

Kunst im Zeichen der Gegenreformation

Autor(en): **Felder, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **44 (1993)**

Heft 2

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393922>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PETER FELDER

Kunst im Zeichen der Gegenreformation

Unter Führung des Stadtstaates Luzern erlebte die Kunst der Gegenreformation in der katholisch verbliebenen Innerschweiz eine grossartige Blüte. Die Beschlüsse des Konzils von Trient (1545–1563) hatten die geistige Basis dazu geschaffen. Massgebend für die Durchführung dieser kirchlichen Reformen waren die neugegründeten Ordensniederlassungen der Jesuiten und Kapuziner. Das vielgestaltige Kunstschaffen, vorerst ein spannungsvolles Hin und Her zwischen verebender Gotik und nordischer Renaissance, erfuhr nach dem katholischen Sieg bei Villmergen (1656) einen hochgemuten Aufstieg zum Barock. In dieser Epoche finden wir die herausragendsten Leistungen an Kirchenbauten und an sakraler Ausstattungskunst. Selbst die folgenschwere Niederlage im Zweiten Villmergerkrieg (1712) vermochte den künstlerischen Aufschwung nicht aufzuhalten.

Kein anderes Kulturdenkmal der Innerschweiz demonstriert uns die kunstgeschichtliche Spannweite der Gegenreformation so anschaulich wie der Klosterbau von Muri, der mit seinem farbig verglasten Kreuzgang und seiner lichten Kuppelkirche den Auftakt und Ausklang dieser Epoche bezeichnet. Fest verwurzelt in der benediktinischen Klosterkultur, herrschten hier ein Reformwille und ebenso eine Baulust, die, ständig sich erneuernd, über Generationen hinweg ausstrahlten. Und dementsprechend war Muris Stellung als geistliches Machtzentrum, wie sie das vom Stifterhaus Habsburg begünstigte Kloster inmitten der Freien Ämter erlangt hatte. Dieser gemeindegössische Landstrich, mit dem schiffbaren Reusslauf wie ein Keil zwischen das reformierte Bern- und Zürichbiet geschoben, diente den Inneren Orten als direkter Handelsweg nach dem Norden, vor allem für die lebenswichtige Korn- und Salzeinfuhr. Ausserdem waren die Freien Ämter bevorzugtes Aufmarschgebiet in den Religionskriegen, unter deren Auswirkungen die Abtei zu leiden hatte – besonders schwer im Zweiten Kappelerkrieg (1531), als die bernische Soldateska die Klosterkirche erbrach und die bilderreichen Altäre, das Chorgestühl und die Farbfenster zerstörte. Dieser blasphemischen Untat folgte aber der Triumph auf dem Fuss: 1534/35 erbaute Abt Laurenz von Heidegg jenen kunstvollen Kreuzgang, den sein Nachfolger Johann Christoph von Grüth seit 1554 gleich einem katholischen Siegesmal mit prachtvollen Glasgemälden ausschmücken liess¹. Ein letztes Mal wurden dabei Architektur und Glasmalerei auf noch mittelalterliche Weise untrennbar miteinander vereint. Den 1558 in wesentlichen Teilen vollendeten Scheibenzyklus schuf zur Hauptsache der Zürcher Glasmaler Carl von Egeri, unter Mitwirkung von Niklaus Bluntschli aus Zürich und vermutlich Hans Fuchsli aus Bremgarten. Die 19 dreilanzettigen Fenster der drei erhaltenen Kreuzgangflügel bergen jeweils eine Trias von Renaissance-Wappenscheiben samt einer farbig verglasten Masswerk-Bekrönung im späten Flamboyantstil. Dank seiner vorzüglichen Ge-

staltungsqualitäten, die über das Sondergebiet der damals verbreiteten Kabinettscheibenkunst herausragen, steht der Murenser Zyklus im Range eines Hauptwerkes der schweizerischen 16.-Jahrhundert-Glasmalerei. Nicht minder bedeutend ist – angesichts der hier vereinigten Stifter – sein kultur- und konfessionsgeschichtlicher Wert. Denn für den machtvollen Aufbruch der schweizerischen Gegenreformation nach 1560 ist diese Stiftergalerie eines der zeugniskräftigsten Denkmäler. Und zwar entstammte die Hälfte der vierzig Donatoren dem Laienstand – jenen patrizischen Kreisen, die sich für die Durchführung der katholischen Reformen stark gemacht haben.

Abb. 1

Innerhalb dieser illustren Stifterreihe erscheinen die beiden Innerschweizer Staatsmänner Oberst Ludwig Pfyffer und Ritter Melchior Lussy, die Abwechslung in das damalige Zeitgeschehen brachten. Als politische Gegenspieler und unentwegte Kämpfer für die gemeinsame Glaubenssache waren sie die zwei führenden Köpfe der katholischen Erneuerung. Während Pfyffer mit Leib und Seele der französischen Krone anhing und als Heerführer in den Hugenottenkriegen europäischen Ruhm errang, war Lussy ein unbestechlicher Exponent der päpstlich-spanischen Partei und einflussreicher Vertreter der katholischen Orte am Konzil von Trient. Dieser mehr friedliebender Diplomat, jener mehr kriegslustiger Militär, besaßen beide den staatsmännischen Spürsinn, um je nach Gutdünken mit- oder gegeneinander Politik zu treiben. Sehr zutreffend sind die zwei unterschiedlichen Persönlichkeiten auf ihren Stifterscheiben charakterisiert². Pfyffer, «der Schweizerkönig», liess sich durch sein privilegiertes Lilienwappen und sein Konterfei verewigen. Als Feldherr im Prunkharnisch breitspurig-herausfordernd vor uns stehend, analog zur dortigen Gegenfigur Lux Ritters³, hält er in der erhobenen Rechten den Kommandohammer und trägt die umgehängte goldene Kette, die ihm der französische König Karl IX. nach dem erfolgreichen Rückzug von Meaux geschenkt hatte⁴; das Oberbild zeigt ein Kampfgetümmel zwischen Fussvolk und Reitern, das vielleicht die siegreiche Schlacht von Moncontour (1569) wiedergibt. Was für eine Selbstschau des Donators! Demgegenüber begnügte sich Lussy mit seinem Familienwappen, dem Lamm Gottes, das vom Nidwaldner Landesheiligen Petrus und von der Namenspatronin seiner Gemahlin Katharina Amlehn flankiert wird; im Oberbild sehen wir eine mehrfigurige Darstellung des Konzils von Trient, das 1563, im selben Jahr, als Lussy die Scheibe stiftete, seinen Abschluss fand.

Obschon die 1563 gefassten Beschlüsse des Tridentinums von den Fünf Orten unverzüglich in Kraft gesetzt wurden, dauerte ihre tatsächliche Verwirklichung noch Jahre. Erst nach jener denkwürdigen Visitationsreise des mailändischen Erzbischofs Karl Borromäus durch die Innerschweiz (1570) begann das Eis zu brechen. Es war ein regelrechter Feldzug gegen die verwilderten Sitten. Den heftigsten Widerstand leistete der Klerus, der mancherorts alle Mühe hatte, mit dem Zölibat ernst zu machen. Borromäus erlebte auf seiner Fahrt allerhand Überraschungen – so etwa in Altdorf, wo ihn der Ortspfarrer Heinrich Heil als Vater einer stattlichen Kinderschar begrüßte. Da und dort lag die Seelsorge völlig darnieder; manche Geistliche wa-



1 Muri, Kreuzgang des ehemaligen Benediktinerklosters. Kabinettscheibe mit Stifterbildnis von Ludwig Pfyffer, 1569. – Der Luzerner Staatsmann Pfyffer, «der Schweizerkönig», gehörte zu den führenden Köpfen der schweizerischen Gegenreformation.

ren ihrer Aufgabe überhaupt nicht gewachsen, vernachlässigten ihr Amt, gingen anderen Beschäftigungen und Liebhabereien nach oder führten sonst ein lockeres Leben. All diesen Missständen wurde jetzt der Kampf angesagt, wobei lauter Laien aus der damaligen Führungsschicht als Vorhut aufmarschierten – an der Spitze Ludwig Pfyffer und Melchior Lussy, gefolgt vom Luzerner Stadtschreiber Renward Cysat, ferner den beiden Urnern Landammann Peter a Pro und Ritter Walter von Roll, den Schwyzer Staatsmännern Christoph Schorno und Rudolf von Reding, dem Obwaldner Landammann Marquard Imfeld und dem Zuger Ammann Beat Zurlauben.

In engem Einvernehmen mit Karl Borromäus und Rom folgen sich nun Schlag auf Schlag wichtige Entscheidungen und wirksame Taten: 1574 erscheinen die ersten Jesuiten in Luzern; 1577 wird das dortige Jesuitenkollegium gestiftet; 1578 erfolgt die Einrichtung einer ständigen schweizerischen Nuntiatur; 1579 wird in Mailand das «Collegium Helveticum» als Priesterseminar errichtet; 1581 gründen die Kapuziner in Altdorf ihr erstes deutschsprachiges Kloster nördlich der Alpen, dem im 16. Jahrhundert weitere Niederlassungen in Stans (1582), Luzern (1583), Schwyz (1586) und Zug (1595) nachfolgen⁵; und schliesslich wird 1586 in der Luzerner Hofkirche der «Goldene Bund» von den sieben katholisch verbliebenen Orten beschworen. Diese Bekräftigung der Eidgenossenschaft im konfessionell beschränkten Rahmen geschah unter Führung Luzerns. Demgemäss erscheint am Kopf der Bundesurkunde inmitten der sieben Standeswappen der Luzerner Schild, über dem die Taube des Heiligen Geistes schwebt. Verfasser der Urkunde war bezeichnenderweise Stadtschreiber Cysat, damals graue Eminenz des geistig-politischen Lebens der Inner-schweiz und Spiritus rector Ludwig Pfyffers, in dessen Schatten er öfters gestanden hat. Der Staatsmann, Historiker, Naturforscher und Volkskundler Cysat hatte als Regisseur seit 1571 die Luzerner Oster-spiele höchst erfolgreich geleitet. Diese ins Grossartige gehobenen Aufführungen dienten nicht bloss der frommen Erbauung, sondern waren eindrucksvolle religiöse Manifestationen, deren festliche Pracht sogar manche Protestanten anzulocken vermochte. Staatlich inszenierte Bühnenkunst schlug die Werbetrommel für die Gegenreformation! Mit den aufwendigen Spielen, die eine religionspolitische Kundgebung «par excellence» darstellten, gedachte der Stadtstaat Luzern das einigende Band zwischen den katholischen Orten noch fester zu knüpfen. Und es war dabei für den Luzerner Bürger Ehrensache, ja ein Privileg, an diesen Staatsfestspielen eine Rolle zu übernehmen. Daran erinnern noch viele klangvolle Namen in den erhaltenen Spielerlisten. Für manche bedeutete dieses Mitspielen ihr erstes öffentliches Auftreten und den Beginn einer politischen Laufbahn. Das signifikanteste Beispiel bot Ludwig Pfyffer, der 1545 als 21jähriger gleich drei Rollen bestritt; und 1560, nachdem er das Tuchgewerbe mit dem Kriegshandwerk vertauscht hatte und bereits im Kleinen Rat sass, spielte er den Proclamator, eine Rolle, die ganz auf den Leib des werdenden Staatsmannes zugeschnitten war⁶. Gemäss dem Textbuch mit seinen detaillierten Regieanweisungen hatte der Proclamator jeweils das zweitägige Spiel nach dem feierlichen Aufzug der Akteure zu eröffnen und gleicherweise wiederum zu beschliessen, indem er als Feldherr hoch zu Ross auf dem Spielplatz rings herumritt, sein Haupt entblösste, himmelwärts schaute und seinen bekenntnishaften Prolog beziehungsweise Epilog sprach, der als aufrüttelndes Mahnwort an die mehrtausendköpfige Zuschauermenge erging. Diese staatsmännischen Auftritte des kommenden «Schweizerkönigs» dürften ihre Wirkung nicht verfehlt haben.

Was Pfyffer im Gewande des Proclamators öffentlich verkündet hat, setzte er als Mann der ersten Stunde in die Tat um – besonders seitdem er 1570 zum Schultheissen aufgestiegen und mit Karl Borro-

mäus anlässlich dessen Schweizerreise in Verbindung getreten war⁷. Staatsmann und Feldherr zugleich, wurde er zum leidenschaftlichen Verfechter eines politisch-militärischen Katholizismus. Was lag da näher, als sich der Schlagkraft des geistig führenden Ordens der Gesellschaft Jesu zu bedienen – gerade jetzt, wo es darum ging, das religiöse Leben von Volk und Klerus möglichst durchgreifend und dauerhaft zu reformieren. Und es überrascht deshalb keineswegs, dass Pfyffer zum kämpferischen Wortführer für die Errichtung eines luzernischen Jesuitenkollegiums wurde. Der Plan einer solchen Stiftung fand alsbald in weiten Kreisen starkes Echo und bei mehreren namhaften Persönlichkeiten auch tatkräftige Unterstützung; sein eigentlicher Realisator indes – die tragende Säule dieser Neugründung – war Ludwig Pfyffer selber, unter dessen Augen Stadtschreiber Cysat am 10. Mai 1577 den reich illuminierten Stiftungsbrief besiegelte. Bereits zu Weihnachten des folgenden Jahres bezogen die Jesuitenpatres als künftige Wohnstätte den Ritterschen Palast, der nach dem plötzlichen Tod seines Bauherrn von der Stadt erworben und vollendet worden war. Welch grossartiger Lebensraum für die weltoffenen Ordensbrüder! Innerhalb der Stadtmauern Luzerns hätte der Rat ihnen keine würdigere Behausung anbieten können als diesen imposanten Renaissance-Bau. Für den Schulunterricht stiftete Schultheiss Pfyffer ein besonderes Gymnasiumsgebäude, das 1579 eröffnet wurde. Pfyffers Spendefreudigkeit ging noch weiter: Als die im Erdgeschoss des Ritterschen Palastes eingerichtete Kirche nach wenigen Jahren zu klein geworden war, übernahm er die Kosten für einen grösseren Neubau, der 1588–1591 an der Westseite des Palastes erstellt wurde; ausserdem stiftete er den zugehörigen Hochaltar, des-

2 Luzern, ehemaliger Hochaltar der Jesuitenkirche von Hans Heinrich Wägmann, um 1594. Bildmontage des heute zerlegten Flügelaltars in der dortigen Sakristei. – Seltener Zeuge der luzernischen Kirchenmalerei aus der Frühzeit der Gegenreformation.



sen Ausführung er 1590 dem aus Zürich zugewanderten Maler und Konvertiten Hans Heinrich Wägmann übertrug; und kurz vor seinem Tod liess er, gleichsam als Abschiedsgeschenk, für das Kollegium ein grosses Weltgericht malen. Von allen kirchlichen Institutionen, die Ludwig Pfyffer persönlich umsorgt und gefördert hat, war das Jesuitenkollegium sein liebstes Kind. Gegen 30 000 Gulden soll er an die Errichtung und den Ausbau dieser geistlichen Hochburg der Innerschweiz gespendet haben!

Zum Andenken an den grossen Wohltäter liessen die Jesuiten 1675 beim Bau der heutigen Kirche die Haupttafeln des Pfyfferschen Hochaltars (aus der Vorgängerkirche) in der prächtig aufgemachten Sakristei in zwei prunkvollen Stuckrahmen anbringen, die gleich kostbaren Reliquienschreinen fürderhin an den freigebigen «Schweizerkönig» erinnern sollten. Obschon sich die altertümlichen Gemälde in diesem exuberant ausstuckierten Barockraum recht unscheinbar ausnehmen, sind sie als Hauptwerk Hans Heinrich Wägmanns und insbesondere als seltene Zeugen unserer Kirchenmalerei des späten 16. Jahrhunderts von unschätzbarem Wert. Der fragmentarische Zustand des Überlieferten gestattet allerdings nur einen schemenhaften Rekonstruktionsversuch. Auf fortschrittliche Weise durch einen zentralen Tabernakel hervorgehoben, folgte das bilderreiche Altarwerk noch dem traditionellen Retabeltyp mit festen und beweglichen Flügeln. Ebenfalls konservativ geben sich die altmeisterlich gemalten Bildtafeln, auf denen sachlich-einprägsame Figurenszenen aus dem Marienleben, der Kindheit Jesu und der Passionsgeschichte dargestellt sind. Ein sprechendes Zeugnis für das retrospektive Wesen dieser ehrenwerten Malkunst ist der erhaltene Akkord zwischen Schultheiss Pfyffer und Wägmann, worin auf behutsame Weise wie in spätmittelalterlichen Werkverträgen das Bildprogramm, die Arbeitstechniken, die zu verwendenden Materialien und deren Güte für den verdingten Altar bis ins einzelne festgelegt sind, verbunden mit der strikten Forderung nach einer guten und handwerklich soliden Arbeit⁸. Im Gegensatz zu den vielen damals aus Italien importierten Altargemälden von freischaffenden Künstlern haben wir es hier mit einer herkömmlichen Altarbaukunst zu tun, die ihre typologische Wurzel im Norden hat. Wie Heinz Horat überzeugend nachweisen konnte, entstand Wägmanns Altar unter dem direkten Einfluss des 1572 vollendeten Hochaltars der Ingolstädter Liebfrauenkirche, dem ersten grossen fürstlichen Altarbau der Gegenreformation in Bayern⁹.

Als Gegenpol zur elitären Gesellschaft Jesu am katholischen Vorort Luzern etablierten sich wenige Jahre später in den Länderrorten die volkstümlichen Kapuziner. Trotz unterschiedlicher Satzungen und Strukturen verfolgten beide Orden die gleichen Reformziele. Ihre herkunftsmässigen Voraussetzungen indes waren in kulturgeographischer Hinsicht grundverschieden. Während das Luzerner Jesuitenkollegium aus der oberdeutschen Provinz besiedelt wurde, kamen die ersten Innerschweizer Kapuzinerpatres direkt aus Mailand. Ebenso konträr waren die beiden Hauptförderer der zwei Orden. Alte Rivalitäten kamen dabei ins Spiel. Was Ludwig Pfyffer für die Je-

suiten, bedeutete sein Gegenspieler Melchior Lussy für die Kapuziner. Und dementsprechend haben beide Ordensgemeinschaften jeweils ihrem grössten Gönner ein honorables Gedächtnis bewahrt – das Luzerner Kollegium durch ein Donatorenporträt Pfyffers in der Gestalt des altehrwürdigen Edelmannes mit Rosenkranz und Totenkopf, das Kapuzinerkloster in Stans durch ein Stifterbildnis von Lussy im Habit eines Ritters des Heiligen Grabes, der in seiner Rechten einen gezeichneten Prospekt des dortigen Klostergebäudes hält¹⁰.

Dieser Gründungsbau der Stanser Niederlassung, der 1583 mit grossem Eifer, aber «gar ring und schlecht wie es die Capuziner selbst gewollt» erstellt worden war, hat sich nicht erhalten¹¹. Nach zwei übereinstimmenden zeitgenössischen Veduten handelte es sich um ein kunstlos gezimmertes Gebäude. Welch gegensätzliche Ideale herrschten zwischen diesem simplen Holzbau und dem Ritterschen Palast der Jesuiten! Das waren in der Tat zwei Welten für sich. Ebenso getrennte Wege gingen beide Orden im Kirchenbau. Die Kapuziner bevorzugten schmucklose Saalkirchen im Sinn und Geist der Bettelorden, die Jesuiten hingegen neigten mehr zu sinnenhaften Prunkräumen von fürstlichem Gehabe. Der einzige «Kunstluxus», den sich die Kapuziner geleistet haben, war die Verwendung erlesener Altarbilder, die häufig aus renommierten italienischen Malerateliers bezogen wurden¹². Damit entsprachen sie auf vorbildliche Weise den Forderungen des Konzils von Trient, das ausdrücklich an der überlieferten Bilderverehrung festgehalten und den Altar weiterhin als liturgisches Zentrum respektiert hat. Es versteht sich dabei von selber, dass die Ordensväter der Thematik der Altarblätter besondere Bedeutung beimassen und deshalb zur Veranschaulichung der Eucharistiefeyer mit Vorliebe Darstellungen des Opfertodes Christi wählten. Das Ganze war im Grunde genommen nichts anderes als ein missionarischer Kunstgriff: Die grossformatigen Leinwandgemälde aus Meisterhand – dank ihrer Aufstellung inmitten des schlichten räumlichen Kontextes von aussergewöhnlicher Wirkungskraft – sollten möglichst einprägsame religiöse Leitbilder und Glaubenswahrheiten veranschaulichen. Bei der Beschaffung solcher Altarbilder entspann sich in der katholischen Schweiz ein wahrer Wettstreit unter den weltlichen Stiftern. Den Anfang machte Melchior Lussy selber, indem er 1584 für die eben vollendete Kapuzinerkirche in Stans über seinen grossen Freund Karl Borromäus in Mailand zwei Bilder bestellte (beide sind verschollen). Vergleiche mit der zeitgenössischen Innerschweizer Tafelbildmalerei mögen erweisen, wie fortschrittlich, ja revolutionär diese italienisch-flämische Importkunst damals gewirkt haben muss. Ausser dem Luzerner Renward Forer hat hier kein einheimischer Meister zu konkurrieren vermocht.

Zum blühendsten Kapuzinerkonvent der Innerschweiz entfaltete sich das Kloster auf dem Wesemlin, das 1583 von Kaspar Pfyffer, einem Oheim des «Schweizerkönigs», gestiftet worden war¹³. Im Gegensatz zu anderen Kapuzinerklöstern entstand hier 1584–1588 unter Leitung von Steinmetzmeister Hans Gabaran und Anton Isenmann,



3 Luzern, Innenansicht der Hofkirche. – Nach einem Brand von 1633 wiederaufgebaut durch den Jesuitenarchitekten Jakob Kurrer, erster repräsentativer Sakralbau der Neuzeit in der Innerschweiz.

dem nachmaligen luzernischen Werkmeister, ein solider Mauerbau, der sich als Kern der heutigen Anlage erhalten hat. Kaum war das Kloster 1589 von den Patres bezogen, wurde es Sitz der neugeschaffenen helvetischen Ordensprovinz und ausserdem zum beliebten Wallfahrtsort Unserer Lieben Frau auf dem Wesemlin. Für diesen raschen Aufstieg mitverantwortlich war zweifellos die Gunst des geheiligten Ortes. Dasselbst stand nämlich vor Zeiten ein Bildstock mit einer Marienstatue, die Bilderstürmer 1531 zertrümmert hatten; und an Pfingsten gleichen Jahres war dort dem Spitalpfleger Moritz von Mettenwyl nächtlicherweile über dem geschändeten Heiligtum die Muttergottes erschienen, worauf dieser anstelle des Bildstocks eine Kapelle gestiftet hat, die von Pilgern rege besucht wurde. Diese Wallfahrtskapelle samt dem Gnadenbild haben die Kapuziner ihrer Kirche als Altarhaus einverleibt, während Bildhauer Johanns Dub jene

wunderbare Erscheinung Marias als Himmelskönigin in einem reizvollen Sandsteinrelief am dortigen Eingangsportal festgehalten hat. Bis ins ausgehende 19. Jahrhundert war dem volkstümlichen Gotteshaus eine freie Landschaftslage über der Stadt beschieden. Die anmutige Saalkirche, welche von zweilanzettigen Masswerkfenstern erhellt und von zartgliedrigen Netzgewölben überdeckt wird, ist ein typisches Beispiel für das starke Nachwirken gotischer Steinmetzkunst – der südliche Kreuzgang hingegen weist mit seinen toskanischen Pfeilerarkaden unmissverständlich auf die italienische Abkunft des Kapuzinerordens hin. Diese südländische Anlage war unmittelbares Vorbild für die drei Frauenklöster Rathausen, Bruch in Luzern und Eschenbach, welche damals nach den Reformvorschriften des Karl Borromäus erneuert worden sind¹⁴. Mit der Einführung einer strengen Klausur erhielt der inmitten des Klosterbaus situierte Kreuzgang wiederum erhöhte Bedeutung als Rekreations- und Meditationsraum. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang die beiden Kreuzgänge von Rathausen und Luzern, die ein halbes Jahrhundert nach Muri mit farbigen Bildverglasungen ausgestattet worden waren, aber entgegen jener kunterbunten Folge von ambitiösen Wappenscheiben und religiös-profanen Masswerkbildern mit zwei in sich geschlossenen Zyklen aus der Heilsgeschichte¹⁵.

Diese als schweizerische Sonderleistung gepriesene Scheibenkunst wurzelt noch in der mittelalterlichen Glasmalerei. Nicht weniger traditionsbewusst – oder besser gesagt konservativ – gaben sich dazumal unsere Tafelbildmaler, Steinmetzen, Bildhauer und Baumeister. Manche von ihnen versteiften sich gar auf altüberlieferte Auffassungen, darin bestärkt von den weltlichen und geistlichen Reformern, die vielfach einer retrospektiven Frömmigkeit gehuldigt haben. Folgende Beispiele mögen dies kurz illustrieren: Zu Ende des 16. Jahrhunderts erstand in Baar ein neuer, mächtiger Glockenturm im klassisch-romanischen Stil, der später von Kunsthistorikern für ein originales Werk des 13. Jahrhunderts gehalten wurde; von 1602 datiert die ebenfalls romanisch geprägte Zellkapelle in Sursee; 1619 renovierte der bekannte Murianer Reformabt Jodokus Singisen die Grabstätte des hl. Burkhard in der Pfarrkirche Beinwil (Freiamt), wobei ihm die romanische Krypta seiner Klosterkirche als Vorbild gedient hat; 1621 schmückte Steinmetzmeister Ulrich Traber die Fenster der beiden Pfyfferkapellen in Werthenstein mit feinskulptierten Masswerken in den verspielten Formen des Flamboyantstils – gotische Bauweise beherrschte bis gegen 1640/50 die ländliche Sakralarchitektur; gleichfalls gotisch muten manche damals geschaffene Plastiken und Bilder an, wie etwa die 1611 von den Brüdern Fischer geschnitzte Madonna am Marienaltar der Stiftskirche Beromünster oder die 1615 von Sebastian Gisig gemalte Kreuzigungsgruppe mit ihrem floral gemusterten Bildgrund (Historisches Museum Obwalden in Sarnen); nicht minder verwurzelt in ihrem Herkommen, aber dem Kunstgeist der Renaissance zugetan sind schliesslich die Werke des Miniators Johann Caspar Winterlin, der unter dem Muri-Abt Singisen als «wohl der letzte klösterliche Schreiber und Buchmaler der Schweiz» tätig war¹⁶.

Dieser beharrende und rückschauende Zug war wesentlich daran schuld, dass die liturgischen Reformen des Tridentinums höchst schleppend vorankamen. Volle zwanzig Jahre seit jenen Beschlüssen mussten verstreichen, bis der katholische Vorort Luzern in seiner Hauptkirche im Hof erstmals eine wegbereitende Lösung schuf, indem man die trennende Lettnerwand vor dem Chor beseitigte und dieser, nur mehr vergittert, freie Sicht auf den Hochaltar bot¹⁷. Gekrönt wurde die fünfjährige Umbaurenovation mit der Schaffung einer neuen kostbaren Altartafel, die 1586 am Hochaltar errichtet worden war, just auf den Zeitpunkt, da die katholischen Orte in einer pompösen kirchlichen Feier im dortigen Chor den «Goldenen Bund» beschworen haben. Im darauffolgenden Jahr wurde schliesslich als letzte Konsequenz jener Reformbeschlüsse das Allerheiligste vom Sakramentshäuschen neben dem Kreuzaltar in den Tabernakel des Hochaltars übertragen. Was bei all diesen liturgischen Anpassungen zwangsläufig Stückwerk geblieben war, sollte nach dem verheerenden Kirchenbrand von 1633 im Neubau des Ingolstädter Jesuitenarchitekten Jakob Kurrer eine angemessene Lösung finden – für den bekannten Ordensbaumeister eine recht schwierige und anspruchsvolle Aufgabe¹⁸. Denn nach dem Willen der Bauherrschaft hatte er nicht allein die beiden spätgotischen Glockentürme zu übernehmen, sondern ebenso den basilikalischen Anlagetypus des vertrauten romanisch-gotischen Vorgängerbaus, und diesen gewissermassen in eine neue geistesverwandte Einheitsform umzugliessen. Dass er sich dafür von wegweisenden Bauwerken aus seiner Ordensprovinz, namentlich den beiden Jesuitenkirchen in Neuburg a. D. und Dillingen, anregen liess, liegt auf der Hand. Angesichts dieser verquickten und vorbelasteten Ausgangslage sind wir erstaunt, was für eine grosszügige und überzeugende Gesamtlösung Kurrer letztlich geglückt ist. Selbst der damals längst tote und schon heiliggesprochene Kirchenreformer Karl Borromäus hätte an diesem makellosen Gotteshaus seine helle Freude gehabt, entsprach es doch in allen wesentlichen Punkten seinen mit grösster Tatkraft propagierten Richtlinien und Vorschriften zum kirchlichen Bauwesen, als da sind: Längsbau in klassischer Formensprache; klare Ordnung und Regularität der Anlage, die hier nach dem Bausystem der Quadratur konzipiert ist; streng organisierte Ausstattung als geschlossenes Ensemble; ausgeprägte zentralperspektivische Raumgestaltung mittels beidseits nach der Tiefe hin rhythmisch angeordneten Arkaden und Pilastern mit umlaufendem Kranzgesimse; im Fluchtpunkt dieser visuellen Leitlinien Hochaltar mit Tabernakel zur Aufbewahrung des Allerheiligsten; gleichmässig verteilte und farblos verglaste Fenster; toskanische Säulenhalle rings des Kirchhofs (keine Bestattungen im Kircheninneren). Gegen die Allgewalt dieser klassisch-doktrinären Kunstauffassung hat sich aber da und dort einheimisches Formempfinden aufgelehnt – am unerbittlichsten in der Frage zur Ausführung der Seitenaltäre, die entsprechend dem Hochaltar mit einfachen marmornen Säulenretabeln geplant waren und statt dessen als über und über vergoldete Seitenaltäre gefertigt worden sind, welche sich mitten im Raum wie eine Ikonostase quer legen. Dieser erfolgreiche Wider-

Abb. 3

Abb. 4



4 Luzern, Seelaltar in der Hofkirche. – Die theatrale Beweinungsgruppe mit wiederverwendetem spätgotischem Vesperbild und um 1640 beifügten Assistenzfiguren von Bildhauer Niklaus Geisler. Typisch luzernische Schnitzkunst des volkstümlichen Frühbarocks.

stand war keineswegs Verbohrtheit oder gar halsstarreriger Trotz, sondern entsprang einem ursprünglichen Verlangen nach ornamentaler und bildhafter Durchformung, was dann auch tatsächlich mit übersprudelnder Phantasie geschah, sind doch an den zehn Seitenaltären ausser den vierzehn Bildern sage und schreibe 194 Statuen, Figürchen und Engelsköpfe gezählt worden. Herzhafte schnitzerische Bildkraft triumphierte hier über nüchtern-fremde Marmorkunst, die sich lediglich in dem von Rom gestifteten Hochaltar zu behaupten vermochte. Besonders auffallend an diesem ungestümen Gestaltungsdrang ist jene Leidenschaft zu veranschaulichen und in thematischen Zusammenhängen bilderreich zu visualisieren, was damals eine wesentliche Leitform im Schaffen der Maler und Bildhauer war. Offenbar handelt es sich hier um eine besondere Eigenheit unserer Kunstlandschaft, der wir schon verschiedentlich begegnet sind. Als frühes Beispiel, vielleicht gar Ausgangspunkt, nenne ich Diebold

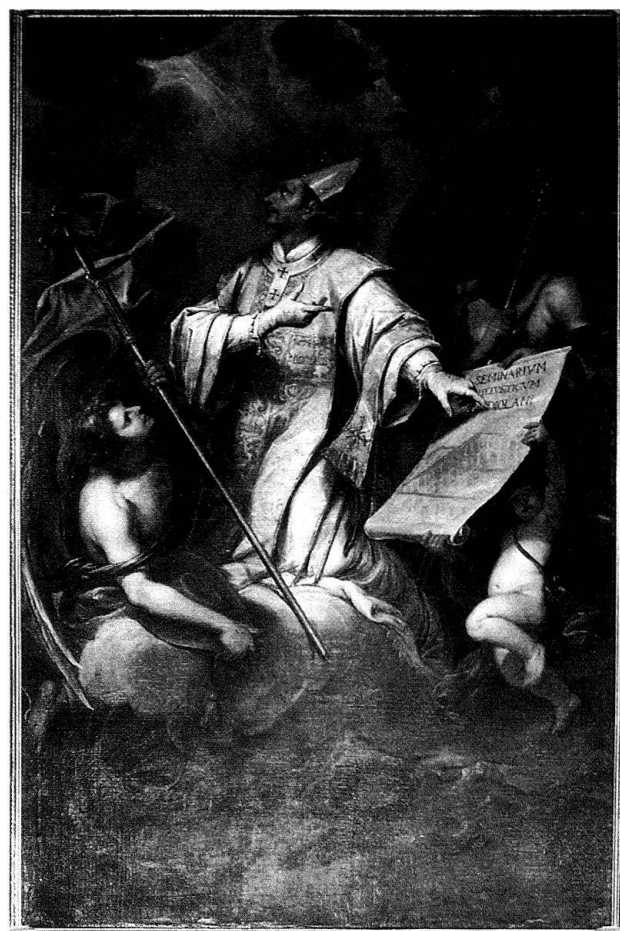
Schillings Bilderchronik von 1513, während die 462(!) Bildtafeln, welche zwischen 1547 und 1635 für die drei Luzerner Holzbrücken gemalt worden sind, das imposanteste Zeugnis dieser landschaftlichen Sonderheit darstellen.

Für bildthematisch zusammenhängende Aufgaben bot die religiöse Vorstellungswelt der Gegenreformation ein weites Betätigungsfeld, sei es bei der künstlerischen Ausschmückung von Sakralräumen und deren Ausstattung mit Bildern und Skulpturen¹⁹ oder, was bei uns besonders verbreitet war, in der Schaffung von beweglichen Bildzyklen, die hauptsächlich lebendig geschilderte Heiligenviten vorstellen. Diese vorwiegend handwerkliche Tafelbildmalerei wurde zur eigentlichen Domäne von lokalen und vielfach unbekanntem Meistern, deren volkstümliche Werke noch heute zahlreichen Gottehäusern zur Zierde gereichen. So malten beispielsweise Beat Jakob Bachmann 1620 einen Franziskus-Zyklus für die Kapuzinerkirche in Sursee, Kaspar Meglinger 1624–1634 einen St.-Einbeth- und Gallus-Zyklus für die Wallfahrtskapelle Adelwil und Hans Jakob Wysshaupt 1640/41 einen Jost-Zyklus für die Wallfahrtskirche in Blatten.

Höchste Referenz hat die gegenreformatorische Kunst der Muttergottes erwiesen, sie als edle und anmutige Frauengestalt verherrlichend. Tiefverwurzelte Volksfrömmigkeit erblühte da zu neuem Leben und verehrte im Bild der schönen Himmelskönigin die gnadenreiche Fürbitterin beim Allerhöchsten. Spätmittelalterliche Tradition fortsetzend, wurden zahlreiche Heiligtümer wiederbelebt und neue gestiftet. Manche von ihnen künden noch heute durch sinnfällige Beinamen von der Vielfalt des Marienkultes, wie etwa: Wallfahrtskirche «Maria Loreto» in Hergiswald, Wallfahrtskapelle «Maria Mitleiden» in Gormund, Wallfahrtskirche «Unserer Lieben Frau» in Werthenstein, Wallfahrtskapelle «Maria zum Schnee» auf Rigi-Klösterli, Wallfahrtskapelle «zu Ehren der schmerzhaften Muttergottes» im Ried bei Lachen oder Wallfahrtskapelle «Maria-Hilf» in Andermatt. Sie alle übertrifft an Würde und Bedeutung die Kloster- und Wallfahrtskirche Maria-Einsiedeln, die von jeher das strahlungskräftigste religiöse Zentrum der Innerschweiz war. – Grösste Verbreitung erfuhr die Muttergottesverehrung durch die speziell von den Jesuiten geförderten Rosenkranzbruderschaften, die landauf, landab in Pfarrkirchen und Kapellen unzählige Marienaltäre und Madonnenbilder gestiftet haben. Zu den brilliantesten Werken der zahlreichen Muttergottesdarstellungen zählt die 1606 von Renward Forer gemalte Himmelfahrt Mariae am Hochaltar der Luzerner Franziskanerkirche, ein in Licht und Farbe meisterhaft gestaltetes Ereignisbild, das allerdings im Halbdunkel des dortigen Chors ein Schattendasein fristen muss²⁰.

Abb. 5

Ein weiteres zeittypisches Phänomen war der Kult der Katakombenheiligen – jener sterblichen Überreste von angeblich frühchristlichen Märtyrern, die in den seit 1578 wiederentdeckten Katakomben Roms ausgegraben und in grosser Zahl nach dem Norden überführt worden sind, wo sie in kunstvollen Altarschreinen – von Goldschmieden in Silber gefasst und von Paramentenstickerinnen köstlich ausstaffiert – da und dort noch heute etwas vom Glanz der Ewi-

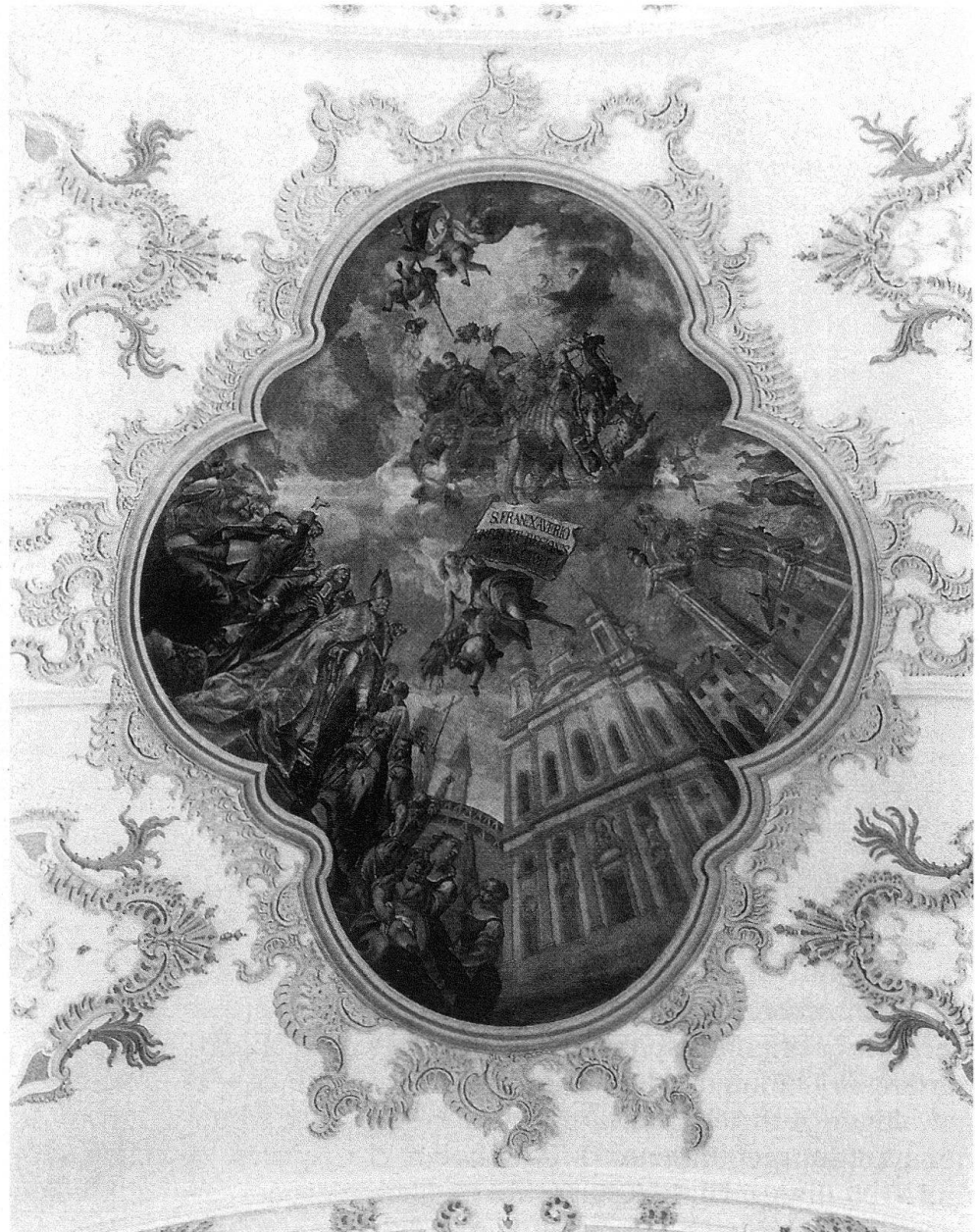


gen Stadt verbreiten²¹. Zwischen Städten und Dörfern, zwischen Klöstern und Stiften entspann sich ein wahrer Wettlauf um diese wundertätigen Leiber, die der herkömmlichen Reliquienverehrung einen gewaltigen Auftrieb gaben, und dies in besonders hohem Masse in der traditionsgebundenen Innerschweiz. So wurden zwischen 1624 und 1796 über achtzig Katakombenheilige hierher verbracht, allein deren vierzehn nach Einsiedeln, und jeweils in imposanten Translationen, an denen Tausende von Gläubigen teilnahmen, in das betreffende Gotteshaus übertragen. An diese religiösen Grossveranstaltungen erinnern noch zeitgenössische Festprogramme, detaillierte Berichte über die Feierlichkeiten, reportageartige Bildwiedergaben der farbenprächtigen Prozessionen und Texte von Translationsspielen, die vielfach als opernhafte Singspiele inszeniert worden sind. Eine der frühen denkwürdigen Festivitäten dieser Art war die 1647 durchgeführte Translation des hl. Leontius nach Muri, die sich angesichts der Nähe zum Zürcher Herrschaftsgebiet wie eine konfessionelle Machtdemonstration ausnehmen musste.

In diesen bunten kultischen Festfreuden spiegelt sich der rasch wandelnde Zeitgeist, der jetzt immer mehr danach strebt, Macht und Schönheit des Irdischen zum Ruhm des Höchsten zu entfalten, um sie so als dessen Abglanz im Diesseits zu legitimieren. Und es ist gewiss nicht Zufall, dass die dichteste Folge jener grossartigen Translationen für die einschneidenden fünfziger Jahre des 17. Jahrhun-

5 Luzern, Altarblatt mit Himmelfahrt Mariae in der Franziskanerkirche von Renward Forer, 1606. – Ein Hauptwerk der einheimischen Kirchenmalerei am Vorabend des Barocks.

6 Luzern, Altargemälde mit dem hl. Karl Borromäus (in der Sakristei der Jesuitenkirche) von Johann Christoph Storer, 1657. – Motivbild auf den Patron der katholischen Orte und den Gründer des Collegium Helveticum in Mailand.



7 Luzern, Deckengemälde in der Jesuitenkirche mit Glorie des hl. Franz Xaver von den Brüdern Torricelli, 1749. – Verherrlichung des grossen Jesuitenmissionars als Patron des Standes Luzern.

derts feststeht. Ja, seit 1650 – vor allem nach dem katholischen Sieg in Villmergen (1656) – herrschen hier ein wachsendes Selbstgefühl und eine hochgemute Aufbruchstimmung, die auf mannigfache Weise greifbare Gestalt annehmen – namentlich im Kunstschaffen, das sich aus den Fesseln lokaler Enge löst und dem dynamischen Barock zuwendet. Selbst handwerkliche Meister sind jetzt für Neues empfänglicher und packen ihre Aufgaben beherzter an. Auch Fremdes wird zum Anreiz, bringt in manche verknöcherte Werkstatt Schwung, und immer deutlicher zeichnet sich in diesem Widerspiel zwischen gestern und heute eine Wende ab. Dafür zwei typische Beispiele: Während Glasmaler Jakob Wägmann 1651 eine im nachhinein gestiftete Scheibe für den Kreuzgang des Bruchklosters in Luzern verfertigt, arbeitet Bildhauer Simon Bachmann bereits an seinem Chorgestühl für die Klosterkirche Muri, die beide zwei völlig entge-



8 Luzern, Innenansicht der Jesuitenkirche. – 1666–1677 unter Leitung der beiden Jesuitenarchitekten Pater Christoph Vogler und Bruder Heinrich Mayer errichtet. Erster grosser Kirchenbau des Barocks in der Schweiz.

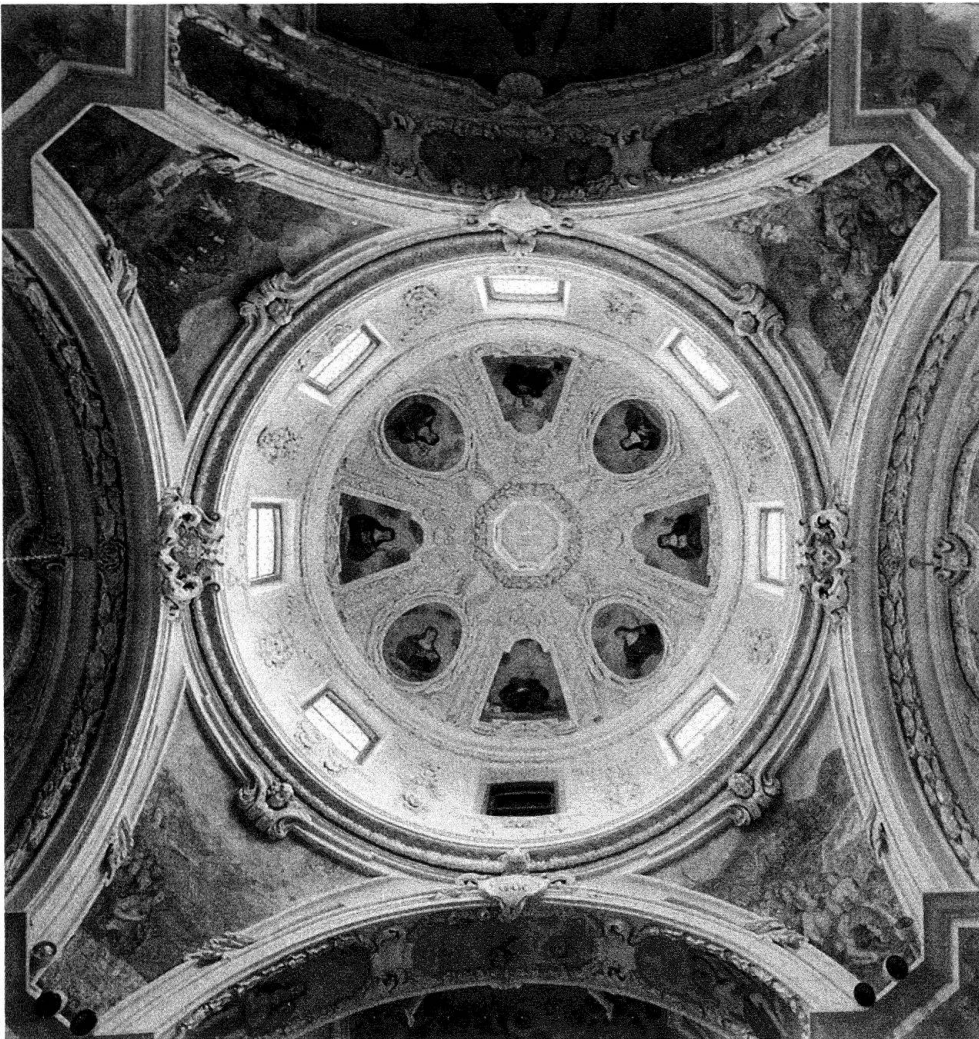
gengesetzte Auffassungen verkörpern²²; hier die dröhnende Formensprache der internationalen Zeitkunst römischer Prägung, die sich Bachmann auf seiner erlebnisreichen Wanderschaft durch halb Europa angeeignet hatte – dort ein formelhaft erstarrtes Spätwerk der traditionellen Kabinettscheibenmalerei, das Wägmann, als einer der letzten Vertreter dieses Kunstzweiges, kurz vor seinem Ableben geschaffen hat. Noch eklatanter wirkt dieser Stilbruch im Vergleich des 1659/60 entstandenen renaissancistischen Scheibenzzyklus von Hans Heinrich Probstatt im Frauenkloster Eschenbach mit den 1657/58 datierten Altarbildern des italienisch geschulten Konstanzer Kirchenmalers Johann Christoph Storer in Luzern und in Muri²³. Der neue Geist, der hier zu wehen beginnt, spricht besonders eindringlich aus Storer's Borromäusbild am Sakristeialtar der Luzerner Jesuitenkirche, das eine visionäre Verherrlichung des Heiligen als Patron

der katholischen Orte und speziell als Gründer des mailändischen Collegium Helveticum vorstellt – jener für die schweizerische Gegenreformation so bedeutsamen Bildungsstätte. Stifter des Altars war Karl Borromäus' Grossneffe Nuntius Federico Borromeo, der kurz zuvor die Erneuerung des «Goldenen Bundes» von 1586 erfolgreich betrieben hatte. Kennzeichnend für die kämpferische Hochstimmung, welche damals im Vorfeld des Ersten Villmergerkrieges um sich griff, war übrigens, dass der grosse Jesuitenmissionar Franz Xaver zum Patron des Standes Luzern erkoren wurde. Die bezaubernde Gestalt des Indienapostels erfreute sich zu Stadt und Land grosser Verehrung. Auf seinen Namen weihten die Luzerner 1677 ihre prächtig erneuerte Jesuitenkirche, die erstmals in der Sakralarchitektur der Innerschweiz jenes sinnenhafte Formpathos und jene Machtfülle des gegenreformatorischen Kunstgeistes in sich vereinigt.

Abb. 7

Abb. 8

Das seit 1666 unter Leitung der beiden Jesuitenarchitekten Pater Christoph Vogler und Bruder Heinrich Mayer realisierte Bauwerk ist ein grosser glücklicher Wurf mit freien gestalterischen Anleihen an den Gesù in Rom und die Michaelskirche in München²⁴. Dass sich diese eigenständige Baulösung einer festen kunstgeschichtlichen Einordnung entzieht, ist ein Gütezeichen für ihre architektonische Qualität. Wie aufsehenerregend der neuartige Kirchenbau seinerzeit gewirkt haben muss, lässt sich heute noch aus einer visuellen Gegenüberstellung der bloss drei Jahrzehnte älteren Hofkirche erahnen. Diesen instruktiven Vergleich können wir rasch und bequem auf einer halbstündigen Fusswanderung quer durch die Luzerner Innenstadt vornehmen, um jenen bedeutsamen Wandel – oder genauer: künstlerischen Umbruch – mit eigenen Augen nachzuvollziehen. Mitbestimmend für die tiefgreifenden Unterschiede beider Bauten waren zweifellos deren besondere Voraussetzungen: das Gotteshaus im Hof als der Wiederaufbau der 1633 abgebrannten Stifts- und Pfarrkirche, die Jesuitenkirche hingegen als fortschrittlicher Neubau des damals tonangebenden Reformordens. Demgemäss weichen beide Bauten in der räumlichen Konzeption voneinander ab. Die Hofkirche, ein locker unterteiltes dreischiffiges Raumgebilde, das steil zu den Kreuzgewölben emporstrebt und ebenso intensiv nach der Horizontalen durchgestaltet ist, hierin einen seltsamen Mittelzustand von Aufsteigen und Lasten einnehmend, die Jesuitenkirche ein kompakter Einheitsraum mit beigeordneten Seitenkapellen, Emporen und Vorhalle, in seiner wuchtigen Gesamterscheinung weitatmig und fest in sich ruhend. Dort eine zierliche und fein profilierte Haupteingliederung, die an nachgotische Steinmetzkunst gemahnt, hier ein farbiges und kraftvoll instrumentiertes Stuckgewand in den saftig-vegetabilen Frühformen der Wessobrunner (das einst schwer lastende Hauptgewölbe 1748/49 durch illusionäre Bildfresken und Régence-Rokoko-Stukkaturen aufgelockert). Und bei alledem ist der Gesamteindruck der Hofkirche feierlich, ernst und überaus stimmungsvoll, derjenige der Jesuitenkirche festlich, heiter und von überbordender Prachtentfaltung. Alles drängt dabei ins Grosse. Sogar der monumental gesinnte römische Hochaltar der Hofkirche wird in der Jesuitenkirche durch eine noch mächtigere Anlage über-



9 Seedorf, Kuppelraum der Klosterkirche von 1695/97. – Hervorragender Barockbau des Urner Liebhaberarchitekten Pfarrer Jakob Sclar, der auf einer Romwallfahrt durch italienische Kirchen zu seinen originellen Kuppelbauten angeregt worden war.

trumpft, und diese ist hier als dreifach gestufter Säulenbau – dank der exzeptionellen Verschmelzung von Langhaus und Chor – zu grandioser Wirkung gebracht.

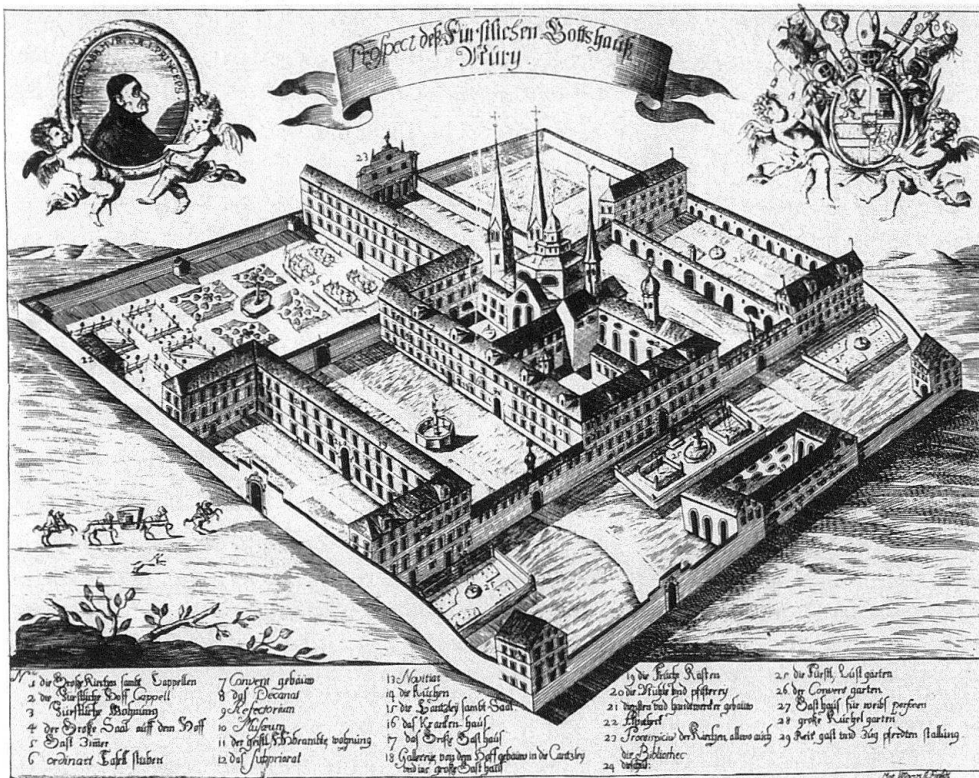
Das Neue brach sich endgültig Bahn, und in schneller Folge entsteht nun eine Reihe beachtenswerter Sakralbauten, die an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in den drei Spitzenwerken Muri, St. Urban und Einsiedeln kulminieren. Auf diesem abwechslungsreichen Weg des Kirchenbaus gehen zwei Hauptrichtungen nebeneinander her – die eine dem Vorarlberger Münsterschema, die andere der zentralisierenden Kuppelarchitektur verpflichtet –, wobei sich beide Tendenzen bisweilen zu kontrastreich gesteigerten Raumkombinationen vereinen. Besondere Bedeutung erlangt das von den Vorarlberger Baumeistern zu höchster Perfektion entwickelte Gestaltungsprinzip der eingezogenen Strebepfeiler mit brückenartig eingespannten Emporen, das Johann Georg Kuen 1674–1676 im Chor der Einsiedler Stiftskirche erstmals verwirklicht²⁵. Eine verwandte Baulösung, jedoch mit spezifisch bayerischer Modifikation der von zwei Rundtürmen begleiteten Chorpartie, trifft wenige Jahre später der Jesuitenarchitekt Heinrich Mayer für die Ursulinenkirche in Luzern, die sich entwicklungsgeschichtlich zwischen die beiden Jesuitenkirchen in Brig und in Solothurn einfügt²⁶. Ein weiterer

Nachkömmling dieses Architekturtyps ist die Klosterkirche Seedorf, die 1695–1700 vom Urner Pfarrer und Liebhaberarchitekten Jakob Scolar erbaut wurde²⁷. Obschon Scolar jene beiden typologischen Vorläufer in Einsiedeln und Luzern sicherlich kannte, hat er eine sehr eigenständige und aussergewöhnliche Leistung vollbracht. Allein schon das «grosso modo» im Vorarlberger Schema konzipierte Langhaus besticht durch seine kraftvoll ausgewogene und statisch klare Raumordnung. Die regelmässige Jochfolge, das weite Tonnengewölbe und der stark ausgebildete Chorbogen sind dabei Vorspiel und Auftakt zum kreuzförmigen Zentralchor mit seiner lichten Tambourkuppel, die innerhalb des straff gefügten Innenraums als optischer Brennpunkt erscheint. Beim Aufblick in die ausgemalte und prägnant stuckierte Kuppelschale, aus deren imaginär leuchtender Laterne die Heiliggeisttaube herabschwebt, glaubt man sich in eine italienische Barockkirche versetzt. Pfarrer Scolar, der als Rom-Wallfahrer weite Teile Italiens bereist hat, hegte eine ausgesprochene Vorliebe für Kuppelbauten. Bereits beim 1681–1684 ausgeführten Neubau seiner unkonventionellen Pfarrkirche in Bürglen schuf er – als Vorstufe zu Seedorf – einen gleichartigen Zentralchor mit Pendantkuppel, jedoch ohne Tambour; zudem schliesst das Altarhaus hier halbkreisförmig statt gerade.

Abb. 9

Ein weiterer geistlicher Herr und Liebhaberarchitekt, der sich damals mit gleichartigen Bauproblemen befasste wie Scolar, war der Hitzkircher Kaplan Jeremias Schmid, nach dessen Plänen 1691–1693 die Stiftskirche Beromünster ihre erste Barockisierung erfuhr, indem die dortige Vierung mit einer achteckigen Kuppel eingewölbt wurde²⁸. Wenig später begegnen wir Schmid in Muri, wo er gemeinsam mit Caspar Moosbrugger das von Giovanni Bettini ausgearbeitete Projekt der Klosterkirche zu begutachten hatte. Welch kühne Bauidee galt es da zu beurteilen! Im Vergleich zum Kuppeloktagon von Beromünster mit seinen rund zehn Metern Durchmesser sollte in Muri ein solches von mehr als der doppelten Spannweite entstehen, als räumliche Dominante die quadratische Grundfläche des romanischen Langhauses einnehmend. Plazidus Zurlauben, der erste Fürstabt von Muri, hatte hier Grosses im Sinn. Für ihn bedeutete das 1697 vollendete Gotteshaus die Krönung seines 1684 begonnenen Klosterbaus, bei dem die altertümliche Abtei in eine strenge quadratische Gesamtanlage umgeformt worden war²⁹. Ähnlich dem Escorial erhob sich die majestätische Kuppelkirche als geistliches Machtsymbol inmitten dieses symmetrisch angelegten Monumentalensembles, noch heute mit ihrer von Türmen und Giebeln umkränzten Dachpyramide wie eine mächtige Zackenkrone emporragend. Dementsprechend erleben wir hier die räumliche Abfolge beim Durchschreiten der Kirche als ein gewaltiges Crescendo, das in der Kuppel gipfelt, um hernach ebenso energisch über Vierung und Chorhaus abzuklingen. Das hohe und weitgespannte Oktogon öffnet sich dabei allseits in alternierenden Rundarkaden und Eckemporen. Als Korrelat dieses ringsum laufenden Bewegungsrhythmus folgt darüber ein wuchtiges Kranzgesimse, dessen geschmeidige Linienführung raffiniert in die optische Gesamtrechnung einkalkuliert ist

Abb. 10



10 Muri, Kupferstich der Klosteranlage von Matthäus Wickart, um 1720. – Hochbarocker Repräsentationsbau, sehr wahrscheinlich nach Plänen von Bruder Caspar Moosbrugger 1683–1697 unter Abt Plazidus Zurlauben errichtet.

und die Raumschale in konkave Schwingung versetzt. Den Aufbau beschliesst ein riesiges, an den acht Eckpunkten verankertes Sternengewölbe, das abwechselungsweise von Lünetten und Thermenfenstern gegliedert wird. Die funktionelle Klarheit des lichtdurchfluteten Kuppelraumes wird wesentlich mitgeprägt von den Stukkaturen Bettinis und den Fresken Francesco Antonio Giorgiolis, die sich wie Preziosen in das ausgewogene Dekorationssystem einfügen. Analog der Raumstruktur ist die Thematik des Bildzyklus als beziehungsreiche Darstellung der Ecclesia triumphans auf die Kuppelmitte – das ikonologische Zentrum der Klosteranlage – hin geordnet, wo gegen hundert Heilige die Allerhöchste Dreifaltigkeit anbeten.

Als später Repräsentant der Gegenreformation gedachte Zurlauben mit seinem Klosterbau ein Zeichen zu setzen für die wiedergewonnene Stärke der katholischen Kirche. Dieser geistliche Machtanspruch wurde indes 1712 jäh durchkreuzt vom reformierten Sieg im Zweiten Villmergerkrieg. Damit war die fast zweihundertjährige Vorherrschaft der katholischen Orte endgültig gebrochen – nicht aber der von schöpferischen Kräften gelenkte Bauwille, Begonnenes fertigzustellen und aus dem veränderten Zeitgeist Neues zu schaffen. So sind die beiden kurz vor jenem Schicksalsjahr in Angriff genommenen Neubauten in Einsiedeln und St. Urban als herausragende Grossunternehmen des 18. Jahrhunderts schliesslich bis zum Vorabend der Französischen Revolution noch vollendet worden.

Sous la conduite de Lucerne, l'art de la Contre-Réforme connaît un développement d'une richesse exceptionnelle dans les cantons de Suisse centrale demeurés catholiques. Prémices spirituelles de ce re-

Résumé

nouveau, les résolutions adoptées lors du Concile de Trente (1545–1563) avaient préparé le terrain à cette belle floraison. L'établissement d'ordres, jésuites et capucins, apporte un élan décisif à la mise en œuvre des réformes ecclésiastiques. La création artistique – auparavant va-et-vient entre une gothique sur le déclin et la Renaissance nordique – reçoit une impulsion décisive vers le baroque après la victoire catholique de Villmergen (1656). L'art religieux connaît alors ses plus belles heures. L'architecture religieuse et son décor rivalisent d'excellence. Lourde de conséquences, la défaite enregistrée lors de la seconde guerre de Villmergen (1712) ne suffit pas à freiner cet élan.

Riassunto Sotto la guida della città-stato di Lucerna l'arte della Controriforma visse un momento di fulgore nella Svizzera centrale rimasta cattolica. Erano state le deliberazioni del Concilio di Trento (1545–1563) a gettare le basi spirituali di questa reviviscenza. All'avanguardia nell'attuazione della Riforma cattolica erano gli ordini dei gesuiti e capuccini da poco istituiti, che presto si diffusero nei più vari luoghi. Le molteplici attività artistiche, dapprima ancora incerte fra il gotico atardato e il Rinascimento nordico, si attestarono su posizioni decisamente barocche dopo la vittoria dei cattolici a Villmergen (1656). In quel periodo furono prodotte le opere più apprezzabili nel campo dell'architettura religiosa e dell'ornamentazione di ambienti sacri. Nemmeno la dura disfatta subita nella seconda guerra di Villmergen (1712) pose un freno alla nuova fioritura delle arti.

Der vorliegende Beitrag ist ein gekürztes Kapitel aus einer Studie über «Die Kunstlandschaft Innerschweiz».

- Anmerkungen**
- ¹ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. V, Der Bezirk Muri*, von GEORG GERMANN, Basel 1967, S. 353–357, 367–403. – BERNHARD ANDERES, *Glasmalerei im Kreuzgang Muri*, Bern 1974.
 - ² ANDERES, *Glasmalerei* (wie Anm. 1), S. 78 f. (Farbbild); S. 88 f. (Farbbild).
 - ³ EBENDA, S. 84 f. (Farbbild).
 - ⁴ Die 168 cm lange, reichgegossene und emaillierte Goldkette ist eine hervorragende Renaissance-Arbeit (in Privatbesitz). An vier Stellen trägt sie die Initialen BC, die vielleicht auf den berühmten italienischen Goldschmied und Bronzebildner Benvenuto Cellini (1500–1571) hinweisen. Vgl. DORA FANNY RITTMAYER, *Geschichte der Luzerner Silber- und Goldschmiedekunst* (Monographienreihe Luzern, Geschichte und Kultur 4), Luzern 1941, S. 216, Tf. 163 f.
 - ⁵ Mit den späteren Klostergründungen in Sursee (1606), Sarnen (1642), Schüpfheim und Arth (1655) nebst einer Reihe von Hospizen haben die Kapuziner nach und nach ein ganzes Netz von Niederlassungen über die Innerschweiz ausgebreitet.
 - ⁶ MARSHALL BLAKEMORE EVANS, *Das Osterspiel von Luzern, eine historisch-kritische Einleitung* (Schweizer Theater-Jahrbuch 27) 1961, S. 223. – HEINZ WYSS (Hrsg.), *Das Luzerner Osterspiel*, 3 Bde., Bern 1967, Bd. I, S. 74–77, 361 f.; Bd. II, S. 9 f., 292–294.
 - ⁷ HEINZ HORAT, *Die Bauanweisungen des hl. Karl Borromäus und die schweizerische Architektur nach dem Tridentinum*, in: *Kunst um Karl Borromäus, Festschrift für Alfred A. Schmid*, hrsg. von BERNHARD ANDERES, GEORG CARLEN u. a., Luzern 1980, S. 135–155.
 - ⁸ *Renaissancemalerei in Luzern 1560–1650*, Ausstellungskatalog, Schloss Wyher, Ettiswil, hrsg. von HEINZ HORAT u. a., Luzern 1986, S. 132.
 - ⁹ EBENDA, S. 132–134.
 - ¹⁰ EBENDA, S. 43 (Abb.) und 58 (Abb.).
 - ¹¹ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, von ROBERT DURRER, Zürich 1899–1928 (Nachdruck Basel 1971), S. 956–962.
 - ¹² GEORG CARLEN, *Italienische und flämische Altarbilder in schweizerischen Kapuzinerkirchen 1584–1624*, in: *Festschrift für Alfred A. Schmid* (wie Anm. 7), S. 102–134.
 - ¹³ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. II, Die Stadt Luzern: I. Teil*, von ADOLF

- REINLE, Basel 1953, S. 357–370; *Bd. VI, Das Amt Hochdorf, Nachträge und Überblick*, von ADOLF REINLE, Basel 1963, S. 327. – HORAT, *Bauanweisungen* (wie Anm. 7), S. 139 f.
- ¹⁴ Zur Klosterreform: HORAT, *Bauanweisungen* (wie Anm. 7), S. 142–147. – HANS RUDOLF SENNHAUSER, in: *Zisterzienserbauten in der Schweiz, Neue Forschungsergebnisse zur Archäologie und Kunstgeschichte* (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich 10.1, Frauenklöster, Zürich 1990, S. 75–82 [Eschenbach], 247–258 [Rathausen]).
- ¹⁵ Zu Rathausen: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. I, Die Ämter Entlebuch und Luzern-Land*, von XAVER VON MOOS, Basel 1946, S. 286–296. – JENNY SCHNEIDER, *Glasgemälde, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Stäfa 1970, Bd. II, Nr. 395 f., 403–405, 417–423, 455–459, 487, 503–505, 510 f. – Zum Bruchkloster in Luzern: *Kdm Luzern 2* (wie Anm. 13), S. 286–289.
- ¹⁶ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug, Bd. I*, von LINUS BIRCHLER, Basel 1934, S. 29–38 [Baar]. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. IV, Das Amt Sursee*, von ADOLF REINLE, Basel 1956, S. 449 f. (Sursee). – *Kdm Aargau 5* (wie Anm. 1), S. 48–51 (Beinwil). – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. I (neue Ausgabe), Das Amt Entlebuch*, von HEINZ HORAT, Basel 1987, S. 404–410 (Werthenstein). – *Kdm Luzern, Bd. IV*, S. 60 (Bermünster). – *Renaissancemalerei in Luzern* (wie Anm. 8), S. 145 (Sarnen). – ALFRED A. SCHMID, *Die Buchmalerei des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz*. Olten 1954, S. 95–100: Johann Caspar Winterlin.
- ¹⁷ *Kdm Luzern 2* (wie Anm. 13), S. 133 f. – HORAT, *Bauanweisungen* (wie Anm. 7), S. 138. – Ferner DERSELBE, Altar und Kirchenraum, in: *Renaissancemalerei in Luzern* (wie Anm. 8), S. 115–126, unter anderem Projektbeschreibung des Luzerner Malers Renward Forer von 1615 zur Neugestaltung der Stadtkirche Baden, dessen Text (abgedruckt unter Kat. Nr. 138) «das wichtigste Dokument zur Kenntnis des zeitgenössischen Kirchenraumes» darstellt.
- ¹⁸ *Kdm Luzern 2* (wie Anm. 13), S. 139–176. – PETER FELDER, *Die Hofkirche St. Leodegar und St. Mauritius in Luzern*, Basel 1958.
- ¹⁹ Vgl. RAINALD FISCHER, *Das Jahrhundert der tridentinischen Reform und die Malerei der Innerschweiz*, in: *Renaissancemalerei in Luzern* (wie Anm. 8), S. 61–73.
- ²⁰ *Renaissancemalerei in Luzern* (wie Anm. 8), S. 151 f. (Farbbild).
- ²¹ HANSJAKOB ACHERMANN, *Die Katakombenheiligen und ihre Translationen der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz* (Beitr. zur Geschichte Nidwaldens 38), Stans 1979.
- ²² HANS LEHMANN, *Geschichte der Luzerner Glasmalerei von den Anfängen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (Monographienreihe Luzern, Geschichte und Kultur 5), Luzern 1941, S. 177 f. – *Kdm Aargau 5* (wie Anm. 1), S. 280–285. – KARL GRUNDER, *Simon Bachmann «Bildthauer uss dem Dorff Mury in freyen Embtern des Ergöuws» 1600/10 bis 1666*, Basel 1988, S. 29–179.
- ²³ *Kdm Luzern 6* (wie Anm. 13), S. 63 f. – LEHMANN; *Glasmalerei* (wie Anm. 22), S. 196–199. – *Kdm Luzern 2* (wie Anm. 13), S. 345 f. – PETER FELDER, *Zu Johann Christoph Storers Tätigkeit in Luzern und in Muri*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 21, 1961, S. 222–229. – SIBYLLE APPUHN-RADTKE, «*Ad augendam devotio-nem*» *Johann Christoph Storers Altarbilder für die Luzerner Jesuitenkirche*, in: *Arte Lombarda* 1991/3–4, S. 41–49.
- ²⁴ *Kdm Luzern 2* (wie Anm. 13), S. 319–340; *Kdm Luzern 6* (wie Anm. 16), S. 319–326. – HANSPETER LANDOLT, *Die Jesuitenkirche in Luzern*, Basel 1947. – ADOLF REINLE, *Die Baugeschichte der Luzerner Jesuitenkirche*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 22, 1962, S. 194–211. – *Die Jesuitenkirche in Luzern*, mit Beiträgen von ANDRÉ MEYER, Zur Baugeschichte und Restaurierung; ANDREAS ARNOLD und OSKAR EEMMENEGGER, Deckenbilder und Stuckpolychromie – eine mal- und material-technische Untersuchung; GIANCARLO V. ABBONDIO, Die Stukkaturen; MORITZ RAE-BER, Das Platz-Wagnis; in: *Unsere Kunstdenkmäler* 33, 1982, S. 41–62 – HEINZ HORAT, *Der Liebhaberarchitekt P. Christoph Vogler*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 44, 1987, S. 302–318.
- ²⁵ NORBERT LIEB und FRANZ DIETH, *Die Vorarlberger Barockbaumeister*, 3. Aufl. München und Zürich 1976.
- ²⁶ *Kdm Luzern 2* (wie Anm. 13), S. 371–381.
- ²⁷ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri, Bd. II, Die Seegemeinden*, von HELMI GASSER, Basel 1986, S. 207–226. – HEINZ HORAT, *Pfarrer Johann Jakob Sclar, Bauherr und Baumeister*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 36, 1979, S. 223–235.
- ²⁸ *Kdm Luzern 4* (wie Anm. 16), S. 48; *Kdm Luzern 6* (wie Anm. 13), S. 98.
- ²⁹ *Kdm Aargau 5* (wie Anm. 1), S. 240–348 und passim.

1, 10: Aargauische Denkmalpflege. – 2–8: Denkmalpflege des Kantons Luzern. – 9: KdS, Uri II, S. 225.

Dr. Peter Felder, Ahornweg 43, 5024 Küttigen

Abbildungsnachweis

Adresse des Autors