

Die mittelalterlichen Wandmalereien um Turmchor der Kirche Obstalden

Autor(en): **Wasmer, Marc-Joachim**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus**

Band (Jahr): **82 (2002)**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-585120>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Die mittelalterlichen Wandmalereien im Turmchor der Kirche Obstalden

Marc-Joachim Wasmer

Bei der Sanierung der Kirche Obstalden (Kerenzen) in den Jahren 1979/80 wurden im Turmchor nicht nur die 1937 entdeckten Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert gesichert, sondern auch eine Trennwand von 1862 entfernt und an der Südseite vier Felder mit Heiligenfiguren aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert freigelegt wie auch Gewölbe und Mörtelboden aufgrund alter Reste rekonstruiert.¹ Mit dem zweiteiligen Zyklus verfügt der Kanton Glarus über eine bedeutende mittelalterliche Kirchendekoration, die einerseits Bezüge zum Bistum Chur und zur Kunstlandschaft Graubünden nahe legt und andererseits Berührungen mit der spätgotischen Malerei des Bodenseeraums vermuten lässt.

Geschichte

Pfarrer Hans Rudolf von Grebel und der Kunsthistoriker Erwin Poeschel haben sich 1942 nach der ersten Restaurierung zur Geschichte der Kirche geäußert, und 1977 hat Jürg Davatz im Rahmen der Inventarisierung der Glarner Kunstdenkmäler einen Bericht geschrieben.² Das Wesentliche, was im Zusammenhang mit der Ausstattung bedeutend sein könnte, sei hier zusammengefasst und ergänzt. Die massive Chorturmanlage war nicht,

¹ Der Beitrag ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung des Kommentars zum Restaurierungsbericht von Marc Stähli. Wasmer, Marc-Joachim, Die Wandmalereien im Turmchor der Kirche von Obstalden. In: *Restauration de l'église d'Obstalden GL. 9 juillet 1979 au 2 février 1980. Rapport technique/Restaurierung der Kirche von Obstalden GL. 9. Juli 1979 bis 2. Februar 1980. Technischer Rapport*, 10 Seiten (Typoskript). Der Text wird fast wörtlich paraphrasiert von Kamm, Annemai, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Kirche Obstalden. In: *Glarnerland/Walensee*, 19 (1983), hrsg. vom Verkehrsverein Glarnerland und Walensee, S. 53–54. Die Fotodokumentation, bestehend aus Diapositiven, Schwarzweiss- und Farbnegativen, sowie weitere Unterlagen zur Restaurierung der Kirche unter der Leitung des Architekten Felix Gianoli befinden sich im Landesarchiv des Kantons Glarus.

² Grebel, H.R. von/Poeschel, Erwin, Die Wandmalereien in der Kirche von Obstalden. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 4, 1942, Heft 1, S. 16–20 (mit Abb.); Davatz, Jürg, Kirche Obstalden. Typoskript für die

wie Grebel und Poeschel vermutet haben, ursprünglich eine römische «specula» zum Schutz der von Zürich nach Chur führenden Strasse. Die entsprechenden Fundamente eines augusteischen Wachturms aus der Epoche zu Beginn unserer Zeitrechnung wurden 1959 in Vordemwald bei Filzbach in einem Bauernhaus gefunden.³

Die Kirche Obstalden bildete im Mittelalter eine Filiale des weltlichen, adeligen und reichsunmittelbaren Damenstifts unter Augustinerregel im nahen Schänis SG, das in dieser Funktion ab dem 12. Jahrhundert nachgewiesen wird. Die Schwestern, die während ihres Aufenthalts in ihrer Sommerfrische da die Messe besuchten, waren wohl an einer angemessenen künstlerischen Ausstattung interessiert. Bemerkenswert ist, dass Obstalden mit Niederurnen und Bilten, den beiden anderen Schänner Tochterkirchen auf Glarner Boden, zum Dekanat «Unter der Landquart» des Churer Bistums gehörte, während die übrigen Glarner Pfarreien Konstanz unterstellt waren.

Die frühesten Nachrichten von Kerenzer Geistlichen, die den Titel «plebanus» trugen, stammen vom ausgehenden 14. Jahrhundert. 1444 wird die Kirche erstmals urkundlich erwähnt, in einem Ablassbrief, durch den die Bischöfe von Chur und Konstanz der Gemeinde «uff Kirnitzen» und den anderen Gemeinden des Glarnerlandes wegen geschehener Misshandlungen im Alten Zürichkrieg Absolution erteilten. Als Kirchenpatron erscheint der Apostel und Evangelist Matthäus – das einzige derartige Patrozinium der Diözese Chur. Der Choraltar war der Dreifaltigkeit geweiht, die beiden Seitenaltäre der unbefleckten Empfängnis Mariae und dem Kirchenpatron Matthäus. Aus den Jahren 1479 und 1516 stammen die beiden, 1888 wieder eingeschmolzenen Glocken des Turms, die den St. Fridolin und den «Rex gloriae» (den triumphierenden Christus) um Hilfe anriefen.

In der Reformation trennte sich Obstalden vom Kloster Schänis, konnte sich aber erst 1593 völlig auskaufen. Diese Wende brachte die selbstständige Kirchgemeinde Kerenzen und im Jahr 1528 den Bildersturm. Das liturgische Mobiliar wurde entfernt und die Wandmalereien übertüncht; sie waren also nur bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts zu sehen. 1667 wurden im Chor Stühle für die Choralsänger gezimmert, 1809 die erste Orgel eingeweiht. 1835 erfolgte eine umfassende Erneuerung der Kirche unter Baumeister Heinrich Ladner von Feldkirch, der das Kirchenschiff von zwei auf vier Fensterachsen verlängerte und einwölbte und dem Turm ein Käs-

Inventarisierung der Glarner Kunstdenkmäler, Glarus, 14. Januar 1977, 7 Seiten (Typskript). Zur Geschichte vgl. Lang, Caspar, Historisch-theologischer Grund-Riss. Einsiedeln 1692, S. 921; Nüscher, Arnold, Die Gotteshäuser der Schweiz. Bd. 1, Erstfeld, Bistum Chur. Zürich 1864, S. 7, 139; Girard, Theodor, Kerenzen am Walensee. In: JHVG 25 (1890), S. 25, 38.

³ Vgl. Davatz 1977 (wie Anm. 2), S. 1. Dieser Bau steht in Verbindung mit den gleichzeitigen Türmen von Biberlichopf bei Ziegelried und bei Betlis.

bissendach gab. Aus dieser Zeit stammen wohl Kanzel und Bestuhlung. Nur wenig später, 1851, brach man in der Ostwand des Turms eine Türe aus und unterteilte 1862 den Chor mit einer Zwischenmauer, um einen vom Friedhof her erreichbaren Aufstieg in den Turm, einen Abstellraum und einen Treppenboden aus Holz zu konstruieren. Somit verlor der Altarraum seine ursprüngliche Funktion. Dadurch wurde bei diesen Veränderungen wohl das meiste zerstört, nicht nur das Gewölbe, das der Spitzhacke zum Opfer fiel, sondern auch die Wände. In diesem Jahr bauten nämlich die Gebrüder Link aus Giengen (Württemberg) eine neue Orgel, die in der westlichen Hälfte des Turmchors auf eine Empore gestellt wurde. 1888 goss die Firma Rüetschi aus Aarau mit dem Material der alten Glocken ein vierstimmiges Geläut für den neuen Glockenstuhl. 1937 schliesslich entdeckte Pfarrer Hans Rudolf von Grebel die arg beschädigten Wandmalereien im Chor, die anschliessend von der Firma Christian Schmidt und Söhne, Zürich, restauriert wurden.

Kirchenbau und Konsekrationskreuze zur Weihe um 1300

Der viereckige und eingezogene, einst mit einem Kreuzgewölbe versehene Chorturm ist ungefähr 7m tief, 5,1 m breit und hat eine beachtliche Mauerstärke von 140 bis 180 cm. Er war im Verhältnis zu dem ursprünglich nur zwei Fensterachsen langen, sehr niedrigen und zudem durch einen Triumphbogen getrennten Kirchenschiff sehr gross. Die originalen Raumproportionen der Kirche betragen etwa 1:1. Der Bau stammt vermutlich aus dem späten 13. Jahrhundert und entspricht wie alle anderen ältesten Pfarrkirchen des Glarnerlandes einem in der Region verbreiteten Typ. Dazu gehören die reformierten Kirchen von Matt (1261/73), Linthal (um 1283), Schwanden (erster Bau 1349), Betschwanden (um 1350, erstmals erwähnt 1370) und der Chor der älteren Burgkapelle in Glarus (13. Jahrhundert), während der Vorgängerbau von Mollis unbekannt ist. Ein fast identisches, in der Substanz gut erhaltenes Gegenstück aus dieser Zeit bildet auch die katholische Pfarrkirche St. Gallus in Amden jenseits des Walensees, die ebenfalls im 13./14. Jahrhundert als Filiale von Schänis gegründet wurde.⁴

⁴ Davatz 1977 (wie Anm. 2), S. 6, datiert den Grundriss ebenfalls ins 13. Jahrhundert. Zu Amden vgl. Kunstführer durch die Schweiz. Begründet von Hans Jenny. 6. Aufl., hrsg. von der Schweizerischen Kunstgesellschaft. Wabern 1975, S. 508. Nach Davatz scheint das der Romanik entstammende Motiv des Turmchors einer lokalen Tradition anzugehören und lässt sich auch in der Gotik, vereinzelt bis ins 17. Jahrhundert nachweisen. Allein 16 Beispiele befinden sich im Bodenseeraum. Offen bleibt, ob Säkingen als Hauptheiligtum des Fridolinkults für diese Bauform bestimmend war. Das Münster besass allerdings nie einen Chorturm. Wegen der auffallenden Ähnlichkeit diente Amden 1979 als Vorbild zur Rekonstruktion des Chorgewölbes (freundliche Mitteilung von Felix Gianoli).

Im Mittelalter durfte eine Kirche erst dem Gottesdienst übergeben werden, wenn sie geweiht war. Zur Liturgie der Kirchweihe durch den Bischof gehörte das Anbringen von zwölf Konsekrationskreuzen im ganzen Raum. Darüber waren die Apostelleuchter angebracht. Beide Elemente sind gemeinsames Sinnbild für die Jünger Christi. Auch in Obstalden wurden die Kreuze auf einer ersten, unregelmässig verstrichenen Putzschicht geformt, die sich bandartig den Wänden entlangzieht. Der Raum war also vorerst nur mit diesem kargen Schmuck versehen.

Die vier erhaltenen Konsekrationskreuze im Turmchor gehören zum üblichen Typus mit einschreibendem Kreis. Sie haben einen Durchmesser von fast 50 cm und sind mit roter Farbe in Umrissen gezeichnet. Ursprünglich wurden sie durch ein Stuckrelief plastisch hervorgehoben. Wahrscheinlich befanden sich die restlichen Symbole, die Zahl zwölf ergänzend, auf gleicher Höhe verteilt, zur Hälfte im Chor, zur Hälfte im übrigen Kirchenraum. Sie sind dem romanischen Formengut liturgischer Kreuze verpflichtet. Allerdings gehen die verdickten Enden der Arme in einer leichten Schweifung zu den Vierecken über und geben so einen Hinweis auf die mögliche Entstehungszeit des Baus etwa Ende des 13. oder Beginn des 14. Jahrhunderts. Wenige Jahrzehnte später wurden die Reliefkreuze abgeschlagen, übertüncht und von Ornamentbändern übermalt. Sie waren also nicht wie Erwin Poeschel in seinem Bericht über die Restaurierungen von 1937 behauptete, gleichzeitig mit den Malereien sichtbar.⁵

Frühgotischer Bilderzyklus des 14. Jahrhunderts

Die Wandmalerei hat einen wesentlichen Anteil an der mittelalterlichen Kunst. Dazu gehörte die Ausmalung des Kirchenraums mit Heiligengestalten und Szenen christlichen Inhalts. Erst die farbige Fassung durch Bilder liess den Raum zusammen mit Skulpturen, Wandvorhängen und Licht der Fenster als vollendet erscheinen. Was in Obstalden erhalten geblieben ist, sind lediglich dürftige Reste einer einst farbenfrohen Dekoration, die den Chor und wahrscheinlich auch die Wände der übrigen Kirche überzogen hatte.⁶ Wenn nicht gerade alles im Verlauf der Jahrhun-

⁵ Grebel/Poeschel 1942 (wie Anm. 2), S. 18, vgl. Tafel 11, Wandmalereien im Turmchor der Kirche Obstalden. Abwicklung. Farbige Zeichnung von Christian Schmidt und Söhne, Zürich. Archiv für historische Kunstdenkmäler im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich.

⁶ Anlässlich der Restaurierungen von 1979 sind bei Sondierungen im Schiff auch Farbreste gefunden worden, die weitere Malereien vermuten lassen (Mitteilung von Felix Gianoli).

derte durch architektonische Eingriffe unwiderruflich verloren gegangen war, so wurde 1937 das Restliche von der überdeckenden Tünche zwar befreit, aber für heutige Massstäbe etwas unsachgemäss freigelegt und teilweise das wenige Vorhandene interpretierend übermalt. Grund dafür waren eine mehr auf Ergänzung von Fehlstellen ausgerichtete Konservierungsmethode und die damals schwierigen Arbeitsbedingungen, weil die Holztreppe und der Treppenboden im hinteren Raum im Weg waren.

Das Team von Marc Stähli und Anne-Catherine Uhler konnte nach der Entfernung der Zwischenmauer und des ersten Geschosses von 1862 im Ostteil eine schmale Wandpartie abdecken, die vom Konzept Erwin Poeschels und von den Restaurierungen des Ateliers Christian Schmidt und Söhne nicht berührt worden war (Abb. 3). Diese auch nur schlecht erhaltene Partie gibt eine Vorstellung von der ursprünglichen Ausstattung. Die Interpretation sollte jedoch mit einigem Vorbehalt aufgenommen werden, da es sich nur um Untermalungen einer einst prachtvollen, farbenfrohen Dekoration handelt, während alle feinen Malschichten verloren gegangen sind (Abb. 3, 5).

Beschreibung

Die Chorwände sind klar in horizontale Zonen gegliedert. Deutlich ist die Aufteilung an der Ostwand zu erkennen. In der Sockelzone ist eine illusionistische Malerei sichtbar, die durch ein Ornamentband abgeschlossen wird. Darüber folgen Tabernakel mit Heiligenfiguren und – auf gleicher Höhe – eine rechteckig eingefasste Szene. Zum Gewölbeanfang hin schliessen zwei übereinander liegende, dekorative Friese ab. Die unterste Zone der beiden Seitenwände war vermutlich ähnlich aufgebaut: Die Nordwand zeigt, nur noch schattenhaft, in regelmässigen Abständen einige aufeinander folgende, senkrechte, etwa eine Hand breite Streifen, die vom Boden bis zum Ornamentband reichen. Was dargestellt war, lässt sich nicht genau deuten. An der Südwand ist das System hingegen klarer ablesbar: Ein mehr als mannshohes Band zeigt eine Scheinmalerei, und zwar abwechselnd gelbe und schwarze, durch rote Zwischenfugen getrennte Quader. An der Stirnseite des Chors und an der Ecke zur Nordseite erkennt man eine kostbare, Stoffbehang imitierende Draperie in roter Farbe.⁷ Darüber erstreckt sich über alle drei Wände eine durchgehende Zierleiste mit Blattornamenten.

Jede Seite besitzt zur Bereicherung des Gesamteindrucks ein eigenes Muster. Auf der Nordwand ist es eine weisse flächige Blattranke mit

⁷ Vielleicht wurde die Draperie an der Nordwand bis zum Fenster weitergeführt. Erst anschliessend gegen Westen ändert dann der Charakter. Alles ist nur schwach sichtbar, zudem von Christian Schmidt stark übermalt worden.

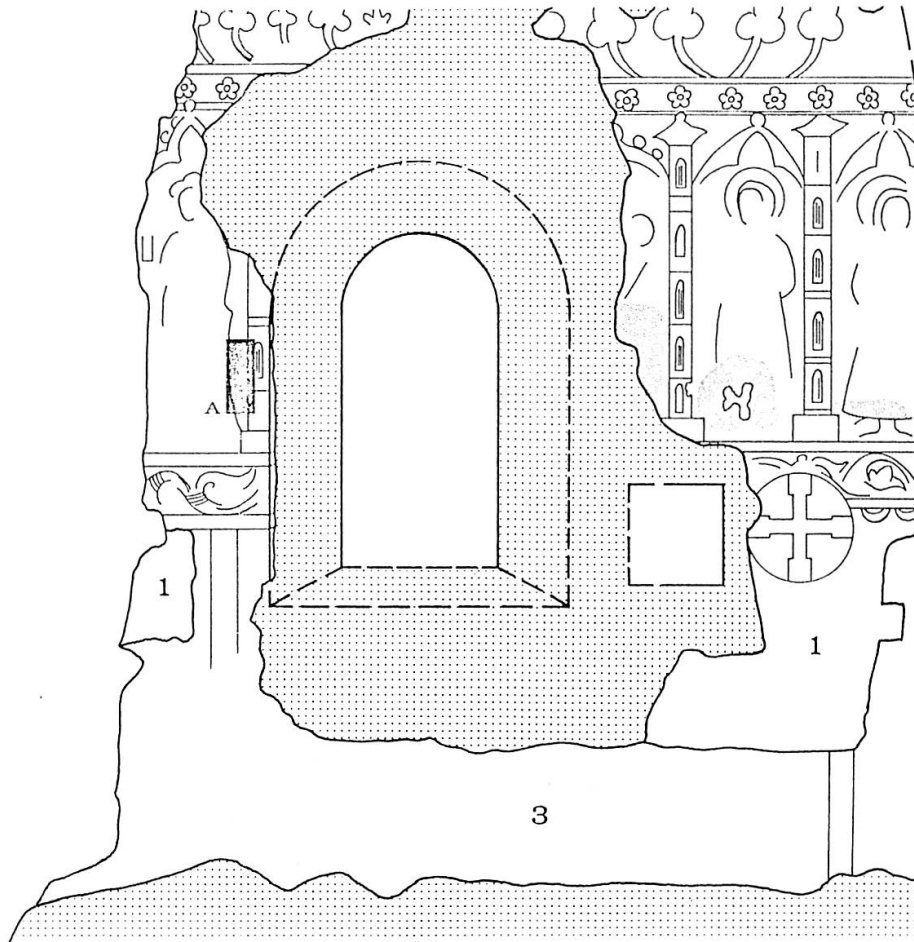


Abb. 2: Marc Stähli, Schematische Zeichnung, Nordwand der reformierten Kirche Obstalden, 1979. Ziffern 1 und 3: Chronologie der verwendeten Mörtel; gepunktete Flächen: Fehlstellen mit abgefallenem Mörtel oder Löcher.



Abb. 3: Apostelfigur N1, um 1340/50, Wandmalerei im Turmchor der reformierten Kirche Obstalden (vor der Restaurierung).

schwarzen Umrisslinien auf gelbem Grund. Links vom Nordfenster liegt das Band etwas niedriger. Auf der Ostwand befindet sich eine ähnliche Blattranke, hier abwechselnd mit gelben und roten Blattnerve geschmückt.⁸ Auf der Südwand sind auf hellem Grund nur noch einige weisse siebenblättrige Rosetten mit abwechselnd hell- und dunkelrotem Blütenstand zu erkennen. Sie sind dunkelblau umrandet.

Unterhalb des Gewölbeansatzes grenzen zwei Friese auf weissem Grund die Wandzone ab. Sie werden durch einen orangen Streifen getrennt und sind auch wieder an jeder Wand individuell gestaltet. Die Nordwand zeigt unten rote fünfblättrige, schwarz umrandete Rosetten, oben abwechselnd grosse und kleine grüne Kleeblätter. An der Ostwand sind unten orange Kreuzblätter mit langen Stielen zu sehen, die eine Wellenform beschreiben. Darüber ist nichts erhalten. An der Südwand befindet sich unten eine stilisierte Schlingranke mit Kleeblatt, im Innern der Ranke auf rotem, ausserhalb bis an die Begrenzung des Frieses auf grünem Grund. Überall trifft man auf eine überraschend frische Malweise, besonders die in ihrem ursprünglichen Zustand erhaltenen Rosetten an der Südwand zeugen von einer gewagten und raschen Pinselführung. Im hohen, während der Reformation zerstörten Kreuzgewölbe, das 1979 nach dem Vorbild der Kirche von Amden in Gips rekonstruiert wurde, waren sehr wahrscheinlich auch Dekorationen angebracht.

Hauptelement von Nord- und Ostwand ist der *Apostelfries*. Über dem Sockel befindet sich eine Reihe von Tabernakeln mit gespitzten Kleeblattbögen (E2–E7 und N1–N4). Sie werden getrennt durch schmale Türmchen mit rundbogigen Fenstern und hinausragenden Helmen. Diese Zone wird durch Stirn- und Nordfenster unterbrochen. Die Bögen links und rechts des Nordfensters sind zusätzlich mit Knollenkrabben ausgezeichnet.⁹ Die gegebenen Dimensionen des Chorraums waren für den Maler in Bezug auf die horizontale Gliederung des Architekturgerüsts bestimmend. Nur gerade in der Nordost-Ecke (N4) musste er einen Kompromiss eingehen und einen Teil des Tabernakels, weil kein Platz mehr war, an der Ostwand weiterführen.

⁸ Es ist nicht sicher, wie viel Schmidt neu gemalt hat. In der südlichen Ecke hat man 1979 Teile freigelegt, die erstens viel weniger deutlich erhalten sind und zweitens scheinbar eine anders zu interpretierende Form besitzen. Dieser Typus ist dem Ornament an der Nordwand in der Kirche Waltensburg nahe verwandt, nur etwas gröber in der Ausführung. Ebenso im Bistum Chur: Lohn, Evangelische Kirche, Südwand, Waltensburger Meister, um 1330; Paspels, Kapelle St. Maria Magdalena im Dusch; Rhäzüns, St. Georg. Dazu Raimann, Alfons, Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin. Disentis 1983.

⁹ Vgl. die «Steigkirche» St. Luzius, Maienfeld, Rückwand des Schiffs, um 1340/50. Dazu Raimann 1983 (wie Anm. 8), S. 272.

Unter jedem Bogen steht eine fast lebensgrosse, barfüssige Heiligen-gestalt. Die Kleidung wechselt rhythmisierend mit dem Grund und den Nimben in den Farben Rot, Grau und Braun. Neun Figuren sind teilweise noch sichtbar. Die Figur E7 ist nur gerade als Büste erhalten, von N2 ist einzig die Hand übrig geblieben. Alle stehen recht gerade und statisch da. Von einer gotischen Biegung ist nichts zu spüren, was eine Grobdatierung in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zulässt. Sie wirken durch die Architektur beengt und scheinen auf keiner realen Unterlage zu stehen. Die Figuren werden in vier Gruppen aufgeteilt. Ihre meist seitwärts gerichtete Kopfhaltung ist für die einzelnen Heiligen willkürlich angenommen, d.h. die Gesamtdarstellung ist nicht auf eine Hauptachse hin orientiert. Dadurch entsteht einerseits ein lebendiger Eindruck von selbstständig existierenden, durch die Architektur isolierten Gestalten, andererseits durch die stark betonte Asymmetrie ein recht heterogener Gesamteindruck. Die beobachtete Unregelmässigkeit gilt ebenfalls rechts des Stirnfensters, wo das Architektursystem nach zwei Bögen bereits abgeschlossen wird. Eine für eine Ostwand gewohnte symmetrische Anordnung muss, wie andere Beispiele von Wandmalereien aus der Region zeigen, nicht unbedingt eingehalten werden.

Im restlichen Element bis zur Südwand hin folgt im Rechteckfeld E1 eine kaum noch lesbare Bildfläche. Das noch Vorhandene zeigt aber genügend deutlich, dass nicht wieder eine einzelne Figur, sondern vielleicht eine Figurengruppe zur Darstellung gelangt. Die Ölbergsszene mit dem betenden Christus wäre genauso gut möglich wie die Anbetung der Heiligen Drei Könige. In der linken oberen Ecke dieses Feldes erscheint nämlich ein roter Kreis, der ebenso als Gestirn (Geburt Christi) wie als ein aus dem Himmel herausragender Kreuznimbus mit der Gotteshand (Ölbergsszene) verstanden werden könnte.

Auch in den Stirnfensterwandungen E4 befinden sich verblasste, stark übermalte Szenen, die durch ein auf weissem Grund schwarzgrün gestuftes Muster gerahmt werden (von Schmidt stark nachgezeichnet). Als innere Rahmung dient wieder ein Tabernakel. Rechts ist eine gekrönte Person erkennbar. Neben ihr steht eine kleinere Gestalt mit Judenhut. Erwin Poeschel glaubte darin die Szene mit David und Absalom zu erkennen.¹⁰ Allerdings ist das Bild für eine genaue Deutung zu fragmentarisch.

Über dem Fenster ist der klägliche Rest des Hauptbildes, das bis ins Gewölbe geragt haben mag, zu erkennen, ein nach links hinaufblickendes Tier mit buschigem Schwanz. Dieser von Poeschel als Schaf bezeichnete Vierbeiner wirkt so schematisch, dass auch hier jede Interpretation versagt. Links des Tierkopfs findet sich ein Detail, das als Hand Christi gedeutet

¹⁰ Grebel/Poeschel 1942 (wie Anm. 2), S. 20.

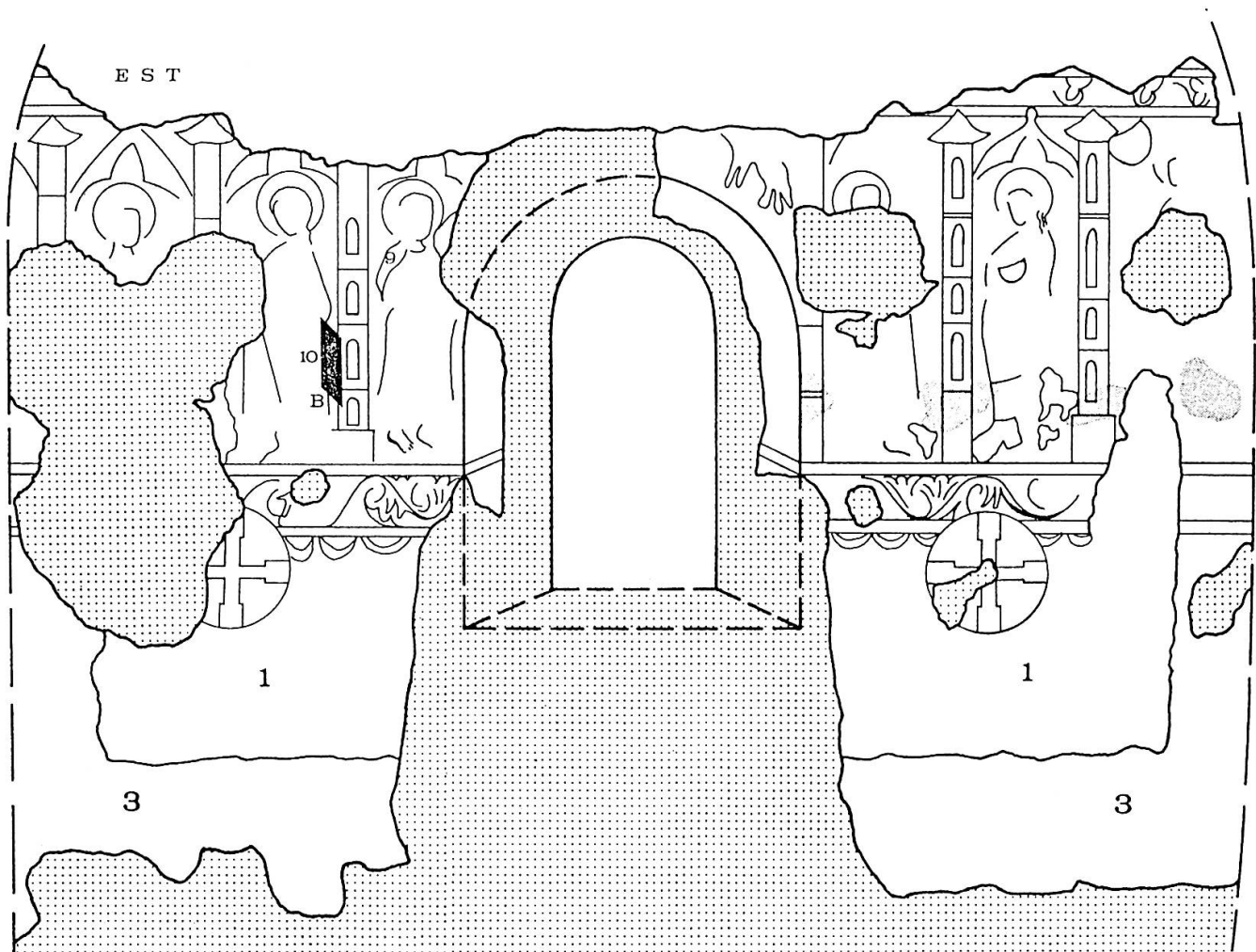


Abb. 4: Marc Stähli, Schematische Zeichnung, Ostwand der reformierten Kirche Obstalden, 1979. Ziffern 1 und 3: Chronologie der verwendeten Mörtel; gepunktete Flächen: Fehlstellen mit abgefallenem Mörtel oder Löcher.



Abb. 5: Apostelfiguren und szenische Fragmente, um 1340/50, Wandmalerei an der Ostwand (E7-E1), Turmchor der reformierten Kirche Obstalden (vor der Restaurierung).

werden kann, die (nach Matthäus 25, 32) die Schafe von Böcken scheidet.¹¹ Auch diese Thematik ist nicht gesichert.

Inhaltliche Deutung

Vorläufig bleibt folgende, stark auf unsicheren Argumenten fussende Interpretation möglich: Alle neun erhaltenen, unter den Tabernakeln stehenden Einzelfiguren sind männlichen Geschlechts, tragen eine für Apostel traditionelle Kleidung und sind barfuss. Eine nähere Charakterisierung durch Attribute fehlt. Sie halten möglicherweise alle ein offenes Buch (als Zeichen des Credo-Textes). Gerne sähe man sie als Jünger Christi. Tatsächlich sind solche Chorausmalungen häufig anzutreffen, nicht nur in der Diözese Chur. Auf der Nordseite müsste man folglich noch weitere Apostel suchen, wie bereits Poeschel vorgeschlagen hat.

Eine Beobachtung spricht aber zunächst gegen diese Erklärung: Die hypothetische Erweiterung an den zerstörten Wandflächen des Turmchors auf die Zahl zwölf ist in der heutigen Situation wegen des grossen Nordfensters, wo sich ein Tresor aus nachreformatorischer Zeit befunden hat, kaum möglich, und der neuerlich freigelegten Gestalt N1 fehlt zudem der Nimbus. Eine ikonografische Zuordnung ist fürs Erste schwierig. Vielleicht gehört sie zu einer andern Figurengruppe. Sie könnte beispielsweise als eine der Kardinaltugenden oder als eine Vertreterin der klugen und törichten Jungfrauen verstanden werden. Vielleicht ist dieser Sachverhalt aber allein auf den schlechten Erhaltungszustand zurückzuführen. Immerhin ist es die einzige Figur, die 1937 nicht übermalt wurde und deshalb am authentischsten ist.

Ein erstes Fazit: Das Erhaltene zeigt nicht eine Versammlung von ausgewählten Heiligen, sondern eine beschränkte Zahl der Jünger Christi. Man muss sich fragen, wo die übrigen Apostel dargestellt waren, wenn man davon ausgehen kann, dass die Südwand vor der Übermalung im 15. Jahrhundert ausschliesslich mit szenischen Bildern versehen war. Bei genauem Hinsehen fallen einige Ungereimtheiten auf, die beweisen, dass die Wandgliederung des Turmchors anders war. Vor allem ist es nützlich, die ursprüngliche Situation an der Nordwand mit dem 1979 zu gross rekonstruierten Fenster zu klären, das sich jetzt an der Stelle des entfernten, nachreformatorischen Tresors befindet (Abb. 2). Der Bogen nimmt keinen Bezug zur gemalten Wandgliederung. Würde man die Weite aber um ein

¹¹ Ebd., S. 19. Poeschel vermutet, dass es sich um eine Stelle aus dem Evangelium des Matthäus handelt, die davon spricht, dass des Menschen Sohn wiederkehren und die Völker voneinander scheidet wird «gleich als ein Hirte die Schafe von den Böcken scheidet» (Kap. 25, V. 32). Der Evangelist sieht den Herrn dabei «auf dem Stuhl seiner Herrlichkeit» sitzen. Er glaubt unter dem Gelenk einer ausgestreckten Hand einige Linien zu erkennen, die auf die Wange eines Stuhls deuten könnten.

Drittel reduzieren, könnte der angeschnittene Tabernakel mit Krabbenbogen spielend ergänzt werden. Mit der gegebenen Scheitelhöhe käme so ein enges, wohl proportioniertes Rundbogenfenster zustande, wie es in romanischen Kirchenbauten des 12. und 13. Jahrhunderts durchaus gebräuchlich ist. Analog zur Achsenbreite von N2 wären links von der Figur N1 drei weitere Tabernakel bis zum Chorbogen gut denkbar. Gemäss dieser Lösung hatte die Nordwand ursprünglich sieben Achsen. Dadurch ergibt sich zusammen mit den fünf Gestalten an der Stirnwand das vollständige Apostelkollegium.

Die Fensterbreite wurde vom bereits bestehenden Ostfenster abgeleitet (Abb. 4, 5). Dieses zeigt aber vermutlich auch nicht den Originalzustand. Am Tabernakel E5 ist der gemalte Spitzbogen nämlich von der Leibung unschön angeschnitten, und der Turm fehlt vollständig. Stattdessen folgt an der Kante ein hart kontrastierendes Stufenmuster. Das ist kaum so gewollt, sondern vielleicht eher die Folge einer baulichen Änderung aus dem 14. Jahrhundert, nachdem der Apostelzyklus bereits vollendet war. Ergänzt man die übliche Breite der Tabernakel, so müsste die Öffnung wie beim Nordfenster um etwa ein Drittel schmaler sein. Auch der Turm zur Figur E3 rechts des Fensters wäre so vollständig dargestellt.

Nun ist es auch glaubhaft, dass in axialer Position über dem Ostfenster die Majestas Domini und Deesis mit dem in der Mandorla thronenden Christus und unter ihm, entlang den Wänden die Apostel stehend dargestellt gewesen waren.¹² Das von Poeschel mit ziemlicher Sicherheit als Hand interpretierte Detail könnte als Fuss Christi verstanden werden. Ikonografisch würden die Malereien so eher den gängigen Darstellungsregeln eines Chors entsprechen. Das Tier mit dem buschigen Schwanz wäre in dieser Leseart das kaum mehr identifizierbare Fragment eines geflügelten Evangelistensymbols, wohl des Markuslöwen.

Man kann aufgrund der verschiedenen nachgewiesenen Putzschichten annehmen, dass auch die Südwand (ohne Fenster) mit Wandmalereien bedeckt war, die jedoch im ausgehenden 15. Jahrhundert der neuen Dekoration weichen mussten. Es gibt folglich zu wenig sichere Hinweise, die es erlauben, das Bildprogramm vollständig zu rekonstruieren. Wir müssen uns mit dem dürftigen Zeugnis begnügen und den Zyklus in seinem sehr schlechten Erhaltungszustand als nur teilweise lesbares Dokument betrachten.

Technik und Stil

Eine freizügige, rasch aufgetragene Pinselführung fällt vor allem an den Ornamentbändern auf. Die Arbeit wurde wohl «al secco» rasch hingemalt

¹² Vgl. die Malereien in der Kirche von Clugin GR. Dazu Raimann 1983 (wie Anm. 8), S. 222.

und vom Chorbogen an der Nordwand beginnend nach rechts vollendet. In der Formensprache ist der anonyme Meister der süddeutschen Kunstlandschaft zuzuordnen. Besonders die Köpfe zeigen die bekannte Formensprache um 1320. Weit bis in den Nacken fallendes, gewelltes Haar, eine hohe Stirn, mandelförmige Augen und kleine Münder widerspiegeln eine feine, idealisierende Auffassung. Trotzdem fehlt die auffallende höfische Zartheit, wie sie von der Manessischen Liederhandschrift aus Zürich her bekannt ist (Universitätsbibliothek Heidelberg).¹³ Die eher hausbacken anmutenden Figuren wirken etwas grob, ja fast rustikal. Sie sind unersetzlich und schwerfällig im Vergleich mit den zierlichen Gestalten in der erwähnten Handschrift. Der breite, für die Konturierung gewählte Pinsel unterstützt die manchmal schwerfällige Darstellung. Zu beachten sind besonders die noch erhaltenen Füße der Figur E7. Eine wohl auch hier angebrachte plastische Modellierung der Körper in der Art, wie sie der damals in der Region führende Waltensburger Meister so eindrücklich zur Darstellung gebracht hat, fehlt im heutigen Zustand, sodass die Umrisse jetzt doppelt hart erscheinen. Ein statisches Empfinden ist dem Künstler nicht abzuerkennen. Besonders gelungen erscheint in dieser Beziehung die elegante Figur westlich des Nordfensters. Zudem fällt an ihr eine überreiche, weiche Faltengebung auf. Sollte das Ostfenster, wie hypothetisch angenommen, erst nach der Entstehung des Apostelfrieses verbreitert worden sein, dann wäre auch ein zweiter Künstler als Urheber der szenischen Darstellungen möglich, von denen der grösste Teil nicht mehr existiert.

Datierung

Beide Wände sind geprägt von einer Vermischung unterschiedlicher Ausdrucksmittel. Das erschwert eine klare Datierung. Einerseits sind einige für das Randgebiet charakteristische, verzögernde Elemente festzustellen, die eine Entstehungszeit um 1300 ahnen lassen. Die deutlich romanisch anmutenden Blattborten, das Stufenmuster in der Fensterleibung, die Borte mit den Kleeblättern und sogar ein Teil der gemalten Architektur, nämlich die Türme zwischen den Tabernakeln, verweisen auf die ausklingende Formensprache der Spätromanik. Zu diesen gesellt sich ein neueres Element hinzu: Die Spitzbögen, die zum Teil mit Krabben geschmückt sind, verweisen in das fortgeschrittene 14. Jahrhundert und sind von der hochrheinischen Frühgotik geprägt. Wenn nun noch die wenigen gesicherten Teile der Figuren zur Datierung hinzugezogen und ihre Haarbehandlung, das Gesicht der 1979 freigesetzten Figur (Abb. 3), ihre Haltung und Faltengebung, berücksichtigt werden, so verlagert sich das Gewicht eher gegen

¹³ Vgl. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich. Bearb. von Claudia Brinker [et al.]. Katalog zur Ausstellung, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 1991.

die Mitte des Jahrhunderts. Vergleiche sind möglich mit Wandmalereien aus dieser Zeit wie die von Oberstammheim, Oberwinterthur ZH, Unterkulm AG und Buch TG, vor allem aber mit Beispielen aus der Diözese Chur selbst, die dem Umkreis der Waltensburger Werkgruppe formal nahe stehen. Die übliche Verspätung der Stilentfaltung in peripheren Zonen berücksichtigend, legt die Entstehungszeit der älteren Obstalder Wandgemälde um 1340/50 nahe.¹⁴

Würdigung

Die fragmentarischen Wandmalereien sind das älteste Beispiel monumentaler Kunst im Kanton Glarus und bieten – auch für die weitere Umgebung – einen wertvollen Hinweis auf die Tätigkeit von Malern in einem Gebiet, das kirchenpolitisch und offensichtlich auch künstlerisch zum Bistum Chur gehörte. Ein eher bescheidener Lokalstil, der sich bodenständig und volkstümlich, aber dennoch ausgewogen präsentiert, verleiht dem Turmchor eine harmonische Note. Auch wenn nur wenig Ursprüngliches von dieser jetzt eher flächig wirkenden Kunst erhalten ist, mag man sich umso mehr freuen, dass wenigstens 1979 eine schmale Wandzone wieder ans Tageslicht gekommen ist, die in ihrer ausgesprochenen Feinheit beeindruckt.

Spätgotische Wandmalereien des 15. Jahrhunderts

Überraschend war der Fund von weiteren Wandmalereien an der Südwand nicht. Bereits Erwin Poeschel hatte dort 1937 mit Christian Schmidt einige wenige Spuren gefunden, verzichtete aber auf eine vollständige Freilegung, da die Sondierungen nur wenig versprachen. Er vermutete ähnliche Darstellungen wie diejenigen der Nord- und Ostwand.¹⁵ Umso überraschender ist es aber, dass bei der jüngsten Freilegung direkt über die Tünche des 14. Jahrhunderts gemalte Flächen zutage kamen, die in der farblichen Intensität und Qualität alle Erwartungen weit übertreffen (Abb. 6). Das

¹⁴ Poeschel 1942 (wie Anm. 2), S. 20, schlägt 1320 vor, Davatz 1977 (wie Anm. 2), S. 6, datiert sie in die Mitte des 14. Jahrhunderts. Zur Datierung zeitgenössischer Wandmalereien im Bistum Chur vgl. Poeschel, Erwin, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden (Kunstdenkmäler der Schweiz)*. Bde. 1–7, Basel 1937–1948; Raimann 1983 (wie Anm. 8), S. 31–81: Waltensburg 1330/40, Rhäzüns, Kirche St. Georg, um 1350, sowie Lünen im Schanfigg, Evangelische Kirche, und Clugin. Wie lange die Formtradition in den Tälern anderen Neuerungen standhielt, zeigen die ehemalige Klosterkirche von Alvaschein, St. Peter zu Mistail (Bemalung der Mittelapsis um 1400–1420); Paspels, St. Lorenz; Lantsch/Lenz, Alte Pfarrkirche St. Maria, um 1400.

¹⁵ Technische Angaben s. Stähli 1980 (wie Anm. 1).

Team ist auf viel jüngere Malereien gestossen, denen ein ganz anderes Bildprogramm mit sieben Heiligengestalten zugrunde liegt. Da das Fragment aber in grossen Partien gestört ist, muss auch diesmal ein endgültiger Rekonstruktionsversuch, der Klarheit über den ursprünglichen Zustand geben könnte, dahingestellt bleiben. Das gilt insbesondere für die Disposition der seitlichen Randpartien, der Sockelzone und der unteren Hälfte der beiden westlichen Felder (S1 und S2).

Gliederung

Die ganze Wand wird bis zum Ansatz des Gewölbes durch ein klar ausgemessenes Rahmenwerk in Form einer perspektivisch konstruierten Scheinarchitektur in zwei übereinander liegende Zonen gegliedert. Drei dreikantige, am oberen Sturz mit Kapitellen versehene Fensterpfeiler unterteilen die Wand in vier Flächen, die an die Flügel eines grossen spätgotischen Altars erinnern. Die Begrenzung der äusseren Felder links und rechts zeigt nur eine Fensterwandung ohne Kapitelle. Das westlichste ist im Vergleich mit den anderen bedeutend schmaler. Auf halber Höhe erfolgt eine horizontale Trennung durch ein Fensterkreuz mit gleicher Form wie die Pfeiler. Diese wiesen unten vermutlich Basen auf, die eine den sichtbaren Kapitellen ähnliche Form hatten. Eine zusätzliche, flächig gehaltene innere Rahmung der einzelnen Felder erfolgt durch einen schmalen Farbstreifen, der sich an die Architektur anschliesst und in einem dem jeweiligen Hintergrund verwandten Ton gehalten ist. Dadurch erinnern die einzelnen Felder an Tafelbilder.

Die Grösse des Rahmenwerks ist den bereits gegebenen Dimensionen der Malereien aus dem 14. Jahrhundert angepasst, indem Fenstersturz und -kreuz auf der Höhe der bestehenden Ornamentbänder gemalt sind. Somit liegen auf allen drei Wänden des Chors die horizontalen Hauptlinien auf einheitlicher Höhe. Gleichzeitig sind auch alle Figuren fast gleich gross. Der Maler hat so mit der neuen Bemalung der Südwand den ausgewogenen Eindruck des Raums zu wahren verstanden. Zusätzlich hat er ein schabloniertes Ornamentband mit Lilien auf weissem Grund um diese Scheinarchitektur angebracht, möglicherweise nur oben und an den Seiten.¹⁶

Eine einheitliche, fiktive Lichtquelle aus Osten, also vom realen Chorfenster aus, wirkt bestimmend für die Farbgebung. Die ihr direkt zugewandten Flächen der Architekturrahmung sind weiss, die mit Streiflicht beschienenen hellrot, die in Schatten getauchten dunkelrot. Diese konsequente Beleuchtung bringt dem Gerüst Körperhaftigkeit. Aber auch in den

¹⁶ Man weiss nicht, wie diese Ornamentrahmung ursprünglich ausgesehen hat. Die Ecklösung ist unbekannt. Eine allseitige Rahmung wäre denkbar.

Nischen unterliegt das Dargestellte dem logisch durchdachten Konzept. Die ebenfalls von der Morgensonne beschienenen Stoff- und Metallflächen hat der Meister mit einer grüngelben Farbe gehöht, in den Gesichtern hat er für den gleichen Effekt Weiss verwendet.

Figurenzone (S1 – S4)

Etwas über Augenhöhe sind, thematisch gruppiert, vier Paare von beinahe lebensgrossen Heiligengestalten zu erkennen. Sie sind einander paarweise zugewandt und im Dreiviertelprofil dargestellt. Die Bedeutung der beiden mittleren Gruppen wird dadurch betont, dass einerseits Kapitelle die Pilaster schmücken und andererseits hinter den Figuren reich verzierte Stoffe, die an einer mehrkantigen Querstange mit einer roten Schnur befestigt sind, den Raum hinter ihnen abschliessen. Darauf sind Muster zu erkennen. In diesen Mittelfeldern entsteht eine farbliche Dreiteilung, während die Flügelfelder nur zwei Zonen als Grund besitzen. Die vier Heiligen werden in ihrer königlichen Abstammung betont: Alle tragen eine individuell geformte Krone und eine reiche Kleidung. Die Männer halten zusätzlich ihre Zepter.

Erstes Feld (S1)

Das östlichste Feld der Reihe, das mit einem Ornamentband an den Zyklus des 14. Jahrhunderts grenzt, zeigt zwei barfüssige Apostel in ihrem traditionellen Gewand. Der Boden ist grasgrün, der Hintergrund rotbraun gehalten. Der *Apostel Andreas* trägt ein graues Kleid, das durch grüne und blaue Striche modelliert war.¹⁷ Da und dort sind einige Spuren davon zu erkennen. Mit der Rechten hält er sein Attribut, ein Kreuz in X-Form, das auf seinen Martertod hinweist. Mit der linken Hand auf Brusthöhe weist er nach rechts. Ein Detail fällt auf: Sowohl das linke Kreuzende als auch der linke Fuss scheinen mit dem grünen Grund die Rahmenleiste zu überschneiden. Diese etwas linkisch wirkende Gestaltung ist ungewöhnlich, da der Maler sonst streng auf die gegebene Grösse des Feldes geachtet hat. Man kann deshalb vermuten, dass er diesen Heiligen recht genau von einer grafischen Vorlage aus seinem Musterbuch übernommen hat, ohne die Figur an die äusseren Gegebenheiten anzupassen.¹⁸

Der wohl als *Evangelist Matthäus*, der Obstalter Kirchenpatron, identifizierbare Mann im rotbraunen, gelb gefütterten, wallenden Mantel ist dem Andreas zugewandt. Er ist, weit gegen links ausschreitend, beinahe

¹⁷ Zur Identifikation der Heiligen vgl. Braun, Joseph, *Trachten und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*. Stuttgart 1943; *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968 – 1976.

¹⁸ Als Vorlage diene vielleicht ein Stich des Meisters des Johann Baptist.

von tänzerischer Leichtigkeit und in starker Drehung wiedergegeben. Die mit diesem eleganten Motiv dargestellte Gestalt könnte die Nachbildung eines Kupferstichs des Meisters E.S. (L.136) sein und ermöglicht so indirekt die Identifizierung mit dem Heiligen, dem bekanntlich einer der Seitenaltäre geweiht war.¹⁹ Wenige dunkle Farbspuren deuten darauf hin, dass er als langhaariger Mann dargestellt worden ist. Sein Attribut ist kaum mehr sichtbar. Unter der hypothetischen Voraussetzung, dass es sich um Matthäus handelt, wäre es eine Zimmermannsaxt. Korrespondierend mit der Haltung des Apostels Andreas scheint er mit seiner Linken den Griff und mit seiner Rechten die Klinge zu halten.

Zweites Feld (S2)

Im anschliessenden Feld, das wie auch das folgende im Vergleich mit den seitlichen Flügeln deutlich kostbarer dekoriert ist, stehen die Heiligen Könige Oswald und Luzius in fürstlicher Tracht auf violetter, perspektivisch gezeichnetem Boden vor einem grünen Vorhang, der mit dreifach schwarz gezogenen Rautenmuster und hellgelben Blättern durchwoben ist. Den oberen Saum bildet ein schwarzgelber Würfelstab. Der Hintergrund ist rotbraun. Auch in diesem Feld sind einige Ungereimtheiten zu erkennen. So gerät der etwas sperrig hereingepflanzte Raum der Figurengruppe mit dem äusseren Architekturrahmen in Widerspruch: Die Standfläche, auf der die beiden Gestalten stehen, wirkt nach vorne abfallend; man schaut in einen für die damalige Malerei charakteristischen Kastenraum hinein, der nicht perspektivisch genau konstruiert ist. Der Vorhang und die an den Pilastern befestigte Querstange, die sich eigentlich an der Rückwand befinden sollten, wecken deshalb den Eindruck, als ob sie sich in die vorderste Ebene, in diejenige des Rahmens hervorschieben würden. Die perspektivische Fehlinterpretation bewirkt, dass die Figuren wie ausserhalb der Bildebene zu stehen kommen.²⁰ Dieses Darstellungsprinzip gilt ebenfalls im nächsten Bildfeld.

Die beiden Figuren sind aufgrund ihrer charakteristischen Beigaben deutlich zu identifizieren. *St. Oswald*, ein König aus Northumbrien, lebte Anfang des 7. Jahrhunderts.²¹ Seine Verehrung kam durch die Schottenmönche auch nach Deutschland, wo sie sich bis in die Alpenländer ein-

¹⁹ Meister E.S., *St. Matthäus*, L.136: Matthias, aus der Serie «Christus und die zwölf Apostel», Abb. in Appuhn, Horst (Hrsg.), *Meister E.S., Alle 320 Kupferstiche*. Dortmund 1989, Nr. 125. Ebenso käme der Apostel Johannes nach der rechten Figur auf dem Stich «Christus am Kreuz» des Meisters E.S. (L.31) in Frage. Aufgrund so geringer Reste ist eine sichere Zuordnung allerdings nicht sicher.

²⁰ Möglicherweise hat auch hier ein Kupferstich des Meisters E.S. als Vorbild gedient. Dieselben Ungereimtheiten trifft man im Stich L. 94 an.

²¹ Vgl. Braun 1943 (wie Anm. 17), S. 271–276.



Abb. 6: Heiligenfiguren, Wandmalerei an der Südwand (S1 – S3), um 1480/90, Turmchor der reformierten Kirche Obstalden (vor der Restaurierung).



Abb. 7 (links): St. Barbara und St. Katharina von Alexandrien (Detail von S3), um 1480/90, Turmchor der reformierten Kirche Obstalden (vor der Restaurierung).



Abb. 8 (rechts): Meister E.S., St. Katharina mit Rad und Schwert (L.167), um 1460 bis 1467.

bürgerte. Er wurde besonders von der Landbevölkerung als Schnitter-, Vieh- und Wetterpatron angefleht. Auf dem Bild präsentiert er sich mit Krone und Zepter. Seine Kleidung besteht aus einem roten Mantel mit breiten violetten Manschetten und Saum. An seinem Gürtel hängt ein mittellanges Schwert. Mit der linken Hand hält er sein Hauptattribut, einen so genannten Doppelhumpen mit Volutengriff. Das Gefäß besteht aus zwei Kelchen, von denen der obere umgekehrt auf den unteren gesetzt wird. Mit dem Inhalt soll der Wohltätige die armen Leute mit Nahrung beschenkt haben.

St. Luzius war nach der karolingischen Legende ein König aus Britannien, der sich im 5. Jahrhundert in Chur als Missionar niederliess und dort den Märtyrertod erlitt. Er ist heute noch der Hauptpatron des Bistums. Seine Reliquien befinden sich in der Krypta der Kathedrale. Auch er ist durch königliche Insignien ausgezeichnet. Als bärtiger Mann in eine gelb verzierte Schabe (Mantel) mit gestreiftem Pelzwerk und einen weitärmeligen Rock gekleidet, ist er Oswald zugewandt. In der Rechten hält er das Buch des Glaubens. Sein Nimbus ist ganz untypisch grün gefärbt.

Drittes Feld (S3)

Im zweiten Hauptfeld werden St. Barbara und St. Katharina dargestellt (Abb. 6). Es sind zwei zu den wichtigsten frühchristlichen Märtyrerinnen, den so genannten «*Virgines Capitales*» zählende weibliche Heilige. Auch hier wird die Zweiergruppe durch einen Vorhang in Brokatstoff mit einem kostbaren Granatapfel- oder Lilienmuster bereichert. Als einziges der vier Felder weist der Hintergrund darüber das stark blau leuchtende und sehr teure Pigment Azurit auf, der Boden ist malachitgrün. Die Verwendung dieser Farben beweist, dass sich die Stifter bzw. Stifterinnen einiges kosten liessen.

St. Barbara war eine fromme Jungfrau des 3. Jahrhunderts, die im Mittelalter unter die Vierzehn Nothelfer aufgenommen wurde. Wegen ihrer Schönheit kerkerte ihr eifersüchtiger Vater Dioscurus sie in einem Turm ein. Dennoch gelang es ihr, Mittel und Wege zu finden, den christlichen Glauben kennen zu lernen. Später, weil sie in dem für sie errichteten Badehaus als Symbol der Heiligen Dreifaltigkeit ein drittes Fenster einbrechen liess, wurde sie enthauptet.²² Im Obstalder Wandgemälde trägt sie ein Krönchen, einen weiss gefütterten Radmantel und einen mennige-

²²Die Darstellung der St. Barbara ist sehr nahe verwandt mit dem Stich L. 164 des Meisters E.S., aber in zu wenig Einzelheiten übereinstimmend, dass man an eine direkte Nachbildung denken sollte. Es ist möglich, dass der Obstalder Maler auch hier ein grafisches Blatt verwendete, das bereits eine durch das Druckverfahren seitenverkehrt entstandene Kopie nach L. 164 war. Ein Kölnerdruck von 1470/80 kann dieses Argument bekräftigen. Abb. in Braun 1943 (wie Anm. 17), S. 305.

roten Rock, unter dessen Saum elegante schwarze Spitzschuhe sichtbar werden. Sie steht vor ihrem Hauptattribut, dem runden, mit drei Rundbogenfenstern und Laterne versehenen, hämatitfarbenen Turm, und stützt sich, ein geöffnetes Buch haltend, mit der Linken auf den Giebel des Badehauses.

St. Katharina von Alexandrien, Tochter des Königs Costus, lebte um 300 n. Chr. Sie war eine in allen Freien Künsten gebildete Jungfrau. Weil sie sich als bekennende Christin weigerte, an der von Kaiser Maxentius befohlenen Opferfeier beizuwohnen, wurde sie verurteilt, von vier mit Messern und spitzen Nägeln besetzten Rädern zerschnitten zu werden, doch ein Engel zerbrach das Martergerät mit grosser Wucht. Danach befahl der Kaiser, sie mit dem Schwert zu enthaupten. Der Maler hat sie in der höfischen Mode des 15. Jahrhunderts dargestellt. Die Gestalt scheint er verhältnismässig frei vom Kupferstich L. 167 des Meisters E. S. übernommen zu haben (Abb. 7).²³ Als Zeichen der königlichen Herkunft der Heiligen ruht ihre Krone auf einem Turban. Sie hat den roten Mantel über ihre rechte Schulter gelegt. Der grüne Rock ist hochgegürtet und hat am Oberarm einen hellen Aufschlag. Darunter trägt sie in gleicher Farbe ein langärmeliges Unterkleid. Mit der Rechten zeigt sie graziös den Ring, der andeuten soll, dass sie eine Braut Christi ist. Ihre Linke ruht auf dem Schwert, von dem nur noch das Glanzlicht des Knaufs sichtbar ist.

Viertes Feld (S4)

Im letzten Feld treffen wir auf eine unerwartete, makaber anmutende Darstellung. Weil an der Wand bis zum Chorbogen nur ein schmales Feld übrig geblieben ist, hat der Maler nicht zwei, sondern nur einen Heiligen, St. Fridolin, mit einem lebensgrossen Skelett als Hauptattribut dargestellt (Abb. 1). Gemäss seiner Vita aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts war er ein Ire aus vornehmerm Geschlecht, der sich als Missionar zuerst nach Poitiers begab, dann aufgrund eines Traums nach Alemannien zog und da auf einer Rheininsel das Kloster Säkingen gründete. Sein knöcherner Begleiter verweist auf eine volkstümliche Legende. St. Fridolin soll als Benediktinerabt einem gewissen Ursus viel Land abgekauft haben. Nach dem Tod des ehemaligen Besitzers aber widerrief dessen habgieriger Bruder die Gabe, doch Ursus soll, von Fridolin wieder zum Leben erweckt, aus dem Grab gestiegen und im Rechtsstreit als Zeuge erschienen sein. Im Hochmittelalter war das Frauenkloster Säkingen der wichtigste Grundherr des Glarnerlandes. Von dort stammt auch der Landespatron des Kantons, der heute noch Siegel und Landesfahne schmückt. Er soll den Gläubigen allgemein bei Wasser- und Feuersnot wie auch bei Viehseuchen helfen.

²³ Meister E. S., *St. Katharina von Alexandrien*, L. 167, Abb. in Appuhn 1989 (wie Anm. 19), Nr. 173, vgl. auch Nr. 164.

Vor leuchtendem ockerrotem Hintergrund hält er, in eine weitärmelige Flocke mit Kapuze (Ordenskleidung der Benediktiner) gekleidet, den Abtstab mit der linken Hand. Mit der Rechten fasst er die ausgestreckte Knochenhand des grossen Skeletts. Kunstwerke, die St. Fridolin als Einzelfigur darstellen, gibt es erst aus dem späten 15. Jahrhundert und der Folgezeit. Es handelt sich also um eine sehr frühe Darstellung der Heiligengestalt. Ikonografisch gesehen wäre man gerne geneigt, dieses Bild als Szene aus dem im Spätmittelalter so beliebten Totentanz zu deuten. Vermutlich hat sich der Maler von einer solchen inspirieren lassen. Die beiden Gestalten scheinen in ein Gespräch vertieft zu sein. Ursus blickt anerkennend zu Fridolin hinauf, während dieser ihm freundlich zulächelt.

Untere Zone

In der von Feuchtigkeit und Abnutzungen gefährdeten Zone ist, ausser den erwähnten Fragmenten und dem Konsekrationskreuz des 14. Jahrhunderts, fast nichts mehr erhalten. Nur da und dort sind Spuren von Ornamenten zu ahnen. Ob auch auf dieser Höhe im 15. Jahrhundert Einzelfiguren oder Szenen darüber gemalt worden sind, ist eher fraglich. Die Felder sind ähnlich wie in der oberen Zone in zwei Flächen aufgeteilt. Im Folgenden nur einige summarische Angaben: Das Feld S1 ist oben in Gelb mit rotem Muster dekoriert, unten ist nichts mehr erhalten. S2 zeigt oben ein Dunkelrot mit grauem Muster, unten etwas Gelb. Hier ist kein Muster mehr sichtbar. S3 ist oben auf rotem Grund mit weissen und gelben Blumen, unten Spuren von Grün geschmückt. Auch hier fehlt das originale Muster. Im S4 schliesslich ist wegen baulicher Änderungen im 16. Jahrhundert alles verloren gegangen.

Zur Entstehung

Allgemein erkennt man eine eher zurückhaltende, grobe und flächige Binnenformbehandlung. Die noch erhaltenen Kopfpartien der Heiligen sind in der Hautfarbe fein abgestuft, sie ist allerdings durch partielle Oxidation fleckig geworden. Viele rote und braune Farben sind identisch mit denen an den beiden anderen Wänden, was den Raum auch farblich harmonisch erscheinen lässt. Wohl hat der Maler nicht aus ästhetischen Gründen auf bereits bestehende Grundtöne zurückgegriffen, sondern hauptsächlich mit den gängigen Erdpigmenten gearbeitet. Erstaunlich wirkt aber der verschwenderisch anmutende Gebrauch von teurem Azurit, Malachit und Hämatit. Obstalden genoss als Ortschaft kaum grosse Bedeutung, lag abseits von den Zentren und dürfte als Bergdorf kaum über einen nennenswerten Reichtum verfügt haben. Es liegt auf der Hand, dass eine adelige Schänner Nonne oder gar die Äbtissin selbst die Stifterin war, die mit dieser kostbaren Erneuerung des Altarraums nicht geizte. Warum nicht Barbara Trüller, die 1507, also – wie weiter unten deutlich wird – kurz nach

der Entstehungszeit dieser Wandmalereien, den neu gebauten gotischen Chor der Klosterkirche weihen liess (1486 begonnen). Und sie hätte, wie das Bildfeld S3 mit St. Barbara zeigt, sicher auch Wert auf die prominente Darstellung ihrer Namenspatronin gelegt.²⁴

Noch heute zeichnen sich die wahrscheinlich mit organischem Bindemittel «al secco» aufgetragenen Farben durch eine bestechende Klarheit aus. Zum einen lässt dies auf die hohe Könnerschaft des Malers schliessen, zum andern ist dieser Sachverhalt auch konservatorisch zu erklären: Diese Wandmalerei war vermutlich nur kurze Zeit sichtbar und geriet bereits wenige Jahrzehnte nach der Entstehung wahrscheinlich mit den übrigen Malereien des Turmchors nach dem Bildersturm von 1528 unter die Tünche. So blieben sie während Jahrhunderten gut geschützt.

Das Ensemble ist auch aus einem anderen Grund einzigartig, denn es gibt einen interessanten Einblick in die Arbeitsweise der spätgotischen Malerwerkstatt. Vermutlich hat der Obstdaler Künstler Stiche des Meisters E.S., eines oberrheinischen Kupferstechers aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, wie auch des Meisters des Johann Baptist als Vorlagen verwendet. Solche Blätter fanden grossen Anklang und regten viele Maler und Bildhauer zur Nachahmung an.²⁵

Die Bemalung des Turmchors steht somit im Zeichen eines damals modernen Formwillens. Allerdings trifft man hier und dort auf Unsicherheiten gegenüber der neu aufkommenden Darstellungsweise respektive auf ältere künstlerische Traditionen, die zur Entstehungszeit in den Kunstzentren als überholt galten: So zeigt St. Barbara von allen Heiligenfiguren am ausgeprägtesten Elemente des nachklingenden so genannten «weichen Stils», der um 1400 in ganz Europa verbreitet war. Eine kreative Eigenständigkeit gegenüber den Vorbildern beweist der Maler allerdings bei der Umsetzung der Figuren ins Grossformat: Die in den Stichen des Meisters E.S. überdeutlich modellierte Körperhaftigkeit ist in den Bildfeldern zugunsten einer monumentaleren Flächigkeit zurückgenommen. Die Gesichter entsprechen dem damals gängigen oberdeutschen Typus mit stark rundlichen Formen und zurückhaltend sinnenden Zügen.

Im Allgemeinen sind die Gestalten schlank und feingliedrig, die Hände aber schmal und knöchern. Gerade die Hände wirken im Gegensatz zu den meisterhaft gemalten Gesichtern und dem eindrücklichen Skelett des

²⁴ Kunstführer durch die Schweiz 1975 (wie Anm. 14), S. 509.

²⁵ Vgl. Appuhn, 1989 (wie Anm. 19); auch Hessing, Edith, Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik. Berlin 1935; Master E.S. Five hundredth anniversary exhibition. Catalogue by Alan Shestak. Katalog zur Ausstellung. Museum of Art, Philadelphia, 1962; Meister E.S., Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. Katalog zur Ausstellung. Staatliche Graphische Sammlung München, 1986–1987/ Kupferstichkabinett Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1987.

Ursus kraftlos und ungelenkt; die etwas unbeholfen gehaltenen Attribute scheinen den Heiligen fast zu entgleiten. Zudem wirken die Linke des St. Fridolin und des St. Luzius und die Rechte des St. Oswald wie nach demselben stereotypen Schema gemalt. Obwohl der Künstler sich recht genau an Vorlagen hielt, konnte er auf einige Änderungen nicht verzichten, denn der zur Verfügung stehende Raum musste jeweils zwei Figuren aufnehmen können und führte zu formalen Problemen. Zum Beispiel ist der linke Arm der heiligen Katharina im Gegensatz zum Vorbild stark gekürzt. Dieser Umstand lässt sich auch dadurch erklären, dass für die restliche Bildhälfte mit der heiligen Barbara genügend Raum übrig bleiben musste. Ähnlich verhält es sich im östlichsten Feld: St. Andreas ist etwas gegen rechts gekippt, damit das Kreuzende nicht zu sehr zu St. Matthäus hinübereragt. Dafür kommen aber das andere Kreuzende und der rechte Fuss mit dem Rahmengenüge in Berührung.

Die in Qualität und Ausführung an die Tafelmalerei der Spätgotik erinnernden Bildfelder haben stark gelitten, sodass ein direkter, befriedigender Vergleich mit möglichen Vorlagen erschwert bleibt. Trotzdem sind die Übereinstimmungen evident! Dem Künstler gelang es trotz der statuarieschen Darstellung, eine abwechslungsreiche Reihe von Heiligenfiguren zu gestalten. Durch die Gestik gewinnt die auf vier Felder verteilte Figurengruppe an der Südwand eine fast szenische Wirkung. St. Matthäus bringt mit seinem eleganten Schreitmotiv zusätzlich ein dynamisches Element ins Spiel.

An die Kunst der Niederländer erinnernd, werden die Figuren in ziemlich schmale Raumschichten gezwängt. Somit ist vor allem in den Mittelbildern nur eine bildparallele, bühnenhafte Entfaltung möglich. Die Disposition der gesamten Südwand gleicht derjenigen eines grossen Altarretabels. Man muss fast annehmen, der Maler habe mit der Aufgabe, den Ersatz für ein teures und raumgreifendes Möbel herstellen zu wollen, die Gestaltung der als Flügel empfundenen Seitenbilder bewusst mit zurückhaltenden Mitteln ausgeführt, um so den beiden mittleren Feldern mehr Wirkung zu verleihen.

Im Bildprogramm fällt eine interessante Vermischung der politischen und kirchlichen Sphären auf: Die Heiligen Oswald und Luzius sind wichtige Schutzpatrone des Bistums Chur. Auf Glarner Boden gehört Obstdalen bekanntlich neben Niederurnen und Bilten als einzige Kirchgemeinde dieser Diözese an. Eine besonders prominente Stellung innerhalb der Figurenreihe nimmt St. Fridolin im westlichen Feld ein. Er genoss in Obstdalen zu dieser Zeit neben St. Matthäus vielleicht als zweiter, neuer Kirchenpatron grosse Verehrung. Dies bezeugt die 1479 ihm geweihte Glocke. Kann man wohl daraus entnehmen, dass durch die Heiligen Luzius und Oswald kirchenpolitisch mit dem Bistum, durch die heiligen Jungfrauen mit dem Frauenkloster Schänis und durch der Wiedergabe des

Fridolin machtpolitisch mit dem eidgenössischen Ort Glarus Bezüge aufgezeigt wurden? Die Versammlung der sieben Heiligen wäre demnach ein symbolisches Abbild von Obstaldens Position am Übergang von Zürich nach Chur Ende des Mittelalters.

Datierung

Mit Hilfe der beschriebenen Merkmale lässt sich die Entstehung der Wandmalereien grob ins ausgehende 15. Jahrhundert datieren. Auch weitere Vergleiche ermöglichen diese zeitliche Zuordnung. So wird in der Johanniterkompturei von Küsnacht ZH ein gemalter Wandbehang von etwa 1485 mit Ornamenten aufbewahrt, die jenen in Obstalden sehr ähnlich sind. Auch die Wandmalereien von 1482 im Chorschluss der reformierten Kirche weisen gewisse Ähnlichkeiten auf. Zur weiteren Eingrenzung dient ein Kupferstich aus der späten Schaffensperiode des Meisters E.S.: Die Darstellung der St. Katharina ist zwischen 1460 und 1467 entstanden und befindet sich unter den Vorlagen, die der Obstalder Meister verwendet haben könnte (Abb. 8). Die Entstehung der spätgotischen Dekorationen im Turmchor ist also frühestens nach der Mitte der 1460er-Jahre anzusetzen. Für die Kirchgemeinde bietet die Jahrzahl 1479 auf der verlorenen Fridolinsglocke einen weiteren Fixpunkt: Da der Glarner Schutzpatron auch auf dem Wandgemälde geschildert wird, liegt es nahe, die Malereien und den Glockenguss in einen unmittelbaren Zusammenhang zu bringen. Möglicherweise wurde die Kirche damals einer Renovation unterzogen und neu geweiht.

Der Urheber dieses Wandgemäldes kann nicht identifiziert werden. Er arbeitete mit Hilfe von Vorlagen und war den modernen Tendenzen seiner Kunstlandschaft gegenüber aufgeschlossen. Es ist gut möglich, dass es sich um einen Künstler aus dem nahen süddeutschen Raum um den Bodensee handelt. Stilistisch findet man in Werken Hans Haggenbergs (nachweisbar 1471–1515), der Schlüsselfigur in der spätgotischen Malerei der Ostschweiz, überraschende Ähnlichkeiten.²⁶ Besonders die Rahmenarchitektur kommt seinen Werken bemerkenswert nahe. Sie gehört allerdings zum allgemeinen Formenvokabular dieser Zeit. Das Temperament des Obstalder Meisters wirkt gegenüber dem Winterthurer kühler und weniger impulsiv. Noch unmittelbarer drängt sich aber der Vergleich mit dem mit hh (Hans Huber) signierenden Altarmaler aus dem nahen Feldkirch auf,

²⁶ Hugelhofer, Walter, Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik. In: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 30 (1928), 4/5, S. 5–110; auch Anderes, Bernhard, Hans Haggenberg im Dienste des Fürstabtes Ulrich Rösch (1463–1491). In: Festgabe für Paul Staerkle zu seinem achtzigsten Geburtstag am 26. März 1972 (St. Galler Kultur und Geschichte, 2). St. Gallen 1972, S. 130–143.

der um 1490 bis 1501 tätig war.²⁷ Die Heiligengestalten auf dem Flügelaltar in der katholischen Kirche Mariä Krönung von Tomils GR im Domleschg sind in demselben künstlerischen Umkreis entstanden.

Gesamtwürdigung

Der mittelalterliche Eindruck des Chorturms wird durch die neuerliche Rekonstruktion des Gewölbes, des Nord- und Ostfensters sowie des alten Mörtelbodens unterstrichen, während die Dekorationen des 14. Jahrhunderts an der Nord- und Ostwand die ältesten Zeugen monumentaler Kunst im Kanton Glarus sind. Bislang ist man nur in Matt, Betschwanden und Schwanden auf Spuren einer Ausstattung aus dieser Zeit gestossen, die jedoch so schlecht erhalten waren, dass sie nicht gezeigt werden konnten.²⁸ Trotz der vielen Fehlstellen bedeutet die neue Freilegung der spätgotischen Wandgemälde an der Südwand als Zeugnis spätmittelalterlicher Malerei selbst für die weitere Region einen glücklichen Gewinn. Sicher ist, dass die künstlerische und technische Qualität den Rang regionaler Bedeutung übersteigt. Von beachtlichem Wert für die Kunstwissenschaft dürfte der mögliche Bezug zu bekannten grafischen Vorlagen sein. Mit dieser Erkenntnis können weitere Rückschlüsse auf die Werkstattpraxis und die Wechselwirkung zwischen den verschiedenen Kunstgattungen in dieser Epoche gezogen werden.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–7, Marc Stähli, Atelier de conservation et de restauration, Auvornier.

Abb. 8, Appuhn, Horst (Hrsg.): Meister E.S., Alle 320 Kupferstiche. Dortmund 1989, Nr. 173.

²⁷ Vgl. Brachert, Thomas, Die Malerwerkstatt des Meisters hh (Hans Huber von Feldkirch). In: Schweizer Institut für Kunstwissenschaft. Jahresbericht 1965, S. 51–77.

²⁸ Davatz 1977 (wie Anm. 2), S. 7. Von Fresken in Schwanden, wohl aus dem 14. Jahrhundert, wurden zumindest figürliche Darstellungen fotografiert und durchgezeichnet.