der Baufirma Corti, Winterthur, übertragen.[50]

Abb. 48–49 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Südturm. Turmaufsatz mit bemalter Haube nach der Neufassung. Ansicht von Norden. Aufnahme von 1977. Unten: Nordturm. Kupferner Wasserspeicher am Turmaufsatz. Interessant ist die wohl seit der Bauzeit (1710) unveränderte Verbindung von Dachfuss, Dachrinne und Wasserspeier. Aufnahme von 1968.

Diese jüngste Massnahme umfasste zunächst die Reinigung von Schmutz und Moos. Anschliessend wurden die defekten Stellen mit Mörtel ausgefüllt. Durch das intensive Reinigen bestand jedoch die Gefahr, dass die letzten Befunde der offenkundig einmal vorhandenen farbigen Fassung der Erker und ihrer Umgebung, besonders am älteren Südturm, weiter dezimiert würden. Diese Fassung war bisher restauratorisch nie näher untersucht worden. Der für die Baugeschichte interessante Befund führte zur Überlegung, ob solche Farbschichten möglicherweise nicht nur aus ästhetischen Gründen sondern eventuell auch als Schutzschicht des exponierten Sandsteins angebracht wurden. Um die letzten Farbreste zu retten, ordnete der Denkmalpfleger die Einstellung der intensiven Reinigung an.

Der für die Ausflickungen verwendete Mörtel setzt sich aus hydraulischen Bindemitteln und Sanden zusammen. Bei der Wahl des Mörtels wurde nach Auskunft des Bauleiters Wert auf ein mineralisches Produkt ohne acrylhaltige Mörtelveredler gelegt, die Ursache für spätere Schäden sein könnten.

Im Zuge dieser Massnahmen wurde auch eine Sockelpartie der Turmfassade repariert. Am Nordturm spitzte man einzelne Sandsteine des Sockels zurück, um nach erfolgtem Austrocknen des Mauerwerks dieses wieder mit gleichem Steinmaterial zu verblenden. Hier waren in den vergangenen Jahren Feuchtigkeitsschäden aufgetreten, die durch Regenwasser verursacht wurden, das der steinerne Wasserspeier von der Ecke der Brüstungsplattform abgibt. Wollte man nicht nur die Folgen, sondern die Ursache für den periodisch auftretenden Wasserschaden beseitigen, so müsste über eine neue Abführung des Regenwassers nachgedacht werden. Andererseits ist aber auch der Gedanke, dass es sich bei dem Gebäudesockel um eine Verschleissschicht handelt, die im Abstand von Jahren repariert werden muss, nicht von der Hand zu weisen.[51]

Als jüngste Massnahmen an der Klosterkirche wurden 1995 die nördliche Dachfläche mit neuen Ziegeln eingedeckt und die Nordfassade mit einem Neuanstrich versehen. *(vgl. Schwarz Putze, S. 273, Abb. 16)*

Die Restaurierung des Kirchenraumes und der Ausstattung

Die Vorarbeiten für die Restaurierung von Kirchenraum und Ausstattung wurden im Anschluss an das erwähnte Gutachten der EKD vom März 1973 in Angriff genommen. Nachdem Josef Grünenfelder davon ausgegangen war, dass der sichtbare Zustand im wesentlichen der barocke Zustand sei, lautete seine Empfehlung auf «Reinigung» sowie «Ablösung der vergilbten Firnisse», damit, wie in Muri, der Farbklang unter den Ausstattungsgegen-

ständen wieder stimme. Im Lauf des Winters 1973–1974 untersuchten Restauratoren des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft sämtliche Altäre sowie das Chorgitter. Mit den eigentlichen Restaurierungsarbeiten im Innern wurde 1975 begonnen.

Angesichts des von Grünenfelder als befriedigend geschilderten Gesamtzustands «drängte sich eine Gesamtrestaurierung des Innern der Kirche nicht auf, war sogar nicht einmal erwünscht. Der hohe Verschmutzungsgrad der mit jahrhundertealten Staubkrusten bedeckten Stukkaturen und die Fleckigkeit der Gewölbe und Wandpartien rief nach einer gründlichen Gesamtreinigung».[52] Genauere Untersuchungen am Hochaltar führten aber zu der differenzierteren Einschätzung, «dass seinerzeit ein zu

Abb. 50–51 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Hauptportal mit Türflügeln von 1958. Türdrücker und -schild sind denen der ehem. Klosterkirche St. Katharinenthal (Kt. Thurgau) nachgebildet. Aufnahme von 1978. Unten: Türflügel des nördlichen Turmportals. Die neugotischen Flügel von 1884 wurden repariert und anschliessend gebeizt. Werkstattaufnahme von 1977.

optimistisches Bild vom Zustand der Hochaltarfassung entworfen» worden war.[53] Da alle Altäre im Lauf der Zeit ein- bis zweimal neu gefasst worden waren, galt es, «auf das Jubliäumsjahr 1978 hin, den Altären die ursprüngliche Farbe zurückzugeben».[54] Welches aber war die «ursprüngliche Farbe»?

Nicht nur der Hochaltar und die Seitenaltäre bedurften weit grösserer Eingriffe als ursprünglich vermutet, auch die im Zeremonienchor begonnene Gewölbereinigung erforderte eine schrittweise Ausweitung der Arbeiten, da sich die frisch gereinigten und getünchten Partien neben den gealterten und noch nicht wiederhergestellten Oberflächen sehr unschön ausnahmen. Rechtzeitig zum Jubiläum im Sommer 1978 waren Hochaltar, Chorgitter, Marien- und Kreuzaltar sowie die gesamte Raumschale inklusive Stuckdecke, Deckenfresken und Emporenbalustrade fertiggestellt. Die anderen Ausstattungsstücke wie die übrigen Seitenaltäre, die Kanzel, Zelebrantensitze sowie die Haupt- und Chororgel wurden sukzessive in den Jahren nach dem Jubiläum wiederhergestellt. Ausgespart blieben das Chorgestühl, das 1913 durchgreifend erneuert worden war, die Bodenbeläge im Schiff (1910) und Chor (1710 bzw. 1861) sowie die Kirchenbänke von 1933.

Für die zwei Jahre später stattfindende 1500–Jahrfeier zur Erinnerung an die Gründung des Benediktinerordens, die 1980 begangen wurde, stellte man den Benediktsaltar und anschliessend sein Pendant, den Blasiusaltar wieder her. Die Restaurierung der sechs Altäre in den Wandpfeilerkapellen sowie der Kanzel und der Zelebrantensitze erfolgte ebenfalls unter der Leitung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK) in den Jahren zwischen 1982 und 1985. Der allgemeine Zustand der Altäre war «nicht schlecht, was die Architektur angeht»; hingegen wiesen die Oberflächen und Fassungen «beträchtliche Schäden» auf.[55] Auch die Altarblätter waren schadhaft und zeigten stark vergilbte Firnisse, Rissenetze, partiell starkes Schüsselkrakelee, Verbeulungen sowie verdunkelte ältere Retuschen. Auch sie wurden im Zuge der Altarwiederherstellung restauriert.[56] Je nach Schadensbild fielen die Massnahmen unterschiedlich aus. Während die Restaurierung der Altarbauten mit Vor-, Zwischen- und Nachzuständen mit zahlreichen Aufnahmen dokumentiert worden ist, hat man sich bei der Dokumentation der Restaurierung der Altarblätter stark beschränkt.

1985 wurden die Kanzel und die Zelebrantensitze (Sedilien) wiederhergestellt. Von der Kanzel hiess es 1973 im Gutachten, dass die Fassung auf ihre Originalität hin zu überprüfen sei. Diese Untersuchung wurde dem Technologischen Labor des Schweizerischen Landesmuseums (SLM) übertragen, die anschliessende Restaurierung lag beim SIK.

In weiteren Einzelbeiträgen wird über die Restaurierung des Hochaltars, der beiden Chor-Seitenaltäre, der Kanzel und Zelebrantensitze sowie der Stuckdecke und Wandflächen berichtet. In kürzeren Aufsätzen wird die Wiederherstellung der Seitenaltäre des ersten bis dritten Jochs geschildert, wie sie dem erwähnten Schlussbericht des SIK zu entnehmen ist.

Stuckgewölbe

Bevor mit der Wiederherstellung der Raumschale begonnen werden konnte, war ein statisches Problem in Form einer Anzahl von Rissen im Stuckgewölbe abzuklären. Das Ingenieurbüro Fietz, das bereits mit der Überprüfung der Turmstatik beauftragt worden war, übernahm die Begutachtung dieses Schadens.[57]

Das vor dem Hochaltar errichtete Gerüst ermöglichte einen genaueren Augenschein am dortigen Gewölbeabschnitt. Im Gurtbereich und in der bemalten Deckenfläche wurden verschiedene, in der Längsachse verlaufende Risse festgestellt. Dabei handelte es sich um typische Rissbilder im Scheitel von nicht widerlagerstarren Mauerwerksgewölben. Im Bereich der Widerlager waren keine Risse zu sehen. Die Gewölbekappen und Gurte bestehen aus verputztem Ziegelmauerwerk, das in Kalkmörtel gemauert ist. Die Deckengemälde wurden seinerzeit in Wasserfarben direkt auf den frischen Putz aufgetragen. Die vorhandenen Risse im Chorgewölbe führte man auf exzentrische Druckbeanspruchungen im Scheitel zurück. Aufgrund von Nachrechnungen des Tragwerks ergaben sich Spannungen im Restquerschnitt von ungefähr 2 bis 4 kg/cm^2. Abgesehen von Stabilitätsfragen (Knicken), die sich nicht als kritisch erwiesen, konnte gegenüber den zulässigen Druckspannungen eine genügende Reserve ausgewiesen werden. Die Ursache der Risse lag in einem minimalen Nachgeben der Kämpfer. «Aus statischen Gründen», hiess es im Untersuchungsbericht vom Oktober 1976, «ist deren Schliessen zwar erwünscht, aber nicht unbedingt notwendig. Durch unsachgemässe Injektionen könnten sogar unerwünschte neue Spannungen im Gewölbe entstehen. Solche Arbeiten hätten zudem ohne Zweifel eine äusserliche Verschmutzung der Gemälde zur Folge. Wir schlagen deshalb vor, dass die Restaurierungsspezialisten die Risse im Rahmen ihrer Reinigungsarbeiten sorgfältig oberflächlich mit Kitt und Farbe behandeln sollen.» Diesem Vorschlag folgend wurden die Risse geschlossen. Zur Beobachtung des Langzeitverhaltens brachte man Gipsmarken an, die während der folgenden Jahre regelmässig kontrolliert wurden. Es waren keine weiteren Bewegungen festzustellen. *(vgl. Vollmer, S. 133, Abb. 2)*

Chorgitter

Die Untersuchung des schwarz gefassten Chorgitters auf eventuelle Farbspuren, durchgeführt von Hermann Kühn (SIK), brachte nicht das erhoffte Ergebnis. *(Abb. 52)* Aufgrund seiner chemisch-pysikalischen Analysen verfasste Kühn im Februar 1974 folgenden Bericht:

«1. Die makroskopische Untersuchung des Chorgitters ergab keinerlei Anhaltspunkte für eine andersartige frühere Fassung (Vergoldung, Farben). Dabei wurde an verschiedenen Stellen, an denen alte Farbreste am wahrscheinlichsten zu erwarten sind (Vertiefungen, Winkel usw.), unter der Lupe der schwarze Überzug vorsichtig

abgetragen. Es liessen sich weder mehrere schwarze Schichten noch andere darunterliegende Farben feststellen. Zum Teil liegt die schwarze Farbe auf unkorrodiertem Eisen, zum Teil auf einer Rostschicht. Vereinzelt in dem schwarzen Überzug vorhandene Blasen erwecken den Eindruck, als wenn alte Farbe abgebrannt worden wäre. Die mikrochemische Untersuchung der Farbproben ergab dafür jedoch keinerlei Anhaltspunkte.

2. An drei Schwarzproben wurden mikroskopische und mikrochemische Untersuchungen durchgeführt und dabei folgende Bestandteile identifiziert: Russ und Ölbindemittel als Hauptbestandteil der Farbe. Ausserdem sind darin geringe Mengen eines grobteiligen Schwarzpigmentes, wahrscheinlich Pflanzenschwarz (pulverisierte Holzkohle) und Berliner Blau enthalten. Rotbraune und gelbbraune Eisenoxyde stammen von dem darunterliegenden Metall. Phosphate, die auf eine eventuelle Anwendung phosphorsäurehaltiger Rostumwandler hinweisen würden, wurden nicht gefunden. Die mikroskopische Untersuchung der entnommenen Farbproben ergibt keinen Anhaltspunkt für mehrschichtigen Aufbau des schwarzen Überzuges.»[58]

Entsprechend diesem Befund wurde das Gitter wiederum schwarz gestrichen; partielle Vergoldungen brachte man zusätzlich an. Der rote Vorhang dahinter – bereits Hermann Fietz nennt eine Quelle von 1710, in der roter Stoff für das eiserne Gitter erwähnt ist[59] – wurde gereinigt. Vom Vorhaben, ihn des Kontrastes wegen durch einen hellen Vorhang zu ersetzen, ist man offenbar wieder abgerückt.

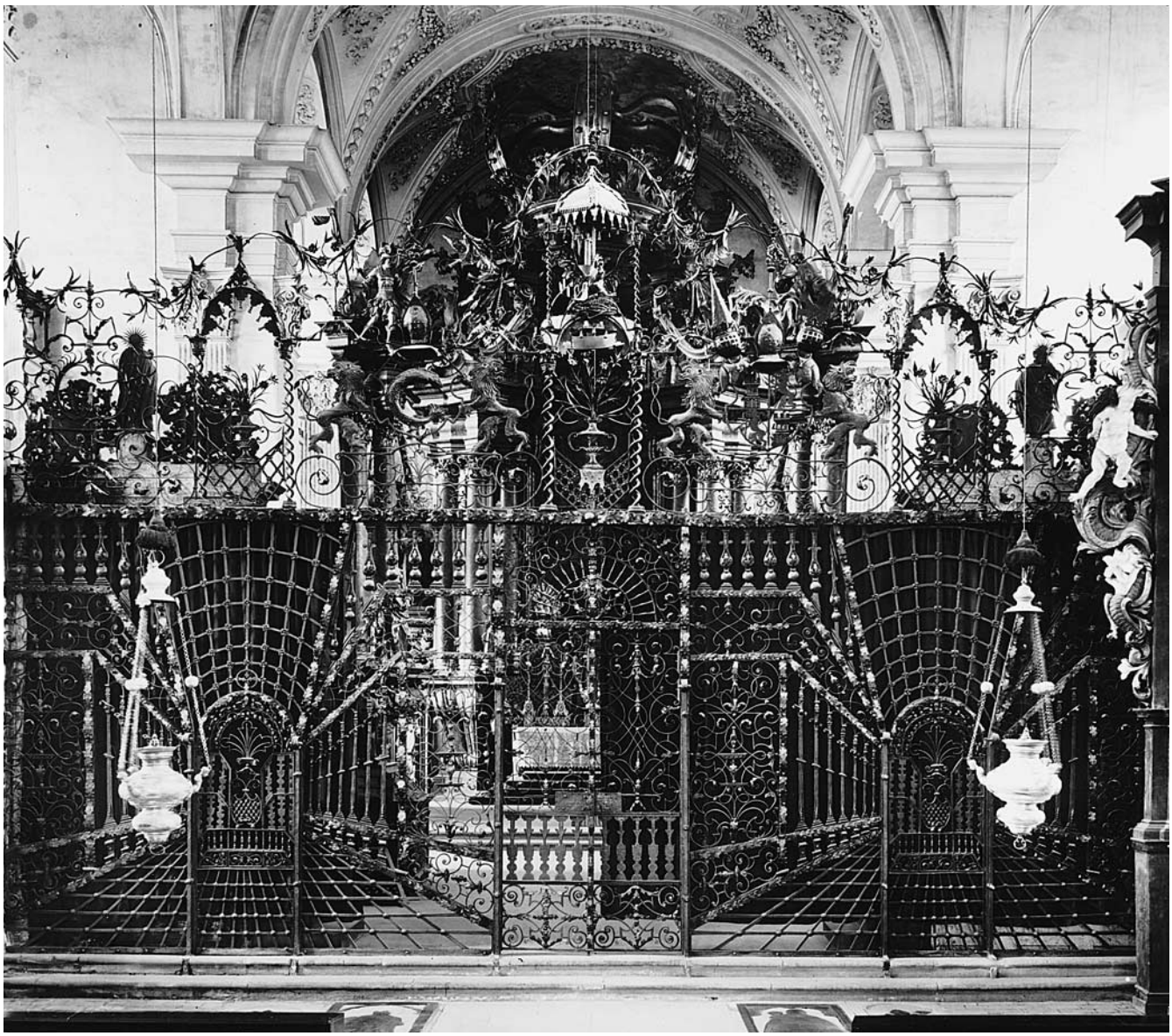


Abb. 52 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Schmiedeeisernes Chorgitter von Hans Jörg Allweiler und Franz Scheuermann aus Konstanz, 1731–1732. Das Gitter ist schwarz gefasst; weitere Farbspuren liessen sich bei der Befunduntersuchung nicht feststellen. Historische Aufnahme von 1910.

Deckenfresken

Die Deckenfresken von Francesco Antonio Giorgioli waren 1975, so wurde allgemein angenommen, noch weitgehend im Originalzustand. Während die Wand- und Stuckflächen im Lauf der Zeit mehrfach gereinigt und übertüncht worden waren, scheint man sich bei den Fresken auf wenige und partielle Ausbesserungen beschränkt zu haben. Jedenfalls ist von einer umfassenden Gemälderestaurierung in den Unterlagen nirgends die Rede und auch Restaurator Franz Lorenzi konnte bei seiner Begutachtung keinerlei Hinweise auf grössere Übermalungen oder Restaurierungen feststellen. Wenn auch von einigen, vermutlich kleineren Reparaturen im Lauf der Zeit ausgegangen werden muss, so sind doch lediglich der Wasserschaden am Vierungsfresko und kleinere Schäden in den Seitenkapellen sowie im Eingangsjoch unter der Orgelempore bekannt, die alle zu Beginn des 20. Jahrhunderts behoben wurden. Umfang, Materialien und Techniken jener Retuschen und die Neubemalung am Vierungsfresko unter Kantonsbaumeister Fietz waren allerdings nicht Gegenstand der letzten Untersuchung.

Für den Restaurator befanden sich die Deckenbilder in gutem Zustand. Dies veranlasste ihn, die Eingriffe auf Reinigung und wenige Retuschen zu beschränken. Entsprechend knapp ist der restauratorische Bericht gehalten, so dass er hier im Wortlaut wiedergegeben wird: «Am geringsten war die Veränderung an den Fresken im Gewölbe. Hier hatte sich verhältnismässig wenig Schmutz niedergeschlagen. Spätere Überarbeitungen waren keine festzustellen. Einzelne Zonen gewisser Farbpigmente, wie z.B. das intensive Pariserblau, staubten leicht, weil sich das Bindemittel der nicht vollständig al fresco ausgeführten Malerei zersetzt hatte. Die Stellen waren vermutlich auch von Anfang an sehr schwach gebunden. An anderen Stellen waren kleine Farbabblätterungen eingetreten. Die Restaurierung konnte sich darauf beschränken, die losen Farbschollen zu sichern, die Verschmutzung abzulösen, staubende Farben zusätzlich zu binden und die kleinen Fehlstellen zu kitten und zu retuschieren.

– Reinigung: Wasser ohne Zusatz
– Sicherung und Bindung: Paraloid B 72 in Toluol
– Retouche: Aquarell, wenige Stellen Acryl-Farbe.»[60]

Abb. 53 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. 3. Langhausjoch, südliche Wandpfeilerkapelle. Deckenbild mit der Kreuztragung Christi von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709. Unten rechts sind deutlich abblätternde Farbschollen erkennbar. Aufnahme von 1967.

Die erwähnten Farbabblätterungen am Fresko der Kreuztragung in der Seitenkapelle des dritten südlichen Joches waren bereits im März 1967 registriert und auf einer Fotografie festgehalten worden. *(Abb. 53)* Ein weiterer, offenbar durch eindringendes Wasser verursachter Schaden wurde am Himmelfahrtsbild in der ersten nördlichen Seitenkapelle festgestellt.

Emporenbalustrade

1977 wurde die farbig gefasste Balustrade der umlaufenden Empore wiederhergestellt. Sie wies als älteste Fassung einen vermutlich Sandstein imitierenden Grauton auf, der aus Kreide, Kohlenstoffschwarz und etwas Smalte über einem weissem Kreidegrund bestand.[61] In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Balustrade, wohl im Zuge der Neufassung der zuvor ebenfalls monochromen Seitenaltäre marmoriert. Für die Gleichzeitigkeit dieser Fassungen sprechen nicht nur stilistische Gründe. Die chemische Analyse der Farbpigmente untermauerte diese Vermutung. Die Marmorierung hat folgenden Aufbau: Handlauf: rote Farbschicht, Baluster: grün bis grüngelber Farbauftrag; beim roten Pigment handelt es sich um ein eisenoxydhaltiges Ocker. Das Grün wirkt lasurartig und ist ein in Säure lösliches Kupfergrünpigment, dem Aussehen nach Grünspan; das Gelb konnte als Ocker identifiziert werden.[62] Im Restaurierungsbericht äussert sich Lorenzi folgendermassen: «Es wurde beschlossen, diese zweite Fassung, eine Marmorierung in den Haupttönen rosa und braun (Brüstung) und grün (Baluster) zu restaurieren. Beide Fassungen waren in wasserlöslicher Leimtechnik gemalt. Es wundert daher nicht, dass sie grösstenteils bis aufs Holz abgewaschen waren, denn bei den im Lauf der Zeit sicher zahlreichen, feuchten Reinigungen mussten sie sich mehr und mehr abgelöst haben. Einigermassen gut erhalten war nur noch die Untersicht, während alle übrigen Partien nur noch kümmerliche, vollständig verwaschene Restchen aufwiesen. Jene gut erhaltene Zone der Untersicht bildete die Vorlage für die Rekonstruktion der Marmorierung.

Für diese Rekonstruktion wurde zuerst eine dicke Kreideschicht aufgetragen, weil das Holz meist tief ausgewaschen war. Diese wurde eingeschlossen und anschliessend darauf marmoriert, wobei besonders darauf geachtet wurde, dass die Wirkung aus Distanz den erhaltenen Originalpartien entsprach. Es ist anzunehmen, dass die in wässriger Technik ausgeführte Originalmarmorierung eine matte Oberfläche aufwies. Die Rekon-

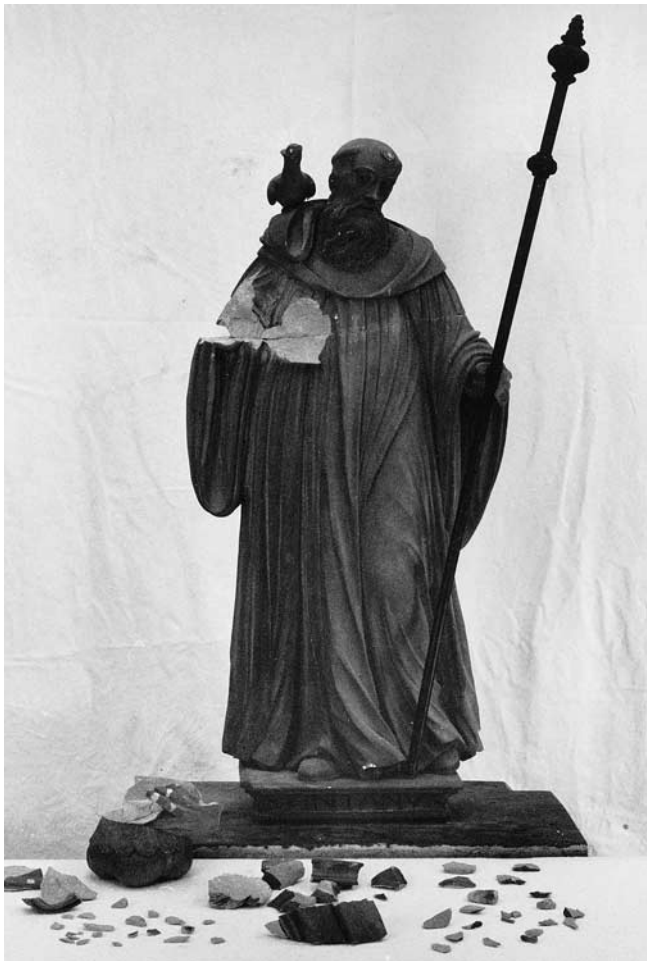


Abb. 54 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Fintansgrabmal von Josef Anton Tschupp aus Villingen, 1710. Die beim Sturz beschädigte Statue des Hl. Fintan mit Bruchstücken im Atelier von Josef Ineichen, Niederlenz. Aufnahme von 1978.

struktion mit selbst angeriebenen Acrylfarben dürfte dieser Wirkung sehr nahe kommen. Die grüne Marmorierung der Baluster war relativ gut erhalten. Sie konnte gereinigt und retuschiert werden, wobei nirgends grössere Fehlstellen zu retuschieren waren.»[63]

Fintansgrab

Das steinerne Fintansgrabmal, das zur Erinnerung an den sagenhaften Gründer des Klosters in der rechten Chorhälfte aufgerichtet worden war, beabsichtigte man ursprünglich, trotz einiger älterer Ausbrüche von plastischen Teilen, nicht zu restaurieren. Bei Reinigungsarbeiten im Frühjahr 1978 wurde die Statuette des Hl. Fintan aber von ihrem Sarkophag gerissen. Die Figur fiel zum Glück nicht direkt auf den Steinfussboden, sondern wurde von einem Sitz des Chorgestühls aufgehalten. Sie zerbrach in zwei ungleiche Teile und viele kleine Stücke. Die Bruchstelle trennte in einer leicht schräg von links unten nach rechts oben verlaufenden Linie die Kopf- und Schulterpartie vom Rumpf. *(Abb. 54, vgl. Grunder Ausstattung, S. 66, Abb. 6)* Angesichts der bevorstehenden Einweihungsfeierlichkeiten musste die Figur so schnell wie möglich repariert und an ihrem angestammten Platz wieder aufgerichtet werden. Die Einzelteile und Splitter wurden im Atelier Josef Ineichen zusammengesetzt und mit Klebe- und Ergänzungsmörtel geklebt. Anschliessend wurden die erneuerten Partien mit einer Mischung aus Talc und trockenen Pigmenten einretuschiert, die mit Filztuch oder kurzem Borstenpinsel aufgerieben wurden.[64] Die Wiederherstellung kleinerer Stellen am Grabmal, die durch die herabstürzende Figur beschädigt worden waren, konnte damals aus Zeitgründen nicht ganz beendet werden; davon zeugen am Dach des Grabmals helle, kleine Flickstellen.

Während der Wiederherstellung kam im Innern des Giebeldaches ein metallenes Reliquiar, ein kleiner Zinnkubus mit der Jahreszahl 1709, zum Vorschein, das nach zeitweiliger Auslagerung in der Sakristei heute wieder an seinem angestammten Platz steht. *(Abb. 55, vgl. Grunder Ausstattung, S. 62, Abb. 2)*

Epitaphien

Die an den Kapellenwänden angebrachten Stuckepitaphien waren durch aufsteigende Feuchtigkeit stark in Mitleidenschaft gezogen worden und bedurften der Wiederherstellung. Die Voruntersuchung und Restaurierung in den Jahren 1981–1983 lag in den Händen von Stukkateur Hugo Baldinger, Jona/SG. Den folgenden Ausführungen liegt der Bericht zugrunde, den Baldinger 1994 teils auf der Basis älterer Unterlagen, teils aus der Erinnerung zusammengestellt hat. Bei den Stuckarbeiten, die verschiedenen Händen zuzuordnen und von hervorragender künstlerischer wie handwerklicher Qualität sind, handelt es sich um am Ort gefertigte Werke.

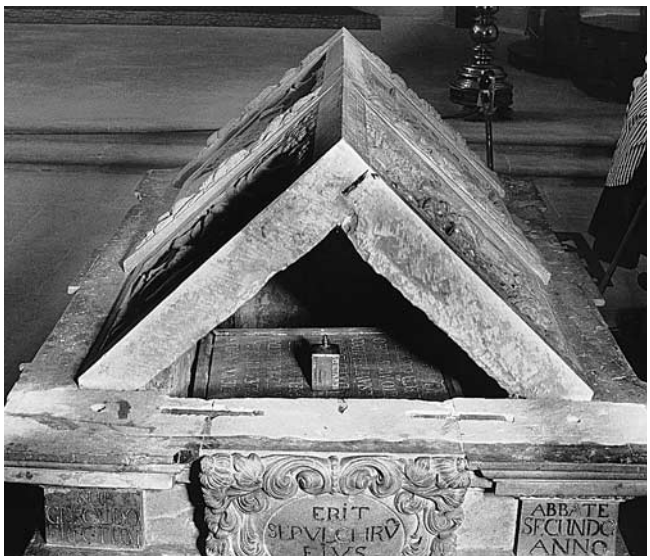


Abb. 55 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Fintansgrabmal von Josef Anton Tschupp aus Villingen, 1710. Zustand während der Wiederherstellung mit geöffnetem Giebeldach. Im Innern ist das kleine Fintansreliquiar erkennbar. *(vgl. Grunder Ausstattung Abb. 2)*. Aufnahme von 1978.

Mittels Schablonen wurden die Profile in Kalk gezogen; die vorspringenden Ecken und Gehrungen wie die Figuren, Engelsköpfe und Wappen, sind von Hand ausgebildet. Den vollplastischen oder vorspringenden Stuck- und Profilteilen dient jeweils ein Drahtgerüst zur Stabilisierung, das im Mauerwerk verankert ist. Für die Grundierung wurde ein grober Kalkmörtel verwendet, während die differenziert modellierten Teile aus feinem Kalkmörtel bestehen. Der Stuck wurde abschliessend in Kalk gefasst.

Der 1981 angetroffene Zustand der Epitaphien war ziemlich schlecht. Die Profilkanten und Kapitelle waren oft stark beschädigt; es gab Risse und es fehlten sogar ganze Stuckteile. *(Abb. 56)* Von den Figuren und Ornamenten stand teilweise das verrostete Drahtgerüst hervor. In Bodennähe waren die Schäden zum Teil so weit fortgeschritten, dass sich grosse Fehlstellen zeigten. *(Abb. 57)* Die Aufgabe des Restaurators bestand darin, die künstlerisch wertvolle Stuckarbeit zu sichern, zu reinigen, wo nötig zu ergänzen und wieder in einen ästhetisch befriedigenden Zustand zu versetzen. *(Abb. 58, vgl. Vollmer, S. 139)* Das Restaurierungsziel war nicht die Wiederherstellung des unversehrten Erstzustandes. Es sollten nur die grossen Fehlstellen ergänzt, kleinere Ausbrüche jedoch belassen werden. Als Material wurde Grubenkalk unter Zusatz von etwas Pigment verwendet.

Massnahmen: Zunächst wurden mit Skalpell und Lanzette an sämtlichen Epitaphien mehrere Kalkschichten abgenommen, um die originale Farbschicht freizulegen. An den durch Feuchtigkeit stark versinterten bzw. weich und bröckelnd gewordenen Partien war diese Freilegung besonders schwierig. Die gelockerten Stuckteile wurden mit dem Untergrund verbunden. Offenliegende, durchgerostete Anker und Armierungsdrähte

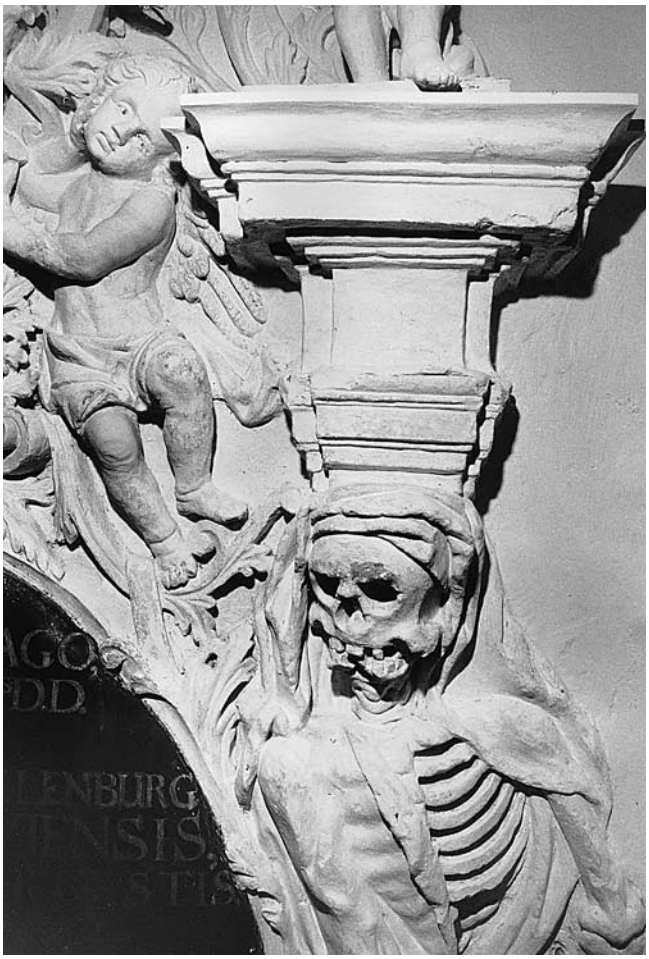


Abb. 56 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktschor. Epitaph von Abt Gerold II. Zurlauben (†1735), geschaffen von Br. Sebastian Zureich. Zustand vor der Restaurierung (Ausschnitt). Detailaufnahme um 1981.

Abb. 57 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktschor. Epitaph von Abt Gerold II. Zurlauben (†1735), geschaffen von Br. Sebastian Zureich. Zustand vor der Restaurierung (Ausschnitt). Detailaufnahme um 1981.

mussten überall ausgewechselt werden. Abgesprengte Originalteile wurden ganz abgelöst, um später wieder fest eingesetzt zu werden. Hohle, lose oder zerstörte Putzteile wurden bis auf einen tragfähigen Grund, zumeist bis zum Mauerwerk abgetragen.

Der schadhafte Wandputz wurde auf den vorher gefestigten Mauerteilen ergänzt und den noch bestehenden Stücken in Form und Material angeglichen. Profilkanten und Figürliches mussten aufmodelliert oder ergänzt, abgelöste Stuckteile wieder mit dem Untergrund verbunden werden. Grössere Fehlstellen machten einen Vorbau aus Kalkmörtel erforderlich, worauf die Feinstuckmodellierung angetragen wurde.

Eine farbige Stuckfassung scheint auf die beiden Epitaphien im südlichen Querschiff von Abt Placidus Zurlauben von Muri und Abt Gerold II. Zurlauben beschränkt gewesen zu sein. Am Epithaph des Placidus Zurlauben ist der in hellen Blau-, Rot- und Grüntönen gefasste Stuck noch vorhanden. *(vgl. Vollmer, S. 140)* An demjenigen Abt Gerolds ergab die Befunduntersuchung nur wenige Anhaltspunkte; es konnten einige Farbspuren an den figürlichen Teilen nachgewiesen werden:

- Grundton: elfenbeinfarben, über dem Baldachin blau
- Blumen über dem Baldachin: gelb-ockerfarbene Blütenkerne
- Baldachinbordüre: gelbe Ränder
- Totenschädel: vergoldete Augenbrauen

«Angesichts dieser spärlichen Farbreste wurde auf eine polychromische Neufassung verzichtet und das ganze Epitaph mit einem einheitlichen Elfenbeinanstrich versehen.»[65] Die goldenen Inschriften auf den ovalen schwarzen Tafeln wurden nicht überarbeitet.

Kreuzaltar

Altaraufbau: Nachdem sich die Beteiligten auf die Neufassung des Kreuzaltars nach dem Vorbild des Marienaltars geeinigt hatten, machte man sich Gedanken über das Altarbild. Josef Grünenfelder befürchtete, «die etwas schummrigen Blätter Troxlers», die für die Altarrekonstruktion von 1910 eigens in Auftrag gegeben worden waren, könnten eventuell nicht mehr in den Gesamtklang des neu gefassten Altars passen. Dennoch wurde eine Neufassung der Bilder nicht ernsthaft ins Auge gefasst. Stattdessen setzte sich unter den Experten vor allem Albert Knoepfli für die Erneuerung der holzgeschnitzten Wolken, Putten und des Strahlenkranzes ein, diejenigen Elemente, die nach dem Altarbrand unter Verwendung erhaltener Teile neu angefertigt worden waren. Das erwähnte Gutachten charakterisiert sie als «plump und falsch» gefasst. *(vgl. Schwarz, Kreuzaltar, S. 336, Abb. 9)* Knoepfli wollte aber nicht nur ihre Fassung erneuern lassen, sondern sie insgesamt verbessert, das hiess, rekonstruiert sehen. Walter Drack sprach sich dagegen für die Erhaltung dieser Elemente «als Zeugen der nach dem Altarbrand von 1908 – offenbar im Geiste der Zeit – geschaffene Rekonstruktion» aus. Knoepflis Position setzte sich durch; diskutiert wurde nur noch die Herstellungstechnik – Abgussverfahren (nach Elementen des Marienaltars) oder handwerkliches Nachschnitzen. Der veranschlagte Preisunterschied war unerheblich. Den Ausschlag für das Nachschnitzen gab schliesslich ein fachliches Argument: «Das Abgiessen von gefassten Teilen ist mit grossen Risiken verbunden: Das Silikontrennöl dringt in bestimmte Bemalungen ein und verändert den Farbton. Durch Krakelüren in der Farbe kann Abgiessmasse eindringen, wodurch beim Abnehmen des Negativs Farbe

Abb. 58 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktschor. Epitaph von Abt Gerold II. Zurlauben (†1735), geschaffen von Br. Sebastian Zureich. Zustand nach der Restaurierung (Ausschnitt). Detailaufnahme von 1995.

Abb. 59 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar. Rekonstruiertes Oberblatt mit dem Hl. Antonius von Padua. Aufnahme von 1995.

mitgerissen werden kann. Vergoldungen müssen besonders geschützt werden um nicht an der Negativform zu haften.»[66] Mit diesen Argumenten warnte Chefrestaurator Emil Bosshard vom SIK vor dem Abgussverfahren und riet von dieser Methode ab. Die Auftragsvergabe wurde aus finanziellen Gründen zunächst zurückgestellt. Schwierigkeit scheint es darüberhinaus bereitet zu haben, einen Bildhauer zu finden, dem man das Nachschnitzen der barocken Teile anvertrauen wollte. Paul Amacher führte die Arbeiten im Winter 1977–1978 aus. Eine eigentliche Dokumentation über den Bestand und die ausgeführten Arbeiten existiert nicht.

Deodatusaltar

Altaroberblatt Hl. Antonius von Padua: 1984 wurde das Bild bei einem Einbruch in das Atelier, in dem es sich zur Restaurierung befand, durch Ameisensäure schwer beschädigt. Die Säure hatte bei dem ungefähr 100 cm hohen Ölgemälde hauptsächlich die zentralen Farbpartien des Bildes aufgelöst, während die Leinwand selbst sowie eine ungefähr 20 cm breite Randzone unbeschädigt geblieben waren. Anhand einer Fotografie und der noch erkennbaren Umrisse konnte das Bild 1984 rekonstruiert werden. *(Abb. 59)*

Wandel der Restaurierungsziele

Betrachtet man die gesamte Restaurierung von den ersten Vorüberlegungen bis zum Abbau der letzten Gerüste unter dem Aspekt der Restaurierungsziele, die für die Wiederherstellung der Klosterkirche leitend waren, so lässt sich feststellen, dass einige dieser Ziele im Prozess von Planung und Ausführung modifiziert wurden, während andere sich zum Teil massgeblich verändert haben. Die Anfänge der Restaurierung Rheinaus fielen in die Jahre vor 1975, als in allen europäischen Ländern über Denkmalpflege nachgedacht und diskutiert wurde.

Das damit einhergehende sprunghafte Anwachsen von Wissen und Interesse auf allen Gebieten der Denkmalpflege drückt sich bei der Wiederherstellung der Klosterkirche in den breit angelegten, personell und finanziell gut ausgestatteteten Vorplanungen und Voruntersuchungen aus, die zwar noch keineswegs allen Bereichen in gleicher, einigen jedoch in exemplarischer Weise zuteil wurden. Ausserdem ist eine deutliche Zunahme derjenigen Entscheidungen zu konstatieren, die zugunsten von mehr Erhaltung und weniger Ersatz und Rekonstruktion gefällt wurden.[67]

Im Kostenvoranschlag für die Aussenrestaurierung von 1974 hatte man noch mit weit mehr und zum Teil auch ganz anderen Massnahmen gerechnet, als später tatsächlich ausgeführt wurden. Diese erste Umschreibung der geplanten Massnahmen liest sich, trotz des Vorspanns über die Baugeschichte der Klosterkirche, eher wie der Beschrieb einer ganz gewöhnlichen Bausanierung und nicht wie derjenige eines, in weiten Bereichen unveränderten Baudenkmals von 1710. Dies dürfte wohl in erster Linie auf die Aufteilung eines Baudenkmals in mehr oder weniger wertvolle Teile zurückzuführen sein, eine Kategorisierung, die im Lauf der vergangenen Jahre zunehmend zum Gegenstand fachinterner Diskussionen wurde. Die reine Bausanierung war Sache des Hochbauamtes, während die Kunstgegenstände der Denkmalpflege und den Restauratoren überlassen wurden – eine pragmatische Unterscheidung, die dem Gesamtkunstwerk Klosterkirche nicht gerecht werden kann, und die beispielsweise an der Frage der Raumschale oder des Dachstuhls zum Problem werden kann. Beim alten hölzernen Glockenjoch allerdings, das nach dem Vorschlag eines Firmenvertreters im Jahr 1976 vorsichtshalber durch ein stählernes ersetzt werden sollte, konnte Albert Knoepfli mit Erfolg die Erhaltung durchsetzen. Selbstverständlich gab es aber auch in Rheinau Bauteile, wie etwa den Abortanbau im Südosten der Kirche, die weder baukünstlerischen noch historischen Wert beanspruchen konnten. Es gehören aber nicht a priori alle nur funktionalen, dienenden Elemente dazu, wie etwa ein als «hässlich» und unpassend angesehener Fussboden, eine einfache hölzerne Turmtreppe oder eine bröckelnde Putzpartie. Es mag daher die Anordnung, «lose und hohle Verputzstellen» abzuschlagen (Turminnenseite) oder «überalterte Bretterböden etc.» aus den Kirchtürmen herauszubrechen und durch neue zu ersetzen, heute als zu pauschal

erscheinen. Dazu gehören auch Bauteile oder Gegenstände, die in ihrer historischen Zeugenschaft und mit ihren Denkmaleigenschaften möglicherweise nicht erkannt wurden. Gemeint sind Gegenstände von primär materiellem und handwerklichem Interesse wie Kupferbleche, Dachrinnen, Haken, Schrauben und Nägel oder das hölzerne Stiegenhaus im Nordturm. All diese Zeitzeugen verschwinden teilweise noch immer undokumentiert als wertlose Gegenstände in den Abfallmulden.

Über ihre Funktion hinaus sind derartige Elemente Zeugen bestimmter, nicht mehr gebräuchlicher Handwerkstechniken des beginnenden 18. Jahrhunderts, deren Erhaltenswürdigkeit zur Diskussion steht. Die Abwesenheit künstlerischer Gestaltung rechtfertigt nicht, diese Teile generell als Verfügungsmasse zu behandeln. Wie bei künstlerisch gestalteten Teilen sollte auch hier zwischen den Möglichkeiten Erhaltung, Reparatur oder Ersatz gewissenhaft unterschieden werden.

Wenn eingangs von der Veränderung von Restaurierungszielen im Prozess der Wiederherstellung der Klosterkirche die Rede war, so kann man dies wohl als Symptom dafür werten, dass das Denkmalschutzjahr in Theorie und Praxis einiges in Bewegung gebracht hat und dass andererseits auch die Erfahrungen, die bei dieser Wiederherstellung gemacht wurden, den beginnenden Trend zu mehr konservatorischem Verhalten in der Denkmalpflege positiv beeinflusst haben. Tatsächlich versteht sich die Aktennotiz vom 2. Januar 1975 explizit als eine Kurskorrektur der zwei Jahre zuvor (Aktennotiz vom 17. Juli 1973) festgelegten Massnahmen an der Hauptfassade; inzwischen war nicht nur das Institut für Denkmalpflege gegründet und sein Leiter Albert Knoepfli beigezogen worden; es hatten auch bereits die ersten Untersuchungen stattgefunden:

- 1973 war geplant, den Fassadenputz abzuschlagen und durch einen neuen «feinen barocken Putz (zu) ersetzen»; folglich ist im Kostenvoranschlag von 1974 noch vom neuen Verputz der Hauptfassade die Rede.[68] Der Putz wurde erhalten.
- Bei den Fassadenstatuen sollten ursprünglich vor dem Neuanstrich mit Mattfarbe die «alten Anstriche an- und abgelaugt werden». Die Statuen wurden nur gereinigt und neu gefasst.
- Wegen der für Temperaturschwankungen empfindlichen Orgel war anfänglich der Ersatz des Hauptfensters in der Fassade durch eine Doppelverglasung vorgesehen. Die Eisenkonstruktion wurde repariert, zerstörte Scheiben erneuert.
- Bei den Turmaufsätzen sollten «vorab die Konsolpartien und die Fratzen erneuert werden». Man beschränkte sich auf das Aufmodellieren der Konsolen, die total zerstörten Köpfe mussten jedoch alle ersetzt werden.
- Der Ersatz aller 16 Wasserspeier war vorgesehen; 1976 sprach sich Drack für die Erhaltung möglichst vieler Exemplare aus; die Erneuerung reduzierte sich schliesslich auf zwei.
- Um die Oberflächenstruktur derjenigen des Turmes anzugleichen, wollte man die verputzte Wandfläche über dem mittelalterlichen Rest von Bruchsteinmauerwerk am Südturm durch 10 cm starke Kalksteinquader ersetzen. Der Putz wurde abgeschlagen, die zur ästhetischen Harmonisierung gedachte Quaderverkleidung liess man jedoch weg: «Aus historischen Gründen blieb diese Flickstelle 1977 erhalten».[69]

Allerdings musste in gewissen Bereichen auch die gegenteilige Erfahrung gemacht werden. Besonders beim Kalk- und Sandstein scheinen die Beteiligten häufig mit unerwartet schlechten Zuständen konfrontiert worden zu sein, die sie dazu veranlasst haben, mehr Steinsubstanz auszuwechseln als zunächst vorgesehen war. Dies trifft ganz besonders bei den Sandsteingewänden des Nordturmfensters zu.

Anmerkungen

1 ZDA Rheinau Klosterkirche: Bericht des kantonalen Hochbauamtes: Restaurierungsarbeiten an der ehemaligen Klosterkirche Rheinau vom 12. Mai 1978, S. 6.

2 ZDA Rheinau Klosterkirche: Das von Josef Grünenfelder im Auftrag der EKD verfasste Gutachten datiert vom 20. März 1973.

3 So der offizielle Titel in der Schweiz. In Deutschland lief es unter dem Titel: Europäisches Jahr für Denkmalschutz.

4 ZDA Rheinau Klosterkirche: Brief Knoepflis an Walter Drack vom 22. November 1973.

5 ZDA Rheinau Klosterkirche: Das erste Organisationsschema datiert vom 3. März 1974, ein zweites, leicht modifiziertes, vom 5. Juli 1974.

6 Diese Unterscheidung übernehme ich von Peter Albertin. Als massgerecht wäre beispielsweise das Aufmass der Kathedrale von St. Gallen von 1937 zu bezeichnen, das im Massstab 1:50 Steine und Fugen schematisch und mit Lineal gezeichnet darstellt. (Pläne im Eidgenössischen Archiv für Denkmalpflege, Bern). Josef Grünenfelder unterscheidet ausserdem zwischen funktionellem und analytischem Bauaufmass.

7 Rothenhäusler 1902, S. 128. Vgl. auch Fietz Klosterkirche 1932, S. 42.

8 Rahn 1901, S. 267.

9 ZDA Rheinau Klosterkirche: Schlussbericht des Kantonalen Hochbauamtes über die Aussenrestaurierung, Maschinenmanuskript vom Juni 1983, S. 2; vgl. auch den Beitrag über die ingenieurmässigen Untersuchungen.

10 ZDA Rheinau Klosterkirche: Bericht über die Bauingenieurmässige Untersuchungen des beauftragten Ingenieurbüros H.R. Fietz AG, Zürich, dat. Oktober 1976. Vgl. die Aufsätze von Peter Ehmann und Rolf Johann, S. 257–262 bzw. Andreas Arnold, S. 249–256.

11 Ein Beispiel sind die im Beitrag von Peter Albertin (S. 242 ff.) beschriebenen Sonnenuhren.

12 ZDA Rheinau Klosterkirche: Vorschlag des Ingenieurbüros Fietz vom 23. November 1976.

13 Ebd.

14 ZDA Rheinau Klosterkirche: Vgl. Aktennotiz vom 31. August 1976.

15 Auskunft von Andreas Arnold, Zürich.

16 Vgl. Anm. 9. HBA–Schlussbericht Aussenrestaurierung 1983, S. 2. Bei der Mörtelzusammensetzung dürfte es sich um die weiter unten im Text beschriebene Mischung handeln.

17 Ebd., S. 3.

18 Vgl. Anm. 10. Bauingenieurbericht Fietz 1976, Punkt 2.4.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Arnold sprach sich gegen die Verwendung von zwei Steinsorten aus, Knoepfli machte dagegen keine Einwände geltend (ZDA Rheinau, Aktennotiz vom 25. Mai 1977)

22 Vgl. den Beitrag von Ehmann/Johann, S. 261.

23 Vgl. Anm. 9. HBA–Schlussbericht Aussenrestaurierung 1983, S. 3.

24 Vgl. Anm. 1. HBA–Bericht 1978.

25 Votum von A. Arnold. Vgl. die Aktennotiz vom 25. Mai 1977 im ZDA.

26 ZDA Rheinau Klosterkirche: Aktennotiz der kantonalen Denkmalpflege vom 24. Dezember 1976.

27 ZDA Rheinau Klosterkirche: Aktennotiz des Hochbauamtes, dat. 14. Juli 1977.

28 ZDA Rheinau Klosterkirche: Aktennotiz des Ingenieurbüro H.R. Fietz vom 22. Juni 1977.

29 Vgl. Wohlleben, Baugeschichte, S. 48.

30 Ich danke Josef Ineichen für die gemeinsame Besichtigung in Rheinau und seine detaillierten Auskünfte über die von ihm ausgeführten Arbeiten. Herr Ineichen hat der kantonalen Denkmalpflege seine Fotos überlassen sowie eine Handskizze des ehemaligen Masswerks angefertigt.

31 ZDA Rheinau Klosterkirche: Aktennotiz des Hochbauamtes vom 27. Februar 1976.

32 Vgl. Anm. 9. HBA–Schlussbericht Aussenrestaurierung 1983, S. 9.

33 Ebd.

34 8. BerZD 1975–1976, S. 166. Die dort angeführte sandsteingraue Fassung ist nicht korrekt.

35 Mündliche Auskunft von Peter Ehmann vom ehemaligen Bauingenieurbüro H.R. Fietz, Zürich.

36 Vgl. den Beitrag über die Restaurierungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, S. 175–198.

37 Vgl. Anm. 9. HBA–Schlussbericht Aussenrestaurierung 1983, S. 8.

38 Vgl. den Beitrag von Schwarz, Putze, S. 263–276.

39 Vgl. Anm. 9. HBA–Schlussbericht Aussenrestaurierung 1983, S.8.

40 ZDA Rheinau Klosterkirche: Laut Aktennotiz vom 22. Juni 1979 sollten die Eckquader am Süd-Querhaus (Südostecke) bloss mit Kalkmilch und hernach mit dem definitiven Anstrich überfangen werden.

41 Ebd.

42 ZDA Rheinau Klosterkirche: Drack, Walter: Kurzbericht über die Aussenrestaurierung, Typoskript um 1980/81.

43 Ebd.

44 ZDA Rheinau Klosterkirche: Vgl. Liste aller Baumassnahmen: In den dreissiger und vierziger Jahren sind jeweils umfangreiche Dachreparaturen vermerkt.

45 Vgl. Anm. 9. HBA–Schlussbericht Aussenrestaurierung 1983, S. 9.

46 ZDA Rheinau Klosterkirche: Auftrag vom 7. Januar 1977; Untersuchungsbericht Nr. 126 561 der EMPA.

47 Vgl. Anm. 9. HBA–Schlussbericht Aussenrestaurierung 1983, S. 7.

48 Ebd., S. 6.

49 ZDA Rheinau Klosterkirche: Zum Ersatz der einzelnen Drachenteile vgl. den Süd-Turm Ausführungsbeschrieb von Jakob Grob vom 14. Oktober 1977.

50 Die Massnahmen wurden vom Bauleiter der Firma in den älteren Fassadenplan nachgetragen.

51 Die Anlage einer Kiesdrainage hatte bereits Denkmalpfleger Walter Drack angeregt.

52 Vgl. Anm. 1. HBA–Bericht 1978, S. 11.

53 ZDA Rheinau Klosterkirche: Auszug aus dem Protokoll des Regierungsrates des Kantons Zürich vom 29. Dezember 1979.

54 ZDA Rheinau Klosterkirche: Aktennotiz vom 28. Februar 1974.

55 Vgl. Anm. 2. EKD–Gutachten 1973.

56 Dokumentation über die Restaurierung und Konservierung des SIK, zusammengestellt von Thomas Becker im Oktober 1986.

57 Die Ausführungen folgen dem Bericht von Peter Ehmann und Rolf Johann (1994).

58 Untersuchungsbericht des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft vom 27. Februar 1974, verfertigt von Dr. Hermann Kühn.

59 Fietz Klosterkirche 1932, S. 54.

60 Franz Lorenzi im Bericht des SIK für die kantonale Denkmalpflege vom Oktober 1978.

61 Bericht von Annette Meier-Schendekehl, Technisches Labor des Schweizerischen Landesmuseums Zürich (1994).

62 Vgl. Anm. 61. Die Prüfung auf Arsen war negativ; Schweinfurtergrün und Scheelsches Grün wurden hier nicht verwendet; beide Pigmente sind vor Ende des 18. Jahrhunderts nicht bekannt gewesen.

63 Vgl. Anm. 60. Lorenzi 1978.

64 Rezeptur gemäss Mitteilung von Josef Ineichen: Bindemittel – Araldit Harz LY 556 und Härter HY 5162 von Ciba Geigy; Füllstoffe – weisser Talc und Verdickungsmittel Aerosil; trockene Pigmente – Ocker und Umbra gebrannt.

65 ZDA Rheinau Klosterkirche: Aktennotiz von Walter Drack vom 15. Dezember 1981.

66 ZDA Rheinau Klosterkirche: Schreiben an Denkmalpfleger Walter Drack vom 28. April 1977.

67 10. BerZD 1979–1982, S. 100: «Seit 1973 ist eine sich noch über mehrere Jahre hinziehende denkmalpflegerische Gesamtrenovation im Gange, bei der die vielen kleinen und grossen Bausünden der Vergangenheit, wie grobschlächtige Überstreichung der ursprünglich sehr differenziert bemalten Altäre, Verlegung eines mit der Architektur des Innenraumes schlecht harmonierenden Steinplattenbodens aus glatt polierten Solnhofer Platten, Anbringung eines Zementputzes an den Aussenfassaden usw., sukzessive wieder rückgängig gemacht werden.»

68 ZDA Rheinau Klosterkirche: Kostenvoranschlag Aussenrestaurierung 1974, S. 12.

69 8. BerZD 1975–1976, S. 166.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich (Max Weiss, Kuno Gygax u.a.): 1, 3–16, 18–30, 32–53, 55.

Foto Koch, Schaffhausen: 2.

Josef Ineichen, Niederlenz: 17, 31, 54.

Hugo Baldinger, Jona: 56, 57.

Kantonales Hochbauamt Zürich – Fotoaktion 1995 (Kuno Gygax, Zürich, Elvira Angstmann, Männedorf): 58, 59.

Zum Inhaltsverzeichnis

DAS STEINGERECHTE BAUAUFMASS ALS GRUNDLAGE FÜR DIE SANIERUNG

Peter Albertin

Auftrag, Ziel und Grundlagen

Als ich im Spätherbst 1975 zur Baustelle gebeten wurde, waren die Wahrzeichen der Klosterkirche Rheinau, die beiden zwiebelbekrönten Westtürme und die Westfassade bis zu den 50½ Meter über dem Boden schwebenden, lebensgrossen Trompetenengeln eingerüstet. Das Bedürfnis nach Bezeichnung der vielfältigen Gesteinsarten und Bauschäden an den sorgfältig gefügten, unverputzten Turmfassaden und am Westgiebel *(Abb. 1)* führten nach eingehender Arbeitsplanung und klarer Kommunikation sowie nach der Dokumentation von Altbestand und restauratorischen Massnahmen zum Wunsch nach steingerechten Fassadenplänen.

Von diversen Renovationen unseres Jahrhunderts existieren Aufnahme- und Projektpläne. Sie dienten uns jedoch nur beschränkt, da sie kaum «steingerechte» Erfordernisse abdecken und teils auch als nicht überarbeitete Projektpläne erstellt worden waren.[1]

Arbeitsmethode

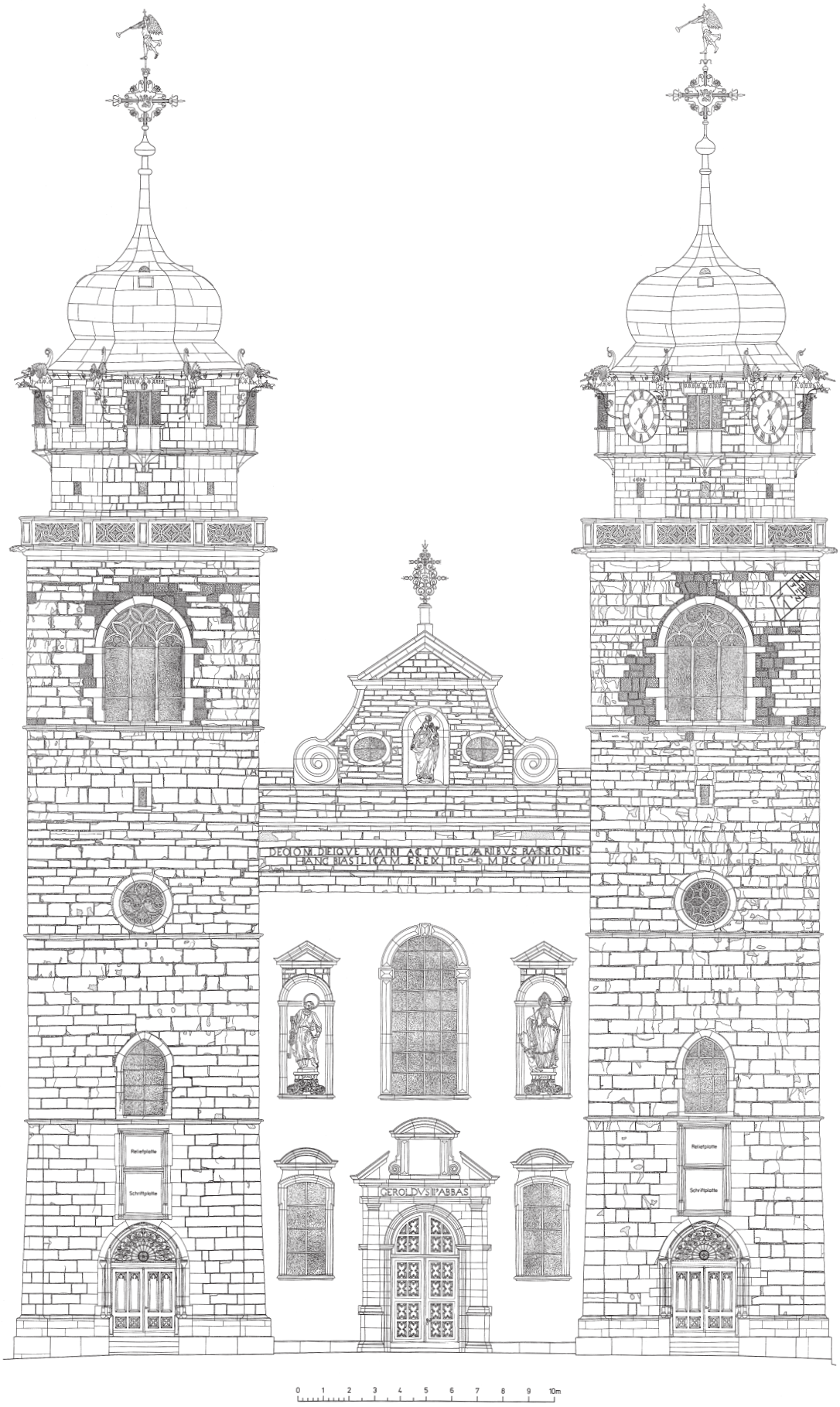
Da die Fassaden eingerüstet waren, entfiel ein Abwägen zwischen verschiedenen Arbeitsmethoden, der Handarbeit (Handaufnahme) und der in den 1970er Jahren aktuellen Fotogrammetrie. Umständehalber kam nur erstere in Frage. Ganz ausser Betracht hat aber letztere offenbar nicht gelegen, denn vom Turmaufsatz des Südturmes existieren von 1974 zwei fotogrammetrische Versuchsaufnahmen im Massstab 1:20.

Die Wahl des Zeichenmassstabes wurde durch die Vielfalt und Grösse der sachdienlichen Befunde sowie durch die Erwartungen an das Bauaufmass bezüglich deren differenzierter Aussagekraft bestimmt. Wir entschieden uns für den Massstab 1:20; er erlaubt ein effizientes Freihandzeichnen bei optimaler Genauigkeit und Differenziertheit der darzustellenden Befunde.

Aus heutiger Sicht stünde meines Erachtens auch der Zeichenmassstab 1:50 zur Diskussion – als vereinfachte Linealzeichnung unter Weglassung der Steinfugenbreiten, jedoch ergänzt durch Detailzeichnungen im Massstab 1:20. Er brächte im vorliegenden Fall mit den grossen regelmässigen Steinquaderlagen eine deutliche Reduktion der Aufnahme- und Reinzeichenkosten ohne wesentliche Einschränkung des vordergründigen Informationszieles, der Bezeichnung der Gesteinsarten und der Restaurierungsmassnahmen. Fehlen würden in den Zeichnungen im Massstab 1:50 aus Platzgründen das Fugenbild und die Schiftsteine, Hinweise auf die handwerkliche Steinbearbeitung und -verarbeitung, auf Bau- und Verwitterungsschäden sowie auf Zierelemente in ihrer filigranen Ausführung. Aufnahmen im Massstab 1:50 bedingen versierte Zeichner sowie eine klare Fragestellung und Zielsetzung. Ihr langjähriger Dokumentationswert wäre gegenüber solchen im Massstab 1:20 deutlich reduziert. Heute stünde als Aufnahmemethode zweifellos auch die digitale Fotogrammetrie zur Wahl. Sie vermag allerdings nur ein kostenintensives Mittel zum Zweck zu sein, denn das wichtigste Postulat an das Bauaufmass ist und bleibt die überlegte Beobachtung und Befundinterpretation vor Ort, das eingehende sich Befassen mit dem Objekt. Baugeschichtliche Befunde zeigen sich meist in vier Dimensionen, den drei metrischen ihrer formalen Erscheinung und in der vierten Dimension, der Zeit. Die Befunde sind in eine Chronologie verschiedener Ereignisse eingebunden. Eine optimale Befunderfassung und Interpretation beginnt mit der Erfassung des Objekts, der vierdimensionalen Betrachtung, die auch partielles Reinigen nicht ausschliesst: vom Ergreifen zum Begreifen. Hierin liegt der wesentliche Wert der handgefertigten Zeichnung. Fotografische und fotogrammetrische Aufnahmen, als zukunftsgerichtete Arbeiten, setzen kein vorgängiges Verständnis des Motivs voraus, aber im nachhinein ist das Verständnis oft kaum mehr zu erbringen. Eine gelungene Handaufnahme, als vergangenheitsbewältigende Gegenwartsarbeit, erfordert dagegen ein grösstmögliches Verständnis des Objekts.

Ausführung

Auf unsere Arbeitsofferte folgte ein entsprechender Ausführungsauftrag. Anfangs Dezember 1975 begannen wir unter Beizug von Architekturstudenten des Technikums Winterthur mit den Aufnahmen an Ort und Stelle. Die Feldarbeiten dauerten bei teils bissiger Kälte bis Mitte Januar 1976. Jede Fassade erhielt eine Vertikalachse und, bezogen auf die Meereshöhe, alle fünf Meter eine Horizontalachse aufmarkiert. Die Kartierungen erfolgten fassadenweise jeweils von unten nach oben fortschreitend, wobei horizontal aufgehängte, marktübliche Drei-Meter-Setzlatten mit Zentimetermassskalen und eingebauten Wasserwaage-Libellen der Zeichenerfassung dienten und mit dem Fortgang der Arbeiten schrittweise hochgezogen wurden. Wir zeichneten mit Bleistift und Farbstiften im Massstab 1:20 auf Millimeterpapier (Blätter im Format A 3 ohne Eintrag von Masszahlen). Erfasst wurden generell die gesamte, durch Baumassnahmen entstandene Fassadentextur mit Bausteinen und Masswerken, Fugen und Schiftsteinen, Bauklammern und dergleichen. Ergänzt wurden diese Beobachtungen durch Bauschäden wie Risse und Abplatzungen sowie sämtliche Holz-, Blech- und Zierelemente. Die sachdienlichen, steingerechten Fassadenaufnahmen von 1920–1922 der obersten Turmgeschosse aus der Amtszeit von Kantonsbaumeister Hermann Fietz wurden beigezogen und nach den aktuellen Bedürfnissen überarbeitet und ergänzt.


DEO OPTIMO MAXIMO ET VIRGINI MATRI AC TVTELARIBVS PATRONIS
HANC BASILICAM ERIXIT
M DC CVIII
GEROLDVS II ABBAS
Reliefplatte
Schriftplatte
Reliefplatte
Schriftplatte
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10m

Die Feldhandrisse wurden sogleich im Büro mit Tusche zu pausfähigen Gesamtfassadenplänen umgezeichnet. In einem zweiten Arbeitsgang erfolgte auf Tochterpausen der Fassadenpläne unter der Anleitung von Andreas Arnold die Bezeichnung der Mauersteine mit Nummern entsprechend ihrer Art und Herkunft. Mit Buchstaben wurden die Verwitterungs- und Bauschäden benannt. Am Südturm wurden die Nord- und die Ostfassade erst später, nach partiellem Umhängen des Gerüstes, ganz zugänglich und die entsprechenden Pläne ergänzt. Ein Nachtrag der Gesteinsarten und Verwitterungsschäden unterblieb.

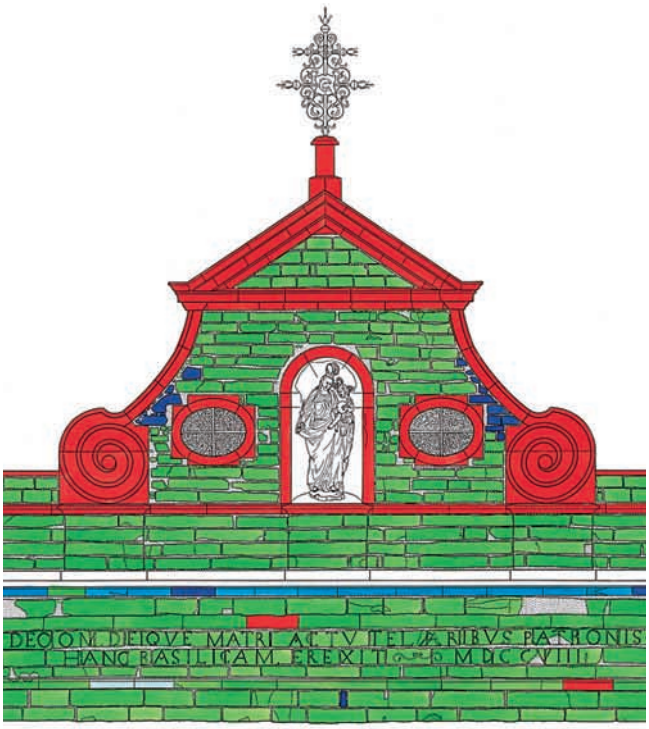
Neben den eigentlichen Baumassnahmen, allen voran dem Steinersatz, dienten die Pläne schliesslich auch Malermeister Otto Schaerer als willkommene Grundlage für seine Entwürfe zur Fassung der Dachaufbauten und -abschlüsse (Turmhelme, Wasserspeier).[2] *(Abb. 41)* Die vorliegenden Fassadenaufnahmen wurden sodann ergänzt mit Aufnahmen aller Turmgeschoss-Grundrisse, je zweier Längsschnitte durch beide Türme sowie mit abbundgerechten Aufnahmen der beiden Turmdachstühle *(Abb. 15–24)* und des Glockenstuhls. *(Abb. 25–31)*

Baugeschichtliche Befunde

Die gezielte Erfassung baugeschichtlicher Befunde war nicht Teil unseres Auftrags. Man kann feststellen, dass dieses Thema in den 1970er Jahren oft noch nicht die Rolle spielte, die ihr heute zukommt. Die allgemeinen Baudaten, wie sie im Kapitel über die Baugeschichte nachzulesen sind, waren seit der Baugeschichte von Hermann Fietz bekannt und mussten nicht neu ermittelt werden. So bleibt die Zahl der nebenbei beobachteten und kartierten Befunde relativ bescheiden. Ein umfassendes Bild zur strukturellen Entstehung der Türme vermitteln die Eintragungen der Gesteinsarten – in diesem Beitrag auf den Plänen 2 bis 14 farbig dargestellt.

Legende: Gesteinsarten (nach A. Arnold) – (Abb. 2–14)

- Granitischer Sandstein – Ersatz 1918–1921 und 1950
- Plattensandstein (Rorschacher Sandstein) – alt, 1704–1710, z.T. evtl. auch 1901
- Sandstein der Trias, Region Schaffhausen – alt
- Tuffsteine, Quelltuff – Ersatz A. 20. Jh. (1918–1922!)
- Kalksteine der Region um Rheinau (Altenburg, Nohl) – alt
- Kalksteine von Savonnières, Frankreich – Ersatz 1901
- z.T. oolithischer Kalkstein evtl. von Laufen und Solothurn – Ersatz um 1950
- Zweiglimmergneis, Tessinergneis – Ersatz 1901
- Kunststein – Ersatz 1918–1921
- Feinkörniger «Elbenstein», Trias, Muschelkalk – Orig. der Fig. an der Westfassade 1702, 1709



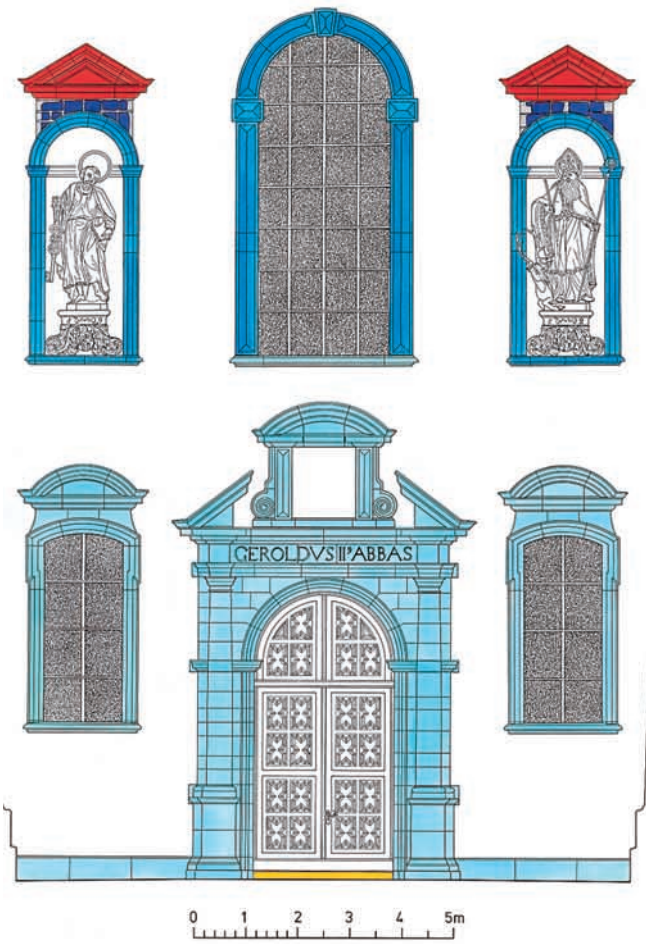
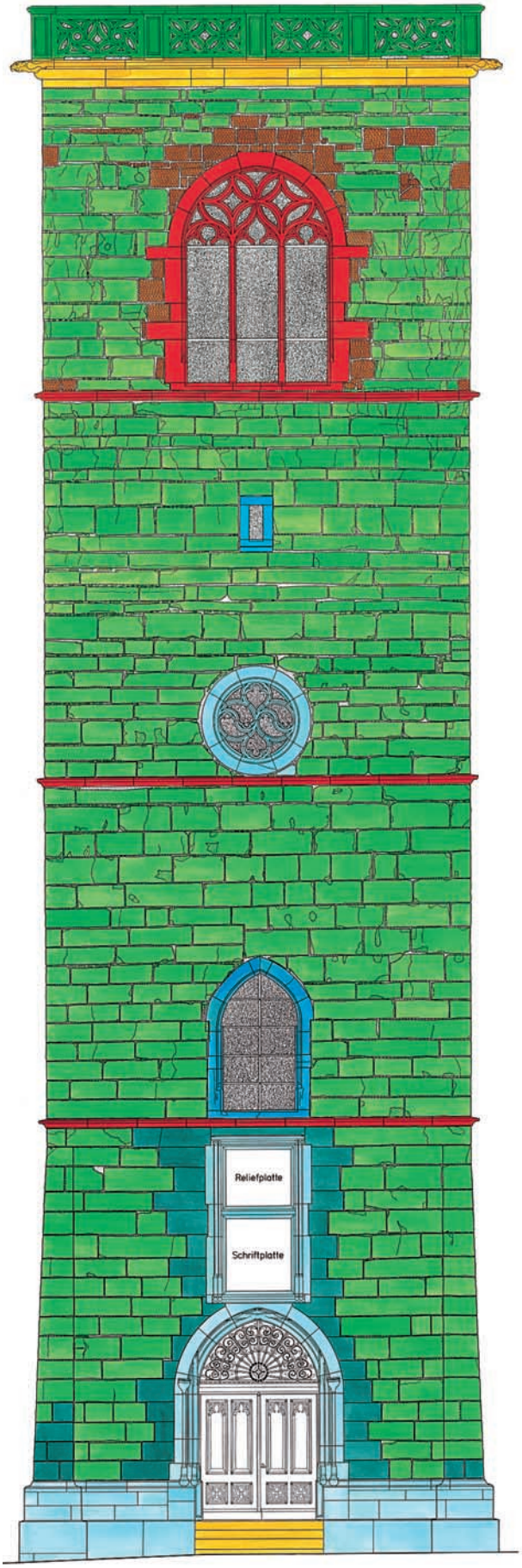


Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade mit Eintragungen der inneren Turmgeschosse (Plan Nr. 2.1102), Mst. 1:200, dat. 3. Mai 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Eingangsfassade mit Einfärbung der Gesteinsarten (Plan Nr. 2.1101), Mst. 1:125, dat. 26. März 1976, gez. P. Albertin, Winterthur.



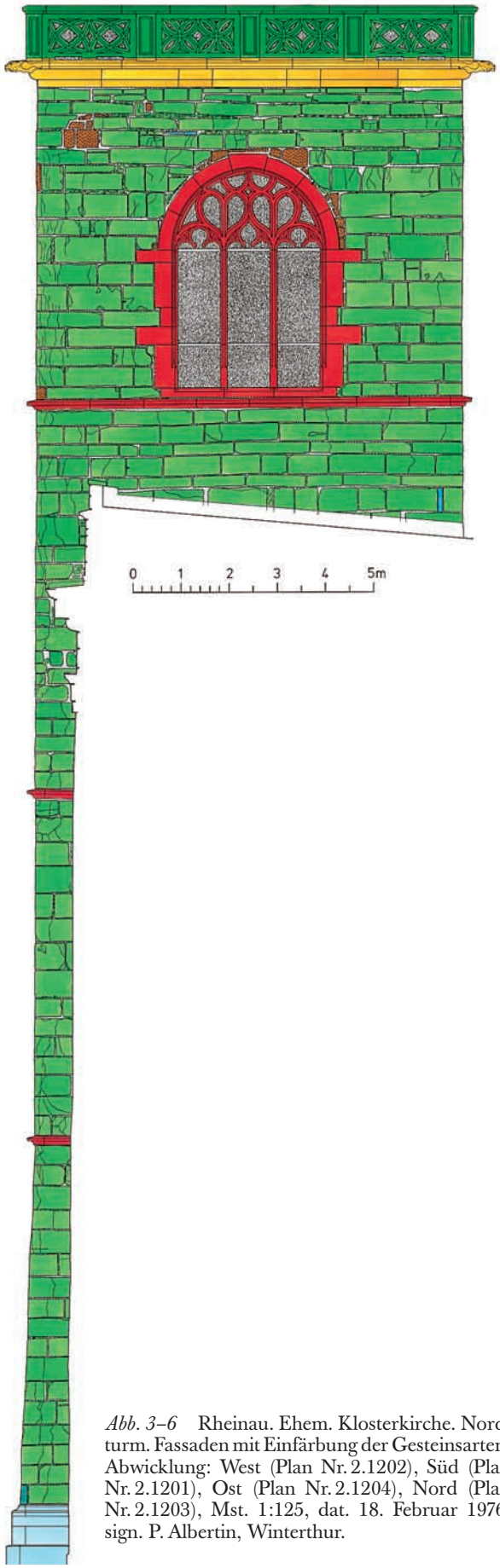


Abb. 3–6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Fassaden mit Einfärbung der Gesteinsarten. Abwicklung: West (Plan Nr. 2.1202), Süd (Plan Nr. 2.1201), Ost (Plan Nr. 2.1204), Nord (Plan Nr. 2.1203), Mst. 1:125, dat. 18. Februar 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.

Zum Inhaltsverzeichnis

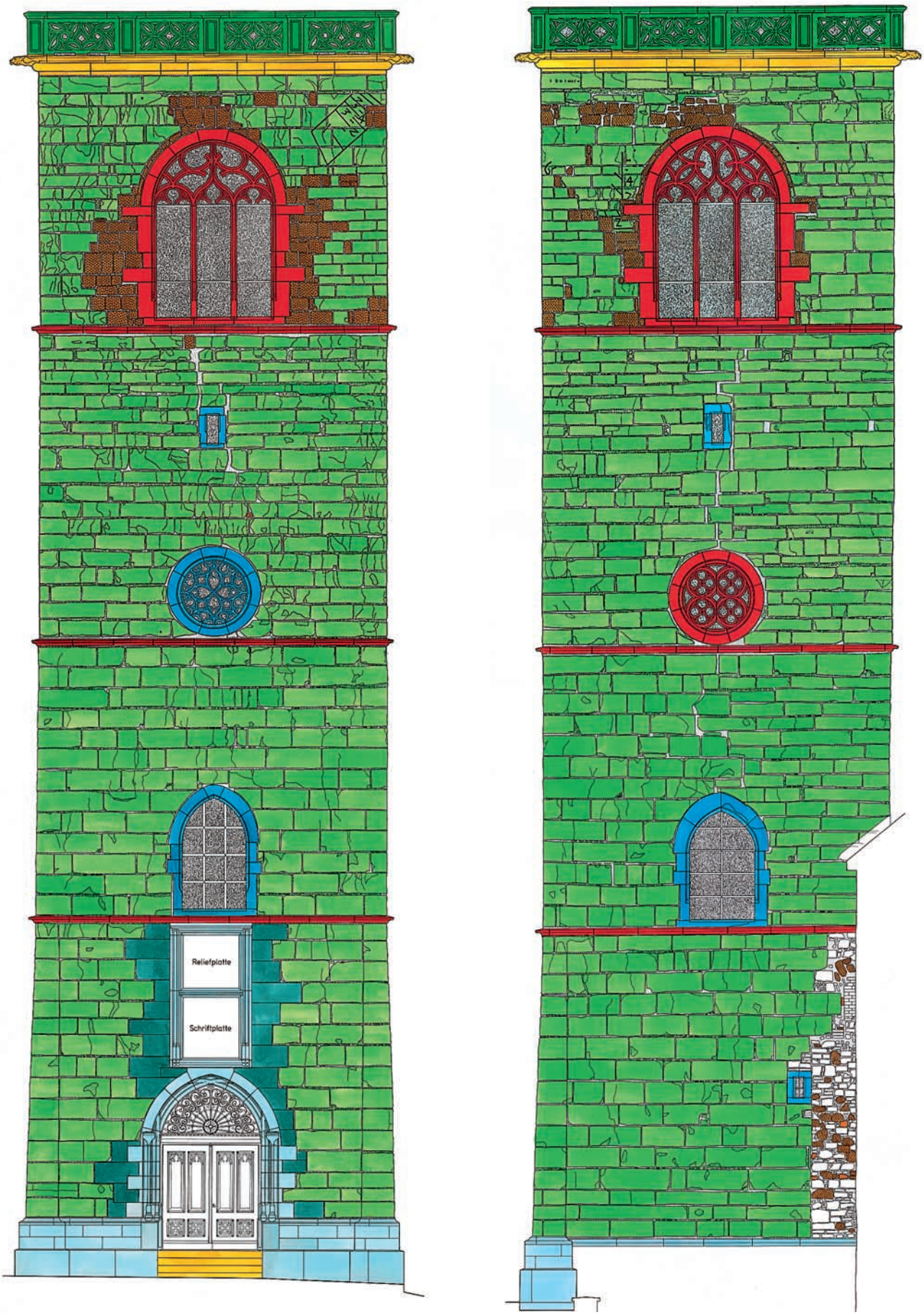

Reliefplatte
Schriftplatte

Abb. 7–10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Fassaden mit Einfärbung der Gesteinsarten. Abwicklung: West (Plan Nr. 2.1302), Süd (Plan Nr. 2.1303), Ost (Plan Nr. 2.1304.01), Nord (Plan Nr. 2.1301.01), Mst. 1:125, dat. 18. Februar 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.

Südturm (1572–1578)

An der Nordwestseite des Turmaufsatzes trägt der Fenstersturz die Jahrzahl 1578, das Jahr der Fertigstellung dieses Turmes. *(Abb. 13)* Die Form der Ziffern entspricht jener der beseitigten Sonnenuhr am Turmschaft. Die Sonnenuhren an der West- und Ostfassade des Turmschaftes belegen, dass 1901 anlässlich der Erneuerung der Turmplattformen und Masswerkbrüstungen auch die oberste Steinlage des Turmschaftes ersetzt worden ist. Der westliche Eckquader der obersten Mauersteinlage an der Südseite des Turmes trägt die Jahrzahl 1901 und die Initialen «W SCH». *(Abb. 8, 37)* Analog zum Südturm dürfte auch die oberste Steinlage am Nordturm ersetzt worden sein. Die immer wieder gestellte Frage, ob die heute steinsichtigen Turmfassaden früher einen Putz getragen haben, kann durch die nachgewiesene Existenz dreier Sonnenuhren am Turmschaft deutlich – zumindest für die Stelle, wo sich die Uhren befinden – beantwortet werden. Die wohl 1578 in die Fassaden des Südturmes

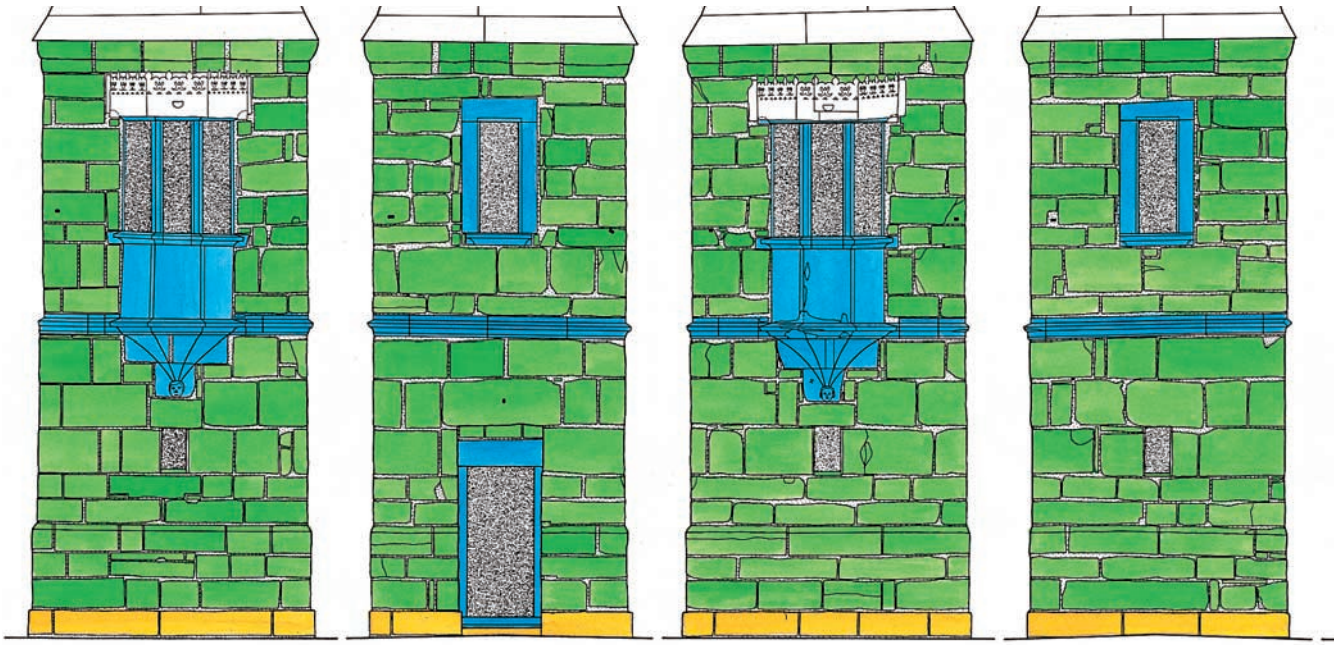


Abb. 11–12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Turmaufsatz. Fassadenabwicklung mit Einfärbung der Gesteinsarten. Oben: Süd, Süd-Ost, Ost, Nord-Ost. Unten: Nord, Nord-West, West, Süd-West (Plan Nr. 2.1205), Mst. 1:125, dat. 3. März 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.

gehauenen Sonnenuhr-Zifferblätter lassen keinen Verputz zu, da sie überputzt nicht lesbar gewesen wären. Die Südseite weist im unteren östlichen Bereich eine vertikale Baunaht auf, mit Wechsel von Quaderstein- zu Bollensteinmauerwerk als einstigem Anschluss an die romanische Basilika. *(Abb. 8)*

Das Turminnere birgt diverse baugeschichtliche Hinweise. Der heutige Verbindungsweg vom Dachstuhl über dem Schiff in den Südturm führt durch ein ehemaliges Nordfenster, bei dem das Fenstergesims noch teilweise vorhanden ist. In der Ostwand sind zwei rundbogige Türen zugemauert, die untere hat zur Empore der romanischen Basilika geführt, die obere zu deren Dachraum. Der heutige Geschossboden auf 364.55 Metern Höhe hat ursprünglich auf etwa der Höhe 363.65 Meter gelegen und mit dem Eingang zur Empore der romanischen Basilika korrespondiert. Am Dachstuhl weisen heute zwecklose Balkeneinschnitte am Schwellenkranz auf nicht geklärte Änderungen am Stuhlgefüge hin. *(Abb. 20–24)*

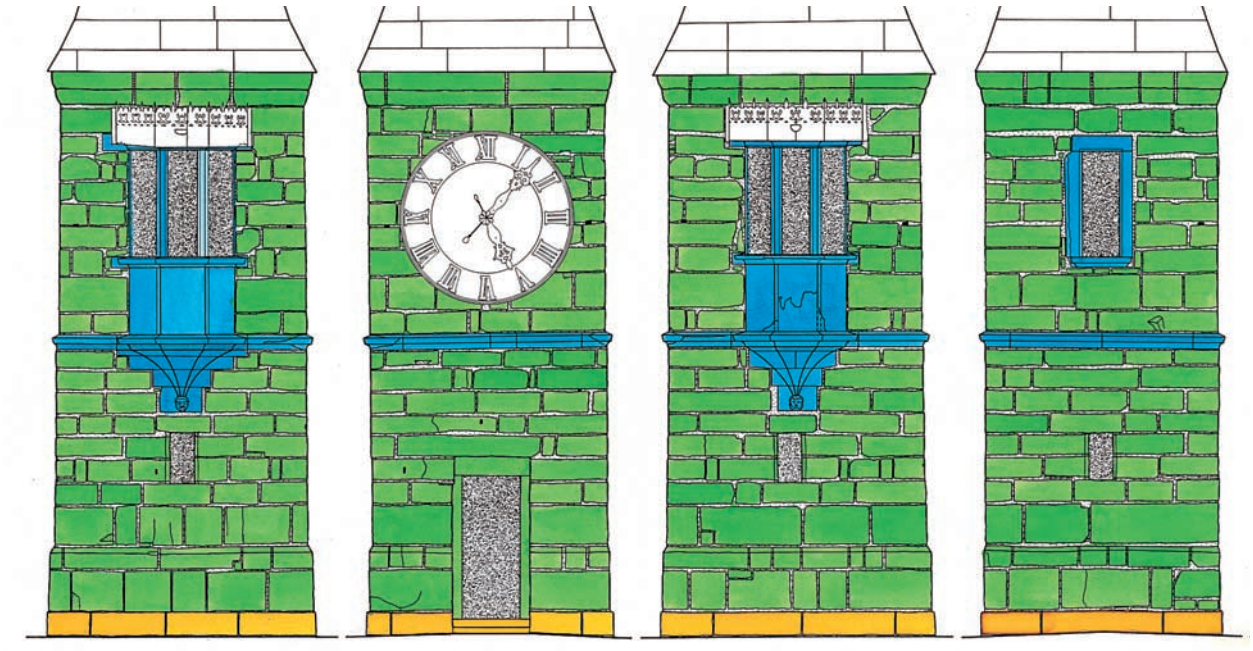
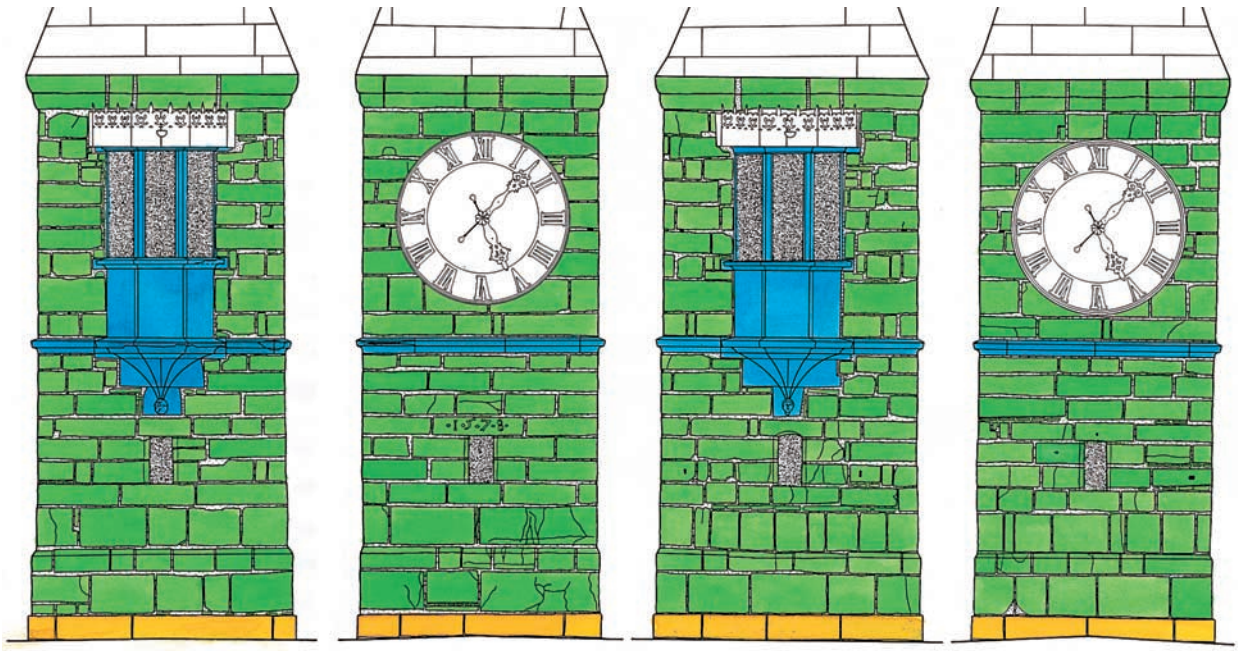
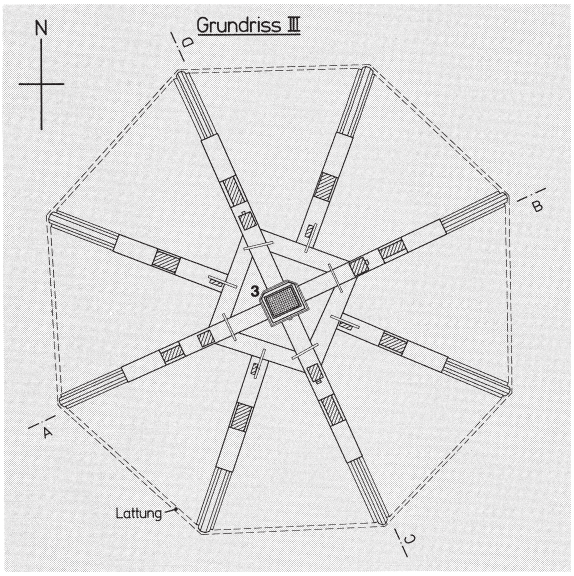
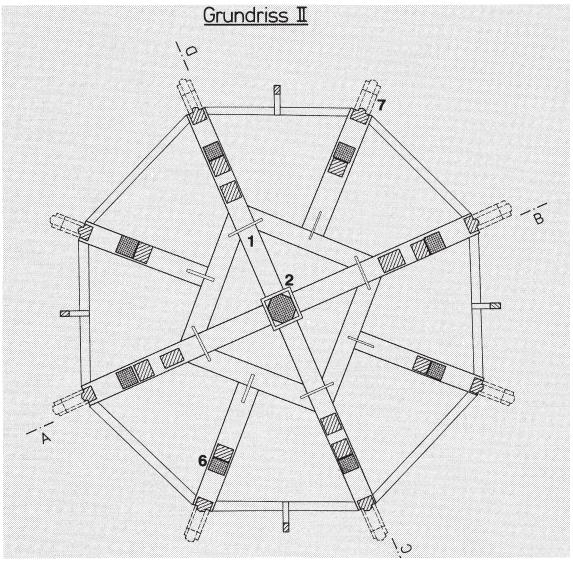


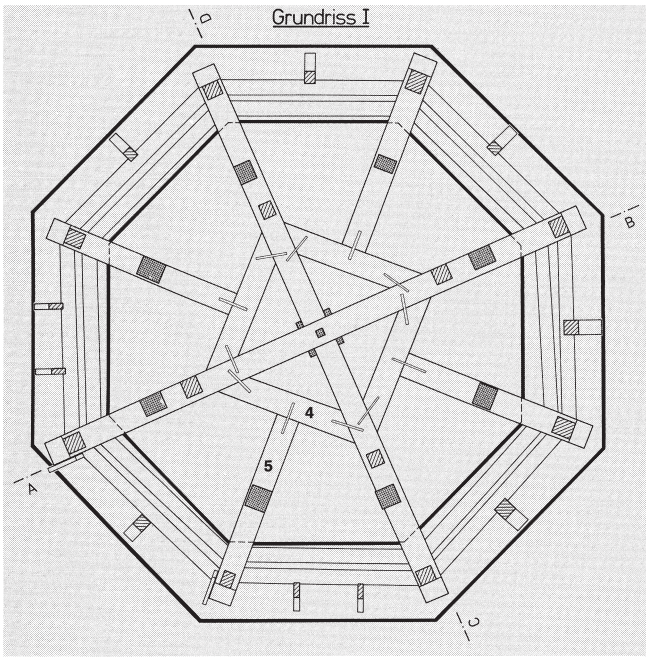
Abb. 13–14 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Turmaufsatz. Fassadenabwicklung mit Einfärbung der Gesteinsarten. Oben: Süd, Süd-Ost, Ost, Nord-Ost. Unten: Nord, Nord-West, West, Süd-West (Plan Nr. 2.1305), Mst. 1:125, dat. 3. März 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.

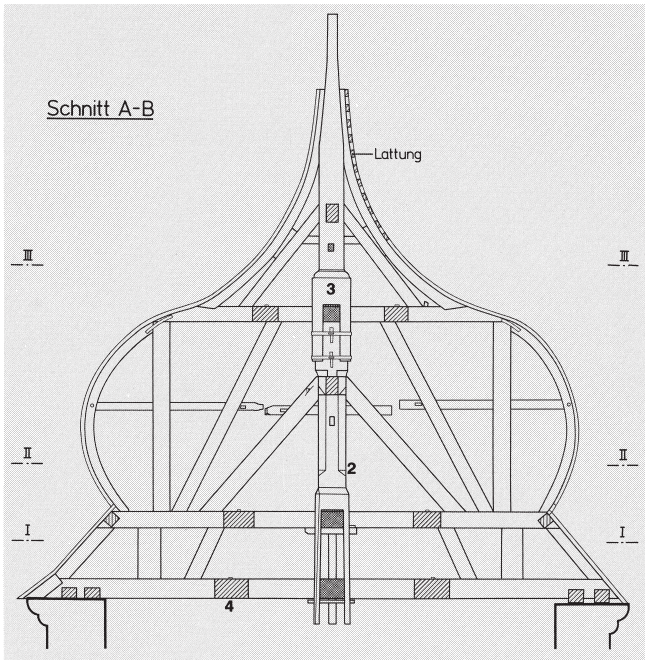


Der imposante, über 7.6 Meter hohe Glockenstuhl *(Abb. 25–28)* trägt sechs Glocken. Der Stuhlabbund aus verzäpftem Eichenholz scheint einheitlich erfolgt zu sein, doch weisen verschiedene eingekerbte Jahrzahlen auf Unterhaltsarbeiten, eventuell auch auf Erneuerungen hin. Im mittleren Stuhlgeschoss trägt eine Säule die Jahrzahl 1633; eine dortige Strebe ist mit 1606 datiert und weist die Initialen «F C S P» auf; ein Glockenjoch besitzt die Jahrzahl 1688.









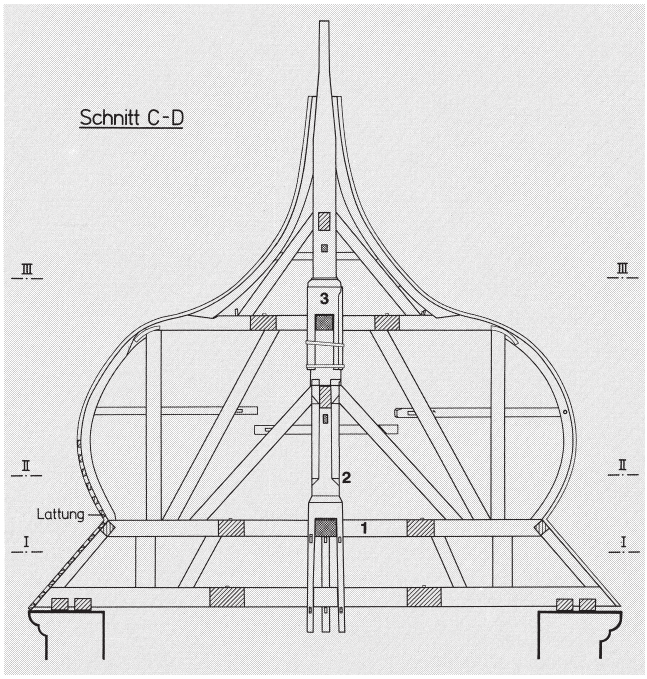
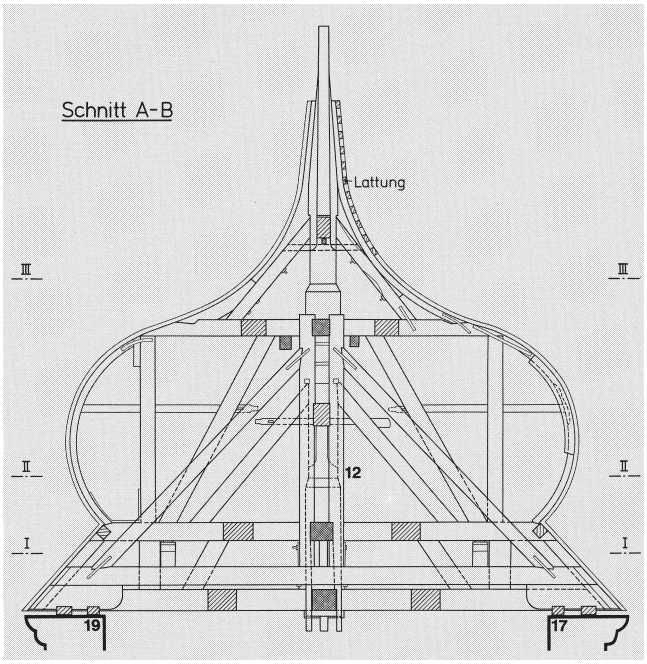
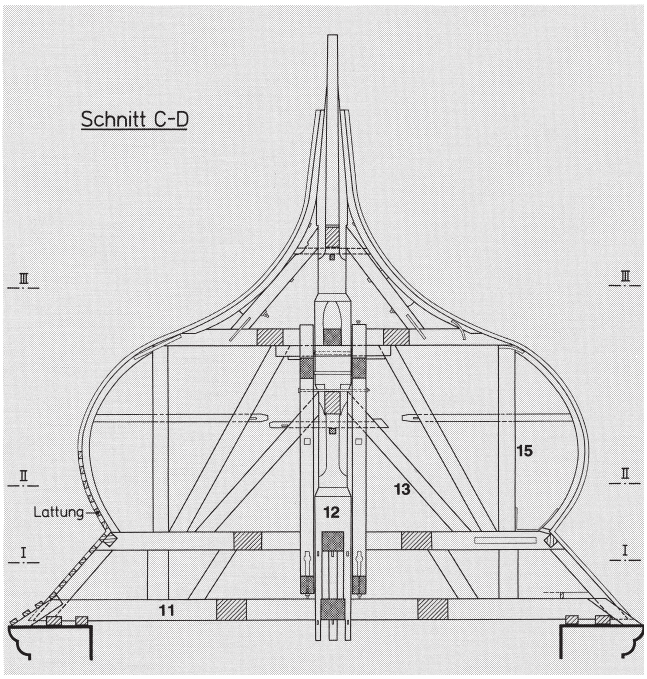


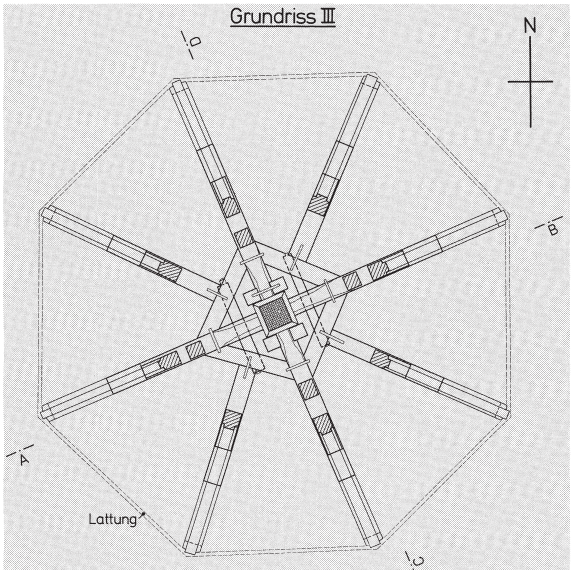
Abb. 15–19 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Links: Dachstuhlgrundrisse (III, II, I). Oben: Dachstuhlquerschnitte (A–B, C–D) mit Eintragung der Dendroproben-Nummern, Plan Nr. 2.1212, Mst. 1:100, dat. 7. Dezember 1976 (ergänzt: Dezember 1994), sign. P. Albertin, Winterthur.

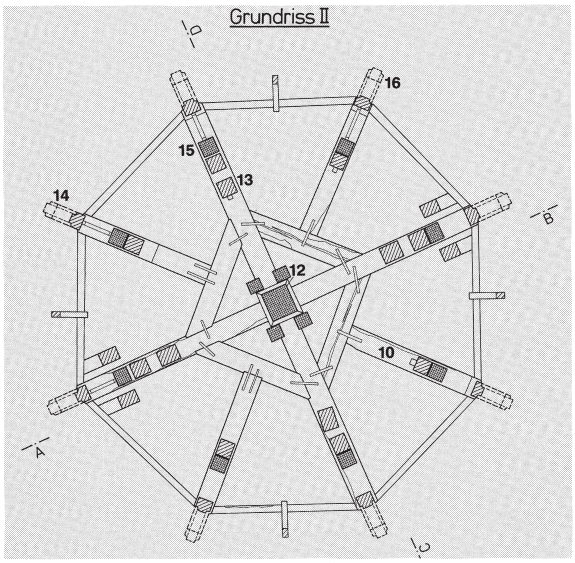
Nordturm (1706–1711)

Das sandsteinerne, spitzbogige Fenster in der Westfassade enthält zu beiden Seiten ein Profil. Im Spitzbogen fehlt jedoch dessen Fortsetzung. Das heisst wohl, dass hier ein Masswerk gotischer Art entfernt worden ist. *(Abb. 3)* Am Turmaufsatz trägt der Konsolstein zum ostseitigen Erker ein Steinmetzzeichen in der Art eines rückwärtskippenden grossen «H». *(Abb. 11)* Im Turminnern bezeugen Balken-









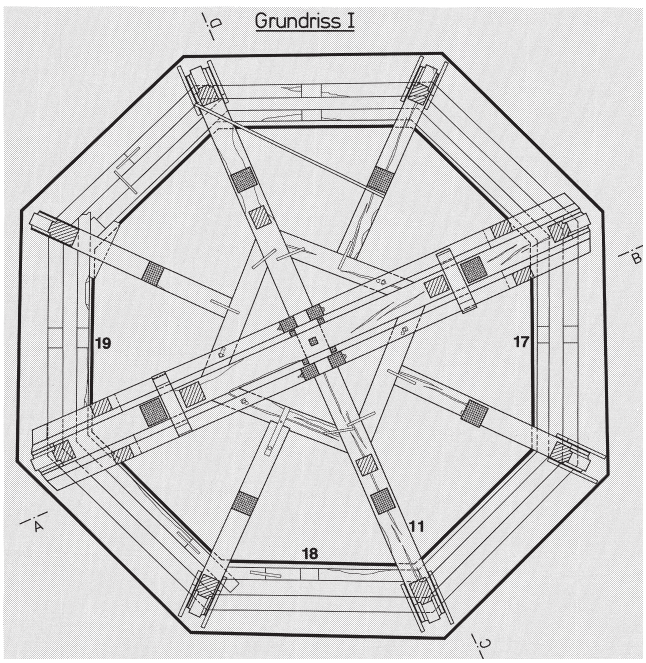


Abb. 20–24 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Oben: Dachstuhlquerschnitte (A–B, C–D) mit Eintragung der Dendroproben-Nummern. Rechts: Dachstuhlgrundrisse (III, II, I), Plan Nr. 2.1312, Mst. 1:100, dat. 5. August 1976 (ergänzt: Dezember 1994), sign. P. Albertin, Winterthur.

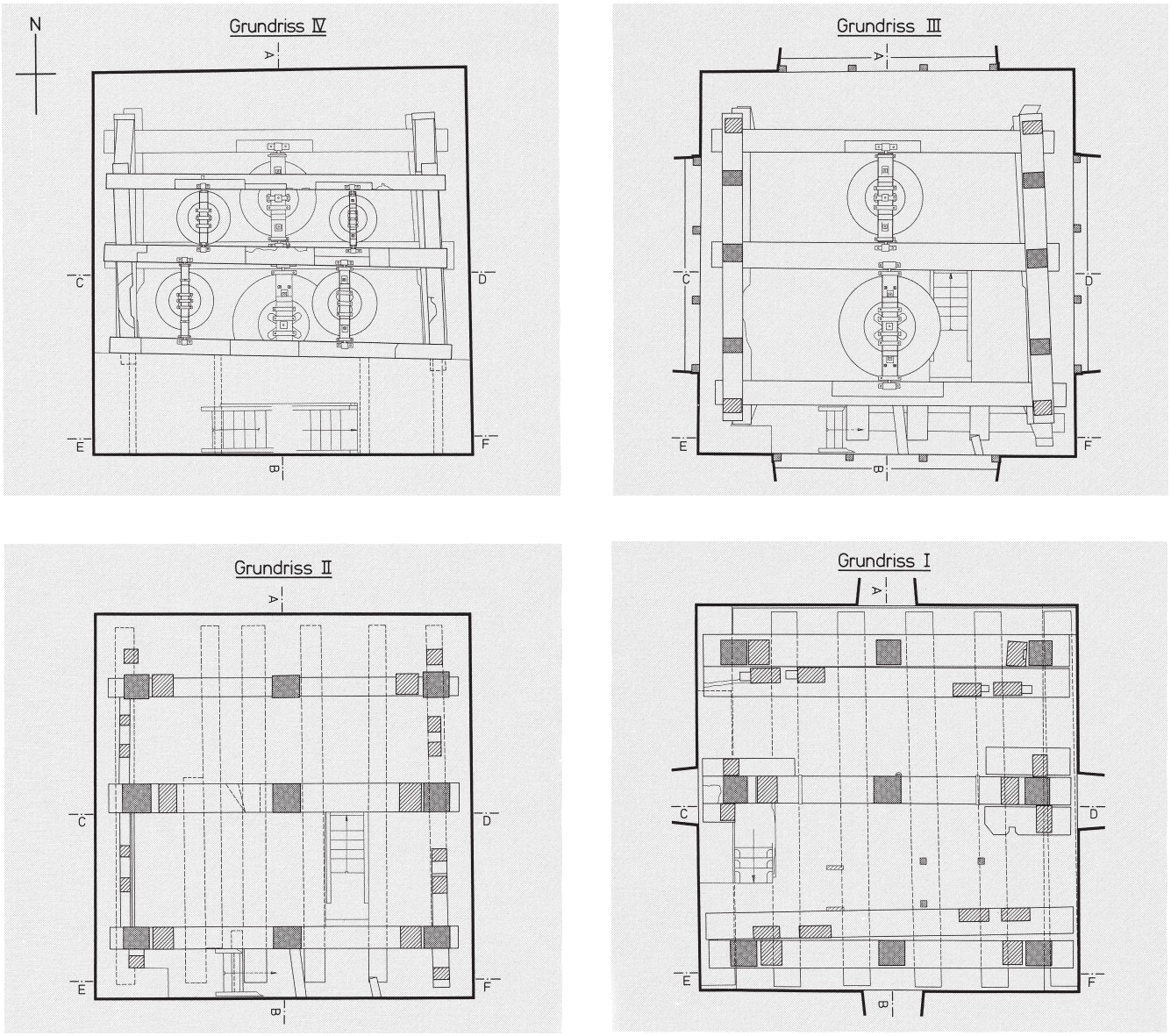


Abb. 25–28 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Glockenstuhl. Grundrisse (IV, III, II, I), Plan Nr. 2.1311, Mst. 1:100, dat. 21. Juli 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.

auflagelöcher im Mauerwerk einen einstigen Geschossboden auf Höhe 379.40 Meter.

Westfassade (1706–1710)

Die Bauinschrift unterhalb des Giebels trägt in römischen Lettern (MDCCVIII) die Jahrzahl 1708. Die Statuensockel der Hl. Petrus und Blasius sind beide mit der Jahreszahl 1709 versehen. *(Abb. 2)*

Das Bauaufmass als Zeuge – das Beispiel der Sonnenuhr von 1578

Eine Restauration, und sei sie noch so fachgerecht und gutwillig ausgeführt, zerstört zwangsläufig Baukultur. Die Gründe dafür sind verschieden – Unachtsamkeit, Geringschätzung, Unkenntnis, Sparsamkeit oder sonst achselzuckend quittierte Gründe.

Durch die Massnahmen der Renovationen von 1901, 1920–1921 und 1976 ist am Südturm eine über drei Fassaden reichende und den Tageslauf vom ersten Sonnenstrahl bis zum Einnachten anzeigende Sonnenuhr schrittweise zerstört worden. Die Sonnenuhr wurde wahrscheinlich anlässlich der Erbauung des Turmes 1572–1578 in die Fassadensteine gehauen, denn die Ziffern entsprechen dem Schriftbild jener Epoche. Zudem zeigt bereits der Prospekt von J.C. Winterlin aus dem Jahr 1619 an zwei Turmfassaden, gleich unterhalb der Plattform, je das Zifferblatt einer nicht nachgewiesenen Räderuhr.

Gleich einem belastenden Tatzeugen belegen heute nur noch die Aufnahmepläne die frühere Existenz und den Verlust des architektonischen Zweck- und Schmuck-

elementes gehobener Baukultur an der Klosterkirche, das folgendermassen konstruiert war.

Auf der Ostfassade waren die Morgenstunden ab vier Uhr früh bis zehn Uhr markiert, wobei die acht-Uhr-Markierung einmal korrigiert worden ist. *(Abb. 34)* Das Bauaufmass von 1922 zeigt die Uhr so, wie wir sie 1976 angetroffen haben, allerdings ist sie weniger differenziert dargestellt *(Abb. 33)*, das heisst, die Ziffern Fünf und Sieben sowie die acht-Uhr-Korrektur fehlen. Die Ursache mag man in mangelhafter Beobachtung oder in bewusster Vereinfachung suchen. Die obere Ecke des Zifferblattes mit den Ziffern Vier und Sechs hat bereits 1922 gefehlt; der entsprechende Stein ist 1901 anlässlich der Erneuerung der Turmplattform ausgewechselt worden.

Die Südfassade trug das Zifferblatt für die Stunden von sechs Uhr früh bis fünf Uhr nachmittags. Die Planzeichnung von 1922 zeigt die beinahe vollständige Uhr, wobei die noch 1976 erkennbare Ziffer Sechs wohl aus Unachtsamkeit weggelassen wurde. *(Abb. 36)* 1976 war das Zifferblatt lediglich rudimentär erhalten, nachdem diverse Kalksteine durch Quelltuffquader ersetzt worden waren und die belassenen Kalksteine möglicherweise eine Überarbeitung erfahren haben. *(Abb. 37)* Die beiden Zeichnungen belegen, dass die Wahl der ungeeigneten und unsachgemässen Quelltuffquader einer früheren Renovation anzulasten sind.

Die Westfassade zählte die Nachmittagsstunden von ein Uhr bis acht Uhr abends. Im Plan von 1922 fehlen Hinweise auf die bis 1976 weitgehend erhaltene Sonnenuhr. *(Abb. 39)* Wie die Planzeichnung von 1976 zeigt, hat

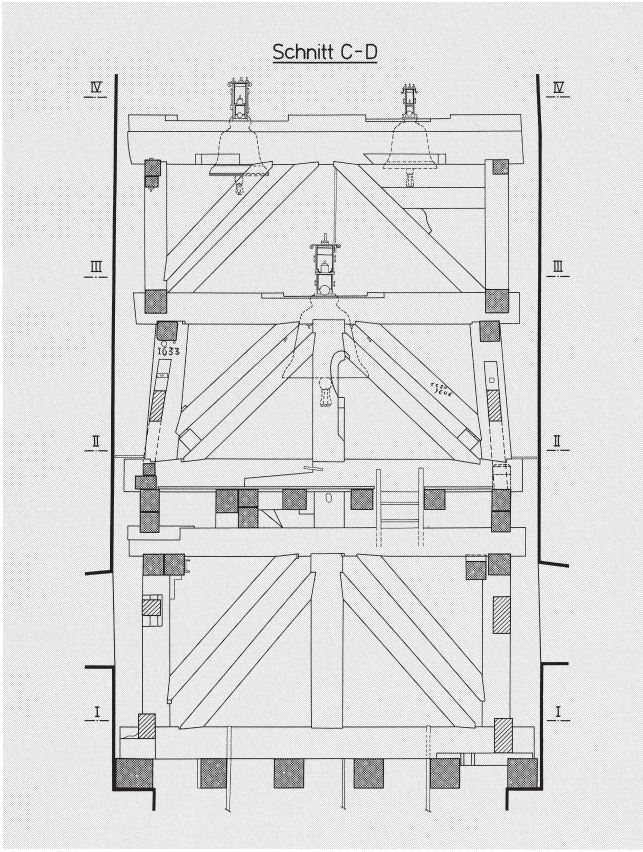
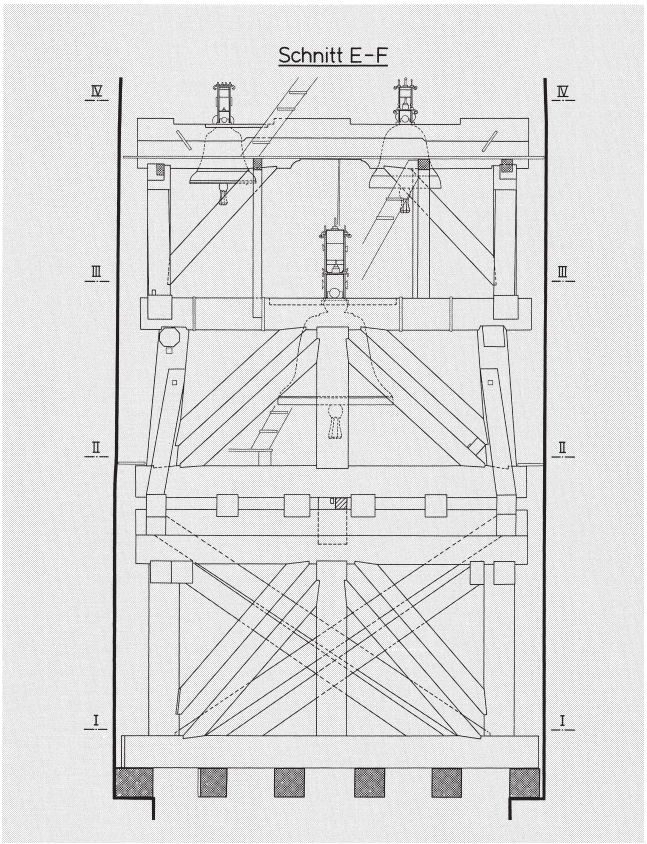


Abb. 29–31 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Glockenstuhl (C–D, E–F, A–B), Plan Nr. 2.1311, Mst. 1:100, dat. 21. Juli 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.



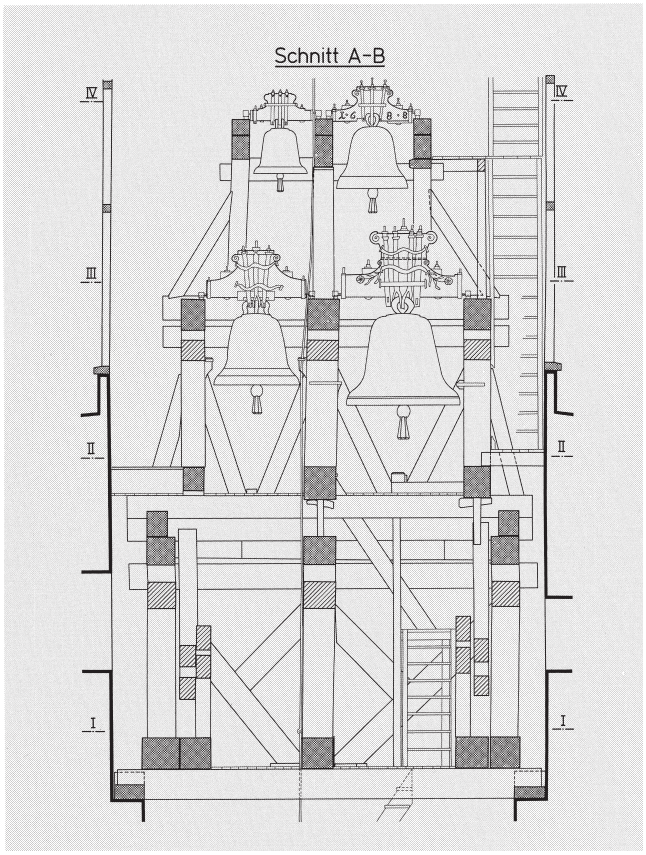


Abb. 32 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Ostfassade. Am drittobersten Eckstein sind letzte Reste der Sonnenuhr mit der Ziffer Neun und den beiden Markierungen zur Achten Stunde erhalten geblieben. Aufnahme von 1994.

schon damals die obere Zifferblattecke gefehlt – wohl seit der Plattformerneuerung von 1901; zudem ist seither die Ostecke mit den Ziffern Sechs und Acht beim Einsatz von Quelltuffquadern verschwunden. *(Abb. 40)* Heute, nach dem umfassenden Steinersatz der Restaurierung von 1976, ist die Sonnenuhr auf keiner der drei Turmseiten mehr erkennbar, sie wurde buchstäblich «wegrestauriert». *(Abb. 32, 35, 38)*

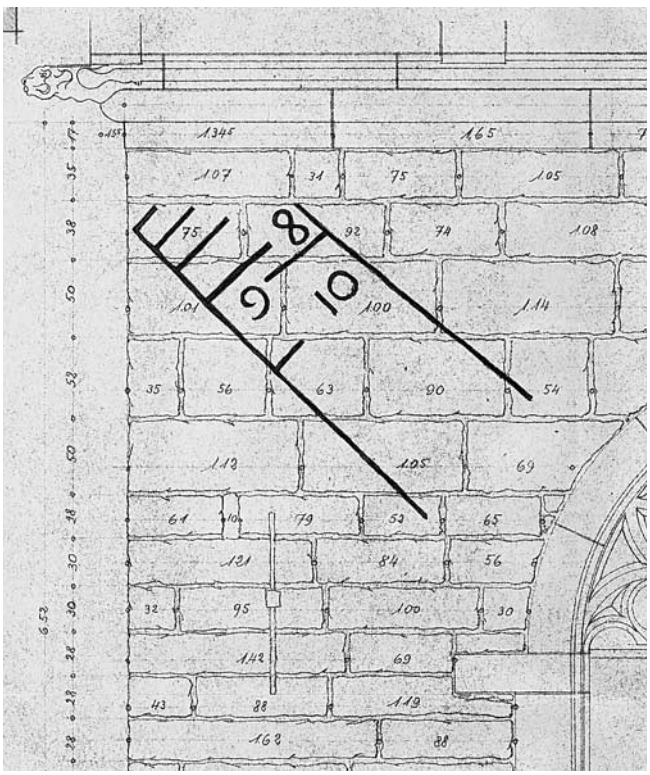
Verzeichnis der 1975–1979 durch uns erstellten Aufmass-Pläne

Schiff und Gesamt

- Westfassade Schiff, 1:20, steingerecht, 26.3.1976
- Westfassade gesamt, 1:40, steingerecht (als Montage der diversen, verkleinerten Westfassaden), 3.5.1976
- Westfassade gesamt, 1:40, steingerecht mit Eintrag der inneren Turmstockwerke, 3.5.1976

Nordturm

- Südfassade, 1:20, steingerecht, 18.2.1976
- Westfassade, 1:20, steingerecht, 18.2.1976
- Ostfassade, 1:20, steingerecht, 18.2.1976
- Turmaufsatz, Fassadenabwicklung, 1:20, steingerecht, 3.3.1976



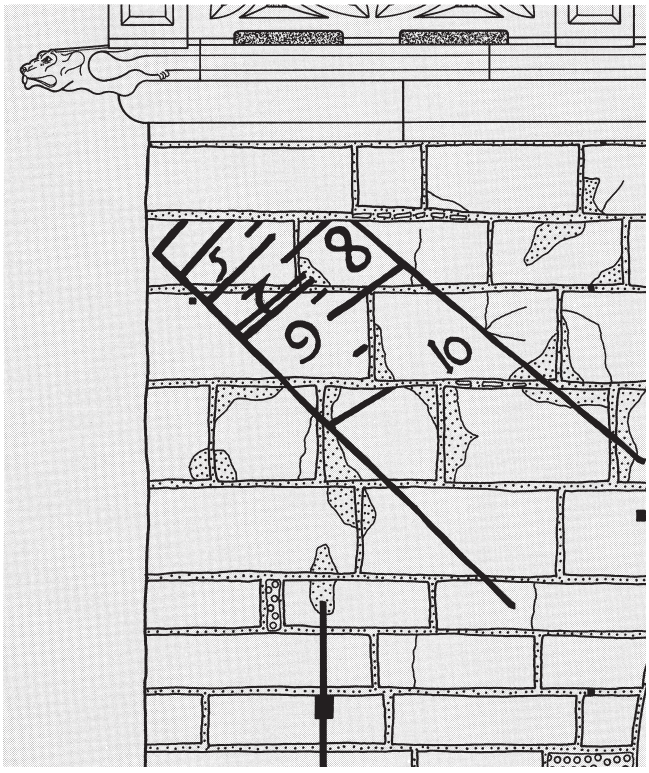


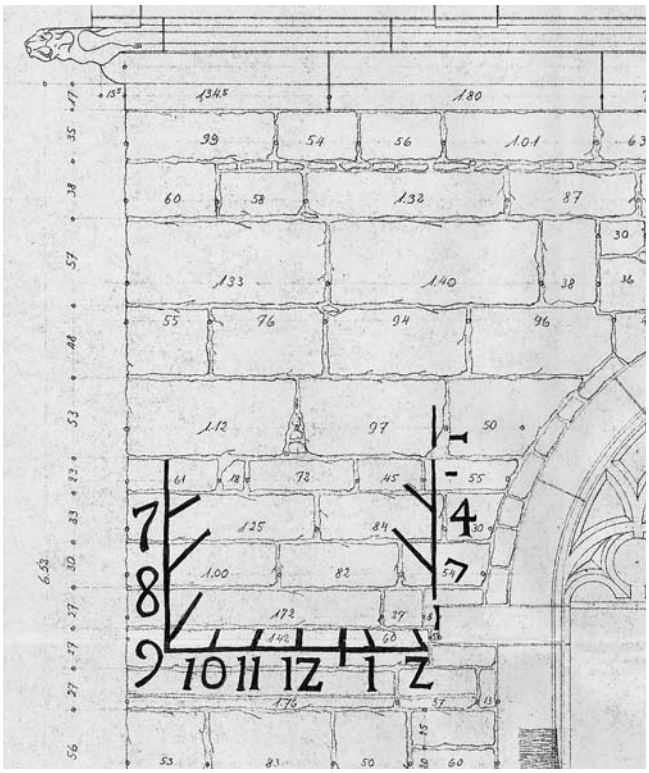
Abb. 33–34 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Ostfassade. Links: Steingerechte Aufnahme (Ausschnitt) mit Sonnenuhr-Zifferblatt, Mst. 1:50, dat. 9. Juni 1922, sign. Fietz. Rechts: Steingerechte Aufnahme mit differenzierter Darstellung der Sonnenuhr; die obere Zifferblattecke fehlt wohl seit der Erneuerung der Turmplattform 1901 (Ausschnitt von Plan Nr. 2.1304.01), Mst. 1:50, dat. 18. Februar 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.

- Turmaufsatz, Gesamtansicht von Westen, 1:20, steingerecht, 14.4.1976
- Dachstuhl: 3 Grundrisse und 2 Schnitte, 1:20, abbundgerecht, 7.12.1976
- 7 Stockwerkgrundrisse, 1:20, 7.5.1979
- Schnitt West/Ost durch Turm und Turmaufsatz, ohne Dachstuhl, 1:20, 19.3.1979
- Schnitt Nord/Süd durch Turm und Turmaufsatz, ohne Dachstuhl, 1:20, 19.3.1979

Südturm

- Nordfassade, 1:20, steingerecht, 18.2.1976, nach Umhängen des Gerüstes ergänzt, 21.6.1977
- Westfassade, 1:20, steingerecht, 18.2.1976
- Südfassade, 1:20, steingerecht, 18.2.1976
- Ostfassade, 1:20, steingerecht 18.2.1976, nach Umhängen des Gerüstes ergänzt, 21.6.1977
- Turmaufsatz, Fassadenabwicklung, 1:20, steingerecht, 3.3.1976
- Turmaufsatz, Gesamtansicht von Westen, 1:20, steingerecht, 14.4.1976
- Glockenstuhl: 4 Grundrisse und 3 Schnitte, 1:20, abbundgerecht, 21.7.1976
- Dachstuhl: 3 Grundrisse und 2 Schnitte, 1:20, abbundgerecht, 5.8.1976
- 7 Stockwerkgrundrisse, 1:20, 14.3.1979

Abb. 35 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Südfassade. Die Sonnenuhr ist 1976 restlos «wegrestauriert» worden. Aufnahme von 1994.



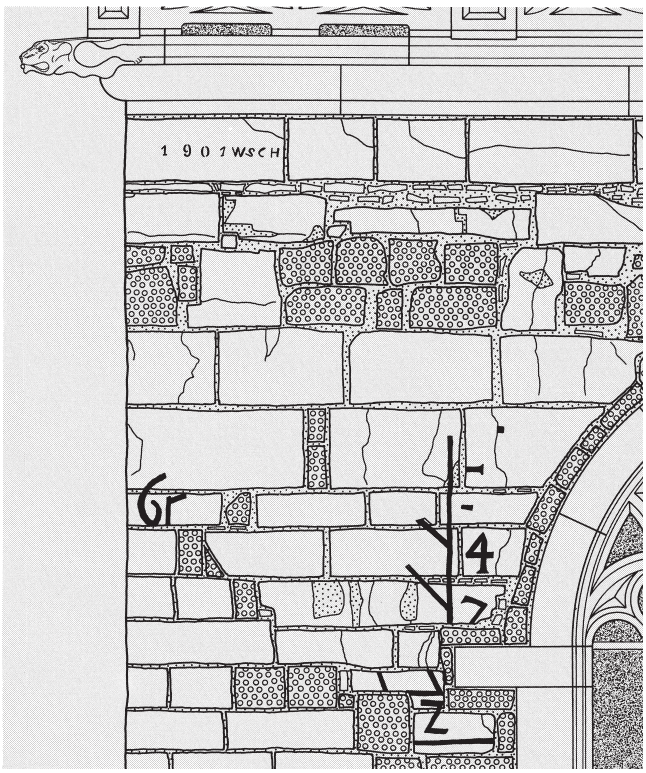


Abb. 36–37 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Südfassade. Links: Steingerechte Aufnahme (Ausschnitt) mit Sonnenuhr-Zifferblatt, Mst. 1:50, dat. 3. Juni 1922, sign. Fietz. Rechts: Steingerechte Aufnahme; das Sonnenuhr-Zifferblatt ist seit 1922 durch den Einsatz der Quelltuffquader und der Überarbeitung der Kalkquader weitgehend zerstört worden (Ausschnitt von Plan Nr. 2.1303), Mst. 1:50, dat. 18. Februar 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.

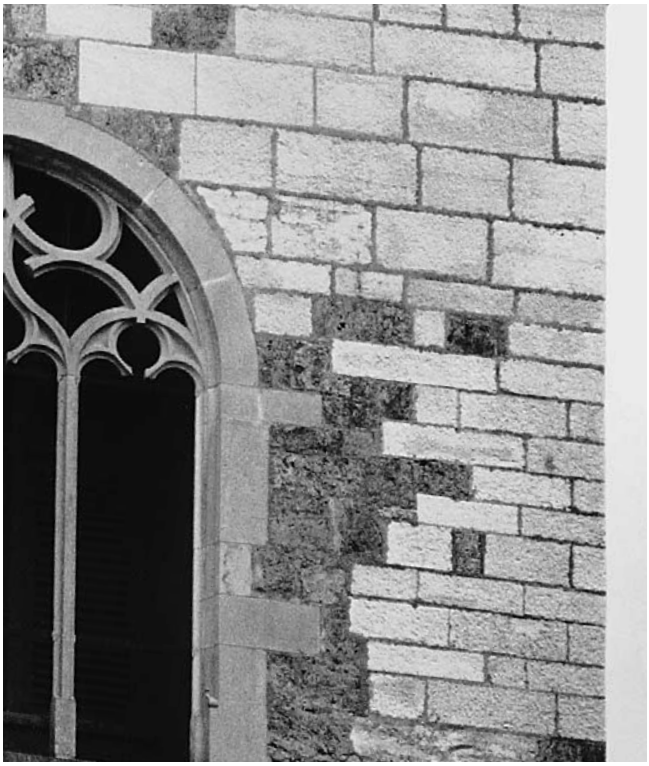


Abb. 38 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Westfassade. Die Sonnenuhr ist 1976 restlos «wegrestauriert» worden. Aufnahme von 1994.

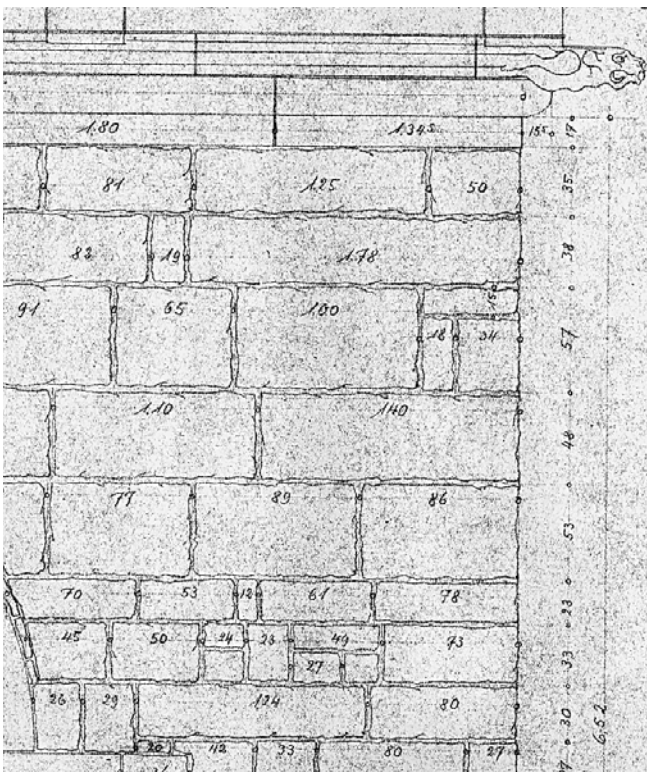
- Schnitt West/Ost durch Turm und Turmaufsatz, ohne Dachstuhl, 1:20, 12.3.1979
- Schnitt Nord/Süd durch Turm und Turmaufsatz, ohne Dachstuhl, 1:20, 12.3.1979

Alle Feldhandrisse und Reinzeichenoriginale sind bei der kantonalen Denkmalpflege Zürich, 17. Mai 1979; ausser Nr. 2.1104 beim kantonalen Hochbauamt Zürich, 15. Februar 1977.

Mit Eintrag der Gesteinsarten und -schäden auf Tochterpausen obiger Pläne:

- Schiff, Westfassade, 1:20, steingerecht, 11.5.1976
- Nordturm, Südfassade, 1:20, steingerecht, 7.5.1976
- Nordturm, Westfassade, 1:20, steingerecht, 10.5.1976
- Nordturm, Nordfassade, 1:20, steingerecht, 7.5.1976
- Nordturm, Ostfassade, 1:20, steingerecht, 7.5.1976
- Nordturm, Turmaufsatz, Fassadenabwicklung, 1:20, steingerecht, 6.5.1976
- Südturm, Westfassade, 1:20, steingerecht, 12.5.1976
- Südturm, Südfassade, 1:20, steingerecht, 6.5.1976
- Südturm, Turmaufsatz, Fassadenabwicklung, 1:20, steingerecht, 6.5.1976

Alle Reinzeichenoriginale wurden am 3. September 1976 dem kantonalen Hochbauamt übergegeben; sie liegen jetzt im Archiv der kantonalen Denkmalpflege Zürich (ZDA).



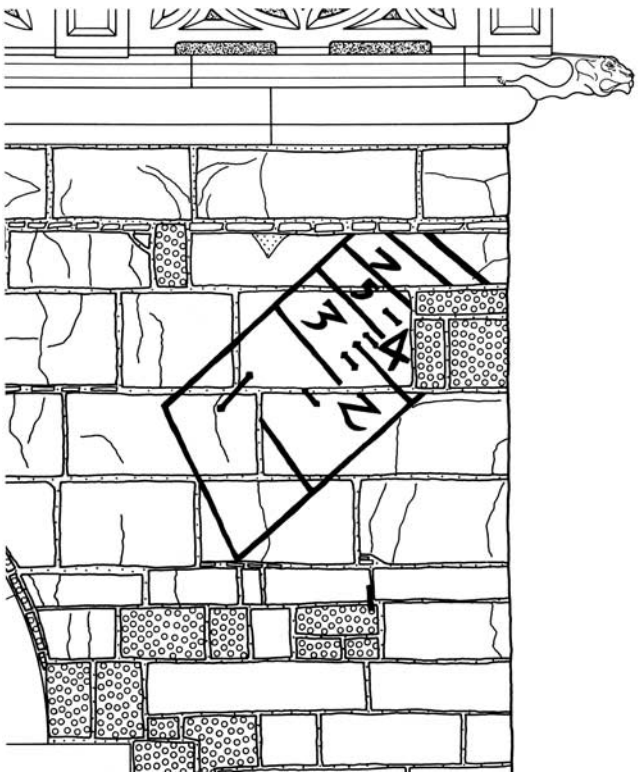


Abb. 39–40 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Westfassade. Links: Steingerechte Aufnahme (Ausschnitt); die vorhandene Sonnenuhr ist nicht dargestellt, Mst. 1:50, dat. 6. Juni 1922, sign. Fietz. Rechts: Steingerechte Aufnahme; dem Sonnenuhr-Zifferblatt fehlen seit der Erneuerung der Turmplattform 1901 die obere Ecke und seit dem Einsatz von Quelltuffquadern auch die südliche (Ausschnitt von Plan Nr. 2.1303), Mst. 1:50, dat. 18. Februar 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.

Abb. 41 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade. Steingerechter, kolorierter Plan, Mst.1:200, dat. 3. Mai 1976, sign. P. Albertin, Winterthur, koloriert von Otto Schaerer, dipl. Malermeister, Zürich.

Weitere Planaufnahmen

- 3 Profilskizzen zur Ausgestaltung der Turmfundamente, 14.10.1976 (nur Feldhandrisse, z.H. Herrn Ehmann)
- Westfassade; Holz-Portalflügel zu Nordturm, Schiff und Südturm, 18.1.1977 (nur Handrisse, z.H. Herrn Bernet)
- Querschiff, Südfassade; Aufnahme der Sonnenuhr, 1:1, 23.9.1979 (nur Feldhandrisse, z.H. kant. Hochbauamt)

Anmerkungen

1 Es ist bei Bauaufmassen zu unterscheiden zwischen massgerechten und steingerechten Verfahren.

2 Vgl. Ausstellungskatalog Rheinau 1978, Titelblatt.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich, Planarchiv der kantonalen Denkmalpflege: 1–31, 33, 34, 36, 37, 39–41. Einfärbung der Pläne 2–14 von Rita Hessel, kantonale Denkmalpflege Zürich.

Peter Albertin, Winterthur: 32, 35, 38.

Zum Inhaltsverzeichnis

NATURWISSENSCHAFTLICHE BEGLEITUNG DER TURM- UND FASSADENRESTAURIERUNG

Andreas Arnold

Einleitung

Ohne Hilfe der Naturwissenschaft ist eine professionell durchgeführte Erhaltung der Denkmäler heute nicht mehr möglich. Ihre Hilfe ist gefragt für die Ermittlung des materiellen Bestandes, die Erfassung des Erhaltungszustandes, die Beurteilung der Gefährdung, die Wahl und Prüfung der Massnahmen und Mittel, die Begleitung der Ausführung, sowie die Nachkontrolle und Dauerpflege. Der materielle Bestand betrifft die Architektur, die Konstruktion und die Materialien mit ihren Formen und Farben. Der Erhaltungszustand mit den Schadensformen und -situationen wird untersucht, um die durch inhärente Schwächen und Verwitterung hervorgerufenen Zerfallsvorgänge zu bestimmen und ihre Entwicklung zu verfolgen. Das erlaubt es in vielen Fällen, eine Prognose zu stellen und die Gefährdung differenziert zu beurteilen. Darauf beruhen die Wahl und Prüfung der Massnahmen und Mittel, die zur Erhaltung eingesetzt werden. Die wissenschaftliche Begleitung der Ausführung sowie die Nachkontrolle und Dauerpflege sind schliesslich die logische Konsequenz daraus.

Auch wenn man heute noch weit davon entfernt ist, dies systematisch zu tun, ist es doch interessant festzuhalten, dass man anlässlich der Restaurierung der Westfassade und der Türme der Klosterkirche von Rheinau in den Jahren 1976–1978, so wie man es zuvor am Zürcher Rathaus und am Hauptbahnhof eingeübt hatte, die Steinarten, die Farben (Polychromie), die Schäden und die getroffenen Massnahmen eingehend kartiert, dokumentiert hat. Das lag zum Teil wohl auch daran, dass die vom Institut für Denkmalpflege der ETH Zürich und vom Schweizerischen Landesmuseum durchgeführten Untersuchungen, als Dienstleistung des Bundes an die Restaurierung der Klosterkirche Rheinau, für den Kanton Zürich unentgeltlich waren.

Die vom Institut für Denkmalpflege der ETH damals durchgeführten Untersuchungen sind Gegenstand der folgenden Überlegungen. Man darf sich aber nicht einen klar umrissenen Forschungsauftrag vorstellen, denn was untersucht werden sollte und durfte, ergab sich ad hoc aus den Fragen, die an den jeweiligen Sitzungen und Begehungen auftauchten.

Die Statik der Türme und der Fassade wurde vom Bauingenieur beurteilt und die Polychromie an den Wasserspeiern und Fassadenfiguren untersuchte das Labor des Landesmuseums. Das Institut für Denkmalpflege behandelte Einzelfragen der Polychromie, entwarf den Inhalt und die Darstellungsmethode der Stein- und Schadenskartierung, begleitete die praktische Arbeit des Bauuntersuchers und wurde nach Lust und Bedarf der Bauleitung beratend bei der Wahl und Anwendung der Methoden und Mittel zur Konservierung beigezogen.

Kartierung der Steinarten und der Schäden

Als Grundlage für alle Eintragungen der Steinarten, der Schäden sowie des Stein- und Mörtelersatzes und der Mittel standen die damals im Massstab 1:20 neu erstellten steingerechten Pläne der Türme und der Westfassade von Peter Albertin zur Verfügung. Um die damals noch sehr aufwendigen Farbkopien zu umgehen, wurden die verschiedenen Steinarten mit Nummern und die Schadensarten mit Buchstaben bezeichnet, wie es in der Legende *(Abb. 1)* ersichtlich ist.

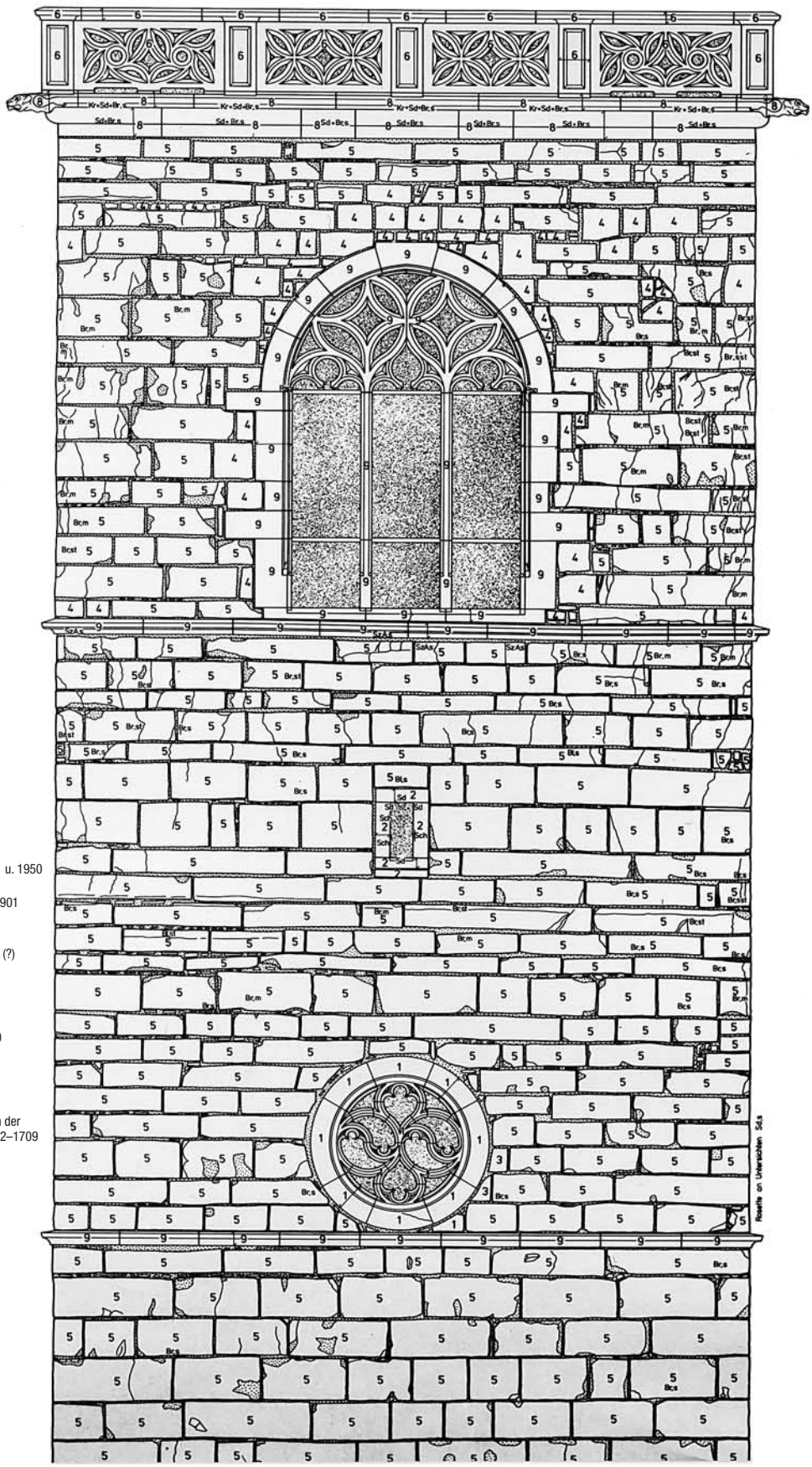
Diese Kennzeichnung hat den Vorteil, dass bei jeder Schwarzweisskopie die ganze Information enthalten ist. Allerdings ist sie unübersichtlich. Dem kann aber leicht abgeholfen werden, indem man, je nach dem, was man darstellen will, den Nummern bzw. den Buchstaben Farben zuordnet und die Pläne danach ausmalt – was ohne weiteres von jeder zuverlässigen Person ohne spezielle Ausbildung getan werden kann.

Die Steine

Wie aus den Beobachtungen vor Ort und aus den Quellen ermittelt werden konnte, bestehen die Fassaden der Türme und der Klosterkirche aus verschiedenartigen, zum Teil gefassten Steinen (Statuen) und Mörteln. Manche Steinarten der Türme und der Westfassade stammen aus der Bauzeit; andere sind bei den verschiedenen Restaurierungen als Ersatzsteine hinzugekommen.

Beim Bau, wie bei den früheren Restaurierungen spielten die Transportmöglichkeiten und -wege für die Steinwahl eine grosse Rolle. Für die Quadersteine beider Türme wurden, obwohl sie verschieden alt sind (Südturm 1572–1578, Nordturm 1706–1711), hauptsächlich lokal vorkommende Steine gewonnen. Die hell angewitterten Quader der Mauern beider Türme sind ursprünglich aus einem dichten Kalkstein des oberen Malms (Plattenkalk) des Juras. Sie sollen vom *Altenhauser Steinbruch* (unterhalb Altenburg) am Ufer des Rheins und aus dem *Steinbruch bei Nohl* (Gemeinde Laufen-Uhwiesen) stammen – also von Vorkommen die zwischen Rheinau und Neuhausen liegen. Sandsteine aus der Nähe des Klosters (Riedt bei der unteren Rheinbrücke) wurden nach Hermann Fietz nur zum Vermauern hinter den Kalksteinquadern verwendet.[1]

Für die Portale, Fenster, Wappen und Nischen wurden zumindest für den jüngeren Nordturm *Plattensandsteine* der *marinen Molasse* per Weidling von Rorschach am Bodensee nach Schaffhausen und von dort per Fuhre nach Rheinau gebracht. Die Fassadenfiguren, Maria (oben), Petrus (links) und Blasius (rechts), schuf der Bildhauer Josef Anton Tschupp aus Villingen aus einem feinkörnigen rötlichbraunen Kalkstein, der einer sehr feinkörnigen



Legende:

Gesteinsarten:

1	Granitischer Sandstein	Ersatz 1918–21 u. 1950
2	Plattensandstein (Rorschacher Sandstein)	alt. 1704–10 z.T. evtl. auch 1901
3	Sandstein der Trias, Region Schaffhausen	alt
4	Tuffsteine, Quelltuff	Ersatz A. 20 Jh. (?)
5	Kalksteine der Region um Rheinau (Altenburg, Nohl)	alt
6	Kalksteine von Savannières, Frankreich	Ersatz 1901
7	z.T. oolithischer Kalkstein, evtl. von Laufen u. Solothurn	Ersatz um 1950
8	Zweiglimmergneis, Tessinergneis	Ersatz 1901
9	Kunststein	Ersatz 1916–21
10	Feinkörniger «Elbenstein» Trias, Muschelkalk	Orig. der Fig. an der West-Fass. 1702–1709

Verwitterungserscheinungen:

Sd	Absandend
Br	Abbröckelnd
Bl	Abblätternd, aufblätternd, parallel zur Schichtung
Sch	Schalenbildung
GKr	Gipskruste
Kr	Kruste allgemein
SzA	Satzausblühungen
Rsp	Rostsprengung
ZF	Zementflick
Pf	Mauerraute, Pflanze
s	schwach
m	mittel
st	stark
sst	sehr stark

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Westfassade. Steingerechter Plan des 3. und 4. Turmgeschosses. Gesteinsarten und Verwitterungserscheinungen. Mst. ca. 1:80, dat. 10. Mai 1976, sign. P. Albertin. Winterthur.

Varietät des Elbensteins aus dem Hauptmuschelkalk im Wutachtal entspricht, der aber auch in der Nähe von Villingen im Ostschwarzwald vorkommt.[2] Wie schon erwähnt, wurden viele dieser *Originalsteine* bei Restaurierungen ersetzt. So gibt es heute:

- Granitische Molassesandsteine als Ersatz für den Sockel (vermutlich von Guntliweid) und als Ersatz für die Rorschacher Sandsteine der Tür-, Fenster- und Nischeneinfassungen.
- Oolithischer Kalkstein von Laufen für Ersatzquader anstelle des lokalen Malmkalks.
- Savonnières Kalkstein (Departement Meuse, Frankreich) für die Brüstung anstelle der Plattensandsteine.
- Zweiglimmergneis aus dem Tessin für das Kranzgesims mit den Wasserspeiern und die Plattform.
- Kunststein: Gesimse, Fenstergewände und Masswerke der Türme.

Welche Steinarten bei welcher Restaurierung ersetzt wurden, ist aus der Tabelle *(Abb.1)* mit den Baumassnahmen ersichtlich. Amüsant ist es, dass der *Tessinergneis* des Kranzgesimses und der Plattform sowohl im Dokument aus der Kugel des Nordturmes, wie im Protokoll des Regierungsrates vom 23. März 1901, als billigerer Wassener Granit bezeichnet und verrechnet wurde, obwohl dort eindeutig Tessinergneis verwendet wurde. Nicht immer ist Verlass auf Dokumente!

Während man sich vorher mit lokalen oder per Schiff erschlossenen Wegen begnügte, holte man seit der Erschliessung der grossen Transportwege mit der Eisenbahn im 19. Jahrhundert die Steine von immer weiter her. Die Anlieferung der Savonnières Kalksteine und des Laufener Kalks wurde erst mit dem Bau der Eisenbahn und jener der Tessinergneise erst durch die Eröffnung der Gotthardbahn im Jahre 1882 möglich.

Etwas sehr Informatives zeigen die Steinaufnahmen auch ganz deutlich, nämlich, dass praktisch alle profilierten Teile heute nicht mehr aus der Bauzeit stammen und dass unterhalb der Brüstung am Südturm weniger als die Hälfte und am Nordturm deutlich mehr als die Hälfte der Mauerquader noch ursprünglich sind, während an den Aufsätzen der Türme nach den Aufnahmen relativ wenig Kalksteine ersetzt werden mussten. *(Abb. 4)*

Die Schäden

Art und Intensität der unterschiedlichen Schadensformen (Absanden, Abbröckeln, Abblättern und Aufblättern parallel zur Schichtung, Schalenbildung, Salzausblühungen, Gipskrusten und Rostsprengung) hängen ab von der Steinart, ihrer Kombination mit anderen Materialien (z.B. Eisen bei der Rostsprengung) und von der Wetterexposition. Der wichtigste Stein an beiden Türmen ist der Malmkalk aus dem Jura. Seine Oberfläche verwittert weiss, wo sie beregnet und schwarz, wo sie regengeschützt ist. Die weisse, beregnete Oberfläche ist rauh (Mikrokarst) als Folge der chemischen Auflösung durch das mehr oder weniger saure Regenwasser; die schwarzen geschützten Bereiche sind mit einer, durch eingeschlossene Russ- und Schlackepartikel aus Verbrennungsrauch schwarz gewordene Kruste aus Gips belegt, die in den exponierten Bereichen bei jedem Regen weggewaschen wird. Diese Erscheinungen werden durch die Luftverschmutzung sehr verstärkt. Die Hauptschäden aber entstehen durch Abbröckeln, wobei der Kalkstein mit etwas bevorzugt horizontalen, d.h. schichtparallelen Rissen durchzogen ist und in Zentimeter bis Dezimeter grosse Bruchstücke (Brocken) zerlegt wird. *(Abb. 2, 3)* Die wiederholte Behauptung, dass Frost dies bewirke, wird hier wohl weitgehend zutreffen, obwohl auch thermische Dehnung dazu beitragen könnte.

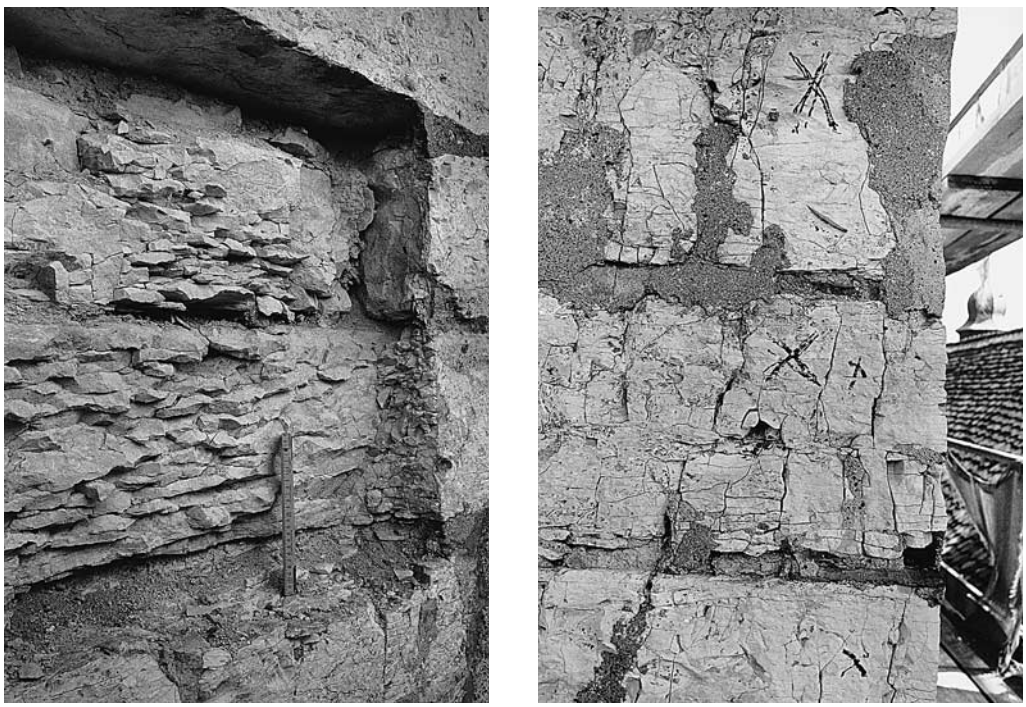
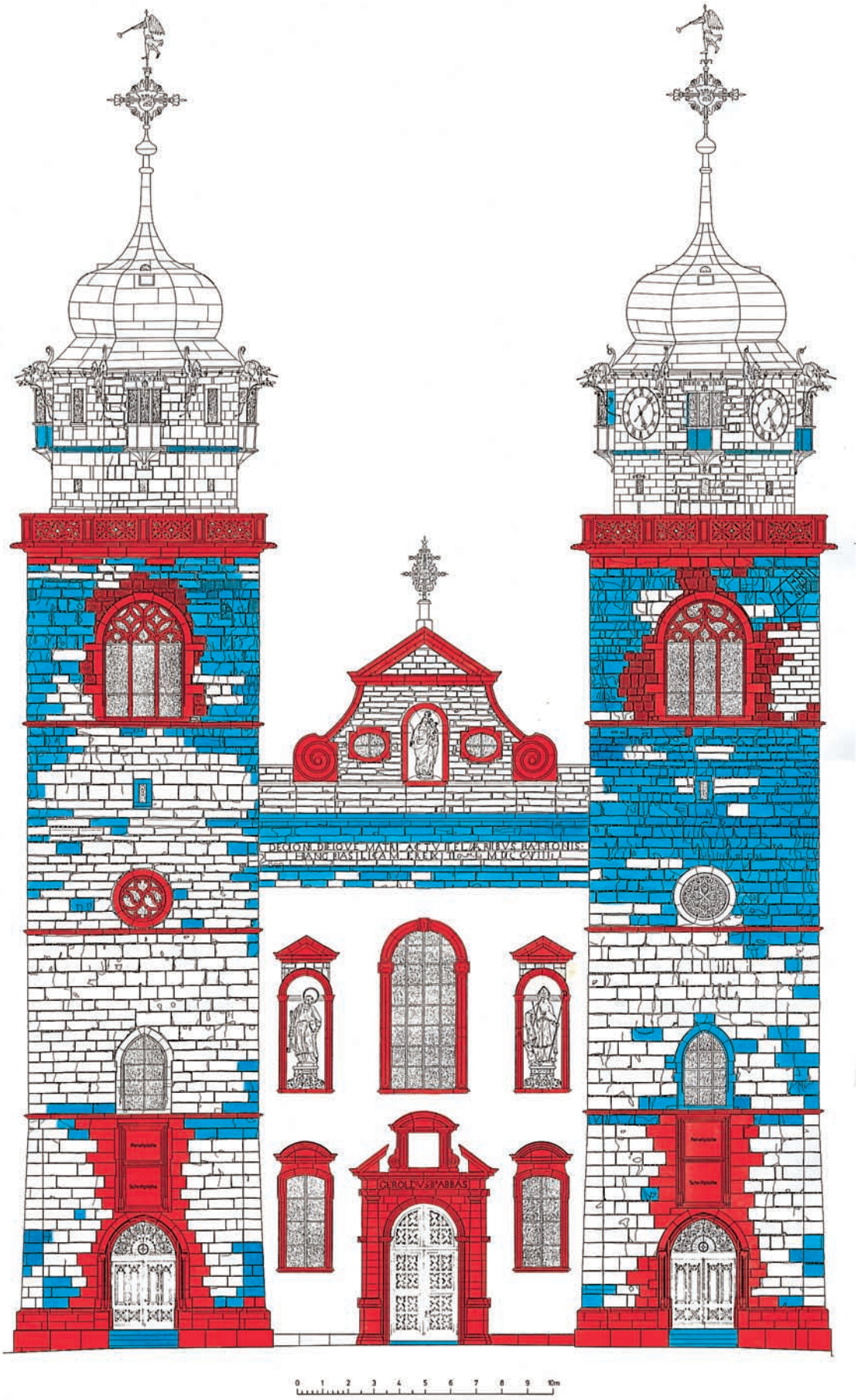


Abb. 2–3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Links: Mauerwerk auf der Westseite mit überwiegend horizontalen Lagerrissen. Rechts: Mauerwerk auf der Westseite mit vielen vertikalen Rissen. Aufnahmen von 1976.


DEOQVE DEIQVE MATRI ACTVI FLAMINIVS HAINONIS
HANC BASILICAM FIERI
GEROLDVS II ABBAS
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10m

Am stärksten sind die Steine in den Zonen unter dem Kranzgesims zerbröckelt, wo vermutlich von der undichten Plattform her Wasser in das Mauergefüge eindringen konnte. Doch wurde diese Schadensituation über diese simple Feststellung hinaus nicht weiter untersucht.

Eine wichtige Frage war, ob die von Rissen durchzogenen, zerbröckelten Kalksteine noch tragfähig seien. Wären sie es nicht mehr, dann hätte man fast alle Quadersteine der Umfassungsmauern ersetzen müssen. Die Tatsache aber, dass die Schäden nach 270 Jahren doch sehr begrenzt auftreten und viele der von Rissen durchsetzten und durchgehend zerbröckelten Steine mit gegenseitig verkeilten Brocken doch fest im Mauergefüge eingespannt sind, führte zur Erkenntnis, dass nur wirklich lockere Steine ersetzt werden sollten, was den Steinersatz doch etwas einschränkte. Erstaunlich ist die Tatsache, dass die Kalksteine an den besonders stark exponierten Turmaufsätzen viel weniger verwittert sind oder scheinen. Bei den Sandsteinen entwickeln sich an den beregneten Bereichen sehr häufig Schalen *(Abb. 5)*; an regengeschützten Bereichen haben sie Gipskrusten und sanden gerne ab. Weil die Rorschacher Plattensandsteine wenig beständig waren, wurden sie bei den Restaurierungen durch granitische bzw. Kunststeine an Masswerken, Giebeln und Gesimsen ersetzt. Die Frage der Festigung und des Oberflächenschutzes stellte sich nur für die Sandsteine, besonders an den Turmaufsätzen. Hier wurden von Steinmetz Josef Ineichen auch die entsprechenden Mittel eingesetzt. Die Beurteilung der Schadensintensität und des Schadenfortschritts als Voraussetzung für eine Prognose über das zukünftige Verhalten wird fast immer auch dadurch erschwert, dass die exponierten und zugleich wetterempfindlichen Bereiche schon bei früheren Restaurierungen weitgehend verändert oder ersetzt wurden. So erhielt z.B. der nördliche Gebäudesockel 1877 einen Zementvorsatz, der 1934 wenigstens zum Teil in granitischem Sandstein wiederum ersetzt wurde.

Zudem ist die Hauptschadensform, das Abbröckeln, schwer zu bewerten, weil die Risse in die Tiefe reichen und meist nur die Oberfläche beobachtbar ist. Dies erlaubt nicht den Schluss, dass der Südturm aufgrund seines höheren Alters stärker verwittert sei als der Nordturm, obwohl dort bei der letzten Restaurierung viel mehr Quadersteine ersetzt wurden. Es gibt zu viele Faktoren, wie die ursprüngliche Steinqualität, die Wetterexposition sowie all die subjektiven Einflüsse, die bei der Entscheidung zum Ersatz mitspielen. Es kann sein, dass der Kalkstein dort schon zu Beginn vom Steinbruch her stärker von Risschen durchsetzt war. Es ist aber trotz allem auffallend, dass die meisten Quadersteine, obwohl man grossen Wert auf Substanzerhaltung legte, bei der letzten Restaurierung von 1976–1978 ersetzt wurden.

Abb. 4 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht der Westfassade mit Einfärbung der Ersatzsteine. Rot: vor 1976 ersetzt. Blau: 1976–1978 ersetzt. Plan Nr. 2.1102, Mst. 1:200, dat. 3. Mai 1976, sign. P. Albertin, Winterthur.

Abb. 5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Erkerkonsole auf der Ostseite des Turmaufsatzes. Schalen am Rorschacher Sandstein. Aufnahme von 1976.

Anstriche und Reinigung

Bei den Fassadenskulpturen aus Kalkstein stellte sich die Frage, ob sie ursprünglich steinsichtig waren oder, wie auch vermutet, anlässlich der letzten Restaurierung einfach in einem Ockerton gefasst wurden. Die Untersuchungen der Farbstratigraphie *(Abb. 6, 7)* zeigen klar, dass an den Figuren mindestens fünf Farbfassungen übereinanderliegen.[3] Die unterste ist ein rötlichbrauner Anstrich, der etwa dem Steinton entspricht.[4] Gleichzeitig zeigten Proben vom Nischenhintergrund, dass dort ursprünglich ein Kaput Mortuum Ton vorhanden war. Die originale Fassung wurde im Lauf der 270jährigen Geschichte mindestens viermal überfasst. Das ergab eine sehr dichte, undurchlässige Beschichtung, was das Problem der Dampfdiffusion bzw. der Atmungsfähigkeit der Beschichtung aufwarf. Immer wieder wird auch heute noch von Fachleuten gefordert, dass ein Stein atmungsfähig bzw. seine Oberfläche mit und ohne Beschichtung dampfdurchlässig sein müsse, damit er eine gewisse Beständigkeit habe und der Verwitterung widerstehen könne. Diese Forderung wird besonders von naturwissenschaftlich-technischer Seite immer wieder gestellt.

Ein am Auftrag interessierter Steinreiniger hat dies damals offensichtlich sehr ernst genommen und machte sofort und unaufgefordert am Mantel über dem Knie des Apostels Petrus eine zünftige Reinigungsprobe.[5] *(Abb. 8)* Er laugte die fünf Farbfassungen samt Originalfassung kurzerhand bis auf den porösen Stein ab und hinterliess eine von den Farben befreite, aber nun mit einer schädlichen Salzausblühung belegte Steinoberfläche. Diese Salzausblühung, die sich unmittelbar nach der Reinigung gebildet hat, besteht, wie die Analyse ergab, aus Natriumcarbonat (Na_2CO_3), einem sehr schädlichen, alkalisch reagierenden Salz, das aus Natronlauge stammt. Damit war an dieser Stelle sowohl der originale Zustand zerstört, als auch der Stein durch Salzsprengung potentiell gefährdet. Dazu drängen sich drei allgemeine Fragen auf.

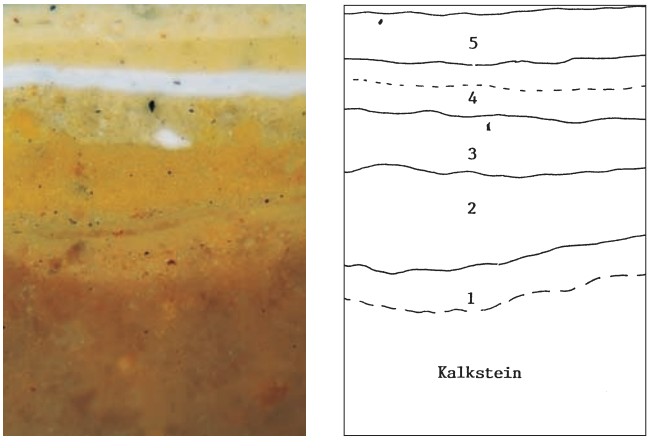


Abb. 6–7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade. Nischenfigur. Farbquerschnitt mit Fassungsabfolge. Der typische Schichtenaufbau, hier von der Statue des Hl. Blasius, jedoch zutreffend für alle drei Statuen, sieht folgendermassen aus:

0 rötlicher Kalkstein, Elbenstein. Entgegen einer damaligen Vermutung gibt es keine eindeutigen Anzeichen dafür, dass der Stein längere Zeit ungeschützt der Witterung ausgesetzt war.
1 Zweischichtige Ölfarbe (Öl und nicht bekannte Zusätze), offensichtlich 1. Auftrag verdünnt (Eindringen der Pigmente in die Steinoberfläche). In der vorliegenden Probe kein Steinweiss auf eine reine isolierende «Ölschicht». Die Pigmentierung weist auf einen ursprünglichen Terrakottaton hin. Diese Originalfassung muss aufgrund der darüberliegenden Schmutzschicht längere Zeit sichtbar gewesen sein.
2 1. Übermalung in ähnlicher Farbe, gealterte Oberfläche
3 2. Übermalung in Beigegrau
4 3. Übermalung in Graubeige
5 4. letzte Übermalung (entweder 1924, anlässlich der grossen Fassadenrestaurierung oder 1953/54 durch die Firma Rapold, Rheinau).

Alle Fassungsfarben sind mit gelben Ockerpigmenten und geringen Anteilen von roten, braunen Erdpigmenten, sowie Preussisch Blau (Schicht 3) oder Ultramarin (Schicht 4) angesetzt worden.

Sie betreffen:

1. Die Richtigkeit und Relevanz allgemeiner naturwissenschaftlich-technischer Aussagen und Forderungen im Einzelfall.
2. Die Reichweite der Fachkompetenz eines Handwerkers am Denkmal.
3. Die Reihenfolge der Arbeiten am Denkmal.

Zu Punkt 1: Die allgemein formulierte Aussage, dass eine Steinoberfläche diffusionsfähig (atmungsaktiv oder wasserdampfdurchlässig) sein müsse, ist hier eindeutig falsch. Der heutige Zustand der Fassadenplastiken nach 267 Jahren Wetterexposition und periodischer Überfassung bezeugt dies mit aller Deutlichkeit. Während in der unmittelbaren Umgebung der Statuen sehr viele Steine der Fassade und der Nischen so zerstört waren, dass man sie ersetzen musste, sahen die Statuen intakt aus. Diese Tatsache ist stärker als alle theoretischen Überlegungen. Zudem finden sich die Statuen in guter Gesellschaft mit vielen Fassaden in der Stadt Basel, mit den Portalplastiken des Berner Münsters, der Lausanner Kathedrale und vielen anderen Objekten. Doch wäre, wie in der Baupraxis üblich, die umgekehrte Behauptung, dass alle Steine eine dichte Oberfläche haben müssten, um witterungsbeständig zu sein, ebenso falsch. Auch dafür gibt es Beispiele. Es kommt eben auf die Umstände an, und diese können nur mit wirklich umfassendem Wissen beurteilt werden.

Zu Punkt 2: Der erwähnte Steinreiniger wusste zwar sehr wohl, mit welchem Reinigungsmittel sich Ölfarbe sicher entfernen lässt. Doch war er nicht im Bilde über die Bedeutung der Farbfassungen; mit den Nebenwirkungen, über die er eigentlich hätte Bescheid wissen müssen, war er ebenfalls überfordert. Offenbar wusste er nicht, dass Alkalilaugen sehr steinschädliche Salze freisetzen. Er hat hier mit dem Reinigungsversuch seine Fachkompetenz eindeutig überschritten. Da derartige Schädigungen, die ähnlich sind wie jene, die durch Wasserglas und Portlandzement entstehen, heute noch sehr häufig sind und viel zu wenig beachtet werden, rechtfertigt es sich, am Beispiel der hier verwendeten Natronlauge den Reaktionen und Schadenvorgängen nachzugehen, die solche Mittel in Gang setzen:

Abb. 8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade. Reinigungsversuch an der Statue des Hl. Petrus. Die gelblich aussehenden Farbfassungen sind bis auf den rötlichen Stein weggelaugt und weisse Ausblühungen aus Natriumkarbonat-Salz sind erschienen.

Natronlauge (NaOH) wandelt sich durch Aufnahme von Luftkohlensäure um in das Natriumsalz Natrit ($Na_2CO_3*10\,H_2O$) nach der Reaktion:

$$2\,NaOH+CO_2+9\,H_2O \Rightarrow Na_2CO_3*10\,H_2O$$

Mit der Schwefelsäure der Luft reagiert Natrit weiter zum Natriumsulfat Mirabilit ($Na_2SO_4*10\,H_2O$) nach der Reaktion:

$$Na_2CO_3*10\,H_2O+H_2SO_4 \Rightarrow Na_2SO_4*10\,H_2O+CO_2+H_2O$$

Ist im Stein auch noch Gips ($CaSO_4*2\,H_2O$) vorhanden, was an den Fassaden aus der Luftverschmutzung fast immer der Fall ist, wandelt sich das Salz Natrit um zu Mirabilit und Kalk $CaCO_3$ nach der Reaktion:

$$Na_2CO_3*10\,H_2O+CaSO_4*2\,H_2O \Rightarrow Na_2SO_4*10\,H_2O+CaCO_3+2\,H_2O$$

Beide Salze Natrit ($Na_2CO_3*10\,H_2O$) und Mirabilit ($Na_2SO_4*10\,H_2O$) gehören zu den schädlichsten Mauersalzen. Sie können alle porösen Materialien durch Salzsprengung zerstören.

Zu Punkt 3: Die Reihenfolge der Arbeiten war falsch. Hätte man vor dem Reinigungsversuch die Plastiken wirklich untersucht, wäre man zur Erkenntnis gelangt, dass die Ölanstriche zur Originalsubstanz der Plastiken gehören und ausserdem nach 267 Jahren keine Schäden haben. Damit existierte auch kein Grund, die Anstriche zu entfernen. Im Gegenteil gab es die Verpflichtung sie zu erhalten. Zudem hätte sich ein versierter und verantwortungsvoller Fachmann nach dem Objekt des Reinigungsversuchs erkundigen müssen. Es ist klar, dass ein Reinigungsversuch nur in exakter Kenntnis der Sachlage und ausschliesslich im Auftrag des für das Denkmal Zuständigen erfolgen kann, nicht aber wie hier nach Gutdünken des Einzelhandwerkers. Zum Glück haben das Ergebnis und ein naturwissenschaftlicher Protest die weitere Reinigung und Schädigung verhindert.

Ausblick

Man muss die Zusammenarbeit bei der Fassadenrestaurierung aus der damaligen Perspektive sehen. Es waren die Jahre, in denen die Denkmalpflege öffentlich hoch geschätzt wurde und man sich darum bemühte, die Methoden vor allem der Chemie und Physik vermehrt in die Konservierung und Restaurierung einzubeziehen. Zunächst fragte man nach der Farbigkeit (Farbstratigraphie, Pigmente und Bindemittel) und darauf nach Art, Herkunft und Herstellung der Materialien (Steine, Mörtel, Holz, Glas, Metalle usw.). Weiter war man daran interessiert, die Schäden und die Massnahmen zur Konservierung und Restaurierung zu dokumentieren. In Rheinau ging man weit über das damals noch übliche Mass hinaus. Trotzdem war es keine systematisch durchgehaltene, naturwissenschaftliche Begleitung der Fassadenrestaurierung. Die Restaurierung bestand darin, die Schäden festzustellen, zu dokumentieren und anschliessend zu reparieren bzw. Steine dort zu ersetzen, wo man es für notwendig hielt. Kleinere Partien wurden auch gefestigt. Es wäre aber möglich gewesen, die Schäden nicht nur festzustellen, sondern sie auch in ihrer Art und Entwicklung an den einzelnen Stellen der Fassaden mit den verschiedenen und unterschiedlich exponierten Steinen zu verfolgen. Das hätte allerdings eine vertiefte Untersuchung der Vorgänge erfordert, für die man weder die Mittel noch das notwendige Vertrauen hatte. Ziel eines solchen Vorgehens wäre es, nur dort, wo notwendig, d.h. wo ein Schadensfortschritt lokal festgestellt werden kann, angemessen einzugreifen und so zu einer andauernden Kontrolle und Pflege zu kommen, statt auf die nächste Restaurierung zu warten.

Einige neue Schädigungen sieht man bereits heute. *(Abb. 9)* Die Sockelsteine aus granitischem Sandstein (Guntliweid) am Fusse des Nordturms zeigen, achtzehn Jahre nach Abschluss der Restaurierung, neue Schalenbildung. Solche Schalen waren vor und bei der letzten Restaurierung an diesem Ort noch nicht vorhanden. Sie bilden sich nur dort, wo der Sandstein dem Regen ausgesetzt ist und oberflächlich regelmässig durchnässt wird. Wenn man die Schadensituation bei Regen beobachtet, *(Abb. 10)* zeigt sich eindeutig, dass das Wasser aus dem Wasserspeier vom Kranzgesims unten an den Sockel spritzt und diesen nässt. Es ist offenbar nicht mehr festzustellen, wie die Türme vor 1976 entwässert wurden. Es stellt sich nun die Frage, ob man die Wasserspeier weiter so funktionieren lassen will und damit in Kauf nimmt, dass die Sockelsteine relativ rasch verwittern und als Verschleissteile periodisch geflickt beziehungsweise ersetzt werden.

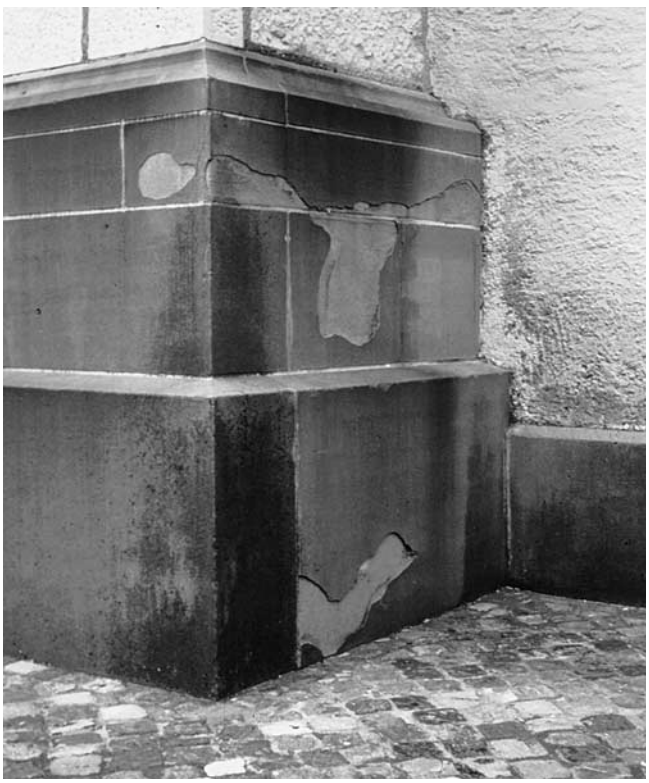


Abb. 9 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Neue Schalen am Sockel aus granitischem Molassesandstein. Aufnahme von 1994.

Abb. 10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Westfassade und Nordturm. Schadensituation im Überblick mit gut erkennbarer Feuchtezone unten, verursacht durch den Wasserspeier. Aufnahme von 1994.

Es bestand in der Denkmalpflege der siebziger Jahre noch eine ausgeprägte Furcht vor den Aussagen der Naturwissenschaftler und Ingenieure. Sie fand ihren imperativen Ausdruck im Ruf der *Kunstdenkmalpfleger* nach dem Primat der Geistes- über die Naturwissenschaften. Diese Furcht war, so meine ich, aus zwei Gründen auch berechtigt: einerseits wegen der Inkompetenz von manchen beratenden Naturwissenschaftlern und Technikern und andererseits wegen der Mühe der Denkmalpflege, die Probleme des Zerfalls und der Erhaltung von Kulturgütern interdisziplinär zu behandeln. So wird die Denkmalpflege, ohne es wahrzunehmen, weiterhin irrelevante und manchmal auch falsche Ratschläge befolgen, und wenn sie sich betrogen fühlt, weiterhin die Technologie fürchten. Man war und ist hier auch heute erst am Beginn einer wirklichen Zusammenarbeit im Dienst am Denkmal. Es ist aber durchaus möglich, eine kompetente, effiziente und relevante Zusammenarbeit aufzubauen und praktisch einzuüben, wenn die Mittel für eine seriöse Aus- und Weiterbildung sowie für die notwendige Infrastruktur aufgebracht werden.

Farbuntersuchungen an den Nischenfiguren der Fassade

Die Nischenfiguren wurden mehrmals auf ihre Farbfassungen hin untersucht, zuletzt in Zusammenarbeit von Franz Lorenzi und Bruno Mühlethaler vom Schweizerischen Landesmuseum im Jahr 1975. Im Vordergrund der Diskussion unter den Verantwortlichen stand die Frage, ob die Figuren von Anfang an gefasst waren oder ob sie zur Bauzeit eventuell steinsichtig gewesen sein könnten. Die Tatsache, dass direkt auf dem Stein keine Schmutzschicht jedoch verschiedene, laut Mühlethaler fünf Farbschichten festgestellt werden konnten, war eine klare Antwort. Offensichtlich gab es zunächst ein gewisses Unbehagen gegenüber der Tatsache, dass der Stein sogar mehrfach, überstrichen war und sich nicht in seinem Naturzustand zeigte. Die ersten Vorstellungen, die sich 1974 in einem Leistungsverzeichnis und einer Kostenschätzung des Hochbauamtes für die Aussenrestauration niederschlugen, gingen dahin, dass die Figuren zunächst einmal vollständig abgelaugt werden müssten.[6] Der weiter oben geschilderte Reinigungsversuch am Knie des Hl. Petrus im Jahr 1976 war die Konsequenz. Arnolds Intervention und der Nachweis, dass diese Farbschichten den Figuren nicht schaden, sondern sie im Gegenteil offensichtlich schützen, was ihre weitgehend unversehrte Oberfläche unmissverständlich bewies, bewirkte einen Bewusstseinswandel. So wurde in der Besprechung vom 31. Mai 1977 in Anwesenheit von Albert Knoepfli, Andreas Pfleghard, Herbert Lauber und Hans Kollegger folgendes Vorgehen beschlossen: «Die Statuen der Hauptfassade werden nur im Bereich der feinen Partien (Wappenbereich) bis auf den Sandstein abgelaugt und neu gestrichen. Alle übrigen Partien werden gut gereinigt und mit einem zusätzlichen Anstrich ergänzt. Die Risse sind vom Steinhauer zu schliessen.»[7] (M.W.)

Anmerkungen

1 Fietz Klosterkirche 1932, S. 52.

2 De Quervain 1984, S. 186–191.

3 Nach dem Bericht von Bruno Mühlethaler (SLM) vom 27. April 1994.

4 Albert Knoepfli hält als Erstfassung den Terrakottaton für wahrscheinlich. Aktennotiz HBA vom 8. April 1976.

5 Beobachtung vom 19. Mai 1976.

6 ZDA Rheinau Klosterkirche: HBA–Verzeichnis 1974, S. 12.

7 ZDA Rheinau Klosterkirche: Aktennotiz vom 1. Juli 1977.

Abbildungsnachweis:

Kantonales Hochbauamt Zürich, Planarchiv der kantonalen Denkmalpflege: 1, 4 (Einfärbung von Rita Hessel, kant. Denkmalpflege).

Kantonales Hochbauamt Zürich: 2, 3, 5.

Kantonale Denkmalpflege: 7 (Zeichnung Mühlethaler).

Andreas Arnold, Zürich: 6, 8–10.

Zum Inhaltsverzeichnis

BAUINGENIEURMÄSSIGE UNTERSUCHUNGEN AN DEN TÜRMEN

Peter Ehmann und Rolf Johann

Ausgangslage

Im Rahmen der vor allem architektonisch-künstlerischen Renovationsaufgabe wurde auch eine statisch-konstruktive Beurteilung des Bauwerks durchgeführt. Die für die Ausführung der umfassenden Renovationsarbeiten bereitgestellten Fassaden- und Innengerüste boten Gelegenheit, zu schwer erreichbaren Bauteilen Zugang zu erhalten. In einem ersten Schritt ging es zunächst darum, Risse und andere konstruktive Schäden festzustellen und zu begutachten, das Tragverhalten und den baulichen Zustand der Hauptkonstruktion zu erfassen und allfällig erforderliche Sanierungsmassnahmen vorzuschlagen. Vom Auftraggeber wurde ausserdem eine allgemeine Aussage über die Dauerhaftigkeit der Kirche in den kommenden Jahrzehnten beziehungsweise über eine allfällige statische Gefährdung des Baues erwartet.

Die ausgearbeitete Expertise schloss an frühere, im Zusammenhang mit Renovationen oder Reparaturen der Klosterkirche durchgeführte Untersuchungen an. Gemäss historischen Angaben war der Südturm schon kurz nach der Fertigstellung der heutigen Kirchenanlage gewissen Schäden unterworfen. Baumeister Franz Beer musste sich bereits 1718 mit Rissen am damals rund 130 Jahre alten Südturm befassen. Aus dem Jahre 1901 ist ein Schaden und der notwendige Ersatz eines Teils des Dachstuhls über der Vierung bekannt. 1935 erfolgte durch den Technischen Arbeitsdienst Zürich (TAD) unter der Leitung von Architekt und Kunstdenkmälerinventarisator Hermann Fietz (1898–1977), Zollikon, eine eingehende ingenieurmässige Beurteilung der Klosterkirche.[1] Der Zustand der Holz- und Massivkonstruktionen des Bauwerks wurde damals als befriedigend bezeichnet. In diesem Zusammenhang wurde auch darauf hingewiesen, dass die festgestellten Risse zum Teil oder sogar weitgehend ein beträchtliches Alter aufwiesen. Sie konnten jedenfalls auf verschiedenen alten Fotografien von diversen Bauwerkspartien bereits klar erkannt werden und mussten teilweise auch schon mehrfach ausgebessert worden sein. *(Abb. 1)*

Als Baumaterial wurde für die Aussenwände, die Pfeilerwände, die Fundamente und Turmmauern Kalkstein verwendet, während die Mittelschiff-Gewölbekappen bzw. -gurte aus Ziegelmauerwerk und die Gewölbekappen der Seitenkapellen aus porösem Kalktuffstein vollwandig erstellt worden sind. Die Dachkonstruktion, die Turmhauben und -treppen wurden aus Tannen- bzw. Eichenholz gezimmert; die Abdeckung der Kirche erfolgte mit einem Doppelziegeldach auf Lattung.

Als weitere Arbeitsgrundlagen standen uns einerseits frühere Beschreibungen der Klosterkirche anderseits detaillierte Planunterlagen und Zeichnungen der Turmfassade, die durch das Büro Peter Albertin, Winterthur, erstellt worden sind, zur Verfügung. Angaben über das Glockengeläute erhielten wir von der Firma Muff AG, Triengen (Kt. Luzern).

Unsere damalige Tätigkeit bestand in der Aufnahme der statischen Risse am Südturm und weiteren Bauteilen, in der Anordnung, Begleitung und ingenieurmässigen Auswertung der EMPA–Schwingungsmessungen, den Erhebungen über Turmfundationen, der Mitbeurteilung der äusserlichen Mauerwerksschäden und der Mörtelqualität, der Stellungnahme zum Steinersatz sowie in der Durchführung der zugehörigen statischen Berechnungen. Projekt und Bauleitung lagen beim Ingenieurbüro Hans Rudolf Fietz, Zürich. Die Sachbearbeiter waren Peter Ehmann, Winterthur, und Rolf Johann, Zürich.

Schadenanalyse

Der spätgotische Südturm ist bis auf 32 Meter Höhe viereckig mit einem Grundriss von 9 x 9 Metern. Die Mauerwerksstärke nimmt nach oben von Geschoss zu Geschoss von 2.5 bis auf 1.6 Meter ab. Über der Plattform im 5. Turmgeschoss sitzt ein achteckiger, mit einer Zwiebelhaube bekrönter Turmaufsatz. Die gemauerte Höhe

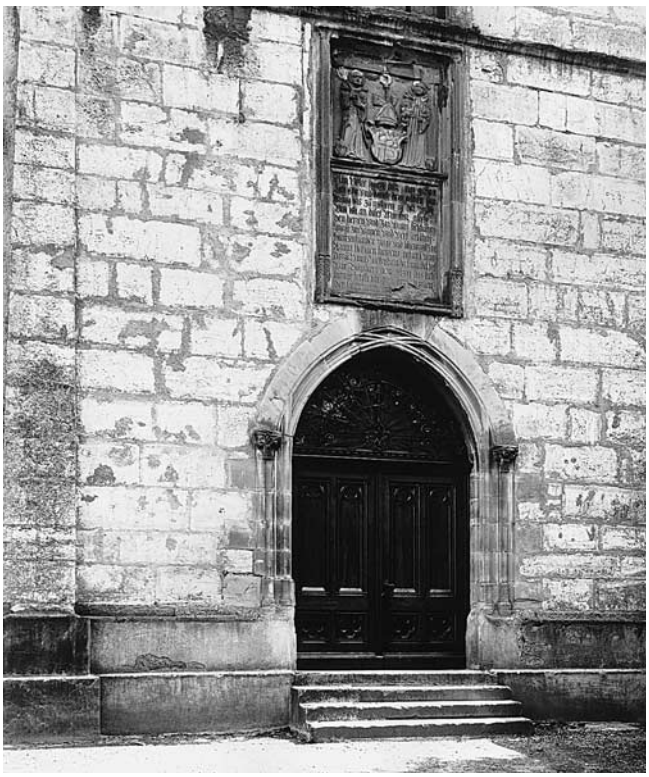
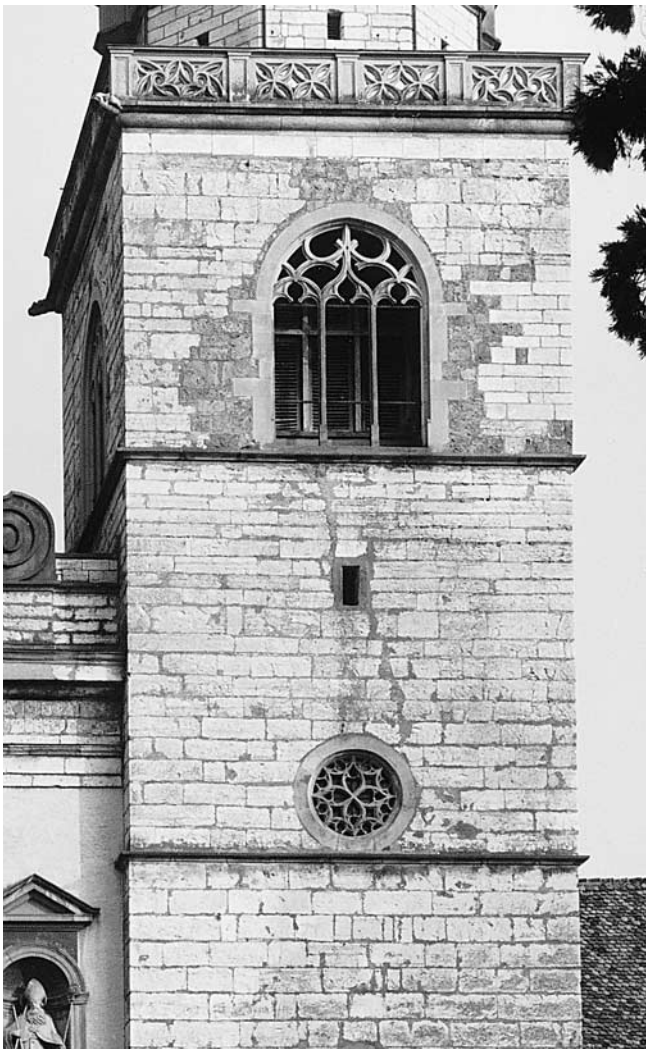


Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Sockelpartie mit Turmeingang und Relieftafel. Gut sichtbar sind die alten Zementflicke von früheren Reparaturen, die bei der jüngsten Restaurierung wieder entfernt wurden. Historische Aufnahme von 1923.

des Turmes beträgt 38 Meter, die Gesamthöhe bis zur lebensgrossen Engelsfigur rund 52 Meter. Das Mauerwerk besteht vorwiegend aus Kalksteinquadern, die im Verbund gemauert worden sind. Die Vermutung eines zweischaligen Mauerwerks mit einer Zwischenfüllung aus vermörteltem Bruchsteinmaterial erwies sich nach der Herausnahme eines ganzen Quaders als nicht zutreffend; es handelt sich um Massivmauerwerk. Die Qualität des angetroffenen Mörtels musste teilweise als schlecht bezeichnet werden. Die Kalksteinquader wiesen zahlreiche äusserliche Risse auf und waren zum Teil bis auf eine beträchtliche Tiefe verwittert. Während diese Risse die lokale Tragfähigkeit des Mauerwerks betreffen, handelte es sich bei den von uns aufgenommen Rissen um Erscheinungen, die das Gesamttragverhalten des Turmbaues beeinflussen können (homogener Querschnitt).

Diese Risse wurden vor allem im Bereich des 2., 3. und 4. Turmgeschosses, auffällig symmetrisch, jeweils ungefähr in der Mitte der Fassaden festgestellt. Sie bestanden meistens aus einer bis mehrere Zentimeter starken Öffnung der Mauerwerksfugen, verliefen zum Teil aber auch quer durch die Steine und waren an verschiedenen Orten bereits zu früheren Zeiten oberflächlich ausgestopft worden. *(Abb. 2)*



Schwingungsmessungen am Südturm

Unter den möglichen Ursachen der erwähnten, das statische Gesamtverhalten des Bauwerks betreffenden Risse wurden u.a. dynamische Beanspruchungen in Betracht gezogen, hervorgerufen durch das im 4. Turmgeschoss angebrachte sechsteilige Glockengeläute. Im Einverständnis mit der Bauherrschaft wurde deshalb die EMPA mit der Durchführung von Schwingungsmessungen beauftragt, die am 6. Mai 1976 zur Ausführung gelangten. Die durchgeführten Untersuchungen gliederten sich wie folgt:

- Biegeschwingungen des Turmes (W <–> E)
- Pendelschwingungen des Fundaments (W <–> E)
- Rissbewegungen
- Torsionsschwingungen

Alle Messungen erfolgten unter folgenden Bedingungen:

- Alle Glocken schwingen
- Es schwingen nur die Glocken auf der Südseite des Turmes
- Es schwingen nur die Glocken auf der Nordseite des Turmes.

Hierzu sei zu bemerken, dass während den Messungen alle Klöppel der Glocken fixiert waren und somit kein Geläute ertönte. Da zum damaligen Zeitpunkt nur drei Schwingungsmessgeräte für tieffrequente Schwingungen bis hinunter zu 1 Hz zur Verfügung standen, konnte gleichzeitig immer nur mit drei Kanälen gemessen werden. Um daher die Bewegung des Bauwerks einigermassen zu erfassen, wurde als Bezugspunkt immer eine Messstelle am Turm mit Schwingungsrichtung der Glokken (W <–> E) gewählt. Im Untersuchungsbericht der EMPA vom 26. Oktober 1976 wurden die wesentlichen Ergebnisse dargelegt. Sie können wie folgt zusammengefasst werden:

Die *Biegeschwingungen des Turmes* setzen sich aus den Pendelschwingungen des Fundamentes auf elastischem Baugrund, wobei der Turm als starrer, im Fundament eingespannter Stab aufgefasst wird, und aus einer elastischen Verformung von Unterbau und Rahmentragwerk des Turmes zusammen. Die Messungen zeigten, dass beim Schwingen aller Glocken eine Art Aufschaukeln und Abklingen der Turmschwingungen auftrat, wobei die dominierende Momentanfrequenz zwischen 1,6 und 1,9 Hz lag. Diese Feststellung liess vermuten, dass auch die Grundschwingung des Glockenturms eine Frequenz von 1,6 bis 1,9 Hz aufweist und so die resonanzartigen Aufschaukelungen verständlich machte. Es ist bekannt, dass Turmbauten aus altem Bruchsteinmauerwerk einerseits eine grosse Dämpfung und damit einen sehr flachen Verlauf der Resonanzkurve aufweisen und anderseits Glokkentürme mit der dreifachen Läutfrequenz (3. Harmonische zur Grundschwingung) leicht zu Resonanzschwin-

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. 3. und 4. Turmgeschoss. Zustand vor der Restaurierung. Aufnahme von 1972.

gungen erregt werden können, wie scheinbar auch im vorliegenden Falle, wo die Grundschwingung der sechs Glocken zwischen 0,4 und 0,6 Hz liegt. Diese resonanzartigen Aufschaukelungen nahmen ab, wenn nur die Glocken auf der Süd- oder nur diejenigen auf der Nordseite zum Schwingen gebracht wurden. Die maximal gemessene dynamische Auslenkung in Höhe des Glockenstuhls betrug dabei lediglich 126 µm und ist verglichen mit den dynamischen Werten anderer Glockentürme relativ gering.

Bei den Untersuchungen der *Pendelschwingungen am Fundament* wollte man die dynamische Auslenkung des Turmes ermitteln. Zur Vereinfachung können Pendelschwingungen auch angenähert durch zwei Bewegungen ersetzt werden, nämlich durch eine Drehung und eine horizontale Verschiebung des Fundamentes. Da zu wenig Messgeräte vorhanden waren, wurde auf die Messung der Horizontalverschiebung verzichtet und nur der maximale Drehwinkel des Fundamentes bestimmt. Wie bereits bei der Auswertung der Messungen der Biegeschwingungen des Turmes zeigten die Messresultate der Pendelschwingungen am Fundament resonanzartige Aufschaukelungen mit einer dominierenden Momentanfrequenz zwischen 1,4 und 1,7 Hz. Auch bei diesen Pendelschwingungen nahmen die resonanzartigen Aufschaukelungen bei einem einseitigen Läuten der Glocken ab.

Bei der Messung der Breite des grossen *Vertikalrisses* auf der Südseite wollte man Veränderungen der Rissbreiten während der Turmschwingungen ermitteln. Die Resultate zeigten, dass sich die Messpunkte bei allen Turmschwingungen simultan und in gleicher Richtung bewegten und innerhalb der Messgenauigkeit keine Differenzen in den Schwingwegamplituden auswiesen. Demzufolge hatte der relativ breite Vertikalriss auf der Südseite keinen merkbaren Einfluss auf die Schwingungseigenschaften des Turmes.

Die *Torsionsschwingungen* wurden in Höhe des Glockenstuhles untersucht, indem an den Messpunkten die Turmschwingungen für die Horizontalkomponente, senkrecht zur Südseite, simultan gemessen wurde. Torsionsschwingungen konnten festgestellt werden, doch waren die Differenzen der gemessenen Schwingwegamplituden relativ klein (unter 10 µm), so dass keine weiteren Aussagen anhand dieser Untersuchungsresultate möglich waren.

Für die dynamischen Berechnungen des Glockenturmes waren Kenntnisse der Fundationsverhältnisse von wesentlicher Bedeutung. Mangels entsprechender zuverlässiger Angaben auf den vorhandenen Plangrundlagen wurden am Südturm zwei, am Nordturm ein Sondierschlitz bis in den Bereich der Fundationskoten abgetäuft. Bei den Sondierlöchern am Südturm konnte festgestellt werden, dass die Unterkante der Turmfundation ungefähr 150 Zentimeter unter der Terrainkote der Eingangspartie West liegt. Beim Sondierloch am Nordturm lag die Fundamentsohle ungefähr 400 Zentimeter unter Terrain, d.h. auf Oberkante Grundwasserspiegel. Bei allen Sondierlöchern wurde durchwegs ziemlich fest gelagerter Kiesboden festgestellt. Am Nordturm (Sondierloch 3) konnte als Baugrund Fels festgestellt werden, was sich im übrigen mit den bei Fietz wiedergegebenen Daten aus der Bauzeit deckt.[2] Die vorhandenen Bodenverhältnisse konnten somit als gut bezeichnet werden. *(Abb. 3)*

Aufgrund einer ersten Beobachtung der *Kalksteinquader am Turmmauerwerk* wurde festgestellt, dass zahlreiche Blöcke Verwitterungsrisse aufwiesen. Zur Beurteilung des Verwitterungszustandes des Mauerwerks wurden einige Eckquader bis auf eine Tiefe von ungefähr 25 Zentimeter angespitzt. *(Abb. 4)* Die Verwitterungserscheinungen an den geprüften Quadern waren auch unter der Oberfläche noch sehr stark, ja zum Teil noch ausgeprägter als an der Oberfläche. *(Abb. 5)* Der Kalkfugenmörtel war teilweise von Pflanzenwurzeln durchzogen und in diesen Partien vorwiegend versandet. Diese Steinschäden dürften hauptsächlich den Frosteinwirkungen im Zusammenhang mit

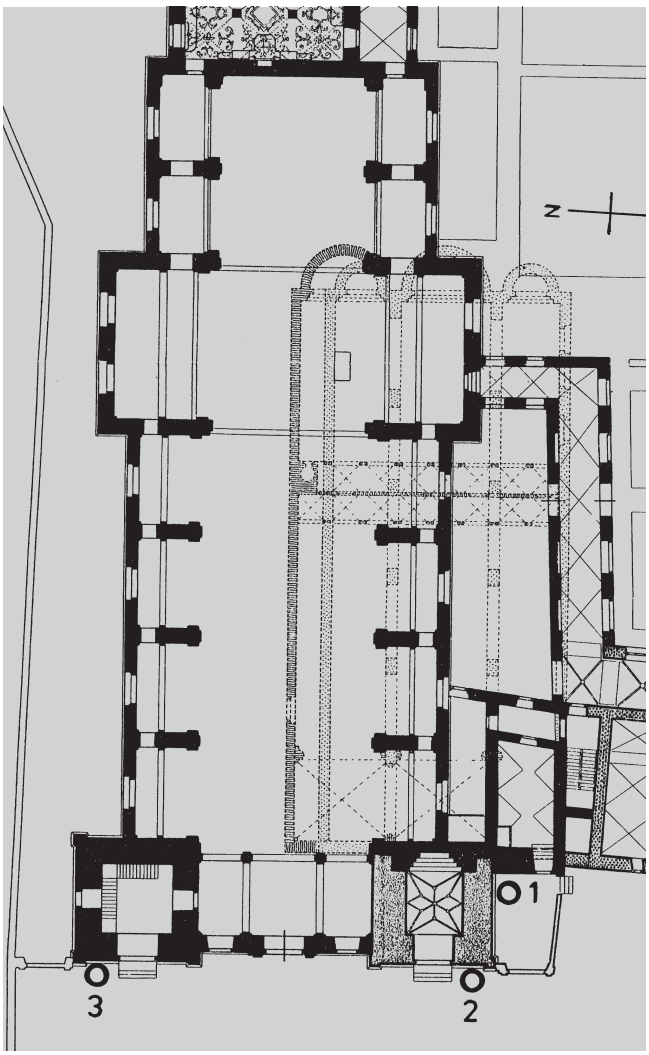
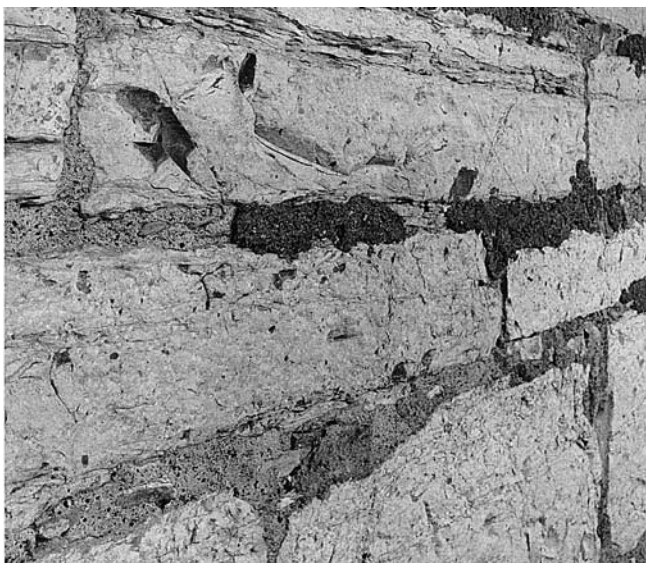


Abb. 3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Lageplan mit Eintragung der drei Sondierlöcher für die Überprüfung der Fundamente.



dem Feuchtigkeitshaushalt des gesamten Mauerwerks zuzuschreiben sein. Zur festgestellten minderen Qualität des Fugenmörtels wird zusätzlich zum Frost die massive Verwurzelung mit Bindemittelentzug zum unbefriedigenden Zustand beigetragen haben. Ebenso haben die diversen Zementmörtel-Flickstellen, die eine materialgerechte Atmung des Mauerwerks verhindern, einen wesentlichen Teil zum festgestellten Schadenumfang beigetragen. *(Abb. 6)*

Berechnungen

Statik Südturm

Ziel der statischen Berechnungen war die Ermittlung der vorhandenen Materialbeanspruchungen im Mauerwerk und an der Fundamentsohle. Daraus konnten einerseits Erkenntnisse über die Sicherheit des Bauwerks gewonnen und anderseits Aussagen über erforderliche Instandstellungsarbeiten gemacht werden.

Bei der Berechnungsmethode handelte es sich im wesentlichen um die Ermittlung der Eigenfrequenz (Biegeeigenschwingungszahl) des Turmbauwerks unter Berücksichtigung des elastischen Verhaltens des Baugrundes sowie der Bestimmung der dynamischen Beanspruchung des Bauwerks infolge Erregerkräfte, die bei Glockentürmen von schwingenden Glocken hervorgerufen werden. In den Berechnungen wurde berücksichtigt, dass der Turm als schwingender Stab angesehen werden muss, der ungleiche Massen und Steifigkeiten aufweist. Durch die grosse Turmmasse (Vmax. = 4500 to an der Fundamentsohle) und die Baugrundfederung lag die ausgewiesene Eigenfrequenz des Turmes nur wenig unter der Erregerfrequenz der Glocken.

Die ermittelte rechnerische Gesamtauslenkung des Turmes entsprach nahezu den aus den Schwingungsmessungen erhaltenen Resultaten, wobei jedoch ein Unterschied in der Aufteilung der Biege- und Drehanteile festgestellt werden musste. Diese ausgewiesene Differenz konnte auf die Anordnung der Messpunkte am Südturm zurückgeführt werden, wobei selbstverständlich ebenso die gewählten Materialkennwerte für das Kalksteinmauerwerk und den Baugrund eine Rolle spielten. Als Ergebnis dieser umfassenden statischen Berechnungen und der am Objekt durchgeführten Schwingungsmessungen konnten infolge Eigengewicht und dynamischer Beanspruchung nachstehende Materialspannungen aufgezeigt werden.

Die ausgewiesenen Randspannungen am Turmmauerwerk lagen im ungünstigsten Querschnitt bei ungefähr 8.0 kg/cm^2, wobei rund 10 % aus den Glockenschwin-

Abb. 4–6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Oben: Zurückgespitzte Eckquader mit starken Verwitterungserscheinungen im Innern. Mitte: Zerstörte Kalksteinquader wurden bis auf den gesunden Kern zurückgearbeitet. Unten: Kalksteinquadermauerwerk mit breiten Fugenvermörtelungen und Flickstellen aus Zement von früheren Restaurierungen. Zustand vor der Restaurierung. Aufnahmen von 1976.

gungen resultierten. Die Schubspannungen im Mauerwerk infolge Horizontalkräfte betrugen rund 0.1 kg/cm^2. An der Fundamentsohle wurden Bodenpressungen von ungefähr 6.0 kg/cm^2 ausgewiesen, wobei der dynamische Anteil mit ungefähr 8 % ins Gewicht fällt.

Die errechneten maximalen Materialbeanspruchungen mussten im Vergeich mit dem damaligen Zustand des Bauwerks als eher hoch bezeichnet werden. Obwohl weder die Risse, noch das zum Teil stark verwitterte Mauerwerk als solches eine akute Gefahr für die Türme bedeutete, konnte die vorhandene Sicherheit des Bauwerks sowie auch dessen Dauerhaftigkeit, als nur noch befriedigend bezeichnet werden.

Schadenausbesserungen

Risse Südturm

Besonders die vertikalen Risse im Südturm beeinträchtigen längerfristig das Tragverhalten des Turmbauwerks und bilden zugleich einen permanenten Angriffspunkt für eindringendes Wasser. Um der, der statischen Berechnung zugrunde liegenden Annahme des homogenen Querschnittes gerecht zu werden, wurde eine Ausbesserung der Risse angeordnet. Erste Versuche mit Injektionen (Injizieren von leicht expandierendem Injektionsgut auf Zementbasis) erwiesen sich als wenig zweckmässig, da bei dem teilweise äusserst lockeren und mit zahlreichen Verwitterungsrissen durchsetzten Mauerwerk umfassende Abdichtungsarbeiten nötig gewesen wären, um die Menge des erforderlichen Injektionsgutes zu begrenzen und umfangreiche Reinigungsarbeiten zu vermeiden. Aufgrund dieser Erkenntnisse war ein Abweichen vom ursprünglichen Sanierungskonzept angezeigt. In Absprache mit der Bauherrschaft wurde beschlossen, die erforderlichen Rissesanierungen nicht durch Injektionen von Kunststoffmörtel, sondern durch den umfassenden Ersatz von Kalksteinquadern zu realisieren. *(Abb. 7)* Vgl. den Fassadenriss von Albertin mit den Steineintragungen auf S. 236.

Steinersatz am Giebel und Turmmauerwerk

Wie vorgängig erwähnt, wurden in der statischen Berechnung maximale Mauerwerksrandspannungen am homogenen Querschnitt von ungefähr 8.0 kg/cm^2 ausgewiesen. Im Bereich von verwitterten und nur bedingt tragfähigen Steinen und Fugen könnten örtlich noch höhere Spannungen erreicht werden. Da diese ausgewiesenen Randspannungen angesichts der damals vorhandenen Verhältnisse bereits als hoch bezeichnet werden mussten,

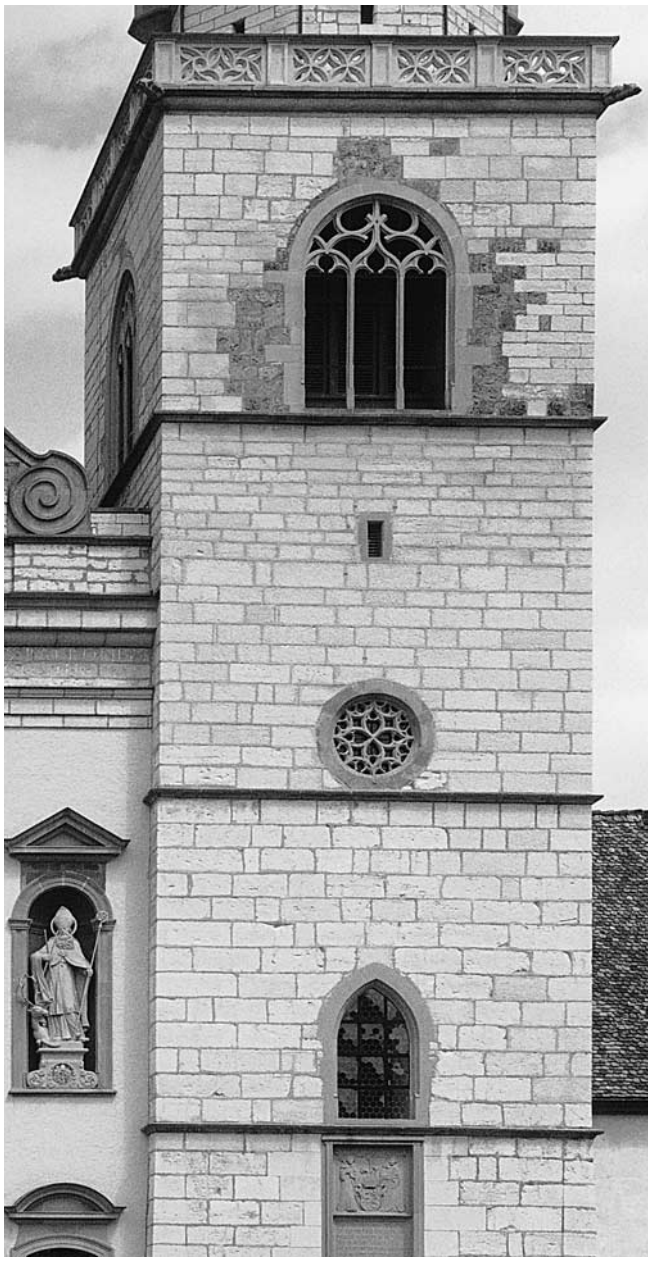


Abb. 7–8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Oben: Ausgewechselte Kalksteinquader besonders im 3. Turmgeschoss; der Vertikalriss ist nicht mehr zu sehen. Aufnahme von 1987. Unten: Eingangsfassade. Giebelpartie aus Kalksteinquadern. Steinersatz am Hauptgebälk durch winkelförmige Werkstücke aus Kalkstein, die mit Klebeankern im alten Mauerwerk befestigt wurden. Aufnahme von 1977.

drängte sich ein umfassender statischer Steinersatz auf. *(Abb. 8)* Aufgrund der statisch-konstruktiven Überlegungen sowie der Konsultation verschiedener Fachleute (Architekt P. Hartung, R. Arnet) wurde folgender Vorgang beim Steinersatz festgelegt:

- Die zum Ersetzen bezeichneten Quader werden bis auf ungefähr 20 cm Tiefe angespitzt.
- Der Steinersatz hat eine minimale Stärke von 16 cm aufzuweisen. – In der Höhe ist jeder dritte Quader auf minimal 50 cm Tiefe auszuspitzen und zu ersetzen. Damit ist die Knickstabilität des Steinersatzes gewährleistet.
- Für den gesamten Steinersatz ist als Bindemittel Kalkmörtel gemäss vorhandenem Spezialrezept zu verwenden. Das Ausstopfen und Hintergiessen der Fugen hat mit aller Sorgfalt durch einen ausgewiesenen Fachmann zu erfolgen.
- Der Steinersatz hat schichtweise von unten nach oben zu erfolgen.
- Zusätzlich zum statischen Steinersatz sind alle Mauerwerksfugen auf ihren Verwitterungszustand zu überprüfen und sofern erforderlich mit Kalkmörtel zu erneuern.

Um den Erfolg des vorgesehenen umfangreichen Steinersatzes sicherzustellen, rund 50 Kubikmeter Kalksteinquader waren zu ersetzen, wurden hohe Anforderungen an die Grundeigenschaften des zur Anwendung gelangenden Mörtels gestellt. Hatte er doch Qualitätseigenschaften zu erfüllen wie Frostbeständigkeit, Dichtigkeit, Festigkeit, Raumbeständigkeit, Homogenität und Baustellentauglichkeit. Um diese Ziele zu erreichen, wurde eine umfangreiche Serie von verschiedenen Mörtelmischungen erstellt und durch das LPM–Labor im Detail untersucht. Im entsprechenden Bericht vom Mai 1977 sind folgende Grundeigenschaften für qualitativ guten und frostbeständigen Mörtel für Kalksteinvermörtelungen gefordert:

- Zuschlagstoffe mit optimaler Verdichtbarkeit durch geeignete Kornverteilung mit genügend Feinanteilen.
- Keine lehmhaltigen Sande, welche die Verbundqualität stören können.
- Keine zu nasse Mischung, also auch kein Überschusswasser für eine bessere Verarbeitbarkeit, bei allenfalls zu wenig Feinanteilen.
- Richtige Makroporosität mit genügend Volumenanteil und regelmässiger räumlicher Verteilung für die Frostbeständigkeit.
- Die Verdichtung soll optimal sein.
- Der Fugenmörtel für Kalkstein soll relativ viel hydraulischen Kalk (sogenannten Sumpfkalk) als Bindemittel enthalten.

Auf obigen Grundlagen und einigen Erprobungen auf der Baustelle erwies sich letzlich die nachfolgend aufgeführte Mörtelzusammensetzung auch unter extremen Randbedingungen (Anmachwasserschwankungen, Mischung etc.) als optimal:

Mischungsverhältnis des Mörtels:

Sand: Raumteile 1:0
Portland-Zement: Raumteile 1:1/2
Hydraulischer Kalk: Raumteile 1:2
Weisskalk: Raumteile 1:2
Trass: Raumteile 3:4

Mischungsverhältnis des Sandes:

Brechsand: 0–4 mm – 36 % – min. Lehmanteil
Schwemmsand: 0–2 mm – 8 % – kein Lehmanteil
Betonsand: 0–2 – 36 % – min. Lehmanteil
Rundkies: 4/8 – 20 % – kein Lehmanteil

Schlussbemerkung

Die umfangreichen Restaurierungsarbeiten an den Türmen der ehemaligen Klosterkirche Rheinau konnten im Frühjahr 1978 abgeschlossen werden. Auch nach rund 20 Jahren zeigt sich, dass die damals gewählten bauingenieurmässigen Instandstellungsarbeiten richtig waren und nach den heutigen Regeln der Baukunst möglichst dauerhafte Gewähr gegen erneute Schadensbildung bieten.

Anmerkungen

1 Die Unterlagen dieser Untersuchungen konnten bisher nicht ausfindig gemacht werden (Red.).

2 Fietz Klosterkirche 1932, S. 78.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich (Kuno Gygax u.a.): 1, 2, 4–8.

Fietz 1938 (Planbeilage III): 3.

Zum Inhaltsverzeichnis

UNTERSUCHUNG VON PUTZEN UND FARBFASSUNGEN AM AUSSENBAU

Heinz Schwarz

Einführung – Zur Situation 1978

In den Jahren 1978 und 1979 waren die Restaurierungsarbeiten an der Klosterkirche in vollem Gange.[1] Zur zweiten Sanierungsetappe des Aussenbaues gehörten die südlichen und nördlichen Aussenmauern. Die Südseite erwies sich als besonders interessant, weil man am Langhaus grossflächige Reste des alten Putzes beobachten konnte. Insgesamt wiesen die Aussenwände zum damaligen Zeitpunkt hauptsächlich verwitterte, helle Anstriche aus verschiedenen Renovationsphasen auf. Nachdem bei der damals laufenden Sanierung die Erneuerung der schadhaften Putze in Aussicht genommen wurde, musste vor allem abgeklärt werden, ob unter dem hellen Anstrich in den Fensterbereichen mit Farbbefunden oder gar dekorativen Malereien zu rechnen sei. Zusammen mit Christoph Hagen von der kantonalen Denkmalpflege besichtigten Restaurator Erich Spillmann und der Schreibende die eingerüstete Südwand der ehemaligen Klosterkirche. Bei diesem Rundgang wurde festgelegt, dass am Südquerhaus und am Chor keine Sondierungen vorgenommen werden sollten. Es schien sich am Südquerhaus mit Ausnahme des schmalen westlichen Wandstücks und am Chor um einen modernen Aussenputz (wahrscheinlich von 1928) zu handeln, der nur überstrichen und nicht von Grund auf erneuert werden sollte. Für spätere Untersuchungen bedeutet das, dass mit zusammenhängenden, intakten Putzresten aus der Zeit vor 1928 kaum mehr zu rechnen sein dürfte.

Dagegen sollten am südlichen Langhaus, in den Bereichen zwischen den Rundbogenfenstern und dem Dachgesims sowie an einzelnen Stellen des Dachgesimses und der Gesimsuntersicht im Giebelfeld des Querhauses Untersuchungen durchgeführt werden. Sie erfolgten mechanisch mit Skalpell und optischen Hilfsmitteln. Einzelne Sondierungsschnitte haben wir zur Bestandesaufnahme fotografiert.[2] Die festgestellten Farben wurden nachgemischt und auf Farbkarten im Format A 6 übertragen. Ausserdem legten wir einen kolorierten Fassadenplan mit den beiden wichtigsten Wandfassungen an. Da weder die Farbkarten noch der Plan heute auffindbar sind und von diesen Gebäudeteilen keine aktuellen Pläne vorliegen, habe ich die wichtigsten damaligen Befunde für diesen Bericht in die Pläne von Hermann Fietz von 1932 eingetragen. *(Abb. 18–21, Pläne)* Unsere Befunde wurden damals in einem kurzen Bericht zusammengefasst, der allerdings heutigen Kriterien bezüglich Detailgenauigkeit und Ausführlichkeit nicht mehr genügt. Vom aktuellen Erfahrungsstand her beurteilt, hätte der Untersuchungsauftrag damals weitergefasst und eine entsprechend detaillierte Dokumentation des Vor-, Zwischen- und Nachzustandes erstellt werden sollen.

Der vorliegende Untersuchungsbericht basiert auf alten Notizen, auf der Erinnerung sowie auf historischem Ansichts- und Fotomaterial der kantonalen Denkmalpflege, das für die vorliegende Publikation systematisch erfasst und bearbeitet wurde.[3] Zur Auffrischung meiner Erinnerung habe ich im Sommer 1994 Rheinau nochmals besucht, einige Probleme gemeinsam mit Marion Wohlleben diskutiert und ergänzende Fotoaufnahmen des heutigen Zustands erstellt. Anhand der Unterlagen versuchte ich, die damalige Situation so genau wie möglich zu rekonstruieren. Die Untersuchungen wurden 1978 und 1979 von Erich Spillmann und dem Schreibenden gemeinsam durchgeführt.[4]

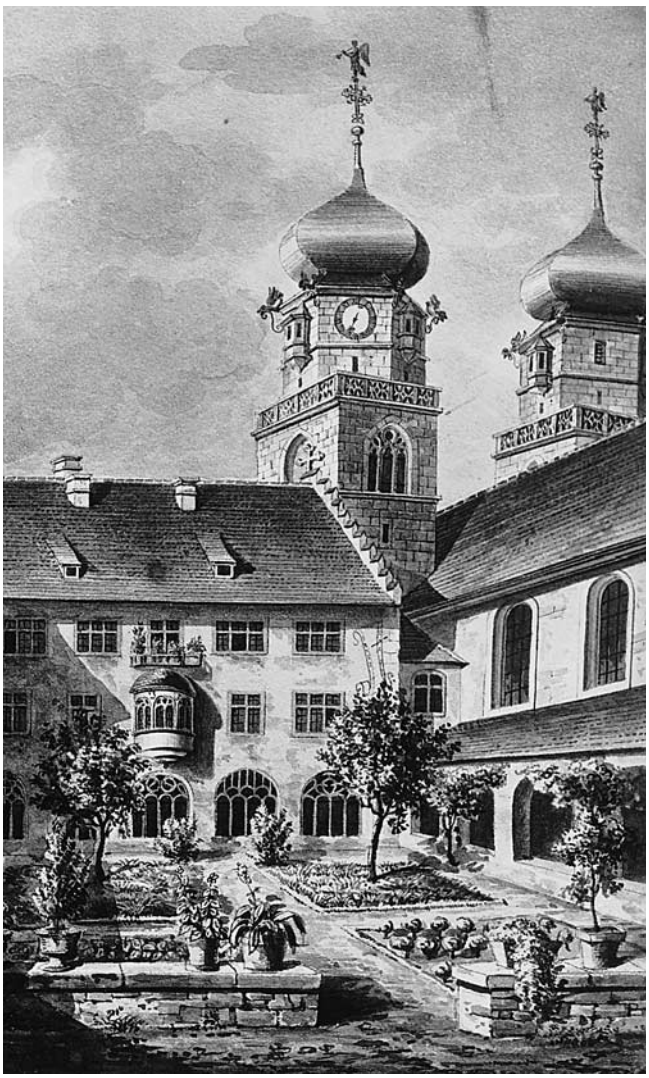


Abb. 1 Rheinau. Klosterkreuzgang mit Abteigebäude und Klosterkirche. Am Langhaus weisen die Rundbogenfenster Einfassungen auf. Sepia von Ludwig Schulthess, 1840. Original ZBZ, graph. Slg., PAS II 105, Blatt 26.

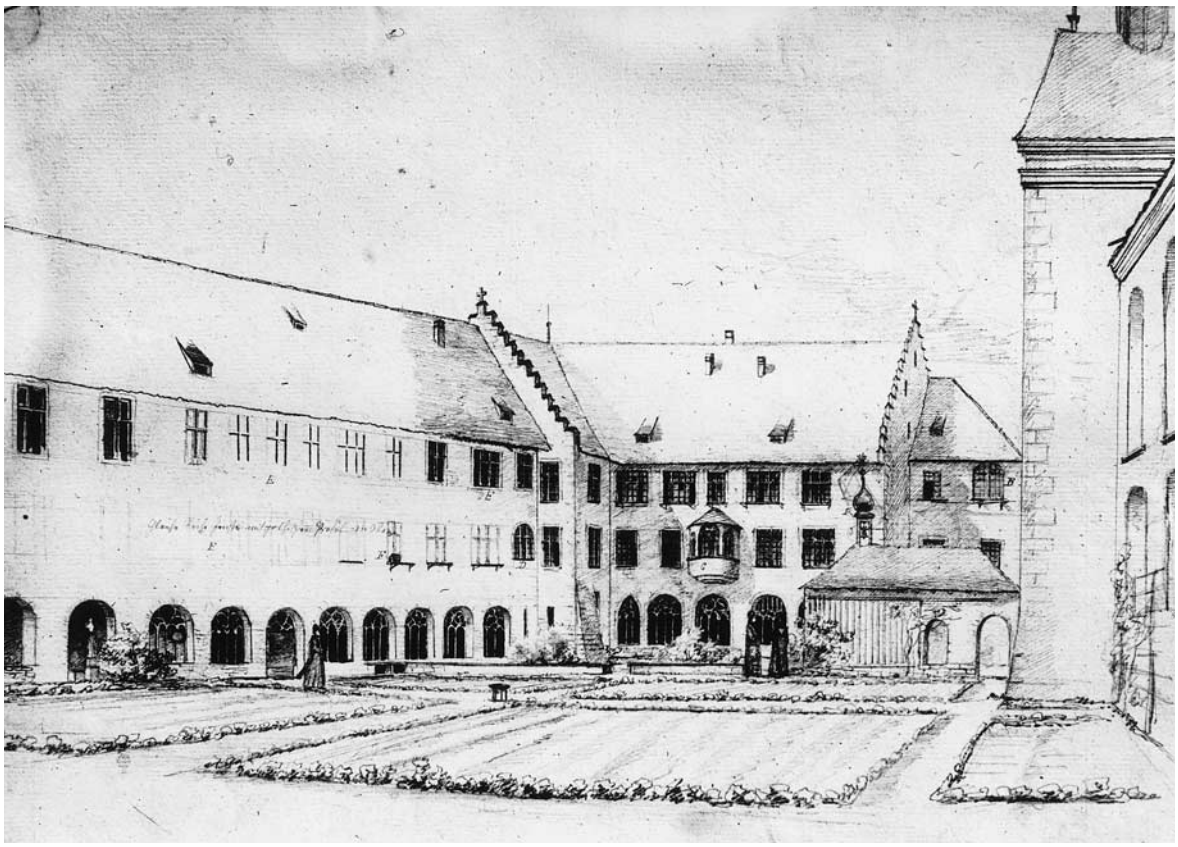


Abb. 2–3 Rheinau. Klosterkreuzgang mit Abteigebäuden und Klosterkirche. Oben: Ansicht von Südosten; zwischen dem 3. und 4. Langhausfenster ist ein Eisengestänge (Sonnenuhr) und am Querhaus eine Eckquaderung, wohl die 2. Fassung, erkennbar. Unten: Ansicht von Westen. Querhaus mit Eckquaderung, wohl die gemalte 2. Fassung. Bleistiftzeichnungen von Johann Rudolf Rahn, dat. 26. Mai 1860 bzw. 4. April 1861. Originale ZBZ, graph. Slg., Sammlung Rahn, Mappe VII, Blatt 14 bzw. 30.

Zustände am Aussenbau anhand historischer Abbildungen

Die Klosteranlage mit der dominierenden Kirche wurde im 19. Jahrhundert häufig bildlich dargestellt. Das Hauptmotiv ist dabei zweifellos die Ansicht von Westen mit der Zweiturmfassade; im weiteren finden sich aber auch Darstellungen des inneren Klosterhofes. Anhand der historischen Abbildungen können wir uns über verschiedene Zustände des Aussenbaues ein Bild machen. Da unsere Untersuchungen am Aussenbau nur sehr ausschnitthaft und punktuell erfolgen konnten, sind die historischen Darstellungen eine wertvolle Unterstützung und können uns, zusammen mit den Befunden, zusätzliche Aufschlüsse über das Aussehen der Kirche im 19. Jahrhundert liefern. Einige der gewonnenen Erkenntnisse, wie z.B. die Lisenen, gingen bei der letzten Restaurierung unmittelbar ins Restaurierungskonzept ein.

Historische Ansichten

Situation 1840: Auf einer Sepiazeichnung von Ludwig Schulthess mit der Darstellung des Klosterhofes *(Abb. 1)* sind bei den Rundbogenfenstern Einfassungen zu erkennen. Es scheint sich dabei um eine monochrome, vom Fassadenton farbig abgesetzte, eventuell auch aufgeputzte Einfassung zu handeln, die sich mit scharfer Kontur von der Wand abhebt. Diese Kontur ist als Nagelriss noch heute am Bau nachweisbar. Vermutlich haben wir es hier mit der zweiten Fassung aus der Zeit um 1800 zu tun. Schulthess stellt den Fassadenputz rustikalisiert, d.h. in einem stark abgewitterten Zustand dar. An verschiedenen Stellen kommt durch den abbröckelnden Putz das Quadermauerwerk zum Vorschein. Ebenerdig vorgelagert sieht man den überdachten Gang mit grossen, rundbogigen Öffnungen zum Klosterhof hin, von dem man direkt ins Querschiff bzw. vom Querschiff auf den Bruderkirchhof gelangte. Das Querhaus erscheint auf der Zeichnung nicht mehr. Dagegen ist der befensterte Verbindungsgang vom Abteigebäude zur Abtsloggia in der Kirche wiedergegeben. Die Zeichnung scheint die damalige Situation recht genau wiederzugeben. Trotzdem lassen sich eindeutige Ungenauigkeiten oder Abweichungen vom tatsächlichen Bestand feststellen, namentlich im Bereich der Öffnungen des erwähnten Ganges, in der Anzahl der Langhausfenster und vermutlich auch bezüglich der starken Verwitterungen beim Mauerwerk.

Situation 1860/61: In den Jahren 1860 und 1861 hielt sich Johann Rudolf Rahn als junger Student in Rheinau auf und fertigte verschiedene Bleistiftzeichnungen der Klosteranlage an. Eine Ansicht des inneren Klosterhofes von Südosten entstand am 26. Mai 1860; sie bildet das Abteigebäude und das südliche Langhaus der Kirche ab. *(Abb. 2)* Eine ähnliche Aquarelldarstellung von Rahn aus dem Jahr 1861, der die Zeichnung von 1860 als Vorlage gedient haben könnte, befindet sich heute in der Stiftsbibliothek Einsiedeln.[5] Eine weitere Zeichnung gibt von Südosten den Blick in den inneren Klosterhof frei: links ist das ehemalige Konventgebäude, im Hintergrund das Abteigebäude mit dem erwähnten Anbau von 1709 als Verbindung vom Abteigebäude auf die Empore bzw. in die Abtsloggia. Ganz rechts im Bild erkennen wir die Südostecke des südlichen Querhauses und den östlich daran angrenzenden Chor. *(Abb. 3)* Es ist zu beachten, dass das südliche Querhaus auf beiden Rahnzeichnungen an den Ecken mit einer Quaderung und deutlich unterschiedenen Läufern und Bindern versehen ist. Auf dem Aquarell von 1861 erscheint die Quaderung stark regularisiert und plastisch; zudem sind am Querhaus gemalte Fenstereinfassungen zu erkennen.[6] Danach haben die Eckquader schätzungsweise ein Format von 40 x 60 cm (Läufer) und 40 x 40 cm (Binder).

Auf den Zeichnungen von 1860 und 1861 hat Rahn zwischen dem dritten und vierten Rundbogenfenster des südlichen Langhauses unterhalb des Dachgesimses ein eisernes Gestänge wiedergegeben, das als Teil einer Sonnenuhr gedeutet werden kann. Die Metallklammern zur Befestigung der Stangen in der Wand sind heute noch an dieser Stelle nachweisbar. Die Fenster des Langhauses scheinen bei Rahn keine Einfassungen zu haben. Das legt die Vermutung nahe, dass diese Einfassung kein starkes Putzprofil aufgewiesen hat, sondern nur eine feinkörnige, von einer Ritzkontur begleitete und farbig gehaltene Einfassung war, die zwanzig Jahre nach Schulthess und rund sechzig Jahre nach ihrer Entstehung vermutlich weitgehend abgewittert war.

Auf einem weiteren Aquarell Rahns von 1861[7] mit der Westansicht der Klosterkirche sind am nördlichen Querhaus deutliche Ecklisenen zu beobachten; das Gesims ist dagegen weniger markant dargestellt. Angesichts dieser Unterschiede in der Gestaltung der beiden Querhäuser stellt sich die Frage, ob zu Rahns Zeit die beiden Querhäuser tatsächlich unterschiedlich gestaltet waren oder ob diese Differenz allenfalls im entfernteren Standort begründet ist.

Historische und neuere Fotografien

Situation 1926: Auf einer Fotografie vom 7. Oktober 1926 sind die oberen Teile des südlichen Langhauses, des Querschiffs sowie das erste Chorfenster zu sehen. *(Abb. 4)* Bei letzterem lässt sich deutlich eine, parallel zum Gewände verlaufende, gemalte Fenstereinfassung erkennen. Der das Fenster umgebende Verputz zeigt links des Fensters hellere, zwischen Rundbogen und Dachuntersicht vermutlich durch Feuchtigkeit bedingte, dunklere Partien.

Am Schnittpunkt von Chordach und östlicher Querschiffwand, entlang der Dachschräge des Chordaches, ist eine gräulich und fleckig wirkende, jüngere Putzergänzung zu beobachten. An den beiden Querhausecken wird im Friesbereich des Hauptgesimses ein aufgemalter Eckquader schwach sichtbar; direkt unter diesem Gesims glaubt man die Fortsetzung, einen Binder-, Läufer- und nochmals einen aufgemalten Binderstein einer Eckquaderung zu erkennen. Ausserdem kann man

Abb. 4 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südliches Querhaus von Südosten. Am Querhaus unverputzte Eckquader sowie Eisengestänge als Rest der früheren Sonnenuhr; deutlich erkennbar ist die gemalte, gewändebegleitende Fenstereinfassung am Chorfenster. Historische Aufnahme von 1926.

Abb. 5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südliches Querhaus mit rekonstruierter Sonnenuhr; am linken Bildrand sind die unverputzten Eckquader erkennbar. Historische Aufnahme von 1959.

feststellen, dass der Fassadenbewurf an der glatten Oberfläche der verwendeten Eckquader aus Kalkstein schlecht zu haften scheint und an verschiedenen Stellen abgebröckelt ist.

Im zweigeschossigen Giebel des südlichen Querhauses werden die rundbogige, die ovale und die zwei runden Fensteröffnungen, die mit Jalousieläden verschlossen sind, von Sandsteingewänden eingefasst, welche sich dunkler vom herangeführten Putz abheben. Der Giebelputz ist leicht ausgewittert. Über der Verdachung des Hauptgesimses sind in regelmässigen Abständen sechs Schadstellen sichtbar. Auf dem Mauerstück zwischen den beiden Rundbogenfenstern und dem Hauptgesims ist ein weiteres Gestänge einer aufgemalten, jedoch ausgewitterten Sonnenuhr sichtbar. Im Bereich des unteren, in die Wand eingemörtelten Stabes sind grössere Schadstellen im Putz festzustellen. Es sind auf der Fotografie, wenn auch äusserst schwach, die bestehenden Reste des quadratischen Zifferblattes zu erkennen. An den Bögen der beiden Emporenfenster des Querhauses sind Fehlstellen im Putz nachzuweisen. Auf der östlichen Seite des Westfensters ist die fensterbegleitende Einfassungsmalerei gut erkennbar; schwächer sind die Umrisse der Fassung hingegen beim Ostfenster. Da der Putz auf der glatten Oberfläche der Eckquader aus Kalkstein schlecht zu haften schien, ist gerade von den Ecken des ehemals vollständig verputzten Querhauses der Verputz früher abgeplatzt als auf den Wandfächen, und es fehlen daher alle weiteren Erkenntnisse über die Gestaltung der Eckbemalung. Weiter zeigt die Fotografie zwischen der 3. und 4. Achse des Langhauses ein installiertes Regenabflussrohr; ein weiteres, das hier nicht mehr zu sehen ist, lag zwischen dem 1. und 2. Fenster. Der Putz ist 1926 oder bereits früher partienweise mit rechteckigen Mörtelflicken ausgebessert worden; im oberen Bereich erkennt man weite Teile des übertünchten, originalen Fassadenverputzes. Zwischen 1924 und 1936 wurden diverse Fassadenputze erneuert oder ausgebessert, die Südseite in den Jahren 1928/29.

Situation 1959/61: Die ältere Fotografie vom 7. Dezember 1959 zeigt die Südansicht des Querhauses mit angeschnittener Sonnenuhr. *(Abb. 5)* Die nur knapp sichtbare westliche Schmalseite des Querhauses hat einen weniger glatten, ausgewitterten und vermutlich älteren Fassadenputz. Es scheint, dass man 1928 nur den Putz der Süd- und Ostwand des Querhauses erneuerte, die Sohlbänke der Fenster ersetzte und die Sonnenuhr wieder aufmalte, die schmale Westseite aber im alten Zustand beliess. 1959 haben sich bereits kräftige Rostnasen unter dem Eisenstab gebildet. Die ursprünglich verputzten und übermalten Kalksteine des Eckverbandes liegen frei. Bei der Restaurierung von 1928 wurden die Eckverbände offensichtlich bewusst ausgespart und auf Sicht belassen, so dass das Putzniveau leicht höher als der Haustein liegt. *(Abb. 7)*

Die zwei Jahre jüngere Aufnahme vom 13. März 1961 zeigt den inneren Klosterhof diesmal von Südosten. *(Abb. 6)* Zu sehen sind Teile des Bibliotheks- bzw. Sakristeibaues, des Chores sowie des Querhauses. Bei den Anbauten ist die Verwitterung des Anstrichs und im Sockelbereich auch des Putzes weit vorangeschritten. In der unteren Partie der Chorsüdwand ist ein leichter Strukturwechsel im Verputz wahrnehmbar. Während am südlichen Langhaus der wohl noch originale, ungefähr 60 cm hohe Sandsteinsockel nachweisbar ist, lässt sich dieser am Querhaus und am Chor nicht eindeutig ausmachen. Knapp über dem gewachsenen Terrain des Klosterhofes scheint jedoch die Fase des Sockels lokalisierbar zu sein, was auf eine Anhebung des Terrains vermutlich zur Zeit des Umbaues zur Heilanstalt schliessen lässt. *(Abb. 9)*

Der zweigeschossige Bibliotheksbau, dem ein eingeschossiger Bau mit Pultdach und Rundbogenfenstern vorgelagert ist, weist einen älteren, hell getünchten Fassadenputz auf. Die gemalte Rahmung der Fenster hebt sich dunkel gegen den Fassadenanstrich ab. Der ebenfalls dunkler gestrichene Sockel des Anbaues reicht bis zur Sohlbank der Fenster. Vor dem westlichen Rundbogenfenster wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Abortanbau erstellt, der 1962 wieder verschwand.

Situation 1975: Die Aufnahmen des Langhauses vom Februar 1975 zeigen einen seit 1926 kaum veränderten Zustand. Während die südlichen Fassadenteile von Querhaus und Chor 1928 erneuert wurden, war es beim südlichen Langhaus offenbar bei kleineren Ausbesserungen geblieben. In den Bereichen der Fallrohre können am Fassadenputz durch Feuchtigkeitseinwirkung bedingte Schäden beobachtet werden. Auf der Detailaufnahme *(Abb. 8)* sind östlich des dargestellten ersten Emporenfensters grössere Putzschäden auszumachen. Teile des originalen Putzes sind bis auf das Mauerwerk abgebröckelt und vereinzelt stehen Randzonen des Mörtels schalenartig vom Untergrund ab. Gleichzeitig fallen auch die grobkörnigen, jüngeren Putzergänzungen auf. Bemerkenswert sind seitlich und an der Unterkante des Fenstergesimses jüngere, dunkle Putzergänzungen, die mit dem Versetzen der Kunststeinfensterbänke zusammenhängen; diese Massnahme dürfte zwischen 1928 und 1933 erfolgt sein.

Das hier kommentierte Abbildungsmaterial aus der Zeit von Schulthess bis zum Beginn der jüngsten Restaurierung – eine Zeitspanne von 135 Jahren – macht deutlich, dass die südliche Aussenwand der Klosterkirche, vor allem in jüngerer Zeit, gleichzeitig in verschiedenen Zuständen anzutreffen war. Es ist festzustellen, dass Reparaturen und Ausflickungen einzelner Wandpartien sehr viel häufiger vorkommen als die Erneuerung der gesamten Putzfläche. Noch viel weniger ist aber von einem, die gesamte Kirche umfassenden Neuverputz auszugehen.

Abb. 6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Ansicht des Chores von Südosten. Im unteren Bereich der Südwand ist ein leichter Wechsel in der Putzstruktur erkennbar; rechts der 1962 abgetragene Abortanbau. Historische Aufnahme von 1961.

Abb. 7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südliches Querhaus und Chor mit ausgesparten Eckquadern. Blick hinunter in den ehem. Bruderkirchhof. Historische Aufnahme von 1959.

Abb. 8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Schadhafter Verputz an der Südfassade. Fehlstellen im originalen Putzbereich, abstehende Putzrandzonen. Flachwirkende Putzteile sind Reste des getünchten Anwurfes aus der Bauzeit. Jüngere Ergänzungen zeichnen sich durch körnige Oberflächenstruktur aus. Aufnahme von 1975.

Dies wird durch die 1978 gemachten Befunde und Beobachtungen bestätigt. Anders dürfte sich der Sachverhalt bei der farbigen Fassung der Aussenhaut darstellen. Hier können mehrere Neufassungen des Farbanstrichs angenommen werden. Drei Fassungen lassen sich in Rheinau deutlich unterscheiden, die sich jeweils mit grosser Wahrscheinlichkeit auf den ganzen Kirchenbau erstreckt haben. *(vgl. Abb. 20)*

Untersuchung der südlichen Aussenmauern

Am Querhaus und am Chor wurden keine Untersuchungen vorgenommen. Man ging zum einen davon aus, dass an diesen Fassadenteilen keine historischen Putze mehr existieren würden. Zum anderen waren auch keine bauverändernden Massnahmen vorgesehen. Anders war die Situation am Langhaus. Hier war noch der originale, mehrfach getünchte Verputz aus der Bauzeit in den oberen Fassadenpartien zwischen der Kämpferzone der Rundbogenfenster und dem Dachgesims stellenweise gut erhalten. In der unteren Wandzone gab es sogar noch kompakte, originale Putzpartien.

Befunde am Langhaus

Die original getünchten Putzflächen zeichnen sich zwar in der Grundstruktur durch eine relative Grobkörnigkeit aus, durch wiederholtes Tünchen mit Kalkfarben ist die Tiefenporigkeit mit der Zeit jedoch überdeckt worden. Der Schmutz lagert sich vor allem auf Höhen der unebenen Putzoberfläche ab. Wir stellten fest, dass es den Maurern des 18. Jahrhunderts darauf angekommen war, beim Putzanwurf von Ecken und Kanten (z.B. in den Fensterleibungen) geradlinig und sehr genau zu arbeiten. Diese Präzision fanden wir auch bei der Ausführung des profilierten Dachgesimses.

Um die Fenster herum war unter den pastosen Kalkanstrichen eine in den frischen Kalkmörtel geritzte äussere Begrenzungslinie (Nagelriss) zu lokalisieren. Die Breite dieser Fenstereinfassung (Fasche) variiert zwischen 28 und 30 cm. *(Abb. 10)* Zur Erfassung des Fassadenfarbtons und der farbig davon abgesetzten Fenstereinfassung setzten wir die Sondierungen vornehmlich in den oberen, wettergeschützten Fassadenbereichen an. Die Langhauswand weist drei verschiedene, helle, gelblich-beige bis leicht graue, abgetönte Kalkanstriche auf. Der erste Fassadenanstrich lässt sich als ein mit Siena und Schwarz abgetönter, eierschalenfarbener Ton beschreiben. Wir eruierten den Farbton mit Hilfe einer angefertigten Farbmusterkarte, die für den ausführenden Maler zum Nachmischen des Fassadenfarbtones massgebend war. Nachdem das alte Farbmuster verschollen ist, soll der aktuelle Farbton nach dem NCS Farbbestimmungssystem ungefähr als 1010–Y 20 R bestimmt werden. Dasselbe gilt für den Farbton der Fensterumrahmung. Es handelt sich um einen dunkleren Farbton in Ocker und Umbra, der auf dem hellen Kalkfarbenanstrich liegt. Der aktuelle Farbton von Fenstereinfassung und Lisenen (62 cm) nach NCS ist 2020–Y 20 R. Die dunkle Begleitlinie (Schattenfuge, 1 cm), wie sie aktuell vorzufinden ist, konnten wir nicht mit Bestimmtheit nachweisen (NCS 2030–Y 30 R), ebensowenig wie die okkerfarbigen Lisenen.

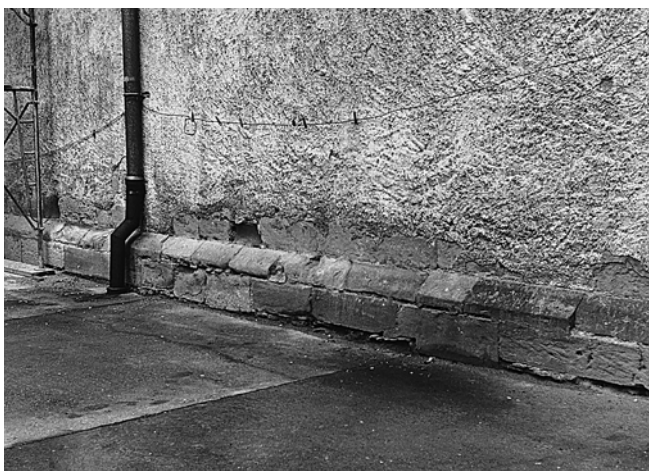


Abb. 9 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Untere Wandzone der südlichen Aussenmauer mit jüngerem, grobkörnigem Verputz; originaler Sockel mit verwitterten Sandsteinen. Aufnahme von 1975.

Über dem pastos aufgetragenen, ockerfarbenen Anstrich der Fensterumrahmung liegt eine gräuliche Farbschicht. An den wettergeschützten Partien der oberen Fenster konnten eindeutige Reste einer Graufassung ausgemacht werden. Der graue Farbton liess sich von der Ritzkontur bis zur inneren Kante der Fensterleibung nachweisen. Es dürfte sich hier um die Neufassung der Klosterkirche handeln, die um 1800, eventuell unter Abt Januarius II. Frey (Amtszeit 1805–1831) angelegt wurde und die sich durch graue Fenstereinfassungen und graue Eckquaderung auf hellerem Grund auszeichnete.[8] Dies dürfte die Fassung sein, die Schulthess und Rahn dargestellt haben.

Als dritte Fassung konnte eine einheitlich helle, leicht graue Fassung festgestellt werden, die weder um die Fenster noch an den Ecken hervorgehoben war. Diese Fassung ist vermutlich in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren, in die Zeit des Umbaues zur Heilanstalt.

Abfolge der Farbfassungen im Überblick:

1. Fassadenanstrich: hell, eierschalenfarbig – um 1710 Fenstereinfassung: dunkles Ocker (ca. 28–30 cm breit, mit Nagelriss, kein Befund im Bereich von Lisenen und Begleitstrich).
2. Fassadenanstrich: hell, gebrochenes weiss – um 1810 Fenstereinfassung und Eckquaderung: grau.
3. Fassade: einheitlicher, heller, gräulicher Anstrich; geht über Fensterumrahmung und Eckquaderfassung – um 1870.

Bei den Fenstern der ersten und zweiten Achse waren keine Spuren einer farbig abgesetzten Einfassung nachweisbar. Verputz und Wandfarbe sind hier zu sehr ausgewaschen, beziehungsweise erneuert worden. *(Abb. 11)* Eindeutig konnte auch hier der begleitende Nagelriss nachgewiesenen werden. Gestrichen wurden die Gewände dann aber nur im nachgewiesenen Fassadenton.

Befunde am Querhaus

In der erwähnten Aktennotiz vom 14. Dezember 1978 heisst es dazu: «Der alte Kalkputz wurde bei der Renovation von 1958 durch einen neuen, harten Zementputz total ersetzt. Sehr dick aufgetragener Verputz mit unschöner Oberflächenstruktur.»[9] Vom optischen Eindruck her hat dieser Putz eine demjenigen der Nordseite (1934–1936) vergleichbare Beschaffenheit. Der einzige Hinweis auf eine Erneuerung des Putzes am Südquerhaus im Jahr 1958 stammt aus einer Aktennotiz[10], lässt sich aber beim Vergleich mit einer Fotoaufnahme des südlichen Querhauses aus dem Jahr 1959 kaum halten *(Abb. 5)*: Der Zustand der betreffenden Oberfläche erscheint bei näherem Hinsehen als uneinheitlich, zeigt stellenweise leicht verschmutzte Partien, die beispielsweise

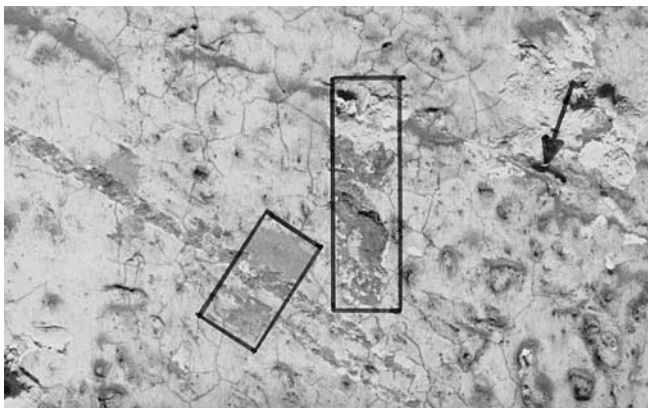


Abb. 10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südliche Aussenmauer (Ausschnitt). 3. Fenster der oberen Reihe mit Nagelriss der Fensterbegrenzungslinie (Pfeil). Hochrechteckiges Feld: Dunkler Ocker mit darüberliegendem gräulichem Anstrich. Schräges Rechteckfeld: Angesetztes, helles Farbmuster in Acryl. Aufnahme von 1979.

von den Ästen eines nahen Baumes herrühren. Unter dem eisernen Zeiger der Sonnenuhr ist zudem eine kräftige Rostnase zu sehen. Es ist schwer vorstellbar, dass ein oder zwei Jahre früher Massnahmen durchgeführt worden sind. Ob und wann das Südquerhaus einen neuen Putz erhielt, ist derzeit unklar. Denkbar wäre das Jahr 1928, wo für die Südseite grössere Massnahmen akten-

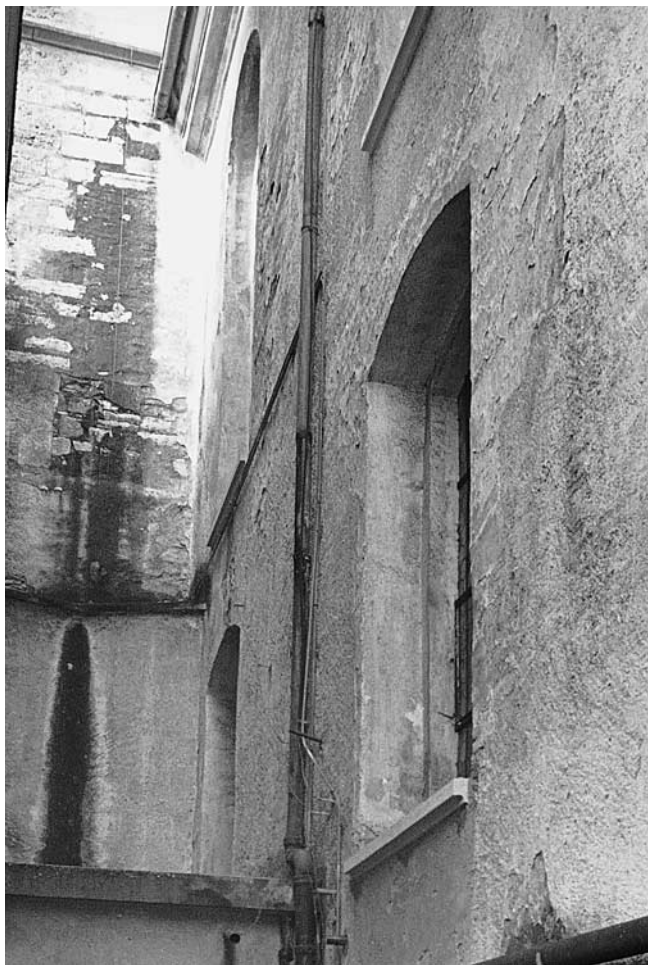


Abb. 11 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südliche Aussenmauer. Bereich des 1. und 2. Fensters der unteren Reihe mit ausgewittertem Originalputz; in der unteren Wandzone jüngere Putzergänzungen und Abflussrohr für das Dachwasser. Aufnahme von 1975.

Abb. 12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Dachfuss über dem Langhaus an der Anschlussstelle zum südlichen Querhaus; in der Mitte stark angefaulter Aufschiebling; Oberseite des gemörtelten Dachgesimses, Karnies mit jüngerer, harter, grauer Putzergänzung. Aufnahme von 1979.

kundig sind. Dies könnte im Bereich über der Sonnenuhr allenfalls überprüft werden. Als weiteres mögliches Datum wird im Schlussbericht des Hochbauamtes von 1984 das Jahr 1934 genannt.

Querhaus-Westwand: Es ist unklar, wieviel originaler Mörtel bei der Renovation von 1928 vorhanden gewesen ist. Anlässlich dieser Erneuerung wurde ein eher grobkörniger Verputz verwendet. Die Oberflächenstruktur entspricht in etwa den unteren, ausgebesserten Schadstellen am Langhaus. *(Abb. 5)* Dieser Anwurf ist dünnschichtig, partiell können ausgewaschene Bereiche festgestellt werden. Bereiche der ehemals verputzten Eckquader liegen bloss. Die unverputzten Kalksteinquader wiesen 1979 partiell Fugen mit zementhaltigem Mörtel auf. Kein Befund ergab sich betreffend einer Liseneneinfassung oder der jüngeren, graufarbenen Eckquaderbemalung an der Südwestecke des südlichen Querhauses.

Sonnenuhr: Das Zifferblatt hat eine geglättete Putzfläche; möglicherweise handelt es sich um einen originalen Putzrest, der sich noch bis unter das Dachgesims fortsetzt. *(Abb. 19)* In den Jahren vor 1959, wahrscheinlich aber bereits anlässlich der Renovation von 1928 (oder 1934), ist das Zifferblatt wohl anhand fragmentarischer Reste neu aufgemalt worden. Zu dieser Frage ist jedoch keine Sondierung vorgenommen worden.

Dachgesims: Das profilierte Dachgesims ist beim Bau der Klosterkirche mit Tonplatten und Kalksteinen vorgemauert worden. *(Abb. 12)* Darüber liegt ein mehrere Zentimeter starker, grobanteiliger Kalkmörtelüberzug mit heller Färbung. So wie die Aufschieblinge des Daches durch undichte Stellen in der Dachhaut schadhaft geworden sind, müssen auch Traufladen und Dachrinne von Zeit zu Zeit repariert worden sein. Ebenso ist das gemörtelte Dachgesims ausgebessert worden. Der untere Bereich zeigt noch einen weitgehend originalen Verputz, während das obere Karnies mehrfach geflickt wurde. In den Jahren 1927 bzw. 1933 sind grössere Dachreparaturen aktenkundig. Dabei dürften weite Teile des Dachgesimses mit einem harten, nach optischem Eindruck hydraulischen und zementhaltigen Verputz ergänzt worden sein. Ob die Profilierung dabei vereinfacht wurde, ist nicht zu entscheiden. Auf dem erwähnten Farbfoto, das den westlichen Gesimsteil beim Südturm zeigt, sind die dunkelgrauen Putzergänzungen in Verbindung mit dem originalen, helleren Putz deutlich sichtbar. Die Flickstellen wurden dem Grau aus der zweiten oder dritten Fassung farblich angeglichen. Unter dem aktuellen Grau können wir auch hier den dunklen, ockerfarbenen Ton der Erstfassung feststellen. Der Fassungsaufbau entspricht demjenigen am Dachgesims des Langhauses. Der Traufladen ist nicht gefasst und dürfte aus einer jüngeren Renovationsphase stammen. Die Sandsteineinfassungen der Öffnungen in der Giebelwand wurden nicht untersucht. Der Putz ist dicht an die Fenstergewände herangeführt, die Fuge dazwischen ist nicht überputzt; vermutlich war beides im Fassadenton übertüncht.

Massnahmen an den südlichen Aussenmauern

Am Langhaus sollte anstelle des bestehenden, schadhaften Putzes aus verschiedenen Zeiten *(Abb. 18)* ein einschichtiger Kalkputz angebracht werden, wie einer Aktennotiz vom 9. April 1979 zu entnehmen ist. Weiter heisst es dort: «Der Grubenkalk kann aus Thayngen bezogen werden.»[11] Die genaue Putzmischung ist unbekannt. Vom

Abb. 13 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nördliches Querhaus. Verschiedene Farbmuster für die Fassung der Eckquader und der Fenstereinfassung. Aufnahme von 1979.

Abb. 14 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südliches Querhaus nach der Restaurierung mit neuer ockerfarbener Fenstereinfassung und rekonstruierter Lisenenbemalung. Die Fassung der Sonnenuhr wurde überarbeitet. Aufnahme von 1982.

eingangs erwähnten originalen Putz aus der Bauzeit, der einzige zusammenhängende und originale Rest an der äusseren Haut der Kirche, sollte auf eine Empfehlung der kantonalen Denkmalpflege eine repräsentative Fläche erhalten und «in den neuen Verputz integriert werden».[12] Es handelt sich um die Fläche über den Rundbogenfenstern der zweiten, dritten und vierten Achse. Durch diese Entscheidung konnte ein grösseres Muster des barocken Fassadenputzes in situ gerettet werden. *(Abb. 19)* Die Rahmenkontur der Fenster wurde mit dem Nagel, etwas unpräzise in der Ausführung, in den neuen Putz eingeritzt. Die anschliessend angebrachte Einfassungsmalerei nimmt partiell keine Rücksicht auf die vorgegebene Einritzung. Beim Abschlagen des alten Putzes durch die Baufirma Paul Pfister, Andelfingen, wurde ungefähr ein Meter über dem Sockel ein profilierter Stein mit den Buchstaben «I K L» entdeckt, eine Spolie der älteren Klosterkirche.

Die übrigen südlichen Aussenwände von Querhaus und Chor wurden nur gestrichen. Gleichzeitig wurde über die Farbfassung entschieden, nachdem die Befunde vorlagen und am nördlichen Querhaus eine Bemusterung verschiedener Fenster- und Eckgestaltungen vorgenommen worden war. Sie sollte die Gelegenheit geben, die Wirkung verschiedener Lösungen zu prüfen. *(Abb. 13)* Die kantonale Denkmalpflege hatte bereits 1978 empfohlen, bei der geplanten Fassadenrenovation zur optischen Belebung der Fassade unbedingt eine farbige Fensterumrahmung zu rekonstruieren.[13] Über den Farbton wurde erst später entschieden.

Da bezüglich der Eckgestaltung an den Querhäusern «keine klaren Abbildungen und keinerlei Befunde vorlagen», fiel die Entscheidung auf Empfehlung von Albert Knoepfli gegen eine Eckquaderung und für ockergelbe Lisenen aus. Er vertrat die Ansicht, bei der ockergelben Farbe handle es sich sicher um die ursprüngliche; sie müsse «wieder angebracht werden».[14] An den Ecken des südlichen Querhauses wurden die schon vor Beginn der Fassadenrenovation sichtbaren Kalksteinquader nicht verputzt, die Lisenenmalerei verläuft daher auf dem Kalkstein wie auf dem leicht erhöhten Putz.

Zudem wurden die Fensterumrahmungen (ca. 30 cm breit), die Ecklisenen (60 cm breit) sowie die Dachuntersichten in derselben Weise mit Mineralfarbe gestrichen. Die Arbeiten wurden an der Südwand (1979) und Nordwand (1980) von der Arbeitsgemeinschaft Hans Rapold, Rheinau und Richard Stegemann, Andelfingen, ausgeführt. Der Auftrag lautete auf Abwaschen aller Fassaden mit Hochdruck-Wasserstrahl, Auftragen eines Voranstrichs für Mineralfarben (Grundierung) und einen zweimaligen Mineralfarbanstrich (Keim) auf den alten und neuen Fassaden.

Die Kunststeingesimse wurden nicht ersetzt. Die beiden Fallrohre verlegte man in die Gebäudeecken. Die eisernen Fensterrahmen und Sprossen wurden nicht rein schwarz gestrichen. Aus Rücksicht auf die ockerfarbene Fensterumrahmung setzte sich Knoepfli für die Beimengung von Rotanteilen ein. Die Jalousien am Quergiebel wurden abgelaugt und mit drei Ölfarbanstrichen in Englischrot unter Beimengung von Standöl und Wachs im letzten Anstrich versehen. Der Sandsteinsockel wurde vom Steinhauer mit dem Modelliermörtel Mineros aufmodelliert, die Sockelzone nicht gestrichen.

Sonnenuhr: Die bestehende und sich in gutem Zustand befindende Sonnenuhr wurde neu gefasst. *(Abb. 14)* 1994 musste festgestellt werden, dass die Bindekraft des blaugetönten Innenfeldes der Sonnenuhr abgeschwächt war und die blaue Farbe unschön über den hellen Fassadenfarbton läuft.

Zustand und Massnahmen an den nördlichen Aussenwänden

Zustand 1975: Das nördliche Langhaus, Querhaus und die Chorwand sind möglicherweise 1934–1936 zuletzt neu verputzt worden. *(Abb. 15)* Auch der Eckverband am Querhaus ist hier im Unterschied zum Südquerhaus vollständig verputzt, d.h. die Kalksteinquader liegen nicht frei. Der Sandsteinsockel ist auf der ganzen Länge sichtbar. An verschiedenen Stellen des Sandsteinsockels sind Mörtelausbesserungen feststellbar, die von älteren Fallrohren herrühren. Die Fassade ist hellgetüncht ohne Fenstereinfassungsmalerei. Untersuchungen wurden nicht vorgenommen.

Abb. 15 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nördliches Querhaus bzw. Langhaus (Ausschnitt). Hell getünchte Aussenmauer, ohne Fenstereinfassungen; Putz vermutlich von 1958 oder aus der Renovationsphase 1924–1933 (?). Im Bereich der Mauerecke Chor/Querhaus als Muster freigelegte Mauerwerkpartie. Aufnahme von 1975.

Abb. 16 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht von Norden nach den 1995 durchgeführten Baumassnahmen: Umdecken der nördlichen Dachfläche, Neuanstrich der nördlichen Aussenmauer. Aufnahme von 1996.

Massnahmen: Laut Aktennotiz der kantonalen Denkmalpflege vom 9. April 1979 wurde folgendes Vorgehen festgelegt: «Auf der Nordfassade ist der Verputz zu belassen, dessen gröbste Partien sollen leicht zurückgearbeitet werden.»[15] Offensichtlich unzufrieden mit dem zementhaltigen Putz hatte man 1975 bereits Versuche unternommen, die Oberflächenstruktur des Putzes durch leichtes bzw. völliges Abarbeiten zu verändern. *(Abb. 17)* Bei diesem Beispiel wurde die Oberfläche des Verputzes mechanisch aufgerauht. Darauf bezieht sich die Passage in der Aktennotiz. Bei der Wiederherstellung orientierte man sich daran jedoch nicht, sondern liess es beim Anstrich bewenden.

Weitere Objekte

Dachreiter und Quergiebelkreuze: Die Sondierung am Dachreiter über dem südlichen Querschiff erfolgte an der wettergeschützten Innenseite von Dach- und Fenstergesims. Wir konnten eine mit Oxydrot hell getönte Ölfarbe nachweisen. Am östlichen Kreuz über dem First wurden keine Sondierungen vorgenommen, da optisch wenig Farbfragmente auf dem Metall wahrgenommen werden konnten. Laut Aktennotitz sollte bei den Dachreitern die Kupferverschindelung belassen werden. Nach einer Bemusterung der Leibung des hölzernen Gesimses unterhalb der mit Jalousien verschlossenen Öffnungen und

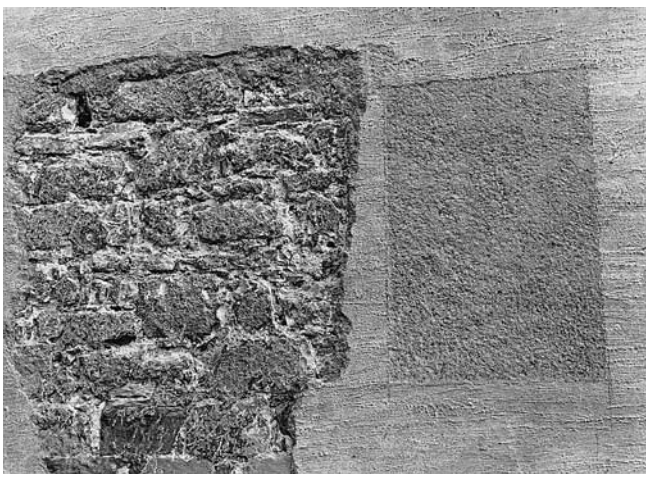
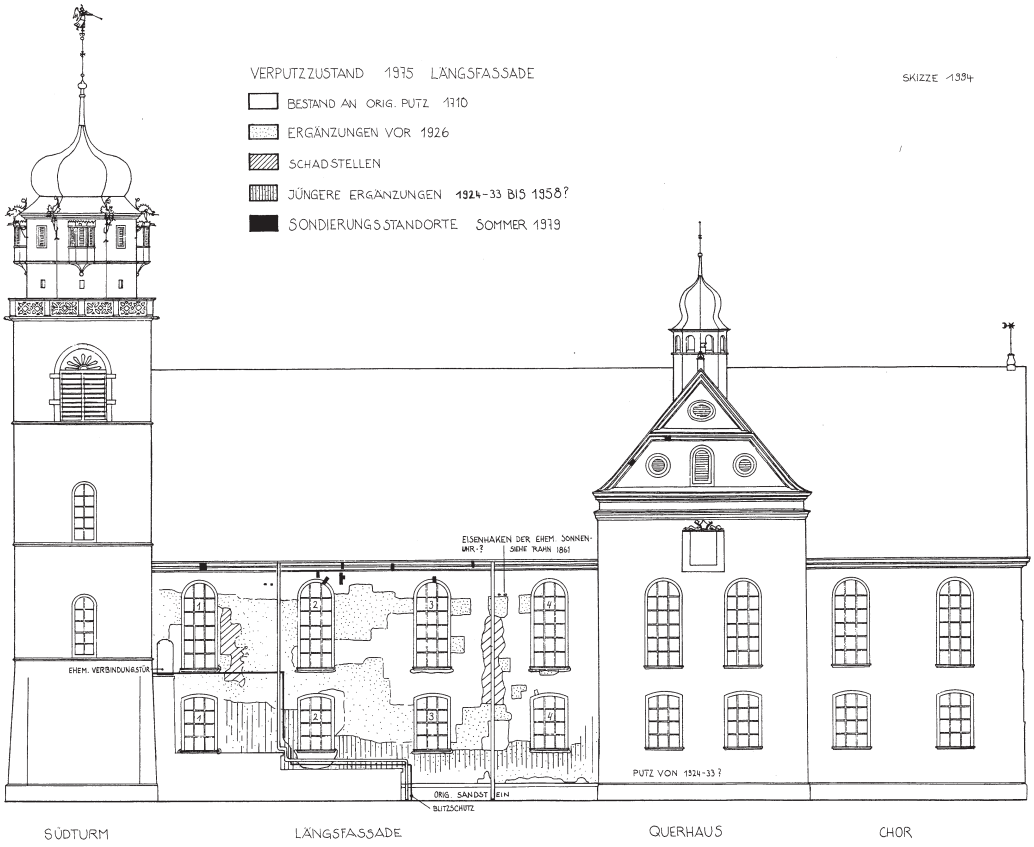


Abb. 17 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nördliches Querhaus. Links bis auf das Mauerwerk entfernter, harter Putz, rechts aufgerauhter Putz als Versuch einer Oberflächenverbesserung (nicht ausgeführt). Aufnahmen von 1975.



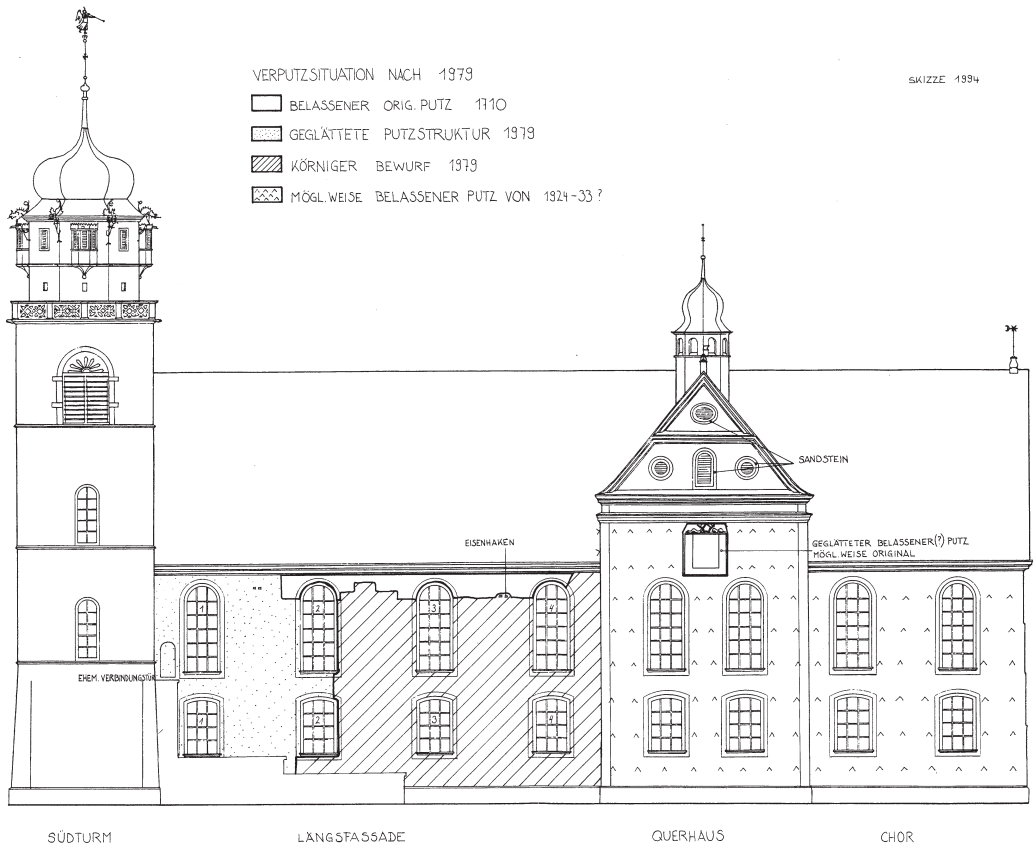


Abb. 18–19 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Abwicklungen der südlichen Aussenwand. Oben: Putzreste, Schadstellen und andere Befunde, Zustand 1975. Unten: Verputzsituation nach 1979. Rekonstruktionen von Heinz Schwarz, Kriens, 1994.

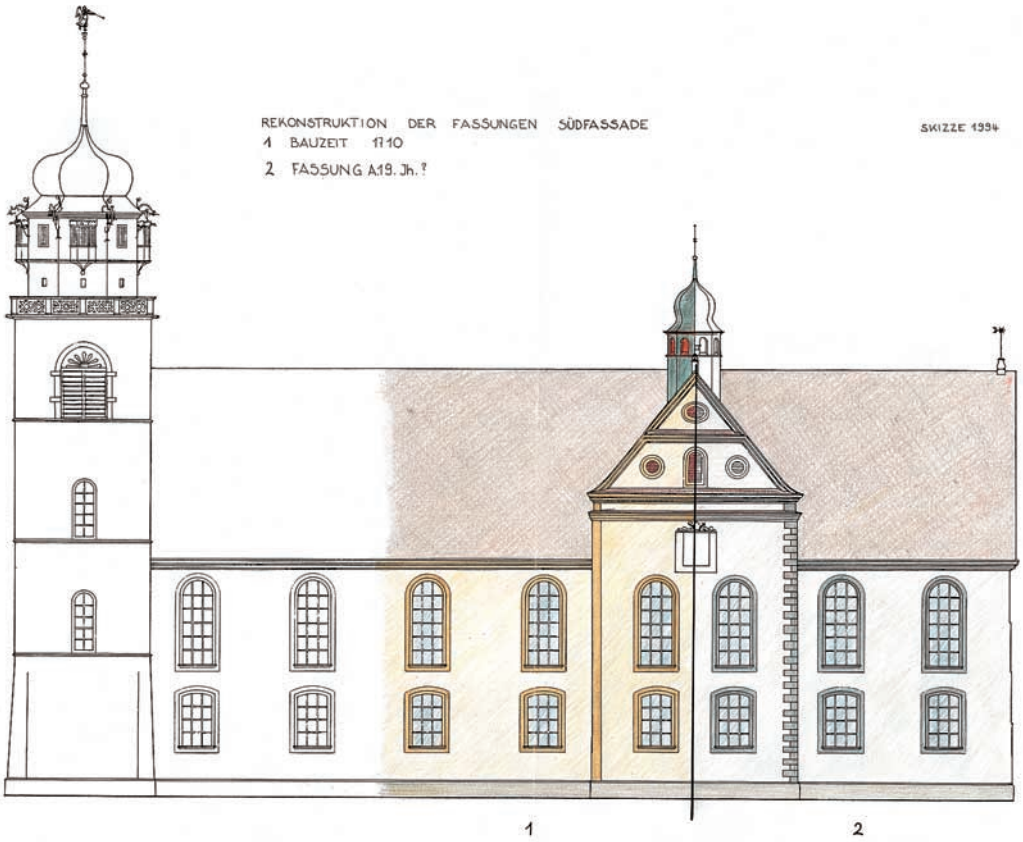
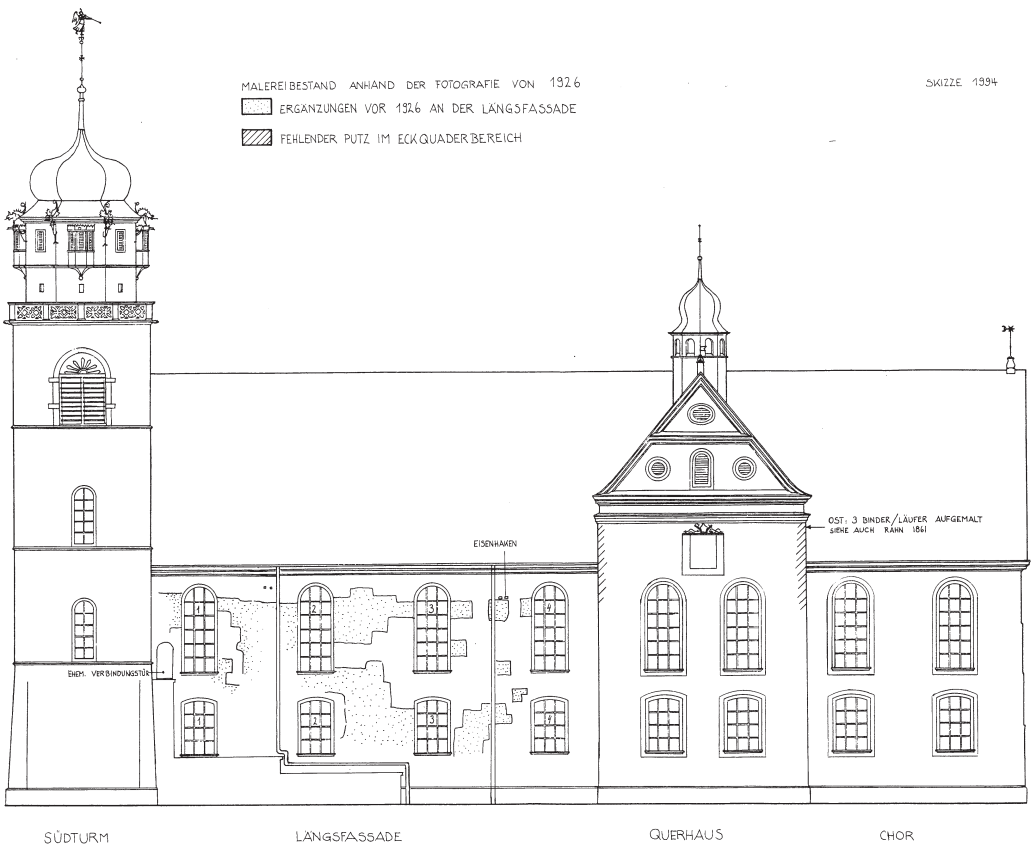


Abb. 20–21 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Abwicklungen der südlichen Aussenwand. Oben: Rekonstruktion der Fassungen, Zustand 1710 und um 1800. Unten: Eingetragene Fassungsreste anhand der historischen Fotografie von 1926. Rekonstruktionen von Heinz Schwarz, Kriens, 1994.



des hölzernen Dachgesimses in Englischrot und Ocker wurde der Anstrich in Englischrot mit drei Ölfarbanstrichen wie bei den Jalousien des Querschiffgiebels ausgeführt. Ebenso wurde der Traufladen gestrichen. Die Giebelkreuze, die wie eiserne Grabkreuze gearbeitet sind, wurden schwarz gefasst, die Blätter und die Kugel vergoldet.

Farbmaterialien für die Westfassade

Ton nach Keim, Farbkarte Nr. 616

- Grundierung: 1 Sack Mineralfarbe 30 kg, 1 Kanne Fixativ 30 kg, 30 % Kristallfelsit 20 kg. Die Menge wird mit einer Kanne oder je nach Saugfähigkeit des Untergrundes mehr Fixativ verdünnt.
- Fertiganstrich: 1 Kanne Fixativ 30 kg, 1 Sack Mineralfarbe 30 kg.

Mischung für die Fassung der Kreuzstöcke (Fenstereinfassungen?): 15 kg Farbton 850, 3 kg Farbton 34, 1.5 kg Farbton 103 oder 105 (?), 1.5 kg Farbton 62 H 50. Dachreiteröffnungen: Rote Mineralfarbe Nr. 44 85 31. Ölfarben für Jalousien und Dachreiter.

Anmerkungen

1 Der Text zu diesem Bericht entstand in Zusammenarbeit mit Marion Wohlleben.

2 Schwarzweiss-Aufnahmen und Farbdias 24 x 36 mm beim Verfasser.

3 ZDA Rheinau Klosterkirche: Verwendung von Aktennotizen, Verträgen, Rechnungen etc. Herrn Hans Rapold, dipl. Malermeister aus Rheinau, danke ich für seine Auskünfte.

4 Erich Spillmann, der kurz nach Beendigung der Arbeiten in Rheinau schwer erkrankte, ist 1983 verstorben. Der Bericht über unsere Arbeit gilt dem Andenken an unsere gute Zusammenarbeit und an einen sehr hoch geschätzten Kollegen.

5 Ausstellungskatalog Rheinau 1978, S. 16.

6 Ebd. Die Rundbogenfenster des Emporengeschosses sind hier fälschlicherweise mit stichbogigem Abschluss wiedergegeben.

7 Ausstellungskatalog Rheinau 1978, S. 18.

8 Dieses Datum gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, da auch das Innere der Kirche einer Angabe Henggelers zufolge 1816 neu geweisselt wurde. Vgl. Henggeler 1931, S. 246.

9 ZDA Rheinau Klosterkirche: Aktennotiz vom 14. Dezember 1978, S. 3. Vgl. 10. BerZD 1979–1982, S. 208. Dort ist von 1957 die Rede. Belege hiefür fehlen jedoch.

10 Ebd.

11 ZDA Rheinau Klosterkirche: Aktennotiz vom 9. April 1979.

12 Vgl. Anm. 9. Aktennotiz 1978.

13 Ebd.

14 Vgl. Anm. 11. Aktennotiz 1979.

15 Ebd.

Abbildungsnachweis

Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung: 1–3.

Fotonachlass Kantonsbaumeister Fietz (Repro HBA): 4.

Kantonales Hochbauamt Zürich (Kuno Gygax u.a.): 5–17.

Heinz Schwarz, Kriens: 18–21.

Zum Inhaltsverzeichnis

FARBUNTERSUCHUNGEN AN DEN ZWEI KREUZSCHILDEN DES NORDTURMES

Annette Meier-Schendekehl

Einleitung

An den Turmkreuzen des Nord- und Südturmes sind je zwei Wappenschilde montiert. Diese sind gegenständig und decken den Kreuzmittelpunkt. Einer der Schilde trägt jeweils das Klosterwappen, einen gebogenen Salm, während die beiden anderen Kreuzschilde das Wappen des jeweiligen Turmerbauers zeigen. *(Abb. 1, 2)* Am älteren Südturm befindet sich der Greif, das Wappentier des Abtes Theobald Werlin von Greiffenberg; am Nordturm das gevierte Wappen von Abt Gerold II. Zurlauben. Die Felder 1 und 4 zeigen einen Turm, die Felder 2 und 3 einen Löwen, der einen dreiblättrigen Lindenast hält. Im Schnittpunkt der vier Felder liegt ein kleines Wappen mit einer stilisierten Lilienblüte. Als heraldische Farbe der Familie Zurlauben wird Blau genannt, das hier die Hintergrundfarbe der Löwen bildet.[1]

Um die gesamte ursprüngliche Farbgebung zu ermitteln, wurden Erkenntnisse aus verschiedenen Bereichen zusammengetragen: Heraldik, Ergebnisse aus naturwissenschaftlichen Materialuntersuchungen sowie kunsthandwerkliche Erfahrungen von Restauratoren. Nach verschiedenen Vorabklärungen gelangten die beiden Kreuzschilde vom Nordturm ins Chemisch-physikalische Labor des Schweizerischen Landesmuseums zur genauen Bestimmung der verwendeten heraldischen Farben.

Beschreibung: Die beiden Wappenschilde am Nordturm sind aus Kupferblech hergestellt, flach und haben vielfach geschwungene Konturen. Der Schildrahmen wird durch eine umlaufende schmale Kehle und einen erhabenen, wulstigen Rand gebildet. Das Schildhaupt ist beidseitig zu Voluten gearbeitet. Die Wappenmotive – Zurlauben- und Klosterwappen – sind über einer Vorzeichnung bzw. Ritzung mit Pinsel und Farbe aufgetragen.

Zustand der Bemalung: Der Zustand, in dem sich die Wappenschilde nach der Abnahme präsentierten, liess

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Kreuzschild mit dem Wappen des Klosters Rheinau (Salm). Zustand nach der Demontage im Dezember 1975. Aufnahme von 1976.

keine mit blossem Auge sichtbaren Farben erkennen. Die Blechoberflächen wirkten vom Regen abgewaschen. Sicher wurden die Schilde vor einer Neubemalung gut gereinigt. Es ist daher nicht erstaunlich, dass kaum noch Farbsubstanz erhalten geblieben ist. Die Wappenmotive konnte man nur durch ihre mehr oder weniger gut erhaltenen Konturen wahrnehmen. Bei genauerer Beobachtung zeigte es sich, dass die Konturen der zeichnerisch detaillierten Motive des Zurlaubenwappens eingeritzt sind. Zum Teil waren sie jedoch bis zur Unkenntlichkeit abgetragen. Den Salm hatte man mit dem Pinsel aufgetragen. Gut leserlich war die Vorzeichnung, was zum einen daran lag, dass an den Grenzflächen zwischen Salm und Hintergrund mehrere Farbschichten übereinanderlagen und einen gewissen Schutz boten, zum anderen, dass in diesen Bereichen das Blech weniger stark korrodierte.

Untersuchung: Beide Schilde wurden unter der Lupe nach Farbresten abgesucht. Die untersuchten Stellen sind auf einer Aufnahme der Wappen eingetragen, ebenso diejenigen Stellen, an denen keine Farbreste mehr festgestellt werden konnten. *(Abb. 2)* Von möglichst vielen Stellen des relativ geringen Farbbestandes wurden Queranschliffe angefertigt. In den wenigsten Fällen konnte eine intakte Schichtenabfolge erfasst werden. Aus der Gesamtheit aller Queranschliffe liess sich jedoch eine lückenlose Schichtabfolge rekonstruieren. Durch die zusätzliche Identifizierung der Pigmente konnten die Malschichten zeitlich einander zugeordnet werden. Trotz einer möglicherweise subjektiven Interpretation der Befunde, erschien es in dieser Situation sinnvoll, die Abfolge der Schichten schematisch aufzuzeichnen und die Querschliffe nicht nur durch schwerer lesbare Fotos zu dokumentieren.

Das Klosterwappen (Salm)

Mehr oder weniger gut erhalten waren die Farbschichten nur unter der letzten rotbraunen Konturenzeichnung des Salms und dem jüngsten schwarzen Strich entlang des getriebenen Schildrandes. Um die Farbschichtenabfolge insgesamt nachvollziehen zu können, musste eine grosse Anzahl Queranschliffe ausgewertet werden. Eine Tabelle hält die Abfolge der Farbschichten am Konturenrand des Salms und am oberen Schildrand bei den Voluten fest.

Tabelle I

Schichtenabfolge	Konturenrand (Salm)	Volutenrand
8	rotbraun	
7	Zinkfolie	schwarz
6	rotbraun	blattgold
5	blau	Goldgrund
4	schwarz	blau
3	blau	ockergelb
2	Zinn	Blattgold
1	gelbgrün	gelbgrün
0	Kupferblech	Kupferblech

Auswertung

Die ausgewerteten Farbreste wurden im Bereich der Konturen des Salms und entlang des Schildrandes gefunden. Somit waren Malschichten aus angrenzenden Flächen zu erwarten: bei den Konturen des Salms die Hintergrundfarbe, die Malfarbe des Salmkörpers wie auch der Konturenstrich; am Schildrand die Hintergrundfarbe und die Farbe des Randes. Die untersuchten Proben lassen den Schluss zu, dass das Wappen zweimal gefasst worden war. Der Salm erscheint jeweils silbrig auf einem blauen Grund, umzeichnet mit einem schwarzen Konturenstrich in der ersten und einem rotbraunen in der zweiten Fassung.

In beiden Fällen waren der erhabene Rand wie auch die Voluten mit Blattgold vergoldet. Die sich auf dem Schild schemenhaft abzeichnenden Liniengebilde stellten sich als Korrosionsmuster heraus und nicht, wie zunächst vermutet, als Hinweise auf eine unter dem Salmwappen liegende ältere Bemalung. Bei der festgestellten blauen Farbe als Hintergrund des Salmwappens handelt es sich hauptsächlich um Preussisch Blau; es wurde aber auch Smalte entdeckt. Allerdings sah man sich ausserstande festzustellen, aus welcher der beiden Fassungen die Pigmente jeweils herrührten. Ein Urteil darüber, ob der Salm wohl nicht differenzierter ausgestaltet worden war, zum Beispiel mit einer Binnenzeichnung oder farbig hervorgehobenen Schuppen, muss aufgrund der vorhandenen Farbbestände gänzlich offengelassen werden.

Bemerkung: Bei den Fassungsresten kann man eigentlich nur von Spuren sprechen, so dass die Interpretation entsprechend spekulativ bleibt. Für die anschliessende Farbrekonstruktion mussten daher heraldische Vorbilder beigezogen werden.

Das Zurlaubenwappen

Bei allen Querschnitten, die einen einigermassen deutbaren Schichtenaufbau ergeben, ist die Situation im Bereich der Lilie noch am vollständigsten. Die Tabelle II zeigt die Zuordnung der ermittelten Farbschichten, die an den verschiedenen Stellen des Wappenschildes, an den Konturen der Motive und am Wappenrand nachgewiesen werden konnten:

Auswertung

Bei der Lilie am rechten Turm und beim rechten Löwen wurden Reste aus den ersten Schichten gefunden. Dank dieses Befundes ist zu ersehen, dass der Wappenschild mit Bleiweiss grundiert wurde, das sich heute im Queranschliff zu einer gelbweissen Schicht verändert hat und mit dunklen Korrosionsverbindungen durchsetzt ist. Bei den Farbresten in den Schichten 1 bis 6 dürfte es sich um den ältesten Farbbestand handeln. Ob dabei lediglich ein oder zwei Fassungen in Betracht zu ziehen sind, ist nicht mehr zu rekonstruieren. Für eine eindeutige Lesart sind die zwei Vergoldungen der Lilie zu wenig aufschlussreich.

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Kreuzschild mit Wappen von Abt Gerold II. Zurlauben. Zustand nach der Demontage im Dezember 1975. Eintragung der auf Farbreste hin untersuchten Stellen (vgl. Tabelle II). Aufnahme von 1976.

Tabelle II

Farbschichten / Entnahmestellen	1 gelb weiss	2 braun	3 Gold	4 gelb-grün	5 Gold	6 schwarz	7 Ocker gelb	8 blau	9 rot braun	10 Gold	11 braun
1 Lilie	+	+	+	+	+			+	+	+	+
2 Turm rechts	+		+	+	+		+		+	+	+
3 Löwe rechts	+		+	+				+	+	+	+
4 Löwe rechts	+		+	+				+	+	+	+
5 Turm links							+	+	+	Zink	+
6 Turm links				+	+	+	+		+	Zink	+
7 Lilie Einfassung				+	+			+		+	+
8 Löwe links							+	+	+	+	+
9 Löwe links							+	+	+	+	+
10 Löwe links							+	+	+	+	+
11 Löwe links							+	+		+	+
12											
13											
14 Rand					+		+	+		+?	
15 Rand					+		+	+			
16 Rand			+				+				

+ = Befund positiv

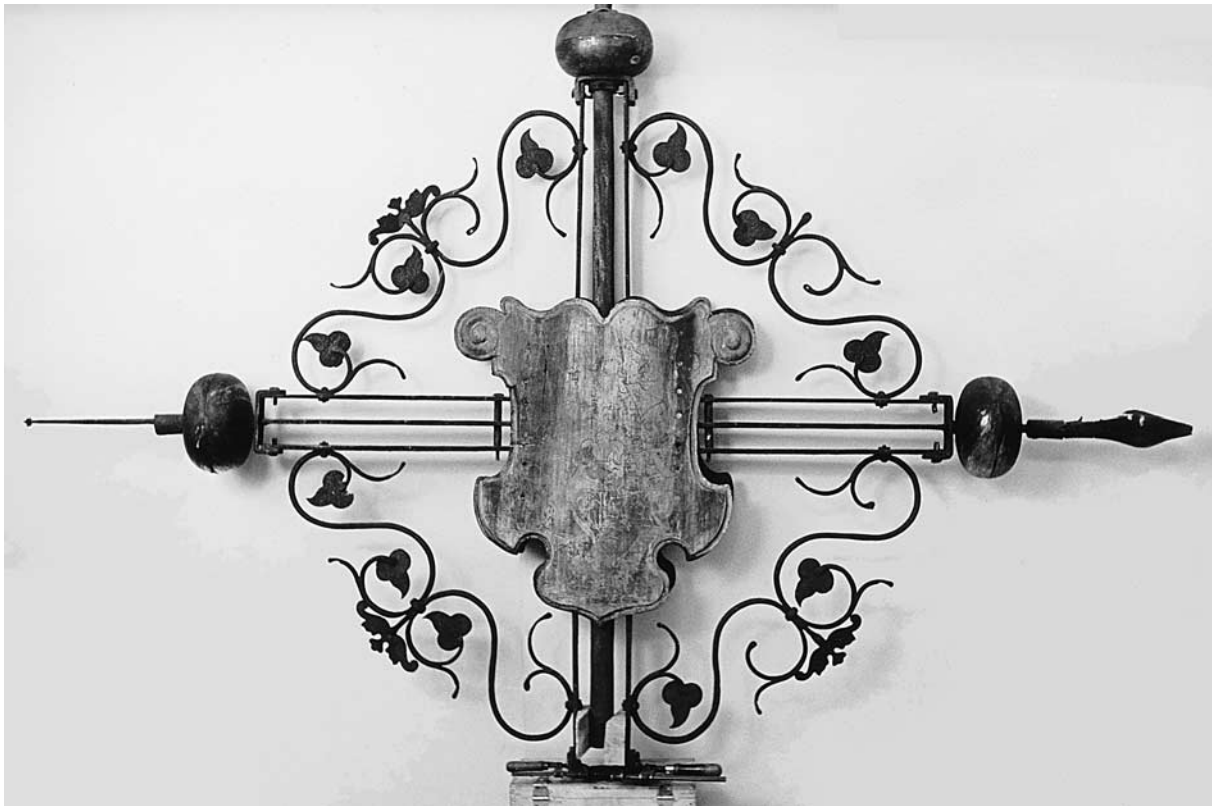


Abb. 3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Schmiedeeisernes Wappenkreuz nach der Demontage im Dezember 1975. Aufnahme von 1976.

Die Farbabfolge 7 bis 11 der Tabelle II gibt die Bemalungsschichten der letzten Fassung wieder. Diese konnte relativ vollständig an den verschiedenen Wappenteilen nachgewiesen werden. Dazu wurde der Schild wohl mit einem ockergelben Anstrich neu grundiert. Als Hintergrundfarbe der Wappenmotive dürfte die nachfolgende blaue Farbe gedient haben. Ausser am Rand stellte man bei allen Motiven eine Blattvergoldung auf rotbraunem Grund fest; beim linken Turm liess sich Zinkfolie nachweisen. Das Braun der Schichtabfolge 11 kann wohl als Konturenstrich gedeutet werden. Aufgrund dieses Befundes ist anzunehmen, dass die Farbe aller untersuchten Motive Gold bzw. zum Teil Silber auf einem blauen Hintergrund war, versehen mit einem braunen Konturenstrich.

Bemerkung: Der Befund der letzten Fassung dürfte kaum den ursprünglichen heraldischen Wappenfarben des Zurlaubenschildes entsprechen. Der Farbbestand der ältesten oder älteren Fassungen ist so rudimentär, dass aus diesem Befund die Farbverteilung nicht rekonstuiert werden konnte. Für die heutige Farbrekonstruktion mussten wie beim Rheinauer Wappen heraldische Vorbilder herangezogen werden.

Anmerkung

1 HBLS, Bd. 7, S. 768–769.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich: 1–3.

Zum Inhaltsverzeichnis

FARBUNTERSUCHUNGEN AN DEN WASSERSPEIERN

Annette Meier-Schendekehl

Einleitung

Anlässlich der Turmrestaurierung wurden auch die insgesamt 16 Wasserspeier wiederhergestellt, die an den Ecken der oktogonalen Turmaufsätze der beiden Türme angebracht sind. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die Wasserspeier am Nordturm eine Nachbildung der Wasserspeier des Südturmes sind. Wasserspeier sind Abflussvorrichtungen für das Regenwasser. An gotischen Kirchen findet man sie oft in Gestalt fantastisch oder grotesk gebildeter Menschen, Tiere oder Fabelwesen. Die Wasserspeier an den Türmen der Klosterkirche Rheinau sind als kraftstrotzende Drachen ausgebildet. Sie sind aus Kupferblech überaus detailreich gearbeitet und bilden eine prachtvolle, von weitem sichtbare Zierde. Von der farbigen Gestaltung der Drachenkörper konnte man sich zu Beginn der letzten Restaurierung kein Bild machen. Die Wasserspeier wirkten erst einmal abgewittert und unregelmässig fleckig, dunkel, korrodiert und mit Grünspan bedeckt. In einem stufenweisen Vorgehen wurde abgeklärt, ob und in welchem Ausmass Reparatur- und Restaurierungsarbeiten erforderlich sein würden.

Voruntersuchung

Die erste Untersuchung wurde von Malermeister Otto Schaerer, Zürich, vorgenommen, der dem Hochbauamt des Kantons Zürich im Brief vom 27. Juni 1974 über seine Ergebnisse Bericht erstattete: «Zur Beurteilung, wie die ursprüngliche Oberflächenbehandlung gewesen sein mag, überbrachte mir Herr Rapold aus Rheinau in Ihrem Auftrag einen Drachen. Der grosse Drachen, aus Kupfer gearbeitet, (vom Südturm, 1578 beendet) ist jetzt natürlich nach 396 Jahren von Wind, Regen, Sonne, Eis und Schnee stark altersoxydiert und mit grüner Patina überzogen, jedoch konstruktiv noch sehr gut erhalten. Nur an wenigen Stellen sind noch Reste von Anstrichmaterial ersichtlich. Aus diesen Spuren von Gelb, Rot, Schwarz, Gold kann angenommen werden, dass diese Objekte einmal farbig und auch mit Blattgold sehr dekorativ behandelt waren. Dass nach 400 Jahren von einer Polychromierung und Vergoldung auf Kupfer in so wetterexponierter Lage nicht mehr viel sichtbar ist, ist verständlich.

Zur genaueren Untersuchung brachte ich einen kleinen Drachenflügel Bruno Mühlethaler im Chemisch-

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Spätgotischer Wasserspeier (Nr. 15: Weibchen) von 1578. Zustand nach der Demontage und vor der Restaurierung 1976–1977. Aufnahme von 1976.

Physikalischen Laboratorium des Schweizerischen Landesmuseums. Seine Untersuchung ergab folgenden Befund:

1. Unterste Schicht: Bleiweiss und Grünspan und teilweise Goldsplitter
2. Mittlere Schicht: Gelbes Ocker
3. Oberste Schicht: Rotes Ocker und wenige feinste Goldstellen

Daraus kann geschlossen werden, dass auf einer Bleiweiss-Grünspan-Grundierung eine Blattvergoldung ausgeführt wurde. Der rote Farbton dürfte als eine dekorative Fassung verwendet worden sein (...).»[1]

Der ermittelte Farbbestand konnte die ursprüngliche Farbgebung annähernd wiedergeben; dass es sich dabei garantiert um die originale Farbgebung handelte, war nicht wahrscheinlich. Ausserdem war zu bedenken, dass die gefundenen Farben Reste aus einer ersten polychromen Fassung wie auch aus einer oder mehreren Übermalungen sein konnten. Da das Farbenspiel von Bedachung, Wasserspeiern und weiteren Zieraten am Turmaufsatz einen bedeutenden Akzent in der Gesamtarchitektur der Turmfront setzt, schien es gerechtfertigt, nochmals Zeit und Mittel für die Suche nach den originalen Farben aufzuwenden.

Es wurde ausserdem beschlossen, einen Wasserspeier von jedem Turm, ein weibliches Exemplar vom Südturm (Nr. 15) und ein männliches vom Nordturm (Nr. 6) zu demontieren und dem Chemisch-Physikalischen Laboratorium des Schweizerischen Landesmuseums für weitergehende Untersuchungen zu überlassen; diese wurden im Mai 1976 durchgeführt. *(Abb. 1, 2)*

Untersuchungsmethode

An beiden Wasserspeiern waren kaum mehr Stellen mit Farbauflagen zu entdecken, an denen Farbsubstanz vermutet werden durfte. Die weitaus grössten Flächen der Wasserspeier waren bis auf den Metallgrund abgewaschen. Das Kupferblech zeigte einen haftenden dunklen bis grauen Korrosionsfilm mit eingelagerten Schmutzpartikeln. Es bedeutete den grössten Zeitaufwand, beide Wasserspeier systematisch nach verbleibender Farbsubstanz abzusuchen. Um die Übersicht über die vielen, kleinen entdeckten Farbspuren zu behalten, wurden die Drachen nach anatomisch nachvollziehbaren Flächen aufgeteilt, die eine Nummer erhielten.

Von möglichst vielen Proben mit Grössen von 0.5 bis 2 mm im Durchmesser wurden Queranschliffe hergestellt. Sie waren oft durchsetzt mit den auch schützenden Korrosionskrusten. Um derart winzige Proben bearbeiten zu können, werden sie in Kunstharz eingeschlossen und quer zu den Malschichten angeschnitten. Die Oberfläche der Schnittflächen wird durch Feinstschleifen geebnet. Die so präparierten Anschliffe werden bei mikroskopischen Vergrösserungen betrachtet.

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Barocker Wasserspeier (Nr. 6: Männchen) von 1710–1711. Zustand nach der Demontage und vor der Restaurierung 1976–1977. Aufnahme von 1976.

Auswertung

Die meisten Proben zeigten eine oder mehrere Farbschichten. Die Malschichten waren häufig stark ineinandergeschoben, oft nur fragmentarisch verteilt mit dunklen Schmutz- oder Korrosionsumwandlungen des Metalls. Immerhin gab es einige Anschliffe, die eine intakte Farbschichtenabfolge zeigten. Diese konnten in manchen Fällen dazu dienen, die Farbschichten anderer Proben chronologisch zuzuordnen. In der Tabelle *(Abb. 3)* sind die Farbschichten, die an den Anschliffen der verschiedenen Teile der Wasserspeier abgelesen werden konnten, festgehalten.

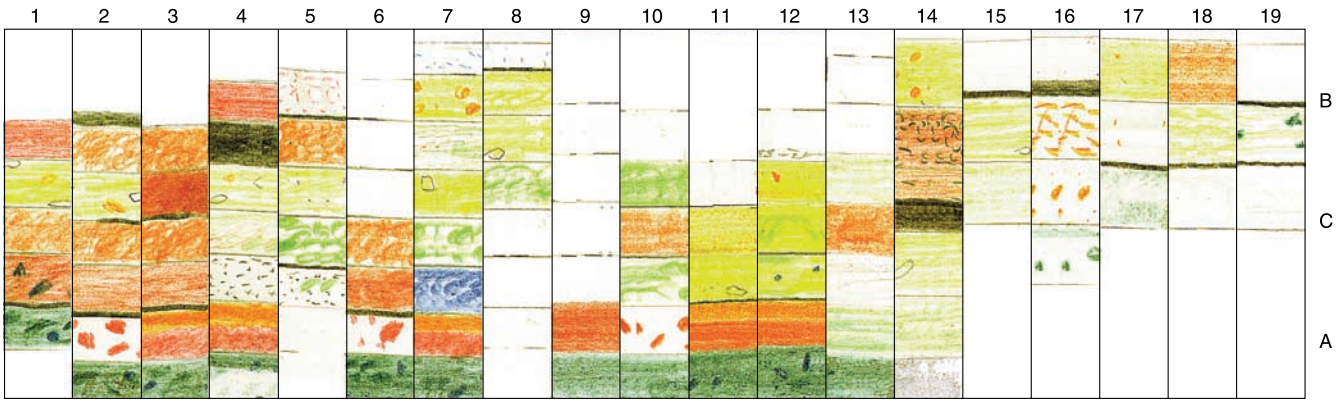


Abb 3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Die Farbbefunde der Wasserspeier Nr. 15 (Südturm) und Nr. 6 (Nordturm). Tabelle mit Befundstellen und Zuordnung zu den zwei bzw. drei Malschichten A (erste Fassung), C (unsichere Zuordnung) und B (obere Malschichten). Darstellung der Autorin.

Wasserspeier Nr. 15 – Südturm

1	= Probe	1	Schwanz
2	= Probe	15	Brustwarzen
3	= Probe	17	Zungenspitze
4	= Probe	15	Flügel rechts, Rand
5	= Probe	15	Flügel, Motiv wie Pfauenaugen
6	= Probe	16	Mundhöhle
7	= Probe	14	Kinnblatt
8	= Probe	3	Schamblatt
9	= Probe	3	Schamblatt
10	= Probe	19	Augenblatt
11	= Probe	13	Augenwinkel
12	= Probe	11	Lippe Rand zum Kopfteil
13	= Probe	11	Lippe

Wasserspeier Nr. 6 – Nordturm

14	= Probe	13	Auge
15	= Probe	1	Schwanz
16	= Probe	8	Fussohle
17	= Probe	0	Krone
18	= Probe	19	Augenblatt
19	= Probe	15	Flügel

Überlegungen zur Farbabfolge

Vor der differenzierten Auswertung der Tabelle *(Abb. 3)* war nicht abzusehen, dass viele Fragen zur Polychromie der Wasserspeier offen bleiben sollten. Darum überlegte man sich zunächst, welche Gründe wohl zu einer Bemalung der Wasserspeier veranlasst haben und wieviele Fassungen demzufolge überhaupt zu erwarten waren.

Es ist anzunehmen, dass die Wasserspeier des Südturmes nach ihrer Fertigstellung farbig gefasst wurden. Die naheliegende Vorstellung, dass die zweite Fassung anlässlich des Kirchenneubaues erfolgte, hat sich inzwischen als kaum mehr haltbar erwiesen, wenn man von dem wahrscheinlichen Fall ausgeht, dass Turmhauben und Wasserspeier ihre Polychromie gleichzeitig erhalten haben.[2] Vorstellbar wären noch eine oder mehrere Übermalungen bzw. Ausbesserungen bei späteren Restaurierungen an den Turmaufsätzen, wie beispielsweise 1901.

Schichtenfolgen beim Süd- und Nordturm

Wie schon erwähnt, war die Auswertung der Proben schwierig. Aber es zeichneten sich doch einige Tendenzen zur Abfolge der Bemalungen ab. Aus der Tabelle *(Abb. 3)* ergibt sich folgende Erkenntnis:

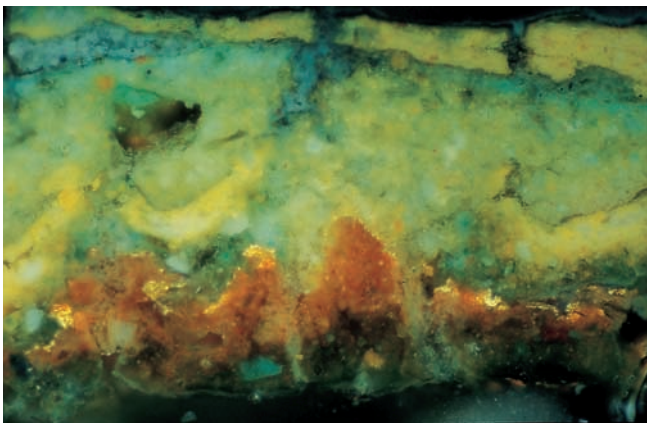
1. Der Wasserspeier Nr. 15 vom älteren Südturm hat mehr Malschichten als der Wasserspeier Nr. 6 vom jüngeren Nordturm.
2. In den ersten Malschichten des Wasserspeiers Nr. 15 (Südturm) finden sich Malmaterialien wie Blattgold, Zinnober und ein Blaugrün mit Azurit, die beim Wasserspeier Nr. 6 (Nordturm) nicht vorkommen.
3. Die darauf folgenden Farbschichten bei beiden Wasserspeiern enthalten gelbe und rote Ockerpigmente sowie ein helleres Grün.
4. Beim Wasserspeier Nr. 6 sind viel weniger Stellen mit Farbresten erhalten als beim Wasserspeier des Südturmes.

Diese Beobachtungen erlaubten es, die Malschichten in eine chronologische Abfolge von Farbfassungen beider Wasserspeier zu ordnen. Danach zeigte die erste Fassung

des Wasserspeiers am Südturm eine Farbkomposition aus Blattgold, einem blaugrünen Ton als Grundierung oder als sichtbare Hintergrundfarbe sowie einem Zinnoberrot – Farben, die, wie erwähnt, beim Wasserspeier des Nordturmes völlig fehlen. Demnach dürften die Wasserspeier des Südturmes zur Zeit seiner Vollendung 1578 in der erwähnten Farbgebung bemalt worden sein. Diese wird als *gotische* Fassung bezeichnet und ist in der Tabelle mit A gekennzeichnet.

Beim Nordturm fanden als erste Fassung ockergelbe, ockerrote und hellgrüne Farben Verwendung, die sich beim Wasserspeier vom Südturm als zweite Fassung bestimmen lassen. Dieses Farbgewand, es wird als *barocke* Fassung bezeichnet (in der Tabelle mit B gekennzeichnet), dürfte der Wasserspeier des Südturms anlässlich seiner urkundlich erwähnten Neufassung noch vor dem Kirchenneubau erhalten haben.[3] Für die Wasserspeier des Nordturmes übernahm man diese Farbgebung. Es gibt Malschichten im Bereich C der Tabelle, die zeitlich nicht mehr zugeordnet werden können. Sie gehören wohl keiner eigenständigen Bemalungsphase an, sondern sind wahrscheinlich Malreste der älteren und der jüngeren Bemalung.

Nach diesen Befunden ist anzunehmen, dass die Wasserspeier nicht, wie damals noch angenommen, mehr als zweimal gefasst wurden. Dafür sprechen einerseits die äusserst spärlichen Farbreste. Anderseits legen die schwierige Erreichbarkeit der Drachen und die Umstände, die mit ihrer Demontage und Montage verbunden sind, die Annahme nahe, dass man eine Neufassung der Wasserspeier nur sehr selten in Angriff genommen hat. Es sieht ganz so aus, dass der Südturm bereits seine zweite, barocke Fassung hatte, als der Nordturm gebaut wurde. So liesse sich auch die weniger stark abgewitterte, zwanzig Jahre jüngere Farbfassung des Nordturmes erklären, wie man sie auf der historischen Foto von 1862 erkennt. *(vgl. Wohlleben Baugeschichte, S. 43)*



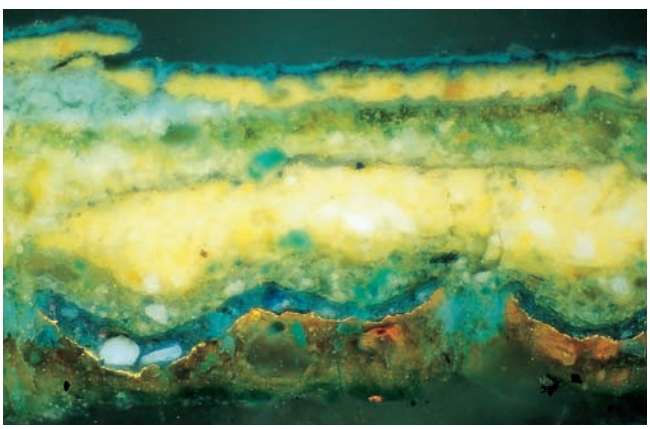


Abb. 4–5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Südturm. Wasserspeier Nr. 15. Mikroschliffe. Probe 11: Querschnitt der Lippe. Probe 14: Querschnitt des Kinnblattes.

Farbverteilung der gotischen Fassung

Die Farbreste der ältesten Fassung auf dem Wasserspeier Nr. 15 (Südturm) waren nur in minimalen Mengen erhalten geblieben. Ein relativ intakter Schichtenaufbau befand sich lokal an etwas weniger exponierten Partien, so an der Zungenspitze, in der Mundhöhle, an den Zitzen, am Rand des rechten Flügels, am Kinnblatt, im Augenwinkel und am Übergang Lippe-Kopfteil. Hier lag auf dem Kupferblech eine dunkelgrüne ölige Schicht mit einigen Azuritpigmenten. Dass es sich dabei um einen grünen oder grünblauen Grundanstrich handelt, ist wahrscheinlicher als die Annahme einer Oberflächenkorrosion des Kupferblechs. Nur die besonders hervorzuhebenden Stellen waren farblich akzentuiert, so eine Blattvergoldung auf rotem Grund an Stellen wie der Zungenspitze, dem Kinnblatt, dem rechten Flügelrand, im Augenwinkel und im Bereich Lippe-Kopfteil. *(Abb. 4)* In den Bereichen der Mundhöhle, der Zitzen und auf dem Augenblatt ist grobkörniger Zinnober mit mehr oder weniger Bleiweiss zu finden. Am Kinnblatt ist über dem Blattgold eine blaue Azuritschicht zu sehen. *(Abb. 5)*

Farbverteilung der barocken Fassung

Farbverteilung bei Wasserspeier Nr. 15 (Südturm) und Wasserspeier Nr. 6 (Nordturm): Die noch feststellbaren Farbtöne beschränken sich auf ein helles Gelb an Schwanz und Flügeln, ein leuchtendes Gelb an der Krone und auf rote Ockertöne im Auge und am Augenblatt, an der Zunge, Lippe, in der Mundhöhle und an den Fussohlen. Die sogenannte barocke Fassung des Wasserspeiers vom Nordturm kann man sich aufgrund der Farbreste als goldgelben Körper vorstellen, wobei mit roter Farbe die Lippen, die Zunge, eventuell einzelne Blätter oder der Flügelrand hervorgehoben wurden.

Schlüsse

Aus der beschriebenen Farbverteilung wird ersichtlich, dass in der gotischen Fassung der Grundton eher grün, in der barocken Fassung eher gelb war. Da die noch erhaltenen Farbreste ausschliesslich an den Randzonen zu finden waren, liess sich über die wirkliche Farbsituation nur spekulieren. Damit eröffneten sich mehrere Möglichkeiten, welche Farben aus der in Frage kommenden

Palette verwendet wurden. Ausschliessen möchte ich, dass noch andere, als die bisher gefundenen Farben verwendet wurden. Dafür gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Die Frage nach der Art der farbigen Akzentuierung der detailliert und reliefartig ausgearbeiteten Flügelrippen muss unbeantwortet bleiben.

Entscheidung über die Neufassung

An der Sitzung vom 6. April 1976 mit Vertretern des kantonalen Hochbauamts, der kantonalen Denkmalpflege und des Schweizerischen Landesmuseums wurde angeregt, auf der Grundlage der Untersuchungsergebnisse Farbmuster der beiden festgestellten Fassungen anzulegen. Zunächst erprobte man aufgrund der Farbreste Varianten auf dem Papier. *(Abb. 6–8)* In einem zweiten Schritt wurden Farbmuster an den Drachen selber ausprobiert. *(Abb. 9, 10)*

Farbfindung

Aus den Untersuchungsergebnissen liess sich eine eindeutige Farbrekonstruktion nicht ableiten, die als Grundlage für die exakte Wiederherstellung eines historischen Zustandes hätte gelten können. Einig war man sich allerdings darüber, dass die 16 Wasserspeier auf keinen Fall verschiedenfarbig gefasst werden sollten. Auch hielt man es für historisch wahrscheinlicher und zudem für wirkungsvoller, wenn Drachenflügel und Körper voneinander abgesetzt in einer leuchtenden Farbe gestaltet würden, ohne Betonung des Zierlichen, Detailreichen.

Ein grüner Drachenkörper, wie es der gotischen Fassung entsprochen hätte, erschien in der Wirkung zu dumpf, und ein Drache in einheitlichem Ockergelb wurde als fad empfunden. So wurde ein weiteres Argument herangezogen: die Farben des Südturmes, die mit Rot, Blau, Weiss und Gelb urkundlich belegt sind.[4] Mit diesen sollten die Drachen farblich harmonieren. Ausschlaggebend für die heutige Fassung war schliesslich das Votum von Albert Knoepfli, der die verschiedenen Fassungsstudien mit seiner kunsthistorischen und denkmalpflegerischen Erfahrung zu einem schlüssigen Resultat zu verbinden wusste.

Der heutige Gesamteindruck lässt die Neufassung der 16 Drachen in den Farben Gelb, Rot, Gold und geringen Mengen von Blau als eine glückliche Entscheidung erscheinen. *(Abb. 11, 12)* Die Wasserspeier leuchten stolz von den Ecken der Türme herab. *(Abb. 13)*

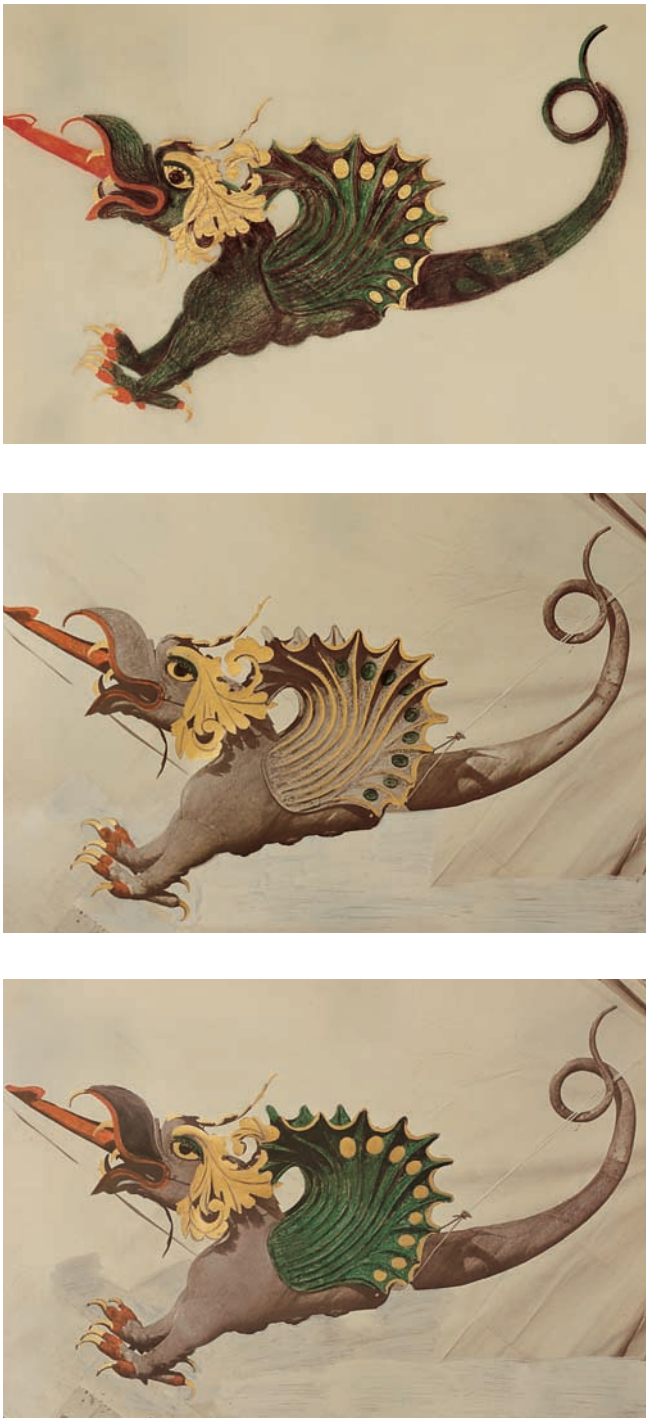


Abb. 6–8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Fassungsvarianten von 1976 (Collagen) für die Neufassung der Wasserspeier (Nordturm).

Nachdenkliches Nachwort

Die Wasserspeier sind nicht nur funktional und dekorativ, sie sind auch Medium uralten Wissens! Die Frage, ob ein derartiger Aufwand, wie man ihn mit den Wasserspeiern betrieben hat, zu vertreten sei, ist nur grundsätzlich zu beantworten. Immer dann, wenn es um die Erhaltung von Kulturgut geht, wird diese Frage von Fachleuten neu diskutiert. Im Fall der Klosterkirche von Rheinau liegt die Bedeutung allerdings auf der Hand. Es rechtfertigt sich, Vorhandenes sorgfältig zu erhalten, Neues nach bestem Wissen einzufügen, damit der Geist und die Eigenart Rheinaus erhalten und lesbar bleiben.

Eine weitere Frage stellt sich hinsichtlich der naturwissenschaftlichen Untersuchungen und besonders nach dem Umfang der Dokumentation und Archivierung der gewonnenen Erkenntnisse unserer handwerklichen und materialkundlichen Forschungen. Wie sorgfältig sind wir

mit der Pflege und Überlieferung an die nächste Generation? Für mich zeigte sich anlässlich der Arbeit für die vorliegende Monographie, die fast zwanzig Jahre nach der Restaurierung der Klosterkirche zusammengestellt wird, die Wichtigkeit dieser Frage; mir wurde erschreckend klar, wie wenig konsequent Wissen und Erfahrungen verantwortungsvoll gesammelt, geschweige denn zur rechten Zeit kompetent aufgearbeitet werden.

Wer aber wäre geeigneter als die Wasserspeier selbst, um uns in diesen Fragen zu leiten, als Wesen aus einer Welt der Fabel und als Hüter uralten Wissens. Die Drachen in luftiger Höhe, in alle Himmelsrichtungen blikkend, haben Kontakt mit den Winden, die ihnen Neuigkeiten zuflüstern, wenn sie kurz ausruhen auf den alten Türmen in Rheinau. Sie bringen Nachrichten von Müstair, Zillis und Einsiedeln und von vielen anderen Kulturstätten. Und sie hören das Klagen der wenigen, die umsichtig walten: Wir können es uns nicht leisten, den Geschichtenschreiber, die Geschichtenschreiberin, den Bewahrer und die Bewahrerin, die alles genau notieren, was mit unserem Kulturgut geschieht, einfach auszusparen.

Wer still nach oben schaut, kann sehen, wie die Drachen nachdenklich dreinschauen ob solchen Unver-

Abb. 9–10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nordturm. Links: Probehalber am Nordturm montierter Drachenwasserspeier (Männchen) des Südturmes mit sogenannt barocker Fassung. Unten: Probehalber am Nordturm montierter Drachenwasserspeier (Weibchen) des Südturmes mit sogenannt gotischer Fassung. Beide Fassungsvarianten wurden von Malermeister Otto Schaerer, Zürich, geschaffen. Aufnahmen von 1976.

standes der Menschen. Die Menschen mit ihren vielen Hilfsmitteln haben es verlernt, wachsam zu überliefern. Aber noch ist es nicht zu spät. Es gibt sie noch die Koryphäen, die ein Berufsleben lang einen Erfahrungsschatz erworben haben und die ihr Wissen weitergeben. Einer von ihnen ist Bruno Mühlethaler, langjähriger Konsulent der Eidgenössischen Denkmalpflege. An ihn erinnere ich mich hier besonders gerne. Nicht nur wegen seines Engagements, seines Rates, seines theoretischen Wissens und seines handwerklich-praktischen Könnens. Er versteht auch die Sprache der Drachen, steht in Verbindung mit der zu vermittelnden Tradition.

Die Stimmen von den Türmen herab scheinen zu mahnen: Wählt von den Jüngeren diejenigen aus, die – wie einst die Märchenerzähler – durchs Land gehen und – heute nennt man es – archivieren!

Abb.11–12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Drachenwasserspeier in der endgültigen Neufassung von Malermeister Otto Schaerer, Zürich. Oben: Männchen vom Südturm vor der Montage. Unten: Werkstattaufnahme mit den neugefassten Wasserspeiern. Aufnahmen von 1977.

Anmerkungen

1 ZDA Rheinau Klosterkirche: Brief vom 27. Juni 1974.

2 Vgl. den Beitrag von Mane Hering-Mitgau, S. 147–166.

3 Vgl. die Beiträge von Hering-Mitgau und Hanspeter Lanz, S. 147–166 bzw. 167–174.

4 Fietz Klosterkirche 1932, S. 76. Vgl. Anm. 2.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich (Kuno Gygax u.a.): 1, 2, 6–13.

Annette Meier-Schendekehl, Zürich: 3.

Schweizerisches Landesmuseum, Zürich: 4, 5.

Abb. 13 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Nord- und Südturm aus Nordosten. Die Gratbemalung der Hauben und die Farbfassung der Drachenwasserspeier stammen von der letzten Restaurierung (1976–1977). Aufnahme von 1996.

Zum Inhaltsverzeichnis

DIE RESTAURIERUNG VON GEWÖLBE UND WANDFLÄCHEN

Marion Wohlleben

Vorbemerkung

Dieser Bericht über die zwischen 1976 und 1978 von der Firma Walter Schlatter-Diethelm, Schaffhausen, ausgeführten Restaurierungsarbeiten an Deckengewölbe und Wänden beruht auf Fotos, Aktennotizen, Briefen und Berichten der kantonalen Denkmalpflege sowie mündlichen Auskünften anlässlich einer gemeinsamen Besichtigung der Klosterkirche mit Walter Schlatter (sen. und jun.) im Frühjahr 1994, sechzehn Jahre nach Beendigung der Wiederherstellungsarbeiten. Eine restauratorische Untersuchung der Fassungen und ein eigentlicher Befund- und Massnahmenbericht wurde damals nicht erstellt. Über die Art der Tünchung der Raumschale wurde aufgrund einer Musterachse am Chorbogen entschieden.

Aufschlussreich sind verschiedene Fotoaufnahmen aus der Zeit der Restaurierung. Ein Satz von sechzehn Farbbildern der Kirche wurde von der ausführenden Firma vor und nach der Restaurierung aufgenommen, für diesen Bericht zusammengestellt und kommentiert. Es handelt sich überwiegend um Gesamtaufnahmen des Kirchenraumes, die nur einen globalen Eindruck des Verschmutzungsgrades bzw. des frisch restaurierten Zustands wiedergeben. Drei Detailaufnahmen zeigen verschmutzte und gereinigte sowie getünchte Gewölbepartien nebeneinander im Ausschnitt. *(Abb. 1)*

Von grösserem Informationswert ist ein weiterer Satz von 20 Schwarzweissaufnahmen, diesmal ausschliesslich von der Chorrestaurierung. Die Bilder wurden vom begleitenden Institut für Denkmalpflege erstellt.[1] Diese Aufnahmen zeigen verschiedene Stuckdetails, vor (1976) und nach der Reinigung (März 1977), einige davon nach dem Tünchen. Eine exakte Lokalisierung der aufgenommenen Stellen ist zwar nicht mehr in jedem Fall möglich, dennoch wird zusammen mit den rückseitigen Kommentaren deutlich, warum die jeweilige Aufnahme gemacht wurde.

Restaurierung

Die Restaurierung der Raumschale wurde in den Jahren 1976–1978 ausgeführt. Sie umfasste die komplette Reinigung, partielle Reparaturen und Ergänzungen an beschädigten Wand- und Stuckteilen sowie das Auftragen einer zweifachen Kalktünche. Den schriftlichen Angaben des ausführenden Stukkateurs zufolge, die er aus der Erinnerung machen konnte, wurden folgende Arbeiten im Chor, Kirchenschiff, an Pfeilern, Gewölben und Wänden ausgeführt:

- Abwaschen: Die Stuck- und Wandpartien wurden mit einem leichten Laugenwasser vorgängig abgewaschen.
- Freilegen der alten Anstriche: Nun konnte mit den aufwendigen Freilegungs- und Kratzarbeiten begonnen werden, indem man Schicht um Schicht die alten Kalkanstriche bis auf den Originalgrund entfernte.
- Sicherungsarbeiten: Hohle Stuck- und Putzpartien wurden entsprechend bearbeitet und vorbereitet sowie anschliessend mit einem mineralischen Mörtel hintergossen.
- Rissesanierung: Die bestehenden Risse wurden bis auf den gesunden Verputz leicht verbreitert, anschliessend in mehreren Arbeitsgängen ausgefüllt und egalisiert. Dazu diente ein spezieller mineralischer Mörtel mit armierungsfähigen Zuschlagsstoffen.
- Stuckergänzung/Ausbesserung: Fehlende Stuckteile mussten sinngemäss ergänzt werden. Aufgrund des guten Erhaltungszustandes hielt sich der Aufwand in Grenzen.
- Anschlussarbeiten: Diese fielen im speziellen an bei Putzanstössen an materialfremde Bauteile wie Türen, Fenster etc.
- Anbringung einer Tünche: Nach Beendigung der beschriebenen Vorarbeiten wurde eine Kalktünche (als Anstrich) auf sämtliche Stuck- und Putzflächen aufgebracht.

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Langhaus. Zustand während der Reinigung und dem Ausbessern der Deckenstukkaturen von Franz Schmuzer aus Wessobrunn. Aufnahme von 1977.

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Teilansicht des Innenraumes um die Jahrhundertwende. Die Gewölbe und die Raumschale sind stark verunreinigt; an den Gurt- und Schildbogen erkennt man abgewitterte oder durch Feuchtigkeit abgewaschene Farbreste. Historische Aufnahme von 1901.

Die Zusammensetzung der Tünche wurde wie folgt angegeben: «Auf 50 kg gebrannter Sackkalk (Grubenkalk) kommt ein halber Deziliter Leinöl. Auf 15 Liter Kalkbrühe kommen 10 Gramm Ocker.»[2] Die Wasserflecken am Gewölbe der dritten nördlichen Wandpfeilerkapelle wurden mit einem mineralischen Isolierungsmittel (Cellulose, Kaseinbasis) behandelt; sie sind heute wieder leicht sichtbar.

Fassung von Gewölbe und Wandflächen

Nach Anzahl und Beschaffenheit der Tüncheschichten befragt, auf die er beim Reinigen des Gewölbes gestossen sei, berichtete Schlatter von einer einzigen Fassung, die aus zwei, seltener aus drei Schichten bestanden habe, je nach Deckungsgrad der Farbe. Dabei sei der erste Anstrich derart mit dem Untergrund verbunden gewesen, dass es sich seiner Meinung nach um eine Fassung aus der Bauzeit handeln müsste.

Diese weder dokumentierten noch naturwissenschaftlich analysierten Befunde sind heute am Bau nicht mehr überprüfbar. Schlatters Beobachtung steht aber in auffallendem Widerspruch zu einer Bemerkung von Hermann Fietz, der 1932 schrieb: «Die fertiggestellten Stukkaturen erhielten keinen Anstrich.»[3] Diese Aussage beruft sich vermutlich auf die Auswertung des Auftrages an Schmuzer. Denn zur Zeit von Fietz und bereits früher waren die Wände und Gewölbe, belegt durch historische Innenaufnahmen, mit Sicherheit mit einem Anstrich versehen. *(Abb. 2)* Zudem zeigt auch eine Nahaufnahme eines Stuckdetails aus einem Früchtefeston in der Chorpartie deutlich unterscheidbar getünchte und ungetünchte Stuckpartien nebeneinander *(Abb. 3)*: Hier sieht man eine flüchtig aufgebrachte Tünche über den erhabenen Stuckpartien; die Vertiefungen werden von ihr jedoch nicht erfasst. Alle tieferliegenden Stellen einer Birne oder die Poren einer Fruchtkapsel bleiben von Pinsel und Farbe unberührt, ebenso wie die rillenartig vertieften Blattadern. Offen bleibt freilich, ob diese Tünche unmittelbar nach der Fertigstellung auf den noch frischen Stuck aufgebracht wurde oder die Massnahme erst zu einem späteren Zeitpunkt erfolgte.

Einen Anhaltspunkt für die zweite Version und eine äusserst wahrscheinliche Datierung der Tünche liefert ein Hinweis von P. Rudolf Henggeler in seinem Abriss der Geschichte der Rheinauer Äbte. Danach wurde bereits 1766 unter Abt Januarius I. Dangel die «Kirche

Abb. 3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Stuckdetail am Chorgewölbe während der Restaurierung: Die Gewölbefläche ist gereinigt, die Neutünchung noch nicht angebracht; gut sichtbar ist die alte, flüchtige Tünche, die nur die erhabenen Stuckpartien erfasst hat; die Kerben und anderen Vertiefungen bleiben ausgespart. Aufnahme von 1976.

neu geweisselt».[4] Unabhängig davon, ob es sich bei diesem «Weisseln» um den ersten oder zweiten Anstrich des Kirchenraumes gehandelt hat, hätte sich darunter nach 56 Jahren eine beträchtliche Staub-, Russ- und Schmutzschicht befinden müssen. Von ihr wurde aber bei der jüngsten Reinigung keine Notiz genommen.[5]

Die zuvor beschriebenen Aufnahmen mit der nur oberflächlich aufgetragenen Farbe zeigen, dass der Gewölbestuck eindeutig gestrichen bzw. getüncht war. Waren es im Gewölbebereich die von Schlatter erwähnten wenigen Tüncheschichten, so scheint man in den unteren Bereichen der Wände und Pfeiler häufiger zu Pinsel und Farbe gegriffen zu haben. Das zeigen ältere Innenaufnahmen. Auch Josef Grünenfelder, Gutachter der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, machte 1973 eine ähnliche Beobachtung: «Es scheint, dass die Kirche mindestens in den unteren Partien ein- bis zweimal neu getüncht worden ist, denn unter dem jetzigen Weiss ist an vielen Stellen (...) in der Sockelzone eine Rosafassung festzustellen, die oben fehlt.»[6]

Interessant ist schliesslich auch eine Beobachtung von Walter Schlatter jun. Er habe bei der Arbeit den Eindruck gewonnen, dass der Deckenstuck nicht von einer einzigen Hand stamme, sondern dass verschiedene, eventuell drei Hände zu unterscheiden seien. Welche Partien nach seiner Beobachtung welcher Hand zugeordnet werden müssten, liess sich aus der grossen räumlichen und zeitlichen Distanz heraus jedoch heute nicht mehr sagen. Dies wäre heute nur noch mit stilkritischen Mitteln zu klären; vielleicht handelt es sich aber auch um Unterschiede, bedingt durch die nachfolgend erwähnten unterschiedlichen Stuckarten.

Die Frage nach Anstrich bzw. Tünche lässt sich im Bereich der Pilaster und Wandflächen leichter beantworten als beim stukkierten Gewölbe. Nachträglich abgenommene kleinste Proben konnten zeigen, dass es keine rosafarbene Raumfassung, sondern nur ungefähr drei bis vier verschiedene weisse Anstriche gibt.[7] Allem Anschein nach ist der Rosaschimmer durch Bakterien verursacht worden, die sich zusammen mit Feuchtigkeit an schlecht ventilierten Ecken und Zonen in Bodennähe ansiedeln. Dies würde auch Grünenfelders Beobachtungen im Sockelbereich stützen. Unter den erwähnten, mit dem Skalpell leicht ablösbaren Schichten liegt ein noch heute feststellbarer, zart-elfenbeinfarbener, sehr fester und feiner Putz mit einer besonders schön geglätteten Oberfläche. Dabei handelt es sich Oskar Emmenegger zufolge mit grosser Wahrscheinlichkeit um die zur Bauzeit sichtbare Oberfläche der Raumschale, die weder übertüncht noch gestrichen war. Dagegen dürften die figuralen Stuckpartien des Gewölbes und der Wände, da sie sich aus zwei unterschiedlichen Stuckarten – Versetzstuck und Antragsstuck – zusammensetzen und aus verschiedenen Gipsarten bestehen, zum Ausgleich der Übergänge von Anfang an übertüncht gewesen sein. *(Abb. 5)*

Restaurierungskonzept

Nachdem zu Beginn der Restaurierung eine komplette Wiederherstellung des Innenraumes gar nicht vorgesehen war, wurde auch kein restauratorisches Gesamtkonzept erstellt. Grünenfelder beschreibt im erwähnten Gutachten den aktuellen Zustand des Kirchenraumes als befriedigend: «Angesichts dieser Sachlage scheint mir eine Restaurierung der Kirche, was die Architektur betrifft, heute nicht nötig, ja eigentlich nicht einmal erwünscht. Was sicher gemacht werden sollte, ist ein gründliches Reinigen von dem jahrhundertealten Staub, sowie das Eintönen der durch ein kälteres Weiss auffallenden Flickstellen, die wohl durch Reparatur von Wasserschäden in neuerer Zeit entstanden sind.»[8] Grünenfelder räumt ein, dass ohne Gerüst die Frage der Tünche auf dem Gewölbestuck nicht zu klären sei. Zudem müssten die Fassungsschichten, die in den unteren Raumpartien mit blossem Auge gut sichtbar seien, für die höheren Regionen gesondert abgeklärt werden.

Erst nach der Restaurierung des Hochaltars empfand man es als notwendig, auch dessen Umgebung «aufzufrischen». Und so ging man zunächst im Chorraum und

Abb. 4–5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Chorbogen. Muster für die weisse bzw. abgetönte Kalktünche. Unten: Stuckpartie am Chorgewölbe neben dem Deckenbild. Zustand vor der Reinigung 1976. Die unterschiedlichen Zustände von Profilen und Rankenornament lassen sich auf verschiedene Stuck- und Gipsarten beim Antrags- und Versetzstuck zurückführen. Aufnahmen 1976.

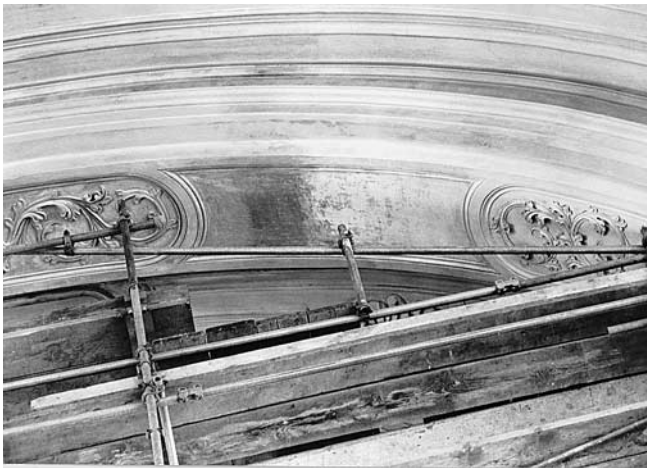


Abb. 6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Chorbogen. Rechts Zustand nach der Reinigung; die Massnahme erfolgte mit Wasser und Bürste sowie mechanisch. Aufnahme von 1976.

später jochweise an die Reinigung der Raumhülle. Von einer anschliessenden Tünchung hatte Albert Knoepfli als Eidgenössischer Experte zunächst abgeraten mit der vermutlich auf Fietz zurückgehenden Begründung, dass es im Chor bis dahin keine Tünche gegeben habe und man zudem mit einem Anstrich Kondenswasserbildung zu befürchten habe.[9]

Begonnen wurden die Reinigungsarbeiten im Zeremonienchor, wo das Gerüst für die Restaurierung des Hochaltares stand. Sodann entschied man, nicht mit der Reinigung des anschliessenden Mönchschores, sondern mit den beiden Seitenkapellen im 4. Langhausjoch fortzufahren, da Kreuz- und Marienaltar direkt im Anschluss an den Hochaltar restauriert werden sollten.

Entscheidungen: Über die weitere Behandlung der gereinigten Wand- und Gewölbeflächen bzw. einer allfälligen Fassung wurde erst in einem späteren Stadium entschieden. Während der Reinigung konnte Schlatter feststellen, dass mit einer dünnen Kalkmischung getüncht worden war.[10] Nicht zuletzt hatten die erwähnten Detailaufnahmen des Instituts für Denkmalpflege inzwischen den Nachweis erbracht, dass die Stuckpartien mit einer teilweise flüchtigen

Tünche überzogen waren. Aufgrund dieser Sachlage und des nicht befriedigenden Zustands der bereits gereinigten Stuckpartien kam Knoepfli in einer späteren Stellungnahme zur Überzeugung, dass eine anschliessende Tünchung doch notwendig sei.[11]

Daraufhin wurden am vorderen Gurtbogen des Chores zwei Muster angebracht, das eine mit reiner Kalktünche, das andere mit einem tönenden Pigment. *(Abb. 4)* Gleichzeitig wurde das Chemisch-Technologische Labor des Schweizerischen Landesmuseums damit beauftragt, eine Putzprobe zu untersuchen. Laborleiter Bruno Mühlethaler fand bräunlich-gelbliche Pigmente, die für eine leichte Abtönung der Tünche sprachen.[12] Zudem hatte Grünenfelder auf unschöne Reparaturen hingewiesen; vermutlich handelte es sich dabei um die Flickstellen am Chorbogen und in der Vierung nach dem Dachschaden von 1915/16, die sich kalkweiss gegen das leicht gebrochene Weiss des Innenraumes abhoben. *(Abb. 7)*

Ungelöst: Einige im Rückblick auf die Restaurierung aufgetauchte Probleme blieben bisher ungelöst:

1. Sollte die Rheinauer Stuckdecke tatsächlich bis zur Restaurierung von 1976 nie, zumindest nie vollständig restauriert worden sein – wofür sowohl die Fotos als auch die tabellarisch aufgeführten Restaurierungsmassnahmen eines Jahrhunderts sprechen – dann hätte man durch genaue Beobachtung sowie gezielte Befundproben vermutlich wertvolle Erkenntnisse über Arbeitsweise und Handschrift des Stukkateur Franz Schmuzer bzw. seiner Werkstattmitarbeiter gewinnen können. Das Gutachten Grünenfelders schliesst die Möglichkeit nicht aus, dass es sich in den oberen Zonen des Innenraumes bezüglich Stuck und Putz um den Zustand des 18. Jahrhunderts handeln könnte.

Ohne vorbereitende Untersuchung mussten Fragen zur Ausführung und Technik jedoch unbeantwortet bleiben. Allerdings ist davon auszugehen, dass durch die vorgenommene gründliche Reinigung mit Wasser und Bürste und vor allem durch die anschliessende mechanische Reinigung des Stucks die Mehrzahl der Befunde, welche Informationen über die Stuckoberfläche sowie Anzahl und Beschaffenheit der Tüncheschichten ermöglicht hätten, vernichtet wurden. *(Abb. 6)* Nach den Angaben Schlatters wurden kleine Partien am Gewölbe in ungereinigtem Zustand belassen. Diese Stellen sind jedoch nirgends kartiert oder beschrieben; sie müssten bei der nächsten Restaurierung gesucht werden.

2. Die Dachreparatur von 1902: Fotografische Dokumente des Innenraumes belegen im Deckenbereich eine grössere Reparaturmassnahme, deren Zeitpunkt jedoch

Abb. 7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Stuckdecke. Profildetail am Chorgewölbe. Partie, die nach einem Gewölbeschaden – vermutlich 1915–1916 – neu angetragen wurde. Sie unterscheidet sich aufgrund der feineren Struktur und der glatteren Oberfläche vom barocken Stuck; ausserdem war sie im Unterschied zum Rest der Raumschale kalkweiss. Aufnahme von 1976.

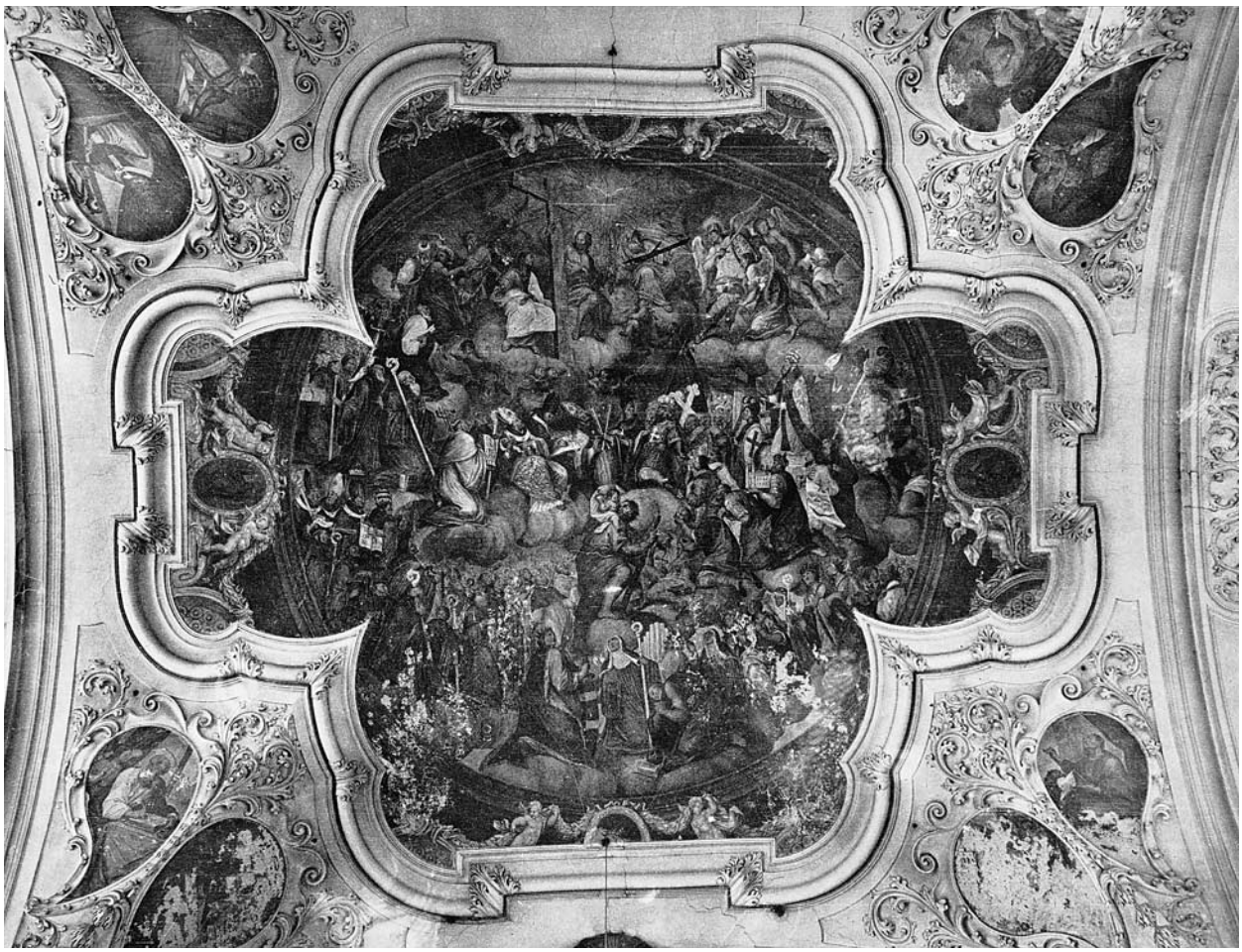


Abb. 8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Vierungsfresko «Gloria Omnium Sanctorum» von Francesco Antonio Giorgioli aus Meride, 1708–1709. Deutlich erkennbar sind die Schäden am Vierungsfresko und an den seitlichen Kartuschen mit Darstellungen der Evangelisten und Kirchenväter; die Darstellungen in den zwei östlichen Kartuschen (Evangelisten Markus und Lukas) sind völlig zerstört, die benachbarten (Evangelisten Matthäus und Johannes) und der untere Bereich des Allerheiligenbildes sind teilweise beschädigt. Historische Aufnahme um 1911.

unklar ist; am wahrscheinlichsten sind die Jahre 1915/16. Es ist aber nicht auszuschliessen, dass schon früher Reparaturen oder Restaurierungen am Gewölbe stattgefunden haben. Diesbezügliche Hinweise fehlen jedoch.

1901 gab es am Kirchendach über der Vierung einen grösseren Schaden, so dass Regenwasser in den Dachraum und das Gewölbe eindringen konnte. Dadurch wurden Partien der Decke im Chorraum durchnässt, beschädigt und teilweise sogar zerstört. Der Schaden betraf die östlichen Partien des Gewölbes über der Vierung, den Stuck ebenso wie die Fresken. Besonders in Mitleidenschaft gezogen wurden die Evangelistendarstellungen in den vier tropfenförmigen Kartuschen sowie der untere Teil des Hauptfreskos. Deutlich sind auf den Aufnahmen aus dem Nachlass von Kantonsbaumeister Hermann Fietz die abblätternden Farbschichten der Fresken zu erkennen. *(Abb. 8)* Die Nahaufnahme vom Gerüst zeigt die zerstörte Farbschicht der Kartusche sowie eine Vorlageskizze für die Neufassung des Lukasstiers. *(Abb. 10)* Am linken bzw. rechten Bildrand erkennt man die Ziegelsteine des freigelegten Chorbogens sowie das Buch des Hl. Markus. *(Abb. 9)* In demselben Nachlass befinden sich auch die Schlussaufnahmen der neuerstellten Bilder. *(Abb. 11, 12)* Eine andere Aufnahme vom November 1902 zeigt Reparaturarbeiten an den Dächern über dem Querhaus und der Vierung. Die Fietzschen Innenaufnahmen dokumentieren, dass die Schäden im Innenraum wohl nicht direkt im Anschluss an die Dachreparatur behoben wurden, sondern erst um 1916. Aufnahmen, die ein stark verschmutztes Gewölbe im gesamten Kirchenraum zeigen, existieren aus den Jahren 1902 und 1916. *(Abb. 13)* Letztere zeigt aber deutlich, dass die Schäden an den Fresken behoben, zum Teil neu gemalt und die angrenzenden Stuckrahmen wieder hergestellt sind. Man scheint sich aber auf die unmittelbare Wiederherstellung des Schadens beschränkt zu haben, denn eine Reinigung des gesamten Gewölbes oder gar eine Neutünchung ist in diesen Jahren nicht vorgenommen worden.

Auf einer Liste des Kantonsbaumeisters ist für 1915 und 1916 ohne genauere Angaben eine Renovation des Gipsgewölbes verzeichnet. Eine historische, orthogonal aufgenommene Fotografie *(Abb. 17)* zeigt die obere Zone des Hochaltars mit der riesigen Marienkrone. Diese Foto muss von einem Gerüst im Chor aus aufgenommen

Abb. 9–12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Vierung. Oben: Stuckkartuschen mit zerstörten Fresken (Evangelistendarstellungen). Zustand vor der Neubemalung 1915–1916. Unten links: Stuckkartusche mit einer Darstellung des Evangelisten Markus. Zustand nach der Wiederherstellung. Unten rechts: Stuckkartusche mit einer Darstellung des Evangelisten Lukas. Zustand nach der Wiederherstellung. Historische Aufnahmen von 1915–1916.

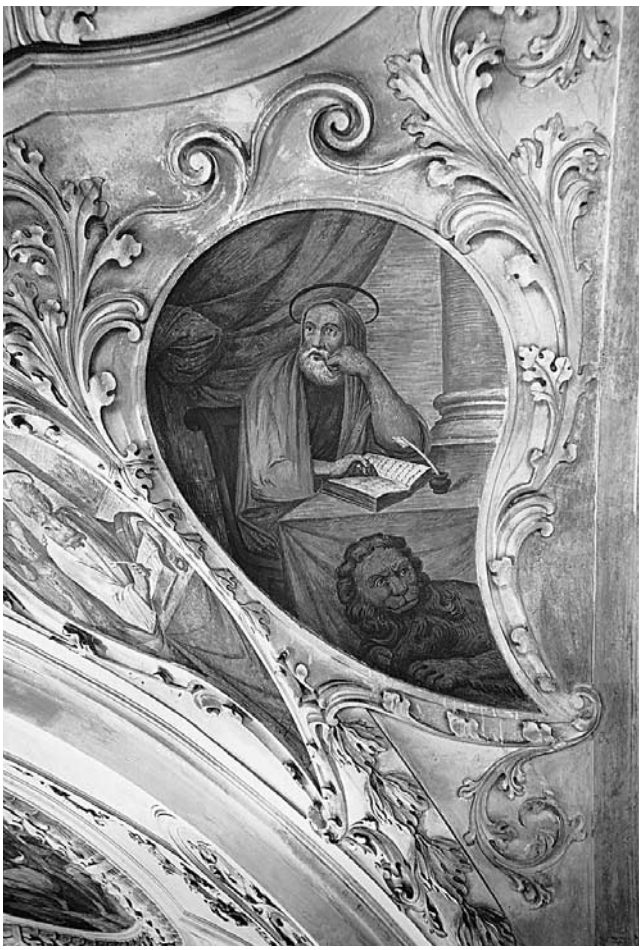


Abb. 13 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht des Innenraumes nach den Erneuerungsarbeiten im Bereich der Vierung (Wiederherstellung der Fresken). Historische Aufnahme von 1916.

worden sein. Es dürfte sich wohl um das Gerüst handeln, das für die Reparaturen der Wasserschäden in der Vierung errichtet wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach gibt es dafür noch zwei weitere fotografische Belege: Unter den Akten des Hochbauamts befinden sich zwei undatierte Fotografien ohne weitere Bezeichnung, die ein Stück eines Gerüsts unterhalb des östlichen Chorbogens zeigen, jenes Bereichs der Vierung also, der vom Wasser am meisten in Mitleidenschaft gezogen worden war.[13] Von diesem Gerüst aus hatte man den Putz des Chorbogens abgeschlagen und ihn bis auf den Ziegelstein freigelegt. *(vgl. Wohlleben, Restaurierungsgeschichte, S. 194, Abb. 29, 30)* Offenbar war diese Massnahme für die Sanierung der Gewölbepartie notwendig. Gleichzeitig scheint auch die grosse Uhr, die bis dahin am Scheitel des hinteren Chorbogens angebracht war, entfernt worden zu sein.

Für die Reparatur des Wasserschadens nach ungefähr 15 Jahren sprechen verschiedene Indizien. Danach ist es am wahrscheinlichsten, dass die Wiederherstellung der Gewölbeschäden im Sommer 1916 in Angriff genommen wurde und im Herbst desselben Jahres abgeschlossen war. Es stellt sich die Frage, warum man solange mit der Wiederherstellung der Gewölbe zugewartet hat. Zum Austrocknen der Decke hätte ein Bruchteil der Zeit ausgereicht. Vermutlich setzte die kantonale Baubehörde, die seit der Säkularisation für den Bauunterhalt von Kloster und Kirche zuständig war, andere Prioritäten und kümmerte sich zunächst um vordringliche, bauerhaltende Massnahmen wie die Dachreparatur.

3. Vorhalle: Im Jahr 1916 gab es am Gewöbe der Vorhalle unter der Orgelempore einen weiteren Feuchtigkeitsschaden. Von aussen war durch den nicht mit Blech abgedeckten, gesprengten Giebel über dem Hauptportal Wasser durch die Wand eingedrungen und hatte die entsprechende Wandpartie innen völlig durchfeuchtet. Eine Fotografie vom Oktober 1916 *(Abb. 14)* zeigt diese Situation. Die Wand kann allerdings in diesem feuchten Zustand kaum Gegenstand der erwähnten «Renovation des Stuckgewölbes» gewesen sein, da der Schaden zunächst am Aussenbau *(Abb. 15)* behoben werden und die Wand danach austrocknen musste.

4. Schliesslich geben einige Vorzustandsaufnahmen des Instituts für Denkmalpflege ein Problem auf, das sich vielleicht im Nachhinein klären lässt. Es handelt sich um stuckierte Blattranken innerhalb eines profilierten Stuckrahmens.[14] *(Abb. 16)* Diese Aufnahmen wurden laut Kommentar noch vor Beginn der Reinigungsarbeiten im Chor gemacht und zeigen sehr helle Partien an den äusseren Rändern der Ornamente sowie einen äusserst dunklen Innenbereich. Während die hellen Partien wie Reini-

Abb. 14 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Gesamtansicht des Innern gegen Westen. In der Vorhalle ist über dem Hauptteingang deutlich ein Wasserschaden erkennbar, der auch für den Aussenbau belegt ist. Historische Aufnahme von 1916.

Abb. 15 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hauptportal an der Westfassade. Deutlich erkennbar sind die zerstörten Sandsteine am Portalaufbau und die durch eingedrungenes Regenwasser verursachten Wasserschäden an den anschliessenden Putzpartien. Historische Aufnahme von 1923.

gungsversuche (Wischspuren) aussehen, wirkt das Innere der Fläche stark verschmutzt. Es müsste demnach bereits früher einmal Reinigungsbemühungen gegeben haben, die aber in Ansätzen steckengeblieben sind. Eventuell ist dieses Phänomen auch ganz anders, mit der Verwendung zweier Gipsarten für verschiedene Stucktechniken zu erklären, die unterschiedliche Alterungsspuren hinterlassen.

Abb. 16 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Stuckdetail im Chorgewölbe vor der letzten Restaurierung mit auffallend unterschiedlichen Alterungserscheinungen. Aufnahme von 1976.

Anmerkungen

1 Die Fotos stammen von Brigitt Sigel, Institut für Denkmalpflege der ETH–Zürich.

2 ZDA Rheinau Klosterkirche: Schreiben von Walter Schlatter-Diethelm vom 29. Dezember 1976.

3 Fietz Klosterkirche 1932, S. 90. In seinem Gutachten vom 20. März 1973 deutet Josef Grünenfelder die Fietzsche Aussage so, dass der Innenraum wohl nie farbig gefasst wurde.

4 Henggeler 1931, S. 239.

5 ZDA Rheinau Klosterkirche: Vor diesem Hintergrund muss die Bemerkung von Kantonsbaumeister Paul Schatt in einem Schreiben vom 23. Dezember 1975 an Denkmalpfleger Drack als überholt gelten: «Es wurde festgestellt, dass dieses Gewölbe nie getüncht und nur durch Staub- und Rauchschwebestoffe verschmutzt war. Da die Oberflächen der Stukkaturen sehr rauh sind, erhebt sich die Frage, ob sie mit einem Anstrich versehen werden sollten, um das künftige Anhaften von Staub zu vermindern.»

6 ZDA Rheinau Klosterkirche: Gutachten der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege vom 20. März 1973, S. 1.

7 Diese Eindrücke wurden anlässlich eines Augenscheins mit Oskar Emmenegger am 7. Oktober 1994 gewonnen; die Proben stammen von der südlichen Empore (Vierung, Chorpfeiler und Wandfläche daneben). Für die Hinweise und Bemerkungen danke ich Oskar Emmenegger.

8 Vgl. Anm. 6. Gutachten 1973, S. 2.

9 ZDA Rheinau Klosterkirche: Schreiben des Instituts für Denkmalpflege der ETH (B. Sigel) an Denkmalpfleger Walter Drack vom 16. Januar 1976.

10 ZDA Rheinau Klosterkirche: Aktennotiz vom 13. September 1976.

Abb. 17 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Orthogonale Ansicht der Marienkrone. Die historische Aufnahme entstand wohl 1915–1916 vom Gerüst aus, das der Wiederherstellung der Vierungsfresken diente.

11 ZDA Rheinau Klosterkirche: Brief von Knoepfli an den Kantonsbaumeister vom 1. Oktober 1976.

12 ZDA Rheinau Klosterkirche: Schreiben des Instituts für Denkmalpflege (B. Sigel) an Gipsermeister Walter Schlatter vom 29. Oktober 1976.

13 Vermutlich handelt es sich um Fotos aus dem Nachlass von Kantonsbaumeister Hermann Fietz.

14 Institut für Denkmalpflege der ETH (Neg. Nr. 1976/1: 15, 17).

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich: 1, 8, 13–15.

Fotonachlass Kantonsbaumeister Fietz (Repro HBA): 2, 9–12.

Institut für Denkmalpflege der ETH Zürich (Brigitt Sigel): 3–7, 16.

Katholisches Pfarrarchiv Rheinau: 17.

Zum Inhaltsverzeichnis

DIE RESTAURIERUNG DES HOCHALTARS UND DES MARIENALTARS

Christian Heydrich

Zur Entstehungsgeschichte des Hochaltars

Erste Projekte

Als am 1. September 1723 der imposante Hochaltar ganze dreizehn Jahre nach der Kirchweihe fertiggestellt war, markierte dies sicherlich die Krönung des ehrgeizigen Kirchenneubaues.[1] Bestimmt war das Ereignis aber auch ein Höhepunkt im Leben des Bauherrn, Abt Gerold II. Zurlauben, der nur einen Monat später vor prachtvoller Kulisse besonders wirkungsvoll sein goldenes Priesterjubiläum inszenieren konnte.

Entsprechend der Wichtigkeit dieses Werkes war auch die Planungszeit sehr lang. Erste Schritte unternahm ein gewisser P. Carolus Müller aus St. Gallen, der, nachdem er mit der Gesamtkonzeption für alle Altäre in der Kirche betraut worden war, am 2. September 1710 ein erstes Modell für den Choraltar vorlegte. Nur wenig später wurde am 7. Dezember 1710 mit dem Konstanzer Maler Franz Carl Stauder ein Vertrag für die Ausführung des Hochaltargemäldes geschlossen. Daraus geht hervor, dass Müllers Altarentwurf noch wesentlich vom schliesslich ausgeführten Projekt abgewichen sein muss; damals ist noch – wohl in Anlehnung an den bereits bestehenden Marien- und Kreuzaltar – neben einem grossen Blatt mit *Mariä Himmelfahrt* die Rede von einem zweiten, kleineren Frontispizbild mit der Darstellung *Maria wird kniend von der Dreifaltigkeit gekrönt.* Erst nach längerem Unterbruch unternahm Br. Caspar Moosbrugger aus Einsiedeln am 28. September 1719 eine Visierung von Müllers Entwurf und sandte später einen eigenen Riss. Nach Moosbruggers Plänen konstruierte der Bildhauer Johann Josef Auer, der 1712 die Arbeiten am Fintans- und Basiliusaltar überwacht hatte, noch im gleichen Jahr ein Modell, das dem Fassmaler und Altarbauer Judas Thaddäus Sichelbein[2] aus Wangen im Allgäu zur farbigen Gestaltung verdingt wurde. Sichelbein war in Rheinau kein Unbekannter, war er doch schon 1712 als Maler mit dem Fassen des Rückwerks der Orgel beschäftigt gewesen. Das Modell, das er jetzt farbig auszugestalten hatte, dürfte schon in den wesentlichen Merkmalen dem heutigen Altar entsprochen haben, wurden doch bei Auer eine Krone, ein Ring, sechs gedrechselte Säulen, acht kleine Kugeln, sechs Kapitelle und vier Bögen in Auftrag gegeben.

Der Vertrag mit Judas Thaddäus Sichelbein (18. Juni 1720)

Grundlage für den Vertrag, der mit Sichelbein geschlossen wurde, bildeten die bemalten Altarmodelle, die er zuvor abzuliefern hatte. Zum einen handelte es sich um das Modell Auers, zum andern aber um ein umgearbeitetes eigenes, das in der Mitte senkrecht halbiert, links und rechts mit zwei verschiedenen Fassungen versehen war. Wie wir aus zahlreichen überlieferten Altarrissen wissen, war eine solche Aufteilung in Epistel- und Evangelienseite durchaus üblich, um Varianten besser veranschaulichen zu können. Ähnlich müssen auch die Entwürfe für die übrigen Altäre in der Kirche ausgesehen haben, wie man den betreffenden Verträgen entnehmen kann.[3]

Wenn nun Sichelbein den Auftrag für den Hochaltar zugesprochen erhielt, so hatte er dies wohl weniger seiner Bildhauerkunst oder seinen gestalterischen Fähigkeiten zu verdanken, denn sein Modell stellte nicht viel mehr als die Variante eines schon bestehenden dar. Vielmehr wird die einmalig prunkvolle Fassung, die sich zudem noch auf harmonische Weise in den Gesamtklang der übrigen Ausstattung mit Altären und Deckenfresken einfügte, ausschlaggebend für die Arbeitsvergabe gewesen sein.

Im folgenden sollen die einzelnen Punkte des Vertrags kurz zusammengefasst dargestellt werden, da namentlich die Aussagen zu den Pflichten des Altarbauers und den Leistungen des Klosters ein gutes Bild über die damaligen Arbeitsbedingungen abzugeben vermögen[4]:

1. Der Altar muss genau nach dem Modell gefertigt werden, und zwar ist die Fassung der Evangelienseite massgebend, mit Glanz- und Mattvergoldungen, mit leuchtenden Farben und einem dauerhaften, glänzenden Firnis. Das Modell sei insofern abzuändern, als eine für oben vorgesehene Galerie nach unten auf den Boden versetzt werden solle, zusammen mit zwei Kredenztischen.
2. Sichelbein verpflichtet sich, alle Arbeiten, also Schreiner-, Bildhauer-, Schlosser-, Zimmermanns- und Malerarbeiten selbst zu übernehmen.
3. Obwohl es zu den Aufgaben gehörte, ist im Modell kein Tabernakel vorgesehen. Er soll zusätzlich «nach proportion und anständigkeit des Altars» gemäss angefertigt und mit gefirnisstem Karminrot gefasst werden.
4. Sechs Figuren sollen auf dem Altar stehen: auf der Evangelienseite bei der äusseren Säule Petrus, bei den inneren Säulen der Hl. Benedikt und oben, auf der Dachung, der Hl. Mauritius, auf der Epistelseite aber Paulus, der Hl. Fintan und der Hl. Januarius.
5. Es müssen die Wappen des Klosters Rheinau und dasjenige des Abtes Zurlauben am Altar angebracht werden.
6. Das erste von Auer stammende und von Sichelbein gefasste Modell geht ohne Entgelt in den Besitz des Klosters über, ebenso das von Sichelbein gearbeitete Modell, das aber ganz auf die gewählte Fassung der Evangelienseite umgeändert werden soll.
7. Hinter dem Altar ist ein Kasten anzubringen, in dem fünf bis sechs grosse Altarblätter Platz finden sollen.

Im weiteren werden von Sichelbein Garantien verlangt. So muss die Arbeit gut und dauerhaft sein; das ganze Material muss auf seine Kosten nach Schaffhausen transportiert werden; der Altar muss bis zum Herbst 1722 aufgerichtet sein; Sichelbein und seine Erben müssen Kaution leisten, und zwar vier bis fünf Jahre für allfällige Schäden an Farben, Vergoldungen und am Holzwerk.

Folgende Verpflichtungen geht das Kloster ein:

1. Es bezahlt Sichelbein für die ganze Arbeit, samt den zwei Modellen, 5500 fl. in drei Raten. Dazu kommen 150 Eimer Wein.
2. Das Kloster holt den Altar auf eigene Kosten in Schaffhausen ab und stellt das Gerüst für die Aufrichtung in der Kirche.
3. Das Kloster kommt während der Aufrichtungszeit in Rheinau für Speis und Trank für Sichelbein und seine Mitarbeiter auf. Unterzeichnet ist der Vertrag: (LS.) Geroldus Abbas (und) Judas Thaddäus Sichelbein, Mahler.

Chronologie des Altarbaues

1720: Am 18. Juni bekam Sichelbein den Auftrag, einen Altar nach einem von ihm verfertigten Modell zu liefern.

1722: Der Altar wurde nicht wie vorgesehen im Sommer abgeliefert, dennoch wurde im Erzingerwald bei Rheinau auf Kosten des Klosters Holz für das Gerüst zur Aufrichtung des Altars gefällt. Erst Ende des gleichen Jahres konnte der Altar von Wangen via Bodensee und Rhein auf Sichelbeins Kosten nach Schaffhausen verschifft werden. Dort wurde die Fuhre aufgeteilt und in 37 Fahrten auf dem Rhein nach Rheinau gebracht.

1723: Am 7. Januar kam Sichelbein mit sieben Gesellen nach Rheinau, um den Altar aufzurichten. Wie wir noch sehen werden, beweisen die bei der Restaurierung gewonnenen Erkenntnisse, dass alle Teile des in hunderte von Stücken zerlegten Altares nur grob vorbereitet und nicht grundiert waren. Am 15. März war der Altar aufgerichtet. Die Arbeiten an der Fassung dauerten bis zum 1. September. Die Fassung nahm also bedeutend mehr Zeit in Anspruch als der Zusammenbau des Altars, was auf eine gute Vorbereitung, wie zum Beispiel die Kennzeichnung zusammengehöriger Einzelteile, schliessen lässt.

1723: Am 15. Juni wurde das Altargemälde von Jacob Carl Stauder[5] geliefert, das er gemäss dem Vertrag von 1710 ausgeführt hatte.

1728: Erst 1728 lieferte Sichelbein den im Vertrag erwähnten Tabernakel. Dabei musste das ursprünglich waagrecht verlaufende Sockelgesimse des Altars in der Mitte ausgeschnitten werden, um dem neuen Aufbau Platz zu machen.

Bezahlung

Die Gesamtkosten für den Hochaltar beliefen sich auf 8136 fl. (Gulden) 4 Bz (Batzen) 3 X (Kreuzer) 3 1/2 Heller. Für den Akkord, d.h. die Lieferung des Altars, Material inbegriffen, erhielt Sichelbein mehr als die ursprünglich vereinbarten 5500 fl., nämlich 5725 fl. Nach der Aufrichtung beschwerte sich Sichelbein «der Mehreren Unkösten wegen Vermehrung des Modells»[6] und erhielt weitere 750 fl. zugesprochen. Bei den Mehrarbeiten handelte es sich um die Herstellung von vier zusätzlichen grossen Säulen. Wohl um die Inflation auszugleichen, wurde Sichelbein noch für 30 fl. Wein zugesprochen. Insgesamt erhielt er demnach 6505 fl. Rechnet man zu diesem Betrag die 680 fl. für den Maler Stauder hinzu, so ergibt das eine Gesamtsumme von 7185 fl. Der verbleibende Fehlbetrag von rund 951 fl. lässt sich aufgrund der Akten nicht erklären. Verglichen mit den Kosten der anderen Altäre, die sich zwischen 948 fl. (Fintans- und Basiliusaltar) und 1407 fl. (Kreuz- und Muttergottesaltar) bewegten, war der Hochaltar doch wesentlich teurer.

Beschreibung – Konstruktion und Fassung

Der Rheinauer Hochaltar ist wohl eines der prächtigsten Beispiele barocker Altarbaukunst in der Schweiz. *(Abb. 1)* Als ein grossartig in die bestehende Architektur des letzten Chorjochs integriertes, neues Raumgebilde, steht er nicht nur in seiner Funktion als Altar da, sondern zeichnet einen eigentlichen heiligen Bezirk aus. Dieser wird überdacht von einer riesigen goldenen Krone mit fünf Metern Durchmesser als Symbol königlicher Würde, Attribut der Muttergottes als Himmelskönigin und nicht zuletzt wohl auch als Zeichen des Machtanspruchs von Abt Gerold II. Zurlauben.

Hermann Fietz beschreibt das Altarwerk im Kunstdenkmälerband wie folgt: «Zwei vorgestellte Säulenpaare auf reichem Unterbau lehnen sich an die mittleren Chorpfeiler, ohne Rücksichtnahme auf deren Architektur und bilden ein weites Tor zum eigentlichen Altarraum. Über diesem schwebt eine über 5 Meter weite *Krone*, die nur mit leichten Voluten zu den Gesimsen des Altaraufbaues überleitet. An der Rückwand flankieren je drei über Eck gestellte Säulen das Altarbild, kupferne Wolken und mächtig vergoldete Draperien dienen dem Ganzen als Hintergrund. Auf den Postamenten und Gesimsen stehen oder schweben Heiligengestalten und Engel mit den verschiedenen Attributen.

An den Sockeln des vorderen Säulenpaares (gestützt von je einer lebensgrossen Figur), links das Wappen des Klosters, darüber Maria auf dem Salm stehend, auf die ein Engel mit der Krone herabschwebt, auf dem Gesimse das Standbild des Apostels Petrus; rechts das Wappen des Abtes Gerold II. Zurlauben, ein Engel mit der Inful und das Standbild des Apostels Paulus. Oben auf den auslaufenden Gesimsen sitzen die Heiligen Mauritius und Blasius. Die Statuen der Hl. Benedikt und Fintan bekrönen links und rechts auf halber Höhe der Säulenstellung

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu, 1720–1723. Zustand nach der Restaurierung 1975–1978. Aufnahme von 1995.

Abb. 2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Gerüstaufbau während der Restaurierung 1975–1978.

die Seitenportale des Altarumganges. Auf der Krone ein Auge Gottes und Engel mit Szepter und die Jahreszahl 1723. Das Altargemälde stammt von Jacob Carl Stauder aus Konstanz und stellt über dem leeren Grabe die Himmelfahrt Marias dar.

1728 hat Sichelbein noch ein neues *Drehtabernakel* geliefert und dabei das ursprünglich wagerecht verlaufene Sockelgesimse in der Mitte ausgeschnitten und durch einen geschweiften, oben mit einer durchbrochenen Balustrade bekrönten Aufbau ersetzt. Es ist bezeichnend, dass schon fünf Jahre nach dem Bau des Hochaltares der struktive Aufbau zersprengt war und nun die Dekorationsmotive, Muscheln, Gesimse, Schnecken und dergleichen, allerdings noch unter strikter Wahrung der Symmetrie, virtuos zu körperlichen Gebilden zusammengefügt wurden.»[7]

Konstruktion und Materialien

Die folgenden Erkenntnisse wurden während der Restaurierungsarbeiten gewonnen, da erst durch das Baugerüst alle Teile des Altars zugänglich wurden. *(Abb. 2)*

Grundstrukturen: Wie die meisten Altarbauten jener Zeit nördlich der Alpen, ist auch der Rheinauer Hochaltar ganz aus Holz konstruiert. Für die Architekturteile wurde Nadelholz, für alle geschnitzten Teile hingegen das besser zu bearbeitende Lindenholz verwendet. Zwei Durchgänge beidseits des Altars machen dessen Rückseite zugänglich. Der Altar steht ungefähr zwei Meter vor der östlichen Abschlussmauer des Chores, in die er mit mehreren, zwei Etagen bildenden horizontalen Balken verankert ist. Das Altargerüst besteht aus langen Vierkantbalken und grob zugehauenen Brettern. Im unteren Teil werden die nach vorne auskragenden hohlen Kästen der Sockelarchitektur mit kurzen, runden Pfeilern abgestützt. Der im Vertrag vorgesehene Kasten für die Unterbringung von fünf bis sechs auswechselbaren Altargemälden fehlt. Lediglich eine Öffnung zwischen Tabernakel und Altarbild zum Heraufziehen eines Kruzifixes ist später hinzugekommen. Da von hinten die architektonische Plastizität der Vorderseite kaum erlebbar ist, erinnert das ganze

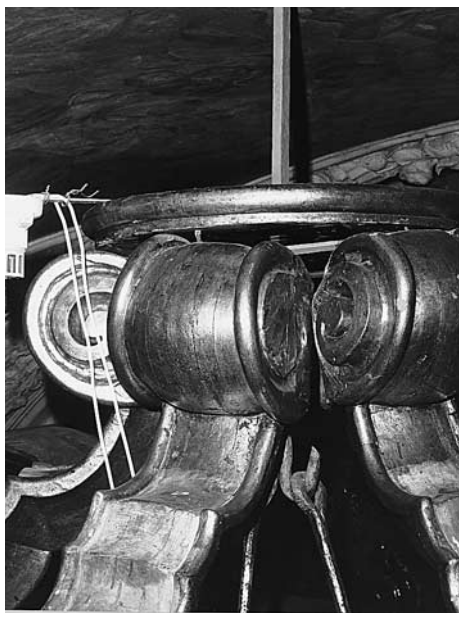


Abb. 3–4 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Links: Befestigung der Kronenaufhängung im Dachstuhl. Rechts: Aufhängung der Krone an einem Eisenträger, der am grossen zentralen Längsbalken des Dachstuhls befestigt ist. Aufnahmen während der Restaurierung 1975–1978.

stark an Kulissenarchitekturen, wie sie heute etwa noch für Film- oder Theateraufführungen erstellt werden. Die grosse Krone, die über dem Altar schwebt, lastet nicht etwa auf den Säulen, sondern ist mittels eines einzigen, durch die Decke gehenden Eisenträgers am grossen zentralen Überzug im Dachstuhl aufgehängt. *(Abb. 3, 4)* Den Säulen kommt demnach keinerlei tragende Funktion zu.

Altararchitektur: Wie erwähnt kam der Altar, in Einzelteile zerlegt und noch im Rohzustand, per Schiff nach Rheinau. Dort erst wurde er zusammengebaut und gefasst. Um den Aufbau zu erleichtern, waren grössere zusammengehörende Architekturteile mit eingeschnittenen Buchstaben und Ziffern gekennzeichnet. *(Abb. 5)* Die grossen Architekturteile wie Konsolen, Gesimse und Architrav sind als Hohlkörper konstruiert und aus vielen vorgearbeiteten Stücken mit Holznägeln zusammengesetzt. *(Abb. 8)* Grundierungs- und Farbschichten, die über den Nägeln und Fugen liegen, beweisen, dass der Aufbau in unbemaltem Zustand erfolgte. Oft waren diese Holzteile schon vor der Befestigung gerissen, weil offenbar zu feuchtes Holz verwendet wurde. Um solche Mängel zu kaschieren, wurden die Risse mit Pergamentstreifen, die aus alten Büchern geschnitten wurden, verklebt und erst dann bemalt oder vergoldet. *(Abb. 7)* Ähnlich verfuhr man auch bei grösseren, konstruktiv bedingten Nahtstellen, etwa bei Baufugen in den Architekturteilen oder im Bereich der Ansatzstellen der Extremitäten bei den grossen Figuren. *(Abb. 6)*

Die Säulen sind als hohle Tonnen ausgebildet, die aus vielen schmalen, senkrecht verleimten Brettchen zusammengesetzt sind. Wohl aus Stabilitätsgründen und um das Arbeiten des Holzes auszugleichen, wurden sie als einzige Teile des Altars vor der Fassung ganz mit Leinwand überzogen. Die Art und Weise, wie Voluten, Blattwerk, Putten, aber auch die grossen Figuren befestigt wurden, wirkt heute auf uns fast barbarisch, manchmal sogar fahr-

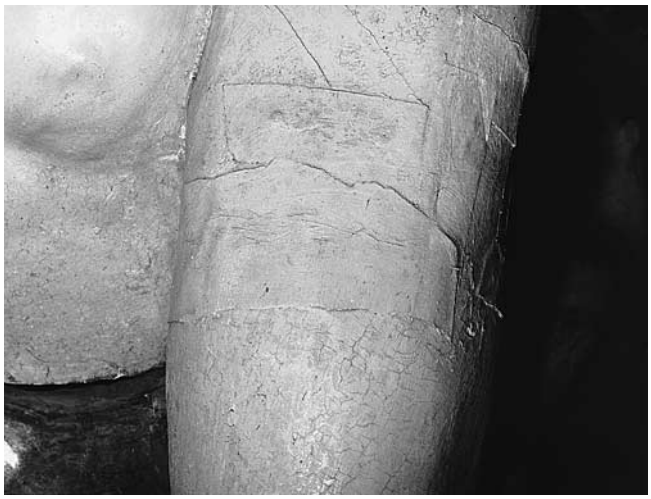


Abb. 5–6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Oben: Kennzeichnung zusammengehöriger Bauteile mit eingeschnittenen Ziffern als Aufbauhilfe; Ausschnitt unterhalb der Krone. Unten: Grosser Engel rechts. Originale Papierüberklebung einer Holzfuge an der Ansatzstelle des Unterarmes noch vor der Fassung. Aufnahmen während der Restaurierung 1975–1978.

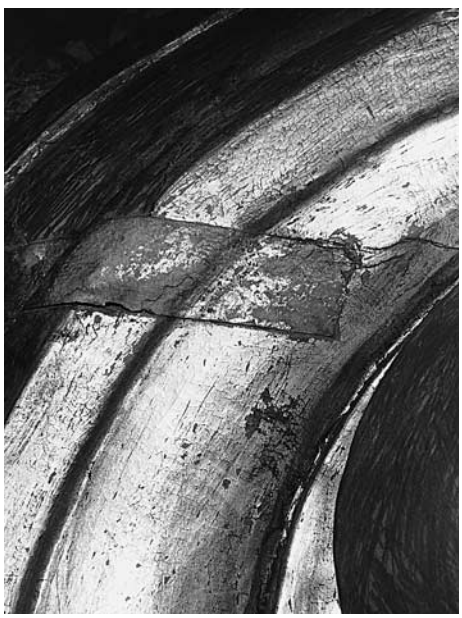


Abb. 7–8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Links: Volute oberhalb der Bildbekrönung; originale Verklebung eines Risses im Holz mit einem Pergamentstreifen noch vor der Vergoldung. Rechts: Gesimsaufsicht; gut erkennbar ist die Konstruktionsweise mit vielen vorbereiteten Stücken, die beim Aufbau mit Holznägeln zusammengesetzt wurden. Aufnahmen während der Restaurierung 1975–1978.

Abb. 9–11 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Links: Befestigung eines Puttos am Architrav mit grossen Eisennägeln. Mitte: Befestigung des Puttos am Sockelring der Krone mit einer grossen Eisenklammer. Rechts: Putto unterhalb der Krone; beim Aufbau des Altars musste der Arm in einer anderen Stellung als geplant angesetzt werden, damit er – von unten gesehen – möglichst wirkungsvoll zur Geltung kam. Aufnahmen während der Restaurierung 1975–1978.

lässig. Mit überdimensionierten Eisennägeln *(Abb. 9)* und Klammern *(Abb. 10)* wurden solche Teile, oft noch vor der Fassung, mehr schlecht als recht angenagelt. So musste denn auch bei der Restaurierung vieles neu befestigt werden, da es herunterzufallen drohte. Damals war vor allem der Gesamteindruck wichtig, der erst aus einer gewissen Distanz gewonnen werden konnte, und Details, die uns Perfektionisten heute wesentlich erscheinen, waren offenbar nebensächlich.

Skulpturen: Alle Skulpturen kamen wohl fertig geschnitzt, aber noch ungefasst und in Teile zerlegt nach Rheinau, so dass bei ihrer Aufstellung noch Änderungen und Ergänzungen vorgenommen werden konnten. Beispielsweise sind manche Arme und Beine völlig anders angesetzt als ursprünglich geplant, damit die Stellung, von unten betrachtet, möglichst wirkungsvoll zur Geltung kommen konnte. *(Abb. 11)* Aus demselben Grund wurden an zahlreichen Gewandfalten noch vor der Vergoldung mittels grob geschnittener Holzstücke, die relativ locker mit Eisennägeln befestigt wurden, Ergänzungen angebracht. *(Abb. 13)* Kleinere Figuren wie Putten sind vollrund geschnitzt. Die grösseren hingegen sind aus Gewichtsgründen und um ein Reissen des Holzes zu verhindern von hinten ausgehöhlt. Diese Öffnung wurde bei den beiden grossen Engeln links und rechts der Krone mit ockerfarbig bemalter Leinwand verdeckt, um die Figur vollrund erscheinen zu lassen. Diese beiden Engel sowie die Skulpturen der Hl. Mauritius und Blasius neigen sich leicht aus dem Altargefüge heraus. Sie sind wegen ihres Gewichts und ihrer Grösse nicht einfach mit Nägeln und Klammern sondern mit einer aufwendigen Haltekonstruktion aus Vierkantbalken, Rundhölzern und Eisenbändern befestigt. *(Abb. 12)*

Abb. 12–13 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Oben: Grosser Engel links. Befestigung der Flügel mit grossen Nägeln (links) und einem Rundholz; die Figur selbst ist mit Eisenbändern am Altar befestigt. Unten: Ausschnitt der Figur des Hl. Blasius. Originale Anstückungen von Gewandfalten während des Aufbaus zur Verbesserung der plastischen Wirkung von unten. Aufnahmen während der Restaurierung 1975–1978.

Farbige Fassung

Der Rheinauer Hochaltar weist eine Vielzahl verschiedener Fasstechniken auf wie Marmorierungen, Metallauflagen aller Art oder Lüster. Dieser Reichtum und die oft ungewohnten und auch spektakulären Kombinationen, etwa blauer Lüster auf Silber vor marmoriertem Kupfer, machen nicht nur den hohen künstlerischen Wert der Arbeit von Judas Thaddäus Sichelbein aus, sondern sie lassen den Altar auch zu einem wichtigen Dokument für die Erforschung der Technologien des 18. Jahrhunderts werden. Besonders faszinierend ist der seltene Umstand, dass praktisch die ganze Substanz nach der Reinigung und partiellen Freilegung noch weitgehend im Originalzustand, teilweise mit reizvoller Patina, erhalten ist.

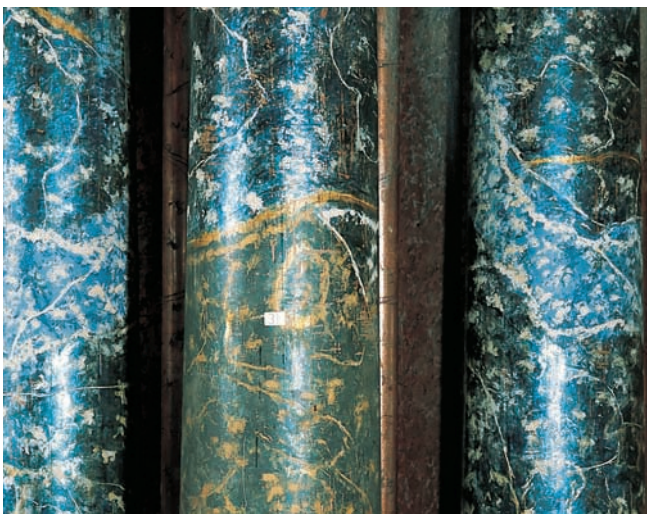
Marmorierungen: Alle tragenden Elemente des Altars sind aus gemaltem Marmor gebaut, der gleich in mehreren Sorten erscheint, rot, gelb, grün und dunkelblau gelüstert. Mit farbillusionistischen Mitteln hat hier der Altarbauer, abgestimmt auf den Gesamtkirchenraum, eine Farbenharmonie verwirklichen können, die ihm die Natur nie ermöglicht hätte.[8]

Roter und gelber Marmor: Alle horizontal verlaufenden profilierten Teile vom Sockel- bis zum Kranzgesims hinauf, der ringförmige Sockel der Krone sowie das Rahmenwerk der Altarrückwand und des Altarbildes sind in orange- bis dunkelrotem Marmor gehalten, der durch grössere gelbe Partien aufgelockert wird. *(Abb. 1, 14)* Strukturiert ist der Marmor mit einer eher zufällig wirkenden Spritz- und Sprenkelmusterung, mit Adern und etwas breiteren gefleckten Bändern. Der Sockelring der Krone sowie der Rahmen der Altarrückwand sind in etwas helleren, mit mehr Weiss ausgemischten Tönen gehalten als die anderen Rotmarmorpartien. Die folgenden Beschriebe des Schichtenaufbaus der Marmorpartien basieren hauptsächlich auf Untersuchungen während der Restaurierung. Naturwissenschaftliche Analysen wurden nur ganz wenige durchgeführt; deshalb werden nur die wirklich bestimmten Pigmente bezeichnet.

Abb. 14–16 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Oben: Beispiel für die rote und gelbe Marmorierung der horizontal verlaufenden, profilierten Teile. Unten links: Blassgelbe Marmorierungsvariante an den Türrahmen der Durchgänge beidseits des Altars (während der Reinigung). Unten rechts: Dunkelblaue Marmorierung der Säulen in Lüstertechnik auf Silber (während der Reinigung). Aufnahmen während der Restaurierung 1975–1978.

Aufbau des roten Marmors:

4 Darauf z.T. zu schmalen Bändern geordnete weisse Flecken, weisse und braun-rote Adern
3 Rote Mischtöne
2 Weisse Untermalung (Bleiweiss)
1 Graue Steinkreidegrundierung
0 Nadelholz



Aufbau des gelben Marmors:

4 Weisse und lachsrote Flecken, darauf weisse und dunkelrote Adern
3 Flüssig vermaltes Braun-Gelb, z.T. mit Weiss ausgemischt
2 Weisse Untermalung (Bleiweiss)
1 Graue Steinkreidegrundierung
0 Nadelholz

Eine Variante des gelben Marmors findet sich an den Türrahmen der Durchgänge beidseits des Altars. Die gelbe Grundfarbe ist mit viel Weiss ausgemischt und deshalb viel heller, die Flecken und Adern sind in einem etwas dunkleren Gelb gehalten, Rottöne fehlen ganz. *(Abb. 15)*

Wie schon bei der Altarkonstruktion erwähnt, wurden Risse im Holz und auch Baufugen vor der Fassung mit Pergamentstreifen überklebt und erst dann grundiert sowie bemalt. Es dürfte sich bei der Marmormalerei um eine Mischtechnik handeln, bei der die Grundtöne in einer Emulsionstechnik aufgetragen sein könnten; die Flecken und Adern sind aber fast sicher mit Ölfarben ausgeführt. Analysiert wurden die Bindemittel nicht. Die hier beschriebenen Marmorarten wurden von uns dick und glänzend gefirnisst angetroffen. Der durch die Alterung stark nachgedunkelte Dammar- oder Mastixfirnis ist im Zuge der Restaurierung entfernt worden.

Blauer Marmor[9]: Die in Lüstertechnik ausgeführte dunkelblaue Marmorierung der Säulen *(Abb. 16)*, der weitausladenden Postamente der Säulen in der Sockelzone und des Gebälks zwischen Kapitellen und Kranzgesims sollte Lapislazuli, einen dunkelblauen Halbedelstein, imitieren. Die auf rotem Bolusgrund liegende Glanzversilberung wurde mit einem dunkelblauen Lack (Berlinerblau) z.T. deckend, z.T. transparent-fleckig überzogen, wobei Adern und Flecken in Silber ausgespart blieben. Darüber liegen weisse grob getupfte Flecken und Adern.

Die in den hinteren Dreiergruppen jeweils zurückgestellten vier Säulen und die bei den vorderen Säulenpaaren vorgestellten Säulen weisen zusätzlich zum blauen Lüster ein opak gemaltes, weiss und blau geflecktes Band auf, das sich in einer Spirale um den Säulenschaft schlingt. Die von vorne nicht sichtbaren, der Wand zugewandten Säulenrückseiten sind in der gleichen deckenden Malweise ausgeführt. Die auskragenden Säulenpostamente sind in der gleichen Technik gelüstert wie die Säulenschäfte. Im Gebälk ist das Blau in den zurückliegenden Ecken zur Aufhellung mit viel Weiss ausgemischt. *(Abb. 17)*

Abb. 17–19 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Oben: Blau gelüsterte Marmorierung im Gebälk; in den zurückliegenden Ecken ist das Blau, mit viel Weiss ausgemischt, opak aufgetragen. Zustand nach der Restaurierung. Mitte: Säulenpostament (vorne rechts). Bei der vorübergehenden Entfernung eines Ornamentteils erscheint darunter noch ein kleiner Rest der ursprünglichen, weniger leuchtkräftigen blauen Lüsterfassung (in der Bildmitte mit vergilbtem Firnis). Unten: Marmorierung mit roten und schwarzen Flecken auf poliertem Blattkupfer in den Nischen hinter den beiden Säulengruppen (mit Resten der grauen Übermalung). Die blauen Flecken darauf scheinen zu beweisen, dass diese Übermalung gleichzeitig mit der Umfassung der Säulenschäfte zu datieren ist.

Aufbau des blauen Lüsters:

5 Dicker Firnis (wurde entfernt), weisse Flecken und Adern
4 Berlinerblau (verschieden dick aufgetragen), transparent, mit viel Bindemittel
3 Silber (poliert), roter Bolusgrund
2 Weisse Untermalung mit Bleiweiss
1 Grundierung mit grauer Steinkreide, Leinwandüberzug
0 Nadelholz; die Säulen sind aus senkrechten Latten gezimmerte Trommeln

Aufbau der opaken Blaupartien:

3 Dicker Firnis (wurde entfernt); weiss und blau (Smalte) gefleckte Malschicht
2 weisse Untermalung mit Bleiweiss
1 Grundierung mit grauer Steinkreide, Leinwandüberzug
0 Nadelholz

Bei den vorgestellten Säulen und den Säulenpostamenten fällt auf, dass die Blautönung des Lüsters viel intensiver ist als bei den zurückgestellten Säulen und im Gebälk, wo sie leicht grünlich und verblichen erscheint. Bestimmt war dies nicht beabsichtigt, sondern deutet eher auf ein anderes, minderwertiges Bindemittel (Öl/Harz) oder einen weniger beständigen Farbstoff hin. Bezeichnenderweise weist hier die Farbschicht auch eine ausgeprägte Runzelbildung und starkes Frühschwundkrakelee auf. Eine Vergilbung oder Verblassung durch Lichteinfall jedenfalls ist auszuschliessen, da sowohl vom Licht beschienene als auch im Dunkel liegende Partien eine veränderte Farbigkeit aufweisen.

Verschiedene Freilegungsproben haben gezeigt, dass die heutige blaue Lüsterfassung nicht der Originalfassung von 1723 entspricht. Diese bestand ebenfalls aus blauem Lüster, als Blaupigment wurde aber Smalte statt Berlinerblau[10] verwendet. Smalte ist an sich recht farbintensiv und mit viel Bindemittel gut lasierend. Aber gerade dieses öl- und harzhaltige Bindemittel scheint schon bald nach der Fertigstellung des Altars derart verbräunt gewesen zu sein, dass man sich zu einer Neufassung entschliessen musste, sollte der Gesamtklang der Farbigkeit des Innenraumes nicht empfindlich gestört werden.

Diese erste Fassung wies ebenfalls weisse Flecken und Adern auf und war zusätzlich mit aufgelegten Goldadern (Blattgold) gebändert. *(Abb. 18)* Die hellblauen spiralförmigen Bänder und die Säulenrückseiten wurden für die Zweitfassung übernommen. Wie man sich den Originalzustand der Säulen vorzustellen hat, zeigt die unter einer grauen Farbschicht freigelegte Fassung der Brüstung unten links bzw. rechts des Altars, wo blaugelüsterte mit deckend blau-weiss marmorierten Balustern alternieren. Der Lüster steht hier in einem stark nachgedunkelten, wenig transparenten, stumpfen Blaugrün, das keinem Vergleich mit dem heutigen leuchtenden Blau standhalten kann.

Grüner Marmor: In die oben erwähnte Brüstung mit rot marmoriertem Handlauf einbezogen sind zwei Kredenztische mit ebenfalls rot marmorierten Blättern. In einem neuen Farbton aber präsentiert sich der Korpus dieser Tische, der malachitgrün ist.

Aufbau des grünen Marmors:

4 Weisse und dunkelgrüne Tupfen und Adern
3 Grob gefleckte grüne Malschicht
2 Weisse Untermalung mit Bleiweiss
1 Grundierung mit grauer Steinkreide
0 Nadelholz

Marmoriertes Kupfer: Alle bis jetzt beschriebenen Marmorierungsarten und deren Farbigkeit sind in der Zeit nach 1700 nicht ungewöhnlich. Hingegen stellen die grossflächigen Partien aus marmoriertem Kupfer eine wirkliche Rarität dar. Wir können dabei zwei Arten unterscheiden:

1. Poliertes Blattkupfer auf rotem Bolusgrund, mit aufgetupften roten und schwarzen Flecken und Adern als Hintergrund der beiden hinteren Säulengruppen. *(Abb. 19)* Zum Schutz vor Oxydierung war das Kupfer original mit einer dicken Schellackschicht überzogen.
2. Kupferauflage in Öltechnik mit schwarzen Flecken und Adern an der unteren Altarrückwand *(Abb. 20)* und als Füllungen in den Voluten der Säulenpostamente, *(Abb. 22)* hier malerisch abgesetzt gegen das leuchtende Blau der Lüstrierung und die mattvergoldeten Rippen.

Abb. 20 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Altarrückwand (unten rechts). Marmorierung mit schwarzen Flecken und Adern auf einer Kupferauflage in Öltechnik. Aufnahme während der Freilegung.

Reste einer matten Kupferfassung sind noch im Altarfuss vorhanden *(Abb. 21)*, jedoch scheinen sie nie marmoriert gewesen zu sein. Die hier und auch an der Rückwand auftretende fleckige bis grossflächige Vergrünung *(Abb. 23)* ist nicht gewollt, sondern auf eine chemische Reaktion des öligen Anlegemittels mit dem Kupfer zurückzuführen (Kupferoleat). Alle marmorierten Kupferpartien waren vor der Freilegung mit einer dicken grauen, leicht marmorierten Ölfarbe übermalt.

Metallauflagen: Die Polychromie des Rheinauer Hochaltars bietet einen einmaligen Variantenreichtum an verschiedenen Metallauflagen. Grossflächig steht Glanz- neben Mattgold, mit zahlreichen silbernen Ornamenten, und nicht zuletzt bestimmen matte und polierte Kupferauflagen den Farbklang der Fassung. Den oberen Abschluss der Altarrückwand bildet eine grosse golden glitzernde Fläche, die aus unzähligen geknitterten Messingfolien gebildet wird und Applikationen kupferner und goldener Wölkchen besitzt.

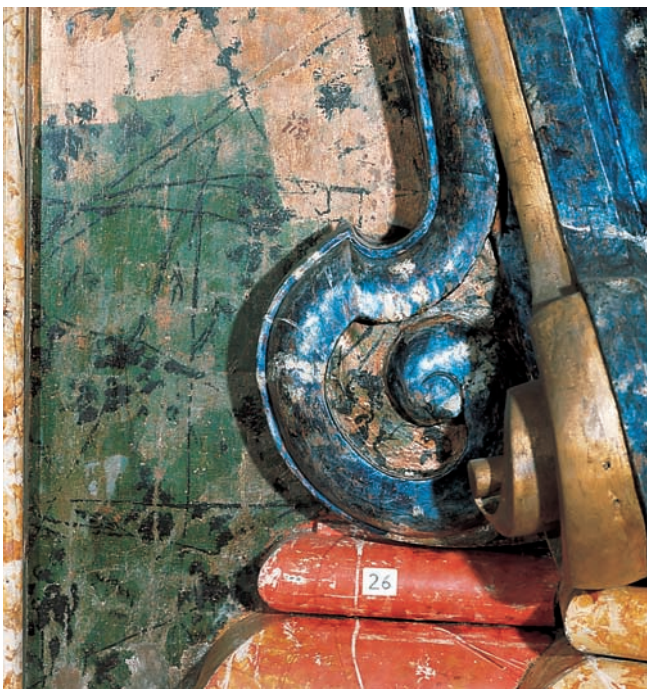
Polimentgold: Grosse Teile des Altars sind in Glanzgold auf rotem Poliment ausgeführt. *(Abb. 24)* Für die von vorne nicht sichtbaren Partien der Fassung wurde statt Polimentgold die billigere Variante von Silber mit Goldlack als Spartechnik angewendet (z.B. Innen- und Rückseite der Krone).[11] Das ornamentale Beiwerk auf den vorgestellten Säulenpostamenten, die wappenhaltenden Löwen und die Wappen selbst stellen eine Variante der Polimentvergoldungstechnik dar. *(Abb. 26)* Die Vergoldung liegt auf gelbem Poliment (auf grauer Steinkreide als Grundierung), das Metall ist aber nicht poliert, sondern erscheint matt. Die gelbe Unterlage und die helle Legierung des Metalls bewirken einen für Gold eigentümlichen, fahlen Glanz, der sich in schönem Kontrast vom leuchtenden blauen Lüster abhebt. In der gleichen

Abb. 21–23 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Oben: Sockelzone mit den Resten einer matten Kupferfassung, die als Folge einer chemischen Reaktion fast vollständig vergrünt ist. Unten links: Säulenpostament (hinten links). Die Marmorierung auf Kupfer in den Volutenfüllungen setzt sich malerisch ab vom leuchtenden Blau der Lüstrierung und dem matten Goldglanz der Rippen. Unten rechts: Altarrückwand (unten links). Die Kupferauflage ist z.T. grossflächig vergrünt. Aufnahmen während der Freilegung.

Technik sind auch die Bordüren der grossen Draperien ausgeführt, hier als Kontrast zum glänzenden Polimentgold des Vorhangs.

Ölgold: Ebenfalls matt erscheinen die Vergoldungen in Öltechnik, mit dem einige Rippen der blauen Volutenpostamente akzentuiert sind. *(Abb. 22, 23)*

Silber mit Goldlack: Wie schon im Abschnitt Polimentgold erwähnt, wurde Silber mit gelbem Lack als Goldimitation im Sinne einer Sparmassnahme verwendet. Darüberhinaus kam diese Technik aber auch aus ästhetischen Gründen zur Anwendung, wenn als Kontrast



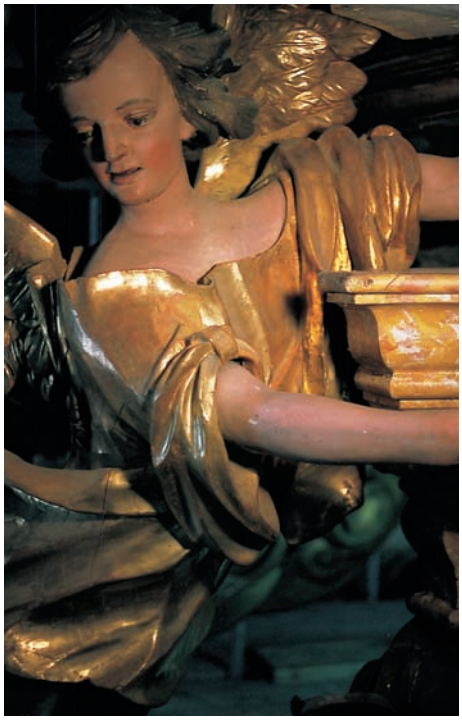


Abb. 24–25 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Links: Grosser Engel oben links. Beispiel für eine Glanzvergoldung auf rotem Poliment. Rechts: Grosser Engel vorne rechts. Beispiel für eine Goldspartechnik. Alle rückseitigen Partien, die von unten nicht direkt einsehbar sind, wurden nicht vergoldet sondern nur mit gelblich-rotem Poliment gefasst. Aufnahmen während der Restaurierung.

zum wärmeren rötlichen Polimentgold ein eher kühler Citron-Goldton angestrebt wurde. Als gelbe Farbstoffe sind für die Barockzeit vorwiegend solche pflanzlicher Herkunft wie Aloe, Safran, Gummigutt, Curcuma und Drachenblut anzunehmen. Als Bindemittel fanden meist Venetianerterpentin, Mastix und Leinöl Verwendung.[12] Eine andere Art von Spartechnik findet sich bei den Faltenwürfen der grossen Skulpturen. Von unten nicht sichtbare, in den Faltentiefen liegende oder zurückliegende Partien wurden nicht vergoldet; man liess vielmehr das gelblich-rote Poliment ganz einfach stehen, das ungefähr den gleichen Ton wie Gold hat. *(Abb. 25)* Gerade weil diese Partien vom Standpunkt des Betrachters aus nicht sichtbar sind, kann es als sicher gelten, dass die Skulpturen erst an Ort und Stelle, also bereits montiert, gefasst worden sind. Wie sonst hätte der Vergolder so genau berechnen können, was zu vergolden sei und was nicht?

Silber: Viele Beschläge, Ornamente und auch grosse Flächen, die dann später jeweils gelüstert wurden, wie etwa die Säulen, sind glanzversilbert. Der Aufbau einer Glanzversilberung ist der gleiche wie der einer Glanzvergoldung. In Rheinau wurde für die Versilberung ein etwas dunklerer, braun-roter Bolus als Untergrund gewählt, während er bei den Vergoldungen eher gelblich-rot erscheint. Nach dem Polieren wird Silber üblicherweise mit einem transparenten Schutzlack überzogen, um einer Schwärzung des Metalls vorzubeugen. Diese Massnahme wurde in Rheinau unterlassen; entweder, weil man um die Vergilbung dieses Schutzlacks wusste und sie nicht in Kauf nehmen wollte, oder weil man sie ganz einfach vergessen hat. So ist das Silber eigentlich nur unter den transparenten Lüsterlasuren, die gleichzeitig als Schutz dienten, metallisch stehengeblieben; sonst ist es mehrheitlich geschwärzt. Zum Beispiel war das Rankenornament auf den Draperien, das heute schwarz erscheint, einst in leuchtendem Silber gegen roten Krapplacklüster gesetzt. *(Abb. 27)*

Kupferauflagen: Kupferauflagen wurden bereits bei den Marmorierungstechniken besprochen. Neben diesen Marmorimitationen wurde Kupfer, das als fast rein, mit geringen Mengen Zinn und Spuren von Zink analysiert wurde[13], auch für die Fassung verschiedener Ornamente

Abb. 26 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Säulenpostament (vorne rechts). Beispiel für eine matte, nicht polierte Vergoldung auf gelbem Poliment. Aufnahme während der Reinigung.

Abb. 27 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Draperie auf der rechten Seite; bei den grau erscheinenden Ornamenten handelt es sich um geschwärzte Silberauflagen, die einst gegen roten Krapplacklüster (heute stark verbleicht) standen.

(Ranken, Voluten, Wölkchen) und vor allem von zwei lebensgrossen Figuren gewählt, welche die Postamente der zwei vorgestellten Säulenpaare abstützen. *(Abb. 28)* Zum Schutz vor einer Oxydation des Kupfers wurde ursprünglich ein dicker Schellackfirnis aufgetragen, der bei der Restaurierung wegen starker Verbräunung entfernt wurde. *Ganzmetallfiguren* als materialillusionistisch gefasste Holzbildwerke sind seit dem 18. Jahrhundert verbreitet, kommen aber schon früher vor, so z.B. als vollvergoldete Terrakotten im 16. Jahrhundert in Venedig, oder in Form der unzähligen ganz in Metall gefassten mittelalterlichen Reliquiarbüsten.[14]

Messingfolien: Den wohl ungewöhnlichsten Aspekt dieser Altarfassung bilden die relativ dicken, stark geknitterten Messingfolien, die, grob auf einen Lattenrost genagelt, die Rückwand des Altaroberteils bilden.[15] Darauf sind Kupfer und Goldwolken angebracht. *(Abb. 29)* Viele dieser Folien sind von Schrotkugeln durchsiebt. Es wird berichtet, dass auf Spatzen und Schwalben Jagd gemacht wurde, die sich ins Kircheninnere verirrt hatten; zahlreiche Vogelgerippe lagen noch auf den Altargesimsen.

Abb. 28 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Säulenpostament vorne rechts; die Stützfigur ist ganz in poliertem Polimentkupfer gefasst. Zustand nach der Freilegung.

Lüster: Um einer Farbe ein besonders leuchtendes Erscheinungsbild zu geben, bediente man sich der sogenannten Lüstertechnik: Ein metallischer Untergrund – vergoldet oder meist versilbert, in Öl- oder Poliment-technik auf glattem oder plastisch gestaltetem Untergrund – wird mit einem transparenten Farblack überzogen. Diese Lasur lässt den Metallglanz durchscheinen, was der Farbe besondere Leuchtkraft verleiht.[16] Der Ursprung dieser Technik ist wohl in der Imitation kostbarer Goldschmiedearbeiten zu suchen, indem versilberte Gegenstände oder Skulpturenteile abschliessend mit einem Goldlack überzogen wurden.[17]

Im Sinne einer Spartechnik ist dies beim Rheinauer Hochaltar im Bereich der grossen Krone der Fall. Der blaue Lüster wurde bereits im Abschnitt Blauer Marmor beschrieben; es wurden aber noch andere Farbtöne effektvoll eingesetzt. So sind beispielsweise die Edelsteine der Krone zuerst versilbert und dann mit grünem (Kupferresinat) und rotem (Krapp) Lack gelüstert. Rot gelüstert sind auch die Draperien, wo bei der Bemalung ein Silberornament ausgespart wurde, das mit weissen Rändern optisch verstärkt worden ist. *(Abb. 27)* Durch den

Abb. 29 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Altarrückwand hinter der Krone. Kupferwölckchen auf einer grossen Fläche, die gebildet wird aus stark geknitterten, auf einen Bretterrost aufgenagelten Messingfolien.

Abb. 30 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Säulenpostament vorne links; mit weisser Ölfarbe übermalte, ursprünglich mit Glanzkupfer gefasste Stützfigur. Zustand vor der Freilegung.

starken Lichteinfall sind hier die Rottöne zu Gelb verblasst und nur in den Schattenzonen ist der ursprüngliche Farbton noch zu erkennen.

Tabernakel: Der Tabernakel mit seinen fremdartig anmutenden Ornamenten erinnert an die in jener Zeit in Mode gekommenen fernöstlichen Lackarbeiten, wie sie beispielsweise aus Japan importierte Möbel aufweisen. Die Fassung besteht, wie im Vertrag verlangt, aus rotem glänzendem Lack. Die schwarzen Flecken sollen wohl Schildpatt imitieren. Aufgelegte Goldornamente, Ideallandschaften mit Bäumen und Inseln sowie vergoldete Schuppen sind dem asiatischen Formengut entnommen.

Veränderungen in späterer Zeit

Verglichen mit anderen Beispielen ist der Rheinauer Hochaltar im Laufe der Zeit nur geringfügig überarbeitet worden. Diese Überarbeitungen scheinen nicht die Folge von Zerstörungen durch Alterung der ersten Fassung gewesen zu sein, sondern waren vielmehr durch einen Wandel des Geschmacks bedingt. Die anlässlich der jüngsten Restaurierung freigelegte Originalfassung ist erstaunlicherweise fast völlig intakt.

Die augenfälligste Veränderung betrifft das Blau der Säulen, wo der stumpf gewordene blaue Smalte-Lüster durch eine Lüstrierung mit Berlinerblau ersetzt wurde. Nicht weniger einschneidend war aber auch die Übermalung aller mit Kupfer gefassten Partien mit weisser und hellgrauer Ölfarbe *(Abb. 30)* sowie der ursprünglich blau gefassten Baluster der Brüstung unten links und rechts mit grau-roter Marmorierung. Etwas weniger auffallend wurden die roten Marmorpartien am Hochaltar überarbeitet. Hier wurden die starken Farbkontraste zwischen rot und gelb dergestalt gedämpft, dass die roten Stellen gelb-lasierend, die gelben rot-lasierend übermalt wurden. Einiges spricht dafür, dass diese Veränderungen gleichzeitig ausgeführt wurden. So fanden sich zwischen den einzelnen Anstrichschichten der grauen Übermalung der Säulenhintergründe (Marmorierung auf Kupfer) blaue Farbspritzer, wie sie nur von der Umfassung der Säulenschäfte herrühren konnten. Auch wurden die Baluster, deren ursprüngliche Fassung der ersten Säulenfassung entspricht, nicht mit Berlinerblau neu gelüstert, sondern offenbar gleichzeitig mit den Kupferpartien, wenn auch leicht marmoriert, grau übermalt. Wann diese Umfassung stattgefunden hat, ist nirgends genau belegt. Drei mögliche Daten aber, die den Rechnungsbüchern des Klosters zu entnehmen sind, könnten dafür in Frage kommen:

1741 – 7. Mai: «Advenit J. Sichelbein mit 3 Gesellen; dieser am folgenden Tag den Hochaltar wiederumb anderst zu fassen angefangen hat auff seiner Kösten, doch in Hoffnung für die Kosten gleichs Verehrung oder Trinkgeld».

1742 – 22. November: Sichelbein hat den Josefsaltar gefasst; «item eidem (Sichelbein) wegen extra arbeit in die Kirchen 33 fl.»

1742 – 20. Dezember: «eidem (Sichelbein) wegen Reparierung des Choraltars discretion 100 fl.»

Beim ersten Datum scheint es sich eher um Garantiearbeiten gehandelt zu haben und nicht um grundlegende Veränderungen, mussten doch die Arbeiten auf eigene Kosten ausgeführt werden. Beim zweiten Datum ist der ausbezahlte Betrag angesichts des anzunehmenden geleisteten Aufwands doch ein wenig zu niedrig; so bleibt das Datum vom 20. Dezember 1742 als letzte und wahrscheinlichste Möglichkeit für die teilweise Umfassung des Hochaltars.

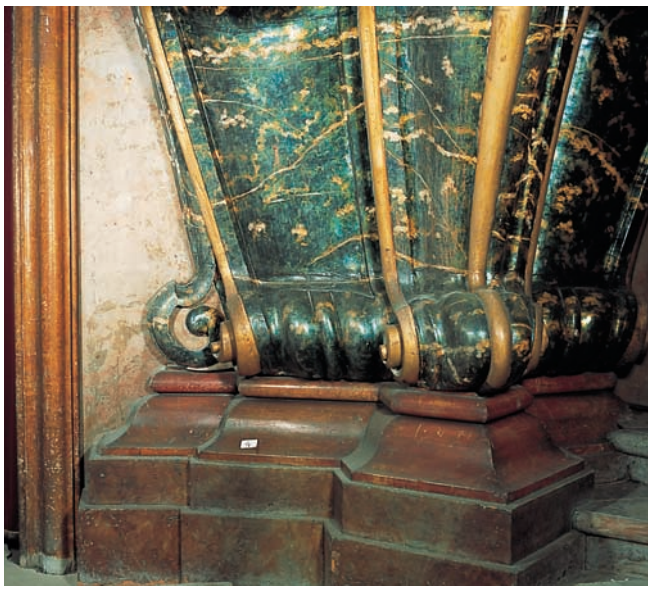


Abb. 31–32 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Links: Blau gelüsterte Marmorierung der Säulen; Zustand vor der Abnahme des stark vergilbten Firnis. Rechts: Säulenpostament hinten links; Zustand vor der Firnisabnahme bzw. der Freilegung der Rückwand.

Restaurierungsbericht

Vorbereitung

Die Voruntersuchung vor Ort wurde von der Abteilung für Technologie und Restaurierung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft unter der Leitung von Thomas Brachert im Winter 1973–1974 durchgeführt. Da in der Kirche noch keine Gerüste standen, beschränkte sich die Untersuchung auf die unteren, ohne aufwendige Hilfsmittel erreichbaren Zonen. Es wurden Farbproben entnommen und Mikroschliffe angefertigt, die untersucht und fotografiert wurden (vgl. Analyse Brachert SIK im Anhang, S. 320). Aus heutiger Perspektive war diese Untersuchung jedoch nur von geringem Nutzen. Aufgrund der damaligen Untersuchungsbedingungen ohne Gerüst war die Wahl der zugänglichen Entnahmestellen eher zufällig und zu wenig repräsentativ. Zudem sind die verbliebenen Mikroaufnahmen technisch noch nicht ausgereift und daher wenig aussagekräftig, so dass kaum eine der im Laufe der Restaurierung aufgetretenen Fragen mit ihrer Hilfe beantwortet werden konnte. Bedeutend besser gelangen dann die Mikrofotos bei den übrigen Altären, wo inzwischen eine neue, technisch verbesserte Ausrüstung zur Verfügung stand.

Von grösserem Nutzen waren die gleichzeitig von Hermann Kühn, München, durchgeführten naturwissenschaftlichen Analysen, welche – allerdings bei nur vier Proben des Hochaltars – genaueren Aufschluss über die verwendeten Materialien geben konnten (vgl. Tabelle Kühn im Anhang, S. 321).

Wirklich relevant aber waren erst die Beobachtungen von blossem Auge, die vom Gerüst aus vor und während der Restaurierung zu den verschiedenen Fasstechniken und Erhaltungszuständen gemacht wurden. Rheinau war in mancher Hinsicht ein Lehrstück für die Beteiligten. Da wurden Probleme formuliert, die teilweise erst im Lauf der folgenden Jahre mit einer gewissen Systematik bearbeitet und gelöst werden konnten. Noch waren genauere Vorstellungen über Restaurierungskonzepte, über die Notwendigkeit detaillierter Befundberichte oder über Richtlinien für die Dokumentation, wie sie inzwischen bestehen, nur schwach entwickelt; so erstaunt es nicht, dass man damals eine Gesamtdarstellung des Vorzustandes ebensowenig anfertigte wie einen darauf basierenden detaillierten Kostenvoranschlag. Im Rückblick gesehen, wäre eine engere Begleitung der Restauratoren durch die Denkmalpflege wünschenswert gewesen, denn auch das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, das die Oberleitung der Restaurierung innehatte, besass noch kaum seine heutigen Erfahrungen in der Durchführung von Grossprojekten. Wo Entscheidungen durch die beteiligten Institute und die Denkmalpflege schwer zu treffen waren und dadurch oft konturlos bleiben mussten, da hätten wahrscheinlich eingehendere Diskussionen der Beteiligten die nötige Klärung bringen können.

Vorzustand – Befunde

- Der ganze Altar war durch eine dicke Staub- und Russschicht stark verschmutzt.
- Die Säulen sowie alle anderen blau gelüsterten Teile und die rot-gelbe Marmorierung der Gesimse, der Sockelzone, des Rahmenwerks und der Kronenauflage waren durch eine dicke braune Firnisschicht in ihrer ursprünglichen Farbigkeit verfälscht. *(Abb. 31, 32, 34)* Teile der rot-gelben Marmorierung waren zudem dünn übermalt. *(Abb. 33)* Die Farbschicht der Säulen wies vor allem im unteren Bereich weitaus mehr Fehlstellen auf als diejenige der rot-gelben Marmorierung.

Abb. 33–34 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Links: Übermalung der rot-gelben Marmorierung; im Bereich der Freilegungsprobe wird gut ersichtlich, dass die roten Partien zur Dämpfung mit Gelb-Braun übermalt wurden. Rechts: Reinigungsproben am Kasten hinter der Altarmensa.

Abb. 35–36 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Links: Firnisabnahme sowie Abnahme der Übermalungen bei der rot-gelben Marmorierung. Rechts: Freilegung der weiss übermalten Stützfigur am Säulenpostament vorne rechts; die darunterliegende originale Kupferfassung ist vollständig intakt erhalten.

- Die ursprünglich in Kupfer gefassten Teile waren praktisch alle übermalt: die Säulenhintergründe und die Altarrückwand neben den beiden Türöffnungen grau, die beiden Stützfiguren an den Sockeln der vorderen Säulenpostamente weiss *(Abb. 30)* und die unterste Partie des Sockels rot-grau-gelb marmoriert. Ebenfalls grau übermalt waren die Baluster der Brüstung in der Sockelzone.
- Die Rückwand im oberen Altarteil wird durch eine Fläche auf einen Lattenrost aufgenagelter, geknitterter Messingfolien mit darauf angebrachten Bronzewölkchen gebildet. Die Folien waren oxydiert und verstaubt und deshalb in ihrer Wirkung stumpf geworden. Da die originale Befestigung mit Eisennägeln äusserst mangelhaft geworden war, haben sich viele Folien vom hölzernen Untergrund gelöst und waren teilweise heruntergefallen. *(Abb. 29)* Zahlreiche Folien wiesen unzählige kleine Löcher auf, welche durch Schrotbeschuss entstanden sind.
- Alle Goldpartien waren relativ gut erhalten und nur leicht verschmutzt. Teile vor allem an der Krone, die in Spargoldtechnik (Silber mit gelbem Lack) ausgeführt sind, waren anlässlich einer früheren Auffrischung mit Schellack übergangen worden. Versilberte Stellen, die ungefirnisst geblieben sind, wie Perlen und Beschläge der Krone, Ornamente der Draperie an der Altarrückwand, der Bildrahmen oder verschiedene Attribute waren oxydiert und schwarz geworden.
- Die Inkarnate der Putten und Heiligenfiguren befanden sich in schlechtem Zustand. Die ungefirnissten Oberflächen waren verschmutzt, die Farbschichten blätterten ab.
- Das Altargemälde war nur leicht beschädigt. Die Leinwand befand sich in gutem Zustand; durch das hohe Gewicht jedoch hatten sich im unteren Gemäldeteil Hängefalten gebildet. Hier war die Leinwand auch an mehreren Stellen gerissen, durchstossen und mit Leinwandflicken von der Rückseite her notdürftig repariert worden. Der Firnis war stark vergilbt.
- Der Holzkern des Altars, Architektur aus Nadelholz, Schnitzwerk aus Lindenholz, schien auf den ersten Blick in gutem Zustand zu sein. Genauere Untersuchungen ergaben dann jedoch mässigen bis starken Anobienbefall. Verschiedene geschnitzte Ornamentteile waren abgebrochen und fehlten.

Massnahmen der Restaurierung

Grundsätzlich ging man davon aus, dass der Altar wieder sein ursprüngliches Erscheinungsbild zurückerhalten sollte. Dies schien ohne weiteres möglich, denn man konnte sicher sein, dass der grösste Teil der originalen Substanz, wenn auch teilweise unter dicken Firnis- und Übermalungsschichten verborgen, noch vorhanden war. Voraussetzung war deshalb, dass alle Firnis- und Übermalungsschichten entfernt werden. Dies war ein Entscheid, der schon ganz am Anfang der Arbeiten gefällt wurde, zumal es keine technischen Schwierigkeiten gab und ein eindrückliches Ergebnis zu erwarten war.

1. Reinigung: Zunächst wurde die Vorderseite des Altars gründlich, zum Teil mit einem starken Staubsauger entstaubt. Die Reinigung der roten und gelben Marmorie-

rungen, die von einem dicken braunen Firnis und stellenweise von Übermalungen befreit werden mussten, erfolgte chemisch mit Abbeizpaste und Lösemitteln (Aceton, Terpentin). *(Abb. 35)* Die grau übermalten Baluster der Brüstung im Sockelbereich wurden in demontiertem Zustand chemisch und mechanisch kombiniert mit dem Skalpell freigelegt. Die Freilegung der übermalten Kupferpartien musste differenziert erfolgen:

- Die Säulenhintergründe konnten mit Abbeizpaste und dem Skalpell von der grauen Übermalung befreit werden.
- Dank einer guten Schichtentrennung zwischen dem Kupfer und der weissen Übermalungsschicht konnten die beiden Stützfiguren zum überwiegenden Teil mechanisch freigelegt werden. Stehengebliebene Reste wurden chemisch abgelöst. *(Abb. 36)*
- Das marmorierte Kupfer der Altarrückwand und am untersten Teil des Altarfusses in der Sockelzone ist in Öltechnik aufgetragen. Die Empfindlichkeit gegenüber Lösemitteln zwang zu einer mechanischen Abnahme der Übermalungen mit dem Skalpell. *(Abb. 37, 23)*

Das Polimentkupfer ist unter der Übermalung sowohl bei den Skulpturen als auch bei den Säulenhintergründen ziemlich intakt zum Vorschein gekommen. Bei den Säulenhintergründen war zudem auch die rot-schwarz gesprenkelte Marmorierung noch gut erhalten. Bei den Kupferauflagen in Öltechnik waren durch die Umwandlung des Kupfers in Kupferoleat verschiedene Stellen, insbesondere am Altarfuss, intensiv grün verfärbt. *(Abb. 23)*

- Die Firnisabnahme der blau gelüsterten Partien (Säulen, Postamente, Gebälk) erwies sich als sehr heikel. Nur mit grösster Sorgfalt konnte der Firnis mit Aceton entfernt werden. *(Abb. 38; vgl. auch Abb. 16)*
- Die Messingfolien des Altarhintergrundes mussten alle abgenommen werden. Nachdem sie mit Sigolin poliert worden waren, erhielten sie ihren ursprünglichen Glanz zurück. *(Abb. 40)* Die alten rostigen Nägel wurden zum grössten Teil entfernt, die Neubefestigung erfolgte mit verkupferten Bostichklammern. Die Bronzewölkchen wurden vom Firnis befreit, einige mussten neu befestigt werden.
- Die Reinigung des Tabernakels – ausschliesslich eine Firnisabnahme – erfolgte mit einer Mischung aus Aceton und Terpentin.
- Die Inkarnate wurden mit einer Mischung aus Wasser und Salmiak gereinigt.

Diese Reinigungs- und Freilegungsarbeiten waren Anfang Juni 1976 abgeschlossen. Kleine Proben von altem Firnis und von Übermalungen wurden zur Dokumentation an versteckten Stellen in situ stehengelassen.

2. Holzbehandlung: Für die Holzwurmbehandlung musste hinter dem Altar ein Gerüst aufgestellt werden. Zuerst wurde das Holz trocken von Staub und Schmutz gründlich befreit und anschliessend mit Arbezol behandelt. In die von Anobien befallenen Stellen der gefassten Vorderseite wurde Arbezol mit Spritzen injiziert.

3. Schnitzarbeiten: Im Laufe der Arbeiten zeigte es sich, dass Ergänzungen am ornamentalen Schnitzwerk nicht

Abb. 37–38 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Links: Säulenpostament hinten rechts während der Firnisabnahme (blau, rot) und Freilegung (Marmorierung auf Kupfer). Rechts: Blau gelüsterte Marmorierung im Gebälk während der Reinigung.

unbedingt nötig waren, da wirklich nur kleine Teile fehlten. Trotzdem entschloss man sich für den Ersatz, da ein möglichst vollständiges Bild angestrebt wurde. Kleinere Stücke wurden ganz aus künstlichem Holz, einem Araldit-Epoxyharz mit Füllstoff, ergänzt. Dieses Material weist praktisch die gleichen Eigenschaften wie Holz auf und lässt sich sehr gut schnitzen. Die Aralditmasse wurde auf die Bruchstellen aufgespachtelt oder aufmodelliert und nach der Aushärtung geschnitzt. Grössere zu ergänzende Teile wurden in Lindenholz geschnitzt und mit dem gleichen Araldittyp befestigt.

4. Kittungen: Die Art der Kittungen war abhängig von der Grösse der Fehlstelle und dem Charakter der anzubringenden Retusche. Tiefe Löcher und Risse im Holz wurden mit dem oben beschriebenen Araldit ausgefüllt. Die Oberfläche wurde nach der Aushärtung eingeebnet. Mittelgrosse Fehlstellen wurden mit Rugosit, einem wasserunlöslich abbindenden Füllstoff geschlossen. Ganz flache Ausbrüche wurden mit Kreidegrund (mit Hasenleim) gekittet. Ob die Kittungen trocken oder nass geschliffen wurden, hing von der jeweiligen Umgebung ab. Wo ein polierfähiger Grund für Metallauflagen notwendig war, wurde Kreidegrund dünn auch auf die mit Araldit oder Rugosit ergänzten oder gekitteten Stellen aufgetragen.

5. Retuschen: Metallauflagen: Ein grosser Teil dieser Arbeit bestand im Neufassen ergänzter Teile am Schnitzwerk. Für Neufassungen mit Polimentgold wurden Kreidegrund und Bolus aufgetragen, das Blattgold angeschossen, poliert und zur Patinierung leicht durchgerieben und mit Pigmenten in Ketonharz-N eingetönt. Für Neuversilberungen wurde der Kreidegrund zuerst mit schwarzem Bolus überzogen. Nach dem Benetzen wurde Pudersilber aufgestreut und im Anschluss ans Trocknen mit dem Achat poliert. Auf diese Weise konnte oxydiertes Silber imitiert werden, das sich gut in die übrigen Silberpartien des Altars integrierte. Polimentkupfer wurde bei mehreren grösseren Fehlstellen nach dem Auftrag von Kreidegrund und rotem Bolus mit Blattkupfer ergänzt, poliert und mit Pigmenten in Ketonharz-N patiniert. Kleinere durchgeriebene Stellen im Polimentgold wurden belassen. Die schwarz gewordenen Silberpartien sollten nicht neu versilbert werden, und trotzdem sollten diese Stellen auf Wunsch der Denkmalpflege wieder ihren für die Gesamtwirkung wichtigen metallischen Glanz zurückerhalten. Man ging so vor, dass Pudersilber dünn mit Hasenleim aufgetragen

Abb. 39–41 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Hochaltar. Oben: Ornament auf der Kroneninnenseite; auf der linken Seite wurde das geschwärzte Silber mit Pudersilber und Hautleim als Bindemittel lasierend überfasst; nach der Politur mit dem Achat entstand wieder ein dezenter metallischer Silberglanz. Mitte: Messingfolie der Altarrückwand hinter der Krone, während der Reinigung mit Sigolin. Unten: Blauer Lüster der Säulenpostamente; grössere Fehlstellen wurden vor den Blauretuschen mit Pudersilber unterlegt, um einen möglichst dem Original entsprechenden Effekt erzielen zu können (obere Hälfte bereits retuschiert, untere Hälfte mit Pudersilber vorretuschiert); bei den Säulen wurde analog vorgegangen.

und anschliessend poliert wurde, so dass der Eindruck von patiniertem Silber entstand. *(Abb. 39)* Ein Überzug mit Paraloid B 72 soll erneutes Oxydieren verhindern. Kleinere Fehlstellen in den Polimentkupferpartien wurden mit Puderkupfer und Pigmenten in Ketonharz-N retuschiert. Ölvergoldete Stellen, wie sie vor allem im unteren Altarteil vorkommen, wurden mit Pudergold in Ketonharz-N retuschiert. Ein grosser Teil der ölverkupferten Partie in der Sockelzone des Altars hat sich in grünes Kupferoleat umgewandelt. Fehlstellen wurden mit Puderkupfer und Pigmenten in Ketonharz-N der Umgebung entsprechend eingetönt.

Lüsterungen: Mehrere neugeschnitzte Teile galt es mit Silber und Goldlack neu zu fassen, wobei Polimentsilber und Öl-Harz-Lasuren zur Anwendung kamen. Bei kleineren Fehlstellen wurde das Blatt- durch Pudersilber ersetzt. Fehlstellen im blauen Lüster wurden erst mit Pudersilber in Paraloid B 72 vorretuschiert und anschliessend mit blauen Harzlasuren eingetönt. *(Abb. 41)* Andere Lüster wiesen nur wenige Fehlstellen auf. Lediglich die Krapplacklasuren auf der Fahne und der Draperie waren durch Lichteinwirkung derart verblichen, dass eine neue dünne Rotlasur nötig war, um den ursprünglichen Eindruck wieder herzustellen.

Inkarnate und Marmorierung: Teile, die mit Araldit ergänzt worden waren, mussten vor der Neufassung mit einer weissen Acrylgrundierung vorbehandelt werden. Auf Kittungen aus Rogosit oder Kreidegrund liess sich ohne weitere Vorbereitung direkt mit Acryltubenfarbe (Lascaux) oder Pigmenten in Acrylbindemittel retuschieren.

6. Firnis: Als Schlussüberzug diente ein Firnis aus Ketonharz-N in White-Spirit. Bei allen mit Harz oder Ölfarben retuschierten Teilen wurde er mit der Spritzpistole aufgetragen, überall sonst mit dem Pinsel. Polimentvergoldungen wurden nicht gefirnisst.

7. Altargemälde: In einem ersten Arbeitsgang noch in situ mussten alte, teilweise sehr harte Kittungen entfernt werden. Erst dann konnte die Farbschicht mit Stärkekleister und einer Lage Japanpapier gesichert werden. Nachdem das Bild aus seiner Befestigung am Altar gelöst worden war, wurde es vom Keilrahmen genommen und auf eine unterhalb des Bildes befindliche Holztrommel gerollt. So konnte es hinter dem Altar hervorgeholt und auf dem flachen Chorboden wieder entrollt werden. Als Vorbereitung für die Doublierung mussten alle alten Leinwandflicke auf der Rückseite entfernt werden. Die Originalleinwand wurde gereinigt und etwas abgeschliffen. Als unterstützender Bildträger wurde ein Glasfibergewebe gewählt, das wegen der Breite des Bildes aus zwei Bahnen zusammengesetzt werden musste. Als Doublierklebstoff kam Beva 371 zur Anwendung. Nachdem das Glasfibergewebe und die Bildleinwand dünn mit Beva imprägniert waren, wurden sie nach dem Verdunsten der Lösemittel aufeinandergelegt und mit dem Bügeleisen zusammengebügelt. Über die Stosskante der beiden Glasfiberbahnen wurde zusätzlich ein schmaler Glasfiberstreifen aufgebügelt. Nachdem das Gemälde wieder auf dem alten Keilrahmen montiert war, wurde es mit starken Winkeleisen hinter dem Zierrahmen am Altar befestigt. Die Reinigung verlief problemlos. Der Firnis konnte leicht mit einer Mischung aus Aceton und Terpentin entfernt werden. Lediglich die Blaupartien verlangten grössere Vorsicht. Nach dem Auftrag eines Zwischenfirnisses wurden die Fehlstellen mit einem Emulsionskitt geschlossen. Die grössten Fehlstellen befanden sich im untersten Teil des Bildes. Mit Tempera und Öl-Harz-Lasuren wurden nicht nur die Kittstellen retuschiert, sondern auch eine beträchtliche Anzahl von Läufen, welche vermutlich anlässlich einer früheren unvorsichtigen Reinigung entstanden waren. Als Schlussfirnis wurde Ketonharz-N in White-Spirit dünn aufgespritzt.

8. Dokumentation: Im Abschnitt Vorbereitung wurde darauf hingewiesen, dass weder für die Restaurierungsarbeiten noch für die Dokumentation ein eigentliches Konzept bestanden hat. Einer der Gründe dafür ist sicher, dass man in diesem Bereich damals noch nicht so weit sensibilisiert war wie heute; folglich war der diesbezügliche Auftrag nicht entsprechend formuliert. Heute können wir dies mit einem gewissen Bedauern feststellen. Denn vor allem bei der Fotodokumentation sind dadurch Lücken entstanden, die bei besserer Planung und Koordination vermeidbar gewesen wären. So gibt es praktisch keine reinen Vorzustandsaufnahmen, weder gesamt noch im Detail. Beim Abschluss der Arbeiten wurde es versäumt, den Altar vom Gerüst aus konsequent durchzufotografieren. Der Restaurierungsbericht wurde erst zwei Jahre nach Beendigung der Arbeiten verfasst.[18] Vieles musste schon damals aus der Erinnerung zusammengetragen werden, da kaum etwas aufgeschrieben oder mittels Planeintragungen dokumentiert worden war; Planzeichnungen gab es nicht. Die einleitenden Abschnitte zur Geschichte, Konstruktion und Fassungstechnologie basieren auf einer Seminararbeit des Verfassers an der Universität Zürich. Als nicht geplante, aber willkommene Ergänzung konnten sie dem eigentlichen Restaurierungsbericht vorangestellt werden.

Der Marienaltar – Restaurierungsbericht

Voruntersuchung

Anlässlich der ersten Untersuchungskampagne von 1974 wurde eine Übermalung des gesamten Altars festgestellt. *(Abb. 42)* Man ging davon aus, dass die originale Fassung sich folgendermassen dargestellt hat: blau für die Säulen, schwarz für die Gesimse und eine rote Marmorierung für die Sockelfelder. Das Gold sah man als weitgehend original an. Dieser Befund ergab sich aus Beobachtungen vor Ort und aufgrund der zahlreich entnommenen Farbproben, von denen Mikroschnitte angefertigt wurden. Bei weiteren Untersuchungen wurde aber bald klar, dass die vorgefundene Fassung aus dem Jahr 1754 stammte, als der Marien- und der Kreuzaltar, die beiden ersten Altäre

in der neuen Kirche überhaupt, durch eine Neufassung dem mit der Zeit immer reicher gewordenen Gesamtfarbklang des Kircheninnern angepasst worden waren. Diese Fassung musste unter allen Umständen erhalten bleiben, und so fiel der Entscheid, nicht die Erstfassung freizulegen, sondern die Fassung der bewussten Umgestaltung von 1754 zu restaurieren.

Vorzustand

- Die oberste Farbschicht war abgesehen von vielen kleinen Ausbrüchen gut erhalten. *(Abb. 45)*
- Die Polimentvergoldungen blätterten an einigen Stellen (Kapitelle, Hängevoluten) stark. *(Abb. 44)* Das Gold ist nie überfasst worden. Einige alte Ergänzungen waren so gut, dass sie belassen werden konnten.
- Unter den Ölvergoldungen im obersten Altarbereich sind bei der Untersuchung Spuren von Silber zum Vorschein gekommen. Bei den Flammen auf den Urnendeckeln gehörten zudem rot gelüsterte Streifen auf Silber zum Originalbestand. Auch das Zurlaubenwappen ist bei einer früheren Restaurierung ölvergoldet worden. Unter der Überfassung fanden sich zahlreiche Farbspuren.
- Bei der Untersuchung der Putten war unter der blätternden Kalktünche eine recht gut erhaltene, allerdings stark nachgedunkelte Polierweissfassung entdeckt worden. *(Abb. 46)*
- Das Holzwerk wies Anobienbefall auf.
- Die gesamte Oberfläche war mit einem dicken gelben Firnis überzogen und verschmutzt.
- Das grosse Altargemälde war etwas beulig. Abgesehen vom vergilbten Firnis war der Zustand sonst gut.

Massnahmen der Restaurierung

- Als erstes wurden alle demontierbaren Teile abgenommen, beide Altargemälde, die Putten und eine

Abb. 42–43 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Marienaltar (Muttergottesaltar) von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen, 1707–1709. Links: Zustand vor der Restaurierung. Rechts: Zustand nach der Restaurierung. Aufnahmen von 1975 und 1978.

beträchtliche Anzahl von Ornamenten. Dadurch wurde es auch möglich, den Altar von der Rückseite her mit Arbezol gegen den Anobienbefall zu behandeln. An einigen Stellen schien es nötig, die Altarkonstruktion mit Winkeleisen und Holzleisten zu verstärken. Risse und grössere Löcher wurden mit Araldit gefüllt.

- Der dicke Firnis wurde mit Abbeizpaste und Aceton entfernt.
- Die Kittungen erfolgten mit Leim-Kreidekitt, die Retuschen wurden mit Acrylfarben ausgeführt.
- Allzu stark blätternde Polimentvergoldungen (Kapitelle, Taube des Heiligen Geistes) mussten neu vergoldet werden. Alle anderen Goldpartien wurden mit Acronal 500 D gefestigt. Ausbrüche und geschnitzte Ergänzungen wurden mit Kreidegrund grundiert, nach dem Bolusauftrag blattvergoldet und durch Patinierung der Umgebung angeglichen.
- Zwischen den originalen Polimentversilberungen und der darüberliegenden Ölvergoldung (Urnen, Strahlen) befand sich ein dunkelgelber Firnis, der sich nur mit Salmiak entfernen liess. Die Fehlstellen im freigelegten Silber wurden mit Pudersilber und Hautleim als Bindemittel retuschiert.
- Die Polierweissfassung der Putten musste mit dem Skalpell freigelegt werden. Die weisse Fassung wurde erst mit Acronal 500 D gefestigt; dann wurden Ausbrüche mit Kreidekitt gefüllt und mit weissem Bolus und Pigmenten retuschiert.
- Das grosse Altargemälde wurde mit Feuchtigkeit und Wärme auf dem Heiztisch planiert. Auf eine Doublierung wurde verzichtet, da die Leinwand stark genug war und von hinten zudem mit einer dicken Ölfarbenschicht bedeckt ist. So wurden lediglich die Ränder zum besseren Wiederaufspannen auf den Keilrahmen mit Glasfibergewebe und Beva 371 verstärkt. Da der alte Spannrahmen stark von Anobien befallen war, wurde ein neuer Keilrahmen angefertigt. Die Reinigung mit Aceton war lediglich in den blauen Partien etwas heikel. Nach dem Auftrag eines Zwischenfirnis wurden die Fehlstellen mit einem Emulsionskitt gefüllt und mit Acrylfarben retuschiert.
- Beim kleinen Altargemälde entschloss man sich zu einer Wachsdoublierung auf dem Heiztisch. Die Reinigungs- und Retuschierarbeiten erfolgten auf die gleiche Weise wie beim grossen Bild.
- Der ganze Altar wurde zum Schluss dünn mit Ketonharz-N gefirnisst. Ungefirnisst blieben die vergoldeten Partien.

Abb. 44–46 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Marienaltar (Muttergottesaltar). Oben: Marmorierung am Kapitellaufsatz vor der Retuschierung. Die Polimentgoldfassung am Säulenkapitell ist stark abgeblättert. Mitte: Detail vom Architrav und Kranzgesims; die Marmorierung ist freigelegt, aber noch nicht retuschiert; deutlich zu sehen ist die darunterliegende schwarze Erstfassung. Unten: Puttenkopf. Unter der Kalktünche der Übermalung erscheint relativ gut erhalten eine nachgedunkelte Polierweissfassung. Zustände vor der Restaurierung. Aufnahmen um 1977.

Dokumentation

Die Dokumentation ist beim Marienaltar wesentlich knapper als beim Hochaltar. Vorzustandsaufnahmen gibt es nur von einigen wenigen Details, die wenigen übrigen Fotos – alle in schwarz/weiss – zeigen Zwischenzustände. Der knappe Untersuchungsbericht ist auf S. 317–318 aufgeführt.[19] Vom Marien- und vom Kreuzaltar wurden Schlussaufnahmen erstellt. *(Abb. 43)*

Anhang

Technologischer Untersuchungsbericht zum Hochaltar von Dr. Thomas Brachert:

Die Fassung ist partiell erneuert. Original ist der Blaugold-Klang der Säulen in Lüstertechnik über Silber. Die chemische Analyse ergab Berlinerblau, das zu dieser Zeit gerade aufkam. Die Rippen der Volutenkonsolen waren teils Gold, teils Silber (mit Goldlack ?) gefasst. Alle hinter den Säulen aufgehenden (heute grauen) Partien rechts und links der Hochaltarbilder waren ursprünglich in Kupferbronze gefasst, wie sie oben in der Krone noch erhalten sind; desgleichen die Seitenwangen der Volutenkonsolen, die heute grau sind. Die chemische Analyse der Kupferbronze ergab Kupfer mit geringen Anteilen von Zinn und Zink. In der Kupferbronze gefasst waren auch die heute weissen Figuren rechts und links vorn, vor dem Altar und Teile der Ornamente, der mit ihnen zusammenhängenden Partien, die heute matt-golden erscheinen. Das kräftig rote Gesims unter den Säulengruppen rechts und links des Hochaltarbildes war rot, in zwei Schichten und steht original. Spuren von Aluminium sind oberflächlich und modern.

Ebenfalls rot und original stehen die Säulenwände des Tabernakels, wogegen dessen Stirnflächen im Hintergrund rechts und links einmal rot nachgefasst wurden. Die glanzgoldenen Tabernakeltüren sind einmal glanzgolden überfasst worden. Die Sockelzone ganz unten war rot. Die Mensa ist offensichtlich original.

Damit stellt sich der Farbklang des Hochaltars auf Blau-Gold-Rot, wobei das Gold differenziert ist in Polimentglanzgold, Mattgoldimitiation über Silber- und Kupferbronze. Hinzu kommen womöglich schmale Silberrippen (mit Goldlack ?). Die Freilegung aller übermalten Partien ist technisch möglich.

Auswertung der Probeentnahmen:

1a *Blauer Lüster auf Gold*
Volutenkonsole rechts unter den drei grossen Säulen
Grundierung
Poliment
Silber
Blau
Firnis

1b *Gesims über Volutenkonsole rechts*
Grundierung (grau)
Weiss
Zinnober
Roter Lack
Firnis

1c *Goldene Rippen Voluntenkonsole rechts (unsicher)*
Grundierung
(Trennung im Schnitt)
Gelb
Dünne, dunkle Schicht

1d *Glanzgold der Tabernakeltüre*
Grundierung
Poliment
Gold
Grundierung
Poliment
Gold

1e *Rot der Seitenwände des Tabernakels*
Grundierung
Weiss
Orange-Poliment (für die goldenen Bänder)
dunkle Masse (wohl dunkler Zinnober)

1f *Rote Wange mit goldenen Balustern links vor Tabernakel*
Grundierung
Weiss
Rot
Roter Lack
Firnis

1g *Blauer Lüster wie 1a*
Grundierung
Poliment
Silber
Dunkel (wohl Blau)
Dünner Firnis

1h *Lüster bräunlich auf Gold, Platten unter Basen rechts*
Grundierung
Poliment dünn
Gold
Weiss
Dünne, dunkle Schicht

17d *Weiss/goldene Figur der Säulen vor dem Hochaltar links*
Grundierung
Weiss
Kupfer-Bronze (laut Analyse mit wenig Zinn und Zink)
Weiss (2x)

17e *Wie 17d*
Grundierung gelblich
Poliment
Kupfer-Bronze
Weiss

17f *Grau/Rot der Spiralvolutenfelder unter den Säulenbasen (gehört zu 1)*
Grundierung
Gelb und wenig rot
Grün (-span?)/ Kupfer
Grauweiss (abgeplatzt, fehlt)

Naturwissenschaftliche Analysen von Dr. H. Kühn:

Mit Hilfe von Emmissionsspektralanalysen, mikrochemischen und mikroskopischen Verfahren wurden folgende Bestandteile ermittelt:

1 *Hochaltar: Blau*

Grundierkreide (Calcium-Magnesium-Carbonat)
weisser oder heller Ton
Bleiweiss
Roter Ocker oder Bolus
Blattsilber
Blauer Lüster mit Berlinerblau als färbendem Bestandteil

2 *Gesims: Rot mit «Silberspuren» aufliegend*

Grundierkreide (Calcium-Magnesium-Carbonat)
Weisser oder heller Ton
Bleiweiss
Rote Schicht Zinnober und Ocker
Firnis oder Lasur
Darauf fragmentarisch:
Aluminium als Silber (kaum vor den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts möglich; 20. Jh. wahrscheinlicher)

3 *Seitenteil links, Ornamente: Kupfer-Bronze*

Schlagmetall, das aus weitgehend reinem Kupfer besteht (spektralanalytisch nur geringe Mengen Zinn und Spuren von Zink nachweisbar)

4 *Hochaltar: Kupferbronze rechts unten Grau*

Grundierkreide (Calcium-Magnesium-Carbonat)
Ton
Bleiweiss
Pflanzenschwarz (in geringer Menge)
Schlagmetall aus weitgehend reinem Kupfer (spektral analytisch nur geringe Mengen Zinn und Spuren von Zink nachweisbar)
Ölbindemittel

Anmerkungen

1 Alle in diesem Bericht genannten Daten zur Geschichte des Altars entstammen der Publikation Fietz Klosterkirche 1932.

2 Künstlerlexikon Thieme-Becker, Bd. 29/30, München 1992, S. 585: «Sichelbein, Judas Thaddäus, auch Altarbauer; lieferte die Hochältäre der Klosterkirche Rheinau (1722) und Schussenried. Malereien in den Kirchen in Säckingen (1724), Ottobeuren (1730) und Kissleg (1738)». Sichelbein stammte aus einer Malerfamilie in Memmingen im Allgäu. Seine eigene Werkstatt betrieb er in Wangen im Allgäu.

3 Zu barocken Altarentwürfen siehe: Egg, Erich: Süddeutsche Altarentwürfe, in: Das Münster 11 (1958), S. 166–170. – Klessmann, Rüdiger: Unbekannte Altarentwürfe von Johann Baptist Straub, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 10 (1956), S. 3–96. – Koller, Manfred: Fassung und Fassmaler an Barockaltären, in: Maltechnik/Restauro, 82 (1976), Heft 3, S. 156–172. – Schiessl, Ulrich: Rokokofassung und Materialillusion, Mittenwald 1979, S. 22–26.

4 Fietz Klosterkirche 1932, S. 123–124.

5 Künstlerlexikon Thieme-Becker, Bd. 31/32, München 1992, S. 495: «Stauder (Studer) Karl (Jakob K.) d.J., Maler, gest. Konstanz 1751. Nach1700 in Konstanz, dort seit 1725 Mitglied des Gr. Rates.» Altarbilder u.a. in Biberach, Albbruck, Münsterlingen, Pielenhofen, St. Katharinental, Zurzach und Muri. Das korrekte Todesjahr ist 1756 (Anm. der Redaktion). Vgl. den Beitrag von Thomas Onken, S. 103–114.

6 Rothenhäusler 1902, S. 121.

7 Fietz 1938, S. 262–266.

8 Vgl. Anm. 3. Schiessl 1979, S. 51–61: «Marmor-Arth».

9 Ebd., S. 67–68: «Lapislazuli-Arth».

10 Wehlte, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1967, S. 160–161: Berlinerblau (auch Preussischblau), 1704 in Berlin entdeckt und seit ungefähr 1724 in grösseren Mengen produziert. Smalte, Kobalt-Silikatglas, seit Mitte des 16. Jahrhunderts gebräuchlich.

11 Bericht über die chemische Untersuchung des SIK vom 16. Januar 1974, unterzeichnet von Hermann Kühn, München. Bindemittel: Kolophonium, Mastix, Gummigutt (?). Farbstoff: Nicht nachweisbar. Kühn schreibt: «Der Nachweis (löslicher) gelber Farbstoffe in gealterten Lasuren ist in vielen Fällen unsicher. Diese verblassen im Laufe der Zeit am Licht meist vollständig, gleichzeitig vergilbt das von Natur aus im frischen Zustand mehr oder weniger farblose Bindemittel, so dass insgesamt vielfach nur wenig Farbänderung eintritt».

12 Zu Silber mit Goldlack: Koller, Manfred: Die Lüsterfarben – zu ihrer Geschichte und Konservierung, in: Maltechnik/Restauro 81 (1975), Heft 1, S. 20–34. – Kühn, Hermann: Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten, München 1974, S. 52: Lüstervergoldung «auf Gemälden selten, häufiger bei Skulpturenfassungen, verwendete man anstelle von Blattgold Blattsilber oder dünn ausgeschlagenes Zinn, das mit einer goldgelben Lasur überzogen wurde, so dass es goldähnlich aussah». – Schiessl, Ulrich: Techniken der Fassmalerei in Barock und Rokoko, Worms 1983, S. 154–155.

13 Vgl. Anm. 11. SIK-Bericht 1974. Schlagmetall aus weitgehend reinem Kupfer (spektralanalytisch nur geringe Mengen Zinn und Spuren von Zink nachweisbar); Ölbindemittel.

14 Brachert, Thomas: Die Techniken der polychromierten Holzskulptur, in: Maltechnik/Restauro 78 (1972), Heft 3/4, S. 154 und S. 204. – Schiessl, Ulrich: Techniken der Fassmalerei in Barock und Rokoko, Worms 1983, S. 190–199.

15 Untersuchung der Messingfolie durch das Technische Labor des Schweizerischen Landesmuseums, Annette Meier-Schendekehl: Die polierte Fläche der Blechverkleidung, also die dem Kirchenraum zugewandte Seite, zeigte ein fleckiges rötliches Aussehen, das an eine rote Lasur denken liess. Mikroskopisch wurde auf der polierten Folie weder ein farbloser noch ein farbiger Lack festgestellt. Das Grundmetall besteht aus Messing, einer Kupfer-Zink-Legierung. Die rötlichen Flecken sind auf eine Umwandlung des Kupfers in Kupferoxydul zurückzuführen. Dies ist eine Kupfer I Verbindung und entwickelt sich unter sauerstoffarmen Bedingungen. Die Korrosion ist durch die Folie gewachsen.

16 Vgl. Anm. 12. Koller 1975, S. 20.

17 Vgl. Anm. 12. Kühn 1974.

18 Bericht des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK): Klosterkirche Rheinau. Die Restaurierung des Hochaltars, des Kreuz- und Marienaltars sowie der Balustrade und Fresken. Zusammengestellt von Christian Heydrich, Oktober 1978.

19 Am Marien- und Kreuzaltar waren die Ateliers Lorenzi, Höhn, Spillmann und Schwarz beteiligt. Den Bericht schrieb Christian Heydrich.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich (Kuno Gygax u.a.): 1, 42, 43.

Ernst Höhn, Thalwil: 2, 44, 45.

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK), Zürich: 3–23, 26–41, 46.

Christian Heydrich, Basel: 24, 25.

Zum Inhaltsverzeichnis

DIE RESTAURIERUNG DER ALTÄRE DER HEILIGEN BENEDIKT UND BLASIUS

Annette Kurella

Altargeschichte – Der Auftrag

Am 6. Mai 1726 erhielt Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu den Auftrag, zwei Altäre für die beiden Kreuzarme der Kirche zu schaffen, die den Hl. Blasius und Benedikt geweiht werden sollten.[1] Beide Altäre wurden dem Meister des Hochaltars in Akkord vergeben, laut welchem «die gesimser durchgeendts alle schön Carmin Roht, die frieß in vnderen vndt oberen gesimbs aber, sambt denen tragstein odter säulen auff die Schildtkrottenahrt hochroht überfahren, mit bestem furnieß ausgemacht, vndt gefaßet seyn» sollen. Hingegen sollen «die Zieraden, Ramen, woppen, capitel, schafftgesimbs, im gleichen, die Kleider, bilder, vndt engell, alles guot vergüldt, was aber an bilderen bloß, ein solches soll der lebensahrt nach mit öhlfarb ausgemacht werden».[2]

Ebenso detailliert lautete die Vorgabe für das Altarblatt des Benediktaltars: «Der Hl. Benedictus wird gemahlt, wie Er stehendt stirbt in den Händen Seiner Brüoder Unden der Raap, das zerbrochne Sib. In die Weite: Wie er in einem Zimmer die gantze welt sieht, Item wie der Hl. Maurus über das wasser geht, undt den Jungen München Placidus aus dem wasser zieht. In dem oberen Blättli: St. Scholastica mit der Taube».[3] Die Ausführung durch den Augsburger Hofmaler Johann Georg Bergmüller geschah dann allerdings in Abänderung des Programms unter Aussparung des komplizierten Hintergrunds. Auch auf das kleinere Gemälde im Auszug wurde verzichtet.

Der Altar entstand einschliesslich der Fassarbeiten in der Werkstatt von Sichelbein. Die fertiggestellten Altarteile wurden verpackt nach Rheinau transportiert «und dort in der Kirche in verhältnismässig kurzer Zeit aufgestellt».[4] Die Kosten für den Altar betrugen 450 fl., für das Altarblatt 80 fl. Sie wurden vom Kloster Muri bestritten.[5] Die Arbeiten an beiden Altären waren im Jahr 1728 beendet.

Beschreibung

Die beiden Seitenaltäre übernehmen wesentliche architektonische Elemente des Hochaltars. Den Mittelpunkt des Benediktaltars bildet das Altarblatt mit der Todesdarstellung des Heiligen. *(Abb. 1)* Das zu beiden Seiten von Pilastergruppen flankierte Bild sitzt in einem aufwendig geschwungenen Rahmen; den Hintergrund bildet ein plastisches Netzwerk in Silber und Gold. Vor den Pilastern stehen auf Volutenkonsolen die Figuren der Hl. Placidus links und Maurus rechts. Über den Heiligenfiguren ist je eine von Blumengebinden und Trauben umgebene Herme angebracht. Die Pilaster tragen ein breites, verkröpftes und nach oben ausschwingendes Gebälk. Seitlich des Altaraufsatzes rahmt ein von den Voluten herabfallender Vorhang das Altarwerk ein. Dieser scheint soeben zurückgeschlagen worden zu sein. Bekrönt wird der Altar vom grossen Wappen des Abtes Gerold Heim von Muri mit Wimpel und Helmzier, das in üppiges Blätterwerk eingebettet ist. Die reich geschmückte Altarmensa wird ähnlich wie beim Hochaltar beidseitig von stark ausschwingenden Konsolen flankiert. Auf der Mensa befindet sich heute eine Figur von Christus an der Geisselsäule.[6]

Farbprogramm

In der Polychromie des Altars dominieren in auffallender Abweichung vom Auftrag die Töne Blau, Ocker sowie Gold und Silber. Architektonische Elemente wie Sockel, Pilaster oder Füllungen sind blau, Konsolen, Gesimse und

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktsaltar von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu, 1726–1728. Zustand vor der Restaurierung 1980. Aufnahme von 1979.

Abb. 2–4 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktsaltar. Rechter Korpus. Links: Zustand vor der Restaurierung. Mitte: Zustand nach Abnahme von Firnis und alten Retuschen; die Fehlstellen sind bereits verkittet. Rechts: Zustand nach der Retuschierung.

Voluten in «Schildtkrottenahrt»[7] ockrigrot marmoriert. Die untere Sockelzone ist grau. Die Gewänder der Figuren sind glanzvergoldet, ihre Inkarnate, Haartracht und Attribute hingegen polychrom. Hermen und Putti tragen Polierweissfassungen.

Metallauflagen

Eine Vielfalt edler Metalle und ihrer Applikationstechniken bestimmen den Charakter des Altars. Sie erzeugen ein Spiel abwechselnder Glanz- und Matteffekte, von Licht und Schatten, von scheinbar glatter Fläche zu Oberflächenstruktur bzw. Strukturillusion: Glanz- und Mattgold schmücken die Draperie, wobei die Wirkung des Goldes durch verschieden zubereitete Untergründe noch akzentuiert wird. So kontrastiert hochpoliertes Glanzgold mit der bewusst körnigen Haut eines matten Ölgolds; hochglänzendes Silber spielt gegen die matte Leimversilberung. Weisse Farblasuren deuten Schatten oder Ähnliches an.

Gelbe, rote, grüne und blaue Lüsterungen, die zum Teil die Fläche in bewusst lockerem Farbauftrag beleben, beherrschen den Farbklang von Festons und Blätterwerk, wie auch von Teilen des im übrigen in Gold und Silber gefassten Wappens mit Wappenzier. Die Stäbe des versilberten Gitterwerks sind mit Goldlack abgesetzt, Volutenfüllungen und Pilastersockel tragen Blattkupferauflagen. Akanthusblätter, Ornamente und Bilderrahmen sind vergoldet. An der Mensa schliesslich wird der Farbkanon wieder aufgegriffen und leicht variiert. Die blau marmorierte Front ist auf Silber gelüstert und von goldenen Adern durchzogen; an den Seitenflächen hingegen fehlt

Abb. 5–7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktsaltar. Rechter Pilaster. Links: Zustand vor der Restaurierung; alte Farbausbrüche wurden anlässlich einer früheren Restaurierung grosszügig übermalt. Mitte: Zustand nach der Abnahme von Firnis und alten Retuschen; ein Streifen des stark nachgedunkelten Überzugs ist noch nicht entfernt; die Ausbrüche in der Fassung sind bereits verkittet. Rechts: Zustand nach der Retuschierung.

das Metall unter dem Blau. Das Bänderwerk der seitlichen Füllungen ist silbern bzw. weist Goldlack auf Silber mit farbigen Schattierungen auf. Gleiches gilt für das Gitterwerk mit seinen Ornamenten.

Die Zone zwischen dem Altar und der angrenzenden Südwand des Querschiffs bzw. dem angrenzenden Mauervorsprung auf der entgegengesetzten Seite ist im Blau der Altarfassung marmoriert.

Befunde und Schäden

Als die Altarteile im südlichen Querhausarm der Klosterkirche zusammengebaut wurden, waren sie, wie im Verding gefordert, bereits grundiert und gefasst.[8] Dies belegen beispielsweise der Verlauf von Farbtropfen der originalen Fassung oder Eisennägel, die durch die bereits gefassten Elemente getrieben und anschliessend einretuschiert wurden.[9] Diese Retuschen befinden sich direkt auf der ersten Fassung und korrespondieren nicht mit jüngeren Farbaufträgen.

Holzkörper

Bei der Fertigung des Altars fanden unterschiedliche Holzarten Verwendung. Das Rahmenwerk und die architektonischen Elemente bestehen aus Nadelholz, das im Bereich der nicht sichtbaren Haltekonstruktion am oberen Altaraufsatz ungehobelt blieb. Die Figuren und Ornamente sind aus feinporigem Laubholz geschnitzt. Holzverbindungen sind geleimt (Glutinleim) und/oder genagelt, wobei sowohl Holz- als auch Eisennägel Verwendung fanden.

Schäden: Am Sockelkorpus haben sich Verbindungen gelockert und grösser klaffende Fugen gebildet. *(Abb. 2)* Ein Brett am linken Sockel fehlte, ebenso etliche Ornamente wie Blumen und Knöpfe am Gitterwerk, Teile von Akanthusblättern und Profilstäben sowie Finger von Skulpturen. Abgesehen von vereinzelten Fluglöchern gab es keine Anzeichen von akutem Schädlingsbefall.

Fassung

Grundierung: Das gesamte Holzwerk einschliesslich der Skulpturen ist mit grauer Steinkreide grundiert. Diese Kreideart zeichnet sich durch ihre besondere Härte aus, die zu charakteristischen Schäden führte wie einem starken Sprungnetz mit schüsselförmig hochstehenden Schollen, die an zahlreichen Stellen bereits abgeblättert waren und so grossflächige Fassungsverluste zur Folge hatten. *(Abb. 5)* Unter polierten Metallauflagen – eine Ausnahme bilden die Verkupferungen – und Polierweiss liegt über der Steinkreide weisser Kreidegrund. Dort ist das Krakelee schwächer ausgebildet.

Farbauftrag: Die Marmorierung ist zweischichtig. Auf eine abwechselnd hell- bzw. dunkelblaue Untermalung sind in gebrochenen Weiss- und Rottönen pastose Farbakzente und Adern aufgesetzt. Eine weitere Differenzierung fehlt im Gegensatz zu der ockrigen Marmorierung,

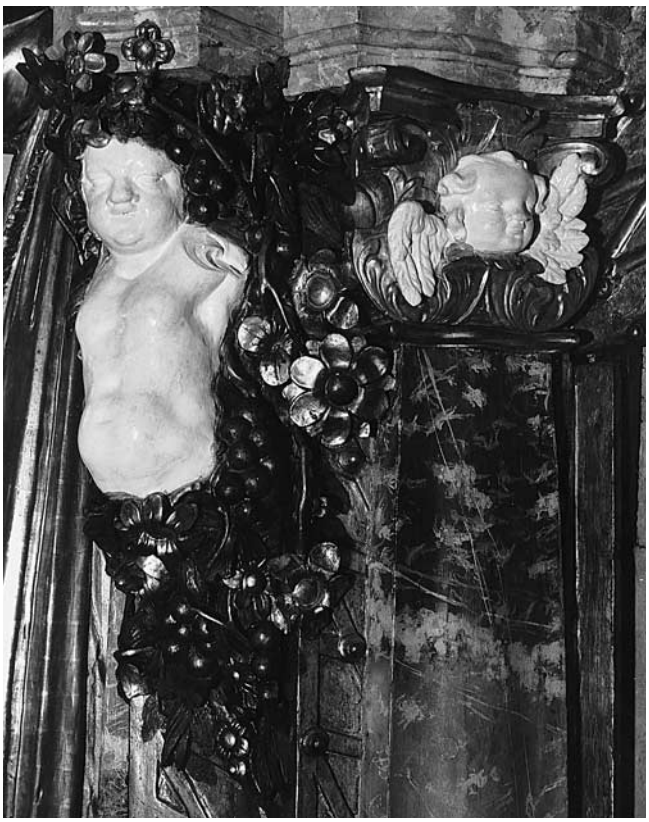


Abb. 8 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktsaltar. Kapitell des linken Pilasters; Herme und Putto in Polierweiss, lüstrierte Festons. Zustand nach der Restaurierung 1980.

die sich durch eine lebhaftere Flächenaufteilung mit abwechselnd ockriger und roter Untermalung mit kühn aufgesetzter weisser Äderung und einem Spiel innerhalb des Ockers auszeichnet. Die Skulpturen sind vermutlich in Tempera gefasst, die Blutstropfen der Christusfigur dagegen scheinen harzgebunden zu sein. *(Abb. 10)*

Neben den bereits genannten grossflächigen Ausbrüchen sowie den Malschichtverlusten aufgrund von Spannungen zwischen verschiedenen Bindemittelsystemen gibt es insbesondere im Sockelkorpus auffallende Verschleifungen, die wohl anlässlich einer früheren Restaurierung entstanden sind. *(Abb. 3)* Weitere Schäden mechanischer Art sind Kratzer und Abrieb, letzterer vor allem an empfindlichen, plastisch erhabenen Stellen der Skulpturen. *(Abb. 11)* Wo schützende Firnisüberzüge fehlen, wie auf Figuren und polierweissen Engeln, ist die Fassung stark verunreinigt, wobei die Verschmutzung fest mit dem Untergrund verbunden ist. *(Abb. 12, 13)* Die Blaulasuren auf der Mensa sind stark nachgedunkelt und verbräunt.

Metallauflagen: Die Wirkung der Metallfolien wird durch verschieden zubereitete Untergründe verstärkt. Glanzgold hat einen roten, Öl-(Matt-)gold einen ockrigen Bolusgrund, Glanzsilber liegt auf rotem oder schwarzen Bolus, Leim-(Matt-)silber ohne Bolus direkt auf dem Kreidegrund. Die polierten Kupferauflagen der Pilaster und Voluten sind mit rotem Bolus unterlegt. Das Kupfer ist

Abb. 9–11 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktsaltar. Mensa. Vollplastische Statue von Christus an der Geisselsäule. Links: Gesamtansicht nach der Restaurierung. Rechts: Kopf und Brustpartie bzw. Lendenbereich vor der Restaurierung.

mit einer dünnen Firnisschicht zum Schutz vor Korrosion überzogen. Die bunten Lüsterungen in Harz- oder Ölbindemittel liegen auf Silber mit rotem Poliment. Das Krakelee der Grundierung durchbricht auch die Metallfassung und führte zu zahlreichen Lockerungen, Blasen und Ausbrüchen. Der Abbau des Anlegemittels hatte Ablösungen der Metallfolien zur Folge. Da, wo durch mechanischen Abrieb oder durch Kratzer der schützende Firnis oder die Farblasur verlorengingen, sind die (unedleren) Metalle bis auf wenige Reste korrodiert. Überzüge und Farblüster wiederum sind weitestgehend krepiert. Offenbar wegen der guten Haftung des Goldlacks hat sich dessen kräftiges Sprungnetz auf die Silberfolie übertragen.

Wandfassung: Die auf einer weissen Kalkschicht liegende, zweischichtige Marmorierung ist mehrfach mit Kalk- und Leimfarben übertüncht. Sowohl vom Marmor wie auch von den Überfassungen sind nur noch grössere Farbinseln vorhanden. Ihre Haftung ist gering. Im Bereich der Sockelpartie ist der Übergang vom Holzwerk zur Wand mit Stuckgips geschlossen. Die ockrige Marmorfassung liegt hier direkt auf dem Gips. Der Stuck ist teilweise ausgebrochen.

Altarblatt

Das Gemälde ist so im Altar befestigt, dass sich zwischen der Aussenwand und dem Leinwandgewebe nur wenige Zentimeter Raum ergeben.[10] Negative, durch starke Temperaturschwankungen bei hoher Luftfeuchtigkeit verursachte Klimaeinflüsse wurden daher unmittelbar auf die Leinwand übertragen. Geringe Leinwandspannung, ein deutliches Krakelee und die stark verschmutzte Oberfläche sind die offensichtlichsten Schäden am Altargemälde. Ein vergilbter, fleckiger Firnis beeinträchtigt zudem den Eindruck der Malerei. *(Abb. 17)*

Frühere Restaurierungen

Der Altar war bereits früher einmal renoviert worden. Über den Zeitpunkt ist jedoch nichts bekannt. Damals wurden defekte Holzverbindungen erneuert sowie die Oberfläche im Bereich der Marmorierungen verschliffen, wodurch Pastositäten der Fassung verlorengingen. Fassungsausbrüche sind nicht verkittet sondern einretuschiert worden. *(Abb. 5)* Das ölhaltige Bindemittel von

Retuschen und die Übermalungen dunkelten im Laufe der Zeit stark nach. Die gesamte Farbfassung des Altars erhielt ausserdem einen Firnisüberzug, dessen alterungsbedingtes Sprungnetz sich im Laufe der Zeit partiell so verdichtet hatte, dass es die darunterliegende Malerei verbirgt (Krepierungen). Darüberhinaus trug der stark gedunkelte und vergilbte Harzüberzug zu einem erheblich verfälschten Farbeindruck der Polychromie bei. *(Abb. 6)* An die Altarmensa hatte man eine ringsumlaufende, hochklappbare Profilleiste zur Befestigung der Altartücher montiert. Zu diesem Zwecke war der abschliessende Profilstab der Mensa entfernt und durch eine provisorische Anstückung ersetzt worden.

Im Jahr 1980 befand sich der Benediktsaltar in einem sehr desolaten Zustand. Dies betraf insbesondere die bereits restaurierten älteren wie auch neue grossflächige Verluste der Polychromie, verursacht durch die nach wie vor abblätternde Steinkreide. Ebenso alarmierend waren die durch Leimzersetzung instabil gewordenen Holzverbindungen. Starke Verschmutzung sowie der im Laufe der Zeit nachgedunkelte und vergilbte Firnis verfälschten den optischen Gesamteindruck beträchtlich gerade im Zusammenklang mit dem kurz zuvor restaurierten Hochaltar.

Restaurierungsmassnahmen

Altararchitektur: Zunächst wurde die Oberfläche mechanisch gereinigt und die gelockerte Fassung mit Acronal fixiert[11] sowie Blasen und Schüsseln mit Hilfe des Heizspachtels niedergelegt. Gelockerte Holzverbindungen wurden mit Ponal wieder verleimt und wo nötig mit Messingnägeln verstärkt. Obgleich es keine Anzeichen von akutem Schädlingsbefall gab, hat man den Altar vorbeugend gegen den Befall von Schädlingen und Mikroorganismen behandelt. Das Mittel Arbezol Spezial wurde im Bereich der Farbfassung in Ausfluglöcher injiziert und, wo möglich, rückwärtig eingestrichen.

Die Firnisabnahme erfolgte mit einem Lösemittelgemisch aus Aceton, Spiritus und Terpentinöl in wechselnden Anteilen, je nach Erfordernis. Ölhaltige Übermalungen konnten mit Abbeizfluid entfernt werden. Zur Firnisabnahme der gelüsterten Mensafront wurde eine Mischung aus Cellusolve, Ameisensäure und Ammoniaklösung verwendet.

Die Oberflächenreinigung der ungefirnissten Polierweissfassungen und Figureninkarnate erwies sich als sehr problematisch, da sich der Schmutz über Jahre in die Oberflächen regelrecht eingefressen hatte. Er wurde mit einer dünnen Ammoniaklösung bzw. auf dem Polierweiss durch vorsichtiges Reduzieren der obersten angeschmutzten Schicht mit dem Poliertuch entfernt. Grössere Fugen und Risse im Holzwerk sind mit einer Holzkittmasse geschlossen worden.[12] *(Abb. 3, 6)* Aus dem gleichen Material fertigte man die notwendigen Ergänzungen. Von Ornamenten, die in gleicher Ausführung häufiger wiederkehrten, wurden mit Silicon Abgüsse hergestellt, diese im Gipsbett versteift und mit Holzkitt aufgefüllt. Die Kopien sind mit Epoxidharz am Altar befestigt worden.[13]

Abb. 12–13 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktsaltar. Seitliche Standfiguren vor der Restaurierung 1980. Links: Hl. Placidus. Rechts: Hl. Maurus.

Abb. 14–16 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktsaltar. Zustand nach der Restaurierung 1980. Oben links: Seitliche Standfigur des Hl. Placidus. Oben rechts: Seitliche Standfigur des Hl. Maurus. Unten: Christus an der Geisselsäule auf der Altarmensa. Aufnahmen von 1995.

Das fehlende Sockelbrett wurde ersetzt. Die Kittung bzw. Grundierung von Fehlstellen und Ergänzungen erfolgte mit Kreide in Glutinleim, wobei im Bereich der Metallauflagen dem Kitt auch Pigmente zugesetzt wurden. Das erneuerte Sockelbrett erhielt eine Acrylgrundierung.[14]

Bei der Wahl der Retuschiertechniken waren verschiedene Gesichtspunkte zu beachten, so die unterschiedlichen Fassungsarten und Metallauflagen, die Funktion der Retusche beim Schliessen von Fehlstellen oder aber bei der optischen Rückführung eines durch Korrosion oder Firniskrepierung veränderten Zustandes. So wurde die Farbfassung am Altar mit Acrylfarben[15] in Vollretusche *(Abb. 4, 7)* und die Polychromie der Skulpturen mit Mowilith[16] und Pigmenten ergänzt. In den metallbelegten Zonen hingegen entspricht der Aufbau der Retusche der jeweiligen Applikationstechnik: auf eine Bolusschicht folgt die Blattvergoldung oder -versilberung, entweder genetzt mit Spirituswasser und anschliessend aufpoliert oder matt mit Leimwasser als Netzmittel. Kleinere Fehlstellen, so auch die verschwärzten Silberauflagen, konnten mit Pudergold bzw. Pudersilber sowie eventuell unterlegter Aquarellasur geschlossen werden. Die Blattmetallretuschen wurden, wo erforderlich, durch Öllasuren der Umgebung angepasst. Die wenigen Fehlstellen in den Verkupferungen liessen sich mit Aquarell schliessen.

Die Lüsterungen erforderten eine differenzierte Behandlung. Je nach Lichteinfall wurden Öllasuren auf einen Zwischenfirnis[17] oder auf Blattsilber über Bolus gesetzt, im Falle der Goldlackretuschen Pudergold dünn über helles Aquarell gestäubt und mit dem Achat leicht anpoliert. Die Krepierungen im roten und blauen Lüster liessen sich durch mehrfaches Firnissen regenerieren. Abschliessend wurden bis auf die Vergoldungen sämtliche Altarelemente mit einem matten Firnis überzogen.[18] *(Abb. 8, vgl. Grunder Ausstattung, S. 72, Abb. 13)*

Wandmalerei: Die Abnahme der Kalk- und Leimfarbenanstriche der an den Altar grenzenden Wandflächen geschah nach dem Benetzen mit Wasser und Spiritus mechanisch. Die blaue Kalkfassung wurde mit Calaton fixiert.[19] Fehlstellen im Bereich der angegipsten Sockelzone wurden mit einer gipsähnlichen Spachtelmasse geschlossen, desgleichen die Ausbrüche in der Wandzone. Das Ausmass der Fehlstellen erlaubte keine Rekonstruktion der Marmorierung. Daher beschloss man, die Ergänzungen mit Acrylfarben sichtbar in Strichtechnik auszuführen.

Altarblatt: Nach der Malschichtsicherung mit Beva[20] und dem Ablösen des Gemäldes vom Spannrahmen wurde es mit einem Glasfasergewebe doubliert. Als Klebstoff diente wiederum dünn auf beide Gewebe gesprühtes Beva, die Versiegelung geschah auf dem Heiztisch. Die Firnisabnahme erfolgte mit einer Mischung aus Aceton und Terpentinöl. Ausbrüche in der Bildschicht wurden mit pigmentierter Wachs-Kreide gekittet und darauf die Vorretusche mit Mowilith-gebundenen Pigmenten gelegt.

Abb. 17–18 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Benediktsaltar. Altarblatt von Johann Georg Bergmüller aus Augsburg, 1728. Oben: Zustand vor Restaurierung mit Proben der Firnisabnahme. Unten Zustand nach der Restaurierung 1980.

Abb. 19 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Blasiusaltar von Judas Thaddäus Sichelbein aus Wangen im Allgäu, 1726–1728. Zustand vor der Restaurierung 1981–1982. Aufnahme von 1979.

Lasuren mit gemagerten Tubenölfarben vollendeten die Retusche. Das Gemälde erhielt schliesslich einen Dammarfirnis.[21] *(Abb. 18)*

Die Restaurierung des Blasiusaltares

Der Blasiusaltar als Gegenstück im nördlichen Querhaus wurde im Anschluss an den Benediktsaltar restauriert und zwar von Anfang 1981 bis zum Frühjahr 1982. *(Abb. 19, 22–24)* Restaurator war Franz Lorenzi im Auftrag des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. Nachdem laut dem Bericht von Lorenzi die Befunde analog denjenigen beim Benediktsaltar waren, wurden auch die gleichen Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten unter Verwendung derselben Materialien durchgeführt. Daher gibt es auch keinen eigenen Beschrieb der Massnahmen. Nur die Figurengruppe auf der Altarmensa mit der Hl. Familie, Gottvater und dem Hl. Geist *(Abb. 20, 21)* findet zusätzlich folgende Erwähnung: «An der Gruppe waren vor allem zahlreiche Fassungsausbrüche und ein vergilbter Firnis festzustellen, und es fehlten Strahlen. Übermalungen bestanden keine. Auch diese Skulpturen wurden auf gleiche Art mit den gleichen Materialien behandelt, wie beschrieben.»[22]

Abb. 20–21 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Blasiusaltar. Figurengruppe der Hl. Familie. Oben: Vorzustand. Unten: Zustand nach der Restaurierung 1981–1982.

Abb. 22–24 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Blasiusaltar. Zustand nach der Restaurierung 1981–1982. Oben: Altarbekrönung mit Allianzwappen Rheinau-Zurlauben. Unten links: Seitliche Standfigur des Hl. Bischof Konrad von Konstanz. Unten rechts: Seitliche Standfigur des Hl. Bischof Nikolaus von Myra. Aufnahmen von 1995.

Anmerkungen

1 Der Benediktsaltar wurde im Sommer 1980 vom Restaurierungsatelier Franz Lorenzi, Zürich, im Auftrag des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft restauriert. Als Restauratoren waren u.a. beteiligt: Bettina und Michael v.d. Goltz, Elisabeth Graf, Annette Kurella, Marianne Lorenzi und Peter Maier. Den Abschlussbericht verfasste damals Annette Kurella. Sie hat ihn für die vorliegende Monographie nochmals überarbeitet. Der folgende Bericht entstand im Rahmen eines Restaurierungs-Praktikums bei Franz Lorenzi, dem ich an dieser Stelle für die Möglichkeit der Mitarbeit an diesem Projekt und seinen fachlichen Rat herzlich danken möchte. Ohne seine grosszügige Förderung hätte dieser Aufsatz nicht zustande kommen können. Der Bericht datiert vom März 1981 und behandelt in erster Linie jene Beobachtungen und Massnahmen, die von mir selbst stammen. Der Vollständigkeit halber wurden weitere Arbeitsschritte erwähnt, in Ermangelung von Fakten jedoch nicht in der zu Gebote stehenden Genauigkeit. Umstände und Zeitpunkt der Niederschrift begründen eine gewisse Abweichung vom heute üblichen Standard der Restaurierungstechnik und -dokumentation. Es lag jedoch nicht in meiner Absicht, unsere heutigen Vorstellungen nachzutragen. Vielmehr bietet der vor 16 Jahren entstandene Bericht die Möglichkeit, als zeitgeschichtliches Dokument einer kritischen Prüfung unterzogen zu werden.

2 Rothenhäusler 1902, S. 123.

3 Fietz Klosterkirche 1932, S. 122.

4 Ebd., S. 97.

5 Rothenhäusler 1902, S. 123.

6 Fietz 1938, S. 266.

7 Vgl. Anm. 2 (Auftragstext).

8 Fietz Klosterkirche 1932, S. 97.

9 Vgl. z.B. die lanzettförmigen Blätter seitlich des Wappens. Aus der Nähe betrachtet ist ihre Montage mit grossen Eisennägeln grob, die «Retusche» der Nagelköpfe nicht minder schlampig ausgeführt. Offenbar geschah der Aufbau in grosser Eile. Das abgebrochene, geschnitzte Blütenblatt einer Rosette vom Gitterwerk wurde auf den Untergrund lediglich aufgemalt.

10 Angaben zum Bildaufbau fehlen; diejenigen zum Vorzustand sind summarisch. Schäden sind im einzelnen nicht mehr rekonstruierbar.

11 Acronal: Acrylharzdispersion von BASF.

12 MMP (Masters Model Past) Holzergänzungsmasse von Ciba-Geigy auf Epoxidharzbasis (Araldit).

13 Uhu plus (= Araldit).

14 Lascaux Primer: Acryldispersion.

15 Lascaux Acrylfarbe.

16 Mowilith 20: Acrylharz von Hoechst.

17 Ketonharz-N (BASF) in Terpentinöl mit einem Zusatz an mikrokristallinem Wachs.

18 Vgl. Anm. 15.

19 Calaton: lösliches Nylon (ICI).

20 BEVA 371 Heissiegelkleber (Berger).

21 Dammer in Terpentinöl.

22 Begleitschreiben zur Fotodokumentation vom 18. August 1982.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich (Kuno Gygax): 1, 19.

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft: 2–13, 17–18, 20–21.

Kantonales Hochbauamt Zürich – Fotoaktion 1995 (Kuno Gygax, Zürich, Elvira Angstmann, Männedorf): 14–16, 22–24.

Zum Inhaltsverzeichnis

DER KREUZALTAR UND SEINE NEUFASSUNG

Heinz Schwarz

Geschichtlicher Abriss

Der barocke Kreuzaltar

Beidseits des Chorgitters stehen im Langhaus zwei in Holz ausgeführte, marmorierte Altäre, nördlich der Kreuz- und südlich der Marienaltar.[1] Am 30. September 1707 wurde Bildhauer Franz Xaver Widerkehr (1680–1760) von Mellingen mit der Schaffung der beiden Altäre beauftragt. Ein Zusatzvertrag vom 16. Juli 1708 verpflichtete ihn, die Altäre mit einer schwarz-weissen Marmorierung zu fassen. In der Zeit vom 26. Oktober bis 9. November 1709 wurden die bestellten Altäre aufgerichtet. Die signierten Altarblätter stammen von Franz Carl Stauder und sind datiert: «F. Carl Studer Pinxit et Invenit 1709». Beide Künstler, Widerkehr und Stauder, haben auch im Zisterzienserkloster St. Urban gearbeitet.[2] *(Abb. 1)*

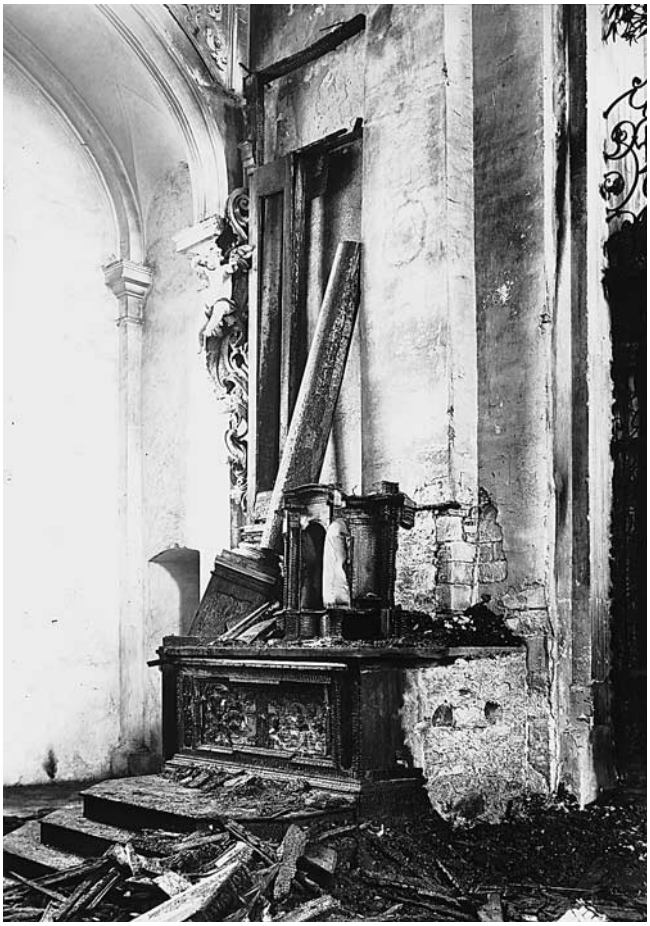
1754 wurden die beiden schwarz-weiss marmorierten Altäre der bunten Marmorierungsfassung des Hochaltars angeglichen. Von dieser farblichen Vereinheitlichung erhoffte man sich ein wirkungsvolleres Zusammenspiel der drei vorderen Altäre.

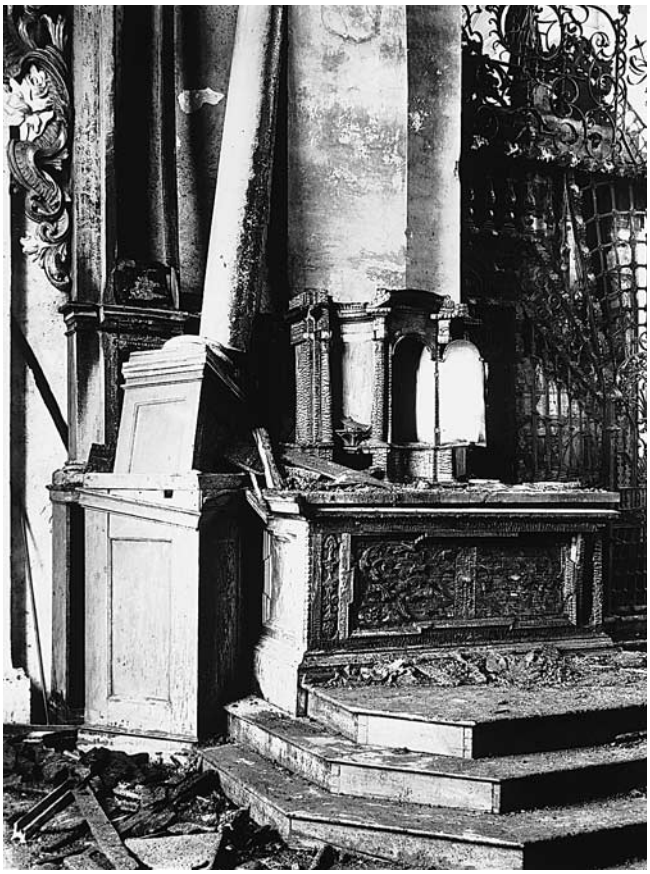
Brandzerstörung 1908 und Wiederherstellung

Am 8. Februar 1908 wurde der Kreuzaltar bei einem Brand stark beschädigt bzw. teilweise zerstört. Der damalige Verwalter der Pflegeanstalt Rheinau, Eduard May, meldete am darauffolgenden Tag dem kantonalen Gesundheitsdirektor die aufregenden Geschehnisse: «In Kürze müssen wir Ihnen den Brandfall melden (...). Am 8. Februar kurz vor 11 Uhr bemerkten Patienten, dass Rauch aus der Kirche herausdringe und sahen dann auch Feuer. So rasch als möglich öffneten wir die Kirche und setzten unsere Hydranten in Tätigkeit; denn es brannte der linke Altar (...) lichterloh. Bald war das Feuer gedämmt, da dasselbe noch localisirt war; eine 1/4 Stunde später wären auch schon die Chorstühle und das Allerheiligste in Brand gewesen. Brandursache bis heute nicht geklärt; jedoch ist ziemlich sicher anzunehmen, dass bei der Morgenmesse um 7 Uhr irgend ein Teil des Altars einen Funken Feuer fing und sich mit der Zeit entwickelte. An der Kirche waren Türen und Fenster so fest verschlossen, dass von aussen kein Feuer eindringen konnte (...). Der Schaden ist nicht so gross, aber die Aufregung doch stark.»[3]

Historische Fotoaufnahmen des kantonalen Hochbauamtes dokumentieren das damalige Schadensbild eindrücklich. *(Abb. 2–3, 8)* Der Brand scheint am südlichen Teil des Altarunterbaues ausgebrochen zu sein. Hier konnten auch grössere, durch Hitzeeinwirkung entstandene Schäden am Putz beobachtet werden. Das Säulenpostament und die Säule auf der Südseite wurden ganz zerstört, während auf der Nordseite diese Altarteile weitgehend

Abb. 1 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kreuzaltar von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen, 1707–1709. Zustand vor dem Brand am 8. Februar 1908. Historische Aufnahme um 1900.





erhalten blieben. Die auf beiden Seiten des Altaraufbaues plazierten, geschnitzten Bärte mit den zwei Putten nahmen kaum Schaden. Bei der südlichen Figur fehlten der linke Arm und das rechte Bein. *(Abb. 7)* Der Tabernakel zeigte rechts zum Teil grössere Brandschäden, wobei das Holz stark verkohlt war. *(Abb. 6)* Die beiden seitlichen, auf Konsolen stehenden Figuren am Tabernakel scheinen ebenfalls sehr gelitten zu haben. Auch hier war der Erhaltungszustand der nördlichen Figur nach dem Brand wesentlich besser als derjenige der südlichen. Die Einfassung der Tabernakeltür zeigte teilweise angesengte Reste von Zierstäben und ein fragmentarisch geschnitztes, muschelförmiges Motiv im Zentrum der Tür. Die metallenen Schlossabdeckungen waren noch sichtbar und ein Säulenkapitell ansatzweise erhalten. Das Antependium war auf der südlichen Hälfte wesentlich mehr zerstört als auf der nördlichen. Vom plastisch geschnitzten Holzwerk verbrannte rechts alles. Links liessen sich eine Blüte und Reste von eingerolltem Blattwerk erkennen. Erhalten blieben weiter die beiden Kapitelle der grossen Altarsäulen, das Verbindungsstück zwischen Kapitell und Gesims *(Abb. 5)* sowie zwei Podeste mit den dazugehörigen Urnen, die auf dem Gebälk standen. *(Abb. 4)* Vier kleine Puttenköpfe, die zur Wolke über dem Oberblatt gehörten, blieben unbeschadet.

Zweieinhalb Jahre nach dem Brand beschloss der Zürcher Regierungsrat am 22. September 1910 auf Antrag der Baudirektion und der Direktion des Innern, die Wiederherstellung des Kreuzaltars und beauftragte mit der Ausführung die Altarbaugebrüder Messmer aus Basel.[4] Grundsätzlich war man sich über die Wiederherstellung des abgebrannten Altars bereits 1908 einig gewesen, doch führten verschiedene Gründe zu Verzögerungen. Diese beruhten einerseits auf langwierigen Verhandlungen bezüglich der finanziellen Entschädigung des Brandfalls[5] und anderseits auf der erfolglosen Suche nach einem Altarbauer bzw. passenden historischen Altarbildern: «Einer raschen Erledigung stellten sich aber mancherlei Schwierigkeiten entgegen, einmal hinsichtlich des Altarbauers, noch mehr aber betreffend Beschaffung der neuen Altarblätter.»[6] Der Rheinauer Pfarrer Heinrich Schmitt bemühte sich ohne Erfolg um geeignete Altarbilder. Man zog darauf auch die Erstellung von Kopien in Erwägung und erwartete Vorschläge von der Direktion des Schweizerischen Landesmuseums.

Im Spätsommer 1910 lagen schliesslich drei verschiedene Offerten für die Wiederherstellung des Altarwerks vor. Sie stützten sich auf Detailzeichnungen, welche das kantonale Hochbauamt «unter Benützung der noch vorhandenen Fragmente des abgebrannten Altars und früherer photographischer Aufnahmen angefertigt hat. Es ist alle Gewähr vorhanden, dass der neue Altar genau dem alten entsprechend und auch mit der nötigen Patina versehen ausgeführt werden kann».[7] Die Angebote stammten

Abb. 2–3 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kreuzaltar von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen, 1707–1709. Überreste nach dem Brand vom 8. Februar 1908. Historische Aufnahmen von 1908.

Abb. 4–5 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kreuzaltar von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen, 1707–1709. Überreste nach dem Brand vom 8. Februar 1908. Links: Urnen und Gebälkteile. Rechts: Kapitelle, Engelsköpfe und Antependiumsfront. Historische Aufnahmen von 1910.

von Bildhauer Josef Regl (1846–1911), Zürich, in Zusammenarbeit mit Schreinermeister Theophil Hinnen, Zürich-Riesbach, von Altarbauer Otto Holenstein (1875–1933), Wil/SG und den Altarbaugebrüdern Messmer, Basel. Regl rechnete mit Kosten für die Schreiner-, Bildhauer- und Malerarbeiten von Fr. 8256.–, Holenstein mit Fr. 5000.– und Messmer mit Fr. 7900–8100.–, alle jeweils ohne Bilder. Bei der Vergabe liess sich die Regierung durch Landesmuseumsdirektor Hans Lehmann (1861–1946) beraten. Nachdem auf Regl aus liturgisch-technischen Gründen verzichtet wurde, verblieben die Angebote von Holenstein und Messmer mit einem auffallenden Preisunterschied von Fr. 3000.–. Die Wahl fiel schliesslich auf die Gebrüder Messmer, da Holenstein nach Auffassung von Lehmann mit ganz schlechten Materialien arbeite: «Sodann ist zu beachten, dass der Altar sehr gross ist, 11 m hoch und 4 m breit, und eine ziemlich reiche Ausstattung besitzt, die solid und kunstgerecht hergestellt sein muss. Besondere

Abb. 6–7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kreuzaltar von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen, 1707–1709. Zustand nach dem Brand vom 8. Februar 1908. Oben: Überreste des verbrannten Tabernakels. Rechts: Unversehrte Seitenbärte, die bei der Rekonstruktion wiederverwendet wurden. Historische Aufnahmen von 1910.

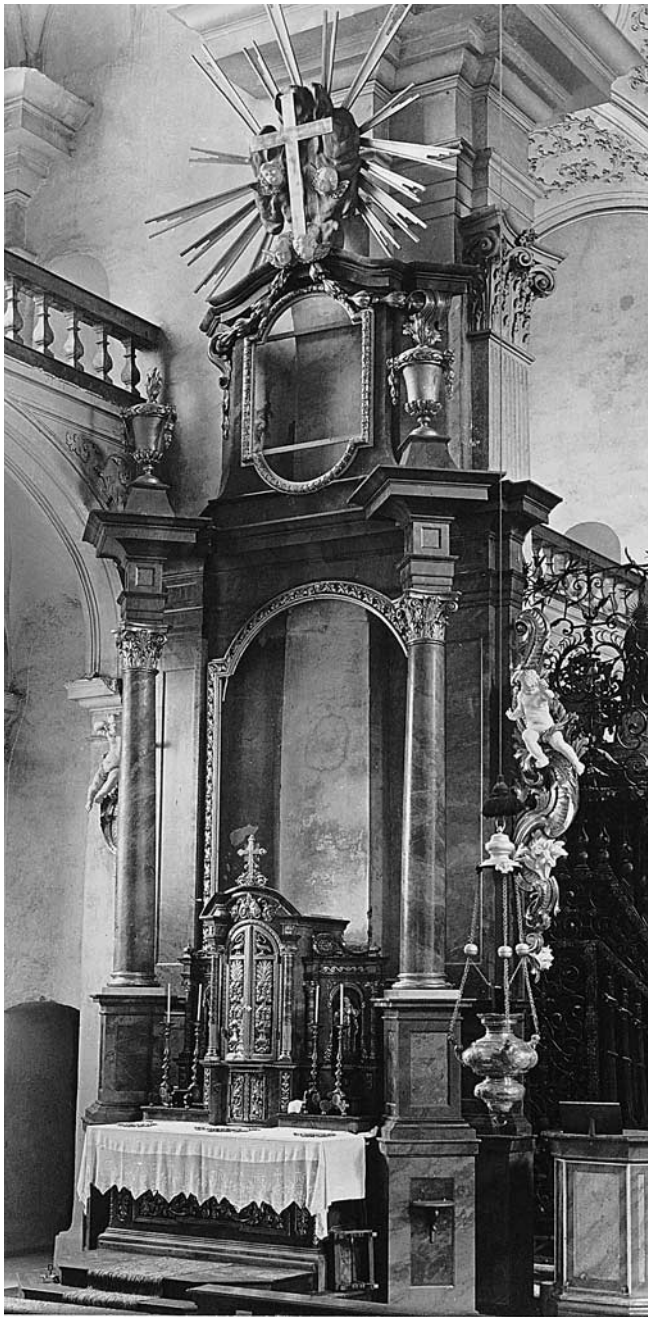


Abb. 8–9 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kreuzaltar. Links: Standort nach der Beseitigung der verkohlten Teile. Rechts im Bild der 1867 angelegte und 1934 wieder entfernte Nordeingang. Historische Aufnahme von 1908. Rechts: Zustand nach der Rekonstruktion des Altars; die beiden Altarblätter fehlen noch. Historische Aufnahme von 1911.

Sorgfalt muss auf die Vergoldungen verwendet werden, wenn sie nicht in kurzer Zeit Schaden nehmen sollen. Einen grossen Arbeitsaufwand wird auch die Herstellung der künstlichen Patina erfordern, welche wegen der harmonischen Übereinstimmung des neuen Altars mit der farbigen Wirkung der ganzen Kirche notwendig ist.»[8]

Im Februar 1911 war der neue Kreuzaltar aufgerichtet und der Tabernakel angebracht. Noch fehlten aber die beiden Altarbilder. Erst am 20. Juli 1911 stimmte der Regierungsrat einem Antrag der Baudirektion für die Anfertigung des grossen Altarbildes zu: «Wir haben darüber mit Pfarrer Schmitt in Rheinau und der Direktion des Landesmuseums umfassende Erhebungen durchgeführt, wobei wir zu der Überzeugung gelangten, dass sich für die Ausführung des Bildes Maler G. Troxler in Luzern am besten eignet. Sein Preisangebot beziffert sich auf Fr. 1600.–.»[9] Kunstmaler Georges Troxler (1867–1941) kopierte für das Hauptblatt eine Kreuzigungsdarstellung nach einem Werk des spanisch-französischen Meisters Pietro (Pierre) Subleyras, die mit dem zerstörten Vorgängerbild Stauders ausser der Thematik nichts gemeinsam hat. Am 21. November 1911 schliesslich erhielt Troxler auch den Auftrag für ein kleineres Oberblatt, welches ebenfalls bis Ende Januar 1912 fertiggestellt sein sollte.[10]

Altarzustand 1977

Der unversehrt gebliebene Marienaltar auf der Gegenseite wies einen gealterten, vergilbten Firnis auf. *(Abb. 10)* Nach dem Brand des Kreuzaltars waren die Beteiligten bemüht, die Kopie stilistisch und farblich dem Marienaltar anzugleichen und die unter dem vergilbten Firnis liegende Marmorierung zusammen mit der gelblichen Lasur zu übernehmen. Das bedeutete wie erwähnt einen gealterten Zustand beim Kreuzaltar neu herzustellen. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die Messmersche Marmorierung schärfer zeichnet und sich charakteristisch vom Marienaltar unterscheidet. Man vergleiche dazu die Fotos des Marienaltars vom 29. Oktober 1910 *(Abb. 10)* und diejenige des Kreuzaltars vom 16. Februar 1911. *(Abb. 9)* Nachdem die Restaurierung des Marienaltars 1977 abgeschlossen war, präsentierte sich die gereinigte und restaurierte Marmorierung in leuchtender Farbigkeit. Beim kopierten Kreuzaltar konnte natürlich keine Firnisabnahme vorgenommen werden, da dieser seit Anbeginn eine künstliche Patina aufwies, die nicht entfernt werden konnte. Eine erneute farbliche Angleichung des Kreuzaltars an den Marienaltar – diesmal allerdings an seinen frisch restaurierten Zustand – drängte sich nahezu auf.

Untersuchung

Im Anschluss an die durchgeführte Untersuchung konnte bestätigt werden, dass alle Architekturteile des Kreuzaltars neu angefertigt worden sind. Die geschnitzten, seitlichen Bärte mit den beiden plastischen Putten, die beiden Urnen mit dem dazugehörigen, geschnitzten Zierat sowie die angesengte Wolke mit Gipsergänzungen und die teilweise verkohlten und hergerichteten vier Puttenköpfe sind jedoch allesamt wiederverwendet. Dies gilt möglicherweise auch für die beiden Kapitelle. Auf den abgekehrten Seiten der genannten Objekte könnten vermutlich stellenweise Brandspuren gefunden werden. Neu geschnitzt, d.h. rekonstruiert wurden dagegen 1910 die Engelsflügel, der Strahlenkranz der Wolke, das Klosterwappen (Salm) mit Kartusche, Teile der Ornamente und die Bilderrahmen. Auch das Antependium wurde kopiert. Der Farbaufbau und die verwendeten Pigmente und Bindemittel sind nicht analysiert worden. Die Fassungen der Ornamente der beiden Altäre stimmen nach der Restaurierung des Marienaltars nun nicht mehr überein; vergoldete Teile der Ornamentik am Kreuzaltar müssten beispielsweise mit Blattsilber bearbeitet sein.[11]

Abb. 10 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Marienaltar von Franz Xaver Widerkehr aus Mellingen, 1709–1709. Vorbild für den rekonstruierten Kreuzaltar. Historische Aufnahme von 1910.

Abb. 11–12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Links: Marienaltar. Detail der Marmorierung aus der zweiten Fassung von 1754. Zustand nach der Restaurierung. Rechts: Kreuzaltar. Detail der rekonstruierten Fassung in Acryltechnik. Aufnahmen von 1977.

Massnahmen

Die Leinwandbilder waren während der Restaurierung 1977 abgedeckt und gegen Staub geschützt. Zierat und geschnitztes Holzwerk, Urnen, Wappen sowie andere bewegliche Teile wurden samt Tabernakel demontiert. Die Bilderrahmen blieben an Ort und Stelle. Diese Ausstattungsgegenstände wurden von einem Holzbildhauer der Firma Lorenzi in dem vor der Klosterkirche errichteten Atelier bearbeitet. Formen der angesengten Wolke waren damals mit Gips ergänzt und entsprechend gefasst worden. Diese Gipsergänzungen wurden nun von Holzbildhauer Paul Amacher entfernt, durch die Zweikomponentenklebmasse Araldit angestückt und mit dem Schnitzeisen stilgerecht angeglichen.

Ergänzungen im Holzwerk und an der Fassung: Die farbige Fassung wurde im Sinn des Marienaltars übernommen und ergänzt, die Schnitzereien entsprechend dem Vorbild des Marienaltars kopiert und neu gefasst: Strahlenkranz der Wolke mit Kreuz, Flügel der Putten in den seitlichen Bärten, die seit dem Brand ohne Flügel waren, sowie das Blattwerk unter der grossen Wappenkartusche. Die rekonstruierte Fassung der Ornamente, wie Silber anstelle von Blattgold, wurde derjenigen des Marienaltars angeglichen. Bei diesen Arbeitsvorängen wurden die gleichen Techniken wie beim Marienaltar angewendet. Die vergoldeten Elemente am Altar, wie Kapitelle, Basen und Rahmen, hat man belassen und nur teilweise ausgebessert.

Marmorierung: Die Marmorfassung von 1910 wurde mit einer schwachen Salmiaklösung oberflächlich angelöst; sie wurde also nicht vollständig entfernt. Für den neuen farbtechnischen Aufbau war eine Grundierung notwendig, damit erneut eine Marmorierung auf der Oberfläche angebracht werden konnte. Anstelle einer Ölfarbentechnik, die sich ebenfalls für eine Marmorierung eignen würde, wählten wir Acrylfarben von Lascaux (Firma Diethelm), die in den späten siebziger Jahren sehr beliebt waren. Der ganze Altaraufbau wurde von oben bis unten mit einem hellgrauen Acrylanstrich grundiert. Im oberen Bereich setzten wir die ersten Marmorierungen an. Wie beim Marienaltar versuchte man eine ähnlich pastose Oberflächenstruktur zu erreichen. Deshalb haben wir die Acrylfarbe bis zu 5 % mit einer Siebdruck-Verdickungspaste versetzt. Analog dem Pendant mischten wir die jeweiligen Farbtöne für die einzelnen Architekturteile ab. Als Orientierungshilfe der zu erstellenden Marmorimitationen dienten uns fotografische Aufnahmen einzelner Partien des Marienaltars. *(Abb. 11)* Alle Gesimsarten am Altar sind mit den Farbtönen Ocker, Kadmiumrot bis -orange und Braun marmoriert worden. Der Unterbau mit den vorgelagerten Säulenpostamenten, die Schauwand und der Aufbau im Bereich des Oberblattes haben verschiedene, helle und dunklere Grauabstufungen mit altrosafarbenen Äderungen. Die beiden schmalen, hochgestellten Füllungen hinter den Säulen, die Füllungen hinter dem Tabernakel und den vorgelagerten Säulenpostamenten sowie die unteren, hochgestellten Füllungen der Säulenpostamente zeigen eine blaue Marmorart. Dazu verwendeten wir Permanentblau hell, Kobaltblau und Ultramarin. Die grosse Leuchtkraft der blauen Füllungen der Postamente machte eine kadmiumrote Lasur erforderlich, um sie etwas abzuschwächen. *(Abb. 12)*

Abb. 13–14 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Rekonstruierter Kreuzaltar von den Gebrüdern Messmer aus Basel nach Entwürfen des kantonalen Hochbauamtes, 1910–1912. Oben: Hauptblatt mit einer Darstellung der Kreuzigung Christi von Georges Troxler aus Luzern, 1911. Unten: Antependium. Zustand nach der Restaurierung bzw. Neufassung 1977. Aufnahmen von 1995.

Tabernakel: Die Farbigkeit des Tabernakels haben wir vom Kreuzaltar abgeleitet. Die Architektur wurde in den Grauabstufungen gehalten, Gesims und Profile in den Farbtönen Ocker, Kadmiumrot und Kadmiumorange mit Braun gefasst, die beiden Figurennischen in hellen und dunklen Oxydrotabstufungen. Das kleinere, zweiflüglige Tabernakeltürchen und die sechs Säulen wurden blau marmoriert. Die oberen Gesimse beidseits des Mittelteiles weisen auf der Oberfläche heute wieder Schwärzungen durch Kerzen auf.

Antependium: Die Marmorierung des Antependiums wurde ebenfalls vom Marienaltar kopiert. Auf einen warmen, grauen bis beigen Grund legten wir ein dunkleres Grau, Ocker und helles Oxydrot mit aufgehelltem Permanentrosa. Die seitlichen Füllungen marmorierten wir in den Farbabstufungen Oxydrot (hell und dunkel), aufgehellt mit Titanweiss. Der Hintergrund der vergoldeten Ornamente wurde englisch- und karminrot eingefärbt. *(Abb. 14)*

Firnis: Schlussüberzug der gesamten marmorierten Flächen mit Acryl-Transparentlack 575, Glanz.

Altarblätter: Die von Georges Troxler gemalten Gemäldekopien erfuhren nur eine minimale Oberflächenreinigung. Das Oberblatt wurde planiert und nachgespannt. *(Abb. 16)* Vereinzelte, kleine Beschädigungen an den Gemälden sind mit magerer Ölfarbe unter Zusatz von Dammar retuschiert worden. Als Schlussfirnis wurde ein dünner Film, Ketonharz N in Terpentin gelöst, aufgetragen. Die Neufassung des Altars wurde durch das Atelier von Erich Spillmann und Heinz Schwarz, Kriens/LU, zwischen September und Oktober 1977 ausgeführt. Holzbildhauer war Paul Amacher. *(Abb. 13)*

Verwendete Materialien und Produkte:

- Lascaux Studio Acrylfarben: A.K. Diethelm. Farbenfabrik in Brüttisellen/ZH
- Lascaux Künstlerfarben
- Siebdruckpaste 5 %. Verdickungsprodukt der Lascaux
- Acryl Transparentlack 575. Glanz

Schlussbemerkung

Die Fassung des Kreuzaltars wurde nach Abschluss der Restaurierung von Hochaltar- und Marienaltar rekonstruiert. Während der Arbeiten am Kreuzaltar haben wir keinerlei Aufzeichnungen über Befunde und Arbeitsablauf gemacht. Ausgenommen davon sind einige Werkaufnahmen im Verlauf der Massnahmen.[12] *(Abb. 11, 12)* Pläne wurden keine angefertigt, auf denen beispielsweise wiederverwendete, originale Teile wie Kapitelle, Putten und Ähnliches hätten eingetragen und dokumentiert werden können. Der vorliegende Bericht basiert weitgehend auf der Erinnerung sowie auf dem ergänzenden Fotomaterial des kantonalen Hochbauamtes.

Abb. 15 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kreuzaltar. Kopie des barocken Vorgängeraltars von 1707–1709; ausgeführt von den Gebrüdern Messmer aus Basel, nach Entwürfen des kantonalen Hochbauamtes, 1910–1912 *(vgl. Abb. 1)*. Zustand nach der Rekonstruktion der Farbfassung durch die Restauratoren Erich Spillmann und Heinz Schwarz 1977. Aufnahme von 1995.

Abb. 16 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kreuzaltar von den Gebr. Messmer aus Basel nach Entwürfen des kantonalen Hochbauamtes, 1910–1912. Oberblatt mit der Darstellung Christus am Ölberg von Georges Troxler aus Luzern, 1911. Aufnahme von 1995.

Anmerkungen

1 Fietz Klosterkirche 1932, S. 260–262. Vgl. Lageplan im Beitrag von Karl Grunder über die Ausstattung, S. 63.

2 Carlen, Georg: Maler, Bilder und Bildprogramm in der Klosterkirche, in: Das Kloster St. Urban 1194–1994, Luzern 1994, S. 146.

3 StAZ V II 30,4: Brief vom 9. Februar 1908.

4 StAZ R 237: RRB Nr. 1554 vom 22. September 1910. Angebot der Gebr. Messmer, Basel, vom 12. September 1910. StAZ VV II 20 (7,8,9).

5 Ebd.: «Der Wert des Altars wurde seinerzeit von den Fachexperten, Landesmuseumsdirektor Dr. Lehmann und Professor Dr. Rahn, auf Fr. 12 000.–, der Brandschaden an Altar und Kirche durch die Direktion des Innern auf Fr. 14 500.– festgesetzt. Trotz mancher Unterhandlungen mit der kantonalen Brandassekuranzanstalt war es nicht möglich, die volle Entschädigung für den Brandschaden zu erhalten, sondern es wurde von der Anstalt laut Verfügung der Direktion des Innern vom 17. Juni 1908 bloss ein Betrag von Fr. 5470.50 ausgerichtet».

6 Ebd.

7 Ebd. Pläne: StAZ Plan F 381, 382. Die datierten Pläne (13. bzw. 23. Mai 1910) sind von Kantonsbaumeister Fietz und Architekt H(ans) Reimann unterzeichnet.

8 Vgl. Anm. 4 und 5. Neben dem Versicherungsbetrag von rund Fr. 5500.– wurde der Restbetrag von Fr. 2500.– der Betriebsrechung des Katholischen Kirchenfonds belastet.

9 StAZ R 237: RRB Nr. 1398 vom 20. Juli 1911. Für Zusatzarbeiten wurden von der Regierung weitere Fr. 400.– veranschlagt.

10 StAZ R 237: RRB Nr. 2184 vom 21. November 1911. Offerte für das Oberblatt Fr. 350.–.

11 Notiz von Christian Heydrich.

12 Farbdiapositive bzw. -negative im Besitz von Heinz Schwarz, Kriens.

Abbildungsnachweis

Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege, Bern: 1.

Kantonales Hochbauamt Zürch: 2–10.

Heinz Schwarz, Kriens: 11, 12.

Kantonales Hochbauamt Zürich – Fotoaktion 1995 (Kuno Gygax, Zürich, Elvira Angstmann, Männedorf): 13–16.

Zum Inhaltsverzeichnis

ZUR RESTAURIERUNG DER ZELEBRANTENSITZE, DER KANZEL UND DER SECHS SEITENALTÄRE

Thomas Becker/SIK

Die Zelebrantensitze

Die beiden Zelebrantensitze befinden sich je seitlich im ersten Joch des Zeremonienchores.[1] Auftraggeber war Abt Gerold II. Zurlauben. 1721 lieferte Hans Martin Lampardt aus Tiengen die Entwürfe, nach denen die Levitensitze 1722–1723 durch die Klosterschreinerei ausgeführt wurden. Das Schnitzwerk und die Figuren verfertigte Bildhauer Johann Josef Auer.[2]

Beschreibung

Eine intarsienreiche Rückwand auf dem dreistufigen Podest bildet den Träger der geschnitzten, gefassten und vergoldeten Ranken. *(Abb. 1, 2)* Das Rankenwerk, im Typus dem der blauen Altäre zuzuordnen, strebt seitlich und auf der Rückwand pyramidal nach oben, der bekrönenden Mittelfigur, Maria links und Josef rechts, zu. Vier Putten mit Attributen sitzen auf den oberen Rankenwindungen. Von einem Baldachinvorbau streben S-förmige Ranken der Spitze zu. Die Pilaster der Rückwand schliessen mit vergoldeten Kapitellen ab. Der darüberliegende Fries trägt ein blaues Band mit kleinen Goldranken und Engelsköpfen. Die Ranken bestehen aus einem Mittelteil, der auf Silberunterlage blau gelüstert ist und dem Blattwerk, welches in Vorder- und Rückseite der Blätter unterschieden ist. Die Blattvorderseiten sind in kühler Ölmattvergoldung, die Blattrückseiten in Polimentglanzvergoldung ausgeführt, die über die blaue Lüsterzone gebogen sind.

Zustand und Schäden

Der gesamte Ornamentaufbau war stark verschmutzt; sowohl lockerer Staub, als auch hartnäckige Flecken beeinträchtigten das Erscheinungsbild. Die Fassung wies viele Fehlstellen und lose Farbteile auf. Ein verbräunter Firnis veränderte den Lüstercharakter stark bis zur Unkenntlichkeit und störte die Inkarnatfarben. Bei beiden Mittelfiguren kam hinzu, dass das Polierweiss stark zerfressen und pulvrig geworden war. Verschiedene frühere Eingriffe hatten zum Ziel, die locker gewordenen Ranken-

Abb. 1–2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Zeremonienchor. Zelebrantensitz nach Entwurf von Hans Martin Lampardt aus Tiengen, 1721; Ausführung durch die Klosterschreinerei, 1722–1723. Links: Historische Aufnahme von 1912. Rechts: Zustand nach der Restaurierung 1985. Aufnahme von 1995.

teile zu stützen. Da diese oft ohne Rücksicht auf Holzverlauf und Gesamtkonstruktion, meist dilettantisch und mit zu grossen Warmleimmengen ausgeführt wurden, hatten sie im Laufe der Zeit häufig das Gegenteil, den weiteren Zerfall des Schnitzwerkes, erreicht. Nicht zuletzt wegen des starken Holzwurmbefalls war das Gestühl äusserst instabil geworden. Eine Vielzahl von Rankenblättern war abgebrochen und fehlte.

Massnahmen 1985

Abstauben und Absaugen des gesamten Objekts; Festigen der losen Fassungsteile mit Acronal 500 D; Entfernen der schlechten und kaputten Armierungen und Verbindungen; Neuverleimung und Fixierung des Ornamentaufbaues mit neuen Verstrebungen und Holzeinsätzen; Reinigung des Goldes mit Picture Cleaner; Firnisabnahme mit einem Aceton-Ammoniak-Gemisch, Zwischenfirnis Dammar/Wachs; die Inkarnate wurden mit Pigmenten und Acrylemulsion D 498 M retuschiert; bei den blauen Teilen kam Tubenölfarbe mit Dammar zur Anwendung; da das Festigen, Reinigen und Nachpolieren der Polierweissfassungen nicht möglich war, wurden diese Teile rekonstruiert; fehlende Teile an Ranken und Figuren wurden ergänzt. Fehlstellen und Ergänzungen im Gold wurden wie folgt behandelt: Vorleimen, Grundieren, Kitten, Aufbau einer Alkoholvergoldung bzw. einer Ölvergoldung; Angleichen der neuen Teile, Schlussfirnis Dammar/Wachs.[3]

Abb. 3–4 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kanzel von Johannes Reindl aus Konstanz, 1756. Detailaufnahmen des Kanzelkörpers. Oben: Firnisabnahme, Schwundrisse. Unten: Zustand nach der Kittung der Risse.

Die Kanzel

Die Kanzel am Pfeiler zwischen dem zweiten und dritten Joch auf der südlichen Langhausseite *(Abb. 6)* ist ein Werk von Bildhauer Johannes Reindl. Abt Roman Effinger gab sie im Jahre 1756 in Autrag.[4] Zusammen mit den Beichtstühlen gehört sie zu den jüngsten Ausstattungsstücken der barocken Kirche.

Zustand und Schäden

Der Kanzelkörper wurde 1985 in einem Zustand angetroffen, der irgendwo zwischen Holzfarbigkeit und Farbfassung lag. Deutlich farbig abgehoben waren die verschiedenen Dekorationselemente. Dunkel, grünblau erschien der geschnitzte Vorhang an der Rückwand; Putten, Puttenköpfe, Evangelistensymbole und Kartuschen waren mattweiss, die Rocaillen goldgefasst. Weiter waren zu beobachten: Fehlstellen und Abplatzungen vor allem an exponierten Stellen; abgewetzte Malschicht, besonders am Handlauf der Treppe und am Abschlussgesims des Kanzelkörpers; durch Schrumpfung des Holzes hatten sich sehr viele, z.T. zentimeterbreite Risse gebildet *(Abb. 3)*; die Goldornamente waren stark verschmutzt; fehlende Teile waren meist an den Ornamentspitzen zu verzeichnen. Es fehlten aber auch ganze Ornamente. Die Reliefs, Evangelistensymbole, Engel und die bekrönende Muttergottes mit Kind waren in Polierweiss ausgeführt. Das Kind war überkalkt worden und stark verschmutzt. Über der ganzen Kanzel und dem Treppengeländer lag ein Firnis, der äusserst spröde, verbräunt und teilweise krepiert war. Vor allem der Kanzelkörper zeigte sich bis zur Unkenntlichkeit durch diese blinde Firnisschicht entstellt. *(Abb. 3)* Besondere Aufmerksamkeit wurde dem geschnitzten Vorhang an der Kanzelrückwand zuteil. Es war die Frage zu klären, ob das Grün eine gewollte Überfassung darstellte, oder ob chemisch-physikalische Umwandlungen innerhalb des Pigmentbindemittelsystems für diesen Farbzustand verantwortlich waren. Im Schwei-

zerischen Landesmuseum wurden anhand von sechs Proben Befunduntersuchungen angestellt. Die Proben wurden im Queranschliff mikroskopisch betrachtet und sodann mikrochemisch auf Pigmente und Bindemittel untersucht. Die Bearbeiterin Annette Meier-Schendekehl zog daraus folgende Schlüsse: «Die Untersuchungen zeigen, dass die originale Bemalung aus einer rosenroten lasurartigen Farbe besteht. Die Farbe setzt sich zusammen aus einem tiefroten organischen Farblack mit einem wechselnden Anteil von Preussischblau. Das Preussischblau ist nicht verändert, wohl aber erscheint der rote Farbstoff häufig verblasst. Dadurch wird ein Zusammenspiel der gelblichen bindemittelreichen Lasur mit dem Blau möglich. Das unregelmässig grünliche Aussehen der Bemalung wird so erklärbar. Die Übermalung hat keinen Einfluss auf die Farbveränderung der originalen Bemalung. Den Farbton der ersten Bemalung kann man sich als tiefrot vorstellen, durch den vermutlich verschieden hohen Zusatz von Blau wird der Farbton zum Violetten hin gebrochen.»[5]

Massnahmen 1985

Sichern und Festigen der losen Farbschichten mit Acronal 500 D, Firnisabnahme mit Abbeizpaste, die nach dem Einwirken mit Aceton entfernt wurde; Ausspänen der Risse mit Balsaholz; Zwischenfirnis mit Dammar/Wachs; Kitten mit Leim-Kreidekitt *(Abb. 4)*; Retuschieren mit Pigmenten und Acrylemulsion D 498 M; Schlussfirnis Dammar/Wachs. Die Goldornamente wurden aufgrund der starken Verschmutzung ebenfalls mit Abbeizpaste behandelt. Die Ergänzungen und die Fehlstellen im Gold wurden mit einer traditionellen Poliment-Alkohol-Vergoldung neu aufgebaut. Die Überkalkung der Polierweissteile konnte nur mechanisch mit dem Skalpell entfernt werden. Dabei kamen vereinzelt fragmentarische Reste der originalen Polierweissschicht zum Vorschein. Dadurch liess sich der Polierweisscharakter der grösstenteils notwendigen Neufassung wie folgt rekonstruieren: Champagnerkreide, Leim und Pigmente bildeten den Aufstrich, der dann mit Achat poliert wurde. Die gartenzaungrüne Übermalung des Vorhangs wurde mit Abbeizpaste abgenommen. Zum Vorschein kam eine strichige, transparent grünliche Schicht, die in ihrer unregelmässigen Art und Farbgebung zur restlichen Kanzel nicht recht passen wollte. Die Untersuchung hatte ergeben, dass der Vorhang ursprünglich in einem rotvioletten Ton gefasst gewesen sein musste. Der Ausführung blieb dadurch ein gewisser Spielraum. Unter verschiedenen Mustern wählte man die heutige Lösung, die als Annäherung an die originale Farbgebung zu verstehen ist. Die Farbkomposition innerhalb der Kanzel sowie des gesamten Kirchenraumes fanden ihren Niederschlag in der bestehenden Farbwahl.[6] *(Abb. 5, vgl. Grunder Ausstattung, S. 93, Abb. 36)*

Abb. 5–6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Kanzel von Johannes Reindl aus Konstanz, 1756. Oben: Schalldeckel nach der Restaurierung 1985. Unten: Gesamtaufnahme vor der Restaurierung. Aufnahmen von 1995 bzw. 1978.

Die Altäre der Hl. Fintan und Basilius (3. Joch)

Abt Gerold II. Zurlauben erteilte den Auftrag für die beiden Altäre. Ausgeführt wurden sie 1711–1713 durch Johann Josef Auer aus Rorschach. *(Abb. 7)* Die Altarblätter schuf Franz Carl Stauder.[7] *(vgl. Grunder Ausstattung, S. 74, Abb. 16, 17 bzw. Onken, S. 104, 105, Abb. 2, 3)*

Zustand und Schäden

Holz: Das Holzwerk des ganzen Altarkörpers war in gutem Zustand. Nur wenige Stellen im oberen Bereich waren etwas stärker vom Holzwurm befallen, der jedoch inaktiv schien. Mit geringen Ausnahmen war auch das Holz der geschnitzten Ornamente und Leisten sehr gut erhalten, ebenso das Holz der Figuren. Mehr als an den übrigen Altären fehlten hier Teile von Ornamenten oder kleinere Ornamente vollständig. Die sehr feine Schnitzart führte leicht zu Brüchen; aus diesem Grund sind viele Ranken und Blatteile verlorengegangen. *(Abb. 10)* Mehrere Stücke hafteten nur noch sehr schlecht.

Fassung: Deckendes Blau am Altarkörper. Das tiefe Blau war durch dicke, stark verbräunte und teilweise krepierte Firnisüberzüge entstellt. Eigentliche grossflächige Übermalungen waren nicht vorhanden, hingegen haben ältere Retuschen gelegentlich das Ausmass von lokalen Übermalungen angenommen. Die Oberfläche zeigte stellenweise ein Rissenetz; Farbschollen hafteten nur noch lose. Die Kratz- und Scheuerverletzungen hielten sich in gewohntem Rahmen. Blaue Lüsterfassung: Diese war in grossen Zonen stark beschädigt. Sie blätterte schuppenartig ab. Teils löste sich nur die blaue Farblasur, meist jedoch war sie samt der Silberunterlage abgefallen, so dass der Bolusgrund frei lag. Grobe Kratzspuren zeigten, dass lose Teile ebenfalls mechanisch abgeschabt worden waren. Auch über dieser Lüsterfassung lag der oben erwähnte Firnis. Inkarnate der Figuren: Sie trugen eine vergraute Firnisschicht. Ältere Abscheuerungen und Ausbrüche waren mit grauen, zu dunklen Retuschen grossflächig überarbeitet worden. Metallauflagen – Vergoldungen und Versilberungen von Ornamenten, Leisten und Skulpturen: Die Goldoberfläche war unterschiedlich stark verschmutzt. Besonders in den unteren Zonen war die Vergoldung stark abgescheuert und wies Kratzverletzungen bis zur Grundierung auf. Weniger häufig waren Grundierungsausbrüche.

Altarblätter: Alle Gemälde wiesen ein Rissenetz auf mit partiell so stark aufgeworfenen Rissrändern, dass die Gefahr des Abblätterns bestand. Dies galt insbesondere für die dunklen Zonen des Fintanbildes. Der Firnis war auf allen Bildern erheblich vergilbt. Besonders am Basiliusbild hatte er sich beim Hinunterfliessen an den Krakeleerändern gestaut und bildete dicke braune Krusten. Die Leinwandnaht war an diesem Bild zu breit und zu dunkel retuschiert worden. Alle Bilder hatten Beulen und Falten im Gewebe. *(Abb. 8)*

Massnahmen 1982

Konservierung: Reinigung der Oberfläche mit weichen Pinseln und Staubsauger; Sicherung loser Fassungsteile in den Farbschichten mit Acronal 500 D, an den Metallauflagen mit Hasenleim; Planieren und Festigen der aufstehenden Schollen mit Wärme, meist Heizspachtel; Behandlung gegen Anobienbefall mit Arbezol Spezial durch Bestreichen aller freiliegenden Holzoberflächen; Festigung stark geschwächter Teile mit Paraloid.

Restaurierung der Ornamente: Fehlende Teile durch den Holzbildhauer ergänzt, traditionelle Polimentvergoldung. Firnisabnahme: Der beschriebene Firnis, die Übermalungen und gedunkelten Retuschen mit chemischen Lösemitteln (hauptsächlich Aceton) abgelöst.

Abb. 7 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Basiliusaltar von Johann Josef Auer aus Rorschach, 1711–1713. Zustand vor der Restaurierung 1982. Aufnahme von 1979.

Abb. 8–9 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Fintansaltar von Johann Josef Auer aus Rorschach. Oberblatt vor bzw. nach der Restaurierung 1982. *(vgl. Grunder Ausstattung, S. 83, Abb. 27)*

Vergoldung: Reinigung mit Aceton und Terpentinöl. Deckende Blaufassung: Vorleimen der Ausbrüche mit dünner Leimlösung, Kitten mit Leim-Kreidekitt. Zwischenfirnis mit dünnem Dammar in Terpentinöl, Retusche mit Lascaux, teils mit Mowilith 20 und Pigmenten, Schlussfirnis Dammar in Terpentinöl mit Wachszusatz. *(Abb. 11)*

Blaue Lüsterfassung: Zahllose Fehlstellen meist mit Pudersilber unterlegt, grössere, zusammenhängende Flächen auch mit Blattsilber, Blaulasur mit Pigmenten in Mowilith 20, teils auch mit magerer Tubenölfarbe in Dammar. Schlussfirnis: Dammar in Terpentinöl mit geringem Wachszusatz.

Restaurierung der Leinwandgemälde: Provisorische Sicherung vereinzelter, besonders loser Farbschollen mit Acronal 500 D; Reinigung der Rückseite mit weichen Bürsten; Zonen mit starkem Schüsselkrakelee mit Beva 371 sichern und mit Wärme planieren; Firnisabnahme mit Aceton/Terpentinöl; Entfernen von alten Retuschen, Übermalungen, insbesondere jener der Nahtpartie auf dem Basilius-Gemälde, mit Abbeizpaste; örtliches Planieren von Beulen und durchgedrückten Nähten; Fehlstellen mit Wachs/Kreide-Kitt kitten; Retuschen mit Mowilith 20 und Pigmenten; Schlussfirnis mit Dammar in Terpentinöl und Wachszusatz. *(Abb. 9)*

Die Altäre der Hl. Deodat und Theodora (2. Joch)

Die beiden Altarwerke wurden 1750 von Laienbruder Stefan Engist geschaffen. Die Altarblätter stammen von Franz Ludwig Herrmann aus Kempten.[8] *(Abb. 12, vgl. Grunder, S. 75, Abb. 18, 19 bzw. Onken, S. 112, 113, Abb. 11, 12)*

Abb. 10–11 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Fintansaltar von Johann Josef Auer, Rorschach. Tabernakel. Links: Vorzustand. Rechts: Zustand nach der Restaurierung 1982. Aufnahmen von 1975 bzw. 1995.

Beschreibung

Altarkörper: Der Altar präsentiert sich in einer sehr lebhaften Marmorierung. Die Farben der Rotpalette, gebrochen mit Weiss, Gelb und Blau dominieren. Ockrige, gelbe und weisse Untertöne sowie helle Höhungen lockern die Flächen auf. Die Marmorimitationen reichen vom harmonischen In- und Aneinander der Farben und Formen bis hin zu konstrastreichen Farbakzenten mit hart gezogenen Adern. Der Farbauftrag erfolgte in mindestens zweischichtiger Temperatechnik, die in Lasur und Deckvermögen immer wieder variiert.

Abb. 12 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar von Br. Stefan Engist aus Zell, 1750. Zustand vor der Restaurierung 1984–1985. Aufnahme von 1979.

Metallauflagen, Ornamente: Bis auf die schmalen Rahmenprofile um die Marmorfüllungen an den Altaraussenseiten und hinter den Säulen, die in Ölgoldtechnik ausgeführt sind, wurde bei allen übrigen Teilen eine Poliment-Glanzvergoldung angewendet. Wenige Silberauflagen finden sich in den Wappenschildern und an den Attributen der Figuren.

Figuren: Die Altäre werden von je zwei beinahe lebensgrossen Heiligenfiguren auf Konsolen links und rechts der Säulen flankiert, beim Deodataltar die Hl. Markus (rechts) und Thomas (links), beim Theodoraaltar die Hl. Agatha (rechts) und Barbara (links). Auf dem rundbogig abgeschlossenen Tabernakel sitzen links und rechts je ein Putto, überhöht durch eine kleine Heiligenfigur. Unter dem Gesims oberhalb der Mensa befinden sich auf jeder Seite zwei geflügelte Engelsköpfe. Auf den vorspringenden Gesimsecken über den Säulenkapitellen hält je ein grosser Engel ein Wappenschild. Im Blattwerk darüber sind symmetrisch vier fliegende Putti angeordnet. Eine ehemalige Silberfassung in den Inkarnaten wurde früher einmal überfasst. An Farbausbrüchen war das unoxydierte Silber gut sichtbar. Die vergoldeten Teile sind ebenfalls früher übergrundiert und neu vergoldet worden. Der ganze Altar samt Figuren war unregelmässig mit einem dicken Firnis überzogen.

Altarblätter: Jeden Altar schmücken zwei Gemälde. Ein grosses Hauptbild mit einer Martyriumszene, darüber ein kleineres ovales Blatt mit einer Heiligendarstellung. Deodataltar: Hinrichtung des Hl. Deodat (Hauptbild); Hl. Antonius mit Kind und Buch (oben). Theodoraaltar: Hinrichtung der Hl. Theodora (Hauptbild); Hl. Agnes, Hl. Katharina (oben). *(Abb. 13)*

Schichtenabfolge

An verschiedenen Fehlstellen zeigte sich unter der Marmorierung eine rote Fassung. *(Abb. 14)* Weitere Untersuchungen ergaben, dass der ganze Altar diese Schicht aufweist.[9] Am ersten Gesims auf der Höhe der Mensaplatte konnte ein vergoldetes Rundprofil nachgewiesen werden. Die eigenartig unterschiedliche Strukturierung in der roten Schicht liess eine rote Marmorierung vermuten.

An der linken Aussenseite in Höhe der Säule befand sich am Deodataltar eine grössere Fehlstelle in der Marmorierungsschicht. Die Strukturierung im Rot war hier besonders ausgeprägt. Mit einem auf die angrenzenden losen Teile applizierten Klebstreifen konnte diese in einer Art Strappo vom roten Untergrund abgelöst werden. Die Strukturierung setzte sich unter der abgenommenen Probe fort. Auch auf der Rückseite der abgelösten Marmorierungsschicht war ein rotes Muster zu erkennen, das sich beim Vergleich als Negativ zu dem auf dem Altar verbliebenen Teil erwies. Die Strukturierung entstand also erst bei der Trennung der Schichten. Sie ist wahrscheinlich eine Folge der Rissenetzbildung in der darüberliegenden Marmorierung.

Somit ist nicht von einer roten Marmorierung auszugehen, sondern von einem gleichmässigen Rotton, der

den ganzen Altar überzog. Einen Eindruck von dieser Fassung gibt eine intakte Stelle am Theodoraaltar auf der Tabernakeltür unter einem abschraubbaren Volutenornament. Verschiedene Stellen, an denen das Rot an unzugänglichen Orten oder unter angeleimten Ornamenten zu finden ist, lassen den Schluss zu, dass der Altar vor der Montage rot gefasst war.

Für einige Zeit hat sich dieses 1750 entstandene Altarpaar in der Klosterkirche in Rot mit Goldprofilen präsentiert. Die Silberfassung der Figuren ist wohl in die gleiche Zeit einzuordnen. Betrachtet man die zeitliche Reihenfolge der Entstehung aller Altäre in der Kirche, so ergibt sich folgender Farbkanon für die Altäre im Langhaus um das Jahr 1750:

- Kreuz- und Muttergottesaltar:
  Uni Schwarz mit weissen Adern, Silber
- Fintans- und Basiliusaltar: Uni Blau mit Gold
- Deodat- und Theodoraaltar:
  Uni Rot mit Gold, Silber
- Josef- und Schutzengelaltar:
  Grün marmoriert, Gold, Silber

1754 ordnete der neue Abt Roman Effinger an, das schwarze Altarpaar dem Marmorcharakter des Hochaltars anzupassen. Auch der Austausch der alten Renaissancekanzel gegen die neue, vom Rokoko beeinflusste Kanzel, geht auf die Anordnung von Abt Roman zurück. Es darf angenommen werden, dass er auch die Umfassung der beiden roten Altäre veranlasst hat. So wurde der Gesamteindruck des Innenraums der Kirche zugunsten einer dominierenden Marmorwirkung korrigiert. Aufgrund der majestätischen Farbzusammenstellung von Blau und Gold, sind die blauen Altäre wahrscheinlich von dieser Änderung des Zeitgeschmacks verschont geblieben.

Schadensbild

Altarkörper: Abblätternde Farbschicht und viele Fehlstellen bestimmten die gefassten Teile. Besonders gross waren diese Schäden in der Sockelzone in Bodennähe ausgebildet, da hier der Holzkörper direkt auf dem unisolierten Kirchenboden stand und somit in extremer Weise den Temperaturschwankungen und der aufsteigenden Feuchtigkeit ausgesetzt war. Unterschiedlich war der Anobienbefall, der an einigen Stellen zur völligen Zerstörung der Holzstruktur geführt hatte. Schmale Leisten und Kanten waren daher oft verdrückt und zerstört.

Metallauflagen, Ornamente: Durch intensives Reinigen ist, besonders an der Mensa und den anderen gut erreichbaren Altarteilen, das Gold grösstenteils bis auf das Holz abgewaschen worden. Weiter oben waren Abriebschäden bis auf das rote Poliment die Regel. Der Feuchtigkeit ist es zuzuschreiben, dass viele Leimverbindungen sich lösten und somit einzelne Blattornamente abgefallen und verloren gegangen sind. Aus demselben Grund waren ganze Teile des Ornamentaufbaues sehr instabil geworden.

Abb. 13 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Theodoraaltar von Br. Stefan Engist aus Zell, 1750. Oberblatt mit der Hl. Agnes und der Hl. Katharina. Zustand vor der Restaurierung 1984–1985.

Figuren: Kleine Abplatzungen bei den Inkarnaten, fehlende Finger, Zehen und Flügel der Engel waren die Regel. Ebenfalls typisch waren Goldabrieb und Fehlstellen in den Goldpartien, die oft ihre Ursache in der schlechten Haftung auf dem darunterliegenden Gold hatten (Erstfassung). An den grossen Figuren machte sich der Holzschwund mit breiten Rissen bemerkbar.

Abb. 14 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar. Gesimspartie auf der Höhe der Mensaplatte. Gut erkennbar sind die Fehlstellen mit roter Schicht. Aufnahme vor der Restaurierung.

Abb. 15 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar. Tabernakel. Zustand nach Entfernung der Firnisschicht bei der rechten Hälfte. Aufnahme von 1984–1985.

Abb. 16–17 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar. Sockelzone unten rechts. Oben: Zustand nach Firnisabnahme und fertiger Kittung. Unten: Zustand nach der Retuschierung.

Firnis: Der über den ganzen Altar und die Figuren gezogene Firnis war sehr spröde, vergilbt und verbräunt, so dass das ursprüngliche Farbenspiel des Altars bis zur Unkenntlichkeit entstellt erschien.

Altarblätter: Die Leinwandgemälde befanden sich alle in etwa dem gleichen Zustand. Mässiges Aufstehen von Farbschollen und wenige Fehlstellen ausser beim ovalen Bild des Theodoraaltars, welches im unteren Bereich stark beschädigt war. Vergilbter Firnis mit girlandenartigen Läufen, markierte Keilrahmenleisten und unebene Leinwandoberflächen waren weitere Schadensmerkmale. *(Abb. 13)*

Massnahmen 1984–1985

Altarkörper: Festigen der losen Farbschicht mit Acronal 500 D; Festigen der morbiden Holzteile mit Xylamon härtend; gegen erneuten Schädlingsbefall wurden alle freiliegenden Holzpartien mit Arbezol Spezial eingelassen; Firnisabnahme; Kitten der Fehlstellen mit Leim-Kreidekitt *(Abb. 16)*; Isolieren mit Schellack; Retuschieren mit Trockenpigmenten und Acrylemulsion D 498 M, verdünnt mit Wasser als Mal- und Bindemittel *(Abb. 17)*; Schlussfirnis Dammar/Wachs in Terpentinöl.

Metallauflagen, Ornamente: Festigen der losen Teile mit Hasenleim, um nicht die weiteren Arbeitsgänge des Nachvergoldens mit Kunststoffen zu blockieren; Verleimen aller lockeren und losen Verbindungsstellen und Leimfugen; Reinigen mit Picture Cleaner; Kitten mit Leim-Kreidekitt bzw. Aufgrundieren mit Kreidegrund; Nachschnitzen und Anpassen fehlender Teile; für alle neuen Teile folgte ein traditioneller Vergoldungsaufbau: Holz, Vorleimen Kreidegrund/Kitt, Bolus gelb, Bolus rot zweimal, Blattgold. Ein Wachsüberzug aus zwei Gramm Bienenwachs in einem Deziliter Terpentinöl wurde dünn aufgetragen und nach dem Trocknen mit einem weichen Lap-

Abb. 18 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar. Rechte Säulenbasis mit Fehlstellen; Säulenschaft während der Firnisabnahme. Aufnahme von 1984–1985.

pen poliert. Die vollständig schwarzen Silberpartien wurden mit Pudersilber, welches mit Hasenleim aufgetragen und anschliessend mit Achat poliert wurde, wieder belebt.

Figuren: Festigen und Verleimen der losen und lockeren Teile; Reinigen bzw. Firnisabnahme der Inkarnate und des Goldes mit Picture Cleaner; in hartnäckigen Fällen Abnahme des Firnisses mit Alkohol/Aceton; Ergänzen fehlender Teile; Ausspänen der Risse mit Balsaholz; Kitten, retuschieren (wie oben beschrieben).

Firnis: Um die ursprünglische Farbwirkung des Altars wieder zur Geltung zu bringen, musste der Firnis abgenommen werden. Längeres Einwirken von Abbeizpaste; Abnehmen und Nachreinigen mit Aceton. *(Abb. 15, 18–20)*

Altarblätter: Sichern der sehr losen Farbschollen mit Acronal 500 D; Firnisabnahme; Imprägnieren mit Beva 371; Planieren und Durchfestigen unter Wärme und Druck; Kitten mit Wachs-Kreidekitt; Retuschieren mit Pigmenten und Mowilith 20; Firnis mit Dammar, Wachs in Terpentinöl. Altaroberblatt des Hl. Antonius von Padua: Das 1984 bei einem Einbruch in das Restaurierungsatelier durch Ameisensäure schwer beschädigte Bild – Oberblatt des Deodataltares mit der Darstellung des Hl. Antonius von Padua, einer Halbfigur mit Kind und Buch – ist ein ovales Ölgemälde von ungefähr einem Meter Höhe. Die Säure hatte hauptsächlich die zentralen Farbpartien des Bildes aufgelöst, während die Leinwand selbst sowie eine ungefähr zwanzig Zentimeter breite Randzone unbeschädigt geblieben waren. Anhand einer Fotografie und der noch erkennbaren Umrisse konnte das Bild 1984 durch das Atelier Stöckli, Stans, rekonstruiert werden.

Reliquien

Jeder Tabernakel birgt eine fast lebensgrosse Reliquienfigur. In kunstvoller Arbeit wurden die Reliquien von

Abb. 19–20 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar von Br. Stefan Engist aus Zell, 1750. Oben: Tabernakel mit wiederhergestellter Stuckmarmorierung. Unten: Antependium nach der Restaurierung 1984–1985. Aufnahmen von 1995.

Katakombenheiligen in die Figuren eingearbeitet. Die Restaurierung, die das Abstauben, Ordnen und Fixieren der Kleidung sowie der Schmuckornamente umfasste, wurde von der Textilrestauratorin Monika Wieland, Boswil/AG, ausgeführt.

«Marmorgesichter»

Die Altarfassung weist eine beachtenswerte Besonderheit auf, die hier kurz beschrieben werden soll. Am Deodatusaltar tritt dieses Phänomen zahlreich in Erscheinung; es ist aber auch am Theodoraaltar zu finden und grösstenteils hinter Ornamenten, in Füllungen, auf Gesimsen, Säulen und Gebälk anzutreffen, wo es vom Betrachter meist unentdeckt bleibt. Die Rede ist von skizzenhaften Gesichtern, die geschickt in die Marmorierung integriert wurden. Mit leichter Pinselführung wurden sie in Vollansicht, Profil oder nur zur Hälfte über den Altar verteilt. Ein Typus mit grünem Haarschopf und Bart hebt sich von den anderen Darstellungen ab und war als Motiv offensichtlich bevorzugt. Ebenso sind Fische, Muscheln, Tiere und Pflanzen in der Fassung sichtbar. *(Abb. 21–23)* Was die Fassmaler dazu bewogen hat, diese Gesichter, Figuren und Tiere auszuführen, ist nicht überliefert. Bis zum Aufdecken ihres Geheimnisses bleibt die Antwort wohl unserer Fantasie überlassen.

Die Altäre des Hl. Josef und der Schutzengel (1. Joch)

Den Auftrag für die beiden Altäre erging 1722 von Abt Gerold II. Zurlauben an Bildhauer Johann Josef Auer aus Rorschach. 1725 erfolgte die Aufstellung. *(Abb. 24)* Die Altarblätter wurden von Jacob Carl Stauder 1726 geschaffen.[10] *(vgl. Grunder, S. 77, Abb. 20, 21; Onken, S. 110, Abb. 7, 8)*

Zustand und Schäden

Holzkörper: Ausfluglöcher vorhanden, jedoch kein akuter Anobienbefall; Schwundrisse, Fehlen kleiner Ornamente und Teile grösserer Ornamente; Fehlen eines Brettes am untersten Sockel auf der rechten Seite.

Farbfassung: Starke Verbräunung des Firnisses an Säulen, Füllungen und Mensa; krakelierter Firnis; teilweise Ausbrüche bis auf den Steinkreidegrund *(Abb. 25, 27)*; im unteren Teil starke Verschmutzungen durch Kerzenwachs, vor allem an den Seitenwänden der Mensa sowie links und rechts am Sockel. Figuren, Putti: Verschmutzung der Oberfläche; Ausbrüche im Inkarnat; stark durchgeriebene Stellen in den Vergoldungen.

Altarblatt: Stark vergilbter Firnis *(Abb. 29)*; Rissenetz, partiell starkes Schüsselkrakelee; Verbeulungen in der Leinwand; einige alte, dunkle Retuschen.

Abb. 21–23 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Deodatusaltar. «Marmorgesichter». Oben: Rechts neben dem Tabernakel. Mitte: In der Füllung des Tabernakels. Unten: Rechte Figurenkonsole. Aufnahmen nach der Restaurierung 1984–1985.

Metallauflagen Silber: Die Polimentversilberung, die den grössten Flächenanteil des Altars einnimmt, war völlig schwarz geworden; durchgeriebene Stellen vor allem in den unteren Partien bis auf den Steinkreidegrund; Ausbrüche bis zur ersten roten Bolusschicht; der später dazugekommene Reliquienschrein war in den Silberpartien gefirnisst worden, daher war hier die Oxydation nicht so weit fortgeschritten; die durch Ornamente verdeckten Stellen waren nur schwach geschwärzt. Gold: Ausbrüche bis zur ersten roten Bolusschicht; in den unteren Partien grössere Ausbrüche, Verkratzungen, Verputzungen, vor allem an den Ornamenten. Zink: Ausbrüche an den Sockelzonen, die teilweise durch die Versprödung von Kerzenwachs hervorgerufen wurden. Lüsterung: Gelbe Lüsterung am unteren Gesims (Goldimitation?); Krakelee im Firnis, abgeplatzte Partien infolge Versprödung der Kerzenwachsschicht; Ausbrüche, Kratzer, Verputzungen.

Massnahmen 1983–1984

Konservierung: Reinigen der Oberfläche mit weichem Pinsel und Staubsauger; Sichern loser Fassungsteile in der Marmorierung mit Acronal 500 D; Sichern loser Stellen in den Vergoldungen und Versilberungen mit zweiprozentigem Hasenleim; diesem wurde wenig Netzmittel zugefügt; Planieren und Niederlegen der Farbschollen mit Wärme und weicher Kautschukrolle sowie mit dem Heizspachtel; Behandlung gegen Anobienbefall mit Arbezol Spezial durch Bestreichen aller freiliegenden Holzteile; Festigung der stark von Anobien geschwächten Holzteile mit Paraloid; Verschrauben und Verleimen gelöster Holzverbindungen.

Restaurierung – Firnis: Die Firnisabnahme an den Säulen, Füllungen und Figurenkonsolen erwies sich als problematisch, da die Malschicht sehr schnell auf alle denkbaren Lösemittel reagierte. Der Firnis wurde nur gedünnt, indem er mit Wattestäbchen mit einer stark verdünnten Salmiaklösung abgerollt wurde. Die übrigen farbig gefassten Teile konnten mit Abbeizpaste und Aceton vom Firnis befreit werden. Metallauflagen: Reinigen mit Terpentinöl und Aceton; Entfernen des Kerzenwachs mit Wärme und Reinbenzin. Inkarnate: Reinigen mit stark verdünnter Salmiaklösung.

Kittungen, Retuschen, Ergänzungen – Marmorierungen und Inkarnate: Vorleimen der Ausbrüche mit dünner Leimlösung; Kittungen mit Leim-Kreidekitt; Schleifen der Kittungen; Zwischenfirnis mit dünnem Dammar; Retuschen mit Mowilith 20 und Pigmenten; Schlussfirnis mit Dammar in Terpentinöl mit Wachszusatz. *(Abb. 26, 28)*

Metallauflagen Gold: Vorleimung der Ausbrüche mit dünner Leimlösung; Kittungen mit Leim-Kreidekitt; Schleifen der Kittungen; Poliment; Vergoldung; Patinieren und Angleichen mit Dammar und Trockenpigmenten. Zink: Kittungen und Zwischenfirnis wie oben; Retuschen mit Mowilith 20 und Trockenpigmenten. Silber: Vorleimen der Ausbrüche mit dünner Leimlösung; Kittungen und Schleifen wie oben; Retuschieren des schwarzen Farbtons mit schwarzem Poliment; Auftrag einer dünnen Leimlasur, mit Spirituswasser netzen, Pudersilber auftupfen und mit Achat einpolieren; Überzug mit Dammar, mit wenig Wachsanteil.

Abb. 24 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Josefsaltar von Johann Josef Auer aus Rorschach, 1722–1725. Zustand vor der Restaurierung 1983–1984. Aufnahme von 1979.

Abb. 25–26 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Josefsaltar. Links: Ausschnitt der rechten Säule mit Ausbrüchen. Rechts: Zustand nach der Restaurierung.

Schnitzarbeit: fehlende Ornamente bzw. Teile davon wurden nachgeschnitzt; Polimentvergoldung mit allen gebräuchlichen Arbeitsgängen bei der Neufassung dieser Ergänzungen.

Altarblatt: Sicherung der losen Farbschollen lokal mit Acronal 500 D; Reinigung der Rückseite mit schwachem Staubsauger und Bürste; Anweichen des partiell sehr starken Schüsselkrakelees mit Wasser/Aethylglykol 10:1; Sicherung dieser Partien mit dünnem Beva 371; Niederlegen der Farbschollen partiell mit Wärme und Druck; Firnisabnahme mit Aceton-Terpentinöl *(Abb. 29)*; Entfernen der alten Retuschen mit Abbeizpaste *(Abb. 30)*; Planieren der verbeulten Leinwand; Kitten der Fehlstellen mit Wachs/Kreidekitt; Retuschieren mit Mowilith 20 und trockenen Pigmenten; Schlussfirnis mit Dammar in Terpentinöl und Wachszusatz.

Abb. 27–28 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Josefsaltar. Seitliche Füllung vor und nach der Restaurierung.

Abb. 29–30 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Josefsaltar. Altarblatt von Jacob Carl Stauder aus Konstanz. Oben: Zustand während der Firnisabnahme. Unten: Ausschnitt mit Fehlstelle; Riss unter alter Retusche. *(vgl. Onken S. 110, Abb. 7)*

Zusammenfassung

Ziel der konservierenden und restauratorischen Massnahmen sowie der ergänzenden Eingriffe war es, das jeweilige Original wieder zur Geltung zu bringen. Nicht der werkstattneue Zustand der Altäre wurde angestrebt, sondern die Wiederherstellung der barocken Wirkung der Objekte als liturgische Gebrauchsgegenstände im Gesamtgefüge des Kirchenraumes. *(Abb. 31, 32)*

Zusammenstellung der verwendeten Materialien

- *Abbeizpaste:* Abbeizmittel rosa, Colores, Bräm AG, Zürich
- *Acronal 500 D:* Polyacrylsäureester BASF
- *Acrylemulsion 498 M:* Acrylharzdispersion, rein, Lascaux
- *Arbezol Spezial:* Holzschutzmittel, Benz AG, Rümlang
- *Beva 371:* Ethylen-Vinylacetat, Polyethylen, Ketonharz N, Paraffin gelöst in Toluol, Siedegrenzbenzin 100/140, Lascaux
- *Mowilith 20:* Polyvinylacetat
- *Picture Cleaner:* Mit Ammoniak verseiftes Bienenwachs in Terpentinöl und Wasser (nach Manfred Koller, Wien)
- *Xylamon LX härtend:* Holzfestiger auf Kunstharzbasis, Schmid, Rhyner AG, Adliswil.

Anmerkungen

1 Die Angaben in diesem Artikel wurden weitgehend dem Restaurierungsbericht des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK) vom Oktober 1986, zusammengestellt und bearbeitet von Thomas Becker, entnommen; einige Passagen für diese Publikation wurden von Marion Wohlleben ergänzt und überarbeitet. Die Restaurierungsarbeiten wurden von den Ateliers Franz Lorenzi und Ernst Höhn mit folgenden Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern ausgeführt: 1982 Brigitte Bütikofer, Ernst Höhn, Marianne Lorenzi, Judith Ries, Anna Stoll, Doris Warger; 1983 Gody Blaser, Ernst Höhn, Marianne Lorenzi, Regine Manger, Judith Ries, Anna Stoll; 1984 Thomas Becker, Danièle Gros, Ernst Höhn, Kurt Kihm, Judith Ries; 1985 Muriel Amez-Droz, Thomas Becker, Danièle Gros, Ernst Höhn. Holzschnitzarbeiten: J. Franco.

2 Fietz 1938, S. 276.

3 Vgl. obige Materialliste.

4 Fietz 1938, S. 277–278.

5 Aus dem Bericht von Annette Meier-Schendekehl, Chemisch-Technologisches Labor des Schweizerischen Landesmuseums (1994).

6 Für die verwendeten Materialien vgl. die obige Liste.

7 Fietz 1938, S. 262.

8 Fietz 1938, S. 267.

9 Aus dem Untersuchungsbericht: Deodat- und Theodoraaltar: Hier sind stellenweise zwei Mamorierungsfassungen festzustellen. Mit Hilfe der Pigmentanalyse sollte abgeklärt werden, ob nichts gegen eine Fassung von 1750 spricht. Es wurden die Pigmente aus einer roten und grünen Stelle, aus einer weissen Ader und einer grauen Fläche bestimmt. Beim Rot handelt es sich um

Abb. 31–32 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Links: Theodoraaltar. Seitliches Standbild der Hl. Barbara nach der Restaurierung. Rechts: Josefsaltar. Seitliche Figurengruppe der Hl. Anna Selbdritt nach der Restaurierung. Aufnahmen von 1995.

ein Eisenoxydrot. Das Grün besteht aus einem Preussisch Blau und einem gelben organischen Farbstoff, vermutlich einem Schüttgelb. Schüttgelb wird in Verbindung mit Preussisch Blau als Grün verwendet. Für die weisse Ader wurde Bleiweiss verwendet. Darin sind wenige Kohlenstoffschwarzpigmente zu finden. Das Grau ist ein mit wenig Preussisch Blau getöntes Bleiweiss. Alle diese Farben liegen auf einer weissen Bleiweissschicht. Bei einer anderen Probe aus einer roten Stelle konnte Zinnober nachgewiesen werden. Ebenfalls wurde ein Zinnoberrot unter der grauen Marmorierungsfläche festgestellt. Die spezielle Prüfung auf Chrom und Zink (spektrographisch) ergab ein negatives Ergebnis. Chrom- und Zinkpigmente waren zu dieser fraglichen Zeit noch nicht bekannt. Alle untersuchten Pigmente, die für die Marmorierung verwendet wurden, waren um 1750 gebräuchlich: Eisenoxydrot, das Mischgrün aus Preussisch Blau mit einem organischen gelben Farbstoff (vermutlich Schüttgelb), Kohlenstoffschwarz, Bleiweiss und Zinnober.

10 Fietz 1938, S. 266.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich: 1, 6, 7, 10, 12, 24.

Kantonales Hochbauamt Zürich – Fotoaktion 1995 (Kuno Gygax, Zürich, Elvira Angstmann, Männedorf): 2, 5, 11, 19, 20, 31, 32.

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: 3, 4, 8, 9, 13–18, 21–23, 25–30.

Zum Inhaltsverzeichnis

DIE FOTOGRAFIEN DES KANTONALEN HOCHBAUAMTES – EINE QUELLE FÜR DIE RESTAURIERUNGSGESCHICHTE

Lucia Cavegn

Bei der Erarbeitung der Restaurierungsgeschichte der Klosterkirche Rheinau kam dem bis ins Jahr 1900 zurückreichenden Fotobestand des kantonalen Hochbauamtes (HBA) sowie weiteren Sammlungen eine bedeutende Rolle zu. Die Gegenüberstellung von historischen Aufnahmen und Daten aus den schriftlichen Quellen hat nämlich ergeben, dass letztere lückenhaft überliefert sind, aber durch Hinweise auf historischen Fotos ergänzt werden können. Umgekehrt liessen sich Aufnahmen mit den in den Hochbauamtsunterlagen verzeichneten Massnahmen in Verbindung bringen, was Rückschlüsse bezüglich Anlass und Datum der Aufnahmen erlaubte. *(Abb. 1, 2)* Bis zur letzten grossen Restaurierung ab 1975 haben wir es nämlich mit mehr oder weniger unkommentierten Bilddokumenten zu tun. Die Zusammenführung der schriftlichen Baudaten mit Beobachtungen an den Fotos versprach somit aufschlussreiche Erkenntnisse für die Rekonstruktion der Restaurierungsgeschichte.

Zu Beginn der Arbeit galt es, den allein zur Klosterkirche rund 2000 Aufnahmen umfassenden Fotobestand des Hochbauamtes mit dem Computer zu erfassen. Als Grundlage dienten frühere, maschinengeschriebene Fotoblätter, mit denen bereits ein grosser Teil des Bestandes erfasst worden war. Sie mussten überprüft und ergänzt werden.

Die kantonale Denkmalpflege wurde anfangs 1958 als Abteilung des Hochbauamtes geschaffen; die ersten Fotodokumentationsblätter reichen also nicht weiter zurück. In den Jahrzehnten davor hatten sich die Verantwortlichen beim kantonalen Hochbauamt darauf beschränkt, nur wichtige oder repräsentative Ansichten eines Objektes in das amtseigene Fotoarchiv aufzunehmen.[1] Die Fotografien wurden im Format 13x18 cm auf Bildkarten aufgezogen und mit den entsprechenden Angaben beschriftet. Dieses alte Fotoarchiv darf heute selbst als ein bedeutsames historisches Zeugnis für die damalige Auffassung von Dokumentation betrachtet werden.

Von vielen Aufnahmen, die aus der Zeit vor 1960 stammen, hatten wir Neuabzüge zu bestellen. Ausser den spärlichen Daten aus einer HBA–Übersichtsliste besassen wir keine weiteren Hinweise für die Identifikation der Aufnahmen. Wir untersuchten deshalb zuerst, ob die Bilder mit einer aus den Akten bekannten Massnahme zusammengebracht werden konnten. Das Resultat war eher mager. Vor allem bei den Innenaufnahmen war eine solche Zuordnung anfänglich nur in wenigen Fällen möglich. Ein Grund dafür lag auch darin, dass wir erst später, durch die Geschäftsregister des Hochbauamtes im Staatsarchiv Zürich, zu detaillierteren Angaben über einzelne Restaurierungsarbeiten gelangt sind.

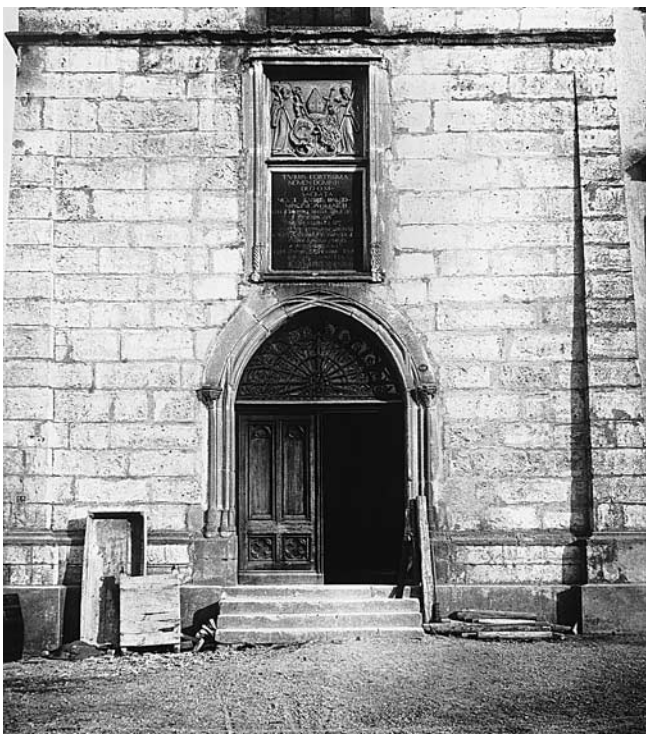


Abb. 1–2 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Links: Sockelpartie am Nordturm. Rechts: Hauptportal. Die historischen Aufnahmen entstanden im November 1901 und können zeitlich mit den Baumassnahmen an den Turmaufsätzen in Zusammenhang gebracht werden.

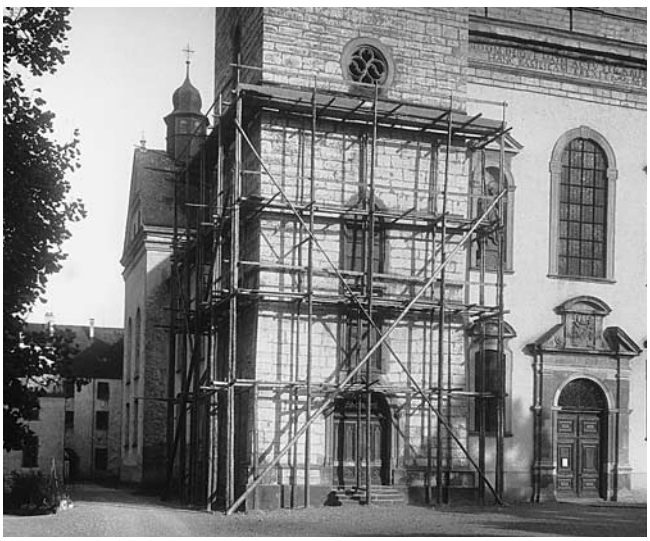


Abb. 3–4 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Oben: Doppelturmfront mit Eingangsfassade und Anstaltsmauer im Vordergrund. Bemerkenswert sind die provisorisch geschlossene Schallöffnung auf der Nordseite des Südturmes und die renovationsbedürftige, aber noch verputzte Giebelpartie. Historische Aufnahme um 1908. Unten: Nordturm mit Gerüst im Sockelbereich. Rechts ist die kurz zuvor erneuerte Eingangsfassade mit dem sanierten Hauptportal und der Giebelpartie mit entferntem Verputz erkennbar. Aufnahme vom Oktober 1926.

Je mehr Fotografien wir nun aber verarbeitet, d.h. genau betrachtet, beschrieben und elektronisch erfasst hatten, desto mehr fielen uns auf den Bildern geringfügige Veränderungen an der Klosterkirche Rheinau auf. Folglich konnte durch den Vergleich von Details auf Fotografien unterschiedlichen Alters der Zeitpunkt einer nicht oder nur vage datierten Massnahme oft präzisiert oder eingegrenzt werden. Die exakten Datumsangaben der Hochbauamt-Fotografien waren dabei ausserordentlich wertvoll. Manchmal konnte auch ein zufällig abgebildetes Detail zur Klärung einer Frage beitragen. So sind z.B. auf einer alten Fotografie von 1907 *(vgl. Wohlleben Restaurierungsgeschichte, S. 184)*, die den Ausbruch der verwitterten Masswerke in der nördlichen Schallöffnung des Südturmes zeigt, auch noch Reste einer Fassung am Gewände zu erkennen. Diese Aufnahme liefert den Hinweis, dass das Gewände der alten Schallöffnung einmal überstrichen war. Ein solcher Zustand wird in den Bauakten nie erwähnt und ist, nachdem das Gewände 1921 vollständig erneuert worden ist, heute nicht mehr nachvollziehbar. *(Abb. 3)*

Durch das exakte Beobachten und Vergleichen der Fotografien konnten einige Datenlücken geschlossen werden. In der Baumassnahmentabelle[2] haben wir alle zwischen 1800 und 1975 schriftlich belegten Massnahmen zusammengestellt und überall dort, wo Fotografien eindeutig einen baulichen Zustand belegen, deren Nummer aufgeführt. Die grosse Mehrheit der Fotografien dokumentiert den Vor- oder Nachzustand einer Restaurierungsmassnahme. Mit der Gesamtrestaurierung ab Mitte der 1970er Jahren werden auch Zwischenzustandsaufnahmen häufiger. So konnte die kantonale Denkmalpflege eine Reihe von Bildserien, die beteiligte Restauratoren für ihre Arbeit aufgenommen hatten, in ihre Fotodokumentation eingliedern.

Der Fotobestand zur ehemaligen Klosterkirche Rheinau beschränkt sich nicht nur auf Eigenaufnahmen des Hochbauamtes; wichtige Bilddokumente befinden sich auch im Eidgenössischen Archiv für Denkmalpflege (EAD) in Bern. Eine ergiebige Sammlung von Fotografien zu Rheinau stammt aus dem privaten Nachlass des langjährigen Zürcher Kantonsbaumeisters Hermann Fietz (1869–1931).[3] Rund 80 schwarzweisse Negative dokumentieren die ehemalige Klosterkirche.[4] *(Abb. 4)* Hinzu kommen noch rund 40 Abzüge, die sein Sohn Hermann Fietz (1898–1977), Architekt und Bauhistoriker, nach dem Tod seines Vaters, grob nach Motiven geordnet auf braune Packpapierbögen aufgeklebt hat.[5] Bei den Fietzschen Aufnahmen handelt sich um Aussen- und Innenansichten, um Fotos der Ausstattung und von liturgischen Gerätschaften aus dem Klosterschatz. Es ist anzunehmen, dass Kantonsbaumeister Fietz zahlreiche Aufnahmen nicht im Auftrag des Staates, sondern aus privatem Interesse gemacht hat. Dies würde die Tatsache erklären, dass die wenigsten Abzüge datiert sind. Handelte es sich um eine abgebildete Restaurierungsmassnahme, so konnte doch bei etwa der Hälfte der Aufnahmen wenigstens das Jahr ermittelt werden. Erstaunlicherweise finden sich

im Nachlass von Hermann Fietz einige wichtige Bilddokumente, die dem Hochbauamt fehlen. So existiert eine Aufnahme, auf der die freigelegten Ziegelsteine im Scheitel des Chorbogens zu sehen sind. Diese Fotografie ist der einzige Beleg für Reparaturen am Gewölbe, die um 1915/16 vorgenommen wurden. *(vgl. Wohlleben Restaurierungsgeschichte, S. 194, Abb. 30)*

Wie gross die Bedeutung der Fotografie als historische Quelle für die Aufarbeitung einer Restaurierungsgeschichte ist, beweist im Fall der Klosterkirche Rheinau auch folgendes Beispiel: In seiner Dissertation zur Baugeschichte der Klosterkirche Rheinau von 1932 schreibt Hermann Fietz, dass das Stifterepitaph einst an der Nordwand des vierten Langhausjoches angebracht war, sich nun aber «in der letzten Seitenkapelle rechts» befinde.[6] An dieser Stelle ist jedoch heute das Epitaph von Leodegar Ineichen, dem letzten Abt von Rheinau. *(Abb. 6)* Dagegen vermerkt derselbe Autor im Kunstdenkmälerband 1938, dass das Stifterepitaph «bei Ausbruch einer Tür» zerstört worden sei.[7] Aus den Bauakten wusste man, dass 1867 tatsächlich ein neuer Zugang im vierten Langhausjoch angelegt worden war. Ob damals das Stifterepitaph verloren ging, war wegen der widersprüchlichen Angaben bei Fietz unklar. Glücklicherweise stiessen wir auf eine datierte Aufnahme des Stifterepitaphs aus dem Jahre 1934. Da in demselben Jahr gemäss der Epitaphinschrift die Translation der Asche von Leodegar Ineichen in die Klosterkirche stattfand, schlossen wir daraus, dass das Stifterepitaph 1867 beim Ausbruch der Nordportals ins erste Südjoch verlegt und 1934 durch das heutige Epitaph von Leodegar Ineichen ersetzt wurde.

Interessant ist die quantitative Verteilung der Hochbauamtfotos über die Jahrzehnte und damit die Entwicklung der Dokumentationstätigkeit. Seit der ältesten Aufnahme von 1862 (Repro einer Aufnahme aus Privatbesitz) entstanden bis 1920 rund 200 Aufnahmen, von denen knapp ein Drittel das Äussere betreffen. *(Abb. 5)* Aus dem Zeitraum von 1921 bis 1945 sind dagegen nur gerade 55 Aussen- und 29 Innenaufnahmen bekannt. Dieser Rückgang dürfte vermutlich im Zusammenhang mit den wirtschaftlichen Problemen vor und während des 2. Weltkrieges stehen. Für die Zeit zwischen Kriegsende und 1970 sind rund 500 Fotos bekannt, je zur Hälfte Aussen- und Innenaufnahmen. Ab 1971 ist eine starke Zunahme der fotografischen Dokumentationstätigkeit zu verzeichnen. In den letzten 25 Jahren entstanden mehr als 1000 Neuaufnahmen des bedeutenden Sakralbaues. Als separate Gruppe sind rund 100 Reproduktionen zu erwähnen, von denen 80 aus dem Nachlass Fietz stammen.

Das Archivierungsverfahren der Dokumentationsstelle der kantonalen Denkmalpflege besteht heute u.a. darin, die von der Fotoabteilung des kantonalen Hoch-

Abb. 5 Rheinau. Klosterinsel. Gesamtansicht der ehem. Klosteranlage am Ende des 19. Jahrhunderts. Historische Aufnahme von 1897.

bauamtes erstellten, mit Film- und Bildnummer versehenen Vergrösserungen (Format 13x18 cm) elektronisch zu erfassen, mit einer kommentierenden Legende zu versehen und auf A4–Blätter aufzuziehen. Mit der 1990 eingeführten EDV–Verarbeitung sind gezielte chronologische und thematische Abfragen möglich.

Der Wert historischer Aufnahmen für die Arbeit der Denkmalpflege kann abschliessend wie folgt umrissen werden: Wo schriftliche Unterlagen nur fragmentarisch ältere Restaurierungsmassnahmen erschliessen, können bei der Untersuchung früherer Gebäudezustände Fotografien oftmals aufschlussreich und nützlich sein. Fehlt eine genaue Datierung, ist die Aussagekraft eines Bildes geschmälert. Im Vergleich mit ähnlichen Fotografien ist es dann allenfalls möglich, den ungefähren Aufnahmezeitpunkt zu ermitteln. Als Bilddokumente halten sie immer nur ein momentanes Erscheinungsbild der Oberfläche fest. Für die heutige Fotodokumentation leiten wir daraus die Erkenntnis ab, dass Fotografien für spätere Generationen nur dann wirklich verständlich und nützlich sind, wenn sie auch präzise kommentiert und systematisch erschlossen sind. Bei Aufnahmen von Gesteinsuntersuchungen an der Aussenmauer haben wir die Erfahrung gemacht, dass Detailaufnahmen ohne spezifische Angaben wie Lagebeschreibung oder sogar Kartierung im nachhinein kaum mehr lokalisierbar sind und deswegen nur noch einen sehr geringen Dokumentationswert besitzen. Schliesslich hängt die Zweckmässigkeit einer Fotodokumentation ganz entscheidend auch von ihrer Gliederung und Überschaubarkeit ab, gerade im Hinblick auf einen späteren Benützer.

Abb. 6 Rheinau. Ehem. Klosterkirche. Epitaph des letzten Rheinauer Abtes Leodegar Ineichen. An dieser Stelle im 1. Langhausjoch (Süd) befand sich von 1867–1934 das Stifterepitaph. Rechts davon steht der 1715 von Johann Josef Auer aus Rorschach geschaffene barocke Taufstein. Aufnahme von 1979.

Anmerkungen

1 Dieses Fotoarchiv wird von der Fotoabteilung des Hochbauamtes (Leiter: Kuno Gygax, Zürich) in gleicher Art und Weise bis heute geführt. Die Fotonegative werden praktisch vollumfänglich aufbewahrt und formatabhängig nach Laufnummern in einem Sicherheitsraum archiviert. Von repräsentativen Ansichten werden Positivabzüge – heute meist im Format 9x13 cm – hergestellt, auf Bildkarten aufgezogen und beschriftet.

2 Vgl. den Beitrag von Marion Wohlleben zur Restaurierungsgeschichte, S. 175–198.

3 Vgl. Müller, Thomas: Hermann Fietz (1869–1931), Zürcher Kantonsbaumeister 1896–1931. Bauschaffen im Dienste der Öffentlichkeit, Typoskript Zürich 1992. Hermann Fietz war vom 1. Januar 1896 bis zu seinem Tod am 24. Januar 1931 Zürcher Kantonsbaumeister und damit Leiter des kantonalen Hochbauamtes.

4 Die Negative stammen aus dem Nachlass Fietz und wurden im Zusammenhang mit der Monografie der kantonalen Denkmalpflege zur Verfügung gestellt.

5 Jedes Blatt trägt den Stempel «No, Hermann Fietz, Arch.».

6 Fietz Klosterkirche 1932, S. 32.

7 Fietz 1938, S. 282, Anm. 4.

Abbildungsnachweis

Kantonales Hochbauamt Zürich: 1–3, 6.

Fotonachlass Kantonsbaumeister Fietz: 4.

Foto Koch, Schaffhausen: 5.

Zum Inhaltsverzeichnis

BIBLIOGRAPHIE ZUR EHEMALIGEN KLOSTERKIRCHE RHEINAU

- Ausstellungskatalog Rheinau 1978 = Bugmann, P. Kuno; Drack, Walter; Geiger, Hans-Ulrich; Hagen, Christoph; Helfenstein, Ulrich; Jaggi, Werner Konrad; Kläui, Hans; Knoepfli, Albert; Rapp, Anna; Reinle, Adolf; Schönherr, Alfons; Schnyder, Rudolf; Trachsler, Walter; Wüthrich, Lucas: Kloster Rheinau zur 1200–Jahr–Feier, Stäfa 1978.

- Baublatt 1986 = Ehemalige Klosterkirche Rheinau ZH restauriert, in: Schweizer Baublatt Nr. 55 (8. Juli 1986), S. 39–43.

- Baur 1932 = Baur, Albert: Rheinau, in: Heimatschutz 27 (1932), S. 17–25.

- Bauzeitung 1978 = Restaurierung der ehemaligen Klosterkirche Rheinau, in: Schweizerische Bauzeitung 96 (1978), Heft 25, S. 493–503.

- BerZD = Berichte Zürcher Denkmalpflege: 1. Bericht 1958–1959, Zürich 1961, S. 52–53; 3. Bericht 1962–1963, Zürich 1967, S. 67–71; 4. Bericht 1964–1965, Zürich 1969, S. 90–91; 5. Bericht 1966–1967, Zürich 1971, S. 95–98; 6. Bericht 1968–1969, Zürich 1973, S. 118; 7. Bericht 1970–1974, 2. Teil, Zürich 1978, S. 137–138; 8. Bericht 1975–1976, Zürich 1980, S. 161–168, 169; 9. Bericht 1977–1978, Zürich 1982, S. 138–141; 10. Bericht 1979–1982, Zürich 1986, S. 206–209.

- Boesch 1956 = Boesch, Gottfried: Vom Untergang der Abtei Rheinau, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 38, Heft 3, Zürich 1956.

- Briner 1959 = Briner, Eduard: Die Rheinauer Sakristei, in: Unsere Kunstdenkmäler 10 (1959), S. 80–81.

- Butz 1954 = Butz, Heinrich Gerhard: Die Benediktinerabtei Rheinau im Zeitalter der Gegenreformation (1531–1616), (Diss. Zürich), Wohlen 1954.

- Erb 1895 = Erb, August: Das Kloster Rheinau und die Helvetische Revolution (Diss. Zürich), Zürich 1895.

- Fietz Kloster 1932 = Fietz, Hermann: Kloster Rheinau, Zürich 1932.

- Fietz Klosterkirche 1932 = Fietz, Hermann: Der Bau der Klosterkirche Rheinau – Eine Darstellung zur Geschichte der Bauwirtschaft und Bautechnik zu Anfang des 18. Jahrhunderts (Diss. Zürich), Zürich 1932.

- Fietz 1938 = Fietz, Hermann: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 1, Basel 1938, S. 225–368.

- Fietz 1939 = Fietz Hermann: Das Kunstkabinett des Klosters Rheinau, in: Zürcher Taschenbuch 60 (1940), Zürich 1939, S. 169–182.

- Gubler 1978 = Gubler, Hans Martin: Klosterkirche Rheinau, Schweizerische Kunstführer Nr. 237, Bern 1978.

- Helvetia Sacra 1986 = Helvetia Sacra. Frühe Klöster, die Benediktiner und Benediktinerinnen in der Schweiz, hg. Kuratorium der Helvetia Sacra, Bern 1986.

- Henggeler 1931 = Henggeler, P. Rudolf: Professbuch der Benediktinerabteien Pfäfers, Rheinau, Fischingen, Zug 1931.

- Hohenbaum van der Meer 1778 = Hohenbaum van der Meer, P. Moritz: Geschichte der tausendjährigen Stiftung des freieximierten Gotteshauses Rheinau, Donaueschingen 1778.

- Keller-Schweizer 1972 = Keller-Schweizer, Elisabeth: Francesco Antonio Giorgioli (1655–1725) – Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Barockmalerei, Zürich/Freiburg im Breisgau 1972.

- Kläui 1962 = Kläui, Hans: Die Aufhebung der Benediktinerabtei Rheinau, in: Zürcher Chronik 30 (1962), Nr. 1, S. 2–6.

- Kolb 1983 = Kolb, Guido J. (Hg.): Verpflichtendes Erbe – Die katholische Kirche in Stadt und Landschaft Zürich, Zürich 1983.

- Kosel 1969 = Kosel, Karl: Die Stukkaturen der Schmuzergruppe 1695–1725, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 59/60 (1969), S. 101–248 (bes. 136–146).

- Lieb/Dieth 1960 = Lieb, Norbert; Dieth, Franz: Die Vorarlberger Barockbaumeister, München/Zürich 1960.

- Meier 1981 = Meier, Kurt-Werner: Die Zurlaubiana, Aarau/Frankfurt a.M./Salzburg 1981.

- Nieberl 1942 = Nieberl, Rupert: Rheinau, Horgen 1942.

- Oechslin (Hg.) 1973 = Oechslin, Werner (Hg.): Die Vorarlberger Barockbaumeister (Katalog der Ausstellung in Einsiedeln und Bregenz zum 250. Todestag von Br. Caspar Moosbrugger, Mai – September 1973), Einsiedeln 1973.

- Oechslin 1990 = Oechslin, Werner: Die Vorarlberger Barockbaumeister und ihre Deutung in der deutschen Barockforschung, in: Vorarlberger Barockbaumeister – 10 Hauptwerke (Katalog zur Ausstellung der Gemeinde Au und des Vorarlberger Landesmuseums 29. Juli – 2. September 1990), Bregenz 1990.

- Onken 1972 = Onken, Thomas: Der Konstanzer Barockmaler Jacob Carl Stauder 1694–1756 – Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockmalerei, Sigmaringen 1972.

- Peter 1960 = Peter, Heinrich: Klosterkirche Rheinau, Schweizerische Kunstführer Nr. 46, Bern 1960.

- Pfaff 1978 = Pfaff, P. Maurus: Das alte Hochrheinstift Rheinau und das neue Beuron. 778 Rheinau-Jubiläum 1978, Beuron 1978.

- De Quervain 1984 = De Quervain, Francis: Gesteinsarten, Bd. 6, Typoskript Zürich 1984, S. 186–191.

- Rahn 1900 = Rahn, Johann Rudolf: Die letzten Tage des Klosters Rheinau – Erinnerungen aus der Studienzeit, in: Zürcher Taschenbuch 23 (1900), Zürich 1900, S. 185–221.

- Rahn 1901 = Rahn, Johann Rudolf: Studien über die ältere Baugeschichte, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1901, Neue Folge Bd. 3, Zürich 1901, S. 252–269.

- Reinle, Adolf: Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 1, Frauenfeld 1968, S. 402–404.

- Reinle 1968 = Reinle, Adolf: Das romanische Tympanon der Klosterkirche Rheinau, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 1968, Heft 45 (Festschrift Karl Schib), Thayngen 1968, S. 23–37.

- Reinle, Adolf: Die Säckinger Friedensprozession und ihre lebenden Bilder von 1730–1783, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 47 (1990), Heft 4, S. 305–326.

- Rothenhäusler Ecclesiae Monasterii 1900 = Rothenhäusler, Erwin: Idae vetereris eccelsiae Monasterii Rhenovensis, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1900, Neue Folge Bd. 2, Zürich 1900, S. 130–136.

- Rothenhäusler Fintansgrab 1900 = Rothenhäusler, Erwin: Kunstgeschichtliches zum Fintansgrab in Rheinau, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1900, Neue Folge Bd. 2, Zürich 1900, S. 137.

- Rothenhäusler 1902 = Rothenhäusler, Erwin: Baugeschichte des Klosters Rheinau (Diss. Freiburg im Breisgau), Freiburg im Breisgau 1902.

- Schoch 1922 = Schoch, Franz: Die Aufhebung der Abtei Rheinau, 256. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Winterthur 1922.

- Zapf 1786 = Zapf, Georg Wilhelm: Reisen in einige Klöster Schwabens, durch den Schwarzwald und die Schweiz im Jahr 1781, Erlangen 1786.

- Zürcher 1980 = Zürcher, Richard: Die Bedeutung der Farbe im Raumbild des spätbarocken Sakralraumes, in: Von Farbe und Farben (Festschrift Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag), Zürich 1980, S. 257–265.

Zum Inhaltsverzeichnis

ORTSREGISTER

Andechs 131
Andelfingen 188, 191, 198, 271, 272
Arogno 127, 130
Altenburg 142, 154, 165, 175, 233, 249, 250
Aub 118
Augsburg 11, 20, 21, 50, 62, 68, 72, 94, 95, 106, 110, 111, 114, 329
Baden/AG 40, 98, 118, 175
Banz 126, 127
Basel . . . 9, 20, 97, 101, 102, 130, 145, 146, 154, 155, 157, 164, 165, 166, 174, 188, 254, 321, 334, 335, 338, 339, 340
Bern 12, 31, 102, 130, 164, 165, 166, 174, 219, 229, 340, 356
Beromünster 157
Beuron 12, 101, 141, 166
Bissone 127, 130
Blatten/LU 115
Caravaca 158
Celle 21
Coburg 127, 128, 129
Danzig 17, 21, 165
Disentis 115
Donauwörth 106, 136, 143
Dresden 21
Edelstetten 136
Einsiedeln 12, 36, 38, 44, 45, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 65, 68, 76, 97, 98, 101, 102
114, 145, 146, 149, 157, 159, 160, 164, 165, 166, 168, 173, 174, 176, 177, 198, 265, 286, 299
Eisenberg 127, 128
Engelberg 78, 100
Florenz 121, 128
Freiburg i.Br. 165
Füssen 74, 76, 91, 131, 146, 148
Gelfingen 136
Hofen (Friedrichshafen) 131, 136, 146
Huttwil 162, 166
Ilgen 136, 146
Innsbruck 95
Irsee 36, 60, 134, 136, 137, 146
Karlsruhe 60, 114, 165
Kaufering 136, 146
Kempten im Allgäu 11, 62, 75, 112, 113, 345
Köln 12, 16, 20, 100, 165
Konstanz 11, 51, 62, 71, 72, 77, 93, 98, 102, 108, 110, 165, 223, 302, 321, 331, 342, 343, 353
Lausanne 9, 12
Lostallo 122, 136
Lugano 127, 128, 129
Luzern 9, 12, 97, 109, 114, 136, 155, 159, 165, 166, 171, 174, 257, 336, 338, 340
Mailand 121, 128
Mammern 111
Melide 124, 127
Meride 96, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 137, 224, 293
München 20, 21, 31, 59, 100, 101, 110, 111, 145, 146, 165, 174, 313, 321, 323
Münsterlingen 106, 123, 127, 321
Muri 38, 44, 62, 68, 69, 72, 88, 89, 97, 98, 102, 115, 116, 118, 120
122, 123, 126, 127, 132, 136, 140, 141, 143, 145,150, 157, 158, 164, 165, 221, 227, 321, 323
Müstair 286
Neapel 71, 124
Neudorf/LU 159

Neuhausen/SH 53, 249
Nohl/ZH 53, 233, 249, 250
Nürnberg 21, 156, 166
Obergermaringen 131, 136
Obermarchtal 131, 132, 136, 145
Ottobeuren 100, 106, 321
Pfäfers 97, 100, 115, 118, 120, 121, 126, 127
Pfreind 136
Pielenhofen 106, 321
Potsdam 17
Regensburg 18, 19, 20, 21, 165
Rheinheim 40, 51
Rohr 81, 90, 100, 101, 102, 149
Rom 66, 100, 121, 123, 124, 128, 129
Rorschach 53, 74, 77, 83, 85, 87, 94, 210, 249, 344, 345, 350, 351, 358
Rottenbuch 95
Säckingen 115, 321
Salem 105, 114, 131, 132
Sarnen 150
Schaffhausen . . 38, 52, 102, 145, 146, 149, 153, 158, 164, 168, 171, 172, 173, 174, 198, 230, 233, 249, 289, 300, 358
Schneisingen 136
Schussenried 67, 321
Sion/Sitten 9, 12, 83, 96, 98, 171, 174
Solothurn 12, 73, 74, 103, 104, 105, 109, 114, 183, 233, 250
Speiden 136
Speinshart 127, 131
St. Blasien 70, 115
St. Coloman 136
St. Gallen 12, 154, 229
St. Kathartinental/TG 101, 205, 220, 321
St. Margrethen 198
St. Trudbert 128
St. Urban 12, 36, 69, 143, 340
Stein am Rhein 171, 172
Steingaden 131, 146
Steinhausen 141
Stötten am Auerberg 131
Stralsund 21
Überlingen 132
Venedig 15, 16, 17, 18, 20, 30, 114, 121, 124, 128, 310
Vilgertshofen 143, 146
Villingen 11, 67, 97, 214, 215, 216, 217, 225, 249, 251
Wald/D 106, 115
Wangen im Allgäu 62, 71, 72, 79, 80, 81, 299, 301, 321, 323, 330
Warschau 127, 128
Weimar 21, 127, 128
Weingarten 95, 123, 131, 134, 136, 141, 143, 146
Weissenau 36, 106, 127, 141, 142, 143, 146
Wessobrunn 11, 62, 88, 89, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125
126, 128, 129, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 145, 289
Wettenhausen 136
Wien 20, 21, 31, 128, 165, 353
Ziemetshausen 136, 146
Zillis 12, 156, 158, 286
Zürich 9, 10, 12, 21, 29, 32, 36, 53, 54, 59, 60, 97, 98, 101, 102, 107, 114, 119, 130, 132, 145, 146, 150
153, 154, 157, 160, 165, 166, 174, 175, 177, 180, 181, 185, 188, 189, 190, 192, 194–198, 206, 211, 215, 219
220, 229, 230, 246–249, 256, 257, 262, 276, 280, 281, 286, 287, 297, 298, 317, 321, 332, 335, 340, 353–355, 358
Zusamaltheim 141

Zum Inhaltsverzeichnis

PERSONENREGISTER

Aichner, Rudolf (Baumeister) 188
Albertin, Peter (Bautechniker) 11, 42, 53, 54, 205, 207, 218, 229, 231, 233, 234, 237, 238, 239 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 253, 257, 261
Albrecht, Christoph (Orgelbauer) 50, 62, 67, 97
Allweiler, Hans Jörg (Schlosser) 51, 62, 223
Altenburg, Johann Ernst (Trompetenspieler, Musiktheoretiker) 154
Amacher, Paul (Holzbildhauer) 228, 338, 339
Antonini, Michael (Steinhauer) 190, 198
Appiani, Jakob (Stukkateur) 62, 101, 140, 146
Arnold, Andreas (Naturwissenschaftler) 11, 197, 201, 204, 207, 210, 229, 230, 233, 249, 256
Asam, Cosmas Damian (Maler) 123, 126, 134
Auer, Johann Josef (Bildhauer) 49, 50, 51, 62, 74, 77, 78, 83, 85, 87, 94, 100, 299, 341, 344, 345, 350, 351, 358
Bacher, Ernst (Generalkonservator) 20, 21
Baldinger, Hugo (Stukkateur) 11, 225, 230
Baumgartner, Wolfgang (Maler) 111
Beck, Johann Jakob (Zeichenlehrer) 48, 52
Becker, Thomas (Restaurator) 230, 341, 353
Beer, Franz (Baumeister) . . . 11, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 59, 60, 67, 115, 134, 205, 217, 257
Beer, Gabriel (Palier) 49
Beer, Johann Michael (Baumeister) 49
Beer, Michael (Baumeister) 51
Béguelin, Reinhard (Schlosser) 220
Bergmüller, Johann Georg (Maler) 11, 62, 72, 98, 110, 111, 113, 114, 323, 329
von Bernhausen, Eberhard III. (Abt von Rheinau) 62, 65
Bettini, Giovanni Battista (Baumeister, Stukkateur) 115, 136
Billi, Josef (Maler) 50
Bintz, Johannes (Stukkateur) 140, 146
Bleuler, Conrad (Regierungsrat Kt. ZH) 181
Bluntschli, Alfred Friedrich (Architekt) 183, 197
Bossard, Josef (Orgelbauer) 95
Bosshard, Emil (Restaurator) 204, 228
Brachert, Thomas (Restaurator) 100, 204, 313, 320, 321
Bretscher-Wipf, O. (Dachdecker) 193
Brunner, Hans Jakob (Pfarrer in Zürich) 177
Büchel, Emanuel (Zeichner, Maler) 154, 155
Bürkli, Salomon (Stukkateur) 132
Busser, Mathäus (Schreiner) 50
Buzzi, Maria Sibilla 128
Carlone, Giovanni Andrea (Maler) 121, 127
Cavegn, Lucia 11, 12, 142, 355
Cellmeyer, Jakob (Schmied) 160
Circignani, Nicolo (gen. Pomarancio, Maler) 124
Coli, Giovanni (Maler) 121
Colomba, Giovanni Battista (Maler) 121, 127, 130
Colomba, Luca Antonio (Maler) 121, 127, 130
Dangel, Januarius I. (Abt von Rheinau) 51, 62, 89, 90, 91, 92, 102, 290
David, Ludovico (Maler) 121
Dehio, Georg (Kunsthistoriker) 15, 17, 20, 36, 53
Demuoth, Jakob (Zimmermeister) 49
von Deutz, Rupert (Theologe, Abt) 172, 174
Discepoli, Giovanni Battista (Maler) 121
Drack, Walter (Denkmalpfleger Kt. ZH 1958–1982) 11, 53, 201, 204, 217, 227, 229, 230, 297
Dvořák, Max (Kunsthistoriker) 15, 20
Effinger, Roman I. (Abt von Rheinau) 40, 51, 62, 92, 342, 347
Ehmann, Peter (Bauingenieur) 11, 207, 229, 230, 248, 257

Emmenegger, Oskar (Restaurator) 11, 196, 291, 297
Engist, Br. Stefan (Schreiner) 39, 51, 62, 75, 84, 93, 94, 112, 345, 346, 347, 349
Erb, Josef (Maurermeister) 194, 198
Fech, Br. Heinrich (Schreiner) 50, 62, 68
Feichtmayr, Michael (Maler) 115, 131
Feulner, Adolf (Kunsthistoriker) 109, 114
Fietz, Hans Rudolf (Bauingenieur) 166, 206, 208, 222, 230, 256, 257
Fietz, Hermann d.Ä. (Kantonsbaumeister) 10, 180, 183, 185, 187, 190, 196, 197, 198
215, 224, 231, 244, 245, 246, 276, 293, 298, 340, 356, 357, 358
Fietz, Hermann d.J. (Architekt) 36, 37, 38, 39, 41, 42, 53, 54, 59, 60, 62, 79, 80
84, 97, 98, 100, 102, 114, 117, 119, 130, 133, 136, 144, 145, 146, 164, 165, 173, 174, 180, 197
223, 229, 233, 249, 257, 259, 262, 263, 287, 290, 292, 297, 300, 321, 332, 340, 353, 354, 357, 358
Fink, Augustinus (Abt von St. Blasien) 115
Fortmann, Nikolaus 65, 88, 101
Foster, Melchior (Kupferschmied) 171
Frey, Januarius II. (Abt von Rheinau) 48, 52, 53, 62, 89, 161, 269
von Freyburg, Abt Bernhard I. (Abt von Rheinau) 62, 65, 168
Füeg, Urs (Bildhauer) 50, 62, 68
Gabler, Joseph (Orgelbauer) 95
Geist, Conrad Ferdinand (Weihbischof von Konstanz) 39
Germann, Georg (Kunsthistoriker) 145, 146, 164, 165
Germann, Johann Ulrich (Baumeister) 189, 197
Gherardi, Filippo (Maler) 121
Gigl, Pontian (Stukkateur) 62, 88, 89, 101, 140, 141, 142, 143, 144
Giorgioli, Carlo Giuseppe 128
Giorgioli, Francesco Antonio (Maler) 11, 37, 38, 49, 50, 96, 115, 116, 118, 120
121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 136, 137, 224, 293
Giorgioli, Giovan Pietro d.Ä. (gen. Il Longo, Holzbildhauer) 128
Giorgioli, Giovan Pietro d.J. (Maler) 118, 129
Giorgioli, Giuseppe (Bildhauer, Stukkateur) 127
Giorgioli, Quirico Antonio (Maler) 129
Gipordano, Luca (Maler) 124
Göz, Gottfried Bernhard (Maler) 111
Greuth, P. Basilius (Konventuale in Rheinau) 35, 64, 65
Grob, Jakob (Spenglermeister, Kunstschmied) 215, 219, 230
Gruber, August (Architekt) 201
Grünenfelder, Josef (Kunsthistoriker) 10, 11, 201, 221, 227, 229, 291, 292, 297
Grunder, Karl (Kunsthistoriker) . . . 11, 12, 35, 55, 61, 65, 97, 114, 116, 134, 138, 225, 329, 340, 343, 344, 345, 350
Gubler, Hans Martin (Kunsthistoriker) 37, 53, 55, 59, 100, 164, 198
Günther, Matthäus (Maler) 111
Hablützel-Gasser, J. (Baumeister) 194, 198
von Habsburg, Hartmann 62, 65, 138, 146
Hagen, Christoph (Kunsthistoriker) 12, 263
Hagenbuch, Franz (Regierungsrat Kt. ZH) 177, 188
Heim, Gerold (Abt von Muri) 72, 323
Heimberg, Bruno (Restaurator) 10, 11, 19, 21, 23
Henggeler, P. Rudolf (Konventuale in Einsiedeln) 35, 39, 53, 54, 114, 196, 198, 276, 290, 297
Hering-Mitgau, Mane (Kunsthistorikerin) 11, 12, 54, 147, 166, 173, 174, 287
Hermann, Werner (Spenglermeister) 215
Herrmann, Franz Ludwig (Maler) 11, 51, 62, 75, 103, 111, 112, 113, 114, 345
Heydrich, Christian (Kunsthistoriker, Restaurator) 11, 12, 53, 100, 204, 299, 321, 340
Hinnen, Theophil (Schreinermeister) 335
Hohenbaum van der Meer, P. Moritz (Prior in Rheinau) 39, 51, 53, 60, 62, 65, 97, 101, 102
Höhn, Ernst (Restaurator) 204, 321, 353
Holenstein, Otto (Altarbauer) 335
Holzer, Johann Evangelist (Maler) 111
Hubel, Achim (Kunsthistoriker, Denkmalpfleger) 10, 11, 15, 21, 28
Hümpel, Johann Kaspar (Orgelbauer) 95

Zum Inhaltsverzeichnis

Ineichen, Josef (Bildhauer) 11, 41, 42, 53, 54, 209, 210, 211, 212, 225, 230, 253
Ineichen, Leodegar (Abt von Rheinau) 53, 62, 142, 177, 194, 357, 358
Iten, Basilius (Abt von Rheinau) 42, 43, 53, 62, 65, 88, 160, 168
Johann, Rolf (Bauingenieur) 11, 207, 229, 230, 257
Kälin, Jakob (Bildhauergeselle) 50, 62, 68
Kappeler, Fr. (Steinhauermeister) 194, 197, 198
Keller-Schweizer, Elisabeth (Kunsthistorikerin) 11, 95, 102, 115, 130, 136, 142, 146
Knoepfli, Albert (Kunsthistoriker, Denkmalpfleger) 11, 12, 101, 201, 204, 220, 227
228, 229, 230, 256, 272, 285, 292, 298
Knopflin, P. Fitan (Konventuale in Rheinau) 39
Kollegger, Hans (Architekt) 201, 256
Kosel, Karl (Kunsthistoriker) 136, 137, 146
Kuhn, Theodor (Orgelbauer) 192, 194
Kühn, Hermann (Naturwissenschaftler) 222, 230, 313, 321, 325
Kurella, Annette (Restauratorin) 11, 323, 332
Lacher, Bonaventura II. (Abt von Rheinau) 51, 62, 92, 141, 142
Lampardt, Hans Martin (Maler) 62, 341
Lanz, Hanspeter (Kunsthistoriker) 11, 165, 167, 287
Lauber, Herbert (Architekt) 12, 201, 256
Läublin, Hans Jakob (Goldschmied) 50, 149, 150, 151, 153, 164, 166, 168, 174
Ledergerber, Benedikt I. (Abt von Rheinau) 51, 62, 88, 142
Lehmann, Hans (Direktor des Schweizerischen Landesmuseums) 192, 335, 340
Leu, Johann Christoph (Orgelbauer) 50, 62, 94, 95, 148
Lill, Georg (Generalkonservator, Denkmalpfleger) 16, 18, 19, 21
Löffler, August (Schreinermeister) 194, 195
Lorenzi, Heinrich (Restaurator) 11, 130, 204, 224, 230, 256, 321, 330, 332, 338, 353
Luchese, Bartolomeo (Maler) 121, 127
Luchese, Domenico (Maler) 127
Luini, Bernardino (Maler) 120
Lüthy, Hans (Kunsthistoriker) 201, 204
Machein, Georg Anton (Bildhauer) 67, 101
Mäder, Jakob (Uhrmacher) 188, 191, 198
Maratti, Carlo (Maler) 124
Marty, Christian (Restaurator) 12
Marxmüller, Anton (Denkmalpfleger) 19
May, Eduard (Klinikverwalter) 333
Meier-Schendekehl, Annette (Techn. Assistentin) 11, 43, 54, 173, 230, 277, 281, 287, 321, 343
Messmer, Gebr. (Altarbauer) 335, 338, 339
Meyer, Bernhard III. (Abt von Rheinau) 53, 62, 67, 68, 89, 97, 174, 175
Meyer-Rahn, Hans (Kunsthistoriker) 67, 68, 97
Mola, Pier Francesco (Maler) 121
Moosbrugger, Br. Caspar (Konventuale) 38, 39, 49, 78, 299
Mörsch, Georg (Kunsthistoriker, Denkmalpfleger) 10, 11, 12, 20, 27, 31
Moser, Franz (Kupferschmied) 158
Moser, Georg Michael (Kupferschmied) 173
Moser, Hans Michael (Kupferschmied) 50, 149, 164, 167, 168, 171, 173, 174
Mühlethaler, Bruno (Naturwissenschaftler) 204, 256, 281, 287
Müller, Abraham (Kupferschmied) 149
Müller, P. Carolus (Konventuale) 78, 299
Müller, Johann Jakob (Staatsbauinspektor) 149, 188, 196
Müller, Thomas (Kunsthistoriker) 12, 197, 358
Nabholz, Hans (Staatsarchivar) 192, 196
Nägeli, Heinrich (Regierungsrat Kt. ZH) 181
Oechslin, Werner (Kunsthistoriker) 49, 53, 59
Oldelli, Alfonso (Notar) 127, 128
Onken, Thomas (Kunsthistoriker, Politiker) 11, 37, 53, 103, 114, 146, 321, 344, 345, 350, 353
Paulus, Helmut-Eberhard (Denkmalpfleger) 19, 21
Perignon, Nicolas (Maler) 48, 50

Petzet, Michael (Generalkonservator, Denkmalpfleger) 15, 20, 21, 31
Peyer, Johann Conrad (Unternehmer) 171
Pfister, P. (Restaurator) 195
Pfister, Paul (Baumeister) 271
Pfleghard, Andreas (Architekt, Denkmalpfleger Kt. ZH 1982–1995) 12, 53, 201, 256
Pfleghard, Otto (Architekt) 183
Poeschel, Erwin (Jurist, Kunsthistoriker) 126, 130
Pomarancio (vgl. Circignani, Nicolo) 124
de Quervain, Francis (Petrograph) 46, 53, 54, 198, 256
Rahn, Johann Rudolf (Kunsthistoriker) 35, 39, 40, 43, 53, 54, 60, 67, 68, 97
176, 177, 183, 192, 196, 197, 205, 229, 264, 265, 269, 340
Rapold, Hans (Malermeister) 219, 272, 276, 281
Rapold, Jean (Malermeister) 215, 254
Regl, Josef (Bildhauer) 335
Reindl, Johannes (Bildhauer) 51, 62, 93, 102, 342, 343
Reinle, Adolf (Kunsthistoriker) 35, 53, 165, 171, 174
Reuttimann, Anton (Schreinermeister) 50
Reuttimann, Hans Jakob (Schlossermeister) 50, 149, 173
Riegl, Alois (Kunsthistoriker) 15, 17, 19, 20
von Rohr, Julius Bernhard 90, 101, 102
Roncati, Margherita 127, 128
Rossi, Girolando (Stukkateur) 129, 130
Rothenhäusler, Erwin (Kunsthistoriker) 35, 36, 37, 39, 41, 42, 53, 54, 60, 69, 97, 98
104, 114, 123, 126, 130, 143, 146, 164, 165, 166, 180, 197, 205, 229, 321, 332
Rusconi, Bernhard II. (Abt von Rheinau) 35, 51, 62, 88, 142
Rüttimann, Johann Jakob (Ständerat Kt. ZH) 177
Sauerländer, Willibald (Kunsthistoriker) 15, 20, 21
Schaerer, Otto (Malermeister) 220, 233, 247, 281, 286, 287
Schaller, Januarius III. (Abt von Rheinau) 53, 62, 89
Schatt, Paul (Kantonsbaumeister) 201, 297
Schindler, P. Cölestin (Konventuale) 146
Schindler, Jakob (Maler, Kupferstecher) 49, 65
Schlatter-Diethelm, Walter (Gipsermeister, Stukkateur) 11, 289, 290, 291, 292, 297, 298
Schmitt, Heinrich (Pfarrer in Rheinau) 334, 336
Schmuzer, Franz (Stukkateur) 11, 49, 50, 62, 88, 96, 101, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126
128, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 145, 146, 289, 290, 292
Schmuzer, Johann (Stukkateur) 131, 132, 145, 146
Schmuzer, Joseph (Stukkateur) 131, 132, 134, 141, 145
Schnell, Michael (Stukkateur) 62, 88, 89, 140, 141, 142, 143, 144
Schulthess, Ludwig (Maler) 263, 265, 267, 269
Schütz, Johann (Stukkateur) 141
Schwarz, Heinz (Restaurator) 11, 12, 198, 216, 230, 263, 274, 275, 276, 333, 339, 340
Sennhauser, Hans Rudolf (Kunsthistoriker) 35, 165
Serodine, Giovanni (Maler) 121
Sichelbein, Judas Thaddäus (Altarbauer) 11, 37, 51, 62, 69, 71, 72, 78, 79, 80, 81, 95, 98
100, 110, 299, 300, 301, 302, 305, 312, 321, 323, 330
Spiegler, Franz Joseph (Maler) 115
Spillmann, Erich (Restaurator) 263, 276, 321, 339
Sprüngli, Rudolf (Kupferschmied) 171
Stadler, Hans Caspar (Staatsbauinspektor) 196
Stadler, Willi (Bildhauer) 194, 211
Stauder, Franz Carl (Maler) 49, 59, 62, 73, 74, 98, 103, 104, 105, 106, 107, 113, 114, 299, 321, 333, 344
Stauder, Jacob Carl (Maler) 11, 37, 62, 71, 77, 80, 106, 108, 109, 110
111, 112, 113, 114, 120, 123, 127, 300, 302, 350, 353
Stegemann, Richard (Malermeister) 272
Subleyras, Pietro/Pierre (Maler) 114, 336
Sulzer, Johann Jakob (Politiker) 177
Taubert, Johannes (Restaurator, Kunsthistoriker) 17, 21

Tencalla, Carpoforo (Maler) 121, 127
Thumb, Peter (Baumeister) 39, 49, 55, 56, 59
Thut, Melchior (Kupferschmied) 171
Tiepolo, Giovanni Battista (Maler) 126
Troxler, Georges (Maler) 114, 336, 338, 339, 340
Tschupp, Josef Anton (Bildhauer) 11, 50, 62, 66, 67, 68, 97, 151, 164, 165, 214, 215, 216, 217, 225, 249
Vassalli, Jacoba 128
Vollmer, Eva Christina (Kunsthistorikerin) 11, 37, 101, 131, 145, 146, 198, 222, 226, 227
Vorster, P. Othmar (Konventuale) 43, 44, 45
Weber, Otto (Staatsbauinspektor) 188, 196
von Wellenberg, Bonaventura I. (Abt von Rheinau) 50, 62, 88, 138
Wellenberg, Hans (Baumeister) 40
Werlin von Greiffenberg, (Johann) Theobald (Abt von Rheinau) 40, 43, 62, 148, 152, 155, 173, 277
Widerkehr, Franz Xaver (Bildhauer) 49, 62, 73, 82, 83, 318, 333, 334, 335, 337
Wieland, Monika (Textilrestauratorin) 350
Wild, Felix (Regierungsrat Kt. ZH) 177
Winterlin, Br. Johann Caspar (Konventuale) 43, 44, 242
Wipf, Heinrich (Regierungsrat Kt. ZH) 181
Wohlleben, Marion (Kunsthistorikerin) 9, 20, 35, 164, 175, 201, 211, 230
263, 276, 284, 289, 296, 353, 356, 357, 358
Wolff, Johann Andreas (Maler) 109, 110
Wolff, Johann Caspar (Staatsbauinspektor) 178, 180, 196
Wolfgang, Andreas Matthäus (Kupferstecher) 106, 107
Wysling, J. (Schreiner) 193
Zemp, Josef (Kunsthistoriker) 36
Ziegler, Gottlieb (Pfarrer in Eglisau) 177
Ziegler, Heinrich (Baumeister) 190, 198
Zürcher, Richard (Kunsthistoriker) 37
Zureich, Br. Sebastian (Konventuale, Bildhauer) 62, 88, 89, 101, 139, 142, 226, 227
Zurlauben, Gerold I. (Abt von Rheinau) 40, 50, 62, 65, 88, 92
Zurlauben, Gerold II. (Abt von Rheinau) 35, 38, 39, 42, 43, 49, 56, 62, 65, 70, 72, 88, 89, 94, 115, 127, 132
138, 139, 141, 142, 148, 150, 152, 157, 161, 163, 166, 167, 168, 226, 227, 277, 279, 299, 300, 331, 341, 344, 350
Zurlauben, Placidus (Abt/Fürstabt von Muri) 38, 62, 88, 89, 115, 132, 140, 141, 150, 152, 157, 158, 165, 227

Zum Inhaltsverzeichnis

PUBLIKATIONEN DER KANTONALEN DENKMALPFLEGE

Berichte Zürcher Denkmalpflege Kanton und Stadt

Band 1 Bericht 1958/1959, Zürich 1961, vergriffen
Band 2 Bericht 1960/1961, Zürich 1964, vergriffen
Band 3 Bericht 1962/1963, Zürich 1967
Band 4 Bericht 1964/1965, Zürich 1969
Band 5 Bericht 1966/1967, Zürich 1971
Band 6 Bericht 1968/1969, Zürich 1973
Band 7.1 Bericht 1970–1974 1. Teil, Zürich 1975
Band 7.2 Bericht 1970–1974 2. Teil, Zürich 1978
Band 8 Bericht 1975/1976, Zürich 1980
Band 9.1 Bericht 1977/1978 1. Teil, Zürich 1982
Band 10.1 Bericht 1979–1982 1. Teil, Zürich 1986
Band 11 Bericht 1983–1986, Zürich 1995

Ab Band 12 erscheinen die Berichte der kantonalen Denkmalpflege und der Kantonsarchäologie getrennt:

Band 12 Zürcher Denkmalpflege, Bericht 1987–1990, Zürich/Egg 1997
Band 12.1 Archäologie im Kanton Zürich, Bericht 1987–1992, Zürich/Egg 1994
Band 13 Zürcher Denkmalpflege, Bericht 1991–1994, erscheint 1998

Monographien Denkmalpflege

Band 1 Melk-Haen, Christina: Hans Eduard von Berlepsch-Valendas. Wegbereiter des Jugendstils in München und Zürich, Zürich 1993
Band 2 Die Klosterkirche Rheinau – Der Bau und seine Restaurierung, Zürich/Egg 1997
Band 3 Die Klosterkirche Rheinau – Die Orgeln und ihre Restaurierung, erscheint 1998

Sonstige Publikationen

- Kloster Rheinau, Zur 1200-Jahr-Feier seiner Gründung, Zürich 1978
- Umbauen–Restaurieren, Praktische Hinweise für Behörden, Handwerker und Architekten, 3. Auflage, Zürich 1982
- Schloss Schwandegg, Führer, Zürich 1982
- Siedlungs- und Baudenkmäler im Kanton Zürich, Stäfa 1993
- Stadt und Land, Novationen und Novationsaustausch am Zürichsee, Jahrbuch für Hausforschung Band 45/1997, herausgegeben vom Arbeitskreis für Hausforschung e.V., Marburg 1997

Berichte Zürcher Denkmalpflege Stadt

Seit 1985 erscheinen die Berichte der Büros für Archäologie und Denkmalpflege der Stadt Zürich in einer eigenen Reihe:

Band 9.2 Bericht 1974–1979 2. Teil, Stadt Zürich, Denkmalpflege, Zürich 1985
Band 9.3 Bericht 1969–1979 3. Teil, Stadt Zürich, Archäologie, Zürich 1989
Band 10.2 Bericht 1980–1984 2. Teil, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1986
Bericht 1985/86, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1989
Bericht 1987/88, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1991
Bericht 1989/90, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1992
Bericht 1991/92, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1993
Bericht 1993/94, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1995

Zum Inhaltsverzeichnis

ISBN 3-905647-71-0