

Zeitschrift: Historisches Neujahrsblatt / Historischer Verein Uri
Herausgeber: Historischer Verein Uri
Band: 91-92 (2000-2001)

Artikel: Das Beinhaus von Unterschächen
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-405842>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

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

Das Beinhaus von Unterschächen

1 Geschichte

1.1 Der Auftraggeber: Pfarrer Karl Josef Arnold

Der Erbauer des Beinhauses von Unterschächen, Pfarrer Karl Josef Arnold (1657–1736), besuchte von 1671–1681 das Jesuitenkollegium in Luzern. Er absolvierte also die ganze theologische Ausbildung, was eher eine Ausnahme darstellte. In den Annalen ist er als mittelmässiger, aber sehr fleissiger Schüler vermerkt.⁶⁵ Irgendwie hat man den Eindruck, als hätte er die Gelegenheit beim Schopfe gepackt, in der kleinen, unscheinbaren Kapelle wenigstens einen Teil von dem zu zeigen, was er sich mühsam angeeignet hatte, als wollte er hier – vielleicht nicht ganz frei von einer gewissen Eitelkeit – seine Bildung und Belesenheit demonstrieren. Er war sich seiner Bedeutung als Bauherr und Schöpfer des Bildprogramms bewusst und hat sich auf dem Wandbild hinten rechts verewigt. Zu Füssen des die Totenmesse lesenden Nikolaus von Tolentino sind von einer Inschrift noch die Wörter «(...) Carolus (...) Parochus» entzifferbar.

Neben dem seelsorgerischen Ernst beeindruckt uns aber heute noch, wie es dem Auftraggeber gelungen ist, die barocke Vielschichtigkeit und die komplizierten theologischen Konzepte der Jesuiten auf eine volksnahe und prägnante Art zu vermitteln.

Karl Josef Arnold, ein Sohn des Müllers Johann Arnold (Arnet) und der Ursula von Beroldingen, wurde am 14. März 1657 in Altdorf getauft.⁶⁶ Durch seine Mutter – sie war die Tochter des Landesfährnrichs Johann Peregrin von Beroldingen (gest. 1655) – unterhielt er verwandtschaftliche Beziehungen zu den führenden Urner Magistratengeschlechtern, die er als Stifter und Wohltäter für die Pfarrkirche und die Kapellen von Unterschächen gewinnen konnte. Gleich nach dem Abschluss seiner Studien wurde er 1681 zum Kaplan und 1687 zum ersten Pfarrer von Unterschächen gewählt. 1705 erfolgte seine Aufnahme ins Vierwaldstätterkapitel. Im Urner Priesterkapitel versah er von 1712 bis 1716 das Amt eines Sekretärs. 1716 bis

1721 arbeitete er als Pfarrer in Amden, 1721–1733 als Pfarrer in Schänis. Auch in seinem neuen Wirkungsgebiet bekleidete er Ehrenämter als Apostolischer Protonotar, Kämmerer im Priesterkapitel «unter der Landquart» und als Bischöflicher Kommissar. 1734 kehrte er als Kaplan der Beroldingischen Pfründe nach Altdorf zurück, wo er 1736 starb.⁶⁷

Unterschächen gehörte bis ins 17. Jahrhundert zur Pfarrei Spiringen. Als Gründe für die Abkürzung von der Mutterpfarre wurden der weite Weg, die «Ribenen», Schneemassen und die Lawinengefahr ins Feld geführt, die häufig den Besuch des Gottesdienstes, den Sakramentenempfang, die rechtzeitige Taufe der Kinder und die Bestattung der Toten verhinderten.⁶⁸ Ähnliche Argumente, die ganz im Zeichen der gegenreformatorischen Seelsorge standen, finden wir im ganzen Alpenraum. Es existieren Berichte – u.a. aus dem Wallis, aus Graubünden und Uri –, dass man sich in den durch die Schneemassen von der Umwelt abgeschnittenen Höfen gezwungen sah, die Leichen bis zum Frühjahr im Schnee zu kühlen oder auf dem Estrich zu trocknen. Daran knüpfen sich makabere und wohl nicht ganz ernst zu nehmende Geschichten, etwa, man habe mit dem toten Grossvater die Füchse «gebeizt» oder man habe im Frühling auf dem Estrich den Sack mit den Apfelschnitzen mit jenem der Leiche verwechselt und den falschen auf den Friedhof gebracht.⁶⁹

1675 erfolgte die Stiftung einer Kaplaneipfründe, die Karl Josef Arnold 1681 übernahm. Nur zwei Wochen nach seiner Einsetzung begann er mit der Planung zum Bau einer Kirche und sorgte dafür, dass Unterschächen 1685 das Tauf- und Bestattungsrecht erhielt, was einen wichtigen Schritt zur Loslösung von Spiringen bedeutete. Die definitive Abkürzung erfolgte aber erst 1687 nach heftigen Auseinandersetzungen und grossen finanziellen Abgeltungen.

1.2 Der Bau

Das Jahrzeitbuch von Unterschächen, begonnen 1680, vermeldet unter dem 31. Oktober, dem Vorabend von Allerheiligen: «Joannes Bissig (...) gibt zuo des beyhauses Baw alt gülten gl. 30 hernach im Jahr 1701 vermacht gemelter Joannis sein noch lediger Sohn auch Joannes genannt in seinem todbett gl. 100 dem Beyhauss ein glögglin darin zuo machen und anderes zuo zahlen. Besonderheit aber ihn und den seinigen mit einer h. Mäss alliarlich um diese Zeit ein Jahrzeit zuo halten (...)»⁷⁰ (Abb. 12).

Laut Weiheurkunde und Jahrzeitbuch konsekrierte der Konstanzer Weihbischof Conrad Ferdinand am 29. Oktober 1701 den kleinen Sakralbau und den Altar «in honorem Beatissimae Virginis Maria agonizantium Matris» (zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria, der Mutter der Sterbenden) und verlieh ihm die üblichen Ablässe, nämlich 40 Tage Strafennachlass



12

am jährlichen Kirchweihfest, das auf den Samstag vor dem letzten Oktober-sonntag festgelegt wurde.⁷¹ Ein ähnliches Patrozinium weist das Glöcklein auf, das – wie oben erwähnt – 1701 gestiftet, 1702 gegossen und am 18. Januar 1703 vom Altdorfer Pfarrer Johann Franz Müller «in honorem Dei parae Mariae Piae matris animarum purgantium» (zu Ehren der Gott ähnlichen Maria, der lieben Mutter der Seelen im Fegfeuer) geweiht wurde. Als Paten amteten Hauptmann Franz Florian Schmid von Bellikon und Verena Katharina Tanner, Ehefrau des Säckelmeisters Franz Ignaz Crivelli, denen wir als Stifter des Altarbildes und eines der Glasgemälde wieder begegnen werden. Als Zeuge ist Pfarrer Karl Josef Arnold erwähnt.⁷² Das Glöcklein im zweipostigen, offenen Dachreiter weist die Inschrift «*PIA MATER DIC FI-AT ET SALVABOR*» (Liebe Mutter, sag, es geschehe, und ich werde gerettet werden) und zwei Reliefdarstellungen auf, nämlich Christus am Kreuz und Maria mit dem Kind, vor denen eine Armeseele kniet, die flehend ihre gefalteten Hände emporstreckt. Das Giesserzeichen besteht aus Geschütz-

rohr und Bombe, begleitet von der Signatur «Daniel Sprüngli in Zofingen goss mich 1702».⁷³ Zur weiteren Geschichte des Beinhauses sind folgende Daten überliefert: 1869 wurden die Glasgemälde verkauft. 1899 bis 1900 fand unter Pfarrer Johann Josef Bissig eine Renovation statt, die 1620.15 Fr. kostete. Der Maler Josef Heimgartner (1868–1939) aus Erstfeld, der um die Jahrhundertwende mehrere Urner Kirchen und Kapellen, u.a. auch das Beinhaus von Andermatt, umgestaltete, liess die ursprünglichen Wandmalereien unter Pflanzenornamenten verschwinden. Maler Hoffmann aus Erstfeld übernahm die Erneuerung des Altars, des Täfers und der Bestuhlung. Weil das Dach Schäden aufwies, erhielten K.V. J. Kempf und Ratsherr Gisler im März 1900 den Auftrag, eine Neubedachung mit Ziegeln zu planen, die im März 1901 erfolgte. 1902 musste man das baufällige Beinhaustürmchen erneuern.⁷⁴ Nach mündlichen Aussagen von Einwohnern war der kleine Bau in den 1950er- und 1960er-Jahren in schlechtem Zustand, er soll kalt, feucht, eher unangenehm oder gar unheimlich gewirkt haben. 1977 fand unter der Leitung des Urschweizer Denkmalpflegers Alois Hediger eine sorgfältige und gründliche Restaurierung statt. Die Firma Stöckli aus Stans holte unter den Dekorationsmalereien Heimgartners die ursprünglichen barocken Wandbilder hervor, die dank ihrer vielschichtigen Ikonografie dem kleinen Bau einen besondern Stellenwert innerhalb der Inner-schweizer Sakrallandschaft einräumen.

Der Künstler

Die Malereien stammen von einem ländlichen Meister, der mit handwerklichem Geschick und bemerkenswerter Frische die Vorgaben des Auftraggebers ins Bild umsetzte. Auch er hinterliess seine Signatur auf dem Wandbild hinten rechts, und zwar auf einer Altarstufe unmittelbar unter jener des Pfarrers. Sie ist jedoch in einem so fragmentarischen Zustand erhalten – entzifferbar sind nur die Buchstaben «(...) ner (...) zt» –, dass eine Identifizierung nicht möglich ist. Ich selber fühle mich nicht kompetent, Zuschreibungen vorzunehmen und stelle deshalb Anregungen von Fachpersonen zur Diskussion. Nach Auskunft des verstorbenen Urschweizer Denkmalpflegers Alois Hediger käme möglicherweise der Kirchenmaler Johann Balthasar Steiner (1668–1744) aus Arth in Frage.⁷⁵ Seine Werke – u.a. in der Pfarrkirche Arth – sind zum Teil sehr stark übermalt, so dass nach Ansicht des Restaurators Klaus Stöckli Vergleiche zu keinem aussagekräftigen Resultat führen.

Dr. Margrit Früh, ehemals Konservatorin des Historischen Museums des Kantons Thurgau, hat mich auf Lucas Wiestner (gest. 1724) aufmerksam gemacht. Er war mit Anna Katharina Bessler, einer Urnerin, verheiratet und tritt erstmals 1667 als Vergolder des Kreuzes auf der Nothelferkapelle in Silenen in Erscheinung. 1687 wird er als «Maler Lucas aus Altdorf» bezeichnet. Er arbeitete für die Klöster Muri, Einsiedeln, Ittingen und vor allem Rheinau, wo er im Oktogon des Turms seine Inschrift hinter-

liess: «Ich Lucas Wiestner Mahler von Ury sambt seinem Gesellen Johann Balthasar Steiner von Arth haben die Kuplen renoviert 1689».⁷⁶

Das Beinhaus spielt auch in der Seelsorge und im Totenkult eine Rolle. Es wird im Unterschächener Kirchenbuch, das wohl aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt, jedoch möglicherweise auf ein älteres zurückgeht oder zumindest alte Gewohnheiten und Rituale festhält, mehrmals erwähnt. So musste jeweils am Samstag vor dem Kirchweihfest im Beinhaus eine Messe und anschliessend die Totenvesper gelesen werden.⁷⁷ Ferner hatte der Kirchenvogt dem Pfarrer jährlich am Samstag vor dem Kirchweihfest des Beinhauses zusätzlich 1 Gulden zu zahlen. Vorschriften (*consuetudines*), welche die Seelsorge und den Ablauf des Kirchenjahres regelten, verpflichteten die Erwachsenen, an bestimmten Sonntagen zwischen 12 und 1 Uhr in der Kirche religiöse Unterweisungen anzuhören und den Rosenkranz zu beten, während die Kinder im Beinhaus oder in der Schule Unterricht erhielten. Jeweils nach der Totenvesper sollte der Pfarrer, gekleidet in ein schwarzes Pluviale, das «Libera» singen, vor dem Sarg stehend den Psalm «De profundis» und auf dem Weg zum Grab beim Beinhaus weiter Psalmen beten.⁷⁸

2 Ikonografie

Das kleine Beinhaus steht dicht hinter dem Chor der Pfarrkirche.⁷⁹ Es besteht aus einem schlichten Langhaus und einem dreiseitig geschlossenen Chor. Vier Fenster im Schiff und zwei im Altarbereich erhellen den Innenraum, den man durch eine rechteckige Türe an der Giebelseite betritt. Vermutlich kam der heute leider zerstörten Inschrift oben im flachen Segmentbogen des Türgewändes eine besondere Bedeutung zu. Jeder Besucher musste unter ihr hindurchschreiten, sie enthielt die erste Ermahnung beim Eintreten und die letzte beim Verlassen des Sakralraumes.⁸⁰

2.1 Die «Vier letzten Dinge» (Chor)

Von der Tür aus umfasst der Blick als Erstes den Altarbezirk (Abb. 13). Eine fragmentarische Bandrolle am Chorbogen verkündet die Thematik: «(...) aufgesetzt Sterben / und vor Gottes gricht gstellt werdt / Empfangen um alls den Lohn / was sie dänckt, gredt guth old Bös than. Ecli 5». Der Ecclesiasticus, der Prophet Jesus Sirach, warnt den Menschen, sich auf die Langmut Gottes zu verlassen, Sünde auf Sünde zu häufen und mit Verzeihung zu rechnen: «bei ihm ist zwar Erbarmen, doch auch Zorn, und auf den Frevlern ruht sein Grimm. Säume nicht, zu ihm dich zu bekehren, und schieb es nicht von Tag zu Tag hinaus! Denn plötzlich kann sein Zorn entbrennen



und weggerafft wirst du zur Zeit der Rache. Vertraue nicht auf trügerische Schätze, weil sie am Tag des Zornes doch nichts nützen» (Jesus Sirach 5, 6–8). Vom Sterben ist also die Rede, vom Gericht und vom Lohn, von ewiger Seligkeit oder ewiger Verdammnis, von den so genannten «letzten Dingen».

Die Lehre von den Vier letzten Dingen, den «quatuor novissima», die Betrachtung von Tod – Gericht – Himmel – Hölle oder auch von Tod – Fegfeuer – Himmel – Hölle, gehört seit dem Mittelalter zu den zentralen Themen der christlichen Heilslehre. In Predigten und Traktaten, gespeist aus einer reichen Exempel- und Visionenliteratur, in Weltgerichts- und Osterspielen werden sie immer wieder beschworen. Sie berufen sich auf den Propheten Jesus Sirach, der die Menschen vor Unrecht und Selbstherrlichkeit warnt: «Bleibe der Sünde fern, dann bleibt sie weg von dir» (Sir 7, 2), «Halt dich nicht selber für gerecht vor Gott» (7, 5), und der zu Frömmigkeit, Gerechtigkeit und Güte gegen jedermann aufruft, auch gegenüber den Toten – hier haben wir eine Stelle aus dem Alten Testament, die zur Begründung des Armenseelenkultes herbeigezogen wird: «An alle Lebenden verteile Gaben und selbst dem Toten sollst du Liebe nicht versagen» (7, 33). Er schliesst seine Mahnung mit den Worten: «Memorare novissima tua et in eternum non peccabis» (Bei allen deinen Werken denk an das Ende, und du wirst in Ewigkeit nicht sündigen) (7, 36). Auch im Deuteronomium (5. Buch Moses) zürnt Gott dem Volk Israel, das sich dem Götzendienst zugewandt hat, er droht ihm mit dem Feuer seines Zornes, das bis zu den Tiefen der Unterwelt brennt und spricht von den letzten Dingen: «utinam saperent et intelligerent ac novissima providerent» (Wenn sie klug wären, dann begriffen sie es, sie würden ihr künftiges Ende bedenken) (5 Mo 32, 29).

Die Vier letzten Dinge kommen als geschlossenes, ausformuliertes Thema vermutlich erstmals um 1430 in Gerard de Vliedervovens «Cordiale quatuor novissimorum» vor, einem Werk, das als Anleitung und Handbuch für Priester diente – zur volksnahen Seelsorge also – und im 15. und 16. Jahrhundert durch Handschriften und Drucke weite Verbreitung fand.⁸¹ Es behandelt in vier Kapiteln den Tod, das Jüngste Gericht, die Straforte und das himmlische Paradies. Zum Teil waren den vier Kapiteln mehrfigurige, szenische Darstellungen vorangestellt. Spätestens im 16. Jahrhundert erschienen aber auch vierteilige Folgen und selbstständige Einblattdrucke. Um 1600 lässt sich eine Änderung der Ikonografie beobachten. Bewegte Seelenporträts ersetzen die szenischen Darstellungen. Seelenzustände, die sich auf den Gesichtern spiegeln, veranschaulichen die verschiedenen Formen des Jenseits: die Verzweiflung der Hölle, die Seligkeit des Himmels, die Tränen und gleichzeitig die Hoffnung des Fegfeuers. Einen grossen Einfluss übte vor allem Raphael Sadeler (1560/61–1632) um 1600 geschaffene Stichfolge aus. Die vier ovalen Medaillons enthalten als Erstes den lachenden, trium-

phierenden Tod. Es folgt der Verdammte im Höllenfeuer zwischen maskenartigen Dämonengesichtern.⁸² Er hat den Mund zum qualvollen Schrei aufgerissen, das Haar ist gesträubt, seine Miene drückt Schrecken (horror), Schmerz, Verzweiflung aus. Die büssende Seele im Fegfeuer weint. Ihre Tränen fordern das Mitleid (misericordia) des Betrachters, doch im Gegensatz zu mittelalterlichen Darstellungen, wo die Folter im Zentrum steht, das Fegfeuer infernalisiert ist, fehlt bei ihr das extreme Pathos. Sie hat die Augen flehend und hoffend emporgerichtet (Abb. 14/15). Hier nimmt Sadeler also jene Affekte vorweg, die Federico Borromeo in seiner Schrift «De pictura sacra» (1624) für die Darstellung der Armenseelen vorschreibt (vgl. S. 29). Die Selige im Himmel, eine weibliche Halbfigur mit Strahlennimbus, trägt die geistliche Ritterkleidung mit einem Christusmonogramm auf dem Brustschmuck, das auch Emblem der Jesuiten ist. Bibelsprüche in den Kartuschen und Epigramme unter den Bildern, die aus der Feder des Jesuitenschriftstellers Jakob Bidermann stammen, der sie später in sein Buch «Epigrammatum Libri Tres» (1620) aufnahm, verstärken zusammen mit den



14



15

14/15 Der «Verdammte» und die «Armeseele» aus der Stichfolge der «Vier letzten Dinge» von Raphael Sadeler (um 1600), die als Vorlage für Wachsarbeiten, Andachtsbildchen und Gemälde des 17. Jahrhunderts diente.

Darstellungen auf den Rahmen die Bildaussage.⁸³ Von Sadeler's Stichen abhängig sind andere grafische Blätter, wie etwa die Vier letzten Dinge von Alexander Mair (um 1559– nach 1617) von 1605⁸⁴ und von Schelte a Bolswert, aber auch populäre, weit verbreitete Andachtsbildchen (Abb. 16). Berühmt und ausschliesslich für Sammler bestimmt waren Wachsarbeiten zum Thema der Vier letzten Dinge. Drei Elfenbeinschächtelchen, die Kardinal Federico Borromeo 1618 der Ambrosiana in Mailand geschenkt hatte, enthalten kleine Büsten aus koloriertem Wachs, die Sadeler's Affektfiguren plastisch umsetzen.⁸⁵

Auch in der Innerschweiz lässt sich der Einfluss von Sadeler und Schelte a Bolswert nachweisen. Die Darstellungen der Vier letzten Dinge von Mauensee, die heute der Stadt Sursee gehören, basieren auf Sadeler's Stichfolge, setzen sie aber in einen ländlichen Stil um.⁸⁶ Angeregt durch Andachtsbildchen oder Drucke in der Art Sadeler's oder Schelte a Bolswert's erscheinen die Vier letzten Dinge auf dem Antependium des Beinhauses von Hasle (Abb. 17).⁸⁷ Oben verkündet eine Inschrift: «Des Todts Graeuse nim in

16 a/b: Der «Verdammte» und die «Seele im Fegfeuer» von Schelte a Bolswert.



16a



16b



17 Die «Vier letzten Dinge» auf dem Antependium des Beinhauses von Hasle (1687) stehen in der Tradition Raphael Sadeler's und Schelte a Bols-werts.

acht / Das Gricht, Höll und himmel betracht». Im ersten Feld tritt der Tod auf, eingehüllt in ein weisses Leichentuch. Die Inschrift hält lakonisch die einzige unumstössliche Tatsache im menschlichen Leben fest: «Gwüss ist der Todt». Unmittelbar darunter, in der dunklen, roten Zone der Straforte, sehen wir das Fegfeuer. Die Armeseele ist gemäss der nachtridentinischen Tradition nicht von unsäglichen Schmerzen gekennzeichnet, sondern als geduldig und demütig Büssende charakterisiert, die Hände über der Brust gefaltet, den Blick hoffnungsvoll aufwärts gewendet. Als grafische Vorlage diente wohl Schelte a Bols-werts Kupferstich der Armeseele, die man aus zahlreichen barocken Fegfeuerbildern kennt und die auch in einem der beiden Armeseelebildern von Unterschächen auftaucht. Sie verbindet sich formal wie inhaltlich auch mit dem Topos der büssenden Magdalena, der auf Tizian zurückgeht und durch Grafiken verbreitet wurde.⁸⁸ Das «Er-barmet euch mein» richtet sich an die Lebenden, die durch Messstiftungen, Gebete und Almosen mithelfen können, die Leidenszeit zu verkürzen. Als Abbild des Himmels erscheint die gerettete Seele in Gestalt einer Frau. Ihr Gesicht ist verklärt. Sie steht, die Arme in Orantenhaltung ausgebreitet, in

hellen Kleidern vor hellem Hintergrund. Sie hat das Sterben und das Leiden im Fegfeuer hinter sich: «glori komt uf D'noth». Ewig ist die Qual des Verdammten im Flammenmeer der Hölle, unabänderlich, hoffnungslos. Eine männliche Affektfigur, die – ganz im Sinne des Traktates «pictura sacra» – Grauen (horror) und Schmerz (dolor) ausdrückt, geht ebenfalls auf den Kupferstich von Schelte a Bolswert zurück und kommt auch im Höllenrelief des Felix-Altars in Hergiswald vor: dunkle, vor Entsetzen gesträubte Haare, aufgerissene Augen, eine Schlange, die sich um die Gliedmassen schlingt und die der Verdammte vergebens wegzureissen versucht, während er voll Entsetzen den einen Arm vor den Mund schiebt, als wollte er den Schrei unterdrücken. «Betracht die Pein», fordert die Inschrift den Betrachter auf und ermahnt ihn dadurch zu Busse und Umkehr im Hier und Jetzt.

Eine eher seltene Variante der Vier letzten Dinge zeigen die barocken Wandmalereien im Beinhaus Buchrain, weil sie auf einen wichtigen Aspekt der christlichen Heilslehre, die Hoffnung auf den Himmel, verzichten. Über dem Eingang an der Giebelseite umreisst die nur schwer lesbare Inschrift die Thematik: «Zum Erst der Todt, dan das Gericht. hast / lätz gelebt das Fägfeur / bist du in der Waag an Sünden zu / schwer die Hölle und ewige Verdammnis». Die vier Medaillons enthalten die Darstellungen des Todes, des Gerichts, des Fegfeuers, das durch ein Gitterfenster im Hintergrund als Kerker definiert ist, und der Hölle, in der Teufel die Verdammten quälen.

2.1.1 Sterben (Altarbild)

Altar

Patrozinium

In Unterschächen ist der Altar der ersten Stufe der Vier letzten Dinge, dem Sterben, gewidmet (Abb. 18). Im Gebälk über dem Altarbild verweist eine Inschrift auf das Patrozinium: «Agonizantiū Mater MARIA Refugiū peccatorum» (Maria, Mutter der Sterbenden, Zuflucht der Sünder). Auf der Predella stehen Worte, die wie ein hoffnungsvolles Gebet wirken: «Auxilium nostrum castissima Virgo / Maria / Cum matre hâc cupio quilibet esse mori» (unsere Hilfe ist die reinste Jungfrau Maria; mit dieser Mutter verlange ich zu sterben). Zierliche, gewundene Säulen, umrankt von Weinlaub, dem Sinnbild des Messopfers, flankieren das Altarbild und tragen den gesprengten Giebel (Abb. 19).⁸⁹ Auf den Schrägen ruhen breit hingelagert und auffallend gross eine männliche und eine weibliche Gestalt. Beide haben den Kopf auf die eine Hand gestützt, den Blick meditierend in die Weite gerichtet. Die andere Hand hielt wohl ursprünglich ein Attribut, das uns erlaubt hätte, die beiden Gestalten zu identifizieren. Die Weiheurkunde erwähnt keine Nebenpatrone. Wir sind also auf Spekulationen angewiesen. In Frage kommen die Namenspatrone der Stifter, die auf dem Säulenpodest rechts unten im Altarbild genannt werden: «H. Haupt: Frants / Florian Schmidt von / Bellichen des Raths / Fr. Helena Catharina / von Roll 1701».⁹⁰



18 Das Altarbild von Unterschächen, datiert 1701.

19 Die «Maria Gravida», die schwangere Maria, als Altarberückung zwischen zwei Figuren, deren Bedeutung nicht feststeht. Es könnte sich um das Stifterehepaar, deren Namenspatrone oder um Personifikationen von Tugenden handeln.



19

Bei der männlichen Gestalt könnte es sich also um den hl. Florian oder den hl. Franziskus handeln, der jedoch üblicherweise asketisch und stets in brauner Kutte dargestellt wird. Nicht selten meditiert Franziskus vor einem Totenkopf oder dem Kreuz, hat er doch durch seine Versenkung in das Leiden Christi die Wundmale empfangen. Die Kreuzverehrung würde auch die Verbindung zur weiblichen Figur schaffen, zur Patronin der Stifterin. Die hl. Helena, die Mutter Konstantins des Grossen, hatte laut Legende durch die Auffindung des Kreuzes Christi Berühmtheit erlangt.⁹¹ Von den beiden Heiligen namens Katharina, der sehr populären Katharina von Alexandrien mit den Attributen Rad, Kreuz, Palme, Schwert und Katharina von Siena, ist Letztere wohl auszuschliessen, da sie stets in der Tracht der Dominikanerinnen auftritt.⁹² Meiner Meinung nach eher in Betracht zu ziehen sind allegorische Figuren, Tugenden zum Beispiel, wobei Tugenden in der Regel durch Frauengestalten verkörpert werden. Auf eine weitere Möglichkeit hat mich die Kunsthistorikerin Dr. Mathilde Tobler aufmerksam gemacht. Es könnte sich möglicherweise um das Stifterpaar selber handeln, das sich hier porträtieren oder aber in der Gestalt des Namenspatrons oder einer Tugend stellvertretend darstellen liess. Seit dem Spätmittelalter kommen Stifterbildnisse – sicher auch im Hinblick auf die Memoria – auf Altarbildern vor. Die plastische Ausgestaltung auf Giebelschrägen dürfte eher eine Ausnahme sein, und auch in Unterschächen stellt sich die Frage, weshalb die Donatoren oder ihre Patrone nicht als Assistenzfiguren in der Sterbeszene des Altarbildes Platz gefunden haben. Vielleicht äusserten die Stifter erst nach der Vollendung des Altares den Wunsch, nicht nur durch eine Inschrift

präsent zu sein. Eine nachträgliche Anbringung der Figuren könnte den Stilbruch, das merkwürdig Überproportionierte erklären. Eine andere Möglichkeit liegt in der stark christologisch geprägten Ausrichtung des Altarbildes, die bewusst darauf verzichtete, neben Maria noch weitere Fürbitter und Sterbehelfer zuzulassen.

Im gesprengten Giebel steht eine im Vergleich zu den beiden andern Gestalten auffallend klein und zierlich wirkende Marienfigur auf einem Sockel, der mit dem Wappen der Bessler von Wattingen und einem unbekannten Frauenwappen geschmückt ist.⁹³ Es handelt sich nicht um die Muttergottes mit dem Kind auf dem Arm, sondern um einen eher seltenen Typus der «Maria Gravida», der schwangeren Maria, die ihr Kind unter dem Herzen trägt und beide Arme ausgebreitet hat. In der Darstellung der Schwangerschaft Marias vereinigen sich verschiedene theologische Überlegungen, die in Unterschächen auch wieder in jenem Glasgemälde anklingen, das Maria gewidmet ist. Deshalb soll an dieser Stelle auf die vielschichtigen, sich zum Teil überlagernden Gedanken- und Symbolstränge eingegangen werden. Schwangerschaft und Geburt entsprechen dem ureigensten Lebensbereich der Bevölkerung aller Schichten, vor allem die Frauen fühlten sich in ihren Nöten und Ängsten von der schwangeren Maria verstanden und schöpften aus ihrer Nähe Zuversicht und Trost. Das Thema war daher wegen der subjektiven Gefühlsmomente in der Volksfrömmigkeit wohl nachhaltiger verankert als in der hohen Theologie. Die Darstellung der Schwangerschaft Marias war seit dem Frühmittelalter bekannt, wurde aber vor allem durch die hoch- und spätmittelalterliche Mystik gefördert, die ja in besonderer Weise in den Frauenklöstern heimisch und auch stark durch Visionen und mystische Erlebnisse von Nonnen geprägt war. Das Thema fand Eingang in die Liturgie, ins private Gebet (Marienlob), in spätmittelalterliche Mysterienspiele und in die Kunst.⁹⁴ Der menschliche Aspekt, die Nähe zum Alltag und den Sorgen der Frauen, liess diesen Marientypus im Barock eine weitere Blütezeit erleben. Er spielte vor allem im volkstümlichen Adventsbrauchtum eine wichtige Rolle. Im Zeichen der Aufklärung im späten 18. Jahrhundert verlor er jedoch an Popularität, die Gnadenbilder verschwanden, weil nicht nur die Vertreter des neuen, rationalen Zeitgeistes ihren Spott über diese Zeugen der Volksfrömmigkeit ergossen, sondern auch das aufgeklärte Episkopat die Darstellung der Maria Gravida bekämpfte.⁹⁵ Ikonografisch wird die Schwangerschaft Marias seit dem Mittelalter durch einen gewölbten Leib, aufgeplatzte Kleidernähte, durch die Darstellung des Kindes, eines Strahlenkranzes oder des IHS-Monogramms im Schooss oder seltener in der Brust dargestellt. Häufig steht sie in einem szenischen Zusammenhang, so in Bildern der Verkündigung, des Zweifels Josefs, der Heimsuchung oder Herbergssuche. Daneben existieren Gnadenbilder, die Maria als Einzelfigur zeigen, «Maria in expec-

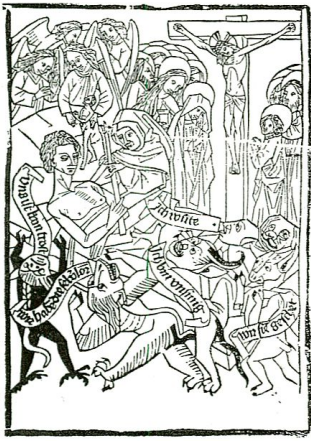
tatio», Maria in Erwartung, eine Maria, die in sich hineinzuhören scheint, die zum «Magnificat» anhebt (Lk 1, 46–49). In der Regel ist das Kind nackt, Maria hat die Hände über dem Leib oder der Brust gefaltet, oder sie hält ein Buch. Abweichend von den üblichen Schemata ist in Unterschächchen das Kind bekleidet, Maria hat die Arme ausgebreitet.⁹⁶ Diese mütterlich geöffneten Arme scheinen die Figuren auf den Gebälkschrägen, also möglicherweise die Stifter, den Sterbenden unten auf dem Altarbild und die Besucher des Beinhauses zu umfassen, Maria ist, wie die Inschrift auf dem Gebälk lautet, die Mutter der Sterbenden und der Zufluchtsort der Sünder, «Agonizantiu Mater MARIA Refugiu Peccatorum». Sie ist zugleich die «castissima Virgo Maria», wie es in der Prädellazone heisst, die allerreinste Jungfrau Maria. Dieser Titel schmückt auch die Maria Gravida, die in Unterschächchen von einem Strahlenkranz umgeben ist, sich also mit dem Typus der «Immaculata Conceptio», der Unbefleckten Empfängnis, verbindet. Marias Leib, der Christus, den Gottmenschen trug, wurde zum Tabernakel, zur Monstranz, verbindet sich also mit der Eucharistie – und konnte daher nicht der Verwesung anheim fallen.⁹⁷ Maria ist die Auserwählte von Anbeginn, sie ist ohne jeden Makel, also auch nicht mit der Erbsünde belastet. Sie, die «Purissima», die absolut Reine, musste daher nicht wie die übrigen Menschen auf die Auferstehung des Fleisches beim Jüngsten Gericht warten, sondern ging als einzige Sterbliche nach ihrem Tod mit Leib und Seele in den Himmel ein. Sie wird dadurch zur Garantin der Auferstehung.⁹⁸ Die Idee der «Immaculata Conceptio» verbindet sich öfters – auch beim Gravida-Motiv – mit der Jungfräulichkeit Marias, die weder durch Empfängnis noch Geburt verletzt wurde. Durch ihre Gottesmutterschaft nimmt Maria aktiv teil an Christi Leben und Leiden. Sie wird Miterlöserin und Gnadenvermittlerin. Gemäss dem Franziskaner-Theologen Bonaventura (1217–1274) wird Maria durch ihre Gnadenmutterschaft zum Tor zur Seligkeit: «Keiner kann in den Himmel eintreten, der nicht durch Maria hindurchgeht, die der Zugang ist. Wie Gott durch sie zu uns gekommen ist, müssen wir durch sie zu Gott zurückgehen».⁹⁹ Maria ist daher die mächtigste Fürbitterin der Lebenden und Sterbenden. Sie schiebt sich in Unterschächchen als Fürsprecherin zwischen die Sterblichen – den Todkranken auf dem Altarbild, die Beinhausbesucher – und Christus, den Richter im Deckenspiegel. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Aspekt der mittelalterlichen Rechtsprechung: Eine schwangere Frau besass das Privileg, vor Gericht für einen angeklagten Angehörigen mildernde Umstände oder den Aufschub einer Strafe zu erwirken.¹⁰⁰

Auf diese besondere Bedeutung Marias als Fürbitterin könnten in Unterschächchen gewisse ikonografische Details hinweisen, die für den Maria-Gravida-Typus eher ungewöhnlich sind. Im Gegensatz zu den meisten Darstellungen trägt sie das bekleidete Kind – in der Regel ist das Kind nackt –

nicht im Schoss, sondern unter dem Herzen. Sie hat die Hände nicht über der Brust gefaltet, sie hält kein Buch, sondern hat die Arme ausgebreitet. Dies erinnert an eine seltene Form des Maria-Gravida-Typus, die «Maria della Misericordia», die vor allem in Venedig vorkommt. Es handelt sich um eine Schutzmantelmadonna, die ihren Mantel über die Zuflucht suchenden Menschen – Bruderschaftsmitglieder, Stifter, Bürger einer Stadt – ausbreitet. Im Unterschied zu anderen Darstellungen trägt sie das in der Regel bekleidete Kind in einer längsovalen oder mandorlaförmigen Gloriole vor der Brust, die zum Teil wie eine Agraffe ihren Mantel zusammenhält, damit sie die Arme frei hat.¹⁰¹ Dass der Schwerpunkt dieser speziellen ikonografischen Ausformung in Venedig liegt, ist kein Zufall, wird doch in der Forschung das Maria-Gravida-Motiv mehrheitlich aus der Theologie und der Bildtradition der Ostkirche abgeleitet. Der Kirchenlehrer Basileios der Grosse (329/331–379) schreibt in einem Hymnus zu Ehren der Gottesgebälerin, dass Gott ihren Schoss zu seinem Thron und ihren Leib umfangreicher (platytera) als die Himmel gemacht habe, weil er aufnahm, was Himmel und Erde nicht zu fassen vermögen.¹⁰² Der ostkirchliche Madonnentyp der «Platytera» zeigt eine frontal dargestellte Maria, die ihre Arme in Orantenhaltung erhebt und auf der Brust, seltener auf dem Leib, in einem runden oder mandelförmigen Clipeus den bekleideten Christusknaben trägt. Berühmt war vor allem das Gnadenbild in der Blachernenkirche von Konstantinopel, wo auch der Mantel der Maria, den laut Legende die mit Leib und Seele in den Himmel Aufgenommene in ihrem Grab zurückgelassen hatte, als mächtige Reliquie zahllose Wunder wirkte, bis er bei der Zerstörung der Stadt durch die Türken 1453 vernichtet wurde. Durch den Bezug zum Mantel Marias verband sich der Blachernen-Platytera-Typ («Maria Orans» mit dem Jesuskind im Clipeus auf der Brust) mit der Idee der Schutzmantelmadonna, die in dieser Form im Westen in Venedig und Umgebung anzutreffen ist.¹⁰³

Ars moriendi

Das Altarbild ist dem seligen Sterben gewidmet. Es steht in einer alten Tradition, die einerseits in den mittelalterlichen Sterbebüchlein, den «Ars moriendi», wurzelt, andererseits in der so genannten «Interzession». Im hohen und späten Mittelalter nahm das individualisierte Sündenbewusstsein, die Propagierung des Partikulargerichts und des Fegfeuers stets zu, was die Bedeutung der Sterbestunde erhöhte. Sie galt als die letzte, durch Gottes Barmherzigkeit gewährte Möglichkeit für Reue und Gnade. Von der Sterbestunde hing die Ewigkeit ab. Weil die Sterbestunde von so entscheidender Bedeutung war, wurde auch das richtige Verhalten am Sterbebett, das Ritual, die Begleitung und die Vorbereitung des Todkranken immer wichtiger. Deshalb wurden Richtlinien ausgearbeitet und Verhaltensregeln in Büchlein festgehalten, den Sterbebüchlein oder *Ars moriendi* (Kunst des Sterbens) (Abb. 20).¹⁰⁴ Die meisten Forscher verknüpfen ihre Entstehungsgeschichte



20

20 Der selige Tod im Schlussbild der so genannten «Bilder-Ars», einer illustrierten Ausgabe der spätmittelalterlichen «Ars moriendi» (Sterbebüchlein), zeigt den Kampf der himmlischen und teuflischen Mächte um die Seele des Sterbenden.

mit den grossen Pest- und Seuchenzügen des Mittelalters, als infolge Priestermangels vermehrt junge, unerfahrene Kleriker oder Laien die Sterbebegleitung übernehmen mussten, denen man brauchbare Anleitungen zur Verfügung stellen wollte. Andere sehen den Ursprung der *Ars moriendi* nicht in Priestermangel zu Zeiten von Epidemien, sondern in der Angst vor dem Tod. Fast alle Kulturen akzeptieren den Tod als einen Übergang in ein neues Leben, der von Gefahren begleitet ist und daher magisch-religiöse Vorkehrungen bedingt. Die Kirche habe nun die archaischen Muster überlagert oder abgelöst durch eine «Theologisierung der Todesangstkomponente», durch das individuelle Sündenbewusstsein und die Angst vor Bestrafung. Auch sie habe den Tod als Übergang anerkannt und Massnahmen zur Sicherung und Gestaltung eines «guten» Todes ausgearbeitet, der Reue, Busse und die Gnade Gottes voraussetzt und vor Verdammnis schützt. Die eigentliche Basis der spätmittelalterlichen *Ars moriendi* liege in der theologischen Verknüpfung von Sünde, Tod und Gericht, von der Todesangst mit der Gerichtsangst.¹⁰⁵

Die Sterbebüchlein oder *Ars moriendi* lassen sich in ihren Anfängen und ihrer Grundthematik ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen, bildeten jedoch erst im 15. Jahrhundert eine eigene Literaturgattung. Sie entstammten Kreisen, die den Bettelorden mit ihren Forderungen nach neuen Formen einer volksnahen Seelsorge und den Reformbewegungen im Umkreis der Konzilien Konstanz (1414–1418) und Basel (1441–1449) nahe standen. Die lateinischen und volkssprachlichen Ausgaben dienten der seelsorgerischen Praxis und halfen den Priestern und zunehmend auch Laien, den Schwerkranken auf einen guten Tod vorzubereiten. Während sie ursprünglich für den praktischen Gebrauch bestimmt waren und relativ knappe, klare Anleitungen zum Verhalten am Sterbebett enthielten, flossen mit der Zeit immer mehr Betrachtungen über Vergänglichkeit und Tod, über gute Werke, Sünde und Strafe ein. Ihr Umfang nahm zu, sie verloren ihre primäre Funktion und entwickelten sich zu Erbauungsbüchern. Ein wichtiger Impuls zur neuen Literaturgattung ging von Johannes Gersons (1363–1429) Buch «*Opus tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi*» aus, das um 1410 entstand.¹⁰⁶ Die *Ars moriendi* enthalten jeweils drei Elemente: die «Exhortationes», also Ermahnungen, nicht der Verzweiflung zu verfallen, sondern Leiden und Sterben als Busse zu ertragen und auf die Gnade Gottes zu vertrauen; die «Interrogationes», die Fragen, die auf das Werk «*Admonitio morienti et de peccatis suis nimium formidanti*» des Anselm von Canterbury (1033/34–1109) zurückgehen, sie sollen den Sterbenden zur Einsicht, zu Reue und Umkehr anleiten; die «Orationes», Gebete zu Gott, Maria, den Engeln und Heiligen. Daran schliessen sich eine Reihe von Vorschriften, die den Sakramentenempfang oder die Lösung aus dem Kirchenbann regeln.¹⁰⁷

Das berühmteste und auch in die Todesikonografie bis ins 18. Jahrhundert nachwirkende mittelalterliche Sterbebüchlein ist die «Ars moriendi der fünf Anfechtungen», wegen ihren Illustrationen auch «Bilder-Ars» genannt. Die Bilder-Ars entstand in den Jahren zwischen den Reformkonzilien von Konstanz (1414–18) und Basel (1441–49) und beruft sich ausdrücklich auf Johannes Gerson. Sie ist in zwei Varianten überliefert, deren längere unter dem Namen «Speculum artis bene moriendi» in die Literatur einging. Die Bilder-Ars enthält 24 Blätter, davon 11 Holzschnitte, die dramatisch den Kampf der himmlischen und höllischen Mächte um die Seele des Sterbenden zeigen. Den fünf Anfechtungen Satans stehen fünf Tröstungen der Engel gegenüber. Auch wenn uns dieser Kampf, die Argumentationen von Engeln und Teufeln naiv erscheinen mögen, enthalten sie Beobachtungen und Wahrheiten, die letztlich immer noch Gültigkeit haben: Der Sterbende hält Rückschau auf sein Leben, sieht, was gut, was schlecht war, er macht sich Sorgen um die, die er liebt und zurücklassen muss, er hat Angst vor dem Ungewissen, er braucht Beistand, Hilfe, Nähe. Das Sterben wurde als Prozess akzeptiert, als ein segensreicher Weg, der Schritt um Schritt weg von dieser Welt hin zum Jenseits führt.

Das Schlussbild zeigt die Sterbestunde: Der Todkranke liegt im Bett, oft reicht ihm ein Mönch die Sterbekerze. Himmels- und Höllenbewohner finden sich ein, um die ausfahrende Seele in ihren Kreis zu ziehen, auf der einen Seite Teufel und Dämonen, auf der andern Michael und der Schutzengel, Heilige und Patrone als Fürbitter. Christus am Kreuz, Maria und die reuige Sünderin Magdalena dominieren die Komposition. Die Teufel verlieren den Kampf, Engel nehmen die Seele des Verstorbenen in Gestalt einer kleinen, nackten Figur in Empfang.¹⁰⁸

Die Schlusszene der Bilder-Ars kann den Aufmarsch von Fürbittenden am Bett des Kranken stark reduzieren. Sie verbindet sich dann häufig mit einem andern mittelalterlichen Bildtopos, der so genannten kombinierten oder doppelten Interzession. Maria und Christus treten als Vermittler zwischen dem richtenden Gottvater und der sündigen Menschheit auf. Maria, die «mater misericordiae», entblösst ihre Brüste und bittet ihren Sohn, den sie mit ihrer Milch genährt hat, um Gnade für den Sterbenden. Christus leitet die Bitte weiter zu Gottvater und verstärkt sie, indem er den Arm vom Kreuzbalken löst und auf seine Seitenwunde zeigt, also auf seinen Opfertod hinweist, den er für die sündige Menschheit auf sich genommen hat. Die Heilsbedeutung der Gottesmutter verbindet sich mit der Erlöserrolle Christi.¹⁰⁹ Indem Maria ihrem Sohn ihre entblössten Brüste zeigt, erwirkt sie für ihre Schutzbefohlenen die Befreiung von Schuld.¹¹⁰ Diese Vorstellung entstand im 12. Jahrhundert im Umkreis des Bernhard von Clairvaux und fand durch die Mystik in den Frauenklöstern, durch Predigten und Erbauungsbücher weite Verbreitung. Den Gegenreformatoren machte im späten 16.

Interzession

21 Das «Guttodbild» an der Aussenwand des Beinhauses von Stans steht in der Tradition der «Interzession»: Schutzengel, Erzengel Michael, Maria, Christus am Kreuz und die Namenspatronin treten als Fürbitter für die Sterbende auf (um 1570).



21

und 17. Jahrhundert die Nacktheit der Brüste zu schaffen, so dass das Motiv der Interzession entweder gemieden wurde oder aber Maria ihre Hand auf die durch das Kleid verhüllten Brüste legte und den Akzent weg von der realen Frauenbrust, hin zum mitleidigen Herzen verschob.

Auch in der Innerschweiz finden sich Darstellungen der Interzession im öffentlichen Raum, so auf einem Wandgemälde am Beinhaus von Stans (um 1570) und auf der damit eng verwandten Allianzscheibe «Melchior Müller – Elisabeth Kolin» im Kloster Wettingen (1590).¹¹¹ Nach spätmittelalterlicher Tradition erklären Inschriftbänder die Thematik. In Stans sitzt in einem wuchtigen Renaissancebett eine Frau, aufgerichtet im karierten Kissen, die Hände gefaltet. Sie ist nackt, obwohl der Priester mit dem Sterbesakrament ans Fussende des Bettes tritt. Hinter dem Bett lauert der Teufel, ein geflügelter Dämon mit Hundekopf, bekämpft von Michael, dem Sterbepatron. Der Schutzengel breitet die Arme aus, um die Seele in Empfang zu nehmen. Auf einer Wolke kniet Maria, die Hände auf die Brust gelegt, und wendet sich an ihren gekreuzigten Sohn, der den Arm vom Kreuzbalken gelöst hat und auf seine Seitenwunde zeigt, um von Gottvater Gnade für die Sterbende zu erzwingen. Hinter dem Allmächtigen leistet eine weibliche Heilige, vermutlich die Namenspatronin, Fürbitte. Wir haben es hier

mit einer so genannten «Heilstreppe» zu tun: Die Bitte wird im Zickzack immer höher hinauf weitergeleitet (Abb. 21).

Tod des Gerechten

Bei diesen Bildern handelt es sich wie beim Schlussbild der Bilder-Ars um den Tod des Gerechten oder des «reumütigen Sünders», dem geholfen wird.¹¹² Das Motiv lässt sich schon in der Romanik nachweisen.¹¹³ In der Innerschweizer Kunst des Barock, vor allem im 18. Jahrhundert, verbindet sich dieses beispielhafte selige Sterben oft mit Darstellungen vom Tod lokaler Kirchenfürsten oder Äbtissinnen.¹¹⁴ Diese Sterbeszenen verweben sich auch mit weiteren Bildmotiven, dem Tod Mariens, dem die Apostel assistieren, und dem Tod Josefs.¹¹⁵ Schon das Spätmittelalter erhob die apokryphen Schilderungen vom Tod Marias zum Sinnbild des christlichen Sterbens schlechthin. Bilder von Marias Heimgang forderten zur Nachahmung auf. Sie veranschaulichten Verhaltensnormen für Verwandte, Freunde, Nachbarn, die den Kranken mit Gebeten begleiten sollten. Bei den Sterbenden förderten sie die Akzeptanz der Agonie, sie weckten Hoffnungen auf Fürbitte und Gnade beim Gericht, sie verstärkten den Glauben, dass es sich lohne, von den sakramentalen Sterbehilfen der Kirche Gebrauch zu machen.¹¹⁶

Tod Mariens

Tod Josefs

Die Darstellung des Knochenmannes, der letztlich nicht als Werkzeug Gottes, sondern als selbstherrlicher Beender des Lebens auftritt, fehlt in den mittelalterlichen Ars moriendi und lange auch in den Sterbeszenen der Gerechten. Der Tod ist hier nicht wie etwa in den Totentänzen der Spiegel des zukünftigen Loses – Verwesung des Leibes, Auflösung der Identität. Nicht ein Gefühl des Grauens soll evoziert werden, sondern die Bejahung einer christlich verstandenen Agonie, in welcher der Sterbende auf die himmlischen Mächte vertraut, die Schmerzen geduldig erträgt, um einen Teil seiner Schuld schon durch den Sterbeprozess abzubüssen, sich religiösen Übungen und Gebeten unterzieht, um nicht der Verzweiflung zu verfallen, sondern die ewige Seligkeit zu erlangen.¹¹⁷ Erst später, vor allem im 18. Jahrhundert mit seiner Vorliebe für Sterbeszenen, erobert sich die Gestalt des Todes einen Platz am Sterbebett.

Altarbild

Zurück zum Altarbild von Unterschächen (Abb. 18 und 22). Es steht in der Tradition der Schlusszene der mittelalterlichen Bilder-Ars und der Interzession. Die himmlischen und menschlichen Fürbitter, die in mittelalterlichen Darstellungen das Drama bevölkern, sind – wie häufig im Barock – bis auf Maria, der mächtigsten Helferin der Sünder und Sterbenden, verschwunden.¹¹⁸ Ja, selbst Gottvater als Lenker des Heilsgeschehens fehlt. Der christologische Aspekt der Rechtfertigungslehre dominiert: Die Betonung liegt auf Christus, dem Richter, auf Maria, der Fürbitterin, und – ganz im Sinne der Gegenreformation – auf der Macht der katholischen Kirche, durch die Absolution im Bussakrament die Sünden zu vergeben und durch den Ablass die Sündenstrafen zu tilgen.

22 Das Altarbild von Unterschächen, datiert 1701, umfasst die erste Stufe der «Vier letzten Dinge», das Sterben.



22

Der Sterbende liegt im Bett. Er hält in den gefalteten Händen die Kerze und den Rosenkranz und hat den brechenden Blick auf Christus gerichtet.¹¹⁹ Der Tod, ein Skelett, sticht mit einem gewaltigen Pfeil zu, während ein Teufel am Kopfende des Bettes lauert. Er legt seine Klauen auf die Schultern des Kranken und spuckt die letzten Einflüsterungen wie einen giftigen Strahl zum Ohr. Doch offensichtlich sind seine Anstrengungen umsonst gewesen, enttäuscht und gierig schaut er der nackten Seele nach, die mit betend vorgestreckten Armen eine Art Kopfsprung hinauf zu Christus macht, der hier – im Unterschied zur mittelalterlichen Interzession – nicht als Gekreuzigter dargestellt ist, der Fürbitte bei Gottvater einlegt, sondern als der Auferstandene, der im Zeichen des Kreuzes den Tod überwunden hat. Er, der Erlöser und der Garant für die Auferstehung am Jüngsten Tag, steht vor einem Strahlenkranz, bereit, die Seele zu empfangen. Gleichzeitig tritt Christus als der «secundus adventus» auf, als der Menschensohn, der zum Gericht erscheint (Mt 25, 31–46).¹²⁰

Das Glück der guten Sterbestunde hat der Mensch Maria, der mächtigsten Fürbitterin, zu verdanken. Über dem Haupt des Verscheidenden lesen wir seine letzte Bitte: «Den Weg bereit in das Himlisch Vatterland / MARIA zü IESV meinem Heyland / Psal. 90 Hmm.» Natürlich erwähnt kein Psalm

Maria. Psalm 90 (89) berichtet von der Ewigkeit Gottes, der Vergänglichkeit der Menschen und vom Gericht: «Auch wir vergehen ob deines Zornes, durch deinen Grimm sind wir erschüttert. Du stellst unsere Sünden dir vor Augen, unsere geheimen Fehler ins Licht deines Antlitzes» (Ps 90/89, 7–8). Im Zusammenhang mit der ganzen Bildikonografie und der Inschrift am obern Rand des Altarbildes «Der da Hoffet in Mich, Will erhalten ich» kommt auch Psalm 91/90 in Betracht: «Meine Zuflucht und meine Burg ist mein Gott, auf den ich vertraue (...) Du brauchst nicht zu bangen vor dem Schrecken der Nacht, vor dem Pfeil, der am Tag schwirrt, vor der Pest, die im Dunkel schleicht (...), denn deine Zuversicht ist der Herr, den Höchsten hast du zu deiner Zuflucht (...). Weil er mir anhängt, will ich ihn retten, ihn beschützen, da er meinen Namen kennt. Ruft er mich an, so erhöhe ich ihn, ich bin bei ihm in der Drangsal» (Ps 91/90, 2, 5–6, 14–15). Den Todkranken mit Psalmgebeten zu stärken und zu begleiten, entsprach altchristlicher Tradition – schon als Monika, die Mutter des Augustinus, starb, stimmte dessen Freund Psalm 100 an –, weitere Beispiele lassen sich durch alle Jahrhunderte belegen.¹²¹ Maria kniet auf den Wolken. Mit der einen Hand weist sie auf den Sterbenden, mit der andern hält sie ihrem Sohn ein entrolltes Schreiben entgegen, das durch die päpstlichen Insignien an Bedeutung gewinnt und den Machtanspruch der Kirche betont, dank der ihr verliehenen Schlüsselgewalt durch die Absolution die Sünden nachzulassen und durch den Ablass die Sündenstrafen zu tilgen: «Decreuisti / fili: Qudcūq. solueris / super terrā solutū erit / se in coelis mat. 16. at. / Innocentius 8 (?) & Pius 5 (?) dat / INDVLGENTIĀ / PLENARIĀ / Agonizanti cū poenitētiā / suspiranti / IESVS MARIA / ergo etc.» (Du hast entschieden, Sohn: Was du auf Erden lösen wirst, wird auch im Himmel gelöst sein, Mt 16. Innozenz VIII. und Pius V. gewähren dem Sterbenden einen vollkommenen Ablass, falls er den Namen Jesus und Maria noch reuevoll hauchen kann).¹²² In Unterschächten wird also – im Gegensatz etwa zum Wandgemälde am Beinhaus von Stans – auf das Bild des Priesters mit dem «sacrum viaticum», der Wegzehrung, die der Stärkung des Kranken und der Vergebung der Sünden zu dienen hat, zu Gunsten des Wortes aus dem Matthäus-Evangelium verzichtet, das – nach der Lehre der katholischen Kirche – dem Papst die Schlüsselgewalt zuspricht. Der Bibeltext berichtet, wie Christus Petrus als Nachfolger einsetzte. Nachdem Petrus Christus als «Messias und Sohn des lebendigen Gottes» bezeichnet hatte, entgegnete Jesus: «Du bist Petrus, der Fels, und auf diesem Felsen will ich meine Kirche bauen und die Pforten der Hölle werden sie nicht überwältigen. Dir will ich die Schlüssel des Himmelreiches geben. Was du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel gelöst sein» (Mt 16, 18–19). In Unterschächten soll also ganz klar im Sinne der katholischen Gegenreformation der Papst als Stellvertreter Christi hervorgehoben werden,

der die Macht besitzt, zu binden und zu lösen, die Absolution und den vollkommenen Ablass zu erteilen. Der vollkommene Sterbeablass lässt sich schon im 11. Jahrhundert belegen, gilt im 13. Jahrhundert immer noch als seltenes Privileg und wird im Spätmittelalter häufiger. Die Bulle «Pia Mater» des Papstes Benedikt XIV. (1740–1758) erhob die langjährige Praxis zur offiziellen Lehre.¹²³ Diese besondere Form des vollkommenen Ablasses kann nur im Augenblick des Todes gewonnen werden. Er wird einem Sterbenden gewährt, wenn dieser den Namen Jesu mit dem Mund, oder, wenn das nicht mehr möglich ist, mit dem Herzen anruft und die Leiden des Todeskampfes willig zur Sühne seiner Sünden auf sich nimmt.¹²⁴

2.1.2 Gericht (Decke)

Kehren auch wir zu den Vier letzten Dingen in Unterschächten zurück. Nach dem Tod kommt das Gericht. Der Bettelmönch Heinrich von Burgeis beschreibt in «Der Seele Rat» um 1303, wie der Streit um die Seele vor dem Richter weitergeht. Der Teufel trägt seine Klage vor und unterbreitet ein schriftliches Sündenregister. Der Erzengel Michael widerspricht und bittet um Gnade.¹²⁵ An diese Gerichtsszene erinnern die Malereien im Chorgewölbe. Über der Sterbeszene auf dem Altarbild erscheint Christus, auf dem Regenbogen thronend, die Rechte segnend erhoben, die Linke verdammend gesenkt (Abb. 23). Obwohl es sich also um das Einzelgericht unmittelbar nach dem Tod handelt, wird hier der ikonografische Topos des Weltenrichters verwendet, wie wir ihn seit dem Mittelalter kennen. Zu Füßen des Richters steht: «Gib Rechnüng. Luc. 16». Die Bibelstelle erzählt die Geschichte vom klugen Verwalter, von dem der Herr fordert: «Gib

Rechenschaft von deiner Verwaltung» (Lk 16, 2). Unter dem Deckenspiegel verkündet das Inschriftband: «Ohn Anschäuwen der personen / Gütt und Bös Gott Wird Belohnen». Die Quellenangabe ist unleserlich. Text und Bild stellen jedoch eine Verbindung zu den so genannten Gerechtigkeitsbildern her, welche – oft im Kontext mit dem Weltgericht – die Gerechtigkeit besonders unter dem Aspekt der Gleichheit darstellen oder in beispielhaften Szenen aus der Bibel oder der Geschichte die Tugenden des gerechten Richters – Unbestechlichkeit, Klugheit – thematisieren.¹²⁶ Während das Altarbild die Bedeutung von Fürbitte, Ablass und Gnade in der Sterbestunde hervorhebt, wird hier im katholisch-gegenreformatorischen Sinn der Rechenschaftslehre auf die guten oder schlechten Taten verwiesen, die in die Waagschale gelegt und über den Ausgang des Gerichts entscheiden werden.

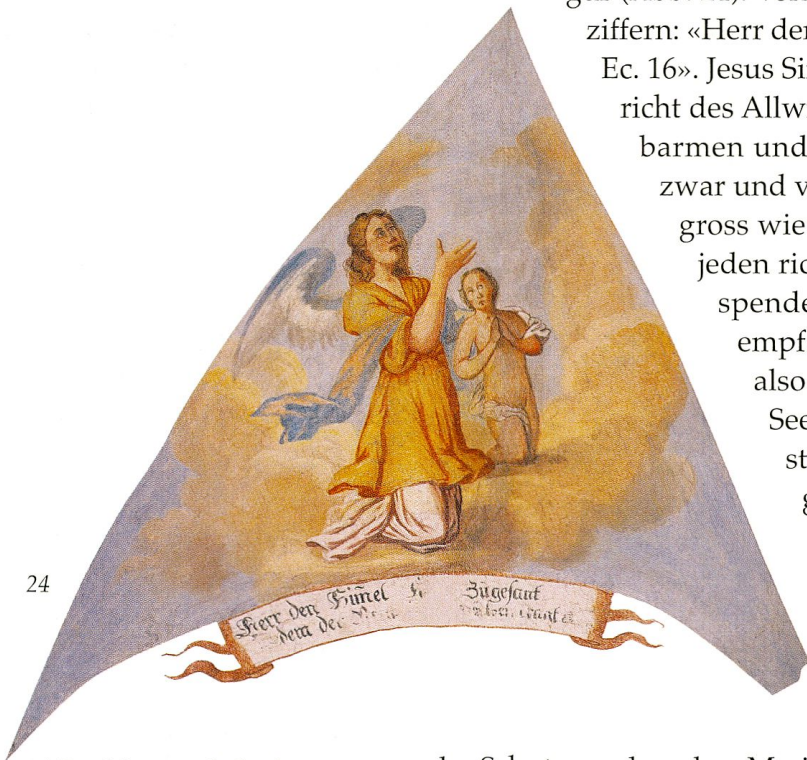
23 Die Malereien an der Decke des Chores sind dem Gericht, dem Himmel und der Hölle gewidmet. Direkt über dem Altar thront Christus, der Richter, auf dem Regenbogen.



2.1.3 Himmel: die gerettete Seele (Decke)

Die segnende Rechte des Richters weist auf die Stichkappe über dem Chorfenster der Evangelienseite. Dort knien ein Engel und eine kleine, nackte Figur (Abb. 24). Von der Inschrift lässt sich nicht mehr viel entziffern: «Herr den Himel H(...) Zügesant / dem der (...) rant.

Ec. 16». Jesus Sirach (Ecclesiasticus) berichtet vom Strafgericht des Allwissenden (16, 11–23). Es steht da etwa: «Erbarmen und auch Zorn sind ihm zu eigen, er vergibt zwar und verzeiht, doch auch den Zorn ergiesst er. So gross wie sein Erbarmen ist auch seine Strenge und jeden richtet er nach seinen Taten (...) Wer Wohltat spendet, erntet seinen Lohn und jeder Mensch empfängt nach seinen Werken» (16, 11–23). Es ist also nicht der Himmel dargestellt, sondern die Seele vor Gericht, vielleicht die Seele des Verstorbenen des Altarbildes, auf jeden Fall eine gerettete, glückliche Seele. Der Engel hat den einen Arm beschützend und tröstend um ihre Schultern gelegt, den andern in sprechender Geste, quasi argumentierend, gegen den Richter erhoben. Er ist der Patronus, der Advocatus. Er stellt sich in die Tradition der Ars moriendi,



24

24 Der Schutzengel oder der Erzengel Michael verteidigt die Seele, die vor ihren Richter treten muss. Sie symbolisiert die Rettung, den Himmel.

wo der Schutzengel – neben Maria, dem Erzengel Michael und dem Namenspatron – als mächtigster Fürbitter des Sterbenden gilt. Seine Klientin, die Seele in den Gerichtsschranken, hat die Hände demütig gefaltet und die Augen unsicher, hoffend auf den Richter geheftet.

2.1.4 Hölle: der Grasteufel (Decke)

Die verdammende Linke des Richters deutet hinunter zum so genannten Grasteufel, der die Gemüter bewegt und zur Sagenbildung angeregt hat (Abb. 25). Wir haben es hier also wiederum nicht mit der tradierten Höllikonografie zu tun: kein Höllenrachen, in den die Teufel die Verdammten hineintreiben, kein Flammenmeer, kein Eingang zur glühenden Unterwelt wie im Bild von Bauen, keine hermetisch verriegelte Architektur wie etwa beim mittelalterlichen Armenseelen-Altar in Regensburg.¹²⁷ Nur ein einzelner, grüner Teufel erhebt Anklage und verkörpert Schuldspruch, Verdammnis und Hölle. Die grüne Farbe ist nichts Ausserordentliches. Grün ist der Teufel einer mittelalterlichen Darstellung der Sieben Todsünden,¹²⁸ grün ist er auch in der Weltgerichtsszene in der Kapelle von Riedertal, nicht weit von Unterschächen entfernt. Laut Protokollen von Hexenprozessen und in

den Sagen ist es ein Jäger, ein Grüngekleideter, der die Frauen zum Hexensabbat einlädt und verführt. Der grüne Teufel von Unterschächen schreitet aufrecht, wild speiend, mit dem Schwanz peitschend. Auf dem Kopf hält er mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch, in dem wir lesen: «dein sünd / dich bschüldt / dein gwissen Zügnüss halt. Jer. 17». Nachdem der Prophet Jeremias den Abfall des Volkes von Gott und die Anbetung von Götzenbildern verdammt hat, hält er fest: «Judas Sünde ist aufgeschrieben mit einem Griffel von Eisen, mit diamantnem Stift eingegraben auf die Tafel ihres Herzens, auf die Hörner ihrer Altäre». Weiter heisst es: «Denn in meiner Nase lodert das Feuer, für immer ist es entbrannt» (Jer 17, 1, 4). Das Bild in Unterschächen ist eine annähernd genaue Illustration dieses Textes: Aus der Nase des Teufels lodert das ewige Feuer. Auf dem Kopf, den Hörnern, trägt er die Tafel des Herzens, das Buch des Lebens, das zugleich das Buch des Gewissens ist. Schon das Alte Testament kennt die Vorstellung des «Buches des Lebens und des Gerichtes» (Ex 32, 32–33; Ps 36, 9); in der Endgerichtsvision im Buch Daniel heisst es: «Ein Feuerstrom ergoss sich und ging von ihm aus (...). Das Gericht nahm Platz und Bücher wurden geöffnet» (Dan 7, 10). Die Vorstellung des Buchs des Lebens und des Gerichts fand die eindrücklichste Ausformung in der Apoka-



25 Der «Grasteufel», wie er in den Urner Sagen genannt wird, hält dem Richter umsonst das Sündenregister hin. Er steht für Hölle und Verdammnis.

lypse des Johannes: «Ich sah die Toten, gross und klein, vor dem Throne stehen, und Bücher wurden geöffnet. Ein eigenes Buch wurde geöffnet, das Buch des Lebens, und die Toten wurden aus dem, was geschrieben war in den Büchern, gerichtet nach ihren Werken. (...) Und wenn sich einer nicht geschrieben fand im Buch des Lebens, wurde er in den Feuersee geworfen» (Apk 20, 12–15). Das Buch des Lebens oder des Gewissens spielt auch in Erbauungsschriften und in der Emblematis eine grosse Rolle und fand, wohl angeregt durch Exempel und Predigten, Eingang in die Volksliteratur.¹²⁹ Das fragmentarisch erhaltene Schriftband unten weist auf das göttliche Strafgericht hin: «Herr dein (...) Grächtigkeit / Nit vngstrafft (...) die gringst Bosheit. Job 23 (?)». Im Mittelalter galt Hiob als Symbol der Gerechtigkeit, dennoch bereitet die Literaturangabe Schwierigkeiten.¹³⁰ Im Kapitel 23 wird nicht eigentlich auf Schuld und Strafe eingegangen. Hiob will mit Gott rechten, er will ihn suchen, ein Rechtsverfahren anstreben, Beweisgründe anführen, er ist überzeugt, dass ein gerechter Gott Einsicht haben müsste. Doch Gott zeigt sich ihm nicht, Gott bleibt fern, abwesend. Nur indirekt könnte man also diese Bibelstelle mit dem Teufel in Verbindung bringen: nämlich mit der Erklärung, dass die Hölle nichts anderes ist als die Abwe-

senheit Gottes, die Gottferne. Da sich beim Maler oder Restaurator möglicherweise ein Schreibfehler eingeschlichen hat, ist ein Blick auf die nächstliegenden Kapitel angebracht. Darin kommen mangelnde Nächstenliebe und andere Sünden zur Sprache, die von Gott bestraft werden: «War nicht deine Bosheit riesengross und ohne Ende deine Sündenschuld» (Hi 22, 5).

Der Grasteufel von Unterschächen hat einen Platz in der Urner Sagenwelt gefunden. Da heisst es, der «grasgrüne, langgeschwänzte Gottseibeins» lauiere hier auf «jene Unglücklichen, die sich mit der einen oder andern der bösen Sieben zu weit eingelassen» hätten, was wohl eine Anspielung auf die Darstellung der Sieben Todsünden an der Beinhausdecke ist. Öfters hätten junge Burschen während der Sonntagsmesse draussen auf dem Friedhof herumgestanden und geschwätzt, statt fromm drinnen am heiligen Geschehen teilzuhaben. Einmal habe sich einer in der Nähe des Beinhauses über den Grasteufel lustig gemacht, da sei dieser wie im Sturm unter sie gefahren, so dass sie sich nur mit knapper Not in die schützende Kirche retten konnten. Seither hätten sie es nie mehr gewagt, während der Messe auf dem Friedhof herumzulümmeln. Eine andere Variante berichtet, die Burschen hätten – statt die Sonntagsmesse zu besuchen – im Beinhaus gebechert und den Grasteufel verspottet. Plötzlich seien sie auseinander gefahren, die Gläser hätten sie stehen lassen, und niemand habe je erfahren, welche Schrecken und Grauen sie erlebt hätten.¹³¹

Sicher hat die Gestalt des Grasteufels den Menschen Eindruck gemacht, doch vermutlich hat nicht nur das Bild die Fantasie angeregt, hat nicht nur der gemalte Teufel die Sage entstehen lassen. Der Schwerpunkt der Aussage liegt ja bei der didaktischen Absicht: Die Sonntagsmesse wird geschwänzt, die Jungen lungern auf dem Friedhof oder im Beinhaus herum, statt in der Kirche am Gottesdienst teilzuhaben. Es handelt sich um eine sogenannte Warnsage. Da sie sich jedoch auf das kirchliche Gebot der Sonntagsheiligung bezieht, ist anzunehmen, dass sie auch vom Pfarrer aus didaktischen Gründen verbreitet wurde, um die Gläubigen zur vollständigen Einhaltung der Sonntagspflicht anzuhalten. Das Phänomen ist alt. Schon im Frühmittelalter häuften sich die Klagen über das Weglaufen vor dem letzten Segen, und die Kirche versuchte immer wieder, durch Verbote die Unsitte zu bekämpfen. Auch das unwürdige Verhalten an heiligen Stätten führte immer wieder zu Reaktionen der Seelsorger.¹³² Möglicherweise ist die Sage vom Grasteufel in diesem Umfeld entstanden und geht auf eine Predigt zurück. Im 17. und 18. Jahrhundert dozierten zwar gewisse Kanzelredner ihr abstraktes, theologisches Wissen und langweilten die Kirchenbesucher durch ihre gelehrte Weitschweifigkeit. Andere aber, gewiefte Volksprediger, wussten sehr wohl, wie man die Zuhörer am Einschlafen, am so genannten «Kirchenschlaf» hindert, wie man ergreift, erschreckt, unterhält – und dadurch auch belehren kann. Sie packten alles in ihre Predigten: mittelalterli-

che Exempel, Fabeln und fromme Legenden, Sagen, aber auch deftige Schwänke, derbe Witze und Erlebnisse aus dem Alltag. Drastik war gefragt, ein Wechselbad von Heiterkeit und Ernst, Grauen und Lachen. Zwar war der Gebrauch von Märlein, Schwänken und Witzten in Predigten seit jeher umstritten, doch konnte sich die strenge Auffassung der Homiletiker gegen die praktische Erfahrung der Volksprediger nicht durchsetzen, die sehr wohl wussten, dass Wundergeschichten und Erzählungen aus dem Lebensbereich der Zuhörer im Gedächtnis besser haften blieben als abstrakte Belehrungen.¹³³ Teufel und Teufelsgeschichten machten das Salz der Predigten aus. Heulen und Zähneknirschen, Hölle und Feuer kamen weitaus häufiger vor als die doch eher langweiligen Gefilde des Himmels samt Engelschören, sie erfüllten viel nachhaltiger ihre didaktische Aufgabe, sie evozierten viel eher das Grauen (horror), das zu Umkehr und Busse führt. Die Teufel erschienen nicht als abstrakte Begriffe des Bösen, sondern als körperliche Realität: grauenhaft, beängstigend, schrecklich, mörderisch, aber auch stinkend und furend. Sie traten auf als Höllenfürsten und Peiniger, aber auch als Lügner, Dummköpfe, Tölpel, über die man lacht und die man auch überlisten konnte – mit Weihwasser und Kreuzzeichen – wie etwa in der ernerischen Sage von der Teufelsbrücke. Teufel verkörperten die unbegrenzte Verwandlungsfähigkeit des Bösen. Ihre Präsenz in dieser Welt wurde durch Heiligenlegenden, Exempel, Predigten und Sagen beglaubigt.¹³⁴ An der körperlichen Existenz der Teufel war nicht zu zweifeln, man konnte ihnen immer und überall begegnen – und man ist ihnen auch immer wieder begegnet. Im ernerischen Sagenschatz nehmen die Teufelssagen hinter den Armenseelengeschichten den zweiten Platz ein.¹³⁵ Die Unsitte, während der Sonntagsmesse draussen vor der Kirche herumzustehen oder in einem Sakralraum Unfug zu treiben, musste vom Geistlichen wirksam bekämpft werden. Vielleicht liess Pfarrer Karl Josef Arnold den Teufel nicht nur an die Wand malen, sondern auch in der Predigt lebendig werden und unter die Sünder fahren – und über die Predigt fand er wohl Eingang in die Urner Sagenwelt. Schon Johann Jakob Scheuchzer (1688–1733) hatte den eifrigen Urner Seelsorger durchschaut und vermutet, dass dessen sagenhafte Erzählungen möglicherweise nur ein Ziel hatten: nämlich seine Schäflein auf den rechten Weg zu führen. Der Zürcher Naturwissenschaftler, Kartograf und Alpenforscher Scheuchzer betätigte sich auch als Sagensammler. Eine seiner Exkursionen führte ihn 1705 ins Schächental. Er notierte sich hier die Sage von der Claridenalp, die durch Geröllmassen verschüttet wurde, weil der Senn seiner Liebsten den Weg mit Käseläiben gepflastert, seiner eigenen alten Mutter dagegen nur verdorbene Milch und mit Pferdeharn gestreckte Schotte angeboten hatte. Scheuchzer schliesst: «Ob diese Histori also von der Priesterschaft ersinnet worden, die Sennen in einem Christlichen Leben zu unterhalten, oder ob sie in der That also sich zugetragen, wil

ich nicht beurtheilen. Es erzählte mir C.(arl) J.(osef) A.(rnold) Priester im Schächenthal, er habe selbs in seiner Jugend kühner Weise dem verschlungenen Senn auf der Stelle, da die Hütten gestanden, gerufen, worauf zu seinem grosen Schrecken die Erde in eine Erschütterung gerathen, und die Steine hin und her bewegeet worden, so dass er darauf die Flucht genommen». ¹³⁶ Herausgefordert durch einen Vertreter der Kirche, hatte sich also das Unheimliche, der Teufel nochmals geregt, um den Wahrheitsanspruch zu besiegeln: Zeuge war niemand anders als der Pfarrer Karl Josef Arnold – und ein Pfarrer lügt nicht. Die Sage kommt in verschiedenen Varianten, in der Regel unter dem Namen «Blüemlisalpsage» in Uri und der übrigen Schweiz recht häufig vor. Der Märchen- und Sagenforscher Max Lüthi hält fest, dass Scheuchzers Frage, ob die Sage von «der frommen Clerisey» zur Disziplinierung der Gläubigen erfunden worden sei, bei aller Anerkennung des Einflusses der Predigt auf die Sagenbildung kaum zu bejahen ist, da es sich um eine Warnsage im tieferen Sinn handle: Die Vergottung der Geliebten führt zur Verhärtung gegenüber den andern, hier der Mutter, und dadurch unausweichlich zum Untergang. ¹³⁷

Wenn man aber die Sage des Grasteufels und das Bild des Teufels im Chor des Beinhauses nimmt, wenn man die Darstellungen der Armenseelen im Fegfeuer, der Exempel von der gegenseitigen Hilfe der Lebenden und Toten an den Schiffswänden und der Sieben Todsünden an der Decke berücksichtigt, die alle einen eminent didaktischen Gehalt aufweisen, die alle zusammen oder jede einzeln Stoff für eine Predigt gäben, ist eine Wechselwirkung von Bild und Text, Predigt und Sage meiner Meinung nach nicht auszuschliessen.

2.2 *Das Fegfeuer und die gegenseitige Hilfe der Lebenden und der Toten (Schiff)*

2.2.1 Fegfeuerbilder (Giebelseite)

Fegfeuer und Armenseelenkult prägen die Ikonografie der Schiffswände (Abb. 26). Das nur fragmentarisch erhaltene Inschriftband an der Giebelseite über der Türe verkündet, der Betrachter solle sich bewusst sein, dass er vielleicht nicht mehr lange lebe, dass er möglicherweise schon diese Nacht vor den Richterstuhl Gottes treten müsse: «Führs Z; gmüth das End vnd Mein gericht / (...) mir gest (...) / Förcht dir das nit noch disse Nacht / Dein Seel aüch zü mir wird bracht. Luc.12». Die Bibelstelle enthält die Mahnung zur Wachsamkeit: «Ihr sollt sein wie Menschen, die auf ihren Herrn warten, wenn er von der Hochzeit heimkommt, damit sie ihm, wenn er kommt und anklopft, sogleich öffnen. Kommt er in der zweiten oder dritten Nachtwache und trifft sie so an, selig sind sie (...)». Der Hausherr weiss nicht, wann der Dieb in der Nacht kommt und muss stets wachsam sein: «Auch ihr sollt bereit sein, denn zu einer Stunde, da ihr nicht daran denkt, wird der Men-

schensohn kommen». Im Folgenden wird ausgeführt, dass jeder Knecht bestimmte Aufgaben habe, und selig sei jener, den der Herr an der Arbeit finde, wenn er unvermutet zurückkomme. Der ungetreue Knecht aber, der seine Pflicht schlecht erfülle, zu dem werde der Herr «kommen an einem Tag, da er es nicht erwartet, und zu einer Stunde, da er es nicht weiss, und er wird ihn niederhauen und einen Platz bei den Treulosen anweisen» (Lk 12, 35–49; vgl. Mt 24, 42–51). Bevor der Besucher das Beinhaus verlässt, soll er nochmals und unmissverständlich auf den Tod aufmerksam gemacht werden, der plötzlich und unerwartet zuschlagen kann, ein Thema, das auch den Totentänzen zu Grunde liegt. «Gwüss ist der Tod, Ungwüss sein Zeit» heisst es etwa auf einer von Kaspar Meglingers (1595– um 1670) Tafeln auf der Spreuerbrücke in Luzern.¹³⁸

Links und rechts der Türe gewährt je ein vergittertes Fenster Einblick ins Fegfeuer, wo die nackten Armenseelen, Männer und Frauen, brennen. Nackt wird der Mensch geboren, als kleines, nacktes Kind verlässt die Seele

26 Blick vom Chor gegen den Eingang.



26

den toten Körper,¹³⁹ nackt erleidet sie die Qualen des Fegfeuers oder der Hölle, nackt steigen die Toten am Jüngsten Tag aus den Gräbern, um sich dem Gericht zu stellen. Nur die Auserwählten werden in einzelnen Darstellungen von Engeln in prächtige Gewänder gekleidet, die den verwandelten, verklärten Leib symbolisieren.¹⁴⁰ In Unterschächten haben die Armenseelen ihre Arme demütig über der Brust verschränkt, zum Gebet gefaltet oder um Hilfe flehend erhoben. Sie drücken gemäss den Anleitungen des Traktates «De pictura sacra» von 1624 (vgl. S. 29) nicht Verzweiflung, sondern trotz aller Qualen die tröstliche Gewissheit aus, zu den Geretteten zu gehören. Einzelne Figuren und Gebärden stehen in Bildtraditionen, die letztlich auf berühmte Meister wie Rubens und Tizian zurückgehen, durch Druckgrafiken, vor allem durch Andachtsbildchen, verbreitet und popularisiert wurden und auch in der Innerschweiz mehrfach ihre Spuren hinterlassen haben. Von der guten Beobachtungsgabe des Künstlers, von seinem Sinn für Plastizität zeugen Details wie die Gestaltung des Gitters. Es besteht aus schlichten, durchgesteckten Eisenstäben, die im rustikalen Mauerwerk verankert sind und durch realistische Licht- und Schattenverteilung einen gewissen «trompe l'oil»-Charakter erhalten.

Von den zweizeiligen Inschriften über den beiden Fegfeuerbildern ist nur die – vom Betrachter aus gesehen – linke erhalten. Sie hält fest, dass das Ende sehr schnell kommen wird, kaum ist der Erste – der Erste einer Familie, des Bekanntenkreises, vielleicht der erste Mensch überhaupt – gestorben, folgt schon der Letzte in der Reihe. Geburt und Tod, Sündenfall und Endgericht liegen eng beieinander: «Ob schon der Erst Voran gehn Müss, / folgt doch der Letst gleich auff dem Füss.» Eine ähnliche Thematik – Kürze des Lebens, Vergänglichkeit – lässt sich für die Inschrift über dem rechten Bild vermuten, die bis auf die beiden Worte «In schnelle» zerstört ist (Abb. 27/28). Die Inschrift unter dem Armenseelenbild links zitiert jene beiden biblischen Texte, auf die sich die katholische Fegfeuerlehre beruft: «Man dich in dem Feüwr gfangen halt / Bis du den Letsten Haller Zalt. Matt. 5. / Niemand in himell Wird geführt / Er werd zû vor durchs Feüwr brobiert. 1 cor. 3». Beim ersten Zitat aus dem Matthäus-Evangelium handelt es sich um die Bergpredigt, wo Christus die Liebe verordnet, auch die Liebe zum Feind: «Verständige dich mit deinem Gegner ohne Zögern, solange du noch mit ihm auf dem Wege bist, damit dich nicht der Gegner dem Richter (...) übergibt und du in den Kerker geworfen wirst: wahrlich, ich sage dir, du kommst nicht heraus von dort, bis du den letzten Heller bezahlt hast» (Mt 5, 25–26; vgl. Lk 12, 58–59). Im zweiten Teil der Inschrift nimmt Paulus Bezug auf das Gericht, das den Menschen nach seinen Werken beurteilt: «(...) eines jeden Werk wird sichtbar werden; denn der Tag (des Herrn) wird es erweisen, er offenbart sich ja im Feuer, und wie beschaffen das Werk im einzelnen ist – das Feuer wird es erproben. Hält das Werk stand, (...) wird er



27



28

27/28 Die beiden Armenseelen-
bilder links und rechts der Türe
gewähren durch ein vergittertes
Fenster Einblick ins Fegfeuer.

Lohn empfangen; wessen Werk aber niederbrennt, der wird Schaden erleiden, er selbst jedoch wird gerettet werden, doch so wie durch das Feuer hindurch» (1 Kor 13–15).

Der Text unter dem zweiten Fegfeuerbild formuliert das Programm, das wir an den Schiffswänden thematisiert finden, den Glauben an die gegenseitige Verantwortung der Lebenden und der Toten, an die Hilfe, die der Lebende durch Messen, Almosen und Gebete zur Linderung und Verkürzung der Feuerqualen leisten soll, und an die Dankbarkeit der Armenseelen, die für ihre Wohltäter eintreten werden: «Erbarmet euch Mein ihr Meine Fründ / Die ihr Mein, old der glüt Ehrben sind / Was für Hilff ich wird Erlangen / Gleiche maass Ihr werd Empfangen». Der Glaube, dass die Lebenden durch Gebete und Sühneopfer helfen können, die Schuld der Verstorbenen zu tilgen, wird oft aus dem zweiten Makkabäerbuch des Alten Testaments abgeleitet. Die Juden hatten einen Krieg verloren, die Angehörigen kamen, um die Gefallenen beizusetzen. Da fanden sie unter ihren Kleidern Götzenbilder. In einem Sühnegebet flehten sie zu Gott, dass er die Verfehlungen der Toten tilgen möge. Der Anführer veranstaltete eine Sammlung und schickte das Geld nach Jerusalem, um ein Opfer darbringen

zu lassen, weil er an die Auferstehung dachte: «Hätte er nämlich nicht erwartet, dass die Gefallenen auferstehen, so wäre es überflüssig und töricht gewesen, für Tote zu beten. Weiter hatte er im Auge, dass jenen, die in Frömmigkeit zur Ruhe eingehen, der herrlichste Gnadenlohn aufbewahrt ist (...). Darum liess er für die Gefallenen das Sühneopfer darbringen, damit sie von der Sünde erlöst werden» (2 Makk 12, 42–45).

Ob sich einmal unter allen Bildern des Schiffes eine Inschrift durchzog, lässt sich nicht mehr belegen. Ein fortlaufender Text verklammert jedoch den hinteren Teil der Schiffswände mit der Giebelseite. Er thematisiert die Auferstehung des Fleisches am Tag des Weltgerichts, das den endgültigen Urteilsspruch verkünden wird: «Den Bein wird wider geben // Gott ihr Fleisch, Blüth, Seel, vnd Leben. Joh (...) 37». «Wir alle wider Leben Müessen // Ewig zur Freüd, old zum Büessen».¹⁴¹ Der Darstellung des Individualgerichts im Chor, dem sich die Seele unmittelbar nach dem Todeseintritt unterziehen muss, steht also ein Text gegenüber, der das Weltgericht thematisiert, das die Auferstehung des Fleisches voraussetzt, den Richtspruch öffentlich macht und ewigen Lohn und ewige Strafe auch auf den Leib ausdehnt (vgl. S. 15).

2.2.2 Die familiäre Totenmemorie (Evangelienenseite)

Auf den rechteckigen Bildern an den Schiffswänden zeigen ausgewählte Exempel die gegenseitige Hilfe der Lebenden und der Toten. Als ich das Beinhaus zum ersten Mal betrat, war die Restauration erst geplant.¹⁴² Man hatte an einigen Stellen den Putz entfernt und Fragmente der Malereien und Inschriften freigelegt. Trotz weniger Anhaltspunkte wusste ich bei vier Darstellungen sogleich, welche Erzählungen dahinter standen. Sie gehörten zum Geschichtenschatz meiner Kindheit, vermittelt in den 50er-Jahren durch unsere Lehrerin, eine Klosterfrau. Es fasziniert mich heute noch, wie diese Exempel in der katholischen Innerschweiz durch Kanzelpredigten und Religionsunterricht weitergegeben wurden – vom Mittelalter über die Barockzeit bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts; sie waren ein Teil der religiösen Unterweisung, des Erziehungsprogramms – und was während eines halben Jahrtausends getreulich tradiert wurde, ging in den letzten 40 Jahren gründlich und total vergessen.

Unter jedem der sechs Bilder im Schiff erklärt ein Inschriftband mit ausflatternden doppelten Enden den Inhalt des dargestellten Exempels. Die Definitionen des Begriffs «Exemplum» sind vielfältig, uneinheitlich, umstritten.¹⁴³ Es handelt sich um eine literarische Kleinform, vor allem um beispielhafte Erzählungen, naturkundliche Beobachtungen mit moralischen Schlussfolgerungen, belehrende Anekdoten, die sich seit der griechisch-römischen Antike nachweisen lassen. Obwohl die ersten christlichen Sammlungen in Klöstern entstanden, also innerhalb einer hohen, klerikalen Kul-

tur, eigneten sich die Geschichten wegen ihres moralisierenden Inhalts für Predigt und Beichte.¹⁴⁴ Über die Predigt und Katechese fanden sie Eingang in die Volksliteratur. Da sie durch ihre didaktische Ausrichtung prädestiniert waren, theologische Konzepte zu popularisieren und der volksnahen Seelsorge dienstbar zu machen, erlebte diese Literaturgattung seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert durch das Wirken der Bettelorden, welche in ihre Laienpredigten auch Exempel aus dem alltäglichen Erfahrungsbereich ihrer Schäflein einflochten, einen enormen Aufschwung. Belehrende Intentionen mischen sich im Exempel mit unterhaltenden, ja sensationellen Zügen, um Zuhörer und Leser zu fesseln, vielleicht zu trösten, sicher aber zu bessern. So empfiehlt ein Predigthandbuch von 1322 dem Kanzelredner, die Seelen der Zuhörer zu verlocken. Dabei könne er etwas Seltenes oder Kurioses (*subtile et curiosum*) erzählen oder die Leute mit «*exemplo terribile*» erschrecken. Zwar verbot u.a. das Konzil von Sens (1528) den Predigern, das Volk durch lustige Ammenmärchen zum schallenden Gelächter anzuregen, und das Konzil von Mailand (1565), unziemliche Fabeln vorzutragen, doch verband sich auch im Barock das Erbaulich-Lehrhafte mit dem Unterhaltenden, das «*utile cum dulci*».¹⁴⁵

Die Inschriftbänder in Unterschächchen weisen meistens eine – zum Teil auch nur noch fragmentarisch erhaltene – Quellenangabe auf. Auch das ist nichts Ungewöhnliches und hat nicht primär mit der Eitelkeit des Auftraggebers zu tun, der seine Bildung und Belesenheit dokumentieren wollte. Um die Gläubigen zu überzeugen, musste das beispielhafte Ereignis so erzählt werden, dass der Eindruck entstand, das Ausserordentliche und Wunderbare sei nicht nur einer Elite, nicht nur Klerikern und Adeligen vorbehalten, es könne jedem Menschen zustossen.¹⁴⁶ Wichtig war der Anspruch auf Wahrheit, der durch genaue Angaben von Zeit, Ort und Namen der Handelnden erhöht wurde. Der Erzähler beruft sich selten auf eigene Visionenerlebnisse, tritt aber dennoch als vertrauenswürdiger Zeuge auf. Oft spricht er in der ersten Person, beginnt den Bericht mit «*audivi*», ich habe gehört, oder «*legi*», ich habe gelesen, nennt dann einen engen Freund, einen Klostermitbruder, einen Augenzeugen, der dabei war oder zumindest jemanden kannte, der dabei gewesen war. Für die mittelalterliche und barocke Exempelliteratur ist es daher üblich, dass der Autor zur Erhöhung der Glaubwürdigkeit und zur Steigerung der Bedeutung die Quellen aufführt, was nicht unbedingt heisst, dass er die betreffenden Werke auch tatsächlich in der Hand gehabt hat. Zum Teil erwähnt er ein besonders frühes Dokument, um die Tradition, die Ehrwürdigkeit zu verbürgen; es tauchen auch Hinweise auf Schriften besonders berühmter Kirchenlehrer, Prediger oder Heiliger auf, um das Gewicht der Aussagen zu erhöhen und den Inhalt zu legitimieren; manchmal zitiert er ein neu erschienenes Erbauungsbuch vorwiegend jesuitischer Provenienz, um die Aktualität unter Beweis zu stellen.¹⁴⁷

29 Die Bilder im Schiff dokumentieren anhand von Erzählungen aus der Exempelliteratur die Wirksamkeit der gegenseitigen Hilfe der Lebenden und der Toten. Das Opfer der Ehefrau (Brot, Wein und Licht) rettet den verschütteten Bergmann und ist zugleich Sinnbild der Eucharistie, der wirksamsten Hilfe für die Armenseelen.



Den mittelalterlichen und barocken Predigern standen Exempelsammlungen zur Verfügung, eigentliche Handbücher, in denen sie Wundergeschichten und beispielhafte Erzählungen zu bestimmten Festtagen, Themenkreisen oder Schwerpunkten der Seelsorge heraussuchen konnten. Eines der berühmtesten und bedeutendsten, das «Magnum Speculum Exemplorum», zog ich als Erstes zu Rate, um die Unterschächener Bilder in die Predigt- und Erbauungsliteratur einordnen zu können. Das «Magnum Speculum Exemplorum» basiert auf einer spätmittelalterlichen Exempelsammlung, die im Umkreis der «devotio moderna» entstanden war und von einem anonymen Autor 1481 unter dem Titel «Speculum Exemplorum» herausgegeben wurde. Das Wort «Speculum», Spiegel, kommt seit dem 12. Jahrhundert wiederholt in Titeln belehrender Schriften vor. In beispielhaften Erzählungen soll der Mensch sich selber und seine Situation erkennen wie in einem Spiegel. Im mittelalterlichen «Speculum Exemplorum» gliedert der anonyme Sammler das reiche Material nach den Autoren in 10 Distinctionen. Wir finden u.a. Geschichten aus den Werken Gregors des Grossen, der Kirchenväter, des Beda Venerabilis (673/674–735), Vinzenz von Beauvais (um 1190–1264) (Speculum Historiale), Thomas von Cantimpré (um 1201–1263) (Liber Apium), Caesarius von Heisterbach (um 1180–um 1240) (Libri Miraculorum), aber auch ein Kapitel mit eigenen Erfahrungen und Erlebnissen. Ein alphabetischer Index nach Stoffen erschliesst die Bestände. Die Unterteilung nach Autoren, nicht nach inhaltlichen Kriterien, machte jedoch den Gebrauch trotz Registern nicht eben einfach. Die Jesuiten, der geschulte Orden der Gegenreformation, zuständig für die Ausbildung der Geistlichkeit und die Didaktik der Seelsorge, legten das Werk unter dem Titel «Magnum Speculum Exemplorum» zu Beginn des 17. Jahrhunderts in erweiterter Form neu auf. Hinzu kamen vor allem Beispiele von Jesuitenschriftstellern, etwa aus den «Flores Exemplorum sive Catechismus historiale» des Antoine d'Averoult (Erstausgabe 1603) oder Heiligenviten des Laurentius Surius (Erstausgabe 1570–1575), dem wir auch auf den Unterschächener

Wandmalereien wieder begegnen werden.

Entscheidend für alle weiteren Ausgaben des «Magnum Speculum» ist die 6. Auflage von 1618, die als Bearbeiter einen Johannes Major angibt. Neu war, dass die Unterteilung nicht mehr nach Autoren, sondern nach Sachgebieten erfolgte und ein Index Catecheticus dem Prediger ermöglichte, wie in einem «Zettelkästchen» unter bestimmten Stichworten die passenden Geschichten für seine Sonntagspredigt oder Christenlehre herauszusuchen. Das Werk wurde wiederholt neu aufgelegt.¹⁴⁸

Pfarrer Karl Josef Arnold, der eifrige Jesuitenschüler, hat wohl das «Magnum Speculum Exemplorum» gekannt, gibt aber zu seinen Bildern stets andere Quellen an.

Beginnen wir mit dem Bild vorne links (liturgisch rechts) (Abb. 29). Es legt Zeugnis ab für die Glaubenswahrheit, dass Messopfer, Gebete und Opfergaben in wunderbarer Weise helfen und ganz direkt den Armenseelen im Fegfeuer zugute kommen. Ein Priester steht in schwarzem Messgewand am Altar – offenbar liest er eine Totenmesse. Eine Frau bringt einen Krug, Brot und eine Kerze. Die andere Bildhälfte gibt einen Ausblick auf eine gebirgige Landschaft. Ein Mann bearbeitet mit dem Hammer einen Felsen. Er trägt – wie dies schon für die Grubenarbeiter im Mittelalter üblich ist – einen hellen, knielangen Leinenkittel.¹⁴⁹ Oben erkennt man den gleichen Mann mit Hut in einem Loch. Ein Engel verabreicht ihm eine Kerze, einen Krug und einen Laib Brot, offenbar die gleichen Gaben, welche die Frau als Opfer in die Kirche bringt. Der fragmentarische Text erläutert: «(...)ar ein Ertz=gr (uep)p ein Felsen (...), / Vnd Ihn ein gantz Jahr gfangen halt: / Das für Ihn g.opfert Liecht, vnd Brod / Ein Engel bringt. Erhalt vom Todt. Petrus Abbas (Abbas) Clun. de Miraculis sui temporis». Die Erzählung geht auf Petrus Damiani (1007–1072), Prior von Fonte Avellana, Kardinalsbischof von Ostia zurück. Er war ein Verfechter der Kirchenreform, ein Bewunderer des Klosters Cluny, auf sein Betreiben führte Abt Odilo von Cluny den Allerseelentag ein.¹⁵⁰ Bei ihm bringt eine Taube dem verschütteten Bergmann das wohl-schmeckende Brot. Etwa hundert Jahre später im «Liber miraculorum» des Cluniazenser Abtes Venerabilis (1092/94–1156) kommt eine Kerze dazu.¹⁵¹ Im 13. Jahrhundert lässt sich die Bergmannsgeschichte, die sich diesmal in der Diözese Trier abspielt, in der berühmten Exempelsammlung des Zisterziensers Caesarius von Heisterbach nachweisen.¹⁵² Populär wurde sie jedoch dank ihrer Aufnahme in das äusserst beliebte und in zahlreiche Volkssprachen übersetzte Werk «Legenda aurea» des Jakobus a Voragine (1228/ 30–1298).¹⁵³ Jakobus, Dominikaner, Provinzial der Ordensprovinz Lombardei und Erzbischof von Genua, verfasste nicht nur eine Chronik von Genua, sondern auch Predigtsammlungen und Heiligenviten. Sein Hauptwerk, die Legenda aurea, schöpft aus verschiedenen Quellen und fasst das reiche Material zu einer Gesamtschau des Kirchenjahres zu-

30 Der Bischof sieht im Traum,
wie ein Knabe durch Gebete sei-
ner Mutter aus dem Fegfeuer
befreit.



30

sammen.¹⁵⁴ 1481 wurde die Erzählung ins «Speculum Exemplorum» integriert, wobei die Frau nun zusätzlich zu Brot und Kerze einen Krug Wein opfert, sie taucht im «Magnum Speculum Exemplorum» und in zahlreichen barocken Predigten- und Exempelsammlungen auf, u.a. auch beim berühmten Prediger Abraham a Santa Clara oder in einem Werk jesuitischer Provenienz mit dem Titel «Dess Fegfeurs A.B.C.»¹⁵⁵ Die Ortsangaben wechseln in all den Büchern, der Inhalt bleibt sich im Wesentlichen gleich: Ein Bergmann wurde verschüttet. Seine Frau liess täglich für ihn eine Messe lesen und opferte Brot und Wein, oft auch zusätzlich eine Kerze. Nur einmal unterliess sie es – und das ist für die Erzählung wichtig, denn diese Unterlassung bringt den Beweis, dass die Rettung ihres Mannes einzig und allein auf ihren Opfergaben beruhte. Als nämlich der Grubenarbeiter nach einem Jahr gerettet wurde, erzählte er, ein Engel habe ihm täglich – ausser einem einzigen Mal – Brot, Wein und Licht gebracht. Natürlich existieren zahlreiche Varianten. Üblicherweise erscheint der Frau auf ihrem Weg zur Kirche

der Teufel, der ihr sagt, sie habe sich verspätet, die Messe sei schon längst beendet, worauf sie umkehrt. Clemens von Burghausen (1693–1732/34), ein Regensburger Barockprediger aus dem Orden der Kapuziner, berichtet, wie die Frau durch grosse Schneemassen am Kirchgang gehindert wird. Man findet den Bergmann nach einem Jahr gesund und munter, jedoch mit abgefressenen Fingern, denn er hatte wunderbarerweise jede Woche Brot erhalten, nur einmal nicht, so dass der Hunger ihn trieb, die Finger abzunagen. Die Predigt des Clemens von Burghausen betont die Bedeutung der Eucharistie zur Sicherung des Seelenheils und endet wie folgt: «Ach sehet ihr Christliche Herten, wie die arme Seelen im Fegfeuer mit glühenden Kohlen überschüttet, nit ein, sondern mehr Jahr von entsetzlichen Hunger nach dem Brod des Lebens gequälet seynd, bringet dann durch die Händ den Armen ihre Labung: dann refrigeria animarum sunt eleemosyne».¹⁵⁶

Dass Exempel und Predigten vom verschütteten Grubenarbeiter im Kontext mit dem Armenseelenkult stehen, überrascht nicht. Als Folge von Berichten über büssende und klagende Seelen im Ätna führte Abt Odilo

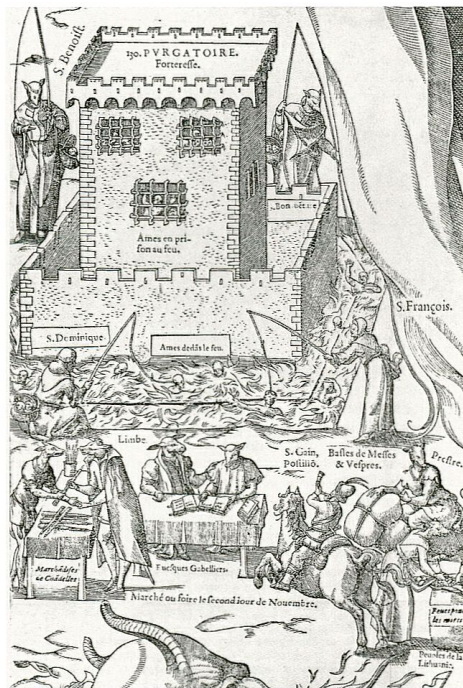
von Cluny zu Beginn des 11. Jahrhunderts den Armenseelentag ein (vgl. S. 17), und der christliche Volksglaube verlegte – wie andere Religionen – die Unterwelt, das Fegfeuer, die Hölle ins Berginnere. Die Opfergaben der Frau, Brot und Wein, verweisen auf das Messopfer, das als die mächtigste Hilfe für die Büssenden im Purgatorium gilt. Dass das eucharistische Brot nicht nur der Seele als geistige Speise dient, sondern auch den Leib in wunderbarer Weise ernähren kann, dokumentieren mittelalterliche Exempel und Legenden, die stark im Volksglauben verwurzelt sind.¹⁵⁷ So soll sich Bruder Klaus zehn Jahre lang ausschliesslich durch die Kommunion ernährt haben. Zu den eucharistischen Gaben Brot und Wein kommt die Lichtspende, die Kerze, die bei allen «rites de passage» – Taufe, Firmung, Hochzeit, Tod – eine grosse Rolle spielt.¹⁵⁸

Der Traum des Bischofs

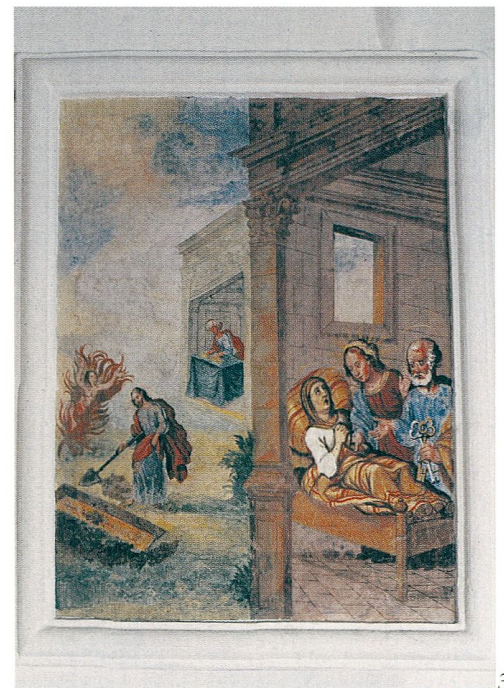
Das folgende Bild ist durch eine Mauer aus sorgfältig behauenen Quaderwerk in einen Innen- und einen Aussenraum unterteilt (Abb. 30). Rechts sitzt ein Bischof in vollem Ornat schlafend an einem Tisch. Seine Stellung als Kirchenfürst ist durch den Baldachin hervorgehoben, ein altes Ehrenzeichen, das in barock-dramatischem Schwung sein Haupt überwölbt. Den Kopf hat er auf die linke Hand gestützt, die Rechte hält den Krummstab. Die Sicherheit in der Komposition, aber auch die fein modellierten Gesichtszüge zeigen, dass der Maler über ein beträchtliches Können verfügte und vermutlich eine grafische Vorlage benutzte.¹⁵⁹ Der Bischof träumt. Das Phänomen des Traumes ist raffiniert als Spiegel dargestellt – ein Motiv, das sich über Jahrhunderte hinzieht bis hin zur Tiefenpsychologie: der Traum als Spiegel des Unbewussten, als Spiegel der Seele, als Spiegel des Zukünftigen und des Vergangenen. Er gibt die gegenüberliegende Szene völlig korrekt seitenverkehrt wieder: Auf einem Friedhof, der durch eine Mauer und eine Kirche oder ein Beinhaus begrenzt ist, kniet ein Knabe vor einem Grab und betet. Seine Kleidung entspricht der Mode um 1700: ein schlichter, brauner Rock, der in der Taille gegürtet ist, kurze Pumphosen, braune Strümpfe. Gross und bedeutungsschwer hängt der Rosenkranz von seinen gefalteten Händen herunter. Jenseits der Kirchhofmauer steht der gleiche Knabe in freier Landschaft mit einer Stadtvedute im Hintergrund. An einer Rute zieht er eine nackte Frauengestalt an einer Angel, die die Form eines Ankers hat, aus den Flammen, die aus einem Loch in der Erde hervorzüngeln. Die Inschrift hält fest: «Für (?) (...) muetter batt aüff dem grab / Sie vom Fegfeüwr Erlöst ein Knab; / Das dem Bischoff zeigt Gott im gsicht: / Mit Güldem Angel sie aüszicht». Die Quellenangabe fehlt oder ist zerstört. Das «Magnum Speculum» erzählt die Geschichte: Ein Bischof träumt, dass ein Knabe mit einer goldenen Rute und einer silbernen Leine eine schöne Frau aus dem Feuer zieht. Den gleichen Knaben sieht er später betend vor einem Grab. Auf seine Frage hin, erklärt das Kind, dass es regelmässig für

die Seele seiner verstorbenen Mutter das Vaterunser und das Miserere bete. Da erkennt der Bischof, dass die Frau durch die Gebete ihres Sohnes aus den Fegfeuerqualen befreit worden ist – sie wurde gleichsam als gereinigte, schöne Seele herausgezogen – und dass die goldene Rute nichts anderes als das Vaterunser, die silberne Leine aber das Miserere war.¹⁶⁰ Die Geschichte findet sich auch beim wortgewaltigen Prediger Abraham a Santa Clara.¹⁶¹ Dass die Beziehung zum Jenseits über den Traum geschieht, dass die Toten den Lebenden im Traum erscheinen, um von ihren Qualen zu berichten, Hilfe zu erflehen, die Einhaltung der üblichen Rituale oder Versprechen zu fordern, die Sterbestunde anzukünden, zur Busse zu mahnen, kommt in der mittelalterlichen Exempelliteratur immer wieder vor, obwohl Wacherscheinungen eher häufiger sind. Schon Petrus Venerabilis betont seine Skepsis gegenüber Träumen, die oft nichts anderes als vom Teufel gesandte Trugbilder seien.¹⁶² Das Fischen von Seelen ist in seiner Bildhaftigkeit ein beliebtes Motiv und geht auf die Bibel zurück. Als Jesus seine öffentliche Lehrtätigkeit aufnahm, ging er am galiläischen See entlang. Da sah er zwei Brüder, Petrus und Andreas, die ihre Netze auswarfen: «Sie waren nämlich Fischer. Und er sprach zu ihnen: «Kommt, folget mir nach, und ich werde euch zu Menschenfischern machen»» (Mt 4, 18–19; Mk 1, 16–17). Eine bildliche Darstellung von Armenseelen, die aus den Flammen geangelt werden, zeigt die Illustration einer protestantischen Propagandaschrift, die in boshaft satirischen Bildern den Fegfeuerglauben der katholischen Kirche geisselt (Abb. 31). Das beim Genfer Drucker François Perrin 1566 und 1567 verlegte

31 Der Fegfeuerkult stiess bei den Reformatoren auf heftige Kritik, die sich auch in satirischen Flugblättern und Propagandaschriften äusserte. Die «Histoire de la mappe-monde papistique» des Genfer Druckers François Perrin mokiert sich über die «Lustorte des Papstes», zu denen auch das Fegfeuer gehört, aus dem gegen teures Geld Seelen gefischt werden (1566 und 1567).



31



32

Werk «Histoire de la mappe-monde papistique» schmäht in 16 Holzschnitten das Papsttum, das sich durch die guten Werke mästen lässt. Einer der Lustorte des Papstes ist das Fegfeuer. Es besteht aus einem Turm, in dem die Seelen hinter vergitterten Fenstern brennen. Darum herum zieht sich eine Mauer und ein Burggraben, der mit Feuer gefüllt ist, in dem die Armenteelen brennen. Heilige mit oder ohne Tierköpfe, namentlich die Ordensgründer Benediktus, Dominikus und Franziskus, angeln eifrig Seelen, die sie – ein hübsch beobachtetes Detail – wie bei Fischern üblich in Körbchen deponieren, die am Gurt befestigt sind. Vor der Festung wird aufgezeigt, wie käuflich das Seelenheil bei den Katholiken ist. Auf dem Markt des 2. Novembers (Allerseelen) halten Händler, auch sie satirisch gekennzeichnet durch Tierköpfe, ihre Ware feil. So verkauft etwa der schlaue Fuchs dem dummen Ochsen Kerzen, was auf die Bedeutung des Lichtes und der Lichtspenden im Armenteelenkult hinweist, wie wir es aus der Geschichte des verschütteten Bergmannes kennen.¹⁶³

Die Vision der Maria von Oignies

32 Gemäss der Vision der Maria von Oignies muss eine fromme Ehefrau trotz seliger Sterbestunde für ihren Mann stellvertretend im Fegfeuer Busse leisten, bis sie durch das Gebet ihrer Töchter erlöst wird.

Das hinterste Bild der Evangelienseite hat mir einiges Kopfzerbrechen bereitet, da es nicht zum Geschichtenrepertoire meiner Jugend gehört und Quellenangaben fehlen (Abb. 32). Rechts wird dem Betrachter durch eine geöffnete Wand Einblick in einen Innenraum gewährt. Klassische Architekturmotive – Eckpilaster, gekröpftes Gesims – lassen die Benutzung einer grafischen Vorlage vermuten, decken aber auch in der Gestaltung des Plättchenbodens und des schräg in den Raum gestellten Bettes Unsicherheiten in der Handhabung der Perspektive auf. Im Bett liegt, leicht aufgerichtet und durch ein gestreiftes Kissen gestützt, eine sterbende Frau mit gefalteten Händen. Petrus, der Schlüsselträger, und eine jüngere weibliche Heilige stehen ihr bei. In einem Anbau im Hintergrund sitzt ein Mann mit Turban am Tisch. Draussen im Freien steht Christus mit einer Schaufel vor einem Grab. Darüber lodern Flammen, in denen eine nackte Frauengestalt mit ausgebreiteten Armen – also eine erlöste Seele – emporsteigt. Von der Inschrift sind folgende Fragmente zu entziffern: «(...) (P)etter stehnd / (...) End / (C)hristüs sie Begrabt, doch sehr brönt: / Weils sie s. Mans Unrecht nit alls gwent». Das «Magnum Speculum» erzählt eine Vision der Maria von Oignies, die mit diesem Bild in Zusammenhang stehen könnte: Eine Witwe hatte ihre Töchter vorbildlich erzogen und für den himmlischen Bräutigam in heiliger Jungfräulichkeit bewahrt. Sie hatte ein so heiligmässiges Leben geführt, dass Petrus an ihr Sterbebett trat, um sie zu stärken. Ja sogar die Muttergottes eilte herbei, um der Todkranken Kühlung zuzufächeln. Christus selber erschien, um die Frau zu beerdigen. Ein heilsameres Sterben ist wohl kaum möglich. Ein Grossaufmarsch der mächtigsten Fürbitter überhaupt wird inszeniert: Gottessohn, Gottesmutter, Petrus, der Stellvertreter Christi auf Erden, dem die Macht zu binden und zu lösen übertragen wurde und

der im Volksglauben die Seelen der Verstorbenen am Himmelstor erwartet, treten auf – und doch müssen die Töchter erfahren, dass ihre Mutter im Fegfeuer leidet, weil sie ihren Gatten nicht daran gehindert hatte, heimlich – also im Hinterzimmer – von Gott verbotene Geschäfte, v.a. Wucherei, zu betreiben.¹⁶⁴ Die Schuld der Frau bestand also nicht im aktiven bösen Tun, im Sündigen, sondern im passiven Gewährenlassen. Das «Magnum Speculum» gibt als Quelle die «Vita Mariae Oigniacensis» des Jacob von Vitry an. Der Augustinerchorherr Jakob von Vitry (1160/70–1240), Bischof von Akko in Palästina, Kardinalbischof von Tusculum, war ein bedeutender Theologe, Kämpfer gegen die ketzerischen Albigenser und einer der ersten Prediger, die ihre Kanzelreden mit Exempeln ausschmückten.¹⁶⁵ Er wirkte als geistlicher Vater der Begine und Mystikerin Maria von Oignies (Willemburg) (1177–1213). Kurz nach ihrem Tod schrieb er um 1215 ihre Lebensgeschichte nieder, die im 16. Jahrhundert der gegenreformatorische Jesuitenschriftsteller Laurentius Surius (1522–1578) in sein Werk «De probatis sanctorum historiis» aufnahm.¹⁶⁶ Zwei Aspekte fallen in dieser Vita auf: die häufigen Ermahnungen an die Adresse der Reichen, Wucherer und Kaufleute und die Armenseelenvisionen. Ausführlicher als im «Magnum Speculum», das ja als Predigtkompandium nur knappe Grundlagen zur Verfügung stellen will, die jeder Prediger nach Bedarf ausbauen kann, wird in der Vita der Maria von Oignies die Geschichte der Witwe erzählt.¹⁶⁷ Dass Witwen für ihre verstorbenen Ehemänner beten, ja stellvertretend Busse leisten müssen, entspricht christlicher Tradition. Die Solidarität der Ehegemeinschaft, die eheliche Verbindung, hatte bis ins Jenseits hinüber dem gegenseitigen Heil zu dienen.¹⁶⁸ In den Exempla sind es jedoch praktisch immer die verstorbenen Ehemänner, die ihren Witwen erscheinen, um die Beachtung ihres letzten Willens, Gebete, Messstiftungen, Almosenspenden, Wiedergutmachung begangenen Unrechts oder stellvertretende Busse zu fordern. Dies wird einerseits mit der männlichen Erbfolge erklärt, die vor allem im Hinblick auf den der Kirche vermachten Besitz von Bedeutung ist. Der tote Gatte erscheint, um die Witwe an ihre Pflichten gegenüber der Kirche zu erinnern. Die Frau ihrerseits blieb Teil ihrer angestammten Familie. Sie gebar der Familie ihres Mannes Kinder, kehrte jedoch, wenn sie verwitwet war, oft in die Familie ihres Vaters zurück, die dann einen Teil der Verantwortung für ihr Seelenheil im Jenseits zu übernehmen hatte.¹⁶⁹ Die verwitwete Frau stand vor der Alternative einer Wiederverheiratung oder des Rückzugs ins Kloster oder in ein Leben der Entsagung und des Gebets.¹⁷⁰ Wegen der Idee der Unauflöslichkeit der Ehe – auch über den Tod hinaus – wird in den Exempeln die Entsagung höher gewertet, die Wiederverheiratung zum Teil scharf verurteilt. Als Beispiel der stellvertretenden Busse wird immer wieder ein Exempel von Caesarius von Heisterbach angeführt. Eine Witwe aus Lüttich bewirkte beim Papst für ihren Ehemann, dem wegen Wucherei ein christliches

Begräbnis verwehrt worden war, ein Grab auf einem geweihten Friedhof. Weil sie sich als «Teil des Körpers ihres Gatten» fühlte, übernahm sie stellvertretend die Bussleistung und liess sich im Grabmal einmauern, um für ihn zu beten. Zweimal erschien ihr der Verstorbene, das erste Mal, um sie anzuflehen, im Gebet fortzufahren, das andere Mal, um ihr die Erlösung aus dem Fegfeuer zu verkünden.¹⁷¹ Daneben existieren auch Berichte, dass sich eine junge Witwe zur Wiederverheiratung verleiten liess, obwohl sie ihrem Gatten ewige Treue geschworen hatte. Der Tote kehrte zurück und schlug ihr den Schädel ein.¹⁷²

Häufiger als Hilfeleistungen zwischen lebenden und verstorbenen Ehegatten sind jene zwischen Eltern und Kindern.¹⁷³ Im frühen und hohen Mittelalter pflegte vor allem der Adel die Solidarität zwischen den Generationen durch die familiäre Totenmemorie, die er häufig den Klöstern übertrug. Unter dem Einfluss der Bettelorden, die durch ihre Predigten Busspraxis, Fegfeuer glauben und Ablasswesen förderten, wurde im Spätmittelalter die Totenmemorie popularisiert und von andern Ständen adaptiert. Sie war Teil der kirchlichen Heilsökonomie, des heiligen Tauschhandels von irdischen mit himmlischen Gütern. Dieser Handel, «sacrum commercium», beruhte auf dem Prinzip der Gegenseitigkeit. Lebende und Tote waren Schuldner und Gläubiger zugleich. Stiftende gedachten ihrer Eltern, die ihrerseits die Aufgabe hatten, nach der Erlösung aus dem Fegfeuer für ihre Kinder Fürsprache vor Gott einzulegen. Eingeschlossen in diese vertikale Beziehung waren auch die folgenden Generationen, primär die Nachkommen der Stifter, die ebenfalls für das jenseitige Heil ihrer Eltern sorgen mussten. Oft war die Erbberechtigung an die Verpflichtung zum Unterhalt von Seelgeräten gebunden. Kinder mussten für die von ihren Eltern errichteten Jahrzeitstiftungen und Vergabungen enorme finanzielle Leistungen erbringen, die sie oft an den Rand des Ruins gelangen liessen. Interessanterweise waren die effektiv gelebten sozialen Beziehungen, die Bereitschaft zur Hilfe und Unterstützung zwischen den lebenden Generationen oft viel schwächer ausgebildet als der Glaube an die gegenseitige Verantwortung zwischen Lebenden und Toten innerhalb des «religiösen Familienverbandes». Neben der Blutsverwandtschaft, der familialen Verwandtschaft, die auch die Taufpaten einschloss, existierten ebenso bindende spirituelle Verwandtschaften wie Mönchsgemeinschaften, Bruderschaften etc.¹⁷⁴ Zahlreiche Exempla betonen die moralische Verpflichtung, an erster Stelle für Eltern oder Kinder, an zweiter Stelle für Ehegatten Jahrzeiten einzurichten oder durch Gebete, Almosen und Messstiftungen für deren Seelenheil zu sorgen.¹⁷⁵

2.2.3 Die kollektive Totenmemorie und die dankbaren Toten (Epistel-seite)
Die Bilder auf der linken Seite des Beinhauses von Unterschächen stehen ganz im Zeichen der familialen Totenmemorie: das Opfer der Bergmanns-

frau, die stellvertretende Busse der Witwe, das Gebet des Sohnes. Die Wandmalereien auf der gegenüberliegenden Seite widmen sich dagegen der kollektiven Totenmemorie für alle auf dem Friedhof Begrabenen, für all jene, die sich keine Jahrzeit- oder Altarstiftungen, kein Seelgerät, keine Totenmessen und Almosenvergaben zur Sicherung ihres Seelenheils leisten konnten, für jene, die keine Angehörigen hatten, die ihrer im Gebet gedachten. Seit dem 12. Jahrhundert häuften sich die Diskussionen, ob Reiche schneller als Arme Befreiung aus dem Fegfeuer fänden, da für sie neben den allgemeinen auch besondere Messen gelesen würden. Nach Petrus Lombardus (1095/1100–1160) erwarteten den Reichen wegen der zusätzlichen Mittel zwar keine vollere, aber schnellere Lossprechung. Auch die späteren Messlehren hielten am besonderen Wert der Privatmesse und am Heilsanspruch ihrer Stifter fest, obwohl sie auch den Nutzen der öffentlichen Messe für alle Seelen im Fegfeuer, derer sonst niemand gedachte, weiterhin gelten liessen. Verschiedene Theologen – u.a. der Scholastiker Duns Scottus (gest. 1308) – vertraten die Meinung, der Wert der Messe sei begrenzt, das durch sie erwirkte Gut (*bonum certum*) lasse für den Einzelnen um so weniger übrig, je mehr daran teilhätten. Wenn eine einzige Messe für alle ausreichen würde, wäre das Fegfeuer nicht so übervoll. Zwar versuchte Thomas von Aquin am Gleichnis vom Pfennigopfer der Witwe zu zeigen, dass nicht die Grösse des Opfers, sondern die Gesinnung ausschlaggebend sei, doch blieb die Theorie bestehen, dass das besondere Totengedenken Vorrang über das allgemeine habe, was die Stiftung privater Altäre und Messen förderte. Die wachsende Zahl der Privatmessen, die von den Kirchen und Klöstern kaum mehr zu bewältigen war, begann jedoch, die Memorialpraxis zu verändern. Viele ältere Stiftungen wurden zu einem gemeinsamen Gedächtnis zusammengelegt. Dadurch wurde der Verstorbene einer anonymen Masse einverleibt, was zur Lockerung der sozialen Bindungen zwischen Lebenden und Toten beitrug. Im Spätmittelalter standen sich also zwei verschiedene Tendenzen gegenüber. Auf der einen Seite sind die immer aufwändigeren Seelgeräte zu nennen, welche das persönliche Seelenheil und das individuelle Totengedächtnis sichern sollten, auf der andern Seite mehrten sich im Zuge der Kommunalisierung auch Stiftungen für das Kollektiv, zum Wohl einer ganzen Gemeinschaft. Bei den kollektiven oder «gemeinen» Jahrzeiten gedachte man nicht nur der Wohltäter einer Kirche, die Memoria umschloss vielmehr alle in geweihter Erde Ruhenden, die Begüterten und die namenlosen Armen. Diese kollektiven Fürbitteleistungen stärkten den Zusammenhalt nicht nur zwischen Lebenden und Toten, sondern auch – trotz grossen sozialen Unterschieden – das Gemeinschaftsgefühl zwischen den einzelnen Standesgruppen einer Pfarrei. Vertreter der Oberschicht stifteten Armenseelenaltäre und -pfründen im Sinne des Gemeinwohls. Sie setzten sich dadurch für die Allgemeinheit ein, das heisst für die Gesamt-

heit der lebenden, verstorbenen und künftigen Mitglieder der Gemeinschaft, und verpflichteten im Sinne der «communio sanctorum» die anonyme Masse der Armenseelen nicht nur zur Dankbarkeit gegenüber ihnen, den eigentlichen Wohltätern, sondern gegenüber der ganzen Pfarrei, der städtischen oder dörflichen Gemeinschaft, der sie einst angehört hatten.¹⁷⁶ Die Gegenreformation verstärkte das Bestreben, auch minderbemittelten Gläubigen Suffragien (Werke der Frömmigkeit) zuzusichern, welche der sündentilgenden Kraft der Privatmessen gleichkamen. Unter Berufung auf Papst Gregor den Grossen initiierte Papst Gregor XIII. (1572–1585) die für die Toten privilegierten Altäre. Sie wurden mit dem «für alle Tage auf ewig» verliehenen Recht ausgestattet, dass jeder, der an einem solchen Altar eine Messe feiert oder feiern lässt, jeweils eine Seele aus dem Fegfeuer befreit, d.h., durch die Bezahlung einer Messe wurde einem Verstorbenen nach freier Wahl ein vollkommener Ablass gewährt. Der für alle Toten privilegierte Altar stellte daher ein gemeinnütziges Gegenmodell zum privaten Familienpatronatsaltar dar.¹⁷⁷

Die Häufung der Memorialstiftungen und die andauernde höhere Bewertung der Privatmessen führte mancherorts zu einer Zweiteilung des Klerus, zu einer Spezialisierung und sozialen Schichtung der Geistlichkeit. Die einen Priester waren für die Seelsorge der Lebenden zuständig, hatten in der Regel die besseren Pfründen inne und verfügten über ein höheres Sozialprestige. Die anderen wirkten für das Seelenheil der Verstorbenen. Sie waren häufig schlechter ausgebildet und besetzten die gering dotierten Altar- und Kaplaneipfründen «sine cura». Die Auseinandersetzung um die Wertung des Dienstes an den Lebenden oder an den Toten hinterliess auch in der Exempelliteratur Spuren. Es existieren Berichte über einen Priester, der abgesetzt wurde, weil er nur die Totenmesse las, andere jedoch erzählen von einem Bischof, der einem einfachen Priester verbieten wollte, die Totenmesse zu zelebrieren, worauf die Armenseelen ihm mit einer harten Bestrafung drohten. Einem Mönch, der unter Vernachlässigung des täglichen Officiums stets nur das «officium defunctorum» betete, standen nach dem Tod Maria und erlöste Seelen vor dem Gericht bei.¹⁷⁸

Noch etwas unterscheidet die beiden Kapellenseiten. Während bei den drei Exempeln auf der Evangelienseite die Verstorbenen als Armeseelen im Fegfeuer bzw. im Berginnern leiden und der Unterstützung der lebenden Verwandten bedürfen, um Linderung und Verkürzung der Strafen zu erlangen, haben wir es auf der Epistelseite mit Toten zu tun, die auf die Erde zurückkehren, sei es, um Hilfe zu erflehen oder Hilfe zu leisten. Sowohl in theologischen Schriften, in der Visionen-, Exempel- und Erbauungsliteratur, wie in den Sagen werden verschiedene Gründe für die Wiederkehr der Verstorbenen genannt: Die Toten müssen ihre Strafe am Ort des Vergehens büssen; sie erscheinen den Lebenden, um um Hilfe zu bitten oder die Hin-

terbliebenen aufzufordern, den üblichen Totenkult korrekt abzuwickeln, Testamente und Versprechungen einzuhalten, also Messstiftungen, Gebete, Almosenspenden, Altarstiftungen und Vergabungen aller Art dem Wunsch des Verstorbenen entsprechend zu vollziehen; sie kommen, um die Hinterbliebenen zu warnen, zur Umkehr und Busse zu bewegen, den Tod anzukünden oder vom Jenseits zu berichten; sie nehmen Gestalt an, um ihren Wohltätern tatkräftig beizustehen.

Die Vorstellung der Gegenwart der Toten hat eine lange Tradition. Sie wurzelt in der Annahme, dass die sozialen, rechtlichen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den Lebenden und Toten Bestand haben und fortwirken. Von der Antike über das Mittelalter bis zur Aufklärung um 1800 blieb der Tote als Person, als Rechtssubjekt und als Subjekt von Beziehungen in der weltlichen Gesellschaft und als Glied der «*communio sanctorum*» in der religiösen Gemeinschaft präsent. Der Wandel, die Trennung der Lebenden und der Toten, vollzog sich nicht schlagartig, sondern begann tendenziell bereits in den Zeiten der grossen Pestepidemien, als man sich gezwungen sah, Friedhöfe auch ausserhalb der Stadtmauern anzulegen.¹⁷⁹

Bereits Augustinus beschäftigte sich mit dem Totenkult und dem Erscheinen von Verstorbenen in Träumen, dem er jedoch kritisch gegenüberstand. Es seien weder die Leiber noch die Seelen der Toten, die den Schlafenden aufsuchen, sondern nur ein «Abbild». Die Toten selber hätten keine Kenntnis davon, so wie Lebende, die andern in Träumen erscheinen, nichts davon wüssten.¹⁸⁰ Diese Lehre wurde von verschiedenen Theologen durch das ganze Mittelalter hindurch vertreten. Als einflussreicher erwies sich das Konzept von Papst Gregor dem Grossen (um 540–604), dem wir schon im Zusammenhang mit der Konsolidierung der Fegfeuerlehre begegnet sind. Er widmete das 4. Buch seiner «*Dialoge mit dem Diakon Petrus*» den «Letzten Dingen» und dem Schicksal der Seele im Jenseits. Er beschreibt, wie einzelne Verstorbene ihre Sünde auf dieser Welt am Ort ihres Fehltritts abbüssen müssen. Sie können dort den Menschen erscheinen, um Gebete und Messen für ihr Seelenheil zu erleben.¹⁸¹ Im 11. und 12. Jahrhundert setzte vor allem in der monastischen Literatur eine wachsende Flut von Berichten über Totengeister ein, was die wachsende Bedeutung der Klöster, vor allem Clunys, für das Totengedenken belegt.¹⁸² Die Idee der Verbüssung der Strafe auf Erden wurde in der Scholastik zwar diskutiert, aber als eher unwahrscheinlich angenommen.

Die mittelalterliche Theologie erlaubte es den Armenseelen jedoch weiterhin, für kurze Zeit aus dem Fegfeuer aufzusteigen, um ihre Pein zu schildern und Beistand zu erleben. Die reiche mittelalterliche und barocke Mirakel-, Exempel- und Visionenliteratur ist voll von solchen Berichten. Sie sind – neben vorchristlichen Traditionssträngen – eine der Wurzeln, aus denen die Volksliteratur schöpfte. Gespenstererscheinungen, Geister von Ver-

storbenen, die am Ort ihres Vergehens wandeln müssen, gehören zu den beliebtesten Sagenmotiven.¹⁸³

Allgemein sind die zurückkehrenden Toten den Lebenden wohlgesinnt, sie kommen ja meistens, um um Hilfe zu bitten. Nur wenn die Hinterbliebenen es unterlassen haben, den Totenkult ordnungsgemäss zu vollziehen und ihre Versprechungen einzuhalten, fordern sie mit Nachdruck das ihnen zustehende Recht und können dabei aggressive Züge annehmen. Als Erklärung wird zum Teil das Nachleben vorchristlicher Glaubensauffassungen angeführt, welche die Gefährlichkeit der wiederkehrenden Toten, die in der Literatur auch «lebende Leichname» heissen, betonen. Andere Forscher lehnen diesen Ansatz ab und heben die Verbundenheit der Lebenden und der Toten in der christlichen Theologie und Glaubenspraxis hervor.¹⁸⁴ Es wird auch darauf hingewiesen, dass beim Übergang des Motivs der wiederkehrenden Toten aus der christlichen Erzähltradition in die Volksliteratur, aus den Exempeln und Legenden in die Sagen, der feindliche Aspekt verschärft wurde. Die Toten der Sage gehören – im Gegensatz zur christlichen Legende – nicht zur «familia Dei», zur «communio sanctorum». Sie kehren oft als gefährliche Gespenster, im schlimmsten Fall als Nachzehrer¹⁸⁵ oder als wildes, ruheloses Totenheer zurück. Das fromme Erschauern der christlichen Erzählung, das «Fascinans», wendet sich dann vermehrt zum Grauen, zum «Tremens».¹⁸⁶

Die Messe des Nikolaus von Tolentino

In Unterschächen betont das hinterste Bild rechts vom Eintretenden einmal mehr die Wirksamkeit des Messopfers (Abb. 33). Ein Priester steht am Altar und schaut hinüber zu einer nackten Frauengestalt, die mit einer Hand auf die Leidenden im Fegfeuer hinweist, die andere mit einer Geste des Mitleidens auf die Brust legt. Sie spricht mit einem Mann in langem Gewand, der entsetzt die Arme hebt. Die Armenseelen flehen mit bittend erhobenen Armen und einem Spruchband «Erbarme dich unser» um Hilfe, während im Hintergrund einige erlöst emporschweben.¹⁸⁷ Die fragmentarische Inschrift lautet: «(...) s fegfeüwr er erkent; / (...) drüm ein Wüchen Mäss Lisst / (...) ardürch vil Seelen hat erlöst. / Suri. in Vita 10. sept.» Am 10. September wird das Fest des hl. Nikolaus von Tolentino gefeiert (gest. 1305, kanonisiert 1446). Er ist in der Regel als Augustinereremit dargestellt. Der Priester, der im Unterschächener Bild die Messe liest, ist durch die Tonsur als Mönch gekennzeichnet, ebenso der Mann, der einen entsetzten Blick auf die Armenseelen wirft. Nikolaus von Tolentino wurde besonders vom 16. bis 18. Jahrhundert stark verehrt und gilt als Patron der Armenseelen. Der Jesuit und engagierte Gegenreformer Laurentius Surius verherrlicht in seinem siebenbändigen Werk «De probatis Sanctorum Historiis» das vorbildliche Leben der Heiligen, die durch zahlreiche Wunder die Macht und den Glanz des wahren Glaubens verkünden. Er beschreibt in der Vita des hl. Ni-



33



34

Nikolaus von Tolentino, wie der Augustinerchorherr in der Nacht vor dem Sonntag, da er das Hochamt zelebrieren sollte, eine Vision hatte. Die Seele eines Verstorbenen, den er gekannt hatte – auf unserem Bild ist es eine nackte Frauengestalt, die Seele (anima) ist ja weiblich –, klagte, er sei zwar nicht zur Hölle verdammt, erdulde aber die Qualen des Fegfeuers. Nikolaus solle die Messe für die Verstorbenen für ihn lesen, damit er und die andern Armenseelen erlöst würden. Nikolaus antwortete, Gott könne ihm und den andern helfen. Er aber sei verpflichtet, am Sonntagmorgen das feierliche Hochamt zu zelebrieren, er könne unmöglich die Totenmesse lesen. Da lud ihn der Geist ein, mit ihm ins Fegfeuer zu kommen und die Qual der Armenseelen zu betrachten, die hier ihre Strafe verbüßten und die ihn geschickt hätten. Nikolaus folgte ihm und sah eine ungeheure Anzahl von Seelen im Feuer brennen. Sie flehten in an: Erbarme dich unser, wir erwarten deine Hilfe. Wenn du für uns die Messe liest, wird ein grosser Teil von uns aus den Qualen erlöst. Nikolaus war erschüttert und weinte. Als er erwachte, eilte er zum Prior und erhielt die Erlaubnis, am Sonntag und die ganze Woche über täglich die Totenmesse, die «missa pro defunctis», zu lesen und

33 Nikolaus von Tolentino rettet durch seine «Messe für die Verstorbenen» zahlreiche anonyme Armeseelen aus dem Fegfeuer.

34 Das Heer der Armenseelen steht ihrem Wohltäter Eusebius im Kampf gegen den Angreifer Ostorgus bei.

Eusebius, Ostorgus und die Waffenhilfe der Armenseelen

ununterbrochen für die Armenseelen zu beten. Nach einer Woche erschien ihm die Seele des Bekannten wieder, um ihm zu danken, weil er und viele andere durch die göttliche Gnade, aber auch durch Messen, Gebete und Tränen erlöst worden und in den Himmel gekommen seien. Die Geschichte finden wir auch in der Exempelsammlung «Dess Fegfeurs A.B.C.», die ganz im Zeichen der Armenseelen steht.¹⁸⁸

Diese beispielhafte Erzählung betont die Notwendigkeit der Sorge und der Fürbitte für die namenlosen Büssenden im Fegfeuer. Sie steht ganz im Zeichen der kollektiven Totenmemorie, die hier eine hohe Stellung einnimmt: Die «missa pro defunctis» wird sogar dem sonntäglichen Hochamt gleichgestellt. Sie erhält dadurch Vorrang gegenüber der Messe für die Lebenden. Um die Bedeutung dieser Aussage zu erhöhen, um ihren Wahrheitsgehalt zu bekräftigen, hat Pfarrer Karl Josef Arnold zu Füßen des Priesters am Altar seinen Namen hinsetzen lassen. Er tritt dadurch gleichsam an die Stelle des Nikolaus von Tolentino.

Diese kollektive Memoria für alle, die auf dem Kirchhof ruhen und dadurch äusserlich sichtbar zur Gemeinschaft der «familia Dei» gehören, verpflichtet auch die Toten zu Dank und zu Hilfeleistungen. Vor allem im Grenzbereich der offiziellen Lehre der «communio sanctorum» und der Laienfrömmigkeit entwickelte sich der Glaube an die Wirkungsmöglichkeiten über den Tod hinaus und schuf das Umfeld, das die Hilfeleistung der dankbaren Toten in weltlichen und geistlichen Angelegenheiten möglich machte.¹⁸⁹

Die beiden letzten Bilder stammen aus dem Themenkreis der dankbaren Toten. Armeseelen, die ihren Wohltätern beistehen und sogar mit Waffen in einen irdischen Kampf eingreifen, sind in mittelalterlichen und barocken Exempel- und Predigtsammlungen sehr zahlreich vertreten – von Caesarius von Heisterbach über das «Bienenbuch» des Thomas von Cantimpré, das «Speculum Exemplorum», die «Legenda aurea» bis hin zum «Magnum Speculum Exemplorum» und Barockpredigten, um nur einige zu nennen. Die eine Variante, die weniger verbreitet ist, kennen wir vom Berner Allersee-lenaltar (um 1505), dessen häufig reproduzierte Aussenflügel den Geistergottesdienst darstellen. Die Innenseiten erzählen die Geschichte von Eusebius, dem guten Herrscher von Sardinien. Er zeichnete sich durch eine ausserordentliche Liebe zu den Armenseelen aus und scheute keine Ausgaben, um sie durch Almosen, Spenden und Messopfer zu erlösen. Er nannte sogar eine Stadt seines Reiches «Stadt der Toten» und liess ihre sämtlichen Steuern und Abgaben dem Armenseelenkult zukommen. Auf Sizilien lebte der viel mächtigere, aber böse Ostorgus, der eines Tages die Stadt der Toten angriff und eroberte. Eusebius war betrübt, er sammelte ein Heer, das allerdings viel kleiner war als jenes seines Gegners, und im Vertrauen auf die

Hilfe Gottes und der Armenseelen zog er aus, um die Stadt der Toten zurückzugewinnen, und siehe da, ein riesiges Totenheer zog ihm entgegen, um ihn zu unterstützen. Ostorgus aber erschrak, als er die überirdischen Krieger erblickte, er übergab Eusebius die Stadt und schwor, Genugtuung zu leisten.¹⁹⁰

In Unterschächen stehen sich vor dem Tor einer gewaltigen, von Rundtürmen befestigten Stadtmauer zwei Heere mit gesenkten Lanzen gegenüber (Abb. 34). Aus dem Hintergrund nähert sich wohlgeordnet ein weisser Tross mit weissen Standarten, die geretteten Seelen. Im Vordergrund rechts übergibt Ostorgus dem Eusebius die Stadt durch Handschlag. Wohl um die Geschichte in fernen Landen zu lokalisieren, tragen beide einen Turban, obwohl in dieser Zeit kurz nach den Türkenkriegen eher die Tendenz bestand, Bösewichter als Türken zu kennzeichnen. Die Inschrift lautet: «Dem so Angfallen Wirt mit Krieg / Viertzgtäusent Seelen gwinen sig; / Weil er seÿ Zü vor hat Erlöst; / Solch soldaten ihm Bringen trost / Pexenfeld. Conc. Historial hist. 12». Der Literaturhinweis bezieht sich auf das Werk des Jesuiten Michael Pexenfelder (1613–1685) «Concionator Historicus Rariorum Eventuum Exemplis» von 1683, das, wie der Untertitel festhält, in typisch jesuitischer Art moralische Unterweisungen so formulieren will, dass sie erfreuen und gleichzeitig belehren – «delectans et docens».¹⁹¹ Das Buch ist kurz nach dem Studienabschluss Pfarrer Arnolds ediert worden und zeigt, wie belesen er auch in der neusten Literatur war. Etliche Details in Unterschächen sind Pexenfelders Text entnommen, so etwa die weissen Fahnen und die weissen Pferde der Toten.

Die Hilfe der dankbaren Toten

Die zweite Variante ist im Mittelalter und im Barock viel präsenter und zwar in der Literatur seit dem 12., in der bildenden Kunst seit dem 15. Jahrhundert.¹⁹² Sie ist in den meisten Exempelsammlungen und in Predigtkompendien enthalten.¹⁹³ Erzählt wird in leicht abgewandelten Versionen die Geschichte eines Edelmannes oder Kriegers, der nie am Friedhof vorbeiritt, ohne abzusteiigen und beim Beinhaus ein Gebet für die Toten zu verrichten. Eines Tages, auf der Flucht vor Feinden, kam er am Gottesacker vorbei, trat trotz Lebensgefahr ein und kniete nieder. Da erhoben sich Tote aus den Gräbern und stürmten aus dem Beinhaus, um ihren Wohltäter zu verteidigen. Seit dem 12. Jahrhundert ist in Texten und später auch in Bildern überliefert, dass die Toten als Waffen ihre persönlichen Berufswerkzeuge einsetzten: der Metzger das Beil, der Schmied den Hammer, der Schneider die Schere, der Bäcker die Schaufel, der Bauer die Sense. In der Schweiz lässt sich das Motiv der Waffenhilfe der Toten recht häufig nachweisen, etwa in den zerstörten spätmittelalterlichen Wandmalereien in der abgerissenen Kapelle beim Siechenhaus von St. Jakob an der Birs¹⁹⁴ oder in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Beinhaus von MuttENZ und jenem von Wil SG, das 1884 abgebrochen wurde.¹⁹⁵ Es sind dies Orte und Städte, in

denen im Vorfeld der Reformation die religiösen Spannungen gärten und der Disput um Glaubensfragen mit besonderer Intensität geführt wurde. Dem immer lauter werdenden Ruf nach Reformen, nach Eindämmung des überbordenden Ablasswesens und der Käuflichkeit des Jenseits, scheinen gewisse geistliche Auftraggeber als Antwort trotzig die Propagierung des Armenseelenkultes und des Glaubens an die gegenseitige Hilfe der Lebenden und der Toten im Sinne einer «propaganda fidei» entgegengesetzt zu haben. In der Innerschweiz finden wir zwei Darstellungen der dankbaren Toten aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts ebenfalls in Grenzgebieten. Die Wandmalereien am Beinhaus von Baar zeigen, wie die dankbaren Armenseelen herbeieilen, um ihrem Wohltäter zu helfen (Abb. 36).¹⁹⁶ Ikonomisch so eng verwandt mit dem Bild von Baar, dass man auf die gleiche grafische Vorlage schliessen darf, ist eine Darstellung der dankbaren Toten im Beinhaus von St. Michael in Zug. Das schlecht erhaltene Bild wurde 1960 übertüncht und 1984 wieder freigelegt.¹⁹⁷ Wie schon auf einem Tafelbild aus Kolberg von 1492 benutzen die Toten in Zug ihre berufsspezifischen Werkzeuge als Waffen: Bäckerschäufel, Zange, Hacke, Hammer.¹⁹⁸ Aus dem

35 Die dankbaren Toten auf dem Wandgemälde des Beinhauses von Baar (1. Drittel 16. Jh.).

36 Die dankbaren Toten helfen ihrem Wohltäter, der sich vor Feinden auf den Friedhof geflüchtet hat und hier gewohnheitsgemäss zum Gebet für die Armenseelen niederkniet.



35



36

Jahr 1562 stammt eine Darstellung der dankbaren Toten auf der Wappenscheibe des Jakob Fuchsberger im Kloster Muri.¹⁹⁹

Was Unterschächen betrifft, steht wohl weniger die Auseinandersetzung mit der reformatorischen Ablehnung des Armenseelenglaubens im Vordergrund, sondern eher die Gesamtikonografie des Beinhauses mit der Betonung der «communio sanctorum» (Abb. 36). Unter dem Bild lesen wir «So offft (...) (kir)choff betr(itt) / D.feind, so nach sein Leben stellen / Vertreiben die Lieben Seelen». Als Quelle ist wie beim vorhergehenden Exempel Michael Pexenfelder angegeben.²⁰⁰ In einem Friedhof kniet ein junger Mann mit umgegürtetem Schwert im Gebet versunken vor einem Grab. Am linken Bildrand erhebt sich ein Gebäude, vermutlich das Beinhaus. Laut Pexenfelder hatten sich Neider zusammengerottet, um den Wohltäter der Armenseelen in die Enge zu treiben. Er aber flüchtete auf den Kirchhof, der als geweihter Ort als Asylstätte galt, wo er nach kurzem Zögern trotz drohender Gefahr niederkniete. Seine Verfolger missachteten das Asylrecht, drangen blutrünstig in den Kirchhof ein. Einer zückt auf unserm Bild den Dolch, um ihn seinem Opfer in den Rücken zu stossen, andere nähern sich ebenfalls mit erhobenen Waffen, doch hinter der Kapelle eilen nackte, Schwerter schwingende Gestalten hervor, nicht Gerippe, sondern Armeseelen, die aus den Flammen steigen. Schon wenden sich ein paar der Bösewichter erschreckt ab. Nicht ganz klar ist die Bedeutung der Menschengruppe ausserhalb des Friedhofes in der freien Landschaft. Es könnte sich um die Verfolger handeln, die hier ihre meuchelmörderischen Pläne schmiedeten. Pexenfelder, der die Tendenz hat, die Exempel mit belehrenden Gedanken zu überladen, berichtet jedoch auch, dass das Opfer sich mit seinen Feinden friedlich versöhnte, die nun Gottes Walten lobten und fortan mit gleichem Eifer für die Armenseelen beteten. Tatsächlich steht ein Einzelner einer ganzen Gruppe gegenüber und schüttelt dem Anführer die Hand.

Die Wechselwirkung von Exempel- und Volksliteratur lässt sich auch beim Thema der dankbaren Toten nachweisen. Die helfenden Armenseelen schmücken nicht nur Votivtafeln und andere Zeugnisse der religiösen Volkskunst, sie sind auch ein äusserst beliebtes Motiv in Sagen und Märchen.²⁰¹ Die Innerschweizer Sagen sind voll von wandelnden Grenzfrevlern, mahnenden, den Tod ankündenden, gefährlichen, um Hilfe bittenden, aber auch dankbaren Toten. Es fällt auf, dass sich Verstorbene recht häufig in Liebeshändel einmischen. In Giswil ist es ein Kilter aus dem Kleinteil, der auf dem Weg zu seiner Geliebten jeweils auf dem Friedhof für die Armenseelen betet und von diesen gegen seine Konkurrenten aus dem Grossteil verteidigt wird: Die persönliche Rivalität zwischen jungen Brautwerbern weitet sich also auf die Spannungen zweier Ortsteile aus; eine ähnliche Sage lässt sich in Quinto im Tessin nachweisen. In Ingenbohl beschützten die «schamroten Armenseelen», die Seelen der Hingerichteten, den Verliebten, der je-

weils auf seinem nächtlichen Kiltgang im Beinhaus für sie betete und dann jauchzend weiterzog, vor den Nachstellungen des Pfarrers, der dem Sigrist befahl, dem Burschen im Beinhaus aufzulauern, doch der Kilter erschien in Begleitung von zwei Männern, und der Sigrist wagte es nicht, ihm etwas anzutun. Er nahm daher am folgenden Abend vier Mann Verstärkung mit, dem Burschen aber folgten sechs Männer mit roten Strichen am Hals. Der Sigrist rückte am dritten Abend mit acht Männern aus, der Kilter aber war von einer grossen Schar umgeben, die in ihren Händen ihre abgeschlagenen Köpfe trug. Entsetzt liess der Pfarrer den Burschen rufen, der aber von nichts wusste und erklärte, er habe stets für die Seelenruhe der Hingerichteten gebetet. Eine ganz ähnliche Sage wird aus Isenthal im Kanton Uri berichtet.

2.3 Der Tod und die Sieben Todsünden (Decke)

Massenveranstaltungen sind nicht ein Phänomen unserer Zeit. Ein berühmtes und aufwühlendes Ereignis von wahrhaft barockem Ausmass fand im Spätsommer 1705 in der Innerschweiz statt, am 9. oder 10. August in Schwyz, am 15. in Altdorf, vom 18. bis 23. in Stans, vom 25. bis 30. in Zug und am 3. und 4. September in Luzern: die grosse Volksmission. Zehntausende von Menschen liessen sich durch zwei wortgewaltige Kanzelredner aus dem Orden der Jesuiten mobilisieren, beides Italiener, die auch in italienischer Sprache predigten, Pater Fulvio Fontana und Pater Giovanni Battista Mariani. Zwei Augenzeugen, der Nidwaldner Landammann Laurenz Bünti (1661–1736) und der Zuger Arzt und Pannerherr Oswald Kolin (1648–1736), hielten die Feierlichkeiten fest.²⁰² Die Schilderungen gleichen sich, obwohl Bünti – vermutlich aus einem gewissen Lokalpatriotismus heraus – das Ereignis im Nidwaldner Hauptort als Höhepunkt preist. Bei der Lektüre staunt man nicht nur über die Frömmigkeitsübungen mit öffentlichen Sündenbekenntnissen und Versöhnungen verfeindeter Familien, sondern auch über die Logistik, die absolut modern anmutet: tadellose Organisation, gut funktionierende Verpflegung der Volksmassen, koordinierter Anmarsch und Abtransport der auswärtigen Besucher, vorbildliche Herrichtung und Überdachung der Plätze, eindruckliche Übersetzerleistungen. In Stans war es ausserordentlich heiss, Gewitter drohten, das Emd lag auf den Feldern. Dennoch steigerte sich die religiöse Erregung von Tag zu Tag, unaufhörlich wurde gebeichtet, rund um die Uhr kommuniziert. Jungfrauen in weissen Kleidern und mit Dornenkronen auf dem Kopf führten die Bittgänge in die Nachbargemeinden an, alle gingen barfuss, schwere Kreuze wurden «mitgeschleipft», Männer und Frauen hatten sich Ketten und Stricke um den Hals und um den Leib gelegt, wer kein Kreuz trug, hatte Geisseln bei sich.

Am Sonntag, dem 23. August, trafen auch die obrigkeitliche Vertretung und viel Volk von Luzern, Uri und Schwyz ein. Über 40 000 Menschen sollen in grösster Hitze ausgeharrt haben, um den Predigten zu lauschen, den päpstlichen Segen und den grossen Ablass zu empfangen, den Papst Clemens XI. (1649–1721, Papst ab 1700) versprochen hatte. In Zug sollen am 30. August über 50 000 kommuniziert haben. Die Kanzelreden des Paters Fulvio Fontana liegen übersetzt und gedruckt vor. Sie handeln unter anderem «Von der Hesslichkeit der Todt-Suenden», «Von dem Geitz», «Von der Geilheit» und «Von der Raachgirigkeit».²⁰³

Pfarrer Karl Josef Arnold hatte es sich wohl nicht entgehen lassen, in Altdorf oder an einem der andern Orte die grosse Volksmission mitzumachen und die berühmten Jesuiten predigen zu hören. Altarbild und Glasgemälde des Beinhauses sind 1701 datiert. Es wäre jedoch möglich, dass sich die Entstehung des Gesamtprogramms über mehrere Jahre erstreckte und auch Anregungen von der grossen Volksmission von 1705 aufnahm. Die genaue Datierung der Fresken und der mögliche Einfluss des Grossereignisses auf die Ikonografie scheint mir jedoch nicht von ausschlaggebender Bedeutung zu sein. Wichtig ist vielmehr aufzuzeigen, wie verankert die Beschäftigung mit den Sieben Todsünden, wie allgegenwärtig das Bewusstsein von Schuld und Strafe, von Höllenangst und Bussbereitschaft in der kirchlichen Lehre und im Alltag der Gläubigen war.

Während im Chor die «Vier letzten Dinge» dem Besucher seinen bevorstehenden Tod, das Gericht, ewigen Lohn oder ewige Strafe mahnend vor Augen stellen und die Malereien im Schiff das Fegfeuer als zeitlich begrenzten Strafort thematisieren, kommt den Deckenbildern die Aufgabe zu, dem Gläubigen klar zu machen, weshalb er beim Gericht zur Hölle verdammt werde, weshalb er im Fegfeuer leiden müsse: wegen seiner Schuld, seinen Sünden, dargestellt am Beispiel der Sieben Todsünden.²⁰⁴

2.3.1 Die Todsünden in der Theologie

Bei den Sünden, die wir heute gemeinhin als die Sieben Todsünden bezeichnen, handelt es sich streng genommen um die Kardinal- oder Hauptsünden. Das Lehrgebäude der katholischen Theologie hat stets zwischen Haupt- und Todsünden unterschieden.²⁰⁵ Als Todsünden gelten jene schweren Vergehen, die den Tod, das heisst die ewige Verdammnis, nach sich ziehen, unter anderem Mord und Blasphemie. Die Hauptsünden – Stolz, Geiz, Neid, Unkeuschheit, Unmässigkeit, Zorn und Trägheit – sind eher sittlich schlechte Haltungen, Laster, die den Nährboden für alle andern Sünden bilden. Auch wenn sie ungebeichtet bleiben, müssen sie nicht notwendigerweise zur Verdammnis führen. Da sie aber ihre Wurzeln im Stolz haben, der sich über Gott erheben will, ziehen sie in der Regel die ewigen Höllenstrafen nach sich.

Seit dem 6. Jahrhundert standen den Theologen «Poenitentales», Handbücher zur hoch entwickelten, systematisierten Busspraxis, zur Verfügung, die seit dem 8. Jahrhundert auch die Hauptsünden enthielten. In dieser Zeit der Ablösung der öffentlichen Busse durch die sakramentale Privatbeichte fanden die Todsünden über die Poenitentales Eingang in die allgemeinen Beichtspiegel, die dem niederen Klerus und den Laien als Hilfe für die Gewissenserforschung dienten. Im Hoch- und Spätmittelalter versuchten vor allem die Bettelorden, die Seelsorge zu intensivieren, durch Predigten in den Landessprachen und religiöse Übungen dem Volk die Glaubensinhalte näher zu bringen, also die Theologie zu popularisieren. Für die Prediger waren die Hauptsünden, die Sünden allgemein, von zentraler Bedeutung, denn das Ziel der Seelsorge – Busse und moralische Besserung – konnte nur erreicht werden, wenn man den Feind, den es zu bekämpfen galt, klar und bildhaft schilderte. Berichte von Lastern und ihren Folgen wirkten zudem viel unmittelbarer, viel lebendiger und farbiger auf die Zuhörer als Tugendbeispiele, so wie Höllenschilderungen ungleich mehr Anklang fanden als Himmelsvisionen. Durch ihre personifizierten Kräfte waren die Todsünden zudem im Alltag präsent. Sie stellten eine ganz reale Gefahr dar, indem sie sich in einer Fülle von Krankheiten manifestierten, die nur mit Hilfe von Tugenden geheilt werden konnten.²⁰⁶ Das führte dazu, dass die Hauptsünden in der Laienkonzeption eine eher noch grössere Rolle spielten als in der hohen Theologie und dass vor allem in der Volkspredigt, der Erbauungsliteratur, der Beichtpraxis und im Volksglauben seit dem 14. und 15. Jahrhundert der populäre Name «Todsünde» den offiziellen Begriff «Haupt- oder Kardinalsünde» verdrängte.

Die Hauptsünden bilden in der mittelalterlichen Theologie häufig die eine Hälfte des Gegensatzpaares «Tugend–Laster». Dieses Konzept geht im Wesentlichen auf das dualistische Prinzip der Gnosis, auf die gnostische Seelenwanderung, zurück. Gnosis oder Gnostizismus ist der Sammelname für religiöse Bewegungen in der Spätantike. Sie prägten das Urchristentum mit, wurden aber von den Kirchenvätern als Häresie bekämpft; dennoch übten gnostische Ideen weiterhin ihren Einfluss aus. Grundlegend für die gnostische Lehre der Seelenwanderung ist die Vorstellung vom Sturz der ursprünglich reinen Seele in die niedrige Materie. Der Abstieg führt durch sieben Sphären, welche dämonische Wächter-Planeten hüten, die negative Einflüsse ausüben. Nur wenige Auserwählte erlangen Befreiung aus der Materie. Sie treten den Wiederaufstieg ins Licht an – wiederum durch verschiedene Räume, wo dämonische Mächte regieren, die alles daran setzen, die Erlösten zu Fall zu bringen. Es kommt zum Kampf zwischen dem guten und dem bösen Prinzip, in der christlichen Umdeutung zum Kampf zwischen Tugenden und Lastern.²⁰⁷ Eine weitere Wurzel des Tugend-Laster-Konzeptes ist bei Paulus zu suchen, der die Gläubigen aufruft, die Vollrüs-

tung Gottes, die «arma Dei», anzuziehen, um sich gegen die Anschläge des Teufels zu wappnen (Eph 6, 10–17).

Zur Verbreitung der Tugend- und Lasterlehre trug vor allem das berühmte Werk «Psychomachia» des Prudentius (349– nach 405) aus dem 4. Jahrhundert bei. Das Epos beschreibt den militärischen Feldzug der Tugenden gegen die Laster. Die Schlacht umfasst sieben Einzelkampfepisoden und gipfelt im Sieg der Tugenden. Die Psychomachia, die vermutlich schon in Handschriften des 5. Jahrhunderts illustriert war, fand im Frühmittelalter weite Verbreitung und beeinflusste mittelalterliches Denken, Literatur und Kunst.

Von den zahlreichen Kirchenvätern und Theologen, die sich mit den Hauptsünden befassten und zu deren Systematisierung beitrugen, greife ich Cassian (314–345) und Gregor den Grossen heraus. Cassian übernahm von seinem Lehrer Evagrius (gest. 399) eine Liste von acht Hauptsünden, von denen sich eine aus der andern entwickelt. Der Stolz ist die erste und älteste der Sünden. Schon der Erzengel Luzifer erhob sich in Stolz und wollte sein wie Gott, und auch Adam vergriff sich aus dem gleichen Grund am Baum der Erkenntnis. Stolz steht für Rebellion und Häresie. Er ist die Wurzel, aus ihm wächst der Sündenbaum – ein Bild, das während des ganzen Mittelalters beliebt war. Cassian, dessen Lasterschema für das Mönchtum stets seine Bedeutung behielt, betonte vor allem jene Laster, die den Mönchen besonders gefährlich werden: nämlich die beiden Sünden des Fleisches, Luxuria (Unkeuschheit, Wollust) und Gula (Unmässigkeit, Völlerei), die voneinander abhängig sind. Wer der Unmässigkeit verfällt, öffnet sich auch leicht der Verführungskraft Wollust. Dazu gesellt sich die Acedia (Trägheit, Schwermut), die zur Vernachlässigung der christlichen Pflichten verleitet und das Seelenheil der Mönche in besonderem Mass gefährdet.²⁰⁸

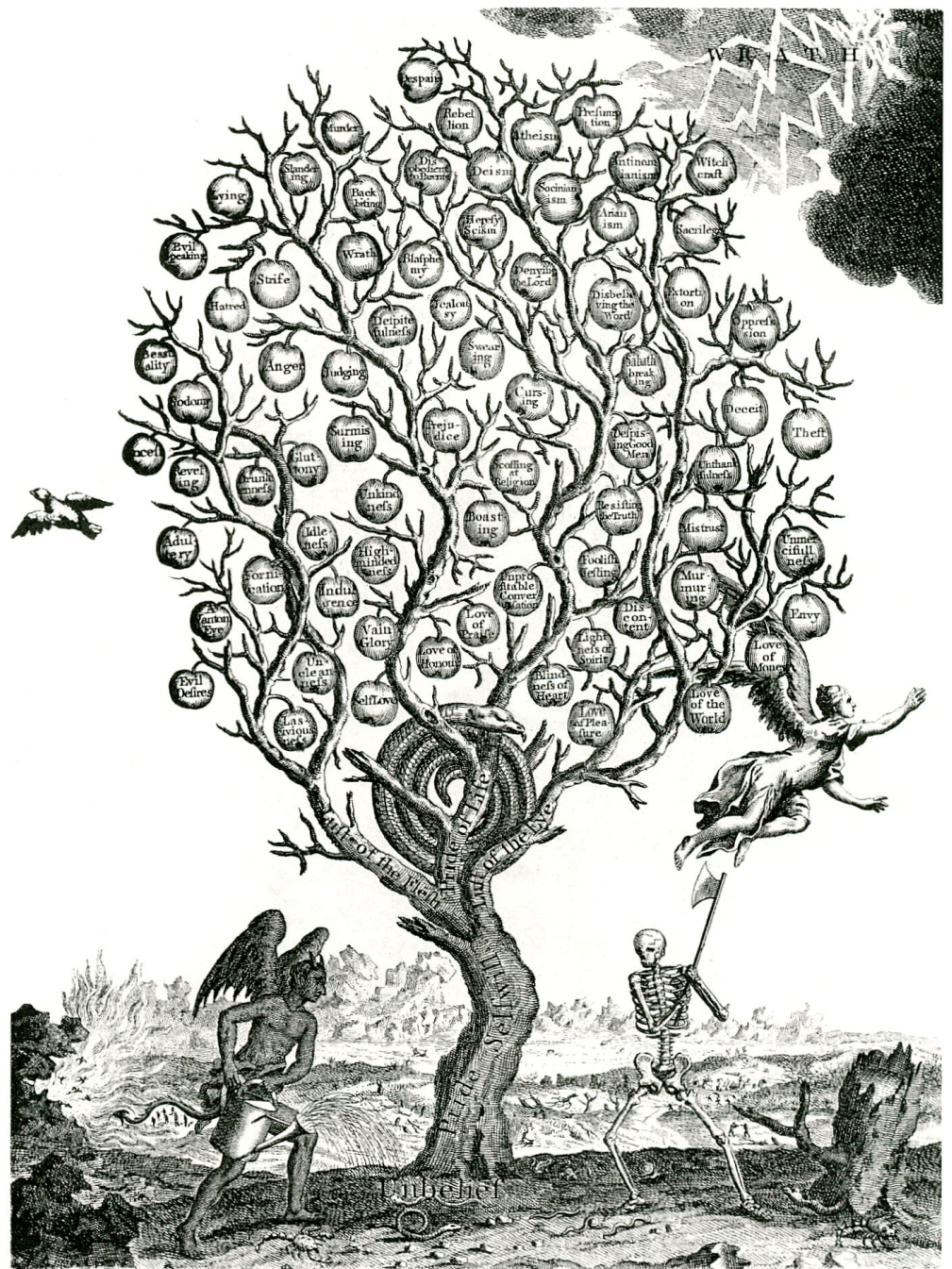
Gregor der Grosse (vor 540–604), den wir als einen der «Väter des Fegfeuers» kennen gelernt haben, tritt in seinem Werk «Moralia in Job» für die Siebenzahl der Hauptsünden ein, denen er die sieben Gaben des Heiligen Geistes gegenüberstellt. Auch bei ihm ist Superbia, der Stolz, die Quelle aller andern Übel, auch bei ihm schafft jedes Laster die Bereitschaft zu einem weiteren und bedingt eine Abhängigkeit. Gregors Liste der Hauptsünden setzte sich gegenüber anderen Listen durch. Sie war für die Theologie des ganzen Mittelalters bestimmend und verdrängte weitgehend die Reihenfolge Cassians. Sie unterteilt die Hauptsünden in zwei Gruppen und stellt die «spiritualia», die fünf «geistigen» Sünden, nämlich Superbia (Stolz), Invidia (Neid), Ira (Zorn), Avaritia (Habgier, Geiz), Acedia (Trägheit) vor die «carnalia», die beiden fleischlichen Sünden Gula (Völlerei) und Luxuria (Wollust).²⁰⁹ Diese Reihe wird gemäss ihren Anfangsbuchstaben «sīiaagl» genannt. Daneben existierte seit dem 13. Jahrhundert eine zweite Liste, «saligia» (Superbia-Avaritia-Luxuria-Ira-Gula-Invidia-Acedia),²¹⁰ die aber im

Mittelalter keinen grossen Einfluss ausübte und erst durch den Katechismus des Petrus Canisius (1521–1597) im 16. Jahrhundert und durch die Propaganda der Jesuiten in der Gegenreformation Gregors Reihe ersetzte. Sie beginnt wiederum mit Superbia, dem Stolz, verzichtet aber auf die Unterteilung in geistige und fleischliche Sünden, also auf ein an sich einleuchtendes theologisches Konzept. Man nimmt an, dass der Grund des Wechsels im Merkwort «saligia» liegt, das sich gerade bei Seelsorgern und Laien als Gedächtnisstütze besser eignete als «siiaagl».²¹¹

Die Hauptsünden verbanden sich – mittelalterlicher Allegorese entsprechend – nicht nur mit den Tugenden, sondern auch mit den sieben Gaben des Heiligen Geistes, den Lebensaltern, dem Vaterunser, dem Lasterbaum und den Planeten.²¹² Sie alle spielen auch in der moralisierend-didaktischen Literatur und Kunst des Barock eine Rolle. So steht zum Beispiel der Lasterbaum, der schon in der Scholastik als Merkhilfe diente, um die Rangfolge und die gegenseitige Abhängigkeit der einzelnen Sünden zu veranschaulichen,²¹³ in einer Illustration in Bakewells «Hieroglyphicks of the Natural Man» aus dem 18. Jahrhundert in einer wüsten, öden Welt – die Bäume sind verdorrt und abgebrochen, die Menschen in Kämpfe verwickelt, die Städte zerstört, Schiffe versinken. Kraftvoll wächst er aus der Wurzel des Unglaubens (Abb. 37). Er wird liebevoll begossen vom Teufel und umgehauen vom Tod. Er vereint in sich also Vorstellungen von Paradiesbaum – Baum der Erkenntnis – Lebensbaum – Baum des Todes. Diesen Bedeutungsstrang verstärkt die Schlange im Geäst, die ja die Sünde und damit den Tod in die Welt gebracht hat. Sie windet sich zu einem Kreis, verbindet sich also mit dem Urboros, dem Schlangenring, der Ewigkeit symbolisiert und hier die ewige Verdammnis meint. Der Stamm des Baumes ist, wie seit den Kirchenvätern üblich, der Stolz (Pride). Er bringt all die unzähligen andern Sünden hervor, die als Früchte im blätterlosen, abgestorbenen Geäst wachsen. Die guten Geister wenden sich ab. Oben symbolisieren Blitze den Zorn Gottes.²¹⁴

Die Vorstellung des Kampfes zwischen Tugenden und Lastern prägte nicht nur die Theologie, sondern auch das gesamte mittelalterliche Denken mit seiner Vorliebe für Gegensatzpaare wie Leben – Tod, Himmel – Hölle, Schönheit – Verfall. War der Mensch in der Psychomachia und ihren frühen Illustrationen vor allem Spielball widerstreitender Kräfte, die zum Kampf gegeneinander antraten, so nimmt er in der hoch- und spätmittelalterlichen Literatur aktiv am Geschehen teil. Er muss selber die Wahl treffen, er steht, wie Herkules, am Scheideweg. Ein Lieblingsmotiv der Literatur dieser Zeit ist das Unterwegssein des Menschen, die Meisterung von schrecklichen Gefahren und der Kampf gegen die Versuchungen. In diesem Zusammenhang stehen die zahlreichen «Seelenreisen». In der berühmten «Pélerinage de l'âme» des Guillaume de Deguilleville (Degulleville) (um 1295– nach 1358) und in andern Visionsberichten beschreibt jeweils der Autor, wie er im Traum

37 Der Lasterbaum veranschaulicht, wie eine Sünde aus der andern wächst. (J. Bakewell: Hieroglyphicks of the Natural Man, 18. Jh.)



J. Bakewell del.

HIEROGLYPHICKS of the NATURAL MAN.

Cut it down, why cumbereth it the Ground. Luke XIII. ver. 7.

Printed for BOWLES & CARVER, Map & Print-Sellers N° 69 in St Pauls Church-Yard, LONDON. Published as the Act directs.

eine Reise in mehreren Etappen macht, die nichts anderes als ein Spiegel des menschlichen Lebens ist. Gezeigt wird die Schwäche, die Weltverfallenheit des Menschen, der immer wieder den Verlockungen der Todsünden erliegt, immer tiefer hinuntersteigt in Verstrickung und Schuld, bis er das Sündhafte und Ausweglose seines Tuns erkennt, bereut und durch eine innere Umkehr wieder mit dem Aufstieg beginnt. Auf dieser Reise ist der Pilger gezwungen, Blicke in das Reich der Verdammten und ins Fegfeuer zu werfen. Die Schilderungen, die nichts an Drastik und Detailreichtum zu wünschen übrig lassen, greifen auf Höllen- und Fegfeurovisionen zurück, die sich in eine alte Tradition einreihen, angefangen bei der so genannten «Petrus-Apokalypse» (um 135), die von ihr beeinflusste «Visio Pauli» aus dem Beginn des 5., die «Visio Tundali» oder «Tnugdali» aus der Mitte des 12. Jahrhunderts bis hin zu Dantes (1265–1321) einflussreicher «Göttlichen Komödie».²¹⁵ Der Kampf zwischen Gut und Böse prägte auch berühmte mittelalterliche Prosawerke wie den «Rosenroman»²¹⁶ oder den Ritterroman «Parcival» des Wolfram von Eschenbach (um 1170/80– um 1220), wo der Held fällt – angefangen beim Stolz, über den Zorn und den Neid bis hinunter zur Traurigkeit und Verzweiflung (acedia) und dann – in ähnlicher Reihenfolge – von der Demut zur Caritas aufsteigt.²¹⁷ Auch im geistlichen Drama traten die personifizierten Laster bühnenwirksam auf. In den Sterbebüchlein, namentlich in der «Bilder-Ars», sind die Versuchungen des Teufels nichts anderes als Laster, denen Tugenden in Form von Ermahnungen und Stärkungen der Engel gegenüberstehen.²¹⁸

In den Seelenreisen und anderen Jenseitsvisionen des Mittelalters werden oft bestimmte Sünden durch bestimmte Folterungen gebüsst. Ein mittelalterlicher Holzschnitt von 1483 aus Conrad Dinckmuts «Der Seelen Wurzgarten» zeigt die sieben Hauptsünden im Höllenfeuer, die jene Strafen erdulden, die ihrem lasterhaften Verhalten entsprechen (Abb. 38). Unten rechts leert ein Teufel der Gula, der Völlerei, ewig Tranksame ein und schwingt dazu einen Bratspiess. Darüber erkennen wir Luxuria, die Wolust, dargestellt durch ein Paar: Sie streichelt seinen Leib, er ihr Haar, aber das Geschlecht in Gestalt einer Schlange verbeisst sich qualvoll. Es folgt Superbia, der Stolz. Ein grüner Teufel hält ihr die Attribute der Eitelkeit, Spiegel und Haarbürste, hin. Oben erstickt Avaritia, der Geiz, die Habsucht, ununterbrochen am Geld, das ihr der Teufel gewaltsam einflösst. Ein Hund beisst der Invidia, dem Neid, in den Arm. Die Acedia, die Faulheit, die Trägheit, wird ewig auf einem glühenden Rost ausruhen müssen, und unten links verfällt Ira, der Zorn, den Aggressionen eines Teufels.²¹⁹

38 Seit dem Mittelalter
werden den einzelnen
Lastern besondere
Strafen zugeteilt, die
dem Charakter des
Vergehens entsprechen.
(Der Seelen Wurz-
garten, 1483, von
Conrad Dinckmut)



2.3.2 Die Todsünden in der Kunst

In der bildenden Kunst lassen sich – etwas vereinfachend gesagt – bei den Darstellungen der Todsünden zwei Gestaltungsstränge nachweisen, die sich jedoch auch gegenseitig beeinflussen: Personifikationen und szenische Darstellungen. Beide haben die Aufgabe, die komplexe moralethische Lehre leichter erfassbar und für den Laien verständlich zu machen.

Die Laster-Personifikationen finden sich in der mittelalterlichen Buchmalerei vor allem als Miniaturen in Psychomachia-Handschriften und in den Stundenbüchern – den Betrachtungs- und Bussbüchern des Adels –, wo sie jeweils den Busspsalmen vorangestellt sind. Oft reiten sie auf den Illustrationen der Stundenbücher und des für die Lasterdarstellungen wegweisenden Traktates «Etymachia» in einer Reihe – wie Ritter zum Turnier – heran.²²⁰

Das Motiv der Sündenprozessionen fand später Eingang in die Grafik und die grossflächigen Tapisserien des 16. Jahrhunderts.²²¹ In der populären, religiös-didaktischen Druckgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts behielten die allegorischen Einzeldarstellungen der Todsünden ihre Bedeutung und beeinflussten – wie das Beispiel von Unterschächern zeigt – auch Wandmalereien in Kirchen und Kapellen.

Neben den personifizierten Lastern, die als Einzelgestalten oder in Sündenprozessionen auftreten, kommen in der bildenden Kunst seit dem Mittelalter auch exemplarische szenische Darstellungen vor. Schon in den skulptierten Portalzyklen und den Glasmalereien der gotischen Kathedralen Frankreichs werden die Typenfiguren in Handlungszusammenhänge gesetzt, die Todsünden nehmen aktiv am Erzählvorgang teil. Dieser verstärkte Alltagsbezug half, die religiös-moralischen Inhalte zu popularisieren. Auch in der mittelalterlichen Buchmalerei, vor allem in Beichttraktaten, verweisen beispielhafte, die jeweiligen Sünden symbolisierende Szenen auf den Inhalt der verschiedenen Kapitel.²²² So steht ein sich küssendes Paar für die Wollust, ein Gelage für die Völlerei.²²³ In der Tafelmalerei der frühen Neuzeit – ihre Auftraggeber waren neben dem Adel vor allem die humanistisch gebildete Oberschicht und reiche Kaufleute – entwickelten sich aus den szenischen Ansätzen eigentliche Genrebilder, welche die biblisch-religiöse Thematik, die ihnen zu Grunde lag, völlig überlagerten. Das Gleichnis vom «verlorenen Sohn» etwa, das in moralisierender Absicht den Abstieg durch die Sünde bis hinunter in die tiefsten Niederungen, die innere Umkehr und den Wiederaufstieg schildert, lässt im frühen 16. Jahrhundert den didaktischen Gehalt hinter die Lust an der realistischen Darstellung von Bordell- und Kupplerszenen, ausgelassenen Gesellschaften und Bauernhochzeiten zurücktreten. Einzelne Laster, vor allem die beiden «Sünden des Fleisches», Gula (Völlerei) und Luxuria (Wollust), werden isoliert zur Schau gestellt und lösen sich dadurch aus dem ursprünglichen Konzept, das ver-

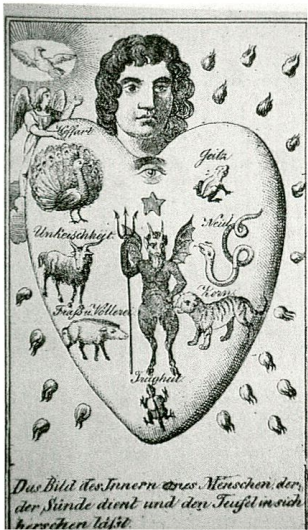


39 Die Tiersymbole der Sieben Todsünden ziehen im allegorischen Triumphzug die Kutsche des Sünders zum Höllenrauchen. (Jan David: *Veridicus Christianus*, 1606)

schiedene Sünden miteinander in Beziehung setzte und voneinander abhängig machte.

Die Sieben Todsünden verbinden sich auch mit Tierallegorien. Während die Bibel eher selten menschliche Eigenschaften mit jenen bestimmter Tiere vergleicht, entstand in der Antike eine eigene Literaturgattung, die Tierfabeln, in denen Tiere bestimmte Anlagen, Fähigkeiten und Untugenden verkörpern und menschliche Verhaltensmuster reflektieren, denken wir an Äsops Tierfabeln. Von höchster Bedeutung für die mittelalterliche Vorstellungswelt, für Literatur und Kunst, war der «Physiologus», eine um 200 n. Chr. in Ägypten geschriebene Textsammlung, die antike Natur- und christliche Heilslehre zu allegorischen Bildern verschmolz. Dank ihm galt seit dem Frühchristentum die Tierwelt als Spiegel der menschlichen Moral, als Lehrmeisterin und als Mittel der Selbsterkenntnis. In erweiterter Form lebte der Physiologus in den mittelalterlichen «Bestiarien», in den scholastisch-philologischen Naturbetrachtungen und in der didaktisch ausgerichteten Sinnbildkunst des Barock weiter. Die Zuordnung der Tiere zu bestimmten Lastern kann wechseln, entscheidend ist das animalische Wesen der Triebe, das durch sie gekennzeichnet werden soll.²²⁴ Boethius

(um 480– um 524) geht im 4. Buch seines weit verbreiteten Werkes «Trost der Philosophie» auf die Frage ein, wie es in einer von Gott gelenkten Welt möglich sei, dass das Böse triumphiert und das Gute verfolgt wird. Er ordnet darin den Lastern bestimmte Tiere zu.²²⁵ Im «Hortus Deliciarum» (1170–1180) der Äbtissin Herrard von Hohenburg (um 1125/30– nach 1196), die in der Literatur irrtümlicherweise auch unter dem Namen Herrard von Landsberg vorkommt, fungieren symbolische Tiere als Zugtiere der Avaritia (Habsucht), und in einer Handschrift des Beichttraktates «Somme le Roi» aus dem 13. Jahrhundert stehen sie gar stellvertretend für einzelne Laster. Als besonders einflussreich durch den Einbezug von Tieren und ihrer symbolischen Bedeutung erwies sich die *Etymachia*, ein von einem unbekannten Autor um 1330 verfasstes Werk, das sich grösster Popularität erfreute. Die Illustrationen in den Handschriften des 14. und in den gedruckten Werken des 15. Jahrhunderts zeigen relativ statische Prozessionen von Tugenden und Lastern, die auf ihren Tierattributen reiten. Zusätzliche Tierallegorien schmücken Helme und Schilder. Die Reittiere wandeln sich im Spätmittelalter und in der Renaissance zum Teil zu Zugtieren, die vor Streit- oder Prunkwagen gespannt sind. Dabei lässt sich eine Wechselwirkung zwischen Festarchitekturen, Umzügen, «Tableaux Vivants», Literatur und bildender Kunst feststellen.²²⁶ Zur Illustration eines allegorischen Triumphzuges, der von den Lastertieren der Sieben Todsünden angeführt wird, sei



40a



40b

40 a/b Das Herz des verstockten und des reumütigen Sünders mit den Lastertieren, die sich eingenistet haben oder vertrieben werden. (Johann Gossner: Das Herz des Menschen – ein Tempel Gottes oder Werkstätte des Satans, 1821)

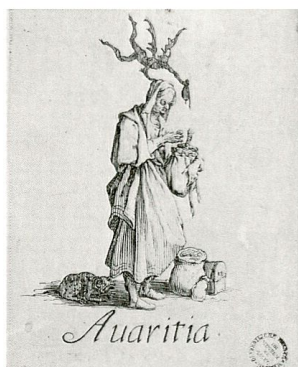
ein Beispiel aus dem Buch «Veridicus Christianus» (1606) des niederländischen Jesuiten Jan David vorgestellt, weil es die gleichen Tierattribute wie die Fresken in Unterschächen enthält (Abb. 39). In einer Welt, in der wegen der Sünden Gewalt und Unheil herrschen, sitzt der genussüchtige Sünder mit locker gekreuzten Beinen und eingestütztem Arm in einem prachtvollen Wagen, der jedoch vom Teufel gelenkt wird und geradewegs auf den Höllenrachen zufährt. Die Kopfbedeckung Satans besteht aus Pfauenfedern, Attribut des Stolzes, und die Zugtiere symbolisieren die Sieben Todsünden: der Hund ganz vorne den Neid, der Eber die Völlerei, der Pfau den Stolz, der Bock die Wollust, der Löwe den Zorn; das nächste Tier ist nicht erkenntlich, es muss sich um den Bären oder eine andere Tierallegorie für den Geiz handeln. Der Esel steht für die Trägheit.²²⁷

Wie lange diese Bildtradition in der religiösen Grafik und im Gedächtnis der Bevölkerung verankert blieb, zeigen die Tierallegorien in Johannes Gossners Buch «Das Herz des Menschen, ein Tempel Gottes oder eine Werkstätte des Satans». Es wird auch kurz «Herzbüchlein» genannt. Es stammt aus dem 19. Jahrhundert und war ausserordentlich beliebt. Als Quelle diente ein mittelalterliches Werk, der «Miroir du Pêcheur» (Spiegel des Sünders) aus dem 15. Jahrhundert, der durch volkstümliche Büchlein und Bilderbogen weite Verbreitung fand. Im Barock wurde die Thematik von den Jesuiten mit ihrer Vorliebe für die Herzsymblik wieder aufgenommen. Das Herzbüchlein zeigt eine Folge von Herzen, welche einerseits die verschiedenen Stadien des gottlosen, sündigen und andererseits des reuigen, frommen Menschen darstellen (Abb. 40 a/b). Es endet mit der Szene des seligen und des unbussfertigen Todes. Zur Illustration seien zwei Bilder herausgegriffen. Der sündige Mensch: Sein Gesichtsausdruck ist verstockt, die Ermahnungen des Engels prallen ab, der Heilige Geist, der Geist der Einsicht und der Weisheit, fliegt davon. Im Herzen haben sich die Sieben Todsünden eingenistet, und zwar in der von den Jesuiten geförderten «saligia»-Reihe: der Pfau der Superbia (Stolz), die Kröte der Avaritia (Habsucht, Geiz),²²⁸ der Bock der Luxuria (Wollust), die Schlange der Invidia (Neid), das Schwein der Gula (Völlerei), der Löwe der Ira (Zorn) und die Schildkröte der Acedia (Trägheit). Unangefochten übt der Teufel seine Herrschaft aus. Dem gegenüber steht der reuige Mensch: Sein Gesicht ist ernst, nachdenklich, in sich gekehrt. Dem Engel ist es gelungen, in sein Herz vorzudringen. Mit dem Schädel und dem Flammenschwert des Gerichts ruft er die Seele zur «meditatio mortis», zum kontemplativen Nachdenken über den Tod, die Vergänglichkeit, die «Vier letzten Dinge» und zu Reue und Umkehr auf. Teufel und Sünden müssen fliehen. Der Geist Gottes kehrt zurück, um im Herzen Platz zu nehmen.²²⁹

Die Sündentiere und ihre Präsenz in Exempeln, Predigten und in der bildenden Kunst, besonders in der Grafik, übten auch auf die Volksliteratur ei-



41a



41b



41c



41d

41 a bis g Als Vorlage der Todsündendarstellungen von Unterschächen dienten Radierungen von Jacques Callot (zwischen 1610–1620).



41e



41f



41g

nen Einfluss aus. So erwähnt die Sage vom «Grasteufel» im Beinhaus von Unterschächen die «bösen Sieben», die den Menschen verführen (vgl. S. 56). In einer anderen Urner Sage aus dem Isenthal verkörpert eine Kröte den Geiz der Meisterin. Die Informantin erklärte dem Sagensammler, von den Sieben Todsünden, so habe man sie früher gelehrt, werde die Hoffahrt durch den Pfau, der Geiz durch die Kröte, die fast nichts frisst, die Unkeuschheit durch den Geissbock, der Neid durch die Schlange, die Völlerei durch die Sau, der Zorn durch den Tiger und die Trägheit durch die langsame Schildkröte dargestellt.²³⁰

2.3.3 Die Todsünden von Unterschächen

Bei der Besprechung der Gemälde von Unterschächen soll bewusst der volkstümliche Ausdruck «Todsünde» verwendet werden, der sich in der Predigt und der volksnahen Erbauungsliteratur gegenüber dem theologisch korrekten Begriff der Kardinal- oder Hauptsünde durchgesetzt hatte. Im Urner Beinhaus ist es zudem die Gestalt des Todes, welche die Personifikationen der Laster bedrängt. Der Auftraggeber, Pfarrer Karl Josef Arnold, hat Sünde und Tod kombiniert, weil der Tod dem sündigen Leben ein Ende bereitet und weil das sündige Leben zum ewigen Tod, zur Verdammnis führen kann.

Einzig Rudolf Rahn erwähnt in seiner Abhandlung über den Totentanz ganz kurz die Todsünden von Unterschächen, offenbar ohne sie selber gesehen zu haben. Interessant wäre es zu erfahren, wer sein Informant war, werden die Bilder doch als «ordinäres, wahrscheinlich aus dem XVII. Jahrhundert stammendes Wandgemälde» beschrieben.²³¹

Die Kühnheit der Darstellungen – etwa der *Luxuria*, der Wollust, mit ihrem entblößten Oberkörper –, aber auch die im Vergleich zur Chorausmalung differenziertere Art der Komposition mit Landschaften und klassischen und südländisch anmutenden Architekturveduten liessen mich nach grafischen Vorlagen suchen, und ich wurde, zumindest was die Figuren betrifft, bei Jacques Callot (1592–1635) fündig, dessen grafisches Werk als Motiv- und Formenreservoir für zahlreiche Künstler diente (Abb. 41).²³² Callots zwischen 1610 und 1620 entstandene Radierungen der Sieben Todsünden verzichten zwar auf einen Landschaftshintergrund, und es sind kleine Teufel, welche die Laster wie böartige Insekten umschwirren und zur Sünde animieren, während sich in Unterschächen der Tod den personifizierten Sünden nähert und sie – wie in den Totentänzen – umschmeichelt oder brutal bedrängt.

Einzelne Aspekte – Haltungen, Kleidung, Farben, Attribute – sind auch unter den betreffenden, allerdings durchgehend weiblich definierten Lasterpersonifikationen in Cesare Ripas «*Iconologia*» beschrieben. Dieses Werk erschien erstmals 1593 in italienischer Sprache, erlebte mehrere Auflagen und diente im 17. und 18. Jahrhundert als Hauptquelle für allegorische Darstellungen, wobei der Text sicher einen grösseren Einfluss ausübte als die schematisierten, etwas hölzern wirkenden Illustrationen. Ripa verarbeitet darin Vorstellungen der Antike, des Mittelalters und der humanistisch neuplatonisch geprägten Renaissance. Bei der Beschreibung der Unterschächener Todsünden soll daher stets ein Blick auf Ripas Werk geworfen werden. Die Inschriften, welche die einzelnen Lasterdarstellungen begleiten, verraten die didaktischen Anliegen des Seelsorgers. Sie stehen aber nicht immer in vollständigem Einklang mit dem Bildinhalt und wirken eher schwerfällig und volkstümlich. Sie stammen vermutlich aus populären Drucken, Totentanzbilderbögen oder Liedflugblättern, möglicherweise hat sie der Auftraggeber auch selber verfasst.

In Unterschächen entspricht die Anordnung der Bilder der in der Gegenreformation üblichen und von den Jesuiten propagierten «*saligia*»-Folge. Im Deckenspiegel vorne haben wir *Superbia*, den Stolz. Es folgt liturgisch rechts (also links vom Betrachter) im Zwickel über dem Fenster *Avaritia*, der Geiz, die Habsucht, und ihr gegenüber *Luxuria*, die Wollust. Hinten erkennt man im zweiten Deckenspiegel *Invidia*, den Neid, in den Zwickeln *Gula*, die Völlerei, und *Ira*, den Zorn. *Acedia*, die Trägheit, erscheint in einem Queroval an der Giebelseite über der Türe. Als gelehrter Je-

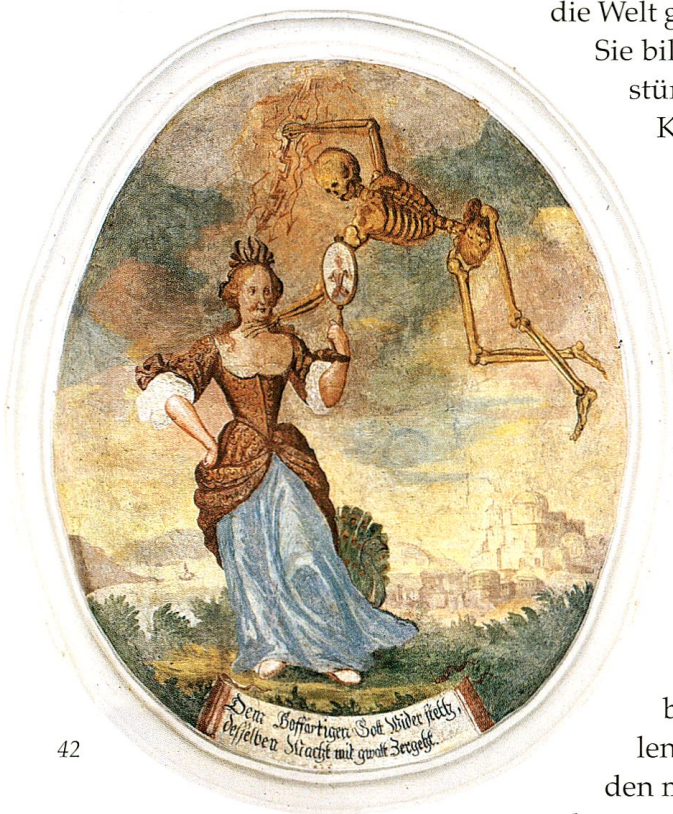
suitenschüler versuchte Pfarrer Arnold jedoch, das Programm zusätzlich zu strukturieren. Die Deckenspiegel sind den beiden Sünden vorbehalten, die ihren Ursprung im Paradies haben: Superbia (Stolz) und Invidia (Neid). Aus Stolz ass Adam die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis, weil die Schlange versprach, er werde dann sein wie Gott. Die Schlange aber, durch die der Tod in die Welt kam, war neidisch auf das Glück der ersten Menschen. Diese beiden Laster führen auch die mittelalterliche «siiiagl»-Reihe an. Die Zwickel über den Fenstern der Evangelienseite widmen sich den beiden einzigen männlichen Lasterpersonifikationen, der Avaritia (Habsucht, Geiz) und der Ira (Zorn). Beiden widmete Fulvius Fontana in der Volksmission von 1705 eine eigene Predigt.²³³ Die liturgisch mindere, linke Seite vereinigt und betont die beiden fleischlichen Sünden, Luxuria (Unkeuschheit) und Gula (Unmässigkeit), die voneinander abhängig sind. Sie nimmt also Aspekte der Lasterreihe Cassians und der «siiiagl»-Folge Gregors des Grossen wieder auf.

Superbia

Den Anfang macht im Deckenspiegel vorne beim Chor die Superbia, der Stolz (Abb. 42).²³⁴ Sie ist die älteste der Sünden, schon Luzifer und Adam waren ihr verfallen. Durch sie sind der Tod und die Verdammnis in die Welt gekommen, aus ihr werden alle andern Sünden geboren.

Sie bildet die Wurzel oder den Stamm des Lasterbaumes, sie stürmt in den Psychomachia-Illustrationen als Erste in den Kampf. Wie alle personifizierten Laster tritt sie in der Regel als weibliche Gestalt auf, die durch Attribute der Eitelkeit und Prunksucht gekennzeichnet ist. Nur wenn der Akzent auf der sündigen Absicht liegt, sich über Gott zu erheben, wenn die Machtgier betont wird, ist der Stolz als Mann dargestellt.

Ripa beschreibt Superbia als schöne, in Rot gekleidete Frau, die als Königin der Laster eine Krone trage und sich durch die Attribute Pfau und Spiegel charakterisiere.²³⁵ In Unterschächten steht sie selbstbewusst und verführerisch in der freien Landschaft. Sie trägt im Unterschied zu Callot, der die Mode seiner Zeit berücksichtigt, über einem blauen Rock ein dekolletiertes, eng tailliertes, rotes Oberkleid, das sich über den Schenkeln bauscht. Entblösste Unterarme und das offen auf die Schultern fallende Haar steigern ihre sinnliche Ausstrahlung. Schon in den mittelalterlichen «Moralitys» galten reiche, üppige Kleider, vor allem Kleider nach der neusten Mode, als Zeichen der Sünde, und auch der mittelalterliche Prediger Johannes Geiler von Kaysersberg (1455–1510) ereifert sich über die Sündhaftigkeit des De-



42

42 Superbia, der Stolz, die Eitelkeit

kolletés. Schöne Kleider charakterisieren also die Superbia, die in sich selbst verliebte Eitelkeit, aber sie verführen auch andere zur Augenlust und Ausschweifung.²³⁶ Auf unserem Bild stützt Superbia den einen Arm fast provokativ auf die Hüfte, in der andern Hand hält sie den Spiegel, das alte Symbol der Selbsterkenntnis, aber auch der Hoffart und der Vanitas. Er verweist auf die Vergänglichkeit von Jugend, Schönheit und Macht.²³⁷ Der prüfende Blick zeigt ihr nicht – wie sonst seit dem Spätmittelalter so häufig – einen grinsenden Totenkopf, sondern ihr eigenes, nicht spiegelbildlich wiedergegebenes Konterfei. Wie Flammen wirkt ihr Diadem. Der Tod fliegt herbei, entlädt seine Blitze, die wohl den Zorn Gottes meinen, auf ihrem Haupt und legt seine Knochenhand würgend um ihren Hals. Der Glaube, dass Krankheiten durch negative Kräfte verursacht würden, ordnete jeder Todsünde ein bestimmtes Organ zu. In mittelalterlichen Schriftquellen greift Superbia das Herz, aber auch den Kopf an, der mit dem Wahnsinn in Verbindung gebracht wurde. Es sind jedoch kaum Bildquellen bekannt, die den Einfluss der Laster auf einzelne Körperteile darstellen.²³⁸ Auch in Unterschächen ist es fraglich, ob Blitze auf das Haupt den überheblichen Wahnsinn des Stolzes symbolisieren. Neben Superbia, halb verdeckt, aber ziemlich genau in der Bildachse wie der Spiegel, präsentiert sich der Pfau. Er gilt seit der Spätantike, im Physiologus, in den mittelalterlichen Bestiarien und in der Emblematik der Renaissance, in barocken Bildern und in Fabeln, als Sinnbild für Schönheit und Hochmut.²³⁹ Franzosen, Italiener und Spanier haben von seinem Namen «pavo» das Verb «se pavaner», «pavoneggiarsi» und «pavonearse» abgeleitet, was «stolzieren», «grosstun» heisst. Weniger vordergründig, weniger bekannt und auch hier in Unterschächen sekundärer Art ist seine Bedeutung als Vergänglichkeitsallegorie. Die auffallend hässlichen Füße unter dem glänzenden Gefieder sollen nämlich den Betrachter an sein ebenfalls nicht prächtiges Ende erinnern. Wie der Spiegel mahnt auch er zur Selbsterkenntnis und moralischen Umkehr: So wie er aufschreit, wenn er seine Füße sieht, so soll der Mensch beim Anblick seiner Sünden zu Gott schreien und sein Unrecht hassen wie der Pfau seine Füße, lehrt der Physiologus.²⁴⁰ Auch ein illustriertes Flugblatt des 17. Jahrhunderts, das «Speculum Bestialitatis, Das Ist: Der unvernünfftigen Thier: oder Narrenspiegel / darinnen sich ein jeder nach seinem Gefallen stillschweigend beschaw'n kan», hält beide Bedeutungen fest: «Der Pfaw der ihm sein Schoen zumist / Ein Spiegel er / der Hoffart ist / Wann einer allein oben schwimt / Seiner Gaben sich ubernimt. / Schaw an die Füß / das End sihe an / So wirst die Flügel fallen lahn».²⁴¹

Der Text in Unterschächen spricht nicht über die Eitelkeit und Prunksucht der Frau, sondern von der Machtgier des Mannes, die Gott vernichtet: «Dem Hoffärtigen Gott Wider steth, / desselben Macht mit gewalt Zergeht.»



Liturgisch rechts – also links vom Betrachter – folgt in der Stichkappe über dem Fenster Avaritia, die Habsucht, der Geiz (Abb. 43).²⁴² Neuere Forschungsarbeiten, die sich mit dem wirtschaftlichen und sozialen Wandel, der wachsenden Bedeutung der Geldwirtschaft, dem Fegfeueglauben und den zunehmend merkantilistisch geprägten Jenseitsvorstellungen befassen, weisen nach, wie ihre Bedeutung im hohen und späten Mittelalter sprunghaft anwuchs.²⁴³ Vielleicht ist das mit ein Grund, dass sie an die zweite Stelle unmittelbar hinter dem Stolz aufrückte, ja in einzelnen Werken sogar den Stolz verdrängte. Die Habgier ist im 13. Jahrhundert die Sünde des Wucherers, der ohne zu arbeiten sogar noch im Schlaf Gewinne erzielt, was gegen das Gebot Gottes verstösst «Im Schweisse deines Angesichtes sollst du dein Brot verzehren» (Gen 3, 19). Er ist faul, er lässt das Geld für sich arbeiten, ein nach mittelalterlichem Empfinden unnatürlicher Prozess, der einem

Diebstahl am Eigentum Gottes gleichkam.²⁴⁴ Schon in der romanischen und der gotischen Kathedralplastik presst der Wucherer oder der männlich personifizierte Reichtum (Dives) den Geldbeutel an sich, während er von Dämonen gepackt wird. Die mittelalterliche Literatur unterscheidet zwischen der Habgier, welche Reichtümer hortet, und dem Geiz, der gegen die Nächstenliebe verstösst. In der bildenden Kunst dagegen tritt Avaritia fast ausschliesslich als Habsucht – häufig in Gestalt eines reichen Mannes – auf, der von Schätzen umgeben ist, in Münztruhen wühlt oder den Geldbeutel umklammert.

In den Moraltraktaten finden zwei Eigenschaften der Avaritia besondere Berücksichtigung: die rastlose Unersättlichkeit und die Verblendung des Geizigen. Seine Augen sind daher finster. In einer Miniatur einer «Somme le Roi»-Handschrift aus dem 15. Jahrhundert trägt er eine Brille, die weibliche Personifikation im Todsündenzyklus (1510) des Hans Burgkmeier (um 1550– vor 1562) eine Augenbinde. Rastlosigkeit und ewige Geldsorgen lassen den Geizigen nicht schlafen. In der Hölle besteht seine Strafe darin, entweder ununterbrochen Geld hinunterzuwürgen oder das unrechtmässig Erworbene dauernd auszuspucken.²⁴⁵ Schon im Mittelalter war man der Ansicht, dass der Geiz besonders alte Menschen gefährde. Im 16. Jahrhundert setzte sich der Topos der greisen Avaritia endgültig durch. Nach Ripa ist der Geiz alt, weil er vor allem unter den Alten regiert, bleich, mager, weil



43 *Avaritia, der Geiz, die Habsucht*

ein unersättlicher Hunger nach noch mehr an ihm nagt. Er geht schlecht gekleidet wie ein Bettler einher, weil seine Knausrigkeit nicht nur die andern, sondern auch ihn selber betrifft. Er konzentriert sich ganz auf sich selbst und ist blind, weil er die Not der andern nicht sieht und dadurch gegen das Gebot der Nächstenliebe verstösst. Er bringt viele andere Sünden hervor, wie Grausamkeit, Zwietracht, Undank. Und immer trägt er einen grossen Geldbeutel.

In Unterschächen trippelt in freier Landschaft in kleinen Schritten ein alter Mann. Weiss ist sein Bart und spärlich sein Haupthaar. Den Kopf hält er leicht gesenkt, die Augen wirken blicklos, als wären sie blind. In den Armen hält er, liebevoll und ängstlich an sich gepresst, einen Sack. Der Tod eilt herbei, legt ihm die Hand auf die Schulter und überreicht ihm die Todesbotschaft. Ein Sarg und die Ruinenarchitektur am linken und ein spärlich belaubter Strauch und ein Grabstein am rechten Bildrand betonen das Altwerden, das Sich-zu-Ende-Neigen. Als Attribut ist dem Greis eine nicht ganz klar zu definierende Tierfigur, vielleicht eine Kröte (vgl. Anm. 228) oder ein Bär, zugesellt. Sie liegt im Hintergrund und wirkt klein, als hätten Auftraggeber und Maler Mühe gehabt, eine passende grafische Vorlage zu finden. Zwar wird schon im «Hortus deliciarum» (1170–1180) der Äbtissin Herrard von Hohenburg Avaritia von Fuchs und Löwe gezogen und von sechs anderen Tieren, unter anderem dem Bären, umkreist. Der Bär begleitet jedoch auch andere Hauptsünden, wegen seiner Gier nach süssem Honig, die ihn auch in die Grube der ewigen Verdammnis tappen lässt, vor allem die Luxuria (Wollust). Er ist wegen seiner Kraft auch das Attribut der Ira (Zorn), wegen seiner Langsamkeit der Acedia (Trägheit).²⁴⁶

Den Todesboten kennen wir aus der Totentanztradition. Er überreicht in Holbeins berühmter Holzschnittfolge «Bilder des Todes» dem Kardinal die Todesbotschaft, bei den Innerschweizer Totentänzen in Wolhusen ebenfalls dem Kardinal, in Emmetten dem König.²⁴⁷ Auch der Text scheint aus dem Umfeld der Totentänze zu stammen und beruht auf einer Wechselrede zwischen dem Tod und seinem Opfer, das nun plötzlich bereit ist, sein geliebtes Geld gegen Leben zu tauschen: «Des (...) Wexel Brieff bring ich dir: / Andren das Gelt, s: Leben Lass mir. Rom. 5.»²⁴⁸

Gemäss der «saligia»-Reihe folgt in der Stichkappe über dem Fenster liturgisch links die Luxuria, die Wollust, die Unkeuschheit (Abb. 44).²⁴⁹ Ripa beschreibt sie wie folgt: Sie ist eine junge, schöne Frau; ihr Körper ist fast vollständig nackt, nur eine farbige Draperie erhöht die Augenlust; auch ihr verführerisch gelocktes Haar verleitet die Seele des Menschen, alle Tugenden zu vergessen und den Weg zur Hölle einzuschlagen; ihre unstillbare Gier nach Sexualität lässt sie die Gesetze der Natur und der göttlichen Ordnung verachten; darum hält sie in der Hand ein Rebhuhn, Symbol der unmässigen Libido.²⁵⁰ Die Nacktheit gilt in der christlichen Kunst oft als Zei-



44 Luxuria, die Wollust

chen der Unzucht. Sie definiert die Frau als Verursacherin der Sünde, als Verführerin, und im Zusammenhang mit Eva als «causa mortis». Sexualität und hiermit die Frau werden zum Hindernis für den Mann auf seinem Weg zu Gott.²⁵¹ Luxuria in der Gestalt der nackten Frau gefährdete die frühen Mönchsgemeinschaften, quälte den hl. Antonius Eremita, sie versucht in der Visionen- und Exempelliteratur, in den Sagen und Märchen den Mann vom rechten Weg abzubringen. Illustrationen in mittelalterlichen Beichttraktaten, in der «Speculum»-Literatur und den Stundenbüchern stellen die Unzucht in Gestalt einer eitlen, herausgeputzten und geschminkten Frau in aufreizender Garderobe oder mit entblösten Körperteilen dar, die vor einem Spiegel sitzt oder sich intensiv der Körperpflege widmet. Daneben wird sie durch ein sich umarmendes oder küssendes Paar, durch Amor, Frau Minne oder – seit dem Spätmittelalter – durch den Liebesnarr verkörpert, der auf die versklavende Wirkung dieser Sünde verweist.²⁵²

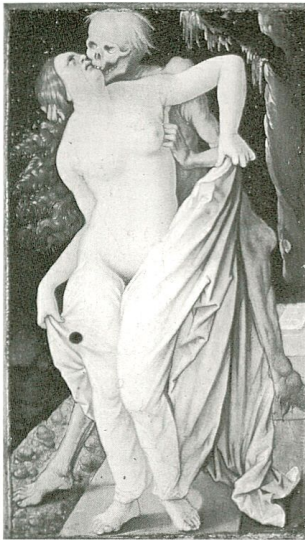
Stolz und verführerisch steht Luxuria auch in Unterschächen in freier Natur. Oberkörper und Beine sind entblösst, lediglich ein Tuch umschmeichelt schwungvoll ihren Leib und bedeckt den Arm, den sie sich in die Hüfte gestemmt hat. Lockiges Haar ringelt sich auf ihren Schultern.²⁵³ Vom hellen Himmel heben sich provozierend der nackte, aufwärts gebogene Arm und der Vogel ab, den sie in der Hand hält, ebenso die gekrümmten Hörner des Ziegenbocks. Der erhobene Arm und die Hörner sind phallische Symbole, Vogel und Ziegenbock seit jeher Ausdruck eines entfesselten, alle Ordnung sprengenden sexuellen Triebes, einer unersättlichen und unerschöpflichen Potenz, was in unserem Sprachgebrauch weiterlebt in Verben wie «vögeln» oder der Bezeichnung «Bock», «Saubock». Schon in Reliefskulpturen des 13. Jahrhunderts erscheint diese Todsünde als nackte, junge Frau, die auf einem Ziegenbock reitet. Das Motiv stammt aus der Antike, wo Aphrodite öfters auf einem Ziegenbock sitzend dargestellt ist. Seit Hrabanus Maurus (um 780–856) kommt es – ins negativ Moralisierende gewandelt – in der christlichen Literatur und seit dem Spätmittelalter auch in der Kunst vor.²⁵⁴ Als Planet ist der Luxuria die Venus zugeordnet.²⁵⁵ Die weltliche Liebe hindert die Seele, sich zu Gott aufzuschwingen, wie Geiler von Kaysersberg in seinem «buoch arbor humana» von 1521 festhält: «dz gotzfögelin ist gefangen mit dem leim dieser weltlichen liebe, als lust, reichtumb, eer; mit denen dingen ist die seel gehindert, das sie nit mag

über sich fliegen». Der Tod hat sich der Frau genähert, legt ihr den Arm um die Schulter. Zärtlich scheint er ihr etwas ins Ohr zu flüstern oder vielleicht auch wie im Liebesspiel leicht zuzubeissen, während er gleichzeitig brutal mit einem Dolch zusticht.

Dieser Dolch in der nackten Brust erinnert an die Lukretia-Bilder, wie wir sie vor allem aus der Kunst der Renaissance und des Manierismus nördlich der Alpen kennen, denken wir an Lukas Cranach den Älteren (1472–1553). Livius (um 59 v.–17 n. Chr.) überliefert die Geschichte der Lukretia.²⁵⁶ Sie war die Gattin des Lucius Tarquinius Collatinus, die sich erdolchte, nachdem sie von einem andern Mann entehrt worden war. Lukretia galt als Personifikation der christlichen Tugend der Keuschheit, Reinheit und ehelichen Treue, erscheint aber in diesen Darstellungen in einer ambivalenten, stark erotisch gefärbten Ausstrahlung, vibrierend zwischen den Polen von Sexualität und Tod, Lust und Grauen. Die gleichespannungsgeladene Aussage finden wir auch im Topos «Tod und Mädchen». Das Motiv ist ebenfalls vor allem in der Kunst der Renaissance und des Manierismus nördlich der Alpen verbreitet, wo die Tradition der mittelalterlichen Todesdarstellungen in Gegensatzpaaren nicht nur weiterlebte, sondern auch eine Steigerung erfuhr. Die Konfrontation von Leben und Tod wird im 16. Jahrhundert pointierter, brutaler. Besonders eindrücklich ist dieses optische Aufeinanderprallen von blühendem Fleisch und stinkender Verwesung im Gegensatzpaar «Tod und Mädchen».²⁵⁷ Neben dem Vordergründigen, Schockierenden hebt Gert Kaiser in seinem Buch «Der Tod und die schönen Frauen» einen weiteren Aspekt hervor. Beide, das Mädchen und der Tod, sind für das Überleben der Menschheit von ausschlaggebender Bedeutung – die Frau gibt Leben weiter, der Tod schafft den dazu notwendigen Platz. Zusammen garantieren sie die Weiterexistenz der Menschheit.²⁵⁸

Niklaus Manuel (1484–1530) zum Beispiel, dem wir den berühmten Berner Totentanz verdanken, bringt den Gegensatz «pralles Leben – hässliche Zersetzung» und gleichzeitig die Einheit von Sexualität und Tod in mehreren Zeichnungen, Drucken und Bildern qualitativ und krass zum Ausdruck.

Auf einem Gemälde von 1517 in Clair-obscur-Manier küsst eine junge Frau hingebungsvoll ihren Liebhaber, den Tod, einen halb verwesenen Söldner. Er greift ihr unter den Rock. Er ist hier nicht das Werkzeug Gottes, das einen fest umrissenen Auftrag im Heilsgeschehen zu erfüllen hat, er handelt in eigener Kompetenz, lustvoll und obszön. In einer Silberstiftzeichnung im «Musterbuch für Flachmaler» schlüpft er dem Mädchen unter den Rock, dessen prachtvoll Haar, Symbol der Sexualität, in flammenartigen Locken den Bildhintergrund füllt. Das Mädchen ringt die passiv erhobenen Hände, setzt sich aber ebenfalls nicht nachhaltig zur Wehr.²⁵⁹



45 Das Spannungsfeld «Sexualität und Tod» kommt in Darstellungen des Bildpaares «Tod und Mädchen» in besonderer Weise zum Ausdruck. (Hans Baldung Grien, 1529)

Ira

Gert Kaiser betont zwei Aspekte. Trotz der Grausamkeit des Gegensatzes – junge Frau und Kadaver – falle auf, dass das Mädchen sich kaum je gegen den Tod wehre, in der Literatur und in der Kunst gäbe es sich ihm über Jahrhunderte mehr oder weniger widerstandslos hin, oft würden sich Liebesrausch und Todesekstase vereinen.²⁶⁰ Andererseits könne sich Sexualität und Tod mit Gewalt und Vergewaltigung verbinden. Ebenso lüstern wie bei Niklaus Manuel nähert sich der Tod im Bild von Hans Baldung Grien (1484/85–1545) der Frau, die in ihrer Qual den Blicken des Betrachters nackt und schutzlos ausgeliefert ist. Er greift ihr ins schöne, lebendige Haar, bohrt seine Finger in ihr helles Fleisch, dreht ihren Kopf gewaltsam und beisst zu, halb zärtlich, halb brutal, ganz ähnlich wie bei der Luxuria in Unterschächen (Abb. 45).²⁶¹

Nach alter biblischer Tradition ist es die Frau, die zur Sünde anstiftet. Sie ist daher der mindere, der schmutzigere Teil der Menschheit. Kirche und Staat versuchten immer wieder, die der Frau zugeschriebene, naturhafte Sexualität zu zähmen und in die geordneten Bahnen der Ehe zu lenken.²⁶² Auch in der Luxuria von Unterschächen vereinen sich Sexualität, Verführung und Gewalt, Vitalität und Tod, Schrecken und Lust und konkurrieren den didaktischen Gehalt, der Abkehr von der Sünde und Gedanken an den Tod predigt. Umgekehrt gesagt: Der belehrende Inhalt gestattet dem frommen Betrachter einen ausgiebigen, voyeuristischen Blick auf ein erotisches Bild. Auch der Text spricht die uralte Verbindung von Sexualität und Tod an: Der Tod zerschneidet das irdische Band zwischen Mann und Frau, beendet die von Kirche und Gesellschaft geduldete Geschlechtlichkeit in der Ehe und zieht die junge Schönheit in sein ehebrecherisches Bett, ins Grab: «Die Ehe ich scheid, ich bin dein Man, / Zü mir ins grab lig Jünge dann.»²⁶³

Auf der liturgisch rechten, dem Mann vorbehaltenen Seite erscheint neben der als Greis personifizierten Avaritia Ira, der Zorn (Abb. 46).²⁶⁴ Jung sei der Zorn, schreibt Ripa, weil die Jugend ihm und der Rache leicht verfällt: Sein Gesicht sei rot wie jenes des Cholerikers in der Temperamentenlehre des Aristoteles, die Nüstern geöffnet, die Augen blutunterlaufen, der Mund schäumend, die Kleider rot und schwarz.²⁶⁵ Ira untersteht dem Planeten Mars, der sich mit dem griechischen Kriegsgott verbindet.²⁶⁶ Als Krankheiten sind ihm Tobsucht, Schlaganfall und Milzschwellungen zugeordnet, sein charakteristisches Element ist das Feuer.²⁶⁷ Die mittelalterliche Literatur verknüpft Ira oft mit Invidia, dem Neid. Beide gelten als Töchter des Teufels und der Superbia (Stolz), beide geben sich der Verleumdung und der Rachsucht hin. Ira, der Zorn, entfernt den Menschen von sich selber, was sich nicht nur für die andern, sondern auch für den Sünder selber tödlich auswirken kann. Den mittelalterlichen Sündentraktaten zufolge entsteht aus der üblen Nachrede Streit, der zur Rache führt und in ohnmächtiger Wut,

Mord und Totschlag endet. In ihr verzehrt sich der Zornige, magert ab, begeht Selbstmord. Üblicherweise wird Ira im Mittelalter als Mann dargestellt, der sich ersticht. Die rachsüchtige Verzweiflung drückt sich jedoch auch in der Mimik und der Gestik aus, in verkniffenen Gesichtszügen und im Raufen der Haare.

Schon in mittelalterlichen Traktaten gilt der Krieg als logische Folge des ungebührlichen Zornes. Bilder der personifizierten Ira in kriegerischer Aufmachung tauchen im 14. Jahrhundert auf, häufen sich jedoch erst im 16. Jahrhundert.²⁶⁸ Bei Callot wie in Unterschächen ist Ira als junger Krieger in der Tracht eines römischen Legionärs dargestellt. Er greift an, unterstützt von seinem Attribut, dem Löwen, Haar und Mantel flattern, der Mund ist aufgerissen. Er schwingt das Schwert, und im Ungestüm des Angriffs vergisst er, sich selbst mit dem Schild zu schützen. Er scheint nicht gemerkt zu haben, dass sein Angriff ins Leere läuft, dass sein wirklicher Gegner neben ihm steht und das Gewehr auf seine ungepanzerte Brust richtet. Der Löwe, dessen Deutung variiert, verbindet sich seit der Antike mit dem Element des Feuers und dem Temperament des Cholerikers. Im Alten Testament gilt der König der Tiere als Sinnbild der Kriegstüchtigkeit des Volkes Israel.²⁶⁹ Boethius verbindet das Zähneknirschen des Zornigen mit dem Wesen des Löwen.²⁷⁰ Konrad von Megenberg (um 1309–1374) attestiert ihm in seinem

«Buch der Natur» eine «haïze nâtûr».²⁷¹ Der Löwe erzürne zwar nicht unbedingt leicht, aber wenn er beleidigt sei und rasend werde, «sô zerreizt er den zornmacher zemâl».²⁷² Das «Speculum Bestialitatis» vermerkt zum Löwen: «Der hat eins rechten Löwen Gmüt / Der durchauss bey sich hat kein Gmüt / Sein Zorn den kan niemand stilln / Und thut stets wie ein Löwe nur brülln. / Sein Zorn damit er stets durchgeht / Zeigt an sein Bestialität».²⁷³

Wie Pater Fulvio Fontanas Predigt «Von der Raachgirigkeit» anlässlich der Volksmission von 1705 verurteilt die Inschrift den Rachedurst des Zornigen: «Lass ab von Zorn, Betrachte mich; / Gott (...) die Raach: dich erschieß ich. Rom. 12».²⁷⁴ Paulus fordert im Kapitel 12 des Römerbriefs die Einordnung in die Gesellschaft und den Verzicht auf die eigene Rache: «(...) sinnet danach, besonnen zu sein», «Rächt euch nicht selbst, Geliebte,

46 Ira, der Zorn



46

sondern gebt Raum dem Zorngericht (Gottes); es steht geschrieben: «mein ist die Rache» (Deut 32, 35)».

Neben der Luxuria, der Wollust, und in enger Beziehung zu ihr steht die zweite der fleischlichen Sünden, Gula, die Unmässigkeit (Abb. 47).²⁷⁵ Wohl keine andere Todsünde ist in der mittelalterlichen Literatur und Kunst so realistisch und drastisch dargestellt worden wie die Völlerei und Trunksucht. Sie ist die Todsünde jener, die das Wirtshaus zur Wohnstatt und den Bauch zu ihrem Gott erkoren haben. Bilder von fröhlichen Tischgesellschaften zeigen auch die Folgen des Übergenusses: Schwanken, besinnungsloses Hinfallen, Erbrechen, Urinieren, Streit, Schlägereien, Mord. Sozialer Abstieg und Armut begleiten die Unmässigkeit. Die verarmte Gula ist schlecht gekleidet, so etwa in Sebastian Brants

(1457–1521) Narrenschiff von 1494, wo im Kapitel 16 «Von der Völlerei und Prasserei» der Narr keine Schuhe trägt und ein Bein entblösst hat: «In künftige Armut billig fällt / Wer Völlerei stets nachgestellt».²⁷⁶ Personifizierte Gula-Gestalten zeigen eine halbnackte Frau mit einer Keule oder grossen Fleischstücken, dicke Säuer mit Trichter, Schale oder Trinkkrug. Ihr Tierattribut, das Schwein, begleitet sie in der Literatur und Kunst von den mittelalterlichen Sündenprozessionen bis zu den moralisierenden Traktaten des 19. und 20. Jahrhunderts.²⁷⁷ Schon Boethius sagt: «Von den Sünden der schmutzigen Sau wird er gefesselt», und das «Speculum Bestialitatis»

umschreibt treffend das Tierisch-Triebhafte dieser Sünde: «Gulo Vielfrass zeigt an die Leut / Welche tränckt Unersättlichkeit / Die ihren Hunger nimmer stilln / Ihr gröste Sorg den Bauch zu füllen. / Der Bauch ihr Gott dem thun sie gebn / Führen ein bestialisch Leben».²⁷⁸

Widerlich ist die Beschreibung der Gula bei Ripa: Sie sei fett und schlecht gekleidet, der Bauch sei nackt und der Gesichtsausdruck roh.²⁷⁹ In Unterschächten steht sie breitbeinig in einer Landschaft mit klassischen Architekturveduten und einem Weinberg. Ihre Kleidung wirkt unordentlich. Oberkörper, Arme und Beine sind halb entblösst, wohl um die Verbindung mit Luxuria, der Unkeuschheit, aber auch ihren sozialen Abstieg in Gleichgültigkeit und Armut anzudeuten. Ihr Gesicht ist dick. Fast verliebt und leicht blöd blickt sie auf den Kelch, den sie – in einer ähnlichen Bewegung wie Luxuria den Vogel – erhoben hat, als wollte sie jemandem zuprosten. Doch der Tod, der sich ihr von hinten nähert, wird ihn ihr entwenden und ihr dafür



47

47 Gula, die Völlerei

sein Glas, das nicht süßen Wein, sondern einen Totenkopf enthält, in die Hand geben. Gula, die Völlerei, hält einen Schinken oder eine Keule. Ihr Tierattribut, das Schwein, hat sich schon so überfressen, dass es kotzt. Wer sich der Unmässigkeit in Essen und Trinken ergibt, verfällt auch rasch dem Tod, wie die Inschrift warnt: «Bachus Verzert s;guet Frisst ss Leben: / Wisch s:Maul, dich mir Müest ergeben. Job. 21». In diesem Kapitel bezweifelt Hiob die übliche Vergeltungslehre, dass der Gute belohnt und der Schlechte bestraft werde, da es den Sündern offensichtlich besser geht als den Gerechten: «Der eine stirbt in vollendetem Glück, vollkommen sorglos und ruhig; seine Eingeweide strotzen von Fett, und das Mark seiner Knochen ist üppig genährt» (Hi 21, 23–24).

Invidia

Im hinteren Deckenspiegel erscheint vor kargem Hintergrund Invidia, der Neid, die Eifersucht (Abb. 48).²⁸⁰ Nicht unbedingt auf den ersten

Blick erkennt man, dass es sich um eine Frau handelt: Halb nackt ist sie, mager und knochig. Ihre Brüste hängen schlaff herab,

und ihr Gesicht ist voller Schwären. Schlangen ringeln sich wie bei Medusa in ihrem unordentlichen Haar, eine Schlange windet sich auch um ihren Arm. Gierig stopft sie etwas in den Mund. Sie eilt, doch der Tod

bremst ihren Lauf. Sein langer Knochenarm drückt sie an der Schulter zurück, mit der andern Hand hält er ihr seinen Trunk entgegen. Wie hypnotisiert starrt Invidia auf die Schlange, die aus dem Glas

des Todes züngelt. Auch ihr Tierattribut, die magere Hündin, schreckt angesichts des Todes zurück. Ganz ähnlich liest sich die Beschreibung bei Ripa: Sie gelte als alte Feindin der Tugenden,

ihr Körper sei ausgetrocknet, ihre Brüste nackt und von Schlangen umwunden, ihr Blick scheel. Ihr Kleid sei ärmlich, weil vor allem die niederen Volks-

schichten dem Neid verfielen; die Schlangen im Haar würden die schlechten Gedanken symbolisieren, das Gift, die Verleumdung, die von ihr ausgingen, und wenn

sie etwas in den Mund stopfe, oft ihr eigenes Herz, so sei das ein Zeichen dafür, dass sie durch ihre Bosheit und Gehässigkeit

letztlich nicht den anderen, sondern sich selber schade. Gelbsucht plage den Neid.²⁸¹ Das Textfragment bezieht sich auf die Schlange des Sündenfalls, die den Tod in die Welt brachte: «(...) aüs Adams Schlang bringt es dir; / (...) den Todt nim von mir. gen.» (Gen. 3).

Die Missgunst hat wie der Stolz, der auf dem vorderen Deckenspiegel dargestellt ist, ihren Ursprung im Paradies, wo das Glück der ersten Menschen den Neid des Teufels entfachte.²⁸² «Des Teufels Neýdt vnd List der

48



48 Invidia, der Neid, die Eifersucht

Schlang / Dem Todt hat geben den Eingang / Der Eva Rath und Adams That / in die erst Sünd verwilliget hat», verkündet die Sündenfallszene am Anfang des Emmetter Totentanzes.²⁸³ Von alters her gehört die giftige Schlange zu den Tierattributen der Eifersucht. Schon bei Ovid ernährt sie sich von Schlangen.²⁸⁴ Auf einem Holzschnitt von Georg Pencz (um 1500–1550) von 1535 beißt eine Schlange der personifizierten Todsünde ins Bein und bringt sie durch ihr Gift zu Fall.²⁸⁵ Schlangen winden sich in der Renaissance-Grafik um Schultern, Arme oder im Haar der Invidia. Die Eifersucht verstösst wie Avaritia, der Geiz, in besonderem Mass gegen die Nächstenliebe. Daher ist auch sie mit Blindheit geschlagen. In Giotto's (um 1266–1337) Sündenzyklus in der Arena-Kapelle in Padua (1304) kriecht eine Schlange aus ihrem Mund und richtet sich gegen ihre Augen.²⁸⁶

Zur Schlange gesellt sich der Hund als weiteres wichtiges Begleittier der Missgunst. Er ist zwar seit der Antike wegen seiner Anhänglichkeit und Treue eher positiv charakterisiert und begleitet als Attribut die Tugend der Treue, aber auch das Laster Ira (Zorn). Was allgemein von der Schlange gilt, verkörpert bei Boethius auch die Zunge des Hundes: Bosheit und Intrige der Neider.²⁸⁷ Meistens trägt der Hund einen Knochen, den er, obwohl er

satt ist, keinem andern überlässt. Auf einem gotischen Fresko in Villafranca Sabauda (15. Jh.) im Piemont nagt Invidia, die auf einem Hund reitet, selber an einem Knochen. Meistens ist der Kampf um den Knochen jedoch in genreartigen Szenen dargestellt, so etwa im berühmten «Todsündentisch» des Hieronymus Bosch (um 1450–1516) im Prado in Madrid, der in den Ecken auch Medaillons mit der Darstellung der «Vier letzten Dinge» enthält.²⁸⁸ Wie das Gift der Schlange, das letztlich dem Neider selber schadet, zeigen Hund und Knochen das Selbstzerfleischende dieser Sünde. Dazu gehört auch das Motiv des Herzens, das sie sich gierig einverleibt. Es kommt schon in Boccaccios «De claris mulieribus» vor und gehört seit dem 16. Jahrhundert zum gängigen Repertoire der personifizierten Missgunst. Jan David widmet dem Thema im «Veridicus Christianus» (1606) ein eigenes Kapitel unter dem Titel «Plus sibi, quam aliis, invidus nocet» (der Neidische schadet sich selber mehr als den andern) (Abb. 49). Bild und Text erläutern, wie einer, der einen andern mit Neid verfolgt, einem Mann gleicht, der sich selber lähmt und schwer am Kopf verwundet, wie es im Psalm 7, 17 heisst: «Sein Unheil kehrt

49 In ähnlicher Gestalt wie in Unterschüchen tritt Invidia auch in Illustrationen barocker Erbauungsbücher auf. (Jan David: *Veridicus Christianus*, 1606)



49

auf sein Haupt zurück, seine Untat fällt nieder auf seinen Scheitel». Wir sehen Invidia in ganz ähnlicher Gestalt wie in Unterschächen: barfuss, schlecht gekleidet, mit nackten, mageren Brüsten, wirrem Haar, hässlichem Gesicht. Sie stopft ihr Herz in den Mund. Dazu gehört der Kommentar des hl. Hieronymus: «O Neid, du beissest als erstes dich selber». Die Eifersucht könne mit einer Schere verglichen werden, weil diese auf sich selber beisst und sich dadurch abnützt. Der Kirchenvater Basilius sage, der Neid sei die Waffe des Teufels, mehr noch, der Neid mache den Teufel erst zum Teufel. Die Missgunst des Teufels sei wie die Schlange, die Unfriede und Verderbnis in den Erdkreis hineintrug und den Tod mit sich zog – hübsch dargestellt durch den Apfel im Maul der Schlange und den Schädel, der auf einem am Schwanz angebundenen Tablett liegt. Die bösen Folgen der Invidia werden am Beispiel von Kain gezeigt, der neidisch war, dass Gott das Opfer Abels gnädig annahm, und der sich dadurch zum ersten Mord verführen liess.²⁸⁹

Die personifizierte Sünde kann sich – wie wir es bei Luxuria und Superbia gesehen haben – als leibliche Schönheit zeigen, als «pulchritudo carnalis», die zur Sünde verführt. Sie kann aber auch – wie Invidia – durch ihre «deformitas carnalis», durch ihre Hässlichkeit, auf den sündigen Zustand der Seele verweisen. Als besondere Verunstaltung erwähnt die theologische Literatur das Heraustreten der Augen. Sie charakterisieren die Blindheit der Neider, das «non vedere» der Invidia, die es nicht ertragen kann, das Glück der Mitmenschen zu sehen. Das «Speculum Bestialitatis» belehrt: «Der Neid der uberall regirt / am Hund gantz recht wid adumbirt / Sein Zän gantz scharpff die thut er wetzn / Bald disn, bald ein andern verletzn / Gön jedem, was ihm gönnet Gott / so gehörstu nicht unter die Hundsrott».²⁹⁰

Acedia

Das Queroval über der Türe ist der Acedia, der Trägheit, der Faulheit, gewidmet (Abb. 50).²⁹¹ Sie reitet auf ihrem Tierattribut, dem Esel, doch der hat sich niedergelegt, auch er träge und störrisch. Die massige, in schwere Kleider gehüllte Gestalt legt ihre Hände untätig in den Schooss. Ihr Haupt, von einem Schleier bedeckt, ist leicht geneigt. Die Lider sind müde gesenkt, die Gesichtszüge schlaff, teigig. Der Ausdruck wirkt sinnend oder auch leer. Nur der Tod, der neckisch wippend neben ihr sitzt, scheint fröhlich und aktiv zu sein. Er hat der Acedia einen Strick um den Hals gelegt und sie fürsorglich unter seinen Schirm genommen, einen Sonnenschirm, der Helligkeit und Wärme abhält. Der Strick bedeutet nach Ripa, dass die Faulheit den Geist des Menschen fesselt, so dass er nicht mehr fähig ist, zu handeln und gute Werke zu vollbringen; sie sei alt und schlecht gekleidet, weil Trägheit zu Armut führe; Traurigkeit, Tristitia, verwirre ihren Geist. Auch der Esel symbolisiere die Langsamkeit und Schwerfälligkeit ihres Denkens.²⁹²

Bei Cassian stehen Tristitia (Traurigkeit) und Acedia (Trägheit, Faulheit) im Lasterkatalog noch gleichwertig nebeneinander. Bei der endgültigen Ausformung des Todsündenkonzeptes in der Spätantike und im frühen



Mittelalter liegt jedoch der Akzent eher auf der Tristitia, der Traurigkeit, der Verzweiflung. Ihre Hauptopfer sind Kleriker, die an ihrer Berufung und an ihrer Lebensform zu zweifeln beginnen.²⁹³ Dieser Seelenzustand kann – wie bei Ira (Zorn) – zum Selbstmord führen. Die komplizierten seelischen Vorgänge liessen sich nur schwer durch personifizierte Laster darstellen. Acedia wird daher oft durch die Geste des Haareraufens charakterisiert. Seit dem Mittelalter verschiebt sich der Schwerpunkt von der Traurigkeit hin zur Trägheit, die anfänglich nicht primär körperlich verstanden wurde. Sie meinte vielmehr geistige Bequemlichkeit, die den Mönch, den Weltgeistlichen und – seit der Scholastik – vermehrt auch den Laien verführte, die religiösen Pflichten zu vernachlässigen. Doch bald koppelte sich die geistige mit der körperlichen Trägheit: Schlafbedürfnis, schwere Gliedmassen lassen den Sünder am Sonntag im Bett bleiben und halten ihn vom vorgeschriebenen Kirchgang ab. Körperliche Lethargie gehörte deshalb schon im «Miroir de l'homme» (14. Jh.) zu den Haupteigenschaften der Acedia. Mittelalterliche Beichttraktate betonen immer wieder, dass die Trägheit den Menschen zu Ungehorsam gegen die göttlichen Gebote verleite, weil der Faule nicht mehr fähig sei, gute Werke zu tun oder seine Sünden zu beichten.²⁹⁴ Trägheit und Schlaf verhelfen dem Teufel in die Welt. Häufiger als abstrakte Personifikationen charakterisieren genrehafte Darstellungen diesen Aspekt der Acedia: Schlafende Mönche, vor deren Bett der Rosenkranz als Sinnbild für die Vernachlässigung der religiösen Pflichten liegt; ein Teufel, der den Frommen vom sonntäglichen Gottesdienst abhält, ein Motiv, das auch in der Exempelliteratur und in den populären geistlichen Spielen anzutreffen ist; ein schlafender Bauer, eine faule Spinnerin.²⁹⁵ Die Inschrift in Unterschächen erfüllt ihre didaktische Aufgabe und ruft: «Wach aüff, Faülheit, Bessere dich, / Sonst zû Grund Wirst gehen Ewiglich. prov.6». Das

Buch der Sprüche enthält die Warnung vor Müßiggang und trifft ganz gut die Stimmung unseres Bildes: «Wie lange noch, du Fauler, bleibst du liegen, wann willst du dich erheben aus dem Schlaf? Du sagst: «nur noch ein bisschen Schlaf, ein bisschen Schlummer, ein bisschen Hände-Ineinanderlegen, um zu ruhen»» (Spr 6, 6–11).

Das häufigste Tierattribut der Acedia ist der Esel. Während die Bibel dieses Tier positiv als Symbol der Demut wertet, weil es Maria und das Kind auf der Flucht nach Ägypten und Christus am Palmsonntag nach Jerusalem getragen hat, gilt es in der Antike und zum Teil auch im christlichen Mittelalter als faul, störrisch, dumm und geil und begleitet daher auch Luxuria (Wollust). Boethius sagt vom Sünder, dass er träge und stumpf vor sich hinstarre und wie ein Esel lebe.²⁹⁶ Konrad von Megenberg schreibt in seinem mittelalterlichen Naturlehrbuch dem Esel folgende Eigenschaften zu: «aber seine laster sint, daz er unkäusch ist. er ist hinden sterker dan vorn, er hât ainen traegen ganch und ist unvernünfftig».²⁹⁷ Er ist im Mittelalter auch Attribut der Synagoge, des Judentums, das – nach christlicher Auffassung – störrisch die Wahrheit nicht erkennen wollte. Er begleitet in den Lebensalterdarstellungen den Neunzigjährigen, der – für uns unverständlich und grausam – früher Ziel von Spott und Gelächter war. «LXXXX (90) Jar ain esel», heisst es in einem Lied der Klara Hätzlerin von 1471 oder – ebenso erbarmungslos – «Neünzig jar der kinder spott» 1515 beim Dramatiker Pamphilus Gengenbach und in diversen Spruchdichtungen.²⁹⁸

Der Strick, den der Tod um den Hals der Acedia geschlungen hat, weist aber noch auf etwas anderes hin, auf das Bedrohtsein des nachdenklichen, des sinnenden Menschen durch Selbstmord. Bereits in Illustrationen zu verschiedenen mittelalterlichen Werken legt Acedia ihrem Opfer den Strick um den Hals oder trägt eine Schlinge mit sich.²⁹⁹ Acedia verbindet sich vor allem in der Renaissance mit der Melancholia.³⁰⁰ Kurz und notgedrungen vereinfachend müssen wir daher die antike Temperamentenlehre streifen. Die Griechen nahmen an, dass jedes der vier Temperamente von einem der Körpersäfte abhängig sei. Der Melancholie war die schwarze Galle zugeordnet. Nach Aristoteles ist sie bei einer richtigen Mischung nicht unbedingt gefährlich. Sie kann ein Genie hervorbringen, bei falscher Mischung dagegen Wahnsinn und Selbstmord. Zu jedem Temperament gehört zudem ein Planet und zu jedem Planeten eine Gottheit. Die Melancholie erhielt den Saturn, den kältesten und langsamsten aller Planeten. Der Name Saturn verweist auf den römischen Flurgott, darum nimmt er gewisse Aspekte der Fruchtbarkeit, aber auch der erdenhaften Schwere auf. Bei den Griechen aber verband sich der Planet Saturn mit dem Gott Kronos. Durch eine Weissagung erfuhr Kronos, dass seine Nachkommen ihn stürzen würden. Um sich zu schützen, frass er seine Kinder und kastrierte sich selbst. Zu Kronos gesellte sich aus Namensanalogie Chronos, der Zeitgott. Saturn wurde da-

durch zum widersprüchlichsten aller Planeten. Er ist feucht und fruchtbar wie der römische Flurgott und daher der Planet der Bauern, aber auch der Totengräber; er ist langsam und kalt wie ein Greis oder wie der Winter; als kastrierter Kronos ist er unfruchtbar und unheilvoll, weil er die eigenen Kinder frisst; als Zeitgott wird er zum Symbol von Vergänglichkeit und Tod. Im Mittelalter überwiegt seine pessimistische Deutung: Erdschwere ist ihm zugeteilt, Kälte, Alter, Tücke, Trägheit und damit die Todsünde Acedia, Traurigkeit, Stumpfsinn, Verzweiflung, Selbstmord. Die Renaissance erkennt zwar ebenfalls die Gefahren, die von Saturn, der Melancholie und der ihr zugeordneten Acedia ausgehen, doch sie betont die positive Wertung: Saturn gebiert Weisheit, Intelligenz, Genie. Die Renaissancegelehrten legen Wert darauf, Saturnskinder zu sein, sehr wohl im Bewusstsein, dass Genie und Wahnsinn eng beieinander liegen. Die Menschen, die der «vita contemplativa» huldigen, der Meditation, dem Denken und geistigen Forschen, die Philosophen und Mönche, sind von der Melancholia-Acedia, der Schwermut, bedroht. Sie können den Bezug zur täglichen Realität verlieren, sich in ihre Probleme verbohren, sich in Verzweiflung und Wahnsinn stürzen und dem Selbstmord anheim fallen. Nicht umsonst pocht die Regel des hl. Benedikt auf eine vernünftige Mischung von Gebet und Arbeit, «ora et labora». Als Heilmittel gegen die Melancholia-Acedia wird seit dem Mittelalter Musik, frische Luft und Bewegung empfohlen. Auch in der Acedia von Unterschächten kommt, so meine ich, nicht einfach eine gewöhnliche Faulheit zum Ausdruck. Sie scheint in sich versunken zu sein, abgekapselt von ihrer Umgebung, einsam. Ihre körperliche Inaktivität ist durch dieses Nachsinnen, dieses ausschliessliche In-sich-Hineinhorchen bedingt. Dieser Rückzug auf sich selbst kann zur Tristitia, zu jener depressiven Schwermut führen, welcher der Tod den Strick um den Hals legt.

2.4 Die Glasscheiben von Unterschächten

Vielschichtig und eindrücklich präsentiert sich die Ikonografie des Beinhauses von Unterschächten. Durch Bilder und Texte vermittelt sie dem Besucher die katholische Lehre über die «Vier letzten Dinge», Sünde und Strafe, Fegfeuer und gegenseitige Hilfe der Lebenden und der Toten. Ein wichtiger Teil der ursprünglichen Ausstattung fehlt jedoch: die Glasgemälde, die dem Schweizerischen Landesmuseum gehören und im Forum der Schweizer Geschichte in Schwyz ausgestellt sind.³⁰¹ Sie zeigen auf, dass die Wurzel für die Sündhaftigkeit der Menschheit als Ganzes und jedes einzelnen Menschen der Sündenfall ist, dass der Ungehorsam des Urelternpaares, seine Auflehnung gegen Gott, nicht nur den Tod, sondern auch die Zeitlichkeit, das Werden und Vergehen in die Welt gebracht haben. Sünde, Zeit, Ver-

gänglichkeit, Tod, regieren seither das Weltgeschehen und das Dasein jedes Individuums. Das Leben ist vergänglich und eitel – und doch von höchster Bedeutung: Es entscheidet über ewige Seligkeit oder ewige Verdammnis. Für den gläubigen Christen begleitet jedoch die Auferstehungshoffnung den Kampf im irdischen Dasein. Um die seelsorgerischen Anliegen durchzusetzen, um dem Betrachter die Lehre der Kirche auch wirklich einzuhämmern, untermauern Bibelzitate die Aussage der Bilder. Besonders wichtige Heilslehren werden mehrmals wiederholt, um sie tiefer einzuprägen. Es lässt sich daher nicht vermeiden, dass die folgenden Ausführungen immer wieder um die gleichen theologischen Lehrmeinungen kreisen, in verschiedenem Kontext immer wieder die gleichen Aussagen thematisieren.

Bereits 1868 beabsichtigte der Kirchenrat von Unterschächen, einen spätgotischen Schnitzaltar von 1521 und die Glasgemälde des Beinhauses zu verkaufen, falls 400.– Fr. für den Altar und 250.– Fr. für die Scheiben offeriert würden. Im Oktober 1869 ersetzte man die Glasgemälde durch neue Fenster, die 82.– Fr. kosteten. 1870 erhielt der Kirchenrat von den Stimmberechtigten den Auftrag, die Kunstwerke zu den oben genannten Preisen zu veräussern. Beide wurden vom Antiquitätenhändler Anton Aufdermaur in Brunnen erworben. Die Glasgemälde wechselten anschliessend mehrmals den Besitzer. Über den Luzerner Kunsthändler Prell gelangten sie nach Basel zu einem Sammler namens Ringwald-Bölger und später in den Besitz der Familie de Blonay auf Schloss Grandson. Als bekannt wurde, dass sie stückweise verkauft werden sollten – für schweizerische Kabinettscheiben interessierten sich vorwiegend ausländische Kunstliebhaber –, erwarb das Schweizerische Landesmuseum 1952 den ganzen Zyklus.³⁰²

Die Fensterbreite in Unterschächen beträgt ca. 50 cm. Die Glasgemälde sind relativ klein, nur 17 cm hoch und 23 cm breit, und wirken doch monumental.³⁰³ Die Farbgebung umfasst neben Schwarzlot und Silbergelb auch Blau, Grün, Rotbraun und zahlreiche Zwischentöne. Alle sechs sind einheitlich durchkomponiert. Etwas mehr als die obere Hälfte nimmt das Bild ein, das in echt barocker Manier sein didaktisches Programm optisch eindrücklich umsetzt. Gemeinsam ist die Art der Landschaftsgestaltung im Hintergrund: Hügel, Baumgruppen, Städte, Burgen. Vergleichbare Motive lassen sich in der Glasmalerei jener Zeit zuhauf nachweisen. Dennoch ist nicht auszuschliessen, dass der Künstler Anregungen aus der real existierenden Topografie verarbeitet hat, um durch typische Bergformen oder Gebäude die Stellung der Stifter als Landvögte in einem bestimmten Untertanengebiet zu dokumentieren. Darunter flankieren Allianzwappen in rahmenden Blattkränzen einen Inschriftbalken, der das Bildthema erläutert, gefolgt von einem Feld, das Namen und Rang der Donatoren verzeichnet. Es handelt sich um bedeutende Persönlichkeiten aus den führenden Urner Magistatengeschlechtern, die Pfarrer Arnold als Geldgeber gewinnen konnte.

Durch seine Mutter, eine Tochter des Landesfährnrichs Johann Peregrin von Beroldingen, hatte er Zugang zur reichen Oberschicht. Unten folgt jeweils die Datierung 1701. Eine Scheibe enthält zudem die Signatur des Zuger Glasmalers Franz Josef Müller (1658–1713), der längere Zeit auch in der Werkstatt seines Vaters, Michael Müller IV. (um 1627–1682), arbeitete und wiederholt Aufträge in Uri ausführte. Er ist einer der letzten Vertreter der bekannten Zuger Glasmalerfamilie Müller.³⁰⁴

Natürlich ist es nicht möglich, die Reihenfolge der Glasgemälde mit Sicherheit zu rekonstruieren, da sie auch in keinem direkten ikonografischen Zusammenhang mit den Wandmalereien stehen. Doch man darf annehmen, dass der bei den Jesuiten geschulte Auftraggeber seine belehrenden Absichten durch eine bestimmte Anordnung zu intensivieren versuchte.³⁰⁵ Aus inhaltlichen und zum Teil kompositorischen Gründen ist davon auszugehen, dass jene beiden Scheiben, die Christus und Maria vorbehalten sind und den Sieg über den Tod vor Augen führen, in den Chor gehören. Die Evangelienseite, liturgisch rechts – also links vom Betrachter –, umfasste vermutlich das Heilsgeschehen, beginnend mit der Sünde Adams, die den Tod und die Zeitlichkeit in die Welt brachte mit all ihren Folgen für die gesamte Menschheit bis hin zur Überwindung des Todes durch Christi Auferstehung. Die Scheiben der Epistelseite verbildlichen die Konsequenzen von Adams Sünde für jeden einzelnen Menschen, dessen Leben kurz und nichtig – und doch unendlich wichtig ist, weil von ihm Seligkeit oder ewige Verdammnis abhängen. Als Pendant zu Christi Auferstehung und Himmelfahrt ist im Chor Maria dargestellt, die als einziger Mensch durch Gottes Gnade ohne Erbsünde empfangen wurde, also frei von Schuld war, und mit Leib und Seele in den Himmel einging. In der Himmelfahrt Marias konkretisiert sich die Auferstehungshoffnung der Gläubigen.

2.4.1 Der Sündenfall und die Vergänglichkeit der Welt (Evangelienseite)

*Die Sünde Adams und
die vier Weltreiche*

Die Inschrift des ersten Bildes lautet: «Adams Sündt Bringt Den Todt in die Wellt / Der alle Menschen ahn Vnder Lass hinfellt. Rom, 5.» (Abb. 51). Im 5. Kapitel des Römerbriefes geht Paulus auf Adam und Christus ein. «Wie daher durch einen einzigen Menschen die Sünde in die Welt eintrat und durch die Sünde der Tod, und so auf alle Menschen der Tod überging» (5, 12), «wie durch die Sünde eines einzigen der Tod zum Herrschen kam» (5, 17), so besiegte Christus, der zweite Adam, durch seinen Gehorsam, sein Leiden, Sterben und seine Auferstehung den Tod. Hier, am Ausgangspunkt des Zyklus, beginnt der Heilsbogen, der sich über das Weltgeschehen spannt und im Chor seinen Höhepunkt und Abschluss findet.³⁰⁶

Das Bild zeigt Adam unter dem Baum der Erkenntnis, der nach Augustinus zugleich Baum des Todes ist, weil durch den Genuss der verbotenen Früchte der Tod in die Welt kam.³⁰⁷ Im Geäst windet sich die Schlange. Die

51 Der Sündenfall und die vier Weltreiche. Die sechs Glasgemälde, die vom Zuger Glasmaler Franz Josef Müller 1701 für das Beinhaus von Unterschächen geschaffen und 1870 verkauft wurden, gehören heute dem Schweizerischen Landesmuseum und sind im Forum der Schweizer Geschichte in Schwyz ausgestellt.



51

Sünde der Auflehnung, des Ungehorsams und des Stolzes ist soeben geschehen: Adam greift mit namenlosem Entsetzen an den Kopf, der zum grinsenden Totenschädel geworden ist. Er erkennt mit Schrecken die Folgen seiner Tat, sieht mit aufgerissenen Augen, was er in Gang gesetzt hat. Sein ausgestreckter Finger weist auf den Tod hin, den Herrscher, der durch ihn in die Welt kam, weist aber auch weiter auf die folgenden Zeitalter bis hin zur Auferstehung Christi. Das ganze Menschengeschlecht nach Adam ist vom Tod gezeichnet, symbolisiert durch Totenschädel anstelle von Köpfen lebender Menschen.

«Dich Dich Mänsch» heisst die Inschrift oben, und der Betrachter soll sich wohl wie in einem Spiegel im kräftigen Mann wieder erkennen, der in der Blüte seiner Jahre steht und doch dem Tod verfallen ist; denn der Tod mäht jeden hin oder – wie man bei dieser Darstellung auch das Gefühl hat – zieht den Menschen hinüber zum Heer der Toten. Denn der Tod ist nicht nur ein persönliches Einzelschicksal, sondern das Los der ganzen Menschheit, die am rechten Bildrand in einem unendlich langen Zug dahinschreitet, nach mittelalterlicher Totentanztradition angeführt durch geistliche und weltliche Würdenträger. Wir erkennen zuvorderst den Papst mit Tiara und dreifachem Kreuzstab, den Kaiser mit Reichskrone, Reichsapfel und Szepter, den Kardinal mit seinem purpurfarbenen Hut, den

Bischof mit Inful, den König mit Krone und Schwert, den Herzog, gefolgt von der unabsehbaren Masse anonymer Toter.

Auf den ersten Blick rätselhaft ist der Mann, den der Tod mit seiner Sense zu Fall bringen wird. Diese dominante Gruppe ist ganz an den vorderen Bildrand gerückt, der Tod steht in der Mitte der Gesamtkomposition. Es scheint sich um keine bestimmte Persönlichkeit, überhaupt um keinen gewöhnlichen Sterblichen zu handeln, denn als Einziger ist er nicht durch einen Schädel gekennzeichnet. Weder die Kleidung noch ein Attribut lassen ihn einem bestimmten Stand zuordnen. Wir haben es also mit einer allegorischen Gestalt zu tun. Die Figurengruppe bildet eine geschlossene Komposition. In einem halbrunden Schwung des Körpers versucht der Mann, sich dem Tod zu entwinden, wendet ihm aber das Haupt zu, das mit einem Turban oder Tuch bekrönt ist. Sein Blick streift das grinsende Skelett und richtet sich auf den Zug der Toten, während seine Hand auf Adam und auf einen Bergsturz am linken Bildrand hindeutet. Zwischen den Beinen des Todes steht: «Daniel 2». Der Prophet Daniel erzählt im 2. Kapitel, dass der König Nebukadnezar (605–562) einen Traum hatte, der ihn sehr beunruhigte. Als ihm seine Wahrsager das im Schlaf Erschaute weder erzählen noch deuten konnten, befahl er, alle Weisen Babylons zu töten. Auch Daniel und seine Gefährten wurden gefangen genommen, doch es gelang ihm, vor der Hinrichtung vor den König geführt zu werden. Er erbat sich eine kurze Frist, betete zu Gott, beschrieb den Traum und deutete ihn als Zeichen der vier Erdreiche und des Gottesreiches. Er führte aus, der Herrscher habe im Traum eine gewaltige Bildsäule gesehen, ihr Glanz sei aussergewöhnlich, ihr Aussehen Furcht erregend gewesen. Der Kopf habe aus lauterem Gold, die Brust und die Arme aus Silber, Bauch und Hüfte aus Erz, die Schenkel aus Eisen und die Füße teils aus Eisen, teils aus Ton bestanden. «Du schautest hin, bis sich ein Stein ohne Zutun von Menschenhand loslöste, die eisernen und tönernen Füße traf und sie zermalnte. Da zerstoben im Nu das Eisen, der Ton, das Erz, das Silber und das Gold. Sie wurden wie Spreu auf den sommerlichen Tennen; der Wind trug sie fort, und keine Spur fand sich mehr von ihnen» (2, 34–35). Daniel deutete den Traum wie folgt: Nabukadnezar, dem der Gott des Himmels Macht, Reichtum und die Herrschaft über die ganze bewohnte Welt verliehen habe, sei das Haupt von Gold. Auf unserem Bild kennzeichnet der Turban den orientalischen Herrscher aus Babylon und die gelbe Farbe das goldene Zeitalter. Danach folge ein anderes Reich, das geringer sei (Silber), dann ein drittes aus Erz. Ein viertes Reich werde hart sein wie Eisen, denn Eisen zerschlägt und zermalmt alles. Die Füße und die Zehen aus Ton und Eisen zeigten, dass dieses Reich nicht einheitlich sei. Ein Teil sei stark, der andere zerbrechlich. Mit Tonerde vermisches Eisen bedeute, dass man sich durch Heiraten miteinander zu verbinden suche, aber man werde nicht zusammenhalten, wie Eisen und Ton

sich nicht vereinen liessen. «In den Tagen jener Könige (des letzten Reiches) errichtet der Himmels-gott sein Reich, das in Ewigkeit nicht zugrunde geht. Dieses Reich wird keinem anderen Volk überlassen. Es zermalm und beseitigt all jene Reiche, selbst aber steht es in Ewigkeit fest. Du sahst ja selber, dass der Stein, der sich ohne Zutun von Menschenhand vom Berge loslöste, Eisen, Erz, Ton, Silber und Gold zermalmte» (Dan 2, 44). Hier also, am Anfang des Zyklus, wird auf die vier Weltreiche verwiesen – das goldene, das silberne, das eherne, das tönerner –, die alle dem Untergang verfallen sind.³⁰⁸ In der Literatur werden sie zum Teil der Herrschaft des Nabukadnezar (Babylon), Darius (521–485, Persien), Alexander (356–323, Griechenland) und Augustus (63 v.–14 n.Chr., Rom) gleichgesetzt.³⁰⁹ Alle Reiche dieser Welt werden ausgelöscht und abgelöst vom Gottesreich, das ewig währt. Es beginnt mit Christus, dem zweiten Adam, der durch seine Opfertat den Tod überwand und der Menschheit das Tor zum Himmel wieder öffnete. Auch hier also ein Hinweis auf das Heilsgeschehen, das in der Chorscheibe zum Abschluss kommt. Die Stifterinschrift, die links durch das Wappen der Schmid von Uri, rechts durch dasjenige der Strickler von Uri flankiert wird, lautet: «H: Oberst Lüthenant Jost Antoni / Schmid des Raths alter Seckelmeist / er vnd er welter Landtvogt gehn Badē. / Vnd Fraūw Anna Maria Vrsela / Stricker sein Ehegemahlin, Anō 1701.» Jost Anton Schmid (1657–1735) diente 1704 als Oberst und 1707 als Hauptmann der herzoglichen Garde von Savoyen. 1709–1711 bekleidete er das Amt des Landammanns von Uri, 1712 reiste er als Gesandter nach Savoyen, in die Leventina und ins Wallis. Er war Ritter des St. Mauritius- und des Lazarusordens.³¹⁰

Die sechs Weltalter

Auch die nächste Scheibe ist der Zeit und der Vergänglichkeit gewidmet, symbolisiert durch den Strom, der diagonal durch das Bild verläuft. Sie umfasst die sechs Weltalter,³¹¹ setzt aber – wie die Inschrift zeigt – in didaktisch-belehrender Absicht das Vergehen der Epochen auch in Beziehung zum persönlichen Schicksal jedes Einzelnen: «Zū Dem Endt sindt Die 6 Alter Der Welt / Aūch vns der Todt ehe als Das glas: / hatt verfellt» (Abb. 52). Damit ist wohl gemeint, dass der Tod für jeden Menschen so unausweichlich ist, wie im Stundenglas das letzte Sandkörnlein mit Bestimmtheit einmal hinunterfallen wird. Die Konsequenz von Adams Schuld tritt erneut vor Augen: das Ausgeliefertsein an die Zeit, die es im Paradies nicht gab, an die Vergänglichkeit nicht nur jedes einzelnen Menschen, sondern auch der Macht und der Reiche. Doch all diese sich ablösenden Zeitabschnitte sind eingebunden in den Heilsplan, der mit der Wiederkunft Christi zum Jüngsten Gericht enden wird. Die Zeitlichkeit und damit das erste Weltalter beginnt mit der Vertreibung aus dem Paradies, dem Jahr 1. Der Engel mit dem Flammenschwert schiebt den nackten Menschen weg, zum Bildrand hinaus, während alle andern Szenen eher nach rechts, gegen den Chor, gegen



52

die Erlösung hin, orientiert sind. In namenlosem Jammer und voll Reue hat Adam die Hände vors Gesicht geschlagen, er ist – wie alle andern Menschen ausser Christus – zum Sterblichen geworden, symbolisiert durch mumifizierte Schädel anstelle von Gesichtern. Das erste Weltalter dauerte von der Vertreibung aus dem Paradies bis zur Sintflut. Wir erkennen auf der Arche in der Bildmitte die Jahrzahl 1657. Zahlenangaben findet man auch in der Bibel, vor allem in Genesis 5, wo die Genealogie von Adam bis Noah aufgeführt wird. Die Stammväter lebten offenbar mehrere hundert Jahre und zeugten als Hundert- oder Zweihundertjährige noch fleissig Söhne und Töchter. Auch wenn man sich bemüht, die Zahlen zusammenzuzählen, kommt man nicht genau auf 1657. Das Problem scheint schon die Kirchenväter beschäftigt zu haben. Augustinus widmet den unterschiedlichen Altersangaben in den hebräischen und lateinischen Bibelhandschriften mehrere Kapitel.³¹² In der Bildmitte steht Noah als grosse Gewandfigur vor seiner Arche. Sie besteht aus einem gewaltigen Schiffsbauch für all die Tiere, einem geschwungenen Bug und einem Giebelhaus auf dem Deck. In der Malerei und Grafik des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit ist dieser Schiffstyp häufig anzutreffen. Schon im Frühchristentum deutete Justinus (gest. 165) die Sintflut als Präfiguration der Taufe Christi, die in Unterschächten in der aufsteigenden Diagonale dargestellt ist, die Arche selber als das Holz des Kreuzes. Andere Kirchenväter – Ambrosius (339–397), Augus-

tinus – sehen in ihr das Symbol der Kirche, die durch die Weltmeere fährt.³¹³ Der Gestalt Noahs kommt in der Bildkomposition die Funktion eines Bindegliedes zwischen der vorhergehenden und der folgenden Szene zu. Er steht, den Körper und den Blick aus den leeren Augenhöhlen zurückgewandt, weist aber mit den Händen auf die folgende Szene mit der Jahrzahl 2024.

Wir sehen am rechten Bildrand den Opferaltar mit sorgfältig aufgeschichtetem Holz. Isaak kniet am Boden, seine Hände sind gebunden, der Nacken von den Kleidern befreit, sein mumifiziertes Gesicht voll Entsetzen. Der biblische Text und die dargestellte Szene der Glasscheibe erschüttern durch ihre Dramatik. Abraham zückt das grausig grosse Messer, um seinen einzigen Sohn aus Gehorsam gegen Gott zu schlachten. Der Engel Gottes bricht aus den Wolken und ruft: «Abraham, Abraham!» Der antwortet: «Hier bin ich». Der Engel spricht: «Strecke deine Hand nicht nach dem Knaben aus! Tue ihm nichts an; denn jetzt erkenne ich, dass du ein gottesfürchtiger Mann bist und selbst deinen einzigen Sohn mir nicht vorenthalten hast.» Abraham hebt seine Augen empor und erblickt einen Widder, der sich mit seinen Hörnern im Gestrüpp verfangen hat und den er an Stelle seines Sohnes als Brandopfer darbringt (Gen 22, 9–14). In der christlichen Theologie gilt das Opfer Abrahams als Präfiguration des Opfertodes Christi und der Eucharistie. Wie Abraham war auch Gott bereit, seinen einzigen Sohn zur Tilgung der Erbsünde hinzugeben, und in der Messfeier wird dieses Opfer stets neu vollzogen. Die Analogien werden noch weiter ausgebaut: Wie Christus sein Kreuz habe auch Isaak das Holz, auf das er gelegt werden sollte, selber zur Opferstätte getragen. Die Hörner des Widders, die sich im Dornbusch verfangen hatten, werden in Beziehung zur Dornenkrönung Christi gesetzt.³¹⁴

Das dritte Weltalter umfasste die Zeitspanne zwischen Abraham und David, auf unserer Scheibe von 2024 unten rechts bis 2890 bei der Szene am linken oberen Bildrand, wo ein König kniet. Erschreckt hat er die Arme erhoben und deutet mit einer Hand auf einen Engel, der mit Flammenschwert und Schädel drohend aus den Wolken auftaucht. Hier, unmittelbar über der Vertreibung aus dem Paradies, erscheint also wiederum ein Engel mit dem strafenden Schwert; es muss sich in Parallele zur untern Szene um einen Gesetzesbruch, eine Sünde handeln. Ich nehme an, dass jene Bibelstelle gemeint ist, als König David vom Dach seines Palastes aus die schöne Batseba, die Frau seines Feldherrn, des Hethiters Uria, baden sah, sie zu sich kommen liess und sie schwängerte. Er befahl darauf, Uria in der nächsten Schlacht dort einzusetzen, wo er mit Bestimmtheit fallen werde. Uria starb, seine Frau hielt die Totenklage, und nachdem ihre Trauerzeit vorüber war, liess David sie in sein Haus holen. Sie wurde seine Frau und gebahr ihm einen Sohn (2 Sam/2 Kg, 11). Gott aber missfiel die Tat Davids. Er schickte

seinen Propheten Nathan, der David durch ein Gleichnis das Unrecht klar machte und in einer Strafrede verkündete: «Warum hast du das Wort des Herrn missachtet (...)? Den Hethiter Uria hast du mit dem Schwert getötet und sein Weib zu deiner Frau gemacht (...). Nun aber wird das Schwert von deinem Hause nimmer weichen (...). Also spricht der Herr: aus deinem eigenen Hause lasse ich Unheil über dich erstehen» (2 Sam / 2 Kg 12, 5–13).

Das vierte Weltalter, das sich von David bis zur babylonischen Gefangenschaft erstreckte, wird auf unserem Gemälde durch den Fall Babylons beendet. Der Prophet Isaia beschreibt wortgewaltig das Geschehen (Is 13): «Ich selber rief zum Zorngericht meine Helden herbei (...). Sie kommen aus fernem Land, vom Ende des Himmels, der Herr und die Werkzeuge seines Grimmes, zu verheeren die ganze Erde. Heulet, denn nahe ist der Tag des Herrn (...). Für ihre Untat strafe ich die Welt, die Frevler für ihre Schuld (...). Die Himmel erbeben darob, es wankt die Erde (...). Krämpfe und Wehen erfassen sie (die Bewohner Babylons), wie eine Gebärende winden sie sich (...).» Das Bild zeigt, wie die der Sünde verfallene Stadt in Flammen aufgeht. Türme und Häuser stürzen durch ein Erdbeben ein. Ausserhalb der Stadt liegen einige Leichen, Menschen, die fliehen wollten. Isaia schreibt dazu: «Jeder Erwischte wird durchbohrt, jeder Verschleppte fällt durch das Schwert» (13, 15), weder Kinder noch Frauen werden verschont. Ohne Erbarmen, mit apokalyptischem Ausmass, bricht die Zornesglut Gottes über die Stadt herein und vernichtet sie wie Sodom und Gomorra, rottet ohne Gnade jede Spur von Leben aus, vergleichbar in ihrer Konsequenz mit der Sintflut, die unmittelbar darunter durch die Arche Noah dargestellt ist.

Das fünfte Weltalter umspannte die Zeit zwischen der babylonischen Gefangenschaft und Christus. Dargestellt ist die Taufe Christi, wie sie alle vier Evangelisten beschreiben. Jesus, Mensch und zugleich Sohn Gottes, ist als Einziger der ganzen Scheibe nicht durch einen mumifizierten Schädel als Sterblicher definiert. Er steht mit gekreuzten Armen im Jordan. Über der Jahrzahl 3980 kniet Johannes im Büsserkleid aus Kamelhaar, hält in der einen Hand den Kreuzstab und giesst mit der andern Wasser über das Haupt Christi. Der Himmel tut sich auf, der Geist Gottes schwebt in Gestalt einer Taube nieder. Die Bibel berichtet von der Stimme, die vom Himmel kam: «Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen fand» (Mt 3, 15–17; Mk 1, 9–11; Lk 3, 21–22; Joh 1, 29–34). Am ausführlichsten geht das Johannesevangelium auf das Geschehen ein. Den Gesandten der Pharisäer sagt Johannes: «Ich taufe mit Wasser; mitten unter euch steht der, den ihr nicht kennt, der nach mir Kommende, der mir voraus ist». Und als er Jesus auf sich zukommen sah: «Sehet das Lamm Gottes, das hinweg nimmt die Sünde der Welt! (...) Der, der mich gesandt hat zu taufen mit Wasser, er sagte mir: auf wen du den Geist herniederkommen und auf ihm bleiben siehst, der ist es, der tauft mit dem Heiligen Geist. Und ich habe gesehen und ich

habe bezeugt: Dieser ist der Sohn Gottes». Das letzte Weltalter begann also nicht mit Tod und Auferstehung Christi – diesem Themenkreis ist die Chorscheibe vorbehalten. In der Taufszene verdichten sich jedoch die wichtigsten Glaubenssätze der katholischen Kirche: Jesus wird erstmals in seinem Erdenleben öffentlich als Sohn Gottes, als Gott bezeichnet, als der, der von Anbeginn war und immer sein wird. Durch die christliche Taufe wird die Erbsünde getilgt, die Schuld Adams mit all ihren Folgen für die nachfolgenden Menschengeschlechter durchbrochen, der Himmel für die Getauften wieder geöffnet, denn durch dieses Sakrament wird der Mensch – wie Paulus betont – Teil des Leibes Christi (1 Kor 12, 12–31; Röm 12, 4–5). Die Worte «Sehet das Lamm Gottes, das hinweg nimmt die Sünden der Welt» verweisen auf den reinigenden Charakter der Taufe, aber auch auf die Schlachtung des Lammes, also auf die Erlösertat Christi am Kreuz und den Nachvollzug des Opfertodes in der Eucharistie. Die gleichen Worte mit dem Zusatz «erbarme dich unser» werden auch dreimal vor dem Empfang der Kommunion zur Vergebung der lässlichen Sünden gebetet. Sie schliessen Gewissenserforschung, Reue und Bussbereitschaft ein. Am rechten Bildrand, also gegen den Chor hin, finden wir die beiden einzigen positiven Ereignisse, die ein neues Zeitalter beginnen lassen: den Gehorsam Abrahams und die Taufe Christi.

Zwischen den Wappen der Püntener links und der Crivelli rechts verzeichnet die Inschrift die Donatoren: «H: Haübt: Johan Vlrich Püntin / er von Brünberg Des Raths alter / Seckelmeister vnd gewester Landt / Vogt im vnder vnd ober Turgeü / Vnd Fraüw Anna Maria Cri / uelin sein Ehegemahlin. 1701». Johann Ulrich Püntener (1635–1717) war Tagsatzungsgesandter, 1703 Landesstatthalter und 1707–1709 Landammann.³¹⁵

*Die Überwindung
des Todes durch das
Sühneopfer Christi*

Das Fenster im Chor, dem geheiligten Bezirk des Kapellenraumes, zierte wohl das Glasgemälde, das dem Tod und der Auferstehung Christi gewidmet ist (Abb. 53). Neben thematischen Gründen spricht auch die Stifterinschrift dafür. Sie nennt den damals regierenden Landammann und höchsten Würdenträger des Standes Uri, Johann Karl Bessler von Wattingen (1641–1702). Beeindruckend ist seine politische und militärische Laufbahn: 1687 Ritter von San Marco, 1687–1701 Tagsatzungsgesandter, 1682 Landsäckelmeister, 1684 Landvogt zu Lugano, 1687–1689, 1693–1695, 1699–1701 Landammann und Pannerherr, 1692 Oberst in spanischen Diensten. Umrahmt von den Wappen der Bessler und der von Beroldingen steht: «H: Oberster Johan Carl Besler Von / Wattingen Ritter Regierender Landt / Aman Vndt Panner herr, Des Lands Vrü / Fraüw Maria Anna Von / Beroldingen sein Ehegemahli. / Anno 1701». Es folgt die Künstlersignatur «Frantz Joseph Müller Zug».³¹⁶



53 Die Überwindung des Todes durch Christus

Die Scheibe steht im Zeichen der christologischen Theologie des Paulus.³¹⁷ Als Antithese zu Adam, durch den die Sünde und der Tod in die Welt kamen, erscheint Christus, der durch sein Leiden – Leiden schliesst in der christlichen Heilslehre auch die Begriffe von Opfer und Sühne ein –, durch sein Sterben und seine Auferstehung den Tod besiegte und den Menschen die Pforten des Himmels öffnete. Bei der Taufe im Jordan, der letzten Szene der vorhergehenden Scheibe, bezeugt Johannes der Täufer ausdrücklich die Göttlichkeit Jesu. Um die Menschheit durch sein Sterben zu erlösen, musste der Gottessohn jedoch auf die Stufe des Menschseins herabsteigen, sich erniedrigen. Die Inschrift geht auf die oft umstrittene Doppelnatur Christi ein. Sie betont seine menschliche Natur, die ihn erst fähig machte, Qual und Tod zu erdulden: «Nit Anderst; allen Menschen auch Cristo das / Ewig Leben. / Als Durch Leiden, vnd Todt wirdt gegebē. lūc. 24». Das 24. Kapitel des Lukasevangeliums berichtet von der Auferstehung Christi und seinem Erscheinen vor zwei Jüngern, die unterwegs nach Emmaus waren. Sie erzähl-

ten ihm, dass der Herr gekreuzigt worden sei, obwohl «wir hofften, dass er es sei, der Israel erlösen würde». Jetzt aber sei schon der dritte Tag vorbei. Frauen hätten allerdings sein Grab leer gefunden, und ein Engel hätte ihnen verkündet, dass er lebe. Da sagte Jesus: «Ihr Unverständigen und Schwerfälligen im Herzen, um all das zu glauben, was die Propheten sagten! Musste nicht der Messias dies leiden und so eingehen in seine Herrlichkeit?» Später erschien er den Jüngern in Jerusalem, ass mit ihnen und sprach: «Dies sind meine Worte, die ich zu euch sagte, als ich noch bei euch war: Alles muss erfüllt werden, was im Gesetz des Moses, in den Propheten und Psalmen geschrieben steht über mich (...). So steht geschrieben: Der Messias wird leiden und von den Toten auferstehen am dritten Tag, und in seinem Namen wird Bekehrung und Vergebung der Sünden verkündet an alle Völker». Die Summe des Leidens, die Leiden der Menschheit in ihrer extremsten Ausformung – Folter und Hinrichtung – sind am linken Bildrand aufgelistet: Männer und Frauen werden gehängt, gerädert, geköpft, geröstet, auf dem Scheiterhaufen verbrannt, aufgespießt und gehäutet. Dies erinnert an den Tod der Apostel und der Märtyrer. Jedoch ist nur einer der Gefolterten – er steht an einen Pfahl gebunden, während ihm ein Henkersknecht die Haut abzieht – durch einen Heiligenschein gekennzeichnet. Es stellt sich die Frage, ob es sich um einen bestimmten Heiligen, den Apostel Bartholomäus zum Beispiel, handelt oder ob der Glasmaler eine grafische Vorlage getreulich umsetzte, ohne zu realisieren, dass er durch die Gloriole aus einem Exekutierten einen christlichen Märtyrer machte. Die verschiedenen Hin-



54 Ähnliche Folterszenen wie auf der Glasscheibe mit der Kreuzigung Christi lassen sich in zahlreichen Bilddokumenten aus Chroniken, Büchern zum Justizwesen und Märtyrerviten nachweisen. Sie zeugen von der Grausamkeit des früheren Strafrechts. (Ulrich Tengler: Neu Layenspiegel, Ausgabe 1509)

54

richtungsarten erinnern auch an Bilddokumente aus Chroniken und Werken zum Justizwesen, die in einer für uns unvorstellbaren Brutalität Strafen für verschiedene Untaten auflisten, die zum Teil theologisch begründet werden (Abb. 54). Nach christlichem Glauben zogen bestimmte Vergehen auch bestimmte Strafen im Jenseits nach sich. Indem das Gericht dem Missetäter eine Verbüßung der Schuld schon im Diesseits durch körperliche Züchtigungen und durch eine qualvolle Hinrichtung gewährte, verkürzte es die Leidenszeit im Fegfeuer oder rettete den Verurteilten möglicherweise vor der ewigen Verdammnis.³¹⁸ In Unterschächten bieten sich auf den ersten Blick zwei Deutungen an, nämlich dass Christus alle Leiden dieser Welt auf sich geladen und überhöht oder dass er alle Sünden der Menschheit samt ihren Folgen auf sich genommen und durch seinen Erlösertod gesühnt hat. Aufschluss gibt die Inschrift «Hebre ii». Das 11. Kapitel des Hebräerbriefes handelt von den Vorbildern des Glaubens. Geschildert wird, wie Personen des Alten Testaments durch ihren Glauben Königreiche bezwangen und über Feinde triumphierten, «andere liessen sich foltern und lehnten die Freilassung ab, um eine herrliche Auferstehung zu erlangen (...). Sie wurden gesteinigt, gefoltert, zersägt, durchs Schwert getötet (...). Und diese alle, wenngleich anerkannt ob ihres Glaubens, erlangten das Verheissene nicht, weil Gott unseretwegen etwas Grösseres ausersehen hatte» (Hebr 11, 35–40). Der Glaube und alle Anstrengungen der Menschen des Alten Bundes nützten nichts. Nur das Opfer des Neuen Bundes garantiert die Auferstehung, der Weg zum Heil führt allein über Christus, der von Gott in seiner Barmherzigkeit ausersehen wurde, das Erlösungswerk zu vollbringen.

Das Kreuz – der Baum des Lebens als Gegenbild zum Paradiesbaum, dem Baum des Todes, mit dem der Zyklus beginnt – steht über einem Totenkopf mit gekreuzten Knochen.³¹⁹ Alle vier Evangelien berichten, dass Jesus ausserhalb der Stadt Jerusalem auf Golgatha, der Schädelstätte, wohl einem alten Richtplatz, gekreuzigt wurde. Seit den Kirchenvätern gilt dieser Ort als Grabstätte Adams. In der Kunst verbindet sich seit dem 10. Jahrhundert der Kruzifixus mit dem Topos des «Schädel Adams», der als Symbol für die Ursünde im Paradies und die daraus resultierende Strafe gilt. Beide – Sünde und Tod – wurden vom Gekreuzigten besiegt.³²⁰ Im Zusammenhang mit der auf dem Inschriftbalken zitierten Stelle aus dem Lukasevangelium könnte «Hebre ii» möglicherweise auch auf das 2. Kapitel des Hebräerbriefes hinweisen, wo Paulus auf Christus, den Erlöser, eingeht. Nach Paulus hat Christus das Menschsein akzeptiert, hat sich durch sein Leiden und Sterben für kurze Zeit unter die Engel erniedrigt, aber nicht für die Engel, sondern für die Menschen, «um durch den Tod den zu entmachten, der des Todes Gewalt besitzt, nämlich den Teufel, und alle zu erlösen, die in der Furcht des Todes das ganze Leben hindurch einer Versklavung verfallen waren» (Hebr 2, 15–16). Weiter ist zu lesen: «Erniedrigt hast du ihn kurz unter die Engel,

mit Herrlichkeit und Ehre ihn gekrönt» (2, 7). Zur Passion gehört nämlich seit jeher die Überwindung des Todes, die Auferstehung. Wohl in allen Texten, die sich mit dem Kreuzopfer befassen, wird auch die Auferstehung mit einbezogen, die auf die göttliche Natur Christi verweist. Erst die Auferstehung an Ostern bringt die Vollendung des Heilsgeschehens, sie ist der zentrale Glaubensinhalt des Christentums. Rechts im Bild sehen wir Christus, den Auferstandenen, mit erhobener Rechten, mit Kreuzstab und Fahne. Er steht über dem Sarkophag, die Soldaten am Grab sind eingeschlafen oder weichen zurück. Mehrdeutig ist die Gestalt Christi im Strahlenkranz, umgeben von einer Wolken aureole, der die ausgebreiteten Arme triumphierend emporstreckt. Dargestellt ist sicher die Himmelfahrt: «er wurde vor ihren Augen emporgehoben und eine Wolke entzog ihn ihren Blicken» (Apg 1, 9). Aber bereits in diesem Bibeltext wird auf die Parusie verwiesen, auf die Wiederkunft Christi, den «secundus adventus», der am Jüngsten Tag zum Gericht kommen wird. Zwei Engel erschienen nämlich und sagten zu den Jüngern: «Ihr Männer von Galiläa, was steht ihr da und schaut zum Himmel? Dieser Jesus, der von euch weg in den Himmel aufgenommen wurde, wird ebenso wiederkommen, wie ihr ihn habt weggehen sehen zum Himmel» (Apg 1, 11). Christus im Strahlenkranz erinnert aber auch an die Verklärung (Transfiguration) auf dem Berg Tabor, wo Jesus sich in eine Lichtgestalt verwandelte und die Stimme des Vaters aus den Wolken die göttliche Natur Christi bezeugte: «Dies ist mein geliebter Sohn, auf ihn sollt ihr hören». Beim Abstieg ermahnte der Herr die drei Apostel, niemandem zu erzählen, was sie gesehen hätten, «bis der Menschensohn von den Toten auferstanden ist» (Mk 9, 11; Mt 17, 1–9; Lk 9, 28–36; 2 Petr 1, 16). In der bildenden Kunst verbindet sich das Ereignis auf dem Berg Tabor häufig mit der Himmelfahrt.

Durch seinen Opfertod und die Auferstehung hat Jesus die Pforten des Himmels wieder geöffnet. Eine unabsehbare Menschenmenge zieht in der Bildmitte durch das barocke Portal in den Himmel, in das Reich des Lichtes ein, das sich – nach mittelalterlicher Tradition – in einem goldenen Farbton manifestiert, der sich auch hinter der Himmelfahrtsszene durchzieht. Es ist immer noch der Tod, der die Menschen einweist, sie sind immer noch dem Gesetz des Sterbens unterworfen, aber es sind nicht mehr mumifizierte Leichen mit grinsenden Schädeln, sondern Selige mit unversehrten Körpern, die ihren Blick und ihre gefalteten Hände gläubig und dankbar zum verklärten Christus erhoben haben. Sie symbolisieren die Gewissheit der Auferstehung des Leibes am Jüngsten Tag, wie es Paulus im 1. Korintherbrief predigt: «Denn wie in Adam alle sterben, werden in Christus alle lebendig gemacht werden» (1 Kor 12, 22), «Die Toten werden als Unverwesliche auferweckt, und wir werden verwandelt sein» (1 Kor 12, 52).

Die Glasgemälde der Evangelienseite des Beinhauses von Unterschächen spannen den Heilsbogen vom Sündenfall zur Erlösertat Christi,

vom Tod zur Auferstehung, vom Anfang zum Ende, vom Beginn der Zeit zur Ewigkeit. Die letzte Scheibe im Chor stimmt in den Jubel der Osterliturgie ein, welche die Sünde Adams preist, weil sie die Erlösertat Christi notwendig machte: «Dies ist die Nacht, die heute auf der ganzen Erde alle, die an Christus glauben, den Lastern der Welt und dem Sündendunkel entreisst und die Gnade zurückgibt. Dies ist die Nacht, in der Christus die Bande des Todes zerriss und siegreich vom Grabe erstand. (...) O Adamssünde, preiswert auch du, weil, dich zu tilgen, Christus den Tod erlitt. O glückliche Schuld (felix culpa), die einen Erlöser verdiente, so gross, so erhaben».

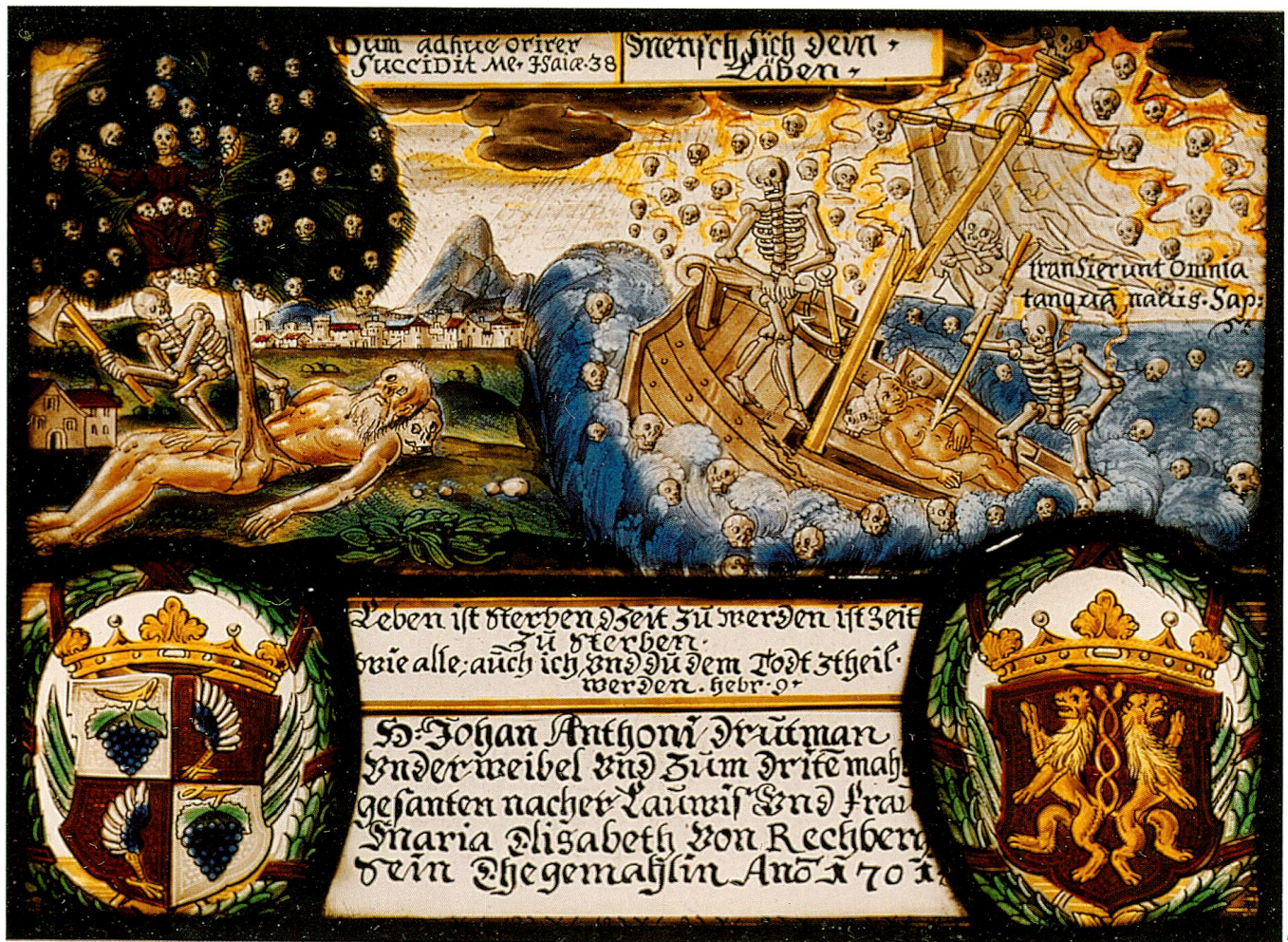
2.4.2 Die Nichtigkeit und die Bedeutung des menschlichen Lebens (Epistelseite)

Den Fenstern der Epistelseite möchte ich jene Scheiben zuordnen, welche die Konsequenzen von Adams Schuld für das Leben jedes Einzelnen aufzeigen: Der Mensch ist von Geburt weg dem Tod verfallen, doch von seinem Verhalten im irdischen Leben hängt die Ewigkeit ab. Für einen einzigen Menschen, Maria, die durch die Gnade Gottes ohne Erbsünde empfangen wurde, hat das Gesetz des Todes keine Geltung. Ihr ist die Chorscheibe gewidmet.

Lebensbaum und Lebensschiff

Das erste Glasgemälde ist zweigeteilt – in Land und in Wasser, Baum und Schiff (Abb. 55). «Leben ist Sterben dZeit zū werden ist Zeit / zu Sterben. / wie alle; aūch ich vnd Du Dem Todt ztheil. / werden. hebr. 9», umreisst die Inschrift die Thematik. Das 9. Kapitel des Hebräerbriefes handelt vom Opfer des Alten Bundes – «ohne Vergiessen von Blut gibt es keine Vergebung» (Hebr 9, 22) – und vom Opfer des Neuen Bundes, dem Sühnetod Christi «zur Hinwegnahme der Sünde» (9, 26). Nur eine einzige, ganz kurze Stelle könnte auf unseren Text hinweisen. Sie betont, dass jeder einmal sterben muss: «und wie es für die Menschen bestimmt ist, einmal zu sterben und darauf kommt das Gericht, so wurde auch Christus ein einziges Mal hingeopfert, «um die Sünden vieler hinwegzunehmen» (Is 53, 12); ein zweites Mal wird er ohne Bezug auf Sünde den auf ihn Wartenden erscheinen zum Heile» (Hebr 9, 27–28).

Baum und Schiff sind einerseits Allegorien des Alten und des Neuen Bundes, die im 9. Kapitel des Hebräerbriefes gegeneinander aufgewogen werden, seit den Kirchenvätern auch Allegorien der Kirche. Die Inschrift bezieht sich jedoch auf die einzige gesicherte Realität der menschlichen Existenz, die Unausweichlichkeit des Todes. Der Gedanke, dem Tod verfallen zu sein, begleitet denn auch die Menschen aller Kulturen und Zeiten. Die Geburt, der erste Schritt ins Leben, ist auch der erste Schritt hin zum Tod. «Nascentes morimur» (kaum sind wir geboren, setzt der Prozess des Sterbens ein), hält schon der antike Schriftsteller Manilius fest. «Media vita in



55

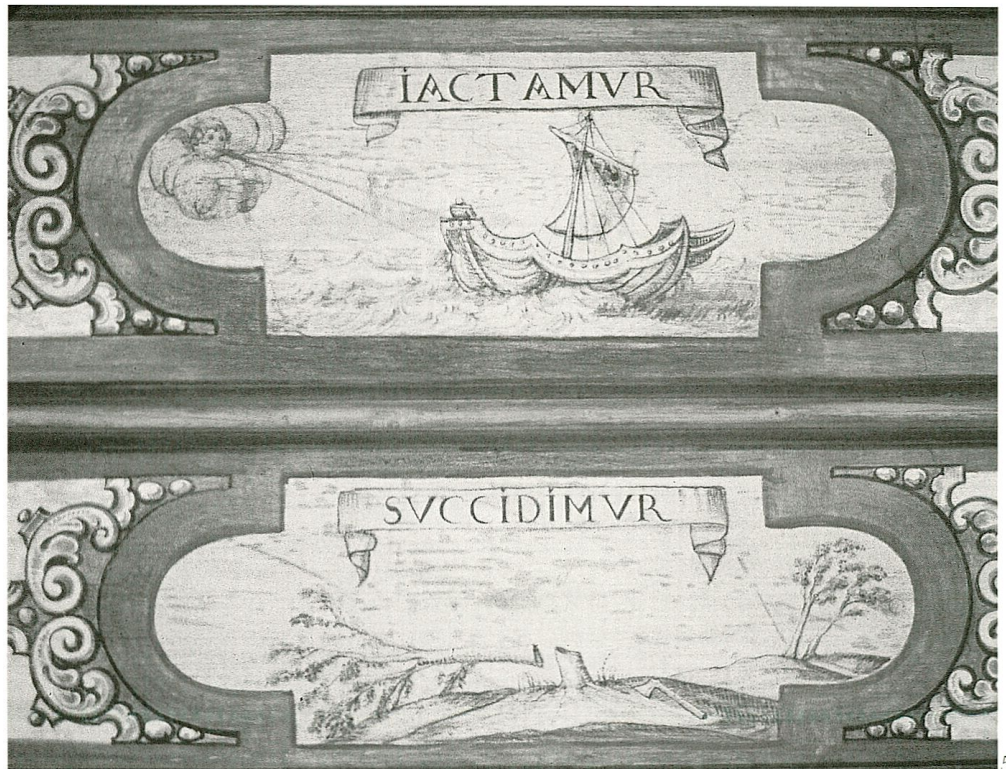
55 Baum und Schiff als Sinnbilder des menschlichen Lebens.

morte sumus» (mitten im Leben sind wir vom Tod umgeben), schreibt der Sankt Galler Mönch Notker Balbulus (um 840–912), und bei Rainer Maria Rilke (1875–1926) lesen wir: «Der Tod ist gross. / Wir sind die Seinen / lachenden Munds. / Wenn wir uns mitten im Leben meinen, / wagt er zu weinen / mitten in uns».³²¹

In der profanen wie sakralen Literatur und Kunst wird vom Mittelalter, über die Zeit des Humanismus und Barock bis in unsere Tage die Präsenz des Todes thematisiert: in den Totentänzen, den Bildern vom Tod, der das Kind in der Wiege ersticht, den Lebensalterdarstellungen etc. Das Wissen um die Vergänglichkeit gehört zu den Lieblingsmotiven der barocken Erbauungsliteratur, es steht als kurze, prägnante Formel für das barocke Lebensgefühl überhaupt.

Baum und Schiff gelten – abgesehen von ihrer Bedeutung als Sinnbilder der Kirche – vor allem als Symbole des menschlichen Lebens und lassen

56 Der gefälltte Lebensbaum und das Lebensschiff, das vom Sturm hin und her geworfen wird. (Embleme im Beinhaus Ettiswil, 1684)



56

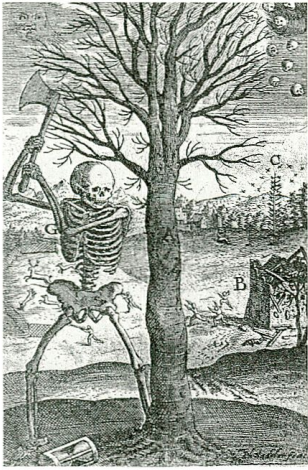


57

57 Der Tod legt die Axt an den Lebensbaum des Jünglings, der in der Krone die Träume von Liebe, Glück und Reichtum enthält. (Daniel Meisner: Sciographia Cosmica, 1698)

sich auch in andern Kulturen nachweisen.³²² Im Folgenden soll jedoch nur auf die christliche Tradition eingegangen werden. Oben, neben der Krone des Baumes, der primär den Lebensbaum meint, stehen Worte, die mit der Bildunterschrift korrespondieren: «Dum adhuc orirer / succidit me. Isaia 38». Kaum wurde ich geboren, fällt er mich. Der Prophet Isaia berichtet im 38. Kapitel von der Erkrankung des Hiskia, des Königs der Juden. Er klagt: «Er schneidet mich ab vom Gewebe» (Jes. 38, 12). Sowohl in der Herder- wie in der Zwingli-Bibel fehlt jedoch der eine Satz, der sich auf unser Bild bezieht: «Während ich noch daran war, wie eine Pflanze zu wachsen, schnitt er mich ab». Auch Hiob stellt fest: «Er riss mich aus wie einen Baum» (Hi 19, 10).

Das Bild darunter erscheint auf den ersten Blick klar und einfach zu sein: der Tod fällt mit einer Axt den Lebensbaum. Dieser Bildtopos kommt in der Emblematik und der barocken Erbauungsliteratur recht häufig vor, unter anderem mit einer ähnlichen Inschrift – «SVCCIDIMVR» (wir werden gefällt) – an der Decke des Beinhauses von Ettiswil, geweiht 1684 (Abb. 56).³²³ Auch in Daniel Meisners «Sciographia Cosmica» von 1637 legt der Tod die Sense an den Lebensbaum, der einem Jüngling aus dem Herzen wächst und in der Blätterkrone die Wünsche und Träume der Jugend – Liebe, Reichtum Macht – enthält. «Iuventus proposuit, mors disposuit» (die Jugend hat ver-



58

58 Der Tod fällt den Lebensbaum. (Hieremia Drexel: *Aeternitatis Prodromus*, 1628)

59 Abrahams Schoss gilt als Warteort der Gerechten des Alten Testaments. (Kapitell im Chorumgang des Basler Münsters)



59

sprochen, der Tod hat beendet), lautet das Lemma (Abb. 57).³²⁴ In Hieremia Drexels «Aeternitatis Prodromus» (1628) zeigt Philipp Sadeler (gest. um 1600) Kupferstich, wie der Tod einen kahlen Baum fällt, während der Wind Schädel anstelle von Blättern wegbläst, im Hintergrund die Sonne untergeht, ein Haus einstürzt, ein Vogel gefangen und ein Hirsch von Hunden ins Netz getrieben wird (Abb. 58).³²⁵

In Unterschächen wächst der Baum aus den Lenden eines toten Mannes, dessen Haupt auf einem Schädel ruht. Als Früchte trägt er Totenköpfe. Analog zur ersten Scheibe auf der gegenüberliegenden Seite haben wir es auch mit dem Paradiesbaum zu tun, dem Baum der Erkenntnis, der durch Adams Schuld zum Baum des Todes wurde, dessen Früchte Totenköpfe sind, weil die Nachkommenschaft Adams im Schatten des Todes lebt. Die symbolträchtige Gegenüberstellung eines grünen und eines dünnen Baumes kommt seit Guillaume de Deguilletvilles «Pèlerinage de l'âme» häufig vor, wo der verdorrte Baum den Paradiesbaum bedeutet, der grüne jedoch den mystischen Apfelbaum des Hohenliedes (2, 3–5), dessen Früchte Symbole Christi und der Geretteten sind.³²⁶ Wie bei der Besprechung der Chorscheibe kurz ausgeführt wurde, steht das Kreuz oft auf dem Schädel Adams. Seltener findet man anstelle des Schädels das ganze Skelett des Urvaters. Der Baum, der aus dem Mann wächst – hier vermutlich Adam –, erinnert zudem an einen Bildtopos, den wir aus der mittelalterlichen Buchmalerei und Kathedralplastik kennen, an den Stammbaum Christi, die Wurzel Jesse. Jesse oder Isai war der Vater Davids – und Jesus stammte aus dem Hause und Geschlechte Davids (Joh. 1, 27). Aus Jesse, dem Stammvater, wächst ein Baum, der die Vorfahren Christi enthält. Aus diesem Stamm geht ein Reis – lateinisch «virga» – hervor (Is 11, 1), aus dem eine Blume (flos) spriesst. Nicht zuletzt wegen der klanglichen Verwandtschaft von virga (Ast) und virgo (Jungfrau) wurde der Zweig der Jungfrau Maria gleichgesetzt, die als Blume Christus, den Erlöser, geboren hat.³²⁷ Oft birgt der Baum aus der Wurzel Jesse – neben oder anstelle der Vorfahren Christi – marianische Symbole. Vielleicht haben wir es hier mit einem, wenn auch sehr versteckten Hinweis auf die Chorscheibe zu tun, die Maria gewidmet ist. Es ist aber nicht irgendein Baum, sondern eine Palme, ein altes Sinnbild für das Paradies.³²⁸ Im Geäst sitzt eine Figur mit mumifiziertem Schädel, die drei Totenköpfe im Schoss hält und mit beiden Händen weitere pflückt. Es muss sich um den «Schoss Abrahams» handeln, den Warteort der Gerechten des Alten Bundes, die der Erlösung harren.³²⁹ (Abb. 59). Nach seinem Opfertod, noch vor der Auferstehung, stieg Christus zu den Vätern in die Vorhölle hinab, um ihnen die Befreiung anzukünden.³³⁰ Das Motiv leitet sich vom biblischen Gleichnis des «reichen Prassers und des armen Lazarus» ab, wo der verstorbene Lazarus von Engeln in den Schoss Abrahams getragen wird, während der reiche Prasser dem Höllenfeuer verfällt (Lk 16, 22). Abrahams Schoss und die Pal-



60 Das Schiff als Symbol des menschlichen Lebens. (Jan David: *Veridicus Christianus*, 1606)

me weisen also auf jenen Zwischenzustand hin, in dem die Vorfahren Christi, die Gerechten des Alten Testaments, warten mussten, bis der Erlöser ihnen die Pforten des Himmels wieder öffnete. Neben das Symbol des persönlichen Lebensbaumes tritt also dasjenige der «*Ecclesia ante legem*», des Alten Testaments, das durch das Neue abgelöst wurde, was wiederum einen Bezug zum Hebräerbrief, Kapitel 9, herstellt.

Eine berühmte spätgotische Miniatur von Bertholt Furtmayr aus einem Salzburger Missale (1481) zeigt, wie aus dem noch jugendlichen Adam ein Baum wächst, der Paradiesbaum, der zum Baum des Lebens oder des Todes wird. In ähnlicher Geste wie Adam auf der ersten Unterschächener Scheibe greift sich der Urvater an die Stirne. Liturgisch links blickt ein Totenkopf aus dem Geäst auf die Szene darunter: Die schöne, nackte Eva, Symbol der Verführung und der Sünde, nimmt von der Schlange die Frucht entgegen, reicht sie den Kindern der Welt weiter – und mit ihr auch Sünde, Tod und Verdammnis. Liturgisch rechts, also auf der guten Seite, macht ein Kruzifixus im Geäst den Baum zum Baum der Erlösung und des Lebens. Maria, die zugleich auch die *Ecclesia*, die Kirche, bedeutet, pflückt Hostien und schenkt sie den Getreuen, den Kindern Gottes, die in die ewige Seligkeit eingehen werden. Maria, die Reine, ist hier Sinnbild der *Ecclesia*, der Kirche des Neuen Bundes, die das Heil garantiert, und zugleich Antithese zu Eva, der Vertreterin des Alten Bundes, der Verkörperung der Synagoge, der Sünde, der Verderbnis.³³¹

Auch das Schiff, das im Sturm hin und her geworfen wird, kommt sehr oft als Allegorie der Kirche vor – bei den Kirchenvätern, in Emblembüchern, Predigtlexika und in der barocken Erbauungsliteratur. Noch viel häufiger jedoch wird es zum Sinnbild des menschlichen Lebens auf seiner Fahrt zum sicheren Hafen, bedroht durch Sturm und Felsenriffe (Abb. 60).³³² «*IAC-TAMVR*», wir werden hin und her geworfen, und «*ALLIDIMVR*», wir werden zerschmettert, heisst es auf zwei Schiffseminen in Ettiswil, die sich in der gleichen Reihe wie der gefälltte Lebensbaum befinden (Abb. 56).³³³

In Unterschächen verkündet die Inschrift auf dem Segel: «*transierunt omnia / tanquā navis. Sap. 5*» (alles geht vorüber wie ein Schiff). Das Buch der Weisheit berichtet über die Gerechten und Frevler vor Gericht, und die melancholischen Vergänglichkeitsmetaphern dieser Bibelstelle wurden von der Barocklyrik dankbar aufgegriffen: «Vorübergegangen ist all das wie ein Schatten und wie eine vorübergehende Botschaft, wie ein Schiff, das wogende Wasser durchschneidet und nach dessen Durchfahrt keine Spur mehr zu finden ist, noch seines Kieles Pfad in den Wogen» (Spr 5, 9–10). Das Schiff, das keine Spur im Wasser zurücklässt, wird zu einem der einprägsamsten Sinnbilder des menschlichen Seins überhaupt, ein melancholisches Mahnmal der Vergänglichkeit.³³⁴ Wie das Schiff dem Sturm ist der Mensch einer grossen, unbegreiflichen Macht ausgeliefert (Ps 107, 23–29), zum Teil ist es

61 Der Jüngling mit der rauchenden Fackel symbolisiert die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des irdischen Lebens, das dennoch von höchster Bedeutung ist, weil das Verhalten im Diesseits über ewige Seligkeit oder ewige Verdammnis im Jenseits entscheidet.



61

auch der Zorn Gottes, der es zum Spielball der Wogen und des Windes werden lässt, wie in der Geschichte des Jonas (Jonas 1, 1–16). Es steht für die Törichten und Wankelmütigen: «Wer Weisung hasst, wird niemals klug und schwankt gleich einem Schiff im Sturm» (Sir 33, 2).

Das Schiff der Unterschächener Scheibe wirkt – im Gegensatz zur Aussage der Inschrift – nicht melancholisch-beschaulich, es bringt vielmehr die didaktische Botschaft in einer eindrucklichen Dramatik zum Ausdruck. Das Lebensschiff fährt auf sturmgepeitschtem Meer. Schädel tanzen auf den Wellenkronen, Schädel treibt der Wind heran. Das Segel ist zerfetzt, der Mast geborsten. Zahlreiche religiöse Schriften deuten nicht nur den Baum, sondern auch den Mast als Sinnbild des menschlichen Lebens. Am Steuer steht der Tod. Ein Gerippe ersticht mit einem gewaltigen Pfeil eine nackte Frau, die wehrlos auf den Planken liegt. Wie bei Adam ruht ihr Kopf auf einem Schädel. Sie schaut – überraschend gelassen, ergeben oder gar zuversichtlich – gegen den Chor hin, wo das Glasgemälde den Tod und die Himmelfahrt Marias thematisiert. Wenn Adam in diesem durch die Theologie des Paulus stark christologisch gefärbten Zyklus so präsent ist, könnte die Frau auf Eva und den weiblichen Teil der Menschheit verweisen.

«Mensch sich Dein Läben», ruft uns eine Inschrift entgegen, und wir erinnern uns an das «Dich, dich Mensch», dem wir auf der ersten Scheibe begegnet sind, die vermutlich gleich gegenüber zu sehen war. Sieh, wie nich-

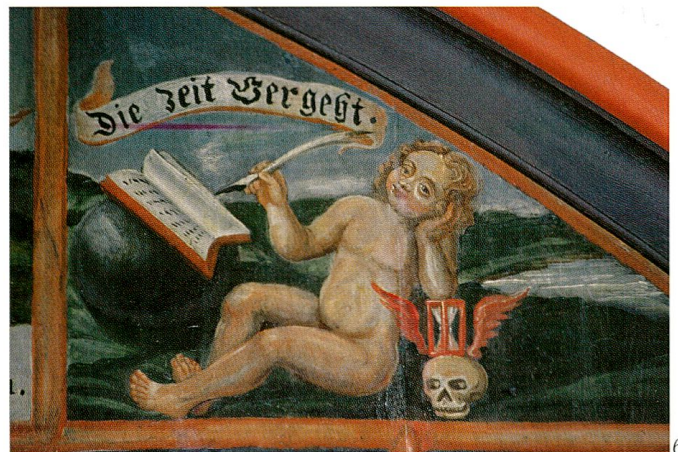
tig alles ist, wie eitel. Der Betrachter soll also über die Vergänglichkeit des Lebens nachdenken, die Mahnung wird zur «meditatio mori», zur Meditation über den Tod, der hier in barocker Übersteigerung drastisch in Erscheinung tritt.

Flankiert von den Wappen der Familien Truttmann und von Rechberg nennt die Inschrift das Stifterehepaar: «H: Johan Anthoni Drutman / Vnderweibel vnd züm Dritē mahl / gesanten nacher Laūwis Vnd Fraū / Maria Elisabeth von Rechberg / Sein Ehegemahlin. Anō 1701». Johann Anton Truttmann von Altdorf (1655–1716) war Ratsherr, 1680 und 1691 Gesandter zum Syndikat in Lugano (Lauis) sowie 1702–1705 Landvogt im Rheintal. Ob der markante Berg hinter der Stadt möglicherweise den Monte Brè meint, sei dahingestellt.

Die Bedeutung der Zeit auf dem Weg zur Ewigkeit

62 a/b Das Spannungsverhältnis «Zeit und Ewigkeit» prägt die barocke Erbauungsliteratur und Kunst. (Embleme auf dem Totentanz von Emmetten, kurz nach 1700)

Das Leben des Menschen auf dieser Welt ist vergänglich, nichtig und gleichzeitig von unendlicher Wichtigkeit, denn es entscheidet über die ganze Ewigkeit. Diesem Thema ist die nächste Scheibe gewidmet (Abb. 61). Auch in der Zeit der Gegenreformation betonte die Kirche die Gnade des «heilsamen Sterbens», die Bedeutung einer «guten Sterbestunde». Sie bot dem Todkranken zur körperlichen und geistigen Stärkung und Unterstützung Hilfe in Form der Wegzehrung (sacrum viaticum), bestehend aus Busssakrament, Kommunion und Letzter Ölung, ferner den Sterbeablass und Sakramentalien an. Gleichzeitig aber beharrte sie auf der Rechtfertigung durch die guten Werke, verwies mit Nachdruck auf die Notwendigkeit eines «heilsamen», gottgefälligen Lebens. Die Forderung zahlloser Predigten und Traktate lautet unmissverständlich, dass sich der Mensch in allen Augenblicken seines Lebens so verhalten solle, dass er jederzeit vor den Richterstuhl Gottes treten könne. Um gerettet zu werden, genügt es jedoch nicht, die Sünde zu meiden, verlangt werden auch gute Taten.



Die Inschrift umreisst die Thematik: «Der himel zū gewinnen ist, so Lang das Leben / zündt. / Der todt alles Löscht gūth old Böse Ewig: / keit bringt. Eccli.9». Die gleiche Quellenangabe und den gleichen Inhalt verkündet der Text oben links: «Wie Lang zündt Das Lāben / so Lang tuet Gott gnad gebē: Eccli.». Der Prediger (Kohélet oder Ecclesiastes) berichtet im 9. Kapitel über das gemeinsame Todeslos aller, der Armen und der Reichen, der Guten und der Schlechten. Die beiden Texte von Unterschächen findet man nicht wörtlich, aber inhaltlich wieder. Da heisst es etwa: «Alles, worauf deine Hand nur stösst, vollführe mit Kraft! Denn es gibt kein Handeln und Planen, nicht Wissen und Weisheit in der Totenwelt, wohin du wanderst (...). Ja, auch der Mensch kennt nicht seine Zeit (...)» (Pred 9, 10; 12). An einer andern Stelle steht: «Freu dich Jüngling an deiner Jugend (...), doch wisse, dass Gott über alles dich zur Rechenschaft zieht» (Pred 11, 9).

Im linken Bilddrittel rennt ein Jüngling beschwingt im Sonnenschein. Er trägt, vergleichbar dem Genius der Antike, eine brennende Fackel, Symbol des Lebens und Glücks.³³⁵ Dem steilen Weg hinauf zur Kirche, dem Friedhof, dem Sterben, dem Tod hat er den Rücken zugewandt, abwehrend, abwinkend erhebt er die Hand, als wollte er alle dunklen Gedanken verschrecken, als ginge ihn das alles nichts an. Doch bei der Sonne haben sich schon Wolken gebildet, die Fackel verströmt Rauch – alte Zeichen der Vergänglichkeit. Den grössten Teil des Bildes nimmt ein ummauerter Friedhof mit offenen Gräbern ein, den der Schnitter Tod dominiert. Rechts aussen erkennt man den Rachen des Leviathan, in dem die Sünder schmoren, darüber den Schlangenkreis mit Schwert und Palme, geflügeltem Schädel und Sanduhr. «An einem Augenblickh hanget / Die guete old böse Ewigkeit», lautet die Botschaft und weist dadurch wiederum auf die Gesamtthematik hin. Die Schlange ist, wie vieles in der christlichen Symbolik, mehrdeutig. Einerseits verkörperte sie das Böse, weil sie die ersten Menschen zum Sündenfall verführt hat; andererseits kann sie ihre alte Haut abstreifen, sich verjüngen. Sie galt deshalb seit der Antike als Sinnbild der Erneuerung, des ewigen Lebens. Sie beisst sich zudem in den eigenen Schwanz, bildet einen Kreis, der weder anfängt noch aufhört, und wird so zu einem der bekanntesten Ewigkeitssymbole überhaupt, dem Urboros, dem Schlangenkreis, Symbol für den Verlauf des Jahres, das stets neu beginnt, für Zeit und Ewigkeit.³³⁶ Der grüne Zweig einer Palme, eines Oliven- oder Lorbeerbaumes wurde bei den Wettkämpfen im alten Griechenland als Preis verliehen, er bedeutete Sieg und Unsterblichkeit. In den Schriften der Kirchenväter symbolisiert der Palmzweig himmlischen Lohn, in der frühchristlichen Kunst ist er das Attribut der Märtyrer, die als Einzige gleich nach ihrem Tod in den Himmel eingehen durften.³³⁷ Das Schwert dagegen gilt als Zeichen der Macht, sei es als Racheschwert Gottes, sei es als Herrscherattribut, als Richtschwert oder Rechtssymbol.³³⁸ Die grosse Endgerichtsvision der Geheimen Offenbarung

stattet den Richter mit dem zweischneidigen Schwert aus: «Aus seinem Munde geht ein scharfes Schwert, um die Völker zu schlagen» (Apok 19, 5; 19, 20–21). Das Bild von Christus, dem Weltenrichter, von dessen Mund Palme und Schwert ausgehen, das heisst, von dessen Richtspruch ewige Seligkeit oder ewige Verdammnis abhängen, fand seit dem späten Mittelalter weite Verbreitung. Bekrönt wird der Schlangenring durch einen geflügelten Schädel und eine Sanduhr, die beliebtesten Vergänglichkeitssymbole schlechthin. Flügel und Sanduhr sind auch Attribute des Chronos, des Gottes der Zeit. Das ganze Emblem sagt aus: Die Zeit entflieht, das menschliche Leben zerrinnt wie das Sand im Stundenglas, sicher sind nur der Tod und das Gericht. Deshalb soll der Mensch jeden Augenblick seines Lebens für das Gute nützen, denn von ihm hängt die Ewigkeit ab, die keine Korrektur mehr zulässt. Aus der Fülle von ähnlichen Aussagen in der barocken Literatur und Kunst sei ein Vergleichsbeispiel aus der näheren Umgebung herausgegriffen (Abb. 62 a/b). In einem der beiden Zwickel, welche die Rundung des ungefähr gleichzeitig entstandenen Totentanzes von Emmetten füllen, kreuzen sich im Schlangenring das Flammenschwert und ein grüner Zweig vor hellem Hintergrund. Sie trennen das Wort «im-mer», das mit «nim-mer» auf dem rahmenden Band korrespondiert. Um den Kreis zieht sich die Inschrift «Ewigkeit besteht»: sie dauert immer und vergeht nimmer. Das Emblem der andern Seite ist der Zeit gewidmet: «Die Zeit vergeht». Ein Putto schreibt ins Lebensbuch, das auf einer instabilen Kugel liegt, die hier – wie in Fortuna-Darstellungen – «Inconstantia» (Unbeständigkeit) und «Mobilitas» (Bewegung) meint und Symbol der Vergänglichkeit ist. Das Nicht-Verharren im Gleichgewicht wird unterstrichen durch die unstabile

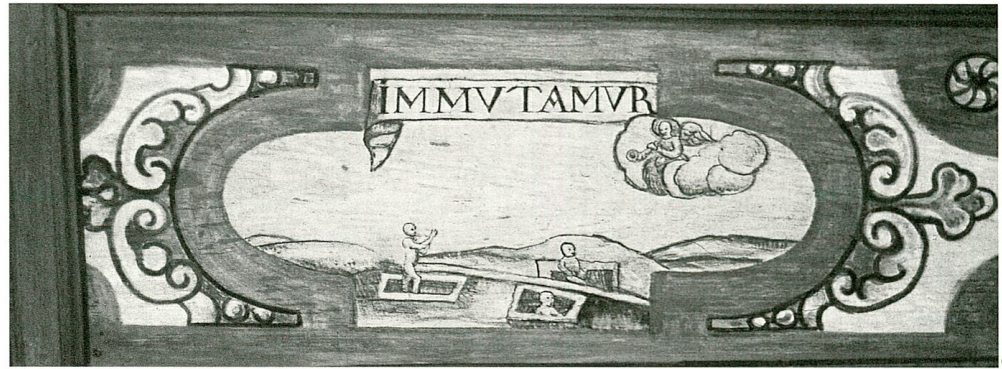
63 a/b Die Zeit (Tempus) entflieht. Der Mensch muss die gute Gelegenheit (Occasio) beim Schopfe packen, um selig zu werden. (Jan David: *Occasio arrepta, neglecta*, 1605)



63a



63b



Stütze des Puttoarmes, gebildet aus den aufeinander getürmten Vanitasymbolen des Totenkopfes und des geflügelten Stundenglases.³³⁹

Bereits antike Autoren – Cicero, Ausonius, Cato – kennen die Unterteilung in Tempus (Zeit) und Occasio (Gelegenheit), wobei Cicero der Occasio eine untergeordnete Rolle zuschreibt (*occasio est pars temporis*).³⁴⁰ Im 17. Jahrhundert verschob sich der Hauptakzent jedoch immer mehr auf den Aspekt der «Zeit als günstiger Gelegenheit», als flüchtigem Augenblick, der genutzt werden muss. Das Thema wird in zahlreichen barocken Erbauungsbüchern, Predigten und Flugblättern abgehandelt. Als frühes Beispiel sei das Werk «*Occasio arrepta, neglecta*» von 1605 von Jan David angeführt. Es treten die Personifikationen von Tempus, der Zeit, auf, ohne die nichts ist und die entgleitet, und von Occasio, der guten Gelegenheit, die beim Schopf gepackt werden muss, wenn man selig werden will (Abb. 63 a/b). Das 1. Bild des Buches stellt die beiden Protagonisten vor: Tempus, die flüchtige Zeit, ist leicht bekleidet, sie hat Flügel am Rücken und an den Füßen, einen Himmelsglobus auf dem Kopf und eine Sanduhr in der Hand. Daneben steht Occasio mit der Stirnlocke über dem Gesicht, die gute Gelegenheit, die ergriffen werden muss. Durch die Nachfolge Christi, durch Gebet und Almosen, symbolisiert durch Kreuz, Rosenkranz und Geldbeutel zur Almosenspende in der einen Hand, kann der Mensch die wahre Krone, die Palme des Sieges, den Ölzweig des Friedens und die Weisheit im Heiligen Geist erlangen – verdeutlicht durch die Dinge in ihrer andern Hand. Eines der letzten Bilder zeigt die Zeit, die davonfliegt, obwohl die Menschen sehnsüchtig die Arme nach ihr ausstrecken. Einigen wenigen gelingt es, Occasio beim Schopf zu packen.³⁴¹

Auf der Scheibe von Unterschächen zeigt der Friedhof mit dem Tod das Los des Menschen, die Tatsache, dass jeder sterben muss, und gleichzeitig einen ganz bestimmten Moment in der Heilsgeschichte. Die Gräber haben sich geöffnet, die Toten stehen auf zum Gericht, zu Palme oder zu Schwert. Oben erkennt man unversehrte Leiber, Menschen mit froh und glücklich ausgebreiteten Armen, mit gefalteten Händen, unten Gerippe.



65

65 Tod und Himmelfahrt Marias als Bild der Hoffnung auf die Auferstehung des Leibes am Jüngsten Tag.

Gemeint sind vermutlich die Guten, die Seligen, die mit verwandeltem Leib in den Himmel eingehen werden, und die Schlechten, die Verdammten, die dem ewigen Tod verfallen sind. Ein Emblem an der Beinhausdecke von Ettiswil ist dem gleichen Thema gewidmet (Abb. 64). Es zeigt drei geöffnete Gräber, aus denen die Menschen beim Erschallen der Posaune heraussteigen.³⁴² Das Lemma «IMMVTAMVR», wir werden verändert, verwandelt, weist auf das Geheimnis des Auferstehungsleibes hin, das vor allem Paulus thematisiert. Im ersten Korintherbrief setzt er sich mit den von hellenistischem und gnostischem Denken beeinflussten Leugnern der Auferstehung auseinander und behandelt ausführlich die Auferstehung Christi und jene der Menschen am Jüngsten Tag als zentralen Glaubensinhalt: «Wie werden sie auferstehen, die Toten? In was für einem Leib kommen sie?» Du Tor! Was du säst, wird nicht lebendig, wenn es nicht zuvor starb. (...) So ist es auch mit der Auferstehung der Toten. Gesät wird in Verweslichkeit, auferweckt in Unverweslichkeit; gesät wird in Unansehnlichkeit, auferweckt in Herrlichkeit; gesät wird in Schwachheit, auferweckt in

Kraft; gesät wird ein sinnenhafter Leib, auferweckt ein geistiger Leib. (...) Wir werden zwar nicht alle entschlafen, aber alle werden wir verwandelt werden, plötzlich, beim Schall der letzten Posaune; denn erschallen wird die Posaune und die Toten werden als Unverwesliche auferweckt und wir werden verwandelt werden. Denn dieses Verwesliche muss anziehen Unverweslichkeit und dieses Sterbliche muss anziehen Unsterblichkeit» (1 Kor 15, 35–36, 40–44, 51–53; vgl. 1 Petr 1, 4).³⁴³ Die abschliessende Mahnung des Paulus: «Darum, meine geliebten Brüder, seid standhaft und unerschütterlich; tut euch allezeit hervor in Eifer für das Werk des Herrn und wisset, dass euer Mühen nicht vergeblich ist im Herrn» (1 Kor 15, 58), scheint der belehrenden Absicht des Glasgemäldes in Unterschächen zu Grunde zu liegen. Die Wappen der Crivelli und Tanner begleiten die Stifterinschrift: «H: Haübt: Frantz Ignati Cri- / uell Der Zeit seckelmeister Des / Landts Vry, Vndt Fraüw, / Verena Anna Catharina Tan- / ner Sein Ehgemahlin. Anno / 1701». Franz Joseph Ignaz Crivelli (1664–1714) war Hauptmann in Spanien, Dolmetscher bei der spanischen Gesandtschaft, 1699 Gesandter in die ennetbirgischen Vogteien, 1700 Säckelmeister, 1703 Vogt im Thurgau und im Zweiten Villmergerkrieg 1712 Kommandant in Baden.³⁴⁴

Die Hoffnung und der Glaube an die Auferstehung des Leibes am Jüngsten Tag werden durch die Scheiben im Chor bestärkt, die inhaltlich und formal miteinander korrespondieren (Abb. 65). Als Pendant zu Christi Tod und Auferstehung erscheint das Sterben und die Himmelfahrt Marias. Sie, die Gottesmutter, die ohne den Makel der Erbsünde empfangen wurde, die absolut Reine, war den Gesetzen des Todes nicht gleicherweise unterworfen wie die übrige Menschheit. Nach katholischer Lehre wurde sie schon vor dem Endgericht mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen: «Sein würdige Muetter Gott also Ehrt / Die sich allein Des Todts Erwerth. / Genes.4.» Dass hier auf Genesis 4 verwiesen wird, überrascht im ersten Moment, handelt dieses Kapitel doch von Kain und Abel. Auf Maria und ihre Reinheit weist Vers 7 hin. Gott spricht zu Kain – zu uns Menschen allgemein: «Wenn du gut bist, kannst du es frei erheben, bist du aber nicht gut, dann lauert die Sünde vor der Tür. Nach dir steht ihr Begehren: Du aber sollst herrschen über sie». In der Bildmitte steht Maria in der Gestalt der Immaculata, der «Unbefleckten Empfängnis». Die Ostkirche feierte das Fest der «Immaculata Conceptio» schon im Frühmittelalter, im Abendland verbreitete es sich seit dem 12. Jahrhundert. Für die Ikonografie von Bedeutung ist vor allem das 15. Jahrhundert mit den Entscheidungen des Konzils von Basel (1439) und den Bemühungen von Papst Sixtus IV. (1414–1484, Papst ab 1471). Mit den Dekreten von 1546 und 1567 bekräftigte das Konzil von Trient die katholische Lehrmeinung und trug zur Beliebtheit des Themas in der barocken Kunst bei. Zum Dogma erhoben wurde der Glaube an die Unbefleckte Empfängnis jedoch erst zur Zeit des Kulturkampfes am

8. Dezember 1854 durch die Bulle «Ineffabilis Deus» des Papstes Pius IX. (1792–1878, Papst ab 1846).³⁴⁵ Maria hält die Lilie der Reinheit in der Hand und zertritt der Schlange, die noch die verbotene Frucht im Maul hält, den Kopf. Dieser weit verbreitete Bildtopos leitet sich aus Genesis 3 ab, wo Gott nach dem Sündenfall zur Schlange spricht: «Feindschaft will ich stiften zwischen dir und der Frau, zwischen deiner Nachkommenschaft und ihrer Nachkommenschaft; sie wird dir den Kopf zertreten, und du wirst nach ihrer Ferse schnappen» (Gen 3, 15). Zwei unterschiedliche Darstellungstypen kommen vor: Einerseits – wie in Unterschächen – Maria, die auf die Schlange tritt, andererseits ihre Nachkommenschaft, also das Jesuskind, das sie auf dem Arm hält und das mit dem Kreuzstab den Teufel in Gestalt der Schlange vernichtet.³⁴⁶ Wie Christus als zweiter Adam den Tod besiegt hat, so tritt in der christlichen Theologie Maria als zweite Eva auf. Wie durch Eva Unheil geschah, geschieht durch Maria Heil in Christus. Wie Eva den Einflüsterungen der Schlange erlag und dem Tod Einlass in die Welt gewährte, hat Maria das Böse, den Teufel und damit auch den Tod überwunden. Schon der Kirchenvater Justinus (gest. 165), der als Erster die Antithese Eva – Maria propagierte, nimmt als Ausgangsbasis des Vergleichs die Jungfräulichkeit, die er mit der Idee der Unbefleckten Empfängnis verband: «(...) der Sohn Gottes ist durch die Jungfrau Mensch geworden, damit der Ungehorsam, der von der Schlange ausging, auf demselben Weg ein Ende finde, auf dem er seinen Ursprung genommen hat. Denn als Jungfrau und Unversehrte empfing Eva das Wort von der Schlange und gebär Ungehorsam und Tod. Maria aber, die Jungfrau, empfing Glauben und Freude, als ihr der Engel Gabriel die Frohe Botschaft brachte (...)».³⁴⁷ In Unterschächen triumphiert Maria nicht nur über die Schlange, sondern auch über den Tod. Sie steht auf einem doppelten Vergänglichkeitssymbol, auf einem Schädel, der auf einem Sarkophag liegt.

Links – als Bild im Bild – sehen wir den Tod Marias.³⁴⁸ Das Urchristentum beschäftigte sich noch nicht mit dem Heimgang Marias, doch das Verlangen, ihre Heilsbedeutung mit der Erlöserrolle Jesu zu verknüpfen, wuchs im Frühchristentum. Im 5. Jahrhundert entstand eine Abhandlung unbekannter Herkunft «De transitu beatae Mariae virginis», die ausführlich wie ein Sterbeprotokoll über Tod und Himmelfahrt der Gottesmutter berichtet. Obwohl die Kirche bereits am Anfang des 6. Jahrhunderts, durch das ganze Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit immer wieder versuchte, diese apokryphe Schrift als verdächtig und verwerflich einzustufen, wirkte sie sich auf Literatur und Kunst äusserst befruchtend aus. Das Verlangen, durch eine leiblich im Himmel anwesende Maria die eigenen Heilschancen zu verbessern, war stärker als die Bereitschaft, dem Einspruch der hohen Theologie stattzugeben. Das Traktat berichtet, wie Maria ihrem Sohn das Versprechen abgenommen hatte, ihr drei Tage vor ihrem Ableben den Tod an-

zukünden und die Apostel an ihr Sterbelager zu rufen. Jesus stellte ihr zudem aus freien Stücken in Aussicht, ihre vom Leib getrennte Seele in den Himmel zu tragen. So geschah es auch. Offenbar entsprach dieser Text einem liturgischen Bedürfnis. Seit dem 5. Jahrhundert beging man am 15. August in der Marienkirche des Kedron-Tales (Tal Josaphat) bei Jerusalem das Fest der Koimesis – der Entschlafung (dormitio) und der Bestattung (depositio) Marias. Pilgerberichte – die ältesten stammen aus dem 7. und 8. Jahrhundert – und die mittelalterliche Visionenliteratur erwähnen stets das leere Grab, in dem Maria bis zu ihrer Himmelfahrt gelegen haben soll.³⁴⁹

In Unterschächen ruht Maria nicht wie in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts – auch in der Innerschweiz – üblich auf dem Sterbebett, umgeben von Aposteln und Jüngern. Es wird vielmehr die Grablegung gezeigt, die jedoch auch Bildelemente der Sterbeszenen aufnimmt, also den ikonografischen Topos der Entschlafung (dormitio) mit jenem der Bestattung (depositio) vereint. Als Vorlage hat möglicherweise eine Radierung von Jacques Callot gedient, die das Geschehen in eine Höhle verlegt.³⁵⁰ Möglicherweise deutet der Bilderrahmen darauf hin, dass dem Auftraggeber sehr wohl bewusst war, wie kritisch oder gar ablehnend die offizielle Theologie der Quelle gegenüberstand. Gezeigt wird also nicht ein durch die Bibel belegtes und sanktioniertes Ereignis oder ein durch ein Dogma verkündeter Glaubenssatz, das Bild im Bild erzählt vielmehr eine fromme Geschichte, die als beispielhafte Erzählung durchaus ihre Berechtigung in der Seelsorge hatte, auch ohne Bestätigung ihres Wahrheitsgehaltes durch die Kirche.

In der Mitte heben Apostel und Jünger in einem Tuch den Leichnam der Gottesmutter behutsam auf, um ihn in einen Sarkophag zu legen. Maria ist halb aufgerichtet. Sie hat die Hände gefaltet, ihre Augen sind geöffnet, ein Schleier bedeckt ihr Haupt. Am Fussende steht ein älterer Mann, vielleicht Petrus, den Albe und Stola als Priester charakterisieren. Diese Gestalt betont das Vorbildhafte des Marientodes für die Sterbestunde eines jeden Menschen, welcher der sakramentalen Sterbehilfe der Kirche, vermittelt durch den Priester, vertrauen soll. Die Verfasser der so genannten «Marienleben» dachten den Aposteln jene Rollen zu, die in der mittelalterlichen Kirche die Sterbehelfer – Mönche, Kleriker – übernahmen: Sie vollzogen das Ritual, entzündeten Kerzen, sprengten Weihwasser, beteten Psalmen und brachten als wichtigste Stärkung zum letzten Kampf die Wegzehrung, das «sacrum viaticum».³⁵¹ Die Frage, ob Maria die üblichen Sterbesakramente empfangen habe, wird von etlichen mittelalterlichen Theologen bejaht. So erwähnt Heinrich von St. Gallen ausdrücklich, Maria habe bei Johannes gebeichtet. Sie sei zwar ohne den Makel der Erbsünde und ohne jede persönliche Schuld gewesen und habe deshalb sakramentale Hilfe eigentlich nicht nötig gehabt. Sie habe sie empfangen «von gruntloser demutigkeit wegen», um so die Menschen zu lehren, «auch gehorsam zu sein den gepoten der

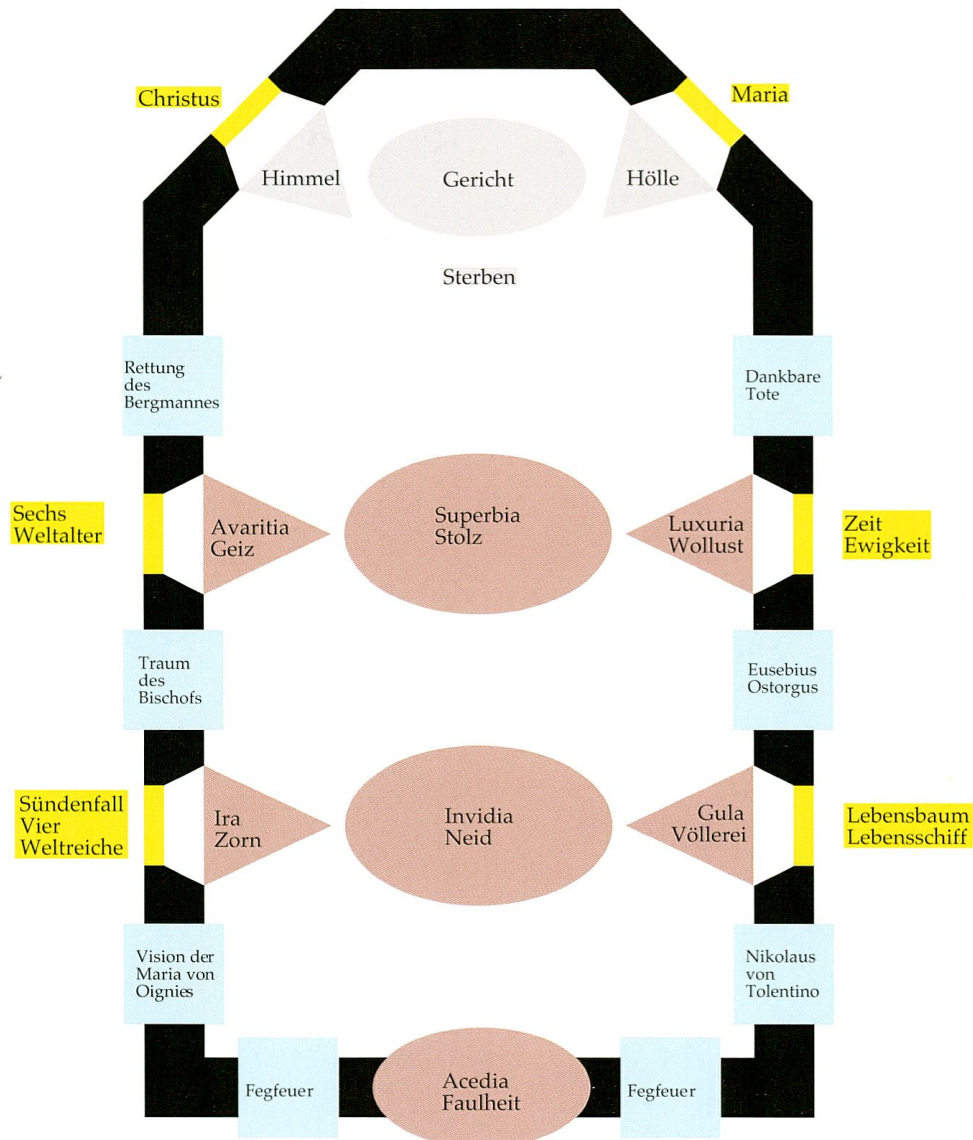
heiligen christenheit».³⁵² In Unterschächen variieren die Affekte auf den Gesichtern der Umstehenden: fromme Gefasstheit, Trauer – ein Mann am rechten Bildrand wischt sich die Tränen ab –, aber auch frohes Staunen. Der Jünger in der Bildmitte erhebt die Arme und blickt hinauf in die Lichtfülle, die aus den Wolken bricht. Diese Strahlen könnten möglicherweise die «assumptio animae», die Himmelfahrt der Seele, symbolisieren. In der bildenden Kunst überlagert sich jedoch die Himmelfahrt der Seele oft mit der Wiedererweckung, das heisst mit dem Augenblick, als die Seele Marias in den Leib zurückkehrte, um mit ihm vereint in den Himmel einzugehen.³⁵³ Stand im frühen Mittelalter eher die Aufnahme der Seele Marias in den Himmel im Mittelpunkt religiöser Betrachtungen, verschob sich der Akzent seit dem 14. Jahrhundert zunehmend auf die leibliche Himmelfahrt. Obwohl das Fest seit dem frühen Mittelalter gefeiert wurde und die Vorstellung der «assumptio corporis» (Auffahrt des Leibes) in der katholischen Kirche seit der Gegenreformation einen allgemein akzeptierten Glaubenssatz darstellte, wurde sie erst 1950 durch Papst Pius XII. zum Dogma erhoben.³⁵⁴

Die Darstellung im rechten Bilddrittel ist der Himmelfahrt Marias gewidmet. Die Mutter des Gottessohnes wird mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen. Sie steigt nicht wie Christus auf der andern Chorscheibe triumphierend aus eigener Kraft empor, sondern durch die Gnade Gottes, veranschaulicht durch zwei Engel, die sie aus dem Grab heben und, umgeben von strahlendem Licht, in einer Wolkenmandorla emportragen. Sie ist als Himmelskönigin durch eine Krone ausgezeichnet, hat aber demütig ihre Hände gefaltet.

Dieses Wunder sollte die Gläubigen in ihrer Heilsgewissheit bestärken, dass auch sie am Ende der Tage mit verwandeltem Leib auferstehen und in die ewige Seligkeit eingehen würden, dass sie dann endgültig in den Ostergesang einstimmen und mit Paulus ausrufen würden: «Tod, wo ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel?» (1 Kor 15, 55).

Gemäss dem einheitlichen Schema rahmen die Wappen der Urner Magistratengeschlechter der Schmid von Bellikon und der Crivelli die Stifterinschrift: «H: Häübt: Martin Antoni Schmidt / Von Bellikon, Landtsfendrich züe / Vrÿ Gewester Comisari züe / Bellentz, Vnd Fraüw Maria Anna Victoria Criuellin sein / Ehegemahlin, Anno 1701». Martin Anton Schmid von Bellikon (1658–1706) war Landeshauptmann, 1698–1700 Landvogt in Bellinzona und 1704–1706 im Bleniotal. Auch hier stellt sich die Frage, ob es sich bei der Stadt mit den Burgen im Hintergrund um Bellinzona handeln könnte.³⁵⁵

Schematische Darstellung der Ikonografie



Die «Vier letzten Dinge».

Das Fegfeuer und die gegenseitige Hilfe der Lebenden und der Toten. Evangelien- (links): familiäre Totenmemorie; Episteln- (rechts): kollektive Totenmemorie und dankbare Tote.

Die «Sieben Todsünden» in der von den Jesuiten propagierten «saligia»-Reihenfolge. Zusätzliche Strukturierung: Deckenspiegel = Sünden des Paradieses; Evangelien- (links) = männliche Lasterpersonifikationen; Episteln- (rechts) = Sünden des Fleisches.

Glasgemälde: Das Heilsgeschehen vom Sündenfall bis zur Erlösung. Evangelien- (links): die Auswirkung des Sündenfalls auf das Weltgeschehen. Episteln- (rechts): die Auswirkung des Sündenfalls auf das Schicksal des einzelnen Menschen.

Grafik: Hanspeter Odermatt, Architekt, Stans

Anmerkungen

Einleitung

- ¹ BREIDENBACH 1971: 287–288.
- ² BREIDENBACH 1971: 286–287.
- ³ Die letzten beiden Zeilen des Textblockes rechts enden mit Quellenangaben, die leider so stark zerstört sind, dass sie keine Zuweisungen zulassen. Die verwendeten Sinnbilder der Vergänglichkeit gehören zum Allgemeingut der barocken Lyrik und Erbauungsliteratur. «Ar...» könnte evtl. auf Paolo Aresi (1574–1644) hindeuten. In seinem Werk «Mundi Tribulatio» von 1651 wird der Mensch u.a. als «imbecillitatis exemplum, temporis spolium, fortunae lusus, inconstantiae imago» (Beispiel der Schwäche, Raub der Zeit, Glückspiel, Bild der Unbeständigkeit) bezeichnet. (ARESI 1651, Bd. 1: 397–398). Bei «Ab...» denkt man primär an den Wiener Augustiner Chorherrn Abraham a Santa Clara (1644–1709), den wohl bekanntesten Barockprediger. Die meisten seiner Werke sind jedoch nach 1701, dem Baujahr des Beinhauses von Unterschächen, ediert worden. In «Heilsames Gemisch Gemasch» spricht er vom «Raub der Zeit» (ABRAHAM 1704: 211). Im Werk «Wohl angefüllter Wein-Keller» heisst es u.a.: «Der Mensch ist alles Unglücks-Spiel (...), ein Spiegel aller Eitelkeit» (ABRAHAM 1710: 501).
- ⁴ FELDER 1995: 154.
- ⁵ «Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, *erudiri et confirmari populum in articulis fidei* commemorandis et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant» (CONCILIUM Tridentinum 1924, Bd. 9: 1078; ENCHIRIDION 1976: 1638. – Hervorhebung: R.O.).
- ⁶ GÖTTLER 1996: 256.
- ⁷ PL, Bd. 96: 723.
- ⁸ PL, Bd. 210: 579.
- ⁹ LEHMANN 1953: 30–44.
- ¹⁰ SCHREINER 1994: 155–156.
- ¹¹ BITTERLI 1997: 346.
- ¹² DAVID 1606: 158, Abb. 49.
- ¹³ DAVID 1610: 96.
- ¹⁴ DAVID 1606: 218, Abb. 66.
- ¹⁵ LE GOFF 1984; ROTACH 1994; WEHRLI 1994; WILHELM 1999: 38–101; DINZELBACHER 1999.
- ¹⁶ WILHELM 1999: 67–68.
- ¹⁷ Vgl. u.a. Zweites Konzil von Lyon, 1274: «Eadem sacrosanta Ecclesia Romana firmiter credit et firmiter asseverat, quod nihilominus in die iudicii omnes homines ante tribunal Christi cum suis corporibus comparebunt, redituri de propriis factis rationem (cf. Rom 14, 10s)» (ENCHIRIDION 1976: 859).
- ¹⁸ Das Erste Konzil von Lyon stützte sich auf das Glaubensbekenntnis ab, das Papst Clemens IV. 1267 dem byzantinischen Kaiser Michael Palaiolos zur Unterzeichnung vorgelegt hatte (WILHELM 1999: 55); ENCHIRIDION 1976: 838–839 (Erstes Konzil von Lyon 1254); ENCHIRIDION 1976: 856–861 (Zweites Konzil von Lyon, 1274); ENCHIRIDION 1976: 1000–1002 (Bulle «Benedictus Deus», 1336); ENCHIRIDION 1976: 1304–1306 (Unionskonzil von Florenz 1439).
- ¹⁹ WEHRLI 1994: 52.
- ²⁰ Unter Seelgerät (*donatio pro remedio animae*) versteht man die Übertragung von Gütern durch Versenkung oder Vergabungen an eine Kirche, die sich ihrerseits verpflichtete, des Stifters nach dessen Tod fürbittend zu gedenken und insbesondere für ihn jährlich am Sterbetag eine Seelenmesse zu lesen (LM 1995, Bd. 7: 1680).
- ²¹ GÖTTLER 1996: 16, 36; OTHENIN 1998: 176–178; HERZ 1958: 249–290.
- ²² LE GOFF 1984: 110–119; SCHMITT 1995: 43–45.
- ²³ Der Name «gregorianische Messen» wird auch für andere Messreihen mit unterschiedlicher Anzahl von Messen, die zur Erlösung der Armenteelen gelesen werden, verwendet (FRANZ 1963: 249–267).
- ²⁴ GÖTTLER 1996: 56–58; HIMMEL 1994: 194–295; DINZELBACHER 2002: 62–63.
- ²⁵ Zu den verschiedenen Formen der Memoria, sowohl im monastischen wie im profanen Bereich, vgl. OEXLE 1983: 26–48; OEXLE 1994: 307–317.
- ²⁶ WEHRLI 1994: 48.
- ²⁷ OEXLE 1983: 53; WEHRLI 1994: 50.
- ²⁸ LE GOFF 1984.
- ²⁹ LE GOFF 1988.
- ³⁰ WEHRLI 1994: 47, 53–54; LE GOFF 1984: 297–336.
- ³¹ LM 1980, Bd. 1: 43–46; LTHK 1993, Bd. 1: 58; WEHRLI 1994: 50, 53.
- ³² ENCHIRIDION 1976: 868.
- ³³ WEHRLI 1994: 54.
- ³⁴ OTHENIN 1998: 179.
- ³⁵ Erstes Konzil von Lyon unter Innozenz IV.: *Instructio pro Graecis* 1254: «De sorte defunctorum», unter Berufung auf Mt 12, 32 und 1 Kor 3, 13, 15. Es wird zudem auf die Möglichkeit der Hilfe durch «suffragiis Ecclesiae» hingewiesen (ENCHIRIDION 1976: 838). – Zweites Konzil von Lyon unter Gregor X.: «De sorte defunctorum», 1274. Ausführlicher behandelt wird die Hilfe der Lebenden für die Seelen im Fegfeuer: «(...) et ad poenas huiusmodi relevandas prodesse eis fidelium vivorum suffragia, Missarum scilicet sacrificia, orationes et eleemosynas et alia pietatis officia, quae a fidelibus pro aliis fidelibus fieri consueverunt secundum Ecclesiae instituta» (ENCHIRIDION 1976: 856–859). – Das Unionskonzil von Florenz 1439 wiederholt fast wörtlich die Bestimmungen des Zweiten Konzils von Lyon (ENCHIRIDION 1976: 1304–1306).
- ³⁶ Vgl. u.a. das Werk «De apparationibus animarum» des Kartäusers Jacobus von Paradis (1381–1461), das 1477 in Esslingen unter dem Titel «Ain subtil und schön buochlin

- von den ab ge/schydenen selen oder gaysten (...)» auf Deutsch ediert wurde. Es legt die Reihenfolge der Hilfeleistungen bezüglich ihrer Wirksamkeit klar fest: Messe, Almosen, Gebet, Fasten, Wallfahrt, Kirchenbesuch, Beherbergung der Armen (GÖTTLER/JEZLER 1987: 124).
- ³⁷ LTHK 1993, Bd. 1: 51.
- ³⁸ Tatsache ist, dass blühende Städte und Staatswesen durch die Stiftungen von Immobilien an Klöster und Kirchen an den Rand des Ruins getrieben wurden, da diese Liegenschaften in der Folge weder Steuern abwarfen noch dem freien Markt unterstellt blieben. Durch Gesetze «gegen die Tote Hand» versuchten die öffentlichen Gemeinwesen, dem Missbrauch einen Riegel zu schieben (GILOMEN 1994/1: 135–148; GÖTTLER/JEZLER 1987: 130, 136–137; GÖTTLER 1996: 25–26).
- ³⁹ «Decretum de purgatorio», 3. Dez. 1563, u.a.: «Cum catholica Ecclesia, Spiritu Sancto edocta, ex sacris Litteris et antiqua Patrum traditione in sacris Conciliis et novissime in hac oecumenica Synodo docuerit, purgatorium esse, animasque ibi detentas fidelium suffragiis, potissimum vero acceptabili altaris sacrificio iuvare (...)». Dabei wird auf die Sessio XXII vom 17. Sept. 1562 verwiesen, die der «Doctrina de ss. Missae sacrificio» gewidmet ist und den Nutzen der Messe für die Armenseelen im Fegfeuer betont (ENCHIRIDION 1976: 1820; vgl. 1743, 1753. – Hervorhebung: R.O.).
- ⁴⁰ LTHK 1999, Bd. 9: 882–902; GÖTTLER 1996: 16–17.
- ⁴¹ WILHELM 1999: 57.
- ⁴² GÖTTLER/JEZLER 1987: 132.
- ⁴³ Die katholische Kirche betont, Paulus beziehe sich bei dieser Aussage auf das mosaische Gesetz.
- ⁴⁴ Rechtfertigungslehre: LTHK 1999, Bd. 9: 882–902; ENCHIRIDION 1976: 1520–1583. – Das Konzil von Trient behandelte das Problem von Gnade und guten Werken 1547 in der Sessio VI im «Decretum de iustificatione». Unter Berufung auf Jak 2, 24 wird an der Bedeutung der Guten Werke festgehalten: «(...) scriptum est (...)» «videtis, quoniam ex operibus iustificatur homo et non ex fide tantum» (ENCHIRIDION 1976: 1535, 1545–1550). In den Beschlüssen zur Rechtfertigungslehre, den «Canones de iustificatione», wird die Ablehnung der «sola-fide-Lehre» klar formuliert: «Itaque nemo sibi in sola fide blandiri debet (...)» (ENCHIRIDION 1976: 1538) und den Vertretern der Rechtfertigung allein aus dem Glauben die Verdammung angedroht: «Si quis dixerit, sola fide impium iustificari, (...): anathema sit» (ENCHIRIDION 1976: 1559, 1563–1565, 1569).
- ⁴⁵ ARIÈS 1980: 168–169; vgl. v.a. die 4. Anfechtung der Teufel in der «Bilder-Ars», die dem Stolz gewidmet ist (RUDOLF 1957: 73; ARS 1996: 210–212).
- ⁴⁶ Die Hoffnung auf eine gute Sterbestunde hat sich in der katholischen Kirche bis in unsere Zeit erhalten. Im «Ave Maria» beten wir: «Bitt für uns arme Sünder jetzt und in der Stunde unseres Todes». In meiner Kindheit in den frühen 1950er-Jahren hatte ich die Aufgabe, unsere alte Waschfrau, die jeweils den Weihnachtsabend bei uns brachte, heimzubegleiten. Zum Abschied nahm sie mir

stets das feierliche Versprechen ab, für eine «gute Sterbestunde» und eine «gute Sterbestunde» zu beten. Zur Erlangung dieser guten Sterbestunde haben die Kinder noch in den 1960er-Jahren ganz selbstverständlich am Herz-Jesu-Freitag, dem 1. Freitag im Monat, früh morgens und nüchtern die Messe besucht und kommuniziert. Unlängst antwortete der 100-jährige Walliser Bergführer Ulrich Inderbinen in einem Interview auf die Frage, was er sich in diesem Leben noch erhoffe: «Eine gute Sterbestunde» (NZZ 4.12.2000).

- ⁴⁷ HAAS, 1994: 76.
- ⁴⁸ GÖTTLER 1996: 305.
- ⁴⁹ LE GOFF 1984, 33–34, 36–44.
- ⁵⁰ ODERMATT 1996/2: 178–180.
- ⁵¹ HORAT 1986: 162–163: Abb.
- ⁵² GÖTTLER 1996: 46–47.
- ⁵³ GÖTTLER 1996: 58; GÖTTLER 1994: 149–164.
- ⁵⁴ HIMMEL 1994: Abb. 30, 103; Kat. 18, 92, 97, 98; WILHELM 1999: 293–297; LETZTE 1984: 248–255.
- ⁵⁵ Zu den sechs im Matthäusevangelium verlangten Werken der Barmherzigkeit (Mt 25, 40–43) fügte in frühchristlicher Zeit Lactantius (um 250– um 325) unter Berufung auf Tob 1, 17 das Begraben der Toten bei (LTHK 1965, Bd. 10: 1053). Vgl. Augustinus, De cura pro mortuis, XIII, 16.
- ⁵⁶ KDM Luzern, Bd. 6, 1963: 208, Abb.
- ⁵⁷ Der «Tractatus de statu defunctorum» des Engelbert von Admont (um 1250–1332) hält fest: «Locus purgatorii est sub terra secundum legem communem, secundum dispensationem specialem est in diversis locis» (zit. nach FRANZ 1963: 220, Anm. 2).
- ⁵⁸ Bereits die erste Vita, die der Mönch Jostuald kurz nach dem Tod Odilos verfasste, enthält die Erzählung, die dann von Petrus Damiani in seiner wenige Jahre später geschriebenen «Vita Odilonis» aufgenommen und im 13. Jh. durch die «Legenda aurea» des Jacobus a Voragine weite Verbreitung fand (LEGENDA 1979: 839–840; LE GOFF 1984: 153–155; HALM 1909: 157).
- ⁵⁹ ALTENDORF 1994: 27–28; MINNE 1976: 55–70; DINZELBACHER 1999: 110–118; DINZELBACHER 2002: 94–95, 100–101.
- ⁶⁰ DIABLES 1976, Abb. 6, 40–43.
- ⁶¹ HIMMEL 1994: Abb. 30. – Unter der Vielzahl von Exempeln, welche die Abbüßung der Sündenstrafen ins Eis verlegen (TUBACH, 1969: 214), sei ein Beispiel aus der «Legenda aurea» des Jacobus a Voragine herausgegriffen: Fischer zogen ein Stück Eis aus dem Fluss und freuten sich darüber; denn der Bischof Theobaldus litt Schmerzen an seinen Füßen. Man legte ihm den Eisblock unter die schmerzende Stelle, was ihm Kühlung und Linderung brachte, doch plötzlich hörte er eine Stimme, die klagte, sie sei eine Armeseele und müsse ihre Sünden abbüßen. Der Bischof könne sie erlösen, wenn er dreissig Messen hintereinander lese, was der gregorianischen Messreihe entspricht. Natürlich funkte dann der Teufel mehrmals dazwischen, aber schlussendlich gelang die Erlösungstat, das Eis schmolz, die Seele war erlöst. Auch in den Sagen des

- Alpenraums büßen die Armenseelen ihre Sündenstrafen oft in Eis, Schnee oder auf Gletschern ab (LEGENDA 1979: 843; MÜLLER/RÖHRICH 1967: 371; MÜLLER 1945, Bd. 3: 30, 37–44; GUNTERN 1981: 114, 235–236; TSCHENEN/RUPPEN 1979: 13; FRANZ 1963: 220, 240). Auf die Frage, ob die Wurzeln dieses Motivs in vorchristlichen Glaubensvorstellungen oder in der mittelalterlichen Exempel- und Predigtliteratur zu suchen sind, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.
- ⁶² GÖTTLER 1996: 183–184, 256, 300.
- ⁶³ GÖTTLER 1996: Farbt. VI, Abb. 64, 69 (Rubens); Abb. 70, 71 (Schelte a Bolswert und Cornelis Galle); GÖTTLER 1996: Abb. 64, 69.
- ⁶⁴ ODERMATT 1989: 31.

Das Beinhaus von Unterschächen

- ⁶⁵ Auskunft von Dr. Fritz Glauser, ehemaliger Staatsarchivar des Kantons Luzern.
- ⁶⁶ MÜLLER 1958: 44–50.
- ⁶⁷ STA Uri, Sign. P-1/2004.1. – Auskunft von Dr. Rolf Aebersold, Staatsarchivar des Kantons Uri.
- ⁶⁸ MÜLLER 1958: 46–48.
- ⁶⁹ MÜLLER 1924: 7; GEIGER 1924: 42; CAMINADA 1918: 198; ODERMATT 1976/77: 189.
- ⁷⁰ Jzb, begonnen 1680, 31. Okt., 153. – PfA Unterschächen.
- ⁷¹ «Nos Conradus Ferdinandus, Dei et apostolicae sedis gratia Episcopus (...). Notum facimus et testamur per praesentes quod anno Dom MDCCI die 29 oct. (...) consecravimus Ecclesiam et altare (...) in honorem Beatissimae Virginis Mariae agonizantium Matris. Statuendo anniversarium diem dedicationis dictae Ecclesiae Sabbatum ante Domenicam ultimam Oct. (...). Cupientes igitur, ut Ecclesia et altare praefatum congruis frequentetur honoribus et a Christi fidelibus jugiter ac devote visitetur, omnibus, qui praedicatae Ecclesiae consecrationis die anniversario ad eam devotionis causa vota sua persolvendo confluerint, de Omnipotentis Dei misericordia confisi 40 dies indulgentiarum (...) concedimus. In quorum fidem anno MDCCI, 29 Mensis Oct». – Weiheurkunde, PfA Unterschächen.
- ⁷² Brief im PfA Unterschächen, der zuerst die Weihe der Glocke der Theodulskapelle erwähnt und dann anfügt: «Item a. 1703 Januarii 18 benedicit RM DD Joannes Franciscus Müller Parochus Altdorfii (...) campanam ossorii in honorem Deiparae Mariae Piae matris animarum purgantium. Testibus sive patronis Praenobili DD Dno Capitaneo Francisco Floriano Schmid a Bellicis et Dna Verena Catharina Tanner Dni (...) Crivelli conjugue. Textor est Carolus Josephus Arnold (...) Unterschächen Parochus et ossorii dicti collector». Ich danke Johann Brülisauer für die Mithilfe bei der Übersetzung der lateinischen Texte.
- ⁷³ Vermutlich Daniel Sprüngli I. (1643–1716), der für viele Kirchen und Kapellen der Innerschweiz Glocken goss. Sein Sohn, Daniel Sprüngli II. (1673–1743) übernahm die Werkstatt seines berühmten Vaters. Von ihm sind jedoch nur sehr wenige Glocken bekannt (SKL 1967, Bd. 3: 195–196).

- ⁷⁴ MÜLLER 1928: 71–74.
- ⁷⁵ WYMAN 1958: 125–127; THIEME/BECKER (o.J.), Bd. 31: 556.
- ⁷⁶ In Uri sind zwei Ölbilder bekannt, jenes des hl. Felix von Cantalice (1712, Altdorf) und des hl. Onofrio (1714/18, Attinghausen). FRÜH 1986: 159–198.
- ⁷⁷ (...) «Dedicatio ossarii habetur sabbato ante dedicationem sacelli. Isto die legitur missa dedicationis in ossorio et ante eam ibi leguntur vesp. Def.» – (Kirchenbuch, PfA Unterschächen).
- ⁷⁸ Kirchenbuch, PfA Unterschächen.
- ⁷⁹ STADLER 1998: 19–30; MÜLLER 1958: 71–74.
- ⁸⁰ Türen, Schwellen, Grenzen gelten im Rechtsbrauchtum und in magisch-religiösen Vorstellungen als besondere Örtlichkeiten (HDA 1987, Bd. 2: 125–129 [Dachtraufe], 544–550 [Ecke]; Bd. 3: 1137–1157 [Grenze, Rain]; Bd. 7: 1509–1543 [Schwelle]; Bd. 8: 1185–1209 [Tür]; Bd. 9: 991–1003 [Zaun]). Das kultische Hinein und Hinaus spielte seit jeher in christlichen Riten, auch im Zusammenhang mit Tod und Bestattung, eine wichtige Rolle (ODERMATT 1976/1977: 198, 211–213).
- ⁸¹ HIMMEL 1994: 320–321; GÖTTLER 1991: 260–273; GÖTTLER 1996: 257–268; RDK 1967, Bd. 5: 1456–1466.
- ⁸² Zur Bedeutung von Masken im Zusammenhang mit Teufeln und Dämonen vgl. u.a. KIMMINICH 1986: 3; MOSER 1986: 186.
- ⁸³ GÖTTLER 1996: 261–262.
- ⁸⁴ HOLLSTEIN'S 1979, Bd. 23: 147–149.
- ⁸⁵ Nur literarisch durch einen Bericht des spanischen Malers und Kunsttheoretikers Francisco Pacheco überliefert sind die Wachsfiguren, die der Neapolitaner Giovanni Bernardino Azzolino (1556–1645) um 1610 für den genuesischen Aristokraten Marcantonio Doria schuf. Der Verdammte wird wie folgt geschildert: er sei von schrecklichem Aussehen, eine Teufelsschlange oder Chimäre winde sich um ihn, er stosse entsetzliche Schreie aus, so dass ihm die Haare zu Berge ständen. Die Beschreibung passt auch auf einen Stich von Schelte a Bolswert, der verschiedene Höllendarstellungen der Innerschweiz beeinflusste (GÖTTLER 1996: 264–267, Abb. 97, 98). Christine Göttler wird nächstens eine Untersuchung über Wachsarbeiten zum Thema der «Vier letzten Dinge» publizieren. Ich danke für diesen Hinweis.
- ⁸⁶ Öl auf Holz, je 108 x 98 cm. Kurz nach 1600. Andere Inschriften als in Sadelers Vorlage (RENAISSANCEMALE-REI 1986: 184–186).
- ⁸⁷ Es handelt sich vermutlich wie beim 1687 datierten und signierten Altarbild um ein Werk des Luzerner Malers Johann Jakob Fleischlin (nachweisbar 1669– um 1690).
- ⁸⁸ GÖTTLER 1996: 265, Abb. 97 b (Stich von Schelte a Bolswert); GÖTTLER 1996: 183–195, 252–268; LA MADDALENA 1986: 56–57 (Vergleich mit der Büsserin Magdalena).
- ⁸⁹ Das dynamische Motiv der gewundenen Säulen, angeregt durch Berninis Säulen am Hochaltar von St. Peter in Rom, ist in der barocken Altararchitektur äusserst beliebt – sowohl in der hohen Kunst wie in volkstümlichen Ausformungen.

- ⁹⁰ Hauptmann und Ratsherr Franz Florian Schmid von Bellikon ist uns bereits als Pate des Beinhausglöckleins begegnet.
- ⁹¹ LCI 1974, Bd. 6: 250–254 (Florian), 260–315 (Franziskus); 485–491 (Helena); LCI, Bd. 7: 289–297 (Katharina von Alexandrien), 299–306 (Katharina von Siena).
- ⁹² LCI, 1974, Bd. 7: 189–297.
- ⁹³ MÜLLER 1958: 72–73.
- ⁹⁴ LECHNER 1981: 50–85.
- ⁹⁵ LECHNER 1981: 155–184.
- ⁹⁶ Es existieren Gnadenbilder und von ihnen abhängige Kopien und Andachtsbildchen, welche Maria mit ausgebreiteten Armen zeigen, auf ihrem gewölbten Leib erscheint jedoch nicht das Kind, sondern Strahlen (Augustinerchorherrenstift in Karlshof bei Neu-Prag) oder das IHS-Monogramm (Ohlsdorf) (LECHNER 1981: Abb. 187–190, Katalog: 432–435).
- ⁹⁷ Mystische Schriften besingen Maria als diejenige, welche uns das Himmelsbrot im «Backofen des Schosses» gebacken hat. Sie wird auch «Obleateisen», das zum Backen der Hostien verwendet wurde, genannt (LECHNER 1981: 234).
- ⁹⁸ LECHNER 1981: 148–149, 207–208, 247–250.
- ⁹⁹ LECHNER 1981: 232–235.
- ¹⁰⁰ LECHNER 1981: 95, 237; SCHREINER 1994: 55.
- ¹⁰¹ LECHNER 1981: 30, 33–34.
- ¹⁰² LECHNER 1981: 190.
- ¹⁰³ LECHNER 1981: 31, 38, 184–197, 249–255, 204; SCHREINER 1994: 336–341; STRÖTER 1992: 169–181, 214–217.
- ¹⁰⁴ RUDOLF 1957; PALMER 1993; LM 1980, Bd. 1: 1040–1044; RDK 1937, Bd. 1: 1121–1127; ARS 1996; HAAS 1994: 74–76; WILHELM 1999: 150–193; FALK 1969.
- ¹⁰⁵ WILHELM 1999: 113, 138–194.
- ¹⁰⁶ Gerson nahm als Kanzler der Universität Paris am Konzil von Konstanz teil. Seine Theologie war besonders auf die Kirchenreform und die Seelsorge ausgerichtet.
- ¹⁰⁷ HAAS 1994: 75–76.
- ¹⁰⁸ Schon Wunderberichte aus dem 12. Jh. aus dem Kloster Marmoutiers erzählen, dass Mönche beobachteten, wie die Seele den Körper eines Mitbruders im Augenblick des Todes in Gestalt eines kleinen Kindes oder einer Taube verlässt. Dieser Glaube blieb nicht unbestritten, so spottete der Mönch Guibert von Nogent (um 1055– um 1125) über jene, die annehmen, die Seele hätte einen Körper, weil Maler sie in Gestalt eines kleinen Kindes darstellten, das aus dem Mund eines Sterbenden entweicht (SCHMITT 1995: 82, 215). Die enge Verbindung von Glaubensvorstellungen, bildender Kunst und Theater beweist das «Spiel vom sterbenden Menschen», das 1510 in München gedruckt und zu Pfingsten auf dem Marienplatz aufgeführt wurde. Es enthält eine Regieanweisung zur Szene des Todes des Gerechten: «nympt ain engel die seel vom gestorbenen menschen, das ist ain klains knäblein, verporgen under der deck ligend, und fiert sy für got» (LETZTE 1984: 47).
- ¹⁰⁹ MARTI/MONDINI 1994: 81–82; SCHREINER 1994: 178–214; LCI 1970, Bd. 2: 346–352.
- ¹¹⁰ Vgl. Marien traktat (zw. 1239 und 1245) des Richard von St. Laurent, Dekan des Metropolitankapitels von Rouen. Der gleiche Autor teilt den Himmel in zwei Bereiche: in einen Bereich der Gerechtigkeit, in dem Christus herrscht, und in einen Bereich der Barmherzigkeit, für den Maria verantwortlich ist. Durch Gerechtigkeit bedrohe uns Gott, durch Barmherzigkeit komme uns aber Maria zu Hilfe (SCHREINER 1994: 182).
- ¹¹¹ MARTI/MONDINI 1994: 85, Abb.; ANDERES/HÖGGER 1988: 258–259, Abb.; ODERMATT 1989: 31–32, Abb.
- ¹¹² LCI 1972, Bd. 4: 332; LETZTE 1984: 47–49.
- ¹¹³ HIMMEL 1994: 390–391.
- ¹¹⁴ Vgl. u.a.: Hochaltarbild von Luthern mit dem Tod des Abtes Augustin Müller von 1768 (KDM Luzern 1959, Bd. 5: 132, Abb. 125); Tod einer unbekannten Äbtissin im Frauenkloster von Sarnen, dat. 1647 (HORAT 1986: 166, Abb. 31); Sterben einer Nonne, Gemäldezyklus der Herz-Jesu-Bruderschaft im Benediktinerinnenkloster St. Lazarus in Seedorf (KDM Uri 1986, Bd. 2: 238); Hochaltarbild in Hitzkirch (KDM Luzern 1963, Bd. 6: 104; ODERMATT 1996/2: 171–173).
- ¹¹⁵ Tod Marias (LCI 1972, Bd. 4: 333–338). – Tod Josefs (LCI 1974, Bd. 7: 219–221). In der Innerschweiz sind Darstellungen vom Tod Josefs auf Altar- und Tafelbildern in Kirchen und Kapellen, auf Bruderschaftszetteln, Glasgemälden, Andachtsbildchen häufig anzutreffen; u.a. in Altdorf aus dem 18. Jh. je ein Bild in der Josefskapelle und auf dem Josefsaltar in der Kapuzinerinnenkirche St. Karl, dat. 1718, sign. von Caspar Wolfgang Muos (1654–1728); aus dem frühen 19. Jh. die von Xaver Hecht (1757–1835) signierte und 1804 datierte Darstellung auf einem der Nebenaltäre in der Pfarrkirche St. Martin und ein Bild im Oberen Beinhaus (KDM Uri 2001. Bd. 1.1: 262, 322, 120, 176).
- ¹¹⁶ SCHREINER 1993: 261–313; SCHREINER 1994: 465–493; ILLI 1994: 64.
- ¹¹⁷ TENENTI 1952: 40–54.
- ¹¹⁸ Es scheint, dass im 17. und 18. Jh. unter dem Einfluss der Jesuiten die «fideles amici», die treuen Freunde, die dem Sterbenden beistanden, immer mehr an Bedeutung verloren (SCHREINER 1993: 301–302; SCHREINER 1994: 289; SCHREINER 1993: 489). Göttler stellt im Zusammenhang mit den barocken Fegfeuerbildern fest, dass zum Teil auf den menschlichen Beistand verzichtet wird und die himmlischen Fürbitter einer festen Hierarchie unterworfen sind. Sie treten weniger als persönliche Patrone des Sterbenden, sondern vielmehr als Vertreter der kirchlichen Institutionen auf, wohl in der Absicht, die Position der katholischen Kirche und die Stellung des Papstes und der Bischöfe zu stärken (GÖTTLER 1996: 265).
- ¹¹⁹ Mittelalterliche Benediktionsformulare für die Kerzenweihe an Maria Lichtmess beschreiben die Symbolkraft von Licht und Feuer, aber auch, wie diese geweihten Kerzen die Kraft besitzen, den Teufel und seine Helfer zu vertreiben. Ordinarien des 13. Jh. empfahlen, dem Sterbenden eine geweihte Kerze in die Hand zu geben (SCHREINER 1994: 483).

- ¹²⁰ Christus als Auferstandener ist in ähnlichen Formulierungen auch aus der hohen Kunst bekannt (GÖTTLER 1996: Farbt. V: Otto van Veen [um 1556–1629]; Abb. 49: Marten de Vos [1532–1603]; Abb. 80: Egbert van Panderen [um 1581– nach 1628] nach Rubens; Abb. 87: Pieter Thijs d.Ä. [um 1624–1677]; Abb. 110: Philippe de Champaigne, [1602–1674]).
- ¹²¹ SCHREINER 1994: 480–482.
- ¹²² Papst Innozenz VIII. (1432–1492, Papst ab 1484) kann nicht mit Ablassprivilegien in Beziehung gebracht werden, Pius V. (1504–1572, Papst ab 1566) äusserte sich in seiner Antwort auf die Irrlehre des Michael Baius nur kurz zum Ablass (ENCHIRIDION 1976: 1960). Da der Altar mehrmals restauriert wurde, stellt sich die Frage, ob sich dabei nicht Fehler eingeschlichen haben, ob ursprünglich anstelle von «Innozenz 8» nicht «Innozenz 3» stand. Innozenz III. (1160/61–1216, Papst ab 1198) regelte im Laterankonzil von 1215 die Ablassverleihung streng und warnte vor Missbrauch (ENCHIRIDION 1976: 819). In Frage käme auch Innozenz XI. (1611–1689, Papst ab 1676), der in seiner Antwort auf die Irrlehre des Michael Molino 1687 im Sinne der katholischen Rechtfertigungslehre festhielt, dass es besser sei, der göttlichen Gerechtigkeit zu genügen, als Barmherzigkeit zu verlangen (ENCHIRIDION 1976: 2216). Stärker als Pius V. wird Pius IV. (1499–1565, Papst ab 1559), unter dem das Konzil von Trient seinen Abschluss fand, mit dem Ablass in Verbindung gebracht. Im «decretum de indulgentiis» vom 4. Dez. 1563 bestätigte das Konzil von Trient den Ablass, der von Christus der Kirche gewährt worden (Mt 16, 19; 18, 18) und seit ältesten Zeiten in Gebrauch gewesen sei. (ENCHIRIDION 1976: 1835). In der Bulla «Iniunctum nobis» vom 13. Nov. 1564 wiederholt er die Lehre über das Fegfeuer, den Reliquienkult, die Verehrung der Bilder und den Ablass (ENCHIRIDION 1976: 1867).
- ¹²³ LTHK 1964, Bd. 9: 1053.
- ¹²⁴ Vgl. den oben erwähnten Psalm 91/90, 14–15.
- ¹²⁵ DINZELBACHER 1999: 50.
- ¹²⁶ LTHK 1970, Bd. 2: 134–140.
- ¹²⁷ HIMMEL 1994: 191, Abb.
- ¹²⁸ HIMMEL 1994: 363, Abb.
- ¹²⁹ In diversen Schweizer Sagen schliessen Hexen, aber auch Menschen in Not mit dem Teufel einen Pakt und müssen ihren Namen mit Blut in ein Buch eintragen (BRUNOLD 1997: 54; ROCHHOLZ 1980: 169). Der Teufel schreibt die Verfehlungen der Menschen jedoch nicht nur auf eine Tafel oder in ein Buch, sondern auch auf Pergament. Häufig handelt es sich um eine Kuhhaut, in Urner Sagen auch um eine Rosshaut (MÜLLER 1945, Bd. 3: 128), weil die üblichen, von kleineren Tieren stammenden Häute sich für das Sündenregister als zu klein erweisen. Sowohl in der mittelalterlichen Exempelliteratur, u.a. bei Jacques de Vitry oder Vinzenz von Beauvais (beide 13. Jh.) und in mittelalterlichen Wandbildern (Kirche St. Georg auf der Reichenau aus dem 14. Jh.) legt der Teufel diese eng beschriebenen Kuhhäute als Beweismittel vor. Vom kirchlichen Exempel- und

Legendenschatz geht das Motiv in die Sagenwelt über und lebt in der heute noch geläufigen Redensart «Das geht auf keine Kuhhaut» weiter (RÖHRICH 1990: 441–443, Abb. 460, 461; JACOBY 1920/1921: 223–224; HOFFMANN 1923: 112, 198.

- ¹³⁰ LTHK 1970, Bd. 2: 407; vgl. Ez 14, 14 ff.
- ¹³¹ MÜLLER 1945, Bd. 3: 128–129.
- ¹³² FRANZ 1963: 17–32. – Noch in meiner Jugendzeit in den 1950er-/Anfang 60er-Jahre war es in Stans und wohl auch andernorts üblich, dass sich ein Teil der Männer trotz Verboten und Tadel der Geistlichkeit damit begnügte, ihre Sonntagspflicht rauchend und schwatzend im Vorzeichen der Kirche zu absolvieren und nach der Wandlung wegzugehen.
- ¹³³ MOSER 1964: 12–30; SCHENDA 1969: 73–74, 79–80; GILOMEN 1994/2: 184, 189–190; RÖHRICH 1990: 450–451.
- ¹³⁴ MOSER 1964: 51–53.
- ¹³⁵ MÜLLER 1945, Bd. 3: 97–168.
- ¹³⁶ MÜLLER 1926, Bd. 1: 71–73; SCHWEIZER 1988: 194–195; BRUNOLD 1997: 109.
- ¹³⁷ LÜTHI 1980: 232.
- ¹³⁸ HORAT 1996: 265.
- ¹³⁹ DINZELBACHER 1999: 39–40.
- ¹⁴⁰ SCHMITT 1995: 220.
- ¹⁴¹ Die Quellenangabe ist wiederum schlecht leserlich: «Joh» oder möglicherweise «Jak» und «37». Weder das Johannes-evangelium noch die Johannesbriefe, die Apokalypse oder der Jakobusbrief weisen 37 Kapitel auf. Falls ein Kapitel einen Vers 37 enthält, betrifft er nicht das Jüngste Gericht. Als Anregung zur Inschrift in Unterschächen käme am ehesten Joh 5, 28–29 in Frage: «(...) Es kommt die Stunde, in der alle, die in den Gräbern sind, seine Stimme hören werden, und es werden hervorgehen, die das Gute getan haben, zur Auferstehung des Lebens, die das Böse getan haben, zur Auferstehung des Gerichts».
- ¹⁴² ODERMATT 1974.
- ¹⁴³ GILOMEN 1994/2: 184–190; SCHENDA 1969: 69–85; ALSHEIMER 1971: 8–17; LM 1989, Bd. 4: 161–165; EM 1982/1984, Bd. 4: 627–650; RDL 1958, Bd. 1: 413–418.
- ¹⁴⁴ GILOMEN 1994/2: 165–182, 184.
- ¹⁴⁵ SCHENDA, 1969, 79–82; MOSER 1964: 12–30.
- ¹⁴⁶ LE GOFF 1995: 145–146.
- ¹⁴⁷ MOSER, 1964: 69–75.
- ¹⁴⁸ ALSHEIMER 1971: 17–30.
- ¹⁴⁹ FRITZSCH 1960: 227.
- ¹⁵⁰ SCHMITT 1995: 77–81.
- ¹⁵¹ PETRUS 1988: 100–102 (Liber secundus, II, cap. II.). – Diese Wundergeschichten, die Petrus Venerabilis zwischen 1122–1156 sammelte und niederschrieb, umfassen 60 Berichte. Sie beschreiben Eucharistiewunder, aber auch eine beträchtliche Anzahl von Visionen, in denen Christus, Maria, Engel, Teufel oder Verstorbene den Menschen begegnen. Die zehn Erzählungen über Totenerscheinungen stehen in der cluniazensischen Tradition des Totengedenkens. Sie haben v.a. die Aufgabe, die Hinterbliebenen aufzufordern, mittels Suffragien – Messen, Gebeten, Almosen

- das Seelenheil der Toten zu sichern (SCHMITT 1995: 84–92).
- ¹⁵² FRANZ 1963: 8–9. – Das Hauptwerk des Caesarius von Heisterbach, der «*Dialogus miraculorum*», entstand zwischen 1219 und 1223. Es war für den Unterricht der Novizen, für die individuelle und kollektive Lektüre und zur Verwendung in Predigten gedacht. Es umfasst 746 Kapitel, von denen fünfzig sich mit den Geistern der Toten beschäftigen. Diese berichten über ihre Qualen im Fegfeuer, flehen um Hilfe in Form von Gebeten, Almosen und vor allem Messen, warnen vor den Strafen im Jenseits und künden den Tod an (SCHMITT 1995: 143–150; LE GOFF 1984: 365–371).
- ¹⁵³ LEGENDA 1979: 847–848.
- ¹⁵⁴ LEGENDA 1982: 463–477.
- ¹⁵⁵ MAGNUM 1618: 506–507; FEGFEURS 1649: 137–140. – MOSER 1964: 416, 506; FRANZ 1902: 8–12; RÖHRICH 1990: 423, 426–427; HALM 1921/1922: 3–4.
- ¹⁵⁶ MOSER 1964: 416.
- ¹⁵⁷ Bei Caesarius von Heisterbach ist es eine fromme Frau, die von einem Sonntag bis zum andern nur aus dem Empfang der Kommunion lebt. Als ihr zur Probe eine nicht konsekrierte Hostie gereicht wird, leidet sie furchtbare Qualen des Hungers (CAESARIUS 1937: 132–133).
- ¹⁵⁸ Die Taufkerze wird heute noch bei der Taufgelübdeerneuerung anlässlich der Erstkommunion entzündet, sie sollte auch am Sterbebett brennen. Christus sagt: «Ich bin das Licht der Welt, wer mir nachfolgt, wandelt nicht im Finstern, sondern wird das Licht des Lebens haben» (Joh 8, 12), Lichter bannen das Böse. Die Sünde jedoch schliesst gemäss Ordinarien des 12. und 13. Jh. das Licht aus: «ubi enim peccatum, ibi tenebrae» (BELETH 1562: 351); vgl. DURANDUS 1501 etc. CCXLV (245); STÜBER 1976: 110–112; FORSTNER 1980: 100–101; LCI 1971, Bd. 3: 95–99; LTHK 1996, Bd. 5: 1411–1412 (Kerze); 1997, Bd. 6: 900–904 (Licht); HÜPPI 1968: 103–108; etc. Licht ist das Symbol für die ewige Seligkeit. «Das ewige Licht leuchte ihnen», beten wir heute noch. Vergabungen von Butter und Öl an die Lichter im Beinhaus, die an bestimmten Tagen – Allerseele, Quatembertage, am Samstag, dem Tag der Grabesruhe Christi – brennen mussten, erleichtern und verkürzen die Qualen des Fegfeuers. Zahlreiche Urner Sagen berichten von Armenseelenlichtern oder von Toten, die sich am Herdfeuer wärmen (MÜLLER 1945, Bd. 3: 3–10). Das Licht soll die Toten wärmen, das Öl und die Butter sie nähren oder ihre Wunden salben (HDA 1987, Bd. 5: 1055–56 [Leiche], 1112–1113 [Leichenwache]; Bd. 8: 1085 [Totenlicht]).
- ¹⁵⁹ Ein schlafender Bischof in ähnlicher Pose ist unter den 489 Darstellungen von Heiligen zu finden, die Jacques Callot (1592–1635) um 1630 vollendete und die 1636 im Werk «*Les images de tous les saints et saintes de l'année, suivant le martyrologe romain*» ediert wurden (CALLOT o.J., Bd. 2: 1263).
- ¹⁶⁰ MAGNUM 1618: 200.
- ¹⁶¹ ABRAHAM 1921: 318.
- ¹⁶² SCHMITT 1995: 86, 90.
- ¹⁶³ GÖTTLER 1996: 49–54, Abb. 11.
- ¹⁶⁴ MAGNUM 1618: 70–71.
- ¹⁶⁵ LE GOFF 1984: 362–364.
- ¹⁶⁶ SURIUS 1579, Bd. 3: 853–887; bes. 870.
- ¹⁶⁷ GEYER 1992: 41, 57, 174–176.
- ¹⁶⁸ GEYER 1992: 167–169.
- ¹⁶⁹ SCHMITT 1995: 206–207; OTHENIN 1998: 179; DAVIS 1989: 27–29.
- ¹⁷⁰ Die Exempel weisen mehrfach auf die Gefahr hin, dass Zweitheiraten die religiöse Verantwortung gegenüber dem ersten Partner verblassen lassen. Es sind nicht selten Witwer, die im Falle einer Wiederverheiratung nichts zum Seelenheil ihrer verstorbenen Frau unternehmen (OTHENIN 1998: 186–187).
- ¹⁷¹ LE GOFF 1984: 369–37; LE GOFF 1988: 80–87; SCHMITT 1995: 206.
- ¹⁷² SCHMITT 1995: 205–207.
- ¹⁷³ OTHENIN 1998: 179, Anm. 48.
- ¹⁷⁴ LE GOFF 1984: 356; OEXLE 1983: 34; OEXLE 1994: 312–316; SCHMITT 1995: 91, 209–212; DAVIS 1989: 29–31, 40–46.
- ¹⁷⁵ OTHENIN 1998: 177–180.
- ¹⁷⁶ OTHENIN 1998: 18–185; GÖTTLER/JEZLER 1997: 189, 193–197, 208–211.
- ¹⁷⁷ GÖTTLER 1996: 58–71.
- ¹⁷⁸ OTHENIN 1998: 180–181; SCHMITT 1995: 155, 274; FRANZ 1963: 152.
- ¹⁷⁹ OEXLE 1983: 29–30, 66–67, 76–77; ARIÈS 1980: 410, 603–713.
- ¹⁸⁰ LE GOFF 1984: 100–104; SCHMITT 1995: 29–40.
- ¹⁸¹ LE GOFF 1984: 110–119; SCHMITT 1995: 43–45.
- ¹⁸² SCHMITT 1995: 75.
- ¹⁸³ MÜLLER/RÖHRICH 1967: 366–370; DENEKE 1958: 102–107. In der Innerschweiz sehr verbreitet sind zum Beispiel Grenzfrevlersagen, in denen der Geist erst Ruhe findet, wenn das Unrecht getilgt, der Grenzstein wieder am richtigen Ort ist. Der Glaube an die Verantwortung und die Verbundenheit nicht nur mit den verstorbenen leiblichen oder spirituellen Verwandten, sondern auch mit den anonymen Armenseelen blieb in ländlichen Gebieten bis in die zweite Hälfte des 20. Jh. lebendig. In Stans war es üblich, nach dem Sonntagsgottesdienst das Beinhaus zu besuchen und für die Armenseelen zu beten, ganz im Vertrauen darauf, dass auch sie in harten Zeiten helfen werden. Die Büssenden im Fegfeuer konnten auch recht menschliche Züge annehmen und sich wie verwöhnte Kinder aufführen. Agnes Arnold aus Dallenwil erzählte mir, die Armenseelen hätten sie jeweils nachts geweckt und um Hilfe gebettelt, so dass sie aufgestanden sei, um zu beten, aber die Toten seien immer aufdringlicher und frecher geworden, so dass sie kaum noch zum Schlaf gekommen und gezwungen gewesen sei, ihre Fürbitten Schritt für Schritt zu reduzieren, ihre Schützlinge gleichsam zu «entwöhnen», wie man Kinder von der Brust entwöhnt.
- ¹⁸⁴ OEXLE 1983: 58–65.
- ¹⁸⁵ Nachzehrter sind Tote, die zurückkommen, um Angehörige

oder andere Menschen in den Tod zu ziehen (HDA 1987, Bd. 6: 812–823).

¹⁸⁶ HAIN 1958: 59–60; DENEKE 1958: 81–83.

¹⁸⁷ Als ich das erste Mal das Beinhaus von Unterschächen besichtigte, waren weder das Bild noch die Quellenangabe vollständig freigelegt, entziffern konnte ich lediglich «Suri...in Vita», was auf das Werk «De probatis Sanctorum Historiis» (1570–1575) des Jesuitenschriftstellers Laurentius Surius schliessen liess. Die Dürftigkeit der Angaben und der Umfang des Werkes liessen mich vorerst resignieren. In einem andern Zusammenhang fand ich in Caspar Langs «Historisch-Theologischer Grund-Riss» die Beschreibung, wie die Büsserin Maria Magdalena einem Diener anvertraute, dass sie nach ihrer Ankunft in der Wüste von Engeln in die Hölle, den Himmel und ins Fegfeuer geführt worden sei «und insbesondere im Fegfeuer von den lieben allda enthaltenen Seelen mit grosser zartigkeit angeflehet worden: «ora pro nobis Magdalena nostra»; dass sie ihre Magdalena sey und fleissig für sie betten wolle» (LANG 1692, Bd. 1: 16). Ein vergleichbarer Text in lateinischer Sprache kommt bei Surius in der Vita der Magdalena am 22. Juli vor, wo die Heilige in Begleitung eines einzigen Engels ins Fegfeuer hinabsteigt (SURIUS 1579, Bd. 4: 298–306; bes. 305). Ich habe deshalb irrtümlicherweise die nackte Frauenfigur als Magdalena gedeutet, die bekanntlich so lange in der Wüste ausharrte, bis ihre Kleider zerfielen und nur ihr Haar die Blössen bedeckte (ODERMATT 1974).

¹⁸⁸ SURIUS 1580, Bd. 5: 193–199; bes. 194–195; FEGFEURS 1649: 146–152.

¹⁸⁹ OTHENIN 1998: 170, 175.

¹⁹⁰ MAGNUM 1618: 200–202; GÖTTLER/JEZLER 1997: 203, 206; HAHNLOSER 1950: 42–43; NIKLAUS Manuel 1979: 206–207.

¹⁹¹ PEXENFELDER 1683: 108–116.

¹⁹² WIESER 1949.

¹⁹³ Das Exempel ist u.a. enthalten in: SPECULUM Exemplorum 1481; MAGNUM Speculum exemplorum (MAGNUM 1618: 192–193); EXORDIUM magnum Cisterciense VI, 6 (EXORDIUM 1997: 409–412); Bonum universale de apibus (Bienenbuch) des Thomas von Cantrimpuré; Mirakelgeschichten des Caesarius von Heisterbach (CAESARIUS 1937: 140); in der Legenda aurea des Jacobus a Voragine (LEGENDA 1979: 845–846); in einem Predigtzyklus des Geiler von Kaiserberg von 1506, etc. (OTHENIN 1998: 168–171; HAIN 1958; HALM 1909; HALM 1921/1922; BUCHHEIT 1934: 70–71, etc.).

¹⁹⁴ KDM Basel-Stadt 1941, Bd. 3: 410–412, Abb. 220, 221.– Berühmtheit erlangte das Siechenhaus durch die Schlacht von Sankt Jakob an der Birs, als die Eidgenossen Schutz vor der Übermacht der Armagnaken hinter den Friedhofmauern suchten. Ob dabei neben dem realen Schutz durch die Mauer auch der Gedanke der Asylstätte eine Rolle gespielt hat, ist schwer zu beurteilen. Die Idee des Friedhofes als sakrosankte Stätte, die einen rechtlichen Schutz vor Verfolgung bot, korrespondiert sehr wohl mit dem Thema der

Waffenhilfe der Toten, wie der Text bei Michael Pexenfelder belegt.

¹⁹⁵ KDM Basel-Landschaft 1969, Bd. 1: 358–359, Abb. – Die Angaben über das Beinhaus Wil verdanke ich Stadtarchivar Dr. Werner Warth. – RAHN 1880: 7–8.

¹⁹⁶ Das Wandgemälde mit Inschriften, die wohl bei der Renovation von 1740 Texte antireformatorischen Inhaltes erhielten, wurden bei der Erneuerung von 1933 hemmungslos ergänzt und übermalt, so dass ausser einer lesbaren Ikonomie kaum mehr etwas vom ursprünglichen Bild übrig blieb. Die Restauration von 1986/1987 beschränkte sich deshalb darauf, den Putz zu festigen und die Ausbruchsstellen am Bild flächig zu schliessen (KDM Zug 1934, Bd. 1: 72–76; TUGIUM 1987: 13; KDM Zug, Neue Ausg. 1999, Bd. 1: 52, Abb.).

¹⁹⁷ Mitteilung von Dr. Josef Grünenfelder, Zug.

¹⁹⁸ BUCHHEIT 1934: 70 (Kolberg); KDM Zug 1959, Bd. 2: 122; STYGER 1931: 35–42.

¹⁹⁹ ANDERES 1974: 80–81, Taf. 11. – Das Kloster Muri, das im Zweiten Kappelerkrieg 1531 von der Berner Soldateska heimgesucht wurde, erlebte in der Gegenreformation eine neue Blüte. Die berühmten Renaissanceglasmalereien im Kreuzgang sollten als «katholisches Siegesmal» die Funktion der Propaganda für die «ecclesia triumphans» übernehmen (FELDER 1995: 138).

²⁰⁰ PEXENFELDER 1683: 107–108.

²⁰¹ LETZTE 1984: 255–257, Abb.; EM 1981, Bd. 3: 306–321. MÜLLER/RÖHRICH 1967: 377; MÜLLER 1945, Bd. 3: 23–28; LÜTOLF 1976: 146–147; GISWILER 1984: 42–44; MÜLLER 1914: 93; ODERMATT 1976/77: 199–200.

²⁰² BÜNTI 1973: 147–159; WYMAN 1914: 18–21; Die GROSSE Volksmission 1866: 1–6; KOLIN 1854: 144–151.

²⁰³ FONTANA 1705: 46–131. – Auf die Todsünden folgen u.a. auch Predigten über die «Vier letzten Dinge»: «Von dem Todt», «Von dem letzten Gericht», «Von der Hoell», «Von der Barmhertzigkeit Gottes» (FONTANA 1705: 131–219).

²⁰⁴ STADLER 1998: 22–24; ODERMATT 1996/1: 13–20. – Grundlegende Forschungen zu den Sieben Todsünden: u.a. BLOOMFIELD 1967; BLÖCKER 1993; WENZEL 1968; CHEW 1962: 70–115; LCI 1971, Bd. 3: 15–27 (Laster); 1972, Bd. 4: 224–227 (Sünde); 380–390 (Tugend und Laster). – Abb. der Sieben Todsünden von Unterschächen: ARNOLD/ TRESCH 1977; TANZ 1998: 238–239; CONDRAU 1984: 309.

²⁰⁵ BLOOMFIELD 1967: 43–44.

²⁰⁶ Bereits Cassian vergleicht einzelne Sünden mit Krankheiten, denen er verschiedene Tugenden als Arznei verschreibt. Dieses Krankheits- und Sündenverständnis wurde von mittelalterlichen Theologen ausgebaut. So schildert Hugo von St. Victor (gest. 1141), wie Superbia (Stolz) das Herz angreift, Invidia (Neid) den Menschen austrocknet, Ira (Zorn) zu Asthma führt, Avaritia (Habgier, Geiz) die Zerstreuung fördert, Gula (Völlerei) die Luft verpestet, Luxuria (Wollust) die Welt verschmutzt und Acedia (Trägheit, Traurigkeit) den Körper verbraucht (BLÖCKER 1993: 19, 56, 223).

²⁰⁷ BLOOMFIELD 1967: 16; BLÖCKER 1993: 5. – Die dramatische Komponente dieses Kampfes wurde schon früh erkannt. Der Kirchenvater Tertullian (um 160– nach 220) empfiehlt, den Krieg zwischen Tugenden und Lasten als Alternative zu den heidnischen Gladiatorenkämpfen aufzuführen zu lassen (LCI 1972, Bd. 4: 380).

²⁰⁸ Auch das Fastnachtsbrauchtum mit seiner Tendenz zur Ausschweifung stand im Zeichen der «carnalia», der fleischlichen Sünden der Wollust und Völlerei, die im Namen «carnevale», «Karneval» weiterleben. Unmittelbar auf die Fastnacht folgt jedoch die Fastenzeit. Mit ihr beginnt die Umkehr, die Zeit der Busse, Läuterung, des Aufstiegs zur Erlösung an Ostern. Den Zusammenhang zwischen Fastnacht und Fastenzeit nehmen heute fast alle namhaften Volkskundler an. Eine vertiefte Auseinandersetzung entbrannte um die These von Dietz-Rüdiger Moser, der Fastnacht komme kein «Ventilcharakter» zu, sie sei vielmehr ausschliesslich eine volkstümliche, von der Kirche initiierte und geförderte Ausformung der augustinischen «civitas diaboli» (Teufelsstaat), die einen Gegenpol zur «civitas Dei» (Gottesstaat) bilde (MOSER 186; KIMMINICH 1986). Auch wenn dualistisches Denken im Mittelalter stark verwurzelt war, ist die Aussage in dieser doktrinären Form zu Gunsten einer vielschichtigeren Fastnachtstheorie abzulehnen, hat doch die Kirche die Fastnacht nur widerwillig geduldet und stets versucht, sie durch Verbote einzuschränken. Zusammenfassungen über die verschiedenen Fastnachtstheorien: GRECO 1994: 69–75; PFRUNDER 1989: 67–132.

²⁰⁹ In der Reihenfolge kann ein Wechsel zwischen Invidia und Ira, Avaritia und Acedia vorkommen.

²¹⁰ Heinrich von Susa oder Ostia (gest. 1271) verwendet als Erster ausdrücklich das Merkwort «saligia»: «Dat septem vicia, dictio saligia», jedoch so, als wäre die Liste schon längere Zeit bekannt (BLOOMFIELD 1967: 87).

²¹¹ Das – wenn auch zögernde – Aufkommen der «saligia»-Reihe im 13. Jh. weist aber neben dem Memno-Charakter auch auf die wachsende Bedeutung der Avaritia (Geiz, Habsucht) hin, die an die zweite Stelle direkt hinter dem Stolz aufrückt, ja zum Teil sogar beginnt, der Superbia den Rang abzulaufen (LE GOFF 1984: 371; BLOOMFIELD 1967: 95; BLÖCKER 1993: 96–97).

²¹² KIMMINICH 1986: 177–191. – Die Tugenden werden häufig repräsentiert durch die vier Kardinaltugenden Iustitia (Gerechtigkeit), Fortitudo (Glaubensstärke), Prudentia (Klugheit, Selbsterkenntnis), Temperantia (Mässigkeit) und die drei theologischen Tugenden Fides (Glaube), Spes (Hoffnung) und Caritas (Liebe, Nächstenliebe).

²¹³ BLÖCKER 1993: 15.

²¹⁴ BILDER 1970: Abb. 220.

²¹⁵ Der Abstieg in die Unterwelt kann heute noch im «St. Patrick's Purgatory» auf einer Insel im Lough Derg in Irland vollzogen werden. Laut Legende liess der hl. Patrick (385–461) hier in einer Höhle Zweifler einen Blick ins Fegfeuer werfen. Bereits im 6. Jh., kurz nach Patricks Tod, begann die Wallfahrt, die im Mittelalter vom Pilger äussers-

te Strapazen abforderte. Nach zwei Wochen strengsten Fastens musste er 24 Stunden allein in der Höhle eingeschlossen ausharren und anschliessend während mehrerer Nächte wie ein Toter aufgebahrt in der Kirche liegen. Dabei wurde ein Requiem für ihn gesungen als Zeichen dafür, dass durch diese Bussübungen sein altes Ich abgestorben sei. Ein solches Übermass an Askese konnte bei einem geschwächten Wallfahrer Visionen hervorrufen, ähnlich, wie wir es von Schamanen kennen. Ein «fahrender Ritter und grosser Sünder» namens Owen – in der «Legenda aurea» heisst er Nicolaus (LEGENDA 1982: 144–153) – durchschritt 1147 in der Höhle alle Zonen des Fegfeuers und durfte auch Blicke ins Paradies werfen. Sein Bericht gelangte nach Europa. Im hohen und späten Mittelalter wuchs die Flut der Pilger zu «St. Patrick's Purgatory» so sehr an, dass die Mönche den Zutritt durch ein kompliziertes System von schriftlichen Genehmigungen erschweren mussten. Nachdem 1494 ein Mönch aus Holland trotz allen Bussübungen keine Visionen empfangen hatte und dies entrüstet nach Rom meldete, wurde 1497 die Höhle auf päpstliches Geheiss zugeschüttet. Für die Iren behielt die Wallfahrt jedoch bis auf den heutigen Tag ihre Bedeutung (WAGNER 1984: 46–52; DINZELBACHER 1999: 100–106; DINZELBACHER 2002: 86–87, 100–101, 104–105).

²¹⁶ Der «Rosenroman» wurde um 1230 von Guillaume de Lorris begonnen und um 1270 von Jean de Meun vollendet (BLÖCKER 1993: 14) (ROSENROMAN 1987).

²¹⁷ WENZEL 1968: 15–16.

²¹⁸ RUDOLF 1957: 69–75.

²¹⁹ HIMMEL 1994: 363, Abb.

²²⁰ BLÖCKER 1993: 14–15, 136–149. – Auch im ungefähr gleichzeitig wie die «Etymachia» entstandenen «Miroir de l'homme» von John Gower (um 1330–1408) charakterisieren die Reittiere die jeweiligen Todsünden. Sie sind jedoch im Gegensatz zur Etymachia nicht zum Kampf aufgereiht. Die Laster sind vielmehr Teufelstöchter, die zu ihrer Hochzeit ziehen (BLÖCKER 1993: 135).

²²¹ BLÖCKER 1993: 135–144, 232–233.

²²² Vgl. u.a. die Illustrationen des populären Handbuchs «Somme le Roi», das im 13. Jh. durch einen Dominikanermönch namens Frère Lorens geschrieben und bis ins 15. Jahrhundert immer wieder kopiert und ediert wurde (BLÖCKER 1993: 12–13).

²²³ BLÖCKER 1993: 12–13. – Neben die Beichtliteratur trat eine Fülle von religiösen und profanen Werken berühmter klassischer und zeitgenössischer Autoren, welche die Sünden thematisierten. Zu erwähnen sind die Illustrationen in den mittelalterlichen Handschriften des «Gottesstaates» von Augustinus. In der Zweistaatentheorie des Kirchenvaters stehen sich der himmlische und der weltliche Staat in ewigem Gegensatz gegenüber (BLÖCKER 1993: 21–22).

²²⁴ KNAPPE 1967: 264–266.

²²⁵ BOETHIUS 1969: 182–187.

²²⁶ BLÖCKER 1993: 140–141.

²²⁷ DAVID 1606: 294, Abb. 84.

²²⁸ Der Geiz wird häufig durch eine Kröte allegorisch darge-

- stellt. Schon in den Exempeln des Caesarius von Heisterbach im 13. oder in der Etymachia des 14. Jh. ist sie dieser Todsünde zugeordnet (BLÖCKER 1993: 105). Auch in Sagen und Märchen stehen Kröten oft in Verbindung mit Geld und Habgier. Sie sitzen auf Geldhaufen und hüten Schätze (ODERMATT 2001: 9–16, 199–202).
- ²²⁹ GOSSNER 1821: Abb. 1, 2, 7; LETZTE 1984: 49–50.
- ²³⁰ MÜLLER 1929, Bd. 2: 92–93; ODERMATT 2001: 199–202.
- ²³¹ RAHN 1881: 219.
- ²³² CALLOT o.J., Bd. 2: 1058–1061;
- ²³³ FONTANA 1705: 65–87, 109–131;
- ²³⁴ BLÖCKER 1993: 57–69;
- ²³⁵ RIP A 1625: 655–656;
- ²³⁶ KIMMINICH 1986: 67–77;
- ²³⁷ HARTLAUB 1951: 67–87 (Der Mensch vor dem Spiegel), 142–158 (Vanitas), 158–172 (Prudentia); BÄCHTIGER 1970: 59–72; BRUSEGAN 1977: 30–37; MARROW 1983: 157–160; BALTRUSAITIS 1986: 75–105; LCI 1972, Bd. 4: 188–190; TERVARENT 1997: 321–324;
- ²³⁸ BLÖCKER 1993: 63–64;
- ²³⁹ LCI 1971, Bd. 3: 409–411; PHYSIOLOGUS 1960: 49; HENKEL/SCHÖNE 1967: Nr. 808–811, 1547, 1860; BLÖCKER 1993: 66–68;
- ²⁴⁰ PHYSIOLOGUS 1960: 48.
- ²⁴¹ MOSER 1986: 163, Abb.; SCHENDA 1995: 259–262.
- ²⁴² BLÖCKER 1993: 96–107.
- ²⁴³ Auch Thomas von Aquin, für den die Reihenfolge der Todsünden keine Rolle spielt, hebt die Habsucht, den Geiz als Ursache für weitere Sünden hervor (BLOOMFIELD 1967: 87–88; WENZEL 1968: 3–5). Die Kirche verurteilte im 13. Jh. in mehreren Konzilsbeschlüssen erfolglos den Geldverleih und die wachsenden frühkapitalistischen Tendenzen. Die spätmittelalterliche Ökonomie-Theorie dagegen versuchte, eine Verbindung von Profitdenken bzw. freiem Markt und der Idee des «gerechten Preises» herzustellen. Bei einem ihrer Vertreter, Antonius da Firenze (gest. 1459) führt Avaritia die Liste der Hauptsünden an (BLOOMFIELD 1967: 91). Avaritia, die «Liebe zu den Dingen», gehörte zu den grössten Versuchungen in der Todesstunde. Sie machte das Sterben, das Sich-Loslösen von all den kostbaren Gütern, die man im Erdenleben so mühsam angehäuft hatte, und die Hinwendung zu Gott unendlich schwer (ARIÈS 1980: 171–178, 424–426).
- ²⁴⁴ BLÖCKER 1993: 96–97; LE GOFF 1988: 27–29, 43.
- ²⁴⁵ BLÖCKER 102–103.
- ²⁴⁶ MOSER 1986: 137–140; KIMMINICH 1986: 194–195; LCI 1970, Bd. 1: 243–244 (Bär). In der Etymachia von 1330 sind es Antilope, Maulwurf, Einhorn und Murmeltier, welche die Habsucht charakterisieren (LCI 1991, Bd. 3: 21–22).
- ²⁴⁷ ZWINGENBERGER 1999: 118; ODERMATT 1996/3: 44, 61.
- ²⁴⁸ Evtl. handelt es sich um einen Schreibfehler. Der Römerbrief, Kap. 5, behandelt die Hoffnung des Menschen auf Heilsgnade.
- ²⁴⁹ BLÖCKER 1993: 115–126. – Callot verwendet die gleiche Figur auch als Pandora in einer Radierung von 1626 (CALLOT o.J., Bd. 2: 1470).
- ²⁵⁰ RIP A 1625: 403–404.
- ²⁵¹ LEISCH 1993: 125.
- ²⁵² BLÖCKER 1993: 118–119.
- ²⁵³ Dem Haar schrieb man einen besonderen erotischen Reiz zu. Nonnen mussten bis ins 20. Jh. beim Eintritt ins Kloster oder beim Ablegen des Gelübdes ihr Haar schneiden. Neben dem Gedanken des Opfers, der Aufgabe eines Teils der Individualität, sollten durch diesen Akt die Welt und ihre Reize zurückgelassen oder, wie es in einer mittelalterlichen Quelle des Norbert von Xanten (1080/85–1134) heisst, die stolzen und fleischlichen Gelüste an der Wurzel ausgerissen werden (BLÖCKER 1993: 116–117). Im Krieg werden Frauen, die sich mit den Feinden sexuell einlassen, die Haare geschoren.
- ²⁵⁴ LCI 1968, Bd. 1: 314–316 (Bock); BLÖCKER 1993: 123–124.
- ²⁵⁵ KIMMINICH 1986: 181.
- ²⁵⁶ KÖPPLIN/FALK 1974, Bd. 2: 660–670, Abb.; DÜLBERG 1990: 151–153, Abb. – Livius: Ab urbe condita, Bd.1: 57–59.
- ²⁵⁷ WIRTH 1979.
- ²⁵⁸ Der Bezug zur Gegenwart drängt sich auf. Heute liegt das Problem nicht mehr primär in der Tabuisierung des Todes, sondern darin, dass der Mensch erstmals in der Lage ist, ihn hinauszuschieben und – wenn auch nicht gänzlich – zu eliminieren. Das Zuendedenken dieser Zukunftsaussichten gleicht einer Horrorvision: Durch Genmanipulation kann das Leben um 200–300 Jahre verlängert werden. 200- bis 400-jährige Reiche werden in Zukunft die Macht nicht mehr aus den Händen geben und die Welt beherrschen, die immer gleichen, geklonten Wesen werden keinen Raum lassen für nachwachsende Generationen mit neuen Ideen, die Platz zur Entfaltung brauchen würden. Soziale Konflikte sind ebenso vorprogrammiert wie Diskussionen um Euthanasie; denn wenn die Menschen nicht mehr auf eine natürliche Art sterben, kommt vielleicht irgendwann der Zeitpunkt, da der Ruf laut wird, durch Gewalt Raum zu schaffen.
- ²⁵⁹ Das Werk ist Eigentum der Öffentlichen Kunstsammlung, Kupferstichkabinett Basel.
- ²⁶⁰ Der Tod als Verführer ist besonders häufig im 19. Jh., vor allem in der Grafik um 1900, anzutreffen. Die Intensität dieser bedingungslosen Hingabe demonstrieren u.a. Werke von Edvard Munch. In der Radierung «Das Mädchen und der Tod» von 1894 tanzen beide eng umschlungen, so dass nicht ganz klar ist, wer nun eigentlich wen verführt. Das Gleiche gilt für Munchs Lithografie «Todeskuss» von 1899 (KAISER 1995: 11–15).
- ²⁶¹ KAISER 1995: 35, Abb.
- ²⁶² KAISER 1995: 120–124.
- ²⁶³ Der Tod durchschneidet das Band zwischen den Eheleuten u.a. im Totentanz von Emmetten (kurz nach 1700) (ODERMATT 1996/3: 64–65) oder auf einem Emblem von Daniel Meisner (MEISNER 1678: C9)
- ²⁶⁴ BLÖCKER 1993: 79–86.
- ²⁶⁵ RIP A 1625: 335–336.
- ²⁶⁶ KIMMINICH 1986: 181.
- ²⁶⁷ BLÖCKER 1993: 82–83.

- ²⁶⁸ Ein frühes Beispiel ist das Fresko des Ambrogio Lorenzetti in der Kirche San Francisco in Siena (BLÖCKER 1993: 83–84).
- ²⁶⁹ LCI 1971, Bd. 3: 118; FORSTNER 1967: 300.
- ²⁷⁰ BOETHIUS 1969: 183–185.
- ²⁷¹ Das «Buch der Natur» entstand zwischen 1347 und 1350. Es ist die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache und zugleich das einflussreichste Lehrbuch des Mittelalters im deutschsprachigen Raum. Es basiert auf Thomas von Cantimpré im 13. Jh. verfassten «Liber de natura rerum». Konrad von Megenberg fügte jedoch umfangreiche Ergänzungen an, die zum grössten Teil aus Werken antiker und christlicher Autoren stammten wie Aristoteles, Plinius d.Ä., Gaius Julius Solina (3./4. Jh.), Isidor von Sevilla (um 560–636), Jacobus von Vitry (um 1170–1240), aber auch aus eigenen Beobachtungen oder aus volkstümlichem Wissen.
- ²⁷² KONRAD von Megenberg 1971: 143.
- ²⁷³ MOSER 1986: 163.
- ²⁷⁴ FONTANA 1705: 131.
- ²⁷⁵ BLÖCKER 1993: 107–115; KIMMINICH 1986: 68–69.
- ²⁷⁶ BLÖCKER 1993: 109–110.
- ²⁷⁷ LCI 1972: Bd.4: 134–136; FORSTNER 1967: 322–323.
- ²⁷⁸ BOETHIUS 1969: 185; MOSER 1986: 163.
- ²⁷⁹ RIPA 1625: 142.
- ²⁸⁰ BLÖCKER 1993: 69–79.
- ²⁸¹ RIPA 1625: 332–333.
- ²⁸² BLOOMFIELD 1967: 197.
- ²⁸³ ODERMATT 1996/3: 60; ODERMATT 2001: 196–199.
- ²⁸⁴ Ovid, Metamorphosen II, 768.
- ²⁸⁵ BLÖCKER 1993: Abb. 29.
- ²⁸⁶ BLÖCKER 1993: 71.
- ²⁸⁷ BOETHIUS 1969: 182–183.
- ²⁸⁸ BLÖCKER 1993: 77–78, 302–306; GIBSON 1973: 205–226.
- ²⁸⁹ DAVID 1606: 204, Abb. 61.
- ²⁹⁰ MOSER 1986: 163.
- ²⁹¹ BLÖCKER 1993: 86–96.
- ²⁹² RIPA 1625: 6–7.
- ²⁹³ WENZEL 1967: 4–5.
- ²⁹⁴ BLÖCKER 1993: 89, Anm. 323.
- ²⁹⁵ BLÖCKER 1993: 313–314; GIBSON 1973: Abb. 14.
- ²⁹⁶ BOETHIUS 1969: 184–185.
- ²⁹⁷ KONRAD von Megenberg 1971: 119–121; SCHENDA 1995: 69. – Schon die Etymachia des 14. Jh., die als erstes Traktat die Laster konsequent durch Tiere symbolisiert, beschreibt den Esel als «hinden starck, als die geschrift sagt, aber voren do er dz creütz sol tragen, do ist er kranck (=schwach), dz ist zuo versteen: dz die traegen an gottes dienst ser kranck seind in den geistlichen sachen vnd gar starck in den weltlichen sachen» (zit. nach MOSER 1985: 151).
- ²⁹⁸ RIEDLER 1978: 92–95; WANDERS 1983: 61–62, 66; ODERMATT 1996/2: 150–158. – Gengenbachs berühmtes Fastnachtspiel «die X alter dyser welt» wurde übrigens auch in Nidwalden aufgeführt, und zwar 1591 in der kleinen Gemeinde Ennetmoos (EBERLE 1929: 181, 185).
- ²⁹⁹ Illustration des «Welschen Gastes» von Thomasin von Zerclaere, um 1256–1260; Illustration der «Pèlerinage de la Vie Humaine», um 1400 und aus dem Anfang des 15. Jh. (BLÖCKER 1993: 264; 284–285: Abb. 6a; 286: Abb. 7a).
- ³⁰⁰ SAXL/PANOFSKY 1924.
- ³⁰¹ SCHNEIDER 1970, Bd. 2: 348–349; ODERMATT 1985: 1–6, Abb.; MÜLLER 1958: 90–96, Abb.; STADLER 1998: 26–28.
- ³⁰² MÜLLER 1958: 91–96; JL 1952: 20.
- ³⁰³ Die genauen Masse pendeln zwischen 168–173 mm in der Höhe und 226–232 mm in der Breite (SCHNEIDER 1970, Bd. 2: 348–349).
- ³⁰⁴ MÜLLER 1958: 94; WYSS 1940: 30–33; WYSS 1968: 88–89; WEISS 1880: 183.
- ³⁰⁵ Anregungen zur Festlegung der Reihenfolge der Glasgemälde verdanke ich dem verstorbenen P. Dr. Rainald Fischer.
- ³⁰⁶ RDK 1937, Bd. 1: 158–167.
- ³⁰⁷ FORSTNER 1967: 163–164.
- ³⁰⁸ Das Buch Daniel berichtet in einem weiteren Kapitel mit der Überschrift «Das Gesicht von den vier Tieren» von der Vergänglichkeit der vier Erdenreiche (Dan 7).
- ³⁰⁹ Als Varianten kommen der sagenhafte assyrische König Ninos oder Cyrus (gest. 529) anstelle des Darius und Caesar (100–44) anstelle des Augustus vor (LCI 1968, Bd. 1: 464; 1972, Bd. 4: 523–524; RDK 1937, Bd. 1: 332–333 [Alexander der Grosse]; 1954, Bd. 2: 368–370 [Caesar], 908–912 [Cyrus], 1076–1077 [Darius]).
- ³¹⁰ SCHNEIDER 1970, Bd. 2: 348.
- ³¹¹ LCI 1972, Bd. 4: 509–519; AUGUSTINUS 1955, Bd. 2: 213–421.
- ³¹² AUGUSTINUS 1955, Bd. 2: 235–250.
- ³¹³ LCI 1968, Bd. 1: 178–180; AUGUSTINUS 1955, Bd. 2: 275–277.
- ³¹⁴ AUGUSTINUS 1955, Bd. 2: 339.
- ³¹⁵ SCHNEIDER 1970, Bd. 2: 349.
- ³¹⁶ SCHNEIDER 1970, Bd. 2: 349.
- ³¹⁷ LTHK 1998, Bd. 7: 1498–1499.
- ³¹⁸ HIMMEL 1994: 27–28, 51; SCHILD 1980: 98, 100.
- ³¹⁹ Die Verbindung «Paradiesbaum – Baum der Erkenntnis – Baum des Todes – Baum der Erlösung» taucht auch in der religiösen Emblematik häufig auf: «In arbore perivimus, in arbore redempti sumus», «Am Baum (des Paradieses) sind wir zugrunde gegangen, am Baum (des Kreuzes) sind wir erlöst worden» oder «in ligno mors, in ligno vita pependit», «Am Baum hing der Tod (die Paradies-Schlange), am Baum hing das Leben (der Erlöser)» (LESKY 1963: 167).
- ³²⁰ LCI 1970, Bd. 2: 163–165; LCI 1972, Bd. 4: 343.
- ³²¹ RILKE 1955, Bd. 1: 477.
- ³²² FORSTNER 1967: 161–165, 183–184, 437–439.
- ³²³ BITTERLI 2001: 151; KDM Luzern 1959, Bd. 5: 80–81.
- ³²⁴ MEISNER 1678: H 80; CHEW 1962: Abb. 141.
- ³²⁵ DREXEL 1628: 287; BITTERLI 2001: Abb. 34. – Ein fast identischer, aber nicht signierter Kupferstich findet sich auch in der deutschen Ausgabe mit dem Titel «Der Ewigkeit Vorlaeuffer» (DREXEL 1628: 395).
- ³²⁶ JANSON 1937: 432.
- ³²⁷ LCI 1972, Bd. 4: 549–558.
- ³²⁸ FORSTNER 1967: 183.

- ³²⁹ WILHELM 1999: 70–72; RDK 1937, Bd. 1: 96–102; LCI 1968, Bd. 1: 31.
- ³³⁰ LCI 1970, Bd. 2: 322–331.
- ³³¹ RDK 1973, Bd. 6: 417–438; PORT 1996: 79–82; PHILLIPS 1987: 131–146; LEISCH 1993: 123–138.
- ³³² LCI 1972, Bd. 4: 61–67; FORSTNER 1967: 437–439.
- ³³³ BITTERLI 2001: 148; KDM Luzern 1959, Bd. 5: 80–81.
- ³³⁴ Das Bild des Schiffes, das vorüberfährt, als Zeichen der Vergänglichkeit, der Sehnsucht und Melancholie, ist auch in der heutigen Zeit präsent, denken wir etwa an Fellinis Filme «Amarcord» oder «E il nave va».
- ³³⁵ FORSTNER 1967: 418.
- ³³⁶ U.a. FORSTNER 1967: 314–318; LCI 1972, Bd. 4: 75–81; 408–410; PHYSIOLOGUS 1960: 12; ODERMATT 1996/3: 58; ODERMATT 2001: 178–182; REICHENBERGER 1965: 346–351; HENKEL/SCHÖNE 1967: 563; TERVARENT 1997: 403–406.
- ³³⁷ FORSTNER 1967: 173, 181, 218–222; LCI 1971, Bd. 3: 103–106; 341–342; 364–365.
- ³³⁸ Bis zur Abschaffung der Nidwaldner Landsgemeinde 1996 wurde jeweils das Richtschwert als Zeichen der richterlichen Gewalt dem Landsgemeindezug vorangetragen.
- ³³⁹ Der Totentanz ist kurz nach 1700 entstanden und hing ursprünglich im Beinhaus von Emmetten. Nach dessen Abbruch 1932 gelangte er in die Heilig-Kreuz-Kapelle (KDM UW 1971: 94; ODERMATT 1996/3: 58).
- ³⁴⁰ Cicero: De Inventione, I, 26; Ausonius: Epigramme: 33, 323; Cato II: 26. – RDK 3: 761; BREIDENBACH 1971: 297; CHEW 1962: 12–35, 55–61; WITTKOWER 1937: 313–321.
- ³⁴¹ DAVID 1605: 1, Abb. 1; 116, Abb. 7.
- ³⁴² BITTERLI 2001: 151; KDM Luzern 1959, Bd. 5: 80–81.
- ³⁴³ LTHK, 1957, Bd. 1: 1046; DINZELBACHER 1999: 164–165.
- ³⁴⁴ SCHNEIDER 1970, Bd. 2: 348–349.
- ³⁴⁵ LCI 1970, Bd. 2: 338. – Dekrete von Sixtus IV. («Cum prae-excelসা», 1477; 1425; «Grave nimis», 1483): ENCHIRIDION 1976: 1400. – Dekrete des Konzils von Trient: ENCHIRIDION 1976: 1516, 1973. – Dogma unter Pius IX.: ENCHIRIDION 1976: 1800–1801.
- ³⁴⁶ Franz Josef Müller hat auch eine Glasscheibe vom Typus der Maria mit dem Kind, das mit dem Kreuzstab die Schlange vernichtet, geschaffen (WYSS 1968: Abb. 100).
- ³⁴⁷ LEISCH 1993: 123–124; PHILLIPS 1987: 131–146; RDK 1973, Bd. 6: 417–438.
- ³⁴⁸ LTHK 1972, Bd. 4: 334–338; SCHREINER 1994: 465–490; SCHREINER 1993: 261–312.
- ³⁴⁹ SCHREINER 1994: 465–469; SCHREINER 1993: 261–271; STRÖTER 1992: 127–137.
- ³⁵⁰ Radiert 1632/1633, ediert in «Vita et historia beatae Mariae virginis matris Dei». (CALLOT o.J., Bd. 2: 1354).
- ³⁵¹ Unter «Viaticum» wurde ursprünglich nur die Eucharistie verstanden, sie galt als das eigentliche Sakrament der Sterbenden, später kamen das Buss sakrament und die Letzte Ölung dazu.
- ³⁵² SCHREINER 1994: 484–485; SCHREINER 1993: 297–298.
- ³⁵³ LTHK 1970, Bd. 2: 277–278.
- ³⁵⁴ STRÖTER 1992, 137–140; LCI 1970, Bd. 2: 276–283; ENCHIRIDION: 1976: 1900–1904.
- ³⁵⁵ SCHNEIDER 1970, Bd. 2: 348–349.