Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 22 (1962)

Heft: 1-3: Festschrift für Hans Reinhardt

Artikel: Die Chorfresken in Kaiseraugst : ein Schulwerk von Konrad Witz

Autor: Felder, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164808

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: 15.07.2025

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

Die Chorfresken in Kaiseraugst

Ein Schulwerk von Konrad Witz

Von PETER FELDER

(Tafeln 15–19)

Bei den Vorbereitungen zur Innenrenovation der christkatholischen Pfarrkirche in Kaiseraugst wurden anfangs 1959 unter Leitung der Aargauischen Denkmalpflege durch Restaurator P. Fischer, Affoltern, Wandsondierungen vorgenommen, die im dortigen Chor zur *Entdeckung* eines spätgotischen Wandgemäldezyklus führten[1]. Die ersten Resultate dieser planmässigen Sondierungsarbeiten waren indessen keineswegs ermunternd, stellte es sich doch bald heraus, dass die sehr leidlich erhaltenene Freskenfolge durch nachträgliche Tür-, Fenster- und Nischenausbrüche stark beschädigt worden war. Zahlreiche Putzergänzungen und insbesondere Tausende von Hacklöchern, die man später zur Haftung eines neuen Verputzes mit der Spitzhaue in die Mörtelschicht der Chormauern geschlagen hatte, verwischten vollends den zyklischen Zusammenhang des Bildergefüges, das sich in zwei Reihen rings an den Chorwänden entlangzieht. Dieser schleierhafte Eindruck wurde noch verstärkt durch den teilweisen Verlust der Untermalung und durch die weitgehende Zerstörung der ursprünglichen, sattfarbigen «al secco»-Übermalung, die vormals den Gemälden ihre besondere Leuchtkraft verliehen hatte. Selbst dem geübten Auge war es kein leichtes, die besser erhaltenen Szenen inhaltlich zu bestimmen, geschweige denn die meisten Bildkompositionen als Ganzes zu interpretieren. Über deren ikonographische Konzeption war man sich jedoch bald im klaren. So erwies sich das obere Register als ein Marienzyklus und das untere als eine Folge von Darstellungen aus dem Leben des hl. Gallus, dem Kaiseraugster Kirchenpatron. Im einzelnen harrten manche Rätsel noch einer Lösung. Begreiflicherweise meldeten sich, besonders in Nichtfachkreisen, grosse Bedenken gegen eine endgültige Freilegung und Restaurierung dieser fragmentarisch überlieferten Gemälde, deren äusserer Rahmen im Barock gesprengt worden war durch Vergrösserung und Neuausstattung der Kirche. Für die künstlerische Qualität der Fresken zeugte allein schon das zuerst freigelegte, ausgezeichnete Bruchstück der Marienkrönung. Mehrere beigezogene Fachleute, besonders der damalige Basler Denkmalpfleger Dr. F. Zschokke, welcher in verdankenswerter Weise ein Gutachten abgab, haben schliesslich der Freilegung des Freskenschmuckes zum Durchbruch verholfen[2].

Nachdem 1959 der gesamte Zyklus auf mechanischem Wege sorgfältig freigelegt und hernach durchfotografiert worden war, erfolgte im Sommer 1961 die eigentliche *Restaurierung* durch H. A. Fischer, Bern, nach den heute geltenden Methoden. Vorerst wurden sämtliche Schlaglöcher mit Weisskalkmörtel ausgefüllt und in helleren Farbtönen in die Bildfläche eingestimmt. Nach dem gleichen Prinzip behandelte der Restaurator die Fehlstellen, für die er nur ausnahmsweise

[1] Vor Beginn der Innenrenovation wurde der Baugrund der Kirche unter Leitung von R. Moosbrugger, Riehen, und H. R. Sennhauser, Zurzach, 1960, archäologisch erforscht. Eine erste Zusammenfassung der Ergebnisse dieser wichtigen Grabungskampagne gibt R. Moosbrugger in der ‚National Zeitung' Nr. 597 vom 2. 12. 1961: *Anderthalb Jahrtausende Christentum. Ausgrabungen in der Dorfkirche von Kaiseraugst.*

[2] Dr. Zschokke hat auch bei der Restaurierung der Fresken als Experte wertvolle Helferdienste geleistet, wofür wir ihm an dieser Stelle bestens danken möchten.

Ergänzungen oder gar Rekonstruktionen, welche sich jederzeit vom Original abheben, vorgenommen hat. Von den Originalpartien ausgehend und diese in keiner Weise antastend, wurde in subtiler Kleinarbeit den Form- und Farbzusammenhängen der einzelnen Bildkompositionen nachgespürt, um so ein möglichst einheitliches und komplettes Freskensemble zurückzugewinnen. Zur besseren Einfassung und Abgrenzung des Zyklus innerhalb des barock geprägten Raumbildes der Kirche hat man die oben und unten rahmenden Arkadenfriese, welche an mehreren Stellen verletzt waren, rekonstruktionsweise wiederhergestellt (Tafel 15). Es darf als ein glückliches Zusammentreffen bezeichnet werden, dass in der farblichen Gestaltung die freigelegten Fresken mit dem unabhängig von diesen entstandenen barocken Hochaltar so harmonisch zusammenklingen.

Die der Freskenrestaurierung vorangegangenen Wandsondierungen erlaubten auch gewisse Rückschlüsse auf die *Baugeschichte des Chors*, für dessen Datierung die um 1460 entstandenen Fresken (s. unten S. 63) einen «terminus ante quem» darstellen. Danach wurde der Chor ursprünglich bloss von einem Ost- und einem Südfenster erhellt. Ersteres, wahrscheinlich ein zweilanzettiges Masswerkfenster, hat sich als Wandnische erhalten – letzteres, in derselben Achse wie das gegenüberliegende Sakramentshäuschen, ist durch einen bescheidenen Überrest seiner unteren, rechtsseitigen Gewändeecke verbürgt (s. Rillenmarkierung im Verputz). Spätestens 1619 wurden die Chorfresken übertüncht, und anstelle dieser spärlichen Befensterung traten damals in den beiden Seitenwänden drei wesentlich grössere, spitzbogige Lichtöffnungen (die später zugemauerten Lichter durch Rillen im Verputz markiert) und über dem vermauerten, im Bogenscheitel durchbrochenen Ostfenster ein Oculus (an dessen Leibung obenerwähntes Umbaujahr 1619). 1706 erfolgte sodann ostseits des Chors die Errichtung der heutigen Sakristei, die als abgesetzter apsidialer Baukörper mit drei Seiten schliesst. In Anpassung an den Neubau eines grösseren Schiffes wurde schliesslich 1749/50 das Chor erhöht (Höherführung des Triumphbogens, Erhöhung der Chordecke um etwa 1,5 m) und in dessen Seitenwänden anstelle jener drei Spitzbogenfenster die beiden noch bestehenden grossen Rundbogenfenster ausgespart[3]. Seither fanden an unserer Kirche keine nennenswerten baulichen Veränderungen mehr statt.

Wenden wir uns nun den *Fresken* selber zu. Über einer 1,1 m hohen, hellverputzten Sockelzone[4] zieht sich der mehrszenige Zyklus in zwei klargegliederten Bildregistern den beiden Rückseiten des Triumphbogens und den drei Wänden des 5,65 m langen und 6,8 m breiten Chors entlang. Sein straffes, orthogonales Rahmenwerk lehnt sich farblich an das ihm eingefügte rotsandsteinerne Sakramentshäuschen an[5]. Es wird unten und oben von einem 55 bzw. 45 cm hohen, perspektivischen Arkadenfries eingefasst, während die beiden Bildzeilen durch einen 25 cm breiten Zierstreifen mit flächigen Blattranken und braunweissen Bordüren gegeneinander abgesetzt sind. Durch die originellen, paarweise zusammengefassten Rundarkaden jener Friese blickt man auf eine Folge zentralperspektivisch angelegter Kastenräume mit allseitigen Rechteckfenstern und schachbrettartig versetzten Rautendecken. Im oberen Fries erscheinen anstelle der Arkadenmittelstützen herunterhängende Voluten. Nach der Senkrechten werden schliesslich die beiden Bildregister durch kräftig markierte schwarze Doppellinien unterteilt, während jedes Bildfeld von einem 10 cm breiten, kobaltblauen Rahmenband umsäumt wird. Diesem strengen, architek-

3 Vgl. Christkath. Pfarrarchiv Kaiseraugst, Tauf-, Ehe- und Totenbuch: *Ecclesia Parochialis Augusta ad Rhenum de anno 1749 à Fundamento noviter exstructa ac 14 Pedibus heu werkhschue prolongata fuit.*

4 Wahrscheinlich war die Sockelzone dekorativ bemalt. Ihr ursprünglicher Verputz wurde jedoch von der aufsteigenden Bodenfeuchtigkeit zerstört.

5 Das spätgotische Sakramentshäuschen (H. 147 cm, Br. 80 cm) zeigt eine rautenvergitterte Rechtecknische (H. 64 cm, Br. 44 cm), flankiert von vorgesetzten Strebepfeilerchen mit zweigeschossigen Fialen und bekrönt von einem kleinen, tympanonartigen Giebelfeld, das mit einem primitiven Relief-Christuskopf verziert ist und oben in einen feinprofilierten, krabbenbesetzten Kielbogen ausläuft. Die den Aufbau beschliessenden Kreuzblumen, welche jetzt fehlen, wurden später, wahrscheinlich 1749/50 beim Ausbruch der heutigen Fenster, zerstört. Für eine Rekonstruktion dieses fehlenden oberen Abschlusses wäre das um 1456 gefertigte Sakramentshäuschen in der Johanniterkapelle zu Rheinfelden als typologisch nahestehendes Beispiel heranzuziehen. Vgl. Freiwillige Basler Denkmalpflege 1947–1949. Basel 1950, Abb. 14.

tonisch instrumentierten Rahmengefüge gehorcht auch die farbige Disposition der Bildhintergründe, die von Szene zu Szene zwischen Krapprot und Blaugrün alternieren und dabei im unteren und oberen Register gegeneinander versetzt sind. Mit derselben einfachen Klarheit entfaltet sich das Bildgeschehen der beiden Szenenfolgen, die durch jene optische Zusammenfassung der Bildhintergründe und des verklammernden Rahmenwerkes als zyklische Einheit erscheinen. Daneben erlebt man jede Bildszene dieses erzählerfreudigen Fresken-Ensembles, das sich wie eine buntgewirkte Tapisserie ausnimmt, als abgerundetes Ganzes. Eine *Beschreibung* der einzelnen Darstellungen bietet jedoch angesichts ihres durchwegs fragmentarischen Erhaltungszustandes erhebliche Schwierigkeiten. Der Zyklus umfasst folgende Szenen (vgl. Freskenschema Abb. 1)[6]:

Oberes Register – Marienzyklus

1. *Wurzel Jesse* (Tafel 16*b*) (H. 140 cm, Br. 100 cm; 20% zerstört). Die repräsentative Darstellung, gewissermassen eine Abbreviatur der im Mittelalter beliebten Stammbaum-Jesse-Bilder, steht am Anfang der oberen Bildreihe als prophetischer Hinweis auf die künftige Bestimmung Mariens (Jes. 11,1). Ausserdem ist sie das ikonologische Pendant der am gegenüberliegenden Chorbogenpfeiler befindlichen Schutzmantelmadonna (Nr. 11). Jesse, in blauen, harmonisch drapierten Mantel gehüllt, ruht auf einer erdigen Böschung nach rechts hingelegt und hat sein bärtiges Haupt auf die Linke gestützt. Der Herzseite des schlafenden Stammvaters entwächst eine knorrige Stammkrone, deren symmetrisches, über der Mitte mandorlaförmig ausgekrümmtes Geäst eine kleine, in kultbildhafter Strenge thronende Madonna trägt. Das zarte, von feinem, vegetabilischem Leben erfüllte Laubwerk des Baumes ist meisterhaft in die Fläche gesetzt.

2. *Joachim wird aus dem Tempel verstossen* (Tafel 16*c*) (H. 140 cm, Br. 90 cm; 50% zerstört). Der Hohepriester, gekennzeichnet durch Mitra und weissen Nackenschleier, stösst Joachim über die Tempelstufe herunter. Dieser, in violettem Rock und geschlitztem blauem Mantel, hat seine Hände demütig vor der Brust gekreuzt und eilt nach rechts. Die ausdrucksvollen bärtigen Physiognomien der beiden, namentlich diejenige des Hohenpriesters, haben die Hauptelemente ihrer Vorzeichnung bewahrt. Im Hintergrund der undramatisch aufgefassten Szene erscheint noch ein Stück Tempelarchitektur.

3. *Geburt Mariä* (Tafel 17*a*) (H. 140 cm, Br. 80 cm; 80% zerstört). Auf der beinahe gänzlich abgeschroteten Darstellung erkennt man in der vordersten Bildebene eine braungewandete Magd, die vor einem Badezuber kniet, und dahinter die Umrißspuren des Wöchnerinnenbettes und die verblassten, schwefelgelben Nimben der Mutter Annas und Marias.

4. *Tempelgang Mariä* (Tafel 17*a*) (H. 140 cm, Br. 85 cm; 70% zerstört). Ähnlicher Erhaltungszustand wie Nr. 3. Auf einer sechsstufigen Blocktreppe in schräger Parallelperspektive nach rechts schreitet die kindhafte kleine Maria zu einem bildgeschmückten Baldachinaltar empor, geleitet von Mutter Anna, die ihre Hände gefaltet und ihren «en face» wiedergegebenen Kopf leicht nach rechts zu Maria hingewandt hat.

5. *Verkündigung an Maria* (Tafel 17*b*) (H. 140 cm, Br. 120 cm; 50% zerstört). Die stille, häusliche Szene, einem verbreiteten Kompositionsschema folgend, handelt in einer engen, pfeilergestützten Kammer, die von drei rautenverglasten Rechteckfenstern erhellt wird. Links kniet Maria vor einem niedrigen Lesepult mit aufgeschlagenem Buch und hat ihr Haupt aufhorchend zur Seite geneigt. Ob sie die Hände gefaltet oder vor der Brust gekreuzt hat, ist nicht mehr erkennbar. Auf der rechten Bildhälfte, hinter Maria, erscheint unversehens Engel Gabriel, in dunkelblauem Mantel, die Rechte zum Verkündigungsgestus erhoben. Für die einstige, schimmernde Pracht seiner grossen, ungleich ausgespannten Flügel zeugen noch dürftige Farbspuren des bräunlichgrünen, mit gelben Pfauenaugen besetzten Gefieders.

6. *Heimsuchung* (Tafel 17*b*) (H. 140 cm, Br. 120 cm; 60% zerstört). Die Darstellung konzentriert

[6] Unsere Zahlen über den prozentualen Zerstörungsgrad der einzelnen Bilder sind als approximative Werte aufzufassen.

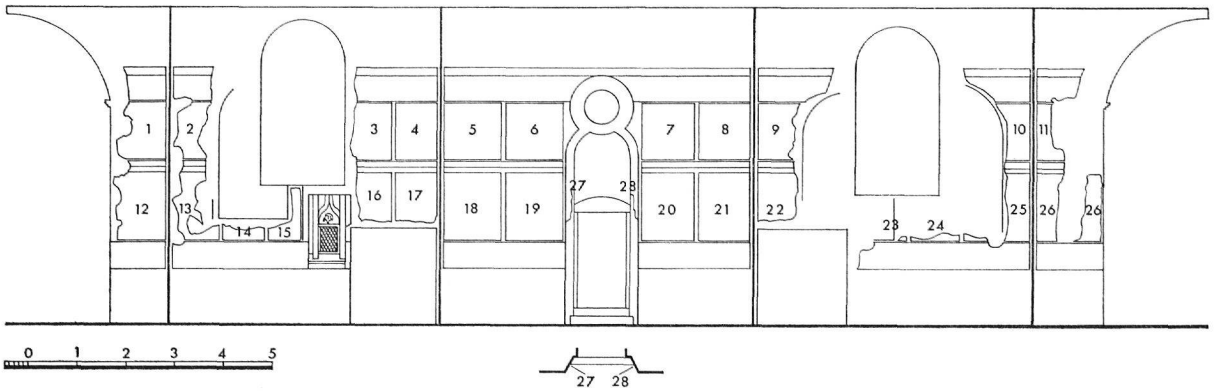


Abb. 1. Schema der Chorfresken in Kaiseraugst.

sich auf die beiden Hauptgestalten Maria und Elisabeth, die sich in ehrfurchtsvoller Umarmung begrüssen. Leider sind die Köpfe des Heiligenpaares, die vormals den Ausdrucksgehalt des Bildes wesentlich bestimmt haben, gänzlich ruiniert.

7. *Geburt Christi* (Tafel 18*a*) (H. 140 cm, Br. 110 cm; 40% zerstört). Das stille Zustandsbild mit der Schilderung des geheimnisvollen weihnächtlichen Geschehens ist von lapidarer Einfachheit. Im Vordergrund der Darstellung, vor dem bethlehemitischen Stall, liegt auf dem Boden das nackte (?) Jesuskindlein. Rechts davon kniet Maria, leicht vorgebeugt, und hat ihre schmalen, feingliedrigen Hände zum Gebet gefaltet. Während man links zwischen den Wandpfosten des offenen Stalls noch die Umrissgestalt Josephs wahrnimmt, sind hinter dem Jesuskinde Ochs und Esel, die beiden kanonischen Tiergestalten des Weihnachtsbildes, der Zerstörung anheimgefallen.

8. *Beschneidung Christi* (Tafel 18*a*) (H. 140 cm, Br. 110 cm; 40% zerstört). Der Akt der Circumcisio, hier nicht mehr deutlich erkennbar, vollzieht sich in der Art von Hans Holbeins des Älteren Münchner Darstellung. Zu Füssen des thronenden Hohenpriesters, der das Jesuskind auf dem Schosse hält, kniet der Mochel, die Beschneidung vornehmend. Drei weitere, nicht näher identifizierbare Assistenzfiguren im Hintergrund des Beschneidungsaktes komplettieren die Szene. Der bärtige Hohepriester ist durch seine Tiara hervorgehoben.

9. *Anbetung der Hl. Drei Könige* (Tafel 18*b*) (H. 140 cm, Br. unbestimmt; 50% zerstört). Die fragmentarische Szene ist vor allem rechtsseits durch den ersten Fensterausbruch (vgl. oben S. 58) stark beschädigt worden. Möglicherweise beanspruchte sie zwei Normalfelder. Die Muttergottes sitzt vor dem bethlehemitischen Stall (wie Nr. 7) nach rechts gewandt und hält sanft vorgeneigt das Jesuskind im Schoss. Von den anbetenden Drei Königen hat sich lediglich die linke Hand des vordersten knienden, der dem Gottessohne auf intime Weise huldigte, und der rechte Arm des aufrechtstehenden zweiten Königs erhalten. Ochs und Esel im Hintergrund lassen sich nicht mehr erkennen. Mit realistischem Scharfblick hat der Meister die Architektur des gezimmerten, strohgedeckten Stalls in den Konstruktionsformen seiner Zeit festgehalten. Selbst die Maserung des Holzes ist seinem stofflichen Spürsinn nicht entgangen.

10. *Krönung Mariä* (Tafeln 18*c* und 19*b*) (H. 140 cm, Br. unbestimmt; 40% zerstört). Obwohl die Coronatio durch eine spätere Fensteraussparung stark beschnitten worden ist, vermittelt sie uns die beste Vorstellung von der einstigen zeichnerischen Anlagetechnik und Farbigkeit der Fresken. Die thronende Maria wird flankiert von Gottvater und Gott-Christus, die ihr gemeinsam die Krone aufsetzen, während die Taube des Heiligen Geistes gleichsam im Sturzflug auf das Haupt Mariens herabsteigt und den Krönungsakt besiegelt. Von der Christusfigur hat sich bloss der linke Unterarm erhalten. Die farbige Übermalung der Gewänder ging fast gänzlich verloren. Hingegen blieb eine klare, spontane Vorzeichnung zu den Faltenwürfen weitgehend unberührt. An ihr lässt sich der kräftige Ductus der künstlerischen Handschrift besonders gut ablesen. Bei

aller Strenge und Symmetrisierung der Figurenkomposition entbehrt die Darstellung jener hoheitsvollen, überirdischen Entrücktheit älterer Krönungsbilder. Maria und Gottvater sind zwei unmittelbar aus dem bürgerlichen Leben gegriffene Gestalten. Ihre derb-realistischen Physiognomien wurden durch aufgesetzte Glanzlichter verlebendigt, und die schwere Lilienkrone der Gottesmutter brilliert in kostbarer Stofflichkeit.

11. Schutzmantelmadonna (Tafel 16*a*) (H. 140 cm, Br. 120 cm; 70% zerstört). Die kleinfigurige Schauszene hat bloss einen Teil der linken Bildseite in der Vorzeichnung bewahrt. Unten links drei kniende Betfiguren, die sich dem Schutz der Gottesmutter anempfehlen.

Unteres Register – Galluszyklus[7]

Die Gallusdarstellungen zu Kaiseraugst verdienen als *ältestbekannter Galluszyklus der Grossmalerei* unser besonderes Interesse[8].

12. Der Knabe Gallus wird von seinen Eltern bei Meister Kolumban in die Schule gegeben[9] (Tafel 16*b*) (H. 140 cm, Br. 100 cm; 30% zerstört). Eine der ansprechendsten Szenen des Zyklus, deren ausgewogene und klarinstrumentierte Bildkomposition von giottesker Schönheit ist. Mit grüssender Gebärde schreiten Gallus und die ihn begleitenden Eltern, voran der vornehm gekleidete Vater, Kolumban entgegen. Gallus trägt einen gegürteten Knierock und grüne Strümpfe, der Vater einen geschlitzten, mit Pelzborten besetzten Mantel, die Mutter einen hellblauen Überwurf und ein weisses Kopftuch. Kolumban, in grüner Tunika und rosarotem Mantel, heisst den etwas verdutzt zu ihm emporschauenden Knaben, der in seiner Linken ein Schreibtäfelchen hält, freundlich willkommen. Das Elternpaar und der sie empfangende Kolumban sind durch den zweiteiligen, zwischen Hell und Dunkel wechselnden Bildhintergrund gegeneinander abgesetzt, während Gallus, die zentrale Hauptfigur, just am Übergang dieser beiden symbolischen Bildsphären steht.

13. Gallus als Schüler Kolumbans im Kloster Bangor[10] (Tafel 16*c*) (H. 140 cm, Br. 80 cm; 70% zerstört). Das sehr dürftig erhaltene Bildfragment zeigt eine enge, von gekoppelten Fenstern erhellte Studierstube, in der sich Gallus und Kolumban gegenübersitzen. Ersterer hält ein Buch in Händen; zwei weitere Bücher liegen auf der rückseitigen Fensterbank.

14. Unbestimmt (Tafel 16*c*) (H. 140 cm, Br. 85 cm; 90% zerstört). Eine männliche Gestalt mit weitem, knielangem Rock tritt einem Mönch, der eine weisse Kutte trägt, von rechts her entgegen. Vielleicht Darstellung Kolumbans und seiner Gefährten, die von König Sigisbert aufgenommen werden[11].

15. Unbestimmt (Tafel 16*c*) (H. 140 cm, Br. 90; 80% zerstört). Hinter einer gezinnten Wehrmauer, die in schräger Bildperspektive gegeben ist, hat sich Männervolk versammelt und scheint einer Predigt zu lauschen. Eventuell Gallospredigt in Bregenz[12].

16. Der hl. Gallus heilt Herzog Gunzos Tochter Fridiburga[13] (Tafel 17*a*) (H. 140 cm, Br. 80 cm; 50% zerstört). In felsiger, mit pinienartigen Bäumen bewachsener Landschaft steht Gallus als kurzbärtiger, jugendlicher Mönch in rosafarbiger Kutte, hat die Rechte exorzierend erhoben und

[7] Die Hauptquelle für das Leben des hl. Gallus ist die *Walahfrid-Vita*, hg. von Bruno Krusch in: Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingiarum IV, Hannover und Leipzig 1902, S. 280–337. – Vgl. ferner L. Kilger, *Vom Leben des heiligen Gallus*. In: St. Gallus Gedenkbuch (red. von J. Duft). St. Gallen 1952, S. 15–34. Hier weitere Quellen und Literaturhinweise. – Herrn Prälat Dr. J. Duft, Stiftsarchivar in St. Gallen, danken wir für die freundliche Bereitschaft, unsere ikonographischen Bestimmungen der Gallusszenen zu überprüfen.

[8] Zur Gallus-Ikonographie vgl. J. Duft, *Der heilige Gallus in der stift. st. gallischen Kunst*. In: St. Gallus Gedenkbuch. St. Gallen 1952, S. 76–96.

[9] *Walahfrid*, Kap. 1, S. 285. – L. Kilger, S. 17.

[10] *Walahfrid*, Kap. 1, S. 285. – Kilger, S. 17f.

[11] *Walahfrid*, Kap. 2, S. 286. – Kilger, S. 18.

[12] *Walahfrid*, Kap. 6, S. 289. – Kilger, S. 23.

[13] *Walahfrid*, Kap. 16 und 18, S. 296f, 298. – Kilger, S. 29.

hält in der gesenkten Linken ein Tüchlein. Zu seinen Füssen kniet die vom bösen Geist besessene Herzogstochter Fridiburga, im Hintergrund rechts erkennt man einen vornehmen Mann mit aufgeschlagener Pelzkappe, wohl Herzog Gunzos oder ein Bote desselben, der mit ehrfürchtig vor der Brust gekreuzten Armen der Austreibungsszene beiwohnt.

17. Unbestimmt (Tafel 17*a*) (H. 140 cm, Br. 85 cm; 80% zerstört). Die von unkundiger Hand vorgängig verrestaurierte Darstellung zeigt einen heiligen Mönch, wohl Gallus, in felsiger Gegend kniend und mit der Linken empordeutend. Vielleicht verscheucht Gallus mit dem Kreuzzeichen den Berg- und Seedämon[14].

18. Kolumban nimmt von Gallus Abschied[15] (Tafel 17*b*) (H. 140 cm, Br. 120 cm; 30% zerstört). In hügeliger Landschaft kniet Gallus und empfängt mit gefalteten Händen von seinem Lehrer den priesterlichen Segen. Der in Wirklichkeit ziemlich dramatische Abschied zwischen beiden ist hier sehr verhalten geschildert.

19. Gallus und Hiltibold verabschieden sich in Arbon von dem Priester Willimar[16] (Tafel 17*b*) (H. 140 cm, Br. 120 cm; 30% zerstört). Unter einem kleinen, rundbogigen Stadttor mit vorkragender, gezinnter Mauerkrone und Walmdach reicht Willimar dem heiligen Gallus, den Diakon Hiltibold begleitet, die Hand zum Abschied. Die Stadt Arbon ist im Hintergrund links durch eine malerische Turmarchitektur angedeutet. Ein kleines Stück der originalen «a secco»-Übermalung auf der violetten Kutte Hiltibolds gibt den verlorengegangenen weichen stofflichen Charakter der Gewandbehandlung auf unseren Fresken trefflich wieder.

20. Gallus beschliesst, am Flüsschen Steinach eine Wohnstatt zu errichten[17] (Tafel 18*a*) (H. 140 cm, Br. 110 cm; 50% zerstört). Der Heilige, in weisser Tunika und blassgrauem Kapuzenmantel, steckt seinen Stab in den Boden und spricht das Gründungsgebet für St. Gallen, während in der felsigen Einöde des Hintergrundes zwei spuckhafte Teufelsgestalten davonschwirren.

21. Gallus und der Bär[18] (Tafel 18*a*) (H. 140 cm, Br. 110 cm; 30% zerstört). Gallus befiehlt dem Bären, einen Holzbengel für sein Herdfeuer herbeizutragen und belohnt ihn dafür mit einem Stück Brot. Furchtlos stösst er dem aufrecht schreitenden Tier den Bissen in den Rachen. Bei der Einsiedlerhütte rechts im Hintergrund steht Hiltibold, dem Wunder mit Staunen zuschauend.

22. Tod des hl. Kolumban im Kloster Bobbio[19] (Tafel 18*b*) (H. 140 cm, Br. unbestimmt; 50% zerstört). Die unten und rechts stark beschnittene Szene beanspruchte wahrscheinlich wie die darüberliegende «Anbetung» (vgl. Nr. 9) zwei Normalfelder. In einem pfeilergestützten Zellenraum mit einer durchgehenden Reihe von sechs kleinen Rundbogenfenstern bemerkt man hinter dem Bettlager Kolumbans zwei Mönche, von denen der vordere mit einem Weihwasserwedel die Einsegnung des Toten vornimmt. Am Bildrand rechts kleiner Überrest des Nimbus eines Heiligen, wohl Gallus, der von der Sterbeszene etwas abgerückt ist. Vielleicht Gallus zusammen mit seinem Diakon Magnoald, der ihm den Brief und die Cambutta Kolumbans als Zeichen der Versöhnung überbrachte.

23. f. Unbestimmt; völlig zerstört.

25. Unbestimmt (Tafel 18*c*) (H. 140 cm, Br. fraglich; 90% zerstört). Szene mit Baldachincharakter, höchstwahrscheinlich den Tod des Heiligen vorstellend[20].

26. Begräbnis des hl. Gallus[21] (Tafel 16*a*) (H. 130 cm, Br. 120 cm; 70% zerstört). Von der Darstellung mit dem Leichnam des Heiligen, den Zugpferde zur Zelle heimführen, ist bloss noch der kastenförmige Totenwagen und die Hinterhand eines Zugpferdes ersichtlich.

[14] *Walahfrid*, Kap. 7. S. 290. – Kilger, S. 24.
[15] *Walahfrid*, Kap. 9, S. 291. – Kilger, S. 25.
[16] *Walahfrid*, Kap. 10, S. 291f. – Kilger, S. 26.
[17] *Walahfrid*, Kap. 11, S. 292f. – Kilger, S. 26f.
[18] *Walahfrid*, Kap. 11, S. 293. – Kilger, S. 27.
[19] *Walahfrid*, Kap. 26, S. 304f. – Kilger, S. 31f.
[20] *Walahfrid*, Kap. 29, S. 307. – Kilger, S. 34.
[21] *Walahfrid*, Kap. 33, S. 310.

27. Hl. Johann der Evangelist (Tafel 19*a*) (linksseitige Leibung des ehem. Chorscheitelfensters) mit dunkelbraunem Mantel; schwarzbraune und hellgrüne Füllranken (50% zerstört).

28. Hl. Johann der Täufer (Tafel 19*c*) (rechtsseitige Leibung des ehem. Chorscheitelfensters) mit braunem, härenem Rock und grünem Mantel; schwarzbraune und hellgrüne Füllranken (50% zerstört).

Der *Stil* der Kaiseraugster Fresken zeichnet sich durch renaissancehafte Klarheit und Prägnanz aus. Selbst unsere dürftigen Schwarzweissaufnahmen lassen davon etwas verspüren. In lebendiger Anschaulichkeit entfalten sich die Bildszenen innerhalb des rasterartigen Rahmengerüstes. Sämtliche Darstellungen sind sauber und lesbar durchgestaltet. Mehrere erweisen sich in der feinen Ausgewogenheit der Elemente und in der durchsichtigen Klarheit der Bildstruktur als kleine Kabinettstücke der Kompositionskunst. Frei von jeglicher effekthaschenden Dramatik ist alles auf den Kern des Bildgeschehens ausgerichtet. Stets dominiert die menschliche Gestalt, während den maßstäblich zu kleinen Bildarchitekturen und den aufgeklappten Landschaftshintergründen mehr requisithafter Charakter zukommt. Knapp und treffsicher hat der unbekannte Meister seine Einzelfiguren in Umriss und Binnenzeichnung herausgeholt und lässt sie durch Blick und Gebärde miteinander Zwiesprache halten. Durch den weitgehenden Verlust des körperhaft modellierenden «a secco»-Farbauftrages entbehren heute die scherenschnitthaft wirkenden Darstellungen ihres einstigen plastischen Ausdrucksgehaltes und stehen darin in seltsam-schroffem Gegensatz zu den luftigen Scheingehäusen der Rahmenwerkarkaden. Ferner ist durch die nachträgliche Erhöhung der Chordecke das geschlossene, architektonisch gefasst Gesamtbild der Freskenfolge gesprengt und zudem deren ursprüngliche Aufrissgliederung ungünstig verändert worden.

Ähnlich wie die Anlage der Bildkompositionen verrät die *farbige Gestaltung* der Fresken eine klare, harmonische Verteilung der tragenden Hauptelemente und der freier gesetzten Nebenakzente. In das komplementäre Gefüge der beiden Leitfarben Krapprot und Kobaltblau erscheinen die übrigen, zum Teil schwer bestimmbaren Farbwerte (u. a. Rosarot, Senfgelb, Kastanienbraun, Ultramarin und Violett) wirkteppichartig eingewoben. Ursprünglich war jedoch die Farbigkeit der Gemälde wesentlich intensiver als heute. Dem Kolorit eignete durchgängig jene tafelbildähnliche Sattheit und Leuchtkraft, wie sie vereinzelte, kleinere Partien des Zyklus noch bewahrt haben.

Für die *Datierung* der Kaiseraugster Fresken liefert uns die Baugeschichte der dortigen Kirche keine festen Jahreszahlen, zumal das urkundlich erwähnte Altarweihedatum 1496 als Entstehungsjahr nicht mehr in Frage kommt. Die Malereien sind – allein schon auf Grund einer flüchtigen Stilanalyse – um mindestens drei Jahrzehnte früher anzusetzen, obwohl auf dem Lande stets mit kleineren und grösseren Stilverspätungen zu rechnen ist. Für eine solch frühere Datierung um 1460 spricht unter anderem die recht bemerkenswerte künstlerische Qualität der Fresken, die, ohne altertümlich zu sein, in ihrer plastisch-linearen Formgebung, in den gedrungenen Propotionen der Figuren, der flüssig angelegten Drapierung der Gewänder und der Freude für greifbare Stofflichkeit noch starke Anklänge an den «weichen Stil» der ersten Jahrhunderthälfte verraten. Einen weiteren Fixpunkt zur Datierung bietet das gleichzeitig mit den Fresken entstandene Sakramentshäuschen (vgl. Anm. 5). Leider ist es bis jetzt nicht gelungen, die für unsere Bilder benützten graphischen Vorlagen, welche eine zeitliche Eingrenzung erleichtert hätten, zu ermitteln. Aus dem prägnanten, mit einfachen Umrissformen und Binnenzeichnungen arbeitenden Stil der Kompositionen möchten wir am ehesten auf eine Holzschnittfolge schliessen. Die inneren kobaltblauen Einfassungen der Bildfelder kommen übrigens ganz ähnlich auf zeitgenössischen Einblattdrucken vor.

Die Frage nach der *kunstgeschichtlichen Einordnung* wird wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Fresken bedeutend erschwert. Zudem ist das heute bekannte Material gleichzeitiger Wandmalereien am Oberrhein recht dürftig und erlaubt uns keine sichere Klarlegung werkstattmässiger

Zusammenhänge. Gibt es überhaupt direkte Vorbilder für Kaiseraugst? Vorweg möchte man glauben, dass die 1956 restaurierten Wandgemälde in der evangelischen Pfarrkirche zu Blansingen (Südbaden), von Walter Überwasser um 1450/60 datiert, für einen Stilvergleich besonders geeignet wären[22]. Das Anlageschema der dortigen Fresken weist in der Tat überraschende Analogien mit Kaiseraugst auf. Geradezu bestechend ist die Formierung der eigenwilligen, perspektivischen Rahmenarkaden, namentlich in den oberen Bildzonen, die bis in Einzelheiten hinein miteinander übereinstimmen. Indessen zeigt ein sorgfältiger Stilvergleich der Bildkompositionen, dass hier keinesfalls von der gleichen Autorschaft und kaum von einem Werkstattzusammenhang die Rede sein kann, um so mehr als jene besondere Form perspektivischer Arkadenläufe bereits in den rund hundert Jahre älteren Wandmalereien der Basler Barfüsserkirche vorgebildet ist[23]. Die künstlerische Auffassung von Kaiseraugst manifestiert sich dem wenig älteren Blansingen gegenüber entschieden freier, grosszügiger und gekonnter. Nur ein kleines Detail: wie brav, fast etwas schwerfällig geben sich etwa die derben Blattranken in den Fensterleibungen in Blansingen im Vergleich zu jenen in Kaiseraugst, deren feinnerviges Rankenwerk in lebendigem Wechselspiel über die Gewändefüllungen ausgesponnen ist. Die Unterschiede der künstlerischen Handschrift erscheinen hier zu evident für ein unmittelbares Werkstattverhältnis.

Wäre es eigentlich nicht naheliegender, Ausgangspunkte für Kaiseraugst im nahen Basel, dem künstlerischen Zentrum der Region, zu suchen? Allein bezüglich der Meisterfrage lassen uns die überkommenen Basler Fresken weitgehend im Stich. Was hingegen die oben vorgeschlagene Datierung unserer Wandgemälde um 1460 anlangt, wird diese bestätigt durch einen Vergleich mit den beiden fragmentarischen Freskenfolgen in der Eberlerkapelle der Peterskirche – dem Marienzyklus von 1459 und Martin Kochs Fresken von 1475 – die Kaiseraugst nach oben und nach unten hin zeitlich eingrenzen[24]. Während der Meister des Marienzyklus noch im wesentlichen dem «weichen Stil» verpflichtet ist, folgt Koch einer gelösteren, mehr malerischen Ausdrucksweise, die unmittelbar zu Martin Schongauer hinführt. Der Meister der Kaiseraugster Fresken steht entwicklungsgeschichtlich zwischen beiden Formanschauungen. Alle drei Zyklen erweisen sich als sehr eigenständige Schöpfungen und schliessen als solche direkten Werkstattzusammenhang von vorneherein aus.

Wo aber finden sich zu guter Letzt die entscheidenden Voraussetzungen für Kaiseraugst? Sollte man nicht daraufhin das Œuvre des grössten und einflussreichsten Basler Malers der Spätgotik – *Konrad Witz* – noch befragen? Tatsächlich bieten sich hier eine Reihe überraschender Anknüpfungspunkte. Besonders augenfällig sind die Übereinstimmungen der Kopftypen. Das derbe Antlitz Gottvaters der Marienkrönung mit den weitgeschwungenen Braubögen, den kräftig geformten Augenlidern, der länglichen Bollennase und dem leicht mürrisch verzogenen Mund hat seine nächsten Verwandten im David und im Bartholomäus des Heilspiegelaltars von Konrad Witz, und das wache, mittels Glanzlichter herausmodellierte Gesicht der gekrönten Gottesmutter in jenem der dortigen Königin von Saba. Zahlreiche weitere Stilanalogien, die nicht allein auf demselben Zeitstil beruhen, setzen die Annahme eines unmittelbaren Abhängigkeitsverhältnisses voraus. So etwa der Proportionskanon und die feierliche Statuarik der Figuren, gewisse Eigenheiten der Standmotive (beispielsweise das breitspurige Stehen des Gallusknaben (Nr. 12) und des dritten Königs der Genfer Anbetung), die leise, aber sehr prononcierte Gebärdensprache der Hände, der weiche, stellenweise knittrige Faltenstil der Gewänder, die Vorliebe für Zweifigurengruppen, der Formenschatz der kantig spröden, kubischen Bildarchitekturen, die perspektivischen Raumformeln, bestimmte ornamentale Motive (z.B. das feingeschwungene, zartblättrige Rankenwerk in der Fensterleibung und auf der Befreiung Petri des Genfer Altars) usf.

[22] Vgl. W. Überwasser, Die evangelische Kirche in Blansingen und ihre Bilderzyklen. Kunstführer Nr. 709, Verlag Schnell & Steiner, München und Zürich 1959.

[23] Vgl. Kdm. Basel-Stadt, Bd. III (1941), S. 274, Abb. 156.

[24] R. Riggenbach, *Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder*. Basel 1940, S. 38 ff.

Über das persönliche Verhältnis unseres Meisters zu Konrad Witz lassen sich indessen bloss vage Vermutungen anstellen. Möglicherweise hat er in jungen Jahren in Witzens Werkstatt gearbeitet und lernte dort dessen Werkmethoden und dessen Kunstauffassung näher kennen, ohne dass er dabei die resolute plastisch-räumliche Ausdruckskunst seines Lehrers je in ihrem innersten Wesen zu erfassen und weiterzubilden vermochte. Der Kaiseraugster Meister gleicht darin einem Meister von Sierenz oder dem Basler Meister von 1445, jener bedächtigen Zwischengeneration der Jahrhundertmitte, die das Erbe von Witz mangels eigener Grösse recht behutsam verwaltet hat[25], bis dann im dritten Jahrhundertviertel ein Meister ES unsere Kunst auf neue Bahnen wies. Unter den Schülern und Nachfolgern des Konrad Witz gebührt jedoch dem Schöpfer der Kaiseraugster Fresken ein Ehrenplatz.

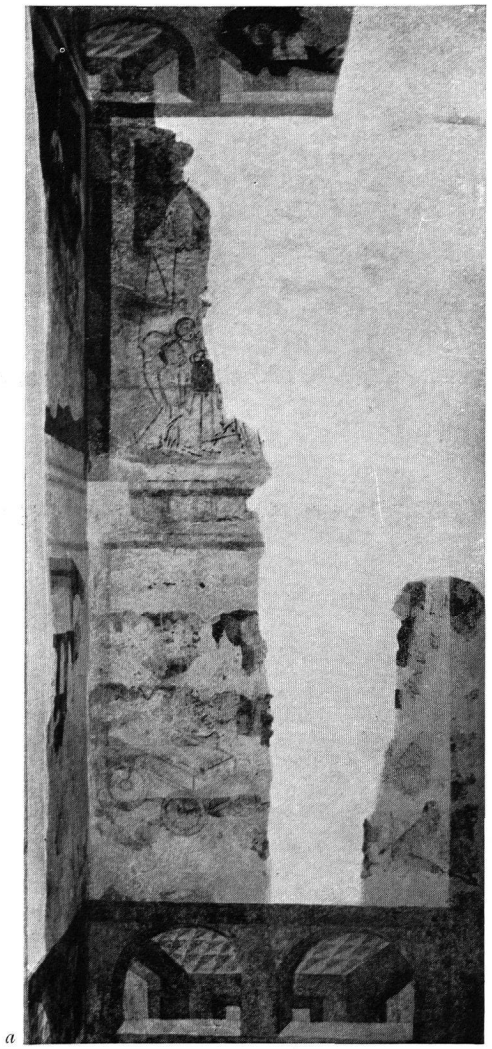
[25] Zur Nachwirkung der Kunst von Witz vgl. J. Ganter, *Konrad Witz*. Wien 1942, S. 30–32.

BILDNACHWEIS

Tafel 15: W. Nefflen, Ennetbaden.
Tafel 16–19: H. A. Fischer, Bern.
Abbildung 1: E. Fehlmann, Basel.

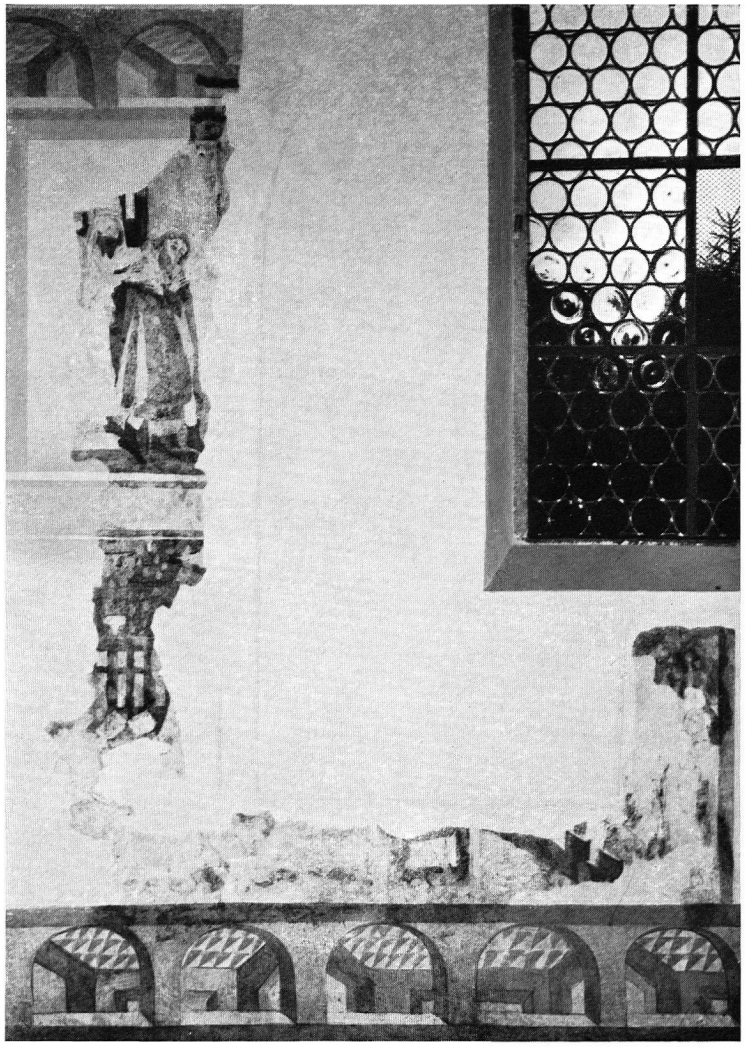
Christkatholische Pfarrkirche Kaiseraugst. Inneres mit Blick gegen den Chor.

Bildlegenden zu Tafel 17: a Nördliche Chorwand, rechte Seite. Oben: Geburt Mariä (Nr. 3); Tempelgang Mariä (Nr. 4). *Unten:* Der hl. Gallus heilt Herzog Gunzos Tochter Fridiburga (Nr. 16); unbestimmt (Nr. 17), vielleicht Verscheuchung des Berg- und Seedämons durch Gallus. – *b Östliche Chorwand, linke Seite. Oben:* Verkündigung an Maria (Nr. 5); Heimsuchung (Nr. 6). *Unten:* Kolumban nimmt von Gallus Abschied (Nr. 18); Gallus und Hiltibold verabschieden sich in Arbon von dem Priester Willimar (Nr. 19).



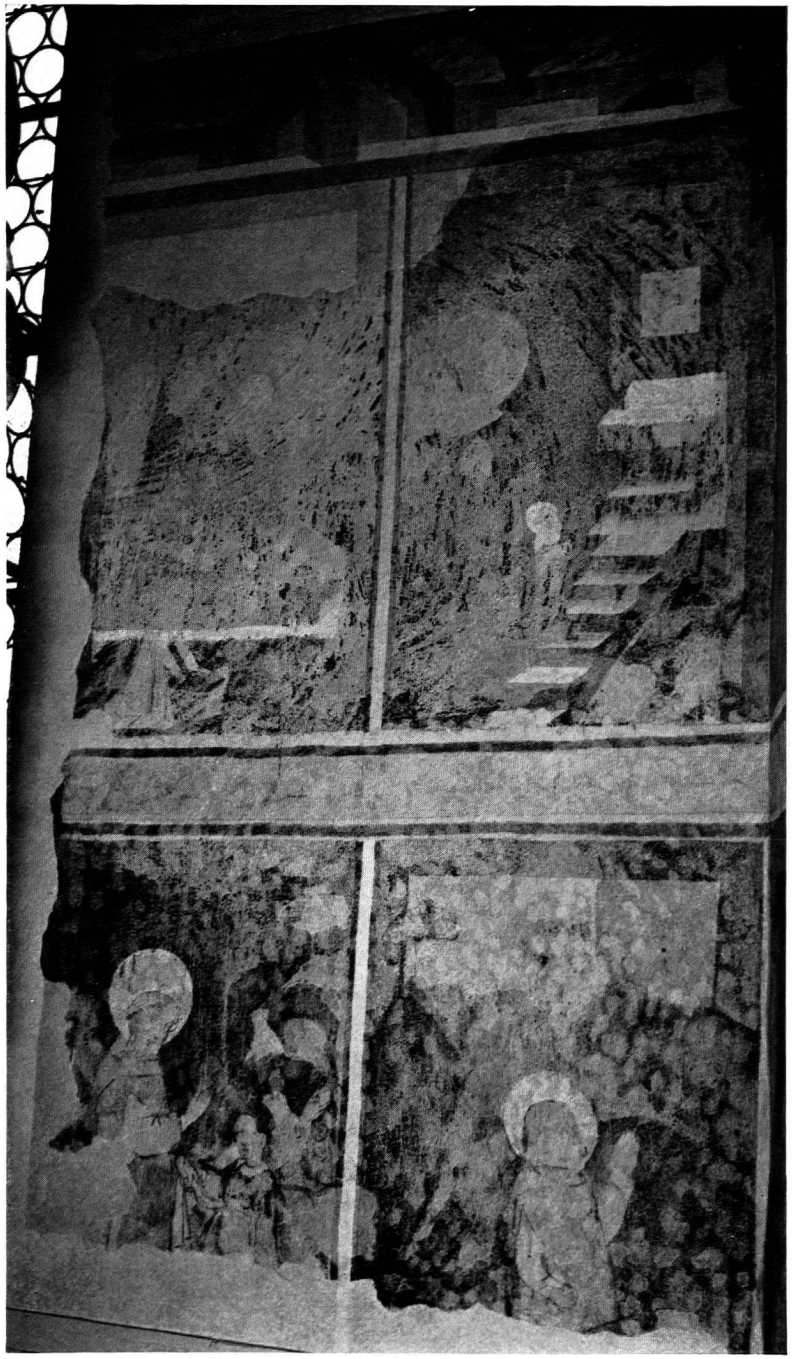
a

b



c

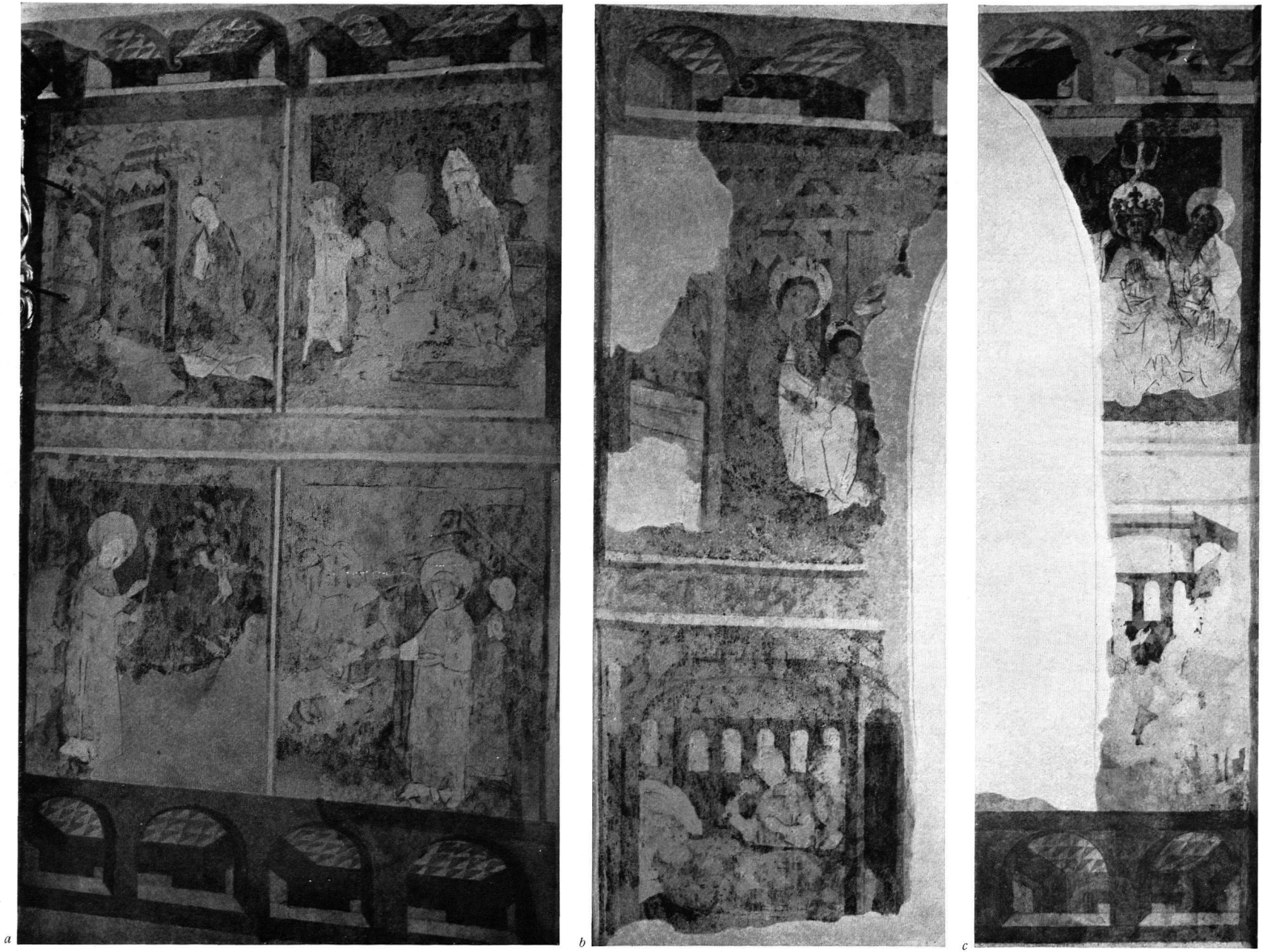
a Chorbogen, linke Seite. Oben: Schutzmantelmadonna (Nr. 11). *Unten:* Begräbnis des hl. Gallus (Nr. 26). – *b Chorbogen, rechte Seite. Oben:* Wurzel Jesse (Nr. 1). *Unten:* Der Knabe Gallus wird von seinen Eltern bei Meister Kolumban in die Schule gegeben (Nr. 12). – *c Nördliche Chorwand, linke Seite. Oben:* Joachim wird aus dem Tempel verstossen (Nr. 2). *Unten:* Gallus als Schüler Kolumbans im Kloster Bangor (Nr. 13); unbestimmt (Nr. 14); unbestimmt (Nr. 15), eventuell Galluspredigt in Bregenz.



a

b

Bildlegenden, vgl. Tafel 15.



a Östliche Chorwand, rechte Seite. Oben: Geburt Christi (Nr. 7); Beschneidung Christi (Nr. 8). *Unten:* Gallus beschliesst, am Flüsschen Steinach eine Wohnstatt zu errichten (Nr. 20); Gallus und der Bär (Nr. 21). – *b Südliche Chorwand, linke Seite. Oben:* Anbetung der Hl. Drei Könige (Nr. 9). *Unten:* Tod des hl. Kolumban im Kloster Bobbio (Nr. 22). – *c Südliche Chorwand, rechte Seite. Oben:* Krönung Mariä (Nr. 10). *Unten: Unbestimmt* (Nr. 25), höchstwahrscheinlich Tod des hl. Gallus.

a

b

c

a Hl. Johann der Evangelist (Nr. 27). – *b* Krönung Mariä, Ausschnitt (Nr. 10) – *c* Hl. Johannes der Täufer (Nr. 28).