Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 23 (1972)

Heft: 4

Artikel: Polychrome in Kirchen des 19. Jahrhunderts : figürlich-dekorative Malerei im Ausland

Autor: Meyer, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393092

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: 16.07.2025

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

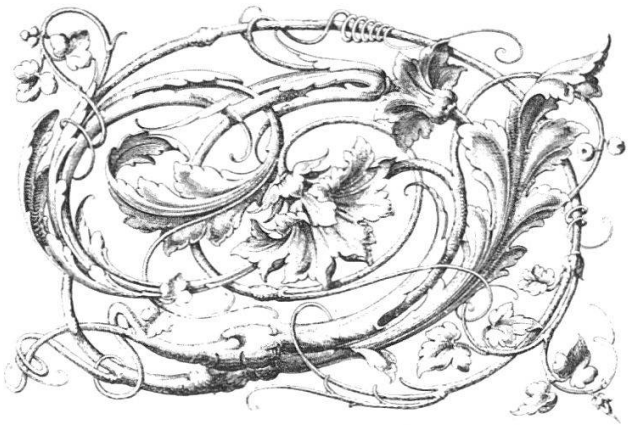

Abb. 1. Blumenmotiv aus «Spécimens de la décoration et de l'ornementation au 19e siècle» (1863–1866)

POLYCHROMIE IN KIRCHEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Figürlich-dekorative Malerei im Ausland

Kaum ein Gedanke trifft die ästhetische Wirkung polychromer Ausmalung besser als Gottfried Sempers Idee, das Urbild der gebauten Wand sei der Teppich. Sempers Vorstellung nimmt die um 1880/90 allgemein verbreitete Vorliebe für textile Wandbehandlung vorweg, hat die Architekturpolychromie des 19. Jhs. beeinflußt und macht uns ihren Charakter bewußt.

Wie eine Illustration zu Sempers Gedankengang mutet heute Peter Cornelius' (1783–1867) von 1829 bis 1839 ausgeführte polychrome Ausmalung der *St.-Ludwigs-Kirche in München* an (Abb. 2). Dabei liegt der Schwerpunkt der farbigen Raumstimmung auf den umfangreichen figürlichen und ornamentalen Wandmalereien. Bemerkenswert und für das romantische Bewußtsein aufschlußreich ist das Wiederauftreten eines reich entfalteten ikonographischen Programmes, das den Kirchenraum interpretierend durchzieht und beim Betrachter ein fundiertes theologisches und ikonographisches Denken voraussetzt. Dies entspricht ganz den Forderungen der Zeit, wie sie etwa in der 1846 erschienenen Abhandlung über kirchliche Malerei des Malerfreundes und Theologen Wilhelm Martin Leberecht de Wette zum Ausdruck kommen: «Kirchenbilder sollen Anhaltspunkte und Anregungsmittel der Andacht seyn[1]».

Cornelius entwarf ein trinitarisches Bildprogramm, das er nach der christlichen Lehre in Schöpfung, Erlösung und Heilung gliederte[2]. Im Chorgewölbe erscheint Gottvater als der Schöpfer der Welt, an den Stirnwänden des Chors und des Querschiffs das Wirken des Gottessohnes, dargestellt durch die Anbetung, die Kreuzigung und das imposante, über achtzehn Meter hohe Jüngste Gericht. Das Wirken des Heiligen Geistes durch die Patriarchen und Propheten, die Apostel, Evangelisten, Märtyrer, die Ordensstifter und Kirchenlehrer schmückt die Gewölbe von Vierung und Querschiff. Das an der Ludwigskirche erstmals erprobte Dekorationssystem ist äußerst differenziert und vielteilig. Es wird, wie Heinrich Habel aufgezeigt hat[3], von vier verschiedenen Gestaltungsabsichten beherrscht: der *monochromen Flächenbemalung*, der *ornamentalen Dekorationsmalerei*, der *figürlichen Freskomalerei* und der *Glasmalerei*. Die Wirkung, welche von dieser das räumliche Erscheinungsbild der Architektur entscheidend bestimmenden polychromen Raumgestaltung ausging,

war groß. Dies aus zwei Gründen: erstens stehen Cornelius' Fresken in einem entwicklungsgeschichtlich wichtigen Baudenkmal – die von Friedrich Gärtner 1829–1843 erbaute St.-Ludwigs-Kirche ist neben der Allerheiligenhofkirche der erste historisierende Kirchenbau Münchens[4] –, und zweitens fand hier die Idealvorstellung der Romantik vom Kirchenraum als dem malerischen Bild eines mystisch-stimmungsvollen Raumes erstmals ihre reinste Verwirklichung. Mit der polychromen Ausschmückung der Ludwigskirche war zwar noch kein verbindliches Dekorationssystem geschaffen, aber, was von nicht zu unterschätzender Bedeutung war, die künstlerische Notwendigkeit einer farbigen Dekoration allgemein anerkannt. In diesem Zusammenhang sind zwei weitere Baudenkmäler für die Entwicklung der Polychromie von Bedeutung: die *St.-Apollinaris-Kirche bei Remagen* (Kreis Ahrweiler) und die *Altlerchenfelderkirche in Wien*.

An der dekorativen Ausstattung der 1839–1857 vom Kölner Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner (1802–1861) neugotisch erbauten Apollinariskirche überrascht die nicht in einer bloßen Aneinanderreihung sich erschöpfende, sondern auch thematisch durchflochtene Bildidee. Die figürliche Ausmalung der Kirche umfaßt drei aufeinander Bezug nehmende, thematisch aber in sich geschlossene Bilderfolgen: den Christus-, Marien- und den Apollinariszyklus. Dekorative Ornamentbänder rahmen die klein- und großformatigen Bildflächen und trennen gleichzeitig die obere von der unteren Bildzone. In die Rahmen eingeflochten sind Textbänder und Porträtmedaillons. Durch dieses, auch farblich mit den einzelnen Bildszenen zusammenwirkende Rahmensystem erhalten die einzelnen Bilder ihren individuellen Wert innerhalb des die Wandflächen tapetenartig überspannenden dekorativen Systems. Die reiche Färbung der Raumschale, die auch die Musterung der Bodenplatten miteinbezieht, ist das Werk der Maler Ernst Deger (1809–1885), Karl (1818–1893) und Andreas (1811–1890) Müller und Franz Ittenbach (1813–1879), der Vertreter der Düsseldorfer Nazarenerschule (Abb. 3).

Auf die Vorbildlichkeit der italienischen Cinquecento-Malerei für die Nazarener braucht hier nicht näher eingegangen zu werden. In unserem Zusammenhang ergiebiger ist der Hinweis auf die altitalienischen Dekorationssysteme, wie wir sie etwa von der Silvesterkapelle in der SS. Quatro Coronati in Rom, der Arenakapelle in Padua[5] und vielen anderen, meist toskanischen Saalbauten des frühen 14. Jhs. her kennen. Ihnen allen ist eine ganzflächige Wandbemalung gemeinsam, bei der die Bildfelder durch einen Bild-

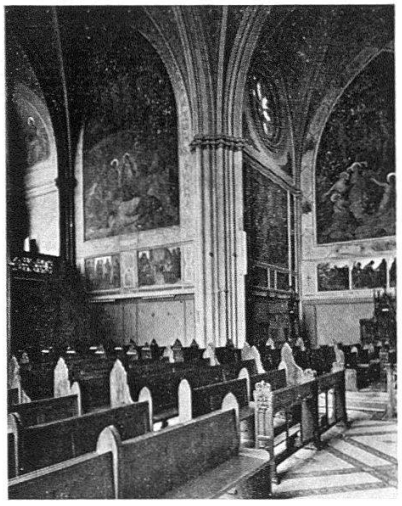

Abb. 2. München, Ludwigskirche, 1829–1843

Abb. 3. Remagen, Apollinariskirche, 1839–1857

rahmen in eine strenge dekorative Einheit gebunden werden. Die straffe Ordnung der Apollinarisdekoration will auch in diesem Zusammenhang gesehen werden. Unterschiede bestehen freilich in den gewählten Stilmitteln und in der Interpretation der Beziehung zwischen Bildrahmen und Bildfolge; sie entsprechen Kontroversen, um den Unterschied von Naturdarstellung und Naturnachahmung, die in der spitzen Formulierung eines Edward Lacy Garbett gipfeln: «Was immer des Rahmens entbehrt, ist kein Gemälde, sondern Dekoration und gehorcht einem ganz verschiedenen Prinzip; denn es ist nicht ein Ganzes, sondern Teil eines Ganzen[6]».

Neue Werte für Form und Inhalt der farbigen Innenraumgestaltung wurden mit der *Altlerchenfelderkirche in Wien* gesetzt[7]. Für die 1848 vom Schweizer Johann Georg Müller (1822–1849)[8] entworfene und über bereits gelegten Fundamenten begonnene, nach Müllers Tod schließlich von Franz Sitte 1849–1861 vollendete Kirche, war von allem Anfang an eine reiche Innenausstattung geplant. Die spröden, durch Rundstäbe unterteilten Wandflächen, welche Müllers Architektur auszeichnen, sollten zum Träger einer den Raum bestimmenden Farbigkeit werden. Müller selbst hatte noch kurz vor seinem Tode (1849), wohl in Zusammenarbeit mit Leopold Kuppelwieser (1796–1862)[9], grundlegende Pläne für eine umfassende Innenraumgestaltung gezeichnet. Zur Ausführung gelangten dann aber die Programme des Malers Führich und des Architekten van der Nüll. Eduard van der Nüll (1812–1868) entwarf die dekorative und ornamentale Ausmalung des gesamten Innenraums, Joseph Führich (1800–1876), ein Hauptvertreter der österreichischen Nazarenerbewegung, den figürlichen Freskenzyklus. Van der Nülls dekorative Malerei wirkt großartig, allein schon durch ihre bunte Farbigkeit (Abb. 4). Sie beherrscht den gesamten Bau in all seinen Teilen, überspannt teppichartig Wandfelder wie Bauglieder und hat dadurch maßgeblichen Anteil an der Färbung der architektonischen Raumschale. Sie hüllt den Raum nicht nur in ein diffuses, farbig gebrochenes Licht, welches eine immaterielle Raumstimmung erzeugt, sondern übt zwischen der Architektur und dem zusammenhängenden Gemäldezyklus von Wand- und Gewölbemalerei auch verbindende Wirkung aus. Nach dem Vorbilde der Ludwigskirche unterlegt auch Joseph Führich seinem Bilderzyklus ein durchdachtes ikonographisches Programm. Seine Bilderfolge beginnt in der Vorhalle mit der Schöpfungsgeschichte, wo er in sieben Wandfeldern die sieben Schöpfungstage darstellt. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies leiten zur Heilsgeschichte der Menschheit über, dargestellt durch Themen aus dem Alten und Neuen Testament im Kircheninnern. Im Obergaden des Mittelschiffes erscheinen Fresken zur Lebensgeschichte Christi von der Geburt bis zur Ausgießung des Heiligen Geistes. Die Verbindung zu den alttestamentarischen Szenen der Seitenschiffe erfolgt über acht Prophetendarstellungen im unteren Teil der Mittelschiffhochwand. Die acht Seligkeiten im Oktogon des Vierungsturmes endlich leiten zum monumentalen Apsisgemälde über, das die göttliche Dreifaltigkeit in der Gemeinschaft der Heiligen und Auserwählten zeigt. Doch nicht genug: beim Verlassen der Kirche ermahnt an der Innenseite der Eingangswand das Jüngste Gericht. Dies ist reinste Darstellung der Kirche im sichtbaren Gebäude der Kirche selbst. Eine Idee, wie sie von den Romantikern, allen voran von Friedrich Schlegel, immer wieder gefordert wurde[10]. Architektur als Erlebnisarchitektur, als Stimmungsgefäß eines mystischen Romantizismus, ist kaum in einem anderen Kirchenbau des Historismus so weitgehend Wirklichkeit geworden wie hier.

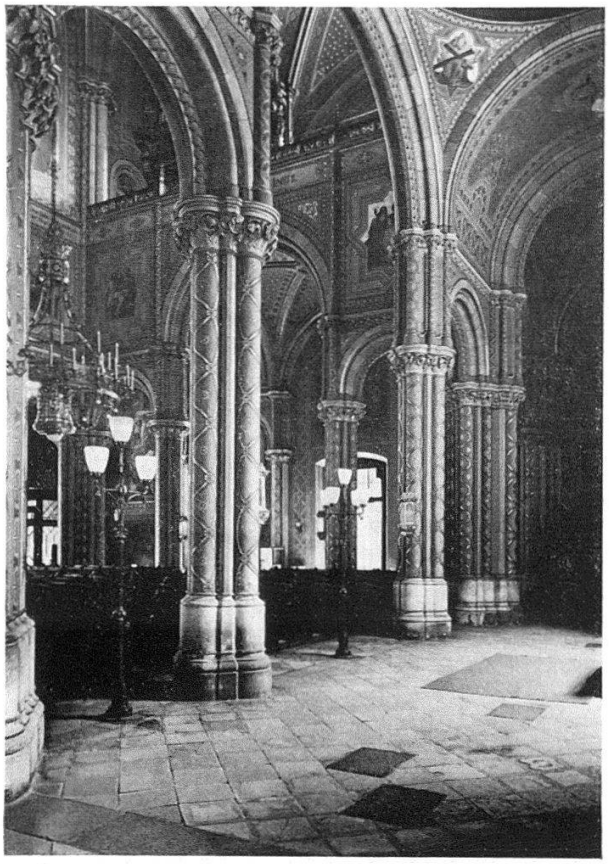

Abb. 4. Wien, Altlerchenfelderkirche, 1848–1861

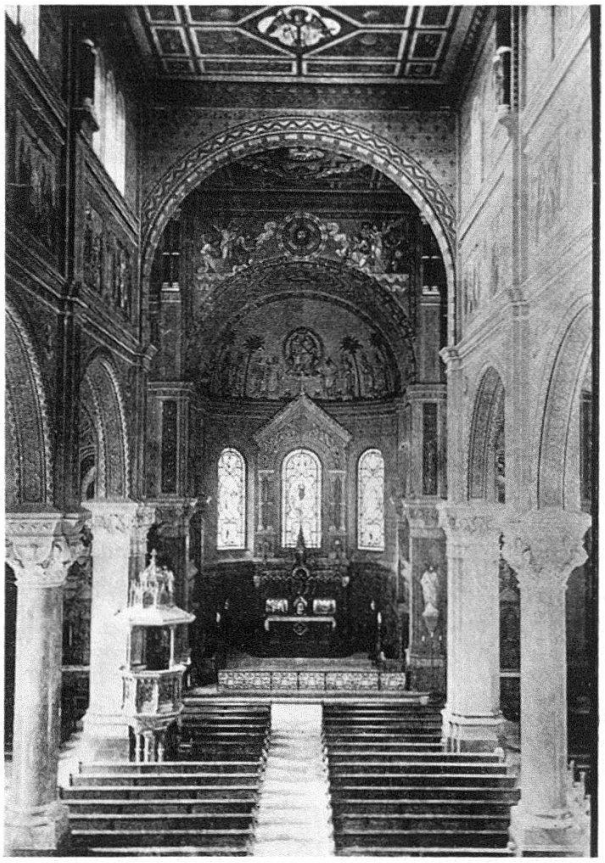

Abb. 5. Basel, Marienkirche. Innenansicht gegen den Chor

Figürlich-dekorative Malerei in der Schweiz

Seit den 1880er Jahren begann man auch in der Schweiz die Vorstellung des sakralen Architekturcharakters mit der polychromen Farbigkeit zu verbinden. Wie sehr man sich dabei mit den ausländischen Beispielen auseinandersetzte, zeigt Paul Rebers (1835–1908) von 1884 bis 1885 erbaute *Marienkirche in Basel*. Ihre intensive, alle Teile einbeziehende Polychromie beruhte auf einer fast wörtlichen Wiederholung des an der Ludwigs- und Altlerchenfelderkirche erprobten Dekorationssystems (Abb. 5). Leider ist von ihrer ursprünglichen Farbigkeit heute nichts mehr erhalten; sie wurde das Opfer einer purifizierenden Renovation. Unnötig zu sagen, daß dadurch dem Bau die Bedeutungs- und Stimmungsträger verloren gingen. Reber hatte – wie die meisten Architekten seiner Zeit – maßgeblichen Anteil an der Dekoration seiner Kirche. Dabei wollte er die Polychromie nicht auf mittelalterliche Vorbilder eingeschränkt wissen. Als er das dekorative Programm entwarf, schrieb er vor: «Form und Ornament, Farbe und Bild sollen sich dem Stilgefühl der Zeit anschmiegen, in der man lebt und nicht zu ängstlich an die traditionellen Unbeholfenheiten früherer Zeiten sich anklammern[11]». Wer demnach in diesen Malereien bloß nach den Vorbildern sucht, verkennt, daß es sich hier um zeitgemäße Malerei handelt. Hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes wie auch nach bildnerischem Reichtum und der Vollständigkeit des figürlichen Programms gehörte die Polychromie der Marienkirche zweifellos zu den bemerkenswertesten Leistungen schweizerischer Sakralarchitektur des 19. Jhs. Als ein reiner Flächenschmuck von kleinteiligem Teppichcharakter über-

zogen buntfarbige Ornamentbänder und stilisierte Ranken, in die über dreißig Medaillons, meist symbolischen Inhaltes, eingeflochten waren, die flachen Decken des Mittelschiffes und der Seitenschiffe. Auch Wandvorlagen und Bogenunterzüge wurden durch dekorative Ornamentstreifen belebt und in ihren architektonischen Kraftlinien verstärkt. Durch figürliche Malereien waren die Mittelschiffwände und der Altarraum betont. An erster Stelle steht das Leben Jesu, während die gegenüberliegende Seite von Szenen aus dem Leben Mariä geschmückt wurde. Am Triumphbogen erscheint das Schweißtuch der hl. Veronika und in der Apsiswölbung die thronende Maria mit den zwölf Aposteln. Diese in flächigem Stil gemalten Wandbilder waren das Werk des aus Offenburg stammenden Malers (Franz Joseph [1846–1926]?) Simmler, die Gemälde der beiden Seitenaltäre, Maria im Strahlenkreis und die Vision des hl. Franziskus, von Maler Bosch in Rom. Zu der einheitlichen farbigen Wirkung des Raumes trugen auch die aus den Ateliers Champigneulle in Bar-le-Duc und Wilhelm Schell in Offenburg stammenden Glasgemälde bei. Aus Rücksicht auf die farbliche Einheit wurden die Schiffsfenster mit einem einfachen Teppichmuster verglast; figürliche Darstellungen blieben dem Chor als dem räumlichen und liturgischen Höhepunkt vorbehalten.

Über den Verlust der polychromen Innenraumwirkung der Marienkirche tröstet uns die noch völlig intakte Polychromie der von Heinrich Viktor von Segesser (1843–1900) von 1892 bis 1898 erbauten *Dreifaltigkeitskirche in Bern* (Abb. 6). Sie ist wie die Marienkirche eine romanisierende flachgedeckte Basilika, was im Gegensatz zum Gewölbebau der Polychromie naturgemäß einen größeren Spielraum einräumte. Mit der Marienkirche gemeinsam ist die Dominanz eines vielteiligen farbigen Systems dekorativer Motive, das Wandflächen, Architekturglieder und die einzelnen Ausstattungsgegenstände miteinbezieht.

Wenn auch die polychrome Ausmalung aus finanziellen Gründen rund ein Vierteljahrhundert zurückgestellt werden mußte, erscheint sie heute weder als Fremdkörper noch als von untergeordneter Bedeutung. Der Grund dafür ist einleuchtend: Als der Bau 1898 vollendet wurde, ließ von Segesser die vordersten Wandflächen über den Mittelschiffarkaden als Muster für eine spätere Bemalung des gesamten Raumes vorsorglich bemalen. Damit ist eindrücklich der Anteil des Architekten auch an der Ausschmückung des Baus gezeigt. Wie Johann Georg Müller seine Altlerchenfelderkirche, so hat auch von Segesser die polychrome Gesamtwirkung seiner Kirche nicht mehr erlebt; er starb 1900, während sich die Ausschmückung der Kirche noch bis ins Jahr 1922 hinzog: 1922 vollendete August Müller (geb. 1864) seine großformatigen Bildszenen aus dem Alten und dem Neuen Testament. Diese dominieren, eingespannt in ein Netz reicher Ornamentik, die Wandflächen über den Arkadenstellungen. In der Darstellungsweise beobachten wir eine ausgesprochene Tendenz zur Stilisierung aller Formen. Diese äußert sich in den figürlichen Darstellungen wie auch in den diese begleitenden ornamentalen Malereien. Es ist ein Merkmal der Dreifaltigkeitskirche, daß die koloristische Wirkung der großformatigen Wandbilder für den Aufbau wichtiger ist als die farbig verhaltene Ornamentik. Die intensiv helle Farbigkeit der Wandbilder, das dumpfbraune Teppichmuster der Ornamente, in die wie leuchtende Edelsteine Porträtmedaillons eingestreut sind, das weiche Marmorrot der sich leicht verjüngenden Säulenschäfte und das Braungold der mit Galvanobronze verkleideten Kapitelle verdichten sich zu einer einzigartigen Raumstimmung.

Abb. 6. Bern, Dreifaltigkeitskirche. Innenansicht gegen die nördliche Langhauswand

Die dekorative Malerei

Durch das Fehlen großer zusammenhängender Wandflächen beschränkt sich die Polychromie neugotischer Kirchenräume meistens auf eine rein dekorative Ausmalung. Diese ist dafür fast immer vollständig und bestimmt wie die figürliche Malerei das Erscheinungsbild der Innenräume. Die Ausmalung erfolgte, an die Tradition mittelalterlicher Buch- und Wandmalerei anknüpfend, fast durchweg mittels stilisierter Pflanzen- und Blumenrankenmotive. Durch sie wollte man den mittelalterlichen, gotischen Charakter des Innenraumes unterstreichen, obschon in Wirklichkeit die Ornamente keine direkten Kopien gotischer Malereien sind, sondern weit mehr auf die vegetabile Formenwelt des Jugendstils vorausweisen. Hintergrundflächen füllende Rankenmotive sind aus dem ganzen Mittelalter bekannt; sie lassen sich formal von den fein ausgearbeiteten Rankentypen der Buchmalerei ableiten. In unserem Zusammenhang wichtig ist die Feststellung, daß schon damals Rankengründe im Verband mit Fresken und Teppichen auftreten, so in der Rosenroman-Handschrift des Duc de Berry um 1400[12]. Den Kern dieser Vorstellungswelt bilden Naturgefühl und Natursehnsucht der Spätgotik, die ihre schönste Verwirklichung in den Paradies- und Liebesgartendarstellungen fanden[13]. Die Inhalte der neugotischen Rankenmalereien haben sich kaum wesentlich verändert; sie wurden durch die romantische Bewegung lediglich einseitig auf ihre Stimmungsgehalte hin akzentuiert. Wir können auch im 19. Jh. mit einiger Einschränkung von einer «Verpflanzlichung der Architektur» sprechen, so wie dies Joachim Büchner für die gotischen Kirchen festgestellt hat[14]. Denn Pflanzenwerk tritt als Rahmung der Fenster und in den Leibungen der Bögen auf. Und auch die Wände werden sehr oft durch Blätter- und Blütenmotive in ihrem geschlossenen Wandcharakter aufgelöst. Unterstützt wurden diese Tendenzen durch die romantische Denkweise, hat doch Friedrich Schlegel die gotischen Kathedralen mit einem Wald verglichen. Gerade aber diese vegetabilische Waldesstimmung, wie sie uns in den Innenräumen des 19. Jhs. entgegentritt und die durch die leuchtende Skala von Grüntönen der farbigen Glasfenster zusätzlich verklärt wird (Abb. 8), ist eines der zentralen Anliegen romantischer Architektur. Der Garten- und Waldcharakter erscheint letztlich auch in den Ranken der einzelnen Ausstattungsstücke: Kanzel, Gesprenge des Altars, Sakramentshäuser, Baldachine und Taufbecken.

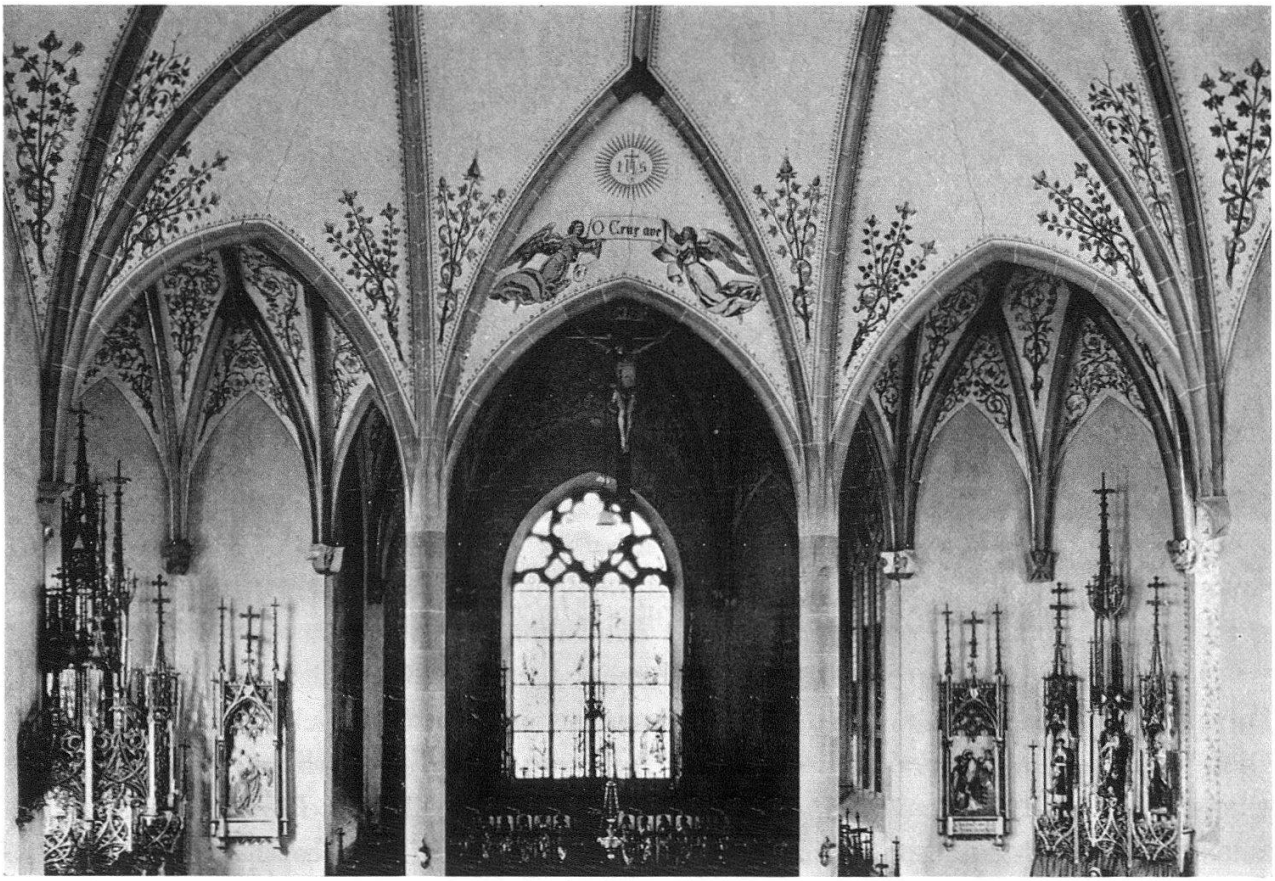

Abb. 7. Hildisrieden LU, Katholische Pfarrkirche. Innenansicht

Neben dem reinen Stimmungsgehalt dieses vielteiligen farbigen Systems, das die schmalen Wandstreifen und Gewölbefelder ausfüllt, eignet der Rankenmalerei neugotischer Räume auch ein funktioneller Charakter, wenn sie nämlich die struktiv wichtigen Teile des Baus hervorhebt und den Raum dadurch rhythmisch gliedert. Besonders deutlich wird dies in der starken Farbigkeit der Gewölbekappen. August Hardeggers (1858–1927) Kirchen in Adliswil ZH (1904), Goßau SG (1890–1891) und Hildisrieden LU (1901–1903) sind gute Beispiele für die mehr oder weniger vollständig mit reich bewegtem Blattwerk durchwachsene Gewölbebildung (Abb. 7). Dabei ist eine Steigerung der Malereien zum Chor hin unverkennbar, wodurch der Unterschied zwischen Laien- und Chorraum auch farblich sinnfällig zum Ausdrucke kommt. Zwischen dem Rippenwerk entfaltet sich in Hildisrieden wie auch in Adliswil ein Gespinst von äußerst feinnervig, spiralig bewegter Pflanzenranken, das sich teppichartig verdichtet. Dies ist ein entscheidender Schritt zur Verselbständigung des ursprünglich als reines Füllmotiv an Fensterrahmungen oder an Gewänden gedachten Rankenwerkes. Letztlich aber tendiert auch diese Dekorationsart zu einer teppichartigen Auskleidung der Raumschale. Sehr häufig herrschen dabei bunte, unrealistische Farben vor, so in der 1972 abgebrochenen Schutzengelkirche in Goßau von August Hardegger. Nicht zufällig fällt diese Tendenz mit der Ausbildung von reichen Gewölbegliederungen mit Sternzeichnungen zusammen. Denn dadurch wird die Raumdecke nicht nur illusionistisch erweitert, sondern auch der Eindruck eines kostbar geschmückten Tabernakels erweckt.

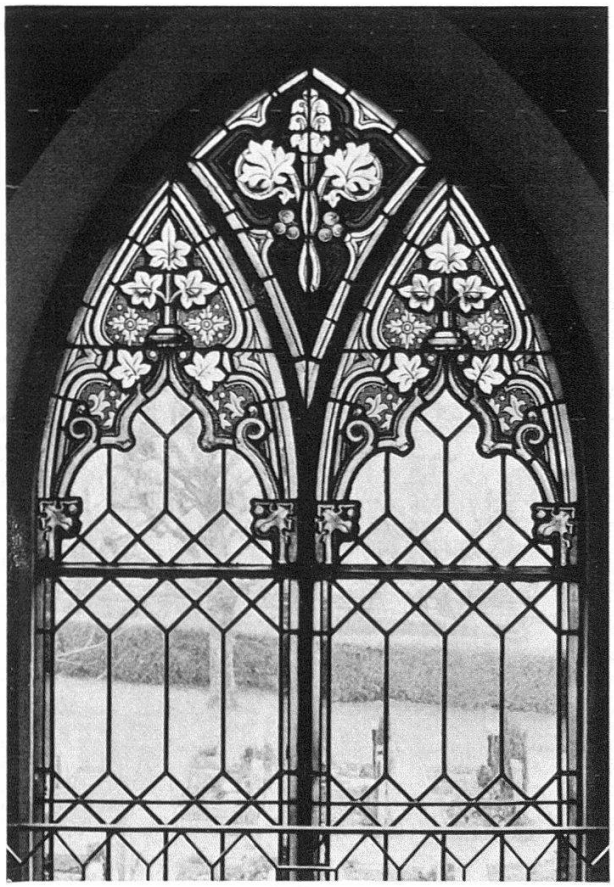

Abb. 8. Baar ZG, Reformierte Kirche von Ferdinand Stadler. Detail der Langhausfenster

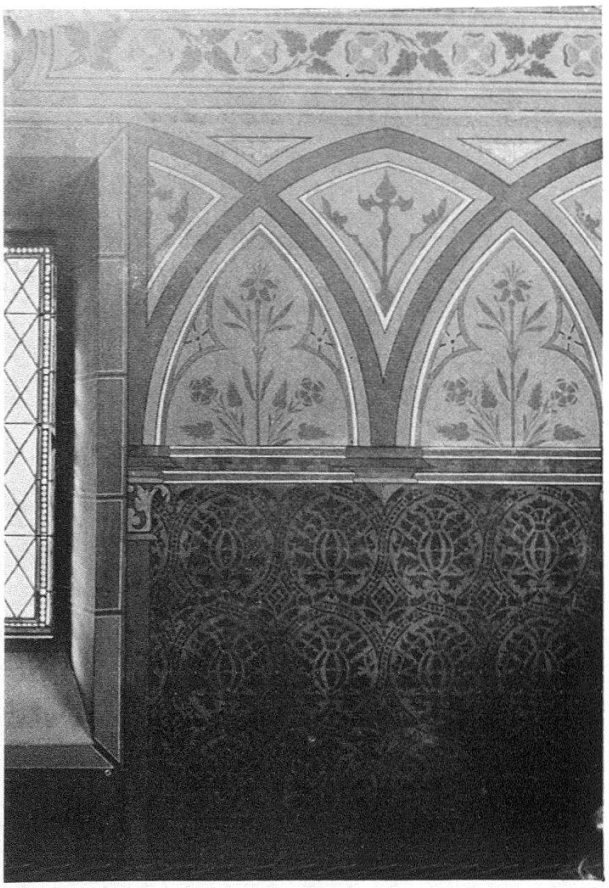

Abb. 9. Dußnang TG, Katholische Pfarrkirche. Detail der Wandmalereien

Für die bewegungschaffende Wirkung der Polychromie bietet die *katholische Kirche in Dußnang TG* (1889–1890) von August Hardegger ein ausgezeichnetes Beispiel (Abb. 10). Hier stehen die Betonung der struktiven Architekturteile durch Ornamentbänder und die pflanzliche Bemalung von Wand- und Gewölbefeldern gleichermaßen im Mittelpunkt. Aber auch die tragenden Bauteile haben eine Bemalung, die sehr oft den wahren Materialcharakter zurücktreten läßt. So wird den Pfeilern und teilweise auch den Gewölberippen eine violett-gelbliche Marmorimitation gegeben, die Kapitelle werden goldiggelb und die Basen dunkelbraun angestrichen. Als Steinfarbe herrschen an den Gewölben blau und beigegelb, an den Rippen grau und an den Wänden gelblich-weiß. Die Putzfugen sind fast durchweg weiß gezeichnet. Über diesen monochromen Grundierungen finden sich in den Zwickeln der Gewölbe Blatt- und Blumenranken in herbarienartiger Stilisierung (Titelbild). Die gerade aufschießenden kleinen Stämme der Ranken setzen in den Zwickeln der Gewölbeansätze an und sind ganz wie in spätmittelalterlichen Kräuterbüchern teils schräg abgeschnitten oder aber mit den ganzen Wurzeln dargestellt. Die Färbung der Ranken variiert zwischen einfarbig blau (in den Gewölbefeldern unter der Orgelempore) und mehrfarbig, wobei die Farben braunrot, grün, violett und hellblau vorherrschen. Die zu verschiedenen Brauntönen zusammengefaßten Blattwerkbänder, welche die Gewölbefelder dekorativ umrahmen, sind, wie auch die Fensterrahmungen, streng ornamental gefaßt. Ihren eigentlichen Anfang nimmt diese bunte Farbigkeit in einer an den Wänden herumlaufenden Tapetenmusterung von kräftigem Grün (Abb. 9). Diese geht in zuneh-

Abb. 10. Dußnang. Langhaus

mender Höhe in verschiedene Blumen- und Ornamentbänder über, hellt sich dann auf, um endlich auf Fensterhöhe farblich mit der luftigen Transparenz der Gewölbemalereien zu harmonieren (Abb. 10). Verstärkt wird diese ohnehin schon an Wirkung reiche Polychromie durch einen raschen Farbenwechsel im Chorraum und natürlich durch die vielfarbigen Glasmalereien. Eine derartig polychrome Raumgestaltung, in die sich auch die abgestuften Holztöne der Ausstattungsstücke harmonisch einordnen, entspricht in ganz besonderer Weise dem Sinn der Zeit für die unbändige Lust am künstlerischen Gestalten, am Dekorativen und an der allgemeinen Farbigkeit.

Raumbildungen wie jene der Kirche in Dußnang haben letztlich nicht viel mehr als eine gewisse Ähnlichkeit in der Motivwahl mit denen ihrer mittelalterlichen Vorbilder gemeinsam. Die freie und neuartige Farbverteilung und Akzentsetzung weisen auf Gesetzlichkeiten und Formbehandlung der gleichzeitigen Malerei und des Kunstgewerbes. Den Malern und Architekten standen nach 1850 zahlreiche Vorlagewerke bequem zur Verfügung. 1872 erschienen in Paris Edouard Liénards «Spécimens de la décoration et de l'ornementation au 19e siècle», ein Werk, das durch seine jugendstilhaften Blumenarabesken (Abb. 1) fasziniert und die Anleitung zur Ausschmückung ganzer Interieurs liefert (Erstdruck in 25 Liefgn. Leipzig/Lüttich 1863–1866). Und Karl Polischs Werk über «Moderne Decorations Motive» (1881) erzielte innert kürzester Zeit fünf Auflagen (5. Aufl. Zürich 1900). Seine vorwiegend an spätgotischen Flachschnitzereien orientierte Ornamentik (Abb. 11) dürfte in ihrem eher derben Charakter vor allem an Profanbauten

Anwendung gefunden haben. Als mögliches Beispiel seien einzig die Ornamentbänder an der Decke der Spielhalle des Schulhauses am Hirschengraben in Zürich (1892–1893) genannt. Johann Rudolf Rahns Arbeit über Flachschnitzereien in der Schweiz[15] hat, wenn auch nicht direkt als Vorlagewerk gedacht, so doch indirekt als solches gewirkt.

André Meyer

Résumé

Le goût d'orner d'une polychromie l'intérieur des églises dura de 1830 à 1920. Les peintures visent à alléger les murs, les transforment en tapisserie et métamorphosent l'architecture en un sanctuaire de mysticisme romantique. Souvent les motifs peints, couvrant les murs et le plafond, conjuguent des effets à la fois monumentaux et décoratifs, suivant en cela certains modèles italiens des XIVe et XVIe siècles. Les encadrements sont en général plats, alors que les panneaux figurés sont traités en profondeur suivant l'usage du XVe siècle. Mais précisément, sur cette répartition des procédés décoratifs, on fut loin de s'accorder. Des dallages polychromes et des vitraux accentuent encore l'effet des couleurs.

Un Suisse, Johann Georg Müller, se distingua en ce genre en concevant une église entièrement peinte: c'était l'Altlerchenfelder Kirche, à Vienne, dont l'exécution ne fut réalisée qu'après la mort de l'artiste (1848–1861). Ce décor s'inspirait de modèles fameux: l'église Saint-Louis, à Munich, et l'église Saint-Apollinaire, près de Remagen.

C'est relativement tard qu'apparaît en Suisse même, dans les églises, le décor à figures peintes. Citons l'exemple précoce et complet de la Marienkirche, à Bâle, dû à l'architecte Paul Reber (1884–1885); malheureusement la peinture fut anéantie à la suite d'une restauration de l'édifice. Il nous reste, en revanche, le décor peint de l'église de la Trinité, à Berne (1892–1898): il fut commencé par l'architecte Heinrich Viktor von Segesser et terminé, en 1922 seulement, par August Müller. L'effet spatial obtenu par la peinture est, il faut l'avouer, surprenant!

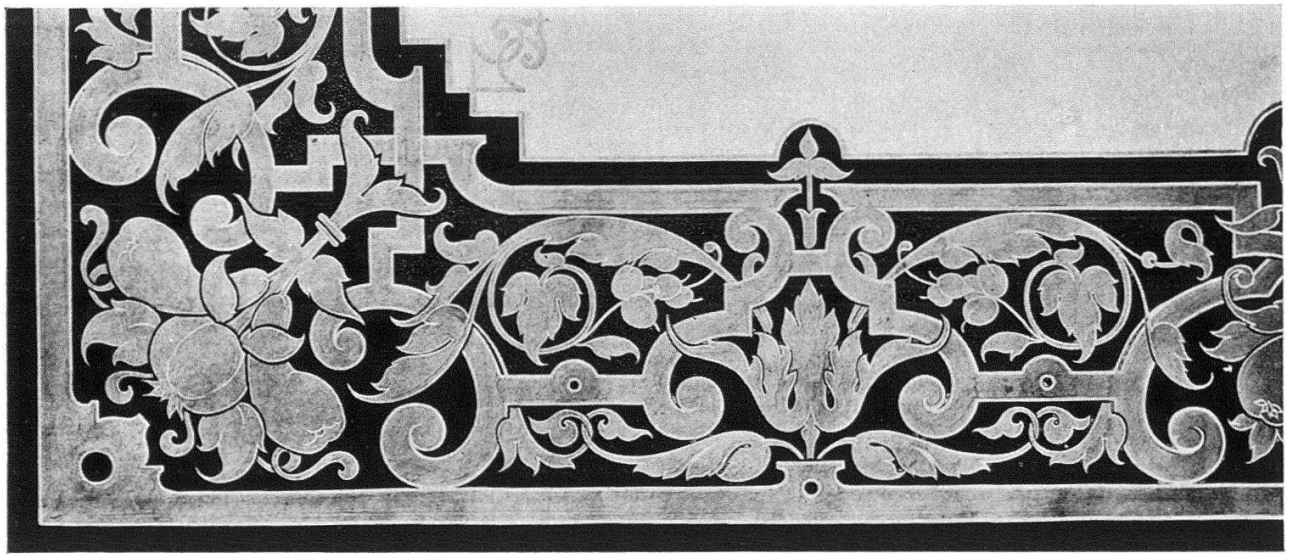

Abb. 11. Vorlage für Ornamentband von Karl Polisch (5. Aufl., 1900)

Dans les églises néo-gothiques, la peinture est en général purement décorative, car les grandes surfaces font défaut; le motif des rinceaux domine alors. Les artistes s'inspirent de la miniature ancienne, beaucoup plus souvent que de la peinture murale. L'imitation, assez libre, évoque souvent l'impression d'un paysage boisé et mélancolique. Cela est vrai surtout des églises construites par l'architecte August Hardegger, et qu'il fit décorer selon ce principe. Des projets publiés en grand nombre inspiraient les réalisateurs.

Anmerkungen:

[1] W. M. L. DE WETTE, *Gedanken über Malerei und Baukunst, besonders in kirchlicher Beziehung*, Berlin 1846, S. 52.

[2] Vgl. hierzu HERMAN RIEGEL, *Cornelius, der Meister der deutschen Malerei*, Hannover 1866, S. 117–153, 410–412.

[3] HEINRICH HABEL, *Der Münchner Kirchenbau im 19. und frühen 20. Jh.* (= [*Festschrift*] *Deutscher Kunstverlag*, 1921–1971), München/Berlin 1971, S. 20.

[4] Über die Ludwigskirche vgl. HABEL (wie Anm. 3). – ALBRECHT MANN, *Die Neuromanik: eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jhs.*, Köln 1966, S. 58–62.

[5] WALTER EULER, *Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle* (= *Basler Studien zur Kunstgeschichte*, N. F., IX), Basel 1967.

[6] Zitiert nach GEORG GERMANN/HERBERT RODE, «Neugotische Blattkapitelle», in: *Kölner Domblatt*, XXXIII/XXXIV (1971), S. 232.

[7] Über die Altlerchenfelderkirche vgl. STEPHAN SEELIGER, «Die Altlerchenfelder Kirche in Wien», in: *Das Münster*, XVIII (1965), S. 415–420. – Über die gleichzeitig ausgemalte Kirche Saint-Vincent-de-Paul in Paris vgl. KARL HAMMER, *Jacob Ignaz Hittorff, ein Pariser Baumeister, 1792–1867*, Stuttgart 1968, S. 153–172.

[8] Über Johann Georg Müller vgl. ERNST FÖRSTER, *Joh. Georg Müller, ein Dichter- und Künstlerleben*, St. Gallen 1851. – BORIS I. POLASEK, «Joh. Georg Müller, ein Schweizer Architekt, Dichter und Maler, 1822–1849», in: *Neujahrsblatt des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen*, IIIC (1957), S. 1–36.

[9] Schon für den ersten Altlerchenfelder Wettbewerb hatte Kuppelwieser ein Freskenprogramm entworfen, und 1848/49 wurde er von Johann Georg Müller gebeten, in die Baupläne den Freskenschmuck einzuzeichnen. Vgl. auch SEELIGER (wie Anm. 7).

[10] FRIEDRICH SCHLEGEL, *Reisenotizen 1804/1805*. Hier benutzt *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, IV, 1. Abt., München/Paderborn/Wien 1955.

[11] PAUL REBER, «Römisch-katholische Marienkirche in Basel», in: *Schweizerische Bauzeitung*, VII (1886), S. 159.

[12] Paris, Bibliothèque nationale, 380, fol. 1.

[13] Vgl. hierzu EVA BÖRSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*, Berlin 1967.

[14] JOACHIM BÜCHNER, «Über die dekorative Ausmalung spätgotischer Kirchenräume in Altbayern», in: *Mouseion: Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln 1960, S. 184–193.

[15] JOHANN RUDOLF RAHN, «Über die Flachschnitzereien in der Schweiz», in: *Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich*, Zürich 1898, S. 171–206.

Abbildungsnachweis: Öffentliche Basler Denkmalpflege: 5. – Thurgauische Denkmalpflege, Frauenfeld (Aufnahme André Meyer): 10. – G. Germann, Bottmingen: 2, 3, 4. – Verf.: 6, 7, 8, 9.