

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 72 (2021)

Heft: 3

Artikel: "e anche di la dai Monti"

Autor: Haupt, Isabel

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-965866>

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: 15.03.2025

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

Isabel Haupt

«e anche di la dai Monti»

Die Kirchhofmalerei der Gebrüder Torricelli im Kloster Fahr

Eine in vielerlei Hinsicht eindrucksvolle illusionistische Wandmalerei schufen die Gebrüder Torricelli 1746/47 im Kirchhof des Klosters Fahr im Limmattal. Nördlich der Alpen erforderte es Mut, an Aussenwänden ein Fresko dieser Grösse anzufertigen. Kunstfertigkeit bewiesen die Tessiner Maler darüber hinaus bei der gestalterischen Umsetzung eines komplexen Bildprogramms.

Ein «Unikum»¹ der Fassadenmalerei des 18. Jahrhunderts findet sich im Kirchhof der wohl tessinerischsten Kirche der Deutschschweiz, der Klosterkirche Fahr. Den baulichen Rahmen dieses intimen Aussenraums bilden die schlichte Kirchhofmauer sowie die Fassaden der neuen Propstei, der Kirche und der Konventbauten. Zieren die Fassade der Propstei lediglich kunstvoll gemalte Fensterrahmen, so eröffnet die illusionistische Architekturmalerei der Kirchenfassade Einblicke in imaginäre Räume, die verschiedene Figuren bewohnen. Den ikonographischen Höhepunkt bildet an der im Westen situierten Fassade des Latrinenflügels des Konvents die Darstellung des Jüngsten Gerichts, dessen perspektivische Scheinarchitektur den Kirchhof illusionistisch erweitert. Im Zentrum steht hier der unbesetzte göttliche Thron, der für den Weltenrichter bereitsteht. Das

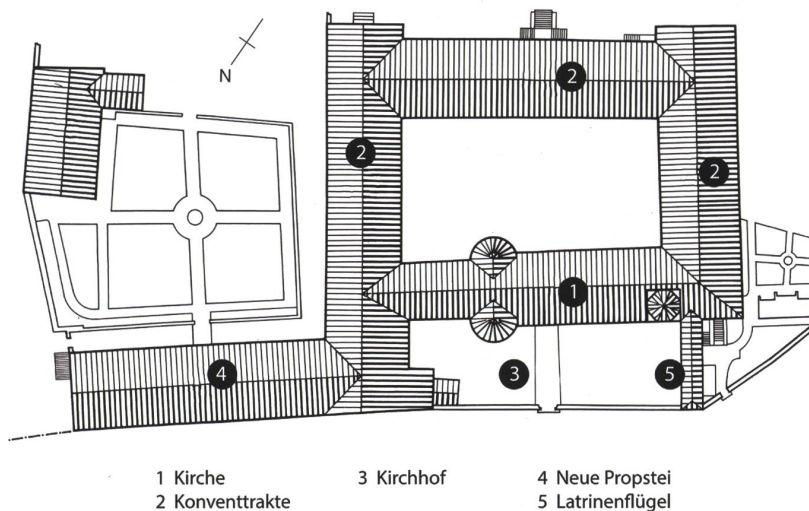
Bild bezieht sich damit augenfällig auf die Nutzung des Kirchhofs, der den Benediktinerinnen als Friedhof dient.

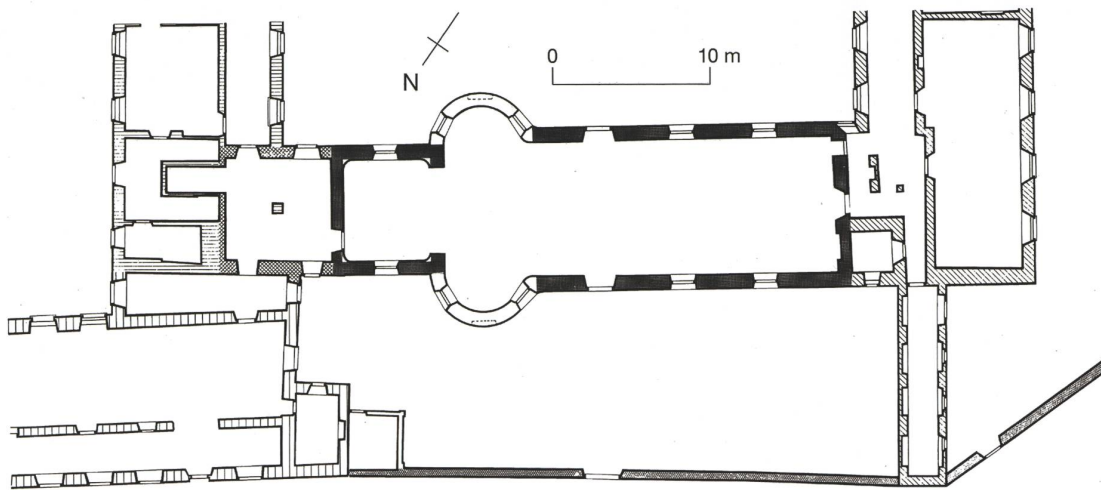
Tessiner Künstler im Kloster Fahr

Das 1130 gegründete Benediktinerinnenkloster Fahr, das zusammen mit der Abtei Einsiedeln das weltweit einzige noch heute existierende Doppelkloster bildet, verwandelte sich nach der Reformationszeit ab 1679 in eine Grossbaustelle. Neu errichtet wurden das Wirtshaus, die neue Propstei und nach Plänen des Einsiedler Klosterbruders Caspar Moosbrugger die Konventtrakte. Als sich 1743 Propst Josef von Roll (1689–1756) und Priorin Viktoria Rusconi (1704–1770) im Einvernehmen mit dem Einsiedler Abt Nikolaus Imfeld der Neugestaltung der bereits 1487 erwähnten Kirche zuwandten, entschieden sie sich nicht nur aus Gründen der Pietät, sondern auch aus finanziellen Zwängen nicht für einen Neubau, sondern einen durchgreifenden Umbau. Dem bestehenden Sakralbau wurden u. a. seitliche Apsiden angefügt, die Aussenmauern wurden um rund 2,60 Meter erhöht, das Kircheninnere neu überwölbt und ein neuer Dachstuhl erstellt. Für die künstlerische Ausgestaltung wurden mehrere Tessiner Künstler gerufen. Verdanken dürfte sich dies dem Umstand, dass Josef von Roll 1739 zum Propst im Kloster Fahr ernannt wurde. Dieser hatte zuvor in Bellinzona, wo das Kloster Einsiedeln seinerzeit eine Schule unterhielt, als Lehrer der Philosophie und Theologie gewirkt.²

So schufen in der Klosterkirche Fahr Antonio und Giovanni Maria Rossi aus Arzo u. a. den 1745 geweihten Hauptaltar und die Chorausstattung mit Buntmarmor.³ Grosse Teile der Malerei im Kircheninnenraum, zu dessen Ausmalung auch der süddeutsche Künstler Franz Anton Rebsamen beitrug, und die gesamte 1746/47 entstandene Fassadenmalerei sind ein Werk von Giuseppe Antonio Maria Torricelli (1710–1808) und Giovanni

Kloster Fahr, Klosterbauten, Situationsplan
Aus: Hoegger (1995), S.281 (bearbeitet)





Kloster Fahr, Kirchhofmalerei der Gebrüder Torricelli, 1746/47.
 © Kantonale Denkmalpflege Aargau, Foto Ralph Feiner

Kloster Fahr, Klosterkirche, Bauphasenplan.
 Aus: Hoegger (1995), S.287 (bearbeitet)



Kloster Fahr, Klosterkirche, heute verdeckte Wandmalerei hinter der Orgel mit musizierender Klostersgemeinschaft, links im Bild wohl Propst und Priorin, um 1746/47. © Kantonale Denkmalpflege Aargau. Foto von 1961/62



Kloster Fahr, Klosterkirche, Detailaufnahme der heute verdeckten Wandmalerei hinter der Orgel, um 1746/47. © Kantonale Denkmalpflege Aargau. Foto von 1961/62



Klosterleben, Exequien, Jüngstes Gericht und Erlösung

Nicht nur die Wahl der Künstler, sondern auch das Bildprogramm geht vermutlich auf Josef von Roll zurück. Eine heute von der Orgel verdeckte Wandmalerei im Kircheninneren, die Franz Anton Rebsamen zugeschrieben wird, legt nahe, dass die Fahrner Klostersgemeinschaft seinerzeit durchaus eine gewisse Autonomie gegenüber dem Kloster Einsiedeln für sich in Anspruch nahm – und dies mit Lebenslust! In eine Scheinarchitektur eingebunden zeigen sich flankiert von Engeln hinter einer Balustrade Propst und Priorin, Beichtiger und musizierende Nonnen vor einer Arkade und überkuppelten Räumen. Aufschlussreich, wenn auch schlecht lesbar ist die zentral in die Balustrade integrierte gemalte Inschriftentafel. Unter der im Westen eher unüblichen liturgischen Formel «Pax Omnibus» – Frieden allen – und der nicht deutlich lesbaren Jahreszahl «17[...], die vielleicht als 1746 oder 1747 interpretiert werden kann, sind «R. D. P. Ios[ephus ...] Roll Praepositus Solodorensis» und «R. D. Victoria [Rusc]oni Priorissa Lucernensis» genannt.⁶ Dann folgen in zwei Spalten Namen, wobei – vermutlich nach den Beichtigern – die Nonnen und Konventualinnen aufgelistet werden. Nicht genannt wird erstaunlicherweise der Abt von Einsiedeln.

Augentäuschende Malerei, Holz, Stuck und Leder verwandeln den architektonisch schlichten Innenraum der Kirche in einen festlichen Sakralraum, bei dem perspektivische Scheinarchitekturen und Imitationsmalerei die Grenzen zwischen Raumschichten und Materialien aufheben. Der «Leitgedanke der weitgespannten Bildfolge im Inneren, wonach das Leben unter Postulaten des

Antonio Torricelli (1719–nach 1811) aus Lugano. Die Brüder, die ihre Ausbildung in Bologna erhielten, ergänzten sich in ihrer Arbeit hervorragend.⁴ Giuseppe, der als Figurenmaler wirkte, war von zeitgenössischen Künstlern wie Carlo Innocenzo Carlone, Giuseppe Antonio Felice Orelli und Giuseppe Antonio Petrini inspiriert. Giovanni hatte sich als Quadraturmaler auf die perspektivische Darstellung von Architekturelementen spezialisiert. Als die Brüder Torricelli den Auftrag für das Kloster Fahr erhielten, hatten sie bereits 1745 gemeinsam beim Oratorium San Rocco in Gandria gewirkt.⁵ Ein Werk vergleichbarer Grösse wie im Kloster Fahr hatten sie zuvor jedoch noch nicht verwirklicht.

»
Kloster Fahr, Klosterkirche, Innenraum.
© Kantonale Denkmalpflege Aargau





Kloster Fahr, Klosterkirche, Malerei an der Kirchenfassade, Giuseppe Antonio Maria Torricelli und Giovanni Antonio Torricelli, 1746/47.
© Kantonale Denkmalpflege Aargau, Foto Ralph Feiner

Klosterstandes die Berechtigung zu einer zuversichtlichen Enderwartung gibt»⁷, wird im Kirchhof weitergeführt.

Jedoch ist das dem Bildprogramm zugrundeliegende theologische Konzept nicht archivalisch gesichert. So lassen sich nur Vermutungen anstellen über die damit verbundene «allegorische Ausarbeitung eines Grundthemas, das, in allen Einzelheiten sinnbezogen und festgelegt», den Künstlern «als Kontrakt- und Schaffensgrundlage vorgelegt»⁸ hätte werden können. Gleiches gilt für den Grad der künstlerischen Freiheit bei der Umsetzung der Grundidee.

Für die Kirchhofmalerei und insbesondere das Bildprogramm der Kirchenfassade dürften allerdings nicht nur theologische Überlegungen eine Rolle gespielt haben. Die Wandmalerei ist von der historischen Wegeverbindung, die von Weiningen zum Kloster führt, aufgrund der topographischen Situation sehr gut einsehbar. Seit dem 16. Jahrhundert lag das Benediktinerinnenkloster inmitten reformierter Gebiete und war wirtschaftlich auf gute Beziehungen zum zwinglianischen Zürich angewiesen. So galt es auf konfessionelle Befindlichkeiten Rücksicht zu nehmen. Bei der Ausmalung des Speisezimmers des Propstes 1756 entschied man sich für ein profanes Bildprogramm, «weil viele Reformirte dahinein kommen, und somit zum Spöttlen einen Anlaß finden möchten».⁹ Und auch rund zehn Jahre zuvor hätte die Reali-

sierung einer gegenreformatorischen Schauwand an der Kirchenfassade als Affront verstanden werden können. Und so mag es kein Zufall sein, dass die Malereien der Kirchenfassade, die ein in sich geschlossenes Ganzes bilden, auf den ersten Blick eher an einen Theaterprospekt denken lassen, der sich über einem grauen Sockel präsentiert. Den Eindruck bestimmt eine mit dem Pinsel erzeugte, auf den ersten Blick profan anmutende illusionistische Scheinarchitektur, in welche die existierenden architektonischen Öffnungen und der Kirchturm eingebunden sind. Wird die Fensterachse mit dem Kirchenportal durch flankierende, rotmarmorne Säulenpaare betont, so scheinen die anderen Fenster auf sandsteinfarbenen Podesten zu ruhen und werden von Pilastern und einem geschweiften Gebälk gefasst. Über ihnen thronen in ausladende Tücher gehüllte Wesen, die mit Musikinstrumenten, mosaischen Gesetzestafeln und Zepter sowie einem Stundenglas ausgestattet sind.¹⁰ An der Apsis erlaubt gar ein als Trompe-l'œil augentäuschend echt wirkendes Fenster mit zerbrochenen Wabenscheiben den Blick auf einen Altarleuchter. Auf den Wandflächen zwischen den Fenstern öffnen sich imaginäre, in rote Farbtöne getauchte Pfeilerbögen, Treppen, Balustraden und Rundgänge mit Lichtöffnungen – sie werden von Engelpütten bevölkert, die im Flug auch tektonische Grenzen wie ein Fenstergewände überwinden. Ein weisser Hund läuft eine Treppe hinunter.



Am Übergang zum Kirchturm steht, ein Kreuz tragend, Fides, die Treue und Glauben symbolisiert. Josef Grünenfelder hat überzeugend dargelegt, wie diese Fassade das selige Ende thematisiert. So schaffen die Engelputten Weihwasser und Weihrauch herbei, «damit die Exequien (kirchliche Begräbnisfeier) für eine dahingeschiedene Nonne gleichsam mit himmlischen Ingredienzien erfolgen können, so dass ihr das Ewige Licht – symbolisiert in einer grossen Ampel – gewiss leuchte, wie es ihr gläubiges Herz immer gehofft hat (Symbolfigur der Fides mit dem Kreuz)».¹¹

Im Westen erwächst hingegen auf der Wand des Latrinenflügels in einer gemalten, grossartig symmetrischen Architekturkulisse die Darstellung des Jüngsten Gerichts. Diese Verbindung von Thema und Himmelsrichtung ist einer langen Tradition verpflichtet und bei einem Friedhof eine naheliegende Wahl. Engel rufen mit Trompeten die Toten, die ihren Gräbern entsteigen, am Jüngsten Tag. Sie werden nicht in Gut und Böse geschieden, auch wenn der Erzengel Michael die Szene flankiert. Im Zentrum der Darstellung, in einer von Säulenpaaren begleiteten Exedra, steht der leere Thron bereit für die Ankunft des Weltenrichters. Der leere Thron (Hetoimasia, auch: Etimasia, griechisch: Vorbereitung) kann als Chiffre für das Jüngste Gericht verstanden werden. Das Motiv war seit dem 11. Jahrhundert in der Ostkirche verbreitet und wurde im Abendland in der

symbolfreudigen Barockkunst mehrfach aufgegriffen. Der Thron Christi ist hier als mit Purpur gepolsterter Sessel mit hermenförmigen Füessen und blauem Tuch sowie Feuerstrahlen dargestellt. Wie Grünenfelder bemerkte, «flankieren sowohl den Eingang wie den Richterthron je zwei Säulenpaare (...). Sie könnten andeuten, dass die Gottsuchende Seele durch den Eintritt in die Kirche und in die Klostersgemeinschaft ihren Weg zur Vollkommenheit antritt, der am jüngsten Tag zur Vollendung gelangt».¹²

Die illusionistische Fassadenmalerei im Kirchhof des Klosters Fahr gehört zweifelsfrei mit ihrem umfassenden ikonographischen Programm und ihrem eindrücklichen, sich über drei Wände erstreckenden Umfang zu den bedeutendsten Beispielen dieser Kunstgattung nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert. Dies gilt umso mehr, als derart aufwendige, figürlich bereicherte Architekturphantasien i. d. R. nicht die Aussenwände von Sakralbauten zieren, sondern sich allenfalls bei repräsentativen Profanbauten finden, wie z. B. beim Hofgut in Gümligen BE, das Beat Fischer bis gegen 1745 neu errichten liess.

Wandmalerei in Freskotechnik

Vollendet gemalt, aber keinesfalls vollkommen erhalten hat sich die Kirchhofmalerei der Gebrüder Torricelli im 20. Jahrhundert präsentiert. Die jungen Tessiner Maler führten die Wandmale-

Kloster Fahr, Jüngstes Gericht, Giuseppe Antonio Maria Torricelli und Giovanni Antonio Torricelli, 1746/47. © Kantonale Denkmalpflege Aargau, Foto Ralph Feiner

Kloster Fahr, Kirchhofmalerei, Einritzungen, Giuseppe Antonio Maria Torricelli und Giovanni Antonio Torricelli, 1746/47. © Kantonale Denkmalpflege Aargau, Foto Isabel Haupt (S/W-Version nachbearbeitet von der Autorin)



rei in Freskotechnik aus, die eigentlich sehr haltbare Resultate zeitigt. Dabei wird mit in Wasser aufgelösten Farbpigmenten direkt in den frischen Kalkputz gemalt, so dass sich Pigmente und Putz dauerhaft verbinden. Hierzu wird jeweils nur so viel Malputz aufgetragen, wie in einem Arbeitsgang bemalt werden kann. Die Grenzen dieser sogenannten Tagwerke (Giornate) im Putz lassen sich bei der Kirchhofmalerei noch heute im Streiflicht erkennen. Auch variiert die Körnung des Putzes von Tagwerk zu Tagwerk. Ebenso sichtbar sind die Einritzungen im Putz, mit denen die Künstler den Entwurf auf die Wand übertragen haben. Für den Erhalt der Malerei stellte sich als Problem heraus, dass die Gebrüder Torricelli nicht sämtliche Putzschichten neu aufbrachten, sondern lediglich den Malputz. Der vorhandene ältere Putz der ja nur umgebauten und in Teilen seit dem 15. Jahrhundert bestehenden Kirche wurde mit einer Hacke aufgespitzt, um die Haftung des neuen Malputzes zu verbessern. Der Malputz selbst ist lediglich eine dünne Schicht von teilweise nur drei Millimetern und haftete längst nicht überall so gut wie gewünscht.

Restaurierung der Restaurierung

Nachdem man bereits um 1900 den baldigen Zerfall der Fresken befürchtet hatte, zeigten sie sich zu Beginn der 1960er Jahre in einem sehr schlechten Zustand. Aufgrund ihrer kunsthistorischen Bedeutung suchte ein internationales

Expertenteam nach Möglichkeiten, die Wandmalerei für künftige Generationen zu erhalten. In einer umfassenden Restaurierung in den Jahren 1964–1969 sicherte der Berner Restaurator Hans A. Fischer mit seinem Team die Malerei. Gemeinsam mit Experten des Schweizerischen Landesmuseums, der Eidgenössischen Material- und Prüfungsanstalt sowie der Denkmalpflege fiel der Entscheid, die spröde gewordene Malputzschicht mit einem Wasserglasfixativ zu festigen. Zugleich erfolgte für die Retuschen der Materialwechsel von einer kalkbasierten Malerei zur Silikattechnik. Die Rettung der eindrucksvollen Wandmalerei wurde in der Tagespresse zu Recht als «Pionierleistung der Denkmalpflege»¹³ gefeiert.

Doch rund 50 Jahre später zeigten sich erneut besorgniserregende Schäden. So hatten sich diverse Hohlstellen gebildet, und es kam zu Ablösungen zwischen Grundputz und Mauerwerk sowie zwischen Malputz und Grundputz. Zudem hatten Hagelkörner in den stark verfestigten Malputz, der nun zur Schalenbildung neigte, kleine Löcher geschlagen. Hier konnte Wasser eindringen, und durch Frostabsprengungen schritten die Schäden schnell voran. Es bestand Handlungsbedarf. 2014–2017 fand unter der Leitung der Restauratorin Doris Warger eine Konservierung der Malerei statt, die eine strukturelle Festigung mürber Putzbereiche und eine umfassende Stabilisierung der hohl liegenden Putze beinhaltete.¹⁴ Prinzipiell wurden bei dieser Restaurierung der Restaurierung die Massnahmen der 1960er Jahre respektiert, sowohl ästhetisch als auch materialtechnisch, weshalb notwendige neue Retuschen wiederum in Silikattechnik erfolgten.

«e anche di la dai Monti»

Die Konservierung und die zurückhaltenen Retuschen haben nicht nur wesentlich zur Lesbarkeit der Ikonographie der Kirchhofmalerei vom Kloster Fahr beigetragen. Sie machen auch verständlich, weshalb die Kunst der Gebrüder Torricelli «anche di la dai Monti»¹⁵ geschätzt wurde. Mit ihren Arbeiten im Kloster Fahr empfahlen sich die Tessiner für die Deckenmalerei im Psallierchor in der Stiftskirche Einsiedeln, die sie 1748/49 realisieren konnten. Doch nicht nur Benediktiner beauftragten sie. 1749/50 schufen sie das Deckengemälde in der Jesuitenkirche in Luzern. Die späteren Werke finden sich im Tessin, in der Lombardei und im Piemont. ●

» **Kloster Fahr, Restaurierung der Kirchhofmalerei** durch Hans A. Fischer 1964–1969. Ein Teil der Malereien am Latrinflügel war komplett verloren und wurde zugunsten des Schauwerts ergänzt. © Kantonale Denkmalpflege Aargau,

Kloster Fahr, Kirchhofmalerei, Kartierung von Hohlstellen und Schäden (hellblau: ungefährdete, stabile Hohlstellen; dunkelblau: gefährdete, instabile Bereiche, die gesichert werden müssen). © Kantonale Denkmalpflege Aargau/Doris Warger, Restauratorin SKR

Kloster Fahr, Kirchhofmalerei, Begutachtung der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten durch die Klostersgemeinschaft, 2015. © Kantonale Denkmalpflege Aargau/Doris Warger, Restauratorin SKR



Anmerkungen

1 Peter Felder. «Die Kunstlandschaft des Aargaus». In: *Unsere Kunstdenkmäler*, Bd.31, Nr.2, 1980, S.155–166, hier S.163.

2 Vgl. Klosterarchiv Einsiedeln (ab jetzt: KAE), Professorenbuch, Band B, Nr.270, www.klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch.php (2.7.2021). Josef von Roll verband während seiner Tessiner Zeit eine Freundschaft mit dem intellektuellen Bologneser Kardinal Lambertini, den späteren Papst Benedikt XIV.

3 Vgl. Trattato fatto con i Marmorieri da Como. In: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Neue Folge*, Bd.5, Heft 1, 1903/04, S.54. Im Vertrag wird festgehalten: «Li misti di tutta l'opera, altari, pulpito e scalini sono descritti ne suoi disegni.» Es ist gut vorstellbar, dass auch für die Wandmalereien Zeichnungen als Basis für einen Vertrag gedient haben, jedoch haben sich bislang weder entsprechende Skizzen noch der Vertrag gefunden. Weiterführend: Francis de Quervain. «Südalpine kirchliche Marmorausstattungen nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert». In: *Unsere Kunstdenkmäler*, Bd.25, Nr.4, 1974, S.244–250.

4 Oldelli (1811), S.80, berichtet: «Compiuto i loro studj sulla Universita di Bologna esercitarono per una lunga serie d'anni la rispettiva loro professione ora insieme uniti.»

5 Vgl. Agostoni (1998), S.204, mit Verweis auf Bruno Bordini. «Opere dei pittori luganesi Torricelli a Gandria». In: *Bollettino Storico della Svizzera Italiana* 79, fasc. 1, Bellinzona 1967, S.34–36. Die Malerei in Gandria ist nicht erhalten.

6 Hoegger (1995), S.314, schreibt diese Wandmalerei, die seit 1792 durch eine Orgel verdeckt ist, Franz Anton Rebsamen zu, der auch die Malereien auf der Emporenbrüstung der Klosterkirche realisiert hat. Auf eine kriti-

sche Diskussion der Zuschreibungsfrage verzichte ich aus Platzgründen. Darüber hinaus bedauert Hoegger (1995), S.373, Anm. 145, zu Recht die nur notdürftige Fotodokumentation dieser Wandmalerei in den Jahren 1961/62. Seine Vermutung, dass «die zeilenreiche Inschrift [...] möglicherweise Fakten zur Baugeschichte des Klosters und zur Entstehung des Freskenprogramms festhält», hat sich nun bei vertiefter Nachforschung leider nicht bewährt, auch wenn ich glaube die Jahreszahl 1746 errahnen zu können. Für Unterstützung beim Transkribieren und anregende Hinweise danke ich Darko Senekovic. Im Gegensatz zur liturgischen Grussformel «Pax omnibus»



war im Westen die Formel «Dominus vobiscum» üblich. Die Abkürzungen bedeuten: R. D. – Reverendus Dominus bzw. Reverenda Domina; R. D. P. – Reverendus Dominus Pater; R. D. Ma. – Reverenda Domina Maria. Erahnbar sind neben dem Namen «R. D. P. Marcus [...]» die Namen einiger Nonnen, nämlich von Maria Francisca, Maria Iosepha, Maria Gertrudis, Maria Walburgis, Maria Elisabeth, Maria Benedicta sowie die Herkunftsorte anderer Nonnen, nämlich Badensis, Einsidlensis, Subsilvana, de Erending[en], Lucernensis und Solodorensis. Erahnbar sind einzelne Namen wie jener von M. Franziska Segesser von Brunegg oder jener der Subpriorin. Ich zähle auf der Fotografie die Namen von 20 Nonnen und fünf mit «Soror» bezeichnete Konventualinnen. Rudolf Henggeler. *Professbuch der Fürstl. Benediktinerabtei U. L. Frau zu Einsiedeln*. Zug 1934, S. 673, listet für das Jahr 1746 – lässt man die im September 1746 verstorbene M. Josepha Antinor und die am 10. Oktober 1746 verstorbene M. Magdalena Müller ausser Acht – ebenfalls 20 Nonnen und fünf Konventualinnen auf, was für eine Datierung nach dem 10. Oktober 1746 spricht, wobei auch 1747 denkbar ist.

7 Hoegger (1995), S. 316.

8 Hans Tintelnot. *Die barocke Freskomalerei in Deutschland*. München 1951, S. 261.

9 KAE, D.A.15: Diarium Vahre conscriptum des P. Gallus von Saylern, Eintrag vom 11. November 1756, vgl. auch «Daß dieses Zimmer nichts Heiliges in sich hat». Profanes Bildprogramm im Kloster Fahr freigelegt». In: *Kunst+Architektur in der Schweiz* 3/2014, S. 72f.

10 Joseph Gantner, Adolf Reinle. *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. III: 1500–1850, Frauenfeld 1956, S. 319, interpretierten diese Wesen als «riesenhafte Prophetenfiguren». Simmen-Kistler (1986), S. 97, vermutet neben den «zwei Engelsgestalten mit Notenblättern» die «falschen Propheten [...] durch deren Auftreten der Jüngste Tag [...] angekündigt wird». Hoegger (1995), S. 301, beschreibt neben den «weiblichen Allegorien der Musik» hier «zwei barfüssige, herkulische Greise», von denen einer mit dem «Stundenglas an die irdische Vergänglichkeit» erinnert.

11 Archiv der Kantonalen Denkmalpflege Aargau (ab jetzt DPAG), Bericht des Bundesexperten Josef Grünenfelder vom 15. November 2017.

12 Ebd.

13 DPAG, Typoskript für einen Zeitungsartikel von Peter Felder. Eine Pionierleistung der Denkmalpflege.

14 Vgl. DPAG, WLO001-BE-2014-01-001 und -002: Restaurierungsberichte von Doris Warger, Frauenfeld.

15 Oldelli (1811), S. 80.

Bibliographie

Edoardo Agostoni. «I fratelli Torricelli e Giuseppe Antonio Petrini: contatti, influenze e divergenze». In: *Archivio Storico Ticinese* No. 124, Dezember 1998, S. 201–232.

Simonetta Coppa. «L'opera di fratelli Torricelli da Lugano in Lombardia». In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 46, 1989, S. 68–76.

Christian Klemm. «Fassadenmalerei». In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII (1978), Sp. 690–742; in: RDK Labor, www.rdklabor.de/w/?oldid=89154 (27.6.2021).

Peter Hoegger. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Bd. VII: Der Bezirk Baden II. Basel 1995.

Gian Alfonso Oldelli. *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino. Continuazione e complemento*. Lugano 1811. www.e-rara.ch/i3f/v20/2945439/manifest (27.6.2021).

Gabriela Simmen-Kistler. *Das Kloster Fahr und die Gebrüder Torricelli*. Zürich 1986. (Ein Exemplar der unpublizierten Lizentiatsarbeit findet sich in der Bibliothek der Kantonalen Denkmalpflege Aargau.)

Gabriela Simmen-Kistler. *Das Benediktinerinnenkloster Fahr* (Schweizerischer Kunstführer Nr. 893). Bern 2011.

Zur Autorin

Isabel Haupt, Dr. sc. techn. ETH, hat Architektur studiert und sich in Architekturgeschichte und Denkmalpflege spezialisiert. Sie ist stellvertretende Denkmalpflegerin des Kantons Aargau und hat die Konservierung der Kirchhofmalerei fachlich begleitet.

Kontakt: isabel.haupt@ag.ch

Keywords

Kloster Fahr
Giuseppe Antonio Maria Torricelli
Giovanni Antonio Torricelli
Architekturphantasie
Hetoimasia (Etimasia)

Résumé

Les peintures des frères Torricelli dans le cimetière de l'abbaye de Fahr

Vers 1746/47, les frères Giuseppe Antonio Maria et Giovanni Antonio Torricelli créèrent dans le cimetière de l'abbaye de Fahr une peinture de façade unique en son genre au XVIII^e siècle. L'idée centrale de l'ensemble, qui s'étend de l'intérieur de l'église à la façade, est que la vie au monastère justifie une attente confiante de la fin terrestre. Le programme pictural s'inscrit dans une architecture en trompe-l'œil et une peinture d'imitation, qui effacent les limites entre espace et matériaux. Ceci est illustré de manière remarquable à l'ouest du cimetière, où la représentation d'un trône vide (étimasia) symbolise le Jugement dernier.

Riassunto

Gli affreschi dei fratelli Torricelli nel camposanto del convento di Fahr

Negli anni 1746-47 i fratelli Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli crearono nel camposanto del convento di Fahr un ciclo di affreschi più unico che raro nel panorama della pittura parietale del XVIII secolo. Il programma iconografico, che si estende dall'interno della chiesa alla facciata, è basato sull'idea secondo cui la vita conventuale giustifica una fiduciosa attesa della fine dei tempi. Il programma iconografico si iscrive in finte prospettive architettoniche e in pitture illusionistiche, che annullano i confini tra piani spaziali e materiali. Ne sono una testimonianza sorprendente gli affreschi sul lato occidentale del cimitero, dove la rappresentazione del trono vuoto (etimasia) evoca il Giudizio universale.

«
Kloster Fahr, Kirchhofmalerei nach der Restaurierung, 2017. © Kantonale Denkmalpflege Aargau, Foto Ralph Feiner