

Zeitschrift: Nidwaldner Kalender
Herausgeber: Nidwaldner Kalender
Band: 127 (1986)

Artikel: Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Stans
Autor: Odermatt-Bürgi, Regula
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1033875>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

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

Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Stans

Restaurationen bedeutender historischer Bauten — das hat sich in der Praxis so eingependelt — finden ungefähr alle 50 bis 80 Jahre statt, und der Intervall wird sich wohl wegen der wachsenden Umweltverschmutzung stetig verkürzen. Meistens sind es nicht gravierende Bauschäden — etwa drohende Einsturzgefahr —, die das Unternehmen auslösen, sondern Mängel an einem Bauglied, deren Behebung zu kostspielig wären, wenn man nicht gleichzeitig ihre Verursacher eliminieren würde. In Stans war es neben der allgemeinen Verschmutzung, die den hellen, festlichen Raum stumpf und grau erscheinen liess, vor allem die grosse Orgel, welche beträchtliche Schäden aufwies. Beides, Verschmutzung und Orgeldefekte, hingen zum grössten Teil mit dem Heizsystem zusammen. Wenn also enorme Kosten für eine Orgelrenovation zur Diskussion standen, stellte sich automatisch die Frage nach der Aenderung des Heizsystems (Bodenheizung), daraus notgedrungen die Frage nach der Isolation von Dach und Fenstern, der Erneuerung der Bodenplatten, nach archäologischen Grabungen, usw., so dass man sich schliesslich — völlig richtigerweise — statt für ein aufwendiges Flickwerk für eine Gesamtrestauration entschloss, die sich in absehbarer Zeit sowieso aufgedrängt hätte.

Der Zeitpunkt solcher Unternehmungen hängt aber schlussendlich nicht nur vom baulichen Zustand ab, sondern auch — wenn auch weniger vordergründig — von anderen Faktoren, von bestimmten Daten und Jubiläen zum Beispiel. Das war übrigens immer so und lässt sich durch die ganz abendländische Kunstgeschichte verfolgen: heilige Daten, Jubelfeiern lösten eine rege Bautätigkeit aus, denken wir an frühe Zeugnisse für das Schicksalsjahr 1000, denken wir an die Baugeschichte Roms. Nur — und darin liegt der Ansatz meiner Kritik — waren den Menschen früherer Zeiten diese Daten auch wirklich heilig und präsent; sie waren Höhepunkte ihres religiösen und profanen Lebens, auf die sie sich schon Jahre davor vorbereiteten, freuten, sich gänzlich darauf einstellten. In unserer kurzlebigen Zeit sind solche Daten fast lästig, sie fallen einem recht spät ein, weil sie letztlich keine wirkliche Bedeutung mehr für unser Dasein haben. Sie lösen zwar

auch aus, sowohl mehr oder weniger lustlose Aktivitäten, wie auch eine prestigebeladene Bautätigkeit, die aber dann oft unter Zeitdruck steht.

In Stans mag das Sempacher-Schlacht-Jubiläum von 1986 und die CH 91 beim Restaurationsgedanken — unter anderem — Pate gestanden haben. Dagegen habe ich nichts einzuwenden, denn wichtig erscheint mir, dass Entschlüsse von solcher Tragweite und Umfang überhaupt gefasst und mit der nötigen Motivation und Begeisterung ins Volk hinaus getragen werden. Ich habe auch miterlebt, wie die Vorarbeiten der Baukommission unter Leitung von Baudirektor Bruno Leuthold und der Denkmalpflege, wie vor allem der Bauuntersuch, der Bericht und der Restaurationsvorschlag der Architekten sehr fundiert, kompetent und sorgfältig ausgeschaffen wurden. Womit ich mich — trotz Zusicherung von Architekten und Baukommission, dass alles optimal laufe — nur schwer abfinden kann, ist das Tempo der Ausführung, der enorme Zeitdruck, unter dem Entschlüsse gefasst und ausgeführt, unter dem Millionen verbaut werden mussten. Ich gebe es zu, ich bin im Baufach eine absolute Laiin, aber ich habe das Gefühl, dass alles seine Zeit braucht, dass auch ein Bauunternehmen von dieser Grösse seine Zeit braucht, um in solider Qualität über Jahre bestehen zu können, Zeit zum Wachsen, zum Reifen, ganz praktisch Zeit zum Austrocknen, usw. Und ich hoffe, dass die strahlende Schönheit dieser Kirche, die mich nach der Restauration ganz neu ergreift und begeistert, auch in Zukunft ausstrahlen wird; ausstrahlen auch im geistigen Bereich.

Stellung der Stanser Kirche innerhalb der schweizerischen Kunstgeschichte

Der Tag der glanzvollen Einweihung, der 27. Oktober, ist vorüber, aber im Moment, da ich den Artikel schreibe, sind die Arbeiten noch im vollen Gange. Es ist mir daher nicht möglich, einen abschliessenden Bericht zu geben, etwa den Raumeindruck mit seinen Farbtönen zu schildern; aber es scheint mir wichtig, den Leser nochmals kurz auf die Stellung der Stanser Pfarrkirche hinzuweisen, die —



nicht unerwartet — im Zuge der Restauration als Bauwerk von nationaler Bedeutung eingestuft wurde. Sie gehört untrennbar zum Stanser Dorfplatz, der nach dem Brand von 1713 in seiner überraschenden Grosszügigkeit, seiner südländischen «grandezza», konzipiert wurde und als einer der schönsten in der Schweiz gilt. Dominiert wird der Kirchenbezirk, der mit Beinhaus und Oelberg trotz Verkleinerung und Veränderungen im 19. Jahrhundert etwas von der Vielgestaltigkeit früherer Kirchenanlagen bewahrt hat, vom markanten Kirchturm, dem wohl bedeutendsten romanischen Bauwerk der Urschweiz. Die Kirche selbst nimmt in der schweizerischen Kunstgeschichte einen bestimmten Platz ein. Sie wird in der älteren Literatur als Renaissance-, heute eher als Frühbarockkirche bezeichnet, doch spielt es letztlich keine Rolle, welchen Namen man wählt, da es den «Gänsemarsch der Stile» ohnehin nicht gibt. Es ist geradezu ein typisches Merkmal der schweizerischen Kunstgeschichte des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, dass sie keine homogene Einheit bildet, sich vielmehr durch einen Stilpluralismus auszeichnet, durch ein Neben- und Gegeneinander, durch Rückgriffe und Vorausnahmen. Es handelt sich recht eigentlich um eine «Epoche zwischen den Stilen», d.h. zwischen «eindeutiger Spätgotik und eindeutigen Barock». Im «Niemandland der Stile» betitelt Emil Maurer einen Aufsatz über diese Epoche (Unsere Kunstdenkmäler, 1980, H.4), weist darin aber auf die Problematik hin, den Begriff «Renaissance» in der schweizerischen Kunstgeschichte anzuwenden, handelt es sich doch um einen Stil, der nicht in unseren Breiten gewachsen ist, sondern aus Italien importiert und nie ganz verstanden wurde. Die «Renaissance-Neugier» des Nordens konzentrierte sich häufig auf Einzelheiten, die einem auffielen oder die beeindruckten. Man pfropfte Renaissance-Einzelformen der einheimischen Spätgotik auf, doch kam es auch zu schöpferischen Verschmelzungen.

Nur die Innerschweiz brachte in dieser von Gegensätzen geprägten Zeitspanne eine grössere geschlossene Gruppe von Kirchen hervor, die gegenseitig von einander abhängig sind und die eine Eigenleistung der Region darstellen, beginnend mit Jakob Kurrers Luzerner Hofkirche (1633), Jakob Bergers Pfarrkirchen von Sursee (1638, heute verändert) und Stans (1641)

und Hans Windens Pfarrkirche von Sachseln (1672). Verwandt bei aller Verschiedenheit sind nicht nur Grund- und Aufrisse und diverse architektonische Details, sondern auch der Gesamteindruck, der durch eine gewisse «italianità» geprägt ist. Die Gebiete auf der alten Nord-Süd-Achse (Tessin, Innerschweiz, Basel, Augsburg) haben sich dem Einfluss der italienischen Renaissance bereitwilliger geöffnet als die West- und die Ostschweiz. Der Grund lag einerseits in den starken wirtschaftlichen, politischen und militärischen Kontakten mit Italien, andererseits in den religiösen und kirchenpolitischen Beziehungen, entwickelte sich doch gerade die Innerschweiz in dieser Epoche zum Kernland der schweizerischen Gegenreformation, denken wir nur an die Stellung unseres Landsmannes Ritter Melchior Lussy, dem Freund des hl. Karl Borromäus, am Konzil von Trient, an die Gründung des Jesuitenkollegiums in Luzern, usw. Die Kunst, namentlich die Architektur, wurde zum Bedeutungsträger und Sinnbild dieser neuen Bewegung, die dann im Barock ihren adäquaten Ausdruck finden sollte.

Erst im Zuge der Restauration — sowohl der Aussengestaltung mit dem veränderten Farbzweiklang, wie der Arbeiten im Innern — ist mir wieder einmal bewusst geworden, dass Renovationen Schwerpunkte setzen und die Akzente nach eigenem Zeitgeschmack verschieben. In den 1920er und 30er Jahren war das Verständnis für den Barock und den Ausdruck seines spezifischen Lebensgefühls in der Kunst noch nicht im gleichen Masse vorhanden wie heute. Man hat — vielleicht vorbestimmt durch Veränderungen im 19. Jahrhundert, wohl aber unbewusst und in guten Treuen — eher die Nähe zur Renaissance gesucht, d.h. unter anderem die gliedernden Elemente des Aussenbaues strenger betont, den Innenraum nüchterner gehalten.

Die heute innen und aussen dominierende Helligkeit, die Festlichkeit mit den lichten Golddekorationen — ob diese überhaupt, in welchem Umfange und zu welchem Zeitpunkt die Altäre zieren werden, ist im Augenblick, da ich dies schreibe, noch nicht endgültig abgeklärt — heben zwar nicht die klassische Harmonie des Raumgefühls auf, rücken die Stanser Kirche jedoch weiter von der letztlich noch im Mittelalter verhafteten Sprödigkeit der Luzer-



Nach dem Entfernen des Kirchenbodens entdeckte man einen Weg aus dem Mittelalter entlang einer Vorgängerkirche. Interessant sind die Fundamente der grossen Säulen.

ner Hofkirche weg und lassen sie einen entscheidenden Schritt hin zum Barock tun, obwohl in Stans natürlich der barocke Einheitsraum mit seinen Durchdringungen und Verklammerungen erst im Anfangsstadium steht.

Die Restauration der Kirche

Vorarbeiten

Die Kirchgemeinde-Versammlung vom 14. November 1980 beschloss, für die Planung der Restaurierung der Pfarrkirche, des Beinhauses und des Oelberges einen Kredit von Fr. 120 000.— zu sprechen, der später — vor allem, weil jegliches Planmaterial fehlte — auf Fr. 180 000.— aufgestockt wurde. Der Kirchenrat wählte Moritz Raeber, Architekt BSA/SIA, Luzern, als Projektleiter, der sich in der Inner- und Schweiz einen Namen als Spezialist für Kir-

chenrestaurationen gemacht hat (Pfarrkirche Sachseln, Jesuitenkirche Luzern, usw.), und als Mitarbeiter Beat Gasser, Emmenbrücke; Baudirektor Bruno Leuthold stellte sich als Präsident der Baukommission zur Verfügung, die sich in diverse Subkommissionen unterteilte.

Nachdem der Kredit gesprochen war, setzten sogleich umfangreiche Vorarbeiten ein. Die Architekten erstellten die Pläne, untersuchten den baulichen Zustand, hielten — abgestützt auf die umfangreichen archivalischen Studien von Hermann Stöckli — frühere Renovationsphasen fest und arbeiteten ein Restaurationsprogramm aus, das sie Ende 1982 der Baukommission unterbreiteten. Es umfasste, kurz gesagt, folgende Schwerpunkte: die Isolierung des Gewölbes, das Einziehen eines Unterdaches, Dachdeckerarbeiten — wenn möglich unter Wiederverwendung der alten Ziegel —, verbleite Doppelverglasung der Fenster, Tieferle-

gung des Westeinganges für Behinderte, Auffrischung der Bemalung der Wimperge; im Innern den Einbau der Bodenheizung, archäologische Grabungen, Verbesserungen statischer Art, neue Sandsteinplatten, Reduktion der Beichtstühle von 6 auf 4, bequemere Kirchenbänke unter Wiederverwendung der alten Doggen, Ausbesserung von Marmor und Stuckmarmor, Redimensionierung der Hauptorgel, Restauration der Chororgel.

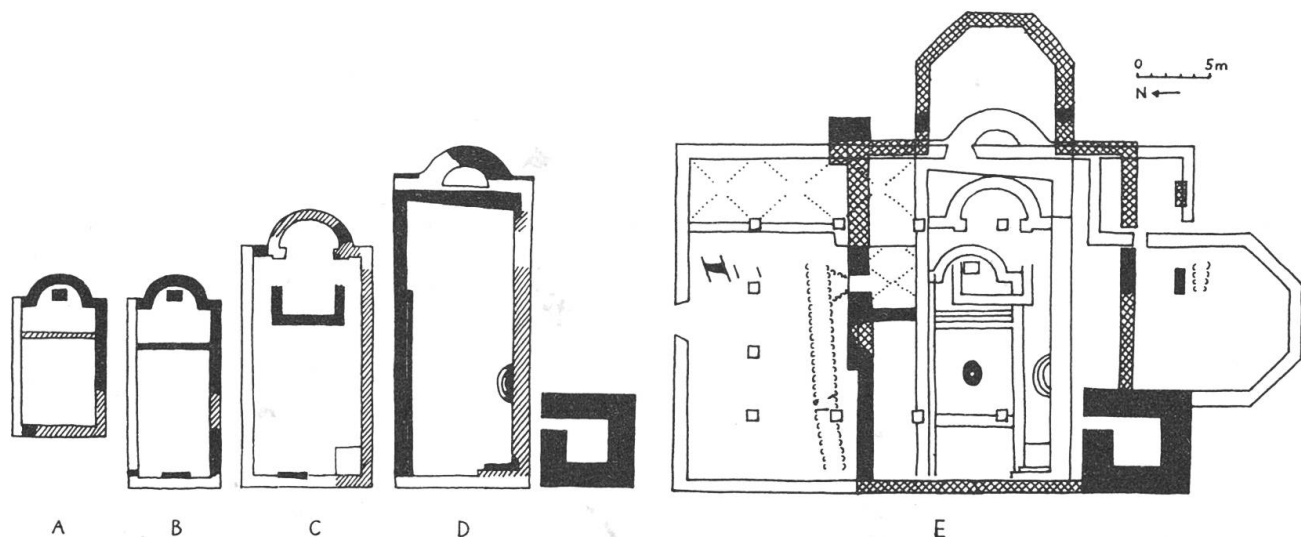
Im Juli 1983 genehmigte die Baukommission das Restaurierungsprojekt, das auch Beinhaus und Oelberg umfasste und sich gesamthaft auf rund 12 Millionen Franken belief, davon für die Kirche allein auf rund 8 Millionen. Da die Stanser Kirche als Bauwerk von nationaler Bedeutung eingestuft wurde, öffnete sich der Subventionsfluss optimal: Bund und Kantone sprachen 5,2 Millionen. Als Experte des Bundes amtiert Prof. Dr. Alfred A. Schmid, Präsident der Kommission für eidgenössische Denkmalpflege; er wird unterstützt vom Urschweizer Denkmalpfleger Alois Hediger und vom Luzerner Denkmalpfleger Dr. André Meyer. Am 4. November 1983 beschloss die Kirchgemeinde unter Leitung von Kirchmeier Karl Abry in einer denkwürdigen Versammlung im vollbesetzten Kollegiums-Saal die Gesamtrestaurierung des Kirchenbezirks und sprach den Kredit für die 1. Etappe, die Instandstellung der Pfarrkirche. Umstritten war nicht das Unternehmen als Ganzes, sondern Detailprobleme wie Besitzfragen, Etappierung (Claus Niederberger forderte, wegen schlechten Zustandes die Restaurierung des Oelberges vorzuziehen), es gab auch Opposition wegen der geplanten Entfernung des Marmorbodens im Chor und der Orgelredimensionierung.

Archäologische Grabungen

Was viele vermutet haben, ist eingetroffen: im Hügel der Pfarrkirche lag ein wichtiger Teil unserer älteren Geschichte verborgen, nicht nur der Geschichte der Pfarrkirche, von der ja frühe Schrift- und Bildquellen fehlen, nein, diese Ausgrabungen bewiesen auch, dass «Stans mit seiner Kirche christliches Zentrum und damit wohl auch Siedlungsmittelpunkt seit dem 8. Jahrhundert» war. Ich halte mich in meinem Bericht an die knappen, kompetenten Ausführungen des Archäologen Hans-Jörg Lehner im Pfarrblatt, Februar 1985, gehe aber

— im Gegensatz zur zeitlichen Abfolge der Ausgrabungen — vom ältesten Fund aus, vom Skelett eines 12- bis 14jährigen Mädchens, das kurz vor Abschluss der Arbeiten unter der Südmauer der ersten Kirche gefunden wurde. Es war — anders als die übrigen Gräber — nicht nach Osten (gegen die aufgehende Sonne, dem Symbol für Christus und die Auferstehung) hin gerichtet, sondern nach Südwesten. Das Grab enthielt Beigaben: eine eiserne Fibel, einen Glasring, durchbohrte Perlen einer Halskette. Lehner möchte vor der Restaurierung der Objekte keine Datierung vornehmen, schliesst aber aus dem Gesamteindruck, dass das Grab aus der späten Eisenzeit, dem sogenannten Latène, stammt (2. bis 1. Jahrhundert v. Chr.). Ob es sich lediglich um ein Einzelgrab oder um den Rand eines Gräberfeldes handelt, konnte wegen Abbruch der Grabungen nicht mehr festgestellt werden.

Die älteste Kirche, wohl aus dem 8. Jahrhundert, war 6 m breit, das Kirchenschiff nur 8,75 m lang. Sie besass eine halbrunde Apsis. Von der Schrankenmauer konnte nur noch der Schatten einer Fundamentgrube nachgewiesen werden. Pfostenlöcher unterschiedlicher Bauart und Tiefe lassen eine erste Chorschrankenanlage und möglicherweise eine frühere Holzkirche vermuten, doch reichen die Befunde nicht aus, um die Existenz eines solchen Baues als gesichert anzunehmen. Fünf Gräber hat man freigelegt, und ich gestehe, es hat mich merkwürdig berührt, als ich sie sah: drei Neugeborene und ein kleines Kind, etwa 5-jährig, geborgen in einem Steinkistengrab. Vor über 1200 Jahren haben Mütter sie hier im Kircheninnern zu Grabe getragen, 1200 Jahre haben sie hier geruht. Archäologie ist immer auch ein Akt der Zerstörung, und ich habe eigentlich erst in dieser ersten Kirche mit ihren Kindergräbern verstanden, was ältere Leute mir gesagt hatten, man sollte die Toten ruhen lassen. Aber es soll ein Trost sein, dass die Toten nach der anthropologischen Untersuchungen unter dem Stanser Kirchenboden in einem gemauerten Keller ihre Ruhestätte finden werden. Westlich ausserhalb der Kirche entdeckten die Archäologen weitere Gräber, die alle keine Beigaben enthielten. Da dieser Brauch um 700 nach Christus langsam verschwand, muss angenommen werden, dass diese 1. Kirche aus dem 8. Jahrhundert stammte.



A älteste fassbare Kirche, wohl 8. Jahrhundert — B karolingische Kirche des 8./9. Jahrhunderts — C Neubau um die Jahrtausendwende — D romanische Kirche mit freistehendem Turm, 12./13. Jahrhundert — E Gesamtsituation mit verbreiteter gotischer Kirche, 14. Jahrhundert und um 1500 (Polygonalchor frei rekonstruiert).

Bei der 2., der karolingischen Kirche aus dem 8./9. Jahrhundert, handelt es sich um eine längsrechteckige Saalkirche, ebenfalls mit einer halbrunden Apsis und den Innenmassen von 14 x 6 m, wobei gewisse Bauelemente von der ersten Kirche übernommen wurden. Ein mit Ziegelmehl bestreuter Mörtelboden bedeckte Schiff und Chor. Eine Chorstufe führte zum Sanktuarium hinauf, und eine Chorschränke unterteilte die Kirche in Laienschiff und Vorchor. In dieser Kirche stiess man auf das Grab eines Jünglings von ca. 18. Jahren, der über 1,80 m gross war. Rund um die Kirche herum legte man noch rund 30 weitere Bestattungen frei.

Die 3. Kirche datiert Lehner um das Jahr 1000. Wir haben es wiederum mit einer Saalkirche (17,5 x 8,5 m) mit halbrunder Apsis zu tun, zu der zwei Chorstufen aus Holz hinaufführten. Im Vorchor fällt ein gemauerter rechteckiger Einbau auf, der laut Lehner wahrscheinlich als Abschränkung oder als «Sängerschör» zu interpretieren ist. Ein weiterer, in seiner Funktion nicht geklärter Einbau befand sich in der Südwestecke.

Die 4. romanische Kirche wies ebenfalls eine halbrunde Apsis im Osten auf und einen freistehenden — den heute noch existierenden — Turm im Südwesten. Nach dem Charakter der Mauern zu schliessen, nimmt Lehner eine Entstehungszeit um 1200 oder im frühen 13. Jahrhundert an. Der Turm ist also etwas später zu

datieren, als man bis heute gemeinhin annahm. Eine gemauerte Bank führte den Wänden entlang. Im Süden öffnete sich ein Seiteneingang mit gerundeter Treppe gegen den Friedhof hin.

Die 5. gotische Kirche, der Vorgängerbau der heutigen, stammte aus dem 14. Jahrhundert. Es war eine sehr breite (17,4 m) Saalkirche mit wahrscheinlich polygonalem Chorschluss. Im Nordosten lag — wie heute — die erste (?) Marienkapelle, die bei den Kirchenumbauten um 1500 ein Gewölbe erhielt. Den Stansern, welche die Ausgrabungen mitverfolgt haben, ist sicher der schöne Kopfsteinpflasterweg in Erinnerung geblieben, der nördlich und südlich um die Kirche führte. Rund 130 Gräber aus romanischer und gotischer Zeit (12. bis 16. Jahrhundert) konnten geborgen werden, doch muss die Zahl wesentlich höher gewesen sein, höhlte man doch bei der Renovation von 1930/31 weite Teile unter dem Chor für den Einbau der Heizungsanlage aus und zerstörte dabei wichtige archäologische Ueberreste, ohne eine Nachricht, geschweige denn eine Dokumentation zu hinterlassen. Nur das Kirchenratsprotokoll vom 5. Juli 1931 berichtet vom Fund eines Grabes, das mit einer schweren Sandsteinplatte mit Wappen gedeckt war. Dr. Robert Durrer habe das Wappen als jenes einer Schwiegertochter von Ritter Melchior Lussy identifiziert (Hermann Stöckli: Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Stans,

1982, S.32). Auf der Südseite der mittelalterlichen Kirche lag aber ein ganzer Friedhof. Das Fehlen von weiteren Berichten und Hinweisen scheint mir darauf hinzudeuten, dass wir es nicht nur mit historischem Unverständnis zu tun haben, sondern auch mit Furcht vor der Reaktion der Bevölkerung, die möglicherweise das Stören des Grabesruhe nicht toleriert hätte.

Die Anthropologen werten nun die Skelettfunde wissenschaftlich aus. Man hofft um Aufschluss auf die Frage, ob eine alpine «Urbevölkerung», ob gallo-römische Siedler nachweisbar sind, und inwieweit sich diese ältere Bevölkerungsschicht trotz der alemannischen Einwanderung (7. Jahrhundert ?) halten konnte, sind doch in Stans zwei Menschentypen ganz deutlich zu unterscheiden: ein graziler Typus mit kurzem, gerundetem Schädel und ein «derber» mit markanten Gesichtszügen und überdurchschnittlicher Körpergrösse. Die menschlichen Ueberreste geben auch Auskunft über Lebensgewohnheiten und Einzelheiten, über die andere Quellen schweigen: über Körpergrösse, Sterbealter, Geschlecht, Veränderungen der Knochen durch Krankheiten, etwa Rheuma, oder durch schwere körperliche Arbeit, usw.

An dieser Stelle sei auch dankbar vermerkt, dass zahlreiche begeisterte Freiwillige, besonders unter der Leitung von Xaver Theiler, harte Fronarbeit leisteten und durch ihren beispielhaften Einsatz halfen, Geld und Zeit zu sparen.

Der Aussenbau

Die Kirche erhebt sich auf einem Moränenhügel und ist im Gegensatz zu ihren Vorgängerbauten nach Süden orientiert. Es handelt sich um einen schlichten, kubisch geschlossenen Baukörper mit eingezogenem Chor und dreiseitigem Chorschluss. Das eigentlich noch dem Mittelalter verhaftete basilikale Schema — hohes Mittelschiff mit dem sogenannten Lichtgaden und niedrigere Seitenschiffe — mag einerseits auf die Vorbilder — die Luzerner Hofkirche und Jakob Bergers Kirche von Sursee — zurückgehen, andererseits scheint es sich bei der «dreifachen Kirche mit Säulen und Bögen» um eine Vorschrift der Auftraggeber gehandelt zu haben. Steht man vor der Fassade, ahnt man jedoch die neue, nicht mehr mittelalterliche

Baugesinnung. Im Vergleich zur Hofkirche weisen Mittel- und Seitenschiffe eine beachtliche Breite auf. Dies hat zur Folge, dass die Pultdächer über den Seitenschiffen verhältnismässig flach, der Lichtgaden niedrig ausfallen. Der Eindruck des Monumentalen, Breithingelagerten verstärkt die Vorhalle unter abgewalmten Dach, die dem Mittelschiff vorgelagert ist und die Fassade dominiert. Sie öffnet sich gegen den Platz hin in drei rundbogigen Arkaden auf toskanischen Säulen, die sich in flachen Pilastern bis zum Gesims unter dem Dachansatz fortsetzen. Flache Pilaster verstärken auch die Kanten des Chorraumes und gliedern die Längsseiten des Baukörpers in fünf Wandkompartimente mit je einem Rundbogenfenster an Seitenschiffen und Lichtgaden.

Der Aussenbau ist in seiner Substanz natürlich der gleiche geblieben wie vor Beginn der Arbeiten, und doch ist der Gesamteindruck überraschend anders. Man hat Spuren der ursprünglichen Bemalung wiederentdeckt und die Kirche entsprechend erneuert: ganz leicht hellgrau getönte Wandflächen stehen in einem vornehmen, wohl temperierten und kaum kontrastierenden Zusammenklang mit den weissen Pilastern und Fensterumrahmungen. Vor der Restauration waren diese Pilaster und Rahmen gelblich getönt, als dunklere Bauglieder haben sie die Vertikalen — an der Fassade auch die Horizontalen — mehr betont, die Strukturen sichtbar gemacht im Sinne der Renaissance. Heute ist es, als habe der schlichte Baukörper etwas vom grosszügigen Atem des Barocks zurückerhalten. Er wirkt auf mich — wohl weil die strenge Unterteilung in kleinere Wandflächen gemildert, fast aufgehoben ist — einheitlicher und voluminöser. Nicht bei der Planung, erst jetzt empfinde ich es als sehr bedauerlich, dass die Friedhofmauer beim Bau des Winkelried-Denkmals zurückversetzt und der Kirchenbezirk verkleinert wurde; denn es scheint mir, als würde das Volumen den zugestanden Platz sprengen, oder anders gesagt, als wäre dieser schmale Bodenstreifen gegen den Dorfplatz hin zu schwach, um als Plattform, als optisches Fundament dieses Baues zu dienen. Vor allem, wenn ich von der Stansstadterstrasse her komme und die breite Fassade mit dem kraftvoll wirkenden Vorzeichen bewundere, wünsche ich mir die alte Freitreppe aus Stanser Marmor zurück, damit die Monu-



Die Mitglieder der grossen Baukommission, von links nach rechts: Heinrich Leuthold, Hermann Wyss, Moritz Raeber, Edi Ettlin-Janka, Bruno Leuthold, Ernst Ineichen, Anton Schumacher, Hugo Kayser, Klaus Gasser, Hans Inderbitzin, Fred Waser, Albert Fuchs, Dorly Locher-Wagner, Ursula Zimmermann-Peter, Karl Abry, Werner Flury, Joseph Studer, Rudolf Zemp, Albert Odermatt, Walter Christen, Heinrich Kayser-Murer, Josef Näpflin, Josef Niederberger, Edi Blättler, Marie Odermatt-Liem, Xaver Theiler, Hans Schmid, Alois Z'graggen, Adalbert Rossi.

mentalität der Kirchenarchitektur wieder in den Platz hinausfliessen könnte, und nicht abgeblockt würde auf eine Art, die an eine Amputation erinnert; denn das Gestalten von Treppenanlagen war früher eine vornehme Bauaufgabe, ein wichtiger Bestandteil barocker Architektur. Der Treppe kam nicht nur ein funktionaler Charakter zu, sie war Bedeutungsträger, Symbol zum Aufstieg zu höherer Würde; im Sakralbau zur Läuterung und geistigen Vollkommenheit, zur Busse auch. Sie galt als Ehrenzeichen — schon jene wenigen Stufen, die zum Altar oder Chorraum hinaufführen, umso mehr noch die ins Monumentale gesteigerte Freitreppe — sie war wichtig für Kult und Zeremoniell, für Rechtssprechung und Repräsentation (vergl. Adolf Reinle, *Zeichensprache der Architektur*, 1976). Es ist, als wür-

de die heutige Treppe auch den geistigen Gehalt der Kirche beschneiden!

Im Verlaufe der Vorarbeiten wurde festgehalten, und es erscheint mir auch richtig, dass die Erweiterung des Kirchenbezirkes und die Wiederherstellung der Freitreppe nicht zu den Aufgaben dieser Restauration gehören, da sie den Dorfplatz und das Totengässlein verändern, also den Kompetenzbereich von Kanton und Gemeinde tangieren würden. Ich hoffe aber, dass das Problem, vor allem das Problem der Freitreppe, bei der Dorfplatzneugestaltung mitberücksichtigt wird.

Wichtige Akzente des Aussenbaues bilden die Portale. Der strenge, tektonische Aufbau und das Material — schwarzer Marmor und Alabaster — des prunkvollen Hauptportals erinnern an die Altäre im Innern. Säulen mit

Kompositkapitellen flankieren die rundbogige Öffnung und stützen die Kämpfer und das verkröpfte Kranzgesims. Der gesprengte Giebel umschliesst zwei Greifen, die das doppelte Landeswappen halten, überhöht vom Reichsschild mit schwarzem Adler auf Goldgrund. Es ist uns heute mit unserem ausgesprochen nationalen Bewusstsein schwer vorzustellen, dass man sich im 17. Jahrhundert, genauer 1641, also wenige Jahre vor der beim Westfälischen Frieden 1648 de jure zugestandenen Unabhängigkeit, noch durchaus dem deutschen Reich zugehörig fühlte. Wiederhergestellt — und das betont den neuen Akzent — wurden die Vergoldungen an den Haaren der Engel, an den Greifenschnäbeln und den Wappen. Sie mildern die Strenge, verleihen eine neue Art von Festlichkeit, betonen wieder stärker das letztlich Sinnbildhafte des Portals als Endpunkt des Aufstiegs, als Uebergang vom profanen Bereich zum Heiligtum, als Ehrenpforte, als eine Art Tor zum himmlischen Jerusalem.

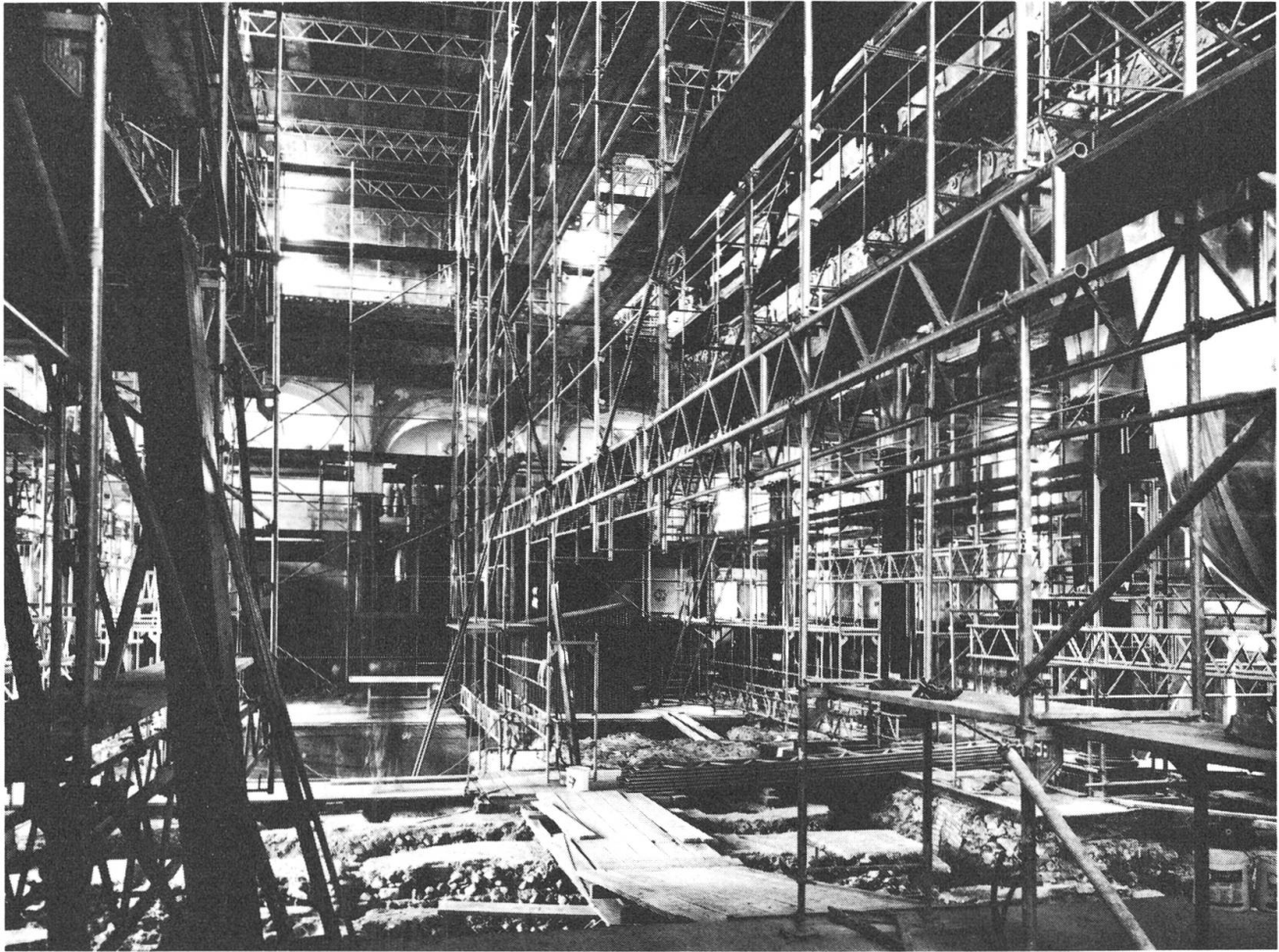
Nach wie vor dominiert der romanische Glockenturm aus dem frühen 13. Jahrhundert den ganzen Kirchenbezirk. Er bestand ursprünglich aus sechs Geschossen, wurde aber später um ein siebtes erhöht. Im 4. Geschoss beginnen die Schallöffnungen, zuerst als gekuppelte Zwillingfenster unter Blendbögen, gefolgt von drei- und vierteiligen Fenstern. Leider hat die Renovation von 1903 die Säulen und Kämpfer aus Sandsteinen durch recht schematische Kopien ersetzt.

Bei den Vorarbeiten zur Restauration konnte festgestellt werden, dass der Turm nie verputzt war und auch beim Läuten sämtlicher Glocken kaum in Schwingung gerät. Dennoch war ein Gerüst nötig, um die Malereien an den Wimpergen zu erneuern, das Zifferblatt zu restaurieren, die Zeiger zu ersetzen, die Turmkugel zu öffnen und die Dokumente zu bergen. Es zeigte sich, dass sich Kugeln und Turmkreuz in schlechtem Zustand befanden und ersetzt werden mussten, während der Hahn aus Messing — ein altes Symbol der Wachsamkeit, der schon vor Tagesbeginn die Christen zur Einkehr ermahnt und zum Gebete ruft — sich einer Reinigung zu unterziehen hatte. Fast magisch-unwiderstehlich erwies sich die Anziehungskraft des Turmes; trotz Verboten, das Gerüst zu besteigen, wollte es sich doch kaum ein Stanser oder eine Stanserin entgehen lassen,

wenigstens einmal im Leben das geliebte Dorf aus ungewohnter Perspektive zu sehen, und es kam zu einem wahren Turm-Tourismus.

Ein Wort noch, ein persönliches, zu den Epitaphien, die im Augenblick noch nicht montiert sind. Bei den Planungsarbeiten sprach man davon, sie nach ästhetischen Gesichtspunkten «ordentlicher» wieder anzubringen. Ich hoffe, dass dies nur etwa die Höhe, nicht aber den Standort an sich betrifft. Eine puristische, nur aufs Ästhetische ausgerichtete Restauration räumt leider mit dem gewachsenen, kulturhistorischen Erbe auf. «Hier ruht» heisst es meistens auf den Epitaphien, und es ist volkskundlich und kulturgeschichtlich nicht nur wichtig, wer hier ruht, sondern auch wo jemand ruht (oder ruhte). Es sind die führenden Geschlechter einer Dorfgemeinschaft, welche die «besten» Plätze auf dem Friedhof beanspruchten (und heute die Hallengräber), am gesuchtesten war — trotz unzähliger kirchlicher Verbote — ein Grab in der Kirche selbst oder doch möglichst nahe, da sich das heilsbringende Geschehen am Altar besonders segensreich auf die nächste Umgebung auswirkte. Die Vorstellung, dass das vom Kirchendache herunterträufelnde Wasser geheiligt sei, die Toten auch reinige, segne und banne, liess die Gräber an der Mauer als besonders begehrt erscheinen. Pilippe Ariès in seinem anregenden Buch «Geschichte des Todes», München 1980, baut weite Teile seiner Untersuchungen über die Todesvorstellungen einer Epoche auf Platzierung und Inhalt der Epitaphien auf, und es wäre schade, wenn solche Forschungsgrundlagen in Stans zerstört würden.

Nehmen wir als Beispiel die Grabplatte von Ritter Melchior Lussy, der 1606, also vor dem Bau der heutigen Kirche, gestorben ist. Sie hängt auf der Westseite, beim Eingang gegen das Beinhaus. Sie sagt in ihrem umfangreichen Text nicht nur etwas über den Staatsmann aus, sondern auch über die Jenseitsvorstellungen seiner Zeit, wo das Nachleben eines Renaissancepotentaten auch im Diesseits gesichert sein wollte, so dass das Epitaph wortreich — fast «geschwätzig» (Ariès) im Vergleich zum Mittelalter — seinen Ruhm besang. Da Lussy seiner Bedeutung entsprechend wohl Anrecht auf einen bevorzugten Platz hatte, sagt es sogar, wenn auch versteckt, etwas über die Orientierung der gotischen Vorgängerkirche aus, die ja



Ein Bild, das den Statiker erfreut. Damit die archäologischen Grabungen weitergeführt werden konnten, musste das Innengerüst besonders abgestützt und verankert werden.

laut jüngsten Grabungsergebnissen geostet war. Es hing beim Haupteingang im Westen, wo alle Kirchenbesucher vorbei mussten, sich bei seinem Anblick wohl an ihren grossen Landsmann erinnerten und im Gebet seiner gedachten.

Der Innenraum

Am Ende des 16. Jahrhunderts befand sich die gotische Kirche in schlechtem Zustand. Turmhelm und Dachstuhl mussten ersetzt werden, und man scheint einen Neubau ins Auge gefasst zu haben, doch gerieten die Planungen 1606 beim Tod von Ritter Melchior Lussy ins Stocken. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts war gekennzeichnet durch die Auswirkungen des Dreissigjährigen-Krieges,

Zehntstreit mit dem Kloster Engelberg, Erdbeben, Hungersnot, Pest und Hexenverfolgungen. Immer wieder staune ich, wie es möglich war — und vielleicht beweist kaum etwas so anschaulich die Zerrissenheit, die Gegensätze, die dieses Jahrhundert kennzeichneten —, dass die dunkle Zeit der Hexenverfolgung mit ihrem irrationalen Hass, ihrer Verblendung und Grausamkeit zusammenfällt mit der Konzipierung eines so harmonischen, strahlend schönen Kirchenraumes.

Als Architekt wurde Jakob Berger ernannt, der kurz vorher die heute veränderte Kirche von Sursee geschaffen hatte, als Baukommission — und dies ist nicht unwichtig — die Landammänner Kaspar Leuw und Arnold Stulz und der Landesbaumeister Hans Jakob Leuw. Sie hatten alle drei entweder in italienischen Diensten gestanden, als Gesandte in

Rom, Landvogt in Rivier oder Kommissar in Bellinzona gedient, kannten also die italienische Kunst der Renaissance und des Frühbarocks aus eigener Anschauung.

Der Innenraum überrascht durch seine Weite und Helle, durch seine vornehme Klarheit und strenge Ausgewogenheit, die heute wieder durch Goldakzente aufgelockert und in ihrer Festlichkeit gesteigert werden. Es dominiert der Dreiklang Schwarz-Weiss-Gold. Weisse Wände, Decken, Stuckaturen italienischer Herkunft und Alabasterfiguren kontrastieren mit glänzend polierten Säulen und Altären aus schwarzem, einheimischem «Marmor». Vielleicht schnell ein Wort zum berühmten «Stanser Marmor». Es handelt sich um einen Kalkstein, der in geschliffenem und poliertem Zustand fast schwarz wirkt, jedoch rasch unansehnlich grau wird, wenn er der Witterung ausgesetzt ist. Er kommt nicht allzu häufig vor, am ehesten in den nördlichen Kalkalpen, besonders im Unterwaldner Abschnitt, und es überrascht nicht, dass er vor allem für Bildhauarbeiten in Ob- und Nidwalden und im angrenzenden Kanton Luzern Verwendung fand. Die Legende erzählt, zu Baubeginn sei durch Gottesfügung dieser Marmor in der oberen «Gstiftmatte» entdeckt worden, und der Bruch sei nach Vollendung der Kirche ausgeschöpft gewesen, doch belegen verschiedene Quellen und Baudenkmäler, dass der Stanser Marmor vor und nach der Errichtung der Pfarrkirche verkauft und angewendet wurde. Ein zweiter Steinbruch befand sich laut Francis de Quervain (Steine schweizerischer Kunstdenkmäler, Zürich 1979) oberhalb der Liegenschaft Chälen und lieferte den Marmor in der helleren, dunkelgrauen Färbung.

Prägend für den Raumeindruck sind neben der weissen Stuckierung die Säulenarkaden, ein Element, das aus der toskanischen Frührenaissance stammt und über die Lombardei und das Tessin Eingang in die schweizerische Architektur fand. Berger verwendete es bereits bei seiner Kirche in Sursee, doch tauchte es seit dem Bau des «Palazzo Ritter» (1557, heute Luzerner Regierungsgebäude) immer wieder am Profanbau des innerschweizerischen Patriziats auf, denken wir an die Loggien des Höfli. Klassisch wirkt der Architrav mit seinen Akanthusranken, Kartuschen und Karyatiden. Über dem verkröpften Kranzgesims stehen in einer

Art Attikazone die überlebensgrossen Figuren der zwölf Apostel, ein Motiv, das in der Luzerner Hofkirche vorgebildet ist.

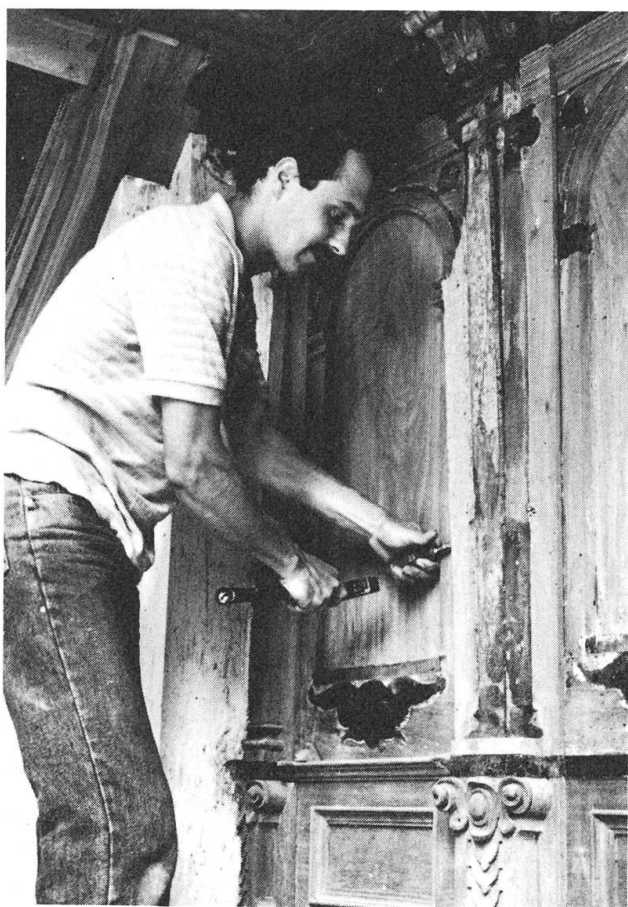
Einige neue, entwicklungsfähige Elemente weisen auf den barocken Einheitsraum hin. So ist die Orgeltribüne nicht als selbständiges Bauglied gestaltet, sondern ins Gliederungssystem des Mittelschiffes eingebunden, das heisst, die Arkaden ziehen sich auf der Eingangsseite durch, das Gebälk wird zur Brüstung der Empore. Einen kaum merklichen Schritt hin zur barocken Verschmelzung der Räume erbringt auch der Chorboden, der wie in der Luzerner Hofkirche ins Laienhaus hinausragt, sich unter den Seitenaltären durchzieht und daher optisch etwas zur Verklammerung der Räume beiträgt, ebenso wie die Nebenaltäre, die nicht in der Achse der Seitenschiffe stehen, sondern beim Chorbogen in den Hauptraum hinausragen.

Wie gesagt, der Eindruck der «italianità» wird mitbestimmt durch die blendend weisse Stuckierung, die wahrscheinlich von oberitalienischen Meistern aus dem Intelvital geschaffen wurde. Das 19. und 20. Jahrhundert verstand das Spannungsverhältnis zwischen Raum und Dekoration, zwischen leeren Flächen und verzierten Zonen nicht mehr und reicherte die Kirche — vor allem das Chorgewölbe — mit zum Teil üppig neobarockem, zum Teil sprödem Stuck an. Die Baukommission beschloss nach längerer Diskussion und mit Unterstützung des Bundesexperten, diese neuen Zutaten zu belassen, da sie zwar stark verschmutzt, sonst jedoch in gutem Zustand seien, und man zudem nicht genau wisse, wie der Stuck an den betreffenden Stellen ursprünglich ausgesehen habe. Ich persönlich bedaure diesen Entscheid im Hinblick auf das Chorgewölbe, das im Vergleich zur klassischen Wandgestaltung sehr überladen wirkt, fast möchte ich sagen, wie eine Schlagrahmdekoration aus dem Dressiersack.

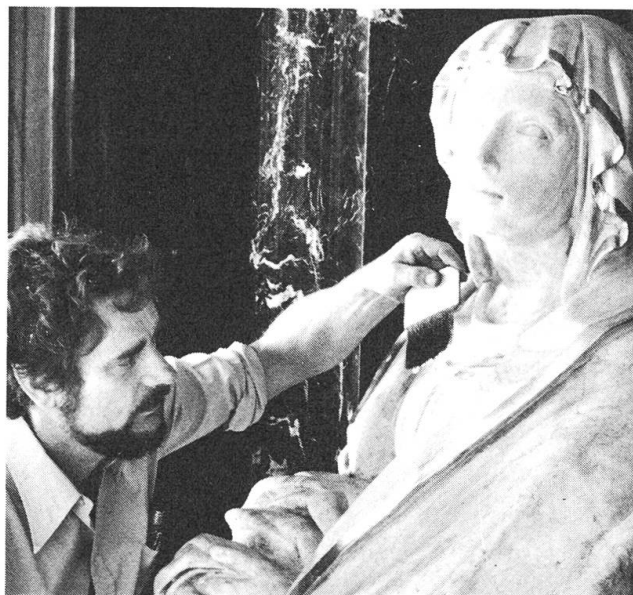
Nie umstritten war der Entscheid, die kraftlos wirkenden Stuckengel am Chorbogen zu entfernen. Wie das Hauptportal einen optisch akzentuierten Übergang zum Heiligtum bildet, so markiert der Chorbogen — weit und triumphbogenartig — den Eingang zum Sanktuarium, zum Altarbereich. Er wiederholt im Scheitel das Landeswappen, wohl um auch im Innern die Bedeutung des Gotteshauses als

Mutterkirche des ganzen Tales zu vergegenwärtigen. 1798 liess die helvetische Behörde dieses Symbol der Eigenständigkeit und Souveränität des Nidwaldner Volkes entfernen, später wurde es provisorisch wieder angebracht und 1863 durch ein Zifferblatt ersetzt, das seit 1931 Stuckengel flankierten. Heute prangt es wieder in einer Kartusche an seinem angestammten Platz. Bei den Arbeiten am Chorbogen kamen übrigens Malereien, Maria Verkündigung darstellend, zum Vorschein. Sie stammen offensichtlich aus der Bauzeit, müssen aber sehr kurz nach ihrer Entstehung durch die Stukkaturen ersetzt worden sein, welche erst der Kirche zu jener künstlerischen Einheit und Ausgewogenheit verhalfen, die wir heute an ihr bewundern. Deshalb hat man die Fresken dokumentarisch festgehalten, jedoch nicht sichtbar gelassen.

Den vornehmen Gesamteindruck des Raumes verstärken die Altäre aus schwarzem Marmor und weissen Alabasterfiguren und -verzierungen, deren Strenge heute gelockert, gewis-



Nach der fachgerechten Restauration werden die «Chrutzli» wieder angebracht.



Ein Charakterkopf reinigt den anderen Charakterkopf.

sermassen entmaterialisiert wird durch die Vergoldungen. Sie betonen die Säume und Attribute der Figuren, die Kanten und Dekorationselemente des Aufbaus. Sie zeichnen die einzelnen Teile nach, heben sie aus dem — durch den harten Kontrast von Schwarz und Weiss verstärkten — unbestimmten Dunkel ab, ja machen erst die klassisch konzipierte Architektur bewusst und lesbar. Sie lösen durch ihre feinnervigen Strukturierungen und ihren lichten Schimmer die dunkle, blockhafte Schwere des Aufbaus auf. Das Gold unterstreicht heute wieder die zentrale Bedeutung der Altäre als Ort des Heilsgeschehens, auf denen es wie der ferne, überirdische Abglanz des Himmels ruht. Ja, es verändert das ganze Raumgefühl in entscheidender Weise und verleiht ihm eine ganz neue Art von lichter Festlichkeit.

Die Altäre, aber auch den Taufstein und die Apostelfiguren in der Attikazone schuf Gregorius Allhelg, der aus dem elsässischen Kienzheim nach Baden eingewandert und vor allem in der Grafschaft Baden, den Freien Ämtern und der Innerschweiz tätig war. Er vollzog in seinen Figuren noch nicht die malerische Formauflösung und Dynamisierung im Sinne des Hochbarocks, sondern verharrt in einer einfachen, ruhigen, tektonischen Gestaltung mit nur verhaltenem Pathos. Wie sich Allhelg für die Arbeit in Stans vorbereitet hat, wissen wir nicht. Was aber auffällt, ist der Unterschied zu seinen früheren oder gleichzeitigen

Werken im Badener Gebiet und im Freiamt, besonders zur St.-Anna-Kapelle von 1646 in Bremgarten, die noch einer mehr mittelalterlichen Auffassung verhaftet sind und altertümlich im Vergleich zu Stans wirken.

Natürlich haben wir es auch mit einem Materialunterschied zu tun — in Bremgarten Holz, in Stans Alabaster — und doch scheint es, dass neue Erfahrungen und Eindrücke den Meister stimulierten und reifen liessen, wird doch das holzschnittartig Kleinteilige und Spröde abgelöst durch die sichere Gestaltung von kraftvollen Gewandfiguren von neuer Körperlichkeit und Plastizität. Der Hochaltar geht in seinem streng architektonischen Aufbau auf den Hochaltar der Luzerner Hofkirche zurück, der seinerseits nach einem in Rom bezogenen Plan entstanden ist und eine klassizistische Richtung vertritt, in der sowohl Renaissance-Tradition wie strenge barocke Tendenzen anklingen. Die Ikonographie steht im Zeichen des Opfergeschehens. Anstelle eines hochrechteckigen Gemäldes finden wir eine flache Nische mit einer Kreuzigungsgruppe. Statuen der Kirchenpatrone Petrus und Paulus bilden den äusseren Abschluss, während im Bereich des Oberstückes ein Engel mit der Monstranz zwischen den Szenen der Opferung des Isaaks und der Kommunion von Bruder Klaus steht.

Die Nebenaltäre der linken Seite, der Frauenseite, sind weiblichen Hauptpartoninnen gewidmet. Ganz aussen sehen wir Anna und Maria als Mittelgruppe, flankiert von den Ordensheiligen Franz von Assisi und Ignatius von Loyola, stehen wird doch in einer Zeitepoche, da die Kapuziner in Stans nach anfänglicher Ablehnung allmählich an Beliebtheit gewannen und in Luzern das Jesuitenkollegium gegründet wurde. Es folgt der kompositionell gelungene Rosenkranzaltar mit den knienden Dominikus und Katharina von Siena, aussen die Beschützer der Maria, Josef und Johannes Evangelista. Der Altar rechts vom Chorbogen zeigt die Einsiedlerheiligen Johannes der Täufer, Jodocus und Antonius Eremita.

Wohl in Erinnerung an die grosse Pest von 1629 ist der vierte Seitenaltar Sebastian geweiht, begleitet von den beiden andern grossen Pestpatronen Rochus und Karl Borromäus.

Um gleich bei den Altären zu bleiben, ein Wort zum Zelebrationsaltar. Seit das 2. Vatika-

nische Konzil das Messelesen «gegen das Volk» vorschrieb, stand im Chor der Stanser Kirche ein einfacher, als Provisorium gedachter und proportional und formal nicht überzeugender Holzkasten. In der Baukommission standen verschiedene Varianten zur Diskussion. Ein moderner Altar, eventuell gestaltet durch Rolf Brem, fiel unter anderem wegen langer Lieferfristen aus der Entscheidung. Zudem sind, wie es sich wiederholt gezeigt hat, moderne Zutaten bei Restaurationen historischer Bauten problematisch, weil im höchsten Masse zeitbedingt, das heisst, bereits die nächste Generation kann solche Kombinationen als störend empfinden, die uns heute so passend erscheinen.

Das Hinstellen eines schlichten Tisches, der bei Bedarf entfernt werden könnte, wurde (leider) als zu unwürdig abgelehnt. Schliesslich einigte man sich auf eine Mensa aus schwarzem Stuckmarmor. Sie entspricht, wenn auch in verkleinertem, angepasstem Massstab jenem Altartisch, der 1744 für den Hochaltar errichtet wurde, 1893 ins Historische Museum gelangte und berühmt ist durch seine Einschusslöcher aus der Überfallszeit. Die Lösung ist insofern zu akzeptieren, als dieser Altar mit den Formen der Rokokokanzel korrespondiert und ein optisches Gegengewicht zu ihr schafft, doch wirkte die Maquette mit ihrem blockhaften Volumen im Raumgefüge des Chores recht schwerfällig.

Obwohl es nicht Aufgabe dieses Artikels ist, einzelne Restaurierungsarbeiten zu kommentieren, sehe ich mich doch dazu veranlasst, wenn die gefällten Entschlüsse den Charakter des Raumes mitprägen. Wichtig erscheint mir in dieser Beziehung der Boden, doch kann ich im Moment kein Urteil abgeben, da die Arbeiten im Kircheninnern noch in vollem Gange sind. Für die Denkmalpflege stand von Anfang an fest, dass der schwarze, übrigens sehr schadhafte Marmorboden aus dem Jahre 1913/14, der die Wirkung der Altäre beeinträchtigte, durch einen einheitlichen Sandsteinboden in Chor und Schiff zu ersetzen sei. Dies löste gewaltige Emotionen aus — es liegt uns Schweizern nicht, «kostbares Material» durch ein «wertloseres» zu verdrängen —, die fast zum Fall der Gesamtrestauration geführt hätten. Die Ausgrabungen wie die archivalischen Forschungen von Hermann Stöckli ergaben aber



Die Stanser Pfarrkirche St. Peter und Paul erstrahlt wieder in festlichem Glanz.

überraschenderweise, dass der Boden mit Schieferplatten bedeckt war, und so entschied sich die Baukommission nach längeren Diskussionen für einen Schiefer aus Genua und zwar für Schiff und Chor, um eine einheitliche Wirkung zu gewährleisten. In diesem Zusammenhang hätte ich persönlich sehr gerne gesehen, wenn man die heutigen Altartische aus schwarzem Marmor, die aus dem Jahre 1893/94 stammen und in ihren neoklassizistischen Formen als Fremdkörper wirken, wieder durch die ursprünglichen schlichten, gemauerten Mensen ersetzt hätte. Die vorgehängten Stoffantependien in den wechselnden liturgischen Farben hätten nicht nur den Ablauf des Kirchenjahres mit seinen Hochfesten und Busszeiten optisch zum Bewusstsein gebracht, sondern auch dem schwarz-weiß abgestimmten Raum zu einem farbigen Akzent verholfen und zudem — das scheint mir vor allem wichtig — die Altäre

wirksam vom wiederum recht dunklen Boden abgehoben.

Eines der schwierigsten Probleme bei jeder Restauration stellt sich in der Frage der Beleuchtung. In früheren Epochen hat man den Lebensrhythmus den Tageszeiten angepasst, man hat Dämmerung und Dunkelheit selbstverständlich akzeptiert und bei Bedarf Kerzen und Wachslichter in die Kirche mitgenommen. Natürlich haben Lampen in den Gotteshäusern gebrannt, aber ihre eigentliche Beleuchtungseffekte und -funktionen waren eher sekundär. Sie brannten als Ehrenzeichen vor einem Altar oder einem Gnadenbild, sie machten mit ihrem Schein auf die Heiligkeit und die Bedeutung eines bestimmten Platzes aufmerksam. Es handelte sich auch häufig um Vergabungen; vor allem bei Todesfällen stiftete man zur Ehre Gottes und für das Seelenheil des Ver-

storbenen ein Licht oder Kernen, Öl und Butter an ein schon bestehendes Licht in Kirchen und Kapellen.

Der heutige Mensch im Zeitalter der Elektrifizierung hat die Nacht zum Tag gemacht. Da Lieder und Gebete nicht mehr zum Allgemeingut gehören und die Betonung auf dem aktiven Gemeinschaftsgottesdienst, nicht auf dem meditativen, persönlichen Verweilen liegt, müssen die Kirchen — wie die Wohnungen, die Sporthallen, die Strassen — ausgeleuchtet werden. In Stans hat die Baukommission indirektes Licht aus Spotlampen — wie etwa in Sachseln — als zu ungenügend empfunden. Man einigte sich schliesslich auf eine Kombination aus Spotlichtern und sogenannten «Holländern». Es handelt sich um eine Leuchterart, wie sie vor allem in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts häufig vorkam und barockem Formengut entspricht. Nur, wie gesagt, hatten sie im 17. Jahrhundert nicht die Aufgabe, eine Kirche wirklich zu erhellen, sie kamen nicht — oder nur in Ausnahmefällen — in dieser Reihung und Häufung vor. Um den berühmten Stanser Chorleuchter, ein Meisterwerk aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, der übrigens wieder entelektrifiziert wird, nicht zu konkurrenzieren, will man sie in je drei Seitenschiffjochen, aber sehr nahe den Arkadenbögen plazieren, damit sie ins Hauptschiff ausstrahlen, jedoch nicht durch ihre auffallende formale Eigenständigkeit den harmonischen Einheitsraum zerschneiden.

Zu den den Gesamteindruck mitbestimmenden Faktoren gehört ohne Zweifel die Restauration der Orgeln, weniger jene der Chorgorgel, datiert 1646, die ihren angestammten Platz und ihre Grösse beibehält. Sie geniesst internationales Interesse, handelt es sich doch um eine der ältesten spielbaren Orgeln der Schweiz und um das einzige fast vollständig erhaltene Werk des Alpnacher Orgelbauers Niklaus Schönenbüel. Sie wurde unter Beizug der Experten Jakob Kobelt, Erwin Mattmann und Otto Tschümperlin von der Walliser Spezialfirma Füglistner einer fachgerechten Restauration unterzogen, ist im Zeitpunkt der Einweihung eingebaut, aber noch nicht spielbar.

Einschneidendere Folgen für das Raumgefüge bringt die Erneuerung der grossen Orgel. Sie hat wegen ihres schlechten Zustandes die Gesamtrestauration mitausgelöst. Ich bin auf

musikalischem Gebiet eine absolute Laiin, mutete mir auch nicht zu, bei Fragen um eine romantische oder barocke Klangfarbe mitreden zu können. Aus kunsthistorischer Sicht muss ich jedoch sagen, dass die Seitenteile der Goll-Orgel von 1922/23 optisch schwer lasten, den Raum gleichsam sprengen. Eine Redimensionierung auf die ursprünglichen Masse bringt das Instrument wieder in Einklang mit den Proportionen des Raumes, es wird wieder zum selbstverständlichen Teil des Ganzen.

Die beiden — heute zugedeckten Fassadenfenster — können so wieder geöffnet werden und in ursprünglicher Lichtregie das Gewölbe erhellen. Die Diskussion in der Baukommission und in der Presse waren sehr heftig, da auch die Qualität der Goll-Orgel offensichtlich schon längere Zeit umstritten war. Auf Grund einer umfassenden Expertise durch Jakob Kobelt entschied sich die Baukommission für eine mechanische Orgel mit eingebautem Spieltisch und für die Entfernung der Seitenteile unter Reaktivierung alter, von Goll 1922/23 stillgelegter Pfeifen.

Es ist nicht möglich, in einer Phase, da der Kirchenraum noch überstellt, der Boden abgedeckt, die Altäre eingerüstet sind, etwas Endgültiges über den Raumeindruck auszusagen, doch bin ich überzeugt, dass am Tage der Einweihung jeder Kirchenbesucher beeindruckt sein wird von der Schönheit der Kirche und den Leistungen der Denkmalpflege und der Restauratoren. Vor rund 350 Jahren haben die Leute von Stans unter Beizug bedeutender Meister dieses stolze Werk geplant und unter Opfern errichtet, damit es ausstrahle zur Ehre Gottes und zum eigenen Ruhm, damit es in einer Zeit der religiösen Erneuerung Zeugnis ablege von Glaubenskraft und katholischem Selbstverständnis. Die Bevölkerung von Stans hat nun die Restauration auf sich genommen, auch sie mit Engagement und Opferbereitschaft, und das Resultat darf sich sehen lassen: die Kirche ist in ihrem alten Glanz und in einer für uns neuen Festlichkeit erstanden. Es bleibt zu hoffen, dass von dieser Restauration Impulse ausgehen, damit Helligkeit und Ausgewogenheit nicht Attribute eines Bauwerkes bleiben, damit die Kirche nicht einfach Denkmal sei, sondern Zentrum der Gemeinschaft, in der Toleranz und Offenheit herrschen.

Regula Odermatt-Bürgi