

# Die Restaurierungen seit 1990

SAMUEL RUTISHAUSER, MIT BEITRÄGEN VON CHRISTINE ZÜRCHER UND STEFAN BLANK

Im Zentrum der Restaurierungen nach 1990 stand die Frage nach dem denkmalpflegerischen Umgang mit der Klosterkirche. 1974 gingen die damaligen Koryphäen der Denkmalpflege für den Innenraum von der «Hierarchie der Werte» aus und sprachen der Gestaltung des 17. Jahrhunderts einen weitaus «grösseren Wert» zu als dem neubarocken Stück des späten 19. Jahrhunderts. In den 1990er Jahren stellte sich die Frage nach den Werten nicht mehr, stand doch der Neubarock nun ebenbürtig neben Klassizismus, Barock und postumer Gotik. Man war sich einig, dass es ein grosser Fehler wäre, dieses Bauwerk, das erst als historisches Monument der Kunstgeschichte wirklich bedeutend geworden ist, auf einen früheren Zustand zurückzuresaurieren.

*Abb. 1  
Mariastein, Westansicht der  
Klosterkirche. Vedute von  
David Schmid, um 1850, Stifts-  
archiv Einsiedeln. Die Vedute  
zeigt deutlich, dass die roten  
Sandsteinteile im Grundton  
der Fassade gefasst und somit  
nicht erkennbar waren.*

## Restaurierung der Kirchenfassade 1996/97

In den Jahren 1830 bis 1834 erteilte Abt Placidus Ackermann dem Vorarlberger Baumeister Johann Jakob Begele den Auftrag, der aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammenden Klosterkirche eine neue, klassizistische Schaufassade mit Vorhalle und Glockenturm vorzusetzen.<sup>1</sup> Begele entwarf eine Fassade, die sich in ein breit gelagertes, dreiteiliges Erdgeschoss mit drei Portalen, in ein von geschweiften Mauern flankiertes Obergeschoss mit Zifferblatt sowie in ein hohes Glockengeschoss mit einem markanten Dreiecksgiebel, Girlandenschmuck und halbrunder Schallöffnung gliedert. Gebälke, Doppelpilaster und Ecklisenen bilden die wichtigsten horizontalen und vertikalen Elemente. Der teilweise aus rotem Buntsandstein gefertigte Fassadenschmuck besteht aus dem «Auge Gottes» über dem Hauptportal, den allegorischen Figuren von Glaube und Hoffnung über den beiden Seitenportalen, klassizistischen Vasen mit Blumen und Früchten, kunstvoll gearbeiteten ionischen Kapitellen, Festons, Flammenurnen und dem Wappen des Abtes Placidus Ackermann im Giebel (Abb. 1).

Die Westfassade der Klosterkirche Mariastein zählt zu den hervorragenden klassizistischen Beispielen ihrer Art in der Schweiz. Dieser Ruf ist einerseits in der künstlerischen Qualität des Entwurfs und der aussergewöhnlichen Qualität der handwerklichen Ausführung begründet. Andererseits ist die Bedeutung der Fassade nicht zuletzt auch im Umstand zu suchen, dass der Stil des Klassizismus in der Schweiz seine grösste Verbreitung auf dem Gebiet des Profanbaus fand; klassizistische Kirchenbauten waren eher selten.

Eine umfassende Restaurierung der Fassade fand in den Jahren 1972–1974 statt (vgl. S. 43–45). Damals wurden zahlreiche beschädigte Steinquader und alle Dachanschlüsse ersetzt, der Turmhahn und die Ziffern der Uhrentafel erneuert und die Portalflügel im





Abb. 2  
Klosterkirche, Fassade vor der  
Restaurierung von 1972/73.  
Die roten Sandsteinquader  
sind ungefasst und heben sich  
deutlich vom hellen Inzlinger  
Stein ab.



«St.-Ursen-Grün» gestrichen. Die steinsichtige Oberfläche blieb hingegen erhalten, sodass die roten Sandsteinquader mit den Schmuckelementen sich vom gelblichen Kalkstein farblich deutlich abhoben (Abb. 2).<sup>2</sup> Anlass für eine erneute Restaurierung im Jahr 1997 gaben technische Schäden wie undichte Fugen und Abdeckungen sowie Risse, die behoben werden mussten. Andererseits bot sich die Gelegenheit, die ästhetische Gesamtwirkung der Fassade neu zu beurteilen. Eine genauere Untersuchung der Steinoberflächen liess an den anscheinend um 1900 abgelaugten, roten Steinquadern überall deutlich gelbliche Farbspuren erkennen. Zudem blieben insbesondere in witterungsgeschützten Bereichen der Gebälke auch auf dem Kalkstein Reste eines entsprechenden Anstrichs erhalten. Daraus konnte eindeutig der Schluss gezogen werden, dass die Fassade nach ihrer Erstellung in einem Beige-/Ockerton gestrichen worden war. In einem zweiten Arbeitsgang erhielten dann die Schmuckelemente eine zusätzliche polychrome Fassung. Allerdings liessen sich davon ausser den blauen Farbspuren an den Trauben und an der Fassadenuhr keine eindeutigen Aussagen über die Farbgebung der einzelnen Schmuckelemente machen. Insbesondere fehlten Reste eines anzunehmenden Grüns für die Pflanzenmotive oder eines Rots im Wappenrelief. Nicht weiter untersucht wurden die 1972 weiss gefassten Figuren in den Nischen über den Seitenportalen.

Aus diesen Erkenntnissen liess sich eindeutig ableiten, dass die klassizistische Fassade von 1830–1834 ursprünglich vollständig farblich gefasst war. Der rote Sandstein war demzufolge nicht sichtbar, was auch die Westansicht des Klosters Mariastein von

David Schmid um 1850 bestätigt (Abb. 1). Der Sandstein wurde bloss wegen der besseren Behaubarkeit für die Schmuckelemente verwendet. Danach wurde er mit einem Anstrich in die Farbgebung der Gesamtfassade eingebunden.

Nach reiflicher Überlegung beschlossen die Bauherrschaft und die Kantonale Denkmalpflege, auf einen gesamten Fassadenanstrich zu verzichten, jedoch die Sandsteinpartien vorerst im Steininton zu fassen. Da das Ergebnis nicht zu überzeugen vermochte, entschied man sich, den Schmuckelementen eine neue, polychrome Fassung zu verleihen. Dabei stützte man sich auf das gesicherte Blau; die weiteren Farben (Grün, Rot, Gelb, Schwarz) wurden aufgrund von Vergleichen mit ähnlichen Bauten aus dieser Zeitepoche verwendet.

Mit dieser Restaurierung konnte das Erscheinungsbild der oft als Flickwerk verstandenen Fassade der Klosterkirche Mariastein korrigiert werden. Ihre klar und scharf gegliederte Architektur erscheint nun in einem einheitlichen Kalksteinton, der dem ursprünglichen Beige-/Ockerton nahe kommt. Einen mehr spielerischen Gegenpol zur strengen Architektur bilden die farbig gefassten Schmuckelemente. Mit der getroffenen Lösung hat die hervorragende, klassizistische Schaufront ihren einstigen Charakter, wie er der Entstehungszeit entspricht, zurückerhalten.

Architekt: Gerster Architekten, Laufen  
Baukommission: P. Bonifaz Born, Klostergemeinschaft Mariastein  
Restaurator: Gregor Mahrer, Witterswil  
Kantonale Denkmalpflege: Samuel Rutishauser, Solothurn

### Instandstellung des Glockenstuhls und des Uhrwerks 1996/1999

Das Glockengeläut in der heutigen Form stammt aus dem Jahr 1832. Damals goss Robert von Urville bei Neufchâteau (Voges) sechs Glocken, gestimmt auf die Töne a, cis, e, a, cis und e. Sie wurden dem hl. Plazidus, der Mutter Gottes, dem hl. Vinzenz, dem hl. Benedikt, der hl. Agatha sowie der hl. Cäcilia geweiht. 1854 sprang die Marienglocke, 1917 die Cäcilienglocke, und 1923 fiel wiederum die Marienglocke aus dem Stuhl. 1925 organisierte und harmonisierte die Firma Rüetschi aus Aarau das Geläut neu auf die Töne a, cis, fis, a, und cis. An die Stelle der Benedikts- und der Cäcilienglocke traten die der hl. Gertrud und dem hl. Benedikt geweihten neuen Glocken. 1925 wurde der Glockenstuhl durch eine Metallkonstruktion ersetzt und das Geläut elektrifiziert. 1996 erfolgte eine Instandstellung des Glockenstuhls. Bei dieser Gelegenheit wurde er auf Gummiplatten gestellt, um die Erschütterungen besser abfedern zu können.

Es ist davon auszugehen, dass das Uhrwerk im Turm von Abt Plazidus im Jahr 1828 angeschafft wurde. Jedenfalls weist die Art des Pendelgewichts auf diese Zeit hin. Bekannt ist demgegenüber, dass Jakob Gunzinger das Werk 1832 vom Dachboden des Konventstocks in den Turm versetzte und gleichzeitig das Schlagwerk ausbaute.

1972 ersetzte die Firma Bär aus Sumiswald das alte Werk durch eine neue, funkgesteuerte mechanische Uhr, und das Zeiger- und das Schlagwerk erhielten eigene Antriebsmotoren. 1999 wurde das Uhrwerk durch eine funkgesteuerte Digitaluhr ersetzt und das Läutprogramm automatisiert.

### Neugestaltung des Klosterplatzes 1996/97

Im Zusammenhang mit der Fassadenrestaurierung nahm die Klostergemeinschaft die schon seit langer Zeit diskutierte Frage der Neugestaltung des Klosterplatzes wieder auf.<sup>3</sup> Primäre Gesichtspunkte für die Gestaltung des Platzes waren:

- ein Ort der Begegnung,
- eine Stelle für das Osterfeuer,
- lebendiges Wasser,
- eine Mariensäule oder eine Stele mit dem hl. Benedikt.<sup>4</sup>

Aus den vier eingereichten Projekten kam schliesslich der Vorschlag von Ludwig Stocker aus Basel zur Ausführung.

Der neu gestaltete Klosterplatz versteht sich – ähnlich den Atrien bei den frühchristlichen und frühmittelalterlichen Basiliken – sowohl als Ort der Besinnung, symbolisch und räumlich begrenzt durch zweimal sieben Säulen, als auch als Platz, der den weltlichen Bedürfnissen der Wallfahrer dienen soll. So wird die Pergola mit Sitzbänken für den Besucher beispielsweise zum Ort der Erholung wie auch zum Schutz vor der brennenden Sonne. In der Mitte befinden sich ein Brunnen sowie eine Rondelle für das Osterfeuer (Abb. 3).

Eine sakrale Erklärung der Platzanlage gibt Abt Lukas<sup>5</sup>: «Wer jetzt den neuen Vorplatz betritt, findet zu seiner Rechten sieben Säulen, die die sieben Freu-

den und die sieben Schmerzen Mariens symbolisieren. Auf der anderen Seite weisen die Säulen auf die sieben Gaben des Heiligen Geistes hin. Dort, wo im Brunnen lebendiges Wasser sprudelt, ist symbolisch die Verkündigung an Maria dargestellt. Im Englischen Gruss beten wir: «Der Engel des Herrn brachte Maria die Botschaft – angelus Domini nuntiavit Mariae –, und sie empfing vom Heiligen Geist». Somit verbindet dieser Brunnen das Wirken des Heiligen Geistes in seinen Gaben und mit den Freuden und Leiden Mariens, die sie mit ihrem Sohn Jesus durchlebte. Und in der Mitte symbolisiert das Kreuz mit der Rondelle für das Osterfeuer die Frucht des Wirkens des Gottesgeistes in Maria, Jesus Christus, Anfang und Ende, gestern und heute. Wenn wir den Platz betreten, werden wir in dieses Wirken Gottes, in sein Heilswirken, in seine Heilsgeschichte hineingenommen.»

Bauherrschaft: Klostergemeinschaft Mariastein  
Entwurf: Ludwig Stocker, Basel  
Architekt: Gerster Architekten, Laufen  
Kantonale Denkmalpflege: Samuel Rutishauser, Solothurn

Abb. 3  
Klosterkirche, Ansicht der  
Westfassade nach der Restau-  
rierung mit dem Platz der  
Begegnung. Luftaufnahme  
2015.





## Klosterkirche: Innenrestaurierung 1999/2000

### Erhalten oder Zurückrestaurieren?

Die Frage nach dem denkmalpflegerischen Verhalten dem Innenraum der Klosterkirche zu Mariastein gegenüber gab bereits in den 1970er Jahren zu reden (vgl. S. 47, 48). Am 16. April 1974 trafen sich die damaligen Koryphäen der schweizerischen Denkmalpflege, die Professoren Albert Knoepfli, Adolf Reinle, Alfred A. Schmid und die Denkmalpfleger Fritz Lauber und Gottlieb Loertscher in Mariastein mit Abt Mauritius Fürst, den Patres Benedikt Bisig, Bonifaz Born und Norbert Cueni sowie dem Architekten Giuseppe Gerster. Das Protokoll der Aussprache ist aus heutiger Sicht sehr aufschlussreich: Die Fachleute gingen kaum auf den bestehenden, aus der Zeit um 1900 stammenden Zustand ein. Sie waren sich einig, dass bei einer Restaurierung des Innenraums von Mariastein von der «Hierarchie der Werte» auszugehen sei. Dabei wurde der älteren Gestaltung des Kirchenraums aus der Mitte des 17. Jahrhunderts mit Grisaillemalereien und dem 1680 entstandenen, barocken Hochaltar ein weitaus «grösserer Wert» zugesprochen als dem neubarocken Stuck. Man fragte sich deshalb vielmehr, wie der ursprüngliche Zustand wiederhergestellt werden könnte, beispielsweise anhand von Vergleichsbauten wie den Kirchen Neudorf, Werthenstein und der Heilig-Blut-Kapelle in Willisau oder auch den Kirchen in Sachseln und Stans. Über den Befund und den Umfang der allenfalls noch vorhandenen älteren Malereien schien man sich hingegen nicht den Kopf zu zerbrechen, und für eine Würdigung des neubarocken Zustandes schien die Zeit noch nicht reif. Jedenfalls ging die Klostergemeinschaft bei meinem Amtsantritt davon aus, dass die Kirche aus denkmalpflegerischen Gründen «zurückrestauriert» werden sollte.<sup>6</sup>

Fünfundzwanzig Jahre später stellte sich die Frage im Zeichen der Vorarbeiten für eine Restaurierung jedoch anders. Der Rückgriff auf historische Stile wurde bis in die 1960er Jahre weitgehend als negative Erscheinung bewertet. Die jüngere Forschung hingegen sieht im Stilpluralismus des Historismus den ernsthaften Versuch, im Zeitalter des Positivismus dem von der Romantik geweckten, geschichtsbezogenen Denken in Architektur und Kunst konkret Gestalt zu geben.<sup>7</sup> Die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit dieser Stilepoche tut sich immer noch schwer, einerseits mit der Komplexität des Phänomens, andererseits mit der Masse der produzierten Bauwerke und Kunstgegenstände vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Klar definierte Qualitätskriterien, die auch für den Erhalt von Bauwerken aus dieser Zeit notwendig wären, sind jedoch schwer auszumachen.

«Die historische Architektur zeugt – pauschal ausgedrückt – vom Versuch, im «Zeitalter der Revolutionen» die gesellschaftliche Instabilität durch Kultur auszugleichen, den wachsenden Traditionsverlust im Gefolge des Industriekapitalismus aufzufangen und den Zerfall traditioneller Werte durch eine Ori-

entierung an der Geschichte zu kompensieren.»<sup>8</sup> So wendet sich die Baukunst vor allem in den Ländern nördlich der Alpen vorerst bewusst vom Ideal der klassischen Schönheit der Renaissance ab und besinnt sich auf die eigene Tradition des gotischen Mittelalters, auf die Wurzeln der ihr eigenen Kultur zurück. Damit kommt der Neugotik eine weit über die bildende Kunst hinausführende Bedeutung zu. «Die historisierenden Formen werden somit zu Trägern einer bestimmten Bedeutung, nämlich der ideellen Abneigung einer historischen Objektivität.»<sup>9</sup> Letztlich geht es um die Suche nach der eigenen Identität, die das 19. Jahrhundert nicht nur mehr in der klassischen Schönheit der Antike und der Renaissance zu finden vermag.

Die zunächst an der Gotik demonstrierte Rückbesinnung auf die nationale Kunst wurde später auf weitere Sonderformen historischer Stile wie beispielsweise die deutsche Renaissance, die rheinische Romanik, die englische Tudorgotik oder den Palladianismus ausgeweitet, was die mögliche Stilvielfalt erweiterte und letztlich zur Wiederverwendung sämtlicher historischer Stile führte. Damit ging aber auch die inhaltliche Komponente des wiederverwendeten Stils oftmals verloren, und das Zitieren von historischen Stilelementen konnte im ausgehenden 19. Jahrhundert letztlich zu einer sinnentleerten Fingerübung von Bauherren und Architekten werden.

Die bis in die 1970er Jahre nicht vorhandene Wertschätzung für den Historismus wie auch für den Heimatstil wirkte sich auch auf das denkmalpflegerische Verhalten dieser Zeit aus.<sup>10</sup> So wurden in den 1960er und 1970er Jahren etliche Bauten im Kanton Solothurn «zurückrestauriert». Als Beispiele seien die Pfarrkirche in Kienberg oder die Häuser Hauptgasse 45 und 67 in Solothurn erwähnt.

Die Kirche in Kienberg stammt aus dem 17. Jahrhundert; ihre drei Altäre entstanden 1777 nach Entwürfen von Paolo Antonio Pisoni. 1907/08 wurde der gesamte Innenraum im Sinne des Heimatstils unter Beibehaltung der Altäre von Pisoni umgestaltet (Abb. 4). 1970 wurde nach langen Diskussionen beschlossen, den Innenraum zu restaurieren. Welche Bedeutung damals dem Heimatstil beigemessen wurde, zeigt eine Aktennotiz bei der Kantonalen Denkmalpflege: «Das Hauptproblem bei der Restaurierung der Kirche von Kienberg liegt in der Behandlung des Raumes. Die Umwandlung im rustikalen Heimatstil des Landidörfli von 1914 beschränkte sich nicht nur auf das Äussere, sondern verschob auch im Innern die Akzente völlig. So werden die differenzierten, noblen Stuckaltäre und die Kanzel nach Entwürfen von Paolo Antonio Pisoni durch die grobschlächtig wirkenden Korrekturen von 1908 einfach erschlagen»<sup>11</sup>; und die Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege doppelte in einem Brief an den Gemeindeammann von Kienberg nach: «Immer mehr ist die Überzeugung gereift, dass unbedingt eine Lösung mit eingezogener flacher Gipsdecke in den Formen eines schlichten Klassizismus angestrebt werden sollte. Dies wäre ein enormer Gewinn, vor allem in ästhetischer Hin-

sicht [...]. Mit dieser [...] Baulösung würde es möglich, dem Raum seine ursprüngliche Schönheit und sakrale Würde zurückzugeben. [...] Schon einfache Fotomontagen mit eingezeichneter Flachdecke werden erweisen, wie unglücklich, ja katastrophal es war, um 1910 eine gebrochene Holztonne einzuziehen. Die ganze Proportionsrechnung des Innenraumes wurde damals zerstört, ganz abgesehen von der völlig falschen Tonart in Material und Dekor, welche damals angeschlagen wurde.»<sup>12</sup> Ohne Abbildungen des Zustandes vor 1910 und ohne Befunde entstand in der Folge ein einzig und allein von Kunsthistorikern nachempfundenen, klassizistischer Innenraum, der die richtige Hierarchie der Werte wieder herstellte (Abb. 5).

Ähnlich erging es den beiden Wohnhäusern Hauptgasse 45 und 67 in Solothurn.<sup>13</sup> Die Fassaden beider Häuser erfuhren um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eine Umgestaltung im Stil der Zeit. Dabei wurden nicht nur die Einzelformen, sondern auch die gesamten Proportionen der Fassaden zu einem neuen Gesamtbild verändert. Anlässlich von Restaurierungen in den 1960er und 1970er Jahren wurden die Interventionen aus der Zeit des Historismus als wertlos, ja störend eingestuft und ein Rückbau vorgenommen. Dies gelang jedoch nur in beschränktem Mass, da die veränderten Proportionen oder Aufstockungen nicht mehr rückgängig gemacht werden konnten.

Die erwähnten Beispiele zeugen von der sich immer wieder verändernden Wertschätzung der historischen Architektur. Erst die jüngere kunsthistorische Auseinandersetzung mit dieser Stilepoche entdeckte Qualitäten, die sich nicht nur im ästhetischen Erscheinungsbild historischer Baukunst erschöpften. Parallel dazu änderte sich stets auch die konzeptionelle Orientierung der Denkmalpflege. Bis in die 1970er und 1980er Jahre erfüllten vorab die ästhetischen Qualitäten der Stilrichtungen bis zum Klassizismus die Ansprüche der Denkmalpflege. Der Historismus wie auch der Heimatstil als schweizerischer Ausdruck des Jugendstils waren für die Kunstwissenschaft noch kaum, für die Denkmalpflege überhaupt noch kein Thema. Deshalb verschwanden zahlreiche Zeitzeugen der Jahrhundertwende um 1900, was aus heutiger Sicht nachdenklich stimmt.

Andererseits zeigt sich in diesen Beispielen wie in den Diskussionen um die Klosterkirche Mariastein auch deutlich der Wandel in der denkmalpflegerischen Doktrin. Wenn vor etwa vierzig Jahren noch die Rückführung in den «ursprünglichen Zustand» – allenfalls sogar mit frei erfundener Rekonstruktion – im Vordergrund stand, wird ein Baudenkmal heute in seiner geschichtlichen Entwicklung und als Zeuge der jeweiligen Zeit nicht nur in kunsthistorischer Hinsicht betrachtet und entsprechend gewürdigt. Es steht ausser Frage, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei manchen Gebäuden massive Veränderungen vorgenommen wurden. Doch auch solche Eingriffe sind oft qualitätvolle Zeitzeugen, die nicht unbedacht zugunsten eines oft vermeintlich ursprünglichen und in der Wertung höher stehenden Zustandes unbedacht eliminiert werden dürfen.



Ernst Räss, Solothurn.



Max Widmer, Schönenwerd.

Bei der Restaurierung der Klosterkirche von Mariastein ging es in den 1990er Jahren demzufolge nicht mehr um die Frage der Hierarchisierung der Stile, sondern um das geschichtliche Nebeneinander, durch das ein Bauwerk geprägt wird.

Abb. 4  
Kienberg, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, nach der Umgestaltung von 1907/08 im Heimatstil.

Abb. 5  
Kienberg, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Zustand nach der Restaurierung von 1972.

### Die Voraussetzungen

Der heutige Bau wird vorwiegend von vier Zeitepochen geprägt:<sup>14</sup>

1. In der Mitte des 17. Jahrhunderts – im Zeitalter des Barocks – liess der damalige Abt Fintan Kiefer (1633–1675) eine Klosterkirche im Stil der sogenannten «postumen Gotik» – eine in unserer Gegend übliche Stilverspätung – errichten, eine damals wohl noch spartanisch ausgestattete Klosterkirche.



Abb. 6  
Mariastein, Klosterkirche,  
Innenraum vor der Restau-  
rierung.

2. Unter den Nachfolgern Augustin Reutti (1679–1695) und Esso Glutz (1695–1710) erhielt der Bau seine barocke Ausstattung, insbesondere den von Ludwig XIV. gestifteten Hochaltar, den Rosenkranzaltar, den Kreuzaltar, den Josefsaltar, das Chortäfer, das Kirchenportal (heute in der Vorhalle) und eine in Grisailletechnik ausgeführte Ausmalung. Davon sind die eigentlichen Ausstattungsstücke noch vorhanden, von den Grisaillemalereien kamen lediglich einige Reste hinter einem Täfer im Chor zum Vorschein.
3. Im Zeitalter des Klassizismus änderte sich vorab das äussere Bild der Klosterkirche unter Abt Placidus Ackermann (1804–1841) grundlegend. In den Jahren 1830–1833 wurde der Bau mit einer Blendfassade versehen. Im Innern gehen die grossen Fenster im südlichen Seitenschiff und die Gewölbe mit den Stichkappen über dem Mittelschiff in diese Zeit zurück. Zudem wurde der ganze Kirchenraum ausgegipst und mit dem Zeitgeschmack entsprechenden Dekorationen versehen.
4. 1897 kam Pater Laurentius Eschle als Helfer der Wallfahrtspriester nach Mariastein. Er war der In-

itiant für eine Erneuerung der Kirche und «bettelte Geld zusammen so viel er vermochte».<sup>15</sup> Unter der Oberleitung des Kunsthistorikers Pater Albert Kuhn von Einsiedeln kam es in der Folge zur weiteren, einschneidenden und den Kirchenraum heute noch bestimmenden Veränderungen. Der ursprünglich spätgotische Kirchenraum wurde im Sinne des Historismus in eine neubarocke Wallfahrtskirche umgewandelt, indem unter anderem das Chorgitter freigesetzt und ergänzt sowie das Seitenschiff mit neuen Gewölben und der gesamte Innenraum mit farbig gefassten Stuckdekorationen versehen wurde. Der Obergaden und das Mittelschiffgewölbe erhielten zudem einen neu gemalten Freskenzyklus. Unter Pater Willibald Beerli (1925–1955) wurden die beiden seitlichen Altäre, die den Blick in den Chor teilweise verdeckten, zu den Seitenschiffen hin versetzt und das Chorgitter seitlich erweitert. 1931–1933 entstanden der Benediktszyklus und die Darstellung der Wallfahrtslegende an der Decke. Die Stuckaturen erhielten zudem um 1930 eine wesentlich gedämpftere Farbfassung mit Vergoldungen (Abb. 6).



Für die Bauherrschaft wie für die Denkmalpflege stellte sich vor der jüngsten Restaurierung des Innenraums die Frage nach den Werten nicht mehr, stand doch der Neubarock nun ebenbürtig neben dem Klassizismus, dem Barock und der postumen Gotik. Es galt vielmehr abzuwägen, welche Folgen eine Rückführung des Kirchenraums in den spätgotischen oder klassizistischen Zustand haben würde. Aufgrund der vorhandenen Kenntnisse zeigte sich rasch, dass die Entfernung des Neubarocks zu unlösbaren Problemen führen würde. Man musste davon ausgehen, dass viel zu wenig alte Substanz vorhanden ist, um einen älteren Zustand wiederherstellen zu können. Einige entdeckte Fragmente älterer Wandmalereien liessen höchstens erahnen, wie der Innenraum einmal ausgesehen haben mag (S. 47, Abb. 19). Das Resultat einer Rückführung wäre eine fragwürdige Rekonstruktion eines klassizistischen oder spätgotisch/barocken Innenraums geworden, eine Haltung, von der sich die Denkmalpflege inzwischen klar gelöst hatte. Zudem zeigte sich aufgrund der Untersuchungen, dass die um die Wende zum 20. Jahrhundert angebrachten Stuckdekorationen in ihrer ersten Farbigkeit der Wallfahrtskirche eine besondere Qualität verliehen.

#### Die Restaurierung

Bauherrschaft, Architekt und Denkmalpflege entschlossen sich demzufolge, sich bei der Restaurierung des Innenraums der Klosterkirche Mariastein vom «lichten und frohgemuten Charakter»<sup>16</sup> der ursprünglich farbig gefassten neubarocken Ausstattung leiten zu lassen und diesen Zustand wiederherzustellen.<sup>17</sup> Wo Unsicherheiten bestanden, konnten aufgrund sorgfältiger Untersuchungen die neubarocken farbigen und goldenen Fassungen eindeutig festgestellt werden. Neben den ästhetischen Fragen machten auch ganz materielle Probleme eine Restaurierung notwendig, unter anderem Risse im Gewölbe, Wasserschäden und Verschmutzungen. Dazu kam, dass eine neue Beleuchtung notwendig war und ein neuer Standort für den Tabernakel gefunden werden musste.

#### Chor

Zu lösen gab es im Zusammenhang mit dem neu festgelegten Restaurierungskonzept noch das Problem der aufgrund der älteren Betrachtungsweise bereits früher vorgenommenen, präjudizierend gedachten Massnahmen im Chor. So erhielten die zwei Chorfenster bereits 1977 ihre rekonstruierte gotische Form zurück, und die Zwischenböden in den Seitenkapellen verschwanden zum grossen Teil.<sup>18</sup> Letzteres hatte zur Folge, dass die seitlichen Choremporen funktionslos wurden und als eigenartiges Gebilde nur noch auf den Mauern zwischen Chor und Seitenkapellen auflagen. Deshalb entschieden die Verantwortlichen, diese beiden Emporen zu entfernen, den Chor also in seine architektonische Grundstruktur aus der Erbauungszeit zurückzuführen. Die neubarocken Stuckdekorationen, die im Chor im Gegensatz zum Schiff golden gefasst sind, blieben hingegen erhalten. Im middle-



Abb. 7  
Klosterkirche, Chorgewölbe  
mit der einstigen Uhr von Abt  
Esso Glutz (um 1700) nach der  
Restaurierung 1999/2000.

#### Schiff

Im Mittelschiff und den beiden Seitenschiffen blieb die Restaurierung durchwegs dem neubarocken Zustand aus der Zeit um 1900 als Leitidee verpflichtet. Eine jüngere, nicht qualitätvolle Übermalung der Stuckdekorationen aus den 1930er Jahren wurde entfernt und die ursprüngliche, neubarocke und farbige Fassung wiederhergestellt (Abb. 19–22). In technischer Hinsicht galt es in erster Linie, die vielen, teilweise defekten Stuckteile, die sich infolge der verrosteten Nägel abzulösen drohten, wieder zu befestigen (Abb. 8–10).<sup>19</sup> Zudem waren die in neubarocker Zeit eingezogenen Gewölbe in den Seitenschiffen gerissen. Mit aufwendigen Mitteln gelang es, diese zu konsolidieren. Unter Beibehaltung der seitlichen, geschnitzten Doggen wurden zudem die Kirchenbänke erneuert und neu nicht mehr unmittelbar auf dem Steinboden, sondern auf einem Holzpodest montiert. Die im Depot gelagerten Glasfenster der Seitenkapellen wurden neu verbleit und



Abb. 8, 9  
Klosterkirche, neubarocke Stuckaturen. Freigelegte Farbfassung während der Restaurierung 1999/2000.



Abb. 10  
Klosterkirche. Schadhafter Stuck vor der Restaurierung.



Abb. 11  
Klosterkirche. Hauptaltar vor der Restaurierung mit Tabernakel von 1913.

Abb. 12  
Klosterkirche. Skizze des Hochaltars. Blau markiert sind die bei der Verkürzung des Retabels 1999/2000 entfernten Teile (vgl. Abb. 11 und 13). Zeichnung Atelier Stöckli, Stans.

wieder eingesetzt. Die ehemaligen Stifterwappen fanden ihren Platz in den Fenstern der Seitenschiffe, indem sie den bestehenden Scheiben vorgesetzt wurden.<sup>20</sup>

**Hauptaltar**

Ein Problem gab den Verantwortlichen zudem der Hauptaltar auf (Abb. 11–13). Der laut Inschrift im Fries des Gebälks (EX LUDOVICI MAGNI LIBERALITATE MDCLXXX) vom französischen König Ludwig XIV. gestiftete, vom Bildschnitzer Johann Friedrich Buol (Kaiserstuhl AG) und dem Altarschreiner Hans

Martin Fehlmann (Rodersdorf SO) im Jahr 1680 geschaffene, imposante Barockaltar erfuhr um 1913 nach vorgängigen, kleineren Veränderungen eine entscheidende Umgestaltung. Damals wurde der alte Drehtabernakel durch einen neuen ersetzt, was zur Folge hatte, dass das Altarretabel um rund siebenzig Zentimeter angehoben werden musste. Dazu wurden zusätzliche Elemente zwischen Predella und Predellasoekel eingeschoben, was dem Altar in seiner Gesamterscheinung vollständig neue Proportionen verlieh. Es stellte sich die Frage, ob diese Veränderung rückgängig gemacht werden sollte. Die Verantwortlichen entschieden sich dafür, diese Zwischenstücke wieder zu entfernen und dem Altar seine ursprüngliche architektonische Form und seine einstigen Proportionen zurückzugeben. Dies hatte zur Folge, dass der Tabernakel angepasst werden musste. Dazu wurden Teile seines Vorgängers aus dem Jahr 1913 weiterverwendet. Diese Verkürzung des Altars ermöglichte es auch, das Rundfenster im Chorscheitel wieder zu öffnen, sodass nun auch wieder Licht von der Ostseite in den Raum eindringt.



Abb. 13  
Klosterkirche. Hauptaltar nach der Restaurierung 1999/2000.

Abb. 14  
Klosterkirche. Neu gestalteter Tabernakel aus hellem Marmor auf dem Altar des südlichen Seitenschiffs nach der Restaurierung.





Abb. 15  
Klosterkirche. Beichtstuhl,  
Zustand nach der Restaurierung.

Abb. 16  
Klosterkirche. Für die Kirche  
neu entwickelter Leuchtkörper.

Gleichzeitig wurde ein neuer Tabernakel (Abb. 14) notwendig, für den ein anderer Standort im Bereich des Zelebrationsaltars gefunden werden musste. Nach langen, eingehenden Diskussionen innerhalb der Klostersgemeinschaft – insbesondere über den Standort – entschied man sich schliesslich für einen neuen, eigenständigen, modernen Tabernakel aus hellem Marmor, der seinen Platz auf dem südlichen Seitenaltar fand.<sup>21</sup> Davor wurde ein Ort der Ruhe ausgeschieden und mit Teilen eines ehemaligen Kommuniongitters gegen das Seitenschiff hin abgegrenzt.

#### Beichtstühle

Die Beichtstühle stammen aus der Zeit von 1830 und wurden für die damalige Innenausstattung neu gefertigt. Die runden Gehäuse waren im klassizistischen Sinn mit kannelierten Pilastern und einem Gesims gegliedert. 1900 wurden die neubarocken Stuckelemente hinzugefügt. Die Analyse der verschiedenen farbigen Fassungen ergab kein überzeugendes Bild. Ursprünglich schienen die Beichtstühle in Rottönen marmoriert.<sup>22</sup> Mit der Barockisierung erfolgte eine Fassung in Grün und Umbra, später eine mit heller Holzmaserierung und vielen Vergoldungen auf den Höhungen. 1930 wurden sie schliesslich in einem dunklen Braun flächig überstrichen. Für die jüngste Restaurierung entschloss man sich, die Beichtstühle neu zu fassen und sie in den farbigen neubarocken Innenraum einzupassen (Abb. 15).

#### Beleuchtung und Fenster

Viel zu reden gab wie üblich im Zusammenhang mit Restaurierungen auch das Problem einer neuen Beleuchtung. Nach langwierigen Diskussionen wurde grundsätzlich beschlossen, für die Beleuchtung eine moderne Lösung anzustreben (Abb. 16). Die neuen, in den Arkaden des Schiffes aufgehängten und über



dem Chorgestühl an der Wand montierten Leuchten wurden in der Folge eigens für den Kirchenraum von Mariastein entwickelt, um den Raum für die verschiedenen Bedürfnisse möglichst optimal auszu-leuchten.<sup>23</sup> Eine Bereicherung erfuhren die Fenster, indem die farbigen, historischen Glasfenster in den beiden Seitenkapellen wieder eingesetzt wurden.

#### Orgeln

Zu guter Letzt waren noch die verschieden gelagerten Probleme für die beiden Orgeln zu lösen.<sup>24</sup> Für die Hauptorgel, die im Zuge der Restaurierung revidiert wurde, stellte sich die Frage nach der farblichen Fassung des Prospekts. Da auf keinen Befund der ursprünglichen Farbigkeit mehr zurückgegriffen werden konnte, entschieden die Verantwortlichen, das Instrument nicht im Sinne des Altars oder der Kanzel als eigenständiges Element zu behandeln, sondern den Prospekt in neuen Grautönen in das Gesamtbild des Kirchenraums einzubinden (vgl. dazu Abb. 17 und S. 49, 50).

Zu teilweise hitzigen Auseinandersetzungen kam es bei der Chororgel. Das bestehende Instrument mit elektrischer Traktur hatte die Orgelbaufirma Cäcilia in Luzern 1970 gebaut und in einen Prospekt aus der alten Kirche von Härkingen eingepasst. Der Hauptteil der Orgel war eher unglücklich auf einer Empore aufgestellt, die die Josefskapelle bis zur Hälfte zerschnitt. «Das Instrument war zudem ohne ein Konzept erbaut worden und wirkte irgendwie wie ein Bastelwerk.»<sup>25</sup> Eine Expertise stellte fest, dass das Instrument in seiner Bauweise der modernen Auffassung der Orgelbaukunst nicht mehr entsprach. Diese löste sich in jüngerer Zeit von neueren Techniken und besann sich auf die klassische, mechanische Orgelbauweise, die eine unmittelbare Verbindung des Organisten zum Instrument ermöglicht.

Einig war man sich, dass das vorhandene Instrument ersetzt werden musste. Dazu wurde ein neuer Standort im geöffneten, von der Empore befreiten südöstlichen Arkadenbogen des Chores gefunden. Dadurch konnte der Zwischenboden in der Josefs-

kapelle entfernt und dem Raum seine ursprüngliche Dimension zurückgegeben werden. Drei Orgelbau-firmen – Kuhn, Metzler und Steiner – machten Vor-schläge; den Zuschlag erhielt die Firma Roman Steiner, Fehren.

Uneinig war man sich über das Erscheinungsbild des neuen Instruments. Einerseits wurde die Meinung vertreten, die neue Orgel sollte sich möglichst unauffällig der neubarocken Formensprache des Kir-chenraums anpassen. Andererseits bestand auch die Möglichkeit, dem Prospekt eine moderate, zeitge-mässe Form der Entstehungszeit zu geben. Entstan-den ist ein Instrument, das sich in seinen Formen wie in der Farbgebung dem Hauptinstrument stark an-gleicht (Abb. 18).

Zur neuen Chororgel meinte Pater Armin Russi: «Die besondere Situation erforderte eine ausgeklügelte Planung des technischen Bereichs des Instrumentes. Die Spielanlage (Klavaturen und Pedal sowie die Re-gisterzüge und das Notenpult) ist in den ersten drei Plätzen der hinteren Chorstellen [...] untergebracht. Sie wurde möglichst diskret eingefügt. Dadurch bleibt die vordere Reihe der Chorstellen unangetas-tet. Im Bogen darüber befindet sich das Orgelge-häuse. Ein Mauerdurchbruch von 160×160 cm er-möglicht es, die Spiel- und Registertraktur in die Benediktuskapelle zu führen. Von dort führt sie durch den Unterbau des Gehäuses auf der Rückseite der

#### Die Disposition der Chororgel

Die Orgel besitzt zwei Manuale und ein Pedal sowie sechzehn Register. Die Anzahl der Pfeifen beträgt 974.

#### Hauptwerk

I. Manual (C–g <sup>'''</sup> , 56 Tasten)	1. Prinzipal	8'
	2. Spitzflöte	8'
	3. Octave	4'
	4. Rohrflöte	4'
	5. Quinte	2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '
	6. Octave	2'
	7. Terz	1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub> '
	8. Mixtur IV	1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '

#### Positiv als Oberwerk

II. Manual (C–g <sup>'''</sup> , 56 Tasten)	9. Rohrgedackt	8'
	10. Salicional	8'
	(C–H aus Rohr-gedackt 8')	
	11. Gemshorn	4'
	12. Nachthorn	2'
Pedal (C–f <sup>'</sup> , 30 Tasten)	13. Krummhorn	8'
	14. Subbass	16'
	15. Octavbass	8'
	16. Trompete	8'

Koppeln	II. Manual – I. Manual
	I. Manual – Pedal
	II. Manual – Pedal

Tremulanten	Tremulant I: auf das Hauptwerk
	Tremulant II: auf das Oberwerk



Seite 89:

Abb. 17  
Klosterkirche. Innenraum  
gegen Westen nach der  
Restaurierung 1999/2000.

Abb. 18  
Klosterkirche. Die neue  
Chororgel der Orgelbaufirma  
Roman Steiner, Fehren.  
Foto 2001.



Abb. 19, 20  
Klosterkirche. Gewölbe des  
Mittelschiffs nach der Restau-  
rierung.



19  
Erik Schmidt, Basel

Abb. 21  
Klosterkirche. Ansicht der  
nördlichen Längswand des  
Schiffs nach der Restaurierung.



20  
Erik Schmidt, Basel



21  
Kant. Denkmalpflege Solothurn

Mauer nach oben ins eigentliche Orgelgehäuse. In diesem Unterbau sind auch der Blasbalg und daneben der Motor untergebracht. Auf technische bis ins letzte Detail geplante und mit grösster Präzision gebaute Art und Weise wird so die faszinierende Verbindung zwischen den Tasten, die der Organist spielt, und den Pfeifen, die er zum Klingen bringt, entlang der Mauer nach oben zu den Balganlagen und Pfeifen geführt und hergestellt. An diesem Instrument wird sich in Zukunft sehr schön zeigen lassen, wie eine Orgel funktioniert, da man die Gehäusetüren öffnet und die dahinter verborgene komplizierte Welt einer Pfeifenorgel entdecken und sich davon faszinieren lassen kann. [...] [Die neue Chororgel] ist in erster Linie ein Instrument, das für die Begleitung des Psalmengesangs eingesetzt wird. An Werktagen soll man damit aber auch eine grössere Anzahl von Gläubigen begleiten können. Für die Vor-, Zwischen- und Nachspiele sind aber auch andere schöne Register vorhanden, mit denen ein vielseitiges Repertoire interpretiert werden kann.»<sup>26</sup>

### Würdigung

Für Gottlieb Loertscher, ehemaliger Denkmalpfleger im Kanton Solothurn, stand die Klosterkirche Mariastein «zwischen den Zeiten»<sup>27</sup> und fand somit noch kaum Platz in seinen denkmalpflegerischen Überlegungen. Die Barockisierung sei von einem Kunsthistoriker entworfen in einer Zeit, die künstlerisch dazu nicht mehr legitimiert sei.<sup>28</sup> Peter Kurmann gelangte 1991 mit seinen Überlegungen zu Fragen der Restaurierung, Retrospektive, Rezeption, Retardierung und Rekonstruktion zu einem ganz anderen Schluss: «Eines der interessantesten Beispiele einer [...] Barockrezeption findet sich in der Schweiz. Es handelt sich um die Klosterkirche zu Mariastein, einen in postumer Gotik 1648–55 errichteten Bau, dessen Inneres schon einmal in den 1830er Jahren im Sinne eines verspäteten Style Louis-seize übergegangen worden war. 1900–32 erfolgte eine weitere Gesamtrestaurierung. Pfeiler, Wände und Decken erhielten jetzt eine Stuckdekoration im Stil der Régence, in welche ein völlig neu gemalter Freskenzyklus integriert wurde. Die Beweggründe für diesen Akt schöpferischer Denkmalpflege sind noch unerforscht. Mit ihm wurde das bedeutendste originale Ausstattungsstück der Kirche, der von Louis XIV. gestiftete barocke Hochaltar, in den Rahmen eines neu geschaffenen historisierenden Gesamtkunstwerks gestellt. Dieses ist samt seinem originellen neubarocken Mobiliar unbedingt erhaltenswert. In gewisser Weise wurde in Mariastein das Vorgehen umgekehrt, das in Frankreich nach den Hugenottenkriegen beobachtet werden kann. Hier veränderte man eine von Anfang an in unzeitgemässer postumer Gotik konzipierte Anlage zugunsten der Stilrichtung, die während der Erbauung und eine Zeitlang danach vorherrschte. Das aus der Reihe tanzende Bauwerk wurde damit ganz im Sinne einer evolutionistisch denkenden Kunstgeschichte derart «korrigiert», dass es in «seiner» Epoche hineinpasste. Es wäre ein grosser Fehler, dieses Bauwerk, das erst als «Monument der Kunstgeschichte» wirklich bedeutend geworden



22  
Erik Schmidt, Basel

Abb. 22  
Klosterkirche. Innenraum  
gegen Osten nach der Restau-  
rierung.

ist, auf den früheren Zustand zurückzurerstaurieren. Nicht zufällig war der spiritus rector der Barockisierung Mariasteins auch ein Kunsthistoriker, nämlich Pater Albert Kuhn.»<sup>29</sup> Ob die Barockisierung der Klosterkirche Mariastein um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert den Versuch darstellt, die Stilverspätung des Bauwerks in seiner Entstehungszeit zu korrigieren, oder ob sie als eine Intervention im Sinne des Historismus zu bewerten ist, sei hier dahingestellt. Jedenfalls gelang es Pater Albert Kuhn nicht zuletzt aufgrund seiner Erfahrungen mit der Klosterkirche Einsiedeln, einen lichten, neubarocken Raum zu schaffen, der dem Charakter einer Wallfahrtskirche entspricht und der seine eigenen Qualitäten hat.

SAMUEL RUTISHAUSER

Architekt: Gerster Architekten, Laufen  
Baukommission: P. Bonifaz Born, P. Norbert Cueni,  
Klostergemeinschaft Mariastein  
Eidg. Kommission für Denkmalpflege: Josef Grünenfelder,  
Cham  
Kantonale Denkmalpflege: Samuel Rutishauser, Solothurn

### St.-Anna-Kapelle 2003/04

Die St.-Anna-Kapelle<sup>30</sup> steht am nördlichen Rand eines Plateaus mit Blick auf das Kloster Mariastein und datiert in ihrer heutigen Erscheinung ins letzte Viertel des 17. Jahrhunderts. Die Kapelle besteht aus einer offenen, mit einer Holztonne überwölbten Vorhalle und einem sechseckigen Kapellenraum mit holzgewölbter Kuppel und Laterne. An den Kapellenraum schliesst ein nahezu rechteckiges Chörlein an, das einen dreiteiligen Altar aufnimmt (Abb. 25). Fragmente von älteren Malereien im Chörlein legen die Vermutung nahe, dass dieser Bereich der Kapelle älter ist und ursprünglich wohl eine eigenständige Kapelle bildete. Die Anfänge der St.-Anna-Kapelle liegen jedoch im Dunkeln, erstmals urkundlich fassbar ist sie 1602. Die Verehrung der heiligen Anna und die Begehung des Annatags am 26. Juli wurde offenbar seit 1681 im Kloster gepflegt. Im Jahr 1690 beauftragte Abt Augustin den Maurermeister Josef Schärer von Aesch mit der Erweiterung der Kapelle, die in der Folge ihr heutiges Aussehen erhielt.<sup>31</sup>



Abb. 23–25  
Mariastein, St.-Anna-Kapelle.  
Chor und Altar vor, während  
und nach der Restaurierung  
1951.



Abb. 26  
Die St.-Anna-Kapelle während  
der Neueindeckung 2003/04  
mit der Vorzeichnung der  
Rautenabdeckung.

Abb. 27  
Die St.-Anna-Kapelle von  
Süden. Foto 2015.



Nachdem die St.-Anna-Kapelle bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts teilweise restauriert worden war, kam es 1951 zu einer umfassenden Renovierung. Damals erhielt das Chörlein einen neuen Dachstuhl, wobei auch die Rippen des Kuppelgewölbes ersetzt und das Dach neu mit Ziegeln eingedeckt werden mussten. Dafür baute man die bemalten Bretter des Kuppelgewölbes vorübergehend aus und restaurierte sie, nachdem sie wieder eingesetzt worden waren, vor Ort. Der Altar erfuhr damals eine Umgestaltung, indem das zentrale Altarbild durch eine aus dem Kunsthandel zugekaufte Figur der Anna selbdritt ersetzt wurde. Die flankierenden Figuren Johannes der Täufer und Zacharias sowie der dreiteilige Altaraufbau mit kannelierten und gewundenen Säulen, dem verkröpften Gebälk und einem Aufsatz mit der Darstellung der Heimsuchung Mariä blieben erhalten, wurden aber teilweise neu gefasst. Dies bestätigten auch restauratorische Untersuchungen im Vorfeld der jüngsten Restaurierung von 2003 bis 2004.

Eine umfassende Restaurierung der St.-Anna-Kapelle wurde vor allem wegen Wasserschäden erneut notwendig. Die von 1951 stammende Ziegeleindeckung hatte nämlich zur Folge gehabt, dass Wasser ins Innere der Kapelle gelangen konnte. Die dringendste Aufgabe bestand deshalb darin, das Dach zu sanieren, aber auch das Mauerwerk vor aufsteigender Feuchtigkeit besser zu schützen. Nachdem eine Sickerleitung eingebaut und der Dachstuhl umfassend saniert worden war, wählte man für die Dachhaut nun eine dem Verhältnis der Kuppel und der ursprünglichen Dachform entsprechende Rautenabdeckung (Abb. 26).<sup>32</sup> Im Innern der Kapelle wurden der Altar und die Malereien der kuppelgewölbten Decke ebenfalls restauriert (Abb. 25 und S. 22, Abb. 33). Die Voruntersuchungen zum Altar ergaben, dass der Altaraufbau 1951 neu zusammengestellt und zumindest teilweise neu gefasst worden war. Für die jüngste Restaurierung entschied man sich nun, den Altaraufbau in der Sockelpartie zu ergänzen, sodass die Mensa wieder eine ästhetisch

zufriedenstellende Einheit mit dem Altaraufbau bildet. Diese Teile wurden neu gefasst, wobei tragende Teile eine rote und die Füllungen eine blaue Marmorierung erhielten. Die Fassungen der Zierappliken, die Figuren des Johannes, des Zacharias und der Anna selbdritt sowie die Kerzenstöcke wurden gereinigt, lose Stellen gesichert, gekittet und retuschiert. Die Malereifragmente im Chörlein wurden gereinigt, die originalen Malereifragmente des Kuppelgewölbes mussten zunächst gesichert und schliesslich ebenfalls gereinigt werden. Helle hervortretende Fehlstellen wurden zuvor im Umgebungs- oder Holzton einretuschiert. CHRISTINE ZÜRCHER

## Glutzbau 2011

Kurz nach seiner Amtseinsetzung liess Abt Esso Glutz 1695/96 ein neues Abteigebäude errichten, welches heute nach seinem Erbauer «Glutzbau» genannt wird (S. 24, Abb. 37, und S. 75, Abb. 91, 92).<sup>33</sup> Der mächtige, langgezogene Gebäudeflügel unter Satteldach steht direkt an der Kante einer markanten Schlucht, dem «Tal», und besitzt weitgehend schmucklose Fassaden. Eine Ausnahme bildet die das Westportal bekrönende Kartusche mit dem Wappen von Abt Esso Glutz.

Anlässlich der letzten umfassenden Restaurierung im Jahr 1986 erhielten die Fassaden des Glutzbaus einen neuen Kalkverputz, der sich noch heute in einem guten Zustand befindet. Weniger gut erhalten haben sich die teilweise stark ausgewaschenen Kalkanstriche. Die Analyse des Schadenbildes hat ergeben, dass beim Auftragen des Kalkputzes dieser stark geglättet und derart verdichtet worden war, dass sich eine oberflächliche Kalksinterhaut bilden konnte, die in der Folge als Trennschicht eine freskale Bindung der Kalkfarbe an den Verputz verhinderte. Deshalb wurden die schlecht haftenden Kalkanstriche sorgfältig abgebürstet und gleichzeitig die harte Kalksinterschicht des Verputzes durch leichtes Aufrauen der Oberfläche sanft reduziert. Damit konnte eine bessere Haftung der neuen Kalkung, die in drei dünnen Anstrichen aufgetragen wurde, erreicht werden.

Die Fenster- und Türgewände aus Sandstein wurden gefestigt und mit Wasser und Bürsten gereinigt. Grosse Fehlstellen wurden mit mineralischem Mörtel aufmodelliert. Abschliessend wurden zwei Lasuranstriche mit Organosilikatfarbe aufgetragen, welche ein einheitliches Gesamtbild der teilweise mit störenden älteren Flickstellen durchsetzten Sandsteinelemente erzeugt. Einzig die gut erhaltene Kartusche mit dem Wappen von Abt Esso Glutz über dem Haupteingang wurde nicht mehr lasiert, sondern steinsichtig belassen.

Als weitere Massnahme wurden die Dachuntersichten sowie die Fenster und Fensterläden neu gestrichen. Die alte, undicht gewordene Haustür erhielt auf der Innenseite ein neues Türblatt aufgedoppelt. STEFAN BLANK

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zur Restaurierung der Fassade 1996/1997 vgl. Stefan Blank, Samuel Rutishauser, «Mariastein, Fassade der Klosterkirche», in: *ADSO* 3/1998, S. 99–100.
- <sup>2</sup> Vgl. dazu «Mariastein, Kloster», in: *JbSolG* 51/1978, S. 320–322.
- <sup>3</sup> Vgl. dazu P. Bonifaz Born, *Geschichte einer Kirche – Die Basilika von Mariastein von der postum Gotik zum Neubarock*, 2012, Archiv Kloster Mariastein/Kantonale Denkmalpflege.
- <sup>4</sup> Siehe P. Bonifaz Born, *Die Restaurierung der Klosteranlage Mariastein*, o.Jg., Archiv Kloster Mariastein/Kantonale Denkmalpflege Solothurn.
- <sup>5</sup> Zitiert nach Blank/Rutishauser 1998 (wie Anm. 1), S. 99/100.
- <sup>6</sup> Zur Innenrestaurierung 1999/2000 vgl. Samuel Rutishauser, «Mariastein, Klosterkirche, Innenrestaurierung», in: *ADSO* 7/2002, S. 92–94.
- <sup>7</sup> Siehe dazu Samuel Rutishauser, «Historistischer Kirchenbau im Kanton Solothurn», in: *ADSO* 2/1997, S. 19–31.
- <sup>8</sup> Michael Brix, Monika Steinhauser, «Geschichte im Dienste der Baukunst, zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland», in: *Geschichte allein ist zeitgemäss*, hrsg. von Michael Brix und Monika Steinhauser, Lahn-Giessen 1978, S. 201.
- <sup>9</sup> H.-J. Kunst, «Die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen der Gotikrezeption bei Friedrich und Schinkel», in: Hinz, Kunst, Märker, Rautmann, Schneider, *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Giessen 1976, S. 28.
- <sup>10</sup> Siehe dazu auch Samuel Rutishauser, «Jahresbericht 2004», in: *ADSO* 10/2005, S. 77–80.
- <sup>11</sup> Aktennotiz vom 16. Dezember 1967, Archiv der Kantonalen Denkmalpflege Solothurn.
- <sup>12</sup> Brief vom 15. Dezember 1969 an Adolf Belser, Gemeindevorstand und Präsident der Kirchenpflege, Archiv der Kantonalen Denkmalpflege Solothurn.
- <sup>13</sup> Siehe Rutishauser 2005 (wie Anm. 10), S. 79–80.
- <sup>14</sup> Vgl. dazu P. Bonifaz Born, «Zur Geschichte der Klosterkirche des heiligen Vinzenz in Mariastein», in: *Mariastein* 44/1998, S. 197–204.
- <sup>15</sup> Born 1998 (wie Anm. 14), S. 202.
- <sup>16</sup> Born 2012 (wie Anm. 3).
- <sup>17</sup> Der Entscheid fusste auf den Ergebnissen der Untersuchungen von Bruno Häusel, Restaurator, Rheinfelden, der feststellte, dass die Entfernung des Neubarocks zu unlösbaren Problemen führen würde. Born 2012 (wie Anm. 3), S. 76.
- <sup>18</sup> Die Masswerke der Chorfenster wurden anhand der wenigen erhaltenen Spuren rekonstruiert. Vgl. dazu «Mariastein, Kloster», in: *JbSolG* 51/1978, S. 320.
- <sup>19</sup> Die Stuckelemente wurden nicht an Ort gezogen, sondern – wie in dieser Zeit üblich – in Formen gegossen und als Einzelelemente mit grossen Nägeln an den Gewölben oder Wänden befestigt.
- <sup>20</sup> Ausgeführt durch die Firma E. Scheidegger, Ritzenbach.
- <sup>21</sup> Entwurf von Alexander Schaffner, Basel, Realisation durch Kistler AG, Flüh.
- <sup>22</sup> Einige wenige rote Farbreste konnten nachgewiesen werden.
- <sup>23</sup> Entwicklung durch Bernhard Herzog, Innenarchitektur und Beleuchtung, Langenthal.
- <sup>24</sup> Siehe dazu P. Armin Russi, «Die neue Chororgel in unserer Basilika», in: *Mariastein* 47/2001, S. 204–207.
- <sup>25</sup> Russi 2001 (wie Anm. 24), S. 205.
- <sup>26</sup> Zitiert nach Russi 2001 (wie Anm. 24), S. 206–207.
- <sup>27</sup> Gottlieb Loertscher, «Die Basilika Mariastein, stilkritische Gedanken», in: *Mariastein* 2/1955, S. 74.
- <sup>28</sup> Zitiert nach Born 2012 (wie Anm. 3), S. 90.
- <sup>29</sup> Peter Kurmann, «Restaurierung, Retrospektive, Rezeption, Retardierung und Rekonstruktion», in: *Geschichte der Restaurierungen in Europa*, Wernersche Verlagsgemeinschaft Worms, 1991; zitiert nach Born 2012 (wie Anm. 3), S. 90.
- <sup>30</sup> Der hier leicht gekürzte Text erstmals erschienen in: Christine Zürcher, «Metzerlen-Mariastein, St.-Anna-Kapelle», in: *ADSO* 11/2006, S. 76–77. – Vgl. dazu auch: «Mariastein, St. Annakapelle», in: *JbSolG*, 18/1945, S. 195–96, 25/1952, S. 184–186, 26/1953, S. 321, 27/1954, S. 210.
- <sup>31</sup> Zur Beschreibung der Kapelle siehe Zürcher 2006 (wie Anm. 30), S. 76–77.
- <sup>32</sup> Die Grösse der Rautenformen musste nach einem ausgeklügelten, der Dachform angepassten geometrischen System verlegt werden.
- <sup>33</sup> Der Text erstmals erschienen in: Stefan Blank, «Metzerlen-Mariastein, Kloster Mariastein, Glutzbau», in: *ADSO* 16/2011, S. 108.