

**Zeitschrift:** Badener Neujahrsblätter  
**Herausgeber:** Literarische Gesellschaft Baden; Vereinigung für Heimatkunde des Bezirks Baden  
**Band:** 15 (1939)

**Artikel:** Die Chorfresken von Birmenstorf  
**Autor:** Mittler, Otto / Birchler, L. / [s.n.]  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-321351>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 22.01.2025

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

# Die Chorfresken von Birmenstorf.

Von Otto Mittler, Baden.

Mit einem Bericht über die Restaurierung von Prof. Dr. L. Birchler, E. T. H. Zürich.

Der in den Badener Neujahrsblättern 1936 gemachten Anregung, vor einem allfälligen Abbruch der alten Kirche in Birmenstorf eine baugeschichtliche Untersuchung vorzunehmen, ist die dortige katholische Kirchgemeinde in verdienstlicher Weise nachgekommen. Das Ergebnis hat jede Erwartung übertroffen.

In den erwähnten Neujahrsblättern ist ein Abriss der interessantesten, in der Zeit der Glaubensspaltung recht bewegten Geschichte der Simultankirche geboten worden. Heute kann gesagt werden, dass der Streit der beiden Konfessionen um die Benützung des Gotteshauses, das Bemühen der Reformierten, die Heiligenbilder wegzuschaffen, und das zähe Festhalten der Katholiken an der überlieferten Ausstattung wesentlich zur Rettung der Fresken im Chor beigetragen haben. Dabei gewinnt auch die lateinisch geschriebene Chronik des von 1759 bis 1794 in Birmenstorf wirkenden Pfarrers und Dekans Jos. Fridolin Stamm an Bedeutung. Denn ihre Notizen über die Bilder der Kirche haben sich als zuverlässig erwiesen. Die wichtigste ist jene, die eine Aufschrift an der Innenseite des Chorbogens wiedergibt mit den Worten: «Im tusend vierhundert und vierzig jar im ougsten war dies gemalet by ziten.» Diese Inschrift wurde mit dem Chorbogen wohl ein Jahrzehnt nach dem Tode des Pfarrers Stamm zerstört. Die Notiz in der Chronik aber verwertete der nachmalige Bischof Stammler in seinem 1903 erschienenen Buche über die Pflege der Kunst im Aargau.

Stamm berichtet nicht nur von den Fresken im Chor, sondern erzählt auch, dass 1674 Pfarrer Hanauer versucht hat, das Schiff dem Schmuck des Altarraums entsprechend auszustatten. Er veranlasste vermögliche Birmenstorfer Geschlechter, Bilder zu stiften. Dies geschah durch die Familien der Zehnder, Meyer und anderer. Unter einem Johannesbilde las noch

Pfarrer Stamm die Aufschrift: «Hanns Humbel zuo Birminstorff hat dise bildnus machen lassen 1675.» Pfarrer Hanauer brachte die Kosten auf für das Weissen der Wände und die Renovation des Matthäusbildes neben der Kanzel, unter dem die Inschrift stand: «S. Matthaëus, evangelium hebraice scripsit. Hirtaci Satellitibus in templo confossus», deutsch: «H. Matthäus, schrieb in Hebräisch das Evangelium, wurde von den Schergen des Hirtacus im Tempel niedergestossen.»

Als Fridolin Stamm 1759 Pfarrer wurde, bemühte er sich, die Kirche, die nach seinen Worten mehr einem Stalle als einem Gotteshause glich, zu renovieren. Er hatte mehrere Unterredungen mit dem reformierten Prädikanten, der sich dem Vorhaben gegenüber ablehnend verhielt, schon weil er sich zu alt fühlte und in der Tat bald hernach starb. Darauf erneuerte Stamm in dem den Katholiken ganz überlassenen Chor den Fussboden. Dann kaufte er von einem Pater Schindler in Gnadenthal um 50 Gulden einen neuen Altar. 1762 verhandelte er mit dem neuen Prädikanten über die Innenrenovation. Der Prädikant war dazu bereit unter der Bedingung, dass man die Bilder beseitige. Die Familie Zehnder habe, wie er sagte, doch nur aus Ehrgeiz, nicht aus religiösen Motiven seinerzeit ein Bild gestiftet. Bei dieser Sachlage unterblieb die Renovation.

Was Stamm hatte verhindern wollen, geschah um 1805. Das Gotteshaus war zu klein geworden. Das Schiff wurde um 5 m verlängert, erhielt auch neue Seitentüren und einen neuen Innenverputz. Damals müssen die Heiligenbilder an den Wänden des Schiffes vollständig entfernt worden sein. Trotz sorgfältiger Nachforschung vor dem Abbruch des Langhauses im Frühjahr 1937 hat sich davon keine Spur mehr gefunden. Um 1805 muss auch das Chor eine starke Umgestaltung erfahren haben. Das kleine romanische Fenster an der Südwand wurde zur Hälfte zugemauert, dafür nebenan ein Mauerstück für ein viel grösseres Rundbogenfenster ausgebrochen, wobei eine Apostel- und darüber eine Prophetenfigur verloren gingen. Zugleich schuf man einen neuen Chorbogen und eine gewölbte Chordecke, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts wiederum durch eine Flachdecke ersetzt wurde. Ueber die Fresken an den drei Chorwänden legte man einen mehr als 5 cm dicken Verputz, zu dessen Bindung die Wände mit zahllosen Pickelhieben geraut wurden. Dieser Verputz war schuld daran, dass man die Notiz des Pfarrers Stamm über Fresken aus dem Jahre 1440 auf ihre Richtigkeit nicht ohne weiteres nachprüfen konnte.



noch älterer Fundamente fest. Dagegen zeigten sich im Mauerwerk verschiedentlich Spuren baulicher Veränderungen. So fand sich auf halber Höhe in der Nordwand eine Art Schiesscharte, die vor der Schaffung der Fresken auf der Innenseite zugemauert worden war. In der Mauernische hinter dem Hochaltar musste eine Tür ausgebrochen werden, als an die Ostwand des Chors nachträglich eine Sakristei angebaut wurde. Von der Veränderung, die um 1805 mit der Erstellung eines grösseren Fensters in der Südwand erfolgte, ist oben schon gesprochen worden. Im Chorboden fand man weiter drei Priestergräber aus dem 17. Jahrhundert und Ueberreste einer schwachen, in ihrer Zweckbestimmung nicht recht erklärlichen Mauer hinter dem Altar. Der an den drei Chorwänden freigelegte Bilderzyklus musste erhalten bleiben. Darüber war man sich sofort klar. Die Restaurierung konnte aber nicht der kleinen Kirchgemeinde Birmenstorf zugemutet werden, die durch Kirchenbau, Wasserversorgung und andere kommunale Arbeiten sehr stark belastet war und  $9\frac{1}{2}$  Steuern zu beziehen gezwungen ist. Die Gemeinde beschloss trotzdem den Ausbau des Chors zur Kapelle nach einem Plane von Ing. Killer und die Wiederherstellung der Bilder, um die Staats- und Bundessubventionen zu sichern, und leistete selber Beiträge von über Fr. 2000.—.

Zur weiteren Finanzierung und Durchführung der Arbeiten bildete sich aus Vertretern der Kirchgemeinde, des aargauischen Heimatverbandes, der Lokal- und Kirchengeschichte eine Kommission. Die Beiträge von Bund und Kanton wurden bewilligt. Andere gingen ein vom katholischen Kirchenbaufonds des Aargaus, von der eidgenössischen Kommission zur Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, deren Vizepräsident, Herr Prof. Dr. Linus Birchler, zugleich als Experte die Restaurierung leitete, vom aargauischen Heimatschutz, von verschiedenen Gesellschaften, Firmen und Privaten. Schliesslich gewährte die aargauische Regierung noch einen ausserordentlichen Zuschuss mit der Begründung, dass es sich hier um die Erhaltung eines bedeutenden Kunstdenkmal, nicht um die Unterstützung eines Kirchenbaues handle. So konnte allen pessimistischen Befürchtungen zum Trotz letzten Endes der Kostenbetrag von über Fr. 15 000.— sozusagen gedeckt werden.

Ueber die Grundsätze der Restaurierung wie über die kunstgeschichtliche Würdigung gibt der nachfolgende Expertenbericht erschöpfende Auskunft. Hier sei nur noch der Inhalt der Bilderfolge soweit angedeutet, als es dem Beschauer an Ort und Stelle für das Verständnis der einzelnen Figuren

wünschenswert sein mag. Zunächst erkennen wir eine auf Nord- und Südwand verteilte untere Reihe von zwölf ganzfigurigen, in hochrechteckigen Feldern stehenden Aposteln, darüber



Prophet vor der Restaurierung

ebenso viele halbfigurige, über Wolken schwebende Propheten. Diese im einzelnen zu identifizieren ist nicht möglich, da die von ihnen getragenen Spruchbänder nur zum kleinsten Teil gelesen werden konnten. Dagegen ist die Entzifferung des apostolischen Glaubensbekenntnisses auf den Bändern der 12

Apostel gelungen. Die Sprüche auf den Bändern zusammen mit den beigegebenen Attributen erlauben nun die Bestimmung der Figurenreihe, die an der Nordwand mit Petrus beginnt, nach rechts sich fortsetzt und auf der Südwand mit Matthias schliesst.

Die nachfolgende Uebersicht zählt, an der Nordwand beginnend, die einzelnen Apostel auf, bringt in knapper Form ihre Attribute mit dem durch die Legende überlieferten Leben oder mit dem Martyrium in Beziehung und notiert endlich den zugehörigen lateinischen Artikel des Glaubensbekenntnisses. Anschliessend mag auch der übrigen Bilder kurz gedacht werden.

1. **P e t r u s** mit dem Doppelschlüssel, dem Symbol der ihm von Christus verliehenen kirchlichen Lehrgewalt, im besondern der Binde- und Lösegewalt in der Sündenvergebung. Der Kopf zeigt in gewissem Sinne die traditionelle Darstellung mit kurzem Haupthaar und dichtem Bart. Mit der differenzierten Charakteristik der Figuren hält übrigens der Maler bewusst zurück. Die Gestalten können eigentlich nur mit Hilfe von Spruchband und Attribut identifiziert werden. Spruch: Credo in deum, patrem omnipotentem, creatorem coeli et terrae (Ich glaube an Gott Vater, den allmächtigen Schöpfer Himmels und der Erde).
2. **P a u l u s**, kenntlich an dem Schwert, das ihm zur Erinnerung an seine im Jahre 67 zu Rom erfolgte Enthauptung beigegeben wurde, regelmässig freilich erst seit dem 14. Jahrhundert. Spruchband: Et in Jesum Christum, filium eius unicum, dominum nostrum (Und an Jesus Christus, seinen eingebornen Sohn, unsern Herrn).
3. **A n d r e a s**, Bruder des Petrus. Nach seiner Missionstätigkeit in Südrussland und auf dem Balkan erlitt er in der griechischen Stadt Patras den Kreuzestod. Das Attribut, vor dem 14. Jahrhundert und in Italien meist in Form des lateinischen Kreuzes, nördlich der Alpen seit der Mystik das sogenannte Andreaskreuz mit den schräggestellten Balken, fehlt hier. Spruchband: Qui conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria virgine (Der empfangen ist vom hl. Geiste, geboren aus Maria der Jungfrau).
4. **J o h a n n e s E v a n g e l i s t** zeigt die traditionelle jugendliche Haltung. Er trägt einen Kelch, der aus jener später vielfach ausgeschmückten Legende stammt, wonach Johannes, ohne Schaden zu nehmen, einen Giftbecher austrank und damit Aristodemus, den heidnischen Oberpriester von

Ephesus, zum Glauben bekehrte. Spruchband: Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est (Der ge-



Jakobus d. j. und Matthias vor der Restaurierung

litten hat unter Pontius Pilatus, gekreuzigt, gestorben und begraben worden ist).

5. Thomas hält zur Erinnerung an seinen in Indien erfolgten gewaltsamen Tod eine Lanze. In der älteren Kunst

trägt er häufiger ein Winkelmaß, da er an der Malabar-  
küste dem Könige Gundaphorus einen Palast gebaut haben  
soll. Spruchband: *Descendit ad inferos, tertia die resur-  
rexit a mortuis* (Der hinunterstieg zur Hölle, am dritten  
Tage wieder auferstand von den Toten).

6. **Jakobus der ältere**, Bruder des Johannes, starb als  
erster Apostel unter Herodes Agrippa im Jahre 42 durch  
Enthauptung, woran das Beil als Attribut erinnert. Nach  
einer erst im 7. Jahrhundert beglaubigten Legende soll er  
sich in Spanien aufgehalten haben, wo Santiago de Com-  
postela im Mittelalter neben Rom der bedeutendste Wall-  
fahrtsort des Abendlandes wurde. Spruchband: *Ascendit  
ad coelos, sedet ad dexteram dei patris omnipotentis* (Der  
in den Himmel fuhr und sitztet zur Rechten Gottes, des  
allmächtigen Vaters).
7. **Judas Thaddäus** wird mit einer Keule, dem Werkzeug  
seines Martyriums, dargestellt. Er soll in Palästina, Syrien  
und Mesopotamien gewirkt haben und im Jahre 70 erschla-  
gen worden sein. Spruchband: *Inde venturus est, iudicare  
vivos et mortuos* (Von wo er kommen wird, zu richten die  
Lebenden und die Toten).

Auf der Südwand befinden sich:

8. **Bartholomäus**, der das Evangelium nach der Le-  
gende in Arabien, Mesopotamien und Armenien verkündigt  
hat und hier auf Befehl des Königs Astyages geschunden  
und enthauptet worden ist. Als Attribut trägt er in der  
Hand ein Messer, in andern Darstellungen bisweilen auf  
dem Arm die abgezogene Haut. Spruchband: *Credo in spi-  
ritum sanctum* (Ich glaube an den hl. Geist).
9. **Matthäus Evangelist**, mit dem sehr oft auch an-  
dern Aposteln beigegebenen Buch und mit dem Schwert,  
dem Symbol seines Martyriums. Nach der Tradition war  
Aethiopien sein Missionsgebiet, wo ein König Hirtacus ihn  
ermorden liess. Spruchband: *Sanctam ecclesiam catholicam,  
sanctam communionem* (An eine heilige katholische Kirche,  
Gemeinschaft der Heiligen).
10. Apostel- und Prophetenfigur wegen des Fenstereinbaus zer-  
stört.
11. **Jakobus der jüngere**, Bruder des Judas Thaddäus.  
Er spielt in der Apostelgeschichte eine bedeutende Rolle  
und war nach der Flucht des hl. Petrus zu Jerusalem das  
Haupt der judenchristlichen Gemeinde. An Ostern 62 oder

63 wurde er von den Juden gesteinigt, aber nicht gleich tödlich getroffen, darum mit einem Walkbrett erschlagen. Dieses ist auch hier sein Attribut. Spruchband: Carnis resurrectionem (An die Auferstehung des Fleisches).

12. **M a t t h i a s** war durch das Los an Stelle des Verräters Judas Iskariot zum Apostel gewählt worden und tritt darum in der Bilderfolge als letzter auf. Ein Attribut fehlt. Sonst wird er etwa mit Beil oder Lanze dargestellt zur Erinnerung an sein in Jerusalem erfolgtes Martyrium. Seine Gebeine sollen durch die Kaiserin Helena nach dem Abendlande gebracht worden sein und sich in Rom, besonders aber in Trier befinden, wo sie seit dem 11. Jahrhundert nachweisbar verehrt werden. Spruchband: Vitam aeternam. Amen (Und an ein ewiges Leben. Amen).

Die linke Wandung des alten, romansichen Fensters trägt ein farbenschönes Bild des Patrons der Kirche Birmenstorf, des hl. **L e o d e g a r**, der von 659 an als Bischof in Autun wirkte. Er wurde in die Wirren des entarteten merowingischen Herrscherhauses hineingezogen und um 678 auf Befehl des Königs Theoderich III. grausam zerfleischt und enthauptet. Zur Erinnerung daran, dass man ihm die Augen ausbohrte, trägt er auf den Bildern einen Bohrer. Dem Leodegar waren das Kloster Murbach im Elsass und in dessen schweizerischen Besitzungen besonders die Kirchen in Luzern und Lunkhofen geweiht. Dass Murbach in mannigfachen Beziehungen zu den Habsburgern gestanden hat, könnte das Patrozinium Leodegars in Birmenstorf erklären.

An der **O s t - o d e r A l t a r w a n d** sind in der untern Reihe nur die beiden äussersten Figuren, links **J o h a n n e s d e r T ä u f e r**, rechts ein Diakon, vielleicht der hl. **S t e p h a n u s**, zu deuten.

Die drei Gruppenbilder der oberen Reihe unterscheiden sich von der übrigen Ausschmückung des Chorraums durch bewegtere Gestaltung. Das in der Mitte befindliche Kreuzigungsbild wird im nachfolgenden Bericht zu besprechen sein. Links davon erblickt man den hl. **M a r t i n** zu Pferd, wie er mit dem Schwert den Mantel zerschneidet und die eine Hälfte dem Bettler gibt. Martin gilt als der Nationalheilige des Frankenreiches. Er wirkte von 372 bis um 400 als Bischof in Tours. Vorher hatte er im römischen Gallien in Kriegsdiensten gestanden, weshalb er gewöhnlich als Offizier zu Pferd dargestellt wird. Martin war schon in Karolingerzeit Patron der

Kirche zu Windisch und wurde später als solcher auch im Kloster Muri wie in manchen von den Habsburgern gegründeten Landkirchen verehrt.

Als ansprechendste Leistung des ganzen Raums darf die Gruppe rechts vom Kreuzigungsbild, der Kampf des heiligen **G e o r g** mit dem Drachen, gewertet werden. Georg, ein hoher Offizier in Kappadokien, hat nach der Legende unter Kaiser Diokletian den Märtyrertod erlitten. Sein Kampf mit dem Drachen, durch den er die Tochter des Königs in der Stadt Silene in Libyen rettete, stempelte ihn zum eigentlichen Vorbild christlichen Heldentums und verschaffte ihm in Europa, besonders in Deutschland und England, höchstes Ansehen. Wenige Heilige haben in der Kunst eine solche Beachtung und Verbreitung gefunden wie er. Unser Bild zeigt in hübscher Disposition, wie Georg den Hals des Drachen mit der Lanze durchbohrt, während auf den in die Landschaft vorspringenden Felsen rechts die Prinzessin, links der Vater Zeugen des Kampfes werden und den Himmel um glücklichen Ausgang bestürmen.

Im übrigen darf nun darauf verwiesen werden, was Herr Prof. L. Birchler im Folgenden zur Restaurierung der Fresken schreibt:

Auch wenn in Birmenstorf heute nur noch das Chor der Kirche erhalten ist (zur Kapelle umgestaltet), gibt es doch einen ungemein anschaulichen Begriff von der einheitlichen Wirkung mittelalterlicher Kirchengemälden. Im Kanton Aargau ist nichts Gleichwertiges zu nennen, ja, der Kunstgeschichtler gerät in etliche Verlegenheit, wenn er im weitem Umkreis eine Kirche nennen soll, in der die mittelalterliche Ausmalung rings an den Wänden ähnlich gut (nahezu vollständig) erhalten ist. Die Kirche auf dem Kirchbühl bei Sempach mit ihren allerdings viel älteren Malereien ist das räumlich nächstliegende Exempel.

Zuerst sei hier das Prinzip der Restaurierung genannt, an das ich mich bei den Direktiven an den tüchtigen Restaurator Karl Haaga von Rorschach gehalten habe; es entspricht strenge den Grundsätzen der Eidgenössischen Kommission für historische Kunstdenkmäler, als deren Vertreter ich die Arbeit zu leiten hatte. Ornamentale Partien wurden, wenn ersichtlich war, wie sie weiterliefen, an fehlenden Stellen neu geschaffen. Es betrifft dies die aus perspektivisch dargestellten Würfeln bestehende hohe Sockelzone und die mit aneinander gereihten Vierpässen belebten Bänder, die die beiden Figurenzonen trennen und abschliessen, ausserdem die schmucklosen vertikalen

Streifen, die die einzelnen Figurenfelder abgrenzen. — Als man die Malereien übertünchte, brachte man in der Mauerfläche mit einem Pickel sehr zahlreiche «Hicke» an, um dem Mörtel mehr Halt zu geben. Diese Löcher wurden verputzt und die Stellen im entsprechenden Tone gehalten. — Bei den Figuren begnügte man sich, die vorhandenen Farben und Linien zu «reaktivieren»; die Linien wurden teilweise nachgezogen. Nirgends jedoch wurden Linien «erfunden» (von einer unten zu nennenden Stelle abgesehen). Da die untern Partien der Apostelfiguren zum guten Teile fehlten, wurden sie (sowie die farbig wechselnden Hintergründe) in den entsprechenden Tönen nach unten weitergeführt, mit verschwimmenden Farbgrenzen und etwas heller, sodass man sofort merkt, dass es sich hier um eine Nachhilfe für das Auge handelt und dass das Streben darnach ging, wenigstens die farbige Gesamthaltung des Chores zu rekonstruieren.

An der Südwand hatte man das spätromanische Fenster nachträglich vermauert und ein grösseres Fenster eingebrochen, nicht genau an der gleichen Stelle wie das alte, sondern etwas weiter westlich, sodass bei der Restaurierung vom alten Fenster nur noch die Osthälfte, die mit der Figur des hl. Leodegar ausgemalt war, zutage trat. Man ergänzte das Fenster samt seinem gemalten einfassenden Farbband. Wie die Fläche daneben, wo das neuere Fenster gesessen hatte, vorher aussah, wussten wir selbstverständlich nicht genau. Nach Analogie der andern Wände zogen wir hier den horizontalen Trennungstreifen mit dem Vierpassfries durch, unterteilten die neue Fläche vertikal (entsprechend den andern Wänden) und setzten undeutlich zwei Töne an, einen Fond und eine nur angedeutete Stelle für eine Apostelfigur. — Eine Ausnahme von den hier beschriebenen Grundsätzen, nirgends frei zu ergänzen, sondern nur vorhandene Bänder und Farben weiterzuführen, macht das Kreuzigungsbild oben in der Mitte der (durch ein barockes Fenster leider durchschnittenen) Altarwand. Bei der Freilegung traten hier nur folgende Teile zutage: Oberer Teil des Längsbalkens, Querbalken mit dem Haupte Christi, oberer Rand und Scheitellinie, sowie unterster Gewandzipfel der Madonna, Haupt und Rückenpartie des Johannes. Fast die ganze Figur Mariä und der Leib Christi waren weggeschlagen. Zuerst dachte ich daran, hier wie bei den Aposteln nur in Farbtönen «ungefähr» anzudeuten. Aber die Stelle just in der Mitte der Altarwand und der Umstand, dass in dem zur Kapelle umgestalteten Chor gelegentlich Messe gelesen werden soll, nötigten schliesslich zu einer etwas weiter gehenden Ergänzung

mit Linien und Farben. Diese Ergänzungen sind jedoch in hellern Tönen ausgeführt und von den alten Partien durch einen grauweißen Streifen getrennt, sodass der aufmerksame Beschauer sofort den Umfang der Ergänzung ablesen kann.

Zu nennen ist in diesem Berichte ausserdem noch die Ergänzung der Spruchbänder der Apostel und einiger der Propheten. Zuerst liess sich beim letzten Apostel rechts entziffern «et vitam eternam amen»; damit war klar gemacht, dass jeder der Zwölfe als Vertreter eines der zwölf Sätze des Apostolicums anzusprechen sei, wie es noch in zahlreichen Kirchen des 17. Jahrhunderts der Fall war. Nach dieser Feststellung liessen sich rasch einzelne Buchstaben und Buchstabengruppen in den Apostel-Spruchbändern ergänzen. Mindestens vier Fünftel des «Apostolischen Glaubensbekenntnisses» sind also Ergänzungen, aber es ist absolut sicher, dass die gleichen Worte in der gleichen Schriftart dort gestanden haben. Etwas schwieriger war die Ergänzung der Texte auf den Spruchbändern der Halbfiguren der Propheten. Hier galt es, anhand katholischer Bibel-exegesen jene Stellen zu suchen, die für die zwölf Sätze des Credo als alttestamentliche Hinweise (Prophezeiungen) aufgeführt werden. Daraus wählte ich jene Stellen, zu denen an den Birmenstorfer Fresken passende Buchstabengruppen entzifferbar waren. Die Zitate waren nicht etwa den zwölf Propheten entnommen, wie man erwarten konnte. Viermal war Jesaja zitiert, zweimal die Psalmen und einmal das Hohelied. Die Texte auf den übrigen Spruchbändern liessen sich nicht rekonstruieren.

Rein künstlerisch ist bei der Beurteilung der Birmenstorfer Bilder (die mit den ungefähr gleichzeitigen am Chorbogen der Klosterkirche von Königfelden in keinem Zusammenhange stehen) die Sicherheit der dekorativen Wirkung entscheidend. Figuren, Bänder und leere Farbflächen sind geschickt gegeneinander abgewogen; die hellen, lockeren Farben verleihen der gesamten Ausmalung eine feine Teppichwirkung. Die Figuren sind rein linear gehalten; zur Modellierung werden nur sparsam die sogenannten «Modellierungsstrichlein» verwendet, besonders bei den Gewandfalten. Die Zeichnung ist von betonter Eleganz der Kurvierungen.

Stilistisch verdienen ausserdem folgende Einzelheiten Beachtung: Apostel und Propheten erscheinen in der Kunst des Mittelalters gerne in mystischer Beziehung zueinander. Seit dem 13. Jahrhundert wird jeder Apostel zum besondern Vertreter eines Satzes des Apostolicums (vgl. Wernicke, Die bild-



Südostecke nach der Restaurierung

Klischee vom Verlag O. Walter, Olten, aus O. Mittler: Kathol. Kirchen des Aargaus.

lichen Darstellungen des Apostolischen Glaubensbekenntnisses, 1887); dieser Satz wird jeweilen durch einen dazu in Parallele gesetzten Propheten erhärtet. Oft wird das Wechselverhältnis so dargestellt, dass die Apostel auf den Schultern der Propheten stehen (vgl. etwa die Apostelpforte des Bamberger Domes). In Birmenstorf ist das Verhältnis umgekehrt: Unten erscheinen die Apostel, oben die Halbfiguren der Propheten. Die Propheten sind also formal von den Aposteln losgelöst, was durch das durchlaufende Vierpassband besonders betont wird. Die Propheten-Halbfiguren schweben auf stilisierten Wölklein. Im Einzelnen sind sie wenig differenziert voneinander. Ähnlich wird auch bei den Aposteln die Charakterisierung nicht weit getrieben. Nur zum Teile sind ihnen Attribute beigegeben. Dies alles lässt die sehr bewusste Tendenz erkennen, durchaus flächig-ornamental zu wirken, sich nicht in Kontrastierung von Typen zu verlieren. Dieses Streben nach Flächigkeit gilt auch für die kleinen Bilder oben an der Altarwand, Martin mit dem Bettler, Kreuzigungsgruppe, Georgs Drachenkampf. Obwohl hier Landschaften anzudeuten waren, bleibt die Darstellung im Wesentlichen flächig, da sie sich parallel zur wirklichen Bildebene abspielt.

In der untern Reihe, bei den Aposteln (und den ihnen entsprechenden Heiligen an der Chorwand) fällt der unbekannte Künstler von 1440 jedoch auf einen Augenblick aus der Rolle. Er gibt für diese Hauptfiguren eine Art räumlicher Fixierung: Er zieht die vertikalen Striche, die die Apostel trennen, nicht bis an die Sockelzone herab, sondern deutet einen Fussboden an, auf dem die Gestalten stehen. Diese Raumandeutung ist im Einzelnen unlogisch (die ganze Einfassung erscheint räumlich weiter zurückgeschoben als die Apostel), aber sie ist sehr typisch: Der Künstler, der durch die einfache Reihung und saubere Bändertrennung der Figuren das spannungslose Aneinanderreihen gleicher Form- und Farbwerte erstrebt und tatsächlich erreicht, empfindet doch gleichzeitig das Gefühl, das Verhältnis von Figur und Raum auf irgend eine Weise anzudeuten. Wenn er dies auch mit einfachen Mitteln und naiv tut, so ist damit im Wesen doch bereits ein Mittel der damals schon vor der Türe stehenden neuen Gestaltungsweise verwendet, die «renaissancemässige» Dreidimensionalität des Wandbildes. — Die perspektivische Wirkung der übereck gestellten Würfel der Sockelzone entspricht nicht der gleichen Tendenz. Derartige Effekte kennt und liebt schon die romanische Wandmalerei (z. B. perspektivisch gesehene Mäanderbänder).

Die Birmenstorfer Ausmalung bedeutet eine wirkliche Bereicherung unseres nationalen Kunstbestandes. Es handelt sich gewiss nicht um ein überragendes Meisterwerk. Aber die Fresken stammen aus einer Zeit, in der auch der durchschnittliche Künstler Qualitäten besass, die heute nur verhältnismässig wenige erringen können: Sinn für Rhythmus, für dekorative Wirkung und Farbenharmonie, für Einordnung der Malerei in die Architektur. Der unbekannte Maler war für seine Zeit konservativ; was damals in Konstanz und Basel (Konrad Witz!) sich regte, — davon verspürte er noch nichts. Er ordnet sich in die Tradition ein, und nur in den genannten beiden Punkten weist sein Werk nach vorwärts. Die heutigen Künstler, die vor allem mit den besondern Gesetzen der wirklichen Wandmalerei zu ringen haben, können von den Birmenstorfer Fresken recht viel lernen.

Wir verzichteten bei der Restaurierung darauf, die Nische des Sakramentshäuschens (wie üblich auf der Evangelienseite gelegen), die beim Renovieren zutage trat, zu «rekonstruieren». Sie verblieb in ihrer einfachen rechteckigen Form und wurde mit einem schlichten Gitter in Durchstecktechnik geschlossen. Im Sakramentshäuschen sind drei Reliquiengläser aufgestellt, die aus den Sepulchren des Hochaltars und eines Seitenaltars der alten Kirche stammen. Das älteste ist spätromanisch, ca. 14. Jahrhundert; der schöne Glasbecher gehört dem 15. Jahrhundert an (vielleicht wurde er 1440 für das Sepulchrum verwendet); das dritte, tönernerne Reliquiengefäss lässt sich zeitlich nicht bestimmen. Während die Nische des Sakramentshäuschens keinerlei Schmuck aufwies, sind auf der Epistelseite des Chores an der Nische für die Messkännchen ornamentale Malereien zum Vorschein gekommen, die fixiert und aufgefrischt wurden.

Der neu aufgemauerte Altar wurde ganz schmucklos gehalten. Er entspricht in seinen Formen und in der Behandlung des Steines dem schönen spätgotischen Altar in der Krypta der Badener Sebastianskapelle. Um in allen Einzelheiten «echt» zu bleiben, wurde die Decke ebenso schlicht gehalten, — einfache Balken und Bretter. Die neu erstellte Eingangswand, die an der Stelle des ehemaligen Chorbogens steht, erhielt einen helleren Ton als die unbemalten Teile der drei andern Wände. So soll der Beschauer sofort spüren, dass diese Wand modern ist. An dieser Wand wurde eine ausführliche Inschrift über die Restaurierung angebracht.

In die vermauerte Nische der ehemaligen Sakristeitüre wurde ein Epitaph versetzt. Man liest darauf: Der am 17. Okto-

ber 1746 verstorbenen Frau Anna Elisabetha Dorerin, Witwe des Waisenvogtes Kaufmann von Baden.

Die reglementarische Inschrift (die bei allen unter Leitung eines Mitgliedes der Eidgenössischen Kommission restaurierten Kunstwerken verlangt wird) ist aussen an der Westfront der «neuen» Kapelle eingesetzt: «Chor der alten Pfarrkirche, 1937 restauriert und unter den Schutz der schweizerischen Eidgenossenschaft gestellt.»



Nordwand: Johannes, Thomas, Jakobus d. ä.