

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Tugium : Jahrbuch des Staatsarchivs des Kantons Zug, des Amtes für Denkmalpflege und Archäologie, des Kantonalen Museums für Urgeschichte Zug und der Burg Zug |
| Herausgeber: | Regierungsrat des Kantons Zug |
| Band: | 26 (2010) |
| Artikel: | Der inszenierte Himmel : eine barocke Erlebniswelt |
| Autor: | Tobler, Mathilde |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-527114 |

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: 23.01.2026

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

Der inszenierte Himmel – eine barocke Erlebniswelt

Mathilde Tobler

Eine als König gekleidete Jesuskindfigur auf einem Thronsessel im Kapuzinerinnenkloster Namen Jesu in Solothurn (Abb. 1.1)¹ und ein gestochenes Andachtsbildchen, das die thronende Kaiserin Maria Theresia mit einem ihrer Kinder auf dem Schoss als Gnadenmutter darstellt (Abb. 1.3), illustrieren beispielhaft die Wechselwirkung zwischen Höfischem und Religiösem im Barock. In keiner anderen Epoche haben sich so sehr Prunk und Zeremonielle des Adels mit der Kirchenkunst verknüpft, und in keiner anderen Epoche hat die katholische Kirche ihre Lehre so sinnlich inszeniert.

¹ Das sogenannte Namen-Jesu-Kindlein, eine lebensgroße barocke Figur, wird im gleichnamigen Kapuzinerinnenkloster in Solothurn jeweils am 3. Januar, seinem Festtag, auf dem Thronsessel mit aufgestecktem Baldachin ins Refektorium getragen. Dort werden ihm auf einem gedeckten Tisch Speisen vorgesetzt, die aus im vergangenen Jahr geernteten Feldfrüchten zubereitet wurden. Im Kloster befindet sich eine zweite Christkindfigur, die «Le petit roi» genannt wird. S. dazu Norbert May, Die Christkindverehrung im Kloster Namen Jesu in Solothurn. *Jurablätter* 44/1982, 173–183.

² Frankreich ist ein absolutistisch regiertes Königreich, Österreich ein Kaiserreich, und in Deutschland sind die Fürsten Träger der politischen Ordnung.

Herausgewachsen ist der barocke Stil in Italien aus der Renaissance und dem Übergangsstil des Manierismus. Zentrum seiner Entfaltung war das päpstliche Rom – besonders eindrücklich vollzog sich dort der Stilwandel im Verlauf des Baus des Petersdomes. Nördlich der Alpen breitete sich der neue Stil wegen des Dreissigjährigen Krieges (1618–48) mit Verspätung aus. Auftraggeber waren Päpste, Könige, Kaiser und Fürsten.² Sie ließen Paläste und Schlösser erstellen. Dem Adel nacheifernde Ordensleute taten es ihnen gleich und bauten repräsentative Anlagen, die man als Klosterschlösser bezeichnen darf. Solche Anlagen entstanden in Süddeutschland und Österreich. Zu ihrem Raumprogramm gehörte gleich wie in einer Residenz ein sogenannter Kaisersaal. Dieser außerordentlich grosse und besonders reich ausgestattete Repräsentationsraum stand für einen möglichen Besuch des Kaisers des Heiligen Römischen Reichs und seines Gefolges bereit und wurde auch für Fürstenempfänge genutzt. Vor allem aber unterstrich er in den reichsunmittelbaren Klöstern deren Unabhängigkeit von Territorialfürsten.

Über die katholische Kirche als eine nicht an Landesgrenzen gebundene Kulturträgerin gelangte der Stil auch in

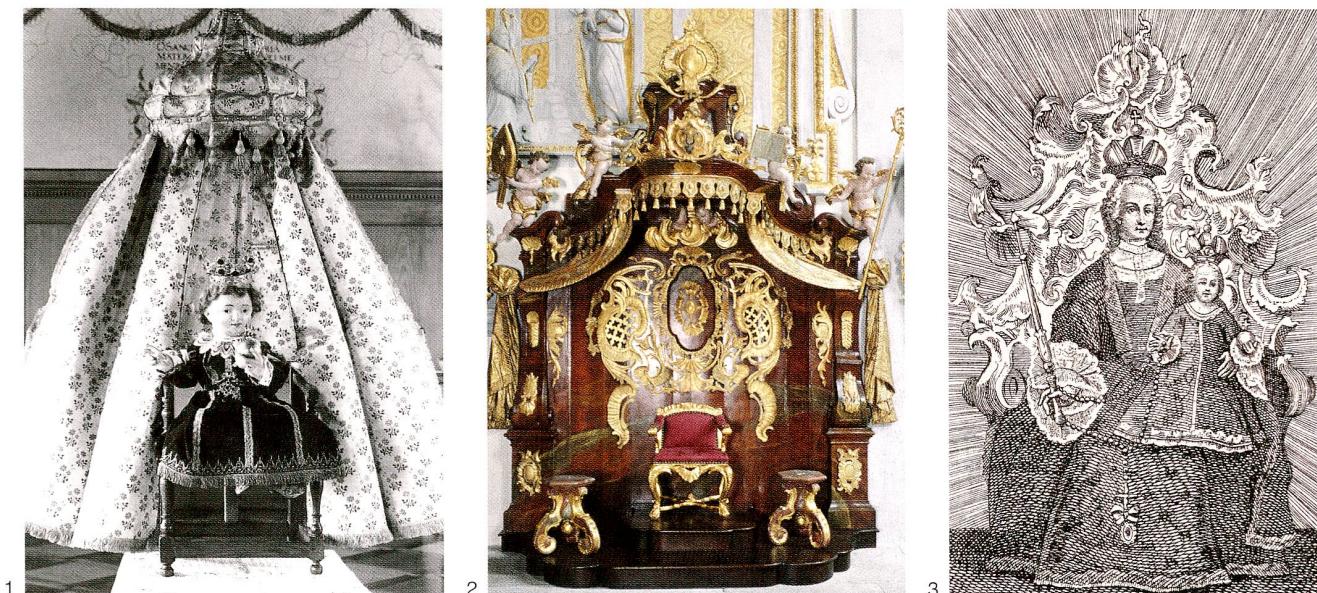


Abb. 1

Das Jesuskind wird im Barock zu einem kleinen König, der Abtsitz ist einem Herrscherthron nachgebildet, und die weltliche Kaiserin wird zu einer Gnadenmutter. 1 Kloster Namen Jesu, Solothurn, sogenanntes «Namen-Jesu-Kindlein». Eine barocke, als kleiner König gekleidete Holzfigur mit Krone und Reichsapfel sitzt unter einem Stoffbaldachin auf einem Thron. Sie wird jeweils am Namen-Jesu-Tag ins Refektorium getragen, wo ihm die Schwestern Speisen vorsetzen. 2 Pontifikalthrone für den Abt des ehemaligen Zisterzienserklusters Wettingen, um 1752/55 in der dortigen Klosterkirche aufgestellt. 3 Die österreichische Kaiserin Maria Theresia (1717–80), in Anlehnung an eine thronende Muttergottes mit Kind als Gnadenmutter dargestellt.



Abb. 2

Pfarrkirche St. Jakob in Cham, mittleres Deckenbild im Schiff, von Joseph Keller, 1785. Die nach Andrea Pozzo perspektivisch konstruierte Deckenmalerei täuscht den Blick in einen von einer Kuppel überhöhten Zentralraum vor. Dargestellt ist der zwölfjährige Christus im Tempel.

demokratisch regierte Gebiete wie die Eidgenossenschaft, wo allerdings einzig am Wallfahrtsort Einsiedeln mit seinen internationalen Beziehungen eine klösterliche Grossanlage entstand. Höfisches dagegen begegnet da und dort, augenfällig zum Beispiel beim mit den Insignien des Abtes dekorierten Pontifikalthrone aus der Mitte des 18. Jahrhunderts im Chor der ehemaligen Zisterzienserkirche in Wettingen (Abb. 1.2)³ – und dies im Gotteshaus desjenigen Ordens, dessen Armutsgedanke im Mittelalter strenge Bestimmungen gegen jeden Bau- und Kunstluxus bewirkte. Über die Kirche verbreitete sich der barocke Stil aber nicht nur geografisch weit, sondern bis in die Dorfkirche, wo er den Gläubigen schon auf Erden eine Vorstellung vom Himmelssparadies vermitteln sollte. Im Unterschied zum Schloss stand das Gotteshaus allen sozialen Schichten offen.

«Heiliges Theater» ist wirksamer als eine Predigt

Gleich wie die Repräsentationsräume eines Schlosses eine wirkungsvolle Bühne für den Auftritt des Territorialherrschers waren, so die Kirchenräume für das «Theatrum sacram», das Heilige Theater, das den Gläubigen dargeboten wurde. Da wie dort öffnen sich die Räume nach oben

mittels einer an die Decke gemalten Scheinarchitektur und geben im einen Fall Ausblick in den mythologischen, im anderen Fall in den christlichen Himmel. Besonders in Kirchen beliebt waren auch die auf eine Erfindung von Andrea Pozzo (1642–1709) zurückgehenden, perspektivisch exakt konstruierten «di sotto in sù» gemalten Scheinkuppen (Abb. 2).⁴ Raffinierte Lichteffekte, die Gesten und Bewegungen hervorheben, sowie eine Vorliebe für dramatische Ereignisse bringen manche Altarbilder in nächste Nähe zu Theateraufführungen. Die Handlung scheint hier und jetzt stattzufinden, so dass der Betrachter direkt in das Geschehen mit einbezogen wird. Ein Beispiel dafür ist die Darstellung der Enthauptung des hl. Johannes des Täufers, welche ein sonst nicht näher bekannter Maler Uster 1789 für Baar anfertigte (Abb. 3).⁵ Es handelt sich um eine Kopie nach einem Gemälde des 1660 in Luzern geborenen Franz Ludwig Raufft, der sich in Rom weiterbildete und dort Werken Caravaggios (1571–1610), des Begründers spannungsvoller Beleuchtungseffekte, und seiner Nachfolger begegnete. Das Bild Usters zeigt ebenso wie das Hauptdeckenbild von Josef Keller in Cham von 1785 mit der Scheinkuppel nach Pozzo und das fast identische Deckenfresko in der Marienkirche in Unterägeri von sogar erst 1806, wie lange sich der barocke Stil in unserer Region gehalten hat.⁶

Wie gekonnt der Barock theatricalische Wirkungen zu erzielen verstand, beweisen auch die über vielen Altären angebrachten, aus Wolken- und Strahlenkränzen bestehenden



Abb. 3

Enthauptung des hl. Johannes des Täufers, gemalt von M. (oder W.) Uster im Auftrag der Ratsherren von Baar, 1789. Kopie nach einem Gemälde von Franz Ludwig Raufft (geboren 1660 in Luzern, Weiterbildung in Rom). Die Hell-Dunkel-Effekte unterstreichen die Dramatik des Ereignisses und heben wie bei einer Theateraufführung die Grenzen zwischen Darstellung und Wirklichkeit auf, so dass der Betrachter direkt ins Bildgeschehen mit einbezogen wird. (Museum Burg Zug)



1



2

Abb. 4

Kapelle St. Jost in Oberägeri, oberer Teil des Altarretabels von 1759, geschnitzte Heilig-Geist-Taube. 1 Bei Ausleuchtung baumelt die Taube an einem Draht in drei hintereinander gestaffelten Wolkenkränzen. 2 Die vom Barock gewollte Inszenierung lässt die Taube im Gegenlicht so erscheinen, als würde sie vom Himmel in die Kapelle fliegen.

Gloriolen, hinter denen in der Wand eine Öffnung angebracht wurde, so dass die im Zentrum befindliche Heilig-Geist-Taube im Gegenlicht erscheint, als fliege sie vom Himmel in den Kirchenraum hinein. Die Giebelgloriolen am 1759 von Johann Baptist Babel geschaffenen Altarretabel in der Kapelle St. Jost in Oberägeri demonstriert den gekonnten Umgang mit Lichteffekten: Leuchtet man die Installation von innen an (Abb. 4.1), so sieht man eine an einem Draht aufgehängte Taube, ein keineswegs religiös ergreifender Anblick. Erst das Gegenlicht lässt sie als eine himmlische Erscheinung erleben (Abb. 4.2). Bei einigen Altären wurde diese Lichtregie sogar für die Hauptfigur angewendet. In der ehemaligen Klosterkirche von Wettingen zum Beispiel wird die Himmelfahrt Mariens vom Betrachter als visionäres Ereignis wahrgenommen, indem die Retabelarchitektur des Hochaltars (1751–55) die dahinter liegende grosse Fensteröffnung umrahmt und vor dieser die stark bewegte Muttergottesfigur in den Himmel schwebt.⁷ Zu höchster Meisterschaft führten die Brüder Kosmas Damian und Ägid Quirin Asam die Lichtregie am Hochaltar der Benediktiner-Abteikirche Weltenburg (1721–24). Hier befindet sich hinter der Retabelöffnung nicht direkt ein Fenster, sondern ein apsidenförmiger Raumteil, der von seitlichen Fenstern beleuchtet wird und auf dessen Wandfläche die Verherrlichung der Maria Immaculata gemalt ist. Vor diesem lichten Hintergrund wird die Altarstatue des reitenden Georg, der den Drachen tötet, als eine sich auf den Betrachter zu bewegende Silhouette wahrgenommen.⁸

³ Der Klosterabt benutzte ihn jeweils bei einem Hochamt, dem sogenannten Pontifikalamt.

⁴ Der Erfinder dieses Illusionismus war der Jesuitenpater Andrea Pozzo, der in der Kirche S. Ignazio in Rom 1691–94 über dem Schiff eine offene Scheinarchitektur und über der Vierung eine Scheinkuppel malte. 1706 veröffentlichte Pozzo perspektivische Konstruktionszeichnungen (deutsche Ausgabe 1709).

⁵ Mit Inschrift «Demüthig gehorsamst gewidmet von M [oder W?] Uster Maler und discipul von Hr. Würsch Copirt disses nach Raufft im

Diese Beispiele von Altarretabeln, welche dem Betrachter zu einem visionären Erlebnis verhelfen wollen, leiten über zum Schwerpunkt des vorliegenden Aufsatzes, der aus der Ausstellung «Styling im Barock – der inszenierte Himmel» im Museum Burg Zug herausgewachsen ist.⁹ Nicht der Grundausstattung der Kirchen mit Wand- und Deckenbildern, Stuckaturen, Altarfiguren und -gemälden wird im Folgenden das Augenmerk geschenkt, sondern den die Frömmigkeit zusätzlich fördernden Inszenierungen. Es sind dies kostümierte Figuren und Skelette, Liturgie und Feste im Verlauf des Kirchenjahres sowie die den Glauben auch ausserhalb des Gotteshauses demonstrierenden, zum Teil geradezu als wandelnde Theaterspiele gestalteten Prozessionen (zu den als Theater aufgeführten Heiligenspielen s. den Beitrag von Barbara Wieser S. 177–186).

Gekrönte Kaiserin des Himmelreichs

Sie nehmen fast schon das Wachsfigurenkabinett vorweg: die nach höfischer Manier mit reichen Gewändern angezogenen Marien- und Jesuskindfiguren mit aufgesetzter Perücke und Krone. Zwar wurden schon im Spätmittelalter geschnitzte Muttergottes- und Christkindfiguren mit kostbaren Stoffen bekleidet (s. dazu den Textkasten S. 154), und der Barock erfindet damit wie in manchen anderen Frömmigkeitsbereichen nichts Neues, sondern greift bewusst auf einen vorreformatorischen Brauch zurück. Aber er aktualisiert und steigert die Gestaltungsform. Von den verwendeten Materialien her sind die Figuren greifbar echt, die Art

19. Jahr ihres Alters», der Jahreszahl 1789 und den gemalten Wappen und Namen der Ratsherren von Baar.

⁶ Zum Deckenbild in der Pfarrkirche Cham s. KDM ZG NA. 2, 86, zum Deckenbild in Unterägeri KDM ZG NA. 1, 345f.

⁷ Peter Hoegger, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau. Band VIII, Der Bezirk Baden III: Das ehemalige Zisterzienserklöster Marisstella in Wettingen, Bern 1998, 194–198 mit Abb. 266.

⁸ Norbert Lieb und Max Hirmer, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen. Dritte Auflage München 1969, Abb. 30–35.

⁹ 30. August 2009 bis 9. Januar 2011.

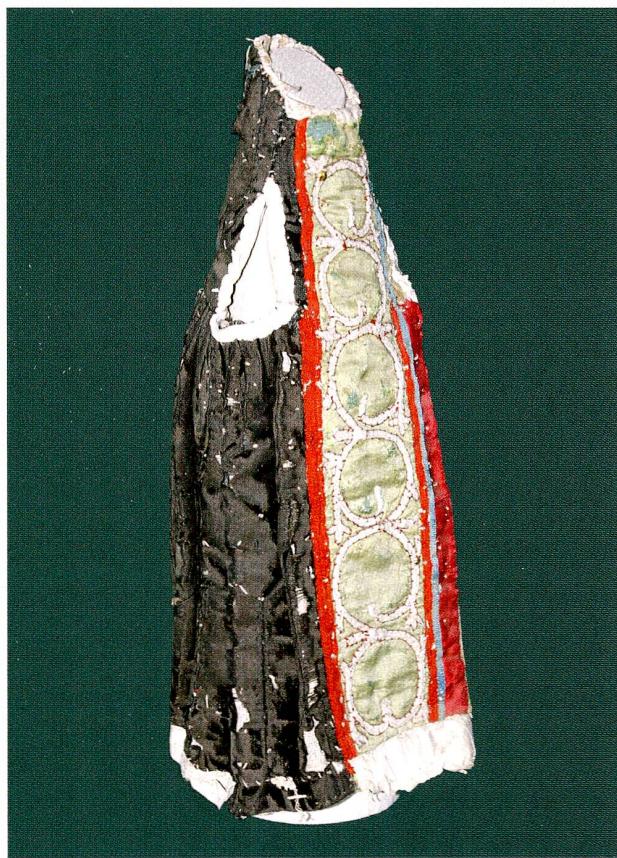
der Bekleidung rückt sie jedoch weg in eine höhere Sphäre. Denn das Vorbild für das Gewand lieferten Ornate von Königinnen und Königen. Sehr bekannte Beispiele sind das Gnadenbild von Einsiedeln mit seinen Prunkornaten oder das Prager Jesulein, in dessen Garderobe sich sogar ein Ornat mit einem Hermelinmantel befindet. Wer die Gelegenheit hat, eine Filmaufnahme der Krönung der englischen Königin Elisabeth II. im Jahre 1953 zu sehen, erhält die direkten Zusammenhänge zwischen Krönungsornat

und Marienbekleidung vor Augen geführt. Umgekehrt wurde auf einem zeitgenössischen Kupferstich die österreichische Kaiserin Maria Theresia auf ihrem Thron in der Art einer Muttergottes mit Jesuskind als Gnadenmutter dargestellt (vgl. Abb. 1.3).¹⁰

¹⁰ Adolf Spamer, Das Kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert. München 1930, 196 (Abb.) und 198. Der Kupferstich befand sich damals in der Viennensia-Sammlung von Georg Eckl (1863–1929), die 1926/27 versteigert wurde.

Schon im Mittelalter wurden Figuren mit kostbaren Stoffen bekleidet

Wie auch andere Frömmigkeitsbräuche ist das Bekleiden von Figuren keine Erfindung des Barock, sondern ein Rückgriff auf vorreformatorische Zeit. Die Schweiz besitzt mit dem Sarner Jesuskind und seinem ältesten Gewand ein besonders eindrückliches Beispiel einer



Im Kloster Wienhausen in Niedersachsen, das nach der Reformation ein evangelisches Damenstift wurde, haben sich rund zwanzig spätmittelalterliche Skulpturenornate erhalten. Sie wurden in nachreformatorischer Zeit nicht mehr gebraucht, von den evangelischen Stiftsdamen jedoch aus Interesse an Handarbeiten aufbewahrt. Das abgebildete ärmellose Gewand wurde am ehesten für ein stehendes Christkind verwendet. (Kloster Wienhausen, Inv.-Nr. Wien HB 58)

¹ S. dazu Robert Durrer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden. Zürich 1899–1928, unveränderter Nachdruck Basel 1971, 653–656 und 662–676. – Adolf Reinle, Die Kunst der Innerschweiz von 1200–1450. In: Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft. Olten 1990, 1, 311–313.

² Charlotte Klack-Eitzen, Marias neue Kleider. Skulpturenornate in Kloster Wienhausen. Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut I, 2008, 21–31.

mittelalterlichen Kleidung. Entstanden um 1360, ist die Holzplastik eine der ältesten Christkindfiguren nördlich der Alpen. Sie stammt aus dem Benediktinerinnenkloster in Engelberg und wurde 1615 bei dessen Verlegung nach Sarnen von den Schwestern an den neuen Ort mitgenommen. Hier entwickelte sich eine bis heute andauernde Wallfahrt zum «Sarnerchindli». Schon in Engelberg war das Jesuskind von den Nonnen hoch verehrt worden. Zu dem als nackte Figur geschnitzten Bildwerk gehört ein Kleid, das dicht besetzt ist mit teilweise bis ins 14. Jahrhundert zurückreichendem, geprägtem silbernem Zierrat in Form von Blumen, Blättern, Tieren, Buchstaben und Münzen.¹ Der Tradition nach wurde das Gewand von der Königin Agnes von Ungarn (1281–1364) geschenkt.

Auch andere Bildtypen wie Marienstatuen, Vesperbilder (Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schoss) und Auferstehungschristusfiguren wurden mit Kleidungsstücken ausgestattet. Schadhaft geworden und aus der Mode gekommen, wurden sie früher oder später durch neue ersetzt und entsorgt. Die Jahrhunderte überlebt haben sie vor allem dort, wo sie nach der Reformation nicht mehr gebraucht wurden, nämlich in norddeutschen Domen und Klöstern, die evangelisch wurden. So befinden sich im Kloster Wienhausen, einem evangelischen Damenstift, rund zwanzig Kleidungsstücke, welche von den an Handarbeiten interessierten Schwestern bis auf den heutigen Tag sorgsam aufbewahrt werden.² Ein Teil der Kleider war beziehungsweise ist bis heute mit geprägten Blechen bestickt und mit Hermelinpelz verbrämmt. Die Kleidungsstücke sind ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts zu datieren. Grosse Ähnlichkeit zeigt das originale Kleid einer um 1500 entstandenen Jesuskindfigur aus dem ehemaligen Zisterzienserinnenkloster Heilig Kreuz in Rostock (heute im Staatlichen Museum Schwerin).

Aus spätmittelalterlichen Quellen erfahren wir, dass bereits im 14. und 15. Jahrhundert Bildwerke bekleidet wurden. In der Kirche St. Sebald in Nürnberg mussten die Mesner gemäss ihrem Pflichtenbuch von 1493 an Heiligenfesten bestimmten Figuren einen Schleier auflegen und eine Krone aufsetzen.³ Und die Chronik des zur Reformationszeit aufgehobenen Dominikanerinnenklosters St. Katharina in St. Gallen berichtet, die Schwestern hätten 1484 eine Kopie des Einsiedler Gnadenbildes erhalten und diese «zuo gelicher wis wie daz zuo den ain-sidelen mit der kron und mit ainem tüchly und mit einem blawen sidin mantel Gar schon geziert».⁴ In den folgenden Jahren nähten die Nonnen aus ihnen vergabten Stoffen sechs weitere Mäntel für ihre Einsiedler Gnadenmutter. Und sie schmückten diese mit unterschiedlichem Zierrat wie Buchstaben, Vögeln und goldenen Knöpfen, wie wir sie von den Kleidern in Sarnen und Wienhausen kennen.

³ Klack 2008 (wie Anm. 2), 22.

⁴ P. Othmar Lustenberger, Älteste Kopie des Einsiedler Gnadenbildes. Mitteilungen des Historischen Vereins des Kantons Schwyz 77, 1985, 15–30, besonders 20. – Mathilde Tobler, «Wahre Abbildung». Gfr. 144, 1991, 5–426, besonders 181 und 237–239.



Abb. 5

Das Bekleiden von Marienfiguren als Himmelskönigin war im Barock eine Ehrbezeugung gegenüber der Muttergottes. 1 Gnadenbild in der Marienkapelle «unter dem Herd» in Stans mit Stoffbehang, Krone und Zepter. 2 Ohne Kleider erweist sich dieselbe Figur als gotische Muttergottes, die für das Anbringen des Stoffgewandes im Barock stark abgeschnitten wurde. 3 Beispiel für den im Barock geschaffenen Typus der Gliederpuppe. Nur Kopf, Hände und Füsse sind fein ausgearbeitet und farbig gefasst. Viertes Viertel 17. Jahrhundert. (Museum Burg Zug)

Zum Ornat für Statuen gehörten immer auch Kronen für die Muttergottes und das Jesuskind. Zwar verstanden sich die Herrscher im Barock als von Gottes Gnaden eingesetzt. Aber auch sie brauchten die Fürbitte und den Schutz insbesondere Mariens. Immer wieder wurde das westliche Abendland von den Türken bedroht, und die christlichen Heere zogen mit den Schlachtrufen «Maria, Auxilium Christianorum» und «Mariahilf» gegen die Osmanen.¹¹ Leopold I. suchte, von der marianischen Frömmigkeit seiner Vorfahren geprägt, nach seiner Krönung zum Kaiser von Österreich 1658 den Marienwallfahrtsort Altötting in Bayern auf, wo er sich in einer religiösen Zeremonie seine Würde gleichsam von Maria bestätigen und sich, sein Land und die Bevölkerung unter den Schutz Mariens vor den Feinden stellen liess.¹²

¹¹ Nach dem Sieg von Lepanto 1571 wurde das Fest «Maria vom Siege» eingeführt. 1683 belagerten die Türken Wien, und 1688 beteiligten sich auch Zuger Soldaten am venezianischen Feldzug nach Morea (Peloponnes), der für das christliche Heer allerdings als trauriges Debakel endete (s. dazu Viktor Ruckstuhl, Aufbruch wider die Türken. Ein ungewöhnlicher Solddienst am Ende des 17. Jahrhunderts. Zürich 1991).

¹² Anna Coreth, Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich. Wien 1959, 54–55.

¹³ Zu an den Figuren angebrachten Hilfskonstruktionen, damit der Kleidstoff schön fällt, s. Mathilde Tobler, Wahre Abbildung. Gfr. 144, 1991, 5–426, besonders 180–182, Abb. 121–124.

¹⁴ Albert Knoepfli, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. Band IV: Das Kloster St. Katharinenthal. Bern 1989, 80, 233 (Abb. 219 und 220) und 234–236.

¹⁵ Helmi Gasser, Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri. Band I.I: Altendorf, 1. Teil. Bern 2001, 326 und 328 (Abb. 246).



2



3

Eine Neuheit schuf der Barock mit dem Typus der Bekleidungspuppe. Bei dieser sind nur die sichtbaren Teile wie Köpfe, Hände und Füsse fein geschnitten und gefasst, die übrigen Körperteile dagegen wie bei einer Schneiderpuppe nur in ihrer Grundform gestaltet (Abb. 5.3). Als Variante wurde die untere Körperhälfte durch ein Gestell ersetzt. Gegenüber einer voll geschnittenen Figur sparte man Arbeit und Kosten, und zudem liessen sich die Kleidungsstücke viel leichter anziehen.¹³ Fehlten die Mittel für eine neue Figur oder wollte man eine Figur aufgrund ihrer langen Verehrung beibehalten, so scheute man sich im Barock nicht, das mittelalterliche Bildwerk so zu beschneiden, dass sich ein textiles Gewand anbringen liess (Abb. 5.1–2). Der aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammenden hochgotischen Muttergottes auf dem Liebfrauenaltar der ehemaligen Dominikanerinnenkirche St. Katharinenthal bei Diessenhofen wurden 1745 die Taille tief eingeschnitten, die meisten Faltenkämme abgehobelt, der rechte, an den Körper angepresste Arm durch einen mit barocker Gestik ersetzt, die Brust mit Leinen verklebt und die geschnittenen Haare entfernt.¹⁴ Ein weiteres Beispiel ist die nach 1255 entstandene Figur wohl einer Maria mit Kind von hoher Qualität im ehemaligen Kapuzinerinnenkloster St. Karl in Altdorf, die vermutlich im 18. Jahrhundert in eine Ankleide-Schmerzensmutter umgewandelt wurde. Von der gotischen Statue sind noch der Kopf und der Rumpf ohne Arme erhalten; das Haar, der Schleier sowie Teile des Gewandes wurden abgeschnitten.¹⁵ Dass die berühmten gotischen Mariengnadenbilder von Einsiedeln, Altötting und Loreto (bei Ancona) für die barocke Bekleidung nicht

abgeschnitten wurden, verdanken sie vermutlich nicht nur ihrer schmalen Silhouette, sondern vor allem ihrer altehrwürdigen und starken Verehrung, so dass diese Figuren als unantastbar galten. Sie bilden in der Folge eine Gruppe, deren Gewänder nicht tailliert sind.

Verbreitet waren, wie die umgearbeitete Figur in Altdorf belegt, auch Schmerzensmutter-Ankleidefiguren. Das Gnadenbild der Kirche St. Wendelin in Allenwinden (Gemeinde Baar), eine vermutlich aus dem 17. Jahrhundert stammende Maria mit sieben Schwestern, wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts ebenfalls abgeschnitten, um ihr Stoffgewänder anziehen zu können.¹⁶ Bruderschaften ließen für die Karfreitagsprozession bekleidete Umtragefiguren der Schmerzensmutter anfertigen wie die Statuen für bzw. in der Kapelle zum Unteren Hl. Kreuz in Altdorf¹⁷ und in der Friedhofskapelle in Wassen¹⁸ belegen. Für die vielen lokal verehrten Pietà-Gnadenbilder (trauernde Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schoss), die im Barock mit Stoffbehängen als Zeichen hoher Wertschätzung ausgestattet wurden, sei hier stellvertretend das Vesperbild auf dem südlichen Seitenaltar in der Kirche des Zisterzienserinnen-Klosters Frauental bei Hagendorf (Gemeinde Cham) aufgeführt. Die um oder kurz nach 1400 geschaffene Holzstatue soll aus dem aufgehobenen Kloster Klingenthal in Basel stammen und 1563 von der ehemaligen Oberin ihrer

leiblichen Schwester, der ersten nachreformatorischen Äbtissin in Frauental, übersandt worden sein. Laut einem Verzeichnis umfasste die Garderobe des Gnadenbildes 1726 zwölf Kleider. Wie auf dem 1713 gemalten Votivbild des Beichtigers P. Ludwig Zurlauben zu sehen ist, waren von der Holzfigur einzig noch die Gesichter von Maria und Christus sichtbar, alle anderen Teile der Figur waren vom Gewand zugedeckt.¹⁹

Skelettfiguren in Samt und Seide

Zu theatralisch kostümierten Figuren entwickelten sich im 17. Jahrhundert auch die «Märtyrer» aus den Katakomben Roms.²⁰ Nachdem hier 1578 Arbeiter zufällig auf eine Katakombe gestossen waren, wurde die Suche nach weiteren mit Erfolg fortgesetzt. Man nahm an, dass es sich bei den Begrabenen um frühchristliche Märtyrer handle, wodurch nicht nur ein archäologisches, sondern in der Zeit nach der Glaubensspaltung auch ein stark religiöses Interesse für die aufgefundenen «Blutzeugen Christi» erwachte. 1620 begann man, die Skelette auszugraben. Sie sollten der von der katholischen Kirche im Konzil von Trient gegenüber den Protestanten verteidigten Reliquienverehrung zu neuem Aufschwung verhelfen. Dass es sich bei den unterirdischen Katakomben um ganz gewöhnliche Friedhöfe (Coemeterien) aus frühchristlicher Zeit handelte, wurde lange nicht wahrgenommen. Fand man beim Skelett gar eine Ampulle vor – im römischen Begräbnisritus wurde darin dem Verstorbenen symbolisch Speise mitgegeben –, steigerte sich die Annahme, es handle sich um einen Märtyrer, zur Gewissheit. Die ausgegrabenen Skelette wurden in Klöster und bedeutende Pfarrkirchen überführt – und dies trotz des beschwerlichen Transports auch in Gebiete nördlich der Alpen. Die katholische Eidgenossenschaft war dank der Päpstlichen Schweizergarde besonders begünstigt, so dass hier selbst bescheidenere Pfarrkirchen einen solchen heiligen Leib erhielten. Viele Skelette wurden von den Hauptleuten der Garde vermittelt, die sich davon einen Vorrat anlegten. Bisweilen gelang es auch Gardesoldaten, wie zum Beispiel 1679 Benedikt Bolsinger aus Neuheim, ihrer Heimatpfarrei zu einem Märtyrer zu verhelfen, oder auch Gardekäpflänen, wie Johann Konrad Keiser, dessen Vermittlung das Kloster Maria Opferung in Zug seinen hl. Pius

¹⁶ KDM ZG NA. 1, 86, 87 und 89. Der Kopf wurde im 20. Jahrhundert erneuert.

¹⁷ Gasser 2001 (wie Anm. 15), 252 (Abb. 185–186) und 253. Statue von 1811, die Vorgängerstatue von 1766 ist vermutlich identisch mit der Umtragefigur im Historischen Museum Altdorf.

¹⁸ Thomas Brunner, Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri. Band IV: Oberes Reusstal und Urseren. Bern 2008, 203 und 204 (Abb. 220–221). Statue um 1735, um 1904 neu eingekleidet.

¹⁹ Zum Gnadenbild s. KDM ZG NA. 2, 200–201 (Abb. 216) und 222 (Abb. 241).

²⁰ Das Standardwerk von Hansjakob Achermann, Die Katakombenheiligen und ihre Translationen, Stans 1979 (Beiträge zur Geschichte Nidwaldens, Heft 38), bildet die Grundlage für die nachfolgenden Ausführungen.



Abb. 6

Schrein mit den Gebeinen des Katakombenheiligen Placidus, 1685 in das Ursulinenkloster Mariahilf in Luzern überführt. Die Gebeine sind nach alter Manier unanatomisch angeordnet. (Historisches Museum Luzern)

verdankt. Später waren es auch Rompilger, die Gebeine nach Hause brachten, so etwa 1726 der Zuger alt Stadtschreiber Heinrich Damian Leonz Zurlauben diejenigen der hl. Christina.

Der Import von Katakombenheiligen setzt in der katholischen Eidgenossenschaft bereits in den 1620er Jahren ein, nimmt nach 1640 stark zu und reduziert sich im 18. Jahrhundert auf die Hälfte. Im Kanton Zug erhalten Menzingen (hl. Clemens, Translation 1676), das Kapuzinerinnenkloster Maria Opferung (hl. Pius, 1676) und das Kapuzinerkloster in Zug (Häupter der hll. Desiderius und Justus, 1678), Oberägeri (hl. Benignus, 1726), die St.-Oswalds-Kirche in Zug (hl. Christina, 1727) sowie Unterägeri (hl. Theodor, 1732) Katakombenheilige. Diese bilden gleichsam einen religiösen Schutzwall gegen das reformierte Zürich, der sich nach Osten über Freienbach, Rapperswil, Lichtensteig, Fischingen, Tänikon, Ittingen bis nach Rheinau und nach Westen über Merenschwand, Muri, Hermetschwil, Bremgarten, Gnadenthal, Mellingen und Wettingen bis nach Zurzach fortsetzte.

Für den Transport wurden die Gebeine in eine Kiste verpackt, die mit Seidenschnüren von roter Farbe – der Farbe der Märtyrer – umwickelt wurde. Eine dreifache Versiegelung sollte gewährleisten, dass die Reliquien auf der Reise nicht ausgetauscht wurden. Mitgeliefert wurde zudem eine Authentik, eine von kirchlicher Seite beglaubigte Urkunde, welche die Echtheit bestätigte. Am Bestimmungsort angekommen, wurde die Kiste in Beisein eines Geistlichen geöffnet und Knochen und Reliquienstaub meistens einem Frauenkloster zum Verzieren übergeben; in seltenen Fällen führten auch Klosterbrüder diese Arbeit aus. In der Frühzeit wurden die Überreste der Katakombenheiligen in der bis anhin für Reliquien üblichen Weise in Gaze gewickelt, mit kostlich aussehendem Zierrat aus Gold- und Silberdraht, Perlen und Glasflüssen geschmückt und unanatomisch in verglasten Schreinen angeordnet (Abb. 6).²¹ Dem inszenierungsfreudigen und -begabten Kapuzinerpater Ludwig von Wyl, «Spiritus Rector» einer einmalig reichen religiösen Erlebniswelt in der Kirche Hergiswald bei Luzern, genügte ein solcher Schrein nicht,²² als er 1651 den Katakomben-



Abb. 7

Wallfahrtskirche Hergiswald bei Luzern. Hauptfigur des hl. Felix geweihten Altars, von Hans Ulrich Räber, 1651–56. Der Märtyrer tritt wie ein Schauspieler auf die Bühne und mag vom Bildhauer in Anlehnung an das Theaterspiel geschaffen worden sein, das anlässlich der Überführung der Gebeine in den Hergiswald 1651 aufgeführt worden war. Die Darstellung half den Gläubigen, den Heiligen als Person wahrzunehmen.

heiligen Felix als weitere Attraktion am Wallfahrtsort einzuführte.²³ Er liess für den Altar des Heiligen eine Figur schnitzen, die diesen in prunkvoller Soldatenkleidung wiedergibt und ihm Zentrum des Altarretabels in einer Pose erscheinen lässt, als würde er gerade die Theaterbühne betreten (Abb. 7). Die Statue wirkt wie ein in Holz «verewigter» Schauspieler aus dem Festspiel, das anlässlich der Überführung seiner Reliquien in den Hergiswald aufgeführt wurde. Der Kapuzinerpater war sich bewusst, welchen starken Eindruck Heiligenspiele hinterliessen, und dass durch diese die Märtyrer zu fassbaren Menschen wurden – der Gläubige trug fortan ein konkretes Bild vor Augen. Den gleichen Effekt dürfte er mit dieser Altarskulptur bezweckt haben. Dieser Erkenntnis trug auch die Entwicklung der Präsentation der Gebeine von Katakombenheiligen Rechnung. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts begann man, sie zu Skelettfiguren zusammenzufügen. Erstmals auf dem Gebiet der Eidgenossenschaft wurde 1669 dem hl. Vitalis in Einsiedeln eine Körperform verliehen. Zurückzuführen ist dies wohl auf die im gleichen Jahr erfolgte Reise des Einsiedler Konventualen P. Bernhard Weibel nach Rom, wo es bereits verzierte Gerippe zu sehen gab. Oft wurden die heiligen Leiber in Anspielung auf ihren

²¹ Der heute im Historischen Museum Luzern aufbewahrte Schrein mit den Gebeinen des hl. Placidus, ursprünglich im Ursulinenkloster in Luzern (Überführung des heiligen Leibs 1685), später auf dem Marienaltar der Jesuitenkirche, stammt zwar nicht aus der Frühzeit, entspricht aber der frühen Präsentationsform, die vereinzelt auch später noch beibehalten wurde. S. dazu Achermann 1979 (wie Anm. 20), 32 und 302 f., sowie Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Band II: Die Stadt Luzern, Teil I, Basel 1953, 339 f.

²² Die Anordnung der Knochen zu einem Skelett mit angezogenen Beinen kann aus einer späteren Zeit stammen, als vielerorts die Gebeine von Katakombenheiligen zu Skelettfiguren zusammengefügt wurden.

²³ Zu Hergiswald s. Barbara Hennig, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. NA. Band II; Das Amt Luzern. Die Landgemeinden. Bern 2009, 231–266. – Dieter Bitterli, Die Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Hergiswald. Zweite, veränderte Auflage Bern 2007 (Schweizerische Kunsthistoriker GSK).

Fundort als sogenannte Schläfer liegend dargestellt, mit der einen Hand den Kopf stützend. Man setzte sie aber auch auf thronartige Sessel oder gestaltete sie – eine häufig anzutreffende Variante – als stehende Soldaten Christi. Selten ist die Haltung des hl. Silvan in der Pfarrkirche Baar, der als Soldat kniet und den eucharistischen Kelch verehrt. Die geschmückten Skeletteleiber fanden so grossen Anklang, dass 1732 sogar die Gebeine des 1487 verstorbenen seligen Bruder Klaus zu einer knienden Figur zusammengestellt und in der Art der Katakombenheiligen verziert wurden.²⁴

Eine Figur aus Holz oder über einem Eisengestell angebrachtem Papiermaché bildet den Träger für die in Gaze gewickelten und mit Gold- und Silbergespinst verzierten Knochen, die in ihrer Form entsprechende Vertiefungen eingelassen wurden. Die den Reliquienskeletten angezogene Kleidung besteht in der Regel aus einem Gewand und einem capeartigem Mantel, der vorne mit einer Spange zusammengehalten wird. Die Soldaten tragen unter diesem ein Wams (Kamisol), die weiblichen Katakombenheiligen Rock und Schleier. Auf dem Schädel sitzt ein Lorbeerkrantz oder ein Helm mit Federbusch. Als Attribute sind ein Palmzweig (Zeichen des Martyriums) und ein Schwert (Waffe oder Marterinstrument) beigegeben. Bevorzugte Stofffarbe war Rot, die ebenfalls auf das Martyrium hinwies. Rock, Kamisol und Mantel wurden mit Gold- und Silberstickereien, Gold- und Silberdrahtarbeiten, Pailletten, Edelsteinen und Glasflüssen sowie mit Borten und Spitzen reich verziert.

Vermutlich lebten im Barock in jedem Frauenkloster Schwestern, die solche Arbeiten ausführen konnten, aber es gab einige Klöster mit Nonnen, die es darin zu einer überdurchschnittlichen Handfertigkeit brachten. Zu diesen zählte das Kapuzinerinnenkloster Maria Opferung in Zug, das innerhalb der Eidgenossenschaft im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in dieser Hinsicht vielleicht sogar das bekannteste war. Sozusagen sein Meisterstück ist der hl. Pius, den die Schwestern 1676 aus Rom erhielten, fassten und 1684 in ihrer Kirche auf dem rechten Seitenaltar aufzustellen liessen (Abb. 8). Sie erwarben sich mit dieser Arbeit einen so guten Ruf, dass kurz vor 1690 Placidus Zurlauben, Abt des Klosters Muri und Visitator des Klosters Maria Opferung, zwei Nonnen aus diesem Kloster zum Fassen der Katakombenheiligen Deodatus und Theodora²⁵ in die Benediktinerabtei Rheinau vermittelte. Das Resultat waren zwei reich gekleidete Reliquienskelette, auf vergoldeten, von bestickten Baldachinen bekrönten Sesseln sitzend. Einige Jahre später vertrauten 1696/97 auch die Baarer dem Zuger Frauenkloster ihren hl. Silvan zum Einkleiden an. Und als die dortigen Ratsherren von einem italienischen Hausierer namens Francesco Jaco edle und teure Stoffe für das Gewand des Heiligen erwarben, zogen sie sogar zwei Schwestern aus Zug zur Beratung bei.²⁶

Eine Steigerung der Ausstaffierung bedeuteten silberne Rüstungsteile, die einigen der «Soldaten Christi» über die

textile Kleidung angezogen wurden. Der hl. Deodatus in Rheinau erhielt einen Brustharnisch, der hl. Pius im Kloster Maria Opferung zusätzlich zum Harnisch silbernen Bein- und Armschutz (vgl. Abb. 8), wogegen sich die Stanser Kapuzinerinnen bei ihrem etwa zur gleichen Zeit gefassten hl. Prosper mit einem Brustpanzer begnügten.²⁷ Leider konnten in Maria Opferung an der reichen Rüstung des hl. Pius bis heute keine Goldschmiedemarken festgestellt und auch in den Archivalien der Name des Gold- und Silberschmieds nicht ausfindig gemacht werden. Hingegen wissen wir, dass die aus einem Brustpanzer und Zierraten bestehenden Silberarbeiten für die Figur des hl. Silvan in Baar vom Zuger Goldschmied Hans Georg Ohnsorg angefertigt wurden. Obwohl das dazu erforderliche Silber in der Gemeinde Baar gesammelt worden war, kostete seine Arbeit immer noch gut 445 Gulden, während das Kloster Maria Opferung für die Textilarbeiten, die hauptsächlich Sr. Elisabeth Letter ausführte, etwas mehr als 262 Gulden erhielt.²⁸

Die nicht geringen Kosten für das Fassen veranlassten 1726 den Zuger Stadtrat, die bereits oben erwähnten, von alt Stadtschreiber Heinrich Damian Leonz Zurlauben von einer Romwallfahrt nach Zug mitgebrachten Gebeine der Katakombenheiligen Christina als Geschenk abzulehnen. Erst als Kaplan Beat Jakob Anton Zurlauben, ein Bruder des Stadtschreibers, sich anerbte, die Gebeine auf eigene Kosten einkleiden zu lassen, nahm der Rat das Geschenk dankend an. Da eine leibliche Schwester der beiden Zurlauben, M. Ludovica Genoveva, im Kloster Maria Opferung lebte, dürften die Gebeine höchstwahrscheinlich in diesem Kloster gefasst worden sein. Ihren Platz erhielt die hl. Christina dann auf einem Seitenaltar der St. Oswalds-Kirche.

Weil mit der Zeit Feuchtigkeit und Staub den Knochen und den Textilien zusetzen, wurde häufig eine bevorstehende Hundertjahrfeier der Einführung eines Katakombenheiligen zum Anlass genommen, die Reliquienfigur aufzufrischen. Das Kloster Maria Opferung leistete auch auf diesem Gebiet hervorragende Arbeit. Beim Auffrischen seines hl. Pius 1786 erneuerte es keine Teile der hundert

²⁴ Abgebildet in P. Rupert Amschwand, Bruder Klaus. Ergänzungsband zum Quellenwerk von Robert Durrer. Sarnen 1987, Tafel XXIV.

²⁵ Ein Kupferstich der hl. Theodora. abgebildet bei Achermann 1979 (wie Anm. 20) auf Tafel 7. Beschreibung S. 95–96.

²⁶ C. Müller, Die Reliquien in der Pfarrkirche zu Baar und die Translation des hl. Silvanus in dieselbe 1697. ZNbl. 1903, 26. – Emil Gut, St. Silvan, der Katakombenheilige in Baar. Baarer Heimatbuch 1966/67, 25–33.

²⁷ Abgebildet in Achermann 1997 (wie Anm. 20), Tafel 6.

²⁸ Müller 1903 (wie Anm. 26), 26, und KDM ZG NA. 1, 46.

²⁹ Die Arbeiten wurden von sechs Schwestern und zwei Kapuzinern durchgeführt, von denen der eine einen genauen Bericht verfasste, der durchaus mit heutigen Restaurierungsdokumentationen verglichen werden kann (Klosterarchiv Maria Opferung Zug, M 32.16, «Memoriale»). Eine Zusammenfassung des Inhalts findet sich bei Achermann 1979 (wie Anm. 20), 96–97.

Jahre zuvor geschaffenen Kleidung und Verzierungen, sondern beschränkte sich darauf, die Figur auf sanfte Weise mit Schwamm, Pinseln, Bürstchen und Seifenwasser zu reinigen und den verblassten Stoffen mit Carmin und Saftfarben die frühere Farbintensität zurückzugeben.²⁹ Andere Katakombenheilige erlitten stärkere Eingriffe. Die Haltung des hl. Silvan wurde zur ersten Zentenarfeier 1797 von den Benediktinerinnen im Kloster in der Au bei Einsiedeln, sicher auf Wunsch der Auftraggeber, leicht geändert, indem die Figur mehr auf den links oben schwebenden eucharistischen Kelch ausgerichtet wurde.³⁰ Weit grössere Wandlungen hat der hl. Bonifaz in Neuheim durchgemacht. Die Umgestaltung zu einem stehenden Heiligen erfolgte wohl auf die erste Zentenarfeier der Translation im Jahre 1781, nachdem die 1680 von dem aus Baar stammenden Bruder Leonhard Dossenbach im Kloster Einsiedeln gefassten Gebeine vermutlich noch unanatomisch in einem Schrein arrangiert worden waren. Zur zweiten Jahrhundertfeier 1881 liess man die Figur im Zisterzienserinnenkloster Frauenthal auffrischen, wobei der Mantel und das Wams ersetzt, der Rock entweder mit Stickereien ergänzt oder ganz erneuert wurde. Und dies zu einer Zeit, als die barocken Inszenierungen vielerorts bereits als veraltet und geschmacklich verfehlt abgetadelt wurden. Die hl. Christina wurde 1870 im Zuge der Regotisierung der Kirche St. Oswald «entkleidet» und ihre Gebeine in einen kleinen neutgotischen Schrein gelegt.³¹ Erhalten von der barocken Präsentation hat sich nur das 1727 vom Johannes Brandenberg gemalte Altarbild mit einer Darstellung der Katakombenheiligen als Beschützerin der Stadt Zug.³² Wie alle zu Figuren zusammengestellten heiligen Leiber war auch die hl. Christina nur an ihrem Fest und in der darauf folgenden Woche zu sehen.³³ Nur dann hatten die kostümierten Skelette jeweils ihren theatralischen Auftritt und wurden in Prozessionen mitgetragen. Die übrige Zeit blieben sie hinter dem Altarbild verborgen, das aber mit einer Darstellung des oder der betreffenden Heiligen an ihre ständige Präsenz erinnerte. Diese Anordnung finden wir im Kanton Zug heute einzig noch in der Pfarrkirche St. Martin in Baar, wo

³⁰ Beide Zustände abgebildet in Josef Grünenfelder, Pfarrkirche St. Martin und Beinhauskapelle St. Anna in Baar. Bern 2008 (Schweizerische Kunstmäder GSK), 34 und 36.

³¹ Dieser befindet sich im Unterbau des gotischen Heiligkreuzaltares in der Kirche St. Oswald, der 1870 anstelle des barocken Christina-Altars aufgestellt wurde.

³² S. dazu Rolf Keller et al. (Hg.), Museum in der Burg Zug. Bau, Sammlung, Ausgewählte Objekte. Zug 2002, 66–67, mit Abb.

³³ Darin lebt die mittelalterliche Praxis fort, Reliquiare nur am Heiligfest oder an hohen Feiertagen in der Kirche aufzustellen. In Aachen werden die Reliquien seit der Zeit Karls IV. nur alle sieben Jahre öffentlich gezeigt, der heilige Rock Christi im Dom von Trier wird noch seltener zur Verehrung ausgesetzt. Vor allem in Italien bestand der Brauch, Mariengnadenbilder zeitweise mit Stofftüchern zu verhüllen. Zu den Wurzeln dieses Brauchs in der Antike s. die Dissertation von Brigitte Andrea Sigel, Der Vorhang des Sixtinischen Madonna. Zürich 1977, besonders 32–64.

auf dem südlichsten, dem hl. Silvan geweihten Seitenaltar in einer Nische die bereits oben erwähnte Reliquienfigur kniet, ausserhalb seines Festes verborgen hinter einem Altarbild, das den Heiligen ebenfalls in Anbetung des Altarsakraments darstellt. Die Praxis, den Reliquienheiligen nur an seinem Fest den Gläubigen zur Schau zu stellen, machte dieses zu einem alljährlichen Höhepunkt.



Abb. 8
Kapuzinerinnenkloster Maria Opferung in Zug. Skelettfigur des hl. Pius. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts begann man die Gebeine zu einer Figur zusammenzufügen und kostbar zu kleiden, was den Heiligen, dessen erdichtetes Leben in Predigten und Heiligenspielen erzählt wurde, als reale Person erleben liess. Der hl. Pius im Zuger Kloster wurde 1676–84 mit von den Schwestern bestickten Textilien und einer von einem Gold- und Silberschmied angefertigten silbernen Rüstung bekleidet. Er gehört zu den am reichsten ausstaffierten Katakombenheiligen in der Schweiz.

Kurze Renaissance barocker Frömmigkeit um 1850

Das Überführen von heiligen Leibern aus den Katakomben Roms in die Schweiz setzte nach 1620 ein und dauerte bis um 1790 an. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist eine kurze Zeit lang ein Zurückgreifen auf barocke Frömmigkeitsformen zu beobachten. Damit wollten konservative Geistliche den ihrer Ansicht nach gefährdeten traditionellen Glauben stärken. In der Schweiz waren die Freischarenzüge und der Sonderbund (1845–47) Ausdruck konfessioneller und interkonfessioneller Spannungen. Im Kanton Zug zum Beispiel wurde damals von konservativen Klerikern die Wallfahrt zur Marienhilf-Kirche auf dem Gubel propagiert und auf Initiative des Menzinger Pfarrers Johann Josef Röllin an die dortige Wallfahrtskirche ein Kloster der Ewigen Anbetung angebaut. Pfarrer Röllin war es denn auch, dem sein 1855 an Tuberkulose erkrankter Vikar Adam Fuchs die Gebeine des hl. Knaben Viktor vermachte, die dieser während seines Studiums in Rom erhalten hatte und die laut Authentik von 1847 aus den Kalixtus-Katakomben stammten.¹ Röllin schenkte sie 1854 dem Kapuzinerinnenkloster Maria Opferung. Dieses im Barock für das Verzieren von Reliquienleibern weit über Zug hinaus bekannte Frauenkloster hatte den Schwerpunkt seiner Tätigkeiten, die Herausforderungen der Zeit erkennend, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr auf die Töchterausbildung verlagert.²

Das Zuger Frauenkloster vertraute daher das Fassen, d. h. Ausschmücken der Gebeine sowie das Einkleiden der von Bildhauer Nikolaus Ettlin in Kerns (1830–1915) geschnitzten Figur den Benediktinerinnen im Kloster Allerheiligen in der Au bei Einsiedeln an, welche solche viel Kunsthandsfertigkeit erfordern Arbeiten nach wie vor ausführten.³ Im Reliquienkästchen fanden die Schwestern außer Reliquienstaub sowie einem kleinem Glasgefäß mit eingetrocknetem Blut nur einige wenige Knochen vor. Diese legten sie nach dem Verzieren in an der Holzstatue angebrachte Vertiefungen. Ferner nähten sie Kleid und Mantel, die sie wie den Überzug des Paradebettes reich bestickten. Nach Ansicht der Schwestern in der Au war der Bildhauer viel zu weit gegangen, indem er auch die Stiefelchen und den Lorbeerkrantz geschnitten hatte, welche die Klosterfrauen aus verschiedenen Materialien selber hätten anfertigen wollen.

Am 16. April 1855 begaben sich Pfarrer Röllin, Klosterkaplan Dossenbach⁴ sowie mehrere Klosterfrauen und «Töchter» (vermutlich Lehrschwestern und Institutstöchter) aus Menzingen⁵ ins Kloster in der Au, um den hl. Viktor abzuholen. Dieser wurde zuerst auf den Gubel und erst am Morgen des 18. April nach Zug in die Pfarrkirche St. Michael gebracht, deren Glocken die Ankunft des Heiligen verkündeten. Von dort wurde der heilige Leib in einer feierlichen Prozession ins Kapuzinerinnenkloster Maria Opferung überführt.⁶ Der Weg war mit einem Spalier von Tannen gesäumt und führte durch mit Blumen gebinden und Inschriften verzierte Triumphbögen aus Efeu und Immergrün. Im Zug schritten hinter Kreuz und Fahne weiß gekleidete Mädchen, anschliessend der Kapuzinerkonvent, die beiden Eremiten-

brüder von St. Verena und der Stadtklerus. Vor der mit Girlanden verzierten Tragbahre mit dem heiligen Leib, die von zwei Kapuzinern getragen wurde, streuten vier Mädchen Blumen auf den mit frischem Grün belegten Weg. Dahinter folgten der von sechs weiß gekleideten Mädchen begleitete Stadtpfarrer Johann Jakob Bossard und schliesslich das Volk. Die klausurierten Kapuzinerinnen warteten bei der Klosterpforte, vor der ein Triumphbogen errichtet worden war, und schlossen sich dem Zug an, um zum Festgottesdienst in die Kirche einzuziehen.

Die Reliquienfigur des hl. Viktor erhielt in der kurz zuvor 1852/53 neu ausgestatteten Klosterkirche auf dem Herz-Jesu-Altar ihren Platz.⁷ Die ihr verliehene Haltung als liegender «Schläfer» und das kostbar bestickte Gewand stehen noch in der Tradition der barocken Katakombeheiligen. Auch in der Translationsfeier lebte barocke Festfreude fort. Zurückholen liess sich die vergangene Epoche jedoch nicht. Der Anblick eines Skeletts entsprach nicht mehr dem Zeitgeschmack. Die letzten Leiber, die sie unlängst gefasst hätten, schrieb die Frau Mutter in der Au nach Zug, stellten keine toten Körper mehr dar, sondern lebende Menschen, was passender und schöner sei.⁸ So liegt der junge Märtyrer Viktor als edle Figur, den Blick zum Himmel erhoben, auf seinem Paradebett.



Der Märtyrerknabe Viktor im Kapuzinerinnenkloster Maria Opferung in Zug stammt aus einer Zeit, als konservative Geistliche um 1850 zur Stärkung des Glaubens ein Wiederaufleben barocker Frömmigkeit anstrebten. Die geschnitzte Figur, welcher die aus Rom stammenden Gebeine eingefügt wurden, entspricht dem im Barock für Katakombeheiligen beliebten Typus des «Schläfers». Eine Skelettfigur mit verzierten, gut sichtbaren Knochen wird im 19. Jahrhundert aber nicht mehr als erbaulich empfunden, vielmehr soll die Figur nun jung und schön aussehen.

¹ Klosterarchiv Maria Opferung Zug, M 31.1, Authentik vom 21. Dezember 1847, laut welcher die Gebeine am 22. Mai 1845 ausgegraben wurden; s. auch M 31.5, Authentik nach der Öffnung des Reliquienkästchens in Einsiedeln, ausgestellt am Fest des hl. Meinrad von P. Maurus Lüthold.

² Die Zuger Kapuzinerinnen führten seit 1657 die städtische Mädchenschule und von 1802 an ein Töchterpensionat. Als im Kanton Zug mit dem Schulgesetz von 1849 Sekundar- und Repetterschulen eingeführt wurden, erweiterte das Kloster sein Angebot entsprechend und liess 1861–63 ein neues Schulhaus erstellen. – S. dazu Sabina Neumayer, «Gerne dem wahren Fortschritt gefolgt». Schwestergemeinschaften des Kantons Zug im Dienste höherer Töchterausbildung: Maria Opferung in Zug, Institut Menzingen, Heilig Kreuz in Cham. Tugium 19, 2003, 61–88.

³ S. dazu Klosterarchiv Maria Opferung Zug, M 31.2, M 31.3, M 31.4, M 31.6 und M 31.7, Korrespondenz zwischen dem Kloster Maria Opferung und dem Kloster in der Au, Trachs-lau.

⁴ Klosterarchiv Maria Opferung Zug, M 31.9.

⁵ Klosterarchiv Maria Opferung Zug, M 31.6.

⁶ Klosterarchiv Maria Opferung Zug, M 31.8 (Feierliche Übertragung eines heiligen Leibes. In: Der Katholik in der Schweiz, Schloss Buonas, Nr. 18, vom 3. Mai 1855); M 31.9 (Manuskript zur Translation); M 31.10 (Abschrift eines Artikels über die Translation, erschienen in der Schweizerischen Kirchenzeitschrift Nr. 17 vom 28. April 1855). Die Berichte über die Translation variieren in den Details und sind im vorliegenden Text zu einer Gesamtdarstellung zusammengefasst.

⁷ Seit der Modernisierung der Klosterkirche in den 1960er Jahren wird sie in der Klausur aufbewahrt.

⁸ Klosterarchiv Maria Opferung Zug, M 31.2, Brief der Frau Mutter vom Kloster in der Au an die Frau Mutter in Zug vom 22. Mai 1854.

Die Kirche als Schauplatz des Heilsgeschehens

Die Kirche ist vor allem der Raum für die Heilige Messe, die hohen biblischen Feste und die Heiligenfeste. Der Vorliebe des Barock für das Theatralische entsprechend gab es Prachtvolles, Ergreifendes und Entzückendes zu schauen. Dem Auge wurde viel geboten. Für die Eucharistiefeier zogen die Priester Gewänder aus kostbaren Stoffen an, die auch für vornehme weltliche Kleider verwendet wurden. Ein Kelchvelum im Besitz der Katholischen Kirchgemeinde Zug wurde sogar aus dem gleichen französischen Stoff angefertigt wie der Krönungsornat, den Adolf Friedrich 1751 anlässlich seiner Krönung zum König von Schweden in Paris trug.³⁴ Von grosser Wirkung waren die an hohen Festen getragenen Ornate, die sich aus einem Pluviale (Chormantel), zwei Dalmatiken (Levitenröcken) und einer Kasel zusammensetzten. Da die Priester in Richtung Hochaltar zelebrierten und somit dem Volk den Rücken zukehrten, kamen die Muster und die Farben der Stoffe wie auch erst recht die Stickereien und Applikationen in Gold und Silber oder die bunten Seidenstickereien am Rückenteil voll zur Geltung. Eine besonders bedeutungsträchtige Applikation ist die Schutzmantelmadonna auf dem sogenannten Morea-Messgewand in der Pfarrkirche St. Martin in Altdorf. Sie soll von der Regimentsfahne stammen, welche vom missglückten Morea-Feldzug gegen die Türken 1688 zurückgebracht wurde. Oberst Jost Anton Schmid von Uri liess die Kasel zum Gedenken an seine beiden gefallenen Söhne und die anderen gestorbenen Soldaten anfertigen.³⁵ Viele der kostbaren liturgischen Gewänder gelangten als Schenkungen in die Kirchen und zeigen wie das Schmid'sche Messgewand am unteren Rand des Rückteils das Wappen des Stifters. An Reichtum nicht zu übertreffen waren die sogenannten Goldornate, von denen die Pfarrkirche St. Martin in Altdorf im 17. Jahrhundert gleich zwei erhielt. Den einen stiftete der Herzog von Savoyen, der 1668 auch einen Ornat nach Zug sowie 1670 weitere in die Kirchen von Sarnen, Kerns und Oberägeri schenkte.³⁶ Der andere wurde der Kirche von Sebastian Heinrich Crivelli, Oberst und königlicher Dolmetsch in Spanien geschenkt.³⁷ Auffallend ist der für beide Ornate gewählte goldene Stoff. Sollte damit auf den Reichtum hingewiesen werden, den die Fremden Dienste den katholischen eidgenössischen Orten brachten?

Die textile liturgische Ausstattung beschränkte sich aber nicht auf die Gewänder. Die Altäre wurden mit Stoffante-

³⁴ Den Hinweis verdanke ich Robert Ludwig Suter (gestorben 1995), dem ehemaligen Stiftskustos in Beromünster.

³⁵ Gasser 2001 (wie Anm. 15), 164–165 und Abb. 26.

³⁶ Zu Altdorf s. Gasser 2001 (wie Anm. 15), 172–173, Abb. 135. – Zu Zug s. KDM ZG 2, 108, zu Oberägeri KDM ZG 1, 276.

³⁷ Gasser 2001 (wie Anm. 15), 173 und Abb. 130. Beide Goldornate befinden sich heute als Deposita im Historischen Museum Altdorf.

³⁸ Reinle 1953 (wie Anm. 21), 386 und Abb. 298.

³⁹ Robert Ludwig Suter, Die Altarornate des Stiftes Beromünster. ZAK 30, 1973, 5–25.



Abb. 9

Stiftskirche Beromünster, Altarornat. Im Barock gehörten – sofern genügend Mittel – vorhanden waren, zum Festtagsornat außer den liturgischen Gewändern für die Geistlichen auch reiche Stoffdekorationen für den Hochaltar und die Chorwände.

pendien geschmückt, die in Frauenklöstern mit dem Stifterwappen und zum Teil sogar mit bildlichen Darstellungen bestickt wurden. So stellt zum Beispiel eines von mehreren im ehemaligen Ursulinenkloster Maria Hilf in Luzern vorhandenen Antependien die Legende der hl. Ursula und ihrer 11 000 Jungfrauen dar.³⁸ Hier haben sich auch Behänge zum Auskleiden von Chor, Hochaltar und Wänden erhalten. Einen reichen Bestand an Garnituren besitzt die Stiftskirche Beromünster, wo sie bis in die Gegenwart Verwendung finden. Für das Einkleiden des Hochaltars an Sonn- und Feiertagen mit Seidenstoffen in der entsprechenden liturgischen Farbe braucht es außer dem Antependium zwei Leuchterbankdraperien sowie einen Umhang für den Tabernakel (Abb. 9). An den Festtagen werden zusätzlich die Chorwände und Durchgänge seitlich des Hochaltars mit Stoffbahnen dekoriert.³⁹

Aber nicht nur Feste, sondern auch Trauermessen wurden eindrücklich gestaltet. Die Priester trugen schwarze liturgische Gewänder, und ein schwarzes Bahrtuch mit aus hellem Stoff applizierten Totenschädeln und Gebeinen als Zeichen der Vergänglichkeit sowie einem Kreuz als Symbol für Tod und Auferstehung bedeckte den Sarg. Geschnitzte Schädel, die an Beinhäuser gemahnen, kommen auch an den schwarz gestrichenen Gehäusen der Kerzenstangen vor, die von der Zuger Lukasbruderschaft bei der Beerdigung eines ihrer Mitglieder mitgetragen wurden (Abb. 10). Ob in Zug bedeutende Familien wie die Zurlauben Trauerfeiern mit höfischen Elementen bereicherten, ist bis jetzt nicht bekannt, aber durchaus denkbar (vgl. unten S. 173).



Abb. 10

Museum Burg Zug, Ausstellung «Styling im Barock». Auf der Abbildung sind u. a. die Laternen zu sehen, welche von der Zuger Lukasbruderschaft im Begräbniszug zu Ehren eines verstorbenen Mitglieds mitgeführt wurden. Totenfeiern wurden von der Farbe Schwarz dominiert. Die von den Priestern getragenen liturgischen Gewänder und das Bahrtuch sind aus schwarzem Stoff angefertigt, die Totenleuchter und Totenlaternen schwarz gestrichen. Hinzu kommen todesbezogene Symbole wie Gebeine und Totenschädel.

Für hochgestellte Persönlichkeiten wurde in der Kirche ein «Castrum doloris», ein überdachtes hölzernes Trauergerüst, aufgestellt. Es wies auf die Bedeutung des Verstorbenen hin und war bei Päpsten, Kaisern und Königen entsprechend prunkvoll dekoriert. Nicht immer wurde darin der Sarg mit dem Leichnam aufgestellt, sondern oft wurde eine Scheinaufbahrung gestaltet, da das Trauergerüst über die Beerdigung hinaus stehenbleiben konnte. Im ehemaligen Zisterzienserkloster St. Urban (Kanton Luzern) haben sich Teile eines «Trauerlagers» aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert erhalten, nämlich ein Sarkophag und vier Obelisken.⁴⁰

Die Feste im Verlauf des Kirchenjahres wurden den Gläubigen nicht nur in Predigten, sondern mit Hilfe temporär gezeigter Darstellungen und damit verbundenen Andachten nähergebracht. Die vielfigurigen Weihnachtskrippen nördlich der Alpen gehen auf die Jesuiten zurück. Diese liessen, inspiriert von italienischen und franziskanischen Krippen, 1563 in Prag und 1601 in Altötting, 1607 in München und 1608 in Innsbruck die ersten grossen Krippen aufstellen. In München sollen die Figuren lebengross gewesen sein. Laut schriftlichen Quellen schafften sich die Luzerner Jesuiten 1638/39 eine neue Krippe an, woraus geschlossen werden darf, dass bereits vorher eine existierte.⁴¹ Viele der Figuren wurden von Luzerner Patrizierinnen gestiftet, ebenso kostbare Stoffe, die die Stifterinnen zum Teil selber verarbeiteten. Die Krippe wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein erweitert, zum Teil mit Hilfe der den Jesuiten nahe stehenden Luzerner Ursulinen, die sich auf das Anfertigen von Wachsköpfen und das Verarbeiten und Besticken von

Textilien verstanden. Gerade in Luzern lässt sich nachweisen, wie der Brauch von den Jesuiten- auf die Pfarrkirchen überging. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts besass bereits auch die Luzerner Hofkirche eine grosse Krippe. Eine systematische Quellenforschung hinsichtlich barocker Krippen in der Innerschweiz ist noch nicht erfolgt – auch nicht für den Kanton Zug.

Sinn und Zweck solcher Krippen war, den Gläubigen die Gelegenheit zu geben, der Geburt Christi gewissermassen selber beizuwohnen. Die zeitgenössische Kleidung der Figuren versetzte das historische Ereignis in die Gegenwart. Köpfe, Hände und Füsse wurden aus Holz geschnitten oder aus Wachs gegossen, zum Teil auch bossiert. Die Körper sind ähnlich wie die weiter oben beschriebenen Marienbekleidungspuppen gestaltet. Sie bestehen aus einfach geformten Holzteilen mit Kugelgelenken an den Gliedern oder sind ganze Gliederpuppen. Ebenso verbreitet ist ein Drahtgerüst, das mit Leinenstreifen umwickelt⁴² oder um das ein Rosshaarbalg aufgebaut wurde. Nur ein kleiner Teil dieser Krippen hat – spätestens nach 1800 ausser Mode gekommen und mit der Zeit schadhaft geworden – bis in unsere Zeit überlebt. Einige mit Figuren von eher kleinerem Format befinden sich heute noch in Frauenklöstern, wie die von den Benediktinerinnen selber angefertigte Krippe in Hermetschwil (Kanton Aargau) oder diejenige im appenzellischen Kapuzinerinnenkloster Wonnenstein, deren Figuren von einem Laienbruder des Klosters St. Gallen geschaffen wurden. Mehrere Krippen sind erhalten geblieben, weil sie in einem Museum Aufnahme gefunden haben, so die zwei Krippen im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich aus dem Frauenkloster St. Anna in Luzern beziehungsweise aus Nesslau (Kanton St. Gallen), eine Krippe aus St. Gallenkappel im Historischen Museum St. Gallen, ferner Krippenfiguren aus Unterschächen im Historischen Museum Altdorf sowie aus einer unbekannten Kirche im Historischen Museum Luzern. Eine um 1750 enstandene, heute noch sechzig Figuren umfassende Krippe aus dem Frauenkloster St. Joseph in Solothurn gelangte 1914 auf Umwegen in die Sammlung des dortigen Museums, wo sie die Bezeichnung «Ambassadorenkrippe» erhielt. 2005 wurde sie erstmals in der Solothurner Jesuitenkirche aufgestellt.⁴³ Eine Seltenheit ist es, wenn wie in Oberägeri eine Weihnachtskrippe ohne Unterbruch in einer Pfarrkirche

⁴⁰ S. dazu Sankt Urban 1194–1994. Ein ehemaliges Zisterzienserkloster. Bern 1994, 69, Abb. 95.

⁴¹ Mehr dazu bei Josef Brülisauer, Weihnachtskrippen im Kanton Luzern. Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern 6, 1988, 4–5.

⁴² S. dazu Brülisauer 1988 (wie Anm. 41), 4, Abb. 3.

⁴³ 1929–52 war ein Teil der Figuren im heutigen Kunsthaus, 1952–2005 im Museum Blumenstein ausgestellt. S. dazu Erich Weber, Die Geschichte der Solothurner «Ambassadorenkrippe». www.museumblumenstein.ch/.../geschichte_ambassadorenkrippe.pdf (abgerufen am 19. Juli 2010). – Erich Weber, Die Solothurner «Ambassadorenkrippe». Das barocke Kleinod kann wieder vereint gezeigt werden. www.museumblumenstein.ch/.../spenderliste_ambassadorenkrippe.pdf (abgerufen am 19. Juli 2010).

verblieben ist. Hier haben sich neun 66–86 cm hohe Figuren einer ursprünglich umfangreicher Barockkrippe erhalten (Abb. 11). Ihr Schöpfer ist Sigmund Heinrich, der Bauleiter der Marienkirche Unterägeri, der von 1701 bis 1727 daran arbeitete.⁴⁴ Die Köpfe und Hände sind fein geschnitten und farbig gefasst, die Glieder roh. 1977 wurden die Figuren restauriert und von den Dominikanerinnen im Kloster St. Peter am Bach in Schwyz neu eingekleidet, wofür sie zum Teil Paramentenstoffe aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert verwendeten. Als die alten Gewänder entfernt wurden, entpuppte sich der hl. Josef als ein spätgotischer Auferstehungschristus, der für die Krippe zweitverwendet worden war.⁴⁵ Von der in den Quellen erwähnten Krippenkulisse ist, wie üblich, nichts mehr vorhanden.

Eine dem verfeinerten Stil des späteren 18. Jahrhundert entsprechende Weihnachtsdekorlation schaffte sich das Stift Beromünster an, nämlich eine im Kloster Hermetschwil angefertigte Kastenkrippe mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige sowie mehrere kleine Kästchen mit einer Jesuskindfigur, die an den Altarkreuzen befestigt wurden.

⁴⁴ KDM ZG NA. 1, 274 sowie 443, Anm. 113 (mit Quellenangabe) und 114.

⁴⁵ KDM ZG NA. 2, 273.

⁴⁶ Vgl. dazu Peter Kern, Heiliggräber im Bistum St. Gallen, Basel 1993 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 75), 73, wo der Aufbau des Heiliggrabs in der Pfarrkirche Sargans Schritt für Schritt erklärt wird. – Zu den Heiliggrabkulissen allgemein s. Andrea Feuchtmayr, Kulissenheiliggräber im Barock. Entstehungsgeschichte und Typologie. München 1989 (Schriften aus dem Institut für Kunsts geschichte der Universität München).

⁴⁷ Die Verdunkelung wird in einem Bericht von 1764 über das Heiliggrab in Gähwil SG erwähnt, zitiert bei Kern 1993 (wie Anm. 46), 45–47.



Abb. 11
Krippenfiguren in zeitgenössischen Kleidern versetzen die Geburt Christi in die Gegenwart und luden so zur direkten Teilnahme am Weihnachtsgeschehen ein. 1 Pfarrkirche Oberägeri, Mohrenkönig aus der Krippe, von Sigmund Heinrich, 1701–27. Kleider 1977 zum Teil unter Verwendung alter Stoffe erneuert. Höhe 85 cm. 2 Die grösstenteils entkleidete Figur zeigt die Gliederpuppen-Konstruktion, die das Anziehen der Gewänder erleichterte.

Die stärkste Veränderung erfuhr der Kirchenraum in der Karwoche. Am Gründonnerstag wurde jeweils eine Heiliggrabkulisse aufgestellt, die die ganze Chorbreite einnahm und den Hochaltar verdeckte. Solche Heiliggräber bestehen – wie Theaterbühnenbilder – aus mehreren gestaffelten Kulissen aus Holz oder Leinwand, die verzapft, verkeilt und verzapft werden. Mittels perspektivischer Illusionsmalerei wird ein dreidimensional erscheinender Scheinraum geschaffen. Die Grundform setzt sich aus einem höheren Mittelteil und zwei diesen flankierenden Nebenteilen zusammen. Der Malereien am Mittelteil zeigen unter dem Altar einen Grabchristus und über dem Altar eine von Wolken und Strahlen umrahmte Expositionsnische für die Monstranz. Grabwächter, biblische Gestalten oder Szenen – vorzugsweise aus der Passion – steigern das Theatererlebnis. Oft wird die Kulisse mit aufgestellten oder aufgesteckten ausgesägten Figuren bereichert. Für den Auf- und Abbau brauchte es etliche Stunden und mehrere Männer, darunter mindestens einen kundigen Schreiner.⁴⁶ Besondere Sorgfalt verlangte der Umgang mit den mit gefärbtem Wasser gefüllten Glaskugeln, die am Grab und um die Expositionsnische platziert und von hinten mittels Öllämpchen zum Leuchten gebracht wurden. Zur künstlichen Beleuchtung gehörten auch Ölampeln und Schmalzlichter. Durch das Verdunkeln der Fenster mittels Läden und Tüchern wurde eine besonders mystische Atmosphäre geschaffen.⁴⁷

Neu war im Barock, wie bei manchen andern Frömmigkeitsbräuchen, nicht die Verehrung des Heiliggrabs an und für sich, sondern die Verschiebung der Schwerpunktsetzung vom Grab hin zur Hostie in der Monstranz. Im

Mittelalter wurden als Erinnerung an eine Pilgerfahrt nach Jerusalem oder als Ersatz dafür Nachbildungen des Grabs Christi (Mausoleum) oder der Grabeskirche (ein Rundbau) erstellt, wobei es sich mehr um kultische als formal authentische Nachbildungen handelte.⁴⁸ Die Heiliggrab-Rotunde aus der Mitte des 12. Jahrhunderts in der Kirche S. Stefano in Bologna, das etwa gleichzeitige Heiliggrab in der Kapuzinerkirche von Eichstätt oder das gotische aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in Konstanz gehören zu den bekanntesten Beispielen. Von Konstanz wie auch von einigen anderen Heiliggräbern ist bezeugt, dass in ihnen die liturgisch-dramatische Osterfeier stattfand. Daneben wurden im Mittelalter auch grossfigurige freiplastische Heiliggrabgruppen geschaffen, die den Leichnam Christi, die Frauen am Grabe und Wächter darstellen. Bei einem Teil von ihnen – wie etwa bei derjenigen im Freiburger Münster (um 1330) – ist in die Brust Christi eine verschliessbare Öffnung eingelassen, in welche in der Karwoche die Hostie gelegt werden konnte.⁴⁹ Hinsichtlich der nur temporären Verwendung stehen jedoch die Heiliggrabtruhen, die für die Osterliturgie angefertigt wurden, den barocken Heiliggrabkulissen näher. In sie wurden am Karfreitag nach der Kreuzabnahme eine geschnitzte Figur des toten Christus oder ein Kruzifix mit beweglichen Armen und eine Hostie gelegt. Am Ostersonntag zeigte man den Gläubigen dann das leere Grab. Von Geistlichen gesungene, in die Liturgie eingebaute Texte verkündeten das Ostergeschehen. Aus diesen Texten heraus entwickelten sich die volkstümlichen Osterspiele. Von den einst wohl zahlreichen, heute aber nur in wenigen Exemplaren vorhandenen bemalten hölzernen Heiliggrabtruhen befindet sich eine aus der Zeit um 1430 im Museum Burg Zug.⁵⁰ Nach der Reformation wurde zur Bekämpfung und Widerlegung der reformatorischen Abendmahlslehre die Hostie in den Vordergrund gerückt.⁵¹ In Italien führte die Kirche das Vierzigstündige Gebet vor einer in der Kirche aufgestellten Monstranz ein.⁵² Diese wurde seit Anfang des 17. Jahrhunderts vor grossen Schaugerüsten aufgestellt, die meist den ganzen Chor ausfüllten und deren illusionistische Malerei eine nicht vorhandene Raumtiefe vortäuschte.⁵³ Zum Teil wurde die Scheinarchitektur mit biblischen Szenen kombiniert. Die Ähnlichkeit zu den rund achtzig Jahren später bildlich fassbaren und vor allem im Alpenraum anzutreffenden Kulissenheiliggräbern

⁴⁸ S. dazu Adolf Reinle, Zeichensprache der Architektur. Zürich und München 1976, 127–131. – Adolf Reinle, Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Darmstadt 1988, 228 f.

⁴⁹ Feuchtmayr 1989 (wie Anm. 46), 8.

⁵⁰ Sie ist eine Dauerleihgabe der Pfarrei Baar und stammt mit einiger Wahrscheinlichkeit aus dem in der Reformation aufgehobenen Kloster Kappel am Albis.

⁵¹ Nach Reinle 1988 (wie Anm. 48), 237, zeigt sich eine visuelle Trennung zwischen Grabchristus und Hostie bereits bei einer Gruppe oberrheinischer Sakramentshäuschen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo sich unterhalb der Mauernische für die Hostie eine weitere, querrechteckige Nische für die Aufnahme des Grabs Christi befindet.



Abb. 12

Pfarrkirche in Risch, Heiliggrab, gemalt 1755 von Carl Joseph Speck d. Ä., probeweise Aufstellung 1978. Die Kulissenheiligräber verwandelten den Kirchenraum im Verlauf des Kirchenjahres am stärksten. Sie nahmen die ganze Chorbreite ein und vermittelten durch perspektivische Architekturmalerie den Eindruck eines tiefen Raumes, an dessen Rückwand unten der Grabchristus und darüber vor einer Strahlenglorie die Monstranz mit dem Allerheiligsten zu sehen war.

ist auffallend. Ein Zusammenhang besteht auch darin, dass sowohl die Verbreitung der Karwochenkulissen wie auch der Vierzig-Stunden-Gebet-Hintergründe durch die Jesuiten gefördert wurde. Dieser Orden, der sich ebenso sehr dem geistlichen Theater widmete und somit eine grosse Bühnenbilderfahrung besass, dürfte die Gestaltung der Kulissenheiligräber wesentlich beeinflusst haben.⁵⁴ Die von einer Strahlenglorie umgebene Monstranz über dem Grabchristus ins Zentrum zu setzen, entsprach dem jesuitischen Anliegen, die Lehre der Eucharistie zu festigen und in einer glanzvollen Präsentation das Allerheiligste zu verherrlichen.

⁵² Das Allerheiligste (geweihte Hostie) wurde vierzig Stunden lang in einer Monstranz zur Anbetung ausgesetzt. Eingeführt wurde dieses Gebet zuerst 1527 in Mailand und Vicenza, 1553 durch die Jesuiten in Rom und später auch nördlich der Alpen. Seine Länge erinnert an die vierzig Stunden dauernde Grabesruhe Christi, abgehalten wurde es jeweils als Sühnegebet während der Fastnachtszeit.

⁵³ Quarant'or-Dekoration genannt. S. dazu Feuchtmayr 1989 (wie Anm. 46), 28–30 und Abb. 25 (Rom, S. Lorenzo in Damaso), sowie Abb. 41 und 42 (Rom, Kirche Il Gesù).

⁵⁴ Laut Feuchtmayr 1989 (wie Anm. 46), 24–25, entwarfen Hofkünstler sowohl Bühnenbilder als auch Kulissenheiligräber.

⁵⁵ Nach KDM ZG NA. 2, 368, anlässlich einer Renovation 1868 teilweise übermalt.

Im Kanton Zug haben sich zwei barocke Heiliggräber erhalten. Das eine wurde 1775 von Carl Josef Speck d. Ä. für die Pfarrkirche in Risch gemalt und setzt sich aus sieben Ebenen zusammen (Abb. 12).⁵⁵ Hinter einem Triumphbogen öffnet sich eine Halle mit perspektivischer Verkürzung. Auf mehrere hintereinander gestaffelte Kulissen sind Gurtbögen tragende Wandpilaster gemalt, die den Blick nach hinten zum Grabchristus und zu dem sichtbar bleibenden Altartabernakel führen. Auf den diesen umrahmenden zwei hintersten Kulissen sind Engelsköpfe in Wolken bzw. zwei Anbetungsgel gemalt. Seitlich der Ehrenpforte halten zwei Soldaten Grabwache. Auf einer Art Attikageschoss führen zwei symmetrisch angelegte, geschwungene Treppenläufe mit Balustraden hinauf zu einer Abendmahlsdarstellung im Scheitel. Von den beiden Männern am Anfang der Treppen schaut der eine hinunter zu den Leuten, während der andere hinauf zum Letzten Abendmahl weist, wodurch der Blick der Betrachter nach oben geführt wird. Das andere noch vorhandene Heiliggrab wird im Estrich der Kapelle St. Nikolaus in Zug-Oberwil aufbewahrt. Carl Josef Speck malte es ein Jahr vor demjenigen für Risch. Es besteht aus weniger Kulissenebenen, und weist daher eine bescheidenere Tiefenwirkung auf, soweit sich dies aufgrund von Fotos, die 1976 anlässlich einer provisorischen Aufstellung von der Kantonalen Denkmalpflege gemacht wurden, beurteilen lässt. Zwei Säulenpaare verleihen dem illusionistischen Raum nach hinten Tiefe. Im Aufzug erscheint Gottvater zwischen Engeln, die wie die vor den Säulen stehenden Engelsgestalten von einer nazarenischen Überarbeitung stammen.⁵⁶

Im barocken Zug wurden bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Heiliggräber in der Pfarrkirche St. Michael und in der Kirche St. Oswald aufgesucht, wie Fritz Dommann aufgrund von schriftlichen Quellen belegt.⁵⁷ 1678 wurde ein neues Heiliggrab in die Oswaldskirche und 1679 ein neues in die Zuger Kapuzinerkirche gestiftet.⁵⁸ Dass es sich bei den Heiliggräbern vor 1700 bereits um Kulissenkonstruktionen handelte, ist nicht anzunehmen. Vermutet werden darf die Wahl dieses Typus' dagegen 1724/25 beim Auftrag an den Zuger Barockmaler Johannes Brandenberg, ein Heiliggrab für die Kirche St. Michael anzufertigen.⁵⁹ In den dazu vorhandenen schriftlichen Quellen, die vor allem die Finanzierung betreffen, sind Schreiner aufgeführt, und es ist auch von einem Modell und an zwei Stellen von «Bogen» die Rede. Ungefähr zur gleichen Zeit erhielt die Pfarrkirche in Rapperswil 1722 ein nach

⁵⁶ Nach Xaver Zwyssig, Das Oberwiler Heiliggrab, dorfzytig oberwil, Nr. 2/2000, kann es sich bei dem 1893 in den Zuger Nachrichten erwähnten neuen Heiliggrab von Dekorationsmaler Karl Kraft-Mayr, der erst vor Kurzem nach Oberwil übersiedelt war, um ein Mustergrab handeln, das dieser zu Reklamezwecken zur Verfügung stellte. Eine Überarbeitung erfolgte wahrscheinlich erst 1901 (durch Gustav Dahme, den Nachfolger des 1900 verstorbenen Kraft?), da sich aus diesem Jahr eine Notiz erhalten hat, das Heiliggrab solle an die aktuelle Kirchenausstattung angepasst werden.

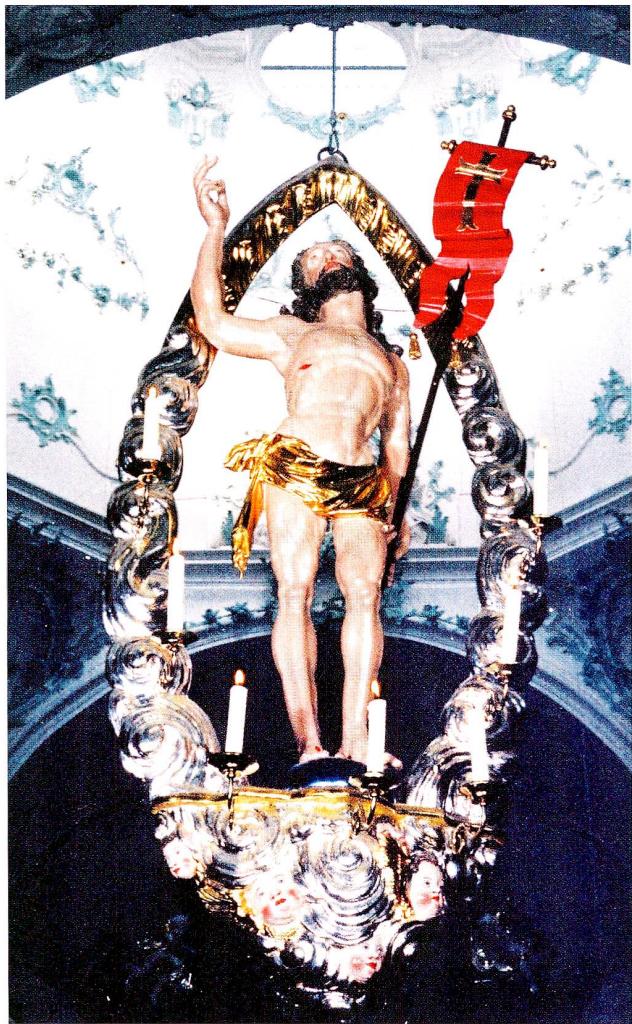


Abb. 13

Am Fest Christi Himmelfahrt (Auffahrt) wurde eine von einer Wolkenaureole und brennenden Kerzen umgebene Figur des Auferstandenen emporgezogen. Durch eine Öffnung im Kirchengewölbe entwand sie in den «Himmel» (in Wirklichkeit in den Kirchenestrich). Die Abbildung zeigt das Hinaufziehen des Auferstehungschristus während der Feier im Stift Beromünster, wo der Brauch heute noch geübt wird.

dem Bühnenbildprinzip konstruiertes Heiliggrab, das heute noch erhalten ist. Eine starke Verbreitung fanden die Kulissenheiligräber auf schweizerischem Gebiet in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1756 malten Karl Oswald Muos und 1773 Carl Joseph Speck Heiligräber für die Kirche St. Oswald; das erstere war vermutlich, das letztere mit Sicherheit ein Kulissenheiliggrab.⁶⁰ Da die Gräber in einem Abstand von nicht einmal zwanzig Jahren aufeinander folgten, könnte Speck das bereits bestehende aktualisiert haben.

⁵⁷ Fritz Dommann, Der Einfluss des Konzils von Trient auf die Reform der Seelsorge und des religiösen Lebens in Zug im 16. und 17. Jahrhunderts. Stans 1966 (Beiheft 9 zum Geschichtsfreund), 381, Anm. 19.

⁵⁸ Dommann 1966 (wie Anm. 57), 381, Anm. 19.

⁵⁹ Georg Carlen, Der Zuger Barockmaler Johannes Brandenberg 1661–1729. Zug 1977, 196, QT c 30.

⁶⁰ Archiv der Katholischen Kirchgemeinde Zug, B 20/0307, Kirche St. Oswald und Wickart'sche Paramentenstiftung, darin Erwähnung der Heiligräber von 1756 und 1773.

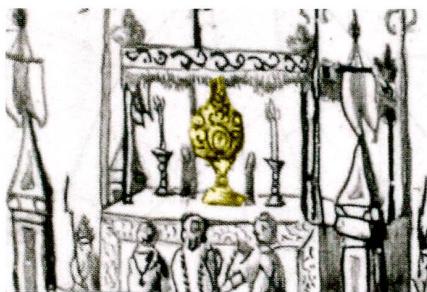
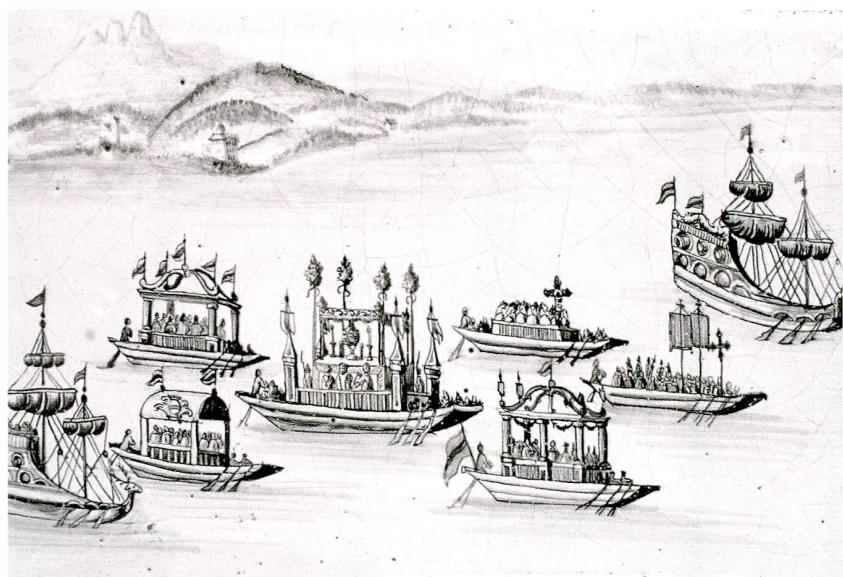


Abb. 14
Fronleichnamsprozession in Zug, Wegstück auf dem See. Ofenkachel aus dem Hotel Löwen in Zug, zweite Hälfte 18. Jahrhundert. Die Landschaft ist nach der Natur gemalt, die für hiesige Verhältnisse allzu elegante «Flotte» dagegen sicherlich nach einer druckgrafischen Vorlage. Der Ausschnitt (oben) zeigt die Monstranz auf dem Hauptschiff. (Museum Burg Zug)



siert haben. Noch 1812 entwirft der Zuger Maler und ehemalige päpstliche Gardist Johann Kaspar Moos ein Kulissenheiligrab, ohne dass aber Auftraggeber oder die Kirche, für die es bestimmt war, bekannt sind.⁶¹ Von den oben erwähnten einstigen stadtzugerischen Heiliggräbern haben nur einige wenige ausgesägte Figuren aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Entsorgen der ausser Mode gekommenen Kulissenheiligräber überlebt.⁶² Darunter befindet sich ein ausgesägter Engel mit Rauchfass, der auf der Rückseite die Signatur von Carl Joseph Speck und die Jahreszahl 1775 trägt. Laut Josef Grünenfelder finden sich Teile barocker Heiligräber auch in Cham, Unterägeri und Menzingen.⁶³ Als einziges wird in der Innerschweiz heute noch in der Karwoche das um 1775 von Josef Ignaz Weiss gemalte Heiliggrab in der Stiftskirche Beromünster aufgestellt.⁶⁴

Von einigen Kulissenheiligräbern ist bekannt, dass während der Auferstehungsfeier eine ausgesägte Figur des auferstandenen Christus emporgezogen wurde.⁶⁵ Jede Kirche besass einen plastischen Auferstehungskristus, der von Ostern bis Auffahrt in der Regel auf dem Tabernakel stand. Am Tag Christi Himmelfahrt wurde er in eine mit brennenden Kerzen bestückte Wolkenaureole gestellt und unter Gesang, Orgelmusik und Glockengeläute feierlich durch eine Öffnung im Kirchengewölbe hinaufgezogen,

womit er den Blicken der Gläubigen entchwand – er war im Himmel. Das Aufzugsseil wurde auf dem Kirchenestrich mit einer Winde oder einem Tretrad betätigt. War die Figur oben angelangt, bestand in Zug in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Brauch, aus der Gewölbeöffnung Nüsse als himmlische Gaben hinunterzuschütten, was vor allem den Kindern gefiel, dem Bischof von Konstanz jedoch missfiel. 1648 verbot er den Brauch.⁶⁶ Noch heute wird in den Pfarrkirchen Schwyz und Hitzkirch, in der Stiftskirche Beromünster (Abb. 13) und in der Luzerner Hofkirche am Auffahrtstag ein Auferstehungskristus emporgezogen. So barock uns dieses «Heilige Theater» auch scheint: Der Brauch lässt sich bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen. Und manche mittelalterliche Statue des Auferstandenen wurde auf ihrer Reise in den Himmel sogar von Engelsfiguren begleitet.⁶⁷

Wenig religiöses Brauchtum ist vom Pfingstfest bekannt. Der einzige Hinweis stammt aus Beromünster, wo jeweils in der Stiftskirche beim Absingen des Hymnus «Veni, sancte spiritus» der Sigrist durch die runde Öffnung im Gewölbe eine holzgeschnitzte Heiliggeisttaube, von einem Strahlenkranz und sieben brennenden Kerzen umrahmt, an einem dünnen Draht langsam in den Chor hinuntergleiten liess – als ein sichtbares Zeichen der Herabkunft des Heiligen Geistes.⁶⁸

⁶¹ Die aus dem Handel erworbene aquarellierte Federzeichnung, signiert und datiert «Moos del./1812», ist seit 1995 im Museum Burg Zug.

⁶² Im Besitz der Katholischen Kirchengemeinde Zug. Laut Auskunft von Architekt Artur Schwerzmann (gestorben 1996) wurde anlässlich der Restaurierung der Kirche St. Oswald 1962 der Estrich geräumt und vieles – darunter auch Heiliggrabeile – nach unten geworfen. Herr Walser, der damals in der Bauhütte sein Atelier hatte, soll einen Teil als Brennholz verwendet werden.

⁶³ KDM ZG NA, 2, 540 f., Anm. 157.

⁶⁴ Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Band IV: Das Amt Sursee. Basel 1956, 71, Abb. 58.

⁶⁵ Kern 1993 (wie Anm. 46), 43.

⁶⁶ Dommann 1966 (wie Anm. 57), 382.

⁶⁷ Reinle 1988 (wie Anm. 48), 237–240, mit Abb. 66 (Himmelfahrtschristus, Oberschwaben, um 1450, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart).

⁶⁸ Beschreibung nach Robert Ludwig Suter, So war es einst am St. Michaelsstift Beromünster. Heimatkunde des Michelsamtes, hg. vom Geschichtsverein Beromünster. Juli 1988, 38.

⁶⁹ Dommann 1966 (wie Anm. 57), 384.

⁷⁰ Die vollplastische Silberfigur von 1754, die eine ältere ersetzt, ist ein Werk des Schaffhauser Goldschmieds Johann Georg Schalch



*Abb. 15
Schiffprozession von Traunkirchen am Traunsee im Salzkammergut (Österreich), wo die Fronleichnamsprozession seit 1632 und bis heute auf dem See abgehalten wird. Die Prozession auf dem Zugersee dürfte in der Realität ähnlich ausgesehen haben.*

Glaubenskundgebungen ausserhalb des Kirchenraums

An besonderen Festtagen ziehen Priester und die am Gottesdienst Teilnehmenden in einer feierlichen Prozession aus der Kirche aus, schreiten eine festgelegte Wegstrecke mit Zwischenhalten ab und kehren wieder ins Gotteshaus zurück. Damit wird für alle sichtbar ausgedrückt, dass das Heilsgeschehen nicht an die Grenzen von Kirchenräumen gebunden ist. Dies geschah jeweils am Fest eines Kirchenpatrons, in Zug etwa demjenigen des hl. Oswald am 5. August. Das Oswaldfest soll so glanzvoll gefeiert worden sein, dass es auch Geistliche und Weltliche von auswärts anzog. Die Prozessionsroute führte von der Liebfrauenkapelle zur Oswaldskirche und von dort hinauf zur Pfarrkirche St. Michael.⁶⁹ Kanoniere feuerten zu Ehren des Stadtpatrons Salutschüsse ab. In der Prozession mitgetragen wurden ausser dem Vortragekreuz und Fahnen die Monstranz mit dem Allerheiligsten sowie auf Traggestellen Reliquien mehrerer Heiliger. Hauptstück war an diesem Tag die auf einem Reliquiensockel stehende Silberfigur des hl. Oswald.⁷⁰ Solche Silberfiguren, die im barocken Zug mehrheitlich von einheimischen, über die Region hinaus bekannten und hochbegabten Gold- und Silberschmieden angefertigt wurden, besasssen einen grossen finanziellen, jedoch einen noch höheren religiösen Wert (Abb. 17). Ihr Material funkelte und glitzerte im Sonnenlicht und bot

(1700–84) und steht heute noch am Fest des Heiligen während des Gottesdienstes auf dem Altar.

⁷¹ Johannes, Off. 21,10–24. Vers 18 lautet: «Und der Bau ihrer Mauer war aus Jaspis, die Stadt selbst aber war reines Gold gleich reinem Glase.»

⁷² Dommann 1966 (wie Anm. 57), 393 f. und 448. – Büste 1630 von unbekanntem Meister, 1656 von Melchior Brandenberg renoviert; Baumstrunk 1711 von Kaspar Landtwing (vermutlich Ersatz für hölzerne) Silberappliken am Sockel von Karl Franz Frey, wahrscheinlich nach Überführung der darin eingeschlossenen Reliquien aus Rom 1738.

damit eine visuelle Vorschau auf das in den Offenbarungen des Johannes geschilderte Himmlische Jerusalem aus purarem Gold.⁷¹ Mit einer Figur aus reinem Silber ehrt man aber vor allem auch den Heiligen selber. Nachdem 1628/29 die Pestwelle auch in der Stadt Zug viele Menschenleben gefordert hatte, liessen die Überlebenden aus Beiträgen des Kirchenvolkes und mit Hilfe des Pfarrers eine silberne Prozessionsbüste des hl. Sebastian anfertigen,⁷² die sich heute noch im Kirchenschatz der Kirche St. Oswald befindet. Dieser Heilige galt als Beschützer vor der Pest. Seit 1524 gab es in der Oswaldskirche eine Sebastiansbruderschaft,⁷³ und das Fest des Heiligen am 20. Januar wurde als ein Feiertag begangen. 1630 ist in den Ratsprotokollen erstmals eine Prozession erwähnt.

Mehrmais im Jahr fanden Prozessionen der Rosenkranzbruderschaft statt. Das seit dem 15. Jahrhundert gebräuchliche Rosenkranzgebet erhielt nach dem Sieg der Christen über die Türken bei Lepanto 1571 und die zum Dank erfolgte Einführung des Rosenkranzfestes durch Pius V. eine Schutzwirkung gegen Andersgläubige. Seit 1620 wurden unter dem Einfluss der Dominikaner vielerorts Rosenkranzbruderschaften gegründet, so zwischen 1623 und 1628 auch in fast allen zugerischen Pfarreien. Wie auch andernorts fanden in der Stadt Zug jeweils am ersten Monatssonntag Rosenkranzprozessionen statt.⁷⁴ Bei diesen

⁷³ Rudolf Henggeler, Die kirchlichen Bruderschaften und Zünfte der Innerrhöschweiz. Einsiedeln [o. J.], 104.

⁷⁴ Dommann 1966 (wie Anm. 57), 422–424 und 448–449. Laut Bruderschaftssatzungen sollten an jedem ersten Monatssonntag und an den Marienfesten Lichtmess (2. Februar), Verkündigung (25. März), Himmelfahrt (15. August) und Geburt (8. September) sowie am Fest des hl. Dominikus (4. August) Prozessionen stattfinden. Als 1661 zu den in der Stadt Zug üblichen Monatsprozessionen weitere an den oben genannten Festen hinzukommen sollten, bewilligte der Rat nur die Monats- oder Festprozessionen, wonach es bei den ersten blieb.

versinnbildlichten drei Gruppen von in Weiss, Rot und Gelb gekleideten Mädchen und Töchtern den Freudenreichen (Verkündigung bis Wiederfinden des 12-jährigen Christus im Tempel), den Schmerzreichen (Passion Christi) und den Glorreichen (Auferstehung bis Krönung Mariä) Rosenkranz. Jeder Gruppe wurde eine Rosenkranzfahne voran getragen. Aus der Pfarrei St. Michael sind drei solche Fahnen erhalten geblieben. Die 1797 von Karl Josef Speck (I. oder II.) gemalten Fahnenbilder zeigen auf den Vorderseiten die sogenannten Geheimnisse (biblische Ereignisse) des jeweiligen Rosenkränzes. Mitgetragen wurde in der Prozession der Rosenkranzbruderschaft auch eine Monstranz mit der geweihten Hostie.⁷⁵

Ausschliesslich auf die Verehrung der Eucharistie ausgerichtet ist die Fronleichnamsprozession. Seit dem 14. Jahrhundert hatte sie sich immer mehr verbreitet.⁷⁶ Nach der Glaubensspaltung wurde sie zu einem Bekenntnis des katholischen Glaubens, was sich in der Gestaltung eines triumphalen Prozessionszuges niederschlug. Die Stadt Zug manifestierte spätestens seit 1590 und sicher bis 1795 ihre eucharistische Frömmigkeit an diesem Tag zu Land und auf dem Wasser.⁷⁷ Laut einem Tagebucheintrag des Baarer Ammanns Jakob Andermatt, der sich am 20. Mai 1658 in die Zuger Pfarrkirche St. Michael begab, führte im Anschluss an Amt und Predigt die Prozessionsroute zur heute nicht mehr bestehenden St.-Beatus-Kapelle am Oberwiler Kirchweg, wo man das erste Evangelium sang, und von da hinunter zur am See gelegenen städtischen Ziegelhütte an der heutigen Artherstrasse (Höhe Artherstrasse 26/28). Hier bestieg die Priesterschaft und was sonst noch Platz fand, zwei Schiffe. Auf demjenigen mit dem Allerheiligsten wurde das zweite Evangelium gesungen. Die Schifffahrt endete beim Landgemeindeplatz. Zu Fuss bewegte sich die Prozession dann bis zum Zollhaus, vor dem für das dritte Evangelium ein Altar errichtet worden war, und danach weiter in die Liebfrauenkapelle, wo ein Amt abgehalten wurde. Von da zog die Prozession durch die Stadt hinauf zur Oswaldskirche und schliesslich zurück zur Michaelskirche.⁷⁸ Eine Darstellung der Seeprozession findet sich auf einer Kachel, die von einem 1884 im Hotel Löwen (am

Landgemeindeplatz) abgebrochenen Ofen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt (Abb. 14).⁷⁹ Darauf sind nicht nur, wie 1658 im Tagebuchbericht von Jakob Andermatt erwähnt, zwei Schiffe, sondern deren acht zu sehen. Im Zentrum erkennt man das am reichsten ausgestattete Boot mit dem Allerheiligsten und den Priestern. Die Monstranz, das Behältnis mit der Hostie, steht auf einem Altar unter einem Baldachin, im weltlichen Bereich ein Heilheitszeichen für Könige und Kaiser.⁸⁰ Das von vier Stangen emporgeholtene Stoffdach symbolisiert den Himmel und hebt die Bedeutung der darunter platzierten Hostie hervor. Mit, wenn auch bescheideneren, Baldachinen ausgestattet sind auch die Boote der Ratsherren,⁸¹ Musikanten und Sänger, während die zwei Boote mit Bürgern lediglich mit Kreuzen und Fahnen geschmückt sind. Zwei mit Kanonen bestückte sogenannte Jägerschiffe begleiten die Flotte vorne und hinten und signalisieren jeweils mit Schüssen, wenn der Segen gesprochen und erteilt oder wenn aus den Evangelien vorgelesen wird. Während die Schiffe wohl nach einer druckgrafischen Vorlage gemalt wurden – vor allem die beiden Kanonenschiffe dürfte es in Zug in so eleganter Form nie gegeben haben⁸² –, entspricht die Landschaft im Hintergrund mit dem Pilatus, der Kirche St. Verena in Risch und dem Schloss Buonas den geografischen Gegebenheiten. Zumaldest im 18. Jahrhundert fuhr der städtische Steinmauer, der sonst für den Transport von Steinen und schweren Lasten verwendet wurde, in der Seeprozession mit.⁸³ Auch andernorts – beispielsweise in Rapperswil – wurde im Barock die Fronleichnamsprozession auf dem See durchgeführt.⁸⁴ Heute noch findet im Dorf Meggen bei Luzern eine der wenigen Seeprozessionen mit Nauen statt.⁸⁵ Seit 1632 erhalten hat sich dieser Brauch auch im österreichischen Traunkirchen am Traunsee, wo nach dem Hochamt in der Pfarrkirche die «Himmelfahrt» bestiegen wird und auf dieser drei Segensstationen gefeiert werden (Abb. 15).

Von den in Zug entlang der Prozessionsroute aufgestellten Triumphbögen aus bemaltem Holz hat einzig ein Giebelbild mit einer Darstellung der Fusswaschung Christi auf der einen und des Letzten Abendmahls auf der ande-

⁷⁵ Dommann 1966 (wie Anm. 57), 448.

⁷⁶ Das Fronleichnamsfest (Fest des Leibes Christi) geht zurück auf eine Vision der hl. Augustinerin Juliana von Lüttich (gestorben 1258) und wurde 1246 im Bistum Lüttich eingeführt. 1264 führte es Papst Urban IV., der zuvor Erzdiakon in Lüttich war, für die ganze Kirche ein.

⁷⁷ Christine Kamm-Kyburz, Die Zuger Fronleichnamsprozession. Unsere Kunstdenkmalen 35, 1984, 178–183.

⁷⁸ Der Tagebucheintrag ist zitiert in Beat Dittli, Zuger Ortsnamen, Lexikon der Siedlungs-, Flur- und Gewässernamen im Kanton Zug. Zug 2007, 4, 398f. (mit Standort und Signaturangabe Pfarr- und Kirchgemeindearchiv Baar, A1/4010, Tagebuch Jakob Andermatt 1657–59). Ähnlich ist die Prozessionsroute auch bei Kamm-Kyburz 1984 (wie Anm. 77), 179f., beschrieben, wo als Quelle auf Caspar Lang, Historisch-Theologischer Grund-Riss der alt- und jeweiligen Christlichen Welt, I, Einsiedeln 1692, 914, verwiesen wird.

⁷⁹ Heute in der Sammlung des Museums Burg Zug.

⁸⁰ Bei Krönungsprozessionen oder Herrschereinzügen des Mittelalters (vgl. unten Anm. 102) ritt der Herrscher unter einem Baldachin. Während der Salbung eines englischen Königs wird ein Baldachin über dessen Kopf gehalten. Diese Handlung gilt als so heilig, dass sie anlässlich der Krönung von Elisabeth II. im Jahr 1953 im Unterschied zu übrigen Zeremonie nicht im Fernsehen gezeigt wurde.

⁸¹ Nach Kamm-Kyburz 1984 (wie Anm. 77), 178, verfügten Ammann und Rat der Stadt Zug als kirchenpolitische Erben der Habsburger seit 1415 bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts über die Pfarrei und demzufolge auch über die Gestaltung der kirchlichen Festtage. – Beschreibung der Personengruppen auf den Schiffen nach Kamm-Kyburz 1984 (wie Anm. 77), 180.

⁸² Realitätsnäher dürften die beiden nun mit vielen Personen, aber keinen Kanonen mehr besetzten Segelschiffe auf der Darstellung der Seeprozession sein, die Brigitte Bossard-Müller (1772–1841) kurz vor 1800 als Supraporte in Gouache malte. Auch bei ihr umfasst die

Abb. 16

Von den barocken Triumphbögen entlang dem Weg der Zuger Fronleichnamsprozession ist nichts übrig geblieben. Die Dekorationen wurden immer wieder dem neuen Geschmack angepasst, wie dieser zwischen 1822 und 1833 entstandene Riss eines dreiteiligen klassizistischen Bogens zeigt. Von ihm ist das auf Holz gemalte Giebelbild mit einer Darstellung der Fusswaschung auf der einen und des Letzten Abendmahls auf der anderen Seite erhalten geblieben. (Plan und Gemälde im Besitz der Katholische Kirchengemeinde Zug)



Abb. 17

Erzengel Michael, von Johann Melchior Brandenberg d. Ä., 1687. Ausser geschnittenen Statuen wurden in den Prozessionen als besonders kostbare Stücke Silberfiguren mitgetragen, deren Material im Sonnenlicht aufleuchtete und funkelte. Material und Arbeit waren kostenaufwändig, weshalb viele der Figuren nur durch Stiftungen zustande kamen. Im barocken Zug lebten und arbeiteten Gold- und Silberschmiede, die Werke von höchster Qualität schufen. (Museum Burg Zug, Leihgabe der Katholischen Kirchengemeinde Zug)



ren Seite die Zeiten überlebt. Es gehörte zu einer klassizistischen Ehrenpforte, deren genehmigter Plan im Archiv der Katholischen Kirchengemeinde Zug aufbewahrt wird. (Abb. 16).⁸⁶ Entstanden zwischen 1822 und 1833, stammt der Triumphbogen aus der Zeit, als die Seeprozession bereits aufgegeben und ein neuer Prozessionsweg im Gegenuhrzeigersinn eingeführt worden war.

Die Translation, ein theatralischer Prozessionszug

Im Unterschied zu den jährlich wiederkehrenden Prozessionen waren die Translationen von römischen Katakombenheiligen einmalige Anlässe. Dabei handelte es sich um die Überführung des heiligen Leibes in die jeweilige Kirche. Meist lagen seine Reliquien bereits gefasst, d. h. verziert, in einem verglasten Schrein oder waren zu einer bekleideten Skelettfigur zusammengefügt. Die Kapuzinerinnenklöster in Stans und Zug, welche 1675 bzw. 1676 ihre Katakombenheiligen kurz nach Erhalt ungefasst in die Kirche überführten, zählen zu den Ausnahmen.⁸⁷ In Dörfern dürften die Translationen nach dem Vorbild des Fron-

leichnamsfestes gestaltet worden sein, nur dass anstelle des Allerheiligsten ein Märtyrerleib unter dem Baldachin mitgetragen wurde. Fanden sie jedoch in einem Kloster statt, konnten sie sich zu theatralischen Grossanlässen ausweiten. Für die Planung wurden begabte Mönche, die Musiker, Dichter oder Bauherren waren, eingesetzt. Sie halfen auch Dorfpfarreien, die ihrem Kloster inkorporiert waren, benachbarten Städten⁸⁸ oder auch Heimatpfarreien ihrer Klostermitglieder. Für die Translationsfeier des hl. Silvan in Baar 1697 konnten beispielsweise die Kostüme und Szenen aus Einsiedeln übernommen werden, und die Festpredigt hielt ein Konventuale aus dem gleichen Kloster.⁸⁹

Bei den gross aufgezogenen Translationen wurden im Freien entlang der Prozessionsroute ein oder mehrere Altäre, Triumphbögen, Ehrensäulen oder Pyramiden aufgestellt. An den Architekturelementen angebrachte Symbole, Spruchbänder und Embleme verliehen diesen einen religiösen Gehalt. Blumen- und Blattgirlanden sowie aufrecht stehendes Buchen- und Birkenlaub bildeten einen festlichen Schmuck. Oft wurde zudem eine Bühne für das

Flotte acht Schiffe. Das Original befindet sich laut Kamm-Kyburz 1984 (wie Anm. 77), 181, in Zuger Privatbesitz. Eine in den 1930er Jahren im Auftrag von Viktor Luthiger von Johann Conrad Steinmann angefertigte Kopie ist abgebildet im Beitrag von Viktor Luthiger, Ansicht der Stadt Zug mit der Fronleichnamsprozession auf dem See im 18. Jahrhundert, ZKal. 81, 1936, 24, sowie in KDM ZG 2, 618, Abb. 301.

⁸³ Dittli 2007 (wie Anm. 78), 4, 398.

⁸⁴ Bernhard Anderes, Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen. Band IV: Der Seebezirk. Basel 1966, 205, Abb. 244 (Kupferstich).

⁸⁵ Fotoreportage von Giorgio von Arbi in Ernst Halter und Dominik Wunderlin (Hg.), Volksfrömmigkeit in der Schweiz. Zürich 1999, 41–51. Dominik Wunderlin vermutet, dass die Seeprozession auf das 17. Jahrhundert zurückgeht.

⁸⁶ Archiv der Katholischen Kirchengemeinde Zug, C 20/9913, «Zum Akord gehöriger Plan./Die Baukommission der Stadtgemeinde Zug/ für dieselbe/G Landwing/des Rath/H: T Moos des Rath». Georg

Landwing gehörte 1822–45, Thadde Moos 1822–33 dem Rat an (freundliche Mitteilung von Dr. Renato Morosoli, Staatsarchiv Zug).

⁸⁷ Achermann 1979 (wie Anm. 20), 81.

⁸⁸ Achermann 1979 (wie Anm. 20), 74 und 77. Die folgenden Ausführungen sind diesem profunden Werk entnommen, in dem eine Reihe von Translationen aufgrund von Schrift- und Bildquellen detailliert beschrieben sind.

⁸⁹ S. dazu Müller 1903 (wie Anm. 26), 28–29, wo die Translation ausführlich beschrieben ist, sowie Gut 1966/67 (wie Anm. 26), 27. Der Prozessionsweg führte von der Pfarrkirche nördlich um das Dorf herum zur Schutzenkapelle, wo auf dem Feld der Festgottesdienst stattfand und neben der Kapelle eine «Theaterbrugg» aufgestellt war. Darauf wurde das für diesen Anlass verfasste Schauspiel «St. Silvan» aufgeführt. Festprediger war P. Karl Lussi aus Einsiedeln. Nach Achermann 1979 (wie Anm. 20), 146, Anm. 77, befindet sich der handschriftliche Translationsbericht von Martin Schmid in Privatbesitz.

Translationsspiel, ein zu Ehren des neuen Heiligen gedichtetes und uraufgeführtes Theaterstück, errichtet. Aber auch der Prozessionszug selber war eine theatralische Aufführung. Nach einer festgelegten Ordnung gingen ausser weiss bekränzten Jungfrauen (Mädchen und junge Töchter), dem Klerus, kirchlichen und weltlichen Würdenträgern, Soldaten und Musketieren⁹⁰ auch Personen mit, die als Gestalten aus der Lokalgeschichte, Kirchen- und Ortspatrone, Engel, Putti oder Genien (Schutzgeister in der römischen Mythologie), römische Soldaten, Henkersknechte oder Teufel verkleidet waren. Die Prozessionsordnung für die mittelgrosse Translation des hl. Simplicius 1651 in das Luzerner Kapuzinerinnenkloster St. Anna im Bruch verzeichnet über achzig Nummern.⁹¹ Im Vergleich dazu um einiges bescheidener nimmt sich die Translation der beiden Märtyrerhäupter Desiderius und Justus in die Zuger Kapuzinerkirche im Jahre 1678 aus.⁹² Am Vorabend wurden die Häupter ins klausurierte Frauenkloster Maria Opferung und von da am nächsten Morgen für das Hochamt in die Pfarrkirche St. Michael gebracht. Danach zog die Prozes-

sion hinunter zur Oswaldskirche und Liebfrauenkapelle und weiter über den Kolinplatz wieder aufwärts zur Kapuzinerkirche. An der Spitze des Zuges gingen die in den Farben der drei Rosenkränze gekleideten Mädchen und Töchter, gefolgt vom hl. Justus als lebende Gestalt. Begleitet wurde dieser von vier Männern mit Schwertern und Schilden, auf denen Lobsprüche auf den Heiligen zu lesen waren. Dahinter trugen vier Priester ein Traggestell mit den Reliquien des Märtyrers. Vor der gleich gestalteten zweiten Gruppe zu Ehren des hl. Desiderius marschierten die Kapuziner, am Schluss Klerus, Stadtrat und Volk.

Bei grossen Translationsfeiern wurde der heilige Leib nicht während der ganzen Prozession mitgeführt, sondern man ging ihm wie einem hohen Guest entgegen. Entweder waren die Gebeine auf einem Altar aufgestellt oder sie

⁹⁰ Benannt nach ihren als «Musketen» bezeichneten Vorderlaufgewehren.

⁹¹ S. dazu Achermann 1979 (wie Anm. 20), 100.

⁹² Dommann 1966 (wie Anm. 57), 404–406. Die Schädel waren durch Gardeschreiber Martin Weber und Gardekaplan Johann Konrad Keiser vermittelt worden.



Abb. 18

Über tausend Personen nahmen 1752 an der Prozession in Wettingen teil, die das Zisterzienserkloster zur Hunderjahrfeier der Überführung der Katakombenheiligen Marianus und Getulius veranstaltete. Auf diesem Ausschnitt aus dem mehr als sechs Meter breiten Erinnerungsbild erkennt man den von Pferden gezogenen Wagen mit dem von einer lebenden Person dargestellten Märtyrer, dahinter auf einem Traggestell die ihn darstellende Silberfigur, gefolgt vom Reliquienschrein auf einem Traggestell mit Baldachin. An drei Stellen durchschreitet der Zug mit Inschriften dekorierte Triumphbögen aus grünem Laub.

wurden an einer bestimmten Stelle überreicht. Eine kurze schauspielerische Einlage veranschaulichte die Ankunft des Märtyrers. Die mitgetragenen Reliquiare und Heiligenbüsten versinnbildlichten die Begrüssung zwischen den bisherigen Ortsheiligen und dem neuen. Nach dem feierlichen Empfang des neuen Heiligen kehrte der Prozessionszug zurück in die Kirche und bereitete ihm einen triumphalen Einzug.

In einigen an Seen gelegenen Orten wurden Translationsprozessionen auf das Wasser verlegt, so in Rapperswil, das wie Zug an Fronleichnam eine Schiffsprozession durchführte, ferner in Wurmsbach, Freienbach, Ingenbohl und Rorschach.⁹³ Anstelle der Monstranz stand auf dem Hauptschiff der heilige Leib auf dem Altar. Zum Teil wurden als Einlage «lustige Seekriege» (Scheingefechte) dargeboten,⁹⁴ die aber gleichzeitig an die gefährlichen Schlachten auf dem Meer gegen die Türken erinnerten.

⁹³ Achermann 1979 (wie Anm. 20), 113f.

⁹⁴ Achermann 1979 (wie Anm. 20), 157–159.

⁹⁵ Achermann 1979 (wie Anm. 299), 105.

Wie beim Heilendrama verfolgten die Veranstalter einer Translationsprozession ein pädagogisch-religiöses Ziel: Den beispielhaften Märtyrer, der für die Nachfolge Christi sein Leben hingegeben hatte, sollte sich der Gläubige zu seinem Vorbild nehmen. Auf einem Schriftband der Basilius-Translation von 1647 im Kloster Rheinau stand kurz und bündig «Der Sig kostet Bluot!»⁹⁵ Dass die Inschriften bisweilen Spalten enthielten, die sich nicht nur gegen die Türkengefahr, sondern auch gegen die Neugläubigen richteten, versteht sich im 17. Jahrhundert.

Wenn auch jedes Jahr am Fest des Katakombenheiligen eine Prozession stattfand, so dauerte es doch hundert Jahre, bis wieder eine mit der Translation vergleichbare glanzvolle Feier veranstaltet wurde. Gefeiert wurde dann nicht mehr die Ankunft, sondern der Triumph und die Glorie des Märtyrers, der in der Zwischenzeit manche Wundertat bewiesen hatte. In der ehemaligen Klosterkirche Wettingen hängen zwei detailgetreue Gedächtnisbilder (Abb. 18 und 19), welche die Translation der Katakombenheiligen Marianus und Getulius im Jahre 1652 respektive die Hundert-



Abb. 19

Auf dem zweiten Ausschnitt aus dem Erinnerungsbild an die Hundertjahrfeier von 1752 in Wettingen fallen vier hohe Ehrensäulen auf. Bei diesen angekommen ist ein von Pferden gezogener Wagen, auf dessen hohem Hinterteil unter einem Baldachin die triumphierende Ecclesia (Kirche) thront, die über die unten sitzende Abgötterei gesiegt hat. Der Wagen wird von Personen in Kostümen der vier Erdteile eskortiert. Europa (neben der zweitvordersten Ehrensäule) ist als Herrscherin der Welt gekleidet.

jahrfeier der Reliquienüberführung 1752 darstellen. Die letztere Feier wurde sogar zum Anlass genommen, das Kircheninnere neu auszustatten.⁹⁶ Die beiden Darstellungen sind bedeutende Bilddokumente, da sie die zahlreicher vorkommenden schriftlichen Beschreibungen von Translationsumzügen illustrieren. Auf dem mehr als sechs Meter breiten Bild der Jubeltranslation von 1752 mit insgesamt über tausend Teilnehmern stechen die vier hohen Ehrensäulen ins Auge, vor denen ein von Pferden gezogener, hoher Triumphwagen mit der zuoberst thronenden Ecclesia, die über die Abgötterei unter ihr gesiegt hat, angelangt ist (vgl. Abb. 19). Er wird von vier Personen in Kostümen der Erdteile begleitet. Etwas weiter hinten (vgl. Abb. 18) ist der vordere der beiden Wagen mit den von lebenden Personen dargestellten Katakombenheiligen Marianus und Getulius zu erkennen. Hinter jedem Wagen wird auf einem Traggestell eine Silberfigur des Heiligen und dahinter unter einem Baldachin der dazu gehörige Reliquienschrein mitgeführt. Entlang der Route wurden mehrere mit Spruchbändern versehene Triumphbögen aus grünem Laub errichtet. Diese wie auch die Ehrensäulen kamen, entsprechend eleganter und kostspieliger ausgeführt, auch im Festdekor für Anlässe an Fürstenhöfen vor.

Zwischen den Translations- und den Herrscherprozessionen bestanden manche Parallelen. Das Mitführen von Reliquien und Heiligenstatuen war die irdische Vergegenwärtigung des himmlischen Hofstaates nach dem Vorbild des Fürsten, der mit einem Tross von Begleitern im Land herumzog.⁹⁷ Der Empfang eines hohen Gastes, zum Beispiel eines Fürstabts, zu einer Translationsfeier erfolgte mit Ehrweisen, zu denen auch Salutschüsse gehörten, wie sie das höfische Zeremoniell vorschrieb. Dieses hat sich aber auch auf die Art und Weise, wie der Märtyrerleib empfangen wurde, ausgewirkt.⁹⁸ Der Einfluss des Höfischen macht sich auch im Sprachlichen bemerkbar. So fragte etwa der aus Zug stammende Abt des Klosters Rheinau, Placidus Zurlauben, 1672 anlässlich der Translationsfeier des hl. Pancratius in Wil (Kanton St. Gallen): «Ist jemand auß uns hier zugegen, welcher Lust und Liebe hat, sich in den Dienst, in die Hofhaltung zu begeben unseres hochheiligen Patrones und Himmelsfürsten?»⁹⁹ Und er forderte die Anwesenden auf, möglichst zahlreich in den Hofdienst des Märtyrers einzutreten und den Heiligen «Livree» anzuziehen. Von dem Lohn, der den standhaften Rechtgläubigen im Himmel erwartete, vermittelten die Translationsfeiern bereits hier auf Erden einen Abglanz. Für Gott, Christus, Maria, die Engel sowie die Heiligen und Seligen konnte nur «das Beste an irdischen Vergleichen herangezogen werden»,¹⁰⁰ was nach Auffassung des Barocks im absolutistisch-höfischen Bereich zu finden war. So wurden die hll. Erasmus, Hyacinthus, Sergius und Bacchus in der Translationsprozession in St. Gallen 1680 in vier Säntften mitgeführt, einem Transportmittel, in dem Mitglieder von Königs- und Fürstenhäusern und in der Folge auch des



Abb. 20
Königin Elisabeth I. von England, Robert Peake d. Ä. zugeschrieben, um 1600. Die Königin wird auf einem Gestell mit aufgestecktem Stoffbaldachin getragen. Das Bild zeigt die Beziehe zwischen Herrscherumzügen und religiösen Prozessionen. In den letzteren wird der Baldachin, ein aus dem weltlichen Bereich übernommenes Hoheitszeichen, über der Monstranz mit der Hostie und über Reliquien getragen, die dadurch höchste Ehrung erfahren.

Patriziats getragen wurden. Die von einem Baldachin überhöhten Traggestelle für Reliquiare haben direkte Verwandte in Herrscherumzügen, wie ein um 1600 entstandenes Bild der englischen Königin Elisabeth I. zeigt (Abb. 20).¹⁰¹ Darauf wird die auf einem thronartigen Sessel sitzende Herrscherin auf einem Traggestell mit Stoffbaldachin inmitten ihres Hofstaates getragen. Die Tradition des feierlichen Einholens eines Herrschers, der sogenannte *adventus regis* oder *domini*, reicht bis in die Antike zurück.¹⁰² Über das Papsttum fanden Elemente des antiken Empfangszereemoniells Eingang in die Gestaltung des Einzugs des römischen Königs zur Kaiserkrönung in Rom. Im Mittelalter auch auf die Einzüge des Kaisers in eine Stadt angewandt, enthielt der ihm zur Begrüssung entgegen schreitende Prozessionszug gleiche Elemente wie religiöse Prozessionen, nämlich bekränzte Knaben und Mädchen, einen Baldachin als Hoheitszeichen, sowie den Rat der Stadt und Priester.¹⁰³

⁹⁶ Hoegger 1998 (wie Anm. 7), 85–88, zu den beiden Gemälden besonders S. 8, 180–182 sowie Abb. 12 und 250. – Achermann 1979 (wie Anm. 20), 108–110 (mit weiteren Literaturangaben), Tafel 10.

⁹⁷ Achermann 1979 (wie Anm. 20), 141.

⁹⁸ Achermann 1979 (wie Anm. 20), 126–129.

⁹⁹ Achermann 1979 (wie Anm. 20), 132.

¹⁰⁰ Achermann 1979 (wie Anm. 20), 132.

¹⁰¹ Das Robert Peake d. Ä. zugeschriebene Gemälde ist bekannt unter dem Titel «Queen Elizabeth going in procession to Blackfriars in 1601».

¹⁰² S. dazu Th. Kölzer, *Adventus regis*. LexMA 1, Sp. 170f. – Harriet Rudolph, Entrée (festliche, triumphale). In: Werner Paravicini (Hg.), *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*. Bearbeitet von Jan Hirschbiegel und Jörg Wetzlauer. Ostfildern 2005, 318–322. – Diese beiden Literaturhinweise verdanke ich Dr. Maria Wittmer-Butsch, Zürich/Wettingen.

Seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert verliehen Triumphwagen, lebende Bilder sowie Triumphbögen und Ehrenpforten den Zügen ein noch prunkvollereres Gepräge. Übernommen wurde das Zeremoniell auch von Königen, Herzögen und Fürsten. Kenntnisse von den glanzvollen, mit grossem Aufwand gestalteten höfischen Prozessionen gelangten im Barock über die Fremden Dienste und die katholische Kirche auch in die eidgenössischen Orte. Da es hier aber keine vergleichbaren Konzentrationen von Geld und Macht gab, fielen die Festdekorationen und alles, was sonst noch zu den Begrüssungszeremonien und -prozessionen gehörte, entsprechend bescheidener aus, enthielten aber dennoch alle wesentlichen Grundelemente.

Ein Fest zu Ehren des französischen Königs verbindet Kirchliches mit Weltlichem

Wie fliessend die Übergänge zwischen kirchlicher und weltlicher Inszenierung waren, zeigt das Fest, das Beat Fidel Zurlauben am 25. Februar 1772 aus Anlass der Ernennung des Herzogs Artois,¹⁰⁴ eines Enkels des französischen Königs, zum Hauptoberst der Schweizer und Bündner Söldner gab. Ein ausführlicher Bericht, den Zurlauben am Tag darauf verfasste, gibt uns Einblick in den Ablauf und die Gestaltung des Festes zu Ehren des französischen Königshauses.¹⁰⁵ Der Anlass war für Zurlauben von umso grösserer Bedeutung, als seine Familie, die bis um 1730 in Zug die vornehmste und auch mächtigste gewesen war, infolge politischer und innerer Familienkonflikte an Einfluss verloren hatte und er selber in seiner Heimat erst vor wenigen Jahren rehabilitiert worden war. Um die Bedeutung des Ereignisses zu unterstreichen, lud Zurlauben den Stadt- und Amt-Rat¹⁰⁶ ein und erhielt im Gegenzug vom Rat die Zusage, für das Abfeuern der Salutschüsse zwölf Kanonen aus dem Zeughaus benützen zu dürfen.

Um 8.30 Uhr zogen der gesamte Stadt- und Amt-Rat und Beat Fidel Zurlauben vom Rathaus hinauf zur Kirche St. Oswald, gefolgt vom Grossen Rat der Stadt Zug,¹⁰⁷ von Hauptleuten und Offizieren in französischen Diensten sowie weiteren hochgestellten Persönlichkeiten des Kantons.¹⁰⁸ In der Kirche zelebrierte der Dekan des Kapitels Zug¹⁰⁹ die feierliche Messe für das Wohlergehen und die

¹⁰³ Laut Rudolph 2005 (wie Anm. 102) lässt sich um 1600 eine Steigerung des Aufwands für Herrschereinüge feststellen, gleichzeitig aber eine Reduktion der religiös motivierten Elemente.

¹⁰⁴ Graf Charles Philippe von Artois (1757–1836), der spätere König Karl X., war ein Enkel Ludwigs XV. und der Bruder Ludwigs XVI. und Ludwigs XVIII. Er bestieg 1824 den französischen Thron und dankte 1830 ab.

¹⁰⁵ Aargauische Kantonsbibliothek Aarau, Sammlung Zurlauben (Zurlaubiana), Ms ZF35:6, Bl. 410–411. Der Bericht ist in französischer Sprache geschrieben, die Zurlauben infolge seiner langen Aufenthalte in Frankreich schliesslich besser als das Deutsch beherrschte. Bei einer ersten Durchsicht des Manuskripts vor etlichen Jahren war mir lic. phil. Beatrice Suter Sablonier, Staatsarchiv Zug, behilflich.

¹⁰⁶ «Le Conseil Souverain du Canton», Übersetzung laut freundlicher Mitteilung von Dr. Renato Morosoli, Staatsarchiv Zug.

Erhaltung seiner «christlichsten Majestät», des Königs von Frankreich, und es wurden mehrere Motetten mit Bezug auf den Anlass gesungen. Generalvikar «Abbé» Hess¹¹⁰ hielt in seiner Predigt eine Lobrede auf den König und den Herzog Artois und unterstrich die grossen Vorteile, welche das Bündnis mit Frankreich seit mehr als dreihundert Jahren der Eidgenossenschaft gebracht hatte. Andererseits verschwieg er auch nicht die guten Dienste, welche die Schweizer Söldner Frankreich geleistet hatten.

Seine Ansprache stand inhaltlich in Bezug zur Festdekoration, die eigens für diesen Tag geschaffen worden war, nämlich eine vor dem Hochaltar aufgestellte Pyramide. Aufgrund des schriftlichen Berichts wird hier versucht, ihr Aussehen zu rekonstruieren. Zuoberst steckte als Bekrönung eine goldene Bourbonenlilie. Die beiden äusseren Seiten waren mit Inschriften, die Frontseite zusätzlich mit Bildnissen versehen. Die Inschriften hoben sich in goldenen Lettern vom marmorierten weissen Grund ab. Sie spielten auf historische wie aktuelle Beziehungen mit Frankreich an. Auf der äusseren rechten Seite der Pyramide waren die Vorteile verzeichnet, welche die Bündnisse mit dem Königreich vom Frieden von Ensisheim 1444¹¹¹ bis zur Ernennung des Herzogs Artois zum Hauptobersten den Schweizern gebracht hatten. Jedes Ereignis und seine Jahreszahl wurden von einer Girlande umrahmt. Die darunter – möglicherweise auf einer Sockelzone – platzierte Inschrift «GALLICI FOEDERIS PIGNORA» (die Pfandgarantien des Gallischen Bundes) sowie ihr Pendant auf der äusseren linken Pyramidenseite «HELVETICAE FIDEI TES-SERAЕ» (Zeichen der helvetischen Treue) verdeutlichten das symbiotische Verhältnis zwischen Frankreich und den Schweizern. Auf der linken Seite befanden sich zudem Lorbeerkränze mit Daten von Schlachten. Beidseits der Pyramide standen zwei Figuren, links der erste Oberst der Schweizergarde, der Glarner Kaspar Gallati, rechts ein junger Schweizer Soldat mit Armbrust. Vermutlich waren sie auf Holz gemalt und ausgesägt. Der Oberst wies mit der einen Hand in Richtung Pyramiden spitze, wo unter dargestellten Trophäen in lateinischer Sprache geschrieben stand «Lerne, junger Mann, welches die alten Trophäe sind, die den Ruhm der Schweizer ausmachen: eine Handvoll Mut

¹⁰⁷ Laut Morosoli (wie oben) muss es sich bei «Le grand Conseil» um den Grossen Rat der Stadt Zug handeln.

¹⁰⁸ Laut Morosoli (wie oben) wurde die Bezeichnung «Kanton» für einen eidgenössischen Ort oder Stand seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gelegentlich und im 18. Jahrhundert bereits häufiger verwendet.

¹⁰⁹ Mit «Doyen du chapitre» ist laut Morosoli (wie oben) vermutlich der Dekan des Kapitels Zug, Stadtpfarrer Karl Martin Landwing (1716–73), gemeint.

¹¹⁰ Es ist kein Zuger Priester namens Hess bekannt, auf den die Titel Generalvikar und «abbé» zutreffen würden.

¹¹¹ Mit dem Frieden- und Freundschaftsvertrag von Ensisheim nach der Schlacht von St. Jakob an der Birs 1444 begann eine Jahrhunderte dauernde Verbindung der Eidgenossenschaft mit Frankreich.

Maria läuft auf Christus zu

Von der einstigen barocken Inszenierungskunst ist in der deutschsprachigen Schweiz sehr wenig übriggeblieben. Erinnerungen daran finden sich in Fronleichnamsprozessionen der Innenschweiz und im Freiburgischen sowie in dem noch in einigen Kirchen geübten Brauch, am Auffahrtstag durch eine Öffnung in der Kirchendecke eine Christusfigur hinaufzuziehen (s. S.). Einzig in der Stiftskirche in Beromünster wird eine Reihe liturgischer Bräuche bis in unsere Gegenwart gepflegt. In Altdorf führt die Bruderschaft der Barmherzigen Brüder nach alter Tradition an Karfreitag eine Prozession durch, bei der die Statue einer Schmerzensmutter mitgeführt wird, während in Domat-Ems (Kanton Graubünden) in einer Grablegungsprozession eine gotische Christusfigur auf einer Bahre von der Pfarrkirche zur alten Kirche Sogn Gion getragen wird.¹ Stärker als bei uns dürfte das barocke «Theatrum sacrum» in Bayern und in Österreich nachwirken, außer an Fronleichnam besonders auch während der Passionszeit.

Einen nach wie vor ungebrochenen Zugang zu Gefühle hervorru-fenden religiösen Bräuchen haben viele Menschen in südlichen Ländern. Stellvertretend für zahlreiche andere wird hier ein Brauch beschrieben, der sich in der italienischen Stadt Sulmona in den Abruzzen erhalten hat. Während sich die Karfreitagsprozession mit solchen anderer Orte vergleichen lässt, findet am Ostermontag eine Osterbegegnung ganz besonderer Art statt, die sogenannte «Madonna che scappa» («Madonna, die rennt»).² Veranstalterin ist die Bruderschaft der Madonna von Loreto, Schauplatz die Piazza Garibaldi. Das Schauspiel findet im Anschluss an die Ostermesse statt, die dafür verwendeten Figuren, ein Auferstehungschristus, eine mit Stoffgewändern bekleidete Muttergottes sowie die beiden Christusjünger Johannes und Petrus, sollen alle aus dem 18. Jahrhundert stammen. Die Figur des Auferstandenen ist auf der einen Platzseite unter einem Baldachin aufgestellt. Die mit einem schwarzen Trauermantel ver sehene Marienstatue befindet sich in einer am Platz gelegenen Kirche. Mitglieder der Bruderschaft tragen die Statue des hl. Johannes zum Kirchenportal, wo dieser Maria die Auferstehung ihres Sohnes verkündet. Maria glaubt ihm aber nicht. Die Statue kehrt auf den Platz zurück zu Petrus, der nun seinerseits die Muttergottes überzeugen soll. Ihm, der Christus dreimal verraten hat, glaubt sie aber erst recht nicht. Erst als sich Johannes zum zweiten Mal bemüht, Maria von der frohen Botschaft zu überzeugen, ist diese bereit, die Kirche zu verlassen. Das Kirchenportal öffnet sich und die Madonna wird von Bruderschaftsmitgliedern auf den Platz getragen. Als sie den auferstandenen Christus von Ferne wahrnimmt, beginnt sie Punkt zwölf Uhr auf diesen zuzueilen. Dabei gleitet mit Hilfe eines raffinierten Systems von Fäden der Trauermantel nach unten, und ein grünes, goldbesticktes Kleid kommt zum Vorschein. Gleichzeitig fliegen ein Dutzend weisse Tauben gen Himmel. Unter dem Applaus der Anwesenden rennen die Träger der Marienfigur zum Auferstehungschristus, wo sie sich dann umarmen und oft vor Rührung kaum die Tränen zurückhalten können.

In Sulmona gilt heute noch, was die Jesuiten schon im Barock erkannten: dass nämlich eine Theateraufführung wirksamer ist als eine Predigt.

¹ Karl Imfeld, Formen der Volksfrömmigkeit im Jahreslauf. In: Ernst Halter und Dominik Wunderlin (Hg.), Volksfrömmigkeit in der Schweiz. Zürich 1999, 314–371, besonders 346.

² S. dazu http://it.wikipedia.org/wiki/Settimana_Santa_di_Sulmona, abgerufen am 29. Juli 2010. – Italo Tanoni, Sulmona: la Madonna che scappa in piazza. In: Il Messaggio della Santa Casa. Mensile del santuario di Loreto 7/2010, 265–268. – Videos unter www.youtube.com.



«Madonna che scappa» am Ostermontag in Sulmona (Abruzzen). Mitglieder der Bruderschaft der Madonna von Loreto rennen mit der Muttergottesstatue zu dem am anderen Platze aufgestellten Auferstehungschristus. Beim Start fällt, durch ein ausgeklügeltes System von Fäden ausgelöst, der in der Karwoche getragene Trauermantel der Madonna nach unten, gleichzeitig werden zwölf Tauben losgelassen. Ein reibungsloser Ablauf verheisst ein gutes Jahr, auftretende Pannen werden als schlechtes Omen gedeutet.

und Treue». Direkt unter dieser Inschrift war in einem lorrainebekränzten Medaillon das Porträt des französischen Königs Ludwig XV. angebracht und unter diesem dasjenige des neu gewählten Hauptobersten.

Nach der Messe wurden mit den Kanonen Salutschüsse abgefeuert, und achtzig geladene Gäste – der Stadt- und Amt-Rat, hochgestellte Persönlichkeiten und der Klerus – begaben sich zu einem Bankett in den Zurlaubenhof. Dieses fand im grossen Saal statt, wo die Beziehungen zwischen dem Königreich Frankreich und Teilen der Eidgenossenschaft in Bildern zu sehen waren – und bis heute sind.¹¹² Unterhalb der Decke erblickten die Gäste, friesartig aneinander gereiht, die Porträts sämtlicher französischen Könige sowie einige Szenen aus der Tell-Geschichte, darunter in den Täferfeldern Gründer, Krieger und Pannerherren der Eidgenossenschaft. Für den speziellen Anlass hatte man beidseits des Bildnisses des regierenden Königs die Porträts des Dauphin und des Grafen der Provence aufgehängt sowie direkt unter dem Königsbildnis dasjenige des neuen Hauptobersten Artois.

Während des Festmahls hatte der Landammann die Ehre, zuerst auf das Wohl des Königs von Frankreich, dann

¹¹² Zum bis heute erhaltenen Saal s. KDM ZG 2, 483–490.

¹¹³ Ludwig XV. (1710–74) wurde «le Bien-Aimé» («der Vielgeliebte») genannt.

auf das Wohl des Dauphins, des Grafen Artois und schliesslich der ganzen königlichen Familie anzustossen, Baron Zurlauben tat dasselbe im Namen der eidgenössischen Orte und des Kantons Zug. Jeder dieser Glückwünsche wurde von Salutschüssen der Kanonen und von Trompetenschall begleitet.

Nach dem Dinner – es dunkelte bereits – begab sich die illustre Gästechar in den Garten. Dort war die Fassade des dem Hauptbau gegenüber liegenden, im ersten Geschoss mit einer Loggia ausgestatteten Gebäudes hell beleuchtet; oben prangte das französische Wappen, und unter diesem stand in goldenen Lettern geschriften «Vive Louis le Bien Aimé».¹¹³ In der Mittelachse der Fassade stand die Pyramide, die vormittags in der Kirche St. Oswald vor dem Altar platziert gewesen und nun von drei Seiten beleuchtet war. Wer von den Gästen Lust hatte, ging in den an die Loggia angrenzenden Gartensaal, wo ein Ball begann, der bis in den folgenden Tag hinein dauerte.

Dieser ausführliche Bericht eines Zurlaubenfestes erhellte, wie eng weltliche und religiöse Inszenierungen im Barock ineinander verflochten waren. Wenn im vorliegenden Aufsatz ein Überblick über das «Theatrum sacrum», das Heilige Theater, geboten wird, so ist dies eigentlich eine künstliche Trennung von etwas ursprünglich Ganzheitlichem.

