Kathedralstiftung der Diözese Chur

DOMSCHATZ UND TODESBILDER

Sonderdruck aus Bündner Jahrbuch 2019

Impressum
Sonderdruck aus dem Bündner Jahrbuch 2019, Seiten 131–158
Tardis Verlag Chur 2018
Umbruchgestaltung und Druck: Casutt Druck & Werbetechnik AG, casutt-gruppe.ch
Zu beziehen bei der Bischöflichen Kanzlei, Hof 19, 7000 Chur

INHALT DOMSCHATZ UND TODESBILDER

5 **Ein würdiger Ort für den Domschatz und die Todesbilder: ein glückliches Ende und ein Höhepunkt der Kathedralrestaurierung**
Georg Mörsch

7 **Raum für den Domschatz und die Todesbilder im Bischöflichen Schloss**
Gion Signorell

13 **Der Churer Domschatz**
Anna Barbara Müller-Fulda

19 **Zu den Churer Todesbildern aus restauratorischer Sicht**
Doris Warger

25 **Die Todesbilder im Bischöflichen Schloss in Chur**
Gaby Weber

Ein würdiger Ort für den Domschatz und die Todesbilder: ein glückliches Ende und ein Höhepunkt der Kathedralrestaurierung

Georg Mörsch

Der Domschatz der Kathedrale von Chur wird im Bischofspalast einen privilegierten Ort erhalten: In unmittelbarer Nähe zur Kathedrale und im Amtssitz des Bischofs selbst ist der räumliche Zusammenhang zwischen Gotteshaus und der Präsentation des Schatzes funktional richtig und inhaltlich unmittelbar sinnfällig. Kennt man die Unterbringung des Schatzes vor der Restaurierung des Gotteshauses – und bevor er während der Restaurierungsarbeiten Gastrecht im Rätischen Museum erhielt –, dann ist der neue Ort für den Domschatz und die zusätzlich zum Museumsinhalt hinzugefügten Todesbilder ein ebenso grosser wie unverhoffter Gewinn – unverhofft, weil zunächst mit der baulichen und funktionalen Änderung der Kathedralsakristei und damit der Auslagerung des in deren Räumlichkeiten untergebrachten Schatzes ein neuer Ort für den Domschatz keineswegs zur Disposition stand.

Wie glücklich die gefundene Lösung jetzt ist, zeigt sich nicht nur daran, dass in Zukunft der interessierte Besucher seine Besichtigung der Kathedrale mit derjenigen der Domschatzkammer verbinden kann, sondern findet auch eine noch wesentlichere Qualität in der Übereinstimmung der Einrichtung dieses Museums mit den Grundsätzen der Kathedralrestaurierung, die nach einhelliger Meinung von Fachwelt und Besucherschaft zu den geglücktesten Restaurierungsleistungen der Schweiz in den letzten Jahrzehnten gehört und auch in der internationalen Fachwelt hohe Anerkennung geniesst.

Lässt man den Raum der Kathedrale für sich sprechen, dann erstrahlt er keineswegs «in neuem (oder altem) Glanz», sondern hat nur in vielen Elementen an Erkennbarkeit, Vielfalt und Präsenz gewonnen. Was restauratorisch zu umsorgen war, wurde gesichert, gereinigt und mit konservatorischen Massnahmen zu neuer Wirkung im Gesamtgefüge gebracht. Was unbedingt bereinigt werden musste, z. B. die Generationen von behelfsmässigen Installationen, wurde ersatzlos entfernt oder ersetzt; was erneuert werden musste, wie z. B. die nicht mehr zu reparierende Orgel, wurde mit Gewinn für die musikalischen Möglichkeiten und für die räumliche Wirkung der Kathedrale erneuert – erkennbar als kreatives Zeichen unserer Zeit. Das übergeordnete Ziel dabei war stets die konkrete Erhaltung aller wichtigen Spuren aus der Biografie des Bauwerks und ihren angemessenen Anteil an der Wahrnehmung des Betrachters, eine Forderung, die sich aus den vielen radikalen Restaurierungen des 19. Jahrhunderts in der Denkmalpflege Europas herausgearbeitet hat, deren Umsetzung aber auch heute noch häufig mühsam erstritten werden muss.

Diese Grundsätze wurden selbst bei scheinbar kleinen Massnahmen berücksichtigt, so z. B., wenn zwar ein neu gestalteter Taufstein in die Nähe des Zelebrationsaltars gesetzt wurde, der alte Taufstein beim Haupteingang aber nicht etwa als funktionslos entfernt wurde, sondern jetzt als Weihwasserspender dient. Begreift man solche Massnahmen nicht nur als ästhetische Eingriffe, sondern als Konsequenzen aus dem Verständnis des Baudenkmals, dann rücken auch die Objekte des Domschatzes ins Zentrum der Erhaltung der Kathedrale. Denn wenn man sie nur wahrnimmt als imponierenden und reich ausgestatteten Raum, dann vergisst man, dass dieser Raum geschaffen und dann in vielfältigen Formen genutzt wurde als Ort der Liturgie. Von ihrem Reichtum und der Vielfalt der heiligen Feier geben neben

den liturgischen Texten die geweihten materiellen und durch Gebrauch geadelten liturgischen Objekte, Gefässe, Reliquiare, Paramente etc. sinnfälligen Ausdruck. Bedenkt man, dass im Leben der Kirche z. B. Reliquien häufig der Grund für die Wallfahrten der Gläubigen ganzer Länder waren und oft heute noch sind, begreift man, wie zentral diese materielle und geistig verstandene Spur im Leben der Christenheit war. Die Umsorgung und Präsentation eines Domschatzes ist in diesem Sinne nicht nur museale Aufgabe, sondern weit darüber hinaus die Erfüllung der Pflicht, der heutigen Gemeinde anhand der materiellen Überlieferung ihren Weg als geschichtlichen Heilsweg zu erläutern. Das Denkmalstaunen, das vor jeder menschlichen Spur aus der Vergangenheit möglich ist und häufig zum Wunsch nach Erhaltung solcher Spuren führt, richtet sich, werden die Objekte in einer Schatzkammer wie der in Chur einfühlsam erklärt, neben der Faszination vor der handwerklichen Geschicklichkeit und der künstlerischen Erfindung zwangsläufig auf die theologischen und liturgischen Inhalte, denen diese Dinge dienten.

Besonders glücklich fügt es sich, wenn sich bei den in der Schatzkammer aufbewahrten Gegenständen nicht nur die Beziehung zwischen der einstigen liturgischen Bedeutung und der Entstehung eines Kelches, einer Monstranz, eines Vortragekreuzes in einer besonderen Stiftung aufzeigen lässt, sondern wenn sich diese Beziehung auch bis heute im Gebrauch der Objekte des Schatzes weiterführen lässt. In vielen Gemeinden, Diözesen und Kirchenprovinzen hat sich bis in unsere Zeit der Brauch erhalten, an besonders wichtigen Festen, an Prozessionen oder Wallfahrten Bestandteile des Kirchenschatzes mitzuführen oder zur Verehrung auszustellen. Das Kirchenjahr und der Heiligenkalender bieten eine Fülle von Anlässen, den Kirchenschatz als lebendiges Erbe in Gebrauch zu zeigen. Wie das Bauwerk dank Erhaltung und Nutzung immer wieder Zuwendung und sorgfältige Erhaltung erhält, z. B. infolge eines nachhaltigen Pflegeplans, so kann auch der Umgang mit ausgewählten liturgischen Geräten eines Kirchenschatzes vielfältige Gelegenheit für den Beweis ihrer Sinngebung und Nutzung geben. Auch hier zeigt sich auf besonders schöne und direkte Weise, dass das Domschatzmuseum nur wenige Schritte von «seiner» Kathedrale entfernt ist und dass diese Nachbarschaft auch zur inhaltlichen Nähe werden kann.

Der zweite Teil des Museumsbestandes, vom ersten räumlich deutlich getrennt, ist der Zyklus der Todesbilder, der seinen neuen Platz im Untergeschoss des Bischofspalastes, dem ehemaligen Weinkeller, gefunden hat. Als kunsthistorisch hochbedeutendes Ensemble würden die 25 Bildfelder dieser ehemaligen Fachwerkwand auch jedem internationalen Kunstmuseum gut anstehen. Als unmittelbare Umsetzung eines Holzschnittzyklus von Hans Holbein dem Jüngeren ins Medium der Wandmalerei ist der Totentanzzyklus von Chur ein bedeutendes Werk der europäischen Kunstgeschichte und mit seinen Bildinhalten ein wirkmächtiger Beleg für die Beschäftigung mit einem Thema, das über Jahrhunderte in Spätmittelalter und Neuzeit Dichtung und bildende Kunst intensiv beschäftigte. Als «Ars Moriendi», als Kunst, dem eigenen Tod erschüttert und bussfertig ins Auge zu schauen, dienen die Texte und Bilddarstellungen zu diesem Thema unmittelbar dem Zweck, den Weg und den letzten Schritt ins ewige Leben zu finden. In diesem Sinne findet auch dieser scheinbar so andere Teil des Domschatzmuseums seinen richtigen Ort im neuen Museum, dort, wo diese Malerei 1543 entstand und für 350 Jahre blieb.

Georg Mörsch, geboren 1940 in Aachen, jahrzehntelang lehrender Kunsthistoriker und Denkmalpfleger an der ETH Zürich, Mitglied der Kathedralstiftung

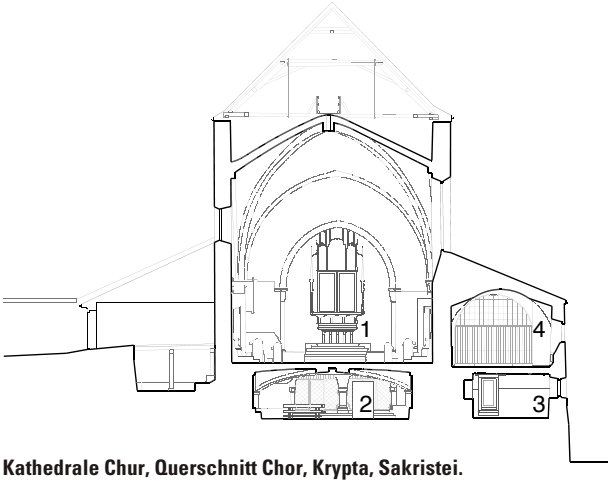
Raum für den Domschatz und die Todesbilder im Bischöflichen Schloss

Gion Signorell

Ausgangslage

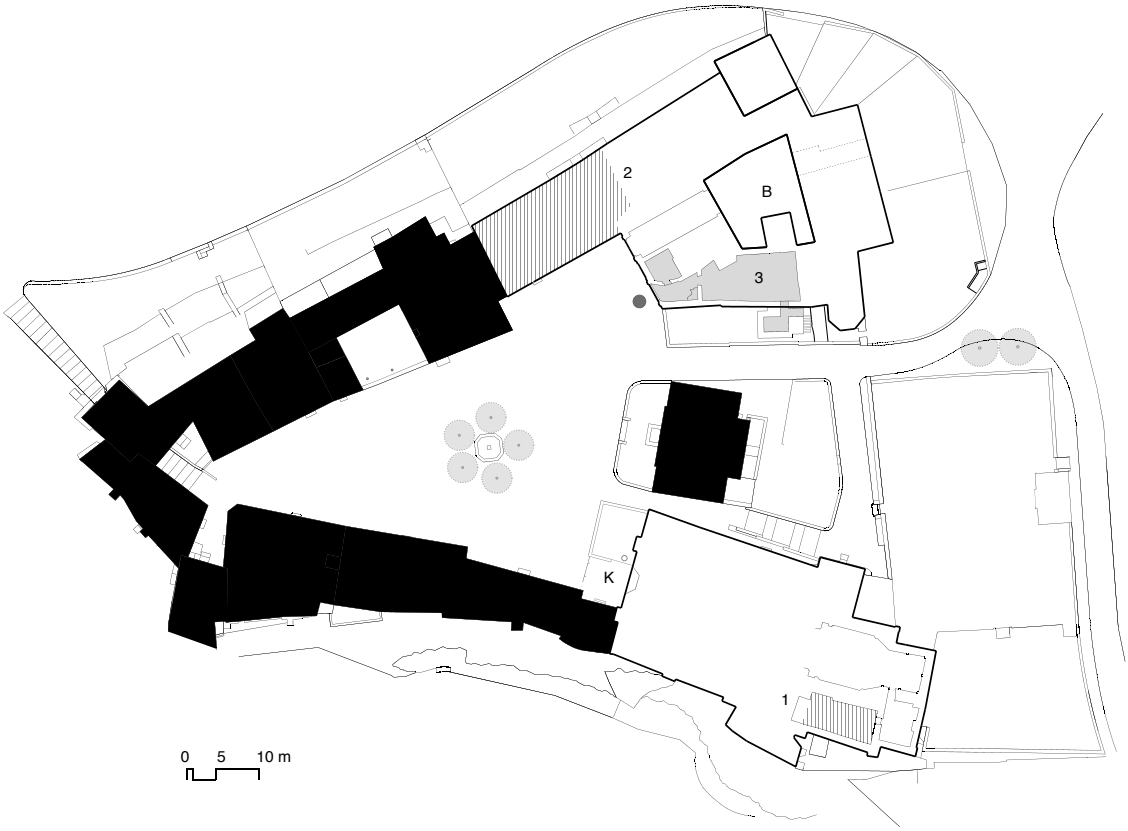
In den Jahren von 1997 bis 2007 war die Architektengemeinschaft Rudolf Fontana Partner und Gion Signorell in Chur für das Konzept für die Restaurierung der Kathedrale St. Mariæ Himmelfahrt in Chur und deren Umsetzung verantwortlich. Im Zuge der Restaurierung musste neuen bzw. veränderten Bedürfnissen von der Kathedralstiftung entsprochen werden. Dies blieb nicht ohne Folgen für den Churer Domschatz, der zu diesem Zeitpunkt grösstenteils in der unteren Sakristei ausgestellt war. Die nördliche Wandnische, im Raum aufgestellte Vitrinen und Regale dienten zum Aufbewahren der Objekte. Dieser Ausstellungsort erfüllte nur marginal die erforderlichen Ansprüche an Objektsicherheit. Die untere Sakristei sollte nun in ihre ursprüngliche Bestimmung zurückgeführt werden. Die Verbindung von der oberen in die untere Sakristei bedurfte daher einer Verbesserung. Die Platzzuweisung für technische Geräte sowie die Inneneinrichtung für die Aufbewahrung der Paramente und liturgischen Geräte mussten gewährleistet sein. Das Kirchenschiff war von der unteren Sakristei her besser über die Krypta erreichbar, was besonders für ältere Priester eine merkliche Verbesserung brachte.

Untere Sakristei als Ausstellungsort des Domschatzes bis 2002.
(Foto O. Emmenegger & Söhne AG, 1998)



Kathedrale Chur, Querschnitt Chor, Krypta, Sakristei.
1 Chor; **2** Krypta; **3** Untere Sakristei; **4** Obere Sakristei
(Zeichnung ARGE Fontana/Signorell, 2008)

Seit 2002 bis heute befindet sich der Domschatz im Kulturgüterschutzraum des Rätischen Museums in Haldenstein. Er ist grösstenteils restauriert und fachmännisch gelagert. Der breiten interessierten Öffentlichkeit bleibt ein Einblick in dieses bündnerische Kulturgut jedoch verwehrt. Um den Domschatz in Zukunft in der Nähe der Kathedrale aufbewahren und ausstellen zu können, erarbeitete ein Ausstellungsteam (Anna Barbara Müller-Fulda, Luciano Fasciati, Armon Fontana) ein Ausstellungskonzept. Auf dessen Basis hat die Architektengemeinschaft Fontana/Signorell für die Räumlichkeiten der heutigen Verwaltung (Hof 15) und die daran angrenzenden Räume im Nordflügel des Bischöflichen Schlosses ein Projekt verfasst. Im März 2006 übergaben die Architekten der Kathedralstiftung ein detailliertes Plandossier mit Kostenvoranschlag. Diese Arbeiten waren von der damaligen Fachkommission der Restaurierung der Kathedrale begleitet worden.



Hofbezirk, Situationsplan.
K Kathedrale; **B** Bischöfliches Schloss; **1** Standort Domschatz bis 2002; **2** Standort Domschatz und Todesbilder, Projekt 2006; **3** Standort Domschatz und Todesbilder, aktuelles Projekt. (ARGE Fontana/Signorell, 2008/12)

Das Nutzungskonzept 2008 des für die Restaurierung des Bischöflichen Schlosses beauftragten Architekturbüros Jüngling/Hagmann sah einen neuen Standort des Museums vor. Auf Grund struktureller Veränderungen im Innern des Schlosses konnte das Projekt 2006 allerdings nicht weiterverfolgt werden. Der Südflügel des Bischöflichen Schlosses, der in unmittelbarer Nähe der Kathedrale liegt, soll nun neuer Ort der Präsentation von Domschatz und Totentanz (der Churer Todesbilder) werden.

Zuständigkeit/Projektorganisation

Eine spezielle Vereinbarung zwischen der Mensa Episcopalis Curiensis (Mensa) und der Kathedralstiftung umschreibt unter anderem die Arbeitsteilung für die Einrichtung des Domschatzmuseums und der dafür beauftragten Architekten. Die Architekten Jüngling/Hagmann Chur sind für die Restaurierung des Schlosses und die Rohbauhülle des Museums verantwortlich. Die Arbeitsgemeinschaft Liesch Architekten/Signorell, vormals Fontana/Signorell, plant den Innenausbau für die Präsentation des Churer Domschatzes und der Churer Todesbilder.

Mit der Bildung des Ausschusses Kunst und Architektur war eine weitere strukturelle Voraussetzung geschaffen. Diese Arbeitsgruppe (Dr. P. Curdin Conrad, Dompropst Christoph Casetti, Dr. Benno Schubiger, Anna Barbara Müller-Fulda, Dieter Jüngling, Gion Signorell) ist auf die musealen Anliegen fokussiert und begleitet die weiteren Arbeiten zum Projekt *Präsentation des Domschatzes und der Todesbilder.* Weitere Kommissionen sind, der oben erwähnten Vereinbarung zwischen Mensa und Kathedralstiftung entsprechend, für Finanzierungsfragen und Arbeitsvergaben zuständig.

Bischöfliches Schloss,
Museum Eingangshalle.
(Perspektive ARGE Liesch/Signorell, 2017/18)

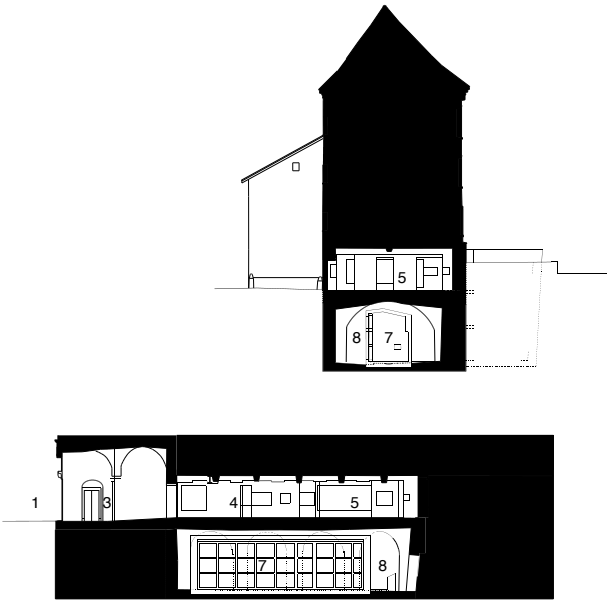
Bischöfliches Schloss, Westfassade.
(Foto Mazzetta Menegon Partner AG, Überarbeitung ARGE Liesch/Signorell, 2017)

Bischöfliches Schloss,
Innenraum Domschatzkammer, Liturgie.
(Perspektive ARGE Liesch/Signorell, 2017/18)

Das Projekt am neuen Standort im Südflügel des Bischöflichen Schlosses

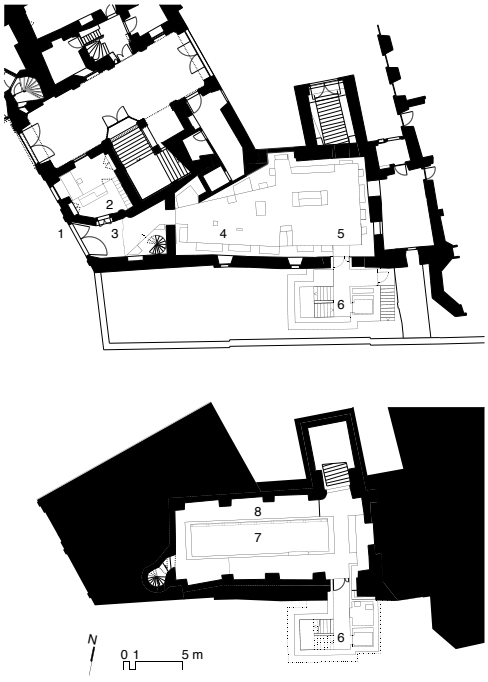
Der Zugang zu den Ausstellungsräumen erfolgt vom Hof her. In der barocken Westfassade des Bischöflichen Schlosses befinden sich symmetrisch angeordnet zwei hölzerne repräsentative Portale. Durch das rechte Tor gelangt man in die überhöhte, gewölbte Eingangshalle. Ein Durchgang führt links zum Empfang mit Museumsshop. Die dafür Verantwortlichen übernehmen gleichzeitig die Pförtnerfunktion für das linke Tor zum Bischöflichen Schloss. Vom Foyer im Erdgeschoss gelangt man geradeaus in den eigentlichen Museumsraum. In der neuen Domschatzkammer wird bei der Präsentation der einzelnen Themen eine konzeptionelle und inhaltliche Steigerung angestrebt, ähnlich dem Durchschreiten einer Kathedrale von West nach Ost.

Der Besucher beginnt seinen Rundgang im Foyer mit weltlichen Themen. Im Anschluss wird er dann über die Geschichte des Bistums weiter zum Themenbereich Liturgie geführt. Schliesslich gelangt er zum «Heiltum» (Reliquienschatz einer Kathedrale), dem Höhepunkt der Ausstellung.



0 1 5 m

Bischöfliches Schloss, Quer- und Längsschnitt, Domschatzkammer und Präsentation Todesbilder.
1 Zugang Ausstellung Domschatz und Todesbilder; **3** Eingangshalle; **4** Domschatz Liturgie; **5** Domschatz Heiltum; **7** Todesbilder; **8** Historischer Gewölbekeller (ehemals Weinkeller)
(Zeichnung ARGE Liesch/Signorell, 2017/18)



Bischöfliches Schloss, Grundriss Erdgeschoss Domschatzkammer, Untergeschoss Präsentation Todesbilder.
1 Zugang Ausstellung Domschatz und Todesbilder; **2** Billette und Shop; **3** Eingangshalle; **4** Domschatz Liturgie; **5** Domschatz Heiltum; **6** Treppenhaus Erschliessung; **7** Einhausung Todesbilder; **8** Historischer Gewölbekeller (ehemals Weinkeller)
(Zeichnung ARGE Liesch/Signorell, 2017/18)

Anschliessend an die Präsentation des Domschatzes gelangt man über die Treppe oder den Lift in den mit Tonnen überwölbten Untergeschossraum. Hier wird der Bilderzyklus der Churer Todesbilder ausgestellt. Die Ausstellungsräume sollen nicht nur besucherfreundlich, sondern auch behindertengerecht gestaltet werden.

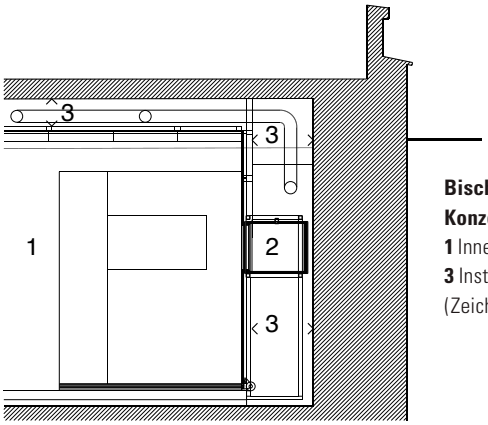
Inwieweit die karolingischen Flechtwerkfragmente mit dem Ausstellungsgut des Domschatzes und der Todesbilder repräsentativ und aussagekräftig integriert werden dürfen, bedarf noch der Klärung in museumsdidaktischer Hinsicht.

Eine besondere Schwierigkeit bei der Präsentation des gesamten Ausstellungsgutes wird die Planung von Klima und Beleuchtung sein. Auch hier kann nur eine enge Zusammenarbeit mit Restauratoren und Fachplanern zielführend sein. Die unterschiedlichen Materialien der Domschatzobjekte erfordern eine entsprechende Reaktion bei der Konstruktion und Gestaltung der Vitrinen bzw. Gehäuse.

Im Erdgeschoss werden – der historischen Bausubstanz vorgelagert – die Vitrinen in einer bewegten Schleifenform konzipiert. Im rückwärtigen Hohlraum unter und über den Vitrinennischen liegen die Leitungen für die Versorgung mit Luft, Licht, Sicherheit und Audio für den musealen Raum sowie für die einzelnen Vitrinen. Der Domschatzinnenraum als Kammer und Hülle in Holz (Eiche) unterstützt die sinnliche Qualität der edlen Objekte und weist dezent auf die Bedeutung des wertvollen Kulturgutes hin. Zudem soll eine zurückhaltende Raumverdunkelung die Fokussierung auf die Domschatzobjekte verstärken.

Das Untergeschoss, ursprünglich ein Weinkeller, war ein hervorragender Ort für die Aufbewahrung des in Eichenfässern gelagerten Weines aus den bischöflichen Weinbergen, weil die klimatischen Bedingungen dies auch zuliessen. Für die Aufbewahrung der Todesbilder hingegen ist das Klima weniger förderlich. Die Bildtafeln sollen in einem eigens dafür erstellten autonomen und klimagerechten Gehäuse ausgestellt werden. Der

Bischöfliches Schloss, Innenraum Domschatzkammer, Heiltum. (Perspektive ARGE Liesch / Signorell, 2017/18)



Bischöfliches Schloss, Domschatzkammer, Konzeptvorschlag, Vitrinenkonstruktion.
1 Innenraum Domschatzkammer; **2** Vitrine;
3 Installationsraum
(Zeichnung ARGE Liesch / Signorell, 2017/18)

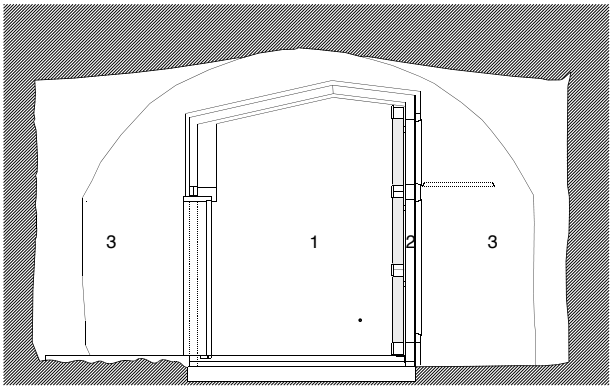
gewölbte historische Innenraum wird konserviert und bleibt für die Besucher einsehbar bzw. erlebbar.

Die Gemälde befanden sich ursprünglich (bis 1882) im ersten Stock an der Korridorwand im Südflügel des Bischöflichen Schlosses. In etwa an gleicher Lage und in ähnlichen Raumverhältnissen, allerdings zwei Geschosse tiefer, liegt der neue Ort, wo der Bilderzyklus gezeigt werden kann.

Der Churer Totentanz, so die volkstümliche Bezeichnung des Bildzyklus, kam als Leihgabe 1882 ins Rätischen Museum und war bis im Jahre 1976 im Erdgeschoss öffentlich zugänglich. Die Reihenfolge der Bilder entspricht derjenigen im Rätischen Museum. Allerdings war die Präsentation raumbedingt dreimal abgewinkelt. Am neuen Standort im hölzernen Gehäuse können die Bilder auf einer Reihe, vergleichbar wie vor 1882 im Korridor des Bischöflichen Schlosses, aufgestellt und wahrgenommen werden.

Das Museum für den Domschatz und die Todesbilder fügt sich hervorragend in die Bündner Museumslandschaft ein. In der Stadt Chur wird mit ihm das Museumsangebot (Naturhistorisches Museum, Kunstmuseum, Rätisches Museum) merklich und gehaltvoll erweitert.

Bischöfliches Schloss, Innenraum, Einhausung Todesbilder.
(Perspektive ARGE Liesch/Signorell, 2017/18)



Bischöfliches Schloss, Konzeptvorschlag, Konstruktion, tragendes Gerüst für die Gefache für die Todesbilder, Einhausung.
1 Innenraum Einhausung; **2** Konstruktionsgerüst Aufstellung der Gefache für die Todesbilder; **3** Innenraum historischer Gewölbekeller (ehemals Weinkeller)
(Zeichnung ARGE Liesch/Signorell, 2017/18)

Gion Signorell, 1949 in Savognin geboren, ist seit 1984 freiberuflich als Architekt sowie als Zeichner und Plastiker tätig.

Der Churer Domschatz

Anna Barbara Müller-Fulda

Der Churer Domschatz setzt sich grösstenteils aus Reliquiaren und liturgischen Geräten zusammen. Die bedeutenden Kunstwerke gehörten ursprünglich zur mittelalterlichen Ausstattung der Kathedrale Mariae Himmelfahrt und der Klosterkirche St. Luzi. Sie illustrieren eindrücklich die 1500 Jahre kirchliche Kulturgeschichte von der Bistumsgründung im 4. Jahrhundert bis heute.

Über die Objekte des Churer Domschatzes geben aus früherer Zeit drei Inventare Auskunft, zwei davon in lateinischer, eines in deutscher Sprache.[1] Im 19. Jahrhundert erschienen erste Publikationen über den Churer Domschatz. So zählte Jacob Burckhardt 1857 in seiner «Beschreibung der Domkirche von Chur» bereits einige Kunstwerke des Domschatzes auf. 1895 veröffentlichte Émile Molinier die Monografie «Le trésor de la cathédrale de Coire» in Paris. Die ausführlichste Beschreibung findet sich im siebten Band der «Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden», den Erwin Poeschel 1948 verfasste.[2] Die Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte gab vierzig Jahre später den Kunstführer «Das Dommuseum in Chur» heraus.[3]

In den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts veranlasste der kunstinteressierte Bischof Christianus Caminada, dass in der unteren Sakristei der Churer Kathedrale eine Domschatzkammer eingerichtet wurde. Der Bestand des kleinen Museums wurde im Laufe der Jahre immer wieder erweitert.

Als im Jahre 2002 die Restaurierungsarbeiten im Innern der Kathedrale Chur begannen, konnte der inzwischen inventarisierte Churer Domschatz in den Kulturgüterschutzraum des Rätischen Museums in Haldenstein überführt werden. Von Dezember 2003 bis zum Ende der Kathedralrestaurierung 2007 fand eine Auswahl der bedeutendsten Werke des Churer Domschatzes Aufnahme in einem Ausstellungsraum des Rätischen Museums. Seit 2007 ist der Domschatz nicht mehr öffentlich zugänglich.

Die Ausstellung

Möchte man einen Domschatz ausstellen, so ist es wichtig, sich vor Augen zu führen, dass ein Domschatz ein kirchlicher Schatz und somit nicht reines Museumsgut ist. Hier unterscheidet er sich wesentlich von weltlichen Schätzen, wie sie sich in einem historischen oder kunsthistorischen Museum befinden. Weltliche Schätze werden bewusst ausgestellt und sind kaum mehr zum täglichen Gebrauch bestimmt. Die liturgischen Geräte eines Domschatzes hingegen können bis heute im Gottesdienst verwendet werden. Selbst wenn dies aus konservatorischen Gründen nicht mehr möglich ist, bewahren sie doch die Aura als Kultgegenstände und vermitteln dem Betrachter nicht nur historische, kunsthistorische oder kunsttechnologische Erkenntnisse, sondern lassen ihn auch an ihrer ursprünglichen Bestimmung als Teil der Glaubensverkündung teilhaben. Ein Domschatz ist also nicht einfach eine wahllose Anhäufung von Schätzen. Sein Zweck besteht darin, liturgische Gegenstände zur Ehre Gottes, hergestellt mit hohem künstlerischem und materiellem Aufwand, aufzubewahren. Ein Domschatzmuseum sollte sich daher in unmittelbarer Nähe der Kathedrale befinden.

Die Vielfalt der Objekte, die zum Churer Domschatz gehören, macht es möglich, das künftige Museum in vier Themenbereiche zu gliedern und so eine inhaltliche Steigerung zu erzielen. Diese führt den Besucher aus dem weltlichen Bereich

Bronzener Kreuzfuss. Der untere Teil zeigt den Garten Eden, der obere Adam, der seinem Sarg entsteigt. Um 1130–40. H 21.5 cm; B 17.2 cm. Inv.-Nr. KR.V.1. (Foto Rätisches Museum)

Ehemaliges Chorbogenkreuz der Kathedrale. Vermutlich 13. Jahrhundert. H 119.5 cm; B 97 cm; T 8 cm. Inv.-Nr. KR.III.4. (Foto Markus H. A. Tretter)

Turmmonstranz. Silber, teils getrieben, teils gegossen, Figürchen vergoldet. Um 1500. H 102 cm. Inv.-Nr. LG.IV.7. (Foto Rätisches Museum)

über das Bistum zur Liturgie und schliesslich zum «Heiltum»[4], dem eigentlichen Höhepunkt der Ausstellung. Die unterschiedlichen Bestimmungen und Funktionen einer Kathedrale werden in diese Steigerung miteinbezogen: die Kathedrale als Sitz des Bischofs, die Kathedrale als Raum für die Liturgie, die Kathedrale als Raum für Heiltum.

Im Vorraum zur Ausstellung werden neben einer allgemeinen Einführung ausgewählte Stücke gezeigt, die eng mit dem Amt des Bischofs verbunden sind. Das herausragendste Objekt ist eine Mitra, die traditionelle Kopfbedeckung der Bischöfe vieler christlicher Kirchen. Sie stammt aus dem 18. Jahrhundert und ist mit reicher Seiden-

Reliquienbüste des heiligen Plazidus. Zugeschrieben dem Konstanzer Goldschmied Hans Schwartz. Um 1480. H 62 cm; B 54 cm; T 36 cm. Inv.-Nr. RE.I.2. (Foto Rätisches Museum)

Eucharistiekästchen, sog. «Chrismale». Vergoldetes Kupferblech auf Holzkern. Am Boden mittels eines Schiebers zu öffnen. 8. Jahrhundert. H 16.5 cm; B 20 cm; T 6.5 cm. Inv.-Nr. VS.IV.2. (Foto ADG)

Reliquienbüste des heiligen Florinus. Am Scheitel eine Öffnung mit Klappdeckel, darunter ein Schädelfragment. Mitte des 14. Jahrhunderts. H 36 cm; B 40 cm. Inv.-Nr. RE.I.5. (Foto Rätisches Museum)

Romanischer Luziusschrein. Kupfer, getrieben und vergoldet, auf Fichtenholz. Um 1252. H 64 cm; B 94.5 cm; T 19 cm. Inv.-Nr. RE.II.3. (Foto Rätisches Museum)

Gotischer Florinusschrein. Kupfer, getrieben und ziseliert, teils graviert; vergoldet, auf Holz; Bergkristallcabochons. Um 1280. H 64 cm; B 94 cm; T 21 cm. Inv.-Nr. RE.II.2. (Foto Rätisches Museum)

und Metallstickerei verziert. Die kostbar gearbeitete Mitra vermittelt dem Betrachter einen Eindruck von der Bedeutung des Bischofsamtes.

Ein erster Teil des Hauptraumes ist der Liturgie gewidmet. Die Objekte zur Liturgie lassen sich in verschiedene Gruppen unterteilen. Dazu gehö-

Reliquienschrein. Holz, gravierte Kreidegrundfassung, versilbert, teils vergoldet. Ziersteine, Temperamalerei. Oberrhein, um 1430. Die Schmalseiten (l.) zeigen je ein Bildnis der heiligen Emerita bzw. des heiligen Luzius. H 64 cm; B 96 cm; T 33 cm. Inv.-Nr. RE.II.6.
(Foto Matthias Mutter und Ivano Rampa)

ren Kreuze, Altargeräte und Paramente[5]. Herausragende Objekte dieser Kategorie sind der romanische Kreuzfuss aus Bronze und das romanische Chorbogenkreuz. Der untere Teil des Kreuzfusses symbolisiert den Garten Eden mit den vier Paradiesströmen. Auf den Löwenköpfen sitzen die Evangelisten an ihren Schreibpulten. Der obere Teil zeigt Adam, der seinem Sarg entsteigt.

Altargeräte dienen der feierlichen Ausgestaltung der Eucharistiefeier und werden in «vasa sacra» und «vasa non sacra» unterteilt.[6] Ein Eucharistiekästchen aus dem 8. Jahrhundert ist mit Flechtbändern, figürlichen und ornamentalen Darstellungen sowie farbigen Steinen geschmückt. Auch zu den «vasa sacra» zählt die gotische Turmmonstranz, die bis heute regelmässig bei Gottesdiensten in der Kathedrale verwendet wird.

Unter einem Domschatz versteht man aber in erster Linie das Heiltum, also den Reliquienschatz einer Kathedrale. Die materielle Kostbarkeit der Reliquien wird in der zweiten Hälfte des Hauptraumes aufgezeigt. Reliquien[7] haben eine

Fragment einer Reliquienhülle, sog. «Samson-Stoff». Syrisch. Um 800. H 45 cm; B 61 cm. Inv.-Nr. TE.VI.6. (Foto Schweizerisches Nationalmuseum)

Römisches Arzneikästchen aus Elfenbein. Schiebedeckel mit Relief des Gottes Äskulap (= Gott der Heilkunst). Sekundär als Reliquiar verwendet. Um 400. H 8.8 cm; B 5.8 cm; T 2.9 cm. Inv.-Nr. RE.III.1. (Foto Rätisches Museum)

heilbringende Wirkung, die für die Wertung des Schatzes entscheidend ist. Sie werden in kostbaren Reliquiaren aufbewahrt. Unterscheiden lassen sich grossformatige Schaureliquiare, die für alle sichtbar aufgestellt werden, und kleine Reliquiare für das Altarsepulcrum, die im Altar einer Kirche eingelassen waren. Die Sammlung der Churer Schreine und Büstenreliquiare gehört zu den Schaureliquiaren und ist kunstgeschichtlich sehr bemerkenswert. Beim romanischen Luziusschrein und beim gotischen Florinusschrein handelt es sich um bedeutende Goldschmiedearbeiten. Das älteste Büstenreliquiar stammt aus der Mitte des 14. Jahrhunderts und zeigt den heiligen Florinus. Das herausragendste Exemplar dieser Gattung ist die Figur des Disentiser Ritterheiligen Plazidus, die der Konstanzer Goldschmied Hans Schwartz um 1480 geschaffen haben dürfte.

Zu den Reliquiaren für das Altarsepulcrum gehören die Fundkomplexe aus der Kathedrale Chur sowie aus der Kirche St. Lorenz in Paspels.[8] Erwähnenswert ist das spätrömische Arzneikästchen aus Chur, das ursprünglich ein Behältnis für Salben und Pillen war. Das silberne Reliquienkästchen aus der Kirche St. Lorenz in Paspels ist eines der frühesten Reliquienbehältnisse der Sammlung und bereits für diese Aufgabe hergestellt worden. Es wird auf Anfang des 5. Jahrhunderts datiert. Der Churer Domschatz besitzt einen weiteren Schrein, zwei mittelalterliche Reliquienbeutel sowie Reliquiare aus verschiedenen Materialien.

Bedeutung

Chur ist nicht nur die älteste Diözese nördlich der Alpen, sondern beherbergt auch einen der bedeutendsten Domschätze. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass im Verlaufe seines Bestehens seit dem 4. Jahrhundert wenig veräussert wurde und der Bestand weder von Krieg oder Feuer noch von Zerstörung in der Reformation betroffen war. Komplexe wie die fünf Reliquienbüsten geben einen interessanten Überblick über die Entwicklung der Goldschmiedekunst von der Hoch- zur Spätgotik. Werke wie das um 800 datierte Fragment des Samson-Stoffes oder das frühkarolingische Eucharistiekästchen sind einzigartige

Kunstwerke, die in den vergangenen Jahren mehrmals an internationalen Ausstellungen gezeigt wurden.

Für die temporäre Ausstellung im Rätischen Museum bekundete ein breites Publikum Interesse. Mit einer aktiven Kommunikations- und Informationspolitik könnte ein neues Museum langfristig zu einem Fixpunkt für das einheimische Publikum und die Gläubigen des Bistums Chur sowie zu einem Anziehungspunkt für den Tourismus in Graubünden werden.

In den letzten Jahren wurden die Ausstellungen verschiedener Kirchenschätze in der Schweiz erfolgreich umgestaltet und neu eröffnet: Sitten (2015), Saint Maurice (2014), Solothurn St. Ursen (2014). Es wäre wünschenswert, wenn auch die international bedeutenden Werke des Churer Domschatzes in nächster Zukunft wieder öffentlich zugänglich würden.

Literatur

Burckhardt, Jacob: Beschreibung der Domkirche von Chur, in: Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band XI, Heft 7, 1857, 151–164.

Castelmur Anton von: Die älteren Verzeichnisse des Churer Domschatzes, in: Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 1927, 153–155.

Castelmur, Anton von: Ein Inventar der Kathedrale zu Chur vom Jahre 1589, in: Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 1929, 143–148.

Dosch, Luzi: Das Dommuseum in Chur, 2. Auflage Bern 1996 (Schweizerische Kunstführer, Serie 43, Nr. 422).

Molinier, Émile: Le trésor de la cathédrale de Coire. Paris 1895.

Poeschel, Erwin: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band VII. Chur und der Kreis Fünf Dörfer, Basel 1948, 146–190.

Anmerkungen

1. Castelmur 1927, 153–155, Castelmur 1929, 143–148.
2. Poeschel 1948, 146–190.
3. Dosch 1996 (2. Aufl.).
4. Reliquienschatz einer Kathedrale.
5. Paramente sind liturgische Gewänder und textile Ausstattungsgegenstände für den kirchlichen Gebrauch.
6. «Vasa sacra» sind liturgische Geräte, die mit dem geweihten Brot und Wein in Berührung kommen.
7. Reliquien sind körperliche Überreste von Heiligen oder Gegenstände, die mit einem Heiligen in Verbindung waren. Die Verehrung von Heiligen ist seit frühchristlicher Zeit nachweisbar.
8. Dosch 1996, 4–5.

Lic. phil. Anna Barbara Müller, geboren 1972, Archäologin, arbeitet als externe Mitarbeiterin für den Churer Domschatz bei der Kathedralstiftung. Sie beschäftigt sich seit 2005 mit der Planung eines neuen Domschatzmuseums.

Zu den Churer Todesbildern aus restauratorischer Sicht

Doris Warger

Das Objekt und seine Geschichte

Der im Jahr 1543 entstandene Bilderzyklus befindet sich heute in einem äusserst ungewöhnlichen Zustand. Ursprünglich bildete der Zyklus die Bemalung einer Riegelwand, die im Jahr 1882 einem Umbau weichen musste. Anlässlich dieses Abrisses zersägte man die Holzkonstruktion so, dass Rahmen für die einzelnen Bildfelder entstanden. Damit verwandelte man die einst baugebundene Ausstattung in ein mobiles Kunstgut. Es folgten mehrere Restaurierungen und Standortwechsel. Der sorgsame Ausbau und die wiederholten Bemühungen um den Erhalt des Objekts bezeugen eine besondere Wertschätzung des Kunstwerks.

Auf Fachwerkwänden sind Wandmalereien dieses Rangs eine grosse Seltenheit. An die handwerklichen Vorarbeiten, beispielsweise die Verputzung, waren hohe Ansprüche gestellt, musste doch ein Untergrund geschaffen werden, der fast dem eines Tafelgemäldes entsprach. Die bedeutende Qualität der Malereien erschliesst sich insbesondere in der Nahsicht. Die Darstellungen sind detailreich und kleinteilig, die Malweise ist sehr differenziert. Vieles ist mit feinen Pinseln ausgeführt und offenbart sich erst bei genauerer Beobachtung.

Eine solche Betrachtungsweise entsprach exakt der ursprünglichen Lokalisierung der Malereien. Sie waren auf die Gefache einer Wand gemalt, die einen Korridor von einem grösseren Raum abtrennte. Die Bilder selber befanden sich im Korridor. In dieser baulichen Situation stand der Betrachter also zwangsläufig sehr dicht vor den Bildern.

Die Fachwerkwand wurde nachträglich in einen bestehenden Raum eingebaut. Bemerkenswert ist die Konstruktionsweise, die für eine Wand des 16. Jahrhunderts eher ungewöhnlich ist. Es fehlen die üblichen Streben, also die schrägen Aussteifungen des Fachwerks. Diese Bauart ermöglichte eine Aufteilung in nahezu regelmässige, rechteckige Gefache. Als Bildfelder eigneten sich diese besonders gut für eine serielle Darstellung,

Die Todesbilder an ihrem derzeitigen Standort. (Foto Doris Warger)

Die bis zu 300 kg schweren Gefache wurden 2005 für den Transport und für ein besseres Handling bei der Untersuchung und Bearbeitung auf Rollwagen montiert. (Foto Doris Warger)

Die Jahreszahl 1543 auf der bemalten Holzverkleidung. (Foto Doris Warger)

Oberhalb des «Grafen» ist zwischen den Wolken das Entstehungsjahr mit weissem Pinselstrich ausgeführt. (Foto Doris Warger)

wie sie bei einem Totentanz üblich ist. Die formale Verknüpfung von Fachwerk und Bildthema könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Konstruktion der Wand eigens für die Bemalung konzipiert wurde.

Errichtet wurde die Fachwerkwand unter Luzius Iter (reg. 1541–1549). Die Datierung der Malereien in das Jahr 1543 folgte bisher einer Jahreszahl auf den bemalten Brettern, die das Riegelwerk überdeckten. Bei der jüngsten restauratorischen Untersuchung konnte dieselbe Jahreszahl auch als Pinselschrift auf einem Bildfeld gefunden werden. Das Gefach zeigt die Figuren «Graf» und «Domherr». Die Jahreszahl findet sich zwischen den Wolken. Poeschel wies auf die Porträtähnlichkeit des «Domherrn» mit Luzius Iter hin. (Poeschel 1948, 206) In diesem Fall wären Jahreszahl und Auftraggeber sinnhaft in einem Bild vereint.

Maltechnischer Aufbau

Die mit Steinen ausgemauerten Gefache sind zweilagig verputzt. Die Deckputzschicht zeigt eine feine Körnung und ist an der Oberfläche sorgfältig geglättet. Als erste Farbschicht wurde eine flächig angelegte graue Untermalung ausgeführt. Bisher wurden keine Hinweise auf eine Unterzeichnung mit einem grafischen Mittel wie Stift, Kohle oder Rötel gefunden. Gut zu erkennen ist stattdessen eine grauviolette Pinselzeichnung, welche die Bildelemente vorlegt. Die Zeichnung reicht von feinen Strichen bis zu einer flächigen Anlage von Bildelementen. Die eigentliche Ausführung besteht aus Konturen, einer Binnenzeichnung und

Detail aus der Szene mit dem «Fürsprecher». (Foto Doris Warger)

Detail eines Gewandes. Das Ornamentband trennt die Bildfelder innerhalb dieses Gefaches. (Foto Doris Warger)

Detail aus dem Bildfeld der «Kaiserin». (Foto Doris Warger)

Schraffuren aus schwarzen und weissen Pinselstrichen. Es handelt sich also um eine eher grafische Wiedergabe der Bildvorlage. In der Malerei wird Beschränkung der Farbpalette auf Weiss, Schwarz und graue Zwischentöne als Grisaille bezeichnet. Bei den Todesbildern setzte der Maler farbliche Akzente, indem er die Himmelsflächen blau anlegte und einzelne Gegenstände in den Farben Grün, Rot und Gelb kolorierte. Ursprünglich müssen die Bilder bunter gewirkt haben als heute, denn die Farben sind schlechter erhalten als die Grisaillemalerei.

Detail eines Mannes mit einem Falken aus dem Bildfeld des «Domherren». (Foto Doris Warger)

Landschaftsdarstellung im Hintergrund des Bildfeldes des «Bauern». (Foto Doris Warger)

Im UV-Licht sind beispielsweise aufliegende Textilfasern früherer Konservierungsmassnahmen gut erkennbar, hier als helle blaue Punkte, wie sie die Untersuchung von 2013 sichtbar gemacht hat. (Foto Ralph Feiner)

Fehlstellen und Kittungen fallen unter UV-Beleuchtung als andersfarbige Flecken auf. (Foto Ralph Feiner)

Zustand

Die Malereien sind technisch ausserordentlich gekonnt ausgeführt. Das ist auch der Grund, warum die Malereien trotz ihres späteren Schicksals insgesamt sehr gut erhalten sind. Unklar bleibt jedoch, in welchem Ausmass das heutige Erscheinungsbild vom ursprünglichen Aussehen der Malereien abweicht. So könnten die mit Blauholz gefärbte graue Untermalung und die grauviolette Pinselzeichnung aufgrund der mangelnden Lichtechtheit des Farbstoffs im Lauf der Zeit verblasst sein. In diesem Fall wäre unter Umständen auch die heute auffallende geringe farbliche Differenz zwischen dem grauen Grundton und der grauvioletten Pinselzeichnung die Folge einer Entfärbung. Davon abgesehen haben später aufgebrachte Überzüge und Festigungsmittel das Gesamtbild verändert. So erscheint beispielsweise die graue Untermalung heute dunkler, als sie es ursprünglich war.

Gefach «Bischof/Churfürst».
Im rechten Drittel dieser beiden Gefache wurde 2014 mittels einer Oberflächenreinigung und der Retusche der hellen und auffallenden Fehlstellen eine Beruhigung des Gesamterscheinungsbildes erreicht und damit die Lesbarkeit wesentlich verbessert. (Foto Ralph Feiner)

Gefach «Pfarrer/Bettelmönch».

Zwischen den einzelnen Bildfeldern sind deutliche Unterschiede im Erhaltungszustand festzustellen. Dafür sind vor allem die unterschiedlichen mechanischen Beanspruchungen der Malereien verantwortlich, die wiederum der ursprünglichen Platzierung der Gefache in der Fachwerkwand geschuldet sind. Besonders schlecht erhalten sind die Malereien des unteren Registers, umso besser diejenigen des oberen.

Die Schäden reichen von oberflächlichem Abrieb über Abplatzungen der deckenden Malschichten bis hin zu Totalverlusten, in denen der weisse Malgrund sichtbar wird. Ausserdem beeinträchtigen die in Resten verbliebenen Sekundärmaterialien der Transportsicherung das Erscheinungsbild erheblich.

Restaurierungskonzept

Für die geplante museale Präsentation der Gemälde sollen die Malereien ein weiteres Mal

bearbeitet werden. Ein restauratorisches Bearbeitungskonzept gliedert sich üblicherweise in drei Tätigkeitsfelder: Reinigung, Konservierung und Restaurierung. Die Reinigung steht am Anfang und umfasst in diesem Fall auch die Abnahme sämtlicher zum Transport in den 1970er-Jahren aufgebrachten Sicherungsmaterialien. Mit der Entfernung der dazu gehörenden Reste von Harzen und Leimen wird sich das Erscheinungsbild der Malerei günstig verändern. Im Zuge der Reinigung sind ausserdem die Gewebeüberklebungen zu entfernen und die Randanböschungen aus Mörtel zurückzuarbeiten.

Die konservatorische Bearbeitung von Putz und Malereien wird im Wesentlichen vom Zustand und den Schäden vorgegeben. Lose Malschichten sind durch Verklebungen zu sichern, hohlstehende Putzschichten zu hinterfüllen.

In der restauratorischen Zielsetzung gibt es einen grösseren Spielraum. Grundsätzlich scheint es bei einem Objekt dieser Feinteiligkeit angemessen, dass Schäden und Fehlstellen in Verputzung und Malschichten ausgebessert werden. Dabei kann es nicht darum gehen, die Spuren der Objekt- und Restaurierungsgeschichte durchgängig zu tilgen. Vielmehr sollen die restauratorischen Ergänzungen das Original von 1543 wieder besser zur Geltung bringen. Dies setzt einen differenzierten Umgang mit dem Bestand in seiner gewachsenen Gesamtheit voraus. Historische Fotografien und ältere Bildbeschreibungen können dazu wichtige Anhaltspunkte bieten.

Werden die Fehlstellen im Deckputz mit Kittungen geschlossen, lässt sich eine homogene Bildebene wiederherstellen. Geht man einen Schritt weiter und tönt die Putzergänzungen etwa im Ton der Grauuntermalung, ist bereits ein geschlossenes Gesamtbild zu erzielen. Dieses kann durch eine feine Retusche der punktuellen Malschichtverluste ebenfalls im grauen Grundton noch verdichtet werden. So wird schon ohne jede Ergänzung der Malerei selbst die Lesbarkeit der Darstellungen erheblich verbessert.

Historisch relevante Spuren wie Einritzungen und Inschriften oder auch die ursprünglich bereits vorhandenen Vertiefungen in der Putzoberfläche sollen unangetastet bleiben.

Die Malereien in der künftigen Präsentation

Dank der Restaurierung der Bildfelder und der Wiedererrichtung der Fachwerkwand im künftigen Domschatzmuseum wird dieses bedeutende Werk dem Betrachter zurückgegeben. In der feinteilig angelegten zeichnerischen Malweise wird ihm die Handschrift des Künstlers gegenwärtig. Deren Beobachtung lässt Nähe zum Malprozess entstehen. Die schrittweise Entstehung der Bilder ist durchgängig nachvollziehbar. Sie führt den Betrachter unmittelbar zum Bildgegenstand. Denn die Beherrschung der künstlerischen Mittel dient der feinteiligen und fantasiereichen Darstellung des Totentanzes und seiner vielgestaltigen Ausschmückung. So rücken Technik und Thema gleichermassen an den aufmerksamen Betrachter heran.

Literatur

Poeschel, Erwin, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band VII. Chur und der Kreis Fünf Dörfer, Basel 1948.

Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Doris Warger:
- Transport und Voruntersuchung November 2005
- Kenntnistand und Umlagerung Januar 2013
- Ausführung von Musterfeldern August 2014
- Vorschläge zum Ablauf einer Gesamtrestaurierung

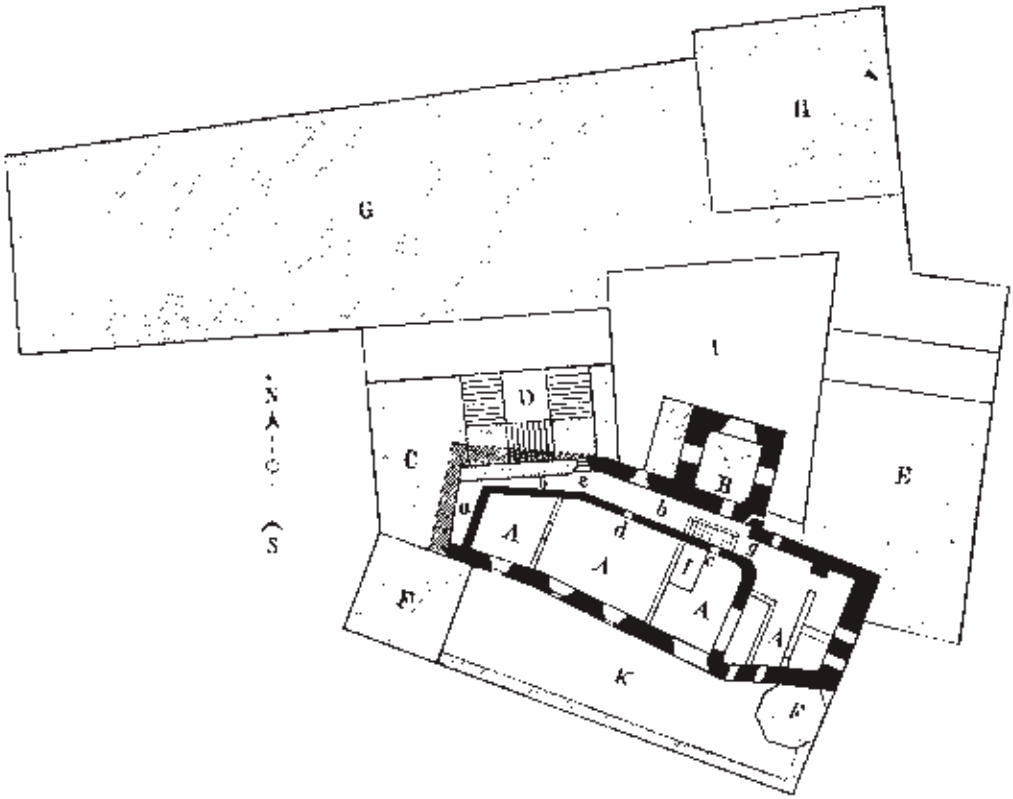
Doris Warger arbeitet als selbständige Restauratorin SKR im Grossraum Ostschweiz im Bereich Bauuntersuchung, Baupolychromie und Wandmalerei.

Die Todesbilder im Bischöflichen Schloss in Chur

Gaby Weber

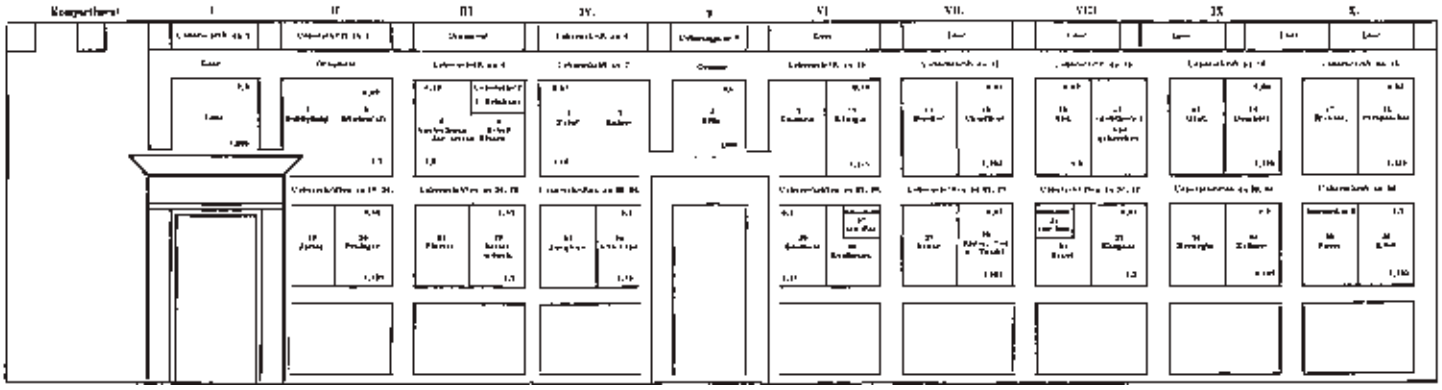
Im folgenden Beitrag geht es um den Zyklus der Todesbilder im Bischöflichen Schloss in Chur. Dabei handelt es sich um 25 bemalte Gefache einer 15,25 Meter langen und 3,42 Meter hohen Fachwerkwand mit drei Registern, die Begegnungen von Menschen mit dem Tod zeigen. In der Sockelzone befinden sich Tiere hinter vergitterten Bogenstellungen. Die Darstellungen sind als Grisaillen ausgeführt, d. h. der Maler verwendete vor allem Grautöne, die er mit einzelnen Farben akzentuierte.

Die Fachwerkwand bildete bis 1882 die südliche Begrenzung eines schmalen Korridors im 1. Obergeschoss des Südtrakts. Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888) überliefert die Reihenfolge und Bezeichnungen der Szenen: Der Zyklus verlief im oberen Register von links nach rechts und setzte sich im mittleren Register von links nach rechts fort. Die ursprüngliche Abfolge der Sockelfelder ist ungewiss. Die Gefache waren mit horizontalen und senkrechten Brettern verkleidet, die mit lateinischen Inschriften versehen



A Alte bischofliche Residenz, neue Kellnerei.
B Silbergewölbe, Bureau.
C Alte Kellnerei.
D Treppenhaus.
E Das neue Gebäude.
F Neue Anbauten
G Neue bischöfliche Residenz
H Marsoil.
I Hof.
K Gärtchen.
a Westlicher Korridor
b b Nordlicher Korridor.
c d e Thuren.
f Kamin.
g Treppe in's obere Stockwerk.

Das Bischöfliche Schloss in Chur. Grundriss des 1. Obergeschosses. (Quelle: Vögelin 1878, 4)



Übersichtsplan der Fachwerkwand mit den Todesbildern im Bischöflichen Schloss. (Quelle: Vögelin 1878, Anhang)

bzw. ornamentiert oder maseriert sind. Als Vorlage diente dem Künstler die Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Hans Holbein d. J. (1497/1498–1543). Eine einzelne Darstellung geht auf den Kupferstich Ritter, Tod und Teufel aus dem Jahr 1513 von Albrecht Dürer (1471–1528) zurück.[1]

Überlieferungsgeschichte

Im Jahr 1882 machte ein Umbau im Bischöflichen Schloss die Entfernung der Fachwerkwand erforderlich. Peter Conradin von Planta, der damalige Präsident der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, setzte sich für die Präsentation des Bildzyklus im zehn Jahre zuvor gegründeten Rätischen Museum ein. Bischof Francesco Constantino Rampa stimmte der Versetzung unter der Bedingung zu, dass die Todesbilder im Eigentum des Bistums blieben. Der Churer Kunstschreiner Benedikt Hartmann (1834–1920) zersägte die Fachwerkwand horizontal und vertikal so, dass sich die einzelnen Gefache bewegen und am neuen Standort wieder aufstellen liessen. Auf einem senkrechten Rahmungsbrett entdeckte er die Jahreszahl 1543.

Anlässlich ihres 400-jährigen Bestehens erfuhren die Todesbilder 1943 eine erste Restaurierung durch den Kunstmaler Heinrich Müller aus Basel. Im selben Jahr stellte sie der Bund unter Schutz. Von 1976 bis 1981 restaurierten Oskar Emmenegger, Merlischachen SZ (heute Zizers), sowie Jörg Joos und Willy Arn, Andeer, den Zyklus ein zweites Mal. Aus Platzgründen wurden die Gefache danach in einen Kulturgüterschutzraum des Kantons gebracht, wo sie bis 2005 lagerten.[2]

Forschungsgeschichte

Der Basler Kulturhistoriker Jacob Burckhardt (1818–1897) schrieb 1857, dass der Zyklus mit den Todesbildern einen Teil der weltberühmten kleinen Holzschnitte Hans Holbeins d. J. wiederhole. Er hob die nahe Verwandtschaft der beiden Werke hervor, schloss eine Zuschreibung der Churer Malereien an Holbein aber eher aus.[3] Nach einer akribischen Untersuchung gelangte Friedrich Salomon Vögelin zur gegenteiligen Überzeugung: Er wies die Todesbilder 1878 dem bekannten Künstler zu und bezeichnete sie als Vorlage für die Holzschnittfolge.[4] Seine Thesen provozierten heftigen Widerspruch von anderen Forschern. Mit der Entdeckung der Jahreszahl erwies sich eine Urheberschaft Holbeins als unwahrscheinlich, da der Künstler seine letzten zehn Lebensjahre am Hofe König Heinrichs VIII. in England verbrachte und dort 1543 starb. Später setzte sich die Ansicht durch, ein bislang nicht identifizierter Maler habe die Churer Todesbilder nach dem Vorbild der Grafiken Holbeins geschaffen.[5]

Die Vorlagen

Die Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes stellt in der Entwicklung der Totentänze einen künstlerischen Höhepunkt dar. Sie umfasst 41 kleine Szenen (48 x 65 Millimeter), die der Formschneider Hans Lützelburger († 1526) nach Entwürfen Hans Holbeins d. J. geschnitten hatte.

Churer Todesbilder. Szenen Papst (6) und Kaiser (7). (Foto Ralph Feiner, 30.11.2005)

Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein, vor 1526. Links: Der Papst. Rechts: Der Kaiser. (Quelle: Projekt Gutenberg)

Churer Todesbilder. Szenen Bischof (11) und Churfürst (12). (Foto Ralph Feiner, 30.11.2005)

Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein, vor 1526. Links: Der Bischof. Rechts: Der Herzog. (Quelle: Projekt Gutenberg)

Churer Todesbilder. Szenen Graf (15) und Domherr (16). (Foto Ralph Feiner, 30.11.2005)

Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein, vor 1526. Links: Der Edelmann. Rechts: Der Domherr. (Quelle: Projekt Gutenberg)

Churer Todesbilder. Szenen Richter (17) und Fürsprecher (18). (Foto Ralph Feiner, 30.11.2005)

Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein, vor 1526. Links: Der Richter. Rechts: Der Fürsprecher. (Quelle: Projekt Gutenberg)

1538 wurde die grafische Serie unter dem Titel «Les simulachres & historiées faces de la mort» (Trugbilder und szenisch gefasste Gesichter des Todes) von den Brüdern Melchior und Gaspard Trechsel für die Verleger und Buchhändler Jean und François Frellon als kleinformatiges Buch in Lyon gedruckt.

Nach vier alttestamentlichen Szenen und dem Beinhaus folgen 34 Motive mit Begegnungen von Ständevertretern mit dem Tod. Den Abschluss bilden das Weltgericht und das Wappen des Todes. Als Neuerung gegenüber mittelalterlichen Totentänzen teilt Holbein den reigenartigen Aufzug tanzender Paare in voneinander unabhängige Einzelbilder. Er zeigt den personifizierten Tod, der Menschen in ihrer vertrauten Umgebung überrascht und sie aus dem Leben führt. Dabei kritisiert der Künstler teilweise ihr sittenwidriges Verhalten und ermahnt sie zu einem gottgefälligen Leben. Den Grundgedanken der mittelalterlichen Totentänze, die Gleichheit aller Ständevertreter vor dem Tod, behält er bei.

1542 veröffentlichten Jean und François Frellon in Lyon eine zweite Ausgabe der Holzschnittfolge, die sich in ganz Europa verbreitete. Die Bilder des Todes dienten als Vorlagen für zahlreiche Kopien. Das Fehlen des Tanzmotivs, die Struktur der Darstellungen als Einzelbilder und das jederzeit mögliche Eindringen des Todes in alltägliche Szenen prägten die gesamte weitere Entwicklung der Totentänze.[6]

Beobachtungen zur Umsetzung

Die Churer Todesbilder sind eine der frühesten Kopien der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein und deren erste monumentale Umsetzung. Der unbekannte Künstler änderte die Technik und gab die kleinen Holzschnitte als stark vergrösserte Wandmalereien wieder. Pro Gefach ordnete er meist zwei Szenen an, wobei er drei Darstellungen als kleine Eckbilder einfügte und sechs Motive Holbeins wegliess. Als Merkmale der Churer Todesbilder seien die Veränderungen von Proportionen, die Reduktion von Nebenfiguren und die Erweiterung mehrerer Szenen um landschaftliche Hintergründe hervorgehoben. Der Maler nahm Holbeins Kritik am unmoralischen Verhalten der Ständevertreter auf, stellte sie teilweise aber etwas anders dar. So gab er zum Beispiel wohl aus Rücksicht auf den Anbringungsort des Zyklus im Bischöflichen Schloss den Papst ohne Teufel wieder. Die Kritik am Benehmen der übrigen Kleriker behielt er hingegen mehrheitlich bei. Das Motiv des Grafen, welches auf ein politisches Ereignis in Chur anspielt, ersetzte der Künstler durch die Szene Ritter, Tod und Teufel nach dem gleichnamigen Kupferstich Albrecht Dürers. Dieses ikonografisch vielschichtige Bild aus dem Jahr 1513 stellt in der Entwicklung der Totentänze eine Vorstufe der Holzschnittfolge mit den Bildern des Todes nach Holbein dar.

Würdigung

Die Churer Todesbilder sind ein eigenständiges Werk von hoher künstlerischer Qualität. Ihr Urheber dürfte ein bedeutender Künstler gewesen sein. Abgesehen von den beiden Todesdarstellungen aus der Zeit um 1520 bis 1530 im Beinhaus von Leuk handelt es sich bei den Churer Todesbildern um den ältesten erhaltenen Totentanz in der Schweiz. Sowohl der Basler Totentanz (um 1440) als auch der Berner Totentanz (1516–1519) Niklaus Manuels sind nur in wenigen Fragmenten und grafischen bzw. gemalten Kopien überliefert. Der seit 1943 unter Bundesschutz stehende Churer Zyklus ist mit Ausnahme der Szene der Äbtissin vollständig erhalten; die Darstellungen sind weder übermalt noch übertüncht worden. Die Restaurierung und Präsentation der Todesbilder in einem Domschatzmuseum sind seit mehreren Jahren ein Vorhaben des Bistums. Es ist zu hoffen, dass sich dieses in naher Zukunft realisieren lässt und das Werk so einen seinem kulturgeschichtlich herausragenden Wert entsprechenden Rahmen erhält.

Literatur

Burckhardt 1857: Jakob Burckhardt, Beschreibung der Domkirche von Chur, in: Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XI, Heft 7, Zürich 1857, 151–164, hier S. 161.

Vögelin 1878: F. Salomon Vögelin, Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur mit den Darstellungen der Holbeinischen Todesbilder. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung, in: Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft (der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer) in Zürich, 20. Band, II. Abtheilung, 1. Heft, Zürich 1878.

Weber/Rutishauser 2006: Gaby Weber, Hans Rutishauser, Die Todesbilder aus dem Bischöflichen Schloss in Chur. Ein Vorbericht, in: Jahresberichte des Archäologischen Dienstes und der Denkmalpflege Graubünden 2005, Chur 2006, 108–115.

Weber 2010: Gaby Weber, Die Todesbilder aus dem bischöflichen Schloss in Chur, in: L'Art Macabre, Bd. 11, 11. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Bamberg 2010, 261–274.

Anmerkungen

1 Weber 2010, 263–264.
2 Weber/Rutishauser 2006, 108–111. – Vgl. den Beitrag von Doris Warger in diesem Jahrbuch.
3 Burckhardt 1857, 161, Anm.
4 Vögelin 1878, 78.
5 Weber 2010, 266–267.
6 Weber 2010, 264–266.

Dr. des. Gaby Weber, geboren 1973, Kunsthistorikerin, ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Kantonalen Denkmalpflege Zürich tätig. Sie hat eine kunsthistorische Dissertation zu den Churer Todesbildern geschrieben.