Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 1 (1994)

Artikel: Himmlische Pracht irdischer Überreste : Reliquienfassungen aus schweizerischen Frauenklöstern

Autor: Boos, Ursula

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720109

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: 13.07.2025

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

Himmlische Pracht irdischer Überreste

Reliquienfassungen aus schweizerischen Frauenklöstern

Ursula Boos

Die Kunst des Reliquienfassens führte im 17. und 18. Jahrhundert zu hervorragenden Ergebnissen, die in der Literatur noch nicht hinreichend untersucht und gewürdigt worden sind. - Die Gebeine der Heiligen wurden aus den Reliquiaren herausgenommen und in einen figürlichen Zusammenhang gebracht, ja sogar zu Skeletten zusammengefügt, mit Goldfiligran überzogen und in kostbare Gewänder gehüllt. Das Reliquiar als Behältnis verlor an Bedeutung. Das Bedürfnis nach Schmuck konzentrierte sich auf die Reliquien selbst, sie wurden nun wie Edelsteine kostbar gefasst.[1]

Schriftliche Quellen[2] zum barocken Reliquienwesen zeigen, wie hoch das Fassen von Reliquien als anspruchsvolle künstlerische Tätigkeit geschätzt wurde. Einzelne Klöster und namentlich bekannte Nonnen erwarben sich durch Fassarbeiten überregionalen Ruhm. Zur heute verlorenen Neufassung des Venantius-Leibes in Rathausen bei Luzern durch Scholastica An der Allmend aus dem Zisterzienserinnenkloster Olsberg findet sich in der Klosterchronik der Vermerk: "Zu Dissem Grossen werck hat die Gnedige fraw [Äbtissin Maria Cäcilia Basilissa Dürler (1702-1723)] ein Closter fraw Uss dem Gottshaus ohlsperg Beruoffe fraw Maria Scholastica An der Allmend Von Lucern, Als welche Ein Vortreffliche Arbeitherin Von Gold ware, dere die Gnedige fraw der h. Corpus an Vertrauwt zu Renouieren Und So köstlich als Unser Vermögen mit ihrer stickkunst zu ziehren. Sie ist im Mayen An komen Und Bis im winter monet hier Verbliben dass Sei Bestendig an disser Arbeith zu tuon gehabt."[3]

Katakombenheilige

Im Jahr 1578 wurden die Katakomben Roms wiederentdeckt und die vorgefundenen Gräber frühchristlichen Märtyrern zugeschrieben. Eine überwältigende Entfaltung des Reliquienwesens war die Folge, hatte doch die katholische Kirche kurz zuvor in den Beschlüssen des Konzils von Trient die Reliquienverehrung als offizielle Lehrmeinung bestätigt. Die Gebeine der neugefundenen, namentlich meist unbekannten "Märtyrer" wurden ab etwa 1620 zu Hunderten in die katholischen Gebiete der Schweiz gebracht. Die festlichen Translationen bildeten bald ein wichtiges Propagandamittel im Dienste der Gegenreformation. Der Erwerb und Transport der Reliquien war sehr kostspielig, und auch für die Fassungen

[1] Der Begriff der Fassung bezeichnet den Schmuck, der unmittelbar an den Gebeinen selbst angebracht ist. Das Reliquiar dagegen ist ein selbständiger Behälter für die Reliquien. Die exakte Definition der "Fassung" bei Reliquien fällt schwerer als etwa bei Holzskulpturen, da meist verschiedene Materialien und Techniken zusammen verwendet wurden. Die erhaltenen, zeitlich weit gestreuten Fassarbeiten sind bisher von der kunstgeschichtlichen Forschung wenig berücksichtigt worden; in der Schweiz sind sie kaum dokumentiert. Ausnahmen bilden einige Publikationen aus dem süddeutschen Raum. In der Schweiz haben sich vor allem Mathilde Tobler und Can. Robert Suter mit Reliquienfassungen beschäftigt (siehe die Literaturzusammenstellung Boos 1992, Katalog).

[2] Zu Katakombenheiligen in der Schweiz siehe Achermann 1979.

[3] Suter, Can. Robert Ludwig, *Scholastica An der Allmend, eine Luzerner Paramentenstickerin der Barockzeit*, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 25, 1968, S. 117f.

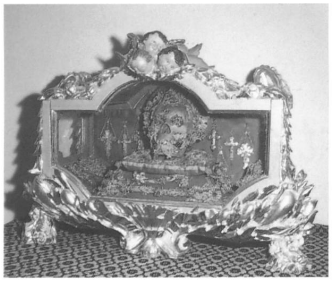


Abb. 1: Vitalis in der Stiftskirche Beromünster LU, gefasst um 1650.
Abb. 2: Irenäus in der Pfarrkirche Sursee LU, Fassung umgearbeitet Mitte 18. Jh. unter Verwendung älterer Teile von 1654.

wurden grosse Summen ausgegeben. In den schriftlichen Quellen werden Katakombenheilige meist ausführlich erwähnt. Häufig sind Abrechnungen über die Fassarbeiten erhalten, die eine Zuweisung an ein bestimmtes Kloster erlauben. Die aussergewöhnliche Bedeutung der römischen Heiligen für die barocke Frömmigkeit führte dazu, dass sich für die Katakombenheiligen bald ein selbständiger, formal und technisch innovativer Zweig der Reliquienfassarbeit etablierte.

Der Besitz zahlreicher Gebeine oder des vollständigen Skelettes eines Märtyrers schuf für die Fassarbeit eine neue Ausgangslage, der jedoch bei den ältesten Fassungen kaum Rechnung getragen wurde. Die Gebeine wurden zunächst weiterhin einzeln gefasst und auf zeitübliche Reliquiare wie Tafel- oder Schreinreliquiare verteilt. Die Präsentation unterschied sich prinzipiell nicht von derjenigen anderer Heiliger. Wie bei diesen sollte jede einzelne Partikel die volle Wirkungsmacht in sich haben. Von diesen frühen Arbeiten hat sich kaum etwas erhalten, die meisten Reliquien wurden später neugefasst.

In bedeutenden Männerklöstern zeigte sich etwa ab 1650 ein neues Verständnis der Katakombenheiligenreliquien.[4] Die Zusammengehörigkeit der Gebeine eines Heiligen wurde nun durch die Art der Fassung betont. Dabei stand nicht so sehr das organische Gefüge, als vielmehr die Anzahl der Reliquien eines einzigen Märtyrers im Vordergrund. Das zeigt die Fassung der Vitalis-Gebeine in der Stiftskirche Beromünster.[5] Der Beschluss des Kapitels, die Gebeine auf verschiedene Reliquiare zu verteilen, wurde widerrufen und die Reliquien ab 1650 in einem einzigen Schrein aufbewahrt. Im Zentrum des Vitalis-Schreines befindet sich der leicht erhöht plazierte Schädel, einige andere Gebeine sind im Schrein ausgelegt (Abb. 1). Weder durch die Anordnung noch durch die Fassung ist ein organisches Ganzes der einzelnen Teile angedeutet. Wegweisend für das Verständnis der späteren Fassungen von Katakombenheiligen ist die Behandlung des Schädels: Nimbus und Lorbeerkranz, die Attribute des Märtyrers, sind unmittelbar dem Knochen aufgesetzt. Die Schädelreliquie wird zum plastischen Bild des Heiligen, zur Vergegenwärtigung seines Kopfes.[6] Bei älteren Reliquienfassungen übernahm der Reliquienbehälter diese Funktion. Kopf-, Arm- oder Büstenreliquiare nehmen in ihrer Form Bezug auf die im Innern aufbewahrte Reliquie und stellten dadurch ein repräsentatives Abbild des Heiligen dar. Die Idee, Reliquien selbst als plastisches Abbild eines Heiligen zu gestalten, wird bei büstenförmig gefassten Katakombenheiligen verwirklicht. Rippenknochen wurden in eine anatomische Beziehung zum Schädel gebracht und so das menschliche Skelett nachgebildet. Attribute wie Nimbus und Lorbeerkranz deuteten das Skelett zum plastischen Brustbild des Märtyrers um, wie beispielsweise die Irenäus-Fassung aus der Pfarrkirche Sursee zeigt (Abb. 2).[7] Auch in der Fassung der Synesius-Reliquien in der Pfarrkirche Bremgarten klingt die Idee des Brustbildes an (Abb. 3).[8] Der Schädel bildet die Bekrönung eines hohen, pyramidenförmigen Unterbaues. Durch eine Vertikale aus aufsteigenden Wirbelknochen und beidseits quer dazu angeordneten Rippen wird ein abstrakter, der Tektonik des Unterbaues entsprechender Brustkasten angedeutet. Eine konsequente Weiterentwicklung sind die zu lebensgrossen Skeletten zusammengestellten Märtyrer-Gebeine. Dabei werden die Reliquien nicht mehr als heilige Einzelteile isoliert betrachtet, sondern wieder zu Teilen eines "Heiligen Leibes" gemacht, der den lebendigen Heiligen vergegenwärtigen soll.

Der Besitz möglichst aller Bestandteile eines Skelettes war die Voraussetzung zur Herausbildung der Ganzkörperfassungen; zur Entstehung der neuen Präsentationsweise haben

Urula Boos

[4] Achermann 1979, S. 91.
[5] Achermann 1979, S. 87f., und Boos 1992, Katalog, S. 3ff.
[6] Achermann hat darauf hingewiesen, dass die unmittelbare Verbindung eines Schädels mit Attributen bereits 1626 an der Antoninus-Büste in der Hofkirche Luzern erscheint. Der Schädel mit Blattkranz ist auf einen silbergetriebenen Unterbau gesetzt. Die Reliquie tritt an die Oberfläche des Reliquiars, dieses wird zum Untersatz, zur Halterung (Achermann 1979, S. 90f., Abb. in: Dora Fanny Rittmeyer, *Geschichte der Luzerner Silber- und Goldschmiedekunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Luzern 1941, Tafel 27).
[7] Boos 1992, Katalog, S. 11ff.
[8] Boos 1992, Katalog, S. 164ff.

Abb. 3: Synesius in der Pfarrkirche Bremgarten AG, Neufassung entstanden um 1753.

jedoch auch andere Faktoren beigetragen. Das wachsende Interesse an Leben und Person der Märtyrer lässt sich an den Translationen der Katakombenheiligen ablesen. Eine klar umrissene und wiedererkennbare Persönlichkeit musste, da weder Vita und Wunderberichte noch ikonographisch festgelegte Erscheinungsbilder existierten, zuerst geschaffen werden. Translationsspiele und Triumphprozessionen sollten dem Volk eine Vorstellung von der Persönlichkeit der Katakombenheiligen vermitteln. Gemalte Bilder oder Statuen der Heiligen wurden von Anfang an bei Translationen mitgeführt und in den Altären von Kirchen aufgestellt. Seit etwa 1650 verkörperten ausserdem kostümierte Personen die Märtyrer in den Translationsumzügen.[9] Dem wachsenden Bedürfnis nach bildlicher Verkörperung, sinnlicher Erfassbarkeit und realistisch dargestellten Inhalten entsprachen die in bekleideten Statuen gefassten oder zu Skeletten zusammengestellten Gebeine.

Die theologische Bedeutung, die der unverletzte, vollständige Körper – das "corpus incorruptum" – für die Heiligenverehrung hatte, ist für das Verständnis der Ganzkörperfassungen ebenso wichtig. Ein unverwest aufgefundener Körper galt als Merkmal der

[9] Achermann 1979, S. 91.

Abb. 4: Prosper in der Klosterkirche St. Klara in Stans NW, gefasst um 1675.
Abb. 5: Pius im Kloster Maria Opferung in Zug, gefasst kurz nach 1676.

Heiligkeit und bildete einen sichtbaren Beweis für den untadeligen Lebenswandel eines Heiligen[10], wohingegen bei gewöhnlichen Menschen der Auferstehungsleib den natürlichen Leib vollständig ersetzt (1. Kor. 15,44). Diese Besonderheit der Heiligen wird in Psalm 16,10 ausgesprochen: "Denn du wirst mich nicht dem Tode überlassen und nicht zugeben, dass dein Heiliger verwese." Die Vorstellung einer geheimnisvollen Beziehung zwischen dem natürlichen Leib und dem Auferstehungsleib blieb in der Reliquienverehrung lebendig. Durch die Aufbewahrung der irdischen Überreste liess sich ein Teil der besonderen Qualitäten eines Heiligen einfangen. Die Fassung der Gebeine konnte die Einheit von irdischem und himmlischem Leib verdeutlichen. Bei sprechenden Reliquiaren, Büstenreliquiaren und Reliquienstatuen verweist die äussere Hülle auf den verherrlichten himmlischen Leib, im Inneren waren Überreste des irdischen Leibes enthalten. Die Ganzkörperfassungen von Katakombenheiligen unterschieden nicht mehr zwischen Hülle und Inhalt: Die irdischen Überreste selbst erschienen in himmlischer Pracht.[11] Die kostbar gefassten Knochen verkörperten zugleich den irdischen und den himmlischen Leib und machten die geheimnisvolle Einheit zwischen den beiden deutlich.

Soweit bis jetzt bekannt, erscheint in der Schweiz die neue Präsentationsart erstmals mit der Vitalis-Translation von 1670 in Einsiedeln. Achermann postuliert, die konkrete

[10] Auch im Westen wurden wiederholt Leiber aussergewöhnlicher Menschen als ganze mumifiziert und aufbewahrt, obwohl die Einbalsamierung des irdischen Leibes ursprünglich abgelehnt worden war; z.B. Katharina von Bologna und Klara von Montefalco (Schamoni, Wilhelm, *Das wahre Gesicht der Heiligen*, Leipzig 1938, S. 66 und 86).

[11] Ob diese Kombination – prächtig gefasste oder bekleidete Reliquienskelette – tatsächlich eine ausschliesslich barocke Erscheinung ist oder ob es auch dazu Vorstufen gibt, wäre zu untersuchen. Die Zusammenstellung von einzelnen, allerdings hölzernen und ungeschmückten Gebeinen zu ganzen Skeletten lässt sich bereits im Halleschen Heiltumbuch nachweisen. (Halm, Philipp und Berliner, Rudolf, *Das Hallesche Heiltum*, Berlin 1931, Tafel 105b, Text S. 58).

Abb. 6: Detail von Abb. 5.

Umsetzung sei durch italienische Vorbilder ausgelöst worden, und er vermutet, dass der eigentliche Anstoss zur Ganzkörperfassung von Vitalis aus der Romreise eines Einsiedler Paters hervorging.[12] Für Italien sind verschiedene mumifizierte und bekleidete Heiligenkörper bekannt, die auch in zeitgenössischen Reisebeschreibungen erwähnt wurden.[13] Die Fassungen der Katakombenheiligen scheinen jedoch nur vereinzelt auf solche Mumien zurückzugehen.[14] Meist handelt es sich um gefasste Skelette oder bekleidete Statuen mit sichtbar eingelegten Gebeinen, die in keiner Weise einen mumifizierten Körper vorzugeben versuchen.

Die verschiedenen Formen der Fassung bestanden nebeneinander, auch nach 1700 erhielten längst nicht alle Katakombenheiligen eine Ganzkörperfassung. Man legte aber offensichtlich grossen Wert auf ein zeitgemässes Aussehen: Die Fassungen wurden häufig umgearbeitet und durch beigezogene Spezialistinnen auf den neuesten Stand der Entwicklung gebracht. Den Anstoss dazu gaben Übertragungen in einen neuen Altar, die Feierlichkeiten zum Zentenar der Translation und häufig auch der Wunsch, die Verehrung des Heiligen und die Wallfahrten zu ihm neu zu beleben. Nur bei sehr beliebten Heiligen mit grosser Ausstrahlungskraft und bekannter Wundertätigkeit hielt man sich mit Umarbeitungen der Fassungen zurück, denn das geprägte Bild konnte nicht verändert werden, ohne an Glaubwürdigkeit zu verlieren.[15] Zuweilen verhinderten auch finanzielle Gründe oder die durch den Altar festgelegte Schreingrösse eine Aktualisierung der Fassung.

Durch die Gestaltung der lebensgrossen Figuren, ihre Bekleidung und die Anordnung der Gebeine konnten bei der Darstellung der Heiligen unterschiedliche Akzente gesetzt werden. Die zwei wichtigsten Typen sind die bekleidete Statue mit Reliquieneinlagen und die zu reich geschmückten Skeletten zusammengesetzten Gebeine. Die in den Klöstern St. Klara in Stans und Maria Opferung in Zug gefassten Katakombenheiligen sind alle dem Typ der Statue mit Reliquieneinlagen zuzurechnen: Die Gebeine wurden in ein Holzgestell eingelegt und dieses wie eine Puppe "in römischer Manier" angezogen.[16] Die "römische Manier" zeigt sich beispielhaft bei der Statue des hl. Prosper in der Klosterkirche St. Klara (Abb. 4)[17]: Dazu gehören der Brustpanzer mit Löwenköpfen an den Schultern, der ausgedünnte Streifenschurz, der gesteift abstehende Rock, die enganliegenden Beinkleider, die Stiefel und der Helm mit Federbusch. Bei Prosper fehlen die oft zu beobachtenden Schlitze im Rock, die wie bei Pius in Maria Opferung die Reliquieneinlagen an den Oberschenkeln besser zur Geltung bringen sollen (Abb. 5, 6). Die Form der stilisierten antiken Kleidung, selbst der geschlitzte Rock, wurde aus dem zeitgenössischen Theaterkostüm abgeleitet und nicht speziell für die Katakombenheiligen entwickelt. Der Kostümtyp bezeichnete antike Personen oder Heroen allgemein und fand ebenso in der Plastik Verwendung.[18] Die zeitgenössische Benennung der antikisch-heroischen Kleidung als "römische" oder "romanische Manier", im Unterschied etwa zur "türkischen Art", leitet sich aus der Theatersprache ab.[19] Die Katakombenheiligen wurden also über ihre Kleidung als "heroische Kämpfer Christi" vorgestellt. Ob die "römische Manier" auch auf ihre Herkunft aus den Katakomben Roms hinweisen sollte, lässt sich nicht belegen und ist wohl angesichts der weiten Verbreitung dieses Kostümtyps kaum anzunehmen.

Mannigfach variiert, bot die "römische Manier" den Fasserinnen reichen gestalterischen Spielraum. Bei den um 1700 entstandenen Reliquienfiguren aus dem Kloster Maria Opferung in Zug steht die möglichst lebensnah gestaltete Statue im Zentrum.[20] Dem römischen

[12] P. Bernhard Waibel hatte sich längere Zeit in Rom aufgehalten und erhielt schliesslich 1669 den Leib des hl. Vitalis (Achermann 1979, S. 92).

[13] Siehe Anm. 10 und Achermann 1979, S. 92, Anm. 78.

[14] Die Gesichtsbildung von Theodora und Deodat in Rheinau geht in diese Richtung (Boos 1992, Katalog, S. 77ff. und 89ff.).

[15] So etwa bei Leontius in Muri (Boos 1992, Katalog, S. 21ff.).

[16] Die Bezeichnung "in römischer Manier" oder "in romanischer Manier" wird in den Quellen immer wieder benutzt (Siehe z.B. Silvanus in Baar, Boos 1992, Katalog, S. 99).

[17] Boos 1992, Katalog, S. 103ff.

[18] Dazu: Ritz 1973, S. 219, und Hirsch, Rita, *Die Heldendarstellung in der barocken Plastik Altbayerns bis zum Eindringen des Klassizismus im Vergleich mit der Heldendarstellung auf der deutschen Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts*, Schramberg 1935, S. 103ff. So wurden etwa die Heiligen Michael und Georg in diesem Kostüm dargestellt, und der Sonnenkönig Louis XIV. trat in ähnlicher Verkleidung in seinen Balletten auf (Ritz, S. 219). Das Motiv des miles Christi war zur Zeit der Gegenreformation sehr beliebt, da es die Auseinandersetzung mit dem Gegner, den Reformierten, veranschaulichte (Hirsch, S. 106).

[19] Boehn, Max von, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921, S. 321f.

[20] Erhalten sind Pius im Kloster Maria Opferung in Zug, Theodora und Deodat in der Klosterkirche Rheinau und Vincentius in der Pfarrkirche Merenschwand (Boos 1992, Katalog, S. 55ff., 68ff. und 77ff.).

Abb. 7: Detail von Abb. 5.

Vorbild angenähert wurde die Kleidung, die sich aus Textilien und metallener Panzerung zusammensetzt (Abb. 5). Kopf und Hände sind farbig gefasst, um den Eindruck eines lebendigen Körpers hervorzurufen (Abb. 7). Die Gebeine sind zurückhaltend inszeniert, und der Schädel wird durch die Form des modellierten[21] Gesichtes nur angedeutet. Das Skelett tritt zurück, im Vordergrund steht die den lebendigen Heiligen, den miles Christi verkörpernde Statue. Die Arbeiten aus dem Kloster St. Klara in Stans dagegen betonen den Aspekt

[21] Bei Pius besteht das Gesicht aus leimgetränkten Stoffstreifen. Als Modelliermasse dürfte auch Gips verwendet worden sein.

Ursula Boos

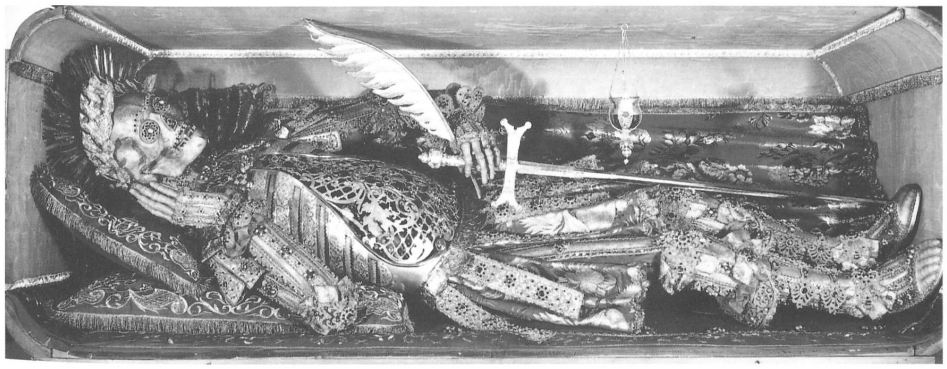


Abb. 8: Coelestin in der Franziskanerkirche Luzern, gefasst um 1736.
Foto: Sr. M. Raymunda O.P., Kloster St. Peter, Schwyz.

des bekleideten Skelettes stärker (Abb. 8).[22] Der Schädel mit bleckenden Zähnen und maskenhaft angedeuteten Augen und Nase erscheint als Kopf mit lebendigen Gesichtszügen (Abb. 9). In der Kleidung ist das römische Vorbild frei umgestaltet: Bestickte Stoffbahnen ersetzen die metallene Panzerung an den Extremitäten, die Stiefel samt Schnallen bestehen aus textilen Materialien (Abb. 10). Trotz der Unterschiede weist das Gestaltungskonzept für die Reliquienstatuen aus Zug und Stans Ähnlichkeiten auf: Der römische Märtyrer wird wie ein Mensch bekleidet und durch sein Kostüm als miles christi definiert. Die Gebeine sind in ein lebensnahes, plastisches Abbild des Heiligen integriert. Diese Form der Fassung war weit verbreitet und beschränkte sich nicht auf die Klöster in Zug und Stans.[23]

Eine zweite Grundform von Ganzkörperfassungen stellt der Typus des reich geschmückten Skelettes dar. Ein Beispiel hierfür ist Felix aus der Pfarrkirche von Tafers, entstanden 1791 im Kloster Bisemberg, Fribourg.[24] Die etwa lebensgrosse Figur trägt ebenfalls den kurzen Rock der römischen Rüstung, den Leib bilden jedoch allein die gefassten Gebeine. Die Knochen sind mit Drähten zu einem anatomisch überzeugenden Skelett zusammengefügt, auf eine zur Halterung reduzierte Holzstatue montiert und mit Drahtarbeit, Glassteinen, Stoffblumen und Pailletten üppig geschmückt.[25] Solche mit kostbar funkelndem, filigranartigem Goldschmuck überhäuften Skelette rufen die Assoziation zum überirdisch verherrlichten Auferstehungsleib hervor. Die Märtyrer sind nicht so sehr in ihrer menschlichen Existenz als vielmehr bereits in ihrer himmlischen Glorie dargestellt. Dass der himmlische Leib des Märtyrers Teile des irdischen – die Reliquien – miteinschliesst, entspricht der Vorstellung von der Einheit des irdischen Leibes und des Auferstehungsleibes.

Benediktinerinnenkloster St. Martin in Hermetschwil

Nach der Reform der Statuten 1603 und dem Neubau des Klosters um 1625 erreichte die Paramentenkunst in Hermetschwil zwischen 1630 und 1720 einen Höhepunkt.[26] Im gleichen Zeitraum entstanden auch einige Reliquienfassungen[27], so diejenigen von Vitalis in Beromünster (Abb. 1), Irenäus in Sursee (Abb. 2) und Leontius in Muri (Abb. 13). Bezeichnend für die Arbeiten aus Hermetschwil ist die enge Verbindung der Techniken von Stickerei und Drahtarbeit. Metallstickerei auf Untergrund und freiplastische Drahtarbeit vermischen sich

[22] Dies trifft vor allem auf die Arbeiten des 18. Jahrhunderts zu: Coelestinus in der Franziskanerkirche Luzern (um 1736), Benedictus in der Pfarrkirche Hergiswil (um 1744) und Julianus in der Pfarrkirche Sarnen (um 1746) (Boos 1992, Katalog, S. 135ff). Die zwei Figuren vom Ende des 17. Jahrhunderts, Prosper in St. Klara in Stans (um 1675) und Felix in der Pfarrkirche Greppen (um 1685), hatten ursprünglich beide eingelegte Glasaugen, der Felix-Schädel ist leicht aufmodelliert. Die Kopfgestaltung von Prosper in Stans ist modern (Boos 1992, Katalog, S. 103ff.).

[23] Vgl. z.B. die Heiligen der Klosterkirche Altomünster (Ritz 1973 und Legner 1989, Abb. S. 130).

[24] Heute ausgestellt im Museum für Kunst und Geschichte in Fribourg. Abbildungen in Terrapon 1974, S. 24. Inventar zur Figur: Reisle 1987, S. 72.

[25] Vergleichbare Fassungen abgebildet in Legner 1989, z.B. S. 122 (Valerius in Aldersbach) oder S. 128 (Clemens in Rott am Inn).

[26] *Helvetia Sacra*, Abt. III, Band 1, 3. Teil, Bern 1986, S. 1816ff. Suter 1987, 1, und Suter 1987, 2.

[27] Vitalis in der Stiftskirche Beromünster (um 1650), Irenäus in der Pfarrkirche Sursee (um 1654, umgearbeitet Mitte 18. Jh.), Leontius und Benedikt in der Klosterkirche Muri (um 1647 und 1684, beide umgearbeitet), Reding- und Brunner-Reliquiare im Kloster Hermetschwil (entstanden unter den Aebtissinnen Abundantia von Reding [1663-1687] und Anna Brunner [1688-1697]), Boos 1992, Katalog, S. 3ff.

Abb. 9: Detail von Abb. 8.

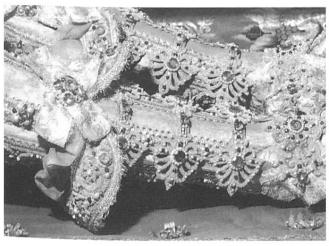
zu Variationen wie ausgeschnittenen Stickereiteilen oder plastischen Drahtarbeiten auf Stickgrund. Solche technischen Experimente wurden in der Paramentenstickerei kaum gewagt, bei Reliquienfassungen hingegen häufig unbekümmert angewendet (Abb. 11). Der überraschende Einbezug anderer Materialien, wie etwa der von Holzperlen mit aufgemalten Gesichtern (Abb. 11), zeigt den originellen Zug der Hermetschwiler Arbeiten.

Der Stickerei und der Drahtarbeit aus Hermetschwil gemeinsam sind die weitgehend stilisierten pflanzlichen Formen, ausgeführt mit Gold- und Silberkantillen[28] (Abb. 13). Charakteristisch für die Drahtarbeit sind die ungegenständlichen, rosettenartigen Gebilde aus mehrfach geschlauften Windenbändern und verschiedenen anderen Drahtsorten, die in dieser Form ausserhalb Hermetschwils nicht bekannt sind (Abb. 12). Innerhalb der Hermetschwiler Fassarbeiten können verschiedene Stufen einer stilistischen Entwicklung unterschieden werden, bei der Drahtarbeit ebenso wie bei der Stickerei. Zum Beispiel werden bei den Drahtarbeiten die Metalltöne nach der Mitte des 17. Jahrhunderts durch pastellfarbene Seiden aufgelockert, die Formen erscheinen skizzenhafter und unkörperlicher. Sowohl Stickerei wie Drahtarbeit sind auf Nahsicht angelegt. Die Schmuckteile, auf einzelne Gebeine montiert, nehmen nicht Bezug aufeinander, so dass die Reliquien samt Fassung wie Versatzstücke gehandhabt werden können.

Die Paramentik wurde in Hermetschwil in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch die beiden stickenden Äbtissinnen Abundantia von Reding und Anna Brunner geprägt; die Stickereien verschiedener Reliquienfassungen sind quellenmässig mit ihren Namen verbunden. Die beiden Frauen dürften auch die Drahtarbeiten ausgeführt haben. Die fliessenden Übergänge zwischen den Techniken, die formale und technische Qualität der

[28] Kantillen sind zu dichten Spiralen gedrehte Metalldrähte.

Ursula Boos



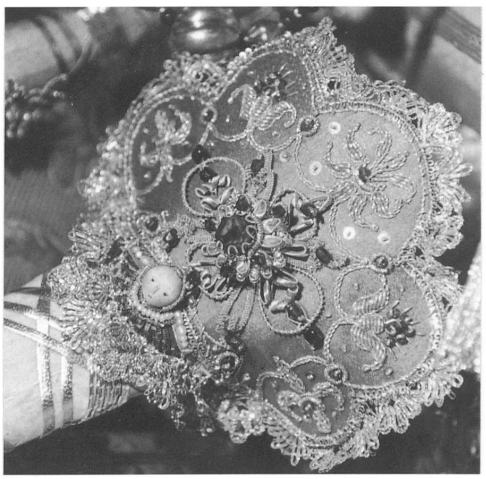


Abb. 10: Detail von Abb. 8.
Abb. 11: Detail von Abb. 2.

Drahtarbeiten und ihre zur Stickerei parallel laufenden stilistischen Veränderungen deuten darauf hin. In der Literatur wird oft behauptet, die Arbeiten an Reliquienfassungen seien nach Stickerei und Drahtarbeit aufgeteilt worden - wobei die Drahtarbeit meist als Hilfsarbeit charakterisiert wird.[29] Für Hermetschwil scheint das wertende Postulat nicht zuzutreffen. Vielmehr haben wohl die beiden Äbtissinnen, die in der schwierigsten Form der Stickerei, d.h. in der Arbeit mit Goldfäden und -drähten geübt waren, auch freiplastische Drahtarbeiten hergestellt. Das Resultat sind individuell geprägte, technisch anspruchsvolle, jedoch wenig umfangreiche Fassarbeiten, in denen Stickerei und Drahtarbeit originell verbunden sind. Die Qualität der Hermetschwiler Fassungen liegt weniger in der spektakulären Form der Knochenarrangement als vielmehr im miniaturhaft gestalteten Schmuck.

Für Hermetschwil sind für die Zeit nach 1700 keine Reliquienfassungen nachgewiesen. Das hat möglicherweise etwas mit der Forschungs- oder Quellenlage zu tun. Es ist jedoch zu vermuten, dass die Hermetschwiler Nonnen in jener Zeit nicht mehr zu den führenden Reliquienfasserinnen gehörten. Während im 17. Jahrhundert bedeutende Klöster und Stifte wie Beromünster und Muri ihre Katakombenheiligen in Hermetschwil fassen liessen, wandte sich die Pfarrei Merenschwand, die ihren Heiligen Vincentius durchaus ins naheliegende Hermetschwil hätte bringen können, im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts nach Maria Opferung in Zug. Der Wunsch nach einer zeitgemässen Ganzkörperfassung dürfte für die Wahl der Fasserinnen ausschlaggebend gewesen sein.[30] Die Hermetschwiler Schwestern scheinen die neuen Formen der Ganzkörperfassung nicht aufgegriffen zu haben; bei allen Fassungen von Katakombenheiligen erfolgte der Rückgriff auf die ältere Form der additiven Anordnung der Gebeine um einen Schädel im Zentrum.

Gnadenthal, ehemaliges Zisterzienserinnenkloster

Trotz eines verheerenden Brandes im Jahr 1608 gelang es einigen Äbtissinnen, das Kloster zu neuer Blüte zu bringen.[31] Um 1700 stand die Paramentstickerei des Klosters in hohem Ansehen[32], Reliquienfassungen sind jedoch keine bekannt. Erst aus der Mitte des 18. Jahr-

[29] Z.B. Achermann 1979, S. 84.
[30] Boos 1992, Katalog, S. 70.
[31] *Helvetia Sacra*, Abt. III, Band 3, 2. Teil, Bern 1982, S. 728ff.
[32] Suter 1981, S. 45.

Abb. 12: Detail der Vitalis-Fassung in der Stiftskirche Beromünster AG, entstanden um 1650.
Abb. 13: Leontius in der Klosterkirche Muri AG, Stickereien entstanden um 1647.

hunderts haben sich zwei Fassungen von Katakombenheiligen mit reichen Stickereien erhalten: Castorius in der Pfarrkirche Rohrdorf (Abb. 15) und Synesius in der Pfarrkirche Bremgarten (Abb. 3).[33] Kurz vorher dürften die Reliquien in vier Tafelreliquiaren, die noch heute in Gnadenthal aufbewahrt werden, von den dortigen Schwestern gefasst worden sein (Abb. 14).[34] Die übrigen dem Kloster zuzuweisenden Reliquienfassungen sind unbedeutend und entstanden vermutlich erst im 19. Jahrhundert.[35]

Die Fassungen von Castorius und Synesius sind geprägt von runden Medaillons aus geometrisch und ungegenständlich auf versteiften Stickgrund applizierten Drahtstückchen, Perlen, Granaten und kostbar leuchtenden, meist rosettenförmig angeordneten farbigen Glassteinen (Abb. 16). Ihre Form nimmt kaum Rücksicht auf die zu schmückenden Gebeine, sie ist einzig durch die Applikation bestimmt. Die Medaillons lassen sich daher als universeller Schmuck einsetzen. Die an Goldschmiedearbeiten erinnernde materielle Pracht der bunten Steine auf den dicht besetzten Flächen ist wichtiger als die subtile Arbeit mit Draht wie etwa in Hermetschwil. In Konkurrenz dazu treten ausgefeilte Stickereien, deren Wirkung durch die teilweise unmotiviert plazierten Medaillons beeinträchtigt wird. Die Gold-Sprengstickereien stehen in keiner formalen Beziehung zu den Medaillons. Die abstrakt stilisierten und scharf umrissenen Rankenstickereien an Synesius sind den Formen des 17. Jahrhunderts verpflichtet. Die Stickereien an Castorius setzen die zeitgemässe Rokoko-Ornamentik vollendet um. Mit Netzwerk gefüllte Kartuschen und ausfransende Bögen scheinen zufällig und ohne festen Bezug zur Fläche auf dem Grund verteilt zu sein. Obwohl die Drahtarbeit durch die dichten Applikationen technisch in die Nähe der Stickerei gerückt ist, sind die beiden Gattungen bei den Fassungen von Castorius und Synesius sowohl formal wie auch durch die verwendeten Materialien deutlich getrennt. Eine Arbeitsteilung nach Stickerei und Drahtarbeit ist durchaus vorstellbar, wobei der Drahtarbeit wohl weniger Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Möglicherweise sind solche Medaillons auch serienmässig und auf Vorrat gefertigt worden.

Ursula Boos

[33] Entstanden 1755 und 1753 (Boos 1992, Katalog, S. 164ff. und 173ff.).
[34] Boos 1992, Katalog, S. 183ff.
[35] Justa in Gnadenthal und Ergänzungen der Symphorosa-Fassung in Eschenbach (Boos 1992, Katalog, S. 190ff.).

Abb. 14: Reliquiar in der Sakristei der ehem. Klosterkirche Gnadenthal AG, zweites Viertel 18. Jh.
Abb. 15: Castorius in der Pfarrkirche Rohrdorf AG, gefasst um 1755.

Dass in Gnadenthal zur gleichen Zeit auch ganz andere Formen der Drahtarbeit realisiert wurden, zeigen die vier Reliquiare in der Sakristei von Gnadenthal. Hier wird die Drahtarbeit in Form von flachen Applikationen zur Trägerin der Ornamentik (Abb. 14): S-förmige Bögen aus à jour gearbeitetem Bandwerk, Kartuschen und Netzwerk bilden ein flaches Gitter in sicher gezeichneten Régence-Formen. Einige naturalistische Blätterzweige und farbige Glassteine lockern die eleganten, abstrakten Formen auf. Dieses Gitter aus Fassarbeit legt sich als selbständige Schicht vor die auf dem roten Grund der Reliquiare befestigten Gebeine.

Ein gemeinsames Merkmal der Gnadenthaler Arbeiten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ist der Aufbau aus gesonderten Schichten. Bei den Reliquiaren und bei Synesius ist die Drahtarbeit als zweite, flache und durchbrochene Schicht auf die Reliquien gelegt; ein plastischer Effekt entsteht nur, weil die Gebeine darunterliegen. Bei Castorius sind die Medaillons aus Drahtarbeit wiederum als gesonderte, allerdings unzusammenhängende Schicht auf dem bestickten Körper angebracht. Technisch sind für alle Drahtarbeiten die flachen Applikationen auf versteiftem Grund bezeichnend. Freiplastisch geformte Drahtgebilde fehlen weitgehend, es gibt nur einige Zweige und Girlanden aus Windenblättern in den Reliquiaren. Die Drahtarbeiten sind wie die Stickereien flächenbetont.

Welche der genannten Eigenheiten sich einem individuellen Klosterstil verdanken, lässt sich kaum entscheiden. Unmittelbar ähnliche, geometrisch-ornamentale Medaillons sind mir nicht bekannt, sie dürften tatsächlich für Zuschreibungen von Arbeiten des 18. Jahrhunderts an Gnadenthal wegweisend sein. Die betonte Gestaltung der Oberfläche auf Kosten der Plastizität lässt sich dagegen bei vielen Stickereien der Zeit feststellen; Ritz hat den schichtweisen Aufbau von Fassungen aus kostbar gestalteten, durchbrochenen Flächen an gleichzeitigen Reliquienfassungen nachweisen können.[36] Ob in Gnadenthal eine bestimmte Form der Katakombenheiligenfassung bevorzugt hergestellt wurde, lässt sich anhand der zwei erhaltenen Werke nicht beurteilen. Castorius zeigt, dass Gnadenthal die Ganzkörperfassung aufgegriffen und die römische Kleidung sehr eigenwillig allein mit textilen Mitteln gestaltet hat. Bei der Synesius-Fassung handelt es sich um eine Neufassung des bereits Mitte des 17. Jahrhunderts transferierten Heiligen. Möglicherweise war die Form der ursprünglichen Fassung auch für die Neufassung vorbildhaft. Bemerkenswert ist, dass beide Katakombenheiligen, trotz ihrer unterschiedlichen Form, mit den gleichen Mitteln geschmückt wurden.

[36] Klosterarbeiten 1990, S. 78.

Abb. 16: Detail von Abb. 15.

Kapuzinerinnenklöster Zug, Maria Opferung, und Stans, St. Klara

Die textilen Arbeiten der Zuger und Stanser Schwestern sind noch wenig erforscht. Immerhin bezeichnet Achermann die Nonnen von Maria Opferung auf der Grundlage von Quellenstudien als die damals berühmtesten Fasserinnen von Katakombenheiligen.[37] Die älteste Maria Opferung zuweisbare Fassung ist der klostereigene Katakombenheilige Pius (Abb. 5). Ihm folgten Arbeiten für die Klosterkirche Rheinau und für die Pfarrkirchen Baar und Merenschwand.[38] Noch im 18. Jahrhundert fasste das Kloster Zug Heilige, leider ist keine dieser Arbeiten erhalten geblieben.

Die Schwestern von St. Klara in Stans schufen im 17. Jahrhundert zwei aussergewöhnlich qualitätvolle Fassungen von Katakombenheiligen, Prosper in St. Klara (Abb. 4) und Felix in der Pfarrkirche Greppen (Abb. 17)[39], denen zweifellos eine längere Tradition der textilen Arbeiten vorausging. Im 18. Jahrhundert haben die Stanser Schwestern Katakombenheilige für die Pfarrkirchen von Sarnen, Buochs, Hergiswil und die Franziskanerkirche in Luzern gefasst.[40] Die Fassungen entstanden in Zusammenarbeit mit dem Beichtiger des Klosters, Ludwig Anton Maria Zelger (1686-1761), der sich in seiner Freizeit als Silberschmied betätigte.[41]

Die Klöster Zug und Stans haben alle ihre Katakombenheiligenfassungen als lebensgrosse Reliquienfiguren gestaltet. Die Reliquien wurden in eine Holzstatue eingelassen, die eine in

[37] Achermann 1979, S. 82.
[38] Siehe Anm. 20.
[39] Boos 1992, Katalog, S. 103ff.
[40] Siehe Anm. 22. Die originale Fassung von Clemens in Buochs ist heute verloren.
[41] Zelger, Franz, *Chronik und Genealogie der Zelger aus Unterwalden und von Luzern*, Luzern 1933, S. 127.

"römischer Manier" gehaltene Bekleidung erhielt. Die beiden Stanser Figuren vom Ende des 17. Jahrhunderts, Prosper und Felix, gehören zu den besten Ganzkörperfassungen überhaupt. Das Holzgestell wurde sehr sorgfältig den natürlichen Körperformen entsprechend geschnitzt und in eine überzeugende Stellung gebracht. Die Gewänder sind äusserst reich bestickt. Das Kostüm Prospers zeugt von einer genauen Kenntnis der damaligen Theaterkleidung. Der Kopf ist nur bei Felix in seiner originalen Form erhalten: Dem Schädel wurden Augen eingesetzt und Nase und Wangenknochen leicht mit Gips aufmodelliert. Das Resultat – weder Schädel noch menschliches Gesicht – ist einzigartig. Die Zuger Heiligen vom Ende des 17. Jahrhunderts sind etwas weniger spektakulär, jedoch sorgfältig und aufwendig gearbeitet. Bemerkenswert ist die angestrebte Lebensnähe: Die Kleidung wurde dem römischen Vorbild entsprechend aus metallenen und textilen Teilen zusammengestellt und den Schädeln modellierte und bemalte Gesichtsmasken vorgesetzt, die die Schädelform nur noch ahnen lassen.

Die Kleidung der Reliquienstatuen wurde in Stans und in Zug äusserst reich und mit ganz ähnlichen Motiven bestickt. Die Mäntel und Röcke sind mit breiten Bordüren aus aneinandergereihten Blumenbouquets mit elaborierten Eckmotiven in Kantillestickerei geschmückt. Die Motive der Stickereien beider Klöster dürften ganz ähnlichen Vorlagen entnommen worden sein.[42] Die kreative Leistung der Nonnen wird vor allem darin bestanden haben, die einzelnen Versatzstücke der Vorlage zu einem überzeugenden Ganzen zusammenzustellen.

Die Stanser Fassungen des 18. Jahrhunderts zeigen sich in den Grundformen und Techniken der Stickerei annähernd unverändert, jedoch deutlich weniger aufwendig gearbeitet. Mäntel und Röcke der Katakombenheiligen wurden kaum mehr von Hand bestickt, sondern aus Seidenstoffen mit bunten, broschierten Blumen hergestellt (Abb. 8). Zeitgemässe Formen der Goldstickerei wie Rocaillen und Kartuschen in flachen Anlegetechniken verwendeten die Stanser Schwestern nur für untergeordnete Teile, so beispielsweise für das Kissen der Coelestin-Figur in Luzern. Die wenigen noch bestickten Teile der Kleidung führten sie in den traditionellen, schweren Gold-Kantillestickereien des 17. Jahrhunderts aus. Nicht nur die Technik, selbst die einzelnen Motive lassen sich aus älteren Arbeiten ableiten: Die Stiefelschnallen mit den fächerförmig gebündelten Kantillewülsten von Prosper in Stans (Abb. 18) wurden ohne grosse Veränderungen bei Coelestin in Luzern (Abb. 10) und Julian in Sarnen verwendet. Selbst in der Gesamtgestaltung der Ganzkörperfassung wiederholen die Stanser Figuren des 18. Jahrhunderts die früher gefundenen Lösungen. Die Aufteilung der Kleidung in Stoff- und Metallteile wurde übernommen, ebenso die zurückhaltende Inszenierung der Gebeine und die aufgesetzten Schädel als Köpfe. Die jüngeren Arbeiten zeigen jedoch, dass nicht mehr alle Details verstanden wurden. So löst sich die Verbindung der Stulpen mit den Stiefeln auf, die Stulpen werden zu freischwebenden Manschetten unterhalb der Knie. Solche Ungereimtheiten sowie die bunte, kleinteilige Gestaltung der textilen Teile erschwert die Lesbarkeit der Figuren. Die Stanser Figuren des 18. Jahrhunderts sind sich alle ähnlich und nicht sehr originell; trotzdem erfreuten sie sich bis ins 18. Jahrhundert nachweislich einiger Beliebtheit, vielleicht trug der Ruhm der aussergewöhnlich guten älteren Fassungen mit dazu bei. Worin die Berühmtheit im einzelnen gründete, lässt sich weder den erhaltenen Quellen entnehmen noch an den Fassungen selbst ablesen. Festzuhalten bleibt, dass in Zug die neue Form der Ganzkörperfassung früh aufgegriffen, ihr mit den modellierten Gesichtsmasken

[42] Die Rolle von Musterbüchern ist nicht geklärt. Die Frage, ob die Stickerinnen erfindende Künstlerinnen oder nur ausführende Handwerkerinnen waren, ist im Einzelfall schwer zu beurteilen. Für wichtige Ornate wurden Entwürfe von Künstlern hergestellt (Heinz, Dora, *Meisterwerke barocker Textilkunst*, Wien 1972, S. 17f.). Für die Fassung von Juliana in der Klosterkirche Notkersegg verfertigte Bruder Gabriel Loser (1701-1785) eine Zeichnung für die Stickereien (*Kloster Notkersegg, 1381-1981, Festschrift zum 600-jährigen Bestehen als Schwesternhaus und Kapuzinerinnenkloster*, St. Gallen 1981, S. 88). Die Stickereien aus den Klöstern Stans und Zug sind weniger anspruchsvoll; Entwürfe dürften kaum eigens hergestellt worden sein.

Abb. 17: Felix in der Pfarrkirche Greppen LU, gefasst um 1685.
Abb. 18: Detail von Abb. 4.

eine originelle Gestalt gegeben und der textile Anteil der Fassung mit qualitätvollen Stickereien geschmückt. Vielleicht war es die Gestaltung der Köpfe, die die Assoziation mit einem mumifizierten Leib hervorrief und so zur Beliebtheit der Zuger Figuren beitrug.

Beschauliche Handarbeit oder künstlerische Tätigkeit?

Die textilen Teile der Reliquienfassungen – seien es nun Stickereien oder freiplastische Drahtarbeiten – wurden vor allem in Frauenklöstern hergestellt. Die Quellen zeigen jedoch, dass sich auch in klösterlicher Gemeinschaft lebende Männer und Laien vereinzelt als Reliquienfasser betätigt haben. Die verstärkte Hinwendung der Nonnenklöster im 16. und 17. Jahrhundert zu Fassarbeiten und Paramentik stand im Zusammenhang mit der tridentinischen Forderung nach Einführung der Klausur in allen Frauenklöstern. Die Betätigungsmöglichkeiten der Schwestern, etwa in der Krankenpflege oder in der Verwaltung der Ländereien, wurden erheblich eingeschränkt und die Frauen gezwungen, sich innerhalb des Klosters zu beschäftigen. Ob Fassarbeiten für die Klöster auch eine ökonomische Bedeutung hatten, ist schwer zu beurteilen. Obwohl sich einige Abrechnungen erhalten haben, ist die Frage nach der Höhe des Fasserinnenlohnes kaum zu beantworten. Es fehlen Angaben über Naturalzahlungen, zudem ist unbekannt, wie hoch die Materialkosten jeweils waren. Nur kostspielige Bestandteile wie Stoffe und Silberschmiedearbeiten wurden vom Auftraggeber beschafft und separat abgerechnet.

Bei komplexeren Reliquienfassungen wie Ganzkörperfassungen stellt sich die Frage nach der Beteiligung von anderen Handwerkern. Silberschmiede- und Schreinerarbeiten wurden kaum durch die Nonnen selbst ausgeführt. Die schriftlichen Quellen liefern jedoch wenig Aufschlüsse über die Arbeitsteilung. So fehlen Anhaltspunkte dazu, wer die Aufbauten und geschnitzten Holzstatuen unter der eigentlichen Fassung herstellte.[43] Für die Ganzkörperfassungen aus Stans und Zug wurden Silberschmiede beigezogen, über deren Beiträge vereinzelt Abrechnungen vorliegen. Fassungen wie diejenige von Castorius in Gnadenthal, die keine grösseren Metallteile einbeziehen, könnten – mit Ausnahme vielleicht des Untergestells – durchaus gesamthaft in den Frauenklöstern hergestellt worden sein. Interessant ist die Frage nach den Schöpfern der Köpfe der Reliquienstatuen, die im Kloster Maria Opferung in Zug bekleidet wurden: Die lebensnah modellierten Köpfe scheinen ein Unikum zu sein (Abb. 7). Quellenhinweise auf die Urheberschaft sind mir nicht bekannt. Unter den maskenartig vorgesetzten Gesichtern sind die originalen Schädel verborgen. Da für das Einfügen der Reliquien in die Statuen vornehmlich die Schwestern zuständig waren[44], ist zu vermuten, dass die modellierten Gesichter im Kloster selbst gefertigt wurden.

In Bezug auf die Stanser und Zuger Katakombenheiligen-Figuren stellt sich das Problem, auf wen das Konzept ihrer Anlage zurückzuführen ist. Wurden die Fassungen von den Schwestern selbst entworfen, oder waren sie an Vorgaben des Auftraggebers gebunden? Grundsätzlich war der jeweilige Sakristan für die Fassung der Reliquien zuständig.[45] Die Quellen belegen darüberhinaus, dass den Fassungen so viel Wichtigkeit beigemessen wurde, dass sich noch andere Personen darum kümmerten. So beriet das Kapitel des Stiftes Beromünster 1649 mehrfach über die Form der Fassung von Vitalis.[46] In Baar beschloss 1697 die versammelte Gemeinde, der Silvanus-Leib solle "in Silber und Romanisch khleydt werden", also als ganzer Körper in römischer Rüstung mit Metallteilen gefasst werden.[47] Der Typus der Fassung, ob in additiver Anordnung, als Büste oder als ganzer Körper, war den Schwestern also sicher vorgegeben. Einfachere Fassungen wie Katakombenheilige in ornamental additiver Anordnung konnten sie wohl weitgehend selbst gestalten. Dass sich hier den Schwestern künstlerische Freiräume öffneten, zeigt sich an den Fassarbeiten aus dem Kloster Hermetschwil.

Bei komplexeren Arbeiten wie Ganzkörperfassungen gingen die Absprachen zweifellos mehr ins Detail. Die Grundform – stehend, sitzend, liegend oder kniend – war vom geplanten Aufstellungsort abhängig und musste daher durch die Auftraggeber festgelegt werden. Aus einigen Quellen geht jedoch hervor, dass die Anordnung der Gebeine im Detail von den jeweiligen Fasserinnen selbst bestimmt wurde. Die heilige Fidelis in Bruggen wurde 1789 von den Schwestern in Notkersegg gefasst. Mutter M. Elisabeth Ledergerber machte die Zeichnung und richtete den Leib ein, es heisst "sie war die einzige, die diese heiligen Gebeine hat können ineinander richten".[48] Auch Frater Adalbert Eder, der Fasser der Waldsassener-Heiligen, rang um eine überzeugende Anordnung der Gebeine des heiligen Maximus. Erst ein Mirakel erlöste ihn von seinen Schwierigkeiten. Der Heilige offenbarte dem frommen Bruder seine Wünsche und zeigte ihm, in welcher Stellung er am liebsten gefasst werden möchte.[49]

Genaueren Aufschluss über die Freiheiten einer Fasserin gibt der Briefwechsel aus den Jahren 1724/25 zwischen Magdalena von Fletting, einer bekannten Reliquienfasserin im Kloster der Englischen Fräulein in Augsburg, und dem Abt von Heiligkreuz, Amandus Röls

[43] Möglicherweise wurden diese Bestandteile von Altarbauern oder Schreinherstellern selbst ausgeführt oder in Unterakkorden vergeben. Vorstellbar ist auch, dass klostereigene Handwerker damit beauftragt wurden.
[44] Mehrfach ist überliefert, dass sich die Schwestern verbürgen mussten, auch tatsächlich alle Reliquien in die Fassungen einzufügen (Achermann 1979, S. 292f. und Boos 1992, Katalog, S. 101).
[45] Achermann 1979, S. 75.
[46] Siehe Anm. 5.
[47] Boos 1992, Katalog, S. 99.
[48] Kloster Notkersegg 1981 (wie Anm. 42), S. 187.
[49] Der Maximus-Leib wurde 1766 auf dem Apostelaltar in Waldsassen beigesetzt (Legner 1989, S. 131).

(1691-1748), über die Fassung des Katakombenheiligen Benedikt in Heiligkreuz.[50] Als erstes bat die Fasserin, die Stellung des Heiligen zu bestimmen: "Sie sollten nur so gnädig sein, wo sie solchen wollen ligend, sizend oder stehend haben, ligend mainte ich khomens am besten heraus." Der Abt entschloss sich tatsächlich für einen liegenden Heiligen und gab auch gleich weitere Anweisungen zur Fassung : "Die Stell - und Fassung des Heyl. Leibs betreffend: gedünckt mich selber liegend gleichfalls zum besten in der Andächtigen Augen zu fallen [...]. Was die Fassung konveniert, möchte ich ein so kostbares Kleinod mit falschem gold nicht verunehren. guete Perlen hingegen zu nehmen, wiewohlen zu mit diesen zu genügen versehen wäre, ist mir missrathen worden, weilen die kleine nur wenig in das Gesicht khommeten und die grosse allzu kostbahre Spesen verursachte, dahero Euer Hochwürden höflichst ersuche, schöne Wasserperlen und Flüss zu choisieren und die fassarbeit also zu beginnen Dass solche der rottenbucher fassung nichts nachgiebt." Der Abt hatte also eine andere Fassung im Auge, die er womöglich übertreffen wollte. Dies dürfte auch den Ausschlag für die Wahl von Magdalena von Fletting als Fasserin gegeben haben, stammten doch die kostbaren und gerühmten Rottenbucher Fassungen von ihr. Der Abt gibt im gleichen Brief die Anweisung, Palmzweig und Lorbeer beim Augsburger Goldschmied Lutzen verfertigen zu lassen, der ebenfalls an der Rottenbucher Fassung beteiligt gewesen war.

Die Konkurrenz zu anderen Klöstern und Stiften und der Wunsch, deren Fassungen an Pracht zu übertreffen, dürfte häufig den Anstoss zu Neufassungen gegeben und die Wahl der Fasserinnen sowie die Anlage der Fassung beeinflusst haben. So wurde auch für die Gestaltung der Fassung von Silvanus in Baar ausdrücklich Vincentius in Merenschwand als Vorbild gewählt.[51] Für alle anderen von mir dokumentierten Heiligen fehlen Quellen, die Aufschluss über die Vorstellungen der Auftraggeber und die Freiheiten der Fasserinnen geben würden. Sicherlich beruhen nur wenige Ganzkörperfassungen auf eigens hergestellten Entwürfen. Bei den Katakombenheiligenfassungen des 18. Jahrhunderts aus dem Kloster Stans handelt es sich wohl um Serienprodukte, die ohne Absprache über die Details entstanden sind.[52] Ebenso folgen Pius in Zug und Vincentius in Merenschwand standardisierten Vorstellungen der Ganzkörperfassung, sie könnten nach einer Stichvorlage gearbeitet sein. Für Prosper in Stans und Felix in Greppen dürfte ein eigener Entwurf gemacht worden sein; beide Statuen sind von aussergewöhnlicher Qualität, und vor allem die Kleidung Prospers zeugt von genauer Kenntnis der zeitgenössischen Bühnenkostüme. Sr. Augustina Flüeler vermutet eine Beeinflussung durch die schwäbische Adelsfamilie von Illertissen, deren Tochter im Kloster Stans aufgewachsen war und die sich der Klosterchronik zufolge um die Fassung der Reliquien verdient gemacht hat; konkrete Anhaltspunkte zu einer Verbindung fehlen allerdings.[53] Sicher waren die bedeutenden Stifte und Klöster für die Gestaltung der Reliquienfiguren tonangebend, wie aber der Ideen-Austausch praktisch vor sich ging, ist unklar.

[50] Auszugsweise publiziert in Ritz 1987, S. 102ff.
[51] Boos 1992, Katalog, S. 99.
[52] Boos 1992, Katalog, S. 135ff., 146ff. und 154ff.
[53] Flüeler, Sr. Augustina, *Der verborgenen Schatz im Frauenkloster St. Klara*, Beiträge zur Geschichte Nidwaldens 39, Stans 1980, S. 172.

Mehrfach zitierte Literatur

Achermann 1979
Achermann, Hansjakob, *Die Katakombenheiligen und ihre Translationen*, Beiträge zur Geschichte Nidwaldens 38, Stans 1979.

Boos 1992, Katalog
Boos, Ursula, *Barocke Reliquienfassungen aus den schweizerischen Frauenklöstern Hermetschwil, Zug, Stans und Gnadenthal*, Band 1: Text, Band 2: Katalog, Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1992, Typoskript.

Klosterarbeiten 1990
Klosterarbeiten aus Schwaben, Ausstellungskatalog des schwäbischen Volkskundemuseums Oberschönenfeld, bearbeitet von G. Ritz und W. Schiedermair, Schriftenreihe der Museen des Bezirks Schwaben 5, Gesserthausen 1990.

Legner 1989
Legner, Anton, *Vom Glanz und von der Präsenz des Heiltums – Bilder und Texte*, in: Reliquien, Verehrung und Verklärung, Ausstellungskatalog Schnütgen-Museum Köln, hrsg. von A. Legner, Köln 1989, S. 43-148.

Reisle 1987
Reisle, Markus, *Die Katakombenheiligen im Kanton Freiburg*, Lizentiatsarbeit Universität Freiburg 1987, Typoskript.

Ritz 1973
Ritz, Gislind M., *Die Katakombenheiligen der Klosterkirche zu Altomünster*, in: Festschrift Altomünster 1973, hrsg. von T. Grad, Aichbach 1973, S. 213-219.

Ritz 1987
Ritz, Gislind M., *Die Katakombenheiligen Benedikt und Stephanus und ihre Fassung*, in: Heilig Kreuz in Donauwörth, hrsg. von W. Schiedermair, Donauwörth 1987, S. 100-103.

Suter 1981
Suter, Can. Robert Ludwig, *Barocke Paramentenstickkunst im Cistercienserinnenkloster Gnadenthal*, in: Cistercienser Chronik N.F. 152, 1981/82, S. 45-55.

Suter 1987, 1
Suter, Can. Robert Ludwig, *Abundantia von Reding*, in: Mitteilungen der historischen Vereinigung des Kantons Schwyz 79, 1987, S. 21-31.

Suter 1987, 2
Suter, Can. Robert Ludwig, *Barocke Paramentenstickkunst im Kloster Hermetschwil*, Unsere Heimat, Jahresschrift der historischen Gesellschaft Freiamt 57, Wohlen 1987.

Terrapon 1974
Terrapon, Michel, *Barocke Reliquiare*, in: Image Roche, Medizinische Bilddokumentation 59, 1974, S. 17-26.

Tobler 1982
Tobler, Mathilde, *Klosterarbeiten, Technik, Form und Aussage. Kostbarkeiten alter Zeiten aus dem Kloster Eschenbach*, in: Cistercienser Chronik N.F. 157/58, 1982, S. 119-166.