

Zeitschrift:	Tugium : Jahrbuch des Staatsarchivs des Kantons Zug, des Amtes für Denkmalpflege und Archäologie, des Kantonalen Museums für Urgeschichte Zug und der Burg Zug
Herausgeber:	Regierungsrat des Kantons Zug
Band:	15 (1999)
Artikel:	"Kunst kommt schliesslich immer noch von Können..." : die Fresken von Ferdinand Gehr in der Bruderklausenkirche von Oberwil
Autor:	Zenklusen, Laetitia
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-526572

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: 23.01.2026

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

«Kunst kommt schliesslich immer noch von Können...»

Die Fresken von Ferdinand Gehr in der Bruderklausenkirche von Oberwil

Laetitia Zenklusen

Die Wandfresken von Ferdinand Gehr in der Bruderklausenkirche von Oberwil sind aus einem 1956 veranstalteten Wettbewerb hervorgegangen. Anhand eines als Raummodell angefertigten Wettbewerbsentwurfs und zahlreicher Studien in Privatbesitz wurde 1998 im Rahmen einer kunsthistorischen Lizentiatsarbeit ihre formale und ideelle Entstehungsgeschichte erstmals nachgezeichnet.¹ Da die Entwürfe der anderen Wettbewerbsteilnehmer, Hans Stocker und Willy Helbling, unauffindbar blieben, musste auf einen Vergleich zwischen den drei Malern verzichtet werden. Gerade dadurch hätten für die noch nicht fundiert untersuchte sakrale Wandmalerei der Schweiz des 20. Jahrhunderts wertvolle Ergebnisse gewonnen werden können. Wenigstens aber ergab die Auseinandersetzung mit dem zu Oberwil vorhandenen Quellenmaterial neue Erkenntnisse für die noch kaum erforschte kirchliche Monumentalkunst Gehrs.

Der Sanktgaller Ferdinand Gehr, der im Sommer 1996 hundertjährig verstarb, zählt zu den grossen, gleichzeitig aber auch zu den umstrittensten Schweizer Kirchenkünst-

lern des 20. Jahrhunderts. Als tief gläubiger Katholik fühlte er sich besonders der religiösen Malerei verpflichtet. Das Religiöse durchzieht alle seine Werke, weil diese letztendlich einem christlich metaphysischen, jedes Objekt des Diesseits als Spiegel des Göttlichen erkennenden Weltbild entspringen.

Mit abstrahierenden, farbig meditativen Bildern suchte Gehr nach einem Neuanfang in der sakralen Malerei, stiess aber bei weiten Teilen des Publikums mehr als einmal auf Unverständnis und Widerstand. Das scheint für das 20. Jahrhundert ein geradezu typischer Umstand zu sein, denn die Kirche und viele Gläubige nahmen einer modernen Kirchenkunst gegenüber eine konservativen Haltung ein. So evozierte sakrale Kunst immer wieder wahre Stürme der Entrüstung. Erinnert sei z.B. an den Bau der Antoniuskirche in Basel von Karl Moser (1925–27) und deren Aus-

¹ Laetitia Zenklusen, Die Oberwiler Fresken von Ferdinand Gehr in der Bruderklausenkirche von Oberwil/Zug, Lizentiatsarbeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, 1998. – Die folgenden Ausführungen sind eine gekürzte Version dieser Lizentiatsarbeit.

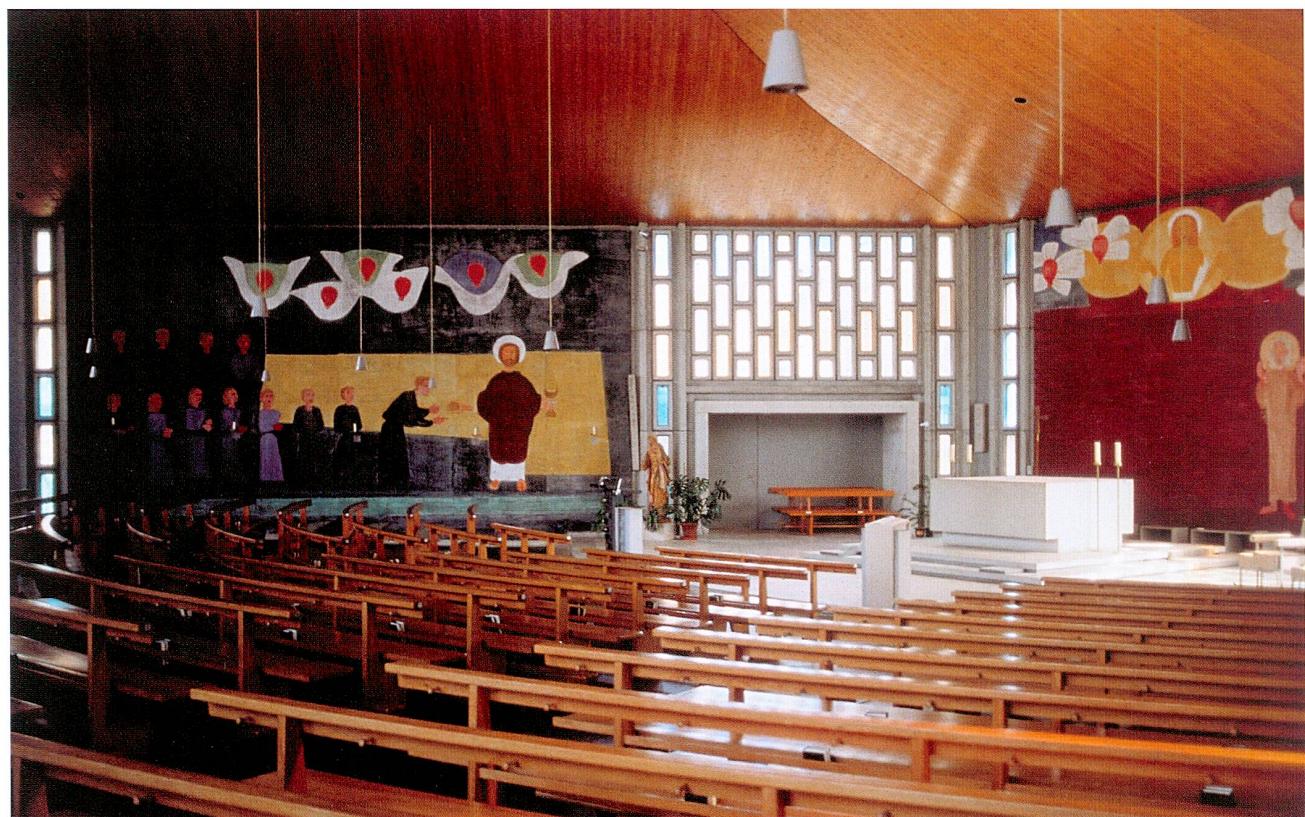


Abb. 1
Oberwil bei Zug. Inneres der Bruderklausenkirche.

stattung mit Glasmalereien durch Hans Stocker und Otto Staiger (1927–29).

Einen aussergewöhnlich grossen Wirbel löste Ferdinand Gehr mit seiner religiösen Kunst in der von Hanns Anton Brütsch erbauten Bruderklausenkirche in Oberwil aus. Nachdem 1957 knappe ein Drittel des vorgesehenen Freskenzyklus² beendet war, machte sich unter einigen ansässigen Kirchgängern Unmut breit. Ein Vermittlungsversuch, bei dem der Künstler seine Ideen zu den Bildern darlegte, scheiterte. Darauf versuchten die Opponenten durch eine Motion die sofortige Entfernung der Wandbilder zu erwirken, doch der Kirchenrat als Auftraggeber stand voll und ganz hinter Gehr. Als sich Gegner und Befürworter an die überregionale Presse wandten, eskalierte die Situation zu einem regelrechten Kunststreit, der erst 1960 durch einen Kompromiss entschärft wurde.

Fresken im Verhältnis zu Wettbewerbsentwurf und Studien

Fresken

Hanns Anton Brütsch konzipierte die Bruderklausenkirche in Oberwil als Teil einer sich durch Vorplatz, Turm, Kirche und Anbauten (Pfarrhaus, Sakristei) auszeichnenden Anlage. Der vorkonziliäre, liturgiegerechte Kirchenbau umschreibt ein unregelmässiges, gegen vorne gestrecktes Achteck, das von einem Zeltdach bekrönt wird. Sein Innenraum (Abb. 1) ist ohne grössere Unterteilungen gestaltet, der Chor lediglich um ein paar Stufen erhöht. Der Malerei dachte der Architekt von Anfang an eine mitgestalterische Rolle zu. Sie sollte das Raumgefühl im Chor sowie an den Wänden in hohem Masse mitbestimmen.³

Im Kircheninnenraum nehmen fünf farbenprächtige, grossformatige Fresken den Blick gefangen. In die unbemalt belassenen Wände sind Betonsprossenfenster eingee-

lassen, die im Chor- und Eingangsbereich flächenmässig die grösste Ausdehnung erreichen. Zwei kleine, die Flächen über den Beichtstühlen schmückende Malereien bei den Eingängen leiten über zu den Hauptbildern an den Längsseiten und an der Chorwand.³ Sie stellen links ein Ährenfeld und rechts einen Rebberg dar. Im linken Bild (Abb. 2) ist der Grund in eine untere dunkelbraune und eine obere hellbraune Zone unterteilt. Aus dem dunkeltonigen Bereich wachsen stilisierte Ähren mit weissen Spitzen, die vom Wind hin und her geworfen und von blauen heranfliegenden Vögeln angepickt werden. Auf dem gegenüberliegenden Fresko (Abb. 3) ragt ein aus zwei ungleichen Kuppen geformter Weinberg in einen roten Himmel; die Bildfläche ist auch hier zweizonig horizontal durchgestaltet. Der Rebberg mit schematisierten, blaue Trauben tragenden Rebstöcken füllt die unteren zwei Drittel der Wand aus. Am Himmel darüber leuchtet über dem höheren Hügel eine weisse Sonne. Von ihr gehen unregelmässig angeordnete Strahlen aus wie scharfe Klingen oder spitze Pfeile.

Die linke Längswand zeigt das eucharistische Mahl vor einem dunkelgrünen Hintergrund. Einzig durch einen unteren, hellgrünen Horizontalstreifen und einen gelben, in die Fläche geklappten Tisch in der Mitte wird Räumlichkeit angedeutet (Abb. 4). Das Hauptgeschehen der Darstellung

² In einem Gespräch mit der Autorin im Sommer 1997 sagte Hanns A. Brütsch, dass an den freien Wandflächen durchaus auch Flachreliefs vorstellbar gewesen wären, Malereien seines Erachtens aber die bessere Lösung seien. – Speziell zur Bruderklausenkirche s. Heinz Horat, Moderner Kirchenbau im Kanton Zug. *Tugium*, 6, 1990, 97–115. – Fabrizio Brentini, *Bauen für die Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts*. Schweizerische St.-Lucas-Gesellschaft (Hrsg.), Brückenschlag zwischen Kunst und Kirche, Bd. 4. Luzern 1994.

³ Die Chorwand misst 6×6 m, die seitlichen Hauptwände 6×10 m. – Vgl. Robert Hess, *Neue kirchliche Kunst in der Schweiz. Schweizerische St.-Lucas-Gesellschaft (Hrsg.)*, Sakrale Kunst, Bd. 6. Zürich 1962, 35.



Abb. 2
Oberwil, Bruderklausenkirche, links des Eingangs. Ährenfeld. Fresko von Ferdinand Gehr, 1957–60.



Abb. 3
Oberwil, Bruderklausenkirche, rechts des Eingangs. Rebberg. Fresko von Ferdinand Gehr, 1957–60.

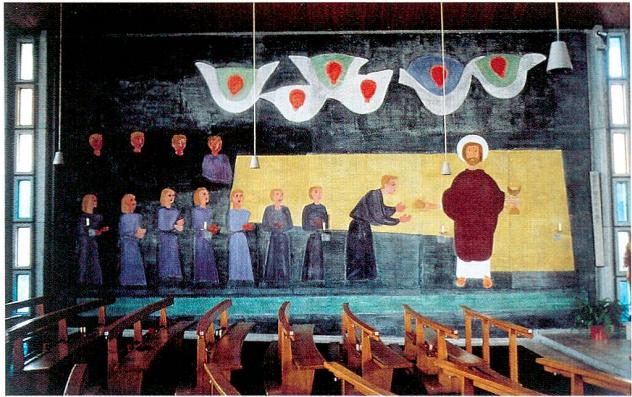


Abb. 4
Oberwil, Bruder Klausenkirche, linke Längsseite. Eucharistie als Mahl.
Fresko von Ferdinand Gehr; 1957–60.

kreist um Christus, der rechts der vertikalen Bildachse vor dem Tisch steht und an den von links zwölf Menschengestalten heranschreiten. Er ist mit ausgestreckten Armen dem Betrachter frontal gegenübergestellt. Ein dunkelrotes, dreiviertellanges Gewand mit einem weißen Unterrock kleidet ihn. Sein bärtiges, nur hingetupftes Gesicht umgibt ein kreisrunder, weißer Nimbus. In der linken Hand hält er einen Messkelch, mit der Rechten reicht er einem Herantretenden Brot. Diese von der Seite gemalte Gestalt trägt ein langes, dunkelblaues, gegürtes Kleid. Mit beiden Händen nimmt sie, den Oberkörper leicht nach vorn gebeugt, das Brot entgegen. Hinter ihr bewegen sich, um den Tisch herum, elf merklich kleinere Menschengestalten auf Christus zu. In den von unterschiedlich langen Haartrachten umrahmten Gesichtern sind die Münder geöffnet. Hell- bis dunkelblaue Gewänder verhüllen die Körper, die wie die Christusfigur als stark vereinfachte, unplastische Formen in die Fläche eingebunden sind; die Leiber der hinteren Figuren «verschwinden» gar bis unter die Taille im Dunkelgrün des Hintergrundes. Über dem Ganzen wachsen sechs abstrahierte, in Tulpen- oder Glockenformen wiedergegebene Engel. Von diesen sind zwei weiß belassen, während die restlichen vier durch ein hellgrünes oder königsblaues Inneres auffallen. In jeder dieser Formen taucht in der Mitte ein orangefarbener, gesichtsloser Kopf auf.

Die rechte Wand ist der Eucharistie als Opfer gewidmet (Abb. 5). Die Szene spielt vor einer braunen, rechteckförmigen Fläche, die sich vor einem wiederum raumverneinenden, dunkelgrünen Hintergrund ausbreitet. In der linken Bildhälfte, etwa auf der Höhe des Christus der gegenüberliegenden Seite, hängt Christus an einem von rostbraunen

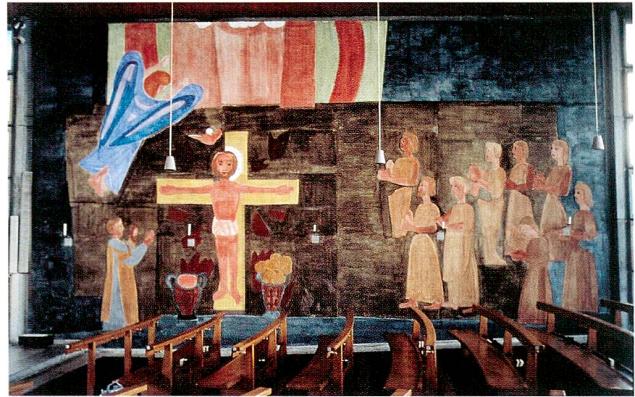


Abb. 5
Oberwil, Bruder Klausenkirche, rechte Längsseite. Eucharistie als Opfer. Fresko von Ferdinand Gehr; 1957–60.

Flammen umschwelten gelben Kreuz. Ein rötlichweisses Lendentuch und ein der rechten Kopfseite hinterlegter Halbnimbus sind weitere Attribute. Über seinem Haupt schweben in der Gestalt einer hellroten Taube mit weißem Kopf der Heilige Geist und ein blauer Engel von menschenähnlicher Gestalt. Der Engel ist im Begriff, den strahlend roten Himmelsvorhang zu öffnen. Unter dem Kreuz stehen ein Priester in einem langen, grauen Rock mit hellbraunem Übergewand schräg von hinten wiedergegeben. Sein Blick und seine Hände weisen zum Kreuz. Dem Gekreuzigten nähert sich von rechts eine Schar von Männern und Frauen in hellbraunen Kleidern. In allen Figuren ist eine Tendenz zu einer flächenhaft, reduzierenden lediglich an Köpfen, Armen und Händen plastischeren Gestaltungsweise erkennbar.

Das Bruder Klaus als Patron der Kirche einbeziehende Wandbild im Chor (Abb. 6) vergegenwärtigt die Präsenz Christi in der Eucharistie.⁴ Der Blick fällt auf eine in zwei ungleiche Bereiche aufgeteilte Fläche. Gut drei Viertel



Abb. 6
Oberwil, Bruder Klausenkirche, Chorwand. Gegenwärtige Präsenz Christi in der Eucharistie und Bruder Klaus. Fresko von Ferdinand Gehr; 1957–60.

⁴ Das Altarbild wurde 1987 durch einen vom Kirchenrat beauftragten Flachmaler unsachgemäß restauriert, so dass die für Gehr typische Malweise verloren ging. 1988 wurde das Fresko auf Vorschlag des Restaurators Oskar Emmeneggers und in Rücksprache mit Gehr einer nochmaligen Restaurierung unterzogen. Es wurde dabei so weit wie möglich dem ursprünglichen Zustand angeglichen; s. Tugium, 5, 1989, 54–56.

werden von einem satten Dunkelrot überdeckt. Im oberen Viertel erscheint Christus in einer Folge von drei gelben Kreisen, die sich auf einer mittleren roten und zwei blauen längsrechteckigen Flächen abheben. Im innersten jener kettenartig miteinander verbundenen Kreise ist Christus als Brustbild dargestellt. An seiner gelben Figur stechen das Weiss des Nimbus' und des über seinen linken Arm geführten Graltuches hervor. Vom bartlosen, jugendlich wirkenden Gesicht fallen lange Kopfhaare herab. Mit offenen Handflächen zeigt Christus auf die flankierenden Kreise, an deren Rändern je zwei geflügelte, körperlose Wesen mit roten Köpfen gemalt sind. Vor dunkelrotem Grund ist rechts aussen frontal der heilige Bruder Klaus dargestellt. Der hagere, barfüssige Heilige tritt uns mit strengem Blick in einer hellbraunen Kutte entgegen. Er hält seine Hände in Orantenstellung; zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand hängt ein Rosenkranz. Ein gelblicher Heiligenschein umrandet das mit halblangem, weissen Haar und einem weissen Bart versehene Gesicht.

Über Komposition und Stil seiner Wandbilder bemerkt Gehr: «Aus dieser Zusammenordnung im Farbigen und auch im Zusammenhang der Grössenverhältnisse und Gebärden ergibt sich die Einheit des Bildes. Die Vereinfachung und Zurückhaltung in den Einzelheiten und das Flächige der Farbflecken kommen sowohl der architektonischen wie auch geistigen Aussage zugute. Die Eigengesetzlichkeit des Wandbildes und seine Loslösung vom Stil des Tafelbildes sind ein besonderes Anliegen der neueren Entwicklung.»⁵

Die kleinen Fresken bei den Eingängen (Abb. 2 und 3) zeigen ein und denselben Aufbau: Sie sind in zwei übereinanderliegende, sich in Farbe und Grösse unterscheidende Flächen gegliedert. Die untere Zone, die die Beichtstühle umschliesst, nimmt den grösseren Teil ein. Ihr Dunkelbraunton markiert den Erdbereich; darüber bezeichnen das Goldgelb bzw. das gedämpfte Rot den Himmel. Der strenge Bildaufbau erfährt durch die unregelmässig über die Fläche verteilten Rebstocke und die nicht gleichgerichteten Ähren Auflockerung und Milderung.

An diese die Horizontale betonende Zweizonigkeit schliesst das Chorfresco am offenkundigsten an. Mittels unterschiedlicher Farben und der Verwendung geometrisierender Flächen zeichnet sich klar eine untere Zone von einer oberen ab. Letztere mutet aufgrund ihrer schmalen Ausmasse wie ein Fries an, in dem sich die einzelnen Elemente harmonisch aneinanderreihen. Die Christusfigur kommt auf der Mittelachse der Kirche zu liegen. Der friesartige obere Bildteil ist durch die vertikale Stellung und die erhobenen Hände des Kirchenpatrons mit dem unteren in Beziehung gesetzt. Das Gemälde lebt aber auch wie die Eingangsbilder vom kontrastvollen Nebeneinander von Fläche und Volumen.

An den Längswänden halten der einfarbige Bildgrund und die darin eingelagerten Farbflächen in Gelb respektive in Braun die Komposition zusammen. Zu diesen Flächen

treten plastische Elemente in ein spannungsvolles Gegenüber. Die angesprochene horizontal ausgerichtete Zweizonigkeit ist nicht aufgehoben, es gibt eine Trennung in zwei Bereiche – die geistige und die irdische Welt. Zudem treten übereinstimmend dieselben Bildelemente seitengleich auf: Der frontale Christus, die thematische Mitte, der links durch seine an ein Kreuz gemahnende Körperhaltung in direkten Bezug zum Gekreuzigten auf der gegenüberliegenden Seite gebracht ist. Durch die an den Bildrand verschobene Christusfigur, entsteht eine «Sogwirkung» zum zentralen Ort der Kirche, dem Altar. Auch die Gruppe der Gläubigen kehrt wieder. Die Längsausrichtung des gelben Tisches, der Engel und der Wand werden im linken Bild durch die sich in Reih und Glied auf Christus zu bewegenden Gläubigen unterstrichen. Von einer längsorientierten Bildtendenz ist im rechten Fresko weniger spürbar. Die Menschengestalten auf der einen Seite, Christus, der opfernde Priester und der emporschwebende Engel auf der anderen Seite stehen sich ausgewogen als Gruppen gegenüber. Die sie umgebende braune Fläche nimmt jedoch klar die Längsrichtung der Wand auf.

An allen Wänden kommen immer wieder die gleichen Farben zur Anwendung, was den Malereien eine uniforme Gesamtwirkung verleiht. Mehrheitlich sind es erdgebundene (Braun, Grün, Weinrot) und leuchtende, helle Farben (etwa Weiss, Gelb oder Hellgrün) von reinem, ungebrochenen Charakter, wobei die dunkleren Töne die Schrillheit der hellen dezent dämpfen. Die Farben sind lasierend, in breiter, grosszügiger Pinselführung aufgetragen. Stellenweise gehen die Striche über die Umrisse der eingeritzten Vorzeichnung hinaus. Die Farbe stellt außer einem streng kompositorischen auch eine die Bildaussage verdeutlichende Mittel dar. Mit Hilfe von Farbe, Gebärden und Gesten der Figuren werden der inner- wie zwischenbildlichen Aussage dienende Sinnbezüge hergestellt. Die gleichmässig verteilten, durchsichtigen, grünen, gelben und blauen Scheiben der Betonfenster harmonieren ihrerseits mit der Farbenpalette der Gemälde.

Generell zeichnen sich die Malereien durch die auf wenige Figuren konzentrierte Bildaussage und die vereinfachten, geschlossenen Farbformen aus. Jedes Streben nach illusionistischer Tiefenwirkung wird konsequent vermieden und die Andeutung von Plastizität merklich zurückgenommen, aber nicht vollends aufgegeben. Die Bilder fügen sich so besser in die Wand und gesamthaft in die Architektur des Baues ein. Wie ein farbiger Mantel scheinen die in Farbwahl und Bildaufbau einheitlichen Wandmalereien den Kircheninnenraum zu umhüllen. Der Eindruck von Einheitlichkeit entsteht nicht zuletzt durch das farbliche Zusammenspiel von Fresken und übriger Innenausstattung. Die Farben der Wandbilder sind subtil auf die Decke und Kirchenbänke aus Holz sowie den Boden aus schwarzen Natursteinplatten abgestimmt.

⁵ Ferdinand Gehr, Zu den Malereien. In: Bruder-Klausen-Kirche Zug-Oberwil, Kirchweihe 1956. Zug 1956.

Wettbewerbsentwurf

Noch bevor der Diözesanbischof Franziskus von Streng das neue Gotteshaus am 2. September 1956 einweihte, hatte sich die Baukommission Gedanken zur Innenausstattung gemacht. Sie kam überein, diesbezüglich den Bildhauer Josef Rickenbacher aus Zug und den Silberschmied Paul Stillhardt aus Oberwil zu beauftragen. Die Vergabe eines Auftrages zur künstlerischen Ausgestaltung der Wand- und Fensterflächen erfolgte durch einen Wettbewerb, zu dem die drei Künstler Ferdinand Gehr (Altstätten SG), Willy Helbling (Brugg AG) und Hans Stocker (Basel) eingeladen wurden.⁶ Die Künstler hatten ihre Entwürfe bis am 15. März 1956 abzuliefern.⁷ Am 17. April traf das Preisgericht zu deren Beurteilung im St.-Michaels-Hof (heute Zugerbergstrasse 22) in Zug zusammen.⁸ Nach einer kurzen Orientierung durch den Architekten, Hanns A. Brütsch, und einer ersten Besichtigung der Entwürfe begab sich die Jury nach Oberwil, um die Raumverhältnisse an Ort und Stelle zu studieren. Daraufhin wurden die Entwürfe nach den Gesichtspunkten Beziehung zur Architektur, künstlerische Gestaltung, Gestaltung der Fenster und Thematik begutachtet.

⁶ Vgl. Luzerner Tagblatt, 8. Februar 1958.

⁷ Anfänglich war als Abgabetermin der 1. März 1956 vorgegeben (Wettbewerbsunterlagen, eingesehen bei Willy Helbling).

⁸ Das Preisgericht bestand aus Hans Stäuble, Stadtpfarrer, Zug; Josef Petermann, Kaplan, Oberwil; Hanns Anton Brütsch, Architekt, Zug; Dr. Erwin Keusch, Rechtsanwalt, Zug; Prof. Dr. Josef Brunner, Zug; Karl Hügin, Kunstmaler, Bassersdorf ZH; Otto Staiger, Kunstmaler, Basel (vgl. Wettbewerbsunterlagen, wie Anm. 7).

⁹ Vgl. Wettbewerbsunterlagen (wie Anm. 7). – Horat 1990 (wie Anm. 2), 102.

¹⁰ Wettbewerbsunterlagen (wie Anm. 7). – Gehr 1956 (wie Anm. 5).

Nach eingehender Diskussion entschied sich das Preisgericht einstimmig für die von Ferdinand Gehr vorgelegten Entwürfe. Es empfahl der Baukommission, diese weiter bearbeiten und Kartons sämtlicher Wände in Naturgrösse erstellen zu lassen. Mit Hilfe eines Freskomusters sollten an Ort und Stelle die technischen Belange abgeklärt werden. Der Neugestaltung der Chorwand und der Fensterfronten sollte ebenfalls besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Die Baukommission schloss sich dem Urteil der Jury umgehend an. Nachdem das bischöfliche Ordinariat des Bistums Basels die Entwürfe gutgeheissen hatte, übertrug man Ferdinand Gehr ihre Überarbeitung und Realisierung.⁹

Wie den Wettbewerbsbestimmungen zu entnehmen ist, waren die Künstler in der Motivwahl nur bedingt frei. Der künstlerische Schmuck sollte das eucharistische Geschehen am Altar unterstützen und wenn möglich das Bild des Kirchenpatrons, des heiligen Bruder Klaus, miteinbeziehen. Dagegen war freigestellt, ob auch die hölzerne Decke des Raumes in die künstlerische Gesamtgestaltung integriert werden und welche Technik (Fresco, Mosaik, Glasmalerei) zur Auswendung kommen sollte.

Gehr beschloss, die Eucharistie – d.h. das Opfer, das Mahl und die Gegenwart Christi in den eucharistischen Symbolen – zu malen und die Figur des heiligen Bruder Klaus einzubeziehen. Die Wettbewerbsteilnehmer hatten folgende Projekte und Entwürfe abzuliefern:¹⁰

- Eine farbige Übersichtsskizze sämtlicher Wand- und Fensterflächen im Massstab 1:20.
- Ein einfaches Raummodell im Massstab 1:20.
- Eine Detaildarstellung einer wesentlichen Partie sowohl der Wand- wie der Fenstergestaltung.

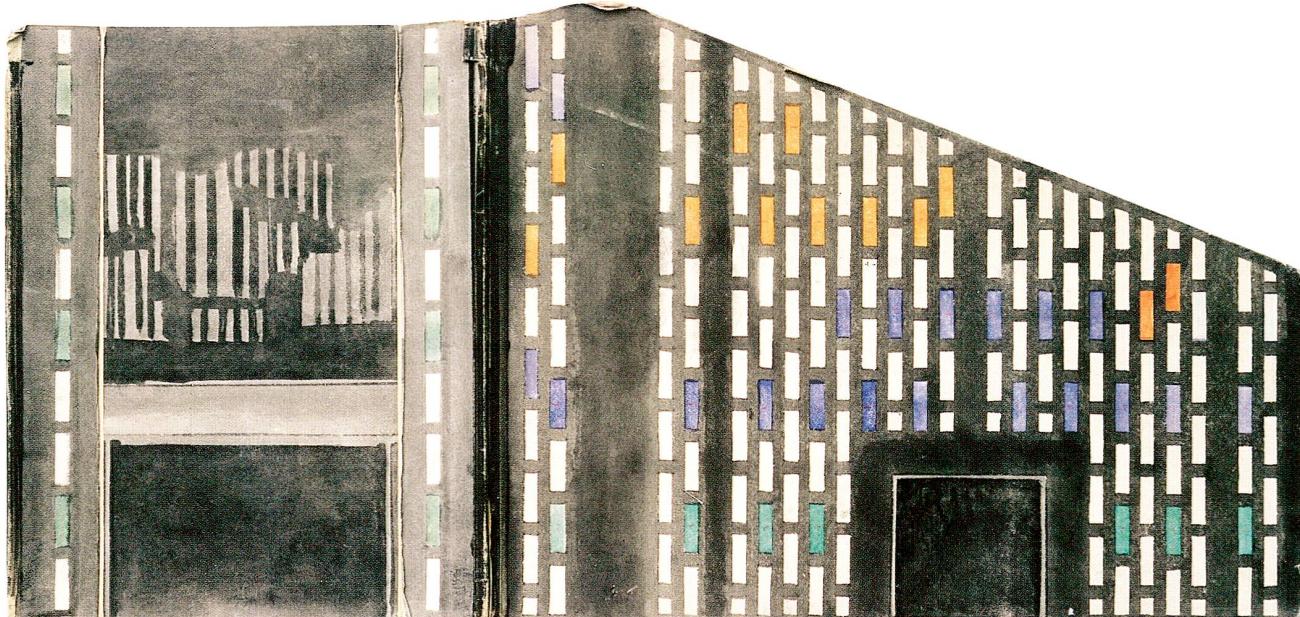


Abb. 7

Ferdinand Gehr, farbige Gestaltung der Fenster. Wettbewerbsentwurf für die Bruder-Klausen-Kirche in Oberwil. Aquarell mit Bleistift auf Karton, 1956.



Abb. 8

Ferdinand Gehr; Ährenfeld. Wettbewerbsentwurf für die Bruderklausekirche in Oberwil, Wand links des Eingangs. Aquarell mit Bleistift auf Karton, 1956.

- Eine ausführliche Studie im Massstab 1:5 entweder der ganzen Chorwand oder im Minimum von zwei Dritteln einer Längswand.

Von den Entwürfen Gehrs bewahrt die Katholische Kirchgemeinde Zug nur das Raummodell im Massstab 1:20 auf. Bedauerlicherweise blieb die Suche nach weiteren Entwürfen Gehrs oder der anderen am Wettbewerb teilnehmenden Künstler ohne Ergebnisse. Willy Helbing besitzt zwar noch einige Schwarzweissfotos eines Entwurfs, doch sie erlauben aufgrund ihres kleinen Formates keine ergiebige Auseinandersetzung.

Das Raummodell Gehrs besteht aus teilweise klappbaren Kartonflächen, die zusammengesetzt die Wände der Bruderklausekirche nachbilden (Abb. 7–12). Die in Aquarell und Bleistift gehaltenen Entwürfe zu den Wandmalereien und der farbigen Gestaltung der Fenster sind auf diese Kartonteile aufgeklebt. Eine auf der Rückseite angebrachte Beschriftung lautet: «Wettbewerbsentwurf zur Ausmalung der Bruder-Klauskirche Oberwil/Zug von Ferdinand Gehr – von den Preisrichtern zur Weiterbearbeitung und Ausführung bestimmt.»

Den Entwürfen liegt – mit Ausnahme der kleineren Eingangsbilder – im Kern bereits die Konzeption der schliesslich ausgeführten Fresken zugrunde. Sie sind alle in einer lockeren, spontanen Art und Weise gemalt, was sich zum Teil durch die verwendete Aquarelltechnik erklären lässt. Das Zeichnerische und Plastische tritt klar in den Hintergrund.

Im Entwurf zu den Gemälden bei den Eingängen findet sich die Idee des streng zweizonigen Aufbaus noch nicht verwirklicht (Abb. 8 und 9). Die Bildfläche ist einheitlich grün. Die Mitte wird von einem gelben Querrechteck eingenommen, das von Ährenbündeln bzw. Weinstöcken bis zur Hälfte verdeckt wird. Von dieser gelben Fläche – in stilisierter Form der Boden, auf dem Korn und Trauben

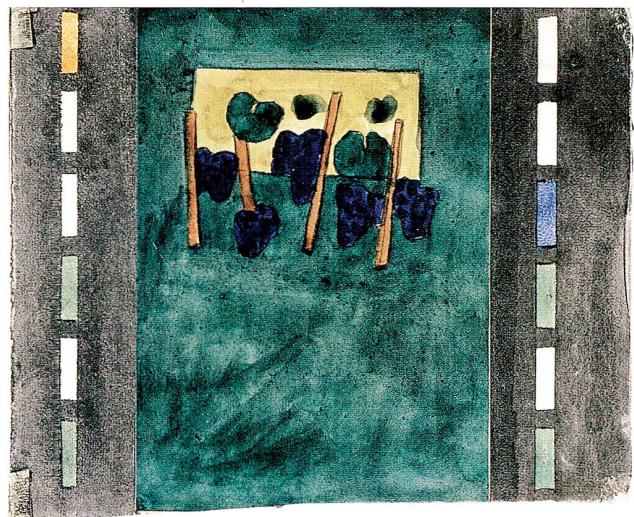


Abb. 9

Ferdinand Gehr; Rebberg. Wettbewerbsentwurf für die Bruderklausekirche in Oberwil, Wand rechts des Eingangs. Aquarell mit Bleistift auf Karton, 1956.

gedeihen – gehen die Kraft und Spannung der gesamten Komposition aus.

Der Entwurf zum linken Seitenbild hingegen nimmt die endgültige Version (Abb. 10) fast wörtlich vorweg: Aufbau, Elemente und Farben sind grösstenteils festgelegt. Einzig die Hauptfigur der Komposition, Christus, um dessen rotes Gewand ein weißer Umhang gewickelt ist, weicht von der definitiven Ausführung ab. Dem vordersten Gläubigen zugedreht, teilt er diesem mit einer Hand das Brot aus, während er mit der anderen den Kelch vor der Brust hält.

In den Entwürfen zum rechten Seitenbild und zur Chorwand entwickelte Gehr auch schon die Gesamtkomposition und Farbgebung der späteren Malereien. Die einzelnen Bildelemente sind aber hinsichtlich Auswahl, Anordnung und formaler Gestaltung noch nicht ausgereift (Abb. 11). So hat der Maler im Entwurf zum rechten Wandfresco vor einem grünen Hintergrund das gelbe Kreuz auf ein Podest erhoben gemalt. An ihm erleidet ein gesichtsloser Christus, dessen Nimbus und Lententuch in reinem Weiss erstrahlen, den Opfertod. Links unter ihm knien zwei Gläubige zum Gebet nieder; darüber schweben ein geflügeltes Wesen in einer blauen Rechteckform und ein roter Halbkreis. Von rechts schreiten auf einer braunen Ebene weitere Gläubige demütig zum Kreuz heran.

Allerdings unterscheidet sich der Chorwandentwurf (Abb. 12) farblich mehr vom schliesslich ausgeführten Fresko. Auf braunviolettem Grund sind oben drei rechteckige, die Trinität andeutende Formen dargestellt. In der mittleren, in dunklerem Braun gehaltenen Fläche zeigt sich ein bärtiger Christus mit Kreuznimbus sowie Kelch und Brot. Er hält seine Arme in Orantenstellung. In den äusseren blauen Vierecken verbergen Klebstreifen auf dem Entwurf vermutlich zwei rote Kreuzformen, wie sie auf einer 28 × 30 cm grossen Aquarellstudie sichtbar sind (s. Abb. 18). An das rechte dieser äusseren Vierecke schliesst unten

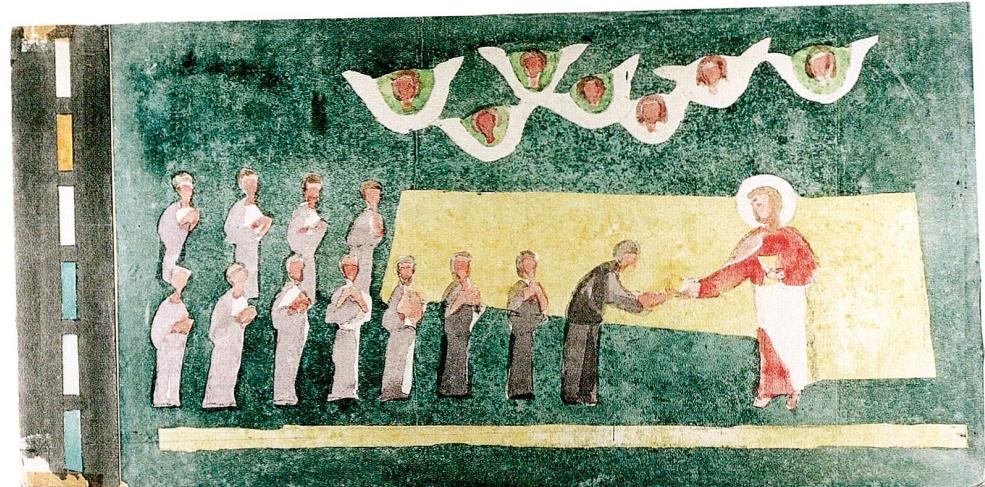


Abb. 10
Ferdinand Gehr, Eucharistie als Mahl. Wettbewerbsentwurf für die Bruderklausekirche in Oberwil, linke Seitenwand. Aquarell mit Bleistift auf Karton, 1956.

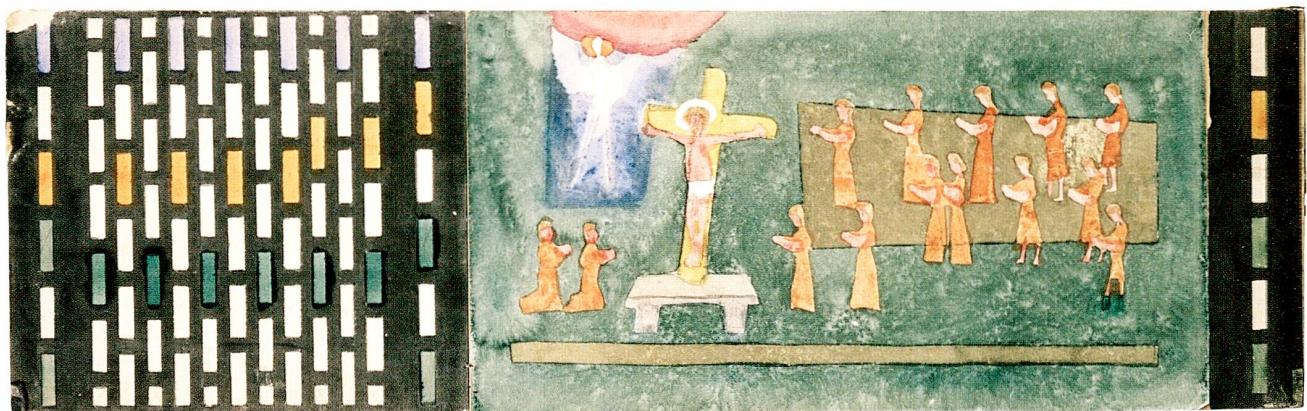


Abb. 11
Ferdinand Gehr, Eucharistie als Opfer. Wettbewerbsentwurf für die Bruderklausekirche in Oberwil, rechte Seitenwand. Aquarell mit Bleistift auf Karton, 1956.

ein gräuliches an. Darin eingebettet findet sich als frontale Gestalt Bruder Klaus, der den Kopf zur Seite gewendet hat und seinen Blick auf Christus richtet.

Im Urteil des Preisgerichtes vermochten die Entwürfe Gehrs, was die Beziehung zur Architektur und Thematik angeht, vorbehaltlos zu überzeugen. Besonders gelobt wurde, dass sie sich dank ihrer flächigen Gestaltung hervorra-

gend in den Kirchenbau eingliederten. Durch die klare und eindeutige Aussage des Themas käme eine starke Wirkung zustande. Alle Bilder seien thematisch auf das Geschehen am Altar gerichtet und bezögen durch ihre Gruppengestaltung den Gläubigen in das Geschehen ein. An ihrer künstlerischen Gestaltung gefiel der Jury die einheitliche Gesamtkomposition. Ebenso anerkannte sie die starke Wirkung der



Abb. 12
Ferdinand Gehr, Gegenwärtige Präsenz Christi in der Eucharistie und Bruder Klaus. Wettbewerbsentwurf für die Bruderklausekirche in Oberwil, Chorwand. Aquarell mit Bleistift auf Karton, 1956.

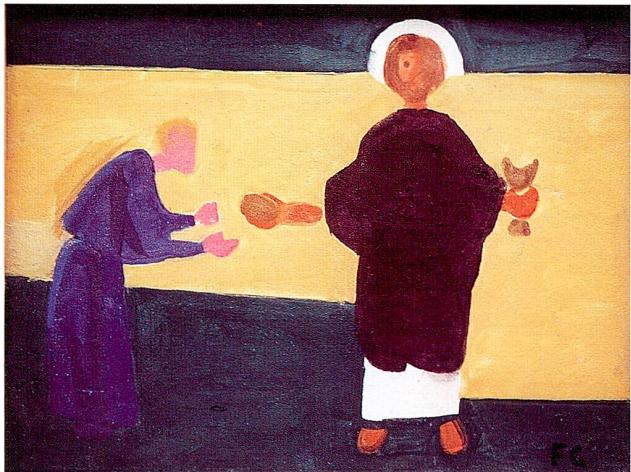


Abb. 13

Ferdinand Gehr, *Christus mit Gläubigem*. Freskostudie für die Bruderklausenkirche in Oberwil, linke Seitenwand, 1957. 30 × 39 cm, Privatbesitz Urs Heim, Gümligen BE.

beiden Seitenwände in ihrer künstlerischen Geschlossenheit und eindeutigen Hinordnung zum Altar im Zentrum. Die bildhafte Darstellung der Trinität an der Chorwand, vor allem deren farbliche Gestaltung, wie auch der Farbentwurf für die Gestaltung der Fenster fanden bei den Preisrichtern kein zustimmendes Urteil. Sie befürchteten, die farbenrhythmische Strenge und die zu lauten Farbtöne könnten die Bildwirkung der Fresken negativ beeinträchtigen.¹¹

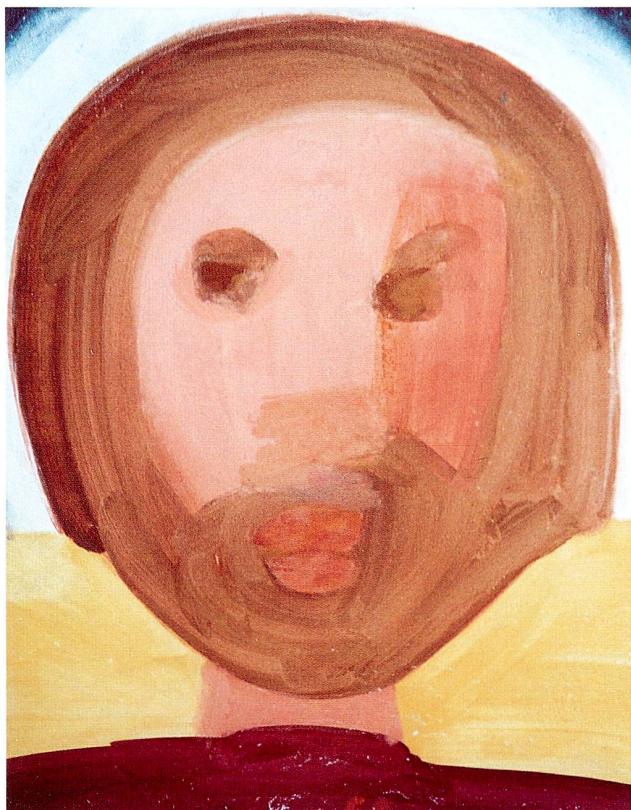


Abb. 14

Ferdinand Gehr, *Christuskopf*. Freskostudie für die Bruderklausenkirche in Oberwil, linke Seitenwand, 1957. 55 × 45 cm, Privatbesitz.

Studien

Der Kritik der Wettbewerbsjury folgend, überarbeitete Gehr seine Entwürfe. Es entstanden über zwanzig Studien, von denen die Mehrzahl aus dem Jahre 1957 datieren und die sich heute fast alle in Privatbesitz befinden. In ihnen entwickelte Gehr, in Fresko- oder Aquarelltechnik, die Hauptgemälde gesamthaft oder ausschnittsweise weiter.¹²

Eine 30 × 39 cm grosse Freskostudie setzt sich mit Christus und dem ersten Herantretenden aus der Darstellung der Eucharistie als Mahl auseinander (Abb. 13). Wie auf dem realisierten Wandbild tritt Christus frontal und in sich ruhend auf; seine Arme sind seitlich ausgestreckt. Er ist in ein priesterliches, dunkelrotes Gewand gehüllt. Die Linke umfasst den Kelch, die Rechte reicht einem gesichtslosen Gläubigen Brot. Das von Kopfhaar und Bart zu drei Dritteln bedeckte Antlitz Christi besteht nur aus einem Auge und dem Mund. Das Gesicht wird von einem weissen Halbnimbus umfangen, der zusammen mit dem weissen Unterkleid die Figur in die Bildfläche einbindet.¹³ Die merkwürdige Gestaltung des Antlitzes mit nur einem Auge ist sicher nicht zufällig. Sie könnte eine Anspielung auf das Wesen des Gottmenschen Christus sein, der zwar als Mensch unter den Menschen wohnte, dessen göttliches Wesen aber auch unter menschlicher Gestalt nie ganz schaubar und immer unnahbar blieb. Dass das Göttliche unter dem Deckmantel der menschlichen Gestalt nie «menschlich» wird, könnte möglicherweise auch die Loslösung der Füsse und der rechten Hand vom Leib erklären.¹⁴ Allenfalls ist «das Auge» nichts weiter als ein Symbol für die Allwissenheit Gottes, wie es die christliche Kunst seit Jahrhunderten kennt und verwendet.¹⁵ Gehr selber soll diese Studie mit dem ungefähren Wortlaut kommentiert haben: «Dieses Aquarell ist ganz nahe an der Inspiration. Ich musste mir klar werden über das Verhältnis von Christus zum ersten Gläubigen, der in seiner Nähe ja grösser als die anderen wird.» Die in dieser Studie entwickelte frontale Christusfigur übernimmt Gehr für die endgültige Fassung an der linken Seitenwand.

¹¹ Die Jury fand im Entwurf Helblings die architektonischen Gegebenheiten gewahrt. Sie bemängelte jedoch, die allzu starke Zurückhaltung in der Farbgebung und den kleinen, die Bildwirkung störenden Massstab der Figuren. Im Besonderen fand die reich und fein durchdachte Thematik keinen Anklang, weil sie nicht zu einer eindeutigen und intensiven Bildaussage gebracht wurde. Im Entwurf Stockers lobte sie zwar die interessante, individuelle Bildaussage. Doch wirkten die heftigen Farbkontraste, die zu starke Aufteilung in Einzelflächen und die Mischung von abstrakten und naturalistischen Elementen zu unruhig. Darüber hinaus sei auf den Opfergedanken zu wenig Bezug genommen; vgl. Wettbewerbsunterlagen (wie Anm. 7).

¹² Diese Studien werden nach Besitzer, Thema, Technik und Format aufgelistet in: Joao de Almeida, Thaddäus Zingg und Ferdinand Gehr, Ferdinand Gehr. Eine Monographie. Schweizerische St.-Lukas-Gesellschaft (Hrsg.), Sakrale Kunst, Bd. 4. Zürich 1959, 148–154.

¹³ Die Studie existiert in einem Exemplar bei Urs Heim, Gümligen, und bei Alfons Weisser, St. Gallen.

¹⁴ Eine Interpretation in diese Richtung wird vorgeschlagen in: Das neue Mysterienbild von Oberwil. In: Der christliche Weg, 1. Februar 1958.

¹⁵ Vgl. Heinz Gerhard Mohr, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Köln 1971, 40.

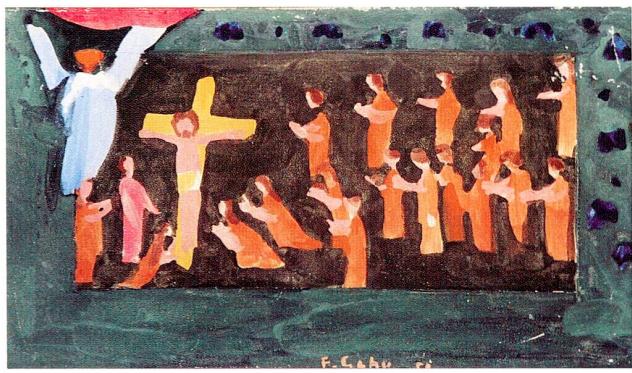


Abb. 15

Ferdinand Gehr, *Eucharistie als Opfer*. Freskostudie für die Bruderklausenkirche in Oberwil, rechte Seitenwand, 1957. 32×56 cm, Privatbesitz Doris Gysi, Baar.

In einer auch als Fresko ausgeführten 55×45 cm grossen Studie (Abb. 14) erarbeitet der Maler einen Christuskopf, der dem der späteren linken Wandmalerei sehr nahe kommt. Bart und Haartracht umrahmen dieses Gesicht, die linke Gesichtshälfte ist etwas dunkler als die rechte. Die Augen und der Mund sind zu Farbtupfen reduziert. Die Augen blicken streng und wachsam, der Mund ist geschlossen und scheint dennoch zu sprechen. Trotz einfacher Gestaltungsmittel ist das Gesicht sehr ausdrucksvoll.

Ob Gehr das unkonventionelle, einäugige Christusgesicht in das Wandfresko übernahm, ist unklar: Die Recherchen über das ursprüngliche Aussehen der linken Christusfigur ergaben kein einheitliches Bild. Einerseits wird von einem «verkümmerten, blinden Auge» gesprochen, andererseits ist die Rede von einer Christusfigur, deren Gesicht mit Farbtupfern angedeutet und die ganz in Weiss gehalten gewesen sei.¹⁶ Pfarrer Hans Stäuble erinnerte sich in einem Gespräch im Sommer 1997, dass die Figur immer schon Gesichtszüge gehabt habe, die nur geringfügig verändert worden seien. Vielleicht wies die Christusgestalt anfänglich nur ein Auge auf, das dann auf Druck der Kritiker modifiziert werden musste. Vielleicht aber blieb das einäugige Christusantlitz nur ein gewagter Versuch, und Gehr malte schliesslich einen Christus mit zwei Augen.

Als aufschlussreich für das rechte Seitenwandbild erweist sich eine 32×56 cm grosse Freskostudie, die aufgrund ihrer grossen Ähnlichkeit mit dem Entwurf unmittelbar danach entstanden sein könnte (Abb. 15). Es ist denkbar, dass Gehr sie als Pendant zu einer anderen angefertigt hat, die wie der Entwurf zum linken Wandfresko aussieht.¹⁷ Die Studie übernimmt die Farbgebung des Entwurfes. Das gesamte szenische Geschehen wird formal von einer braunen Fläche zusammengefasst. Beibehalten ist die lockere Anordnung der sich zum gekreuzigten Christus hinbewe-

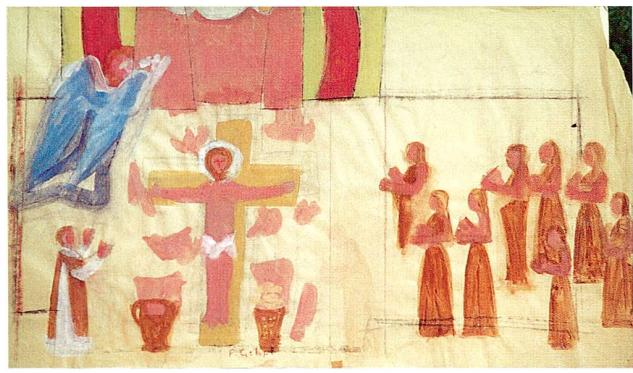


Abb. 16

Ferdinand Gehr, *Eucharistie als Opfer*. Gouachestudie für die Bruderklausenkirche in Oberwil, rechte Seitenwand. 53×94 cm, Privatbesitz Erbengemeinschaft Gehr.

genden Gläubigen. Unter dem nicht mehr durch ein Podest hervorgehobenen Kreuz versammeln sich fünf von ihnen, teils stehend, teils knieend, zur Anbetung und Huldigung.

Eine Gouachestudie vereinigt schrittweise das in drei Studien Erarbeitete und bereichert es durch neue Elemente zu einer Gesamtansicht, die der Lösung im Wandbild gleichkommt (Abb. 16). Diese Studien setzen sich im Aus-

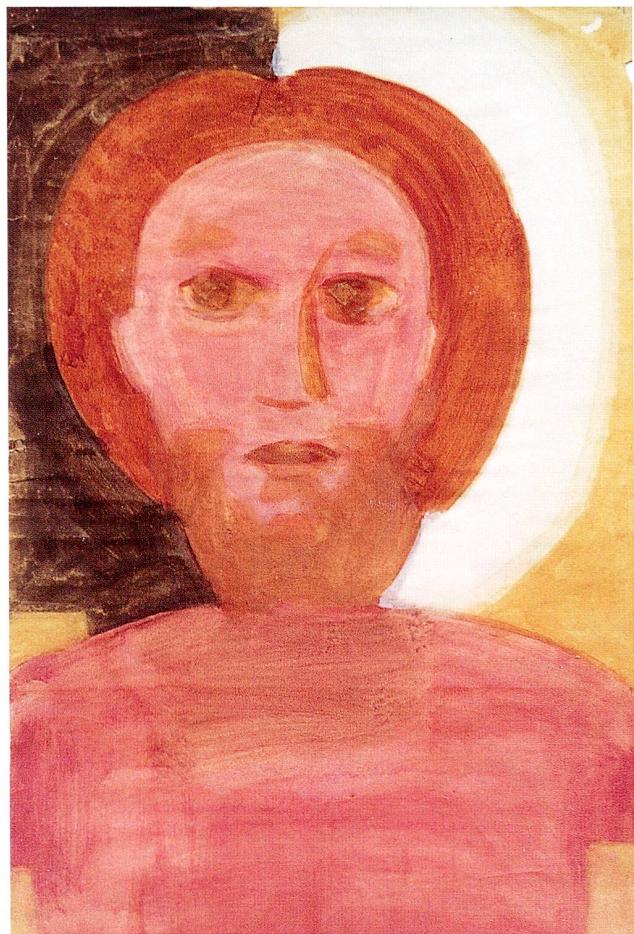


Abb. 17

Ferdinand Gehr, *Christuskopf*. Gouachestudie für die Bruderklausenkirche in Oberwil, rechte Seitenwand. 91×50 cm, Privatbesitz Erbengemeinschaft Gehr.

¹⁶ Ersteres nach dem Artikel «Oberwil» in: Institutsgrüsse Heiligkreuz Cham, März/April 1958, Letzteres nach Horat 1990 (wie Anm. 2), 102.

¹⁷ Die Tatsache, dass beide Studien einem Besitzer gehören, erhärten diese Vermutung.

schnitt mit dem Kopf Christi, der Kreuzigung und der Gruppe der Gläubigen auseinander. Die Studie des Christuskopfes ist – verglichen mit der oben betrachteten – von einer noch ebenmässigeren Form und Gestaltungweise, die sich in der wohlgerundeten Kopfsilhouette und den zarten, zeichnerischen Gesichtszügen äussern (Abb. 17). Dem bärigen Antlitz sind grosse Augen, ein dünnlippiger Mund und eine durch eine breite Linie angedeutete Nase eingeschrieben. Ein weisser Halbnimbus legt sich rechtsseitig um das Haupt, aus dem ein sanfter, verklärter Blick spricht. Das beschriebene Christusgesicht ist einer 75×50 cm grossen Kreuzigungsstudie¹⁸ einverlebt, die durch hinzugefügte stilisierte, um die Kreuzarme verteilte Flammen eine besondere Akzentuierung erfahren hat. Der hohen geistigen Bedeutung des Märtyrertods Christi wird dadurch besser Genüge getan. Christus stirbt im Beistand des in Form einer Taube auftretenden Heiligen Geistes als Mensch den Märtyrertod. Sein Opfer findet mittels eines Engels Aufnahme im Himmel. In der Studie von Gläubigen¹⁹ ist die lockere Gruppierung zugunsten einer kompakteren, geschlosseneren fallengelassen. Die flächigen Körper der Menschen verschwinden teilweise in der Wandfläche.

In der Gouachestudie stehen sich im Unterschied zum Entwurf deutlich zwei Gruppen gegenüber: Gläubige und Kreuzigungsszene. Als neue Elemente hat Gehr unterhalb des Kreuzes Korb und Krug und links daneben einen Priester eingefügt. Der sich vom Himmel herunter schwingende blaue Engel ist formal abgeändert. Er erscheint nun als Rückenfigur mit mächtigen Flügeln, die zu einem als Vorhang angedeuteten Himmel emporgleitet. Gesamthaft betrachtet ist in der erweiterten Konzeption der Opfergedanke der Eucharistie konkreter ausgedrückt als im Entwurf.

Überaus interessant ist es, mit Hilfe von Studien die farbliche Weiterentwicklung des Chorwandentwurfes zu verfolgen. Das Preisgericht hatte ja seine farbliche Gestaltung am meisten kritisiert. Eine Aquarellstudie im Format von 28×30 cm liegt noch sehr nahe beim Entwurf (Abb. 18). Sie weist einen schwarzvioletten Hintergrund mit veränderten, die Trinität symbolisierenden Formen auf. Die äusseren sind rund, während die mittlere einen rechteckigen Umriss bewahrt. Die blauen Rundformen bergen in der Mitte eine kleinere schwarze Fläche und je ein rotes Kreuz, analog demjenigen im Nimbus Christi. Die Gestalt des heiligen Bruder Klaus hat im Vergleich zum Entwurf kaum Veränderungen erfahren, ausser dass keine Gesichtszüge besser zu erkennen sind.

In einer anderen, 58×61 cm grossen Freskostudie²⁰ liegt hingegen die formale und farbliche Bildidee der schliesslich ausgeführten Wandmalerei schon in fast allen Einzelheiten fertig vor. Der «Fries» hebt sich durch das Gelb, Weiss und Blau vom Dunkelrot der unteren Bildzone ab, in welche die Frontalfigur des Bruder Klaus mit zum Himmel erhobenen Händen direkt eingefügt ist. Runde, gelbe Formen, flankiert von geflügelten Wesen, haben sich endgültig durchgesetzt. Ein auferstandener Christus, auf des-

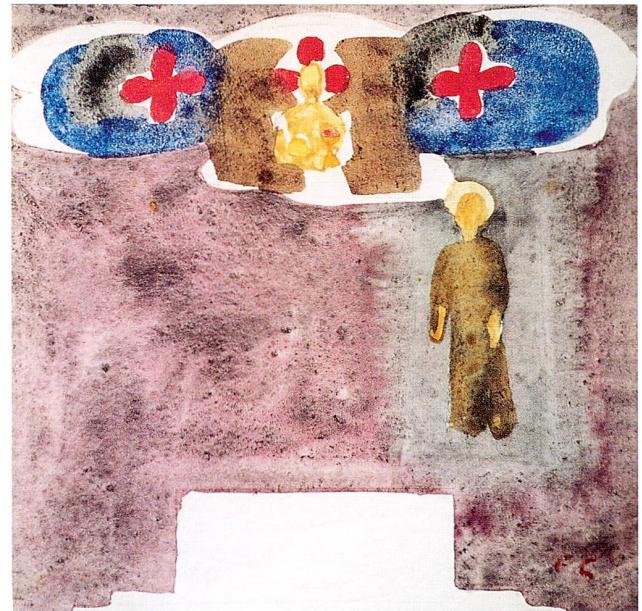


Abb. 18

Ferdinand Gehr, *Gegenwärtige Präsenz Christi in der Eucharistie und Bruder Klaus*, Aquarellstudie für die Bruderklausenkirche in Oberwil, Chorwand. 28×30 cm, Privatbesitz Erbgemeinschaft Gehr.

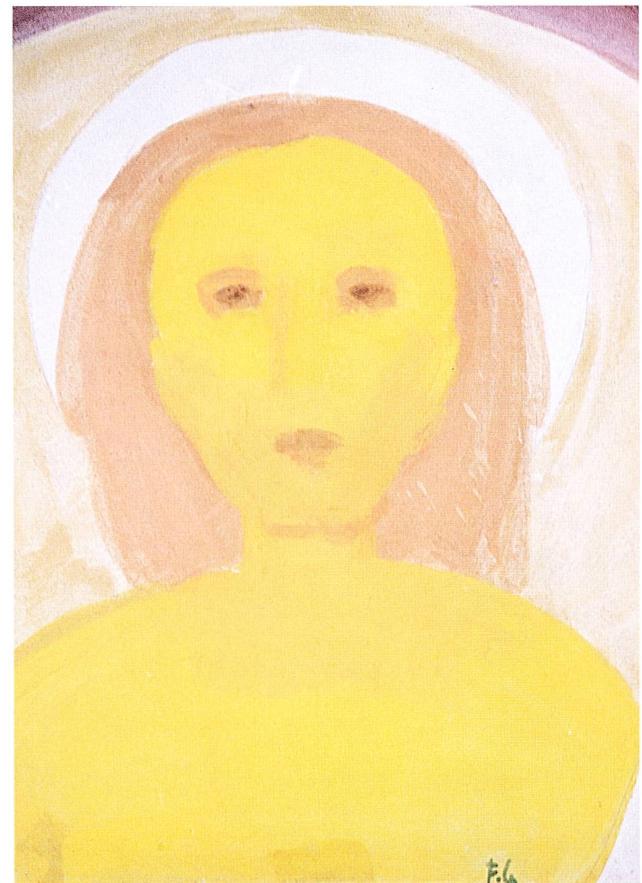


Abb. 19

Ferdinand Gehr, *Christuskopf*. Freskostudie für die Bruderklausenkirche in Oberwil, Chorwand. 53×38 cm, Privatbesitz Erbgemeinschaft Gehr.

¹⁸ Privatbesitz Georg Kaufmann, Zürich.

¹⁹ Privatbesitz Georg Kaufmann, Zürich.

²⁰ Privatbesitz Bruno Franzen, Zürich.

sen Gegenwärtigkeit in Brot und Wein der Kelch und die Hostie unter ihm hinweisen, beherrscht das Bild. Diesen jugendhaften, im Wandgemälde bartlos realisierten Christustyp erarbeitete Gehr in einer Kopfstudie (Abb. 19). Gesicht und Haare sind noch flacher behandelt als in den besprochenen Christusstudien. Das Zeichnerische ist gegenüber der zweiten Studie merklich zurückgenommen; Augen, Nase und Mund reduzieren sich wie in der ersten zu Tupfen. Dieser Christus scheint nicht mehr von dieser Welt zu sein, denn das gelbe, sehr flach gehaltene Gesicht mutet unwirklich und verklärt an.

Wertung

Wie zu beobachten war, gelangte Gehr über mehrere Studien zu den endgültigen Bildlösungen. Er behielt den einmal eingeschlagenen Weg bei: Das im Wettbewerbsentwurf bereits enthaltene Grundkonzept wurde, ohne grosse Sprünge fernab zu machen, konsequent ausgefeilt. Innerhalb der formalen Überarbeitung wandte Gehr der Hauptfigur des eucharistischen Geschehens, Christus, in Kopfstudien seine besondere Aufmerksamkeit zu. Um die Bildaussage zu unterstreichen, entwickelte er verschiedene Christustypen. Im Moment der Kreuzigung gab er einen menschlichen Christus wieder, der den Tod unter den Menschen erleidet, doch in dessen Gesicht sich bereits der Sieg über den Tod ankündigt. Demgegenüber spricht aus dem sich als Speise und Trank den Gläubigen hingebenden Christus wie aus dem verklärten, auferstandenen Christus das geheimnisvoll Übernatürliche.

Bei der direkten Gegenüberstellung der Entwürfe mit den Fresken fallen einige essentielle Punkte auf: Erstens ist in den Wandmalereien der interbildliche Zusammenhang durch Farbe und Bildaufbau gereifter und besser herausgearbeitet. Insbesondere das farblich bestimmtere Chorbild ordnet sich vorteilhafter in den gesamten Zyklus ein. Der zweizonige Bildaufbau ist ausserdem in allen Gemälden übernommen, so dass eine einheitliche und geschlossene Wirkung zustande kommt.

Zweitens berücksichtigen die Fresken in ihrer Gestaltungsweise besser die Eigenschaft der Wand als Fläche als es in den Entwürfen der Fall zu sein scheint, was der Einheit zwischen Bau und Malereien dient. Am augenfälligsten wird dies am horizontal angelegten Bildaufbau. Aber auch die Verneinung von Raum, die kaum plastisch modellierten, teilweise mit der Wand verwachsenen Körper der Menschengestalten und die frontalen Christusfiguren entsprechen dem flachen Charakter der Fresken. Schliesslich ist in einer als geschlossene Farbflächen aufgefassten Malerei die Anlage zur Flächigkeit immanent.

Drittens fühlt sich der Betrachter durch einen frontal wiedergegebenen Christus direkter angesprochen. Dieses Gegenüber wird an den Seitenwänden durch den relativ tiefen, bei der Gemeinde liegenden Standort der Christusfigur

intensiviert – ein Umstand, der sich auf das liturgische Geschehen im Kirchenraum nicht unbedingt positiv auswirken muss: Die Monumentalität und Eindringlichkeit, mit der diese Figuren dem Betrachter entgegentreten, könnten diesen vom liturgischen Geschehen mehr ablenken als ihn darauf hinführen.

Viertens hat sich die Überarbeitung des Grundkonzeptes auf die Deutlichkeit der liturgischen Bildaussage positiv ausgewirkt. Im rechten Seitengemälde tritt der Opfergedanke klarer zu Tage. Im Vergleich zum Entwurf sind Priester, Krug und Korb beigefügt sowie Engel und ange deuteter Himmel formal abgeändert. In Erinnerung an den Opfertod Christi bringen die Menschen dem himmlischen Vater das Opfer durch einen Priester und einen Engel dar. Im Entwurf stand das Opfer Christi, nicht aber dasjenige der Menschen im Vordergrund. Im linken Wandbild gibt Gehr einer Christusfigur den Vorrang, die eine an das Kreuz gemahnende Körperhaltung einnimmt. Die in der Kommunion liegende geistige Wahrheit, dass die Gläubigen durch das am Kreuz vergossene Blut und den hingegebenen Leib Christi «ewig leben», wird stärker herausgestellt. Im Entwurf hingegen wurde die Kommunion als alltägliches Ereignis verstanden. Letztlich trägt Gehr im Chorbild dem eigentlichen Ziel der Eucharistie, der Auferstehung des Gottessohnes und damit der Erlösung aller Menschen besser Rechnung. In der endgültigen Darstellung dominiert der auferstandene Erlöser, der in Kelch und Brot immer gegenwärtig ist.

Deutung der Fresken

Einen Ansatz zu einer möglichen Interpretation seiner Wandmalereien liefert Ferdinand Gehr in der Festschrift zur Bruderklausenkirche in Oberwil: «So trägt nun auch die neue Kirche die Zeichen unserer Zeit an sich, sowohl in der architektonischen Form wie auch in der Malerei. Aber ebenso deutlich ist auch das Bekenntnis zu den Mysterien des Glaubens an ihr zu erkennen. Unser gemeinsames Erleben finden wir heute besonders in der Teilnahme an der eucharistischen Mysterienfeier. Die gemeinsame, vereinte Teilnahme der Menschen am heiligen Opfer Christi und die innige Vereinigung aller mit ihm im hl. Opfermahl werden immer mehr zum tiefsten Erlebnis des Religiösen. ... Daraum will auch die Malerei nichts anderes darstellen als diese Form der Begegnung von Zeit und Ewigkeit. Sie wird dadurch zur eigentlichen Mysterienmalerei, d.h. sie will nichts anderes sein als ein Abbild dessen, was sich im diesem Raum ereignet. Der Stil der Malerei hat sich völlig diesem Ziele angepasst. ... [Die Farbe] ist zur Trägerin der Ausdruckswerte geworden.»²¹

Mit seinen Bildern will Gehr keineswegs historische Quellen und Hintergründe der Eucharistie aufdecken und festhalten. Nicht Nebensächlichkeiten und Ausschweifungen werden illustriert, sondern das grundlegende Wesen der Eucharistie. Über diesen primären Zweck des Abbildens hinaus wohnt den Gemälden eine geistige Bedeutung inne.

²¹ Gehr 1956 (wie Anm. 5).

So vermerkte Gehr in seinen Notizen über die Kommunsionsdarstellung: «Das Abendmahl war kein gewöhnliches Abendessen, ausser der Erhaltung des leiblichen Lebens war darin auch ein hoher geistiger Vorgang enthalten. Das ist auch bei der Malerei so, bes[onders] wenn sie einen biblischen Vorgang zum Thema hat. Es wird dann zugleich mit der äusseren Handlung ein inneres Geschehen gemalt.»²² Die Wandfresken versinnbildlichen für Gehr allgemein die «Begegnung von Zeit und Ewigkeit»: das Zusammentreffen von profanem Menschen mit dem Gottmenschen und der Engelwelt, das sich im Mysterium der Eucharistie ereignet.²³

Die Malereien am Eingang führen künstlerisch und thematisch in den gesamten Bilderzyklus der Kirche ein. Aus Ähren und Weintrauben gewinnt man die Gaben, das Brot und den Wein, für die Eucharistiefeier, wo der Mensch mit Gott zusammentrifft. Die dunkleren Farben signalisieren den irdischen Bereich, den Menschen; Gelb und Rot bezeichnen die Ewigkeit Gottes und das Blutopfer Christi, die innere, tiefe Bedeutung der Eucharistie.

Im rechten Wandgemälde wohnt die Gemeinde, durch ihre braunen Kleider dieser Welt zugehörig gemacht, der vom Priester vollzogenen Opferung von Brot und Wein bei. Das braunblaue Gewand zeichnet ihn als Mittler zwischen Himmel und Erde aus. Auf der Erde erleidet Christus den Kreuzestod. Das dabei vergossene Opferblut klingt in seinem rötlichen Körper an, während das gelbe Kreuz die Hoffnung auf ewiges Leben ausdrückt. Alle Opfer der Menschen würden beim Vater nie Aufnahme finden, hätte Christus sich nicht zuerst geopfert. Deswegen soll das Opfer der Gemeinde, vereint mit demjenigen von Christus, durch die Flammen geläutert und durch den Engel dem himmlischen Vater als Dank für sein rettendes Heil dargebracht werden.

In der Kommunion wird die Gemeinde mit Christus vereint, hat Anteil an seinem Sühneopfer. Der gelbe Tisch ist der Tisch des Herrn, an dem die Gläubigen durch Christi Leib und Blut das ewige Leben erlangen. Sie treten aus grünem Grund – Grün steht für die Hoffnung auf Auferstehung – auf Christus zu. Ihre blauen Gewänder bedeuten Tiefe und Geistigkeit, die der Vereinigung mit dem Gottmenschen innwohnt. Auf die im eucharistischen Mahl vollzogene innige Verbindung zwischen Gott und Mensch weisen auch die schwebenden, lichtfrohen Geistwesen.

Das die Eucharistie charakterisierende Gegenüber von Mensch und Gott, Erde und Himmel erreicht in der braun-violetten Fläche des Chorfreskos monumentalisierte Harmonie. Hier sammeln sich Ruhe und Stille; jeder störende Blick, jede rastlose Bewegung oder Ablenkung scheinen gebannt. Die Anbetung der Gemeinde richtet sich auf Christus, der nach der Segnung und Wandlung immer in Brot und Wein gegenwärtig ist. Bruder Klaus, der sich auf wundersame Weise allein von der Eucharistie ernährte, durch die braune Kutte in seiner irdischen Identität kenntlich gemacht, fungiert als Vermittlerfigur. Über seine nach

oben zeigenden Hände scheinen die Gebete der Menschen zum dreifaltigen Gott weitergeleitet. Der auferstandene Menschensohn erscheint in der Trinität, deren Vollkommenheit durch Kreise und deren Ewigkeit durch die Farbe Gelb deutlich gemacht ist. Durch seinen Tod und seine Auferstehung erfüllt sich der auf die Erlösung aller Menschen und auf das ewige Leben ausgerichtete Heilsplan Gottes.²⁴

Demgegenüber deuten die «Zuger Nachrichten» vom 7. Oktober 1960 und «Die Ostschweiz» vom 21. November 1960 die Wandmalereien im Kontext Kunst – Glauben – Moderne. Erstere betrachteten den echten Künstler als schöpferischen Menschen, der sich ins Lebens- und Weltgefühl hineinsetzt und es durch sein Werk interpretiert. Mit dem Bilderzyklus von Oberwil habe Gehr ein essentielles Glaubensanliegen des modernen Menschen aufs Wesentliche konzentriert. Seine Kunst wolle auf das Geheimnis des ewigen Gottes hinlenken und den betenden Menschen unterstützen, damit er Gott seine Seele öffne. Wie Gehr richtig erkannt habe, eigne sich die symbolhafte Darstellung der Eucharistie am besten, um die innigste Vereinigung zwischen Gott und Menschen zu zeigen.²⁵

Eine ähnliche Interpretation legte Thaddäus Zingg in «Die Ostschweiz» vor. Die Wandfresken erfüllten adäquat die Anforderungen, welche die moderne Welt an die religiöse Malerei stelle. In einer Welt, die geprägt sei von Glaubenskälte, Existenzangst und Unverständnis dem Übernatürlichen gegenüber, müsse die Malerei die zentralen Glaubensgeheimnisse, die auf die Erlösung ausgerichtet sind, packend und neu darstellen. Die Kirche müsse mitten im modernen Leben stehen und liturgisch, geistig und gläubig ausgerichtet sein. Kirchenbau und Malereien in Oberwil lenken für Zingg auf das Erlösungsmysterium hin. Das Chorfresco weise offenkundig auf die Erlösung hin: Indem Gehr Christus als Auferstandenen wiedergebe, spiele er auf den innersten Zweck der Eucharistie an, die Erlösung aller Menschen. Gehr sei seiner Zeit voraus. Er habe ein feines Gespür für die damaligen geistigen Strömungen. Gleichzeitig sei er sich seiner Aufgabe bewusst, die Massen zu erziehen, vom Bekannten zum Unbekannten zu führen.²⁶ Tatsächlich beschäftigte sich Gehr in seiner Malerei recht früh mit dem Thema Eucharistie, dem die Kirche erst Jahre später, im Rahmen der kirchlich-liturgischen Neuorientierung des Zweiten Vatikanischen Konzils, besondere Bedeutung beimessen wird.²⁷

²² R. Malin, Transkription von: Ferdinand Gehr, Notizen, Briefe, Gedanken. Dokument-Seitenzahlen 189–192.

²³ Gehr 1956 (wie Anm. 5).

²⁴ Die Ausführungen stützen sich hauptsächlich auf das Pfarrblatt der Römisch-Katholischen Kirchengemeinde Aarau vom 29. Juli 1960 und Mohr 1971 (wie Anm. 15), 100–102.

²⁵ Zuger Nachrichten, 7. Oktober 1960.

²⁶ Thaddäus Zingg, Die Malerei Ferdinand Gehrs als religiös-liturgisches und künstlerisches Anliegen. Die Ostschweiz, 21. November 1960.

²⁷ Heinz Horat, Tugium, 5, 1989, 54.

Kirchliche Wandmalerei von Ferdinand Gehr

Grundlagen

Ferdinand Gehr empfing von verschiedenen Seiten entscheidende Impulse zur Entwicklung eines eigenen Stils. Sicherlich prägend war der Besuch der Gewerbeschule in St. Gallen bei August Wanner und der Aufenthalt in Paris bei André Lhote. Unter Wanners Anleitung erlernte er das Textilzeichnen, das ihm später die Entwicklung einer vereinfachenden Formssprache erleichterte. Noch wichtigere Anstösse erhielt er von André Lhote, der ihm die Grundlagen des Kubismus vermittelte. Lhote (1885–1962) war ein glühender Verehrer Cézannes. Unter dem Eindruck des Synthetischen Kubismus, dem er sich im Jahre 1917 anschloss, setzte er in eigener, bunter Farbgebung Objekte und Figuren in meist rechteckige Flächen oder gestaffelte Kompositionen um.

Die Werke zeitgenössischer Künstler beeindruckten Gehr im gleichen Masse. Er entdeckte in den nie ganz das Naturvorbild aufgebenden Bildern Emil Noldes die ungebrochenen, vom natürlichen Gegenstand losgelösten Farben. Gehr, der wie Nolde religiöse Bilder aus innerem Antrieb heraus schuf, kommt Nolde in seinen Blumen-aquarellen am nächsten. Beide Maler suchten nach der erlösenden, verklärenden Kraft der Kunst und nach der befreienden Gestaltung im religiösen Thema. In Paris selbst hatten die Modernen wie Cézanne, Matisse, Braque, Picasso und Kandinsky seine Aufmerksamkeit geweckt. Noch 1949 schrieb Gehr in einem Brief vom 19. August begeistert: «Matisse strahlt immer noch in meine Tage hinein.» Matisse liebte die intensive Farbe, wollte sie vereinfachen und verewentlichen. Er wollte eine Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit und Ruhe, Attribute, die auch für die Kunst Gehrs geltend gemacht werden können. Genauso fühlte sich Gehr mit der Malerei von Paul Cézanne verbunden, weil sie den Betrachter aus seiner Sicht in vollen Einklang mit der sichtbaren Welt brachte. Das Malen Cézannes erachtete er als geistiges Tun: «Mit seinem Geiste hat er die farbigen Rhythmen einer Landschaft geordnet, er hat sie erkannt und aus dem Natürlichen ins Geistige erhoben. Das Natürliche ging dabei nicht verloren. Dabei hat

er ... das vornehmste Mittel wieder entdeckt, welches der Malerei gegeben ist, die Farbe.» Viel verdankte Gehr auch Hans Arp, mit dem er sich seit Anfang der Dreissigerjahre auseinandersetzte. Über ihn sagte er: «Er ist eigentlich immer neben mir gewesen, er hat geholfen, dass ich zu meinem eigenen Stil kam.» Zweifelsohne wurde Gehr auch von den Werken alter italienischer Monumentalkunst (Rom, Assisi und Florenz) und der Meister der Madonnen (Cimabue und Duccio) inspiriert. Außerdem machte er sich mit den Büchern von Theodor Däubler, Rainer Maria Rilke, Paul Claudel und Hugo Ball vertraut. Besonders die Lektüre über grosse Gestalten des Christentums (Theresia von Avila und die Kirchenväter) und der Bibel liess sein christliches Weltbild – die Grundlage und das übergeordnete Ziel seines Schaffens – heranreifen.²⁸ Einen christlichen Künstler charakterisierte Gehr folgendermassen: «Am Anfang stehen Demut und das gläubige Anschauen der Welt als Schöpfung und die Mysterien der Offenbarung. Er stellt seine künstlerischen Kräfte in den Dienst des Glaubens, nicht im Sinne von Propaganda, sondern als freudiges Tun aus dem reichen Besitz geistiger Werte. Er muss diese geistigen Werte ordnen und zu einander in Beziehung bringen. Das erfordert klare Denkarbeit. ... Sie besteht in einem Wachsein der Sinne für die Intuition, ... zum Erkennen der Beziehungen, welche zwischen der Welt der übernatürlichen Geheimnisse und den sichtbaren Formen dieser Welt bestehen.» Dieses Ziel erreichte der christliche Künstler – so Gehr – unter göttlicher Führung durch das Ein-fühlen in die sichtbaren Formen der Welt. Dabei verwandelt er Naturformen ins Symbolische, dürfe sich der Tradition bereits geschaffener Formen entledigen, um neue zu finden. Neben seinem eigenen Fühlen und Denken verlasse er sich auch auf das, was ihm die Offenbarung Gottes entgegenbringt. «Er ist in der Meditation mit diesen Wahrheiten in Einklang und stellt seine individuellen Kräfte in ihren Dienst. Dieses Verhalten bewahrt ihn aber auch vor einem unfruchtbaren Überwuchern des Materiellen und Dämonischen. ... Die Mittel der Kunst sind für ihn ... Ausdrucks-mittel für überindividuelle Wahrheiten.» Die Heilkraft, die von der geistigen Verbindung mit den Symbolen des Christentums ausgeht, versuche er den Menschen durch sein Werk zu vermitteln. Je mehr er sich den übernatürlichen Tatsachen mit seinem Geist annäherte, desto stärker werde er von ihrer Kraft und Grösse ergriffen und bewegt.²⁹

Gehrs Bilder sind also weder Abbilder der Natur noch spontane Zeugnisse subjektiver Stimmungen, sondern langsam heranreifende Anblicke einer heilen Welt, die vom Betrachter Sammlung, «Contemplatio» verlangen. In der meditativen Versenkung lässt Gehr die Natur auf sich wirken, um das Angeschaute von innen her zu begreifen und intuitiv die Summe der Erlebnisse im Geiste zu einem verdichteten Bild zu formen. Erst dann greift er zum Pinsel; Betrachten und Malen sind beim ihm zwei zeitlich getrennte Vorgänge.³⁰ Gehrs Kunst will letztlich das Göttliche in den Dingen sichtbar machen.

²⁸ Vgl. Guido Magnaguagno, Ferdinand Gehr. Zur freien Kunst. In: Ferdinand Gehr, Spätwerk. Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 10. September bis 13. November 1994, 5–15 und 24–26. – Fritz Billeter, Anmerkungen zur Kunst von Ferdinand Gehr. In: Ferdinand Gehr. Städtische Kunstkammer zum Strauhof Zürich, 12. Mai bis 17. Juni 1978, und Kunstmuseum Olten, 26. August bis 22. Oktober 1978, 13–26. – Thaddäus Zingg, Das Werk Ferdinand Gehrs. In: Ferdinand Gehr. Eine Monographie (wie Anm 12), 15–69. – Leopold Zahn, Kleine Geschichte der modernen Kunst. Berlin 1956, 23–24 und 40.

²⁹ Ferdinand Gehr, Entscheidung zum Christlichen in der Kunst. In: Schweizerische St.-Lukas-Gesellschaft (Hrsg.), Sakrale Kunst Bd. 5. Zürich 1962, 9–11.

³⁰ Vgl. Walter Furrer, Der künstlerische Schaffensprozess bei Ferdinand Gehr. Orientierung 29, 1965, Nr. 10, 117–119. – Walter Bernet, Consecutio Temporum. In: Ferdinand Gehr. Städtische Kunstkammer zum Strauhof Zürich (wie Anm. 28), 3–10.

Stilfindung

In der Mitte der Zwanzigerjahre unternahm Gehr in einer Reihe religiöser Tafelbilder wie «Magnificat», «Johannes Evangelist», «Kreuzigung», «Maria Magdalena» und «Madonna» erste bedeutende künstlerische Versuche. Diese Gemälde leben zwar noch von heftigen, ungebrochenen Farbkontrasten und kantigen, abstrahierenden Formen, die sich vom Kubismus herleiten. Doch die ungemischten symbolkräftigen Farben kündigen bereits seine typische Bildsprache an.³¹ Rückblickend bemerkte Gehr zu diesen Arbeiten in seinen Tagebuchnotizen am 15. Januar 1958: «Das selbständige Erfassen des Themas fehlte, es galt überhaupt eigene Themata zu erfinden. Die Stilmittel reichten nicht aus, waren bald zu einer Manier geworden. Also: Versenken in die Formensprache der Natur.» Diese intensive Auseinandersetzung mit der Natur manifestierte sich vor allem in realistisch-impressionistischen Landschaftsdarstellungen und in Porträts. Obschon er nun vermehrt Bilder verkaufen konnte und sich gegenüber dem Naturerlebnis zu einer gewissen Freiheit durchgerungen hatte, erfüllte diese Schaffensweise sein innerstes Wesen nicht. Es begannen einsame, zurückgezogene Jahre des «inneren Stillhaltens, ein Hinhorchen in die ewigen Räume des Daseins.»

Aus dieser Zeit des Abgeschiedenseins stammt eine Folge von kleinformatigen Bildern aus der Mitte der Dreißigerjahre. In ihnen hatte Gehr seine eigene Form und Bildsprache gefestigt. Aus Angst nicht verstanden zu werden, entzog er sie aber den Blicken anderer. Einzig vor seinem Freund Johannes Hugentobler hielt er sie nicht verborgen.³² Niklaus Oberholzer würdigte diese Tafelbilder als das Kühnste und Bemerkenswerteste, was in der damaligen von Nüchternheit und geistiger Landesverteidigung beherrschten Schweizer Kunstszene geschaffen worden sei.³³ Ihre Titel (etwa «Aufnahme Mariä in den Himmel», «Urmutter», «Menschwerdung», «Adam», «Mann – Frau – Gott», «Himmel und Erde», «Die Verlobten», «Eros») und der fünfteilige, dem Dadaisten Hugo Ball gewidmete «Dämonenfries» zeigen an, mit welchen Themenkreisen sich Gehr beschäftigte.³⁴ Er rang um Antworten auf elementare Fragen nicht nur des christlichen, sondern des menschlichen Lebens überhaupt. Als Christ sah er die irdische Welt des Menschen in direkter Beziehung zu Gott und zum Kosmos. Er fragte nach dem Ursprung des Menschen und der Erde, in der oft das als Dämon konkretisierte Böse herrscht. Aber Gehr sinnierte in seinen Bildern auch nach über das Verhältnis des Menschen zu Gott und das Wunder der Menschwerdung Gottes, die durch Gottes Liebe zu den Menschen möglich wurde.

Ein gemeinsames stilistisches Merkmal dieser Bilder sind reduzierte, wenig ineinander greifende Formen. Das Auge identifiziert diese vereinfachten Formen als Gegenstand aus der Natur, obwohl die Menschenkörper anatomisch nicht richtig erfasst sind. Beispielsweise setzen die Arme in unbekümmerter Art und Weise am Bauch an und die eher flachen Formen werfen keine Schatten. Es sind

geschlossene, auf keinen perspektivischen Fluchtpunkt ausgerichtete Farbflächen. Tiefenwirkung wird allein durch den Kontrast zwischen dunklen und hellen Farben erzeugt. Durchgehend verwendet Gehr die primären Grundfarben (Rot, Blau und Gelb), denen die sekundären Grundfarben (Grün, Violett und Orange) und die Antifarben Schwarz und Weiss zur Seite gestellt werden. Vom Gegenstand gelöst, hat die Farbe sich zu einem eigenständigen Bildmittel herausgebildet, das neben formender auch symbolische Kraft hat. Vor allem an den kirchlichen Wandmalereien wird deutlich, dass die Farbe bei Gehr nicht nur blosser Stimmungsträger optischer Eindrücke ist, sondern ein Mittel, um geistige Ordnungen und Zusammenhänge aufzudecken.³⁵

³¹ Vgl. Magnaguagno 1994 (wie Anm. 28), 24. – Zingg 1959 (wie Anm. 28), 62.

³² Tagebuchnotizen von Gehr vom 15. Januar 1958.

³³ Neue Zuger Zeitung, 12. Juli 1996.

³⁴ Vgl. Rudolf Hanhart, Ferdinand Gehr. In: Fritz Kunz und die religiöse Malerei. Christliche Kunst in der Deutschschweiz von 1890 bis 1960. Ausstellung im Museum in der Burg Zug, 17. Juni bis 23. September 1990, 136–137.

³⁵ Zingg 1959 (wie Anm. 28), 17–18.



Abb. 20

Ferdinand Gehr, Sündenfall. Fresko in der Taufkapelle der Pfarrkirche St. Martin, Bruggen, St. Gallen. Stirnwand der Seitenkapelle, 1936.

Naturalistisch-erzählende Bilder

Schon 1928/29 verspürte Gehr den innigen Wunsch, Monumentalkunst zu verwirklichen: «Ich hatte ein Bedürfnis zur Wandmalerei und entwickelte die entsprechenden Techniken, das Fresko, die Tempera, das Aquarell, später auch die Keimsche Mineralfarbe.»³⁶ Tatsächlich übertrug man ihm 1930 auf Vermittlung des Architekten Johannes Scheier die künstlerische Ausmalung der Kirche St. Georgen in St. Gallen. Weitere Aufträge folgten spärlich und sporadisch, was wohl damit zusammenhangt, dass Gehr als Maler noch relativ unbekannt war. Die schwierige wirtschaftliche Situation der Schweiz in den Jahren vor und während des Zweiten Weltkrieges könnte sich genauso hinderlich ausgewirkt haben. Die öffentlichen kirchlichen Aufträge mehrten sich, als in den Fünfziger- und Sechzigerjahren im Kirchenbau eine rege Bautätigkeit anbrach.

Der freie Umgang Gehrs mit Farbe und Form, der für die Tafelmalerei der Dreissigerjahre charakteristisch ist, prägt auch die frühen Wandbilder in den Kirchen. Die grossflächigen Malereien in den Kirchen St. Georgen in St. Gallen und in Niederglatt (1934) sind gänzlich in einem naturalistischen, herben Monumentalstil gehalten. Unter den faltenreichen Gewändern der manchmal vor atmosphärischem Hintergrund stehenden Figuren zeichnet sich Plastizität und Körperhaftigkeit ab. Eindeutige Gestik und symbolhafte Farben verdeutlichen die Bildaussage respektive den Bildzusammenhang. In der Oberkirche von St. Georgen weisen vier Engel am Triumphbogen durch Farbe und Attribute auf den vierfachen Sinn der hl. Messe³⁷, in der Unterkirche sind die St. Galler Heiligen Gallus, Othmar und Wiborada überlebensgross dargestellt. An der Decke der Kirche in Niederglatt wird die in Rot-, Blau-, Grün- und Brauntönen getauchte «Himmelfahrt Mariä» von einem geschweiften Rahmen eingefasst.

In den Wandbildern von Bruggen in St. Gallen (1936), Butz bei Mels (1939) und der St.-Josefs-Kirche im Maihof in Luzern (1947) wird eine formale Weiterentwicklung spürbar. Naturalistische und abstrahierende Bildvorstellung verbinden sich, was in der Kapelle von Butz am deutlichsten ins Auge sticht. Die Seitenwandmalereien thematisieren die Weihnachtsgeschichte und den heiligen Antonius. Sie sind in einem volkstümlichen, erzählerischen Stil gemalt, der in seiner üppigen Farbigkeit und naturalistischen Darstellungsweise beinahe kindlich-naiv anmutet.

³⁶ Magnaguagno 1994 (wie Anm. 28), 24.

³⁷ Diese Engel wurden 1957 im Rahmen der Chorgestaltung durch Hans Stocker übertüncht, wobei die ebenfalls von Gehr ausgeführte dekorative Deckenmalerei im originalen Zustand belassen wurde. Im Jahre 1988 holte man sie wieder hervor. Die Seitenaltarbilder wurden bei der Kirchenrenovation 1990 abgehängt; vgl. Josef Osterwalder, Gehr-Madonnen im Abstellraum. St. Galler Tagblatt, 8. Mai 1998.

³⁸ Ferdinand Gehr, «Wie kommen sie zu dieser Art Darstellung?» In: Ars Sacra 1942, 20–22. – Zingg 1959 (wie Anm. 28), 36–42 und 46–47.

³⁹ Vgl. Zingg 1959 (wie Anm. 28), 48–49. – Alois Müller, in: St. Marien/ Olten. Kunstdführer Nr. 624, Schweizer Reihe Nr. 20. München und Zürich 1955, 14.

Nach Gehrs eigenen Worten sind «die einem einfachen Lebens- und Malstil entsprechenden Malereien Versuche, den Habitus des Geistigen anzunehmen und aus dem naturalistischen Vegetieren herauszukommen.» Im Gegensatz dazu gehorcht die Chorwanddarstellung, die oben die Transformation des Körpers im positiven Sinn (Verklärung Christi) und unten in der Altarnische im negativen Sinn (Arme Seelen im Fegefeuer) zeigt, einer abstrahierenden Bildtendenz. In Bruggen ist durch eindringliche Körperhaltung und Gestik, vereinfachte Formen und symbolische Farbdeutung die Taufe auf das Wesentliche verdichtet. Damit ist eigentlich schon eine frühe Form des Mysterienbildes erreicht, zu dem Gehr in Olten und Oberwil findet. Die Stirnseite der Kapelle verbildlicht Sündenfall (Abb. 20) und Erlösung. Das fünfteilige Fensterband zeigte ursprünglich in der Mitte das Antlitz des himmlischen Christus zwischen fliehenden Dämonen (Hinweis auf den Taufexorzismus); die inneren Dämonen mussten durch die Symbole von Wasser und Licht (Taufzeremonien) ersetzt werden. An der Decke erscheinen Neugeborene mit Schutzengeln. Nicht ohne Absicht befasste sich Gehr in seiner Kunst mit dem Sinn der christlichen Mysterien, denn er glaubte dadurch Künstler und Gläubige wieder zusammenzuführen. Dementsprechend gestaltete er in Bruggen «die äussere Gestalt ganz aus dem Thema.»³⁸

Mysterienbilder

Die Chorwandbilder in der Marienkirche in Olten (1953) weisen den Weg zur formalen und stilistischen Gestaltung der Fresken in Oberwil (Abb. 21). Christus, das hohenpriesterliche Gebet sprechend, ist mit einer Figurengruppe um den Abendmahlstisch zusammengeführt. Darüber öffnet sich die himmlische Sphäre mit Gottvater und Geistwesen. Die kleinen Szenen unten stellen das Opfer Abrahams und seine Begegnung mit dem dreifaltigen Gott dar. Sie beziehen sich auf die Begegnung zwischen Mensch und Gott im Altaropfer und der Kommunion. Die gesamte obere Malerei deutet die heilige Messe in ihrer inneren Wirklichkeit und Wirksamkeit an. Hier wie in Oberwil wird das Mysterium aufs Essentielle konzentriert und in seiner konkreten und übergeordneten Bedeutung durch Farben, einfache Gesten und Stellungen der Figuren präsentiert. Analog zu Oberwil manifestieren sich in Olten naturalistische und abstrahierende Tendenzen nebeneinander. Die unteren Bilder sind naturalistischer gemalt im Vergleich zu den oberen, in denen sich relativ flache und schematische Figuren in starrer Anordnung um einen Tisch sammeln. In der geistigen Zone darüber, die sich nahtlos in die Architektur einzugliedern scheint, dominieren spannungsgeladen abstrahierende, in gerade Farbflächen eingebundene Formen. Zur oberen Hauptszene bilden die kleinen Bilder und der Altar das kompositorische Gegengewicht. Die allgemeine Ausgewogenheit zwischen Malerei und Architektur röhrt auch von den Farben her, die auf die verschiedenen Baumaterialien fein abgestimmt sind.³⁹

In Olten ist die Wandfläche, auf der sich die einzelnen Bildelemente anordnen, noch nicht ganz Farbe, d.h. in einer einheitlichen Farbe gehalten. Gerade diese Gestaltungsweise trieb Gehr in späteren Wandmalereien – etwa in Oberbüren (1964), St. Gerold (1966), St. Johannes in Zug (1973) oder in Zweisimmen (1978) – voran. Vor recht einheitlichem Grund werden die Formen immer abstrahierender, wobei das Figürliche nicht ganz aufgegeben ist. Das Mysterium ist inhaltlich komprimierter und formal aufs Grösstmögliche vereinfacht. Der monochrome Grund hält die innere Ordnung des Bildes zusammen. Die einheitliche Farbe scheint die Wand zu entmaterialisieren und auf eine höhere geistige, im Mysterium wirksame Ordnung hinzuweisen. In den Malereien der St.-Johannes-Kirche in Zug, wo die farbige Gestaltung die rohe Sichtbetonwand mit einbezieht, sind die grossflächigen, plakativen Formen in ihrem Abstraktionsgrad äusserst gesteigert. Sie sind zu reinen Symbolen geworden, in denen die für den menschlichen Verstand geheimnisvolle Dreifaltigkeit vorgeführt wird.

Nach dem gleichen Schema funktionieren die weniger abstrakten Chorbilder in Zweisimmen, die uns die grossen Glaubensgeheimnisse des Christentums (Eucharistie, Weihnachten, Passion und Osterm) illustrieren. Das sich darin manifestierende Göttliche wird mit Farbe und reduzierten Formen sichtbar gemacht.⁴⁰

Stellung der Fresken von Oberwil

In seiner stilistischen und inhaltlichen Entfaltung gelangt Gehr vom erzählenden, dem Naturvorbild stark verpflichteten Historienbild zum abstrahierenderen, zeichenhaften Mysterienbild.⁴¹ Die Malereien von Oberwil liegen innerhalb dieser kontinuierlichen Entwicklung. Sie stehen an der Schwelle zum zeichenhaften, abstrahierenden Mysterienbild. Obwohl hier, vergleichbar mit früheren Monumentalbildern, naturalistische und abstrakte Elemen-

⁴⁰ Vgl. Hans Rudolf Balmer, Zu den Bildern von Ferdinand Gehr. In: Kirchliches Zentrum St. Johannes. Zug, o. J. – Frédéric Debust, Le renouveau de l'art sacré de 1920–1962. Paris 1991.

⁴¹ Niklaus Oberholzer, Neue Zuger Zeitung, 12. Juli 1996.



Abb. 21
Ferdinand Gehr, *Das Mysterium der heiligen Eucharistie*.
Pfarrkirche St. Marien, Olten.
Chorwand, 1953.

te nebeneinander auftreten, findet man bereits die typische Bildvorstellung späterer Kirchenmalereien verwirklicht: die Präsenz der reinen und symbolhaften Farbe, die Verdichtung des Inhaltes und die Dominanz des Abstrakten.

In Oberwil hat die ungebrochene Farbe sowohl symbolische als auch formende Bedeutung. Sie ist vom Gegenstand losgelöstes, eigenständiges Bildmittel, das kompositorische Aufgaben übernimmt. Ein einheitlicher Grund fasst und hält zum Beispiel das gesamte Bildgeschehen zusammen. In Oberwil ist freilich in den vereinfachten Formen und dem konzentriertem Inhalt der Grad späterer Kirchenmalereien noch nicht erreicht.

Das abstrakte Moment zeigt sich in Oberwil am klarsten in der monochromen Farbfläche des Chores. Den Schritt zur totalen Abstraktion hatte Gehr eigentlich bereits einige Jahre vor Oberwil in der Apsismalerei von Wettingen (1954) vollzogen. Mit reinen Farbvierecken wollte er in der Antoniuskirche einen den Geist des Betrachters erhebenden «Gesamtklang» erzeugen.⁴² Das Bild fand keine Zustimmung, und man liess es deswegen unter einem mächtigen Wandteppich verschwinden. Möglicherweise zog Gehr zumindest für Oberwil daraus eine Lehre und kehrte wieder zu naturalistischeren Formen zurück. Im Taufraum der Allerheiligenkirche in Basel jedoch, in einem den Blicken des Kirchenvolkes nicht permanent ausgesetzten Raum, schuf Gehr 1955 ein abstraktes Deckengemälde.

Streit um die Fresken von Oberwil

Als Gehr im Frühjahr 1957 der Kirchengemeindeversammlung die endgültigen Kartons vorstellte, kam vereinzelt ein erstes Raunen auf.⁴³ Der Widerstand nahm zu, nachdem Gehr die linke Seitenwand fertiggestellt hatte. Stein des Anstoßes war die formale Gestaltung der «direkt unter den Leuten» dargestellten Christusfigur und der abstrahierten Engel. Die Christusfigur – so argumentierten die Gegner – sei Ausdruck von Ehrfurchtlosigkeit und Gleichgültigkeit.

⁴² Karl Higi, Der Architekt zu seinem Werk. In: St. Antoniuskirche Wettingen, Kirchweihe 1954, 38.

⁴³ Zum Ablauf der Ereignisse s. auch Horat 1990 (wie Anm. 2), 102, und Zenklusen 1998 (wie Anm. 1).

⁴⁴ Das behauptet Joachim Eder, der Wortführer der Opponenten; Die Woche, Nr. 50, 9.–15. Dezember 1957, 5.

⁴⁵ Viele Zeitungsredaktionen vertraten eine unparteiische Haltung und veröffentlichten Artikel beider Seiten, so etwa die Neuen Zürcher Nachrichten (NZN), das Aargauer Volksblatt und ausgesprochen paritätisch Die Woche. Die Schweizerische Kirchenzeitung (SKZ) äusserte «über die malerischen Fähigkeiten und das weitgetriebene Einfühlungsvermögen» ernste Bedenken. – Vgl. Neue Zürcher Nachrichten, 24. Januar 1958. – Schweizerische Kirchenzeitung, Nr. 5, 30. Januar 1958.

⁴⁶ Vgl. Die Woche, Nr. 50, 9.–15. Dezember 1957. – Aargauer Volksblatt, 31. Januar 1958. – Die Ostschweiz, 5. April 1958. – Neue Zürcher Nachrichten, 21. Februar 1958.

⁴⁷ Schweizerische Kirchenzeitung, Nr. 3, 16. Januar 1958.

⁴⁸ Vgl. Aargauer Volksblatt, 7. Januar 1957. – Schweizerische Kirchenzeitung, Nr. 3, 16. Januar 1958.

Sie widerspreche der päpstlichen Weisung von 1955, die eine das Volk zum Bekenntnis des Glaubens und zur Übung der Frömmigkeit anregende kirchliche Kunst propagierte. Zu allem Übel sei die junge Pfarrei Oberwil durch Gehrs Kunst auch noch gespalten worden.⁴⁴ Im September 1957 erhoben die Gegner bei Bischof Franziskus von Streng von Basel Einspruch, der darauf einer Modifizierung von Gehrs Konzept nach Abschluss der Arbeiten zustimmte. Dennoch reichten Franz Walker und 28 Mitunterzeichner am 16. November 1957 eine Motion zuhanden der Kirchengemeindeversammlung ein, in der sie die Einstellung der Arbeiten, die Entfernung der bereits gemalten Bilder und die Annulierung des Vertrages mit Gehr verlangten.

Die Einreichung der Motion führte nicht nur in der regionalen, sondern auch in der überregionalen Presse zu einer Flut von Meinungsäusserungen. Der «Fall Oberwil» wurde zu einer gesamtschweizerischen Angelegenheit, zu der sich neben vielen Laien auch renommierte Kunstrexperten, sogar aus dem Ausland, zu Worte meldeten.⁴⁵ Allgemein fällt der unüberbrückbare Graben zwischen den beiden Seiten auf: Was die einen an Gehrs Malereien gerade bewunderten, lehnten die anderen ab. Die Befürworter standen z. B. für die Wandbilder ein, weil sie harmonisch und einheitlich komponiert seien und, die Gesetze der Wand während, sich tadellos in den Raum fügten. In ihrer einfachen Art und Weise der Darstellung führten sie ins alltägliche Geschehen am Altar und damit zum seelsorgerischen Anliegen der Zeit.⁴⁶ Die Gegner sahen genau diese Punkte aufs Schändlichste vernachlässigt. Natürlich schreckten beide Parteien nicht davor zurück, Schuldige für die verfahrene Lage zu suchen. Der Fehler wurde einerseits den Behörden, andererseits der vorschnellen Beurteilung der noch nicht fertigen Malereien zugeschoben.⁴⁷ Im Übrigen kann man sich in der Diskussion um «Oberwil» des Eindrucks nicht erwehren, dass nicht wirklich die Fresken das zentrale Thema waren. Der «Fall Oberwil» war ein Podium, auf dem über moderne Kunst allgemein, über die Stellung der Schweizerischen St.-Lukas-Gesellschaft (SSL) und über die Kompetenz in Kunstfragen diskutiert wurde. Dafür liefern die Stellungnahme der SSL und jene von Linus Birchlers den besten Beweis.

Im Januar 1958 verteidigte die St.-Lukas-Gesellschaft ihr Mitglied Ferdinand Gehr in einer öffentlichen Stellungnahme. Sie wies Gehr in der modernen Kirchenkunst einen hervorragenden Platz zu und warf den Gegnern Unkenntnis aller für die neuzeitliche Kunst massgebenden Grundsätze vor. Weiter heisst es: «Der Streit hat eine über den konkreten Einzelfall hinausgehende grundsätzliche Bedeutung: ob nämlich Entscheidungen über Kunstwerke künftig demokratischen Mehrheitsbeschlüssen ausgeliefert sein sollen. Eine solche kunstfremde, ja oft kunstfeindliche Bevormundung der schöpferischen Freiheit des Künstlers wäre nicht unähnlich dem staatlichen Kunstdirigismus in totalitären Staaten.»⁴⁸ Die SSL verkündete ihre Stellungnahme «im Namen ihrer 1000 Gesellschaftsmitglieder» –

eine unbedachte Bemerkung, mit der sie mehr ihrem eigenen Ansehen schadete als ihrem Mitglied Gehr nützte und die bei vielen, auch aus den eigenen Reihen, lange gehegten Groll gegen die SSL ausbrechen ließ.⁴⁹

Der bekannte Kunsthistoriker Linus Birchler, ein ehemaliges SSL-Mitglied, konterte mit scharfen Worten: «Oberwil ist durchaus nicht singulär, sondern typisch. Den gleichen Vorgang erlebte man schon oft, die einseitige Jury, das Verbot selbständiger Meinungsäusserungen usw. Im Fall Oberwil hat man einmal mehr die Autoritätsgläubigkeit der Katholiken ausgenützt. ... Typisch und in vielen Fällen erprobt ist das Auftrumpfen mit den <massgeblichen Urteilen von Fachleuten>, deren Namen man aber nicht nennt. ... In Wirklichkeit haben wir ja längst diese Künstdiktatur. Der Fall Oberwil illustriert krass.» Hart fuhr Birchler mit der Kunst Gehrs ins Gericht: «Kunst kommt schliesslich immer noch von Könen, und das heute verachtete Zeichnen-Könen fehlt dem bewussten Maler leider in empfindlicher Weise.» Birchler war überzeugt, dass «die gesamte bildende Kunst heute am Ende steht, vor einem Chaos. Weiter als bis zum Tachismus geht es nicht mehr.»⁵⁰ Mit seinem Artikel löste Birchler einen länger andauernden Wortwechsel mit Thaddäus Zingg aus, der zeitweise privatkriegähnliche Züge annahm. Diskutiert wurde unter anderem, ob eine Relevanz zwischen den Büchern von Hans Sedlmayr «Verlust der Mitte» und «Die Revolution der modernen Kunst» und den Oberwiler Kunstwerken vorliege.⁵¹

Auch ein im Auftrag des bischöflichen Ordinariates des Bistums Basels von Prof. Alfred A. Schmid, dem Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. Üe., erstelltes Gutachten und eine Stellungnahme von Peter Meyer, dem Exordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Zürich, wurden publiziert. Meyer bemerkte: «Im Rahmen eines Kirchenraumes sollte die Malerei doch gewiss den Höhepunkt der künstlerischen Massnahmen darstellen – in Oberwil ist sie das weitaus Ungepflegteste in einer bis ins Raffinierte gepflegten Architektur.» Wie Schmid stellte er an den erst auf der linken Seite bestehenden Malereien erhebliche formale und technische Mängel fest: «Die Figuren sind eine unentschiedene Mischung von skizzenhaftem Naturalismus in den Gesichtern der Kommunizierenden mit summarischer Vereinfachung der Körper. ... Das Format der lebensgrossen Figuren übersteigt offensichtlich das Können des Malers – sie wirken wie riesig übersteigerte, aber nicht ausgearbeitete Entwurfs-skizzen.» Als beste Lösung erachtete es Meyer, die noch freien Wände aus Gründen der Gesamtwirkung bemalen zu lassen und dann zu entscheiden, ob sie für sieben Jahre verhüllt werden sollten. Schmid, der die Bilder ob ihrer Darstellungsweise für den Gläubigen als nicht immer verständlich einstuft (abstrakte Engel, Ährenfeld mit Vögeln), schlug für das grössere eine Überarbeitung vor. Das Ährenbild sollte hingegen gänzlich neu gestaltet werden.⁵²

Bei Schmid wie auch bei Meyer schnitten Gehrs Fresken ganz offensichtlich schlecht ab. Davon unbirrt bestand der Kirchenrat auf dem Recht, den mit Gehr geschlossenen Vertrag weiterzuführen, da die Ausmalung der Bruderklausenkirche ohne finanzielle Mittel der Kirchgemeinde realisiert werde.⁵³ Die Motionäre liessen jedoch nicht locker und legten beim Regierungsrat des Kantons Zug Beschwerde ein. Der Regierungsrat befand, dass über die Motion in einer Abstimmung entschieden werden müsse. Am 23. November 1959 sprach sich die knappe Mehrheit der Kirchgemeinde (575 gegen 519 Stimmen) für die Motion aus.

Nach der Abstimmung im November 1959 erfuhr die Auseinandersetzung um «Oberwil» eindeutig eine politisch-juristische Ausrichtung. Die Zahl der in den Medien veröffentlichten Artikel war nicht mehr dermassen dicht wie noch 1958. Der künstlerische Standpunkt interessierte kaum mehr. Es wurde sachlich und nüchtern berichtet, und nur in wenigen Artikeln, die meistens auf den Ausgang der Abstimmung Bezug nehmen, schwingt noch eine polemische Tonart nach.⁵⁴

Die ins Auge gefasste Zerstörung seiner Werke lastete schwer auf Gehr. In einem an Bischof Franziskus von Streng gerichteten Brief vom 7. September 1958 schrieb er: «Sie haben mich in Ihrem wohlwollenden Brief vor eine schwere Entscheidung gestellt. Ich kann sie nicht anders treffen, als so, dass ich mich der gleichen Kraft anvertraue, die mich beim Schaffen der Christusgestalt getragen hat. Ich darf dieses Werk nicht zerstören, um dann etwas Gerünges an dessen Stelle zu setzen. Wenn es zerstört werden muss, so sollen es andere tun, wenn sie die Verantwortung dafür tragen können.»

Im letzten Moment konnte die Vernichtung der Fresken doch noch abgewendet werden. Ein bei Prof. Eugen Isele, Freiburg i. Üe., eingeholtes Rechtsgutachten bestätigte dem Kirchenrat, dass er zwar die ausschliessliche Verfügungsgewalt über die Ausmalung der Kirche in Oberwil besitze, jedoch in einem Falle eines Vertragbruches, wie ihn die Annahme der Motion nach sich ziehe, weder die rechtlichen noch die moralischen Folgen zu tragen habe.⁵⁵ Umso erschreckender muss sich die Androhung Gehrs angehört haben, der die für die Zerstörung seines Werkes

⁴⁹ Vgl. Fabrizio Brentini, Die Schweizerische St.-Lukasgesellschaft, Societas Sancti Lucae, SSL, 1924–1986. Brückenschlag zwischen Kunst und Kirche, Bd. 1. Luzern 1987, 9.

⁵⁰ Aargauer Volksblatt, 15. Februar 1958. – Neue Zürcher Nachrichten, 17. Januar 1958.

⁵¹ Vgl. Aargauer Volksblatt, 31. Januar bis 22. Februar 1958.

⁵² Schweizerische Kirchenzeitung, Nr. 11, 13. März 1958.

⁵³ Für die Ausmalung der Kirche stellten Gönner und Spender, grösstenteils in Form von Stiftungen und zweckbestimmten Vergabungen rund Fr. 26 000.– bereit; vgl. Luzerner Tagblatt, 21./30. März 1960.

⁵⁴ Vgl. Basler Volksblatt, 5. Dezember 1959. – Neue Zürcher Nachrichten, 18. Dezember 1959. – Zuger Volksblatt, 8. Januar 1960. – Aargauer Volksblatt, 16. Januar 1960 u. a.

⁵⁵ Vgl. Neue Zürcher Nachrichten, 18. März 1960. – Zuger Nachrichten, 16. März 1960.

Verantwortlichen auf eine Schadenersatzforderung von Fr. 200 000.– einzuklagen drohte. Dadurch wollte Gehr vor allem den seelischen und materiellen Schaden abgegolten haben, wenn ihm andere Kirchengemeinden wegen der Ereignisse in Oberwil keine Aufträge mehr erteilen würden.⁵⁶

Unter diesen Umständen fanden die Wortführer beider Parteien zusammen und brachten auf der Kirchengemeindeversammlung vom 29. März 1960 einen gemeinsam ausgetragenen Antrag vor. Dieser sah vor, dass Gehr seine Arbeit zu Ende führen sollte, sie aber innerhalb eines halben Jahres mit Vorhängen zu verhüllen habe. Frühestens nach Ablauf von fünf Jahren sollte über eine vollständige Entfernung abgestimmt werden. Dieser Vorschlag wurde an einer Urnenabstimmung gutgeheissen, und in den folgenden Jahren wurden die schweren Vorhänge nur zu bestimmten Anlässen, etwa Trauungen, geöffnet. Sie fielen erst endgültig, nachdem die Mitglieder der Kirchengemeinde am 28. August 1966 mit 122 zu 83 Stimmen entschieden, Gehrs Fresken nicht mehr zu verhüllen.

Auf die Frage, warum Gehr mit seinen Bildern auf derart grosse Kritik stiess, wird es wohl nie nur eine richtige Antwort geben. Der Architekt der Bruderklausenkirche, Hanns A. Brütsch, schob der Presse eine gewisse Mitschuld zu. Sie hätte «Oberwil» in einer Zeit, in der in der Welt nicht viel los gewesen sei, zu einer «masslosen Sache» werden lassen.⁵⁷ Vielleicht wäre der Streit zu verhindern gewesen, wenn die Verantwortlichen rechtzeitig die «Notbremse» gezogen und die Kompetenzfrage früher abgeklärt hätten.

Ein tiefer liegender Grund für die Ablehnung der Wandmalereien Gehrs darf in der spezifischen Mentalität des schweizerischen Katholizismus jener Jahre vermutet werden. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts brach der auf die Französische Revolution folgende Zeitgeist die alte Verbindung von Kirche und Gesellschaft auf. Es stellten sich politische, soziale und kulturelle Neuerungen ein, auf welche die katholische Kirche eher ablehnend reagierte. In der Schweiz entfernten sich die Katholiken immer mehr von den Reformierten, die nun bis weit in das 20. Jahrhundert hinein die Schlüsselpositionen in Politik, Wirtschaft, Militär und nicht zuletzt im Kultur- und Geistesleben besetzten. Die Katholiken fühlten sich in die Rolle von «Zweitbürgern» gestossen und reagierten mit Rückzug in ein «Ghetto». Sie präsentierten sich gegen aussen durch einen eindrucksvoll durchorganisierten Katholizismus, der alle Nichtkatholiken ausschloss. Dieser sogenannte «Milieukatholizismus» oder «Blockkatholizismus» entstand um die Mitte des 19. Jahrhunderts und blieb bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts wirksam. Er wurde von kirchlichem, nicht intellektuellem Pragmatismus bestimmt, bei dem die kulturelle Tätigkeit in den Hintergrund trat. Das

⁵⁶ Luzerner Tagblatt, 21./30. März 1960.

⁵⁷ Gespräch mit der Autorin, Sommer 1997.

⁵⁸ Vgl. Brigitte Dudle, Ferdinand Gehr – Wider die Zeit- und Kontextlosigkeit. Lizentiatsarbeit an der Theologischen Fakultät der Universität Freiburg/Schweiz, 1996.

Ergebnis war ein Kulturdefizit, das den Zugang zu zeitgenössischer Kultur und Kunst und deren Beurteilung erschwerte, wenn nicht sogar verunmöglichte. Es ist denkbar, dass dieses «Kulturdefizit» bei den Katholiken trotz der Erneuerungsbestrebungen des Schweizerischen Katholischen Vereins und der Schweizerischen St.-Lukas-Gesellschaft in Oberwil noch nachwirkte.⁵⁸

Schlusswort

Wie ernst der Maler Ferdinand Gehr seine Aufgabe in Oberwil nahm, bestätigt die grosse Anzahl von Studien, die er nach der Vorlegung der Wettbewerbsentwürfe anfertigte. Einerseits sprechen diese Studien für seine Professionalität und sein ehrliches Engagement und gegen vorschnelles und oberflächliches Arbeiten, wie viele Gegner es behaupteten. Andererseits bezeichnen sie den formalen und ideellen Weg von den Entwürfen zu den definitiv ausgeführten Wandmalereien. Zwar sind in den Entwürfen Aufbau, interbildlicher Zusammenhang und Aussage bereits enthalten und vorweggenommen, jedoch nicht in derart ausgereifter und durchdachter Form.

Die Wandfresken kommen der ursprünglichen Idee des Architekten der Kirche nach, Kirchenbau und bildende Kunst miteinander zu verbinden. Dem flachen Charakter der Wand entsprechend ist die Andeutung von Plastizität und Raum erheblich zurückgenommen. Davon abgesehen fügen sich die Malereien aufgrund des horizontalen Aufbaus und der einheitlichen, ein Gesamtbild schaffenden Farbwahl gut in die Architektur ein. Die Wandbilder, die sich als vereinfachte, dennoch dem Naturvorbild verhaftete Farbformen gestalten, werden so zu «farbigen Stützen» des Baus.

In ihrer liturgisch-eucharistischen Aussage beschränken sich die Bilder auf das Grundlegende. Sie zeigen das, was sich während jeder Feier der Eucharistie vollzieht, sowohl in materiellem wie auch in übergeordnetem, geistigem Sinn. Die Malereien sind Zeugnis dafür, welches feine Gespür der Maler Ferdinand Gehr für die geistigen Strömungen der Zeit besass. Er wählte in Oberwil die Darstellung des Glaubensmysteriums der Eucharistie, weil darin die Idee der Gemeinschaft der Gläubigen mit Christus am unmittelbarsten zum Ausdruck kommt, ein Gedanke, den die «Liturgische Bewegung» schon Jahrzehntelang propagierte, den aber erst das Zweite Vatikanische Konzil als wichtigen liturgischen Grundsatz anerkannte. So gesehen ist Gehr mit seiner liturgiegerechten Kunst seiner Zeit voraus, eine Wertung, die auch für den Kirchenbau Brütschs zutrifft. Der offene Grundriss seiner Kirche, die kaum wahrnehmbare Trennung von Kirchenraum und Chor und das zeltartige Dach betonen den Gemeinschaftsraum, das theologische Bild des «Corpus Christi».

In der kirchlichen Monumentalmalerei Gehrs nehmen die Oberwiler Fresken keine stilistische oder inhaltliche

Sonderstellung ein. In der Tafelmalerei der Dreissigerjahre fand Gehr seinen markanten Stil, den er kontinuierlich weiterentwickelte. Die Fresken in Oberwil bezeichnen wie diejenigen von Olten den Übergang vom erzählerischen Historienbild zum abstrahierenden, zeichenhaften Mysterienbild. Das Glaubensmysterium war Gehr geeignetes Mittel, Kunst und Volk wieder zusammen zu bringen; die geistigen Zusammenhänge zwischen Irdischem und Überirdischem aufzudecken, das Hauptanliegen seiner Kunst. Dabei machte er sich die Errungenschaften der modernen Malerei zunutze: die Abstraktion und Vereinfachung der Formen, die zum eigenständigen Bildmittel gewordene Farbe, der er symbolischen Gehalt zumisst, und die raumverneinende Fläche.

Der Streit um die Fresken entbrannte, weil sich einige Kirchgänger durch die formale Ausgestaltung der Christusfigur und der abstrahierenden Engel im linken Seitenwandbild in ihren religiösen Gefühlen verletzt fühlten. Die Einreichung einer Motion, vor allem die Einschaltung der Presse und ein zur Abklärung der Kompetenzen zu spät eingeholtes Rechtsgutachten führten jahrelange Auseinandersetzungen herbei. Damaligen Zeitungsartikeln ist zu entnehmen, dass es im «Fall Oberwil» um weit mehr als nur um formale Aspekte der Kunst Gehrs ging. Im Vordergrund

der Diskussion standen die moderne religiöse, noch nicht etablierte Kunst und die Frage, wer über sie zu entscheiden hat, wenn es sich um für die Öffentlichkeit bestimmte Werke handelt. Ganz klar trug der Künstler Ferdiand Gehr, dessen Freskenzyklus man unfairerweise halbvollendet beurteilt hatte, im Fall Oberwil den grössten Schaden davon.⁵⁹ Mit seinen Monumentalbildern sah er sich immer wieder Kritik ausgesetzt. Doch wie er selber einmal gestand, tat «Oberwil» weh, weil es so lange dauerte und danach für ihn eine schwierige Zeit anbrach. Seit den Vorfällen in Oberwil scheuteten sich auch viele Behörden aus Angst vor einem neuen Streit davor, den Maler in ihre Dienste zu nehmen.⁶⁰ Gehr erhielt zwar noch Aufträge in Kirchen, jedoch blieben sie lange Zeit auf Glasmalerei beschränkt, ein Medium, mit dem er sich weniger persönlich und verinnerlicht an den Betrachter wenden konnte.⁶¹

⁵⁹ Vgl. Die Woche, Nr. 50, 9.–15. Dezember 1957, 4–5. – Neue Zürcher Nachrichten, 17. Januar 1958. – Luzerner Tagblatt, 8. Februar 1958.

⁶⁰ Pfarrer Studer bestätigte, dass es 1961, als die Peter-und-Paul-Kirche in Sulgen künstlerisch ausgestaltet werden sollte, von seiner Seite viel Überredungskunst kostete, die Behörden für Gehr zu gewinnen, weil diesen die Angst vor einem zweiten «Oberwil» im Nacken sass (mitgeteilt in einem Gespräch im Februar 1997).

⁶¹ Die Woche, Nr. 4, 18.–24. Januar 1960.