

Ein Wegkapellchen redet

Autor(en): **Wyrsh, Eduard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Marchring**

Band (Jahr): **4 (1965)**

Heft 4

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1044484>

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.

Ein Wegkapellchen redet

Tschuopis in Altendorf

Dies Kapellchen am Wegrand inmitten der Wiesen wurde 1945 erneuert. Es birgt ein Holzbild der Muttergottes, die nach der Kreuzabnahme den Sohn im Schoße hält. Die Höhe ist 60, die Breite 40 cm, aus der Zeit um 1500. Der Schnitzer dürfte aus der Nähe stammen. Er hat eine kecke Art, herb und dörflich, aus Boden und Menschtum der Gegend. Er kennt keine Grübelei, sachlich und würfig löst er seine Aufgabe. Vermutlich war das Bild einst in der Pfarrkirche, wurde dann beim Neubau des Kapellchens 1661 hierher versetzt. Jetzt ist es von der Uebermalung befreit und aufgefrischt.

Die Marienklagen

Weder die Bibel noch die Erzählungen der ersten Christenzeit berichten vom Legen Jesu in den Schoß Mariä. Die Bildneri der ersten zwölf Jahrhunderte ebenfalls nicht. Um diesen Vorgang zu erleben und auszudrücken, bedurfte es des glaubensinnigen Mittelalters. Dies Versenken in die Mutter mit dem toten Sohn finden wir im elften und zwölften Jahrhundert zuerst in einem Trauerspiel aus Byzanz, dann in den Kirchenliedern und Karwochenfeiern. Vor allen schauten die Frauenklöster des 13. Jahrhunderts diese Beweinung betrachtend, mitfühlend, liebend. «Dein Not die nötet mich. Dein Blut das rötet mich. Dein Tod der tötet mich.» Gebetsversenkung und Volksgemüt schufen so jene Worte und Töne, die ergriffen und zum Mitleiden zwangen, die Marienklagen.





Das Vesperbild

Was man geistig erschaut und erlebt, das wollte man auch körperlich, im Bilde, besitzen. Es waren, soweit wir wissen, zuerst die Klöster, die eine Marienklage, die Schoßlegung, vom Bildhauer bestellten. In die Einsamkeit einer Seitenkapelle, eines Ganges, einer Zelle wurde dann der «Schmerz der Schmerzen» hingestellt, später auch in die Kirchen auf die Altäre, an Feldwege und Straßenkreuzungen. Diese Werke nannte man Vesperbilder, weil die Beweinung am Abend des Karfreitags, zur Vesperzeit, erfolgte. Sie mahnten: Messet und vergleichen, ist euer Leid so groß wie meines? Und alle, die vorübergingen, durch die Jahrhunderte bis heute, alle sollten aus Mitgefühl die Kraft schöpfen zum Tragen des eigenen Kreuzes.

Die Künstler ringen

Ihnen war somit die Aufgabe gegeben. Wie griffen sie zu? Das älteste Vesperbild das wir kennen, ist in der Benediktinerinnen-Abtei St. Walburg bei Eichstätt, um 1290. Wie die Urbilder der Lieben Frau, so thront hier Maria unbewegt, klaglos, ohne Beziehung, als Herrin. Der Schnitzer scheute sich offenbar die Gottesmutter zu vermenschlichen. Dagegen legt er ihr bedenkenlos Christus als Kind in den Schoß, bärtig und zerschunden. Weihnachten unter dem Kreuze, welche Weite des Gedankens! Ein ähnliches Bild ist heute noch im Frauenkloster Sarnen und in der Sammlung Loretz in Altdorf.

Dem Gegenteil verfielen Künstlergruppen der folgenden Zeit. Die wollten erschüttern, rühren, mitreißen. Sie formten oft überlebensgroß, die Mutter vom Schmerz gepackt, hingebeugt, als müsse sie helfen, sich gegen die Wucht des Schicksals stemmen. Und wie schaurig ist der Leichnam! Oft getreppt, verrenkt, steif, mißfällig. Kantig springen die Rippen vor, die Wunden klaffen und bilden Bluttrauben, Brust und Kopf knicken jäh nach hinten, das Antlitz ist verzerrt, den Todesschrei, die letzte Zuckung noch auf den Lippen. So auch ist der Mann der Schmerzen, wie er aus vielen Kreuzen des 14. Jahrhunderts uns anblickt.

Andere Richtungen, nach 1400 etwa, haben jedes «Grausige» abgeschwächt, «verbürgerlicht». Die Schmerzensreiche wird ruhig, ergeben. Wohl fließen Tränen, doch ist alles zart. Vom Erlebnis erfüllt, neigt sie das Antlitz zum Sohne, Außenstehende beachtet sie kaum. Sie zieht den Leichnam liebkosend zu sich hinauf und hält und stützt ihn warm mit den Händen.

Später wieder bevorzugen die Schnitzer die Wagrechte in der Lage Christi und die Breite in überreicher Bekleidung Mariä. Ueber den Boden noch spielen die Saumschleifen. Wie um Maria zu trösten und ihr Leid zu lindern, betten diese Künstler ihr den Sohn in die Mulden und Faltengewebe des Gewandes. Da ruht er weich, fast wie vor der Geburt. Nicht starr, sondern wellig spannungslos stützt Jesus sich auf die Knie der Mutter. Wohl ist er tot, aber noch schön. Man vergleiche das Vesperbild in der Schmerzenskapelle Lachen. Feine Linien und Durchformung zieren diese Werke.

Beim Ausklingen der gotischen Kunst treffen wir die Mutter sogar knieend, die Leiche vom Boden hebend, wie beim Vesperbild in Innerthal. — So haben bis 1500 schon drei Jahrhunderte gerungen, gerungen um das Ewige des Mutter Schmerzes darzustellen, drei Jahrhunderte, innig im Glauben, Lieben, Versenken.

Unser Meister formt

Er hatte also viele Vorlagen, Kirchen und Kapellen und Bildstöcklein, sogar die Stuben waren voller Kunstwerke vor der Glaubensspaltung. Damals hatten sie keine «Industrie», die vervielfältigte, gleichschaltete, verflachte. Damals nahm sich ein Bildhauer Zeit und Mühe und sann. Jedes Erzeugnis war darum etwas Einziges, freilich im Sinne und Wunsche und in der Formensprache der Zeit.

Von all dem, was unser Bildner sah und erlebte, hat er einen Mittelweg gewählt. Vorerst vernachlässigt er das Körperliche der Mutter. Nur das Gesicht, noch halb verdeckt von Kopf- und Halstuch und Kinnbinde, und die Hände läßt er sichtbar. Maria ist ihm Kleiderträgerin. Darin tollt er sich. Ein Faltengeriesel wirft er über die Knie der Mutter und sticht die Mulden kräftig aus, rechts und links. Wo er nur kann, bringt er Bewegung ins Gewand, sogar im Kopf- und Halstuch. Maria

sitzt aufrecht, die Starke, der Märtyrer Königin. Ihr Blick ruht auf dem Sohne, schmerzvoll, gewiß, doch ruhig. Ihr Gesicht ist nicht «schön», sondern abgehärmt, das einer Arbeiterfrau. Die Rechte stützt das Haupt Jesu, die Linke greift nach seinen Händen, um Trost und Hilfe zu spenden. Der Schnitzer legt Jesus in die Gewandwiege, anscheinend vom Boden über die Knie in Kopfnähe Mariens. Die Dornenkrone ist entfernt, die Haare gerichtet, die Wunden gewaschen, das Haupt leise gegen die Mutter geneigt wie im Schlummer oder Zwiegespräch. Ueber das Ganze ist Frieden geworfen. Es sagt: Mag dein Leid noch so groß sein, meistere es wie ich.

Bescheiden ist so ein Wegkapellchen. Viele beachten es nicht. Und doch, welche Fülle des Geistes und der Empfindung liegt drin! Wenn es redet, dann laßt uns lauschen. Denn Jahrhunderte sprechen oft aus ihm. *Pfarrer Ed. Wyrsch †*

Die höchsten drei Namen in Altendorf

Steineggkapellchen

Wanderer staunen. An der Straßengabelung von der Steinegg nach Tschuopis, am Mühlebächli, wird der Fußgänger überrascht von einem Wegkapellchen, überrascht wegen der Verwandlung zwischen einst und jetzt. Dies Kapellchen, der heiligsten Dreieinigkeit geweiht, wurde 1890 errichtet für ein verfallenes näher dem Spreitenbach. Höhe 2,60 m, Breite 1,60 m, Tiefe 1,50 m. Soeben aufgefrischt und neu ausgestattet ist es gegen früher nicht mehr zu erkennen.

Die äußere Ostwand ziert ein Sinnbild, drei Kreise, darin die segnende Hand, Gott-Vater, der Fisch, Gott-Sohn, die Taube, Gott-Heiliger Geist.

Auf der Westwand lesen wir einen Ausspruch des hl. Kirchenlehrers Cyprian, Bischof und Märtyrer von Karthago, † 258. «Ueber den Vater und den Sohn und den Hl. Geist steht geschrieben: diese Drei sind Eins.» (Aus seiner Schrift: Ueber die Einheit der kath. Kirche. Kap. 6.)

Unter dem Giebel ist das Auge Gottes im Dreieck. Ein handgeschmiedetes, fein eingeteiltes Gitter wehrt und schützt. Ueber einem Scheinaltärchen aus Tessinergranit fesselt ein Wandbild, Fresco, farbenfrisch und besinnlich, die Dreifaltigkeit. Rechts und links sind geschmiedete Kerzenhalter in die Wand eingelassen und nebenan ein Kästchen mit Kerzen zur Bedienung. Die ganze Anlage und Ausführung ist kunstvoll und sinnreich und ladet zum Beschauen.

Das Unaussprechliche verlangt Ehrfurcht. Das Kapellchen dient dem Urgeheimnis des Christentums, der Dreifaltigkeit. Drei Personen sind nur ein Gott, weil sie die gleiche Wesenheit, die gleichen Eigenschaften haben. Das übersteigt jede Vorstellungskraft, Erfahrung, Anschauung, überhaupt alles Menschliche. Aber die Bibel bezeugt es und verlangt den Glauben. Kein Gehirn hätte so etwas erfinden können, auch das ist ein Beweis der Wirklichkeit.

In den Personen sei Gott dreifach, im Wesen nur einer, dazu unsichtbar. Hier steht der Mensch hilflos wie vor einem Abgrunde. Da nützt kein Grübeln, nur Glauben und Vertrauen, mit dem Hut in der Hand und gesenkten Kopfes. So empfand es die erste Christenzeit. So weit wir wissen, dauerte es vier Jahrhunderte bis zur ersten Abbildung dieses Geheimnisses, — aus Ehrfurcht. Auf einem Steinsarge um 390, heute im Lateranmuseum in Rom, sieht man sie, Vater, Lamm, Taube.