Die mittelalterlichen Bauten

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich**

Band (Jahr): **62 (1995)**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

VI.
Die mittelalterlichen Bauten

Man sieht nur, was man kennt. Diese Erfahrung gilt ganz besonders für die mittelalterlichen Bauten des Klosters Fahr. Geblendet durch die barocke Klosterkirche mit der originellen Friedhofmalerei übersieht man schnell die kleine, in ihren Grundfesten aber tatsächlich noch mittelalterliche St. Anna-Kapelle (ursprünglich St. Niklaus-Kapelle) mit ihren spätromanischen Fresken. Sie ist allerdings einzige steinerne Zeugin der vorreformatorischen Bausubstanz des Klosters. Die mittelalterliche Leutkirche lässt sich knapp erahnen, die Konventsgebäude verbleiben im Dunkel der Geschichte.

1. Literatur und Einleitung

Die Baugeschichte des Klosters Fahr ist noch nicht geschrieben und wird auch hier nicht geschrieben. werden können. Dieses Kapitel hat in erster Linie den Zweck, Kunsthistoriker auf Fahr aufmerksam zu machen, das doch immerhin im Schweizerischen Inventar der Kulturgüter mit dem Attribut «von nationaler Bedeutung» belegt wird[1].

Fahr präsentiert sich heute den Besuchern als barocke Klosteranlage. Der nicht öffentlich zugängliche Kräutergarten – er liegt in der Klausur – gilt als besterhaltener klösterlicher Kräutergarten der Schweiz und atmet mit seinen runden und rechteckigen, von Buchsbäumchen eingerahmten Beeten und den breiten Kieswegen noch sehr mittelalterlichen Geist[2]. Am auffälligsten ist die zwischen 1743 und 1746 umgebaute Klosterkirche, die in erster Linie von den Malereien der Luganer Gebrüder Torricelli lebt. Einzigartig für die Schweiz ist die reiche Friedhofmalerei – «ein 'Unikum' spätbarocker Freskomalerei», wie es Gabriela Simmen-Kistler im Schweizerischen Kunstführer Fahr ausdrückt[3].

Uns interessiert hier aber das mittelalterliche Fahr. Seine Baugeschichte lässt sich nicht ohne weiteres an Ort und Stelle ablesen, doch vermag ein genaues Hinblicken zuweilen schwaches Licht ins Dunkle zu werfen. Dies verdanken wir in erster Linie den Bauuntersuchungen und Restaurationsarbeiten an der St.

1 Schweizerisches Inventar der Kulturgüter von nationaler und regionaler Bedeutung. Kulturgüterschutzverzeichnis gemäss Haager Abkommen vom 14. Mai 1954 für den Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten. Erstellt im Auftrag des Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartements und des Bundesamtes für Zivilschutz. S. 29, der Gemeinde Würenlos zugeordnet.

2 Hans-Rudolf Heyer, Historische Gärten der Schweiz. Die Entwicklung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bern, 1980, Abbildung S. 28, Text S. 29; vgl. auch Abbildung in: Silja Walter, Das Kloster am Rande der Stadt, Zürich 1971/80.

3 Simmen, L 283, S. 10. Sie beschäftigte sich weiter im Rahmen einer Lizentiatsarbeit mit den barocken Elementen des Klosters Fahr: Simmen, Gabriela, Das Kloster Fahr und die Gebrüder Torricelli, Zürich, 1986 (Maschinenskript)

Anna-Kapelle, die in den Jahren 1984/85, angeregt und gespendet anlässlich der 850-Jahr-Feier der Stiftung des Klosters im Auftrag der Gemeinde Unterengstringen, durchgeführt wurden. Wir können uns hier vor allem auf die in einer Broschüre zusammengefassten Berichte des Architekten Felix Schmid, des Leiters der archäologischen Untersuchungen, Peter Frey, und auf die Restaurationen und ikonographischen Beschreibungen von Hans Fischer und Christian Hesse stützen[1]. Christian Hesse gewährte mir über diese leider nur knappe Veröffentlichung hinaus Einsicht in die Resultate der Restaurationsarbeiten. Dafür danke ich ihm ganz herzlich. Die Untersuchungen der Jahre 84/85 ermöglichen eine recht ausführliche Beschreibung dieser im Mittelalter dem Heiligen Niklaus geweihten Kapelle, die doch immerhin einen der ältesten romanischen Bauten des Kantons Aargau darstellt. Neue Impulse zur Baugeschichte Fahrs wird mit Sicherheit die zurzeit entstehende Arbeit über Fahr in der Serie «Kunstdenkmäler der Schweiz» von Peter Hoegger liefern. Der Band wird voraussichtlich 1995 erscheinen[2]. Peter Hoegger möchte ich an dieser Stelle für die offene Zusammenarbeit meinen grossen Dank aussprechen.

Zur Erforschung der mittelalterlichen Leutkirche sind wir wieder auf trockenere Quellen – Urkunden und Necrolog – verwiesen, die uns lediglich den Schluss nahelegen, dass diese Klosterkirche wohl in den Zwanzigerjahren des 15. Jahrhunderts gebaut und Ende des 15. Jahrhunderts möglicherweise restauriert oder vergrössert wurde. Von den Konventsgebäuden lässt sich ausser Spekulationen nichts aussagen. Zwei Kleinode aus dem Mittelalter birgt der Klosterschatz: Die spätgotische Fahrer Madonna, die bis heute nur eine kurze, aber begeisterte Würdigung von Peter Felder erfuhr[3] und sich in der Klausur (zurzeit im Priorat) des Klosters befindet, und das gotische Vortragekreuz, das von Peter Hoegger näher beschrieben und gewürdigt werden wird[4].

2. *Die St. Niklaus-Kapelle*[5]

2.1. *Die Architektur*

2.1.1 *Einleitung*

Von einer «*capella ibidem constituta*» spricht die Ersturkunde[6], die damit belegt, dass bereits im frühen 12. Jahrhundert in Fahr eine Kapelle bestand. 1306 wird diese Kapelle beim Namen genannt: «*sant Niclaus kapel*». Freiherr Lütold von Regensberg verzichtete auf sein Kollaturrecht an der St. Niklaus-Kapelle[7]. Aber wo lag sie? Robert Hoppeler stellte 1926 eine These auf, die heute durch die

1 Schmid, L 270; Frey, L 174; Fischer, L 170; Hesse, L 191
2 L 195 (in Vorbereitung). Verweise auf Peter Hoegger basieren auf Gesprächen und Einblicken in sein Manuskript.
3 Felder, L 169
4 L 195
5 Rekonstruktionsversuche zu den zwei hauptsächlichen mittelalterlichen Bauten sind in L 173 auf S. 12 (Rundchorkapelle) und auf S. 14 (spätromanische Kapelle) abgebildet.
6 Q 1
7 Q 34

archäologischen Untersuchungen bestätigt ist: Die mittelalterliche St. Niklaus-Kapelle ist identisch mit der im Osten der Klosteranlage befindlichen St. Anna-Kapelle[1]. Diese wurde nach den Reformationswirren bei der Rekonziliation im Jahre 1553 mit den Patronaten des Heiligen Niklaus, des Heiligen Blasius und der Heiligen Anna belegt[2]. Letztere Zuordnung bestand mit grosser Sicherheit im Mittelalter noch nicht, wird doch der Annakult erst im Streit um die unbefleckte Empfängnis Mariae im 15. Jahrhundert verbreitet und 1477 von Papst Sixtus IV. offiziell genehmigt[3].

Der Befund der archäologischen Untersuchung der kleinen Kapelle ist kompliziert: Das Gebäude erfuhr bis in die Neuzeit ständige Umbauten, wurde schrittweise erhöht und mehrfach auch im Grundriss verändert. Bereits Erwin Rothenhäusler beschrieb und kommentierte im Jahre 1903/04 den Bau minuziös bis hin zum Zentimetermass der Mauern. Er spricht von einem romanischen Bau «von primitiver Rohheit» und wundert sich über die «monströse Plumpheit» der Chorbogen[4]. Die Anlage in ihrer übereinandergelegten zeitlichen Dimension wurde aber erst bei den jüngsten Untersuchungen in den Jahren 1984/85 entschlüsselt. Zusammenfassend können für das Mittelalter zwei Bauzustände ausgemacht werden, die jeweils durch Brände oder durch anders motivierte Umbauarbeiten weiter verändert wurden.

2.1.2 Der älteste Baubestand: «capella ibidem constituta»

Die genaue Untersuchung des Untergrunds des heutigen Rechteckchors führte unter zwei Mörtelböden zur überraschenden Entdeckung eines kreisrunden Chorfundaments, das mit den massigen (monströsen?) Chorbogenpfeilern und dem Langhaus den ersten Bau der Kapelle bildete. Die Archäologen sprechen mit Bezug auf die Masse dieses Rundchors von einem «turmartigen Bauwerk», dem ein Langhaus angegliedert war und das aufgrund des Mauerwerks und der architektonischen Elemente ins späte 11. oder frühe 12. Jahrhundert zu datieren ist. Damit haben wir hier wahrscheinlich die in der Ersturkunde 1130 genannte Kapelle vor uns, die zum Kern des zu bauenden Klosters Fahr werden sollte.

Aufgefunden wurde auch der Altarsockel, der einen recht grossen Hohlraum aufwies, möglicherweise zur Aufnahme eines Reliquienschreins. Eine aus Bein oder Elfenbein geschnitzte Platte, die im Mörtelpflasterboden lag, könnte – nach Aussagen der Archäologen – ein Überrest dieses Reliquiars sein. Weiter stiess man bei den Ausgrabungen in der Chorsüdhälfte auf eine grosse Grube, die allerdings bereits vor dem Bau des Rundchors zugefüllt worden war. Das zum Rundchor gehörige Langhaus wies eine Mauerhöhe von 4.6 Metern auf, was eine ungefähre Firsthöhe von sechs Metern ergibt. Licht drang durch Rundbogenfenster ein – eines in der oberen Südwand war noch auszumachen, ein Gegenstück in der Nordwand scheint selbstverständlich. Weitere

1 Hoppeler, St. Niklaus, L 197, vgl. v.a. Frey, L 174,
2 StiE: D M 1, im Anhang an das Mortuarium
3 Pastor, Ludwig, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance. Bd. 2, Freiburg i. Br., 1925, S. 616
4 Rothenhäusler, St. Anna, L 257, S. 163f

Fenster, dieses Mal gekuppelte Rundbogenfenster mit Mittelsäulen, waren im unteren Teil der Mauer ebenfalls nachweisbar. Spuren einer Quermauer, die allerdings nur bis zur halben Raumhöhe reichte, und Reste eines Hocheingangs auf der Südseite ergeben schliesslich folgende Rekonstruktion: Von Westen – genau wie heute – betrat man die Vorhalle der Kapelle, die eine hölzerne Empore trug. Diese war von Süden her, wahrscheinlich über eine an der Aussenmauer befindliche Holztreppe zu besteigen. Nach knapp 2.5 Metern trat man ins eigentliche Langhaus ein. Die Wände hier waren steinsichtig mit Fugenstrich verputzt, die Fenster wahrscheinlich umrahmt. Nach circa 4.5 Metern kam man zu einer Stufe – wahrscheinlich aus Holz, denn Holzfasern wurden gefunden –, die zu dem massiven Chorbogen führte, zwei weitere Stufen schliesslich führten in den Rundchor.

Der Grundriss dieser frühen Kapelle verweist auf die Heilig-Grab-Kapelle in Jerusalem. Solche Nachahmungen erinnern im Normalfall an eine Jerusalempilgerfahrt. Der in unserer Gegend nicht gerade verbreitete Rundchor fällt auf. Der Leiter des Ausgrabungsteams der Achzigerjahre, Peter Frey, meint dazu: «Die erste Kapelle von Fahr mit Rundchor und Langhaus als ursprünglicher Bauzustand ist meines Wissens für die Schweiz einzigartig und findet auch ausserhalb der Landesgrenzen nur wenige vergleichbare Beispiele»[1] Er weist weiter daraufhin, dass dieser Typus von Kirchen im Normalfall zeitlich versetzt – erst reiner Zentralbau, dann angebautes Langhaus – entstand. Für den einfachen Typus der Heilig-Grab-Kapelle müssen wir allerdings nicht so weit suchen, um ein mögliches Vorbild dieser unserer Kapelle zu finden. Adolf Reinle schreibt nämlich: «Es gab wohl häufiger, als die heutigen Denkmäler ahnen lassen, vor allem neben grösseren Kirchen, Heiliggrabrotunden.»[2] Und er belegt dies an einem Beispiel, das fast vor der Haustür Fahrs liegt: Neben dem Zürcher Fraumünster stiess man bei Ausgrabungen auf einen Rundbau, der eventuell bereits in der zweiten Hälfte des 9., wahrscheinlicher aber im 10. Jahrhundert, entstanden ist.

Dazu Adolf Reinle: «Es zeigt sich, dass seit dem Frühmittelalter der kultische Zweck einer Heiliggrabkopie sich im selben Bauwerk mit andern kultischen Funktionen verbinden oder überlagern kann: 1. mit einem Reliquienheiligtum für Christus-Passionsheiltümer wie Kreuzpartikel, Heiligblutreliquien, Grabtuch und Gewand Christ; 2. mit einer Spitalkirche; 3. mit einer Friedhofkirche oder einem Karner; 4. mit einem geistlichen oder adligen Mausoleum.»[3] Die Tradition will, dass Fahr als Begräbnisstätte der Regensberger oder zumindest für einen in der Limmat ertrunkenen Sohn dieser Familie gestiftet wurde[4]. Der Grundriss der Kapelle ergäbe damit Sinn nach den Punkten 3 und 4 der Reinleschen Definition. Eine Grabplatte mit dem Regensberger Wappen, die im 19. Jahrhundert im Chorvorplatz der St. Anna-Kapelle lag, erhärtete diese These. Allerdings stammt die Grabplatte aus dem 15. Jahrhundert, aus einer Zeit also, in der sich die Regensberger schon lange nicht mehr um Fahr kümmer-

1 Frey, L 174, S. 17
2 Reinle, L 247, S. 128
3 Reinle, L 247, S. 127
4 Vgl. S. 14ff

ten, zudem und vor allem konnte trotz sorgfältiger Untersuchung keine Bestattungsgrube in der St. Anna-Kapelle ausgemacht werden. Zu untersuchen wäre allenfalls, ob sich ausserhalb, rund um die Kirche, Gräber befanden, wie das für Begräbniskirchen im Mittelalter durchaus üblich war. Gar nichts weist darauf hin, dass wir mit der St. Niklaus-Kapelle eine Spitalkirche vor uns haben, einiges aber, dass es sich um ein Reliquienheiligtum handeln könnte. Die Rekonziliationsurkunde aus dem Jahre 1549 nennt nämlich eine Heilig-Kreuz-Reliquie[1]. Möglicherweise war sie es, die einst in dem (elfen)beinernen Reliquiar im Rundchor der St. Niklaus-Kapelle lag und den für unsere Gegend aussergewöhnlichen Grundriss der ersten Kapelle erklärt. Doch wer war der Spender, der wahrscheinlich als Kreuzritter oder einfacher Pilger mit diesem kostbaren Stück aus dem Heiligen Land zurückkehrte und hier diese Kirche bauen liess? Oder ist diese Reliquie nachträglich in den Besitz Fahrs gekommen, beispielsweise als ein letztes Gedenken des Freiherrn Lütold IV. von Regensberg, der im Jahre 1218 in Akkon starb. Nachweislich gedachte er seines neu gegründeten Klosters Rüti und sandte ihm hundert Mark reinen Silbers und ein silbernes, vergoldetes Weihrauchfass mit einem Stein «*magnae virtutis*»[2]. Hat er auch an das kleine Fahr gedacht und ihm eine Faser vom heiligen Kreuz zukommen lassen?

Brandspuren am Mörtelboden, am deckenden Wandverputz und am Mauerwerk künden vom Ende dieser Rundchorkapelle im 13. Jahrhundert.

2.1.3 Der spätromanische Bau: «sant Niclaus Kapel»

Ein ganz neues Raumgefühl verbreitete die spätromanische St. Niklaus-Kapelle, die im 13. Jahrhundert errichtet wurde. Die Mauer, die die Vorhalle und das Langhaus voneinander trennte, wurde nicht mehr errichtet, die Empore fehlte, der Hocheingang und die gekuppelten Zwillingsfenster wurden zugemauert, das Langhaus um dreissig Zentimeter aufgestockt. Neu betrat man das Langhaus von Norden her, entweder vom bodenerdigen Eingang nahe der äusseren Ecke oder durch eine erhöhte Tür unmittelbar nach dem Chor. Der hintere Eingang führte in einen rund fünfeinhalb Meter langen, nach vorn sich leicht verengenden Raum, der seit dem 14. Jahrhundert mit einer steinernen Sitzbank gesäumt war. Daran schloss sich eine hölzerne Unterteilungswand, die einen leicht erhöhten Chorvorplatz abtrennte. Dieser eineinhalb bis zwei Meter lange Raum war direkt über den zweiten Eingang betretbar, der Niveauunterschied wurde von einem Sandsteinquader überwunden, der sich als Spolie – allerdings mit nicht entzifferbarer Inschrift – entpuppte. Dann folgte das erhöhte Rechteckchor, das an die Stelle des Rundchors trat. Blendarkaden setzten hier auf einer dreissig Zentimeter hohen Sohlwand an, drei Rundbogenfenster, auf die drei Wände verteilt, sorgten für Licht. Daran schloss sich das Kreuzrippengewölbe an, dessen Rippen und Gurten in stämmigen Halbsäulen endeten. Die Wandbogenfelder erfuhren um 1300 jene deckende Ausmalung,

1 StiE: D M1 im Anhang zum Mortuarium, zusammengefasst auch von 1775 im Vorwort dieses Jahrzeitenbuches , S. 103f

2 Cartular des Klosters Rüti, Vögelin, L 299, S. 44

die heute wieder freigelegt ist[1]. Möglicherweise erhob sich über diesem Chor ein hölzernes Glockengeschoss.

Im 14. Jahrhundert wurde die Kapelle erhöht und die oben bereits erwähnte Sitzbank angebracht. Die Untersuchungen ergaben, dass die Kapelle offenbar während dieser Bauarbeiten niederbrannte, den Flammen fielen möglicherweise auch die Fresken im Chor zum Opfer. Ob dies im Rahmen eines Bauunfalls geschah oder Zeichen der unruhigen Zeiten war, lässt sich bei der ungenauen Zeitbestimmung nicht sagen. Damals trug man das hölzerne Glockengeschoss ab und vereinigte Chor und Langhaus unter einem Satteldach[2]. Im Westteil des Langhauses sind bis heute die mittelalterlichen Böden zu sehen. Der Blockaltar im Chor ist ebenfalls mittelalterlich.

Der heute den Grundriss der Kapelle völlig verbergende südseitige Annexbau, der «alter Konvent» genannt wird, kam erst 1623 dazu. Bei diesem Anlass wurden die südlichen Fenster zugemauert und die Kapelle barockisiert[3]. Der im Chor stehende Blockaltar ist eine Rekonstruktion aus dem Jahre 1984, nach dem Original des 13. Jahrhunderts angefertigt. Er steht auf dem Unterbau eines Altars der allerersten Kapelle[4].

2.2. Die spätromanischen Fresken im Chor

2.2.1. Zustand und Restauration

Sechs Schichten mussten bei den Restaurierungsarbeiten abgetragen werden, um die romanischen Fresken freizulegen, die – möglicherweise durch den zweiten Brand – für die damaligen Begriffe unansehnlich und fahl geworden und deshalb mit einer recht dicken Kalkschlemme mit Sandzusatz überstrichen worden waren. Der Restaurator Hans Fischer erlebte während seiner monatelangen Arbeit bei den Putzflickereien und Sicherungsarbeiten die «bewegte Lebensgeschichte der St. Anna-Kapelle»[5] und stand schliesslich gemeinsam mit den Zuständigen der Denkmalpflege im Dilemma zwischen der Erhaltung des möglichst unverfälschten Dokumentarwertes der Bilder, der für Spezialisten von Bedeutung ist und ihm auch Informationen gibt, und dem Anspruch der Laien, denen das Betrachten und Verstehen der Fresken erst durch Retouchen, die die Gefahr der «Fälschung» bergen, ermöglicht wird. Bei Fahr entschied man sich dafür, die Fresken selbst in keiner Weise zu ergänzen. Als Arbeitsschritt aber fügten Hans Fischer und Christian Hesse nach intensivem Studium und lupengenauer Untersuchung und Deutung jedes Farbrestes die bruchstückhaften Linien mit Kohlestift zu schlüssigen Formen zusammen. Zudem wurden die vorhandenen Zeichnungen minuziös durchgepaust und auf der Pause dann ergänzt. Der Fahrer Propst Hilarius Estermann hat die Absicht geäussert, die Rekonstruktionsvorschläge in der St. Anna-Kapelle anzubringen.

1 Zur Datierung vgl. unten, S. 280f
2 Frey, L 174, S. 18
3 Die damals entstandenen Malereien werden eingehend von Erwin Rothenhäusler, St. Anna, L 257, , beschrieben.
4 Hoegger, L 195, (in Vorbereitung), im Kapitel zum Innern der St. Anna-Kapelle.
5 Fischer, L 170, S. 23

Damit wird es dem Besucher möglich sein, diese fast nur noch als Sinopien und bruchstückhaft erhaltenen, aber vom Programm her spannenden, vom Malstil her ansprechenden Fresken zu erschliessen. Man sieht eben nur, was man kennt. Das Bedauern über den unwiederbringlichen Verlust der ursprünglichen Farbigkeit der Malereien entspricht den auch sonst häufig in Beschreibungen romanischer Fresken geäusserten Klagen. Eine Ahnung von Fahrs Farben vermittelt uns immerhin das Gewand der Jungfrau in der Verkündigungsszene.

2.2.2. Beschreibung und Deutung

Vorab ein paar grundsätzliche Bemerkungen: Alle vier Gewölbefresken sind deutlich dreigeteilt. Unter dem Hauptbild erscheinen immer Figuren, die in ihrer Haltung auf das Hauptereignis hinweisen. Mit deutlichen Strichen davon abgetrennt erscheinen im Zwickel klein je zwei weitere Szenen, von denen anzunehmen ist, dass es sich um Szenen aus dem Alten Testament handelt, die dem Inhalt des Hauptthemas typologisch entsprechen[1]. Dem Dreieck der Kappe wird jeweils farblich ein zweites Dreieck eingeschrieben, was zu einer Umrahmung der Szene führt, die allerdings nicht strikte abgetrennt wird, sondern vielmehr dem Bild eine gewisse Tiefe und Dynamik verleiht. In diesem Rahmen finden wir Engel oder rankende Phantasiepflanzen, die wiederum auf die Hauptszene hindeuten. Das Rankenwerk erscheint dreimal im oberen Abschluss der Kappe, in der Parusie zu Füssen des Herrn, dann auch zu Füssen des Lamms und der Marienkrönung. Christian Hesse interpretiert dies regelmässig als Lebensbaum-Motiv und damit Symbol für das himmlische Paradies[2]. Es muss allerdings auch in Betracht gezogen werden, dass gerade in der Romanik solche Figuren durchaus rein dekorativ verwendet wurden. Die häufige Darstellung der Lilie – in Form eines Lilienstabes – erstaunt in der Ausstattung einer Kapelle eines Frauenkloster nicht, steht doch die Lilie als Symbol für die Braut Christi, für Maria, für die Jungfräulichkeit, für die Reinheit[3] .

2.2.2.1. Majestas Domini – Die Ostkappe

«Am fünften Tag des vierten Monats im dreissigsten Jahr, als ich unter den Verschleppten am Fluss Kebar lebte, öffnete sich der Himmel und ich sah eine Erscheinung Gottes»[4]

Und was sich dann vor den inneren Augen des Propheten Ezechiels ausbreitete, war die «Herrrlichkeit Gottes», die «Majestas Domini», umrahmt von vier geflügelten Wesen, die wieder in der Apokalypse des Johannes auftauchen[5] und später als die Symbole für die vier Evangelisten gedeutet wurden. Diese in der Hochromanik und in Byzanz häufig dargestellte Szene ist es auch, die die

1 Vgl. z. Bsp. Beigbeder, L 111, S. 413ff
2 Hesse, L 191, S. 27, vgl zum Baum in der romanischen Kunst auch Champeaux, L 150, S. 330 - 332
3 Forstner, L 171, S. 257
4 AT: Ez 1, 1 - 28 (Die Vision des Ezechiel)
5 NT: Offb 47f

Ostkappe der Fahrer St. Niklaus-Kapelle trägt. Gut sichtbar ist die Mandorla, die Ezechiel als «*gehämmerte Platte,(...) furchtbar anzusehen, wie ein strahlender Kristall*» erlebte. Der Kreuznimbus ist zu erkennen, ebenso der doppelte Regenbogen als Thron und Fussstütze des Herrn. Dieser doppelte Bogen, den Gott nach der zerstörerischen Sintflut den geretteten Menschen setzte, ist Zeichen des neuen Bundes zwischen Gott und den Menschen, zwischen Himmel und Erde[1]. Ganz konkret wird dies dargestellt: Der Thronende sitzt auf dem oberen Bogen, der den Himmel meint, seine Füsse aber stützen sich auf den unteren, der die Erde ist. Dazwischen aber liegt der Raum der ewigen Gnade, «das Ei, aus dem die Welt neu hervorgeht. (...) Innerhalb dieser Schale befindet sich das Mysterium der Kirche, die berufen ist, das Universum auszufüllen»[2]. Auch wenn der Körper des Herrn im Bild nicht genau zu erkennen ist, kann ausgemacht werden, dass er die Rechte zum Segensgestus erhoben hat und in der Linken das Buch des Lebens hält, das die Auserwählten verzeichnet.

Auch kann mit grosser Sicherheit angenommen werden, dass die sichtbaren Flügelreste zum Tetramorph führen: Vom Betrachter aus gesehen rechts in der Mitte wohl der Stier für Lucas, darunter der Löwe für Markus, links in der Mitte der Adler für Johannes, darunter der Mensch (Engel) für Matthäus.

Die mittlere Ebene ist von zwei Engelsgestalten besetzt. Der linke Engel weist kniend auf die Erscheinung in der Mandorla hin. In der Hand trägt er einen Lilienstab, was als Hinweis auf Gabriel zu deuten ist. Die rechte, stehende Figur kann nicht durch Haltung oder Attribut identifiziert werden. Christian Hesse äussert die Vermutung, dass es sich hier um den Erzengel Michael handeln könnte[3].

Der Rahmen bleibt in dieser Darstellung praktisch ungenutzt. Nur gerade über der Mandorla ranken Äste, sonst besetzen ihn die Flügel der äusseren Tiere teilweise.

Der Abschluss der Szene ist in einem solchen Ausmass zerstört, dass selbst eine Spekulation über ihren Inhalt unmöglich ist.

2.2.2.2. Die zweite Ankunft Christi – Die Nordkappe

«Wenn der Menschensohn in seiner Herrlichkeit kommt und alle Engel mit ihm, dann wird er sich auf den Thron seiner Herrlichkeit setzen. Und alle Völker werden vor ihm zusammengerufen werden, Und er wird sie voneinander scheiden, wie der Hirt die Schafe von den Böcken scheidet. Er wird die Schafe zu seiner Rechten versammeln, die Böcke aber zur Linken.»[4]

Damit ist das Thema der Nordkappe umschrieben. Sie ist so gut erhalten, dass ihr Inhalt zweifelsfrei erschlossen, ja sogar die Wirkung des Bildes bis zu einem gewissen Grad geahnt werden kann. In der Mitte thront Christus mit Kreuznimbus und weit ausgebreiteten Armen als Weltenrichter. Seine Ge-

1 AT: Gen 9
2 Champeaux, L 150, S. 113
3 Hesse, L 191, S. 27
4 NT Mt 25, 31- 33

sichtszüge, Nase und Lippenbart[1] sind erkennbar. Das Gewand Christi ist nur dem Ansatz nach zu sehen, so dass nicht nachvollzogen werden kann, ob er, wie bei den französischen romanischen Weltgerichtsdarstellungen, seine Wunde auf der rechten Brustseite offen zeigte[2]. Christus sitzt auf einem reich geschmückten Thron, der hier als Mauer erscheint, seine Füsse ruhen auf einem Halbkreis. Diese Anordnung entspricht verblüffend der bei Gérard de Champeaux ausführlich dargelegten Symbolik von Quadrat und Kreis, wonach das Quadrat dem himmlischen Jerusalem entspricht (Offb 21, 16), der Kreis dem irdischen[3]. Damit hätten wir in Übereinstimmung mit der «Majestas Domini»– Darstellung erneut die Verbindung von Himmel und Erde durch die Figur von Jesus Christus vor uns, dieses Mal in der Variante, dass durch seine zweite Ankunft das verlorene irdische Paradies mit dem versprochenen himmlischen Paradies verbunden wird.

«..und aus seinem Mund kam ein scharfes, zweischneidiges Schwert,..»[4]

Der Knauf dieses richtenden – schützenden und strafenden – Schwertes ist tatsächlich links vom Kopf des Weltenrichters zu erkennen. Über seinem Kopf, angeschnitten und gleichsam aus dem Nichts kommend, schweben zwei Engel die die «arma Christi» zeigen. Zu seiner Linken weist der Schwamm auf den dürstenden Gekreuzigten hin, dem damit Essig gereicht wurde, zu seiner Rechten wird wahrscheinlich das Schweisstuch der Veronika gezeigt. Unter diesen beiden kleinen Engeln, ungefähr in der Mitte des Bildes, knien zwei grössere, vom Betrachter aus gesehen rechts ein Träger der Lanze, die dem Gottessohn zur Bestätigung des Todes von einem Soldaten in die Seite gestossen wurde, und ein Träger des Kelchs, mit dem die Engel das aus den Wunden strömende Blut auffingen. Eigenartig ist dabei nach Christian Hesse, dass Lanze und Kelch entgegen der Tradition auf der rechten Seite des Herrn gezeigt werden[5]. Links steht ein weiterer Engel, mit einem Kreuz, das seinerseits die zweite Ankunft des Herrn, also den gesamten Inhalt dieser Szene wiederum symbolisiert.

In der mittleren Region wird die bei Matthäus beschriebene Szene weitergeführt. Die Toten steigen aus ihren Gräbern. Christian Hesse sieht hier zwei Gruppen von Auferstehenden. Zur Rechten macht er fünf Personen[6] aus, «die durch ihre Hüte und, wie man am vordersten erkennt, durch einen Bart als Juden charakterisiert werden. Es sind dies die Väter des Alten Testaments».

1 Christian Hesse weist darauf hin, dass der Vollbart fehle (L 191, S. 28). Tatsächlich war es ihm ja möglich, das Bild von nahe und mit Lupe zu betrachten, was dieser Aussage Glaubwürdigkeit verleiht.

2 Vgl. Hesse, L 191, S. 28

3 Champeaux, L 150, v.a. S. 78 - 86

4 NT: Offb 1, 16; auch Offb 19, 15: «Aus seinem Mund kam ein scharfes Schwert; mit ihm wird er die Völker schlagen.»

5 Hesse, L 191, S. 29. Allerdings steht beispielsweise auch bei der Weltgerichtsdarstellung des Verduner Altars (Iudicium sedit) der Engel mit der Lanze auf der linken Seite. Das Lexikon der christlichen Ikonographie, L 117, weiss von einer geregelten Anordnung bei der Beschreibung der Arma Christi nichts, Band 1, Spalte 183 - 187

6 Die später ergänzte Rekonstruktionszeichnung von Christian Hesse stellt wohl richtig vor den grösseren bärtigen Mann noch einen sechsten, dürfte doch hier die Symmetrie zur gegenüberliegenden Darstellung, die deutlich sechs Personen zeigt, bestanden haben.

Ihnen gegenüber sind seiner Meinung nach Vertreter des Neuen Testaments dargestellt, was er aufgrund einer erkennbaren Mitra, seines Palliums und eines Lilienstabs schliesst, den er als Szepter interpretiert[1]. Die angeführten Erkennungsmerkmale für Juden überzeugen allerdings nicht vollständig. Diese hier angedeuteten, flachen Kappen werden zwar heute von orthodoxen Juden getragen, im Mittelalter aber trugen Juden meist die markanten Glockenhüte[2].

Der Rahmen ist hier Hintergrund für die vier (eventuell fünf) Engel, die die Leidenswerkzeuge zeigen und für den Posaunenengel, der regelrecht schwungvoll ins Bild hineinfährt und chronologisch gesehen die Szene gewissermassen evoziert:

«Er wird seine Engel unter lautem Posaunenschall aussenden, und sie werden die von ihm Auserwählten aus allen vier Windrichtungen zusammenführen, von einem Ende des Himmels bis zum andern.»[3]

Die «unter dem Strich» zu erwartenden, zum Weltgericht typologisch passenden Szenen, sind in der Romanik zuweilen profaner Natur: Hahnenkampf, Jongleure, der Kampf der Bärtigen[4]. Oder dann biblisch: Der böse Reiche und Lazarus und die Zweiheit Eva-Maria[5]. Allerdings beziehen sich diese Typologien auf die Trennung von Schafen und Böcken, Gerechten und Verdammten. So erstaunt es nicht, dass in Fahr, wo auf die Darstellung der Höllenqualen verzichtet wird, andere Entsprechungen gesucht werden.

Vom Betrachter aus links gesehen erscheint Jonas, der aus dem Mund des Walfisches ragt und damit seine Wiedergeburt, quasi seine Auferstehung erlebt. Diese Szene wird vor allem in der Gotik üblicherweise als Unterstreichung der Darstellung von Christus in der Vorhölle oder seiner Auferstehung aus dem Grabe verwendet. Wir haben hier also eine atypische Typologie vor uns.

Rechts ist eine Taube zu erkennen, nach Christian Hesse ein Hinweis auf die Arche Noah. Er fährt fort: «Beide Szenen, Jonas und Noah, sind seit frühchristlicher Zeit (z.B. Katakombenmalerei) beliebte Auferstehungssymbole»[6]. Noah ist gängiges Auferstehungssymbol, im Normalfall wird er aber dargestellt durch die Arche, nicht durch die Taube. Ausserdem trägt die Taube des Noah einen Ölzweig im Schnabel, der hier eindeutig fehlt. Die Taube allein steht im allgemeinen als Symbol für den Heiligen Geist, erscheint also vornehmlich im Zusammenhang mit Pfingsten. Eine im Fresko erhaltene, gepunktete Linie, die von den Restauratoren nicht interpretiert wurde, weist aber möglicherweise auf eine neue Spur. Im Buch Leviticus liest man:

«Um das Haus zu entsündigen, soll er (= der Priester) zwei Vögel, Zedernholz, Karmesin und Ysop nehmen. Er soll einen der Vögel über einem Tongefäss mit Quellwasser schlachten. Dann soll er das Zedernholz, den Ysop, das Karmesin und den lebenden Vogel nehmen, um sie in das Blut des geschlachteten Vogels und in das Quellwasser zu tauchen. Er soll das Haus sie-

1 Hesse, L 191, S. 29f
2 Vgl. beispielsweise die Darstellungen auf dem Verduner Altar
3 NT: Mt. 24, 31
4 Beigbeder, L 111, S. 414
5 Dito
6 Hesse, L 191, S. 30

benmal besprengen und, nachdem er das Haus mit dem Blut des Vogels, dem Quellwasser, dem lebenden Vogel, dem Zedernwasser, dem Ysop und dem Karmesin entsündigt hat, den lebenden Vogel aus der Stadt hinaus ins freie Feld fliegen lassen. So entsündigt er das Haus und es ist wieder frei.»[1]

Der Vogel in unserem Zwickel ist klar im Flug dargestellt, die punktierte Linie könnte vom Opferblut des zweiten Vogels herstammen, in das der lebende getaucht wurde und das nun die Welt besprengt und dadurch entsündigt. Die Übereinstimmung mit dem in der Hauptszene Dargestellten ist einleuchtend, die Verwendung dieses Vogels als Symbol für die Entsündigung der Welt durch Jesus Christi verbreitet[2]. Peter Hoeggers Lesung des Vogels als Phönix ist eine dritte mögliche Deutung[3].

2.2.2.3. Das Lebensbuch – Die Westkappe

«Und ich sah auf der rechten Hand dessen, der auf dem Thron sass, eine Buchrolle; sie war innen und aussen beschrieben und mit sieben Siegeln versiegelt. Und ich sah: Ein gewaltiger Engel rief mit lauter Stimme: Wer ist würdig, die Buchrolle zu öffnen und ihr Siegel zu lösen? (...) Und ich sah: Zwischen dem Thron und den vier Lebewesen und mitten unter den Ältesten stand ein Lamm; es sah aus wie geschlachtet (...) Das Lamm trat heran und empfing das Buch aus der rechten Hand dessen, der auf dem Thron sass. Als es das Buch empfangen hatte, fielen die vier Lebewesen und die vierundzwanzig Ältesten vor dem Lamm nieder (...) Und sie sangen ein neues Lied: Würdig bist du, das Buch zu nehmen und seine Siegel zu öffnen; denn du wurdest geschlachtet und hast mit deinem Blut Menschen für Gott geworben.»[4]

Damit sind wir mitten im besterhaltenen Fahrer Fresko, demjenigen der Westkappe. Damit sind wir aber zugleich auch in der Szene, die am meisten Rätsel birgt, obwohl die Hauptszene von der Darstellung her eigentlich recht klar erscheint. Wieder haben wir den thronenden Gott in der Tradition der «Majestas Domini» vor uns, wieder mit Kreuznimbus, wieder mit gut sichtbaren Gesichtszügen, die im übrigen denen aus der Nordkappe ähneln. Die Hand ist sichtbar zum Segnen erhoben, die Füsse der Gestalt ruhen wiederum auf einem Halbkreis, der im vorigen Bild schon als Symbol für das irdische Paradies gedeutet wurde. Der Thron weist eindeutig auf das himmlische Jerusalem.

Das eindrücklichste Detail des gesamten Freskenzyklus erwartet uns bei der Erscheinung des in der Apokalypse angekündigten Lamms. Es steht mit den Hinterbeinen auf einem Rankenwerk – das Lebensbaummotiv, das die Auferstehung meint? – mit den Vorderhufen hat es bereits zwei Siegel geöffnet:

«Dann sah ich: Das Lamm öffnete das erste der sieben Siegel; und ich hörte das erste der vier Lebewesen wie mit Donnerstimme rufen: Komm! Da sah ich ein weisses Pferd; und der, der auf ihm sass, hatte einen Bogen. Ein Kranz

1 Lev 14, 49 - 53;
2 Lipfert, L 120, unter dem Stichwort «Vögel», S. 45, Forstner, L 171, S. 348: Sie betont, dass immer zwei Vögel geopfert werden, einer als reine Huldigung, der andere zur Gutmachung der Sühneschuld: «Die Väter sehen in diesem Doppelopfer ein Vorbild Christi in seiner zweifachen Natur.»
3 Hoegger, L 195 (in Vorbereitung)
4 NT Offb 5, 1f, 6f, 9. Die ganze Szene in Offb 5f

wurde ihm gegeben, und als Sieger zog er aus, um zu siegen. Als das Lamm das zweite Siegel öffnete, hörte ich das zweite Lebewesen rufen: Komm! da erschien ein anderes Pferd, das war feuerrot. Und der, der auf ihm sass, wurde ermächtigt, der Erde den Frieden zu nehmen, damit die Menschen sich gegenseitig abschlachteten.»[1]

Und so blutrünstig, mitten im Krieg hält das Bild an. Weshalb wurde gerade dieser Augenblick ausgewählt? Und schliesslich: Heisst es in der Apokalypse nicht deutlich, dass der «der auf dem Thron sass» das Buch in der *rechten* Hand hielt und das Lamm es aus seiner *rechten* Hand empfing? Diese Umkehrung der traditionellen, hier sogar im Buch der Bücher festgelegten Seiten, ist eigentümlich.

Auf der rechten Seite, dort wo man das Lamm erwarten würde, steht ein Engel mit Lilienstab, der auf das Lamm hinweist. Dies mag der «gewaltige Engel» sein, der fragt, wer würdig sei, das Buch zu öffnen.

Zu des Thronenden Füssen, in der Mittelzone, erscheinen vier Engel in symmetrischer Anordnung. Die zwei oberen halten tropfende Schalen[2]:

«..dann hörte ich, wie eine laute Stimme aus dem Tempel den sieben Engeln zurief: Geht und giesst die sieben Schalen mit dem Zorn Gottes über die Erde! Der erste ging und goss seine Schale über das Land. Da bildete sich ein böses und schlimmes Geschwür an den Menschen, die das Kennzeichen des Tieres trugen und sein Standbild anbeteten. Der zweite Engel goss seine Schale über das Meer. Da wurde es zu Blut, das aussah wie das Blut eines Toten; und alle Lebewesen im Meer starben.»[3]

Und wieder hält der Maler mitten in Not und Schrecken.

Der Rahmen ist erfüllt von einem Rankenwerk über dem Thronenden, dem «gewaltigen» Engel, mit zwei Posaunenengel[4], wobei der eine das Musikinstrument locker in der Hand trägt, der andere es soeben an den Mund hebt. Auf dem Schildbogen blickt ein Engel dem Betrachter direkt ins Gesicht, den Stab in seiner Hand, der Christian Hesse zur Vermutung veranlasst, diesen als den Engel mit dem Siegel des lebendigen Gottes zu identifizieren[5]:

«Dann sah ich vom Osten her einen andern Engel emporsteigen; er hatte das Siegel des lebendigen Gottes und rief den vier Engeln, denen die Macht gegeben war, dem Land und dem Meer Schaden zuzufügen, mit lauter Stimme zu: Fügt dem Land, dem Meer und den Bäumen keinen Schaden zu, bis wir den Knechten unseres Gottes das Siegel auf die Stirn gedrückt haben. Und ich erfuhr die Zahl derer, die mit dem Siegel gekennzeichnet waren.»[6]

Der Engel auf dem Schildbogen ist neben dem thronenden Gott die einzige Gestalt des ganzen Freskenzyklus, die dem Betrachter frontal zugewendet ist. Er unterstreicht die Hoffnung auf ein Ende der über die Welt kommenden

1 NT Offb 6, 1-4
2 Nach dem Vorschlag der Restauratoren.
3 NT Offb 16, 1-3
4 Nach dem Vorschlag der Restauratoren.
5 Hesse, L 191, S. 34
6 NT Offb 7,2-4

Schrecknisse, er bezeichnet die Gerechten unter den Toten, die auf den Posaunenklang hin aus ihren Gräbern steigen.

Unterm Strich verblasst die oberhalb relativ gut erhaltene Darstellung nahezu zur Unkenntlichkeit. Zu erkennen ist im linken Zwickel eine kleine und eine grosse Gestalt. Die grosse Gestalt trägt einen Stab über der Schulter. Christian Hesse mutmasst, dass es sich dabei um eine Szene aus dem Leben Davids handeln könnte.[1] Allerdings erstaunt, dass die grosse Person – sie wäre wohl mit Goliath gleichzusetzen – den Stab (das Schwert?) trägt. Unklar ist auch der typologische Bezug zur neutestamentarischen Szene. Die Frage stellt sich, ob hier nicht eventuell das Opfer Abrahams[2] dargestellt wird, was einerseits mit dem Opferlamm oben, andrerseits mit dem Opfertod Jesu in Einklang stände[3]. Dies würde eine zwar unorthodoxe, aber genau passende Interpretation des Inhaltes des andern Zwickels ermöglichen: Nähere Betrachtungen[4] brachten die beiden Restauratoren auf das Resultat, dass hier wohl die eherne Schlange des Moses dargestellt ist[5], die als Entsprechung für die Kreuzigung Jesu verwendet wird[6].

Der Chorbogen darunter ist innen mit Lindenästen, roten springenden Hirschen und fliegenden Vögeln verziert, die an die Malereien der Heidelberger Liederhandschrift erinnern[7]. Erwin Rothenhäusler bezeichnet dieses Motiv als «heraldisch-dekorativ» und geht nicht weiter darauf ein[8]. Auch Hans Fischer und Christian Hesse scheint diese Darstellung offenbar nicht erwähnenswert. Im Zusammenhang mit einer Buchbesprechung wird im Schweizerischen Archiv für Heraldik des Jahrgangs 1904 diese Malerei gedeutet: Die Vögel sollen danach die Meinradsraben versinnbildlichen, die Lindenäste werden in einen Zusammenhang mit den Herren von Fahr, die einen Lindenbaum im Siegel führten, gestellt[9].

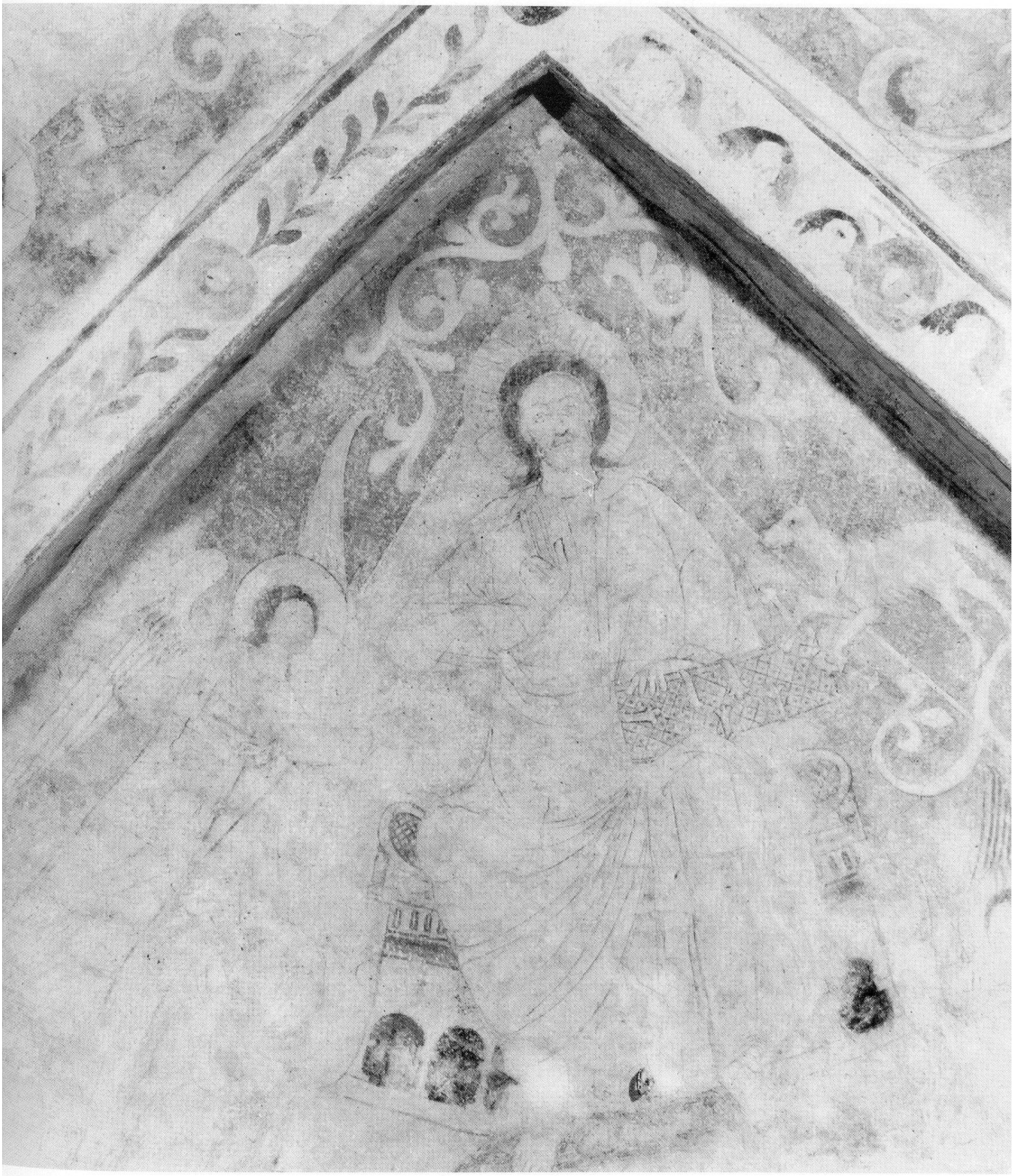
2.2.2.4. Marienkrönung – die Südkappe

«Zuerst begann Jesus und sprach: Komm meine Erwählte, ich will dich auf meinen Thron setzen, denn ich habe nach deiner Schönheit begehrt!» (....) So wurde Maria mit Freuden in den Himmel aufgenommen und zur Rechten ihres Sohnes auf den Thron der Herrlichkeit gesetzt.»[10]

1 Hesse, L 191, S. 34
2 AT Gen 22
3 Vgl. Beigbeder, L 111, S. 32
4 Hesse, L 191, S. 34, konnte diese Szene bei Drucklegung noch nicht erkennen. Diese Information erfolgte beim mündlichen Kommentar zu den Rekonstruktionsvorschlägen.
5 AT Num 21, 6 - 9; Auf Anordnung des Herrn hängte Moses eine kupferne Schlange an eine Fahnenstange. Wer von einer Giftschlange gebissen worden war, wurde durch ihren Anblick geheilt.
6 Beigbeder, L 111, S. 413
7 Original ist möglicherweise nur die verblasste Darstellung in der Mitte, die vom Maler des St. Anna-Zyklus im Langhaus in unserem Jahrhundert nachempfunden und ergänzt wurde.
8 Rothenhäusler, St. Anna, L 257, S. 165f
9 Vgl. S. 23 - 27. Schweizerisches Archiv für Heraldik, Bücherchronik (zu Emil Zellners Werk: Das heraldische Ornament, Berlin 1903), 1904, 1, S. 54f
10 Voragine, L 21, S. 456ff; Die Marienkrönung lässt sich auf apokryphe, nach den Legenda Aurea dem Johannes zugeschriebene Schriften zurückführen.

Fig. 16: Die spätromanischen Fresken im Chor der St. Anna-Kapelle

Die Nordkappe: Die zweite Ankunft Christi



Die Westkappe: Das Lebensbuch (Fotos: Alex Spichale)

Eine Marienkrönung erkannten die Restauratoren nach genauem Studium in den stark zerstörten Fresken der Südkappe: Eine Gestalt mit Kreuznimbus – Christus – thront vom Betrachter aus gesehen rechts. Er sitzt leicht abgewinkelt, einer rechts von ihm sitzenden weiblichen Person zugewandt, ja er scheint mit seiner rechten Hand ihren Kopf berühren zu wollen. Möglicherweise hebt er seine Hand auch zum Segen. Die weibliche Gestalt – nur Maria gebührt der Platz neben dem Herrn – wendet sich ihrerseits, wahrscheinlich mit ausgebreiteten Armen, Christus zu. Diese Szene entwickelt trotz ihrer bruchstückhaften Überlieferung eine Atmosphäre von spürbarer Innigkeit zwischen Mutter und Sohn. Der Thron ist aufgrund der verbliebenen Striche nicht mehr schlüssig zu rekonstruieren, allerdings kann wiederum davon ausgegangen werden, dass die Füsse der beiden Thronenden auf dem das Irdische darstellenden Halbkreis ruhen.

Im Mittelfeld verblüfft die Farbigkeit und Lebendigkeit des Gewandes der vom Betrachter aus links stehenden Person. Auch hier leisteten Restaurator Hans Fischer und Kunsthistoriker Christian Hesse grossartige Arbeit, indem sie die dem Laien wirr erscheinenden Linien überzeugend zu einer Verkündigungsszene zusammenfügten:

«Der Engel trat bei ihr ein und sagte: Sei gegrüsst, du Begnadete, der Herr ist mit dir. Sie erschrak über die Anrede und überlegte, was dieser Gruss zu bedeuten habe. Da sagte der Engel zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria; denn du hast bei Gott Gnade gefunden. Du wirst ein Kind empfangen, einen Sohn wirst du gebären: dem sollst du den Namen Jesus geben.»[1]

Die Szene ist bekannt, ausserordentlich beliebt und oft dargestellt. Doch gerade deshalb verblüfft die Verkündigungsszene in Fahr, denn während traditionellerweise der Engel Gabriel sich vom Betrachter her links Maria nähert, finden wir hier eindeutig die Frauengestalt links im Bild, den Engel mit dem Lilienstab rechts. Erneut eine «Verdrehung», die festzuhalten, aber nur schwer zu erklären ist. Hier mag möglicherweise die Zuordnung zum Mittelfeld mit der Marienkrönung eine Rolle spielen, wo die Gottesmutter (selbst hier in Fahr!) zur Rechten ihres Sohnes sitzt, wie dies in den apokryphen Erzählungen der Marienkrönung ja auch mehrfach beschrieben wird.

Im Rahmen über der Krönungsszene wächst wiederum das mittlerweilen bekannte Rankenwerk, auch zu Füssen der Thronenden wuchert es üppig. Möglicherweise enthielt der Rahmen auf der Höhe der Hauptszene noch zwei Engel aus den Heerscharen, die die Krönung der Gottesmutter begleiteten.

Im Zwickel unter dem Strich sind erneut Pflanzen sichtbar, zudem unter den zwei Marien ein Frauenkopf, unter dem Erzengel eine Männergestalt. Hesses Erklärung, dass es sich dabei um Adam und Eva im Paradies handle, überzeugt[2]. Damit hätten wir die doppelte Anschauung der Frau – als Eva und Maria – vor uns. Das mit Rankenwerk angefüllte Bild ist eindeutig als das irdische, verlorene Paradies zu interpretieren, während die Szene darüber das wiedereröffnete, himmlische Paradies darstellt.

1 Lk 1, 28 - 31
2 Hesse, L 191, S. 36

2.2.2.5. Das zensurierte jüngste Gericht – das Programm[1]

Das Programm des Fahrer Freskenzyklus ist nicht aussergewöhnlich, erscheint es doch beispielsweise fast identisch in der Pfarrkirche Unterkulm, wo wir ebenfalls im Osten die «Majestas Domini» sehen, gegenüber eine zweite Ankunft Jesu, vergleichbar unserer Nordkappe, im Norden andrerseits eine unserer Südkappe vergleichbare Marienkrönung. An die Stelle der Szene mit dem Lebensbuch tritt in den wahrscheinlich etwas später entstandenen Unterkulmer Fresken eine Darstellung des Gnadenstuhls[2]. Der Fahrer Meister hielt sich aber nicht sklavisch an die Konventionen. Der Umgang mit den Typologien bereitet Mühe. Zu erwarten wäre bei der sauberen Gliederung der Bilder, dass die Hauptszenen aus dem neuen Testament in den Zwickeln mit den entsprechenden Szenen aus dem Alten Testament unterstrichen würden. Dafür hat sich im Laufe der Zeit ein regelrechter Kanon herausgebildet, der bereits in der Romanik, vor allem aber in der Gotik häufig Anwendung fand. Nicht so in Fahr: Die Zwickel hier sind eigentlich Träger neuer Inhalte, neuer Symbole und Versprechungen. So müsste eindeutig über dem Bild mit der ehernen Schlange eine Kreuzigungsszene stehen – wir erleben aber die Öffnung des Lebensbuches. Während man über dem «wiedergeborenen» Jonas eine Auferstehungsszene erwartet, erscheint Christus als Weltenrichter. Und frohlockt der nach Ordnung suchende Betrachter bei der Feststellung, dass die beiden Zwickel der Westkappe – Isaak und Moses – sich an die Unterscheidung «ante legem – sub lege» halten, resigniert er wieder bei der Nordkappe, wo sowohl der fliegende Vogel, wie Jonas nach der Gesetzgebung stehen.

Das Ordnungsprinzip muss auf einer anderen Ebene gesucht werden: Auffällig ist, dass die Hauptszenen immer den Thronenden darstellen, der eine Verbindung zwischen Himmel und Erde herstellt. Während die «Majestas Domini» im Osten die Herrlichkeit Gottes im allgemeinen vor Augen führt, sprechen die andern Szenen direkter und konkreter zum Betrachter. Zudem entwickelt sich nun eine Dynamik, die beeindruckt. So, wie in der Apokalypse nach der überwältigenden Erscheinung Gottes in seiner Herrlichkeit das eigentliche Gericht seinen Anfang nimmt, stürzt sich hier förmlich, aus dem Osten kommend, der Posaunenengel in die Szenerie und ruft die Toten aus ihren Gräbern. Der Weltenrichter erwartet sie, um die Schafe von den Böcken zu scheiden: gerade für mittelalterliche Künstler eine wunderbare Gelegenheit, in den grellsten Tönen die Schrecken der Hölle auszumalen. Es ist auffällig, wie inbrünstig sie dies üblicherweise taten, wie viel mehr jeweils in das Grauen, das die Verdammten erwartet, investiert wurde als in den Himmel, den

1 Ich gehe in diesem Kapitel von den oben beschriebenen Szenen aus, wobei jeweils die oben mit den notwendigen Fragezeichen versehenen Interpretationen als gegeben betrachtet werden. Deshalb kann es sich hier nur um eine These handeln, die bei Betrachtung und Untersuchung durch Experten sicher mancherlei Korrektur erfahren wird.

2 Peter Felder, Wiederentdeckte Fresken im aargauischen Unterkulm. In: Unsere Kunstdenkmäler, Jahrgang XIX, 1968, S. 16 - 20. Vgl. auch Hoeggers Würdigung der St. Anna-Kapelle, L 195 (in Vorbereitung).

man sich weniger klar vorstellen konnte. Nicht so in Fahr. Hier fehlt der Höllenschlund, hier fehlt jeder Hinweis auf den strafenden Gott – dessen Schwert scheint vielmehr zu schützen. Dieser Eindruck wird zusätzlich verstärkt durch die Errettung Jonas' aus dem Walfisch, die den damaligen Menschen ganz deutlich die Auferstehung vor Augen führte, und durch den fliegenden Vogel, der die Welt entsündigt – oder aber (nach Peter Hoeggers Deutung) durch Phönix aus der Asche, der ebenfalls die Auferstehung symbolisiert. Auch die Präsentation der Leidenswerkzeuge unterstreicht die Botschaft, dass Christus für die Menschen gestorben ist und durch sein Leiden die Sünden der Menschheit auf sich genommen hat. Das Bild lässt die Schrecken des jüngsten Gerichtes weg und betont das Versprechen auf eine bessere, jenseitige Welt. Und aus dieser Szene heraus springt das Opferlamm – deshalb von rechts? – um die Fortsetzung der Apokalypse vor Augen zu führen. Doch auch hier, obwohl das zweite Siegel und die zweite Schale des Zorns Blut und Schrecken bedeuten, fehlt der rote apokalyptische Reiter, der über die Szene hinwegfegt, fehlen Krieg und Gewalt. Stattdessen ist der Thron – das himmlische Jerusalem – besonders prächtig ausgestaltet und der Engel, der die Gerechten bezeichnet, schaut dem Betrachter mitten ins Gesicht, als ob er ihm bessere Zeiten versprechen würde. Und wieder unterstützen die Zwickeldarstellungen diese Aussage, indem sie daran erinnern, dass Gott seinen Sohn auf Erden geschickt hat und zur Errettung der Menschheit am Kreuz sterben liess. Die Szene wechselt: Der Engel Gabriel verkündet der Jungfrau Maria die Empfängnis von Gottes Sohn. Er tritt als logische Fortsetzung des Bildes in der Westkappe auf – möglicherweise deshalb von rechts – denn wieder steht die Hoffnung auf Erhebung des Menschen im Vordergrund. Die Darstellung der Krönung Marias feiert den Bund zwischen Gott und den Menschen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Fahrer Meister das Weltgericht ins Zentrum seines Freskenzyklus setzt, wobei er den strafenden Gott nur andeutet, dadurch fast vergessen lässt und den schützenden Gott, die Hoffnung auf ein besseres Jenseits, in den Vordergrund stellt.

Haben wir in diesem Ablauf der Ereignisse möglicherweise eine Erklärung für die «Verdrehungen» des Fahrer Meisters gefunden? Ist es möglich, dass dieser Unbekannte die Konventionen über Bord warf, um die Dynamik der Bilder so zu unterstützen, dass jeweils der Auslöser eines Ereignisses – der Posaunenengel, der zum jüngsten Gericht ruft, das Lamm, das würdig ist, das Lebensbuch zu öffnen und Gabriel, der die erste Ankunft des Retters verkündet – förmlich aus der vorhergehenden Szene springt und diese damit mit der nächsten verbindet? Oder überschätzen wir hier die Möglichkeiten und den Willen des damaligen Menschen, sich der künstlerischen Gestaltung zuliebe vom gängigen Kanon und seinen Vorbildern zu lösen? Oder haben wir es hier mit einem provinziellen Maler zu tun, der gar nicht wusste, was üblich war?

Rätsel bleiben ohnehin: Wie ist das «spanische» himmlische Jerusalem zu erklären? Und vor allem, wer war dieser Künstler, woher kam er? Odilo Ringholz berichtet noch von einer Inschrift, die in der Vertiefung der südlichen Blendarkaden aufgefunden wurde. Mit demselben Rötel, mit dem die Umrisse der

Figuren gezeichnet worden waren, waren Schriftspuren erkennbar, die Odilo Ringholz mit starken eigenen Vorbehalten entzifferte:

«Hoc pinxit colinus in...»[1]

Erwin Rothenhäusler spricht von dieser Inschrift nur in einer Anmerkung[2]., die Restaurationsarbeiten in den Achzigerjahren brachten diese Inschrift nicht mehr zutage. So stützen wir uns auf Ringholz, wenn wir unserem «verdrehten» Künstler den Namen «Colinus» geben.

Vielleicht ermöglichen gerade die Eigentümlichkeiten der Fahrer Fresken eine Zuordnung zu andern Freskenzyklen oder ihre Rückführung auf ein bekannteres Vorbild. Die breiter abgestützte Untersuchung zur Fahrer Baugeschichte, an der Peter Hoegger zurzeit arbeitet, wird hier sicher weiterführen.

2.2.2.6. Die Schutzherren der Einnahmequellen – Die östliche Chorwand

An der östlichen Chorwand, also unter der «Majestas Domini» haben sich zwei weitere Szenen erhalten, die möglicherweise – so Christian Hesse – etwas später entstanden sind[3]. Hier durchbricht der Künstler – derselbe oder ein neuer – das im Gewölbe bestehende Konzept, ohne dass irgendein Bezug zu erkennen wäre. Die Verbindung läuft – zumindest bei der rechten Szene – vielmehr über die Klostergeschichte:

«Als ihn aber der Herr zu sich nehmen wollte, bat ihn Niklaus, ihm seine Engel zu senden, und als er das Haupt geneigt hatte, sah er den Engel kommen. Nachdem er den Psalm «Auf dich Herr habe ich meine Hoffnung gesetzt» (Ps 31 (30)) bis zur Stelle «in deine Hände, Herr, empfehle ich meinen Geist», gesprochen hatte, gab er seinen Geist auf, und man vernahm einen himmlischen Gesang»[4]

So formuliert Jacobus de Voragine in seinen «Legenda Aurea» jene Szene aus der Nikolauslegende, die der Fahrer Meister auswählte, um den Patron der Kapelle, den Heiligen Nikolaus darzustellen, der als Schutzherr der Schiffer in Fahr besondere Verehrung. Vor dem prächtigen Altar stehend, auf dem Messkelch und wahrscheinlich ein Kerzenstock zu erkennen sind, wird Nikolaus im vollen Bischofsornat in dem Moment gezeigt, in dem er von einem Engel in den Himmel gehoben wird. Nikolaus entschwebt mit ausgebreiteten Armen und gesenktem Kopf. Rechts neben ihm kniet betend ein Mann, der von Christian Hesse als Stifter der Malereien oder der Kapelle[5], (hinzuzufügen wäre wohl oder des Klosters, also Lütold von Regensberg) bezeichnet wird.

So klar motiviert die Erscheinung des Heiligen Nikolaus in der Kapelle ist, so schwierig ist die Anwesenheit des andern Heiligen zu erklären: Auf einem Rost liegt er, eine Gestalt piesackt ihn mit einer Gabel und drückt ihn auf das Eisen. Wahrscheinlich ein weiterer Henkersknecht ist schemenhaft am Kopf-

1 Ringholz, Einsiedeln bis 1526, L 252, 237f, mit Abbildung
2 Rothenhäusler, St. Anna, L 257, S. 168, Anm. 1
3 Hesse, L 191, S. 27
4 Voragine, L 21, S. 24. Die Legenda Aurea wurden um 1263 niedergeschrieben, waren dem Fahrer Meister in der Formulierung des Jacobus de Voragine also kaum bekannt.
5 Hesse, L 191, S. 28

ende des Gefolterten zu erkennen. Über dem Märtyrer schwebt ein Engel, bereit, mit einem Tuch die Seele des Sterbenden aufzufangen und in den Himmel zu tragen. Die bisherige Literatur spricht ausnahmslos von einer Darstellung des Heiligen Laurentius. Doch was verbindet Lorenz mit dem Kloster Fahr? Christian Hesse schreibt: «Weshalb dieses Martyrium an so zentraler Stelle abgebildet ist, lässt sich vorderhand nicht klären. Möglicherweise könnte das Studium der Klostergeschichte darüber Aufschluss geben, ob dieser Heilige hier verehrt wurde oder ob irgendein lokalhistorischer Zusammenhang besteht.»[1] Nein, das Studium der Klostergeschichte kann die Beziehung Fahrs zu Laurentius nicht erhellen. Doch erlitt nicht nur der Heilige Laurentius, sondern auch der Heilige Vinzenz auf einem Rost den Märtyrertod[2] und hier kann die Klostergeschichte tatsächlich eine Erklärung liefern. Es würde nicht erstaunen, wenn Vinzenz von Saragossa, dem Patron des Weinbaus, in Fahr und in der gesamten Region um Weiningen besondere Bedeutung zugekommen wäre. Ein Indiz, das diese These unterstützt, ist das Tagesdatum, welches die Schenkungsurkunde trägt: «XI. kal. Febr.» – 22. Januar, der Tag des Heiligen Vinzenz.

Allerdings fehlen uns weitere Hinweise auf eine spezielle Verehrung des Heiligen Vinzenz in unserer Region, doch berichtet eine Urkunde vom April 1729 , dass das Kloster Fahr in den Besitz einer Reliquie dieses Heiligen kam[3].

2.2.3. Datierung

Die Autoren waren sich lange Zeit einig: Die Fresken stammen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhundert, erklärten Erwin Rothenhäusler und mit ihm Odilo Ringholz[4], die Wandmalereien entstanden vermutlich unter Propst Markward von Grünenberg (um 1330 bis 1356), verkündet Oscar Hummel[5]. Die umfassenden Restaurierungsarbeiten der Achzigerjahre aber, die zusätzlich den archäologischen Untersuchungen Anhaltspunkte zu verdanken haben, verweisen nun auf ein grösseres Alter unserer Fresken. Christian Hesse geht in seiner Beweisführung vorwiegend von der Ikonographie aus: Die Tatsache, dass die «Majestas Domini»- Darstellung im Osten als die Krönung des ganzen Programms eingesetzt wurde, verweist auf das 13. Jahrhundert. In dieser Zeit nämlich erwuchs diesem recht streng reglementierten Motiv, das der Phantasie wenig Platz liess, allmählich Konkurrenz aus der Weltgerichtsdarstellung, die in Fahr noch mit der Nordkappe Vorlieb nehmen musste. Die Marienkrönung tauchte erstmals um 1150 in England auf und wurde dann zu einem Hauptthema der Gotik. Solche Überlegungen führten Christian Hesse zur Aussage: «Berücksichtigt man diese Eingrenzungen, nach 1150 (Aufkommen der Marienkrönung) und frühes 13. Jahrhundert (Ablösung der Majestas), und bedenkt man mögliche retardierende Momente, so kommt man zum Schluss, dass es sich hier um spätromanische Malereien handelt, die vom Thema her

1 Hesse, L 191, S. 27
2 Wimmer, L 123, S. 17, allgemein zu Vinzenz, Lexikon der chr. Ikonographie, L 118, Band 8 Spalte 568 - 571
3 StiE: C 10
4 Rothenhäusler, St. Anna, L 257, Ringholz, Einsiedeln bis 1526, L 252, S. 236
5 Hummel, L 200, S. 22

einen Übergang von der Romanik zur Gotik bilden. (...) Eine Datierung ins 13. Jahrhundert lässt sich von der Ikonographie her rechtfertigen.»[1] Peter Hoeggers Stilstudien führen zu einer Einordnung ins s p ä t e 13. Jahrhundert[2].

2.3. Hugo zeigt sein Gesicht

Im Chor der St. Anna Kapelle sieht man plötzlich einer archaisch anmutenden Figur ins Gesicht. Eine Spolie, die 1930 in den Türsturz eingemauert wurde und deren Herkunft nicht mehr zu eruieren ist, zeigt ein langgestrecktes Gesicht, dessen Haartracht auf einen Mönch hinweist, darüber, zwischen zwei Kruckenkreuzen, lesen wir den Namen «HUGO», darunter die Buchstabenfolge «OEDV», wobei das «E» auffällig schmal erscheint. Die zusammenhängende Buchstabenfolge meint möglicherweise: «**O**biit **E D**ei **V**oluntate». Es folgt ein Abstand, dann ein oben mit kleinem Querbalken abgeschlossener Strich, der normaerweise für «1000» steht, was auf eine Jahresangabe deutet – dazu passt auch das abschliessende «A» für «anno». Rätsel gibt dann aber die Glyphe in der Mitte auf, die nach Vergleichen mit Abkürzungen bei Adriano Capelli auf «50» oder «100» hinweisen könnte. Damit wäre «Hugo» aber ausserhalb jeglicher Zeit anzusiedeln, die für Fahr von Belang ist[3]. Schriftbild[4] und die naive Machart des «Portraits» lassen die Vermutung zu, dass diese Spolie aus der Rundchorkapelle stammt, die ja tatsächlich in das 11./12. Jahrhundert zurückzudatieren ist. (Die Spekulation, dass es sich hierbei um die Grabplatte des Stifters der Kapelle handeln könnte, sei hier wenigstens in Klammern erlaubt.)

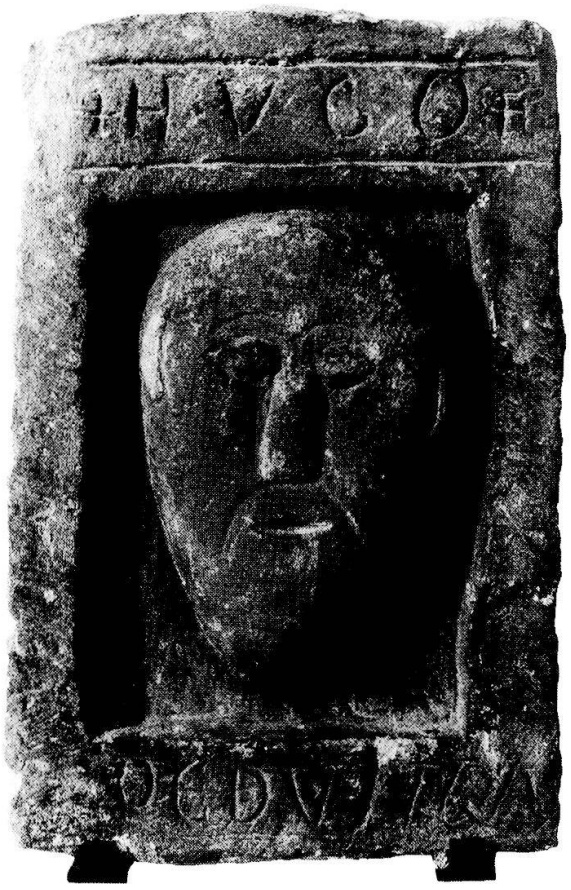


Fig. 17: Spolie, heute in der St. Anna Kapelle (Foto: Inventar aarg. Kunstdenkmäler)

1 Hesse, L 191, S. 37
2 Hoegger, L 195 (in Vorbereitung)
3 Konsultiert wurden: Paul Arnold Grun, Schlüssel zu alten und neuen Abkürzungen (Grundriss der Genealogie, Band 6) Limburg a. Lahn, 1966 und Adriano Capelli, Dizionario di abbreviature latine ed italiane, Milano, 1961.
4 Es handelt sich um eine degenerierte Capitalis Quadrata.

Diese Schriftart kam aber durchaus auch noch im 12. und 13. Jahrhundert vor. Darauf basierend bittet der Einsiedler Archivar, Pater Joachim Salzgeber, in einer nicht veröffentlichten, zweiseitigen Abhandlung: «Hugo, du darfst mir nicht stumm bleiben». Pater Joachim findet in der Klostergeschichte des 13. Jahrhunderts tatsächlich einen Hugo, Hugo von Embrach, den Offizial von Konstanz, der 1280 eine Zeugenbefragung über die Abhängigkeit der Kirche zu Regensdorf von der Kirche zu Höngg anordnete. An ihr nahm auch der Priester Konrad von Fahr teil[1]. Für die Klostergeschichte von weit grösserer Bedeutung aber war im 13. Jahrhundert ein anderer Hugo: Hugo II. von Uhlingen[2], der Abt von Pfäfers, der dem Fahrer Propst Ulrich 1244 den Hof zu Engstringen zuhielt[3]. Da diese frühe Besitzeserweiterung für die Geschichte von Fahr mit Sicherheit von existentieller Bedeutung war, würde es nicht erstaunen, wenn die Frauen zu Fahr ihrem Wohltäter, dessen Familie im übrigen über die Jahrhunderte hinweg eine recht enge Beziehung zu Fahr unterhielt[4], aus Dankbarkeit einen Epitaph errichten liessen.

2.4. Die restlichen Malereien in der St. Anna-Kapelle

Am augenfälligsten wirken heute nicht die spätromanischen Fresken im Chor der St. Anna-Kapelle, sondern die neuromanischen Malereien des Einsiedler Paters Bernhard Flüeler. Er kleidete das Langhaus der Kapelle um 1930 mit farbenintensiven Szenen aus dem Leben der heutigen Patronin, der Heiligen Anna, aus.

Es bleibt die naive Mönchs- und Nonnendarstellung in den Leibungen des zugemauerten Südfensters des Chors, die wohl Benedict und Scholastica zeigt. Hier haben wir wahrscheinlich letzte Überreste der 1623 angebrachten barocken Malereien vor uns.

3. Die Klosterkirche

«GrundRiss des Hoch Würdigen Gotteshauses Faar»...

titelt die in Fahr aufbewahrte alte Güterkarte aus dem Jahre 1727 und sie zeigt in einem Medaillon die Klostergebäude von Süden und von Norden aus. Ein Glücksfall, haben wir hier doch die alte Klosterkirche – wenn auch in naiver und möglicherweise beschönigender Weise – vor uns, rund zwanzig Jahre bevor die heutige barocke Kirche entstand. Peter Hoegger zeigt allerdings einleuchtend, dass damals die spätgotische Kirche nicht, wie heute allgemein angenommen und damals ursprünglich geplant, einem Neubau weichen musste. Geldmangel bewog die Bauherren zu einem Umbau, der dem mittelalterlichen Gebäude vor allem durch die eingesetzten Konchen und die

1 Q 19
2 Zuordnung zu dieser Familie ist nicht ganz klar, vgl. Tabelle im Anhang 6, S. 431
3 Q 11
4 Vgl. S. 257, Tabelle im Anhang 6, S. 431

das Schiff überwölbende Korbbogentonne ein barockes Gesicht verleiht. Das Altarhaus wurde erhöht, die Kirchenfenster zu Stichbogenlichtern vergrössert[1].

Nicht einmal doppelt so lang wie die Kapelle scheint die Klosterkirche nach diesem Medaillon gewesen zu sein, leicht gotisch überhöht im Langhaus, während das Chor offenbar schmaler und niederer gestaltet und wie heute mit den Klostergebäuden verwachsen war. Vier grosse rundbogige Fenster öffneten sich im Langhaus, ein kleines im Chor. An der Nordwestecke stand – wie heute – ein Turm, der zur Zeit des Bildes mit einem Zwiebelhelm abschloss.

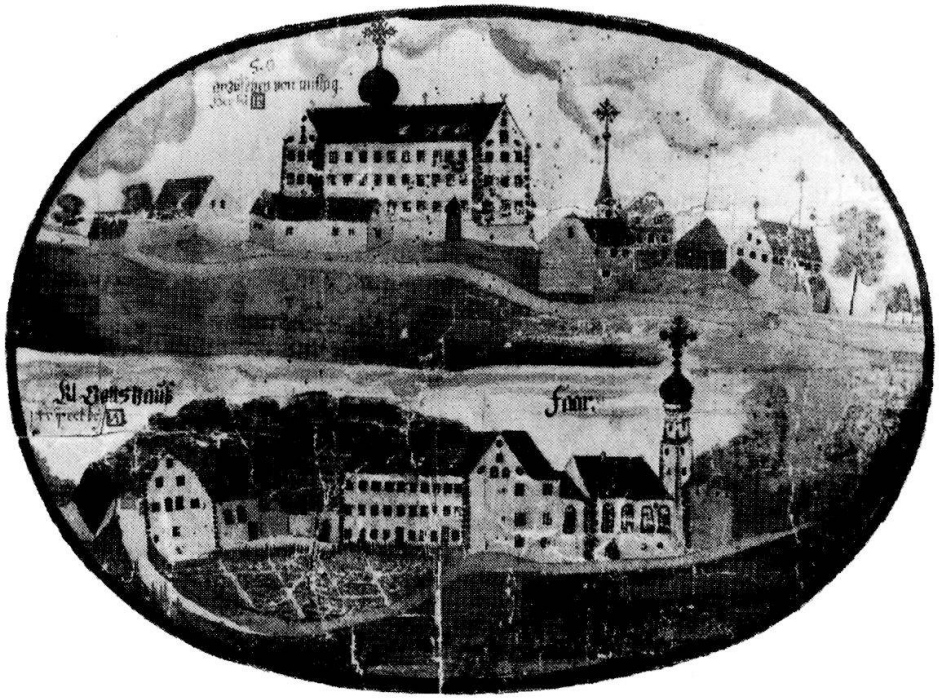


Fig. 18: Mittelalterliche Klosterkirche von Süden und von Norden

Nach einer Fahrer Güterkarte aus dem Jahr 1727

Urkundlich erstmals erwähnt wird die Klosterkirche, in der Quelle Leutkirche genannt, im Jahre 1487[2]. Scharfsinnig erweist sich Odilo Ringholz in seinem Nachweis, dass die Klosterkirche allerdings schon recht viel früher bestanden haben muss: Einmal mehr versteckt sich im Necrolog der entscheidende Hinweis: Am 10. Juli und am 17. September ist von der Weihe je eines Altars die Rede, einer zu Ehren der Mutter Gottes der andere zu Ehren des Heiligen Kreuzes. Odilo Ringholz weist nun mit Recht darauf hin, dass die St. Niklaus-Kapelle wirklich nur für e i n e n Altar Platz bieten konnte, was auf die Existenz einer zweiten Kirche hinweist. Diese Überlegung wird durch die Rekonziliationsurkunde von 1549 unterstützt, in der im Zusammenhang mit der Klosterkirche ebenfalls von einem Heilig-Kreuz-Altar und einem Altar für unsere Liebe Frau die Rede ist[3]. Auch vermachte laut Necrolg Adelheid von

1 Detailliertere Ausführungen bei Peter Hoegger, L 195
2 Q 240
3 StiE: D M 1 (Mortuarium) im Anhang (Originaleintrag) und zusammenfassend auch Vorwort von 1775, S. 103 - 104,

Grüningen unter dem 10. Juli «*jeklich frowe an quärtli win an unser frowen kirchwichi von ihren reben genannt Landenberger*». Die Meisterin kaufte diese Reben 1413 von den Gebrüdern Landenberg[1] und verschwindet nach 1429 aus den Quellen. Damit muss in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Klosterkirche bestanden haben.

Eine Beobachtung, die bei der Auswertung des Fahrer Mortuariums, das ja genau genommen ein Stiftungsbuch ist, zu Tage tritt, verwirrt: Während die Jahrzeitstiftungen in der Zeit, in der die ersten beiden Schreiber(innen) lebten (bis ungefähr Ende 14. Jahrhundert), annähernd konstant um die drei Pfund betrugen[2], schnellten die Zahlen in der dritten Handschrift, also im 15. Jahrhundert, plötzlich gewaltig in die Höhe: neun, zehn, zwanzig, ja vierzig, sechzig und neunzig Pfund betrugen die Spenden plötzlich[3]. Wie ist denn nun dieses ungeheure Ansteigen der Beträge zu erklären? Bereits der nach Monaten erste Eintrag gibt weitere Hinweise: «*an buw*» ist die Spende von Kaplan Hans Schwarz ergänzt. Einen Beitrag an die Monstranz spendete Dorothea Murer und gleich zwei ganze Monstranzen überliessen die Familien Landenberg-Ifental dem Kloster. Hier wurde offenbar gebaut, doch was? Und wann? Leider sind die genannten Personen nicht näher zu bestimmen. Doch für einmal lassen uns die Quellen nicht im Stich. Unter dem 7. Dezember steht:

«*Ich Iohanna von Iffental, closterfrou ze Var, han geben 20 gulden und 8 gulden an den buw dis gotzhus, anno 142( )*»[4]

Dieselbe Johanna wartete bei ihrem Tod mit dem grössten gespendeten Betrag des gesamten Necrologs auf (9. Dezember, neunzig Pfund), ihre Familie, die mit derjenigen der von Landenberg verbunden war, spendete nochmals sechzig Pfund und, wie oben erwähnt, zwei Monstranzen, plus zusätzliche dreissig Pfund. Der archäologische Befund der Arbeiten an der St. Anna-Kapelle ergibt keine kostenintensiven Restaurationen oder Wiederaufbauarbeiten an der Kapelle in diesem Zeitraum. So scheint mit «*dis gotzhus*» eindeutig die Klosterkirche gemeint zu sein.

1 Q 179

2 Vgl. S. 119ff mit Fig. 12

3 Solche Stiftungen erhielt Fahr von Kaplan Hans Schwarz aus Zürich (19. Feb., 12 Pfund Denar), von Schwester Elisabeth Schultheiss (4. April, 44 Pfund), von Schwester Anna von Hofstetten (31. Juli, 20 Pfund), von Schwester Dorothea Brümsi (10. Aug., 33 Pfund), von Dorothea Murer (31. Aug., insgesamt 34 Pfund, davon 14 Pfund an die Monstranz), von Albrecht von Kloten (6. Sept., 36 Pfund). Genannt wird ferner die vereinigte Familie Landenberg und Ifental (7. Sept., 30 Pfund und zwei Monstranzen), die Schwester Adelheid Manesse (19. Sept., 26.5 Pfund), die Schwester Agnes von Gachnang (29. Sept., 30 Pfund), der Ritter Gottfried Escher von Zürich (30. Sept., 10 Pfund), Anna von Mandach (6. November, 21 Pfund), zweimal Johanna von Ifental (42 Pfund und zwei Tage später 90 Pfund), wiederum die Familien Ifental und Landenberg (19. Dez. 60 Pfund). Unklar ist die Spende «*5 guldin an den buw*», die von Konrad Pfawo (6. Oktober) getätigt wurde, da sie scheinbar früher stattfand, ist sie doch wahrscheinlich von der zweiten Hand eingetragen. Die Spenden von Johanna (21. Feb) und Konrad (6. Juni) von Jestetten « *ad murum coemeterii*» werden einer späteren Ausbauphase zugeordnet, vgl unten.

4 Die letzte Ziffer fiel der nachträglichen, zu engen Schneidung der Seiten des Mortuariums zum Opfer. Es wäre wohl tatsächlich zu schön gewesen, um wahr zu sein, wenn auch die letzte Ziffer lesbar gewesen wäre.

Peter Hoegger weist aber darauf hin, dass die Aussage «*an buw*» unpräzis ist und auch nur den Unterhalt eines Gebäudes meinen kann. Die Beträge und die Flut der Spenden, die die dritte Hand des Mortuariums verzeichnete (Fig. 11), lassen allerdings auf ein wirklich grosses Bauunternehmen schliessen, das folglich in den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts vonstatten ging – vornehmlich mit Geld der Familien von Ifental und von Landenberg. Dass dieses Datum wunderbar mit den Schlüssen von Odilo Ringholz übereinstimmt, bekräftigt diese Annahme. Peter Hoegger äussert andrerseits seine Zweifel daran, dass erst in den Zwanzigerjahren des 15. Jahrhunderts die St. Niklaus-Kapelle als Klosterkirche von einem neueren Bau abgelöst wurde und belegt dies mit dem im Klosterschatz befindlichen Vortragekreuz aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts Er geht davon aus, dass bereits im 12. Jahrhundert eine eigentliche Klosterkirche erbaut worden ist, die dann später erneuert oder umgebaut wurde[1].

Tatsächlich fielen nicht alle oben angeführten Grossspenden in die 1420er Jahre, denn in Fahr wurde auch später gebaut, wie das Testament von Dorothea Hemmerli belegt[2]: Sie vermachte sieben Gulden

«*an den buw, den magister Hans Brugpacher gemacht hant*».

Dorothea Hemmerli wird zweimal im Necrolog erwähnt: am 11. Juli zusammen mit Margarethe von Boswil und am 22 Oktober. Sie lebte folglich sicher schon zu Lebzeiten der Margarethe von Boswil, die am 23. Februar 1470 starb; am 25. Februar 1515 wird Dorothea Hemmerli selbst als verstorben genannt[3]. Damit haben wir einen Termin für diesen Bau, der von Meister Brupacher durchgeführt wurde und der deutlich nach dem oben eruierten Bau der Leutkirche liegt. Tatsächlich finden wir einen Meister Hans Brupacher in den Jahren 1496, 1498 und 1501 unter den Werkleuten des Zürcher Fraumünsters[4]. Auffällig ist auch, dass im Jahre 1490 Meisterin und Konvent von Fahr 75 Gulden bei Felix Burkhard in Zürich aufnahmen[5] – das Kloster brauchte offenbar Geld. Doch wozu? Bei den zweckbestimmten Spendenbeiträgen fallen die beiden der Familie von Jestetten auf. Eine Anna von Jestetten gab drei Pfund «*ad murum coemeterii*», und Konrad von Jestetten begründete mit derselben Wendung seine Spende. Nun gibt es zwar mehrere Klosterfrauen dieses Namens in Fahr, was eine genaue Zuordnung verunmöglicht. So lebte eine Anna von Jestetten durchaus auch in der Zeit um 1420[6]. Trotzdem ist erwähnenswert, dass eine gelichnamige Frau im Jahre 1489 einen Zins für das Kloster ankaufte[7], in der Zeit also, in der das Kloster Geld aufnahm und in der der Meister Brupacher verbürgt ist.

1 Hoegger, L 195 (in Vorbereitung); vgl. auch S. 290
2 Q 254
3 Ringholz, L 252, S. 542, Anm. 1, Q 275
4 Johannes Rudolf Rahn (unter Mitwirkung von Heinrich Zeller). Das Fraumünster in Zürich, I. Aus der Geschichte des Klosters In: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Band 25, Zürich 1900, S. 31f
5 Ringholz, Einsiedeln bis 1526, L 252, S. 542; Q 244
6 Vgl. S. 219f
7 Q 243

4. *Die Konventsgebäude*

«Nun ist das klösterli Vaar gantz buwlos gewässen, die muren unnd holtzgezimmer da die geistlichen frowen vor zytten ir wonung geheppt alles uff den grundboden erfüllet alls dass manns uff den boden müessen schleitzen, wann da neimannts mer hette konnen wonen»[1]

Dieser Bericht eines Prälaten an die fünf katholischen Orte, der den Zustand um 1567 schildert, lässt nichts Gutes erwarten. Und tatsächlich: Mit Ausnahme der St. Anna-Kapelle steht nichts mehr von den mittelalterlichen Gebäuden des Klosters Fahr[2]. Aber auch Bilder und andere Quellen lassen uns im Stich. Nur umfassende archäologische Arbeiten unter dem jetzigen Klosterbezirk würden wohl Aufschluss zur Lage und Grösse der mittelalterlichen Klostergebäude geben. Es bleibt nichts anderes, als zwischen den Zeilen zu lesen.

Zu Anfang bestand Fahr wohl aus der St. Niklaus-Kapelle und einem bescheidenen, wahrscheinlich hölzernen Haus für die Klosterfrauen. Da der Konvent offenbar jeweils achtzehn Klosterfrauen umfasste, dürften die Konventsgebäude nie grosse Ausmasse gehabt haben. Mit Sicherheit kann angenommen werden, dass der Propst ein eigenes Haus oder zumindest einen Gebäudeteil für sich in Anspruch nehmen konnte. 1398 nämlich beklagte sich der Propst nämlich, dass Männer aus der Umgebung Korn aus seinem Haus abgeführt hätten[3], und 1406 versuchten die Frauen dem Propst das Haus zu verbieten[4]. Auch hier kann aufgrund der alten Bezeichnungen eine Spekulation über die Lage der mittelalterlichen Propstei geäussert werden. Bis zum Bau der Bäuerinnenschule ab Mitte der Vierzigerjahre unseres Jahrhunderts standen südlich der St. Anna-Kapelle Gebäude aus den Jahren 1544 - 69, die allgemein als «Alte Propstei» bezeichnet wurden. Dies sind schwache Anhaltspunkte dafür, dass im Mittelalter sowohl Konvent wie Propstei im Süden der Kapelle, also Richtung Limmat lagen. Die knappe Beschreibung der Ruinen als «*muren unnd holtzgezimmer*» im obigen Bericht lässt darauf schliessen, dass es sich bei den Gebäuden um Riegelbauten gehandelt hat.

Zwei Testamente, die im Jahrzeitenbuch erhalten sind, legen allerdings den Schluss nahe, dass bereits um 1400 bis hin zur Reformation die gängige Vorstellung vom Äussern eines Benediktiner(innen)kloster für Fahr nicht unbedingt Geltung haben muss. Die Meisterin Margarethe von Westerspühl verfügte nämlich nachweislich über ein eigenes Haus mit Keller und Estrich, die Klosterfrau Dorothea Hemmerli spricht von ihrem Haus, das offenbar drei

1 StiE: D A 6

2 Das jetzige Konventsgebäude samt dem schmalen Latrinenhaus, das den Friedhof begrenzt, und der Kirchturm stammen aus den Jahren 1689-1704, die Propstei, die an das Chor der Kirche anschliesst, aus der Zeit von 1730 - 34, die jetzige Leutkirche aus der Zeit von 1743-46. Die alte Propstei aus der Zeit von 1544 - 69 wurde 1945 abgebrochen, um der Bäuerinnenschule Platz zu machen. Das älteste barocke Gebäude des Komplexes ist der Gasthof «zu den zwei Raben», der 1678 errichtet wurde. Die Stallungen sind nach einem verheerenden Brand im Frühling 1989 völlig neu erstellt worden.

3 Q 160

4 Q 169

Gemächer beinhaltete[1]. So muss man möglicherweise davon ausgehen, dass im Mittelalter zeitweise gar kein geschlossener Klosterkomplex bestand.

Wie wir bereits im Gründungskapitel Mühe bekundeten, klare Hinweise auf eine Funktion Fahrs als Pilgerstation auszumachen[2], kann auch hier nur die vage Vermutung ausgesprochen werden, dass das Kloster möglicherweise über Fremdenzimmer verfügte, lag es doch an der frequentierten Reichsstrasse Limmat, allerdings in Reichweite der Stadt Zürich und später an einer viel benutzten Landstrasse, wie eine Quelle von 1530 belegt, in der erzählt wird, dass der Leutpriester von Weiningen viel Aufwand für die Betreuung armer Durchreisender treiben müsse[3].

Aufhorchen lässt der Eintrag im Fahrer Necrolog unter dem 4. September, wo ein Almosen an die «Siechen» gespendet wird. Arnold Nüscheler spricht von sechzig bekannten, vier unbekannten Siechenhäusern im Bistum Konstanz[4]. Er charakterisiert ihren Standort: Ausserhalb der Klostermauern, häufig am Wasser. Es gibt aber keine Hinweise, dass in Fahr ein Siechenhaus bestand. Auch finden wir an der Sihl ausserhalb der Stadttore bereits seit 1221, nördlich von Zürich in der Spannweid im Banne Unterstrass ab 1367 und östlich von Baden an der Limmat im Banne des Klosters Wettingen je ein Krankenhaus, so dass die Bedürfnisse wahrscheinlich abgedeckt waren. Die angesprochene Spende mag einem Krankenzimmer im Kloster, der Krankenpflege ausserhalb des Klosters oder einem der Siechenhäuser der Umgebung zugekommen sein.

5. *Aus dem mittelalterlichen Klosterschatz*

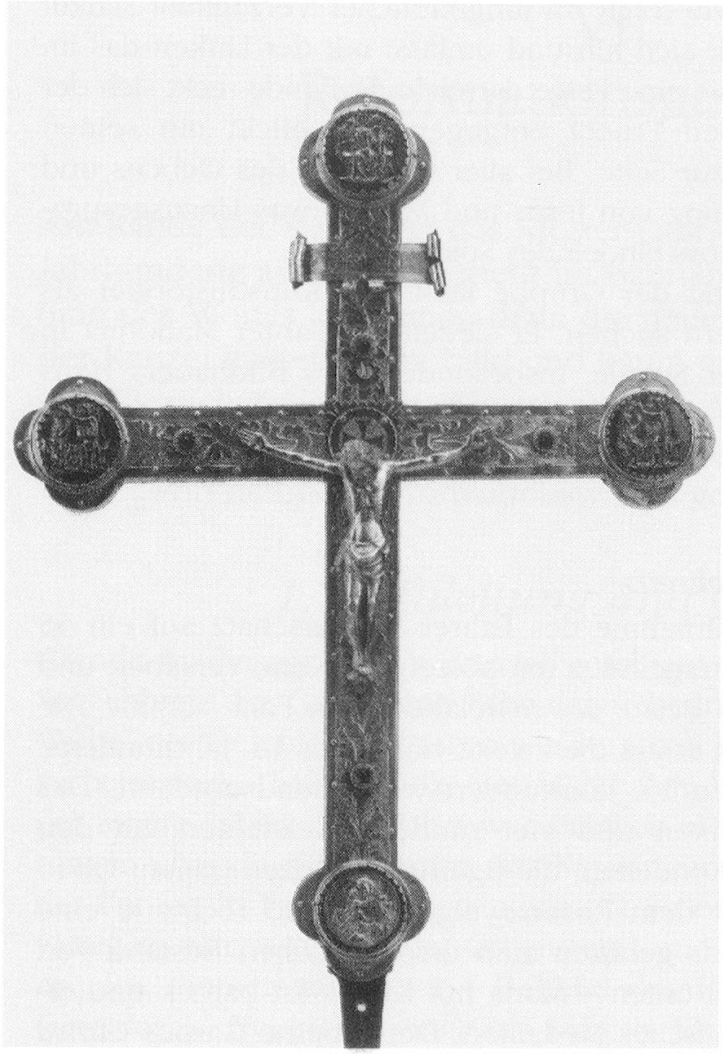
5.1 *Die Fahrer Madonna*

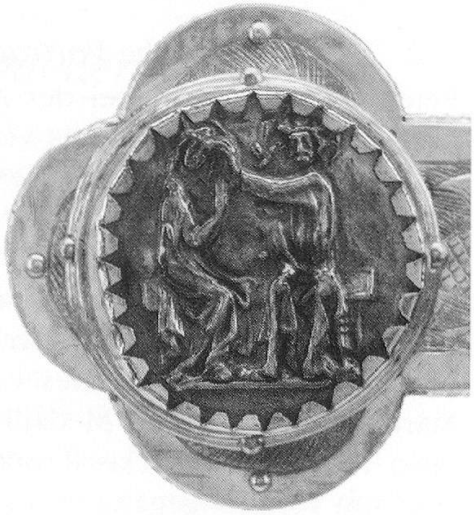
In der Klausur Fahrs versteckt sich ein Kleinod: Die Fahrer Madonna. Nur dringend notwendigen Restaurierungsarbeiten an der barocken Figurenfassung ist es zu verdanken, dass diese für kurze Zeit an die Öffentlichkeit gelangte und von Peter Felder eine zweiseitige Hommage im Mitteilungsblatt der «Schweizerischen Kunstgeschichte» erfahren durfte[5]. Es handelt sich um eine kleine, keinen halben Meter hohe Lindenholzplastik, die eine thronende Madonna mit Kind darstellt: Nach Meinung Peter Felders ist sie von «hervorragender künstlerischer Qualität» und stellt «ein Meisterwerk der Gruppenkomposition» darstellt. Während heute die Madonna farbenprächtig von der triumphierenden Kirche des Barocks zeugt, weist der sinnende Gesichtsausdruck auf die zurückhaltendere Entstehungszeit der Plastik hin. Es handelt sich um eine spätgotische Gruppe – nach Meinung Felders um 1510 entstanden, Peter Hoegger datiert sie ins frühe 16. Jahrhundert – von grosser Zartheit, die heute dank der Entfernung der barocken Bügelkrone (stattdessen eine gotische Lilienkrone) und der wulstigen, barocken Gewänder des Jesuskindes wieder spürbar wird.

1 Q 139, Q 254
2 Vgl. S. 27
3 Q 313
4 Nüscheler, Siechenhäuser, L 234
5 Felder, L 169, S. 158, vgl. auch Hoegger, L 195

Fig. 19: Mittelalterliche Kunstgegenstände aus dem Besitz Fahrs

Die Fahrer Madonna (um 1510)





Das gotische Vortragekreuz (14./15.Jh.) mit Detailaufnahmen der Medaillons

Lindenholzstaute des kreuztragenden Christus (um 1520), Ausschnitt

(Fotos: Inventar aarg. Kunstdenkmäler)

Peter Felder beschreibt sie wie folgt: «In jungfräulicher Verzagtheit schaut Maria leicht seitwärts geneigt vor sich hin und umfasst mit der Linken das im Schoss kniende Jesuskind, dem sie eine Feige darreicht. Behende reckt sich der heitere Knabe der symbolischen Frucht entgegen und blickt mit seinen schalkhaften Augen verstohlen zur Seite. Bei aller Offenheit des Gebens und Nehmens liegt in dieser Begegnung von Jesus und Maria etwas Unausgesprochenes, das mehr bedeutet als bloss tändelndes Spiel»[1]

Die ausserordentliche Qualität der Gruppe lässt den Kunsthistoriker als Urheber nach bekannten Meistern suchen. Er siedelt die Fahrer Madonna in den Umkreis der grossen Ulmer Schule, insbesondere des Bildhauers Hans Syrlin des Jüngern, an.

Peter Hoegger führt weiter einen kreuztragenden Christus aus Lindenholz auf, der um 1520 entstanden ist[2].

5.2. Das gotische Vortragekreuz[3]

Peter Hoegger stiess bei der Aufnahme des Fahrer Klosterschatz auf ein 55 Zentimeter hohes, gotisches Vortragekreuz mit hölzernem Kern, versilbert und teilvergoldet, das wohl aus dem Besitz des mittelalterlichen Fahr stammt. Die Rückseite und die Zargen datiert er auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, die Vorderseite wurde im frühen 15. Jahrhundert weitgehend erneuert. Das Kreuz ist geschmückt mit Ranken und vier runden Edelsteinen, an den Kreuzenden befinden sich vier Rondellen, die figürliche Stanzen tragen: Oben die thronende Muttergottes mit dem Rosenzweig, links und rechts je eine Marienkrönung. Diese Medaillons gehören zum ursprünglichen Bestand von etwa 1320 bis 1350. Das Rondell unten – Maria mit Kind – ist barock und ersetzt ein verlorengegangenes gotisches Medaillon. Der silberne Corpus Christi stammt aus dem frühen 15. Jahrhundert und ist im sogenannten «Weichen Stil» gearbeitet.

Die Rückseite des Kreuzes weist ein Rautengitter mit eingeschriebenen Kreuzblüten, ferner wiederum vier Edelsteine und vier Medaillons, die die Evangelisten zeigen, auf.

Peter Hoegger kann die Stanzen auf der Kreuzvorderseite dem Umkreis des 1312 vollendeten Graduals von St. Katharinenthal zuordnen, die Stanzen der Rückseite erkennt er als serielle Erzeugnisse aufgrund von Modellen, die von Freiburg im Breisgau ausgingen.

1 Felder, L 169, S. 158
2 Hoegger, L 195 (in Vorbereitung), Kap. Stein- und Holzplastiken
3 Dieses Kreuz fand in der Literatur bis jetzt keine Erwähnung. Seine «Entdeckung» ist Peter Hoegger zu verdanken, L 195 (in Vorbereitung) Kap. Klosterschatz