

Geheimnisse bleiben Geheimnisse

Zu neuen Arbeiten von Margaretha Dubach

Niklaus Oberholzer

Der Weltschöpfer

Ein breiter Mittelstreifen teilt den hochformatigen hölzernen Bildraum, dem Margaretha Dubach den Titel *Der Weltschöpfer* gibt, in einen oberen und einen unteren Abschnitt. Den oberen Bereich dominiert ein hölzerner runder Rahmen, in den eine geheimnisvolle alte Druckgrafik eingefügt ist: Auf einer Kugel sitzt eine bis auf ein Lendentuch nackte Gestalt, deren bärtiger Kopf von einer Tiara bekrönt und von einer grossen Sonnenscheibe umstrahlt ist. Die Arme sind ausgestreckt und weisen auf Sonne und Mond, von denen je ein flammender Strahl nach unten zu den mit Planetenzeichen versehenen Kugeln weist, auf denen die Füsse des Mannes ruhen. Es ist eine Darstellung wohl alchemistischen Ursprungs – ein Hinweis auf einen mächtigen Weltschöpfer, den Demiurgen. Unter ihm ist eine in Silberblech getriebene Weihgabe, ein Augenpaar, angebracht. Hinter dem kreisrunden Rahmen zeigt sich ein Blatt beschriebenen Papiers. Da es bis auf schmale Partien am Rand verdeckt ist, bleibt sein Inhalt verborgen. Ein Geheimnis bleibt auch die Schrift im breiten Mittelstreifen – nicht, weil sie nicht sichtbar ist, sondern weil ihre elegant geschwungenen kalligrafischen schwarzen und, auf der mittleren Zeile, roten Buchstaben für Laien nicht zu entziffern sind. Ebenfalls nicht zu entschlüsseln ist das kleine verknotete Päckchen aus Gaze auf diesem beschriebenen Papierstreifen. Es ist mit perlmuttern leuchtenden kleinen Glasscherben und mit einem runden Gegenstand, vielleicht einer Münze, versehen. Dem kreisrunden Hauptmotiv des oberen Bereichs mit der machtvollen Schöpfergestalt stehen im unteren Teil des Bildraums aus Streifen getrockneter Bananenblätter gefügte Gebilde gegenüber. Auf ein waagrecht ausgerichtetes Rechteck ist ein übers Eck gestelltes Quadrat gesetzt. Solch kleine Unterlagen stellen die Balinesinnen her; auf ihnen bringen sie ihren Göttinnen und Göttern Blumen und Reis dar, um sie gnädig zu stimmen. In die obere Ecke des Quadrates ist ein kleines Totenkopf-Objekt eingefügt, bekrönt von einer wie eine Mütze anmutenden Dreiecksform und flankiert von zwei von Grünspan zersetzten gelochten Münzen. Die obere und die untere Leiste des ganzen Bildwerks weisen ganz feine Ritzungen auf, wie man sie von den Deckblättern der balinesischen Lontarpalmbblatt-Schriften kennt. Sie zeigen von Ornamenten umgebene Dämonengesichter mit Kulleraugen und fletschenden Zähnen. Auf der unteren Leiste steht zudem ein schwer zu deutendes kleines Holzobjekt – wohl ein von der Seite gesehenes hockendes Äffchen.

Der Weltschöpfer ist in mancher Beziehung – in den einzelnen Motiven, im Umgang mit dem verwendeten Material, aber auch in der Grundkonzeption – signifikant für das neuere Schaffen Margaretha Dubachs, das weniger auf das Einzelobjekt abzielt, als vielmehr die Einzelobjekte zu einem geschlossenen Ganzen, zu einer Art Kosmos zusammenfügt. Der Titel nimmt unzweifelhaft Bezug auf die bekrönte Gestalt, der die Künstlerin an der Spitze der vertikalen Bildachse einen wichtigen Platz gibt und deren Bedeutung der kreisrunde Rahmen unterstreicht. Die Gestalt herrscht über die Himmelsräume und thront auf der Weltkugel. Das silberne Augenpaar unter ihr strahlt dem Betrachter hoheitsvoll entgegen – ein «Auge Gottes», wie es uns nicht nur in sehr vielen Arbeiten Margaretha Dubachs, sondern auch, nun nicht als Paar, sondern als einzelnes Auge in einem Dreieck, auf manchen Bildern in katholischen Kirchen begegnet. Doch der «Weltschöpfer» bleibt nicht allein. Seinem sakral anmutenden oberen Bereich, der Geistiges, Immaterielles signalisiert, erwächst im unteren Teil eine Konkurrenz. Sie könnte bedrohlich werden: Es gibt hier wohl die Ordnung des Rechtecks und des Quadrats und entsprechende Hierarchien, doch Chaos durchsetzt die Ordnung, und statt des hoheitsvollen Blicks der silbernen Augen starren uns die hohlen Augenhöhlen des Schädels entgegen.

Oben und unten sind Gegensätze und zugleich Ergänzungen. Es geht also nicht um einen vereinfachenden Dualismus. Wohl befindet sich das Heilige oben und das Dämonische unten, damit alles seine Ordnung hat, doch der Raum ist brüderlich unter ihnen aufgeteilt, und sowohl das Heilige als auch das Dämonische sind eingebunden in den übergeordneten kastenförmigen Rahmen, der, so schön er gefügt ist, auch nicht ganz ohne Bedrohung bleibt, wie uns die kalligrafisch feinen Ritzungen der Dämonengesichter ins Bewusstsein rufen. Klar und eindeutig ist also nichts. Es gibt in dieser Welt stets ein Wenn und ein Aber. Die Geheimnisse bleiben. Wir vermögen die Texte, die uns vielleicht mit Erklärungen aufwarten könnten, nicht zu entziffern. Und wollten wir die Verknotungen des Päckchens im Mittelstreifen lösen, um es zu öffnen, so müssten wir seine Aura zerstören. Der Zauber des Perlmutterglanzes wäre dahin.

Margaretha Dubach schildert diese Welt der Antagonismen nicht aus dem Augenblick ihrer eigenen Gegenwart heraus. Sie lässt ihr Weltbild in sich über lange Zeitspannen erstreckender Arbeit aus Gegenständen entstehen, die ihre Geschichte haben. Sie trägt diese Gegenstände in vielen Jahren absichtslos zusammen. Absichtslos will heißen: Sie sammelt nicht mit Blick auf eine These oder eine feststehende Vorstellung, sondern offen für das, worauf ihr Auge fällt – auf Flohmärkten, sofern sie nicht nur Kram aus Kunststoff feilbieten, auf Reisen in vertrauten europäischen, aber auch in fremden Kulturräumen. Allerdings beruhen die Funde bei aller Offenheit für Unvorhergesehenes nicht bloss auf Zufällen. Die Ziele der Reisen nach Mexiko, Äthiopien, Jemen, Indonesien oder Indien sind bewusst gewählt. Ins Auge der Künstlerin springt und in ihrem Bewusstsein setzt sich fest, wofür es dort bereits Raum gibt. Die innere Disposition leitet die Suche.

Dass wir Gegenstände unserer Zeit in Margaretha Dubachs Arbeiten vergeblich suchen – auch darin steht *Der Weltschöpfer* für manch andere Arbeit –, ist ebenfalls kein Zufall: Die Künstlerin schildert ihre Weltsicht mit Dingen, die ein eigenes Leben

hatten und/oder denen Menschen früherer Generationen ein Leben oder eine für sie vitale Bedeutung gaben. Die Ritzzeichnungen auf den oberen und unteren Leisten sind Beispiele dafür, ebenso das silberne Augenpaar mit seiner Patina, die Kalligrafien und schliesslich auch die grünpanseretzten Münzen oder das alte Holz. Jedes einzelne Teilchen des Bildwerks bezeugt bewusste oder unbewusste, intensive oder beiläufige Einwirkungen menschlichen Tuns. Margaretha Dubach schreibt sich, indem sie diese alten Gegenstände mit ihren Gebrauchsspuren zum Bild fügt, ein in eine lange Geschichte des menschlichen Lebens und in einen ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen, von Tod und Auferstehung.

Menetekel – Zeichen an der Wand

Menetekel – Zeichen an der Wand zeigt eine dem *Weltschöpfer* vergleichbare Thematik der Gesamtschau auf die Lebenskreisläufe und ihre steten Spannungen, will also ein durch gegensätzliche Eindrücke geprägtes Weltbild in eine Ordnung einfügen oder durch Ordnung bannen, formuliert das aber auf andere Weise. Statt der hierarchischen vertikalen Ordnung, wie sie den *Weltschöpfer* kennzeichnet, finden wir hier ein Nebeneinander von drei unterschiedlichen Elementen. Die Mitte besetzt wiederum ein, nun allerdings bildloser alter Druck ebenfalls alchemistisch-esoterischen Ursprungs mit magischen Dreiecks-, Kreis- und Sternformen und mit auf eine dunkle Weltordnung verweisenden Texten, die von Göttlichem (DEUS IEHOVA) handeln. Die darüber angebrachte, nach oben weisende Hand deckt die mittlere Partie des Textes zu. Unter ihr fügen sich zwei Glieder eines Massstabs zum spitzen Winkel, der sich als Zirkel oder als Zelt lesen lässt, und darunter findet sich wiederum ein silbernes Auge. Links von dieser Mittelpartie ist eine Art Gebetsmühle mit einem in fremder Schrift geschriebenen Text – wohl einem Gebet –, ein an hinduistische Tempel gemahnendes Gebilde mit Dachformen, die auf den heiligen Berg Meru als Götterwohnsitz verweisen. Die Gestalt rechts mit einem Schädel aus Terrakotta, mit einem Blatt aus rostendem Blech als Rumpf, mit angerosteten Schnüren als Arme und mit Drahtbeinen signalisiert den Tod. Als wolle die Künstlerin das in ihrem Werk eher seltene wertfreie Nebeneinander der drei Bildelemente korrigieren, akzentuiert sie die Mittelachse durch einen Akroter, dem ein eiserner Ring zusätzliche Bedeutung verleiht.

Der Titel gibt dem Werk eine geheimnisvoll-bedrohliche Note. Er nimmt Bezug – wohl wegen der nach oben und auf die dunklen Texte weisenden Hand in der Mitte – auf das Buch Daniel im Alten Testament. Im fünften Kapitel ist die Rede vom Gastmahl des Belsazar. Der babylonische König spottet über den Gott der Juden, worauf eine Hand «Mene Tekel Parsin» an die Wand schreibt. Nur der jüdische Prophet Daniel vermag die Worte zu deuten, die den Untergang Belsazars voraussagen: In der gleichen Nacht noch wird er getötet und Darius übernimmt die Macht. «Menetekel» steht für eine Unheil verkündende geheimnisvolle Botschaft. Heinrich Heine hat dieses Geschehen in seiner unvergleichlichen Ballade *Belsazar* geschildert.

Uraka, bitt für uns

Uraka, bitt für uns ist der Titel einer weiteren Arbeit Margaretha Dubachs mit dem Charakter eines Hausaltars. Der Name «Uraka» rührt an Geheimnisvolles. Woran ist zu denken? An die Gestalt der Infantin und späteren Königin von Aragonien um 1100? An Corneilles Doña Urracca im klassischen Helden-Drama *Le Cid*? An eine Frau gleichen Namens, eine Hotelbesitzerin, aus Hans Henny Jahnn's unendlichem Roman *Fluss ohne Ufer*? Oder setzt sich einfach der Klang des Namens im Betrachter fest und bringt das Spiel der Fantasie in Gang? Durchaus möglich: Der Name fiel der Künstlerin zu wie die Gegenstände, die sie zu diesem Altar fügte, und sie griff ihn auf ohne Plan und Absicht. Darum sei nicht weiter nach seiner Bedeutung gefragt.

Innerhalb einer doppelten Pfeilerarchitektur – gewundene, gedrechselte Pfeiler aussen, an der Basis mit barockem Zierat versehene einfache Stützen innen – steht eine archaisch anmutende Frauengestalt mit strengem Gesicht, bekleidet mit einem bis zu den Füßen fallenden und gegürteten Rock, einem über die Schultern gelegten Mantel, einem Schleier. Die Hände fehlen, wohl Spuren der Zeit. Neben ihr sind, als wollten diese fehlenden Hände kompensiert sein, zwei Arme wie Kerzen aufgerichtet. Die Finger sind eingekrallt, die Hände durchbohrt; es sind die Arme eines Kruzifixes. Rechts und links der Frau sind insgesamt zehn winzige goldene Votivgaben befestigt: betende Figuren, ein Fuss, ein Kopf, ein Arm usw. Eine weitere Votivgabe, ein von einem Schwert durchbohrtes Herz, ist an die Brust der Frau geheftet. Unter der Frauengestalt findet sich erneut ein silbernes Augenpaar – Zeichen dafür, dass Uraka bereits geholfen hat? Über ihr, in einem vom inneren Säulenpaar gestützten Regal, sind kleine und oft kaum klar benennbare Fundsachen angebracht – zum Beispiel ein Kruzifix, ein Schädel, Münzen, eine Kugel, ein Stück Rinde. Bekrönt wird der Schrein wiederum von einem Akroter mit Flammen- und Pflanzenmotiven.

In *Uraka, bitt für uns* fehlen die Antagonismen, wie wir sie im *Weltschöpfer* finden. Margaretha Dubach bleibt hier innerhalb jener Konventionen, die, vor allem während der Barockzeit, Altäre und Heiligenbilder der katholischen Kirche prägten. Sie tut das allerdings nicht ganz und lässt keine ungebrochene Harmonie aufkommen: Uraka ist keine bestimmbar Heilige, sondern eine herbe Frau. Die zusammengetragenen Fundsachen entstammen nur zum Teil einer sakralen oder religiös geprägten Welt. Das silberne Augenpaar im unteren Bereich schlägt einen weiten Bogen hin zu Archaisch-Urzeitlichem: Der die Silberaugen umgebende Freiraum gibt der Votivgabe so viel Gewicht, dass man sich unwillkürlich an die Goldmaske des Agamemnon aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor Christus erinnert fühlt, die Heinrich Schliemann 1876 in Mykene gefunden hat. Die abendländisch-christlicher Religiosität entstammende Figur mit ihren Beigaben wird mit dem Gedanken an eines der wichtigsten Kunst- und Kultobjekte der Frühzeit der griechischen Geschichte konfrontiert. Der archaische Klang des geheimnisvollen Namens Uraka stützt diesen Bogen.

Himmelskönigin

Ebenfalls einen weiten Bogen von Kulturraum zu Kulturraum schlägt – wenn auch beiläufiger und nicht auf den ersten Blick erkennbar – eine weitere Arbeit Margaretha Dubachs mit dem Charakter eines sakralen Kultobjekts für Maria: *Himmelskönigin* ist ein horizontal geteilter Schrein. Im oberen Teil befindet sich, eingerahmt von wiederum in fremder Schrift geschriebenen Texten, eine Krone, die offensichtlich von einer barocken Marienstatue stammt. Unten bilden in ein Regal gestellte Bücher sowie ein beschriebenes Blatt einen kleinen Altar für die Figur einer schwarzen Madonna mit Kind, wie wir sie von Einsiedeln kennen. Ein roter Garnstrang aus Baumwolle umgibt, gleichsam zur Perlenkette geknüpft, die Marienstatue wie eine Aureole. Rechts und links ist der Schrein geschmückt mit ebensolchen Garnsträngen, die teilweise in einem batikähnlichen Verfahren rot und gelb eingefärbt sind. Indische Frauen tragen solche Stränge – oft als Bezeugung eines Tempelganges – am Arm oder an den Fesseln.

Der Liebesbrief

Bis jetzt war von Arbeiten Margaretha Dubachs die Rede, die von einem fast bedrückenden Ernst und einer hoheitsvollen Sakralität sind. Das ist ein wichtiger, aber nicht der einzige Aspekt ihres Werks. Manche Arbeiten sind wohl von ähnlicher Machart und von vergleichbarer innerer Ausrichtung, doch muten sie spielerischer an. In einigen sitzt hinter der ernsten Fassade durchaus auch ein Schalk, der Humor oder Ironie verrät. Vielleicht lächelt die Künstlerin über sich selber.

Natürlich finden wir auch in *Der Liebesbrief* die für Margaretha Dubachs Schaffen typischen Elemente: die Verbindung von Gefundenem und Selbstgeformtem, von den Jahren gezeichnete Materialien, verwittertes Holz, geheimnisvolle Schriften, eine Rahmung, die zur Ordnung zusammenführt, was ins Chaotische abgleiten könnte. Doch dieser Schrein, dessen Hintergrund ein in spanischer Sprache abgefasstes Schreiben von beschwingter ornamentaler Wirkung bildet, ist ein Satyrspiel. Da schweben zwei Kobolde eher, als dass sie auf ihren Beinen wirklich stehen könnten, denn diese Beine bestehen aus ausfransenden Bündeln oder aus mit rotem Garn umwickelten Schnüren. Die linke Figur, mit einem hochrechteckigen rostigen Blechkopf und schielenden Knopfaugen, einem ausladenden Mund und einer Art Horngeweih, hat ein Faltenröckchen umgebunden, das aus einer bedruckten Buchseite gebildet ist. Die kleinere Figur rechts hat einen kugelrunden Kopf, kugelige Augen, sich ringelnde Ohren und eine Knollennase. Sie trägt einen goldenen Gürtel mit indischer Inschrift und erweckt den Eindruck einer veritablen Witzfigur. Wir empfinden die ganze Arbeit als Humoreske. Der Weg zum *Weltschöpfer* jedenfalls ist weit.

Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr

Ein ähnliches Faltenröckchen, gebildet aus einem in französischer Sprache beschriebenen Blatt Papier, trägt auch der Kobold in *Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr*. Hier begegnet uns nur eine Figur. Ihr Terrakotta-Schädel ist sowohl halbwegs amüsante Maskerade als auch eine bedrohliche Totenkopf-Demonstration. Flankiert wird die an einen doppeldeutigen Fasnachts-«Grind» erinnernde Figur, deren Arme aus weissen Korallen gebildet sind und die in ein aus Ton geformtes brüchiges Gehäuse gefügt ist, von zwei Tierknochen, Rippen von Ziegen oder Schafen. Margaretha Dubach hat sie mit rotem Garn umwickelt, als erinnere sie sich an die Reliquien in den Kirchen ihrer Luzerner Heimat.

Margaretha Dubach fügt Gefundenes, das sie in oft langer und intensiv auf das Material einwirkender Arbeit verändert und zum Teil mit Selbstgeformtem ergänzt, zu neuen Bildern. Die neuen Zusammenhänge greifen über die ursprünglichen Funktionen oder Bedeutungen der Fundsachen hinaus und konstituieren – eine dem Surrealismus verwandte Arbeitsweise – eine neue Ebene der Bildwirklichkeit. Dem spontanen Empfinden und dem freien Spiel kommt dabei eine wesentliche und rein rationalen Konzepten zuwiderlaufende Bedeutung zu, doch führt das nie zum Verlust der Kontrolle über den gestalterischen Prozess: Das Suchen nach einer klaren Ordnung, die den einzelnen Teilen ihr Eigenleben belässt und auch Widersprüchliches zusammenfasst, ist bei aller Freiheit der Fantasie offenkundig. Die Künstlerin präsentiert ihre Arbeiten nicht als Behauptung, sondern als Vorschlag, wie sich die Welt sehen liesse. Entscheidend ist, dass sie Ambivalenzen und Gegensätzliches nicht glättet, sondern bestehen und die Interpretationen offenlässt. Die Geheimnisse – ihre eigenen und jene der gefundenen Gegenstände – sucht sie nicht zu lüften. So gibt sie den Betrachtenden Gelegenheit, das Geheimnisvolle auf der Basis ihrer eigenen und je verschiedenen Befindlichkeit zu befragen. Stets wiederkehrende und deutlichste Beispiele dafür sind Bücher, die sich nicht öffnen, Texte, die sich nicht lesen lassen, Gegenstände, deren ursprüngliche Funktionen verschleiert bleiben, oder allerlei Verschnürtes, das, soll es nicht zerstört werden, sein Inneres nicht preisgeben darf. Margaretha Dubach erweist sich als Geschichtenerzählerin mit Vokabeln, die zugleich bildnerische Archetypen sein können, und mit einer Grammatik, die gleichzeitig auf Spontaneität und auf Regeln beruht. Damit bietet sie den Betrachtenden das abenteuerliche Vergnügen, sich auf dieses Vokabular und diese Grammatik einzulassen und in eigenen Geschichten die eigene Welt Bild werden zu lassen.

Mit ihrem Schaffen steht Margaretha Dubach in einer Tradition, die von den Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts bis in die Gegenwart führt. Zwei prominente Beispiele sind die berühmten Sammlungen von Erzherzog Ferdinand II. (1529–1595) im Schloss Ambras im Tirol und von John Tradescant dem Jüngeren (1608–1662) im Ashmolean Museum in Oxford. Einige Künstlernamen des 20. Jahrhunderts sind Joseph Cornell, Man Ray, Kurt Schwitters oder, ein Beispiel aus der unmittelbaren Nähe zu Margaretha Dubachs Herkunft, Annemarie von Matt. Mit ihren Bezügen zu Bildwelten des Barock in ihrer engeren Heimat, der Zentralschweiz, ist Margaretha Dubach

innerhalb der Kunst des späten 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts jedoch eine Einzelgängerin, die sich von ihren unverwechselbaren eigenen Intentionen leiten lässt.

Spuren

Die nachfolgenden Hinweise auf Bildwerke und Kultobjekte in Innerschweizer Kirchen und auf eine Malerei von Max von Moos, dessen Unterricht Margaretha Dubach an der Kunstgewerbeschule Luzern besuchte, wollen nicht Quellen von Werken der Künstlerin benennen. Sie stehen als Zeugen für jene Atmosphäre, in der sie aufwuchs, die ihr Denken prägte und die in ihrem Schaffen unübersehbare Spuren hinterlassen hat.

Das Kleid des Jesuskindes von Sarnen

Das Jesuskind von Sarnen ist eine Holzskulptur aus dem 14. Jahrhundert, ein aufrecht stehendes, nacktes Knäblein. Die linke Hand legt es aufs Herz, mit der Rechten stellt es die Weltkugel auf das angehobene rechte Knie. Der Jesusknabe besitzt verschiedene Kleider. Das kostbarste ist aus rotem Samt. Zu unbekanntem Zeitpunkt wurde es aus einem Teil des (Hochzeits-?)Kleides der Königin Agnes von Ungarn (1280–1364) gefertigt. Agnes war die Tochter des bei Königsfelden ermordeten Albrecht I. von Habsburg und heiratete 1296 König Andreas III. von Ungarn. Nur fünf Jahre später starb der König, worauf Agnes sich ins Kloster Königsfelden zurückzog. Ihr Kleid und andere Textilien schenkte sie dem Doppelkloster Engelberg. Anfangs des 17. Jahrhunderts verliessen die Nonnen Engelberg und gründeten in Sarnen ein neues Kloster. Das Jesuskind, Objekt der Klosterfrauen-Mystik, nahmen sie mit. Im Kloster St. Andreas in Sarnen ist das Jesuskind auch heute noch Ziel von Wallfahrten.



Das tiefrote Samtkleidchen ist in der Schweiz einzigartig. Es ist über und über mit vergoldeten Objekten aus Silber versehen: ein Einhorn, ein Hirsch mit einem B im Maul, ein Lamm, Buchstaben, geometrische und pflanzlich-organische Formen. Die zum Teil winzig kleinen Objekte sind unregelmässig und offenbar aufgrund spontaner Einfälle der Klosterfrauen auf den Samt aufgenäht.

Emblem in der Hofkirche: Lavabo inter innocentes

Eines der bedeutendsten Ausstattungsstücke der Hofkirche in Luzern ist der Mariä-End-Altar links neben dem neuen Zelebrationsaltar. Eine spätgotische Altartafel mit fast vollplastischen Figuren, den Tod Marias darstellend, ist eingefügt in den prunkvollen barocken Altaraufbau. Wahrscheinlich ist diese Tafel das beim Brand der Hofkirche von

1633 gerettete Mittelstück eines Altars, der sich an der gleichen Stelle befand. Die spätgotische Arbeit ist wohl oberrheinisch und übernimmt die Ikonografie einer Grafik von Martin Schongauer. Die barocke Mensa des Altars ist weit ausladend und trägt drei Emblem-Darstellungen. Jene rechts zeigt zwei Augen, aus denen Tränen auf die zwei Hände darunter fliessen. Die Inschrift dazu lautet: *Lavabo inter innocentes*. Es handelt sich um den sechsten Vers von Psalm 25 («In Unschuld wasche ich meine Hände.»), den der Priester in der römischen Messliturgie zum Waschen der Hände nach der Opferung betet. Der Psalm bezieht sich auf die Priesterdienste, wie sie Moses vorschreibt.

Isolierte Augen sind als Votivgaben, in der Regel als Dank für die Heilung von Augenkrankheiten, sehr häufig. In Buttisholz im Kanton Luzern wird die heilige Ottilia als Patronin der Augen verehrt. Sie wird dargestellt mit einer Schüssel in der Hand, auf der ein Augenpaar liegt. Die Bedeutung des Emblems am Mariä-End-Altar ist allerdings dunkel, denn ein Zusammenhang mit dem Psalm und dem Priesterdienst ist nicht gegeben. Dieter Bitterli, spezialisiert auf Emblematis, bezieht es auf Maria als Schmerzensmutter und Mitleidende unter dem Kreuz. Ihre Tränen sind Tränen der Unschuld, welche die Hände des Priesters und aller Gläubigen reinwaschen.



Der Katakombenheilige Silvanus in der Jesuitenkirche Luzern

In zahlreichen Innerschweizer Kirchen treffen wir auf Reliquien von Katakombenheiligen. Es handelt sich um Gebeine, die in den römischen Katakomben gefunden wurden und zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert in schwungvollem Reliquienhandel über die Alpen und in die Kirchen gelangten. Längst nicht alle Gebeine stammen von Christen oder gar von historisch bezeugten Märtyrern. Von sehr vielen war nicht einmal ein Name bekannt, sodass man ihnen einfach einen Namen gab, sie also «taufte».

Auf dem hintersten rechten Seitenaltar der Luzerner Jesuitenkirche befinden sich in einem einfachen schwarzen Reliquientabernakel aus Holz die Gebeine des Katakombenheiligen Silvanus. In der mittleren Vitrine ruht der mit einem silbernen Lorbeerkranz bekrönte Totenschädel auf einem roten, mit Goldbrokat verzierten Kissen. Seitlich sind je vier mit feiner Seide überzogene Knochen angeordnet. Der Silvanusschrein ist vergleichsweise zurückhaltend und in geradezu klassischer Symmetrie gestaltet. In der Luzerner Jesuitenkirche mischen sich mancherlei Zeugnisse der Volksfrömmigkeit in die bis ins letzte Detail durchdachte ikonografische Konzeption der barocken Bildwelt mit ihren heilsgeschichtlichen Zusammenhängen und ihren Verweisen auf die Heiligen des Jesuitenordens. Ein Beispiel sind die Votivgaben beim Aloisius-Altar auf der linken Seite: In Flachvitrinen sind, auf rotem Samt, in Silberblech getriebene Reliefs zu sehen: Augen, Beine, Herz, Kindlein. Es sind Bittgaben der Gläubigen für erhoffte oder Dankesgaben für erfolgte Heilung.



Der Felix-Altar in der Wallfahrtskirche Hergiswald

Ein Prunkstück des Innerschweizer Barock in der 1651 bis 1662 errichteten Wallfahrtskirche Hergiswald ist der Altar der westlichen Seitenkapelle. Hans Ulrich Räber schnitzte ihn 1651 nach einem Konzept des Kapuzinerpaters Ludwig von Wyl, der die kleine Kapelle im Hergiswald zum stattlichen Wallfahrtsort ausbaute. Der Altar ist dem Katakombenheiligen Felix geweiht, dessen Gebeine Pater Ludwig von Wyl in Rom erwarb. Die Überführung im Rahmen grosser Festlichkeiten und eines Theaterstücks, in dem der heilige Felix von Hergiswald dem Märtyrer gleichen Namens und Stadtpatron von Zürich begegnet, fand am 1. Oktober 1651 statt.

Im Altar ist der heilige Felix als Soldat dargestellt, flankiert von Engeln. Links sehen wir Franziskus als Patron des Stifters Franz von Sonnenberg, rechts den heiligen Ludwig von Frankreich als Namenspatron des Kapuzinerpaters Ludwig. Hauptthema des Altars aber ist das Jüngste Gericht: Die Predella ist eine Bühne mit geöffneten Gräbern, aus denen die Verstorbenen wie kleine Puppenstubenfigürchen heraufsteigen. Rechts geht es in den Rachen der Hölle, links ins Paradies. Auch die gedrehten Säulen, die den heiligen Felix flankieren, nehmen das Bild auf: Links werden Seelen in den Himmel geleitet, rechts ins Höllenfeuer gestürzt. Die Hölle ist in den Seitenteilen des Antependiums dargestellt; hier schmoren die Seelen im ewigen Feuer. Der Mittelteil des Antependiums zeigt einen Sarg, links einen Totengräber, rechts den Knochenmann, neben sich die Insignien und Hüte jener, die er mit der Sense geschnitten hat: Tiara, Kardinals- und Bischofshut. Ort des Himmels ist die oberste Nische des Altaraufbaus über dem heiligen Felix. Sie ist voller Heiliger. Ganz oben steht Christus als Weltenrichter; neben ihm knien Maria und Johannes. Der ganze Altar ist ein einziges und höchst theatralisches barockes Fest. Er bietet fantastischen Anschauungsunterricht über die Weltzusammenhänge des barocken Christentums und bezeugt Sinnesfreude, Jenseitshoffnung, Daseinsangst. Das Welttheater ist bunt wie ein Jahrmarkttag, schlägt aber zugleich den grossen, von der Christusfigur beherrschten Bogen vom Leben zum Tod, vom Himmel zur Hölle.





Max von Moos: Wassermann. Tempera und Öl auf Pavatex. 36 x 26,5 cm. Nicht datiert, wohl späte 1950er- oder frühe 1960er-Jahre. Privatbesitz Margaretha Dubach.

Der Luzerner Max von Moos (1903–1979) war ein bedeutender Vertreter des Surrealismus in der Schweiz. Als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Luzern von 1933 bis 1969 übte der vielseitige, umfassend gebildete und belesene, auch in der Gebrauchsgrafik bewanderte Künstler auf mehrere Generationen Innerschweizer Künstlerinnen und Künstler einen wesentlichen Einfluss aus, so auch auf Margaretha Dubach, die Ende der 1950er-Jahre seine Schülerin war. Max von Moos' Werk wird beherrscht von bedrückenden, auf pessimistischer Weltsicht basierenden Visionen voller Dämonen, Hexen, Schlangen und Höllengestalten und ist ein bohrendes Befragen der Randbedingungen der als oft ausweglos dargestellten menschlichen Existenz.

Im Jahr 1963 schenkte Max von Moos Margaretha Dubach die Malerei *Wassermann* zur Hochzeit. Auf der Rückseite findet sich eine Widmung samt einem mit Bleistift gezeichneten Selbstporträt des Künstlers. Das kleinformatige Bild ist in manchem typisch für das Schaffen von Max von Moos: Wir begegnen einer ausgeglichenen, eher dumpfen Farbigkeit, einer klaren Bildordnung und einer skulptural wirkenden Plastizität der Figur, der Sterne und der Wellenlinien des Wassermann-Sternzeichens am unteren Bildrand. Inhaltlich mildert das Bild die das Werk von Max von Moos dominierende surreale Thematik, denn auf den ersten Blick tritt Klassisches an die Stelle der bedrückenden Schreckensvisionen. Dieser erste Eindruck täuscht jedoch, denn auch hier geben das Auswachsen der Arme in Sterne, der geschuppte Leib der Figur, die stacheligen Flossen und der Schwanz, dessen unteres Ende zum Dorn gerät, dem Ganzen einen Stich ins Unheimliche und Unberechenbare. ■

