

Zeitschrift: Marchring
Herausgeber: Marchring, Kulturhistorische Gesellschaft der March
Band: - (2009)
Heft: 50

Artikel: 30 Jahre Marchmuseum : 100 Gegenstände
Autor: Diethelm-Zollinger, Brigitte / Michel, Kaspar / Wyrsch, Jürg F.
Kapitel: Kirche und Volksfrömmigkeit
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1044455>

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: 07.02.2026

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

KIRCHE UND VOLKSFRÖMMIGKEIT



Kirche und Volksfrömmigkeit

Älteste Skulptur des Museums ist die thronende Maria mit Kind der Sammlung Wyrsch. Sie stammt vermutlich aus Nidwalden und steht im Museum gleichsam als Fragment eines ursprünglich religiösen Gesamtzusammenhangs. Die hieratisch wirkende Erscheinung belegt, dass der streng frontale, romanische Madonnenotyp als kultisches Repräsentationsbild noch lange fortlebt. Sakrale Bildwerke hatten damals eine andere Funktion. Vor allem die Madonnenstatuen wurden verehrt, denn die Mutter Gottes galt als wichtigste Fürbitterin. Ihre Figur wurde von den Gläubigen als wundertätig angesehen und diente bisweilen auch als Reliquienbehälter.

Das Spätmittelalter bedeutete für die March eine Zeit reger sakraler Bautätigkeit und Neuausstattung. Erinnert sei beispielsweise an die schmuckten Altäre in St. Johann in Altendorf oder an die beiden Hegner-Altäre der Jostenkapelle in Galgenen. In der Sammlung befinden sich zwei interessante, spätgotische Beispiele, nämlich ein fein geschnitzter Kruzifixus aus der Pfarrkirche Schübelbach und ein Grablegechristus, der Teil der Karfreitagsliturgie der Lachner Pfarrkirche war.

Zur Zeit der Gegenreformation entsprachen die festlichen Neuausstattungen der katholischen Gotteshäuser einer triumphierenden Kirche. Ihre Bildwerke veranschaulichten katholische Glaubenswahrheiten. Gemälde und Skulpturen appellierte deshalb an Sinne und Gefühle des Betrachters. Mit ihrer Farbigkeit und ihren theatralischen Effekten befriedigten sie das Schaubedürfnis des einfachen Volkes. Solcher Gestaltungswille äussert sich beispielsweise bei der Figur des Heiligen Sebastian des Museums, beim Altargemälde des einheimischen Malers Martin Leonz Zeüger (1702–1776) oder beim Krippenbild aus der alten Pfarrkirche von Nuolen. Zum barocken sakralen Gesamtkunstwerk gehörten auch die liturgischen Geräte und Textilien. Mit der Kreuzpartikelmonstranz aus der Pfarrkirche Nuolen, einem prunkvollen Schaugefäß, und der reich dekorier-

ten Bassgeigenkasel besitzt das Museum zwei charakteristische Beispiele der barocken, theatralischen Liturgie.

Noch bis weit ins 19. Jahrhundert war die auf Schwyzer Gebiet liegende Gegend am Oberen Zürichsee eine beinahe ausschliesslich katholische Gegend. Das Marchmuseum besitzt deshalb zahlreiche Objekte der volkstümlichen, katholischen Frömmigkeit. In barocker Zeit lebte auch in der March das Wallfahrtswesen und damit verbunden das Votivbrauchtum auf. Vor allem die Nahwallfahrt wurde propagiert. So entstand im Lachner Riedland die Kapelle der Schmerzhaften Muttergottes. Aus dieser stammen kleinformatige Votivtafeln. Eigentliche Raritäten bilden überdies die Hinterglasgemälde, die Pfarrer Dr. Eduard Wyrsch in Galgener Bauernstuben erwarb. Sie hingen einst in den Herrgottswinkeln dieser guten Stuben. Sie hatten nicht ästhetischen Bedürfnissen zu genügen, sondern sie dienten der frommen Andacht. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden sie von Stahlstichen, Lithographien und Öldrucken abgelöst. Zu den charakteristischen Objekten religiöser Volkskunst zählen zudem die vielfältigen Klosterarbeiten, welche hier durch ein Fatschenkind und ein Totenandenken vertreten sind.

Die ausgewählten Gegenstände sollen verschiedenste Aspekte der sakralen Kunst und des religiösen Lebens in der March aufleben lassen. Deshalb werden nicht nur herausragende Gegenstände vorgeführt, sondern auch bescheidenere Exemplare. So zählen das Kreuzigungsbild von Johann Melchior Wyrsch (1732–1798) oder die in die St. Jostkapelle von Galgenen gestifte Wappenscheibe von Tobias Müller (1595/1600–1629) zu den beachtlichen Werken, während das Heilige Grab von Nuolen gleichsam das Serienprodukt einer Werkstatt des späten 19. Jahrhunderts vertritt.

BD

Thronende Maria mit Kind

Vermutlich 14. Jahrhundert

Künstler unbekannt

Holzskulptur, rückseitig abgeflacht, ursprünglich gefasst

H 67 cm

Sammlung Wyrsch, W 149

Als beliebtestes Bild der mittelalterlichen Kirche galt neben dem Kruzifix die Madonna. In der Romanik war es vor allem die feierlich thronende Muttergottes mit dem Kind auf dem Schoss oder schräg auf dem Knie, die beinahe in jeder Kirche anzutreffen war. Vermutlich wurde die Bedeutung der thronenden Madonna noch durch die theologische Auffassung, Maria sei der Thron des Jesuskindes, gesteigert.

Bei der ältesten Holzfigur der Sammlung Wyrsch handelt es sich um den Typ der so genannten «Hodegetria», benannt nach dem Prototyp im Hodegon-Kloster in Konstantinopel. Bei diesem Gnadenbild trägt Maria das Kind auf dem linken Arm. Gemäss Notizen von Pfarrer Dr. Eduard Wyrsch soll die Statue aus dem Besitz einer Galgenerin stammen, die auf einem Nidwaldner Pfarrhof als Pfarrköchin gedient hatte. Folglich weiss man bis heute nicht, wo die Muttergottes ursprünglich aufgestellt war. Vielleicht gehörte sie einst zu einem Altar. Auf einer Fotografie von 1937 präsentiert sich die Madonna verstümmelt und zeigt starken Wurmbefall. Ihre maskenähnliche ältere Fassung und die Verstümmelung gehen vermutlich auf die Verwendung als barocke Bekleidungsmadonna zurück. Bei einer letzten Restaurierung erhielt die Skulptur zudem einen braun pigmentierten, vereinheitlichenden Überzug über Resten einer nicht ursprünglichen blauen und roten Fassung.

Maria trägt wie ihr auf dem linken Knie sitzender Sohn ein loses Kleid. Dieses legt sich in röhrenartigen Falten über

ihren Oberkörper. Dessen geringe plastische Tiefe und steife Haltung lassen die Madonna trotz des milden Gesichtsausdrucks unnahbar und romanisch majestätisch erscheinen. Diesen Eindruck verstärkten die Kronen, die einst die Köpfe von Mutter und Kind schmückten. Das eng anliegende, gelockte Haar unter dem Schleier oder die schweren, schüsselartigen Falten des Umhangs sowie die Knickfalten des Untergewandes über den schwarzen, spitzen Schuhen hingegen weisen in die Zeit des 14. Jahrhunderts.

Mutter und Kind zeichnet eine gewisse Ähnlichkeit aus. Beinahe ebenso feierlich wie die Mutter präsentiert sich der Jesusknabe, der als kleiner Erwachsener dargestellt ist. Doch im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts wandelte sich die teilnahmslose Beziehung. Das Kind wandte sich fortan der Mutter zu, griff nach ihrem Kinn, spielte mit ihrem Schleier oder bewegte sich.

Es handelt sich folglich bei obiger Madonna um ein provinzielles, romanisierendes Beispiel. Solche Exemplare zeigen, dass der streng frontale, romanische Typ noch lange nachlebt und als kultisches Repräsentationsbild bedeutungsvoll bleibt.

BD

Literatur:

Abzug Negativ-Glasplatte, Negativ 32690, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

Jahn Johannes, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1975, S. 453.

Marbach F., Das älteste Marienbild Nidwaldens, in: Nidwaldner Kalender, Stans 1942, S. 73.

Wyer Peter, Konservator und Restaurator, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.



Grablegungschristus

Um 1500

Holzskulptur, rückseitig abgeflacht

H 122 cm

Sammlung Wyrsch, W 87

Seit dem 10. Jahrhundert gibt es Schriftquellen, die belegen, dass man in der Karfreitagsliturgie das Sterben und Begraben von Jesus Christus mittels eines Kreuzes nachempfand. Gemäss den ersten Zeugnissen um 970 verehrte man am Karfreitag das Kreuz (Adoratio) und trug es anschliessend zu Grabe (Depositio). Vor dem Ostergottesdienst holte man es als Zeichen der Auferstehung wieder heraus (Elevatio).

Vermutlich wurden schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts Grabchristusfiguren an Stelle eines Kreuzes beigesetzt. An einigen Orten bestand im 14. Jahrhundert das Heilige Grab aus einer Ostergrabtruhe, in die ein Grabchristus oder ein Kruzifix mit beweglichen Armen samt Hostie beigesetzt wurde (beispielsweise Ostergrabtruhe aus St. Martin/Baar um 1430). Ein solches Grab stand dann bis am Abend des Ostersamstags zur Andacht offen. Am Ostersonntagmorgen erhab man ein Kreuz aus dem Grabe und stellte es auf den Kreuzaltar oder ersetze die Grabfigur durch einen Auferstehungschristus.

Oft sind von den Heiligen Gräbern nur die Grablegefiguren erhalten geblieben. Vermutlich besass aber im ausgehenden Mittelalter beinahe jede Dorfkirche ein figürliches Heiliges Grab. Aus dieser Spätzeit stammt auch das Bildwerk der Sammlung. Es soll zum Heiligen Grab der spätgotischen Kirche in Lachen gehört haben. Während bei den früheren Beispielen die Holzfigur in ein Leichentuch eingelegt war, wurde sie später nur noch mit dem Lendentuch bekleidet dargestellt. Normalerweise zeigte man ei-

nen liegenden Leichnam mit über dem Schoss gekreuzten Händen, paralleler Beinstellung und deutlich sichtbaren Wundmalen. Die liegende Holzfigur des Museums besitzt ausserdem angestückte Füsse. Ihr Oberkörper wird durch Rippen und Rippenbogen gegliedert. Sie ist auf Rechtssichtigkeit angelegt, denn der Kopf ist leicht nach links gedreht. Die zahlreichen Blutspuren weisen auf eine barocke Fassung, die aber im 20. Jahrhundert überfasst wurde. Es handelt sich um eine qualitätvolle, spätgotische Figur mit gut ausgearbeiteten seitlichen Haarsträhnen und mit ausdrucksstarkem Antlitz. Solch expressive Mimik sollte die Gläubigen in das Geschehen einbinden (vgl. auch Mimik der spätgotischen Pietà um 1500 vom Hochaltar in Innerthal). Deshalb sind die Köpfe der Passionsfiguren oft schmerzlich gedreht oder geneigt, die Augen und Brauen schräg nach unten gesetzt, der Mund klagend beziehungsweise in Todesstarre geöffnet oder schmerzlich nach unten gelegt. So ermöglichen die in den liturgischen Zeremonien eingesetzten Figuren den Menschen, sich gefühlsmässig an der Heilsgeschichte zu beteiligen. In diesem Sinne erzählt die Mimik der Grablegefigur des Museums in übertriebenem Naturalismus von der erlittenen Pein. BD

Literatur:

Bildersturm – Wahnsinn oder Gottes Wille? Katalog der Ausstellung in Bern, Historisches Museum, Zürich 2000, S. 234 f.

Gentsch Otto, Verzeichnis der Pfr.-Wyrsch-Sammlung von 1966, Archiv Marchmuseum S. 16.

Kern P., Heiligräber im Bistum St. Gallen, Basel 1993, S. 22 ff.

Reinle Adolf, Die Kunst der Innerschweiz von 1200 bis 1450, in: Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft, Jubiläumsschrift 700 Jahre Eidgenossenschaft, Band 1, Olten 1990, S. 319.



Vier Evangelisten

Mitte 17. Jahrhundert (Sockel zu Attributen neu)

Holzskulpturen, ursprünglich gefasst

H 110 bis 115 cm

Sammlung Wyrsch, W 60–63, 78–81

Bereits in frühchristlicher Zeit gehörten die Evangelisten zum Bildprogramm des Kirchenraumes. Sie wurden durch ihre Symbole gekennzeichnet, die auf die Visionen des Ezechiel (1,1–28) und auf die Apokalypse (4,6–8) zurückgehen. Dem Matthäus wurde der Engel zugeordnet, denn er schilderte das menschliche Sein Christi, Markus mit dem Löwen hob die Kraft der Auferstehung und Todesüberwindung hervor, Lukas mit dem Stier betonte am meisten den Opfertod und Johannes mit dem Adler die Himmelfahrt.

Die Evangelistenfiguren des Museums bilden ein frühbarockes Ensemble aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Sie sind 110 cm und 115 cm hoch und aus Laubholz geschnitten. Ihre farbige Fassung wurde entfernt und durch einen pigmentartigen Überzug ersetzt. Damit büßen sie an Dynamik und Lebendigkeit ein. Nach Otto Gentsch stammen sie aus der Umgebung der Kirche Galgenen. Bildwerke der Evangelisten in dieser Grösse sind im Barock beispielsweise im Umkreis des Altares, in den Zwickeln der Vierungskuppeln, als Glieder von Apostelzyklen und gemeinsam mit Kirchenvätern oder Propheten anzutreffen.

Die Gestalten des Markus und des Lukas wirken altertümlicher und sind rückseitig gehöhlt. Ihre Kleidung ist differenzierter und feiner drapiert. Lukas trägt einen gegürten Rock, der oben mit einer Knopfreihe besetzt ist und einen Umhang. Der Rocksaum des Markus ist ornamental geschmückt. Die Skulpturen des Johannes und des Matthäus hingegen sind vollplastisch ausgebildet und runder, ihre Drapierung ist weniger detailliert. Der Körper des

Matthäus wird durch die dynamisch gerafften Falten des Umhangs belebt. Mit seiner ausgreifenden Gestik wirkt er dreidimensional bewegt.

Meist vertraten die vier Evangelisten die verschiedenen Lebensalter. Lukas wurde als Greis, Markus als Mann in mittleren Jahren, Matthäus als junger Mann und Johannes als Jüngling dargestellt. Dies traf vermutlich auch für die Figuren des Museums zu.

Die Skulpturen muten eher provinziell an, sie orientieren sich an Werkstätten der Innerschweiz oder des süddeutschen Bereichs. Mit Gestik, Haltung oder Ausdruck wurde jedoch versucht, ihre Eigenart zu erfassen. Markus, mit geteiltem Bart und in reiferem Alter, erweist sich als reger Lehrer, der aus seinem geöffneten Evangelium argumentiert. Ebenso der ältere Lukas mit Spitzbart, der die rechte Hand im Rednergestus erhebt und in der linken seine offene Schrift hält. Der junge Matthäus mit Vollbart wirkt mit seiner dynamisch erhobenen Rechten als besonders eifriger Lehrer. Johannes hingegen ist der mit göttlichem Geist begnadete jugendliche Seher, dessen Blick in die Ferne schweift.

BD

Literatur:

Gentsch Otto, Verzeichnis der Pfr.-Wyrsch-Sammlung von 1966, Archiv Marchmuseum, S. 15.

Keller Hiltgart L., Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, Stuttgart 1984, S. 218f.

Evangelist
Matthäus



Evangelist
Markus



Evangelist
Lukas



Evangelist
Johannes



Hl. Wendelin

18. Jh.

Holzskulptur, rückseitig gehöhl, ursprünglich gefasst

H 75 cm

Sammlung Wyrtsch, W 232

Das 17. Jahrhundert gilt als eigentliche Blütezeit der Wendelinsverehrung. Der hl. Wendelin gehört zu den beliebtesten Bauernheiligen und ist beinahe in jeder barocken Landkirche Süd- und Westdeutschlands sowie der katholischen Deutschschweiz anzutreffen.

Wendelin wurde gemäss der Legende als iroschottischer Königsohn geboren. Er diente im ausgehenden 6. Jahrhundert in der Gegend von Trier bei einem Edelmann als Hirte und pflegte das Vieh jeweils zu einem weit entfernten Berg zu führen, wo er gerne betete. Als sein Herr eines Tages unversehens dort vorbeikam, geriet er in Zorn, weil er glaubte, dass Wendelin die Tiere nicht rechtzeitig zurückbringen würde. Doch als der Edelmann zurückkam, war Wendelin bereits dort. Tief beeindruckt liess der Adlige dem Heiligen in der Nähe eines Klosters eine Einsiedlerzelle bauen.

Das Grab Wendelins in St. Wendel bei Trier entwickelte sich zu einer wichtigen Wallfahrtsstätte. Seinen Kult verbreiteten die nach ihm benannten Bruderschaften. In Wangen errichtete man beispielsweise um 1841 eine St. Wendelins-Bruderschaft und in Innerthal wurde 1638 eine Sennenbruderschaft unter dem Patronat der Heiligen Katharina, Magdalena, Hilarus, Fridolin und Wendelin erneuert. Wendelin gilt als Patron der Hirten, Sennen und Äpler, wird aber auch gegen Viehseuchen angerufen. Im Rokoko ist er meist als Hirte mit Hirtentasche und kurzem Rock, Mantelumwurf und Hirtenschippe wiedergegeben. Zu seinen Füssen steht oder liegt ein Schaf.

106

Das Bildwerk des hl. Wendelin der Sammlung wurde abgeaugt und mit einem pigmentartigen Überzug übergangen. Die farbige Fassung spielte zur Zeit des Barock und Rokoko eine wichtige Rolle. Die bunten Figuren bildeten wirksame Farbakzente in den stuckierten hellen Kirchen. Sie gehörten zur Bühne für das *Theatrum Sacrum*, das sich in den Kulthandlungen abspielte. So wirkte die gefassste Skulptur des jugendlichen Wendelin mit braunen Haaren und Vollbart, lebhaftem Blick und dunklem, nuanciertem Umhang vitaler. Charakteristisch für die spätbarocke Dynamik sind zudem die ausgreifende Gestik, die wallende Drapierung des umhangartigen Mantels und die leichte Drehbewegung des Körpers. Die Figuren des hl. Wendelin und des hl. Antonius Eremita des Marchmuseums gelten als Pendants. Es handelt sich bei diesen beiden Statuen der Bauernheiligen nicht um Meisterwerke, sondern um ländliche Abwandlungen, die der volkstümlichen barocken Frömmigkeit entsprachen.

BD

Literatur:

- Hengeler Rudolf, Die kirchlichen Bruderschaften und Zünfte der Innenschweiz, Einsiedeln 1955, S. 109/153 f.
Keller Hiltgart L., Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, Stuttgart 1984, S. 573 ff.
Kirschbaum Engelbert u. Braunfels Wolfgang, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Rom 1976, S. 593 f.



Hl. Antonius, der Eremit

18. Jh.

Holzskulptur, rückseitig gehöhl, ursprünglich gefasst

H 75 cm

Sammlung Wyrtsch, W 234

Zur Zeit der Gegenreformation spielte die Heiligenverehrung bei der katholischen Landbevölkerung erneut eine grosse Rolle. Zu den beliebtesten Heiligenfiguren gehörte der hl. Antonius, der älteste christliche Eremit und Gründervater des Mönchtums. Gemäss der Überlieferung lebte er als Einsiedler in Ägypten und widerstand verschiedensten Dämonen. Deshalb galt er als Wundertäter gegen Krankheiten und Seuchen. Träger seines Kultes waren im Mittelalter die Antoniusbrüder, die zahlreiche Spitäler gründeten und sich der Krankenpflege widmeten. Als Gegenleistung für diese karitative Tätigkeit durften die Brüder Schweine frei laufen lassen.

Zu den Attributen des heiligen Einsiedlers zählen deshalb neben der Bibel das Schwein, ein Glöckchen als Abwehr gegen Dämonen und der Taustab. Der hl. Antonius gilt zudem als Patron der Bauern und ihrer Nutztiere, der Schweinehirten und Metzger. Von den Innerschweizer Bauern wird er deswegen auch als «Säutoni» verehrt.

Die 75 cm hohe, rückseitig gehöhlte Holzfigur des hl. Antonius bildet das Pendant zur Statue des hl. Wendelin. Vermutlich gehörten sie einst zu einem Altar. Die beiden Heiligen wurden einander oft als Pendants zugeordnet, denn beide gehören zu den volkstümlichsten Patronen der Bauern, Hirten und Sennen. Auch das Bildwerk des heiligen Einsiedlers wurde 1982 abgelaugt und mit einem pigmentartigen Überzug übergangen. In der ersten Hälfte und teilweise bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden viele Skulpturen freigelegt, man bevorzugte mo-

nochrome Statuen. Zudem zieht sich ein langer Sprung über die rechte Gesichtshälfte und der Körper zeigt starken historischen Wurmbefall. Es handelt sich um ein volkstümliches, aber qualitätvolles Bildwerk, wie man es damals in den barocken Dorfkirchen anzutreffen pflegte. Der zierliche Heilige mit langem Vollbart trägt einen gegürteten Rock mit schmalem, bandartigem Skapulier und einen weiten, umhangähnlichen Mantel. Die geringe Torsion und die leicht geschwungene Drapierung des Umhangs lassen etwas von rokokooartiger Dynamik anklingen. Vergleicht man die Figur mit der Gestalt des hl. Antonius in der Pfarrkirche von Freienbach, die dem bedeutenden Bildhauer Johann Baptist Babel zugeschrieben wird, denkt man an eine schlichte, volkstümliche Umsetzung des Beispiels des grossen Meisters, der im Raum Einsiedeln, Schwyz, Luzern, Solothurn und Zürich das Feld beherrschte.

BD

Literatur:

- Felder Peter, Johann Baptist Babel 1716–1799. Ein Meister der schweizerischen Barockplastik, Basel 1970, Abb. 135.
Seedamm-Kulturzentrum (Hg.), Ausstellungskatalog: Allerheiligen, Namens- und Kirchenpatrone, Schutzheilige, Nothelfer, Pfäffikon, 1998, S. 182.
Strauss Gerhard, Lexikon der Kunst, Leipzig 2004, Bd. S. 198 f.



Hl. Sebastian

Ende 17. Jh./Anfang 18. Jh.

Aus dem Pfarrhaus Innerthal

Holzskulptur, gefasst

H 48 cm

Sammlung Marchring, MR 831

Der hl. Sebastian wurde im Mittelalter vor allem als Notshelfer und Pestheiliger verehrt. Gemäss der Legende stand er als ritterlicher Anführer der Leibwache Kaiser Diokletians seinen christlichen Glaubensgenossen in den Gefängnissen Roms bei und bekehrte weitere Römer. Er wurde jedoch beim Kaiser denunziert, auf dessen Befehl an einen Baum gebunden und von den Pfeilen numidischer Bogenschützen durchbohrt. Den vermeintlich Toten pflegte eine fromme Witwe wieder gesund. Wiederhergestellt warf Sebastian Diokletian die sinnlose Christenverfolgung vor. Der Kaiser liess ihn daraufhin zu Tode schlagen und in die Cloaca Maxima werfen, den grössten Abwasserkanal Roms. Sein Leichnam wurde jedoch von Christen geborgen und in den Katakomben bestattet.

Seit dem späten Mittelalter wurde der Heilige meist als nackter, jugendlicher Märtyrer dargestellt, der an einen Baum gebunden und von Pfeilen durchbohrt ist. Die Pfeile seines Martyriums wurden nämlich mit den Pfeilen der Pest verglichen, die der strafende Gottvater sandte. Durch dieses Pfeilbogenmartyrium wurde er überdies zum Patron der Schützen und deren Bruderschaften. Dies trifft vor allem für die zahlreichen Schützengesellschaften der Innenschweiz zu, die ihre Standbilder als Schützenbaschi bezeichneten. Solche Schützenbaschi wurden jeweils auf einem Gestell mit zwei Stangen bei Prozessionen mitgetragen.

Vielleicht diente die Statuette der Sammlung als Schützenbaschi. Wie diese ist sie als Vollfigur ausgebildet, doch

die Pfeile mit den Wappenschildchen der Schützenmeister resp. Bruderschaftsvorsteher fehlen. Das Figürchen könnte aber auch in einer kleinen Kapelle gestanden haben, wo der Heilige als Beschützer gegen die Pest und Viehkrankheiten verehrt wurde. Zur Zeit des Kraftwerkbaus (1922/1923–1926) war es im Besitze von Pfarrer Julius Dietzendorfer in Innerthal. Es handelt sich nicht um ein qualitativ hoch stehendes Bildwerk, primär ist seine religiöse Funktion. So gibt seine barocke Fassung in beinahe magischen Verismus die nackte Körperhaut mit Sehnen und Adern wieder. Solche Detailtreue unterstreicht die Realität des Martyriums. Zwar versuchte der Meister die nur mit einem goldenen Lendentuch bekleidete Figur kontrapostisch zu gestalten, doch ist sie nicht barock-dynamisch bewegt und mutet mit dem langen, statischen Körper und dem kleinen Kopf provinziell an. Die stark retuschierten Augenpartien vermitteln mit den himmelwärts gerichteten Pupillen in theatralisch übertriebener Weise, woher der Heilige seinen Mut und seine Gelassenheit erhält. BD

Literatur:

Henggeler Rudolf, Die kirchlichen Bruderschaften und Zünfte der Innenschweiz, Einsiedeln 1955, S. 140 ff.

Keller Hiltgart L., Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, Stuttgart 1984, S. 507.



Kruzifixus

Um 1500

Vermutlich aus Schübelbach

Holzskulptur, ursprünglich gefasst

H 73 cm

Sammlung Wyrsch, W 66

Die Kreuzigung Christi gilt als wichtigstes Thema des christlichen Bilderkreises. Autonome monumentale Kruzifixe sind seit dem 8. Jahrhundert nachweisbar. So bezeichnet man isolierte Kreuze mit dem daran gehefteten Christus. Der Name ist vom lateinischen Wort «Cruzifixus», der Gekreuzigte, abgeleitet. Solche Kruzifixe waren als monumentale Kult- oder Andachtsbilder in vielen mittelalterlichen Kirchen anzutreffen. In kleineren Ausmassen wurden sie beispielsweise als Altar-, Brust-, Grab- oder Vortragekreuze verwendet.

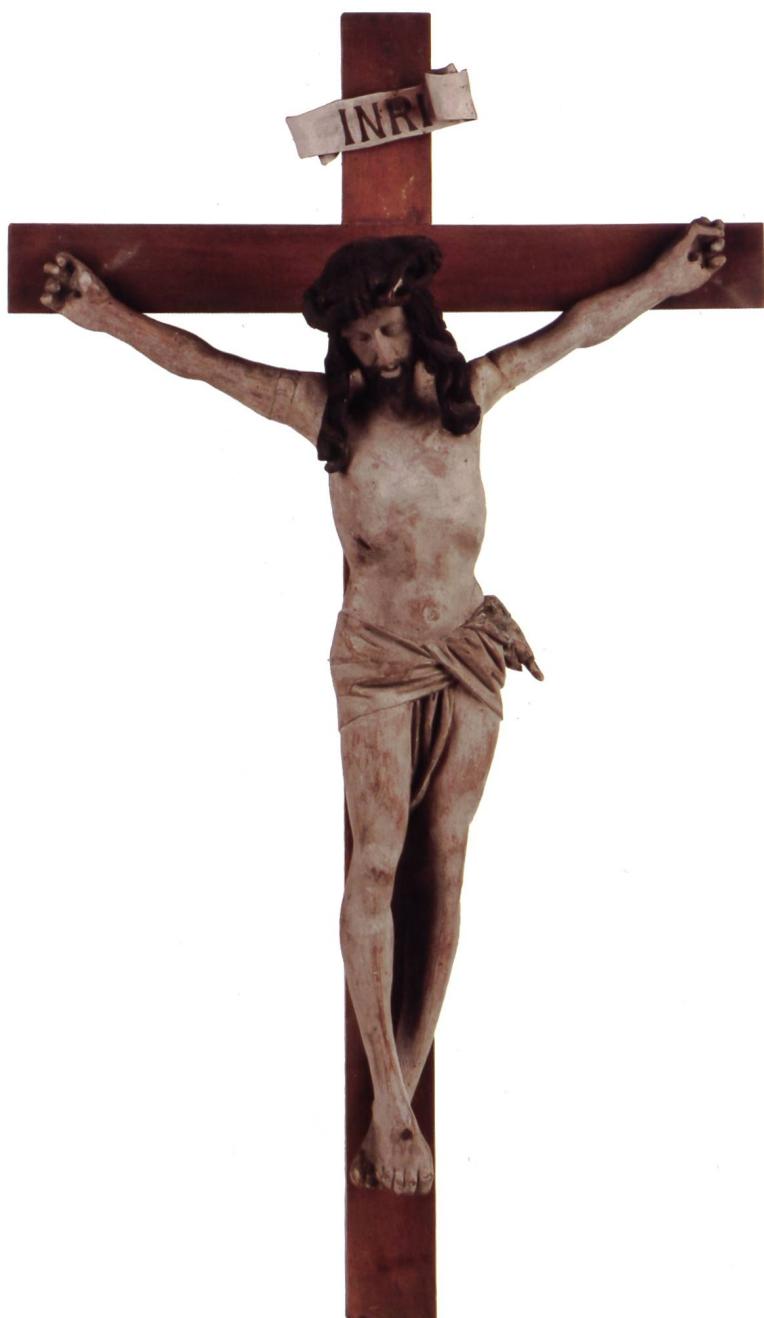
Der romanische Christus wird am Kreuz lebend dargestellt, als Siegesgott, der den Tod überwunden hat. Eine tief greifende Änderung bezüglich der Kreuzigung bahnt sich mit Bernhard von Clairvaux an. Nun tritt das Mit- und Nacherleben in den Vordergrund. Der Gottessohn wird zum gemarterten Erlöser mit geneigtem Haupt und leidenden Zügen, dessen Leib gekrümmkt ist und dessen Füsse mit einem Nagel durchbohrt sind. Die ergreifenden Bildwerke, die sich im Einflussbereich mystischer Strömungen ausbildeten, wichen im Laufe des 15. Jahrhunderts einer gemilderten, strafferen und edleren Form. Zu diesem neuen Typus zählt der Kruzifixus des Marchmuseums.

Die 73 cm hohe Figur haftet an einem neuen Kreuz. Es handelt sich um eine besonders feine Schnitzarbeit, die vermutlich um 1500 entstanden ist. Gemäss Überlieferung stammt sie aus der Pfarrkirche Schübelbach. Von der ursprünglichen Fassung ist beinahe nur noch die Grundie-

rung vorhanden und die Arme sind angesetzt. Der Leib Christi hängt nicht am Kreuz durch, Arme und Beine sind beinahe gestreckt, so dass eine S-Schwingung kaum mehr wahrnehmbar ist. Der schlanke Körper ist unter dem Thorax stark eingezogen. Seine zarten Gliedmassen entsprechen der spätgotischen Vorliebe für feine, zierliche Durchbildung. Beherrschend wirkt das Haupt mit der mächtigen, geflochtenen Dornenkrone und den beidseits bis auf die Schultern fallenden, reichen Lockensträhnen. Der Kopf ist leicht nach rechts vorne geneigt. Schmerz und Leid sind nur zurückhaltend angedeutet, denn das Gesicht mit dem leicht geöffneten Mund und den weitgehend geschlossenen Augen wirkt friedlich und gelöst. Man wird an Kruzifixe erinnert, wie sie in Schwaben anzutreffen sind. Dort begegnet man Bildwerken von einer hoheitsvollen Selbsthingabe, die an die letzten Worte Jesu im Johannes-Evangelium erinnern. «Es ist vollbracht» ist nicht der Schrei eines von Gott Verlassenen, sondern es ist der kurze Satz des siegreichen Erlösers. Dem entspricht, dass er darauf das Haupt wie zum Schlafen neigte und freiwillig verschied. BD

Literatur:

- Fink Josef, Kreuz und Kruzifix, Zeichen und Bild, Freising 2005, S. 57 ff.
Jahn Johannes, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1975, S. 398 ff.
Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä., Spätgotik in Ulm, Ausstellung Ulmer Museum, 8. September bis 17. November 2002, hrsg. vom Ulmer Museum, Stuttgart 2002, S. 71.
Schulz Siegfried, Das Evangelium nach Johannes, Das Neue Testament Deutsch, Teilband 4, Göttingen 1987, S. 236.



Marienkrönung

1760

Martin Leonz Zeüger (1702–1776)

Öl auf Leinwand, rentoiliert (brüchige Leinwand ersetzt)

140 x 85 cm

Sammlung Marchring, MR 805

Das Thema der Marienkrönung gehört zur Verherrlichung der Gottesmutter, es folgt auf die Himmelfahrt und beschliesst Marias Aufnahme in den Himmel. Die vom einheimischen Barockmaler Martin Leonz Zeüger (1702–1776) um 1760 gemalte Tafel stammt aus der Nuoler Pfarrkirche und gehörte vermutlich zu einem reich geschnitzten, spätbarocken Altar mit fleischroter Marmorierung. Das Schema der Nuoler Marienkrönung verwendete Martin Leonz Zeüger zudem für das Hochaltargemälde gleichen Themas in der Kirche Schübelbach.

Der Lachner Martin Leonz Zeüger gehörte neben seinem Sohn, dem Porträtierten Martin Anton Zeüger (*1734), Leonz Fridolin Düggelin (1666–1746) und Martin Rotlin (1719–1765) zu den angesehensten Märchler Malern des 18. Jahrhunderts. Neben Deckengemälden in den Pfarrkirchen von Tuggen, Schübelbach, Schattdorf, Seelisberg, Sonnenberg und Bad Ragaz malte er Altartafeln und arbeitete als Porträtiert in Schwyz, Einsiedeln, Pfäfers sowie in den heutigen Kantonen Basel Landschaft, Uri und Solothurn. Er darf als handwerklich talentierter Künstler betrachtet werden.

In seinem Krönungsbild übernimmt er das übliche barocke Schema: Christus mit dem Kreuz und Gottvater mit Szepter über dem Globus halten gemeinsam die Krone über das Haupt der Maria, die demutsvoll anbetend etwas tiefer auf der Wolkenbank erscheint. Über der Krone schwebt die Taube des heiligen Geistes. Die bis zur Bild-

hälften reichende Wolkenbank wird von Putten und Engelsköpfchen begleitet. Nach oben öffnet sie sich in die helle, himmlische Sphäre. Vor dem umhüllenden, hellblauen Mantel Mariens hält ein Putto den weissen Lilienzweig. Dieser gilt als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit und Reinheit, die zur Zeit der Gegenreformation von der katholischen Kirche besonders betont wurden. In der unteren Bildhälfte knien auf einer zweiten Wolkenbank fünf Heiligen gestalten: Die anbetende Maria Magdalena mit Kruifix und Totenkopf, Stephanus mit Märtyrerpalme, Jakobus der Ältere, durch Pilgerkleidung und Muscheln als Patron der Pilger und Wallfahrer gekennzeichnet, und schliesslich die Geschwister Felix und Regula, die in Zürich entthauptet wurden und zur legendären Thebäischen Legion gehörten.

Das Krönungsbild Zeügers wirkt leichter und farbenfroher als die Düggelin'sche Himmelfahrt. Mit solcher Aufhellung und der leichteren Bildgestaltung weist Zeügers Tafel in das Rokoko. In seiner schlichten Komposition wird weitgehend auf eine tiefenräumliche Staffelung verzichtet, vielmehr wird die Mittelachse betont und harmonische Symmetrie angestrebt.

BD

Literatur:

Jörger Albert, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz NA Bd. II, Basel 1989, S. 27/291.

Jörger Albert, Martin Leonz Zeüger (1702–1776), in: March-Anzeiger vom 1.10.1976.



Anbetung der Hirten

Um 1700

Aus der alten Pfarrkirche Nuolen
Öl auf Holztafel mit geschweiftem Umriss
133 x 90 cm
Sammlung Wyrsch, W 250

Die Darstellung der Geburt Christi hat sich im Laufe der Zeit verändert. Abbildungen der altchristlichen Kunst zeigen das Kind in einem Korb oder auf einem Gestell liegend. Ochs und Esel sind ihm zugewandt, Maria sitzt unbeteiligt daneben. Seit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts liegt das Kind am Boden und wird von Maria, Engeln, Hirten und Königen verehrt. Man versteht nun die Geburt Christi als Nachtszene, als heilige Nacht im eigentlichen Sinne. Das Christuskind wird jetzt vor dunklem Grund zur zentralen Lichtquelle, es ist das Licht der Wahrheit, das sich am Heiligabend unter die Menschen begibt.

Die «Anbetung der Hirten» aus der alten Pfarrkirche Nuolen wurde dort vermutlich zur Weihnachtszeit als Krippenbild verwendet. Pfarrer Wyrsch erwarb sie 1939 für die Sammlung. Die Tafel aus Tannenholz ist unten und seitlich mit Ohren versehen und oben dreifach geschweift. Sie wurde in den 90er Jahren neu gefirnißt.

Im dunklen Stall ist das auf Windel und Stroh liegende Kind in zentrales Licht getaucht, das auf die dargestellten Personen übergeht. Ein zarter Lichtschein umgibt wie ein Heiligschein den Kopf der Gottesmutter. Noch tief ergriffen vom Geschehen präsentiert sie den späten Gästen ihr Kind. Ein kniender Hirte liebkost das lächelnde Neugeborene, ein zweiter steht mit Hirtenschippe und abgehobenem Hut demütig vor der Krippe, ein dritter mit Bart im Hintergrund greift ehrfurchtvoll nach seinem Hut. Hinter Rind und Esel blickt der auf seinen Stab gebückte Josef

liebevoll lächelnd zum Christkind. Auf einer Wolkenbank schwebt über dem offenen Dach ein lieblicher Putto. Das Schriftband in seinen Händen bekundet «GLORIA IN EXCELSIS DEO».

Das stimmungsvolle, nächtliche Geschehen ist in beinahe übernatürliches Licht getaucht, wie es schon bei Correggios Anbetung der Hirten in Dresden anzutreffen ist. Desse Bildgestaltung war von epochaler Bedeutung und wird auch von Schweizer Barockkünstlern aufgenommen. Correggios religiöse Werke zeichnen sich überdies durch Innigkeit und zarte Gefühle aus. Dies gilt auch für die Dresdener heilige Nacht, in der Zärtlichkeit und freudige Ergriffenheit überwiegen. So ist auch die schlichte Nuoler Anbetungsszene nicht dramatisch angelegt, vielmehr erzählen Gesten und Mimik in stiller, heiterer Ergriffenheit vom wundersamen Geschehen in dieser heiligen Nacht.

BD

Literatur:

Heim Johannes, Kleine Geschichte der March, Bd. I, Wangen, Nuolen 1985, S. 160.
Jahn Johannes, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1975, S. 237.



Christus am Kreuz

1774

Johann Melchior Wyrsch (1732–1798)

Öl auf Leinwand (doubliert)

Schwarzer Holzrahmen mit goldfarbener Innenleiste

81 x 48 cm o. R. / 91 x 59,5 cm m. R.

Sammlung Marchring, MR 1562

Zu Johann Melchior Wyrschs populärsten religiösen Bildmotiven zählt das Kruzifix. Die Darstellung der Kreuzigung hatte sich bereits im 17. Jahrhundert vom erzählerischen, personenreichen Schema der Spätgotik gelöst. Die Ansicht mit dem einsamen Kruzifix wurde nun zum barocken Betrachtungsbild. Diesem Typus entspricht der einsame Gekreuzigte vor nachtdunklem Hintergrund aus der Sammlung.

Der Buchser Johann Melchior Wyrsch (1732–1798) ist den Künstlern von nationaler Bedeutung zuzurechnen. Er zählt neben seinem Schüler Felix Maria Diogg (1762–1834) und dem Winterthurer Anton Graff (1736–1813) zu den führenden schweizerischen Porträtiisten des 18. Jahrhunderts. Als Kirchenmaler vertrat er zur Zeit des aufkommenden aufklärerischen Gedankenguts gegenreformatorische Werte, die in den katholischen Orten bis zum endenden 18. Jahrhundert populär blieben.

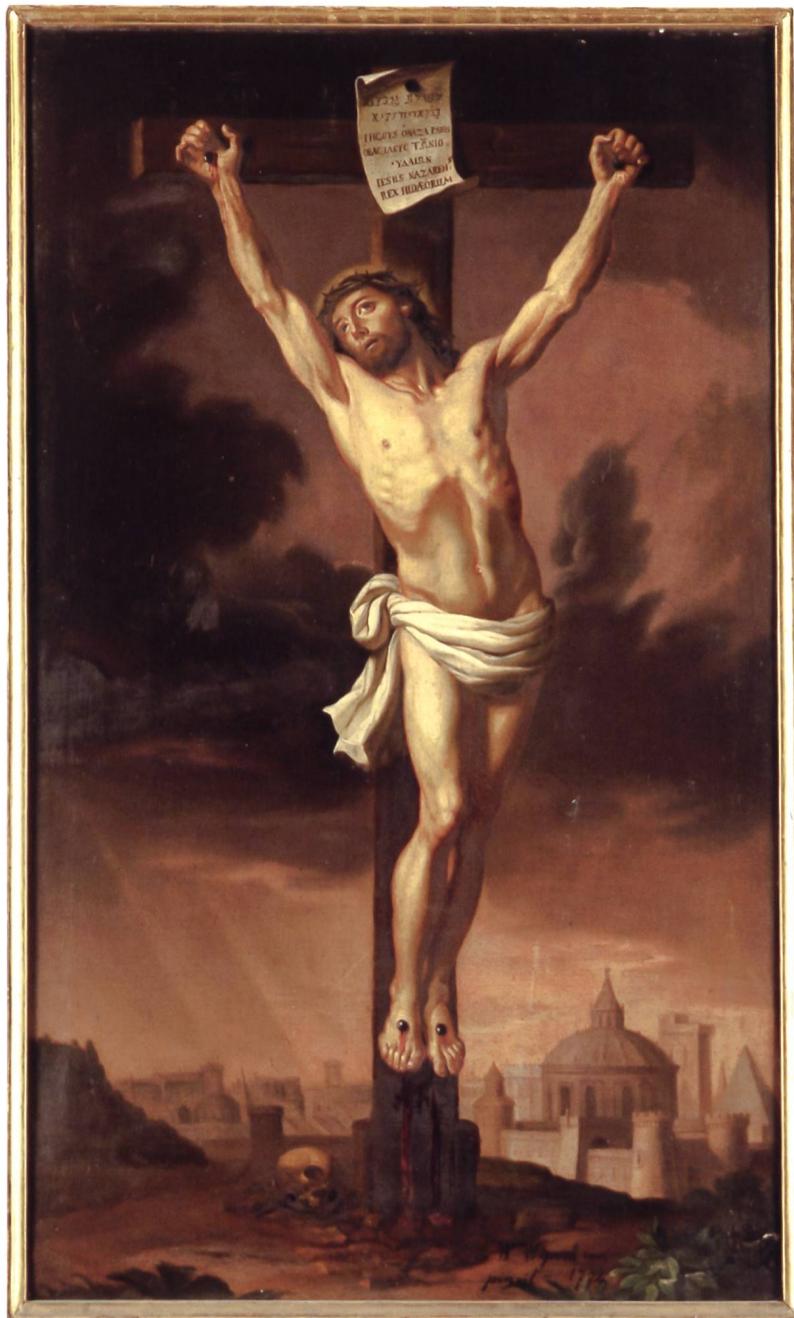
Die Darstellung der Kreuzigung im Marchmuseum stammt aus dem Besitz des Landammanns J. A. Winet (1827–1905) von Altendorf und wurde gemäss einer Quittung von Kunstmaler Franz Vettiger restauriert. Sie gehört zu den frühesten Varianten des Themas bei Wyrsch. Motivisches Vorbild war das Hochaltargemälde von Franz Anton Kraus für den oberen Chor in Einsiedeln, bei dessen Vollendung Johann Melchior Wyrsch seinen Lehrmeister unterstützte. Der Typus geht aber letztlich auf Peter Paul Rubens Kru-

zifixdarstellungen zurück, die im süddeutschen Raum durch Stiche verbreitet waren. So entspricht der noch lebende Christus am Kreuz Rubens Antwerpener Fassungen. Wie dort ist Christus mit vier Nägeln ans Kreuz geschlagen, fällt der Kopf etwas zur Seite mit gegen den Himmel gewandten Augen und der Oberkörper hängt in einer leichten Drehung mit steiler Armhaltung am Querbalken. Ebenso ist der Titulus des Königs der Juden in Hebräisch, Griechisch und Latein auf einem Pergament an der Oberseite des Stammes befestigt. In der vorliegenden Fassung lässt sich zudem erkennen, dass der seit 1773 als Direktor der Maler- und Bildhauerakademie in Besançon wirkende Meister anatomische Studien betrieb. Die kraftvoll sich wölbende Brust und die plastisch ausgearbeiteten Bauchmuskeln veranschaulichen das Aufbäumen des gepeinigten Körpers. In barocker Gesinnung wird der nackte Körper bei Wyrsch zum Träger menschlicher Empfindung. Dieser gepeinigte Leib erinnert an ein letztes Aufleuchten einer erlöschenden Flamme. Doch die beinahe starr nach oben gerichteten, blutunterlaufenen Augen und der leicht geöffnete Mund weisen aus dieser dramatisch verdichten Atmosphäre bereits in eine andere Welt.

BD

Literatur:

«Gepudert und geputzt», Johann Melchior Wyrsch 1732–1798, Porträtiest und Kirchenmaler, Basel 1998, S. 229/235/289.



Mariä Himmelfahrt

1722

Leonz Fridolin Duggelin (1666–1746)

Öl auf Leinwand

135 x 69 cm

Sammlung Wyrsch, W 239

Vom 16. bis ins 18. Jahrhundert findet sich die Himmelfahrt Mariens in zahlreichen Kirchen mit den entsprechenden Patrozinien am Hochaltar oder in Deckenfresken abgebildet. Das qualitätsvolle Mariä-Himmelfahrts-Gemälde des Marchmuseums malte gemäss einer Signatur auf der Bildrückseite «L.F. Duggelin, Altstathalter pinxit, 1722». Der Originalrahmen wurde leider in den 1980/1990er Jahren entfernt, die Leinwand neu aufgespannt und gefirnißt.

Leonz Fridolin Duggelin (1666–1746) stammte aus einer angesehenen Galgener Familie, die seit dem 17. Jahrhundert in Lachen das so genannte «Büeler Haus» bewohnte. Er war der Sohn des Baumeisters Fridolin Duggelin-Guggenberg, Bauherr der Lachner Riedkapelle. Die Ausbildung des Kavaliersmalers und Politikers Leonz Fridolin liegt weitgehend im Dunkeln, doch verfügte er über ausgezeichnete Beziehungen. Ein jüngerer Bruder hatte in Rheinau das Amt des Vestiarius, Küchenmeisters und später des Bauinspektors inne. Ein weiterer Bruder war Pater im Kloster Einsiedeln. Unter den Määrchler Barockmalern des 18. Jahrhunderts gilt er als herausragende Gestalt.

In seiner Himmelfahrtstafel weitet sich der Blick von der irdischen in die himmlische Sphäre. Im unteren Teil dominiert die Figurenkette der Apostel, die um den Sarkophag gruppiert sind. Im Vordergrund, kniend und in Rückenansicht, entdeckt der zu spät gekommene Thomas das Leinentuch Mariens. Links von ihm neigt sich der würdige

Petrus mit weissem Bart und heiligem Buch leicht über den Sarkophag. Rechts von Thomas kniet betend vermutlich die hl. Magdalena. Staunend blicken einige Apostel nach oben oder drücken ihre Betroffenheit durch nach oben weisende Gebärden aus. Andere neigen sich ergriffen über den leeren Sarkophag. In der oberen Hälfte schwebt Maria auf einer Wolkenbank, von Engeln und Putten umgeben, mit ausgebreiteten Armen ihrem himmlischen Ziele zu. In der unteren Mitte stechen der rote Umhang des Thomas und das weisse Leinentuch vor tonigem Grund hervor. Oben gleitet die Jungfrau mit wallendem, blauem Mantel in das helle, glutvoll leuchtende Licht der überirdischen Sphäre.

Die Komposition erinnert an die vorbildlichen Himmelfahrtsdarstellungen des Annibale Carracci (1560–1609) und seines Schülers Guido Reni (1575–1642). Duggelins Komposition ist handwerklich gekonnt gefertigt, seine Variante besticht durch die klare Komposition, durch die vor dunklem Hintergrund leuchtenden Farben und die kraftvolle Wiedergabe der Apostelfiguren. Mittels bühnenartiger Inszenierung, sprechender Gestik und Mimik gewinnt seine Himmelfahrt den Anschein einer realen Begebenheit.

BD

Literatur:

Jörger Albert, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz NA Bd. II, Basel 1989, S. 27/260/278.

Kirschbaum Engelbert, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom 1970, S. 276 ff.



Wappenscheibe

1624

Tobias Müller (1595/1600–1629)

50,4 x 38,8 cm im Licht

Sammlung Marchring, MR 800

Die Wappenscheibenschenkung entwickelte sich zu einer charakteristisch schweizerischen Spezialität. Beim Neu- oder Umbau von Kirchen, Rathäusern, Zunftlokalen, Schützen- und Wirtshäusern, Tavernen oder Wohnbauten einflussreicher Persönlichkeiten pflegten Stände, Städte und Orte, Würdenträger oder private Personen für Fenster und Schild (in Fenster integrierte dekorierte Scheibe) aufzukommen. Schon die Glasfenster der mittelalterlichen Kirchen sind auf Spenden zurückzuführen. Diese jahrhundertealte Tradition war auch in nachreformatorischer Zeit sehr beliebt. So ist es denn nicht erstaunlich, dass Pfarrherren und politisch führende Persönlichkeiten die Wappenscheiben und Fenster um 1622–24 in der umgestalteten St. Jostkapelle in Galgenen bezahlten. Im Zuge des sich wandelnden Geschmacks wurden 1835 die ursprünglich mindestens neun Scheiben kurzerhand verkauft. Fünf davon wurden 1843 an einer Pariser Auktion veräussert. Zwei dieser trefflichen Glasgemälde befinden sich heute in New Jersey, eine in Luzerner Privatbesitz, eine im Marchmuseum, die fünfte aber bleibt unauffindbar.

Bei den sakralen Figuren- oder Bildscheiben steht im Mittelfeld meist eine Heiligenfigur oder biblische Szene, hier eine von Engeln gekrönte Madonna mit Kind auf Mondsichel im Strahlenkranz. Diese Mittelfigur wird von einer rahmenden Arkade begleitet. In den Bogenzwickeln erscheinen die Namenspatrone des Stifterpaars und am Fusse steht, begleitet von den Stifterwappen, eine Kartusche mit Inschrift, die neben der Datierung die Schenken- den und deren Ämter erwähnt. Solcherart setzten sich die

Donatoren ein ewiges Denkmal, denn Wappen und auf sie bezogene Inschriften künden noch heute von ihrem einstigen Ansehen und ihrer Gebefreudigkeit. So gehörte Johannes Gangyner, Sohn des Hans Gangyner und der Elisabeth Züger, zu den wichtigsten Amtsträgern der Landschaft March. 1589–1610 amtete er als Landschreiber, 1610 als Statthalter und 1612–1614 als Landammann. Er starb Ende der 1620er Jahre und war in dritter Ehe mit Margareta Göldi von Lachen, Tochter des Balthasar Göldi und der Magdalena Schreiber, Witwe des Samuel Störi, verehelicht.

Die Gangyner-Wappenscheibe zeichnet sich durch die prächtig leuchtenden Farben aus, die durch Schwarzlot nuanciert sind. Die Jostener Glasgemälde werden dem hervorragenden Zuger Glasmaler Tobias Müller (1595/1600–1629) zugeschrieben, der durch seinen hoch stehenden Figurenstil hervortritt. Müllers Werk ist letztlich dem Einflussbereich der Lingg-Werkstatt in Strassburg zuzuweisen.

BD

Literatur:

Bergmann Uta, Die Zuger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts, Bern 2004, S. 96.

Jörger Albert, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz NA Bd. II, Basel 1989, S. 134.

Jörger Albert, Die Wappenscheiben der St. Jostkapelle Galgenen und die Gangyner-Scheibe im Marchmuseum, in: Marchringheft 18, Lachen 1976, S. 40.



Johannes Ganginer Alt
Landamann zu der March von
Frau Margreta Goldin Sün
Ehegnachel. Anno 1624.

Liturgische Gewänder

Kasel:

2. H. 18. Jh.

Schenkung Pfarrer Dr. Wyrsch

97,5 x 63 cm

Sammlung Marchring, MR 690

Pluviale:

19. Jh.

Schenkung Kollegium Nuolen

296 x 136 cm

Sammlung Marchring, MR 828

Üblicherweise waren die liturgischen Obergewänder der Geistlichen in nachmittelalterlicher Zeit aus teuren Seidenstoffen gefertigt, die im 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorwiegend aus Lyon stammten. Oft handelte es sich bei diesen kostbaren Damasten und Brokaten um Geschenke von hochgestellten Wohltätern. Die Farben dieser geistlichen Kleider richteten sich im Grundton nach den fünf Farben des «Missale romanum» von 1570: Weiss, Rot, Grün, Violett und Schwarz. Grün wurde gewöhnlich an Sonn- und Werktagen verwendet, Weiss vorwiegend an Festtagen, Rot an Apostel-, Märtyrerfesten und Pfingsten, Violett in der Advents- und Fastenzeit oder bei Bittgängen, Violett oder Schwarz bei Totenmessen.

Die Kasel (lat. *casula* «Häuschen») ist das liturgische Obergewand der Priester und Bischöfe bei der Messfeier. Ursprünglich war sie ein füsslanger, glockenförmiger und völlig geschlossener Radmantel, den man immer mehr beschnitt, bis die barocke Bassgeigenform entstand. Die Bassgeigenkasel der Sammlung ist aus kostbarer, damastartiger Seide gefertigt, die durch bunte Blumenranken bereichert wird. Blumenmuster waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts äusserst beliebt, generell ist der orna-

mentale Dekor im Barock und Rokoko vorherrschend. Goldfarbene Bordüren und Zierstreifen verleihen überdies den liturgischen Gewändern zusätzlichen Glanz, der den Gläubigen in den Bann der priesterlichen Handlung zieht.

Das Pluviale, auch Rauchmantel genannt, trägt der Priester oder Bischof bei feierlichen Handlungen ausserhalb der Messe wie bei Prozessionen, Segnungen oder Weihen. Dieses Gewand entwickelte sich aus der mönchischen *Cappa* des 8. und 9. Jahrhunderts, einem Mantel, der sich von der Glockenkasel durch eine Kapuze unterschied. Aus dieser ursprünglichen Kapuze entstand im Laufe der Zeit ein immer grösserer Zierbesatz, das so genannte Pluvialschild. Ein solches ziert auch den Rücken des Mantels der Sammlung. Dessen rotgrundiger Seidenstoff wird zudem von einem frohen Dekor geschmückt. Kleinere Blumenbouquets, begleitet von seitlich angebrachten, wellenartigen Ranken mit Rosen, Trauben, Ähren, grünen Blättern und kleineren, weissen Blüten zieren ihn. Solche Motive entsprechen den Stoffmustern des 19. Jahrhunderts, die nun leichter und naturalistischer anmuten. Die Broschierung des Stoffes mit goldenen und silbernen Metallfäden, die Verzierung mit Fransen am Saum des Gewandes und am Schild, die prächtige Schildquaste am Rücken oder die versilberte und zisielierte Schliesse auf der Vorderseite verleihen dem Mantel überdies die Würde eines kostbaren liturgischen Kleides.

BD

Literatur:

Braun J., Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit, Freiburg 1924, S.120 ff.

Ducret Madeleine, Schätze des Glaubens, Kostbarkeiten aus dem Besitz der thurgauischen Kirchgemeinden, Frauenfeld, 1999, S. 488 ff.

Strauss Gerhard, Lexikon der Kunst, Leipzig 2004, Bd. III, S. 675.

Kasel



Pluviale Vorderseite
(Rückseite siehe S. 98)



Pyxis (Hostiendose)

17. Jh.

Silber, vergoldet, ohne Marken

H 7 cm, D 5,7 cm

Sammlung Wyrtsch, W 46

Seit dem 9. Jahrhundert bezeichnet man Behältnisse, die zur Aufbewahrung und Spende des eucharistischen Brotes dienen, als Pyxiden. Bis zum 13. Jahrhundert handelte es sich dabei vor allem um kleine runde, ovale oder polygonale Gefäße mit 6 bis 10 cm Durchmesser. Diese waren mit einem flachen, zeltdach-, pyramidenförmigen oder turmartigen Deckel versehen. Meist fertigte man sie aus Silber, Kupfer oder Gold. Um die kleinen Gefäße besser halten zu können, wurden sie seit dem 13. Jahrhundert mit Fuss und Schaft versehen und erhielten so die Form eines Kelches mit Deckel. Solche Speisekelche bezeichnet man als Ziborien. Dosenartige Pyxiden wurden aber auch in nachmittelalterlicher Zeit noch verwendet. In diesen wurden nicht geweihte Hostien aufbewahrt. Zudem wurden so genannte Kranken-Pyxiden mit geweihten Hostien zu den Krankengängen mitgenommen.

Die eigentliche Funktion des Hostiengefäßes des Museums lässt sich nicht mehr feststellen, da es keine bildlichen Darstellungen trägt und auch kein Tellerchen dazu gehört. Zudem sind keine entsprechenden schriftlichen Quellen vorhanden. In Hostiendosen aus vergoldetem Silber, Metall oder Holz mit einem Durchmesser obigen Ausmasses werden üblicherweise die nicht geweihten Christushostien aufbewahrt, die später in der Lunula, einem halbmondförmigen Halter im Schaugefäß der Monstranz, ausgestellt werden. Ebenso schlichte vergoldete Silber-Pyxiden lassen sich beispielsweise in den Kirchenschätzen der nahen Pfarrkirchen von Rapperswil und Schänis nachweisen.

126

Bei der Pyxis des Marchrings handelt es sich um eine kleine, vergoldete Silberdose, die von einem kegelförmigen Deckel mit Knopf bekrönt wird. Dieser Scharnierdeckel ist mit einem Dorn am Kettchen verschliessbar. Die glatte Innenseite der Dose ist durch feine Hammerschläge strukturiert, was ihr einen eigenständlichen Reiz verleiht. Das ungeschmückte, glatte und mit Achat polierte Blech lebt wesentlich von der Schönheit seiner das Licht reflektierenden Oberfläche. Auch wenn man dieses Hostiengefäß keinem bestimmten Meister zuschreiben kann, bezeugt die feine Hämmierung, dass es von einem versierten Goldschmied gefertigt wurde. Die kegelartige Formgebung des Deckels ist noch der gotischen Sakralarchitektur nachempfunden. Vor allem bei kirchlichen Arbeiten hielt sich der gotische Stil noch weit bis ins 17. Jahrhundert. Vermutlich hat die Verwendung alter Formen bei solchen Geräten auch mit dem Festhalten am alten Glauben zu tun. BD

Literatur:

- Rittmeyer Dora Fanny, Die Kirchenschätze im St. Galler Linthgebiet, Uznach 1948, S. 48/106.
Sonnberger Betty, Denkmalpflege des Kantons Thurgau.
Strauss Gerhard, Lexikon der Kunst, Leipzig 2004, Bd. 5, S. 813f., Bd. 7, S. 915.



Chrismarium (Heilig-Öl-Gefäß)

17. Jh.

Silber, getrieben, graviert

H 14 cm

Sammlung Wyrtsch, W 45

Chrismarium, vom griechischen *chrisma* «Salböl» stammend, bezeichnet ein Gefäß, in dem die im katholischen Ritus verwendeten, geweihten Salböle aufbewahrt sind. Salbungen werden in der katholischen Kirche beim Eintritt in die Glaubensgemeinschaft (Taufe, Firmung), bei schwerer Krankheit beziehungsweise vor dem Tod, bei der Übertragung geistlicher Weihen (Diakonen-, Priester- und Bischofsweihe) und bei der Konsekration gottesdienstlicher Geräte und Räume (Altarweihe) vorgenommen. Die dafür benutzten Öle sind aus naturreinem Olivenöl zubereitet, nur dem Chrisamöl (Taufe, Firmung und Weihe) ist Balsam beigemischt.

Liturgische Geräte werden aus möglichst edlen Materialien gefertigt und entsprechend ausgeschmückt. In der katholischen Liturgie unterscheidet man zwei Kategorien von Gefäßen, die *Vasa sacra* und die *Vasa non sacra*. Zur ersten gehören vor allem Kelch, Patene, Ziborium und Monstranz, zur zweiten all jene Geräte, die mit dem Allerheiligsten nicht in Berührung kommen. Deshalb sind auch die Chrismaria den *Vasa non sacra* zuzurechnen. Bei diesen Heilig-Öl-Gefäßen handelt es sich normalerweise um drei Behälter, welche die drei verschiedenen Arten von Öl enthalten. Üblicherweise sind die Büchslein für das Chrisam- und Katechumenöl miteinander verbunden, während das Öl für die Krankensalbung separat aufbewahrt wird. So benutzte man das silberne Ölgefäß des Marchmuseum vermutlich bei der Krankenölung. Dieses Sakrament besteht in der Salbung der fünf Sinne. Dazu spricht der Priester die Spendeformel. Es wird dem Schwerkranken

zur seelischen Erstarkung, zum Sündenerlass und zur körperlichen Gesundung verabreicht.

Beim Einzelgefäß der Sammlung steht auf einem einfachen Ständer mit Kugelnodus und profiliertem, dekoriertem Rundfuss ein zylinderförmiges Büchslein mit kegelförmigem Deckel, der mit einer Kugel bekrönt ist. Dieser Scharnierdeckel ist mit einem Stift am Kettchen verschließbar. An der Zylinderwandung ist in gotischen Buchstaben «Ol» für Öl eingraviert. Das schlichte, zierliche Werk kann keinem Meister zugeschrieben werden, spricht aber von handwerklich guter Qualität. Es ist stilistisch der gotischen Kathedralarchitektur nachempfunden, deren Formen alle Kunstgattungen durchdrangen und nördlich der Alpen auch in nachmittelalterlicher Zeit noch verwendet wurden. Ähnlich gestaltete Chrismaria zählen zu den Kirchenschätzen der katholischen Pfarrkirchen von Innerthal, Lachen und Rapperswil.

BD

Literatur:

- Anderes Bernhard, Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, Bd. IV, S. 298.
Braun Joseph, Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung, München 1932.
Jörger Albert, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz NA Bd. II, Basel 1989, S. 168/198
Kotzur Hans-Jürgen und Lütkenhaus Hildegard, Der Frankfurter Domschatz, Bd. II, Die Gold- und Silberarbeiten, Frankfurt am Main, 1994, S. 35f.
Premm Matthias, Katholische Glaubenskunde, 3. Bd. 2. T., Wien 1960, S. 159 ff.
Strauss Gerhard, Lexikon der Kunst, Leipzig 2004, Bd. I, S. 836.



Messkännchen und Tablett

Tablett: um 1800? 32,5 x 31 cm

Kännchen: 19. Jh. 12,5 x 6 cm

Zinn, gegossen, ohne Marken

Sammlung Wyrsch, W 47-49

Messkännchengarnituren bestehen aus einem Tablett und zwei Kännchen. Eines von diesen enthält den für die Messfeier verwendeten Wein, das andere beinhaltet das Wasser, das dem Wein beigegeben wird. Der Wein bedeutet das Blut Christi, das Wasser steht für die menschliche Natur. Vor der Wandlung werden diese in den Kelch gegossen und vermischen sich untrennbar. Zudem wäscht der Priester vor der Wandlung Daumen und Zeigefinger beider Hände, dazu werden Kännchen und Platte benutzt. Ein weiteres Mal wird Wasser benötigt, um den Kelch nach der Kommunion zu reinigen. Um Verwechslungen zu vermeiden, sind die Kännchen mit entsprechenden Buchstaben «A» für Aqua und «V» für Vinum gekennzeichnet. Viele Messgarnituren waren aus Edelmetall, aber auch zinnerne gebrauchte man bis ins 19. Jahrhundert. Denn das silbrig glänzende Zinn galt als brauchbare Alternative zum teuren Silber und wurde von Kirchen ärmerer Gemeinden im deutschsprachigen Raum bevorzugt.

Aus Zinn hergestellte Ampullen haben jeweils Kännchenform. Die Kännchen stehen auf einer Schüssel, welche das beim Händewaschen abfliessende Wasser auffängt. Diese ist oft nicht mehr vorhanden. So gehörte auch das Tablett der Sammlung nicht zu den beiden Ampullen. Denn die Standringe der Schüssel passen nicht zu den runden Kännchenfüßen. Zudem ist diese reicher geschmückt und von oval geschweifter Form. Die üppigen, vereinzelt mit Blumen besetzten Girlanden lassen den Klassizismus erkennen, die Muschelmotive hingegen erinnern an spätbarockes Empfinden. Das Tablett wird deshalb um 1800 datiert.

130

In Anbetracht der ungewöhnlichen Oberflächenbehandlung und der fehlenden Marke könnte es auch aus dem 19. oder 20. Jahrhundert stammen.

Die formal ruhigeren und spärlich ornamentierten Kännchen hingegen sind dem Klassizismus zuzuweisen. Der äusserste Fussrand der Ampullen ist mit einer feinen Perl schnur geschmückt. Über ihrem mehrfach gestuften, leicht gewölbten Fuss erhebt sich ein kurzer, runder Schaft. Die Unterseite des Gefässkörpers ist gerippt, die Oberseite hingegen bleibt ungeschmückt. Aus letzterer treten schnabelartige Ausgüsse hervor. Der Klappdeckel ist analog zum Fuss abgetrepppt, oben gewölbt und mit gleichen Motiven wie unten geschmückt. In die Scharniere sind die Halter mit den Buchstaben «V» und «A» integriert. An erstere schliessen sich volutenförmige Henkel an.

Diesen sparsam geschmückten, einfachen Kännchen wäre eine entsprechende Schüssel beizugeben. Wenn das Paar und die Schüssel auch nicht übereinstimmen, veranschaulichen sie doch die wichtige Funktion einer Messgarnitur.

BD

Literatur:

Braun Joseph, Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung, München 1932, S. 48.

Gar köstlich Ding, Die Kunst der Eichstätter Gold- und Silberschmiede, Ausstellung des Domschatz- und Diözesanmuseums Eichstätt, 20. September bis 3. November 2002, Lindenberg 2002, S. 44

Strauss Gerhard, Lexikon der Kunst, Leipzig 2004, Bd. 4, S. 700 f.



Messkelch

1640–1650

Marx Müller (Meister 1621, gest. nach 1641)

Silber, vergoldet, getrieben, ziseliert, Beschau Zürich

H 22 cm

Sammlung Marchring, MR 942 L

Von zentraler Bedeutung für die Eucharistie ist der Messkelch. Es handelt sich dabei um das älteste und wichtigste liturgische Gefäß. Es nimmt den Wein auf, der während der Messfeier in das Blut Christi verwandelt wird. Deshalb wurde der Kelch aus möglichst kostbarem Material gefertigt und oft mit aufwendigem Dekor versehen. Die ältesten bekannten Bestimmungen über das Material stammen aus dem 9. Jahrhundert. Sie besagen, dass dieser ausschliesslich aus Edelmetallen, im Falle äusserster Armut aus Zinn gemacht werden dürfe. Vorzugsweise werden Kelche seitdem aus vergoldetem Silber gefertigt. Ist dies aus Kostengründen nicht möglich, soll wenigstens die Kuppa aus Silber sein.

Die eigentliche Grundform des Kelches hat sich im Laufe der Jahrhunderte kaum verändert. Sie besteht aus Fuss, Kuppa und Schaft mit Knauf, um den sich die Hand zum Halten legt. Erst unter gotischem Einfluss setzten sich bedeutende stilistische Veränderungen durch. Denn der Schaft verlängerte sich, die Kuppa wurde becherförmig und der Fuss häufig sechslappig. Im 17. Jahrhundert traten weitere Wandlungen auf. Der Standring wurde gekurvt und ausschwingend, der Knauf ei- oder birnenförmig und die Kuppa nahm oft tulpenartige Gestalt an. Die einzelnen Teile gingen immer mehr ineinander über, Schaft und Knauf waren kaum mehr unterscheidbar und glichen dem Bild einer Vase. Zudem wirkte der Kelch höher und die Kuppa schlanker.

All dies gilt auch für den Messkelch der Pfarrkirche Nuolen. Dieser ist aus vergoldetem Silber gefertigt und relativ schlicht gestaltet. Der sechspassige, geschweifte Fuss ist in Spätrenaissance manier mit Beschlagwerk geschmückt. Volutenrahmen legen sich um drei Füllungen mit je einem geflügelten Engelskopf. Knauf und Schaft sind zu einem vasenähnlichen Gebilde verwachsen, dessen Bauch birnenförmig anmutet. Zwischen Reliefvoluten sind in Grossbuchstaben «IHS» und «MARIA» sowie ein Osterlamm mit Siegesfahne eingraviert. Letzteres weist auf den Opfertod und die Auferstehung Christi hin. Über einem kurzen Hals erhebt sich eine unverzierte, hohe, glänzende und tulpenartige Kuppa. Die qualitätvolle Arbeit ist laut Meisterzeichen Marx Müller aus Zürich zuzuschreiben. Das zwinglianische Arbeitsethos brachte der Stadt im 16. und 17. Jahrhundert einen steigenden, bürgerlichen Wohlstand, und auch das Gold- und Silbergewerbe erlebte damals einen bemerkenswerten Aufstieg. Deshalb ist es nicht erstaunlich, dass neben Meistern aus Lachen und dem nahe gelegenen Rapperswil vereinzelt auch geübte Goldschmiede aus Zürich in der March beauftragt wurden. BD

Literatur:

Braun Joseph, Das christliche Altargerät, München 1930, S. 131 ff.

Kotzur Hans-Jürgen und Lütkenhaus Hildegard, Der Frankfurter Domschatz, Band II, Die Gold- und Silberarbeiten, Frankfurt a.M. 1994, S. 34.

Lenssen J., Domschatz Würzburg, Museumsschriften der Diözese Würzburg, Band 1, Regensburg 2002, S. 71.

Lösel Eva-Maria, Zürcher Goldschmiedekunst vom 13. bis zum 19. Jahrhundert, Zürich 1983, S. 263.



Kreuzpartikelmonstranz

Um 1700

Aus der Kirche von Nuolen

Silber (?), teilvergoldet, Messing, ohne Marken

H 49 cm

Sammlung Marchring, MR 940 L

Ein Kreuzpartikel im Schaugefäß der Monstranz weist darauf hin, dass diese für den Wettersegen gebraucht wurde. In den süddeutschen und schweizerischen Diözesen wurde der Wettersegen zwischen dem Fest der Kreuzauffindung (3. Mai) und dem Fest der Kreuzerhöhung (14. September) im unmittelbaren Anschluss an die Pfarrmesse gespendet. Dieser beinhaltete ein Bittgebet und den Segen für eine gute Ernte mittels des Partikels des heiligen Kreuzes.

Als wertvollste Reliquie der Christen gilt das Holz vom Kreuz Christi. Gemäss der Legende fand Helena, die Mutter Kaiser Konstantins, das heilige Kreuz in Jerusalem. Seither wurden Teile davon, ja oft winzige Splitter, als kostbarste Vermächtnisse bewahrt und in reich geschmückten Reliquiaren gehütet. Zu den geläufigsten Reliquiarformen zählen das Ostensorium oder die Reliquienmonstranz (vom lateinischen monstrare «zeigen»). Solche Monstranzen enthalten statt der geweihten Hostie eine oder mehrere Reliquien. In der Gotik war die Turmonstranz verbreitet, seit dem Barock bevorzugte man die Scheiben- oder Strahlenmonstranz. Das meist ovale, runde oder herzförmige Schaugefäß umgab man nun oft mit vergoldeten Strahlen. Solche Gebilde bezeichnete man als Sonnenmonstranz. Sie sind mit der Vorstellung von Christus als der wahren Sonne verbunden.

Gemäss der Tradition hat Nuolen die frühere Wettersegenmonstranz aus dem Stift von Schänis erhalten. Es handelt

sich um ein qualitätvolles, schönes Beispiel des beginnenden 18. Jahrhunderts. Bereits der längliche Vierpass-Fuss ist mit Blattranken, aufgeschraubten, vergoldeten Fruchtgruppen und gefassten, farbigen Glassteinen reich dekoriert. Über einem Balusterschaft erhebt sich nun eine spitzovale Strahlenscheibe aus Messing. Vor dieser steht silbernes, durchbrochenes Rankenwerk, auf das gefasste, farbige Glassteine aufgesetzt sind. Den oberen Abschluss bildet ein Kreuz. Im zentralen Oval mit Strahlen befindet sich das von reichem Filigranekor umgebene Gehäuse mit dem Kreuzpartikel. Als Identitätsausweis für die Echtheit der Reliquie dient ein versiegeltes Zettelchen.

Im Barock wird die Monstranz zum prunkvollen Schaugefäß. Dieser repräsentativen Funktion entspricht die reich dekorierte Scheibenform. Zudem steigern die goldfarbenen, glänzenden Partien das Funkeln der bunten Glassteine im silberfarbenen Rankenwerk. Steigerung, Pracht und Pathos decken sich mit barockem Geltungsbedürfnis, das sich im sakralen wie im profanen Bereich auch bei den kleinsten Gerätschaften manifestiert.

BD

Literatur:

Braun Joseph, Liturgisches Handlexikon, München 1993, S. 371. – Hanspeter Lanz, Silberschatz der Schweiz, Gold- und Silberschmiedekunst aus dem Schweizerischen Landesmuseum, Karlsruhe 2004, S. 54.

Ducret Madeleine, Margrit Früh, Markus Landert, Alfons Raimann, Schätze des Glaubens, Kostbarkeiten aus dem Besitz der thurgauischen Kirchgemeinden, Frauenfeld 1999, S. 189f.

Rittmeyer Dora Fanny, Die Kirchenschätze im St. Galler Linthgebiet, Uznach 1948, S. 83/A.5.

Strauss Gerhard, Lexikon der Kunst, Leipzig 2004, Bd. 4, S. 822.



Opferstock

17./18. Jh.

Aus der Kirche von Nuolen

Holz, auf Sicht grau gefasst, Eisen geschmiedet

H 96 cm, D 16 cm

Sammlung Marchring, MR 807

Die erste schriftliche Quelle zu einem verschlossenen Sammelbehälter, in den durch eine kleine Öffnung Gaben gesteckt wurden, stammt aus dem Alten Testament. So heisst es in 2. Könige 12,10 über die Ausbesserung des Tempels unter König Joas um 800 v. Chr.: «Da nahm der Priester Joada eine Lade und bohrte oben ein Loch hinein und stellte sie auf zur rechten Hand neben dem Altar, wo man in das Haus des Herrn geht. Und die Priester, die an der Schwelle wachten, taten alles Geld hinein, das zu dem Hause des Herrn gebracht wurde.» Solche Opferkästen zählten damals zur üblichen Ausstattung von Heiligtümern.

Bekannter ist wohl das schriftliche Zeugnis aus der Geschichte «Das Scherflein der Witwe» (Mk 12,41–44), die erzählt, wie Jesus gegenüber einem Gotteskasten zusah, wie das Volk Geld einlegte.

Opferstöcke oder Gotteskästen gehörten seither zur Ausstattung der mittelalterlichen Kirchen. Die Spenden wurden nicht nur zum Unterhalt der Geistlichkeit und Gotteshäuser verwendet, sondern kamen auch den Armen, Kranken und Siechen zu. Die Opferstöcke des ausgehenden Mittelalters fertigte man meist als hochformatige Gebilde aus Holz, Metall oder Stein, die mit Eisenbändern geschmückt wurden und durch massive Vorhängeschlösser gesichert waren. Einen solchen Holzstock stellte man auch in der Kirche Nuolen auf. Es handelt sich bei diesem um einen achtseitigen, säulenartigen Holzbehälter, der mit Eisenbändern verstärkt und dessen Eisendeckel mit

einem Münzenschlitz versehen ist. Das oben eingeworfene Geld fiel in ein Sammelgefäß, das sich hinter der verschlossenen eisernen Tür verbarg, die zusätzlich mit einem Riegel und Vorhängeschloss gesichert war. Auf diese Weise wollte man zweifellos Diebstählen vorbeugen. Dank des eisernen Tragbügels konnte der Stock herumgetragen werden. Vermutlich stand er jedoch beim Ausgang der Kirche, wie dies bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts üblich war (vgl. auch seitliche Öse). Das Beispiel aus Nuolen ist zudem eines der wenigen noch erhaltenen im Kanton Schwyz.

Auf eine Blechkartusche des Behälters liess der witzige Nuoler Dichterpfarrer Paul Henggeler (1774–1864) noch folgenden von ihm verfassten Sechszeiler anbringen:

Einst heisst es zu der Milden Preise:
«Ich hungerte, ihr gabbt mir Speise»
Empfanget aun himmlischen Genuss!
Auch ich, als Jesu Opferkasten,
Muss in dem armen Kirchlein fasten.
Speisst mich von eurem Ueberfluss!

Seine Verse gemahnen in schalkhafter Art an die wichtige Funktion des Opferstockes als Armenkasten, denn bis zum 19. Jahrhundert kam vorwiegend die Kirche für sozial Schwache auf.

BD

Literatur:

Neugebauer Werner, Von alter lübscher Sparsamkeit, Geldkisten, Opferstöcke und Spardosen, Lübeck 1959, S. 31 ff.

Strauss Gerhard, Lexikon der Kunst, Leipzig 2004, Bd. V, S. 289 f.



„Gott feist es zu der Milde Freiheit
Ich hungerde, ihr gäbt mir Speise
Erufunget zum himmlischen Genuss!
Auch ich, als Jes; Opferkälten,
Mißt in dem armen Rücklein fallen
Speist mich von euren Überflüß!“

JHS

Taufstein

Um 1620–1630

Aus der spätgotischen Kirche von Nuolen

Sandstein

H 136 cm, D Becken 35 cm

Sammlung Marchring, MR 806

Die Taufe ist das erste und wichtigste Sakrament der christlichen Kirchen. Sie gilt als Aufnahmekart in die christliche Gemeinde. Im Urchristentum war für die Taufe noch keine spezielle Vorrichtung erforderlich, denn gemäss Matthäus liess sich Jesus im Jordan taufen. So wurde die Taufe in einem fliessenden Gewässer vollzogen. Zur Zeit der Christenverfolgung dienten Vertiefungen in den Katakomben als Taufbecken. Seit dem 4. Jahrhundert begegnet man neben den Gemeinde- oder Bischofskirchen gesonderten Taufräumen, so genannten Baptisterien. Vorbilder dieser zentralen Anlagen waren die römischen Bäder. In deren Mitte war ein vertieftes Becken eingelassen, in das der Täufling zur Taufe hinabstieg. Als häufigste Grundform ist bei diesen Baptisterien das Oktogon anzutreffen, denn die Achtzahl spielt auf Beschneidung und Auferstehung an, die beide am achten Tag vollzogen wurden.

Mit der Kindertaufe verbreitete sich das Übergiessen oder die Besprengung mit Wasser, und aus der Piscina entstand das Taufbecken, das in der Kirche aufgestellt wurde. Da dieses meist aus Stein war, übertrug sich der Name auch auf Exemplare aus anderen Materialien. In der Romanik und Gotik nahm dieses Taufbecken immer mehr kelchförmige Gestalt an, man unterschied Sockel, Schaft und Kuppa. Noch bestehende mittelalterliche Taufsteine der ländlichen Kirchen der Ostschweiz waren sehr schlicht und erhielten erst im 17. und 18. Jahrhundert reicheren Schmuck.

Der Taufstein aus der katholischen Pfarrkirche von Nuolen ist aus Sandstein gehauen. Es handelt sich vermutlich um den ältesten noch erhaltenen Taufstein der March. Im 1967 abgebrochenen, neuromanischen Bau stand er auf der Epistelseite vor der Choreinfassung nach dem Altar der hl. Margareta. Gestiftet wurde er von Hans Hegner auf Egglen (Galgenen) und den Brüdern Jakob Melchior und Matthias Vogt um 1626. Er besitzt eine aussergewöhnlich hohe, schmale Form und ist äusserst schlicht, beinahe rustikal. Aus einem quadratischen, profilierten Sockel mit Spätrenaissance-Blattvoluten steigt ein schlanker, achtseckiger Schaft empor. Dieser trägt über einem Wulst eine achtseitige, steilwandige Kuppa, die innen kreisrund ausgehoben ist. Stilistisch weist der schlanke Schaft mit der hohen, schmalen Kuppa noch auf gotisches Empfinden. Die messkelchartige Gestalt hingegen ist symbolisch aufzufassen. Denn der Kelch gemahnt an Opfertod und Auferstehung Christi. Er nimmt das Blut Christi auf, welches die Menschen erlöst. Wer folglich getauft ist, der hat teil an der Verheissung des ewigen Lebens.

BD

Literatur:

- Ambrosius, *De sacramentis* (Über die Sakramente), *De mysteriis* (Über die Mysterien), übersetzt und eingeleitet von Josef Schmitz, Freiburg i. Br. 1990, S. 151.
- Ducret Madeleine et al., *Schätze des Glaubens*, Kostbarkeiten aus dem Besitz der thurgauischen Kirchgemeinden, Frauenfeld 1999, S. 125 ff.
- Jahn Johannes, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1975, S. 716 f.
- Jörger Albert, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz* NA Bd. II, Basel 1989, S. 289.
- Strauss Gerhard, *Lexikon der Kunst*, Leipzig 2004, Bd. 7, S. 223 f.



Heiliges Grab

Um 1887

Gebrüder Kraft, Freising/Oberbayern

Holzkonstruktion, 13 Leinwandbilder in Ölmisschtechnik

380 x 250 x 120 cm

Sammlung Marchring, MR 3351.1-16

Die Jesuiten hatten in gegenreformatorischer Zeit in den Karwochenheiliggräbern ein geeignetes Mittel erkannt, den Gläubigen das Leiden Christi und das Wunder der Auferstehung einzuprägen. Dieses Anliegen liess sich mitkulissenartigen Heiligen Gräbern besonders eindringlich verwirklichen. Denn die an Kulissen gemahnenden Grabanlagen mit ihren anschaulichen Darstellungen vermochten den Betrachter vor allem gefühlsmässig anzusprechen. Eine solch bildhafte Veranschaulichung mittels Kulissengrab zusammen mit der Aussetzung des Allerheiligsten in der Monstranz wurde in Nuolen in der Karwoche bis zu den liturgischen Erneuerungen der 1950er Jahre gepflegt. So wurde dort der auf einem Klappbrett dargestellte Grablege-Christus in der Grabhöhle während des Gottesdienstes am Karfreitagmorgen aufgestellt. Für die anschliessenden, bis zur Abendmette dauernden Anbetungsstunden (Rosenkranzgebete) hatte man die Monstranz vor die Kartusche mit den Leidenswerkzeugen und der Inschrift «Thuet dieses zu meinem Andenken!» gestellt. Zudem war das Glaskreuz nun von hinten beleuchtet, die wachenden Engel unten trugen auf ihren Ständern brennende Kerzen, und die Flammen der von den anbetenden oberen Engeln getragenen Kerzen wurden von Öllichtern gebildet. Die einzelnen Familien zugeteilten Anbetungsstunden wurden am Karsamstag nach dem morgendlichen Gottesdienst wieder aufgenommen. Während der anschliessenden Auferstehungsfeier wurde der Grablege-Christus versenkt und vor dem beleuchteten Glaskreuz der gemalte Auferstehungs-Christus hochgezogen. Kreuzesfahne und

kraftvolle Gestik verkündeten seinen Sieg, er erschien als Triumphator, der den Tod überwindet.

Das Heilige Grab von Nuolen besteht aus 13 Leinwandbildern in Ölmisschtechnik, die kulissenartig in ein Holzgestell montiert sind. Die handwerklich gute Malerei in spätnazarenischem Stil stammt gemäss Signatur aus der Werkstatt der Gebrüder Kraft aus dem oberbayrischen Freising. Beherrschend ist bei deren Karwochengräbern die Grabkammer. Die Monstranznische hingegen, wenn von einer solchen überhaupt gesprochen werden kann, hat ihre Bedeutung weitgehend verloren, auch wenn sie von zwei anbetenden Engeln begleitet wird. Die Grabanlagen dieses Ateliers für kirchliche Kunst waren Ende des 19. Jahrhunderts äusserst beliebt, denn die in einfachen Kompositionen gehaltenen Bilder mit ihren idealisierenden Gestalten entsprachen offensichtlich dem Zeitschmack. So belieferten die Gebrüder Kraft katholische Pfarreien im Sankt Gallischen und in anderen schweizerischen Gegenden, in der March die Kirchgemeinden von Nuolen und Tuggen.

BD

Literatur:

Feuchtmayr Andrea, Kulissengräber im Barock. Entstehung und Typologie, München 1989, S. 22.

Kern Peter, Heiliggräber im Bistum St. Gallen, Basel 1993, S. 64f.



Grabkreuz auf Sandsteinsockel

Schmiedeisenkreuz um 1800

Sandsteinsockel Ende 18. Jh.

Gesamthöhe 277 cm

Sammlung Marchring, MR 2661, MR 952

Das Kreuz als umfassendes Zeichen des Sieges Christi über den Tod zur Erlösung der Menschen gehörte vor allem auf dem Lande zum üblichen Grabschmuck. In nachmittelalterlicher Zeit kennzeichneten vorwiegend schlichte Holzkreuze den Ort der Beisetzung. Erst allmählich entwickelte sich der Brauch, auf dem Friedhof Schmiedeisenkreuze aufzurichten. Denn die gehobene ländliche Schicht trachtete danach, wie der Adel oder die Geistlichkeit separate Einzel- oder Familiengräber zu erstellen.

Auch beim Grabmal des Museums mit schmiedeisernem Grabkreuz handelt es sich um ein Denkmal einer angesehenen Familie. Auf einer Seite des einst reich geschmückten Louis-XVI-Sandsteinsockels befindet sich nämlich eine von Löwen gehaltene Wappenkartusche mit zwei gekreuzten Degen. Unter dieser erinnern Vanitas-Symbole wie Schlange und Totenkopf an die Vergänglichkeit des irdischen Lebens. Auf der anderen Seite des stark verwitterten Sockels ist eine Kartusche angebracht, die ein Chronogramm enthielt. Vermutlich handelt es sich folglich um das Memorial der ausgestorbenen Märchler Familie Degen. Dieses alte Schwyzere Landleutegeschlecht aus dem Muotathaler Viertel zählte zu den sozial aufgestiegenen Bauernfamilien. Im 17. Jahrhundert wurde ein Zweig in der March ansässig und betrieb in Lachen das Gasthaus zum Hirschen. Dreimal bekleideten Mitglieder der Degen das Amt des Landammanns der March. Im 18. Jahrhundert traten Nikolaus Degen (1700–1778) als Abt des Klosters Fischingen und dessen Bruder Eusebius (1699–1754) als Offizial des Abtes von St. Gallen, als apostolischer Notar und als Stiftsstatthalter in Wil hervor.

Das Grabmal stand ursprünglich auf dem alten Friedhof bei der Pfarrkirche Lachen und später auf der Lachner Liegenschaft Post bzw. Drogerie Hug. Sein schmuckes Grabkreuz wurde für die Grabstätte des Heinrich Hug-Risi (1876–1945) wieder verwendet. Im Kreuzschnittpunkt dieser Schmiedearbeit hängt ein gegossener Kruzifixus. Goldfarbene Strahlenbündel heben dessen nimbierter Haupt hervor. In der Bekrönung aber wacht das Auge Gottes im Strahlenkranz. Die lichte, symmetrisch-geometrische Verzierung mit den eckigen Schneckenmotiven ist dem Stil Louis XVI zuzuweisen, die zarten Rocaille hingegen lassen das Rokoko nachklingen. Die teilweise mit Goldbronze gefassten Teile oder die in kräftigem Rot und Grün gehaltenen Rosen und Blätter der Blattgirlande heben sich wirkungsvoll vom schwarzen Vierkantstabwerk ab. Ein solches Grabkreuz lässt die bunte Schönheit der regionalen Friedhofskultur erahnen, wie sie auch Georg Anton Gangner auf seinem Gemälde «Beinhaus in Lachen» noch 1853 dokumentierte.

BD

Literatur:

Gentsch Otto, 500 Jahre Kunst und Kunsthandwerk in der Landschaft March, Siebnen, 1976, S. 55.

Godet Marcel, Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. II, Neuenburg 1924, S. 679.

Hartinger Walter, Schmiedeiserne Grabkreuze – Renaissance einer alten Friedhofskultur?, in: Volkskunst Jg. 5, München 1982.

Jörger Albert, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz NA Bd. II, Basel 1989, S. 205f.



Grabkreuz

1750/1770 (Rokoko)

Aus Siebnen-Wangen

Schmiedeisen / Eisenblech

H 128,5 cm, B 58 cm

Sammlung Marchring, MR 1010

Das kanonische Recht schreibt vor, dass die katholischen Gotteshäuser ihre kircheneigenen Friedhöfe haben sollen. Aufgrund dessen wurden die Begräbnisstätten der Gläubigen «in umbra ecclesiae» – im Schatten der Kirche – angelegt. Die Verlegung von Friedhöfen ausserhalb der historischen Dorfkerne (z.B. Schwyz, Küssnacht, Lachen) ist ein Phänomen der neueren Zeit. Erst die massive Zunahme der Bevölkerung hat die für die Bestattungen zuständigen Gemeinden gezwungen, neue Standorte zu suchen und Gräber zeitlich zu befristen. Auf alten Ansichten sind die Kirchen deshalb immer von zahlreichen Friedhofskreuzen und Grabmälern umgeben. Da auch die Grabmalkunst durchaus den jeweiligen Stilepochen unterworfen war, sind Grabkreuze und -steine in vielgestaltiger Ausführung zu finden. Hinzu kommen die oft sehr gut ablesbaren sozialen Stellungen der Toten. Dies äussert sich in der Wahl der Materialien, der Grösse und der künstlerischen Qualität der Grabmäler.

Doch selbst vor der Zeit der reglementarischen Fristen für Gräberaufhebungen wurden Grabsteine und -kreuze erneuert, ersetzt oder gar entfernt und entsorgt. Einen überraschenden Fall einer Wiederentdeckung eines historischen Grabmals wird durch das Museumsobjekt mit der Nr. 1010 dokumentiert. Im Zuge von Kanalisationsarbeiten beim Stationsweg, einer Quartierstrasse südlich des Bahnhofs in Siebnen-Wangen, entdeckten die Tiefbauarbeiter ein schmiedeisernes Grabkreuz. Es fungierte als Armierungseisen für eine Abdeckplatte des so genannten «Gül-

len-Kastens», welcher früher noch zu jeder Abwasserinfrastruktur der Wohnhäuser gehörte. Gerhard Vogt-Knöbl, Bezirksrat von 1974 bis 1990, Siebnen, überliess das Kreuz dem Marchmuseum und liess es auf seine Kosten beim Schweizerischen Landesmuseum restaurieren.

Die nicht sehr gehaltvolle Zweitverwendung des Grabkreuzes als Verstärkung einer Betonplatte fügte dem Objekt nachhaltigen Schaden zu. Trotzdem ist es deutlich als Rokoko-Grabmal aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts erkennbar. Das Kreuz stand ursprünglich auf einem Sandsteinsockel. Wessen Grab das Kreuz einst schmückte, ist nicht mehr rekonstruierbar, denn die Beschriftung auf der Namenstafel ist gänzlich verschwunden. Naheliegend ist, dass Steinbildhauer Emil Bruhin, bei dessen Haus das Kreuz gefunden wurde, den Jauchedeckel mit einem «ausgedienten» Eisenkreuz selber armiert hat. Als Hersteller von Grabsteinen hatte er sicher etliche alte Grabdenkmäler zu ersetzen und wird somit wohl auch in den Besitz von historischen Grabkreuzen gekommen sein. Abgesehen von einigen (Korrosions-) Schäden – es fehlt zum Beispiel die Blätterkreuzranke am rechten Kreuzarm – ist das schmiedeisene Grabmal von Siebnen als qualitätvolle Arbeit erkennbar. Man muss es sich in ornamentierender Farbigkeit vorstellen. Auch wenn das Grabkreuz wieder seinen Weg ans Tageslicht gefunden hat, wird es das Geheimnis seines ursprünglichen Standortes wohl für immer für sich behalten. KM



Rosenkranz

18. Jh.

Rote Korallenperlen, Silberfiligran, Bronzegussmedaille

Gesamtlänge: 48 cm

Medaille: 4 x 3,2 cm

Sammlung Wyrsch, W 138

Beim Rosenkranz handelt es sich um die verbreitetste katholische Andachtsform. Das noch heute gebräuchliche Schema dieses Wiederholungsgebetes geht auf den Trierer Kartäuser Dominikus von Preussen (gest. 1460) zurück. Um sich beim Beten der 50 aneinander gereihten Avenaria besser konzentrieren zu können, fügte er ihnen 50 Schlussätze aus den Betrachtungen des Lebens Jesu an. Später erweiterte Dominikus die 50 Avegebete analog dem Psalter auf 150. Schliesslich ist es den Dominikanern zu verdanken, dass dieser Marienpsalter volkstümlich wurde, indem sie ihn in Bruderschaften gemeinsam beteten. Sie gliederten die 150 Ave mit 15 Vaterunser in Zehnergruppen. Zudem reduzierten sie die Betrachtungen auf 15, welche sich um drei Abschnitte aus dem Leben Jesu zentrierten: Geburt, Leiden und Auferstehung. Gemäss diesen unterscheidet man drei Teile zu je fünf Gesätzen und bezeichnet diese als freudenreichen, schmerzhaften und glorreichen Rosenkranz. Endgültig festgelegt wurde der Wortlaut des Gebets erst 1568 im römischen Brevier. Dort wurde der nun übliche Schlussatz «Heilige Maria, Mutter Gottes, bitt für uns...» hinzugefügt. Damit endete in gegenreformatorischer Zeit eine Entwicklung, die aus einer über zwei Mariengrüsse beginnenden Betrachtung des Lebens Jesu ein Mariengebet schuf.

Die zu diesem Rosenkranzpsalter benutzte Gebetsschnur umfasst 50 Aveperlen, unterbrochen von fünf Paternosterperlen. Ein Paternoster mit vorangehendem «Ehre sei dem Vater» und zehn Avenaria bilden ein Gesätz. In einer sol-

chen Einheit wird jeweils ein Ereignis aus dem Leben Jesu betrachtet. Jeder Rosenkranz beginnt mit dem Credo am Credokreuz, einem Paternoster an der grossen Perle und drei Avenaria mit eingefügter Bitte um Glauben, Hoffnung und Liebe an drei folgenden kleinen Perlen. Diesem Schema entspricht die Gebetsschnur des Museums. Es handelt sich dabei um ein eigentliches Prunkstück, das einer Person von Rang gehörte. Denn die Aveperlen bestehen aus kostbaren roten Korallen, bei den grösseren Paternosterperlen handelt es sich um vergoldete, spiralförmig gerippte Kugeln, flankiert von je einer vergoldeten Silberfiligranperle. An die Kette angehängt ist das im 18. Jahrhundert beliebte silberne Filigranierwerk mit ebensolchem Credokreuz. Oft wird nachträglich ein Anschlussanhänger hinzugefügt, wie die schmucke, vergoldete Bronzegussmedaille. Sie zeigt auf der einen Seite ein Brustbild der hl. Margareta mit der Umschrift MARGARITA ORA PR[O] NO[BIS] und auf der anderen Seite ein Brustbild des Christus mit der Umschrift SPECIOSUS FORMA PRAE FILIIS HOMINUM (Psalm 44/45 Vers 3).

Solche Anhänger standen in besonderer Beziehung zu ihrem Besitzer. Sie dienten beispielsweise als Namens- oder Schutzpatron-Medaillons.

BD

Literatur:

Frei Urs-Beat und Bühler Fredy, Der Rosenkranz, Andacht – Geschichte – Kunst, Bern 2003, S. 38 f, S. 186, S. 471.



Exvotos

1	2	3	4	5
1751	1758	1762	1773	1831
<i>Pfarrkirche Galgenen</i>				
<i>Öl auf Holz</i>				
13,3 x 9,8 cm	34,8 x 26,5 cm	16 x 13,7 cm	15,3 x 12,8 cm	25,7 x 21 cm
<i>Sammlung Wyrsch</i>				
W 279	W 282	W 281	W 280	W 283

Unter einem Exvoto, lateinisch «ex voto» «aus einem Gelüde», versteht man ein Votiv- oder Weihebild oder ein Objekt, das zusammen mit einer Fürbitte, Buss- oder Dankeswallfahrt gestiftet wurde. Das Votivbild ist kleinformatig, meist auf Holz gemalt, später auch auf Leinwand oder hinter Glas. Das Exvoto wurde möglichst nahe am Gnadenbild angebracht. Es finden sich auch Kerzen von Gemeindewallfahrten, Fahnen nach einer glücklichen Heimkehr aus dem Krieg oder Krücken nach der Heilung einer Gehbehinderung. Auch plastische Exvotos wurden verwendet, welche kranke Körperteile zeigen, um deren Heilung man betete. Exvotos bedeuteten unseren Vorfahren viel. Aber heute noch sind sie von grosser kultureller, religiöser, volkskundlicher und kunsthistorischer, ja sogar medizinhistorischer Bedeutung.

Das Votivbild besteht oft aus vier Elementen: 1. die überirdische Macht, die angerufene Person, das Gnadenbild, 2. der Votant, der sich empfiehlt, 3. der Votationsgrund, das Geschehen also, wo auch eine Gebärde auf den Grund verweisen kann und 4. der «ex voto»-Formel mit der Jahreszahl.

Vier der fünf Exvotos zeigen Maria mit dem Jesuskind als angerufene Patronin. Im ältesten kniet eine junge Frau mit ihrem Rosenkranz unter dem Wolkenvorhang vor dem Gnadenbild «Maria-Hilf». (1)

Im zweitältesten kniet ein Ehepaar in vornehmer Kleidung mit zwei Knaben unter dem Vorhang in einer sehr ähnlichen Darstellung. In Galgenen bestand seit 1690 eine Bruderschaft und ein Altar zu Ehren U.L. Frau von der Erlösung der Gefangenen. Das Gnadenbild, eine gekrönte Maria mit Zepter und dem sitzenden Kind auf dem Arm, zeigt eine starke Verwandtschaft mit der Darstellung der Muttergottes in Niederrickenbach NW. (2)

Die dritte Darstellung weicht ab, da der Mann mit dem Kreuz über seinem Kopf ohne Vorwand gegenüber dem Gnadenbild im Wolkenkranz kniet. (3)

Im vierten Exvoto kniet eine junge Frau mit ihrem Wickelkind vor Maria. Das Empfehlen totgeborener Kinder ist ein bekanntes Motiv. Vor dem Marienbild wurde die Messe gefeiert und um ein Lebenszeichen des Kindes gebetet, was sich in einem Zucken oder Erröten des Gesichts zeigen konnte. Sofort wurde das Kind getauft, und man hatte einen Fürsprecher im Himmel. (4)

Das jüngste Exvoto dankt dem heiligen Josef und stammt vom Josefsaltar der Pfarrkirche Galgenen. Der Bittsteller fehlt. Im Wolkenkranz thront Josef mit dem Jesuskind im Arm und die Inschrift erläutert: «Durch die Fürbitte des h: Josephs ist geholfen worden. anno 1831». (5) JFW

Literatur:

Ronner Christel: Ex Votos in der March, Marchringheft 17, Lachen 1978.



1

149



2



3



4



5

Hinterglasgemälde

Hl. Joseph:

Um 1800

Evtl. aus südböhmischem Bereich

Ei-Tempera auf Glas, profilerter alter Holzrahmen (braun)

34,3 x 23,1 cm o. R.

Sammlung Wyrsch, W 98

Mater Dolorosa:

Um 1900

Vermutlich aus Schwarzwald/Elsass

Öltempera auf Glas, profilerter Originalholzrahmen (rot übermalt)

31,2 x 23,5 cm o. R.

Sammlung Wyrsch, W 176

Eigentliche Raritäten bilden die acht Hinterglasgemälde, die Pfarrer Wyrsch meist in Galgener Bauernhäusern erwarb. Diese dienten in den Herrgottswinkeln der Bauernstuben der frommen Andacht. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, vor allem aber in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, entstanden solch volkstümliche Hinterglasbilder. Damals entwickelten sich Werkstätten, die in kurzer Zeit tausende dieser Werke herstellten. Zu den Zentren zählten Bayerisch Schwaben, Oberbayern und der Oberammergau, Niederbayern mit Raimundsreuth, Schlesien, Böhmen, Österreich mit Sandl, aber auch das benachbarte Elsass und der Schwarzwald. Grossfamilienbetriebe und teilweise auch anonyme oder berufstätige Maler fertigten die Mehrzahl der Bilder. Hausierer setzten die Endprodukte im nahen Umkreis ab, den weiteren Vertrieb bis in entfernte Gegenden übernahmen Marktfahrer und Händler. Aus diesem Umfeld stammen auch die Hinterglasgemälde des Marchmuseums.

Bei der Darstellung des hl. Josef mit Kind in ovalem Bildfeld und mit ornamentartigen Rosengebilden in den Ecken

handelt es sich um das qualitativ schönste Beispiel. Vermutlich stammt es aus dem südböhmischem Bereich. Der hl. Josef, Nährvater Jesu, galt als beliebter Namenspatron in den katholischen Ländern. Seit der barocken Zeit pflegte man ihn mit dem Kind im Arm und mit der Lilie als Keuschheitssymbol abzubilden. Das mit deckenden Farben in umgekehrter Reihenfolge der Malschichten ausgeführte Gemälde zeichnet sich durch gekonnt gemalte, prägnante rötliche Konturen aus. Charakteristisch ist die flächenbetonte, schematische Darstellung. Beeindruckend sind die farblichen Nuancen wie das dominante Lachsrosa oder die helleren und dunkleren Blautöne. Mit Goldbronze und Muschelgold hervorgehobene Linien und Tupfen oder das goldfarbene Krönchen und der Lilienzweig unterstreichen den geheimnisvollen, ikonenartigen Zauber des Bildes.

Häufig waren im Herrgottswinkel die beiden Pendants Ecce Homo und Mater Dolorosa anzutreffen. Als deren Grundvorlagen galten die Andachtsbilder des 17. Jahrhunderts der italienischen Meister Guido Reni und Carlo Dolci. Wie bei Carlo Dolcis Erfolgstafel in der Eremitage neigt die leidgeprüfte Gottesmutter ihr Gesicht unter überhängendem Kopftuch leicht zur Seite. Bei der Variante des Museums handelt es sich zudem um eine auf alt gearbeitete Nachbildung eines vermutlich elsässisch-schwarzwäldischen Originals. Denn die medaillonartige Formung des beschrifteten Brustbildes und die bunte, biedermeierliche Blumenzier vor schwarzem Hintergrund gehören zu den prägenden Elementen dieser Gegend. BD

Literatur:

Brückner Wolfgang, Elfenreigen – Hochzeitstraum, Die Öldruckfabrikation 1880–1940, Köln 1974, S. 83ff.

Jolidon Yves, Hinterglasgemälde u. Glasmalereien in der Sammlung Dr. Edmund Müller, Kostbarkeiten aus dem Dolderhaus in Beromünster, Heft 8, Beromünster 2006, S. 7.



Hl. Joseph mit Kind



Mater Dolorosa

Fatschenkind

Gegen 1900

Aus Siebner Bauernhaus

Kind: Wachs gegossen, bestickte Stoffbänder, Gaze

Spanschachtel: Holz, Papierüberzug

6,5 x 31,5 x 11 cm

Sammlung Marchring, MR 218

Zu den charakteristischen Objekten der religiösen Volkskunst einer katholischen Gegend zählen die sog. «Schönen Arbeiten». Dabei handelt es sich um Andachtsgegenstände, die vorwiegend in Frauenklöstern entstanden. Die Nonnen fertigten sie aus nicht kostspieligen Materialien wie Stoff, Pergament, Papier, Draht oder Wachs. Doch schmückten sie die zu verehrenden Objekte mit viel Phantasie. Sie fassten diese beispielsweise mit glänzendem Gold- und Silberschmuck aus Draht oder Papier ein. Bunte Perlen, Pailletten, farbige Steine und Glasperlen erhöhten das Schimmern und Glitzern der prächtigen Schaugebilde, die sie in selbst gefertigte, rahmende Kästchen legten. Solche aus iniger Frömmigkeit entstandenen Werke wurden an Verwandte und Gönner verschenkt und in ärmeren Klöstern seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch zum Kauf angeboten. Zu den beliebtesten Motiven dieser Klosterarbeiten zählte das Jesuskind.

Seit der Antike bis weit ins 19. Jahrhundert pflegte man den Säugling so mit Bändern zu umwickeln, dass er sich kaum bewegen konnte. Damit hoffte man ein ruhiges Verhalten und einen ebenmässigen, geraden Körperwuchs zu erreichen sowie das Kleinkind vor Stößen zu schützen. Erst im 18. Jahrhundert erkannte man die schädigende Wirkung dieser Methode und gab sie allmählich auf. Dieser Wickelbrauch wurde bei der Darstellung des Christkindes übernommen und man bezeichnete es als Fatschenkind (ital. fasciare – umwickeln). Fatschen-Jesuskinder

wurden zur Weihnachtszeit nicht nur in Klöstern, Kapellen oder Pfarrkirchen aufgestellt, sondern fanden in den Herrgottswinkeln der bäuerlichen Stuben ihren Platz. In vielen alpenländischen Familien bildeten sie den Mittelpunkt des weihnachtlichen Geschehens. Aus einer solch bäuerlichen Umgebung stammt auch das Museumsbeispiel.

Bei diesem liegt das Christkind in einer einfachen, mit Papier bezogenen, längs-ovalen Spanschachtel mit Glasdeckel. Die Figur besteht aus einer gegossenen Wachsbüste. Das Wachsköpfchen des Neugeborenen wird von einem papiernen, goldfarbenen Strahlenkranz hinterfangen und von Kunstblumen und -blättern umgeben. Das Fussende umschliesst verhüllende Gaze. Der Körper ist in weisse Bänder mit bunter Paillettenstickerei und Spitzenbesatz gewickelt. Die glänzenden Pailletten heben sich wirkungsvoll vom hellen Weiss der Bänder und ihrer reichen Spitzenzierde ab. Mittels solcher Verschönerung wird aus dem einfachen Schaugebilde ein liebenswertes Erzeugnis einer volkstümlichen Frömmigkeit, die noch weit ins 20. Jahrhundert hinein fortlebte.

BD

Literatur:

Keller Rolf, Tobler Mathilde, Dittli Beat, Museum in der Burg, Bau, Sammlung, Ausgewählte Objekte, Zug 2002, S. 57.

Tobler Mathilde, Klosterarbeiten, in: Kostbarkeiten alter Zeiten aus dem Kloster Eschenbach, Separatdruck der Cistercienser Chronik, N. F. 157/158, Jg. 89, 1982-3/4.



Totenandenken

Um 1869

31 x 36 x 5,5 cm m. R.

Sammlung Marchring, MR 498

Das Bedürfnis, die wichtigsten Lebensstationen wie Geburt, Hochzeit und Tod in bleibendem Gedächtnis zu behalten, äussert sich auch in volkskundlichen Arbeiten.

Der Tod war früher allgegenwärtig. Er bedeutete den Endpunkt der irdischen Existenz und Durchgang zu einem jenseitigen Leben. Man gedachte der Toten in vielfältigster Weise, beispielsweise mit Epitaphien, Grabmälern und Grabkreuzen, Sterbebildchen, Haarbildern oder mit von Klosterfrauen oder selbst gefertigten Totenandenken. Totengedenktafeln oder -kästchen hingen neben anderen Erinnerungsstücken im Herrgottswinkel der Bauernstube. Vermutlich handelt es sich beim Museumsbeispiel um eine Klosterarbeit.

In einem mit blauem Papier ausgelegten verglasten Wandkästchen mit vergoldetem Holzrahmen wird durch mit Moos, vereinzelten Kunstblumen und Schneckenhäuschen bereichertes grünes Knitterpapier eine Landschaft evolviert. In dieser zelebrieren verschiedenste Objekte die Erinnerung oder haben mit Tod und Auferstehung zu tun. Die Efeuranke, der goldfarbene Anker sowie die gesenkten Fackel oder die Trauerweide mit Blütenbusch aus Haargeflecht, Wachstauben und gläsernen Tränengebilden sind beispielsweise Symbole einer durch den Tod gelösten, doch erinnerungswerten Freundschaft. Diese umgeben ein Denkmal aus Porzellan, auf dem die tröstenden Worte «*Trennung / ist unser / Loos, / Wiedersehen / unsre / Hoffnung.*» vermerkt sind. Auf einem gedruckten Formular in Form eines offenen Buches sind auf der einen Seite die Personen des Verstorbenen handschriftlich eingetragen: Kir-

chenvogt C. A. Donner (1791–1869), teilnehmend geweiht von seinem Sohn u. Töchtern. Auf der anderen Seite steht ein gedrucktes Abschiedsgedicht:

*Nur Schlaf ist ja des Menschen Tod,
Er schafft Ruh' dem Müden,
Befreit ihn von jeder Noth,
Bringt ihn zum ew'gen Frieden.
Weint, Freunde, nicht! denkt: Wiederseh'n!
Die Todten werden auferstehn'.*

Auf ein jenseitiges Leben verweist zudem das hochsteigende Brückenwegchen mit weissem Porzellanengelchen. Eine kleine weisse Kapelle bereichert die mit symbolischen Anspielungen angereicherte Landschaft. Diese Symbole, Motive und Verse sind gleichsam Kürzel einer Empfindsamkeit beziehungsweise Leid- und Gefühlszeichen einer Anteil nehmenden Verbundenheit, die den Menschen des 19. Jahrhunderts noch geläufig waren, und die man damals in Stickbildern, Freundschaftsgraphiken, Stammbuchblättern, Grabdenkmälern oder Sterbebildchen eintrug. Auch Totengedenkbilder aus menschlichen Haaren geformt, entstammen einer solch empfindungs- und erinnerungsfreudigen biedermeierlichen Atmosphäre. Denn die Haare eines geliebten Menschen im Andenkenbild verknoten die Freundschaft, auch wenn der irdische Tod sie auf Erden löste.

BD

Literatur:

Metken Sigrid, *Die letzte Reise, Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern*, München 1984, S. 358 ff.



Jesus und die Kinder

1807

Johann Heinrich Lips (1758–1817)

Kupferstich

Bild 40 x 29,5 cm, mit Holzrahmen 63,8 x 51 cm

Sammlung Marchring, MR 2621

Das Thema der Kindersegnung wurde um 1800 öfters dargestellt und erreichte durch Repliken und Reproduktionen der Bilder Friedrich Overbecks und der Marie Ellenrieder bisher unbekannte Popularität. Auch Johann Heinrich Lips (1758–1817) hatte sich mit diesem biblischen Motiv in unterschiedlichen Varianten beschäftigt. Der in Kloten geborene, junge Künstlerdilettant begegnete Caspar Lavater, der zu seinem eigentlichen Ziehvater wurde. Lips wurde neben J. R. Schellenberger (1740–1806) der wichtigste Mitarbeiter an Lavaters Seite und war auch an der Illustration zu Lavaters berühmtestem Werk «Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe» (1775–1778) beteiligt. Dieses Hauptwerk begleiteten prominente Persönlichkeiten wie J. W. von Goethe oder J. G. Herder. Es ging Lavater dabei hauptsächlich darum, den Menschen zu erforschen und dessen Charakter aus Gesichtszügen und Körperperformen abzuleiten. Dabei spielte das Christusbild eine zentrale Rolle, denn Lavaters Physiognomik stand unter dem biblischen Motto, dass Gott den Menschen sich zum Bilde schuf. Christus galt ihm als Keim und Urbild jedes Menschen und in jedem Antlitz trachtete er deshalb danach, dessen Spuren zu entdecken. Jedoch traute er niemandem zu, ein wahres Abbild dieses vollkommensten Urbildes herstellen zu können. Bei den Versuchen, diesem Ziel näher zu kommen, spielte das Profil eine wichtige Rolle. Auch Lips gab in den Kindersegnungen den thronenden, segnenden Christus in Profilansicht wieder.

Beim Museumsbeispiel, einer Schenkung von Klara Würmle-Hug, ist unter dem Titel «Jesus und die Kinder» der Vers aus dem Matthäus-Evangelium (Mt 19,14) zitiert: «Lasset die Kinderlein zu mir kommen und wehret es ihnen nicht, denn ihrer ist das Reich der Himmel.» So sind denn bei Lips Darstellung die Kinder in den Mittelpunkt gerückt. Christus in Profilansicht hingegen erscheint erhöht sitzend und mit segnender Gebärde als lehrende Autorität. Dementsprechend wehrt Petrus mit erhobener Hand und finstrem Blick die Mütter- und Kinderschar ab. Die Gesichter der Kinder aber, vor allem jenes auf Jesu Schoss, widerspiegeln in romantischem Sinn vertrauensvolle Unschuld. Ihre edlen und schönen Mütter sind durch Haltung und Ausdruck individualisiert. Johann Heinrich Lips brachte diesen Auftritt möglichst gross in den Vordergrund und setzte ihn vor einen architektonischen Hintergrund.

Seine Grafiken gehörten einst zu den begehrtesten, sie zeichnen sich durch virtuose Genauigkeit und gute Komposition aus. Aus seinen Gesichtern und Porträts spricht individuelles Sein. Er durchleuchtete seine Wesen und begriff sie wie sein Mentor als individuelle Geschöpfe des Herrn.

BD

Literatur:

Ausstellungskatalog, Angelika Kaufmann (1741–1807) – Marie Ellenrieder (1791–1863), Malerei und Graphik, Konstanz 1992, S. 109 ff.

Johann Caspar Lavater – das Antlitz, eine Obsession, Zürich 2001, S. 194.

Kruse Joachim, Johann Heinrich Lips (1758–1817), Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe, Coburg 1989, S. 132 f.



Jesus und die Kinder

„Lasset die Kinder zu mir kommen, und werdet zu ihnen nicht einwiderstet, es ist das Reich der Welt.“

Matth. Cap. XIX. v. XIV.

Kreuzigung

1984

Mathias Rusch (1927–2003)

Radierung auf Büttenpapier, mit Aquatinta kombiniert

Épreuve d'artiste, Aufl. 39 Expl., handschriftlich signiert

Bild: 40,5 x 27 cm, Blatt: 53,7 x 37,2 cm

Sammlung Marchring, MR 2786

Der in Siebnen aufgewachsene Kunstmaler Mathias Rusch (1927–2003) zählt zu den anerkannten Künstlern von regionaler Bedeutung. Seine technischen Grundlagen holte er sich bei den Kunstmälern Karl Theodor Huber (1889–1961) und Georg Weber (1884–1978) und an der W. D. Academy of Art in London. Erst in den 1970er und 1980er Jahren glückte ihm der eigentliche künstlerische Durchbruch mit Ausstellungen in Paris, London, den USA und der Schweiz. Mathias Rusch erprobte unterschiedlichste Techniken und Stile, dazu zählte auch der grafische Bereich. Seine Radierungen bezeugen sein handwerkliches Können, das er der Aussage entsprechend einsetzte.

Bei der mit Aquatinta kombinierten Radierung der Sammlung, die der Künstler selbst fertigte, handelt es sich um eine Épreuve d'artiste. Die Darstellung trug ursprünglich den Titel «Über den Wolken». Als zentrale Gestalt schwebt der gekreuzigte Christus hoch über den Wolken im ausserirdischen Bereich. Weitere Personen sind mit seinem gekreuzigten Leib vereint. Im Bildvordergrund sind drei Figuren erkennbar, in der Mitte ein Harlekin, umgeben von einer Frauengestalt und einem Tänzer mit schwarz-weiss gestreiftem Oberteil. Feine Linien überziehen das Bild, einige zentrieren sich auf die weisse Sonnenscheibe oder auf die durchbohrten Hände des Christus. Andere bilden gleichsam die Verbindung zwischen oben und unten, zwischen dem lichten, himmlischen Bereich und dem dunklen, irdischen unter der kleinen Mondsichel am unteren

Rand des Bildes. Hinter diesem Liniengewebe schwebt in kraftvoll expressiven Strichen der surrealisch überdimensionale Kruzifixus mit seinen ausgebreiteten Armen und den von Nägeln durchbohrten Händen. Sein Körper ist ohne Schattenpartien und der Kopf nach unten gedrückt. Die Schulterpartie wird nach oben gepresst und die Arme sind nach oben gezogen, wie wenn er auf ihnen den Kosmos zu tragen hätte.

Die Kreuzesthematik und die Clownfigur sind immer wieder in den Werken von Mathias Rusch anzutreffen. An Harlekin, Gaukler und Clown haben Künstler im 20. Jahrhundert ihre eigene konfliktreiche Existenz gespiegelt. Mathias Rusch selbst formulierte diesen Sachverhalt mit folgenden Worten: «Wir Menschen wollen immer das Grösste und Beste und wollen von Höhepunkt zu Höhepunkt hüpfen. Wir sind wie Artisten am Trapez, vollbringen die gewagtesten Sprünge und hoffen, nicht zu fallen. Aber wir müssen auch fallen können, auf Christus.» Solche Gedanken widerspiegeln seine stete Auseinandersetzung mit dem menschlichen Dasein und spielen zudem auf seine tiefe Verwurzelung im christlichen Glauben an. BD

Literatur:

Rusch Mathias, in: Kulturschaffende im Kanton Schwyz, Eine Dokumentation über Künstler und Künstlerinnen, Schwyz 1993.

«Zum Gedenken – Mathias Rusch, Siebnen», in: March-Anzeiger vom 27. November 2003, Lachen 2003.



K. BUSCH